

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅ ՏԱՂԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԱՎԱՆԴՆԵՐԸ
և ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱՆ

Հ. Ս. ՍԱՀԱՅԱՆ

Իր ստեղծագործության խորությամբ լինելով բոլոր ժամանակների և բոլոր ժողովուրդների համար դյուրամբուհի ու հարազատ, Սայաթ-Նովան միա-
ժամանակ ընդդժված արևելյան բնույթի պոետ է։ Եվ այդ ոչ միայն այն պատ-
ճառով, որ նրա պոեզիան մի շարք արտաքին-ձևական հանգամանքներով
կապված է համընդհանուր արևելյան պոեզիայի հետ, ոչ միայն այն պատճա-
ռով, որ նա ստեղծագործել է արևելյան շորս լեզուներով՝ հայերեն, վրացերեն,
պարսկերեն ու ադրբեջաներեն, այլև իր էությամբ, որով նա մոտիկ է Արևելքի.
հատկապես Անդրկովկասի ժողովուրդներին։

Նշելով այս կարևոր հանդամանքը, միևնույն ժամանակ չպետք է մոռա-
նալ, որ նրա ստեղծագործության հիմնական գաղափարական ու գեղագիտա-
կան ակունքները թաղված են հայ ժողովրդի հինավուրց դպրության անդաս-
տանում, որ նրա, որպես բանաստեղծի, մտահայացքն ու հոգեբանությունը,
շատ ավելի իր հարազատ ժողովրդի սովորությունների ու կյանքի արգասիքն
են։ Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության համամարդկային հնչեղությունը ա-
ռավելապես բացատրվում է հենց նրանով, որ նրա անմահական երգերում
բյուրեղացել է հայ աշխատավոր ժողովրդի դարերի կենսափոխությունը
շարի ու բարու, ազնվի ու անազնվի, սոցիալական անհավասարության ու ան-
արդարության, գեղեցկի և առաքինու և ամենից շատ կենսաստեղծ անդավա-
ճան սիրո բարձր զգացման մասին։ Այստեղից միանգամայն հասկանալի է, որ
մեծ երգչի պոեզիան չէր կարող կտրված լինել նախորդ դարերում ստեղծված
հայկական հումանիստական պոեզիայից, չլինել նրա տրամաբանական շարու-
նակությունը։

Ակնհայտ են Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության առնչությունները իր և
նախորդ ժամանակաշրջանների հայկական ժողովրդական-աշուղական պոե-
զիայի հետ։ Ավելին, Սայաթ-Նովան աշուղ էր թե՛ սոցիալական վիճակով, թե՛
բանաստեղծություն կառուցելու իր հիմնական սկզբունքներով։ Սակայն շատ
են նաև այն առնչություններն ու զրական ավանդները, որոնք Սայաթ-Նովայի
ստեղծագործությունը սերտորեն կապում են մեր հին ու միջնադարյան պոե-
զիայի յավագույն նմուշների, հատկապես Նաղաշ Հովնաթանի ստեղծագոր-
ծության հետ։ Այդ առնչությունները մի խոշոր ուսումնասիրության նյութ կա-
րող են դառնալ, սակայն այստեղ մենք ուշադրություն ենք հրավիրում դրան-
ցից միայն մի քանիսի վրա՝ ցանկանալով դուռ բանալ հայ զրականության
պատմության այս կարևոր հարցի հետագա ավելի ընդարձակ ու բազմակող-
մանի ուսումնասիրության համար։

Մեր տաղերգության ավանդների ազդեցություները նկատվում է Սայաթ-
Նովայի ստեղծագործության և՛ գաղափարական ուղղվածության, և՛ գեղագի-
տական հնարանների մեջ։ Եթե նրա երգերում մի կողմից խորացել, իր բարձ-

րակետին է հասել մեր տաղերգությանը բնորոշ հումանիստական աշխարհայեցողությունը, ապա մյուս կողմից զարգացել, հղկվել, նրբացել են նախորդ դարերի բանաստեղծների երկերում սկզբնավորված պոետիկական ձևերն ու հնարանքները: Այսպես. գրեթե մեր բոլոր տաղերգուներին այնքան հետաքրքրող հոգու և մարմնի, շարի ու բարու փոխհարաբերության իմաստասիրական հարցերը ավանդաբար հասել ու խորապես հուզել են նաև Սայաթ-Նովային: Բայց եթե տաղերգուները, Գրիգոր Նարեկացուց մինչև Գրիգորիս Աղթամարցի, ամեն մեկը ելնելով իր ժամանակի առաջադիմական մտայնության դիրքերից, տարակուսել են քրիստոնեական բարոյախոսության հիմնական սկզբունքներից մեկի ճշմարտության մասին, ցավով ու գառնությամբ շեշտել հոգու փրկության համար մարմինն առ ոչինչ համարելու պահանջի իրականացման մեծագույն դժվարությունը, ապա Սայաթ-Նովան, իր ժամանակի ժողովրդական կենսափիլիսոփայությունն արտահայտելով, հանուն հոգու՝ մարմնի «ումբրը» կիսելը թեև երանելի, սակայն անիրագործելի մի բան է համարել:

Սայաթ-Նովա, էրենկ ֆիզ. քև է'ս անիս՝

Հոֆուտ խաբրի մարմնուտ ումբուր կես անիս:

Նա խորապես զգացել ու բանաստեղծորեն արտահայտել է այն միտքը, թե միայն հոգու պահանջների բավարարումը մարմնի իրավունքների անարդարացի ոտնահարումն է:

Թէ վուր հոֆուտ կամֆն իս անում,

Մարմինտ բեղամաղ է ըլում²,

դառնացած նկատում է նա:

Եթե հիշենք նաև, որ ի տարբերություն տաղերգուների, Սայաթ-Նովան աներկբա կերպով հայտարարում է, թե կյանքում վշտի և ուրախության ու դրանց արտահայտման ձևերի կողք-կողքի գոյակցությունը՝ «վուր տիղ հարսնիք, վուր տիղրն սուք, վուր աիղ սոյբաթ խաղ է ըլում...»³ պայմանավորում է նաև «ժամ ու պատարագի» և «սիրո տուղի», այսինքն՝ թե՛ հոգևոր, թե՛ մարմնական պահանջների բնականությունը, ապա դժվար չէ կռահել, որ նրա պոեզիայում փաստորեն վերջնականապես հաղթահարվում է մեր միջնադարյան տաղերգությանը բնորոշ տարակուսանքը և հոգու ու մարմնի պայքարում պաշտպանվում մարմնականի, մարդկային լիարժեք կյանքի դատը:

Մյուս կողմից՝ մեծ քանաստեղծի համար հոգու և մարմնի հասկացողությունները շատ ավելի լայն ու համապարփակ են, քան այդ նույն բառերով արտահայտված ըմբռնումները քրիստոնեական բարոյախոսության մեջ: Հոգի ասելով Սայաթ-Նովան հասկանում է մարդու հոգևոր, ներհայեցական կյանքն առհասարակ, բարոյական բարձր առաքինությունների հարուստ ու բազմափեղկ ամբողջությունը: Մարմինը նրա երգերում սոսկ աշխարհային վաղանցուկ վայելքների սիմվոլիկ արտահայտությունը չէ, այլ մարդու լիարժեք կյանքն ու ողջ գործունեությունը: Այստեղից պարզ է, թե մարմնի ու հոգու հավասար իրավունքների պահանջով նա մարդու հոգեկան ու մարմնական

¹ Սայաթ-Նովա, Խաղերի ժողովածու, Նրևան, 1945, էջ 22:

² Նույն տեղում, էջ 45:

³ Նույն տեղում:

Ֆարողությունների զարգացման ինչպիսի՝ հեռանկարների մասին էր երազում, և թե ինչի շնորհիվ ինչ էր ապրում իր ծանր ողբերգությունը, որ ամենևին հնարավոր չէ բացատրել սոսկ անձնական-կենսազրական փաստերով: Ահա թե ինչպես է մեր միջնադարյան տաղերգության միջով անցած հումանիստական գաղափարը հասել իր բարձրակետին հանճարեղ երգչի ստեղծագործության մեջ:

Սայաթ-Նովան որակական նոր աստիճանի է հասցրել նաև միջնադարյան մտածողության համար բնութագրական ու մեր ողջ տաղերգության ընթացքով ավանդաբար իրեն հասած, շարիքի հանդիման բարի գործելու սկզբունքը: Այս հարցում Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունը տարբերվում է մեր տաղերգության նույնիսկ լավագույն նմուշներից նրանով, որ բանաստեղծը չի քավարարվում շարից հեռու մնալու ու բարի գործելու ավանդական խրատով, մի խրատ, որի հիմքը հաճախ քրիստոնեական քարոզն էր: Բարեգործության հորդորը նա կապում է ոչ այնքան քրիստոնեական բարոյախոսության հայտնի կանոնի ու հանդերձյալ կյանքում սպասվող հաշվեհարդարի, որքան ժողովրդին՝ «խալխին» ծառայելու միանգամայն երկրային ձգտման հետ:

Արի համով զուլուդ առա, խալիի ճաֆա Սայաթ-Նովա,
Ամեն մար չի՝ կանա ճաֆի շահով շրֆա, Սայաթ-Նովա,
Ով քիզի լիղի պաւֆիվե, դուն տու շաֆա, Սայաթ-Նովա...⁴

Ավելին, նրա խաղերում շարիքից հեռու մնալու, կյանքը բարոյթյամբ, ասելով արժանապատվությամբ անցկացնելու հորդորը նշանակում է նաև ժամանակի հարաբերություններում վատի, անազնվի շեշտում: Պատահական չէ նույն բառատողի վերջին տողում արված այնքան թափանցիկ ակնարկը. «Ղաստ արա՝ շուշետ չը կոտրին, չը խրփին քար, Սայաթ-Նովա», որ այլաբանորեն ցույց է տալիս բանաստեղծի գծող հոսքի իրականությունից:

Այս բոլորից հետևում է, որ շարի ու բարու հակադրության իմաստասիրական հարցը Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ շատ ավելի խոր մեկնաբանություն է ստացել, քանի որ նրա հումանիստական աշխարհայեցողությունը, ինչպես բազմաթիվ այլ դեպքերում, այստեղ ևս զուգորդվել է սոցիալական խոր արձատներ ունեցող նրա ժողովրդայնությանը:

Սրանցով չեն սահմանափակվում միջնադարյան տաղերգության ու Սայաթ-Նովայի պոեզիայի իմաստային-գաղափարական առնչությունները: Դրանք առկա են լայնախոհ բանաստեղծի համարյա բոլոր մտորումներում, զլխավորապես սիրո բարձր զգացման նրա ընկալումների մեջ: Սիրո երգերում ստեղծվել պարզ է երևում նաև ոչ միայն Սայաթ-Նովայի ու աշուղական շրականության, այլև նրա ու միջնադարյան տաղերգության ժառանգական կապը բանաստեղծական ընդհանուր տեղիներին, գեղագիտական հնարանների տեսակետից: Այստեղ է, որ Սայաթ-Նովայի ու տաղերգության միջև, որպես հիմնական կապող օղակ, հանդես է գալիս նաղաշ Հովնաթանը:

Որ Սայաթ-Նովան ծանոթ է եղել նաղաշի ստեղծագործությանն ու շատ բան ժառանգել նրանից, կարելի է ապացուցել բազմաթիվ փաստերով: Այդ բն վկայում, օրինակ, նրա երգերի մի քանի ծանոթագրությունները, որոնցում նա նշում է, թե տվյալ երգը պետք է կատարել նաղաշի այս կամ այն տաղի

⁴ Նույն տեղում:

եղանակով: Հիշենք «Փանի վուր ջան իմ, յար քի դուրրան իմ, արա ինչ անիմ» տողով սկսվող բանաստեղծության ծանոթագրությունը. «էսպես Արուսիկի ասած քասիւրն շինի խաղի հանգում»⁵: Իսկ, ինչպես գիտենք, «Թասիրն չի-նի»-ն «Տաղ Շոտոթեցի նաղաշ Յովնաթանէ ասացեալ ի վերայ ուրախութեան սեղանոյ»⁶ ոտանավորի կրկնակն է, որով և որոշվել է երգի եղանակը: Ակրն-հայտ է նաև Սայաթ-Նովայի «Ուստի՜ գու քաս, դարիւր բըրբուլ» և նաղաշի «Ուստի՜ կու գաս քաղցր բըրբուլ» երգերի սկսվածքների նմանությունը:

Այս ու բազմաթիվ այլ փաստերից երևում է, որ Սայաթ-Նովան քաջ զիտեր նաղաշի ստեղծագործությունը, իսկ նաղաշն այն բանաստեղծն էր, որ ոչ միայն իր ստեղծագործության գոները լայնորեն բացեց ժամանակի ժողովրդական աշուղական պոեզիայի առջև՝ հորինելով մի ամբողջ շարք բարձրարժեատ աշուղական երգեր, այլև քաջատեղյակ լինելով նախորդ դարերի մշակույթին, շարունակեց մեր տաղերգության լավագույն ավանդները՝ զարգացնելով նրա կարևոր թեմաներն ու գեղագիտական հնարանները: Այստեղից հետևում է, որ Սայաթ-Նովայի սերտ հաղորդակցությունը նաղաշի ստեղծագործության հետ նրա և մեր տաղերգության առնչությունների կարևոր աղբյուրներից մեկն է եղել: Այդ բանն ակնհայտ է դառնում, երբ հատկապես ծանոթանում ենք մեր երկու բանաստեղծների օգտագործած գեղագիտական հնարաններին, այն պատկերներին ու համեմատություններին, որոնք Արև-վելքի պոեզիայից մտնելով մեր ուշ միջնադարի տաղերգության մեջ, անցան նաղաշ Հովնաթանին, ապա և Սայաթ-Նովային: Կանոնիկ հնարանները, որոնք նույն այդ համընդհանուր արևելյան պոեզիայի ազդեցությամբ ավանդական դարձած նաև մեր աշուղական պոեզիայի համար, կիրառվում էին հատկապես կնոջ գեղեցկությունը նկարագրելիս: Այսպես. Կոստանդին Նրզրեկացու, Հովհաննես Թլկուրանցու, XVI—XVII դարերի ոչ այնքան հայտնի երգիչներ Ղազար Սերաստացու, Ստեփանոսի և հատկապես նաղաշի ստեղծագործություններում համարյա միշտ կնոջ գեղեցիկ աչքերը նմանեցվում կամ համեմատվում են ծովի, կանթեղի, ճրագի, հոնքերը՝ կամարի կամ աղեղի, դեմքը՝ լուսնի կամ արևի, իսկ ավելի հաճախ դրանց պարսկերեն հոմանիշների՝ շամս ու դամարի, լեզուն և շրթունքները՝ շաքար ու նարաթի, ատամները՝ մարգարտի կամ այլ թանկագին քարերի, բոյր՝ չինարի, մազերը՝ ուհանի կամ ոսկե ղեղձանի, կուրծքը՝ խնձորի, շամամի և նուան հետ:

Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ իս երբեմն առ երբեմն հանդիպում ենք այս տիպի ավանդական կաղապար-համեմատությունների, օրինակ.

Երեսդ շամս ու դամար:

Սակայն բանն այն է, որ օգտվելով այդ կաղապարներից, Սայաթ-Նովան այնպես է վերադասավորում, վերաիմաստավորում, այնպես է խաղացնում իր վարպետ ձեռքերում, որ դրանք բոլորովին նոր իմաստ, նոր երանգ ստանալով, նրա երգերը դարձնում են տաղերգուների ու աշուղների երգերին և՛ նման, և՛ չզալիորեն տարբեր: Դրա պատճառն այն է, որ Սայաթ-Նովայի խաղերում, ի տարբերություն միջնադարյան տաղերգության, կանացի գեղեցկության նկարագիրն իր այդ բազմաթիվ կաղապար-պատկերներով միանգամից չի

⁵ Նույն տեղում, էջ 36:

⁶ Ն աղ աշ Հ ո վ ն աթ ա ն, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1951, էջ 159:

հանդես գալիս: Հակառակ տաղերգուների ու նաղաշ Հովնաթանի, Սայաթ-Նովան այդ նկարագրությունները ցրում է ամբողջ ստեղծագործությունով մեկ, հանդես է բերում հույզային սլարսլումների և իմաստասիրական խորհրդածությունների համադրության մեջ: Այս երևույթը պիտի բացատրել նրանով, որ մեծ բանաստեղծին այդ կաղապարները հարկավոր են եղել ոչ այնքան իր կոնկրետ սիրո առարկային նկարագրելու համար, որքան ծառայել են որպես միջոց շատ ավելի խոր թաքցրած իմաստներ արտահայտելու, իր զգացումներն ավելի բազմակողմանիորեն դրսևորելու համար: Օրինակ, նա ճիշտ նաղաշ Հովնաթանի պես սիրածի դեմքը նմանեցնում է հետզհետե կլորացող նորալուսնի: Բայց այդ համեմատությունն անում է ոչ այնքան ոտանավորի գեղեցիկ հանգավորման և սիրած էակի գեղեցկության սոսկ նկարագրման, որքան սիրած կնոջ բոլորին մոլորեցնող հմայքի ուժը ցույց տալու նպատակով:

Էրեսրտ նուր լուսնի նրմսն Բանի կեհս, կու բոլրվի.

Դաստամազրա նամ չի ուզի՝ առանց հուսիլ կու օլրվի.

Էնդու համա Բու տեսնողըն իր հանփեմեն կու մոլրվի...⁷

Մի այլ խաղում Սայաթ-Նովան, տաղերգուների ու նաղաշի նման, սիրելիի բոլոր կանոնիկ ձևով համեմատում է «սալբ ու չինարի» հետ: Բայց երբ դրանց կողքին ասում է, թե նա որպես այդպիսին ամբողջ աշխարհին է ստվեր անում՝ «Աշխարիս շրվաք իս անում՝ սալբ ու չինար իս, գովելի»⁸, ապա այդ համեմատությանն անսպասելիորեն նոր իմաստ տալով, փաստորեն, ջարդում է դրա կանոնիկությունը:

Երբ իր նախորդների նման, Սայաթ-Նովան սիրած կնոջ շուրթերը համեմատում է դանդ ու շաքարի հետ, ապա կանոնիկ համեմատությունն իմաստավորում է մի հետաքրքիր նրբերանգով: Սիրածի շուրթերը քաղցր են ոչ թե առհասարակ, այլ որովհետև նա դրանցով խմել է սիրո օշարակը.

Խմի իս էշխով շարբարն, պոռնիրա դանդ իս աբի⁹:

Բոլոր այն դեպքերում, երբ մեծ բանաստեղծը իմաստային նոր երանգ չի դնում նախորդների ստեղծագործություններից արդեն ծանոթ պատկեր-համեմատությունների մեջ, ապա պատկերը լրացնում, հասցնում է այնպիսի շոշափելի կոնկրետության ու անակնկալ գեղեցկության, որ փաստորեն դրանց կանոնիկությունից ոչինչ չի մնում, այլ ստացվում է միանգամայն նոր, գեղեցիկ որակ, օրինակ.

Պոռնեմետ միդր է կարում, բողնիս՝ յախետ րաց կուլի¹⁰

պատկերավոր տողի ընթերցողը չի էլ հիշում, թե դա սիրելիի շուրթերի քաղցրության ավանդական պատկերից է դալիս:

Սայաթ-Նովան մեծ հմտությամբ է օգտագործել նաև մեր տաղերգուների, հատկապես նաղաշ-Հովնաթանի, ինչպես և աշուղական պոեզիայում

⁷ Ս ա յ ա թ - Ն ո վ ա, նույն տեղում, էջ 2:

⁸ Նույն տեղում, էջ 11:

⁹ Նույն տեղում, էջ 20:

¹⁰ Նույն տեղում:

մեծ տարածում գտած կրկնակ տողերի, տողերի կրկնակ կեսերի և կրկնակ բառերի բանաստեղծական հնարանքը: Կրկնակ տողերը կամ տողերի կրկնակ մասերը Սայաթ-Նովայի նախորդների համար մի հիմնական դեր են կատարել: Նպաստելով ոտանավորների երգայնությանը, դրանք հատուկ շեշտել են բանաստեղծության նպատակային իմաստը: Այսպես, օրինակ, Կոստանդին Երզնկացին «Հոգի, աչերուս իմ լոյս» տողով սկսվող բանաստեղծության¹¹ մեջ նկարագրելով սիրելիի զեղեցկությունը և պատմելով իր սիրո մասին, սկզբում որպես կրկնակ զնում է «ևդ՝ա քո գերոյս, իմ լոյս», ապա «Ար ե՛կ աչերուս իմ լոյս» բառերը, որոնք թեև միշտ չէ, որ նախորդ տողերի իմաստից են բխում, բայց հեղինակի զգացումնային հիմնական եզրակացություններն են, ոտանավորի ենթաբնագրում թաքնված կարևոր միտումը: Հովհաննես Թլկուրանցին «Դու ես զարնանային վարդ ու բուրաստան» տողով սկսվող երգում¹², խոսելով սիրո տվյալտանքների մասին օգտագործում է «սիրով մի՛ սպանաներ, ճելլատ էֆենտի» կրկնակը, որը նույնպես ոչ այնքան յուրաքանչյուր քառյակի, որքան նրա ողջ սիրավեպի եզրակացությունն է:

Նույնը պետք է ասել նաև Գրիգորիս Աղթամարցու «Տաղ բլբուլի և վարդի» խորագիրն ունեցող բանաստեղծության¹³ «Գինո՛վ եմ գինով, գիշերս երագով, գինո՛վ եմ գինով. ցերեկս արևով» կրկնակի մասին, որը բանաստեղծի սիրո մասին ունեցած հայացքի խտացված եզրակացությունն է, թեև ոչ միշտ է տրամաբանորեն կապվում բանաստեղծության այս կամ այն տան մեջ արտահայտված գաղափարին:

Կրկնակների ձևը ավելի մեծ կիրառում գտավ Նաղաշ Հովնաթանի ստեղծագործության մեջ: Նա սկսեց կրկնել ոչ միայն քառյակների վերջին տողերն ու երկատողերը, ոչ միայն հատուկ կրկնակ քառյակներ ստեղծեց, այլև, բավական հաճախ, կրկնեց նաև կամ քառյակի վերջին տողի առաջին կամ երկրորդ մասը, կամ ոտանավորի յուրաքանչյուր տողի վերջին մասը, օրինակ. «Տաղ սիրո Նաղաշ Յովնաթանէ ասացեալ «Յուսէնի» ձայն է» խորագիրն ունեցող երգի մեջ յուրաքանչյուր տողի վերջում կրկնվող «Կարմիր վարթի թեր»¹⁴ բառերը, կամ «Տաղ սիրոյ Նաղաշ Յովնաթանէ ասացեալ» խորագիրն ունեցող երգի¹⁵ յուրաքանչյուր քառյակի վերջին տողի կեսից կրկնվող «Հէյ, եար, ամա՛ն» բառերը և այլն:

Հովնաթանը կիրառեց նաև առանձին, ինչպես օրինակ, «գովելի», «զալում» և այլ բառերի կրկնությունները:

Սայաթ-Նովան ևս, ինչպես ասացինք, բավականին թվով կրկնականներ, կրկնվող կիսատողեր ու բառեր ունի, որ օգտագործել է ոչ այնքան ընդհանուր արևելյան, որքան Նաղաշի պոեզիայի ազդեցությամբ: Որ այդ այդպես է, երևում է հաճախ հենց միևնույն բառերի կրկնությունից թե՛ Նաղաշի, թե՛ Սայաթ-Նովայի երգերում (օրինակ՝ «զալում» բառը): Սակայն այս հարցում ևս Սայաթ-Նովան հանդես է գալիս որպես իր նախորդների ավանդների շարունակողն ու զարգացնողը: Եթե նախորդների երգերում կրկնականները հաճախ չեն աղերսվում բանաստեղծության ներքին տրամաբանությանը, երբեմն

¹¹ Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, Երևան, 1962, էջ 158:

¹² Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, Երևան, 1960, էջ 153:

¹³ XIII—XVIII դարերի հայ աշխարհիկ գրականություն, Երևան, 1938, էջ 105:

¹⁴ Նաղաշ Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, էջ 29:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 56:

մնում են որպես սոսկ զարդարանքներ, ապա Սայաթ-Նովան այդ ձևական հնարանքների միջոցով ևս արտահայտում է այս կամ այն իմաստը, նրա երգերում դրանք իրենք հանդես են գալիս որպես իմաստային բովանդակություն ունեցող մանրամասներ: Այնուհետև Սայաթ-Նովայի խաղերում կրկնություններն ու կրկնակները, գրեթե առանց բացառության, տրամաբանորեն բխում են իրենց նախորդող տողերից ու քառյակներից, ներկայանում որպես տվյալ քառյակի համար ամենից ավելի հարմար և համապատասխան եզրակացություններ: Նրա հանրահայտ «Բլբուլի հիտ լաց իս էլի» տողով սկսվող երգի «Չկա քիզի նման» կրկնակը յուրաքանչյուր անգամ շատ դիպուկ ձևով ամփոփում է սիրածի գեղեցկության նախորդ քառյակում արված գովքը: «Ինչ կոնիմ հեքիմըն, ինչ կոնիմ ջարեն» տողով սկսվող երկախոսություն-ոտանավորի մեջ «Քու տրվածըն ուրիշ դիդ է, ուրիշ դիդ» և «Քու ասածըն ուրիշ տիդ է, ուրիշ տիդ» տողերը ոչ միայն յուրաքանչյուր անգամ ամփոփում են տվյալ քառյակի իմաստը, այլև իրենք ինքնին իմաստային ամբողջական միավորներ են:

ԱՍԻ քև. «էշխեմետ չի՛մ հանջում տանքս,
«Չիոնիրքս քրլացս:վ՛ չէ շինում բանքս,
«Էրվեցսվ ջիգարքս, մաշվեցավ ջանքս՝
«Քու տրվածըն ուրիշ դիդ է, ո՛ւրիշ դիդ»:

ԱՍԱՑ. «Իմ դիդիմեն քիզ չր կա շարա,
«Գրեմ՝ քե խիլ Բուխս՝ գլխիա ճար արա,
«Խե չէ՛ անիլ կուտամ քիդ փարա փարա.
«Քու ասածըն ուրի՛ տիդ է, ո՛ւրիշ տիդ»¹⁶:

Նույնը կարելի է ասել նաև «Ուստի՜ գու քաս, դարիբ բլբուլ» տողով սկսվող ոտանավորի «Քու մի՛ լաց լի, յիս իմ լալու» կրկնակ տողի մասին:

Այս առանձնահատկությունը նկատում ենք ոչ միայն ամբողջական տողերի, այլ հաճախ նույնիսկ առանձին մեկ-հատիկ բառերի կրկնության ժամանակ: Այն բառերը, որոնք կրկնվում են բանաստեղծության առաջին քառյակի բոլոր տողերի և բոլոր քառյակների վերջում, այնպես են ընտրված, որ կատարելով իրենց ձևական-տաղաչափական դերը, միևնույն ժամանակ մեծ նրբությամբ խորացնում են թե՛ յուրաքանչյուր տողի, թե՛ ողջ բանաստեղծության իմաստն ամբողջապես, այն հարստացնում նոր գունագեղ նրբերանգներով: Դրանք հաճախ հենց այն բառերն են, որոնք ամենից ավելի դիպուկ կերպով են բնութագրում նաև հեղինակի հոգեկան տրամադրության տվյալ էտապը կամ կյանքի ու աշխարհի մասին ունեցած նրա մտորումը: Օրինակ, «Վունց վուր դարիբ բուլբուլն մե տարով բաղին կարոտ է» տողով սկսվող երգի առաջին քառյակի յուրաքանչյուր տողի և բոլոր քառյակների վերջում կրկնվող «կարոտ է» և «Փահրադրն միռած, Շիրինն ասաց՝ զարեն էրված իմ» տողով սկսվող երգում նույն ձևով կրկնվող «էրված իմ» բառերը ամենից ավելի դիպուկ կերպով են բնութագրում Սայաթ-Նովայի սիրո ուժն ու անհույս թախիծը: Իսկ «Գուգիմ՝ ումբըս հենց անց կացնիմ՝ օրըս մունաթ չը քաշե» բանաստեղծության մեջ նույն ձևով կրկնվող «մունաթ չը քաշե» և «Աշխարըս՝ մե փանջարա է» հանճարեղ երգի լեյտմոտիվ հանդիսացող «բե-զարիլ իմ» բառերն իրենց մեջ և իրենց միջոցով ամփոփում են Սայաթ-Նովա-

¹⁶ Ս ա յ ա թ-Ն ո վ ա, նույն տեղում, էջ 32:

յի ողջ ողբերգությունն ու մարդու, հատկապես բանաստեղծի դերի մասին ունեցած նրա խոր հումանիստական հավատամքը:

Ամենից զարմանալին, թերևս, այն է, որ բոլոր այդ բառերի մեջ նա ոչ միայն մեծ իմաստ, այլև խորապես ապրված հույզ է դրել: Դրանք, այդ բառերը այդքան համայնապարփակ ու ընդհանրացնող լինելով, միևնույն ժամանակ ընդգծված կերպով անհատական են: Անդամ այնպիսի բառերը, որոնք ավանդաբար ժառանգելով նաղաշ Հովնաթանից, Սայաթ-Նովան զործ է ածում որպես կոշականներ, ինչպես օրինակ. «նազանի», «գոգալ», «գովելի» և այլն, նրա երգերում դադարում են սոսկ ձևական հանգամանքներ լինելուց, քանի որ հեղինակի ջերմ հույզի կնիքը կրելով, յուրաքանչյուր անգամ մի նոր տրամադրություն են առաջացնում ընթերցողի սրտում:

Սայաթ-Նովան վարպետորեն օգտագործել է մեր միջնադարյան պոեզիայում, այլև առհասարակ արևելյան զրականության մեջ մեծ տարածում գտած վարդի և բլբուլի սիրավկայր և դրան հատուկ բազմաթիվ ու բազմապիսի գեղագիտական հնարանները: Այս այլաբանական սյուժեն մշակել են մեր տաղերգուներին շատերը, ինչպես օրինակ, Խաչատուր Կելառեցին, Կոստանդին Երզնկացին, Գրիգորիս Աղթամարցին, Առաքել Բաղիշեցին և ուրիշներ: Հիշյալ բանաստեղծների մշակումներում հիմնականում նույնն է սյուժետային գիծը, հաճախ նույնն են նաև գործողության ընթացքը պայմանավորող գեղագիտական հնարանները: Օրինակ, համարյա միշտ կիրառվում է վարդի և բլբուլի նամակագրության կամ զրույցի հնարանը, զրույց, որի մեջ այլաբանորեն արտահայտվում են իրենց իսկ բանաստեղծների սիրո ապրումները: Սայաթ-Նովան ևս, որպես տիպիկ արևելյան պոետ, որպես հայ բանաստեղծ, հարազատ է մնացել ավանդությանը: Նա ևս օգտագործել է վարդի և բլբուլի նամակագրության կամ զրույցի գեղագիտական հնարանը: Այս առումով նրա այդ տիպի երգերը, բնականաբար, զգալիորեն աղերսվում են վերը հիշատակված բանաստեղծների համանման տաղերին: Հիշենք «Խաբար դրնաց բլբուլի մող. «վարթին քու գալուն մրնում է» հանրահայտ բանաստեղծությունը: Բայց վերցնելով համընդհանուր սյուժեն ու հնարանը, Սայաթ-Նովան փոխում է դրա բովանդակությունը: Նրա այս տիպի երգերում մենք արդեն սակավ ենք հանդիպում երկու այլաբանական սիրահարների փոխադարձ գովեստներին ու սիրո խոստովանություններին, սրանցում հիմնականը խաթարված սիրո ողբերգությունն է.

Վարբըն ասաց. «Թա՛յին բլբուլ, նալար էտ բու էլքիբարին,
Անցկացավ ապրիլ մալիսըն, մեկ օր չը հարցրիւր յարին»:
Չէրող քե մուրագին հասնին, տե՛ս ի՛նչ աբավ ֆավրար դարին,
Փահրադին ֆրունգ սրպսնից, Շիրին՝ խանջալուն մրնում էլ¹⁷:

Ինչպես տեսնում ենք, վարդի և բլբուլի շատ տարածված սյուժեն Սայաթ-Նովային պետք է եկել իր դժբախտ, խանգարված սիրո մասին այլաբանորեն խոսելու համար: Նրա համանման ոտանավորներում նույնիսկ բացահայտ ականարկ կա իր երջանկությանը խանգարողների մասին: Այդ բանն, օրինակ, որոշակի երևում է «Յարիս բախշի չուրս կուռն առած» տողով սկսվող աղբյուրեջաններն խաղում, ուր վարդի ու բլբուլի անունից իր իսկ բանաստեղծի խոհների ու ապրումների մասին է պատմվում.

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 61:

Ուրուի՛ն գրգից զսլիշանից,
Ձուխտ աշկիրըն արեակալից,
Ախրը Քիզ ինձանից հանից
Սև շար հիմար, պտուտ զալով:

Քու սրտումըտ ինչ կա՞ր, մալազ,
Վուր միզ բերի՛ր էսենց ճալազ,
Միզնից զնաց Ձարխի փալազ
Գլուխն անդաքաւ պտուտ տալով¹⁸:

Սակայն եթե միայն այսքանը լիներ Սայաթ-Նովայի ու տաղերգուների այս տիպի երգերի տարբերությունը, եթե այն սոսկ պայմանավորվեր յուրաքանչյուր բանաստեղծի անհատական սիրո դժբախտ կամ երջանիկ պատմությամբ, ապա մենք սյուժեի ու դեղագիտական հնարանքի ոչ մի զարգացում էլ չէինք ունենա, անմահ Սայաթ-Նովան էլ չէր լինի Սայաթ-Նովա: Ինչպես բոլոր դեպքերում, այստեղ ևս մեծ բանաստեղծը հանդես է բերել կյանքն ավելի խոր վերապրելու ու դրա մասին ավելի լայն ընդհանրացումներ կատարելու իր զարմանալի կարողությունը: Վարդի և բլբուլի ավանդական սյուժեով զրված նրա բանաստեղծությունները միայն նրա՝ ազնիվ սիրահարի ջարդված սիրո այլաբանական արտացոլումները չեն, իրենց զայրալից կամ հուսահատական եզրահանգումներով: Դրանցում, վեր բարձրանալով անձնականից, բանաստեղծը հանգում է համամարդկային նշանակություն ունեցող իմաստասիրական եզրակացությունների: Նա նախ հավաստում է սիրո հավերժության հանդեպ հավատարիմ լինելու սկզբունքը.

Խուկի՛ն հաստատ Սայաթ-Նովեն
Աշխարհ առանց յար ի՞նչ կո՞նե¹⁹:

Ապա բլբուլների անունից հայտարարում բոլոր իսկական սիրահարների կայունության մասին և ի դեմս վարդի՝ բոլոր հավատարիմ սիրահարների համար աստծուց ողջություն ու ապահովություն հայցում.

Աշխարհումըն վարըն է Լլի բլբուլների սիրեկանըն.
Բլբուլի լիզվով իմ ասում, Տե՛ր, պանն վարքի նրմանըն²⁰:

Վարդի և բլբուլի սյուժեն լայն ասպարեզ է բացում նաև Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական հնարամտության արտահայտման համար, հիմք տալիս մի ամբողջ շարք նրբագործ նորահնարանքների ստեղծման: Այսպես, օրինակ, «Ուստի՞ դու քաս, դարիբ բլբուլ» տողով սկսվող երդում Սայաթ-Նովան փոխում է վարդի և բլբուլի սիրավեպի ավանդական պերսոնաժներին, վարդի ու բլբուլի փոխարեն հանդես բերում երկու սիրատուղոր երգիչների, իրեն և բլբուլին, և դրանց միջև տրամախոսություն ստեղծում: Քանի որ, ըստ ավանդության, բլբուլը այրված սիրահար է, ապա Սայաթ-Նովան դա օգտագործում է նրան իրեն բախտակից կոչելու համար, ասելով.

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 95:

¹⁹ Նույն տեղում:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 61:

Ա՛րի, բրբրույ, խո՛սի բարբն,
Օլսնըվի քու էկած սարբն,
Քի վարբն էրից, ինձ իմ յարբն,—
Դու մի՛ լաց լի, յի՛ս իմ լալու։

Ղա՛ւրի բրբրույ՝ ձայնքտ մալում,
Յիս ու դուն էրվինք մն հալում,
Սալաք-նովնն ասաց՝ զա՛լում,—
Դու մի՛ լաց լի, յի՛ս իմ լալու²¹։

Այստեղ ուշագրավը միայն այն չէ, որ Սայաթ-Նովան զուգահեռ է անց-կացնում բանաստեղծի, որպես սիրո երգչի, և բլբուլի միջև, այլև այն, որ նա այդ զուգահեռն օգտագործում է ներհուն մարդու հոգեկան տվայտանքն ընդ-գծելու համար։ Եվ բանաստեղծության յուրաքանչյուր քառյակի վերջում կրր-կրնվող «Դու մի՛ լաց լի, յի՛ս իմ լալու» տողը, ինչպես նաև «Դու վարթի հիդ-յիս յարի հիդ», «Դու վարթ կանչէ, յիս յար կանչիմ», «Դու վարթ պրտոն, յիս զոգալին» տողերի նախորդումն այս կրկնվող տողին կրկնապատկում են անհույս սիրո տառապանքի զգացումը։ Երջանկության երազն այս դեպքում բանաստեղծի մեծ մարդասիրության արտահայտման ձևերից մեկն է միայն։

Ոչ միայն այս երգերում, որոնցում բանաստեղծը մշակել է վարդի և բլբուլի սիրավեպը, այլև մի շարք ուրիշ խաղերում նա կողմնակի կերպով օգտագործում է նույն այլաբանությունը, դրա ավանդական իմաստին նոր նրբերանգներ ավելացնելով։ Հետաքրքիր է, օրինակ, որ բլբուլի «ղարիք» որոշ-չին, նա սովորական պանդուխտ իմաստից տարբեր, ինչ-ինչ պատճառնե-րով սիրուց զրկված, մերժված լինելու զաղափարն է տվել։ Մի այլ տեղ սիրո երազանքը Սայաթ-Նովան արտահայտում է նույն ավանդական սյուժեից առած գեղադիտական հնարանքով.

Վունցուր վուր դարի բուրբուրն մն տարով բաղին կարոտ է,
էննց գու լա քու սիրողն՝ ձեռիտ առադին կարոտ է²²։

Մի ուրիշ խաղում բլբուլի ու վարդի բնութագրական ավանդական հատ-կանիշները նա դարձնում է սիրելի էակի հոգեկան ու մարմնական բարեմաս-նությունները գովերգելու միջոց.

Բրբուլի ճիղ լաց իս էլի,
Վարդի նրման բաց իս էլի,
Վարբաջող քաց իս էլի... և այլն²³։

Իսկ մի վրացերեն խաղում բլբուլի և վարդի սյուժեն նրան պետք է զա-լիս հայրենիքի հանդեպ ունեցած իր կարոտալից սերը պատկերավոր ձևով տեղ հասցնելու համար.

Բլբույն ասաց—«յիս լալիս իմ՝ վարբիս քուփ ու քաղ» իմ ուսում,
Յիս էլ սարիւր անցա էկա՛ իմ ալիս վաքանն իմ ուզում²⁴։

21 Նույն տեղում, էջ 13։

22 Նույն տեղում, էջ 37։

23 Նույն տեղում, էջ 3։

24 Նույն տեղում, էջ 83։

Ինչպես տեսնում ենք, վարդի և բլրուլի ավանդական սիրավեպից եկող հնարանքները դուրս են գալիս իրենց ավանդական սահմաններից, բանաստեղծի համար դառնում նոր, բազմիմաստ, գեղեցիկ պատկերների աղբյուր։ Օգտագործելով հայկական միջնադարյան պոեզիայի մեջ կանոնիկ դարձած սյուժեն, Սայաթ-Նովան նոր իմաստային երանդներ է դնում դրա մեջ։

Ահա, այս բոլոր օրինակները մեզ հնարավորություն են տալիս ասելու, որ մեծ բանաստեղծն իր ստեղծագործության բազմաթիվ թելերով կապված է իրեն նախորդող հայ գրավոր պոեզիայի հետ, որ նա ոչ միայն շարունակել է մեր տաղերգության պայծառ ավանդները, այլև իր հանճարի ուժով զարգացրել դրանք, հայ քնարերգությունը բարձրացնելով մի նոր աստիճանի։

НАСЛЕДИЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ ПОЭЗИИ И САЯТ-НОВА

А. С. СААКЯН

(Р е з ю м е)

Поэзия Саят-Новы, как известно, некоторыми своими гранями тесно соприкасается с общевосточной поэзией, однако с точки зрения основных идейных и эстетических принципов прежде всего связана с вековыми традициями армянской литературы.

То, что Саят-Нова был связан с предшествующей и современной ему изустной народной, ашугской поэзией, настолько самоочевидно, что, пожалуй, даже и не нуждается в доказательстве. Что же касается связей его творчества с предшествующей письменной литературой — средневековой песенной поэзией, то это и сейчас еще остается предметом специального исследования.

В настоящей статье сделана попытка раскрыть некоторые соотношения поэзии Саят-Новы с нашей средневековой песенной поэзией. В статье акцентируются некоторые идейные особенности, которые, беря начало в нашей средневековой поэзии, достигают в творчестве Саят-Новы новой и высокой ступени развития. Так, и в песенной поэзии и в творчестве Саят-Новы ставятся проблемы борьбы души и плоти, извечного столкновения добра и зла, высокой, добродетельной и преданной любви, звучит гуманистический призыв следовать добру и творить добро. В отражении всех этих вопросов Саят-Нова продолжает традиции средневековой армянской поэзии — Хачатура Кечареци, Константина и Ованеса Ерзнкаци, Григгориса Ахтамарци и других поэтов — и в то же время совершенствует, развивает эти традиции. Его песни, посвященные этим проблемам, содержат гуманистические выводы, идущие от жизненной философии народа и преодолевающие время.

Саят-Нова унаследовал и развил и некоторые творческие и эстетические принципы, берущие начало в армянской средневековой песенной поэзии. Используя целый ряд традиционных поэтических средств (как, например, традиционный сюжет розы и соловья, поэтические рефрены, так же как и принятые в описании женской красоты канонические сравнения и образы), Саят-Нова развивает и поднимает их на новую ступень.