

ՀԵՆՐԻԿ ԲԱՒԶԻՆՅԱՆ

ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ



ԵՐԵՎԱՆ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

ГЕНРИК БАХЧИНЯН

САЯТ-НОВА

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1988

ADMET

5

ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ԳՈՐԾԸ

$$\begin{array}{r} 78372 \\ \hline A \end{array}$$


1988

Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ

Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ Բանասիրական գիտությունների թեկնածու
Հ. Մ. Քենդերյան

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ՝
րան. գիտ. թեկնածուներ՝

Հ. Ա. Սիմոնյանը, Ա. Կ. Նղիսյանը

Բախշինյան, Հ. Ժ.

Ս181ր Սայաթ-Նովա: (Կյանքը և գործը) / [Պատ.
խմբ. Հ. Մ. Քենդերյան]; ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Արեղ-
յանի անվ. գրակ. ին-տ. — Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ,
հրատ., 1988.—357 էջ.

Աշխատության մեջ ուսումնասիրված է XVIII դարի խո-
շորագույն աշուղ-բանաստեղծ Սայաթ-Նովայի կյանքը և ղե-
ղարվեստական ժառանգությունը: Սայաթնովադիտության բազ-
մամյա հարուստ փորձի և փաստական նոր տվյալների հի-
ման վրա մեկնաբանված են ու լուսարանված Սայաթ-Նովայի
ստեղծագործական կյանքի հիմնական էջերը: Բացահայտված
են աշուղ-բանաստեղծի հնդկական ժառանգությունը, նրա երգչական
ստեղծագործության ղեղարվեստական-տիպարական առանձ-
նահատկությունները:

Գիրքը նախատեսված է բանասերների և ընթերցող լայն
հասարակության համար:

4702080100

71—88

ԳՄԴ 83.3 Հ1

703 (02)—88

ԱՌԱՋԱՐԱՆ

1852 թվականին Մոսկվայում Գ. Ախվերդյանի աշխատասիրությամբ և Մ. Էմինի անմիջական աջակցությամբ լույս տեսավ Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի առաջին ժողովածուն: Այդ հրատարակությամբ սկզբնավորվեց սայաթնովագիտությունը, որն արդեն անցել է 135 տարվա արգասավոր ճանապարհ: Այդ ընթացքում լույս են տեսել աշուղ-բանաստեղծի եռալեզու ստեղծագործության տասնյակ ժողովածուներ, ստեղծվել է նրա կյանքին ու գործին նվիրված հսկայածավալ գրականություն:

Սայաթնովագիտության առաջին շրջանը, որ ընդգրկում է 1850—1860-ական թվականները, համընկնում է հայ իրականության մեջ ծավալված ազգային-լուսավորական զարթոնքին և նրա յուրահատուկ արտահայտություններից մեկին է:

Արդեն XVIII դ. սկզբներին և հատկապես դարի երկրորդ կեսին, Հերգերի գործունեությամբ, Նվրոպայում սկիզբ է առնում ժողովրդական ստեղծագործության սկզբունքային, համակարգված ուսումնասիրությունը: Այդ վիթխարի շարժումը XIX դ. կեսերից արդեն ներառում է նաև հայ իրականությունը: Դրա արդյունքը հանդիսացան Ղ. Ալիշանի «Հայոց երգեր ու մականք» ժողովածուն (Վենետիկ, 1852) և Գ. Ախվերդյանի կազմած սայաթնովյան խաղերի և հայ աշուղական երգերի ժողովածուները:

Ախվերդյանի համար Սայաթ-Նովայի և մեր մյուս ժողովրդական երգիչների ստեղծագործությունների հրապարակումն ուներ ազգային ինքնագիտակցությունն ու արժանապատվությունը բարձրացնելու կարևոր նպատակ: Նա ջալով

արձանագրել է. «Վաղուց լսում եմ օտարականներուցն ու ազգակիցներուս նախատիրն, թե հայերը զուրկ են պոետական զգացմունքից, էնդոր որ շունինք մեկ երեւելի քերթված կամ ազգային աշխույժ երգեր, որն որ վկայում ըլին մեր բանաստեղծական ոգուն» (150, բ): Եւ որպէս հայ բանաստեղծական ոգու լավագոյնն վկայական Գ. Ախվերդյանն առաջինը լույս աշխարհ է հանում Սայաթ-Նովայի հայերեն երգերը, ձեռքի տակ ունենալով երգչի ինքնագիրը՝ Դավթարը:

Գ. Ախվերդյանը նաեւ Սայաթ-Նովայի առաջին կենսագիրն է: Նա բանաստեղծի ժառանգների միջոցով ծանոթացել է «Սայաթ-Նովու տոհմի ավանդութեան», կենսագրական տեղեկութիւններ բաղել նաեւ ժողովրդի մեջ տարածված բանավոր զրույցներից, հուշ-ամանդութիւններից, ինչպէս և երգչի խաղերից ու Դավթարի ծանուցում-հիշատակագրութիւններից: Նա է գտել ու հրատարակել նաեւ Սայաթ-Նովայի կնոջ՝ Մարմարի տապանագիրը:

Գ. Ախվերդյանը կատարել է նաեւ մի շարք ուշագրաւ դիտողութիւններ Սայաթ-Նովայի լեզվի ու ոճի, նրա ստեղծագործութեան որոշ առանձնահատկութիւնների վերաբերյալ:

Ախվերդյանի կազմած ժողովածուն լույս աշխարհ չեկած արդեն արժանանում է հայ մտավորականութեան ուշադրութեանն ու դրական վերաբերմունքին: Սայաթ-Նովային անգրադատում է նաեւ ռուսական մամուլը: Ռուս բանաստեղծ Յակով Պոլշնսկին Գ. Ախվերդյանի միջոցով ծանոթանալով Սայաթ-Նովայի դեռեւս անտիպ երգերին, «Кавказ» թերթում (1851, № 1—2) հրատարակում է երգչի մասին մի ընդարձակ ակնարկ, որի մեջ զետեղում է սայաթնովյան երգերից կատարած իր արձակ թարգմանութիւնները և դրանց նմանութեամբ հորինած իր մի բանաստեղծութիւնը:

Հատկանշական է նաեւ, որ երբ Գ. Ախվերդյանի կազմած ժողովածուն Մոսկվայում դեռեւս տալագրութեան ընթացքի մեջ էր, Մ. էմինը համակ է դրում Քրանսիացի հայագետ է. Դյուլլորիին, հաղորդելով այդ աշխատանքի մասին և հիացմունքով նշում սայաթնովյան երգերի գեղարվեստական բարձր արժանիքները (67):

Գ. Ախվերդյանի հրատարակութեամբ, ըստ էութեան, վե-

րածնվում է Սալյաթ-Նովան և հայ իրականության մեջ շարունակում կատարել իր նշանակալից գրապատմական դերը:

Ախվերդյանի ժողովածուի աղդեցությամբ 60-ական թվականներից սկսած վրաց իրականության մեջ էլ աստիճանաբար մեծ հետաքրքրություն է արթնանում Սալյաթ-Նովայի նկատմամբ: Մամուլում և տարբեր ժողովածուներում հրապարակ են հանվում Սալյաթ-Նովայի վրացերեն խաղեր:

1850—1860-ական թվականներն, ուրեմն, կարող ենք համարել Սալյաթ-Նովայի «վերածնության» և սալյաթնովագիտության ձևավորման ժամանակաշրջան, հիմնականում Գ. Ախվերդյանի կազմած ժողովածուի հրատարակությամբ:

Հաջորդ տասնամյակներին, մինչև XX դարի առաջին տասնամյակը, սալյաթնովագիտությունն ապրում է ներքին կուտակումների ու հարստացման շրջան: Ախվերդյանի կազմած գրքի անմիջական աղդեցությամբ 1885 թ. լույս է տեսնում Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանի «Թիֆլիզեցոց մտավոր կյանքը» ժողովածուն, որտեղ, ի թիվս այլ նյութերի, հրապարակված են Սալյաթ-Նովային վերագրվող նոր խաղեր:

1892 թվականին Գ. Ասատուրը Պետերբուրգում, Ասիական թանգարանում, ուսումնասիրում է Սալյաթ-Նովայի որդու՝ Օհանի (Իվան Սևիդով) կազմած ձեռագիրը: Գ. Ասատուրն այդ ձեռագրից արտագրում է մինչ այդ անհայտ ութ հայերեն խաղեր և հետագայում հրապարակում է «Ազգագրական հանդեսում» (1903, գիրք 10):

1890-ական թվականներին ասպարեզ է իջնում նաև Գ. Լեոնյանը, որն ըստ ամենայնի ուսումնասիրում է հայ աշուղական գրականությունը և դրանով իսկ խթանում սալյաթնովագիտության հետագա զարգացմանը:

Այս շրջանում վրաց իրականության մեջ էլ ավելի է մեծանում հետաքրքրությունը Սալյաթ-Նովայի նկատմամբ: 1870 թ. (ապա նաև 1873, 1875, 1895 թթ.) լույս է տեսնում աշուղ-բանահավաք Սկանդար-Նովայի «Նրախճանքի երգեր» վրացերեն ժողովածուն, որի մեջ տեղ են գտնում Սալյաթ-Նովայի՝ մինչ այդ անհայտ վրացերեն խաղերը: Մի քանի նորահայտ վրացերեն խաղեր է հրապարակում նաև Ի. Ճավճավաձեն իր խմբագրած «Իվերիա» թերթում (1877, № 28, 30)՝ բարձր գնահատելով դրանց գաղափարա-գեղարվեստական

արժեքը: Նույն այդ ժամանակ «Դրոսերա» թերթում (1878, № 119, 120) վրաց բանասեր Մթածմինդելին (Ձ. Ճիճինաձե) տպագրում է ծավալուն հոդված, որտեղ անդրադառնում է հիմնականում Սալաթ-Նովայի կենսագրական հարցերին՝ հիմք ունենալով Գ. Ախվերդյանի հաղորդած տվյալները, ինչպիսիք և երգչի մասին վրաց իրականության մեջ տարածված ժողովրդական զրույցներն ու ավանդույթունները: Չնայած իրենց վիպական հյուսվածքին և հիմնականում մտացածին բովանդակությանը, այդ ավանդույթունները, որպես երգչի կյանքի բանահյուսական արձագանքներ, որոշակի արժեք են ներկայացնում սալաթնովագիտության համար:

Սալաթ-Նովայի վերաբերյալ փաստեր ու տեղեկություններ ենք դրոնում նաև այդ շրջանում հրատարակված որոշ պատմադիտական, տեղագրական երկերում: Աշուղ-բանաստեղծի ստեղծագործությանն արդեն այս կամ այն չափով անդրադառնում են նաև հայ և վրաց գրականության պատմաբանները (Գ. Զարրհանալյան, Լեո, Վ. Փափազյան, Ա. Խախանով):

1890-ական թվականներին մամուլում հրևում են սալաթնովյան խաղերի նոր ուսերին թարգմանություններ: Նույն այդ ժամանակ, ապա նաև դարասկզբին, Մ. Զիրազի, Ա. Լալասթի, Ա. Բլերուելի, Ա. Զոպանյանի, Գ. Սիմայանի ջանքերով Սալաթ-Նովայի մի շարք խաղեր թարգմանվում են ֆրանսերեն, գերմաներեն, անգլերեն, հունգարերեն: Հայ աշուղ-բանաստեղծն, այդպիսով, աստիճանաբար էլնում է միջազգային ասպարեզ:

1910-ական թվականներից սկսվում է սալաթնովագիտության մի նոր, աննախադեպ վերելքի շրջան, որ կատարվեց հայ ժողովրդի ազգային-հասարակական կյանքի անմիջական թելադրանքով: Ազգամիջյան կռիվների, նացիստալիզմի ու շովինիզմի պայմաններում մեծ քնարերգուի հումանիստական արվեստը կարող էր կատարել և կատարեց վիթխարի պատմական դեր:

Հայ դեմոկրատական, առաջագիմական մտքի խոշորագույն ներկայացուցիչն էր Հովհ. Թումանյանը, որը դարձավ նաև սալաթնովագիտության նշանավոր ներկայացուցիչներից մեկը: 1911 թ. «Հորիզոնի» համարներում լույս են տեսնում

նրա «Նաղաշ Հովնաթանը և նրա, Քուչակ Նահապետի ու Սայաթ-Նովայի սերը» ուսումնասիրությունը, որտեղ ներկայացված են Նաղաշ Հովնաթանի, Սայաթ-Նովայի սիրերպությունը և Նահապետ Քուչակին վերագրված սիրո հայրենների հիմնական յուրահատկությունները:

1912 թ. «Մշակ» թերթում (№ 252) Գ. Բաշինջաղյանը հանդես է գալիս մի հոդվածով, որտեղ խոսելով Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական վիթխարի տաղանդի մասին, առաջ է քաշում նրա մահարձանի խնդիրը: Բաշինջաղյանի առաջարկին անմիջապես արձագանքում է Հովհ. Թումանյանը «Սայաթ-Նովայի շիրիմը» հոդվածով («Հորիզոն», 1912, № 259):

Կովկասի հայ գրողների նորաստեղծ ընկերությունը, որի նախագահն էր Թումանյանը, 1913 թ. Թիֆլիսում կազմակերպում է Սայաթ-Նովային նվիրված մի շարք գրական-երաժրշտական հանդեսներ: Այդ ընթացքում հրավիրվում են անվանի հայ աշուղներ ու երաժիշտ-բանահավաքներ (աշուղ Հաղիրիի ղլխավորությամբ), և նրանց հանձնարարվում է գրտնել ու ներկայացնել Սայաթ-Նովայի խաղերի եղանակները, որոնք որոշ տարածումներով պահպանվել էին Թիֆլիսի քաղաքային երաժշտական արվեստի ընդերքում, փոխանցվելով հետագա աշուղներին ու երաժիշտ-կատարողներին: Այդ գործը պսակվում է հաջողությամբ. հայտնաբերվում են աշուղ-բանաստեղծի որոշ հայերեն խաղերի եղանակները, որոնք հետագայում ձայնագրվում են, մշակվում և հանվում հրապարակ: Ըստ այդմ, աստիճանաբար վերածնվում է նաև Սայաթ-Նովայի երգ-երաժշտությունը:

Սայաթ-Նովային նվիրված երեկույթներին առավել եռանդագին հանդես է գալիս Հովհ. Թումանյանը: Մամուլում տպագրվում են նրա մի քանի ելույթները, որոնցից արժեքավոր է հատկապես «Սայաթ-Նովայի երգերի բնավորությունը» հոդվածը («Հորիզոն», 1913, № 113): Այստեղ Թումանյանը մատնանշել է աշուղ-բանաստեղծի երգերի հումանիստական ոգին, դրա մեջ տեսնելով նրա մշտաթարմության գաղտնիքը: Իր մեկ այլ ղեկուցման մեջ՝ «Սայաթ-Նովեն Դավիթ եպիսկոպոս և առաջնորդ Հաղպատա թևմի», Թումանյանը փորձել է նույնացնել Սայաթ-Նովային և Հաղպատավանքի առաջնորդ

Դավիթ եպիսկոպոսին (74, 59—68): Այդ ժամանակ դեռևս հայտնի չէին Սայաթ-Նովա—Տեր-Ստեփանոսի գրչագրած ձեռագրերը, որոնք կկանխեին Թումանյանի այդ վրիպումը:

Նույն 1913 թ. «Հովիտ» շաբաթաթերթում (№ № 13—15) Սկանդար-Նովան հրապարակում է մի քանի չափազանց հետաքրքիր ժողովրդական հուշ-ավանդույթյուններ ու վկայություններ Սայաթ-Նովայի աշուղական գործունեության մասին:

Նույն այդ ժամանակ հանդես է գալիս նաև Նիկոլ Աղբալյանը՝ Սայաթ-Նովային նվիրված հրապարակային դասախոսություններով, երգչի հայերեն խաղերի շուրջ բանասիրական-բնագրագիտական դիտողություններով: Հետագայում առավել խորանալով սայաթնովագիտության մեջ, Ն. Աղբալյանն իր ուսումնասիրություններում լուսաբանում է երգչի կյանքի ու ստեղծագործության որոշ կարևոր էջեր:

1914 թ. մայիսի 15-ին Թիֆլիսում տեղի է ունենում Սայաթ-Նովայի մահաբանի բացումը, որ վերածվում է ազգային-մշակութային մեծ տոնախմբության: Այդ օրերին Անդրկովկասի տարբեր քաղաքներում հրապարակ են հանվում երգչի հայերեն խաղերի նոր ժողովածուներ:

Հայ մտավորականության կողմից Սայաթ-Նովայի նկատմամբ առաջացած հասարակական մեծ հետաքրքրությունը մի նոր, առավել զորեղ արձագանք է դառնում ուս իրականության մեջ: 1916 թ. Մոսկվայում լույս է տեսնում «Հայաստանի պոեզիան» նշանավոր ժողովածուն, որտեղ ընդգրկված են սայաթնովյան 12 հայերեն խաղերի Վ. Բրյուսովի կատարած ընտիր թարգմանությունները: Վ. Բրյուսովը ոչ միայն Սայաթ-Նովայի ուսերեն լավագույն թարգմանիչն է, այլև աշուղաբանաստեղծի ստեղծագործության լավագույն մեկնաբաններից մեկը: Իր խմբագրած ժողովածուի առաջաբանում նա, չափազանց բարձր գնահատելով ժողովրդական երգչի վրիթ-խառի գրապատմական դերը, մատնանշել է նրա բանարվեստի բարձր արժանիքներն ու առանձնահատկությունները՝ դիտելով նրան համաշխարհային գրականության մակարդակի վրա:

Վրաց մայրաքաղաքում տեղի ունեցող սայաթնովյան հանդիսությունները և գրական-հասարակական երևույթները կատարվում էին նաև վրաց մտավորականության մասնակ-

ցությամբ: Այդ հանդիսությունների առաջացրած ոգևորության և մասնավորապես Գ. Բաշինջաղյանի նախաձեռնության արդյունքը եղավ Սայաթ-Նովայի վրացերեն խաղերի առաջին ժողովածուի հրատարակությունը, որ 1918 թ. իրագործեց Ի. Գրիշաշվիլին: Առանձին արժեք է ներկայացնում Գրիշաշվիլու ներածական ուսումնասիրությունը («Սայաթ-Նովան և հին Թրիլիսին»), որտեղ հեղինակը ձգտել է բացահայտել այնպատմամշակութային մթնոլորտը, ուր ձևավորվել է եռալեզու աշուղ-բանաստեղծի ինքնատիպ տաղանդը: Ի. Գրիշաշվիլու ժողովածուի վերարկրյալ Գ. Բաշինջաղյանը հրապարակում է մի գրախոսական («Մշակ», 1920, № 127), որտեղ, ըստ ամենայնի զնահատելով այն, առաջ է քաշում նաև երգչի աղբյուրներն իրադերի հրատարակության և հայերեն թարգմանության հարցը՝ այդ մասին խոսելով նաև հետագայում (1924 թ.): Սակայն այդ հարցը երկար ժամանակ մնում է չլուծված:

* * *

Սայաթնովագիտությունը թևակոխում է սովետական շրջանը: Հայաստանի նորաստեղծ սովետական հանրապետությունը Թումանյանի միջոցով ձեռք է բերում Սայաթ-Նովայի ինքնագիր Դավթարը: Ժամանակի լուսծողկոմ Ա. Հովհաննիսյանի հանձնարարությամբ Գ. Ասատուրն ուսումնասիրում է այդ ձեռագիրը, իր հետազոտության արդյունքները սպաղրելով Հայաստանի գիտական ինստիտուտի բանբերում (Վարդապատ, 1921—1922):

«Մարտակոչ» և «Խորհրդային Հայաստան» թերթերի 1926 թվականի համարներում Սայաթ-Նովայի վերաբերյալ հոդվածներով հանդես են գալիս Ս. Օգանեզաշվիլին (Ալ. Հովհաննիսյան), Գ. Ասատուրը, Լեոն: Նրանք բանավիճում են երգչի կենսագրության առեղծվածների շուրջ, արծարծում աղբյուրներն իրադերի ուսումնասիրության հարցը:

1924 թ. լույս է տեսնում Կ. Կեկելիձեի «Վրաց գրականության պատմության» 2-րդ հատորը, որտեղ առանձին բաժին է հատկացված Սայաթ-Նովայի կյանքին ու ստեղծագործությանը: Բե՛ Գրիշաշվիլին և Թե՛ Կեկելիձեն տարբեր ժամանակներում և տարբեր առիթներով վրացական մամուլում

հանդես են եկել Սայաթ-Նովային նվիրված հոգվածներով:

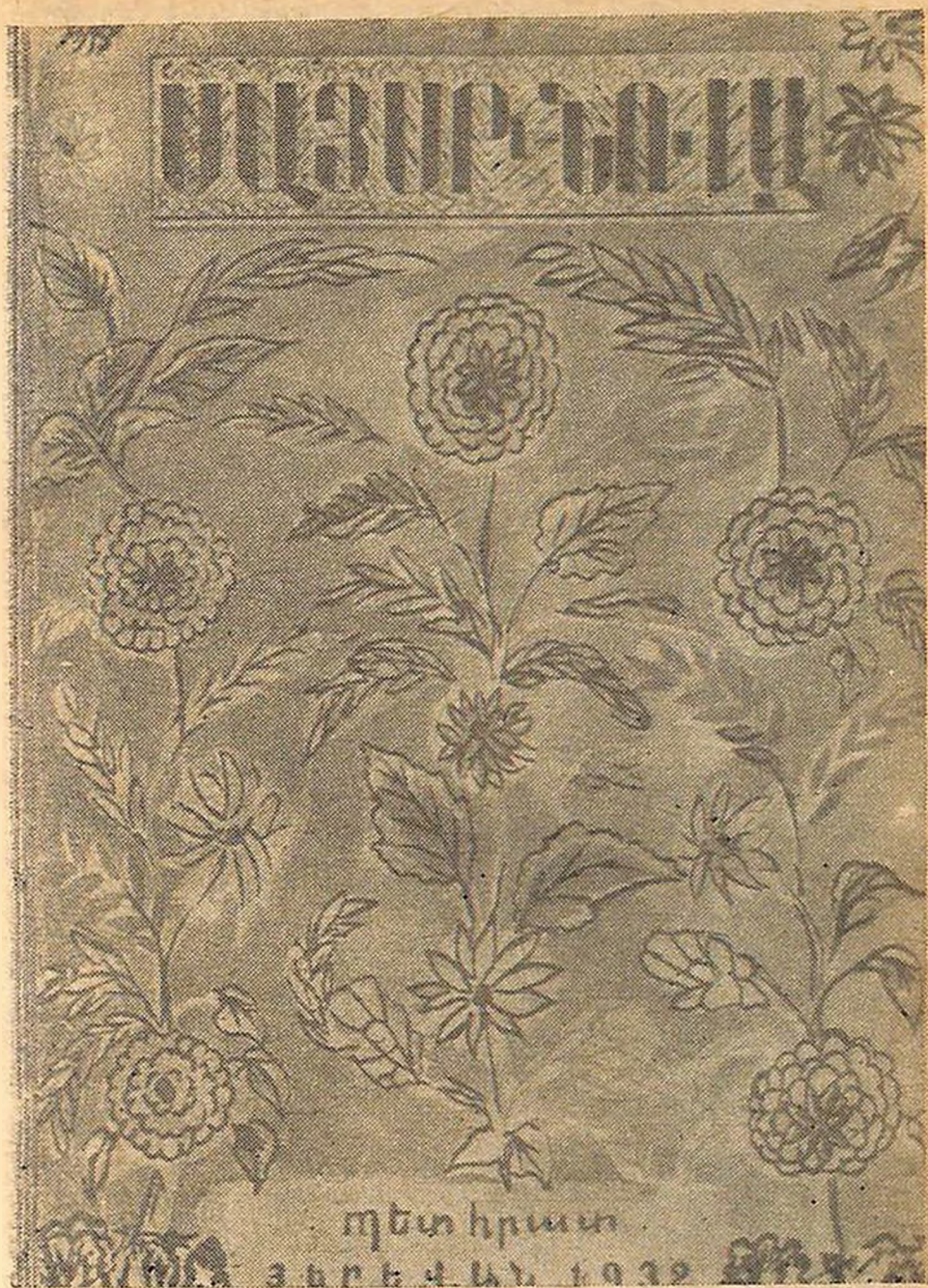
1930 թ. Թբիլիսիում լույս տեսավ Սայաթ-Նովային նվիրված երկու վրացերեն աշխատություն՝ Գ. Լեոնիձեի և Լ. Մելիքսեթ-Բեկի հեղինակությամբ: Դրանք ուշագրավ էին հատկապես վրացական աղբյուրների և երգչի կենսագրությանն առնչվող նոր փաստերի օգտագործմամբ: Գ. Լեոնիձեն և Մելիքսեթ-Բեկը շրջանառության մեջ դրեցին Հովհան (Խովանե) և Թեյմուրազ արքայազների, այլև Պլատոն Խոսեփանիի վկայությունները: Լ. Մելիքսեթ-Բեկը, ուսումնասիրելով 1766 թ. Կախո քարվանսարայում պաշտոնաված ժողովածուն, ցույց տվեց ձեռագրի գրիչ քահանա Տեր-Ստեփանոսի և Սայաթ-Նովայի նույնությունը:

1930-ական թվականներին հրատարակվում է Սայաթ-Նովայի հայերեն երգերի հինգ ժողովածու: Ամենաարժեքավորը Գ. Լեոնյանի աշխատասիրությամբ Նրեանում լույս տեսած հայերեն խաղերի լիակատար ժողովածուն էր (1931): Այն սկսվում է Պ. Մակինցյանի առաջաբանով, որին հաջորդում է Գ. Լեոնյանի՝ Սայաթ-Նովայի կյանքին ու գործին նվիրված ծավալուն ուսումնասիրությունը, որտեղ հմուտ աշուղագետը կատարել է մի շարք ուշագրավ դիտողություններ ու մեկնաբանություններ:

Սայաթ-Նովայի երգերի ժողովածուներ են հրատարակվում նաև Սփյուռքում (Բեյրութ, 1931, երկու ժողովածու): Այդ տարիներին «Վեմ» հանդեսում (Փարիզ, 1933—1934) Հ. Զավրչյանը ներկայացնում է Սայաթ-Նովայի քննական կենսագրությունը:

1936 թ. որոշ ուշացումով նշվում է Սայաթ-Նովայի մահվան 140-ամյակը: Այդ առթիվ գրվում են երգչի կյանքին ու գործին նվիրված նոր հոգվածներ, հրատարակվում են նրա խաղերը, լույս են տեսնում նոր թարգմանություններ՝ աշխարհի տարրեր լեզուներով:

Լ. Մելիքսեթ-Բեկի ջանքերով Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերը թարգմանվում են վրացերեն և 1935 թ. Թբիլիսիում հրատարակվում առանձին գրքույկով: Լ. Մելիքսեթ-Բեկն այդ հրատարակությանը կցում է իր մի ուսումնասիրությունը՝ «Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության գրական-ժողովրդական ակունքները»:



Գ. Լուսյանի հրատարակած ժողովածուի տիտղոսաթերթը

1934—38 թթ. Գ. Բարվերդյանը հրապարակում է Սայաթ-Նովային վերագրվող անհայտ խաղեր, որոնք գրի էր առել դարասկզբին:

Այս շրջանում հայ և վրացի ուսումնասիրողները գրում ու բանավիճում էին ոչ միայն երգչի կենսագրական խնդիրների շուրջ, այլև փորձում էին վեր հանել նրա ստեղծագործության դադարափարական բովանդակությունը, հասարակական արժեքն ու սոցիալական շերտերը: Նմանօրինակ հոդվածներով հանդես եկան Գ. Լեոնյանը, Ս. Հարությունյանը, Ս. Հակոբյանը, Ալ. Բարամիձեն և ուրիշներ:

1940 թ. երաժշտագետ Մ. Աղայանը «Գրական թերթում» (№ 30) տպագրում է «Սայաթ-Նովան և նրա սիրո առեղծվածը» ուշագրավ հոդվածը, որտեղ երգչի որոշ ծածկագրերի, բառախաղերի վերծանությամբ կարգում է նրա սիրած կնոջ՝ Աննայի անունը: Նրանից առաջ, Մ. Հասրաթյանի վկայությամբ, Գ. Ասատուրը սայաթնովյան ծածկագրերի վերծանությամբ ցույց է տվել, որ երգչի սիրած կինը եղել է Հերակլ արքայի քույր Աննան (վերծանությունների աղբյուրը հայտնի չէ. տե՛ս 154, XXXI, 237, 260):

Նշանակալից է 1943 թվականին Թեհրանում Ռ. Աբրահամյանի աշխատասիրությամբ հրատարակված սայաթնովյան հայերեն խաղերի ժողովածուն: Հեղինակը ձգտել է սայաթնովագիտության մեջ ստեղծված որոշ վերացականությունից ու խճողումից վերադարձ կատարել դեպի Սխվերդյանը, այն է՝ դեպի կոնկրետ գիտական վերլուծությունը: Այդ մոտեցմամբ է նա շաբաղրել Սայաթ-Նովայի կենսագրականը և երգչի լեզվին նվիրված ուսումնասիրությունը: Ներածության մեջ Ռ. Աբրահամյանը քննել է նաև պարսկերենի տարրը բանաստեղծի երգերում և նրանց հիմնական գեղարվեստական առանձնահատկությունները:

Երգչի հայերեն խաղերի մյուս սփյուռքահայ հրատարակությունը իրագործվել է մեկ տարի անց (1944 թ.) Ալեքսանդրիայում: Ժողովածուն կազմել է Հ. Շեմսը (Արեգենց), որը դեռևս 1942 թ. «Հուսաբերի» համարներում առանձին ուսումնասիրությամբ ներկայացրել է Սայաթ-Նովային՝ նրա ստեղծագործությունն առավել մատչելի դարձնելու համար արևմրտահայ գաղթաշխարհին:

40-ական թվականներին ասպարեզ է իջնում: Նաև տնվա-
նի սայաթնովագետ Մ. Հասրաթյանը, որը հիմնովին ուսում-
նասիրում է հրգչի եռալիզու ժառանգությունը, տպագրում
արժեքավոր բանասիրական հոդվածներ և թիֆլիսահայ բար-
բառով թարգմանում Սայաթ-Նովայի վրացերեն և ադրբեջա-
ներեն խաղերը:

1945 թ. նշվում է Սայաթ-Նովայի մահվան 150-ամյակը,
և այդ առթիվ հրատարակվում են սայաթնովյան նոր ժողովա-
ծուներ, որոնցից ամենաուշագրավը Հասրաթյանի կազմած
ժողովածուն էր: Նույն թվականին երևանում լույս է տեսնում
Կ. Աբովի «Սիրո և արդարության մեծ հրգիչը՝ Սայաթ-Նովան»
մենագրական գրքուկը:

Հոբելյանի առթիվ, 1946 թ., մի փոքրիկ ժողովածու է
լույս տեսնում Կ. Պոլսում (կազմող՝ Թ. Աղատյան): Նույն
թվականին երևանում հրատարակ են հանվում Սայաթ-Նովա-
յի քսաներկու հայերեն երգերը՝ Մ. Աղայանի և Շ. Տալյանի
նոտագրությամբ: Խաղերն ընտրված են հրգչի բանաստեղծա-
կան ու հրաժշտական՝ տեքստի ու խոսքի միասնականության
պահպանման սկզբունքով, որոշարկված են աշուղ-բանաս-
տեղծին բնորոշ հրաժշտական լադերը և մեղեդիական առանձ-
նահատկությունները: Ի դեպ, նույն այդ ժամանակ Բեյրութում
լույս է տեսնում նաև սայաթնովյան հայերեն խաղերի մեկ
այլ հրաժշտական ժողովածու՝ Հ. Պերպերյանի մշակում-
ներով:

Հոբելյանի օրերին ինչպես հայ, այնպես էլ վրաց ու
ադրբեջանական մամուլում լույս են տեսնում բանաստեղծի
կյանքին ու եռալիզու ժառանգությանը նվիրված մի շարք
հոդվածներ: Հրատարակ են հանվում հրգչի որոշ ադրբեջա-
ներեն երգեր:

1946 թ. լույս է տեսնում Մ. Աբելյանի «Հայոց հին գրա-
կանության պատմության» II հատորը, որտեղ առանձին բա-
ժին է հատկացված Սայաթ-Նովային: Մեծանուն գրականա-
գետը դեռևս 1917 թվականին Թիֆլիսում լույս տեսած «Ընդ-
հանուր տեսություն հայոց հին բանաստեղծության» դասա-
խոսության մեջ անդրադարձել է Սայաթ-Նովային, փորձելով
ճշտել նրա տեղը միջնադարյան հայ բանաստեղծության մեջ:
Իսկ «Հայոց լեզվի տաղաչափություն» (Երևան, 1933) աշխա-

տության մեջ Արեղյանն անդրադարձել է Սայաթ-Նովայի գործածած աշուղական շափերին ու հրգատեսակներին:

1946 թ. լույս է տեսնում նաև Լեոյի «Հայոց պատմութեան» III հատորը, որտեղ անվանի պատմաբանն ու բանասերը հանգամանորեն խոսում է Սայաթ-Նովայի կյանքի ու գրական ժառանգության մասին:

1959 թ. վերահրատարակվում է Մ. Հասրաթյանի կազմած ժողովածուն՝ համալրված վրացերեն և ադրբեջաներեն խաղերի նոր թարգմանություններով:

1950-ական թվականներին Կ. Կեկելիձեն և Ալ. Բարամիձեն վրաց գրականության պատմությանը նվիրված իրենց ուսումնասիրություններում առավել լայնորեն քննում են Սայաթ-Նովայի կյանքն ու գործը, վրաց գրականության և իրականության հետ ունեցած նրա աղերսները:

1954 թ. Բաքվում լույս է տեսնում Մ. Սեյիդովի «Սայաթ-Նովա» գիրքը, որն առաջին ադրբեջաներեն ուսումնասիրությունն է գուսան-բանաստեղծի մասին:

1963 թ., Խաղաղության համաշխարհային խորհրդի որոշմամբ, նշվում է Սայաթ-Նովայի ծննդյան 250-ամյակը: Այս նշանավոր հոբելյանի առթիվ Սայաթ-Նովան և սայաթնովագիտությունը նոր կյանք են առնում: Մամուլում և առանձին գրքերով հրապարակվում են բանաստեղծի կյանքն ու գործը լուսաբանող ուսումնասիրություններ ու հոդվածներ, հրապարակվում են նորահայտ խաղեր, նրա մասին նոր վկայություններ, գրույցներ ու ավանդություններ: Հիշարժան են հատկապես Հր. Մուրադյանի, Խ. Սարգսյանի, Մ. Հասրաթյանի, Ա. Ղանալանյանի, Պ. Մուրադյանի, Ս. Հարությունյանի հոդվածներն ու մենագրությունները:

Բաքվում լույս է տեսնում Սայաթ-Նովայի խաղերի առաջին ադրբեջաներեն ժողովածուն՝ Հ. Արասլիի առաջաբանով: Թբիլիսիում Ի. Աբաշիձեի առաջաբանով և Ալ. Բարամիձեի վերջաբանով լույս է տեսնում վրացերեն խաղերի հրկրորդ, առավել ամբողջական ժողովածուն: Երրորդ անգամ, շքեղ հրատարակությամբ ընթերցողին է հանձնվում Մ. Հասրաթյանի կազմած ժողովածուն: Այստեղ արդեն ադրբեջաներեն խաղերի թարգմանությունները հասցված են 85-ի, ընդարձակված է ներածական ակնարկը, լրացված են ծանոթագրու-

22682
A 78932

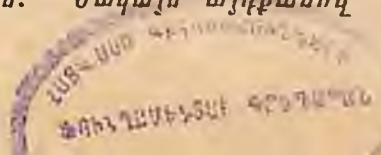
թյունները: Ուշագրավ են հատկապես սայաթնովագետի այն գիտողություններն ու վարկածները, որոնք վերաբերում են հրգչի կենսագրության առավել մութ էջերին:

Պետք է ասել, որ հատկապես 1963-ին, հոբելյանական խանդավառությունից ծնված բազում հոգվածների տարափի տակ սայաթնովագիտությունը որոշ չափով կորցրեց նախկին գիտական լրջությունը: Եվ դա կատարվեց նախ և առաջ, Մ. Հասրաթյանի խոսքերով ասած, «տքնություն չսիրող և անիրազեկ մարդկանց կողմից, որոնք գրչի մեկ շարժումով փորձում են գյուտեր անել, նոր խոսք ասել, սպառնալով բանասիրական հռանդի վառողը, հաճախ ավելի թանձրացնելով անհայտ հարցերի մշուշը» (154, VI): Այդ «գյուտերը» շարունակվեցին նաև հետագայում, ընդհուպ մինչև մեր օրերը...

Այսուհանդերձ, սայաթնովագիտությունն իր դրությունն ևրկար տարիների ընթացքում արդեն այնքան նյութ էր կուտակել, որ այդ հիմքի վրա հնարավոր էր առավել ամբողջական գիտական խոսք ասել հրգչի կյանքի ու ստեղծագործության վերաբերյալ: Այդպիսի մի նպատակադրումով հանդես եկավ Պ. Սևակը՝ գուսան-բահաստեղծի կյանքի ու գործի ուսումնասիրության ասպարեզում ներգնելով իր խոշոր ավանդը:

Պ. Սևակի հետաքրքրությունը Սայաթ-Նովայով հետապնդում էր ոչ միայն գիտական նպատակներ, այլև որոշակի արձագանք էր դրական արդիական խնդիրներին: Անցյալի լավագույն դրական ավանդույթներն իմացող ու գնահատող նորարար բանաստեղծը «պոեզիայի մեջ աշուղություն անողներին» հակադրում է «աշուղության մեջ պոեզիա անող» Սայաթ-Նովային:

1962 թ. վերջերից Պ. Սևակն սկսում է «Սայաթ-Նովա» մենագրության նախապատրաստական աշխատանքները և արդեն հաջորդ տարվա գարնանը շարադրում է ուսումնասիրության հիմնական մասը («Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունը»), որը առանձին հոգվածներով տպագրում է մամուլում, հոբելյանի օրերին: Մենագրությունը լիովին պատրաստ էր արդեն 1966 թվականին: Հաջորդ տարին այն պաշտպանվում է որպես դոկտորական դիսերտացիա և առանձին գրքով լույս տեսնում 1969-ին: Սակայն այդքանով չսպառնեց



Պ. Սևակի ասելիքը Սայաթ-Նովայի մասին: Իր կյանքի վերջին երկու տարում նա աշխատում էր «Սայաթ-Նովան և միջնադարյան տաղերգուները» ուսումնասիրության վրա: Շարունակելով խորանալ երգչի եռալեզու ստեղծագործության մեջ, նա փորձել է հայտնաբերել նոր, շուտամնասիրված շերտեր, բացահայտել երգչի ստեղծագործության առնչակցությունը ինչպես հայրենի, այնպես էլ ընդհանուր արևելյան քնարերգության ավանդներին: Սակայն, դժբախտաբար, նա չհասցրեց լիովին ամբողջացնել իր նոր հետազոտությունը և թողեց մի անավարտ ձեռագիր, որ մինչև այժմ մնում է անտիպ:

«Սայաթ-Նովա» մենագրության առաջին բաժնում Պ. Սևակը համոզիչ քննությամբ լուծել է Սայաթ-Նովայի կենսագրության երկու կարևոր հարց. երգչի ծննդյան թվականը (1722) և նրա սիրո առեղծվածը (Աննա Բատոնիշվիլի): Այս խնդիրների կապակցությամբ նա ճշտել է նաև երգչի կենսագրության այլևայլ հարցեր: Պետք է ասել, որ Պ. Սևակի որոշ մեկնարանությունների, ևնթագրությունների և հատկապես սայաթնովյան ծածկագրերի վերծանությունների մեջ առկա են անճշտություններ, սակայն երգչի կենսագրության ուսումնասիրության մեջ նրա ներդրումն անժխտելի է և չափազանց կարևոր:

Պ. Սևակը բանաստեղծի իր խոր զգացականությամբ և գրականադեպի տրամաբանությամբ քննել է Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունը: Ուսումնասիրելով աշուղ-բանաստեղծի բարդ պոետիկան, Պ. Սևակը ցույց է տվել, թե որտեղ է փալատակել և որտեղ է խամրել նրա բանաստեղծական անհատականությունը, մատնանշելով այն սահմանագիծը, որով Սայաթ-Նովայի մեջ բաժանվում են աշուղն ու բանաստեղծը, արհեստավորն ու արվեստագետը:

Պ. Սևակը Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ տեսել ու մատնանշել է նաև որոշ ընդհանուր տեղեր մի կողմից՝ Նաբեկացու, հայրենիների, Ֆրիկի, Հովնաթանի, Մեծարենցի, Դուրյանի, Կոմիտասի, մյուս կողմից՝ Ռուդաբիի ու Խայամի, մեկ այլ կողմից էլ՝ Տրոբադուրների, Շեքսպիրի և Ուալդի հետ: Ցույց տալով սայաթնովյան երգերի և շեքսպիրյան սոնետների միջև եղած գեղարվեստական-տիպաբանական ընդհանրությունները, որ առաջինը նկատել էր Հովհ. Թուման-

յանը, Սևակը բացահայտել է այն համամարդկային ու համաժամանակյա զգացողությունները, որ առկա են տարբեր ժամանակներում ու պատմական պայմաններում ապրած, տարբեր ազգերի պատկանող երկու հանճարեղ ստեղծագործողների երկերում: Նման քննական-համեմատական մեթոդով առավել ճշտվում է Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության տիպաբանությունը, նրա տեղը թե՛ ազգային և թե՛ համաշխարհային գրականության պատմության մեջ:

Պ. Սևակի որոշ ապացույցներ ու վարկածներ մամուլում վիճարկվեցին: Այսուհանդերձ նրա «Սայաթ-Նովա» մենագրությունը աշուղ-բանաստեղծի կյանքի ու ստեղծագործության ուսումնասիրության ասպարեզում մնաց վերջին գիտական խոսքը:

Նույն 1969 թ., «Պատմա-բանասիրական հանդեսում» (№ 3), Պ. Հակոբյանը հանդես եկավ «Սայաթ-Նովայի՝ Հաղ-բատի վանքում գտնվելու մասին» հոդվածով, ապացուցելով, որ Սայաթ-Նովան կուսակրոնության տարիների մեծ մասը անց է կացրել ոչ թե Հաղպատավանքում, այլ Թիֆլիսի Բերդի Մեծ հիկեղեցում: Այս կապակցությամբ հանդեսի էջերում ծավալվեց բուռն քննարկ (1971, № 3, 1973, № 4): Պ. Հակոբյանը Սայաթ-Նովային նվիրված ընդարձակ հոդվածով հանդես եկավ նաև «Հայ մշակույթի նշանավոր գործիչները, V—XVIII դարեր» (Երևան, 1976) գրքում:

1981 թ. Մաշտոցյան Մատենադարանին հանձնվեց Սայաթ-Նովայի ընդօրինակած երկրորդ գրչագիր մատյանը, որի մասին մինչ այդ ոչինչ հայտնի չէր բանասիրությանը: Նորահայտ գրչագրի մասին «Լրաբերի» էջերում (1981, № 7) ծավալուն հոդվածով հանդես եկավ Բ. Զուգասպյանը: Զեռագիրը, որ ամփոփում է Նարեկացու Ողբերգության մատյանը, ունի հիշատակարան-հիշատակագրություններ, որոնք լուսաբանում են Սայաթ-Նովայի կենսագրության մի մութ շրջանը: Վերջնականապես ճշտվում է նրա քահանա ձեռնադրվելու ժամանակը, և հայտնի է դառնում, որ քահանայության առաջին տարիներին (1760—1761 թթ.) Տեր-Ստեփանոս—Սայաթ-Նովան գտնվել է Պարսկաստանի Գիլան նահանգի էնզելի քաղաքում:

1982 թ. Լենինգրադում լույս է տեսնում Սալյաթ-Նովայի եռալեզու ստեղծագործությունյան մի նոր, առավել ամբողջական ռուսերեն ժողովածու (կազմող՝ Գ. Բաթոսյան): «Մարդու և սիրո երգիչը» ներածական հոդվածում Վ. Նալբանդյանը, ուղեցույց ունենալով սալյաթնովագիտական լավագույն ուսումնասիրությունները, անդրադարձել է Սալյաթ-Նովայի կենսագրության կարևոր էջերին, նրա բազմաբարդ ստեղծագործության հիմնական թեմաներին ու միտումներին՝ ձգտելով ցույց տալ աշուղ-բանաստեղծի տեղն ու դերը անդրկովկասյան ժողովուրդներին, մասնավորապես հայ դրականության պատմության մեջ:

Սկսած 1970-ական թվականների կեսերից մենք ևս զբաղվել ենք Սալյաթ-Նովայի կյանքի ու ստեղծագործության գիտահետազոտական աշխատանքներով, որոնց որոշ արդյունքներ տպագրել ենք գիտական հանդեսներում և հանրապետական մամուլում: Ուսումնասիրելով Սալյաթ-Նովայի հայերեն ժառանգության ձևազիր ու տպագիր աղբյուրները և սալյաթնովագիտական լայնածավալ դրականությունը, կազմել ենք երգչի հայերեն խաղերի ակադեմիական հատորը, որը 1984 թ. լույս ընծայեց ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչությունը: Այստեղ մի շարք բնագրային ճշտումներով հրատարակել ենք Սալյաթ-Նովայի մեզ հայտնի բոլոր հայերեն խաղերը, ինչպես և դրանց շուրջ շորս տասնյակ տարբերակներ՝ ընդարձակ ծանոթագրություններով ու բառարանով, հիմք ունենալով սալյաթնովագիտության բազմամյա փորձը:

1980-ական թվականներին գիտական մամուլում հատկապես Սալյաթ-Նովայի աղբյուրներին խաղերին նվիրված բանասիրական հոդվածներով հանդես եկավ նաև Մաշտոցյան Մատենադարանի գիտաշխատող Ն. Գևորգյանը: Վերջինիս հետ միասին մենք նախաձեռնեցինք կազմելու Սալյաթ-Նովայի եռալեզու խաղերի լիակատար ժողովածուն, որը 1987 թվականին լույս ընծայեց Նրեանի պետական համալսարանի հրատարակչությունը: Այստեղ Ն. Գևորգյանի վերծանությամբ լույս տեսան Սալյաթ-Նովայի բոլոր աղբյուրներին խաղերի հայատառ բնագրերը և նրանց տողացի թարգմանությունները՝ կատարված մեր անմիջական մասնակցությամբ: Ընդ որում այդ խաղերի բնագրերի ղգալի մասն առաջին անգամ է վեր-

ծանւել և թարգմանւել հայերեն: Նույնպիսի սկզբունքով ներկայացւած են նաև վրացերէն խաղիրը, որոնց տողացի թարգմանությունները կատարել ենք մենք: Այսպիսով, բաւական ուշացումով, վերջապես կրապարակի վրա է Սայաթ-Նովայի ողջ գրական ժառանգութիւնը՝ հնարավորին չափ ճշգրտւած և ծանոթագրւած:

Վաղուց արդեն հասունացել էր նաև Սայաթ-Նովայի կյանքի և ստեղծագործութեան վերաբերյալ մի նոր, առավել ամբողջական բանասիրական-գրականագիտական ուսումնասիրութիւն ստեղծելու պահանջը: Պ. Սևակի ուսումնասիրութիւնից հետո անցել է շուրջ քսան տարի: Այդ ընթացքում, ինչպես տեսանք, գիտական շրջանառութեան մեջ են դրւել փաստական ու գեղարվեստական նոր նշութեք: Առաջ է անցել նաև տեսական-գրականագիտական միտքը: Այդ ամենը հնարավորութիւն է տալիս նորից ու նորովի քննելու մեծ աշուղ-բանաստեղծի կյանքը և գրական ժառանգութիւնը: Այդ նպատակը հետապնդող մի փորձ է ներկա ուսումնասիրութիւնը:

Աշխատութիւնը բաղկացած է երկու հիմնական բաժնից և «Բանասիրական դիտողութիւններից»: Առաջին բաժնում ներկայացւած է Սայաթ-Նովայի գիտական կենսագրութիւնը: Երկրորդ բաժնում տարբեր հայեցակետերից քննւած է աշուղ-բանաստեղծի եռալեզու գրական ժառանգութիւնը, տրւած է նրա տիպաբանական նկարագիրը, փորձ է արւած վեր հանելու նրա գեղարվեստական արժեքը, ցույց տալու նրա բանարվեստի հիմնական առանձնահատկութիւնները: Մանոթագրութիւնների մեջ արծարծւած են երգչի կյանքին ու ստեղծագործութեանն առնչվող առավել մասնակի բանասիրական խնդիրներ ու հարակից հարցեր, որոնք նպատակահարմար չենք համարել ընդգրկելու հիմնական բաժինների մէջ:

Օգտագործւած գրականութեան ցանկում նշւած են հիմնականում այն աղբյուրներն ու ուսումնասիրութիւնները,

որոնք անմիջականորեն մեջքերված կամ հղված են մեր աշխատության մեջ (իրենց հերթական համարի և համապատասխան էջերի նշումով):

Սայաթ-Նուվայի խաղերի մեջքերումները մեծ մասամբ կատարված են 1987 թվականի մեր կազմած լիակատար ժողովածուից: Մեջքերումներից անմիջապես հետո փակագծերում դրել ենք խաղերի թվահամարները՝ Հ (հայերեն), Վ (վրացերեն) և Ա (ադրբեջաներեն) տառանշումներով:

Ն Ե Ր Ա Ծ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

(Ժամանակը և միջավայրը)

Սայաթ-Նովային ծնող և սնող միջավայրը *XVIII* դարի Վրաստանն էր, որը քաղաքականապես մասնատված արևելյան տիպի ճորտատիրական երկիր էր:

Դավիթ Շինարարի, ապա Բամար թագուհու և Զաքարյան իշխանների օրոք (*XI—XIII* դդ.) ստեղծված միացյալ Վրաստանը մոնղոլական և թուրքմենական տիրապետության շրջանում տրոհվում է երեք թագավորությունների՝ Քարթլիի, Կախեթի և Իմերեթի: Այդ թագավորություններն ու վրաց իշխանական տները միմյանց դեմ մղելով ներքին արյունահեղ կռիվներ, քայքայում էին երկրի քաղաքական ու տնտեսական հիմքը, և Վրաստանը ենթարկվում է Սեֆյան Պարսկաստանի և Օսմանյան Թուրքիայի դաժան բռնատիրությանը:

Վրաց թագավորներն ու իշխանները իրենց հարստությունը պահպանելու և թեկուզ անվանական անկախություն ունենալու համար «հաճախ դիմում էին կրոնափոխության և, մահմեդականություն ընդունելով, շարիք էին դառնում իրենց հարազատ ժողովրդի համար» (79, 260): Վրաց տերերի այս իսլամական քաղաքականության հետևանքով երկրի ազգային կյանքը դիմադրվում էր, ստանում պարսկական, մուսուլմանական կերպարանք: Քարթլիի Ռոստոմ թագավորի օրոք (1634—1658) արդեն պալատական լեզուն պարսկերենն էր, և իշխում էր պարսկական կենցաղավարությունը: Պարսկանում է նաև վրացական մշակույթը, տիրապետող են դառնում պարսկական երգն ու երաժշտությունը (196, 61):

XVII—XVIII դարերում ծավալված հայ ազատագրական շարժումները արթնացրին նաև վրաց ժողովրդի պայքարի ոգին, որի լավագույն կրողը եղավ Վախտանգ VI թագավորը (1675—1737): Հրաժարվելով մահմեդական կրոնից, որ

ստիպված ընդունել էր պարսից արքունիքում, վրաց հայրենասեր թագավորը ծրագրեր է մշակում Վրաստանը պարսկական լծից ազատագրելու, մահմեդական տիրապետությունը վերացնելու և երկրի սոցիալ-քաղաքական ինքնությունը վերականգնելու համար: Քարթլիի պետական կարգը կադմակերպելու նպատակով նա ստեղծում է օրենսդրություն, բացում տպարան, ձեռնարկում կրթական, շինարարական միջարք խոշոր միջոցառումներ: Վախտանգի և նրա որդի Վախուշտիի պատվերով հայերենից վրացերեն ևն թարգմանվում մի քանի փիլիսոփայական ու քերականական աշխատություններ:

Վրաստանում տիրող ներքին երկպառակությունները, պարսկական քաղաքականությունը և թուրքական հարձակումները խանգարեցին Վախտանգին իրազործելու իր քաղաքական ծրագրերը: Նրա անկումով միառժամանակ խափանվեց հայ-վրացական ղինակցությունը, որի նպատակն էր ստեղծել միացյալ հայ-վրացական թագավորություն (95, 148—149):

1723 թ. թուրքերը գրավեցին Քարթլիի մայրաքաղաք Թիֆլիսը (Տփղիս) և իշխեցին այնտեղ մեկ տասնամյակից ավելի: Սակայն օսմանական բանակի դեմ Նադիր-Շահի (1688—1747) մղած հաղթական պատերազմների հետևանքով Վրաստանը վերստին անցավ Պարսկաստանին: 1735 թ. գրավելով Թիֆլիսը՝ Նադիրը քաղաքի և փաստորեն ողջ Քարթլիի վարչությունը հանձնում է նույն թվականին թուրքերի կողմից սպանված քաղաքագլուխ Աշխարհբեկի որդի Աղա Բեհբությանին: Վրաստանի մյուս հատվածը՝ Կախեթը, այդ ժամանակ (1733—1744) գտնվում էր Թեյմուրազ II-ի տիրապետության տակ:

Նադիր-Շահը սանձահարեց կրոնական ու դավանաբանական երկպառակությունները և դրանցից ծնվող արյունահեղ ու քայքայիչ պատերազմները³:

Պարսից լայնածավալ տերության քայքայված սոցիալ-տնտեսական կյանքը որոշ չափով բարելավվեց Նադիր-Շահի կադմակերպած հնդկական արշավանքի (1738—1739) շնորհիվ: Այդ արշավանքին մասնակցեցին նաև Վրաստանի երեք հատվածների՝ Քարթլիի, Կախեթի և Իմերեթի տերերը՝ Աղա

Բեհբուխյանը, պատանի Հերակլ արքայազնի հետ, Թեյմուրազ արքան և Դիլի Ամիլախավարին (219, 113): Ենթադրվում է, որ այդ արշավանքին մասնակից է եղել նաև պատանի Արուսիկ-Սայաթ-Նովան:

1744 թվականի ամռանը Նադիր-Շահը Թեյմուրազ II-ին նշանակում է Քարթլիի թագավոր, իսկ Կախեթը հանձնում է նրա որդուն (210, 156): Աղա Բեհբուխյանը շարունակում է վարել Թիֆլիսի քաղաքագլխի (մելիքի) պաշտոնը:

Թեյմուրազ և Հերակլ թագավորները շարունակեցին Վախտանգ VI-ի քաղաքականությունը: Նրանք ևս Վրաստանի փրկությունն ակնկալում էին Ռուսաստանից և անհրաժեշտաբար համագործակցում հայ ազգային-ազատագրական շարժմանը: 1761 թ. Թեյմուրազը հայերից ու վրացիներից կադմրված մի մեծ շքախմբով մեկնում է Պետերբուրգ՝ ռուսների հետ դաշինք կնքելու ընդգեմ թուրքերի: Բայց նրա այդ դիվանագիտական առաքելությունը դրական արդյունք չունեցավ, և հայրենիք վերադառնալու ճանապարհին հուսախաբ եղած վրաց գահակալը կնքեց իր մահկանացուն (1762 թ.): Հոր մահից հետո Հերակլ II-ը միավորելով վրացական երկու թագավորությունները, դարձավ միացյալ Վրաստանի (բացառյալ Իմերեթի) թագավոր, գահակալելով մինչև 1798 թ.:

Հերակլի երկարամյա գահակալության տարիներին ռազմաքաղաքական որոշ հաջողությունների հասած Վրաստանն ապրեց տնտեսական-մշակութային վերելքի շրջան: Հերակլը իրագործեց պետական, մշակութային նշանակություն ունեցող մի քանի խոշոր ձեռնարկումներ: Ստեղծեց մշտական գործող բանակ (մոբիզե), հրապարակեց ճորտ պուղացիության վիճակը թեթևացնող օրենքներ, հիմնադրեց ուսումնական հաստատություններ, վերստին գործի դրեց անգործության մատնված վրացական տպարանը: Նրա օրոք հայ և վրաց մտավորականության ջանքերով հայերենից վրացերեն թարգմանվեցին բաղմաթիվ աստվածաբանական, փիլիսոփայական, պատմական, աշխարհագրական, ճարտասանական, բերականական աշխատություններ (10, 110—111): Հանդես եկան մի շարք նշանավոր մշակութային գործիչներ:

Հերակլի գահակալության տարիներին ծաղկեցին նաև հայ և վրաց բանաստեղծությունն ու երաժշտությունը, որի առաջատարը դարձավ Սայաթ-Նովան:

Սալաթ-Նովան կյանքի մեծ մասն ապրել է Քարթլիի մայրաքաղաք Թիֆլիսում:

Ըստ վրաց աշխարհագիր Վախուշտիի, Թիֆլիսը XVIII դարում բաղկացած էր երեք հիմնական մասից՝ բուն քաղաքը, Կալան կամ Բերդի շրջանը և Իսանին կամ Հավլաբարը: Մետեխի ամրոցի մոտ գտնվող հին փայտաշեն կամուրջը միացնում էր Հավլաբարն ու Կալան: Բուն Թիֆլիսը և Հավլաբարը համարվել են հայկական, իսկ Կալան՝ վրացական թաղամաս: Քաղաքն ամբողջովին շրջապատված է եղել փարթամ մերդատու այգիներով ու պարտեզներով: Վալդերագրերում հաճախ են հիշատակվում արքային, արքայազնին ու կաթողիկոսին պատկանող այգիները, ինչպես և Թիֆլիսի հարուստ իշխանների (թավադներ) ու մոքալաքենների (մեծահարուստ քաղաքացիներ) այգիները՝ Վերայում, Կրծանիսում, Սեիդաբադում, Օրթաճալայում:

Արքայական պալատը Թամար թագուհու օրոք (1184—1213) գտնվել է Հավլաբարում, Մետեխի ժայռի վրա: Հետագայում Ռոստոմ թագավորը պալատը տեղափոխում է Քուռ գետի աջ ափը, Սիոն և Անչխաատի հնագույն եկեղեցիների միջև: Ինչպես գրում է ֆրանսիացի ճանապարհորդ Ժան Շարդենը (1643—1713), «Իշխանի պալատն, անշուշտ, Թիֆլիսի լավագույն դարդերից մեկն է: Ունի գետի վրա բացվող ընդարձակ տաճարներ: Պալատի լայնածավալ այգիներում կան մեծ թռչնանոցներ՝ զանազան տեսակի թռչուններով, հարուստ շնանոցներ և լավագույն որսի բազեններ» (237, 19): Պալատի հարակից շինություններից է եղել արքունական երաժշտանոցը (նաղարախանա), որտեղ հավաքվել են արքունական երգիչ-երաժիշտները: Այդտեղ է գործել նաև արքունական երգիչ-բանաստեղծ Սալաթ-Նովան:

XVIII դարի Թիֆլիսը Արևելքի վաճառաճահ կենտրոններից էր: Քաղաքի բնակչության մեծագույն մասը ճորտ արհեստավորներ ու առևտրականներ էին, որոնք պատկանում էին թագավորին, նրա ընտանիքի անդամներին, մոքալաքեններին ու թավադներին: Իրենց ճորտերն ունեին նաև քաղաքի եկեղեցիները:

Թիֆլիսի արհեստավորները կազմում էին առանձին համքարություններ (արհեստավորական ընկերություններ), որոնք ունեին իրենց հատուկ կարգն ու կանոնադրությունը (231, 327): Առանձին համքարություններ էին կազմում նաև առևտրականները, ինչպես և այլ մասնագիտությունների ու զբաղմունքների մարդիկ (բժիշկները, նկարիչները և անգամ մուրացիկները): Թիֆլիսի արհեստավորները զբաղեցնում էին քաղաքի շուկաների ու իջևանատների մեծ մասը: Փողոցներում առանձին շարքերով տեղադրված էին երեք հարյուրից ավելի արհեստանոցներ, որտեղ զբաղվում էին մոտ վաթսուն տիսակ արհեստով: Տարածված էին հատկապես ջուհակությունը, դերձակությունը, կոշկակարությունը, զինագործությունը, կաշիգործությունը, ներկարարությունը և այլն: Հիմնականում այս արհեստավորական համքարություններից էլ ծնվում էին ժողովրդական երգիչ-աշուղները: Աշուղությունն էլ, ինչպես գրում է Գ. Լևոնյանը, դարձել էր «մի առանձին պարապմունք՝ պրոֆեսիա... առաջ բերելով մի համայնք, մի հասարակություն» (82, 53): Անկասկած, Թիֆլիսում առանձին համքարություն են կազմել նաև աշուղ-երաժիշտները:

Յուրաքանչյուր համքարություն ուներ իր ղեկավարը, որ կոչվում էր ուստադ (վարպետ, ուսուցիչ): Դրանք բարձր պաշտոնական անձինք էին, որոնք հաճախ ընտրվում էին անձամբ թագավորի կողմից: Ըստ կանոնադրության, ուստադները ոչ միայն պետք է լավագույնս տիրապետեին տվյալ մասնագիտությանը, այլև օժտված լինեին մարդկային, բարոյական բարձր հատկանիշներով: Համքարության բոլոր անդամները պարտավոր էին հարադատ հոր նման սիրել ու հնազանդվել իրենց ուստադին, որը նրանց և՛ վարպետ-ուսուցիչն էր, և՛ դաստիարակը:

Համքարության մեջ տվյալ մասնագիտությունը սովորող աշակերտները (շադիրդներ) իրենց գործին կատարելապես տիրապետելուց հետո, կանոնադրության համաձայն, ստանում էին վարպետի կոչում, որը վավերացվում էր հատուկ վկայագրով: Նույնը եղել է նաև աշուղական համայնքներում (81, 130—131): Վարպետի կոչում ստացած աշուղները միայն

իրավունք ունենին ելնել մրցասպարեզ թե՛ հայրենի և թե՛ ուրիշ քաղաքների մեջլիսներում:

Յուրաքանչյուր արհեստավորական համարություն ուներ իր հովանավոր սուրբը՝ փիրը: Աշուղների շնորհատու և պահպանիչ փիրը համարվել է Հովհաննես Մկրտիչ սուրբ Կարապետը, որի ուխտավայրը եղել է Մշո սուրբ Կարապետի վանքը:

Թիֆլիսը քարավանային ճանապարհների հանգուցակետ էր: Այստեղ ամեն օր ապրանքներով բարձված քարավաններ էին մտնում Գանձակից, Երևանից, Շամախիից, Թավրիզից, Էրզրումից: Թիֆլիսի միջով Իրանի ամենատարբեր քաղաքներից ապրանք էր փոխադրվում Ստամբուլ և Հալեպ: Էրզրումի միջով Վրաստան էին բերվում ֆրանսիական և անգլիական կերպասեղեն, վենետիկյան մետաքսյա դործվածքներ, որոնք հիշատակված են սալաթնուլյան խաղերում: Վրաստանն առևտրական կապերի մեջ էր նաև Հնդկաստանի հետ. Թիֆլիսի միջով էին անգլիացիները դնում Հնդկաստան:

Բեռնավորված քարավանները Վրաստանի մայրաքաղաքի ճոխ շուկաներն էին լցնում ամենատարբեր տեսակի կերպասեղենով, մորթեղենով, ղենքերով, տեսակ-տեսակ պտուղներով ու համեմունքներով: Մի հայերեն բանաստեղծության մեջ Սալաթ-Նուվան փոխաբերաբար ներկայացրել է «հիռու տիղացեն էկած» քարավանների բեռները.

Մե բիորս Փուանգի ասլաս է, տալիս է շովղ ու շափաղաք.
Մե բիորն զար-ղալամֆարի, տիղ ունե վունցուր մաֆաղաք.
Մե բիորն ենգիդունիա է, մե բիորն փառչալի խալաք...
Մե բիորն դըրմըզ ու զափուանգ, մե բիորն էլ զանչափիլ ա.
Մե ֆանի բիորն դարիչին, մե բիորն էլ դարանփիլ ա,
Բերնիրն վըրա չէ զալիս, հակնիրս է սիլա-սիլա.
Անտակ ծովի միչեն հանած ակնիւր ունիւմ՝ լալ ու բիլա.
Մարֆարիտըս՝ շաղա-շաղա՝ շարըս մունար չըֆաշե (Հ—10):

Սալաթ-Նուվայի աչս և նման խաղերով մեր առջև բացվում է հին Թիֆլիսի ճոխ ու խալտաբղետ շուկան՝ լցված արևելյան քաղցրավենիների, պտուղների ու կանաչեղենի, սուր համեմունքների՝ հիլի, մեխակի, դարչինի, քրքումի, մուշկի ու արևադարձային ղենջաֆիլի ղզլիսիչ բուրմունքներով...

Առևտրի ու արհեստագործության զարգացման հետևանքով հարստանում ու բարեկարգվում էր քաղաքը: Ժամանակի հայ պատմիչ Ծապի Հասան-Ջալալյանը (վխճ. 1728 թ.) նկարագրելով «ամենափարթամ և վայելուչ քաղաքն Տփլիս», գրել է. «բազմաշխատ վաճառականք են արք տեղւոյն և փափկասունք և գեղեցկատիպ կանայք, ուստերք և դստերք նորա, և ըստ կենցաղոյս քաղաքավարութեան աննմանք ի բազմաց. ասպարանիւք գեղապաճուճօք զարդարեալ, կահիւք և կարասեօք ուռճացեալք և ըստ ժամանակի իշխանութեան Հալոց զամենայն սպասս և անօթո տանց և սեղանոց նոցա զյոլովս փոխանակ պղնձոյ՝ արծաթեղէնս և ոսկեղէնս էին կազմեալ. իսկ զհանդերձից և զգեստուց զարդուց ականակոռ դիպակաց մարգարտաշարաց պայծառութիւն՝ դիտեա որչափ որ միտք քո բաւին» (59, 56—57):

Հարուստ և ճոխ կյանքը, ինչպես տեսնում ենք, նրբացրել էր մարդկանց ճաշակը, առաջացրել առանձնահատուկ հակում դեպի գեղեցիկը:

Կենսուրախ է եղել Թիֆլիսի բնակչությունը, սիրել է խնջույք ու զվարճանք, երգ ու երաժշտություն: Լեոնային մաքուր օդը, փարթամ այգիները, ծծմբային տաք ջրերը առողջ և զվարթ են պահել այդ ժողովրդին:

Ֆրանսիացի Ժան Շարդենը հիացած է եղել Թիֆլիսի բնակչության բարեստեսությամբ: Այստեղ, գրում է նա, «ես չտեսա ոչ մի տգեղ դեմք, ինչպես կանանց, այնպես էլ տղամարդկանց մեջ: Բնությունը կանանցից շատերին պարգևել է այնպիսի գեղեցկություն, որպիսին ես ոչ մի ուրիշ տեղ չեմ հանդիպել: Իմ կարծիքով, անհնարին է նայել նրանց և շփրել: Նրանք բարձրահասակ են, ճկուն և ունեն շափազանց բարակ մեջք, բայց նրանց փշացնում է այն, որ կարմիր ու սպիտակ են ներկվում, և դա նրանց մոտ համարվում է նույնպիսի զարդարանք, ինչպես մեղ մոտ թանկագին քարերն ու շքեղ զգեստները» (237, 68):

Բերենք նաև Մ. Թադիադյանի վկայությունը Թիֆլիսի բնակչության մասին. «Հռչակաւոր են ի գեղեցկութիւնս մարմնոյ իւրեանց, իրանք նոցա նոճօրէն աճեալք. Երբն թուխ, աչկունքն արեգակունք, մորթք սպիտակ ու կարմիր, միջկունքն բարակ և լեզուք անուշախօսք... Դողտրակաւ ք են

յոյժ և նաղարնոյթը կանայք նոցա, որք թէպէտև ճարտարք յուսմունս գրոց և ի պէսպէս արուեստս կանացի ձեռակերտաց, սակայն և այնպէս՝ անձնասէրք են յոյժ, և զեղոյ լարեանց անխնայ խնամատարք: Գրեալ թէ յամէնայն աւուր ի ջերմուկս լուանին, որ ի սակս խառնուրդս ինչ ունելոյ հանքային բաղադրութեանց՝ մեծապէս օգտէ փափկութեան մարմնոյ և պայծառութեան դիմաց» (72, 169): Հիշենք նաև նաղաշ Հովնաթանի հանրահայտ երգի սկզբի տողերը.

Գովիմ սրտիւ ուրախական
Թիֆլիզ քաղաքն պատուական.
Խիստ գեղեցիկ են սիրական՝
Վրաստանայ գոգալներն,
Գուրչստանայ խաբուններն (135, 11):

Ահա նաև Թիֆլիսի այր մարդկանց գովքը, որ կատարել է XVIII դարի աշուղ Շամշի Մելքոն Թիֆլիսի 1795 թ. ավերում պատկերող ողբի մեջ.

Ո՞ւր ին քաղքի ջոգած տղերքն, որ դասերով ման գոլէին,
Մէկ մէկու աղպէր ասելով, տես ինչ սէրով ման գոլէին,
Քերթուղա աղայ մաքդիկը շախշուներով ման գոլէին,
Ով որ կարողութիւն ունէր, ճօխաւներով ման գոլէին (94, 300):

Զվարճասեր Թիֆլիսեցիները զանազան նվազարաններով ու խմիչքով, խմբեր կազմած, գնում էին քաղաքից դուրս, խնջույք էին անում, մոռանալով առօրյա հոգսերը: Այս ամենով հիացած Թաղիադյանը գրել է. «Ոչ տեսի ես քաղաք ուրախ, քան զայս» (72, 169):

Հին Թիֆլիսում հատկապէս աշխույժ մթնոլորտ էին ստեղծում կինսոս-ղարաշխալիները: Իրենց արդար վաստակով ապրող և իրենց վաստակածը զվարթորեն վայելել կարողացող այդ կենսասեր արհեստավոր-առևտրականները իրենց սրամտություններով, ժողովրդական հյութեղ բառ ու բանով, թեւովոր խոսքերով մի յուրահատուկ կոլորիտ էին տալիս քաղաքին, նրա առօրյան դարձնելով գունեղ ու տոնական: Իսկապես, Հին Թիֆլիսը դարձել էր, Հովհ. Թումանյանի խոսքերով ասած, «մի ուրախ հարսանքատուն, ուր հրավիրված էին Կովկասի բոլոր ազգերն ու ցեղերը — քեֆ քաշելու» (74, 22):

Այդ մթնոլորտում ծնված ու սնված Սայաթ-Նովան իր խաղերից մեկում ասում է.

Ես Սայաթ-Նովան եմ, կարդացել եմ լամ,
Թիֆլիսում եմ, գիտեմ խոսքեր ճարտար (Ա — 26)

Ուշագրավ է Լեոյի հետևյալ դատողությունը. «Թիֆլիսի պես մի քաղաքում, որ վաղուց հռչակված էր Արևելքում իբրև մի գեղեցիկ, ունեւոր քաղաք, նշանավոր մանավանդ իր գեղեցկուհիներով, իր դվարճասեր, կյանքն ուրախությունների մեջ անցկացնող, ուտել-խմել իմացող աղգաբնակությամբ, կարող էր զարգանալ միայն ղգացմունքի ամենաբարձր նրբություն... կարող էր մշակվել վայելել գիտցող մի ժողովրդի հոգեբանությունը» (79, 574—575):

Սակայն միշտ չէ, որ Թիֆլիսն ապրել է ուրախ ու ապահով կյանքով: Թուրքերի, պարսիկների ու ղաղստանյան հրոսակների հաճախադեպ արշավանքները, ավարառությունն ու գերիվարությունը ծանր հարված են հասցրել Թիֆլիսի և առհասարակ Վրաստանի տնտեսական կյանքին: Հեղվել է անմեղ բնակչության արյունը, սկսվել է սով, մոլեգնել են մահատարածամերը, և հաճախ է ողբացել կենսուրախ քաղաքը: Բացի այդ, ճորտատիրական Վրաստանին էլ բնորոշ էր սոցիալական անհավասարությունը, ունեզուրկ մեծամասնության վայրագ շահագործումը: Թավաղների ու մոբալաթենների ճոխ ղղչակների ու փառահեղ տների կողքին հին Թիֆլիսում կային գեանափոր ու կավածեփ հյուղակներ, ուր ապրում էին հաղարավոր մարդիկ, որոնք արյուն-քրտինքով էին վաստակում իրենց հացը հանապաղօրյա:

Հերակլ Թագավորին ուղղված մի գրության մեջ Մետեխի շրջանի բնակիչները գրել են. «Ձեզ հայտնի է մեր կյանքը. եթե մեծ կարիքը չլիներ, ապա կարգին մարդն այստեղ չէր բնակվի... (տները) նման են հավաքների, մաշվում ենք խըրճիթներում, ապրում ենք օրեկան աշխատանքով, մենք ընշադուրկ ենք և աղքատ... Եթե մեկ բոլորիս վաճառեն, ապա 400 ուրվի տվող չի լինի» (231, 419):

Այսպիսին էր, ահա, այն քաղաքը, որի ուրախություններից ու վշտերից, հրգեթից ու վերքերից ծնվեց մեծ մարդասերն ու սիրահարը, մեծ բանաստեղծն ու գուսանը, որին ան-

հնարին է ճանաչել ու հասկանալ առանց Թիֆլիսի, և Թիֆլիսն էլ՝ առանց Սայաթ-Նովայի:

* * *

Սայաթ-Նովան տարագիր բանաստեղծ չէր, քանի որ տա-
րագիր չէր հայը Վրաստանում: Եվ դրա պատճառը երկու դրա-
ցի ժողովուրդների դարավոր բարեկամությունն էր:

Վրաց մայրաքաղաք Թիֆլիսում հայերն ապրել են նրա
հիմնադրման ժամանակներից ի վեր: Պատմական հանգա-
մանքների թելադրանքով Անդրկովկասի այս քաղաքում ժա-
մանակի ընթացքում խաչասերվեցին հայության արևմտյան և
արևելյան հատվածները: Թիֆլիսի հնագույն տեղաբնիկ հա-
յերին գումարվեց կործանված Անիի քաղաքակիրթ հայությու-
նը, և այդ համաձուլվածքը աստիճանաբար մեծացավ ու հա-
րստացավ Արարատյան դաշտավայրից, Լոռուց, Գուգարքից,
Դանձակից, Շիրվանից, Մուշից, Վանից, Կարսից, պարսկա-
կան քաղաքներից և անգամ Հալեպից, Կիսարիայից և այլ
վայրերից գաղթած հայության շնորհիվ: Հայկական արևմու-
տյան և արևելյան բարբառների բառային ու քերականական
ձևերի ներթափանցումով ստեղծվեց շափաղանց ինքնատիպ
ու գունեղ թիֆլիսահայ բարբառը: Այդպես միաձուլվեց նաև
հայության տարբեր հատվածների հոգևոր հարստությունն, ու
ստեղծվեց մի ինքնատիպ հայկական միջավայր: Ինքը՝ Սա-
յաթ-Նովան, լինելով այդ միջավայրի ծնունդը, հիրավի, «եր-
կու հայության մի համադրություն էր» (Ն. Աղբալյան):

Թիֆլիսը բազմազգ քաղաք էր: Այստեղ, Հովհան Արքա-
յաղնի վկայությամբ, հնում «խոսում էին մեծ տեսակ լեզվով,
այն է՝ հայերեն (սոմխուրի), վրացերեն, խաղարերեն կամ
ջաղաթայի լեզվով, ասորերեն, հունարեն և հերբայերեն:
Սրանցից առաջին երկուսն էին ավելի գործածվում, այսինքն՝
հայերենը և վրացերենը» (118, 258): Խաղարերենը կամ ջա-
ղաթայի լեզուն (չաղաթայերեն) թուրքական բարբառ էր:
Ասենք, որ աշուղության լեզուն էլ սկզբնապես թուրքերենն է
եղել, և այդ լեզվով էին ստեղծագործում ու բառ-մրցավեճերի
մեջ մտնում նաև հայ աշուղները: Թիֆլիսահայ աշուղներից
մեծագույնը՝ Սայաթ-Նովան, առաջինը լինելով, թուրքերե-

նից բացի երգեց նաև հայերին ու վրացերեն: Դա Վրաստանի մշակութային զարթոնքի վառ արտահայտություններից մեկն էր:

Թիֆլիսում, ինչպես նաև «Հայոց քաղաք» Գորիում (Դավիթ Շինարարը այն կառուցել էր հատկապես հայերի համար), Սղնախում և Վրաստանի մի շարք այլ քաղաքներում հայերը եղել են շինարարական, առևտրական, տնտեսական ու մշակութային կյանքի կազմակերպիչները: Իր հայրենիքում միշտ օտարի լուծ, ամար ու արհավիրք տեսած հայը իրեն ապահով էր զգում Վրաստանում:

Աստիճանաբար, առևտրի ու արհեստագործության շնորհիվ թիֆլիսահայերի ձեռքին էին կուտակվում դրամական խոշոր միջոցները և իշխանությունը քաղաքի վրա: Նկատի առնելով հայության ճնշող մեծամասնություն լինելը, վրաց արքունիքը հայերին էր հանձնել քաղաքի ղեկավարությունը: Քաղաքագլուխը կամ ինչպես ասում էին՝ մելիք-մամախալխին, նշանակվում էր Բեհրության նշանավոր իշխանական տոհմից: Մեկիքը ղեկավարում էր ոչ միայն հայության, այլև քաղաքի ողջ բնակչության գործերը:

Եթե Բեհրության իշխանները ժառանգաբար վարում էին քաղաքագլխի սլաշտոնը, ապա Թումանյան իշխանական տան ներկայացուցիչները վրաց արքունիքի զպրապետին էին, իսկ ենթակոռոպյանները՝ արքունական թարգմանիչները: Վրաստանի հայ ազնվականներից հայտնի են եղել նաև Զաքարյանների շառավիղ Երկայնաբաղուկ-Արղուխյանները, Ղորղանյանները, Բեկթաբեկյանները, Բաստամյանները և այլոք: Վաղուց ի վեր Թիֆլիսում բնակություն հաստատած և իշխանություն ու գիրք ձեռք բերած այդ ազնվական տների ներկայացուցիչները և հարուստ վաճառականները ներկայացնում էին Թիֆլիսի մոքալաքենների մեծագույն մասը:

Հին Թիֆլիսում գործել են տասնյակ հայկական եկեղեցիներ, որոնք կառուցվել են հայկական ճարտարապետության սկզբունքներով: Կալայում, Նարիդալա բերդի պարիսպների մոտ 631 թ. կառուցվել է մի եկեղեցի, որը հիմնովին վերանորոգվել է XIII դարում՝ պարոն Ումեկի կողմից և կոչվել է Բերդի Մեծ կամ պարոն Ումեկի եկեղեցի, ինչպես նաև՝ Կաթողիկե և Մեյդանի սուրբ Գեորգ (31, 46—51): Մինչև այժմ գոյ-

ծող այս եկեղեցին հնուց ի վեր եղել է Հաղպատավանքի թեմի առաջնորդարանը: Այս եկեղեցում 1284 թ. քարոզ է կարդացել Հովհաննես Պլուզ Նրդնկացին: Այս եկեղեցում է գործել Հաղպատավանքի միաբան Ստեփանոս—Սայաթ-Նովան, որ իր եղերական մահից հետո թաղվել է նրա բակում: Այս եկեղեցուն մերձ, 754 թ. կառուցվել է «Քառասնից եկեղեցին» (կոչվել է նաև Հրեշտակապետաց կամ Բերդի Փոքր եկեղեցի. քանդվել է 1928 թ.), որտեղ նստում էին Սանահնի առաջնորդները (118, 268, 272):

XII դարում հայերն այնքան մեծ թիվ են կազմել Վրաստանում, որ անհրաժեշտ է եղել հայ եկեղեցուն դավանող հավատացյալների թեմ հիմնել՝ թեմական առաջնորդի կենտրոնը նորիկով հայաշատ Թիֆլիսը: Վրացահայերի թեմը հիմնականում ենթակա է եղել Հաղպատ-Սանահնի եպիսկոպոսական աթոռին: Ինչպես գրում է Գ. Ախվերդյանը. «Սկսած Ժ (X) դարուց, կարելի է ևս առաջ, մինչև Վրաստանու Ռուսաց Տեբուլյան հովանավորության տակ մտնելն, Թիֆլիզու հայերն շարունակ էլել են ժողովուրդ Հաղպատու և Սանահնա վանքերու, ու սրանց միաբանության եպիսկոպոսներն՝ միշտ ընդհանրական կաթողիկոսի կամքով, նստել են Թիֆլիզում՝ Հաղպատու առաջնորդ անունով» (150, ԺԹ):

Սովորաբար Հաղպատի միաբանության առաջնորդին ընտրում էր Վրաստանի թագավորը, նախապես համաձայնությամբ ստանալով էջմիածնի Մայր աթոռից: Այդ մասին է վկայել վրաց աշխարհագիր Վախուշտին իր «Վրաստանի աշխարհացույցի» մեջ (1745 թ.): «Քարթլիի թագավորը,— գրում է նա,— եպիսկոպոս է կարգում (Հաղպատ—Սանահնում), գրելով (սրա մասին նախօրոք) հոգևոր տիրոջը (այսինքն՝ հայոց կաթողիկոսին), քանի որ ուրբան էլ Քարթլիում հայեր են բնակվում, (բոլորը) նրա (հոգևոր տիրոջ) հոտն են կազմում» (118, 79):

XIII դարում Թիֆլիսում կառուցվել է Հարանց վանքը, որտեղ նստում էր վրացահայ թեմի առաջնորդը: Քուռ գետի ափին, Մետեխի բերդի եկեղեցում (XIII դ.) մինչև վերջերս էլ ցույց էին տալիս Վարդան Մամիկոնյանի դստեր՝ Շուշանիկի գերեզմանը, որ ուխտավայր է եղել թե՛ հայերի և թե՛ վրացիների համար: Այդպես և «շրջակա սրբատեղիները — Թելե-

թի, Մղենթի և Շահնաբաթի եկեղեցիները իրենց տոնական օրերին հայ և վրացի ուխտավորներով լիքն էին» (22, 18):

Նշանավոր է եղել Թիֆլիսի Մեծ Մուղնի սուրբ Գևորգ եկեղեցին (XIV դ.), որի վերականգնման առթիվ (1759 թ.) Սայաթ-Նովան գրել է մի ձոն: XVII դարում նշանավոր Բեհ-բության տոհմի հիմնադիր խոջա Բեհբութը (վխճ. 1662) Հավ-լաբարում կառուցել է Միրանաղարդ Աստվածածին եկեղեցին, որ ժողովուրդը կոչել է խոջիվանք: Այս եկեղեցու բակում ամփոփվել են Բեհբության իշխանների աճյունները: Բեհբութ-յան դամբարանի շուրջ ծավալվեց մի ընդարձակ հայկական գերեզմանատուն: Այստեղ է թաղված Սայաթ-Նովայի նախորդ (հավանաբար ուսուցիչ) աշուղ Դոստին, այստեղ է թաղվել նաև երգչի կինը՝ Մարմարը: Հետագայում այստեղ ամփոփվե-ցին նաև Թիֆլիսահայ բաղմաթիվ գրական-մշակութային գործիչների աճյունները:

Բաղմաթիվ հայկական եկեղեցիներն են կառուցվել Թիֆ-լիսում XVII—XVIII դարերում: Դռանցից են ս. Նշանը, Կուսա-նաց վանքը, Վերաչի ս. Գևորդը, ս. Սարգիսը, Քարափի թաղի ս. Գևորդը, Նորաշենը, Զգրաշենը և այլն: Թիֆլիսի հայկական եկեղեցիներում գործել են բաղմաթիվ նշանավոր հայ հոգե-վորականներ, գաղափարվել են տասնյակ արժեքավոր ձևա-գրեր: XVII—XVIII դարերում Թիֆլիսում ապրած հայ մտա-վորականներից կարելի է հիշել Բեկթարեկ Բեկթարեկյանին, Փարսաղան Գնորգիջանյանին, փիլիսոփա-աստվածաբան Զա-բարյա վարդապետ Մանգինյանին, թաղմանիչ Զուրաբ Շա-շոյանին, Փիլիպոս քահանա Ղաթմաղյանին, որը Թիֆլիսի հոգևոր սեմինարիայի առաջին վերատեսուչն էր և փիլիսոփա-յության ու քերականության դասախոսը: Նշանավոր բժիշկ է եղել Թաթուլ Ղորղանյանը, որ ծառայել է Հերակլի պալա-տում (118, 257):

Թիֆլիսում ապրել և գործել են նաև մի շարք անվանի հայ երգիչներ, հարստարապետներ, երաժիշտներ ու նկարիչներ: Հայազգի որոշ երգիչ-երաժիշտներ ծառայել են վրաց արքու-նիքում: Այսպես, Ավթանդիլի որդի Բեկթարեկը Գևորգի XI-ի (1675—1688) պալատական երգիչն էր: Նրանից հետո հայ տաղերգու և զեղանկարիչ Նաղաշ Հովնաթանը 1703—1712 թթ. եղել է Վախտանգ VI-ի պալատական բանաստեղծն ու նկա-

րիշը: Նրա թոռը՝ Հովնաթան Հովնաթանյանը, Սայաթ-Նովայի ժամանակ վրաց արքունիքի նկարիչն էր: Վերջինիս որդու՝ Մկրտում Հովնաթանյանի գունեղ որմնանկարները պահպանվել են Թիֆլիսի Նորաշեն եկեղեցում: Սայաթ-Նովան ինքն էլ ծառայել է վրաց արքունիքում՝ Թեյմուրազ և Հերակլ Թադավորների օրոք: Նույն Հերակլի և նրա որդի Գեորգիի արքունիքում Սայաթ-Նովայից հետո հանդես են եկել հայազգի աշուղ-երաժիշտներ Յարալ Շանշյանը և Աղաջան Ղուլամանյանը: Իսկ նշանավոր աշուղ Շամշի Մելքոն (Գուլքանյանց) եղել է արքայազն Փառնատոսի պալատական երգիչը: Թիֆլիսում ապրել և ստեղծագործել են նաև բազմաթիվ հայ աշուղ-տաղասացներ, որոնք երգել ու տարածել են թե՛ իրենց սեփական երգերը և թե՛ հայկական ու ընդհանուր արևելյան սիրավիպերը, առերևույթ ու ավանդադրույցները:

Ամենաընդհանուր գծերով այս էր, ահա, այն ժամանակաշրջանն ու միջավայրը, այն սոցիալ-քաղաքական պայմաններն ու մշակութային, ազգային մթնոլորտը, որտեղ ապրել է Սայաթ-Նովան և որտեղ բարերար հող է գտել ժողովրդական երգչի նրա վիթխարի տաղանդը:

ԱՐՈՒԹԻՆԸ ԿԱՄ ԶՈՒՀԱԿԸ ԵՎ ԱՍՏԱՆԴԱԿԱՆԸ

1. ԾՆՈՂՆԵՐԸ ԵՎ ԾՆՆԴԱՎԱՅՐԸ

Սայար-նովան ծնվել է 1722 թվականին⁴:

Իր ընդօրինակած Նարեկի հիշատակարանում երգիչը հիշել է իր հոր անունը. «Ով ընթերցող, յիշեայ... հայր իմ մահտիսի Կարապետ» (113, 328ա): Իսկ իր մյուս գրչագիր մատյանում հիշել է թե՛ հոր և թե՛ մոր անունները. «Ով ընթերցող, յիշեայ... զՍտեփանոս քահանայեայս և իւր ծնողացն՝ Մահտեսի Կարապետեն, մօրն՝ Սառային...» (112, 100բ): Ապա նաև՝ «Ով ընթերցող, յիշեայ... հայրն իմ՝ մահտեսի Կարապետն և մայրն իմ Սարրայ...» (112, 276բ):

Իր ինքնագիր երգարանի՝ Դավթարի առաջին հայերեն խաղի հիշատակարանում էլ երգիչը հիշել է իր մահտեսի (մղղսի) հորը, իսկ աղբբեջաներեն խաղերից մեկում նշել է հոր և մոր ծննդավայրերը.

Մայրս՝ հավլաբարցի, հայրս՝ հալեպցի (Ա—65):

Երգչի մեկ այլ աղբբեջաներեն խաղից էլ իմանում ենք, որ մահտեսի Կարապետը ծագումով Աղանայից է եղել.

Սայար-նովան ասում է՝ հորս հայրենիք,

Թե հաբցենն, Հալեպն է կամ Աղանան (Ա—15):

XVI.—XVIIդդ. Սիրիայի և մասնավորապես Հալեպի հայկական գաղթօջախը բավական ընդլայնվեց Կիլիկիայի և հայկական այլ քաղաքներից այնտեղ գաղթած հայության շնորհիվ: Հալեպ գաղթած հայերի մեջ մեծ թիվ են կազմել աղանայիները: Հավանաբար նրանց մեջ են եղել նաև մեր երգչի հոր ծնողները: Կարապետն ինքը թերևս ծնվել է Հալեպում,

Քայց ազանացի ծնողների պատճառով իրեն համարել է նաև ազանացի:

XVII դ. վերջերից, երբ Հալեպի հայ գաղթօջախն սկսեց անկում ապրել, շատերի հետ Կարապետն էլ, հավանաբար, կորցնելով ապրուստի միջոցները, պանդուխտի ցուպ է առել և եկել բախտ որոնելու Քարթլիի վաճառաշահ մայրաքաղաք Քիֆլիսում: Դա թերևս տեղի է ունեցել 1705 թվականից հետո, երբ Սիրիայի տերն է դառնում արյունարբու Իդիլլիսի փաշան, որի վայրագությունների հետևանքով «ամայացավ և գեղեցիկ Հալեպը»:

Սայաթ-Նովայի հիշյալ խաղերի հիման վրա երգչի առաջին կենսագիրը՝ Գ. Ախվերդյանը, գրել է. «Հարյուր հիսուն տարի առաջ (այսինքն՝ XVIII դ. սկզբներին:— Հ. Բ.) մեկ խեղճ աննշան հայ գալիս է Հալեպից, երևի բախտ որսալու՝ Վրաստան ու բնակվում է Քիֆլիզ քաղաքում, որտեղ պսակվում է մեկ հավլաբարցի աղջկա վրա...» (150, 4): Ախվերդյանին տակավին հայտնի չէին երգչի ծնողների տնունները: Առաջին հայերեն խաղի հիշատակարանից նա գիտե՞ր միայն, որ բանաստեղծի հայրը մահտեսի (մղղսի) է եղել: Այդ մականունն էին կրում Նրուսաղեմ այցելած ուխտավորները: Հատկանշական է, որ XV դ. վերջերից սկսած Հալեպի վրայով Նրուսաղեմ ուխտի դնացող հայերն այնքան են բաղմացել, որ հարկ է եղել քաղաքում կառուցել մի նոր եկեղեցի, առաջնորդարան և հյուրատուն (95, 313):

Հալեպահայերը հռչակված էին որպես ընտիր արհեստավորներ: Բանաստեղծի հայրն էլ, հավանաբար, արհեստավոր է եղել և հետագայում որդուն էլ տվել է արհեստի: Զ. Մթածմինեդեփին, ըստ Լեւուլթին, ինչ-որ ժողովրդական ավանդության հիման վրա, գրել է, թե երգչի հայրը պայտազործ (նալբանդ) է եղել (184):

Ինչքան են ապրել երգչի ծնողները, հայտնի չէ: 1758 թ. մարտի 19-ին գրված մի բանաստեղծության մեջ ասված է.

Ժողովրդի համար հոգի տվեցի, կյանք մաշեցի,
Գեղեզմանիս քաղաք եղբայրս կգնի (Ա.—41):

Դրանից մեկ տմիս անց՝ ապրիլի 20-ին գրված մեկ այլ աղբրեջաներեն բանաստեղծության մեջ էլ երգիչն ասել է.

ես չգիտեմ, ինձ ով կսկծացրեց.

Միայնության մեջ զգեց՝ առանց մոր, եղբոր (Ա—54):

Դատելով այս խաղերից, Սայաթ-Նովան եղբայր է ունեցել: Սակայն սա հակասում է երգչի մեկ այլ վկայությանը, որ գտնում ենք նրա վրացերեն խաղերից մեկում, ուր նա իրեն մոր միևնույն և համարել:

Մի բան հաստատ է, որ 1758 թ. Սայաթ-Նովան արդեն գրկված է եղել մորից, որին այդ թվականին գրված խաղերում հիշել է արդեն որպես հանգուցյալի:

Ինք ամիս ինձ սնել է, ողորմի իմ մորը—
կարդում ենք 1758 թ. հուլիսի 9-ին գրված աղբյուրների և խաղի մեջ (Ա—37):

Սեկ այլ աղբյուրներեն խաղի մեջ Սայաթ-Նովան նշել է նաև իր ծննդավայրը.

Հայրենիս Թիֆլիսն է, Վրաստանի սահմանում (Ա—65):

Երգիչն իրեն թիֆլիսեցի է կոչել նաև Կախի ավանում ընդօրինակած գրչագրի մի հիշատակագրության մեջ. «Ով ընթերցող, չիշեայ զՍտեփանոս քահանայա Թիֆլիսցի» (112, 170բ):

Աղբյուրներեն մի խաղի մեջ, սակայն, Սայաթ-Նովան իրեն անվանել է հալեպցի.

Ալիֆլամը կարդացել է Սայաթ-Նովան հալեպցի (Ա—6):

Ինչո՞ւ է թիֆլիսեցի Սայաթ-Նովան իրեն կոչել նաև հալեպցի: Դրա ստույգ բացատրությունը տվել է Մ. Հասրաթյանը, ըստ որի, միջին դարերում և մինչև մեր դարի սկզբները, հաակապես Արևելքի ու Կովկասի մարդիկ իրենց ծննդավայրը համարում էին ոչ այնքան իրենց, որքան իրենց հոր և պապի ծննդավայրը (154, IX):

Թեյմուրազ արքայազնի վկայությամբ Սայաթ-Նովան «Գեորգիի արքայազնական տարիների ճորտն էր... Սանահինցի էր, թագավոր Գեորգի XIII-ի թագավորազնական կալվածի գյուղից» (133, 99): Սրա հիման վրա Գ. Լեոնիձեն ենթադրել է, թե Սայաթ-Նովան ծնվել է Սանահին գյուղում (177, 10): Գ. Ասատուրը մերժել է այդ կարծիքը, ենթադրելով, որ Սայաթ-Նովայի մայրը՝ Սառան է եղել ծագումով սանահինցի (28, 155): Մեր կարծիքով Սառան ծնվել է Հավլաբարում (իր

խոսկ՝ Սալյաթ-Նուրայի վկայությամբ)՝ Սանահինի հետ կապված լինելով իր ծնողների միջոցով:

XII դ. ի վեր Լոռին եղել է Զաքարյան իշխանական տան, առաջ նրա շառավիղ նրկայնաբազուկ-Արղուսյանների ժառանգական կալվածքը: XVI դ. կեսերին թուրք-պարսկական պայմանագրով Լոռին անցավ Սեֆյան Պարսկաստանին և քնդզրկվեց Քարթլ-Կախեթի վալիության մեջ: Թելմուրազ և Հերակլ թագավորների օրոք, երբ Քարթլին ու Կախեթը սկսեցին անկախանալ Պարսկաստանից, Լոռին մնաց Քարթլիի սահմաններում: Հայոց հնագույն այս գավառը դարձավ Հնրակլի որդու՝ Գևորգիի սևիականությունը (80, 381—382):

Այսպիսով, ուրեմն, Լոռին և նրա նշանավոր Սանահին գյուղը, հիրավի, «թագավորազնական կալվածք» էր և Գևորգի թագաժառանգի սևիականությունը: Հետևաբար մեր երգչի մայրը և նրա ծնողները եղել են արքունի ճորտեր (ղմա): Նշենք, որ Վրաստանի վալիությունը ենթակա հայկական շրջաններում գյուղացիները ճորտական կախման մեջ էին և հողի հետ միասին վաճառքի էին ենթարկվում (95, 266):

Ըստ Գ. Ասատուրի, պանդուխտ Կարապետը բնակություն հաստատելով Բիֆլիսում և ամուսնանալով Սառայի հետ, ավատական Վրաստանի օրենքով, պետք է ճորտագրվեր նույն կալվածատիրոջ ցուցակում (28, 155): Նման ճորտերը, կամ ավելի ճիշտ՝ կիսաճորտերը կոչվում էին գլեխի կամ քավղածեփիի ղմա (պարտագրված ճորտ, 235, 109): Ըստ ժամանակի իրավական համակարգի, «գլեխիները ժամանակավոր պարտավորության տակ մտած մարդիկ էին, պայմանաժամի լրացումով վերջանում էին և նրանց պարտավորությունները կալվածատիրոջ վերաբերմամբ: Այս կարգի գլեխիների շարքին պատկանում էին ղլխավորապես օտար երկրներից եկող և Վրաստանում բնակություն հաստատող մարդիկ» (64, 1933, № 11—12, 38): Այդպիսի կիսաճորտ-գլեխի է եղել պանդուխտ Կարապետը:

Գլեխիի պարտագրության ժամկետը հաճախ դառնում էր մշտական և անցնում նրա ժառանգներին: Այսինքն՝ անձնական ազատությունից չլրկված կիսաճորտը աստիճանաբար սկերածվում էր ժառանգական ճորտի (սամկվիդու ղմա): Պանդուխտ Կարապետը պարտագրված լինելով արքունի կալված-

քում և ապրելով Թիֆլիսում, բնականաբար, որպես ճորտ-
ծառայող, աշխատել է վրաց արքունիքի համար, հավանաբար
լինելով ճորտ-արհեստավոր, ինչպիսին էր այդ ժամանակ
Թիֆլիսի բնակչության մեծ մասը:

Ճորտ-գլխիի իրավավիճակն է ժառանգել նաև Սայաթ-
նովան, որը նույնպես ծառայել է վրաց արքունիքին: Վրացերեն
երկու խաղի մեջ նա իրեն գլխի է անվանել (Վ—32, 33), իսկ
մեկ ուրիշ վրացերեն բանաստեղծության մեջ ուղղակիորեն
վկայել է.

Սայաթ-նովային Գուրգեն խանի ճորտն եմ ասում,
նշմարիտ է (Վ—31):

Գուրգեն խանը արքայազն Գեորգին է (1746—1800): Ի
դեպ, նրանից առաջ վրաց Գեորգի XI թագավորն էլ հայտնի
է եղել Գուրգին խան անունով, և հավանաբար վերջինիս պատ-
վին, կամ ավանդաբար, պատանի թագաժառանգին պարսկա-
կան ձևով անվանել են Գուրգեն խան:

Վերը բերված տողն էլ հաստատում է Թեյմուրազ արքա-
յազնի վկայությունը, որ Սայաթ-նովան «Գեորգիի արքայազ-
նական տարիների ճորտն էր» և՛ նրան պատկանող Սանահին
գյուղից: Քանի որ Սանահինն այդ ժամանակ, ինչպես տե-
սանք, պատկանում էր Գեորգի թագաժառանգին, և այդ գյու-
ղում էին ճորտագրված երգչի ծնողները և ժառանգաբար նաև
ինքը՝ Արութին—Սայաթ-նովան, ուստի և նա համարվել է
Գեորգիի (Գուրգեն խանի) ճորտը, ինչպես և՛ սանահնեցի⁵:

Եթե ընդունենք, որ Սայաթ-նովան մանկության տարի-
ներին ապրել է նաև Սանահնում (ինչպես ենթադրել է Մ. Հաս-
րաթյանը), ապա դա հղած պետք է լինի 1724—1734 թվա-
կանների միջև, որովհետև 1734-ին 12-ամյա Արութինին հանձ-
նել են արհեստի. իսկ դա, անշուշտ, եղել է Թիֆլիսում:

Հետ վրաց ժամանակագիր Օման Խերխուրաշվիլու,
«1734 թ. լեզգիներն ավերում էին Քարթլին ու Կախեթը, մա-
նավանդ Սոմխիթ-Սաբարաթիանոն» (118, 172): Եթե Սայաթ-
նովայի ծնողներն այդ ժամանակ Սանահնում են եղել, ապա
հավանաբար լեզգիների այդ նոր հարձակումից փախչելով,
վերստին հաստատվել են Թիֆլիսում, և այդ թվականին, իս-
կապես, Արութինը եղել է 12 տարեկան:

Պետք է ասել նաև, որ Արուսիկան ու նրա ծնողները Սահահնի արքունական ճորտեր կարող էին համարվել անկախ նրանից, թե որտեղ էին ապրում. Թիֆլիսում, թե Սանահնում: Մանավանդ որ Արուսիկը (թերևս նաև նրա հայրը) արհեստով անմիջականորեն կապված էր քաղաքին: Ինչպես գրում է Շ. Մխիթարյան, «Այս կամ այն արհեստը սովորած ճորտ պուղացու համար քաղաքում ապրելն անհրաժեշտ էր: Այս կապակցությամբ հատկանշական է մի արհեստավորի հայտաբարությանը. քաղաքում արհեստ սովորեցի և քաղաքից դուրս, գյուղում չէի կարողանա ապրել» (231, 146):

Պետք է ընդունել, ուրեմն, որ Սայաթ-Նովան ծնվել է Թիֆլիսում և մանկությունն ու պատանեկությունն էլ, հիմնականում, անց է կացրել այդ քաղաքում՝ Սանահին գյուղի հետ կապված լինելով իր մոր միջոցով և իր նորտական պարտագրությամբ:

2. ԱՐՀԵՍՏԸ ԵՎ ԿՐԹՈՒԹՅՈՒՆԸ

Իր ազրբեջաներեն ինքնակենսագրական խաղի մեջ Սայաթ-Նովան վկայել է.

Տասնմեկ տարիս լրացավ՝ պիտի դառնամ արհեստավոր,
Տասներկու տարիս լրացավ՝ ինձ տաճան վարպետի մոտ
(Ա.—81):

Արուսիկը կարճ ժամանակամիջոցում վարպետանում է իր գործի մեջ, այնքան, որ 13—14 տարեկան հասակում դառնում է հմուտ արհեստավոր: Ինքնակենսագրական խաղի հաջորդ տողներում ասված է.

Տասներեկ տարիս լրացավ՝ յուրացրեցի ողջ արհեստը,
Տասնչորս տարիս լրացավ՝ վարպետիս նվեր տվեցի:

Սայաթ-Նովայի այս վկայությանը ներդաշնակ է հետևյալ ավանդությունը, որը երգչի ժամանակակիցներից գրի է առել Գ. Ախվերդյանը.

«Պատիկ Արուսիկին տալիս են աշկերտ մեկ ջուլհակի մոտ: Խիստ աչքաբաց ըլիլով՝ կարճ ժամանակում էնքան վարպետանում է Արուսիկն, որ ինքն իր համար մե մեքենա է հնարում, որով կտավը երկայն փողոցի մեջ հինելու տեղ, հինում ու գործում է էլիլ իր սենյակումն... Արուսիկն անց է

էլի կացնում իր օրն կտալ գործելումն ու սաղ ածելումն: Ի՞ր մեքենայի առջէն հարում նստած՝ մքուրի ձենի վրա առավոտ-յան հանած խաղն գեղեղեղում է էլի գիշերն իր քաղցր ձայնով՝ իշխաններու բարձր ու լին դարբասումն» (150, զ—է)՝:

Սայաթ-Նովայի ժամանակ ջուհակությունը բավական տարածված է եղել Թիֆլիսում (237, 42): Եվ շատ հավանական է, որ պատանի Արուսիներ հմտացել է հենց այս արհեստի մէջ, թեև, ինչպես գրում է Հ. Զավոյանը, «Սայաթ-Նովայի մտքի, բնավորության ու խառնվածքի տեր մարդը շէր կարող սահմանափակվել միայն մեկ արհեստով» (64, 1934 թ., № 1—2, էջ 41): Նույն այս կարծիքին է եղել նաև Ռ. Աբրահամյանը (12, 14)՝:

Ջուհակի արհեստը սովորելու համար հին Թիֆլիսում ընդունվում էին 9—10 տարեկան երեխաները, որոնց ուսուցումը տևում էր մինչև ութ տարի (231, 361): Իսկ Արուսիներ լինելով ավելի մեծահասակ և «խիստ աչքաբաց», իր արհեստը յուրացրել է երեք տարում:

Այսպիսով, ուրեմն, 1734—1736 թթ. Արուսիներ վարպետի մոտ սովորելով ջուհակություն, հմտացել է այդ արհեստին և տասնչորս տարեկան հասակից արդեն, ըստ երեույթին, դարձել է վարպետ արհեստավոր (ուստաֆառ):

Ըստ Գ. Լեոնյանի, Արուսին—Սայաթ-Նովան երգ-երաժշտական ասպարեղը մտնելուց հետո էլ «առաջին տարիներում շաբունակել է իր արհեստը, ինչպես սովորական է եղել այդ բանը ուրիշ շատ աշուղների համար» (82, 336): Իսկ Ն. Աղբալյանի կարծիքով Սայաթ-Նովան արհեստով զբաղվել է ավելի երկար՝ մինչև հոգևորական դառնալը. դուրսը երգիչ-գուսան էր, տանը՝ արհեստավոր-ջուհակ (22, 175—176):

Պետք է նշել, սակայն, որ Սայաթ-Նովան քսանամյա հասակից արդեն եղել է արքունական երգիչ-երաժիշտ, Հերակլ արքայի հովանավորյալը և, անշուշտ, նյութական առավել ապահով վիճակում է գտնվել, քան «փողոցի» աշուղ-երաժիշտները, որոնք իրենց նյութական կարիքները հոգացել են ոչ միայն երգ-երաժշտությամբ, այլև իրենց իմացած արհեստներով: Մինչդեռ Սայաթ-Նովան, որպես պրոֆեսիոնալ երգիչ-երաժիշտ, զբաղվել է հիմնականում իր արվեստով և

հավանաբար երբեմն միայն ցանկության կամ անհրաժեշտության դեպքում ձեռք է զարկել իր արհեստին կամ արհեստներին:



Սայաթ-Նովայի կրթության վերաբերյալ բանասիրության մեջ հայտնվել են ամենատարբեր և հակասական կարծիքներ: Ոմանք նրան համարել են անզրադեատ ու կիսազրադեատ, ոմանք էլ նրան վերագրել են վանական բարձր կրթություն⁸:

Սայաթ-Նովայի լեզվի վրա չղգալով վանական կրթության դրոշմը, մենք ես կարծում ենք, որ նա դպրոցական հատուկ կրթություն չի ստացել: Իսկ ի՞նչ կրթություն կարող էր ստանալ կիսաճորտ Արուսիներ Թիֆլիսում: Դիմենք երգչի առաջին կենսագրին. «Թիֆլիցեցիք շունենալով սեփական դպրություն, սովորում կու լին էլել Հաղպատու վարժապետներու մոտ, որք պիտի ավանդած ըլին այբուբենի տառերու է՛ն արտաբերությունն, որն որ Թիֆլիցեցին պահպանել է մինչև էս օրս էլ սրբութենով» (150, ժթ):

Արուսիներն էլ, ուրեմն, լավագույն դեպքում իր մայրենի լեզվի այբն ու բներ սովորել է մի այդպիսի քահանա-վարժապետի դպրոցում, գրաճանաչ է դարձել և ստացել քրիստոնեական կրոնի վերաբերյալ բնոհանուր գիտելիքներ: Բերևս իր այցելած այդ դպրոց-վրբատունը հիշելով է նա հետագայում գրել՝ «Թեգուզ դբբրատանըն պահ տաս, ծեծով չի խըրատվի խիվըն»: Ընդ որում, իր այս նախնական կրթությունը կիսաճորտ երգիչը ստացել է բավական ուշ՝ 15—16 տարեկան հասակում: Հիշյալ ինքնակենսագրական խաղի մեջ նա վկայել է. Տասնհինգ տարիս լրացավ՝ ջոկեցի ես սև-սպիտակը (Ա.—81): «Սև-սպիտակը ջոկել» նշանակում է գրաճանաչ, գրագետ դառնալ: Այդ արտահայտությանը, նույն այդ իմաստով, հանդիպում ենք նաև երգչի այլ ազդեցիկներին խաղերում («Սև-սպիտակը ջոկողի շուրթերը մեղրում են»):

Թե՛ գրաճանաչություն և թե՛ որոշ նախնական գիտելիքներ ապագա բանաստեղծը կարող էր ստանալ նաև ընտանիքում, իր մահտեսի հորից: Հավանաբար հայրն է սերմանել որդու մեջ քրիստոնեական բարեպաշտությունը, սերը դեպի

աւիետարանն ու հարանց վարքերը, ամրապնդել նրա մեջ լուսավորչական դավանանքը և նվիրվածութիւնը հարազատ ժողովրդին ու ազգային սրբութիւններին: Եւ հավանաբար ծագումով լոռեցի մայրն է երգել որդու համար Թիֆլիսահայերի և Լոռվա աշխարհում տարածված օրորոցայիններն ու խաղիկները, բանահյուսական գունեղ ու կենդանի հորինվածքներով կրթել ապագա ժողովրդական երգչի ճաշակը, բորբոքել նրա երևակայութիւնը: Հավանաբար ծնողներն են հոգեշահ խրատներով ու պատվիրաններով ձևավորել իրենց որդու մեջ պարկեշտ ու առաքինի մարդուն՝ «հալալ կաթնակերին», սերմանել նրա մեջ բարոյական գեղեցիկն ու սերը գրի ու զաւամի հանդեպ...

Անշուշտ, պատանի Արութինը չի բավարարվել սոսի գրաճանաչութեամբ ու նախնական տարրական գիտելիքներով: Հետագայում նա իր մտահորիզոնը խորացրել ու հարստացրել է ինքնակրթութեամբ, ինքնադարգացմամբ: Ռ. Աբրահամյանի կարծիքով էլ Սայաթ-Նովայի «կրթութիւնը եղել է գլխավորապէս հետեանք ինքնադարգացման» (12, 14): Պ. Սևակն էլ գրել է. «Սայաթ-Նովան ինքնուսուրյամբ, ի վերուստ իրեն տրված բացառիկ-ընդունակութիւններէ շնորհիւ տիրապետել է 3—4 լեզվի, սովորել է գրել-կարդալ 3 այբուբենով, յուրացրել աշուղական բաղմաբարդ արվեստի գաղտնիքները» (163, 403): Սակայն, ինչպէս կտեսնենք, Սայաթ-Նովան աշուղական բաղմաբարդ արվեստի գաղտնիքները յուրացրել է ոչ Թիֆլիսուսութեամբ, այլ՝ վարպետ-ուսուցչի (փիր-ուստադի) մոտ սովորելով:

Սայաթ-Նովայի գիտելիքների ու կենսափորձի հարստացման, անշուշտ, նպաստել են նաև նրա դեգերումները Արեւելքի երկրներում և նրա շփումները տարբեր միջավայրի ու խավերի մարդկանց հետ: Մ. Հասրաթյանի կարծիքով էլ, երգիչը բավական դարգացել է ոչ միայն ինքնուսուրյամբ, այլև «շատ մոտիկ ու հեռավոր վայրերում գտնվելով, հենց Թիֆլիսում բարձր ու առաջավոր խավերի և այլ նշանավոր մարդկանց հետ ունեցած հանդիպումների ընթացքում ձեռք բերել բավականին գիտելիքներ» (154, X):

Գ. Ախվերդյանը նկատել է, որ Սայաթ-Նովան «գրաբառն չէ իմացել ու չէ սովորել քերականութիւն» (154, Ժգ): Այսու-

հանդերձ շէորհաշատ բանաստեղծը ինքնակրթությամբ, այնուամենայնիւ, կարողացել է հաղորդակցվել գրաբար գրականությանը, առանց որի չուրացման նա չէր ստեղծի իր հայերին բարձրարվեստ քնարերգությունը: Հատկանշական է, որ իր երգերի ինքնագիր Դավթարի հայատառ բաժինը նա գրել է բոլորգիր տառերով, ալլև՝ շղագրին հարող նոտրգրով: Իր գործածած բոլորգիրը նա ձգտել է պատճենահանել XVIII դ. առաջին կեսին Կ. Պոլսում հրատարակված հայերեն գրքերից: Այդ է ցույց տալիս սայաթնովյան ձեռագրերի և այդ հրատարակությունների համեմատությունը: Ինքնին պարզ է դառնում, որ Սայաթ-Նովան ծանոթ է եղել այդ հրատարակություններին, իսկ նշված ժամանակաշրջանում Կ. Պոլսի հայկական տպարանները լույս են ընծայել թե՛ Աստվածաշունչ, թե՛ Հայսմավուրբ ու Հարանց վարքեր, թե՛ Նարեկ ու Պղնձե քաղաքի պատմություն, թե՛ Ժամագիրք ու Տաղարան. գրքեր, որոնց արձագանքները կան երգչի խաղերում:

Հատկանշական է նաև, որ Սայաթ-Նովան քահանա դառնալուց անմիջապես հետո ունեցել է գրագիտության այնպիսի աստիճան, որ կարողացել է ղեկավարել գրչության բալլ: ու ղրթվարին գործով՝ գաղափարելով մեծ հմտություն պահանջող երկեր (Նարեկ, Աստվածաշնչյան գրքեր, տոմար):

Սայաթ-Նովան կատարելապես տիրապետել է նաև վրացերենին, որով ստեղծագործել է ու ստեղծել մի շարք բանաստեղծական գլուխգործոցներ: Նա իմացել է վրաց այբուբենը, գրել է վրացերեն այբբենաշար ոտանավորներ, իր խաղերը թվագրել է վրացական տառերով (ըստ վրաց փոքր բրոնիկոնի) և հայերեն: Խաղերն ու աղբրեջաններն երգերի մի մասը Դավթարում գրի է առել վրացական բավական վարժ նոտրգրով (մխեյրովի):

Վրացերեն խաղերից մեկը երգիչն ավարտել է հետևյալ քառատողով.

Ոչ ոք չասի՝ էս պատանին ով է.

Այբուբենը գիտեմ, խոսով առաջ եմ,

Սայաթ-Նովա եմ ասում՝ Արուրիմն եմ.

Խոսմ կասեմ՝ Երկինքը կսկսի որոտալ (վ—25):

Թե որտեղ և որքան է Սայաթ-Նովան սովորել վրացական այբուբենը, հայտնի չէ, բայց այն, որ նա վրացերենում էլ բավական զրազետ է եղել և «խոսքով առաջ», վկայում է ինքը, և առավել ևս՝ նրա վրացերեն ստեղծագործությունը, որ, ցավոք, ամբողջությամբ և հեղինակային ձեռագրով չի պահպանվել:

Թերևս Սայաթ-Նովան նախապես յուրացրել է վրացական այբուբենը, որին, ինչպես նկատել է Գ. Ախվերդյանը, «ավելի վարժած է» երևում (150, ժգ): Այդ լեզվով էլ նա ավելի վաղ է ստեղծագործել, քան հայերեն: Նրա համար վրացական գիրը եղել է առավել գործնական, առօրեական: Հատկանշական է, որ նրա ինքնագիր Դավթարի հնագույն շերտը կաղմող աղբրեջաներին և հայերեն խաղերը գրված են վրացատառ, իսկ հետագայում կցված աղբրեջաներեն երգերը՝ հայատառ:

Սայաթ-Նովան, անշուշտ, որոշ չափով ծանոթ է եղել նաև իրեն նախորդած վրաց գրականությանը, այլև որոշ բանահյուսական երկերի:

Բազմաշնորհ աշուղ-բանաստեղծը նույնպիսի հմտությամբ տիրապետել է նաև թուրքերենին, ավելի ճիշտ՝ նրա այբուբենին՝ խռովածքին, որ խիստ պայմանականորեն կոչում ենք աղբրեջաներեն: Նա ստեղծագործել է նաև այդ լեզվով՝ դրսևորելով աշուղական արվեստի ասպարեզում իր ողջ ճարտարությունը: Նա գործնականորեն տիրապետել է նաև արաբական այբուբենին, որն այդ ժամանակ օգտագործում էին թե՛ թուրքերը և թե՛ պարսիկները:

«Դարգ մի՛ անի, ջա՛ն ու ջիգար» հայերեն խաղը, որ Դավթարում գրի է առնված խառը հայ-վրացական տառերով, ունի այսպիսի հեղինակային ծանուցում. «էսպես զիվանի, լավ տեղ ասած, որն գրոց հայերեն տառ է, որն վրաց, թուրքերեն (քաքաւերեն) էլ ուզում էի հետն խառնել, բայց չխառնեցի» (2—2): Ուրեմն, երգիչը ցանկացել է խառնել նաև թուրքական (իմա՝ արաբական) տառերը, բայց չի խառնել թերևս հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ արաբական գիրը ամատչելի կլինե՞ր ընթերցողներից շատերին: Նույն այս պատճառով էլ նա թուրքերեն խաղերը Դավթարում գրի է առնել իր միջավայրին ավելի մատչելի հայկական ու վրացական տառե-

բով: Բայց տվյալ դեպքում կարևորն այն է, որ իր իսկ՝ Երզնի վկայությամբ, նա իմացել է արաբական այբուբենը: Այդ այբուբենին Սայաթ-Նովայի քաջատեղյակ լինելը ավելի որոշակի ցույց են տալիս Դավթարի թուրքերեն խաղերը, որոնք արևելյան դիվան-ժողովածուներին հատուկ սկզբունքով ավարտվում են այդ այբուբենի հաջորդական տառերով: Առավել ևս այդ են ցույց տալիս նրա այբբենաշար-ալիֆլամաներն ու արաբական տառանուններով գրված ղարահեջաները:

Իր մի քանի աղբյուրներին խաղերում երգիչը վկայել է, որ կարդացել, սովորել է ալիֆլամը՝ այբուբենը.

Կարդացել եմ այբուբենը՝ խելֆի չեմ եկել (Ա—78):

Իսկ թուրքերեն մեկ այլ խաղի մի տարբերակում ասել է.

Կարդացել եմ այբուբենի քնտիրը (154, 269):

Որոշ ավյալներ հիմք են տալիս ենթադրելու նաև, որ Սայաթ-Նովան տիրապետել է ոչ միայն արաբական այբուբենին, այլև արաբերենին (154, IX): Առավել որոշակի է երգչի պարսկերենի իմացությունը: Այդ են վկայում նրա բառալիզու (վրացերեն-թուրքերեն-պարսկերեն-հայերեն) խաղը, ինչպես և նրա ստեղծագործություններում առատորեն գործածված պարսկերեն բաղմամբով բառերը, ոճերն ու դարձվածները: Տեղին է հիշել Դավթարի 64-րդ էջում գրի առնված աղբյուրներին խաղը, որի առաջին տողը երգիչը գրել է պարսկերեն, ասելով. «Պարսկերեն հասկանում եմ, եկ, լսիր խոսքս» (Ա—72):

Պետք է համաձայնիլ Ռ. Աբրահամյանի հետ, որը երգչի լեզվի պարսկական շերտն ուսումնասիրելուց հետո գրել է. «Սայաթ-Նովան հավանաբար գիտեր պարսկերենը զործնականապես և տեսականապես, սակայն տեսականապես նա հիմնավոր կերպով չգիտեր լեզուն, ինչ վերաբերում է նրա բաղմամբան և հաղվագյուտ բառեր գործածելուն, այդ պետք է բացատրել նրա բացառիկ ընդունակությամբ և տաղանդով» (12, 63): Սա կարելի է բացատրել նաև այն հանգամանքով, որ Սայաթ-Նովան եղել է Պարսկաստանում, լսել պարսկերենի ղանաղան խոսվածքներ ու զբաղուն ականջով արձանագրել դրանք: Այսպես, դատելով նրա մի աղբյուրներին խաղից, նա որոշ չափով ծանոթ է եղել բելուջերենին և աֆղաներենին:

Սայաթ-Նովան աշուղական արվեստի բաղմաբարդ գաղտնիքներին հասու է եղել վարպետ-ուսուցչի՝ փիր-ուստաղի մոտ սովորելով, մասնագիտանալով: Դա, մեր կարծիքով, կատարվել է նրա կյանքի երկրորդ շրջանում՝ 1742—1752 թվականների ընթացքում, երբ Արուսիներ արդեն որպես աշուղ Սայաթ-Նովա, ընդունվել էր վրաց արքունիքի երաժշտանոցը: Այդ ժամանակ Սայաթ-Նովան լինելով արդեն ստեղծագործող աշուղ, շարունակել է սովորել, հմտանալ իր արվեստի մեջ: Նա ինքը իր ադրբեջաներեն խաղերում բաղմիցս վկայելու ակնարկել է այդ մասին:

Ո՞վ իմ ուսուցիչ, քեզանից եմ հմտություն ստացել (Ա.—50):
Վարպետից իմաստնացա, հոգս չեմ փաշի (Ա.—93):
Իսա առնելով վարպետից, չեմ երգի քեջնիսնեհ (Ա.—73):
էս համփան փիր-վարպետից մեզ մնաց (Ա.—66):

Պիտի ենթադրել, որ աշուղական բաս-մրցավեճերի, աշուղական երգերի բարդ ու խրթին ձևերն ու նրբությունները աշուղները սովորում էին իրենց ուստաղից: Սայաթ-Նովան սիրով ու երախտագիտությամբ է հիշել իր ուսուցչին, ինչպես և այն իմաստուն «փիր-ուստաբար-դադերին», որոնք բացել են նրա առաջ քերթության ու իմաստության ճանապարհը:

Ո՞վ էր Սայաթ-Նովայի փիր-ուստաղը, որի մոտ մասնագիտացել է նա: Հավանական է այն կարծիքը, որ դա եղել է աշուղ Դոստին, որը ստեղծագործել է թուրքերեն և ապրել Թիֆլիսում: Ժամանակին նրա գերեզմանը խոջիվանքի շիրմատանը տեսել է Գ. Ախվերդյանը (150, Ժբ): Որպես ճանաչված աշուղ, Դոստին հավանաբար ունեցել է նաև աշակերտներ, որոնց մեջ է թերևս եղել նաև Արուսիներ-Սայաթ-Նովան, որն իր ուսուցչի երգերի եղանակով ու հանգսով (ձևով) ստեղծել է բաղմաթիվ խաղեր, զրանց ծանուցումներում նշելով Դոստի անունը:

Փիր-ուստաղի մոտ կրթված Սայաթ-Նովան ինքն էլ դառնում է վարպետ-աշուղ և ինքն էլ իր հերթին խրատում, ուսուցանում է երիտասարդ աշուղներին, պատվիրելով նրանց. «վարպետի խրատը լսիր», «ճանաչիր ուսուցչիդ», «համբու-

քիր վարպետի ձեռքը», «փիր-վարպետի հետ մի՛ վիճիր», «սկանջ արա վարպետին... վարպետի խոսքերն են գոհար» և այլն (Ա—32, 47, 50):

1752—1753 թթ. 30—31-ամյա Սայաթ-Նովան, որպես նորընծա վարպետ-աշուղ, գրել է հայերեն բարիթավուր և «էշխն վառ կրակ է» օգուրլամա խաղերը, որոնք երիտասարդ աշուղներին ուղղված խրատականներ են: Իսկ 1756 թ. գրված ադրբեջաներեն խաղից իմանում ենք, որ այդ ժամանակ 34-ամյա Սայաթ-Նովան արդեն համարվել է «հայտնի վարպետ» (Ա—17):

Ուշագրավ է, որ մինչև իր երեսուն տարեկան հասակը Սայաթ-Նովան իրեն աշակերտ-կարգացող է համարել: Ադրբեջաներեն խաղերից մեկում նա ասել է.

Ես Սայաթ-Նովան եմ, կարդացել եմ լամ (Ա—26):

Սա կարելի է հասկանալ և՛ կարդացել եմ այբուբենը, և՛ սովորել եմ մինչև 30 տարեկան (լամ=30): Ոչ միայն իր ուսումնառության, այլև իր արվեստին տիրապետելու, իր հոգևոր հասունացման սահմանը Սայաթ-Նովան համարել է երեսնամյա հասակը (բարիթավուր խաղի առաջին տունը): Դա մարդու հասունացման մասին հնում տարածված մտայնության արդյունք էր և, մեր կարծիքով, կապ ունի Հիսուսի կենսադրության հետ. վերջինս մկրտվել և իր գործունեությանն սկսել է 30 տարեկան հասակից (Ղուկ. Գ, 23),

Այսպիսով, ուրեմն, Սայաթ-Նովան մինչև իր երեսնամյա հասակը անցել է «կրթական մեծ դպրոց», հիմնականում ինքնակրթությամբ գործնականորեն տիրապետելով 4—5 լեզուների և 3 այբուբենի, յուրացրել է հարուստ գիտելիքներ և վարպետ-ուսուցչի մոտ մասնագիտացել աշուղական բազմաբարդ արվեստի մեջ:

«Բանաստեղծը պետք է ձգտի ամենաբաղձազան գիտելիքների, որովհետև նրա համար նյութ է ծառայում ամբողջ աշխարհը: Նա պարտավոր է ուսումնասիրել և արտահայտել այդ աշխարհը», — ասել է Գյոթեն, որը մեկ այլ առիթով էլ նկատել է, թե «տաղանդը սնվում է գիտելիքներով, և միայն դրանց օգնությամբ նա կարող է իր ողջ հղորությամբ հանդես գալ»: Խոսելով ֆրանսիացի հրգիչ-բանաստեղծ Բերան-ժեի մասին, Գյոթեն նկատել է, որ նա, լինելով աղքատ ար-

հետաւորի ղաւակ, «երբեք չի սովորել ոչ դպրոցում, ոչ համալսարանում, և այնուամենայնիւ, նրա երգերում երևում է հասուն կրթվածութիւն, և նրանք լի են գեղեցկությամբ, սրամտությամբ, նրբագոյն հեգնանքով...» (70, 137, 191, 260—261):

Բառացիորեն նույնը կարելի է ասել նաև մեր երգիչ-բանաստեղծի մասին, որը նույնպես շտովորելով դպրոցում և համալսարանում, ձեռք է բերել հասուն կրթվածութիւն, հասնելով գրական մեծ վարպետութեան ու հուզական խոր ներգործութեան:

3. ԳԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԹԱՓԱՌՈՒՄՆԵՐԸ

Իր հայերեն խաղերից մեկը Սայաթ-Նովան այսպես է ավարտել.

Սայաթ-Նովա, նազլու յարին

Գ ր ն ա ծ ն ո ւ ր ի ն ր մ ա ն ի ս (Հ—6):

Այսինքն՝ Սայաթ-Նովա, նազանի յարի համար (կամ յարի կողմից) գնված նոբար-ծառայի նման ես:

Մի վրացերեն երգի մեջ էլ բանաստեղծը Հերակլ արքային դիմելով, ասել է.

Արյունս մի քալիի քասով.

Գ ն վ ա ծ Ե մ ֆ ո ք ա ն կ ծ ա ի ս ո վ (վ—33):

Վրացերեն խաղերից մեկ ուրիշը երգչի որդու՝ Օհանի կազմած ժողովածուի մեջ ունի այսպիսի ծանուցում.

«Հիշատակված է, որ Սայաթ-Նովան, ամենուրեք հայտնի, Վրաստանի բարձրապատիվ տեր քագաւորի կողմից դժգոհութեան է արժանացել, և նա խոսել է իր խեղճ ստրուկ Սայաթ-Նովայից և հեռացրել պալատից, ասելով. էժան առած չկարծես» (154, XXXII):

Բերված հատվածների «գնած նոբար», «գնված կամ քոթանկ ծախսով» և «էժան առած չկարծես» արտահայտութիւնները ենթադրել են տալիս, թե կիսաճորտ-գլխի Արուսիկան ինչ-որ մի դիպվածով գերի է տարվել և ապա փրկա-

գնվել Հերակլի կողմից: Այս վարկածն առաջ է բաշել Մ. Հաս-
թյանը (154, XXXII—XXXIII):

Հայերեն խաղի «գնած նոքարը», Պ. Սեակի կարծիքով էլ-
«սոսկ համեմատություն չէ, ոչ էլ փոխաբերություն: Եւ ոչ էլ
ակնարկ, այլ ուղղակի հաստատումն է ստրկավաճառության,
որի գլխավոր շուկան գտնվում էր Թիֆլիսից ոչ շատ հեռու՝
Թուրք փաշայի նստավայր Ախլցխայում» (163, 240):

Սայաթ-Նովայի գերության ու փրկագնման վարկածն է
հաստատում նաև վաղ շրջանի հայերեն խաղերից մեկի
«Հենց իմացի, յա՛ր, քու ղուլն իմ, քանզ հախով գրնած շրբաղ
իմ» տողը (2—5): Ըստ Գ. Ախվերդյանի, Թիֆլիսում շրաղ
ասում էին նրան, ով «մեկի աշխատութենով կամ ձեռնավու-
թենով դառած ըլի երեւելի մարդ» (150, 71): Այդպիսի մի
երեւելի մարդ էր կիսաճորտ ջուհակից արքունական երգիչ-
նվագածու դարձած Սայաթ-Նովան, որը երիցս վկայել է իր
«Բանգ հախով» գնված լինելը: Իսկ դա նշանակում է, որ նա
իսկապես գերված, ստրկացված է եղել և ապա փրկագնվել:

Եւր կարող էր կատարված լինել Արութինի գերությու-
նը: Աղբրեջաներեն ինքնակենսագրական խաղից տեսանք, որ
նա 12—14 տարեկան հասակում, այն է՝ 1734—1736 թթ.
արհեստ է սովորել, իսկ 15 տարեկան հասակում՝ գրաճա-
նաչ դարձել: Ի դեպ, այդ խաղում երգիչը հավանաբար վրի-
պելով, չի նշել իր 16-ամյա հասակի մասին, իսկ հաջորդ
տողերում ասել է.

Տասնյոթ տարիս լրացավ՝ դեռ ես հայտնի չէի դարձել,
Տասնութ տարիս լրացավ՝ տեսա վարդ ու վարդաստան,
Տասնինը տարիս լրացավ՝ ման եկա Հաբաշ ու Հնդկաստան
(Ա—81):

Մեր կարծիքով, Սայաթ-Նովան գերության մեջ է եղել
16—19 տարեկան հասակում, այսինքն՝ 1738—1741 թթ.,
տեսնելով «վարդ ու վարդաստան», ման գալով Հաբաշ ու
Հնդկաստան:

XVII—XVIII դդ. Թուրքիայի և Պարսկաստանի հարեա-
նությամբ ապրող, լեզգիների և կովկասյան մյուս ավարառու
ցեղերի ասպատակություններին ենթարկվող վրաստանում,
ինչպես գյուղական, այնպես էլ «քաղաքային բնակչության

գերեվարությունը սովորական երևույթ էր»։ Այդ աղետից ղերծ չէին մնում նաև Քարթլիի մայրաքաղաք Թիֆլիսի բնակիչները։ Գերի տարված մարդիկ, որպես ստրուկներ, վաճառքի էին հանվում օտար երկրներում, գլխավորապես մուսուլմանական շուկաներում (231, 64)։

Հայաստանում և Վրաստանում «մարդագող» լեզգիների ասպատակությունների ու գերեվարության մասին է վկայել հայոց կաթողիկոս Հակոբ Շամախեցին իր մի կոնդակում (80, 277)։ Այդ մասին են վկայում նաև վրաց ժամանակագիրները։ Նկարագրելով Թիֆլիսի գեղեցկատես աղջիկներին ու պատանիներին, Մ. Բաղիադյանը գրել է, որ նրանք միշտ վտանգի տակ են եղել, քանզի «լեզգիք, որ առ ոչինչ գրին զամենայն երկիւղ՝ յափշտակեալ ամի մի աղջկունս և պատանիս ի նոցանէ՝ կայտառս, տանին վաճառեն մեծագնի ի Թևհրան, ի Կոստանդնուպօլիս և ի շրջակայս նոցա» (72, 169)։ Առավել ևս այդպես էր Սայաթ-Նովայի ժամանակ։ Ի դեպ, երգչի կրտսեր ժամանակակից վրացի բանաստեղծ Դավիթ Գուրամիշվիլին ևս պատանի հասակում առևանգվել է լեզգիների կողմից և որպես գնդի տարվել Դաղստան (215, 45)։

Հնարավոր է նաև, որ Արութինը գերի է տարվել Սանահին գյուղից, որտեղ նա թերևս լինում էր երբեմն։ Արծանագրելով XVIII դ. 30—40-ական թվականների անցքերը, վրաց ժամանակագիր Պապունա Օրբելիանին տեղեկացրել է. «լեզգիները հարձակվեցին Սանահնի վրա... տարան անթիվ գերիներ» (118, 117)։ Այդ կամ այդպիսի մի հարձակման ժամանակ հնարավոր է, որ գերի է տարվել նաև Արութին-Սայաթ-Նովան։ Հնարավոր է նաև, որ դա կատարվել է այն ժամանակ, երբ պատանի Արութինը աշուղ դառնալու բաղձանքով ուխտի է գնացել Մշո սուրբ Կարապետի վանքը¹⁰ և կամ էլ բոլորովին այլ հանգամանքներում։ Կարևորն այն է, որ Սայաթ-Նովայի գերությունը հավանականության սահմաններից դուրս չէ, և առկա տվյալներն էլ խոսում են դրա օգտին։

Մեզ ամենից ավելի հավանական է թվում այն, որ Արութինը 16-ամյա հասակում (1738 թ.) գերի է տարվել հենց Թիֆլիսից, վաճառքի է հանվել Թուրքիայում, և այստեղից էլ սկսվել են նրա դեգերումները։

XVIII դ. Վրաստանում գերեվարությունը՝ մասսայաբար թեև առանձին առևանգումների ձևով, այնպիսի շահերի էր հասել, որ վերածվել էր հասարակական մեծ շարիքի, շահազանց վնասելով երկրի տնտեսության ու բնակչության բնականոն աճին: «Գերիների (ստրուկների) ամենագործուն սպառողն Օտտոմանյան ռազմական բռնապետությունն էր: Նրանք օգտագործվում էին բանակում (ենիշերիներ), հարեմներում (հարճեր և ներքինիներ) և թուրքական վերնախավին պատկանող մարդկանց տներում, որպես քարավան վարողներ, ծառայողներ՝ ռազմական ու առևտրական նավերի վրա... «Գերեվաճառությունը» դասակարգային պայքարի տեսակետից երբեք այնպիսի այլանդակ ձևերի չէր հասել, ինչպիսին էր այն Վրաստանում XVI—XVIII դարերում» (235, 114):

Երկրի հղորությանն ու անկախությանը նախանձախնդիր Հերակլ արքան ստեղծում էր բոլոր հնարավոր պայմանները՝ գերի տարված բնակիչներին հտ բերելու համար: Ինքնակամ և իր ջանքերով գերությունից հտ վերադարձած ճորտ գյուղացին ազատվում էր նախկին կալվածատիրոջից և իրավունք ստանում մտնելու ցանկացած կալվածատիրոջ իշխանության տակ: Ինքը՝ Հերակլը, ազատել, փրկագնել է բազմաթիվ գերիներ: Նրա ժամանակ գործող օրենսդրությամբ, եթե գերին «մոտ հարևան է կամ դավանակից», ապա նրա տերը «կարող է ներկայացնել նրան թագավորին և ստանալ նրա դիմաց պարգև կամ վաճառքի հանել» (235, 113):

Այսպես, մեր կարծիքով, 1741 թ., Հերակլը, որ տակավին արքայազն էր, «ահագին ծախսերով», «թանկ հախով» գերությունից ազատել է ղեռ քսանամյակը չբոլորած Սայաթ-Նովային:

* * *

Շուրջ չորս տարի (1738—1741 թթ.) գերության մեջ գտնված Արուսիկը մեկ անհայտ ճանապարհներով ու ճակատագրով ղեգերիկ է օտար ափերում: Իր «ճանապարհորդությունների» մասին նա ինքը վկայել ու ակնարկել է խաղերում:

Ման էկա լիրգիւր, չըտեսա էտ քու նըման չուրաքումըն
(2—4):

Թամամ աշխար պըտուտ էկա, շըբողի Հաբաշ, ճագանի
(Հ—26).

Կարդում ենք նրա հայերեն խաղերում: Սրանք, անշուշտ, առաջին հերթին կարող են ընկալվել նաև որպես շատ տա-
րածված բանաստեղծական հնարանքներ: Եվ այս տողերի
վրա մենք ամենեկին ուշադրություն չէինք դարձնի, եթե նրա
վրացերեն խաղերում չգտնեինք շատ ավելի «ուղղակի» վկա-
յություններ «աշխարհը ման գալու մասին».

Հիմա արի ասեմ, քե ևս աշխարհըր ոնց պտույտ էկա (Վ—1):
Ասում են՝ շատ երկրներ, ծովեր տեսա՝ ճշմարիտ է (Վ—31):

Ըստ Գ. Ասատուրի, աշուղները հաճախ պարծենալով
պատմել են, թե իբր ճամփորդել են զանազան երկրներում,
և մեր երգչի ասածներն էլ չպետք է լուրջ ընդունել (26,
№ 188): Սակայն նման աշուղական պարծենկոտությունը
բնավ հատուկ չէ Սայաթ-Նովային, որի ստեղծագործությունն
ունի առավել բարձր մարդկային-բանաստեղծական սկզբունք-
ներ: Բացի այդ, ինչպես տեսանք, Սայաթ-Նովան իր «ճանա-
պարհորդությունների» մասին վկայել է նաև ազրերիջաներին
ինքնակենսագրական խաղում, որ կարծում ենք ճիշտ չի լինի
համարել բանաստեղծական փոխաբերություն կամ աշուղա-
կան պարծենկոտություն: Այստեղ հրդիչն արդեն երրորդ լիզ-
վով և որպես ինքնակենսագրական փաստ, ասել է, թե ման է
եկել Հաբաշ—Հնդկաստանում:

Մ. Հասրաթյանի ընդունելի բացատրությամբ, այս Հա-
բաշ—Հնդկաստանը «տարածված և սովորական բանաստեղ-
ծական ոճ է, ընդհանրապես աշխարհաճանաչության և կա-
տարած ճանապարհորդությունների մասին, որպես հեռուների
հասկացողության սիմվոլիկ արտահայտություն» (154, XI):
Ուստի և Հաբաշ—Հնդկաստանը, ըստ երևույթին, չպետք է
ուղղակիորեն հասկանալ Եթովպիա և Հնդկաստան, այլ՝ ավելի
ընդհանուր հասկացությամբ՝ Արևելք, արևելյան երկրներ:

Թե հատկապես որ երկրներում է եղել Արուսին-Սայաթ-
Նովան, առայժմ հնարավոր չէ ճշտորեն ու հաստատապես
ասել: Մեզ համար գրեթե անկասկած է, որ նա եղել է Պարս-
կաստանում, թերևս նաև Հնդկաստանում: Պատահական չէ,

որ երգչի ժամանակակիցներինց ոմանք, ինչպես իմանում ենք մի ադրբեջաներին խաղից, նրան ենթադրաբար հնդկաստանցի կամ պարսկաստանցի (համադանցի) են համարել:

Մէկն ասում է՝ ուտեղի՞ց է Սայաթ-Նովան:

Մէկը Հնդկաստան է ասում, մէկը՝ Համադան (Ա.—65):

Իր մի վրացիներն խաղում դիմելով Հերակլին, երգիչն ասել է.

Քեզ կմոտենամ իրանական ծեսով (Վ.—33):

Հիրաւի, Սայաթ-Նովան քաջատեղյակ է եղել պարսկական իրականությանը, գործնականորեն տիրապետել է պարսկերենին և պարսկական երգարվեստին: Նա նաև «պարսկական հանգի» առաջին ներմուծողն է համարվում վրաց գրականության մեջ:

Մեր կարծիքով, այն հանգամանքը, որ Սայաթ-Նովային քահանայության առաջին իսկ տարիներին ուղարկել են Պարսկաստանի Գիլան նահանգի էնդելի բնակավայրը, նույնպէս վկայություն է այն մասին, որ երգիչը քաջածանոթ է եղել պարսկական իրականությանը, ժամանակին այնտեղ գտնված լինելով: Թերևս այդ իրողության մի արձագանքը պիտի համարել երգչի մասին ստեղծված ժողովրդական զրույցների մէկը, ըստ որի երիտասարդ Սայաթ-Նովան մի քարավանի հետ մեկնել է Պարսկաստան և Հնդկաստան (37):

Սայաթ-Նովայի Պարսկաստանում (այլև՝ Հնդկաստանում) եղած լինելու մասին մի շարք ուշագրավ փաստարկներ է կատարել Մ. Հասրաթյանը:

Երգչի ադրբեջաներին խաղերից մեկում կարդում ենք.

Խող մատաղ լինի քեզ ողջ Հնդկաստանը,

Ղումը, Քաշանը, Քիրմանն ու Իրաքը (Ա.—40):

«Ղազվինից կամ Թեհրանից,— գրում է Մ. Հասրաթյանը,— Ղումի և Քաշանի վրայով հին և նոր ուղին տանում էր Քիրման և այստեղից Աֆղանստան ու Հնդկաստան կամ Ղումի վրայով՝ Իսպահան, Քիրման... Այս վայրերին և ուղեգծերին անձամբ ծանոթ մարդու նման է գրում Սայաթ-Նովան» (154, XII):

Իր ադրբեջաներեն խաղերից մեկ ուրիշը երգիչն ավար-
տել է հետևյալ երկտողով, ասես ցանկանալով ցույց տալ լե-
զուների իր իմացությունը.

Թուրքերեն՝ «ղո՛յ վեր», պարսկերեն՝ «բը՛զգար»,
Աֆղաներեն՝ «փեղա՛լ», բելուջերեն՝ «բըրա՛հի» (Ա.—47):

Այս երկտողը «կարող էր գրվել այդ ժողովուրդներին
ծանոթ մեկի կողմից, գրել նրանց լեզուները լսած մարդը»
(154, XI—XII):

Ադրբեջաներեն նոր վերծանված խաղերից մեկում էլ
կարդում ենք հետևյալ տողերը.

Պալատի լավ սենյակները

Հնդու Քարուլի բերդի աշտարակում են (Ա.—50):

Այս տողերն էլ, ըստ երևույթին, գրված են ականատեսի
գրչով: Նույն տպավորությունն ենք ստանում ադրբեջաներեն
մեկ այլ խաղի հետևյալ տողերը կարգալիս.

Մայրաքաղաք Ստամբուլի գովեն են անում.

Փաղիշահի զահի մոտ է Այա-Սոֆիան (Ա.—72):

Հիրավի, այս տողերը կարդալուց հետո «չես կարող հարց
շտալ, թե Սայաթ-Նովան չի՞ տեսել արդյոք նաև այս հուշակա-
վոր քաղաքը» (154, XII):

Բացառված չէ, որ պատանի Արուսիներ ևս գերի տարվե-
լուց հետո, իր շատ համաքաղաքացիների նման, վաճառքի է
հանվել Թուրքիայում, ծառայության անցիլ ռազմական կամ
առևտրական որևէ նավի վրա, տեսնելով Կ. Պոլիսը, այլև
«շատ երկրներ ու ծովեր»: Նավով ճամփորդելիս նա հաճա-
նաբար տեսել է նաև Թուրքիային մերձ հունական Քիոս (Սա-
կիդ) և Կիպրոս (Արբըրգ) կղզիները, որոնք հետագայում հի-
շել է իր ադրբեջաներեն խաղերից մեկում (Ա.—40): Երգչի
խաղերում հիշատակված են նաև անգլիական (ինգլիզի) և
ուսական (Մոսկովու) նավերը...

«Ինձ սիրեցիր էշխն ննգար» հայտնի հայերեն խաղում
«սիրեկանն ասել է ուղղակի Սայաթ-Նովայի երեսին» (երգչի
ծանուցումն է).

Մի փութը Էտենց դիմացի, շուտով Հրեղըստան մի՛ էհա
(2—17):

Գ. Լեոնյանն այս տողը համարել է Սայաթ-Նովայի՝
«Հնդկաստան գնալու մասին մի ականարկ»: Նրա մեկնաբա-
նությամբ. «Եթե միայն այդ Հնդստան գնալը երգչի կողմից
մի անմեղ խաղ չէ, ապա պիտի բացատրել այսպես, թե իր
գեղունահին վախեցել է, որ նա երկրորդ անգամ կարող է գնալ
Հնդկաստան, երբ մի անգամ արդեն գնացել է» (82, 341):

Հիմբ ունենալով Սայաթ-Նովայի ինքնակենսագրական
խաղը և այն աղբրեջաններն երգը, որտեղ հիշատակված է
Նադիր-Շահի անունը, Ս. Օգանեղաշվիլին, առաջինը լինելով,
ենթադրել է, որ Սայաթ-Նովան մասնակցել է Նադիր-Շահի
կազմակերպած հնդկական արշավանքին (171, № 106)¹¹:
Վկայակոչելով Աբրահամ Կրետացուն և Քիշմիշկին, Ս. Օգա-
նեղաշվիլին գրել է. թե Նադիր-Շահը Հնդկաստան է արշավել
«Վրաստանից տարած վրաց զորքի հետ միասին» և իր հետ
«Թիֆլիսից տարել էր և նվազախումբ»: Նա ենթադրել է, որ
Սայաթ-Նովան էլ եղել է Նադիրի բանակում որպես «շար-
քային երաժիշտ կամ հավանորեն որպես զինվոր վրաց գըն-
դում, և ոչ հայտնի բանաստեղծ»: Ստուգելով Ս. Օգանեղաշվի-
լու աղբյուրները, Գ. Լեոնյանը նկատել է, որ պարսկական
բանակի երաժիշտների մասին տեղեկությունը Քիշմիշկը
բառացիորեն քաղել է Կրետացուց, իսկ վերջինիս խոսքերից
էլ «բնավ չի երևում, որ Նադիրի բանակում նվագող երա-
ժիշտները տեղացիներ են, որոնք պիտի ուղեկցեին թագավո-
րին մինչև Պարսկաստանի մայրաքաղաքը» (82, 339): Հիրավի,
Կրետացին չի նշել, որ Նադիրը երաժշտախումբ է վերցրել
Վրաստանից, դա Ս. Օգանեղաշվիլու ենթադրությունն է, բայց
բացառված չէ, որ պարսից տիրակալը իր նվագախումբը
համալրել է նոր երգիչներով ու երաժիշտներով: Կրետացու
վկայությունից երևում է, որ պարսկական բանակի երաժիշտ-
ների մեծ մասը եղել են պատանիներ ու երեխաներ. «գու-
սանք փոքր և մանուկ քաղցրաձայն» (9, 109):

Ճիշտ այդ ժամանակ գերի տարված պատանի Արուսիկը,
որ անկասկած լավ երգել ու նվագել է իմացել, կարող էր և
հանգամանքների բերումով ընդգրկվել շահական բանակում

Դրբիւ երգիչ, «շարքային երաժիշտ» և պարսկական բանակի հետ էլ մասնակցել նադիրլան արշաւանքներին:

Արրահամ Կրետացին վկայել է նաև, որ շահական երաժիշտների թիվը 22 էր: Վրացերեն մի բանաստեղծության մեջ Սայաթ-Նովան էլ ասել է.

Ինձնից բացի ուրիշ փառերկունսն եմ ասում, նշարիա է
(Վ.—31):

Կարելի է ենթադրել, որ այստեղ երգիչն ակնարկել է շահական 22 երաժիշտներին, որոնց ամենապակաս էր ինքը: Ի դեպ, սա նույն այն վրացերեն խաղն է, որտեղ հրգիչը վկայել է, թե «շատ երկրներ, ծովեր» է տեսել:

ՍԱՅՍԱԹ-ՆՈՎԱՆ ԿԱՄ ԱՇՈՒՂԸ ԵՎ ՍԻՐԱՀԱՐԸ

1. ՎՐԱՅ ԱՐՔՈՒՆԻՔՈՒՄ

Գերի տարւած Արութինը, ինչպես ենթադրեցինք, 1741 թվականին փրկագնւում է արքայազն Հերակլի կողմից և որպէս երգիչ-երաժիշտ ընդունւում է արքունի երաժշտանոց: Հերակլին, ըստ երևույթին, գրաւել է երգչի ու երաժիշտի արտակարգ շնորհներով օժտւած հայ պատանին, որը վրաց արքունիքի նախկին հպատակն էր: Արքայազնը Արութինին դարձնում է իր «թանգ հախով գնած շրաղը», աստիճանաբար տալով նրան ավելի մեծ իրաւունքներ, քան կարող էր ունենալ սովորական երգիչ-նվագածուն:

Վրաց արքունիքում էլ հենց 20-ամյա Արութինը սիրահարւում է և սկսում բանաստեղծել, նախ աղբբեջաններն ու վրացերեն, ապա նաև հայերեն, դառնալով աշուղ Սայաթ-Նովա (Սայադի բոռ):

Ինքնակենսագրական խաղի մեջ երգիչը վկայել է.

Քսան տաւիս լրացալ՝ լալ կծախեմ վանառականին (Ա.—81):

Լալ-տնդին քարը պարսկական՝ այստեղից էլ թուրքաւիզու գրականության մեջ, փոխաբերաբար նշանակում է բանաստեղծություն, գեղարվեստական խոսք, իսկ լալ ծախել, կամ լալ ստեղծել արտահայտությունը՝ բանաստեղծել (51, 103):

Հայերեն «Այիբ Աստւած սիրիս» բանաստեղծության մեջ էլ երգիչը հաղորդելով որոշ ինքնակենսագրական տվյալներ, ասել է.

Ին—իւնծի գրցեցիր դարդըս վուխպալու (Հ.—54):

Պ. Սեակի իրավացի բացատրությամբ, սա նշանակում է. «Ի(ն) = 20 տարեկանում սիրահարվելով քեզ՝ սկսեցի դարդս ողբալ» (163, 59): Սա համարժեք է «լալ ծախելուն», այսինքն՝ սիրահարվելուն և աշուղություն անելուն միաժամանակ:

Այսպիսով, ուրեմն, Սայաթ-Նովայի, որպես աշուղ-բանաստեղծի, ստեղծագործական ուղին սկսվում է 1742 թ., երբ նա եղել է քսան տարեկան: Այդ թվականն է կրում Դավթարի ադրբեջաներեն խաղերից մեկը, որն անտարակույս, երգչի բանաստեղծական երախայրիքներից է: Խաղի վերջին տան մեջ ասված է.

Հենց որ սիրո հասա, իսկույն բռնկվեցի,
կարդս խոցվեց, նետից եմ (վերս) ստացել,
Սայաթ-Նովան ասաց՝ Փիրից եմ ստացել.

Իմ բուրա՛, դու ես ինձ բախտ վիճակվել (Ա—71):

Երգիչն ինչպես իր աշուղական ձիրքը, այնպես էլ իր սերը Չանգլու-Փիրի՝ աշուղների հովանավոր սուրբ Կարապետի շնորհն է համարել: Ուստի և իսկպես, 1742 թ. քսան տարեկան Սայաթ-Նովան սիրահարված է եղել և աշուղություն արել:

Որ Սայաթ-Նովան Հերակլի պալատում աշուղ-սաղանդար է եղել, վկայել է ինքը իր վրացերեն խաղերում.

Վրաստանի քագավորի սագանդարն եմ,
Սայաթ-Նովային Արուքին կասեն (Վ—30):

Սայաթ-Նովայի թագավորը Շահբադ խան էրեկեն է (Վ—4):

Արքայազն Թեյմուրազի վկայությամբ էլ Սայաթ-Նովան «հաճախ Հերակլ թագավորի մոտ էր, որովհետև հիրավի լավ սաղանդար էր» (133, 99):

Հովհան արքայազնի «Կալմասորա» գրքում գրի առնված գրույցի մեջ Սայաթ-Նովան այսպես է ներկայացրել իր առաջին ելույթը Հերակլի առջև. «Ես լավ շոնգուր (նվագել) գիտեի և միաժամանակ պարսկական հանգի վրացական երգեր գրեցի, (որ) դեռես ընդունված չէր, և, երբ թագավոր Հերակլը մեջլիսում էր, մեզ՝ նվագողներին, (նրա մոտ) տարան, այն ժամանակ ես պարսկական հանգով վրացերեն երգեցի: Բատոնին շատ դուր եկավ, և ինձ խալաթ (նվագ) էլ

շնորհեց: Հետո ուրիշ շատերը (այդպես) երգեցին և ընդօրինակեցին ինձ» (133, 96):

Այս դեպքը, մեր կարծիքով, տեղի է ունեցել 1741—1742 թվականների միջև, երբ Սայաթ-Նովան նոր էր ընդունվել արքունի ևրաժշտանոց¹²:

Նույն զրույցի մեջ Սայաթ-Նովան վկայել է. «Ես ամենուր տեղ ունեի ոչ միայն երգով, այլ նաև կատակով ու աշխարհական գործերով» (133, 96)¹³: Երգչի մի վրացերեն խաղի մեջ էլ, որ սղզված է Հերակլ արքային, կարդում ենք.

Սայաթ-Նովային դու պանի՛ր քեզ մոտ,
էլ չի գնա խոնքաւրի ու խանի մոտ (վ—34):

Այս տվյալների հիման վրա Խ. Գրիշաշվիլին և Կ. Կեկելիձեն ենթադրել են, որ արքունի երգիչը մասնակցել է նաև բաղաբական բանակցությունների համար ուղարկվող գեսպանություններին:

Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ Սայաթ-Նովան տիրապետել է մի քանի լեզուների, ձեռք բերել հարուստ գիտելիքներ, ունեցել է փայլուն միտք և վերջապես՝ եղել է Հերակլի հովանավորյալը¹⁴, մենք ենթադրում ենք, որ նա իսկապես վրաց արքունիքում ավելին է եղել, քան երգիչ-երաժիշտը և իր սրոշ մասնակցությունը բերել արքունիքի ներքին գործերին:

Ինչպես նկատել է Ա. Բարամիձեն, անընդհատ բորբոքվող սոցիալ-քաղաքական բուռն պայքարում արքունական բանաստեղծն ուներ հստակ գիրքերոշում, նա իր սիրելի թագավորի հետ էր և մերթ արձակ ու համարձակ, մերթ կծու ակնարկներով ծաղրում էր ավատատիրական դասի արատները (174, 230—231): Պալատական երգչին արտոնվում էին որոշակի իրավունքներ, տրվում էր քննադատելու, երգիծելու, մերկացնելու հնարավորություն: Եվ դա արվում էր առաջին հերթին ի շահ տիրակալի, որը ձգտում էր սանձահարել կենտրոնախույս էրիսթավներին և բարեփոխել քայքայված երկրի վիճակը: Այս իսկ պատճառով, Սայաթ-Նովան, որպես արքունական երգիչ-բանաստեղծ, հիրավի, գործուն մասնակցություն է ունեցել պալատի ներքին կյանքին, հետևաբար և երկրի սոցիալ-քաղաքական իրադարձություններին:

Մեր ազատախոհ բանաստեղծը, սակայն, վրաց տիրակալի ձեռքին կամակատար գործիք չի եղել, քանի որ արտահայտել է ոչ միայն նրա, այլև «վրաց և հայ ժողովրդի առաջադեմ շրջանների տրամադրությունները, նրանց սոցիալ-քաղաքական և ազգային-պետական իդեալները» (174, 231): Ուստի և ի վերջո վաստակել է իր հովանավոր Հերակլի ցասումն ու վտարվել արքունիքից...

2. ՍԵՐԸ ԵՎ ԱՌԱՋԻՆ ՎՏԱՐՈՒՄՆ ԱՐՔՈՒՆԻՔԻՑ

Բանասիրության մեջ երկարատև որոնումներից ու բանավեճերից հետո պարզվել է (մեր կարծիքով՝ հաստատապես), թե ով է եղել Սայաթ-Նովայի սիրո առարկան, նրա սիրերգության հիմնական ներշնչարանը: Դա Թեյմուրազ արքայի դուստր, Հերակլ արքայի քույր Աննա Բատոնիշվիլին է (ծնվ. 1722 թ.)¹⁵: Այս մեծազարմ վրացուհին հիրավի եղել է մեր երգչի ճակատագրական սերը:

Ինչպես տեսանք, դեռևս 1742 թվականին, քսանամյա Սայաթ-Նովան իր առաջին ադրբեջաներեն խաղում վկայել է արդեն իր սրբաշնորհ, իրեն ճակատագրված սիրո՝ իր բուրավի մասին, որին անդամաճան սիրել է մինչև կյանքի վերջը: Այդ առաջին ադրբեջաներեն խաղից 16 տարի հետո էլ (1758 թ.) նա իր նշանավոր հայերեն սիրերգի մեջ դիմելով իր բուրա-սիրուհուն, ասել է.

Բութա Շահսանամս դուն իս, էլ չունիմ օշով, ա՛չկի լուս:
(Հ—24):

1744 թ. հուլիսին Աննա Բատոնիշվիլին 22-ամյա հասակում ամուսնանում է իշխան Դեմետրե Օրբելիանիի (Ղափլանիշվիլի) հետ: Դա այն ժամանակ էր, երբ մեծ շուքով թագադրվեցին Թեյմուրազը և Հերակլը (205, 149, 237): Վրացերեն խաղերից մեկում, որ անկասկած գրված է այդ օրերին, երգիչն արտացոլել է այդ տոնախմբությունը: Նա, որ արդեն երկու տարի էր, ինչ սիրահարված էր Աննային, հիշում է վերջինիս հարսանիքը ուրիշի հետ.

Քաղալորն էլ շի արել Ռոստոմ-Չալի համար
էսպիսի նշանդրեմ, հարսանիք իւր աղջկա համար (վ.—4):

Կասկած չկա, որ այս «առակալոր» (այլարանական) խաղում
ակնարկված են Թեյմուրազ արքան և նրա դուստր Աննան,
որին գովերգում և իր տխրամած զգացմունքներն է հայտնում
Սայաթ-Նովան:

Նույնիսկ իր այս «ջահել խիվ» հասակում սիրահար բա-
նաստեղծը գիտակցել է, անշուշտ, որ անհնարին է բացահայ-
տորեն կապվել իշխանական տոհմից սերված կնոջ, էլ ուր
մնաց՝ արքայադուստր-արքայաբրոջ հետ: Սակայն նա միա-
ժամանակ անդոր է եղել հրաժարվել սիրուհուց, որին կապ-
վել է ճակատագրական սիրով: Ուստի և ծնունդ է առել ան-
հասանելի սիրո ողբերգությունը, որի արդյունքը եղան սա-
յաթնովյան անլուզական սիրերգերը:

Սայաթ-Նովան որքան էլ անհուսորեն է սիրել, այնու-
հանդերձ ունեցել է որոշ ակնկալիք. դա փոխադարձ սիրո
ակնկալիքն էր, որին նա իրեն արժանի է համարել¹⁶: Գիտակ-
ցելով հանդերձ, որ ինքը և իր «սիրեկան յարը» սոցիալական
տարբեր խավերի ծնունդ են. մեկը՝ «Սուլթան ու խան», մյու-
սը՝ ճորտ ու «ականջ կտրած ղուլ», բանաստեղծն այնուամե-
նայնիվ դտել է, որ յարն իրեն «բարեբար է», համապատաս-
խան է իրեն...

Ինչպես նկատել է Պ. Սևակը, սկզբնապես երիտասարդ
երգիչը ոչ միայն սիրող, այլև տիրող է եղել և իր մեծադարմ
սիրուհու հետ ունեցել է գաղտնի հանդիպումներ, կիսելով
փոխադարձ սիրո վայելքները (163, 187—190): Այդ մասին
վկայում են հատկապես վաղ շրջանի վրացերեն խաղերը, որ
հորինված են այդ հանդիպումների անմիջական տպավորու-
թյան տակ: Այդ է վկայում նաև առաջին հայերեն խաղերից
մեկը («Դարդ մի՛ անի, ջան ու ջի՛գար»), որի հիման վրա
Պ. Սևակը ցույց է տվել երգչի և սիրուհու փոխադարձ կապը:
Այստեղ կա նաև մի այսպիսի ստղ, որին Սևակը շի անդրա-
դարձել.

Դուն գրլուխըտ մանի կուտաս, յիս էլ քիզիդ կու միռնիմ
(2—2):

Ուրեմն սիրուհին այդ ժամանակ, մեր երգչի նման, սիրուց խենթացած, պատրաստ է եղել ընդունելու մահը, ամեն ինչ մոռացած, ձգտել է հանդիպման, կանչել է, կարոտել ու տխրել: Նվ դա 1752 թվականին էր, երբ Աննան արդեն 30-ամյա հասուն կին էր, ամուսնացած և ղալակների տեր (հայտնի են նրա ղալակներից երկուսի անունները՝ Թամազ և Մամուկա. 163, 56):

Այդ «անհավասար» ղուլգի հանդիպումները, սակայն, չէին կարող հաճախադեպ լինել՝ պատճառը թե բացահայտվելու երկյուղն էր և թե սիրուհու կանացի խարկանքն ու սեթեկեթանքը: Հաճախ է երիտասարդ սիրահարը կանգնել փակ դռների առաջ, խարվել ու զլխիկոր ետ վերադարձել: Վաղ շրջանի վրացերեն խաղերից մեկում կարդում ենք.

էսայիսի սուտ չէի լսել.

Գնացի, նայեցի, դուր բաց կարծեցի (վ—3):

Այս խաղը, որ գտնվում է երգչի որդու՝ Օհանի ձեռագրում, ունի այսպիսի ծանուցում. «էսպես իր դոստը խարել է և դուր փակել. ցավալիորեն մնացել է վշտացած, նրա վրա էլ ասել է»:

Համանման այցելությունների առիթով են գրված հետևյալ տողերը.

Առավոտվա ծեգին եկա, տեսա քո նոնի մարմինը,
Դիպակե վերմակ էր վրադ, չկարողացա տեսնել քո դեմքը
(վ—13):

Մովի նրման գրծվիլ իմ, լա՛վ իմացի,
Վուր մրտիլ իս բախչեն, մե տիդ բա՛ք կացիլ.

Ա՛յ սուտասան, էլ ինչի՞ ինձ խափեցիր (154, 122):

Պետք է ասել, որ որքան հանդուգն է եղել կիսաճորտ երգչի սերն արքայազարմ կնոջ հանդեպ, թերևս նույնքան և ավելի հանդուգն է եղել վերջինիս սերը: Նա ևս ինչ-որ շափով ոտնահարելով դասային տարբերություններն ու ամուսնական պարտականությունները, անսացել է սիրո զգացմունքին, իր ստորադաս նորարի մեջ գնահատել մարդկային հոգին ու արժանիքը, սիրել նրան, գաղտնի հանդիպել նրա

հետ, վտանգի տակ դնելով իր բարձր անունն ու կանացի պատիվը։ Տրուրադուրական Դոննա-տիրուհիներին նմանվող այս սիրահար կինը հղակի երևույթ էր ուշ միջնադարի արեւելեկան ավատատիրական բարքերի պայմաններում։ Նա իսկապես հղել է մի «ուրիշ յար», մի շատ ուշագրավ կանացի անհատականութուն։ Դատելով ամեն ինչից, ամուսնացել է առանց սիրելու և ամուսնանալուց հետո էլ հոգեպես կապված չի հղել ամուսնուն, որն, ի դեպ, հանգամանքների բերումով, հաճախ էր բացակայում տնից։ Մյուս ամուսնատեր մեծազարմ տիկնանց պես նա ևս զուրկ է հղել անձնական ազատութունից, փակված է հղել իր «Քոշկ-ամարաթում», որ հսկել են «սրով ու նիզով» և զբոսանքի դուրս գալիս շրջապատված է հղել նաժիշտներով ու ջառ-շքախմբով։ Բայց վանդակում փակված թռչունի պես նա ավելի է սիրել ազատութունը և ձգտել դրան։ Օժտված լինելով կենսախիռհր բնավորությամբ, ձանձրացել է պալատական տաղտուկից, ազնվական ծեսերից ու նիստուկացից։ Եվ երբեմն դուրս է եկել գիշերով իր վանդակից, թափառել բնության գրկում, մենակության մեջ վայելելով ազատությունը։ Դա չի վրիպել նրան ականդատ հետևող սիրահար-բանաստեղծի աչքից, և նա իր խաղերում ականարկել է այդ մասին։

Գիշերները դուրսն էս լինում, ներսը չգիտեմ, քե ով է (վ—5)։
 Քարայծի պես ձյունոտ սաբեր ես անցնում,
 Ամպի նման լցված, անձրե ես շաղում,
 Ձեյրանի պես դաշտում հանգիստ չես մնում (վ—12)։
 Եղնիկ ես՝ դաշտի մեջ ազատ արձակված (վ—6)։

Աննայի հուղական-զգացմունքային նկարագրի մասին թերևս կարող է որոշ պատկերացում տալ հետևյալ փաստը։ Հնդկաստանից քրոջն ուղարկած մի նամակում արքայազն Հերակլը գրել է. «Դեկտեմբերի 16-ին ուղարկած ձեր նամակը ստացա սեպտեմբերին. այնտեղ դուք շնորհ եք արել սասելու, որ նամակին սպասելով, բիշ էր մնում խելագարվելիք...» (217, 35)։

Այսպիսի կանացի հոգին, ինչ խոսք, չէր կարող անտարբեր մնալ իր համար տառապող երգչի հանդեպ, ուստի և սիրեց նրան, տեղի տալով սիրո զգացումին, որին ընդունակ

էր և որի կարիքն զգում էր շափազանց: Սակայն իր դիրքն ու վիճակը և կանաչի բանականությունը հաճախ նրան ստիպել են սիրած մարդու նկատմամբ լինել սառն ու անտարբեր, որ ըստ երևույթին տառապանք է պատճառել ոչ միայն վերջինիս, այլև՝ իրեն: Մինչդեռ Սայաթ-Նովան սիրել է մեծ բանաստեղծի մեծ, տիեզերական սիրով: Նրա համար սերը կրոն է եղել, և նա ջերմեռանդորեն դավանել է իր կրոնը, սիրել անմահացորդ, անդավաճան, անձնվեր ու անձնազոհ...

Ռամիկ բանաստեղծի «հանդուգն» սերը արքայաբոջ հանդես, անշուշտ, հղի էր ողբերգական հետևանքներով: Այն չէր կարող դադարի մնալ, և բացահայտվելուց հետո, անշուշտ, չէր կարող հանդուրժվել: Եվ ահա, կատարվում է անխուսափելին. Սայաթ-Նովան վտարվում է արքունիքից: Դա կատարվում է 1752 թվականին, որ Սայաթ-Նովայի կյանքի առաջին բեկման շրջանն է նշանավորում: Սկսվում է բանաստեղծի սիրո ողբերգությունը:

Սայաթ-Նովայի սիրո պատմությունը շատ հարմար առիթ էր նրա պալատական հակառակորդների, երգչի բառերով ասած՝ ռադիփ-անգալների (խանդարիչ-ախույանների) համար, Հերակլի աչքին վարկաբեկելու և ամբաստանելու ազատախոհ երգչին:

Վրացերեն «Աստղալուստով ծովն ինչպե՞ս կցամաքի» խաղի առթիվ երգչի որդի Օհանը գրել է մի վրացերեն ծանուցում, որտեղ ասված է. «Սա առաջինն է օրինակով հայնոյան է: Սայաթ-Նովան 1751 թ. Թելավում, գերեզանդակիչառակ վախտանգ արքայազնի մոտ ասել է նույն տեղում մի անմիտ մարդու, որ իրեն հետ քշնամացել (ընդհարվել) է» (154, 261):

Ուշագրավ է նաև Օհանի մեկ այլ ծանուցումը, որտեղ ասված է. «Այս կծու խաղը նրանց համար է ասել, որոնք ի ծնե շար են և վատ, որ երկու այնպիսի մարդ կա, որոնց հայրը սխտոր է, իսկ մայրը՝ սոխ, իսկ իրենք իրենց անվանում են անանա» (82, 345):

2. Մթածմինդելու գրի առած մի ավանդության համաձայն, Սայաթ-Նովան մի բանաստեղծություն է գրել տերերից հարստահարվող ճորտ գյուղացիների մասին. այդ բանաստեղծությունը տարածվել է Վրաստանով մեկ և մեծ ազդուկ

հանել: Այդ առթիվ որոշ թավաղների որդիներ գալիս են Հերակլի մոտ, պահանջելով, որ վերջինս արգելի Սայաթ-Նովային նման բանաստեղծություններ գրել: Սակայն թագավորը ոչինչ չի ասում բանաստեղծին (184):

Ուրեմն արքունական հրգիշը թավաղական միջավայրում ունեցել է բազում թշնամիներ, որոնք դասային ատելությամբ են համակվել նրա հանդեպ: Բաղմիցս խարաղանվելով Սայաթ-Նովայի կողմից, նրանք էլ իրենց հերթին դավիկ են երգչին, փորձելով վարկարեկել նրան Հերակլի աչքին: Եվ եթե իրենց գանգատներով ու բողոքներով հաջողության չեն հասել, ապա հրգչի «սիրահարության գաղտնիքը բաց անելով, անսպասան կհասնեին իրենց նպատակին» (154, XXVIII):

Ըստ Օհանի հիշյալ ծանուցման, Սայաթ-Նովայի ընդհարումն աղնվականներից մեկի հետ կատարվել է 1751 թվականին: Ինչպես տեսանք, դրանից շատ շանցած, 1752 թ. մարտին, արքունական հրգիշը վտարվել է պալատից:

Արքունիքից վտարված հրգիշը 1752 թ. մարտի վերջին գրում է «Բլբուլի հիդ լաց իս էլի» հայերեն խաղը, որտեղ արդեն նա անհուսորեն ողբում է իր անսահման վիշտը («Դարդս ասիմ, գուլան սարիր»): Մինչդեռ որքան անհոգ ու զվարթ էր դրանից ամենաշատը մեկ-երկու ամիս առաջ գրված «Դարդ մի անի, ջան ու ջիգար» հայերեն դիվանին:

Կրկին արքունիք վերադառնալու, որ նույն է, թե սիրած կնոջը վերստին տեսնելու փափագով հրգիշը մեկ տարի անց՝ 1753 թ. մարտ-ապրիլ ամիսների մեջ, գրում է Հերակլին ուղղված «Դուն էն գլխեն իմաստուն իս» հանրահայտ երգը, որտեղ մեծ բանաստեղծին վայել արժանապատվության ղգացումով խնդրում է իր տեր թագավորին արդարացնել իրեն, ցույց տալով իր անմեղությունը.

Թե էսանց էլ սուշ ունենամ՝ գլուխս արա տալ, բաֆա՛վուր-
Մրախ՛կ արա քու Սախդոփին՝ նահախ տիղ ղազաբ մի՛ անի
(2—37):

Հատկանշական է, որ 1753 թ. ապրիլի 20-ին Սայաթ-Նովան գրել է մի աղբրեջաներեն խաղ, որի առաջին տան մեջ ասել է.

Վիշտա շատ է, չեմ կարող ասել աշխարհին.
Խնդրագիր ունեմ՝ գրված Խանին.
Թող արդար վնիս անի, արդար դատի,
Եթե մեղավոր եմ, բող կյանքս վերցնի (Ա—66):

Երգիչն այստեղ, մեր համոզմամբ, ակնարկում է հենց այս «Դուն էն գլխեն իմաստուն իս» արգ-խաղը, որն ըստ այսմ գրված է 1753 թ. մինչև ապրիլի 20-ը (Դավթարում խաղի գրության ամիսն ու օրը նշված չեն): Ի դեպ, վտարման տարիներին գրված «Խոսկիրըտ մալում իմ արի» հայերեն մուսամմազ խաղի մեջ էլ երգիչն ասել է.

Աստըձուն փառք, Քաղկումն իս՝
Դարդըտ Խանին արգ արա (Հ—8):

Այսինքն՝ փառք ասածու բաղաբում (Թիֆլիսում) ես, վըշտիդ մասին արգ-աղերսագիր գրիր թագավորին (Վրաստանի վերջին թագավորները լինելով Պարսկաստանի գերիշխանության տակ, որպես Շահի փոխարքա, կոչվում էին Խան: Այստեղ և մի բանի այլ խաղերում Սայաթ-Նովան Խան ասելով նկատի ունի էրեկլի Խանին՝ Հերակլ Բ թագավորին):

Արքունիքից վտարված երգիչը մեկ այլ արգ-խաղ է գրում նաև իր մեծազարմ սիրունուն: Դա Դավթարում թվագրված (1753 թ.) «Յիս կանչում իմ լալանին» խաղն է, որտեղ երգիչը ծածկագրել է Աննա անունը: Հիշյալ ազբբեջաներեն խաղի երկրորդ տան մեջ էլ երգիչն ակնարկել է իր այս երկրորդ արգ-խաղը.

Դե որ խնդրագիրս ձեռքս արա, (կասեմ),
Բաղեշխանից եկած լալը դու ես,
Էս է ասված իմ խնդրագրի մեջ.
«Մատաղ լինեմ յարիս, հոգիս էլ կտամ» (Ա—66):

Դա լիովին համահնչուն է երգչի երկրորդ արգ-խաղին, որտեղ, ղիմելով Աննային, երգիչն ասել է.

Յիս կանչում իմ լալանին (լալ Աննային)
Բաղեշխանեմ լալ անին...

Սայաթ-Նովենն Բու յարն է, քեզուզ մասնեմաս անին
(Հ—47):

Ուրեմն, իր ազդեցանքներն խաղում երգիչն ինքը գրեթե քաջիկ է իր բառախաղ-ծածկագիրը:

3. ՎԵՐԱԴԱՐՁԸ ԵՎ ԵՐԿՐՈՐԴ՝ ՎՏԱՐՈՒՄԸ

Հերակլ արքան անսալով իր հովանավորյալ բանաստեղծի խնդրագրերին, արգարացնում է նրան և կրկին հրավիրում արքունիք: Եվ ահա, 1754 թ. գարնանը Սայաթ-Նովան նորից պալատում է: Սիրուհու «տիտուն» արժանանալու նրա բերկբանքի արտահայտությունը եղան այդ Թվականի ապրիլի 1-ին գրված «Ինձ սիրեցիր, էշխն ննգար» և «Աշխարումս ախ չիմ բաշի» հարց ու պատասխան խաղերը (Հ—16, 17), որոնք իրական հանգիպման որոշակի արձագանք են: Դրանցից առաջինը, իր իսկ՝ բանաստեղծի ծանուցմամբ, «ասել է մեկ հավատարիմ սիրեկանն», իսկ մյուսը՝ «Սայաթ-Նովեն»: Նույն խաղի մյուս ծանուցման մեջ հրգիչն ասել է. «էս, Արուսիկն և իր սիրեկանը, որ խոսել էին, էն է, սիրեկանն ասել է ուղղակի Սայաթ-Նովայի երեսին»: Ըստ այդմ, խաղն ասված է Աննայի անունից, որն արդեն ոչ թե խոստումնադանց-բեիդբաբ, այլ «հավատարիմ սիրեկան» է կոչվում: Վերջինս բանաստեղծի առաջ «արդարացի է», հաստատել իր սիրո անկեղծությունը, հիշել ժամանակին տված իր իլբաբ-խոստումը («Բաբ ուրիշ դողալ չըսիրիս՝ իլբաբով յար իմ քիզ ամա» (տես աստ՝ 12-րդ ծան.):

Սակայն փոխադարձ սիրով կապված այդ զույգը դարձյալ գաղտնի պիտի պահեր սիրային կապը, և կրկին չբացահայտվելու համար պիտի առավել սահմանափակ լինեին նրանց հանգիպումները: Ուստի և սիրուհին առաջարկել է. «Շափթենըն մեկ մըտիկ տու միզ»: Այս շաբաթ-ը պատահական բառ չէ. այն մի քանի անգամ կրկնվում է հրգչի խաղերում: Դրանց հիման վրա Մ. Հասրաթյանը ենթադրել է, թե «Պալատական մեջլիսները՝ խնջույքները, ըստ երևույթին, լինում էին շաբաթը մեկ անգամ» (154, XXXI): Ընդունելով Մ. Հասրաթյանի այս ենթադրությունը, Պ. Սևակը գրել է. «Այսպես դատելով՝ «շափթենըն մեկ մըտիկ տու միզ» կիսատույն էլ ստանում է կովանի զորություն՝ հօգուտ այն

մտրի, որ Սալյաթ-նովան վերահիշյալ երկխոսությունը գրել է արքունիք վերադառնալու առիթով, որ, ըստ այսմ, երևի կատարվել է 1754-ի գարնանը» (163, 70):

Հավանաբար շարաթը մեկ տեսնվելն էլ հաճախ անհնարին է եղել, և սիրուհին, որ բաժանումից հետո առաջին հանդիպման տպավորության տակ արտահայտել է իր բուռն սերը և բանաստեղծին նվիրվելու պատրաստակամությունը, զգուշանալով նոր անախորժությունից, դարձյալ խուսափել է հաճախակի հանդիպելուց, եղել է շրջահայաց ու վախժորած: Պիտի հաշվի առնել նաև, որ նա, անտարակույս, եղել է առավել խիստ հակողության տակ:

Երկու տարի հետո, 1756 թ. հունիսի 7-ին Սալյաթ-նովան գրել է ադրբեջաներեն մի զուգերգ (Ա.—17), որի կենտ տնիքն ասված են իր, իսկ զուգերը՝ սիրուհու անունից: Այս խաղը ևս, մեր կարծիքով, իրական հանդիպման արձագանք է և ունի համանման հեղինակային վրացերեն ծանուցում, որի ամբողջական թարգմանությունը կատարել ենք մենք: Այստեղ ասված է. «էս, Սալար-նովան իմեք և իր սիրունին, որ էն ժամանակ խոսել են, էն է. ինչ որ վրացերեն ասել են իրար, գրված է էս տառ տուն երգի մեջ»: Ուշագրավ է, որ ըստ այս ծանուցման, Սալյաթ-նովան իր սիրուհու հետ, որ խեղապես վրաց արքայազուստրն էր, հաղորդակցվել է նրա մայրենի լեզվով՝ վրացերեն:

Ամուսնատեր արքայագուստրը, որի «լեզուն ուրիշի մոտ է», իսկ «միտքը՝ Սալյաթ-նովայի», որոշակիորեն հայտնել է իր երկյուղը.

Ճար շեմ գտնում, որ քեզ մոտ գամ,
Վախենում եմ, որ ինձ կշառախոսեն...

Եվ այսուհանդերձ, նա վստահեցրել է բանաստեղծին, ասելով.

Ասածուց հույս ունեմ, որ ևս եմ բոնք.

Բաժանվելիս թող հանգիստ քնի Սալար-նովան¹⁸:

Այս խաղի մեջ էլ երգիչը կրկին իր սիրուհուն համարել է իր նախասահմանված, արքայնորհ բուքա-Շահսանամը: Մի բան, որ անկասկած է դարձնում այն հանգամանքը, որ Սա-

չաթ-Նովան իսկապես ճակատագրական սիրով կապվել է մեկ և միևնույն, «միա՛կ-մշտական» (Պ. Սեակ) կնոջ հետ, որ է Աննա Բատոնիշվիլին։

Ադրբեջաներեն ղուզերգից ուղիղ երեք ամիս հետո՝ 1756 թվականի սեպտեմբերի 3-ին, Սաչաթ-Նովան գրել է մեկ այլ համանման ղուզերգ, այս անգամ՝ հայերեն (2—18)։ Այս խաղն էլ իրական հանդիպման արդյունք է և ունի այսպիսի ծանուցում. «Էսպես Աբուրինն ու իւ սիրեկանն, որ իրաւ ասել են, էն է»։ Անցած երեք ամիսների ընթացքում սիրուհու վերաբերմունքը երգչի նկատմամբ, ըստ երևույթին, ինչ-որ չափով փոխվել է. չկա այլևս նախկին ջերմությունը, նա խոսում է տիրական բարձունքից, վանելով հանդուգն սիրահարին, որ հավանաբար անժամանակ այցելել է իրեն, վտանգի տակ դնելով երկուսի կյանքը։ Բայց ի վերջո մեծադարձ սիրուհին, որ տակավին անտարբեր չէր բանաստեղծի հանդեպ, դարձյալ խոստովանել է.

Շիրինի պես Փարհաղի դիղաբըն իմ,
Յիս էն գըլխեն Սալաթ-Նովու յաբըն իմ...

Այս խոսքերը, սակայն, այլևս չեն սփոփում բանաստեղծին, որ «ուրիշ դիղ» է ուղում։ Նա չի բավարարվում գաղտնի ու կցկտուր հանդիպումներով, տառապում է սիրուհու փոփոխական վերաբերմունքից, և շարունակվում ու գնալով ահագնանում է սիրո ողբերգությունը...

1755—1757 թթ. աշուղ-բանաստեղծն, ըստ երևույթին, ստեղծագործական բեղմնավոր կյանք չի ունեցել։ Բացի հիշյալ ադրբեջաներեն ու հայերեն ղուզերգերից, այդ շրջանում նա գրել է «Աջաբ քա՞նի ժամանակ է» (1755), «էշխեմեն էնպես վառվիլ իմ», «Քանի վուր ջան իմ» (1757) հայերեն և «Աստծուն թի սիրես, ով ծառա» (1755) ադրբեջաներեն խաղերը։ Այդ շրջանում են թիրևս գրված նաև անթվակիր ադրբեջաներեն ու հայերեն խաղերից մի քանիսը, ինչպես և որոշ վրացերեն խաղեր։

Բանաստեղծի տաղանդի ծաղկման երկրորդ բուռն շրջանը սկսվում է 1758 թ., տեկնով մինչև 1759-ի առաջին կեսը։ Այդ ժամանակ նոր ուժով բորբոքվում է երգչի ողբերգական սերը, և նա ստեղծում է իր արվեստի գլուխգործոցները։ Այդ

թվականներին են գրված «Վունցոր վուր դարիբ բլբուլն», «Մի խոսկ ունիմ իլթիմալով», «Խմեցուր ձեռիտ թասեմին», «Էնդուր աշկս չէ ցամաքում», «Անգին ակն վրետ շարած», «Թամամ աշխար պտուտ էկա», «Էշխեմետ հիվանդացիլ իմ», «Արի համով ղուլուղ արա», «Էշխեմետ անդանակ էլա», «Յար, քիզ իսկի վավալ չըլի», «Մողլուտ նըստողըն կու հարփի» (1758), «Աջար քու սիրտն ո՞վ շինից», «Բեդասլին վուր խոսեցնիս», «Ինձ ու իմ սիրեկան յարին», «Պատկիրքս դալամով քաշած», «Ամեն սաղի մեշն գոված», «Աշխարս մե փանջարա է» (1759) հայերեն խաղերը, որոնք երգչի ստեղծագործության թագն ու պսակն են կազմում: Այս ժամանակին են վերաբերում նաև երգչի տասնյակ թվակիր և անթվակիր աղբրեջաներեն խաղեր, ինչպես և վրացերեն խաղերի մի մասը: Իր այս ստեղծագործություններով Սայաթ-Նովան արդեն ներկայանում է որպես իր արվեստի դագաթնակետին հասած կատարյալ աշուղ-բանաստեղծ՝ իր ավարտուն համակողմանի ստեղծագործական նկարագրով...

1759 թվականին գրված հայերեն խաղերից մեկում երգիչը հիշելով իր ախոյան-անգալներին, ասել է.

Սիրտըս փուրումըս քուլացալ անգալներու գախ անելեն
(2—29):

Կրկնվում էր նորից այն շար ժամանակը, որի արդյունքը եղավ երգչի առաջին վտարումն արքունիքից:

Արքայաքույր Աննան, որ ըստ երևույթին արդեն չէր սիրում նախկին ջերմությանը («Հալբաթ սերըն կես է էլի, վուր միլի ատիլ է ուլում») (2—40), առհասարակ խուսափում էր երգչի հետ հանդիպելուց: Ուստի և վերջինս իրեն այդ ժամանակ համարել է «տանեն» ու «սիրեկանեն դուս արած»: Բայց մոտալուտ դժբախտությունը նախազգացող երգիչը գոհանում էր նաև այդ վիճակից: 1758 թ. մարտի 6-ին գրված քառալեզու խաղի վերջում նա ասել է.

Սրան ես համաձայն եմ, ո՞վ Արաբիչ,
Հոգիս շանես դրախտից դուրս արված (Ա—53):

«Դրախտից դուրս արված» խոսքը այս սիրերգում ունի ոչ թե կրոնական, այլ՝ արքունիքում մնալու, պալատից չվտարվելու այլաբանական իմաստ (163, 64):

Սաւկայն այս վիճակը ևս երկար չի տևում, մոտ էր արդեն անխուսափելի ողբերգութիւնը: Ավարտվում է մեծ սիրահար-բանաստեղծի սիրո պատմութիւնը: Արքայադուստրը վերջնականապէս խղում է կապերը բանաստեղծի հետ, վաճառելով նրան և ուրանալով իր սերն ու իւրաքանչեւ-խոստումը: Մեր համոզմամբ, դրա անմիջական գեղարվեստական արձագանքն է այդ շրջանում գրված (Դավթարում բացակայող) աղբիւր-նեւերն խաղերից մեկը, որտեղ ասված է.

Նազու յարից խաբար էկավ, քե «էլ չիմ սիրի»— կոսե.

«Աչկը լալով մողըս էլ գա, արտունֆին տեւ չիմ,— կոսե.

Թաֆուն պահած սրտիս սիրը չավ է արեւ աշխարհին՝
էլ չիմ հիշի, էլ չիմ խըղնա, բող գընա կորչի»— կոսե
(154, 225):

* * *

Ինչպէս տեսանք, մինչև իր առաջին վտարումը պալատից, Սայաթ-Նովան սուր ելույթներ է ունեցել որոշ բարձրատոհմիկ մարդկանց դէմ և հանդես եկել հարստահարվող ճորտ գյուղացիութեան պաշտպանութեամբ, վաստակելով բազում թշնամիներ: Տեսանք նաև, որ պալատական հրդշի այդ ելույթները խրախուսել է Հերակլ արքան: Վերադառնալով արքունիք, Սայաթ-Նովան, արվեստով ու կենսափորձով առավել հարստացած, նոր ուժով է հնչեցնում իր քննադատական խոսքը, որով արդեն նա առավելապէս ծառայում էր ժողովրդին, հիրավի լինելով «խալխի նորար»:

Վրացական ձեռագրերից մեկում պահպանվել է Սայաթ-Նովայի մի կալամբուրը, որը, ըստ ձեռագրում եղած բացատրութեան, ասված է իշխան Մզեմբուկ Օրբելիանիի հարսանիքի ժամանակ: Ահա այդ վկայութիւնը և կալամբուրը. «Երբ մղիվանիք ճարուա Ղափլանիշվիլին (Օրբելիանի) հարսանիք էր անում Մուխրանի տիրոջ դստեր հետ, և երբ դահլիճ բերեցին փեսային և հարսին, Սայաթ-Նովան այնտեղ էր գտնվում արքայազն Գեորգիի հետ, տեսնելով ճարուային՝ կարճահասակ հաստիկին, սապատավոր ու անճոռնի, իսկ նրա կողքին բարձրահասակ աղջկան, նա տեղում հորինեց մի ոտանավոր» (177, 17—18):

Արագվի վրա կամուրջ գցենք,
Ուղտից կախված է խուրջինը,
Էս դահլիճը ինչքան մեծ է.
Հո՛ի, հո՛, հո՛ի, հո՛:

Մրանից ավել բան չեմ ասի,
Թեկուզ փետով մեջքիս խփես,
Շաղափվելու մարգարի՛տ.
Հո՛ի, հո՛, հո՛ի, հո՛ (վ—28):

Նկատի ունենալով Մզեճաբուկ Օրբելիանիի ծննդյան թվականը (1736), կարծում ենք, որ այս միջադեպը տեղի է ունեցել 1750-ական թվականների վերջերին:

Մեր համոզմամբ, Սայաթ-Նովան նույն այս իշխանին է ծաղրել նաև իր վրացերեն խաղերից մեկում, որի երրորդ տան մեջ արել է նույն համեմատությունը.

Ուղտի նման ով ու մարմնով ծուռտիկ է,
Ինչո՞ւ է երկարում վիզը կամրջին (վ—27):

Սայաթ-Նովայի ծաղրին արժանացած այս վրաց իշխանը երկրորդական դեմք չէր վրաց բարձր հասարակության մեջ: Նա վարում էր մղիվանդեզ-դատավորի բարձրագույն պաշտոն, հարուստ ճորտատեր էր և մեծամիտ ազնվական բանաստեղծ (118, 257, 174, 236):

Սխալ կլինի կարծել, թե Սայաթ-Նովան Մզեճաբուկ Օրբելիանին ծաղրել է սոսկ նրա տղեղ արտաքինի համար: Պատճառներն ավելի լուրջ են: Դատելով հիշյալ վրացերեն խաղից, դատավոր Ճաբուան չար հոգի է ունեցել և իր ճանապարհը հարթել է «որդի պես սողալով»: Ահա, ազնվականներից շատերին բնորոշ հատկանիշներ, որ խորթ ու մերժելի էին մեր ազնվահոգի բանաստեղծի համար: Ճաբուայի նկատմամբ Սայաթ-Նովայի ատելությունը կարող էր ունենալ նաև մեկ այլ պատճառ: Մզեճաբուկ Օրբելիանին նույն այն գերդաստանից էր (Ղափլանիշվիլի), որին պատկանում էր Աննայի ամուսին Դեմետրե Օրբելիանին: Եվ հավանաբար Ճաբուան եղել է այն անգալ-չարախոսներից, որոնց դավերով Սայաթ-Նովան առաջին անգամ (ապա նաև վերջնականապես) վտարվեց արքունիքից: Ահա թե ինչու հիշյալ վրացերեն խաղում

ակնարկելով նրան, երգիչն ասել է. «Օձի թույն կա միշտ նրա բերանում»: Բացի այդ, ծաղրելով սապատավոր ու տղեղ Ճաբուայի ամուսնությունը նրան անհամապատասխան գեղեցկատես օրիորդի հետ, Սալաթ-Նովան, հավանաբար, նկատի է ունեցել նաև գեղեցկուհի Աննայի և նրա միջնուր-ամուսնու՝ Դեմետրի-Օրբելիանիի անհամապատասխանությունը: Այդ մասին նա ակնարկել է նաև իր վրացերեն խաղերում:

Սալաթ-Նովան հրապարակային ծաղրի է ենթարկել նաև վրաց կաթողիկոս Անտոն Ա-ին: «Պալատի հանդեսում, բուլորի ներկայությամբ ցույց տալով իր դատարկ, պատռված գրպանը», նա տեղում հորինել է մեկ այլ վրացերեն կալամբուր, որտեղ ասված է.

Ով սրբազան պատրիարհ,
Քեզ արժան զովք պիտի անեմ.
Ասում եմ գրպանումդ բան ունես,
Ի՞նչ արիր:

Մտիս մեջ բով ես զարկել,
Անունով ինձ սովի կասես,
Կորցրել եմ իմ կոլովին,

Ի՞նչ արիր (վ—29):

Մ. Հասրաթյանի ենթադրությամբ Սալաթ-Նովայի ելույթը Անտոն կաթողիկոսի դեմ տեղի է ունեցել 1755 թ. գարնանը, երբ հայտնի դարձավ, որ կաթողիկոսը հարել է կաթոլիկությանը: «Ասում են գրպանումդ բան ունես, ի՞նչ արիր» տողում էլ «երեւի ակնարկվում է գյուղացիների կողոպուտը եկեղեցու կողմից կամ ավելի հավանականը՝ ինչ-որ դրամական «մատակարարում» կաթոլիկ միսիոներների կողմից» (154, XXVII)¹⁹:

Քննադատելով հոգևոր տիրոջը, ամենազոր դատավորին և թավադներից շատերին, Սալաթ-Նովան արդեն կատարում էր ոչ աչնքան արբունական բանաստեղծի, որքան «խալխի նոբարի», դեմոկրատ բանաստեղծի իր պարտքը: Նրա քննադատության սուր սլաքն աստիճանաբար ուղղակիորեն կամ անուղղակի ուղղվում էր նաև իր քաճավուր-խանի դեմ, որի կամակատարը շէր կարող լինել մեծ բանաստեղծը, որքան էլ սիրել ու համակրել է նրան:

Մի կողմից երգչի հանդուգն ելույթները, մյուս կողմից նրա հակառակորդների բամբասանքներն ու շարախոսությունները, Հերակլի աչքին վերջնականապես վարկարեկեցին ազատախոս երգչին, որն այլևս տիրակալի համար չէր կարող շահեկան դեր կատարել: Ուստի և թագավորն աստիճանաբար փոխում է վերաբերմունքը արքունական բանաստեղծի հանդեպ, և նրա հովանավորությունից զրկվող երգիչը ենթարկվում է առավել մեծ հալածանքների: 1759 թ. ապրիլի սկզբին նա գրում է. «Աշխարս մե փանջարա է» հանրահայտ երգը, որը լավագույնս արտահայտում է նրա ծանր կացությունն այդ շրջանում:

Սոցիալական արատների, անարդարության ու անհավասարության դեմ համարձակորեն բողոքող բանաստեղծը վտանգավոր էր թե՛ արքունիքում և թե՛ ժողովրդի մեջ: Ուստի և Հերակլը, հավանաբար նույն 1759 թ. զարնանը, մեկուսացնում է երգչին ոչ միայն պալատից, այլև աշխարհիկ կյանքից և անգամ հեռացնում Վրաստանից: Դա վերջին, ամենադաժան հարվածն էր կենսասեր ու ազատասեր բանաստեղծին: Որքան էլ վհատ, նա տակավին հավատում էր արդարության հաղթանակին, հավատում էր արքայի վեհանձնությանը, դեռևս համակված էր բուռն սիրով դեպի իր մեծազարմ սիրուհին, դեպի աշխարհն ու աշխարհայինը... Ուստի և նա դաժան դատավճռից հետո գիմում է թագավորին, խնդրելով «արդար լինել» իր հետ:

Բանաստեղծին անարգելով դուրս են շարտում պալատից ու մեջլիսից, թույլ չտալով տեսակցել իր տեր-թագավորին.

Ոմանք ինձ ասում են՝ «դու շուն ես»,
Ոմանք էլ ավելացնում են՝ «կեղտոտ ջրհոր ես»...
Ում առաջ էլ սիրտս մաղեցի,
Քոլորն էլ ասացին՝ «անպետք սար ես դու»...
Թագավորին մոտեցա շքեղ զարդարված,
Սազը ձեռքիս էր՝ լարված-պատրաստված,
Ինձ ետ դարձրին մոլորվածի պես.
Երևեկ չիմանայի ես էդ վրացերենը,
«Գնա՛, — ասացին, — կեղտոտ խալիչա ես դու»
(վ—32):

Նա խնդրում է, թախանձում է արքային ողորմած լինել, փոխել պատժի ձևը, ստորացնել անգամ, բայց չվտարել: Ինչպես գրում է Պ. Սևակը. «Արքունիքից հեռացվելը հավասար էր Յարից զրկվելուն, որ Սայաթ-Նովայի համար նույնն էր, թե զրկվել իր ստեղծագործությունից. ուրեմն և կյանքից էլ: Եվ այս էր ահա, որ ամեն անգամ՝ ինչպես ասում են՝ ծոում էր նրա բերանը, ստիպելով ասել խոսքեր, որոնք չեն վայելում երգի արքային, և անել քայլեր, որոնց արժանի չէր իր վեհությունը» (163, 321):

Քահանայության դատապարտված երգիչը նույն օրերին գրել է մեկ այլ վրացերեն խաղ, որտեղ նույն խնդրանքն է արել, պահելով, սակայն, իրեն բնորոշ բարձր արժանապատվությունը.

Թո՛ղ ինձ, շար մարդ լինել չեմ ուզում,
Աշխարհում փառք ու հոշակ չեմ ուզում,
Քեզ հետ շար խոսքով խոսել չեմ ուզում,
Հավատարիմ եմ, անհավատարմություն չեմ ուզում,
Ես գլխի եմ, քալադություն չեմ ուզում:

Արյունս մի՛ քափիր քասով,
Գնված եմ քո քանկ ծախսով,
Քեզ կմոռենամ իրանական ծեսով,
Պահի՛ր ինձ ատլասով, խասով.
Սև շոր, սև երկզ չեմ ուզում (վ.—33):

Զգալով, որ արքայական որոշումն անբեկանելի է, երգիչը վերջին տան մեջ արդեն բոլորովին հուսախաբ, ողբում է իր վիճակը և ինքն էլ վանում է իրենից անհողդողդ արքային, ստորագրելով իր դատավճիռը.

Աղ ու հացիդ աղբերություն չեմ ուզում:

Այս շրջանում գրված մի հայերեն երգի մեջ էլ երգիչը դառը բողբոջով դիմում է իրեն բռնությունմբ «սիվ ու սուք լիբաս»՝ քահանայի շուրջառ հագցնող Հերակլին.

Է՛յ աղալաք, հուֆմի-հե՛ֆիմ, սուչքս ինչ է, ա՛սա ինձի,
Վուր հաֆցրիի իմ շուգեցած սիվ ու սուֆ լիբասըն ինձի,

Խըմցըրեցիր անմիդ տիղըն էս աղուի քասըն ինձի.

Հոփուտ մեչ ինսափ, սըրտումըտ շընուխկ ու ֆաւամ չըկա,
չէ՛ (Հ—59):

Արդևն միանգամայն և արդարացիորեն փոխված է երգչի վերաբերմունքը թագավորի հանդեպ: Եթե նույն նուֆմի-նեֆիւմ թագավորին նա տարիներ առաջ համարել էր «էն գլխեն իմաստուն», եթե նրան ընդամենը մի քանի օր առաջ համարել էր իր հոգևոր ծնողը, ապա այժմ նրան տրված աղալար-արդար մակդիրը հավասար է անարդարին, քանի որ անիրադ է նրա վճիռը և նրա հոգում չկա ինսափ-մարդկայնություն և ֆաւամ-վեհանձնություն:

Եվ այսպես, արքայական վճռով, մեծ քնարերգուն ու սիրահարը վերջնականապես վտարվում է արքունիքից և պարտադրաբար դառնում հոգևորական:

Վրաց արքունիքում իր անցած տառապալից ուղին երգիչը ներկայացրել է ուշ շրջանում գրված ադրբեջաներեն խաղերից մեկի հետևյալ երեք տողերում.

էս վրաց քավադներու մեչ չիվան կինֆրս մաշեցի.

էս սիվասիրտ յաբի ձեռին արուն-արտսունֆ քափեցի.

Անարկվածի նըշան նակտիս, խալխի նամուս ֆաշեցի

(154, 228):

ՍՏԵՓԱՆՈՍԸ ԿԱՄ ՔԱՀԱՆԱՆ ԵՎ ԿՈՒՍԱԿՐՈՆԸ

1. ԱՄՈՒՍՆԱՅՅԱԼ ՔԱՀԱՆԱՆ

Արքունիքից վտարվելուց անմիջապես հետո գրված վրացերեն խաղում Սայաթ-Նովան ասել է. «Ոչ կողակից ունիմ, ոչ էլ խնամի»:

1758 թ. գրված հայերեն և ադրբեջաներեն խաղերից էլ երևում է, որ բանաստեղծն այդ ժամանակ մոտ հարադատներից զրկված, միայնակ և անընտանիք է եղել: «Էշխեմեստ հիվանդացիլ իմ» հայտնի հայերեն խաղը երգիչն ավարտել է այսպիսի տողով.

Միոնելուս համա շիմ հոֆում, ց ի դ ի համա իմ լալի (Հ—46):

Ըստ Պ. Սևակի. «Եթե այս «ցիդ»-ը չի օգտագործված փոխաբերաբար, ապա դրանով իսկ կարելի է ապացուցել, որ Սայաթ-Նովան երեխա շուներ «Քրոնիկոնի 446-ին», որ է 1758-ը» (163, 473):

Սիրած կնոջից զրկված և կրոնավորության դատապարտված երգիչն, ըստ երևույթին, մտահոգված լինելով իր «ցիդի» համար, չի կամեցել մնալ անժառանգ և կուսակրոնությունից նախընտրել է ամուսնացյալ քահանայի վիճակը: Հետևաբար, վտարումից անմիջապես հետո նա ամուսնացել է Մարմար անունով կնոջ հետ, և շուրջ 1760 թ. ծնվել է նրա «ցիդի» անդրանիկ ներկայացուցիչը՝ Մելիքսեթը, նշանավոր հոգևոր գործիչ Տեր-Մովսես Սայաթյանի (1810—1883) հայրը²⁰: Հայտնի են նաև երգչի մյուս որդիների անունները՝ Օհան, Սառա, Մարիամ (150, ժբ):

Սայաթ-Նովայի կնոջ՝ Մարմարի անունը հիշատակել է Գ. Ախվերդյանը, որը խոջիվանքի գերեզմանատանը տեսել է նրա շիրմաքարը և հրապարակել նրա վրացերեն տապանա-

գիրը, տալով նաև հայերեն թարգմանությունը. «Քրոնիկոնի 456 (=1768), էս գերեզմնում կամ Սայաթ-Նովու կողակից Մարմարն. ինձ ողորմի ասեմ» (150, ժա), Ուրեմն, Մարմարք մահացել է 1768-ին, և փաստորեն մեր երգիչը ամուսնական կյանքով ապրել է ընդամենը 8—9 տարի:

Դավթարի 24 և 84-րդ էջերում գրի են առնված վրացերեն հիշատակագրություններ, որոնց հեղինակը թերևս երգչի կինն է: Բերենք այդ հիշատակագրությունները Լ. Մելիքսեթ-Բեկի թարգմանությամբ. «Երանի աստված տեր-Ստեփանին խաղաղ վերադարձնի, ինձ այս դավթարը կարդացնի, մուրազս սրտումս չմնա, և իմ գլուխը նրան ծառայե», «Երանի տեր-Ստեփանը խաղաղ վերադառնա, ինձ այս գիրքը կարդա, իր զավակների երկարակեցության համար, մուրազս սրտումս չմնա, և իմ մեղապարտ գլուխը նրան ծառայե. ամեն» (122, 149):

Ըստ Լ. Մելիքսեթ-Բեկի, «այս հիշատակագրությունները գրված են 1765—1768 թթ. միջոցին, երբ Սայաթ-Նովա—տեր Ստեփանոս քահանան աքսորավայր Կախավանումն էր գտնվում, և հարազատները երանի էին տալիս, որպեսզի նա ողջ և առողջ վերադառնա ու իր դավթարի նյութով հաղորդակից լինի տնեցիներին, որոնք Թբիլիսիում էին մնացել» (122, 149):

Այս հիշատակագրությունները չէին կարող գրված լինել ավելի վաղ, քանի որ երկրորդ հիշատակագրության մեջ հոդնակի թվով հիշատակված են երգչի զավակները, իսկ Սայաթ-Նովա—տեր-Ստեփանոսը, որ ամուսնացել է 1759—1760 թթ. միջև, բնականաբար, զավակների տեր է հղել դրանից մի քանի տարի հետո: Ըստ երևույթին, նույն այդ ժամանակ է փոքրիկ Մելքոն (Մելիքսեթը) Դավթարի 61-րդ էջում գրել. «Քո (այսինքն՝ Սայաթ-Նովայի) աշակերտ (բնագրում՝ շագիրդ) Մելքո, աչքի լույսս, պարոն Շավերդ պապից ի՞նչ իմացավ և ի՞նչ տեղեկացրեց»: Այստեղ, ինչպես գրում է Լ. Մելիքսեթ-Բեկը, «Մելքոն հիշատակում է իր պապ Շավիրդին, որը տեղյակ է եղել երգչի աքսորի մասին և ի վիճակի պիտի լիներ մի քան իմանալու նրա մասին և ընտանիքին հաղորդելու»: Լ. Մելիքսեթ-Բեկի ենթագրությամբ, Շավերդը (Շահվերդ) Մարմարի հայրն էր, և քանի որ Շահվերդ-Շահվերդյանը

Զորագետի Այգեհատ (Իքահատ) գյուղի բնակիչներին հատուկ անուն-ազգանուն է, ուստի և նա Մարմարին ծնունդով այգեհատցի (լոռեցի) է համարել (182, 55—56):

Մեկիքսեթի հիշատակագրության մեջ ուշագրավ է նաև այն, որ վերջինս իրեն հոր աշակերտն է համարել: Գ. Ախվերդյանի վկայությամբ երգչի ավագ որդին ժառանգել էր հոր խաղերի Դավթարը, այլև «քամանչին ու շնորհքն» (150, ժգ): Հոր բանաստեղծական շնորհքը ինչ-որ չափով ժառանգել էր նաև կրտսեր որդին՝ Օհանը, որը 1823 թ. Բեկմուրազ արքայազնի համար կազմած սայաթնովյան երգերի ժողովածուի վերջում գրի է առել իր ուսերեն բանաստեղծությունները: Սակայն Մեկիքսեթն ու Օհանը չապրեցին լիարժեք ստեղծագործական կյանքով և նվիրվեցին առևտրական գործին: 1785 թ. նրանք արգեն վաճառականներ էին Ղզլարում, իսկ 1795-ից հետո հաստատվեցին Մողղոկում: Օհանն առևտրական գործերով եղել է նաև Զերբեղիայում, ապա հաստատվել Պետերբուրգում (133, 101):

Սայաթ-Նովայի դուստրերի՝ Սառայի և Մարիամի մասին ոչ մի ստույգ տեղեկություն չի պահպանվել: Զ. Մթաժմինդեղու գրի առած մի ավանդության մեջ ասված է, որ Սայաթ-Նովան, լսելով Աղա-Մահմադի արշավանքի մասին, իր աղջիկներին ուղարկել է Դուշեթի կողմերը (184):

Սայաթ-Նովան, որպես բահանա տեր Ստեփանոս, Պարսկաստանի Գիլան նահանգի էնզելի նավահանգստի հայոց եկեղեցում 1761 թ. (հայոց ՌՄԺ թ.) ընդօրինակել է Գրիգոր Նարեկացու Ողբերգության մատյանը: Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ այդ ձեռագրի ընդօրինակությունը ամիսների աշխատանք է, ապա կարող ենք հաստատապես ասել, որ ամենաուշը 1760 թ. կեսերին երգիչն արգեն գտնվել է էնզելիում (142, 70):

Էնզելիի հայկական գաղթօջախը ստեղծվել է XVII դ. սկզբներին: Ըստ Հ. Տեր-Հովհաննյանցի, Շահ-Աբասի կողմից Պարսկաստան բռնազավթված հայերի մի մասին «բնակի-

ցուցանեն ի Քաշան, մասն մի ի Ղազրին, ի Գիլան, յԱնդալի և ի Դարբանդ» (165, 104):

XVIII դ. արդեն էնդելին դառնում է հայաշատ առևտրական կենտրոն (142, 73—74):

Ուղարկվելով այս քաղաքը և քահանա կարգվելով տեղի եկեղեցում, Սալաթ-Նովա—տեր Ստեփանոսը նվիրվում է գրչության գործին, փաստորեն դառնալով էնդելիի մեզ հայտնի առաջին գրիչը²¹: էնդելիի հայոց եկեղեցում անշուշտ եղել են տարբեր ձևագրեր ու հնատիպ գրքեր, բայց նորընծա քահանան ընդօրինակելու համար ընտրում է հատկապես Նարեկը, ձգտելով իր հոգեկան խոովքը «մեղմել նորից բանաստեղծության մեջ, այս անգամ արդեն ընթերցելով ու ընդօրինակելով իրեն հոգեհարազատ նուշալիսի մի խռովահույզ բանաստեղծի ստեղծագործությունը, որպիսին Գրիգոր Նարեկացին էր» (142, 68):

Ձեռագրի վերջում Սալաթ-Նովան գրել է հետևյալ հիշատակարանը. «Գրեցաւ ի Գիլան, Անգալի եկեղեցին, քվին ՌՄԺ (1761): Ո՛վ ընթերցող, յիշեա՛յ գծող Ստեփանոս վարդապետս, որ Սալեադ-Նովայ ասին, և հայր իմ մահտիսի կառապետ, և դուք յիշեալ լինիք: Առաջնորդութեան Հախապատո Զաքարիա վարդապետ Թիփլիզցի» (113, 328ա):

Ձեռագիրն ունի նաև շորս հիշատակագրություններ, որոնց մեջ երգիչն իրեն անվանել է քահանա: Մինչդեռ հիշատակարանում իրեն կոչել է վարդապետ: Սակայն քանի որ այդ ժամանակ Սալաթ-Նովան արդեն ամուսնացած էր, ուստի և չէր կարող լինել կուսակրոն-վարդապետ: Ըստ ձեռագրի առաջին ուսումնասիրող Բ. Չուգտսզյանի, Սալաթ-Նովան «իր բանաստեղծական շնորհքի, գրչության արվեստով դրադվելու, թերևս նաև քարոզիչ լինելու համար է վարդապետ կոչվել» (142, 79): Մեր կարծիքով, այստեղ վարդապետ-ը սոսկ կրոնավոր, հոգևորական ընդհանուր իմաստով է գործածված, քանի որ դրանից հինգ տարի հետո, 1766 թ. երգիչը կախաւանում ընդօրինակած ձեռագրի թե՛ հիշատակարանում և թե՛ հիշատակագրություններում իրեն դարձյալ անվանել է քահանա:

Եկեալիս յառեղանս անդեր
կիմ հեծու թե նորիս հակա
դիմ առ նորիս աղերս մեղման
նայ: Բուն իմարաց սրտից
խօսք ընդ ան:

Գլուխ: ԺԷ:

Արդ աղաչեմ Օ Եմամ
աղաչք վառեալս որոց
առածանեղնից կրից թաղեալս
Թեց հոգոց վառեղնից: ...
Այի յառեղանս հեծու եւ զառ
Այի խոցեր զվերաւորեալս: ...
Այի գաւառաւորներ զսրտածեղ
Այի տաճարներ զհարհարեալս: ...
Այի քանդեր զհարաւանեալս: ...
Այի կործանելու զգայլմիղեղ
Այի վերծեր զհեռաւորեալս: ...
Այի տաճարներ զհաղածեղ
Այի անհեղաւորներ զախակեղ
Այի կշտամբեր զհարթուղեղ
Այի

Ռե որքան է Սայաթ-Նովան մնացել էնդելիում, հայտնի չէ: 1766 թ. նա արդեն գտնվել է Զաքաթալայի Կախի ավանում (Կախավան):

Մեր կարծիքով, 1762—1765 թթ. երգիչը, թերևս Հերակլի թուլտվությամբ, կրկին գտնվել է Թիֆլիսում և որպես ծխատեր քահանա հովվել է քաղաքի հայոց եկեղեցիներից մեկում: Հավանաբար 1765 թ. գարնանն է նա ուղարկվել Կախավան: Մինչ այդ երգիչն իր խաղերի Դավթարը հանձնել է արքունական դիվանագլխի Հովհան Պենտելենցին, որի հետ թերևս ծանոթ-մտերիմ է եղել արքունիքում ծառայելիս: Ըստ երևույթին, բանաստեղծը, մտահոգված իր ստեղծագործությունների ճակատագրով, ցանկացել է, որ իր խաղերն ընդօրինակվեն ու բաղմացվեն: Գուցե և Պենտելենցը կատարել է երգչի խնդրանքը, սակայն նրա կատարած ընդօրինակումը չի պահպանվել: Գուցե և ինչ-ինչ հանգամանքներ խանդարել են նրան կատարելու այդ աշխատանքը: Համենայն դեպս, 1765 թ. մայիսի 1-ին Դավթարը գտնվել է Պենտելենցի ձեռքին, և նա ձեռագրի վերջին էջում, որպես հմուտ գրիչ, վրացական գեղեցիկ բոլորգրով (մխեդրովի) թողել է մի վրացերեն հիշատակարան, որ բերում ենք ստորև, Գ. Ախվերդյանի թարգմանությամբ.

«Էս խաղերն դիվի Սայաթ-Նովու ասած են: Ո՛վ ուղղափառաբան ու քրիստոսասեր, սրա զրոգն ու էս խաղերու ասողն շատ օր մքնացրել է ու գիշեր է լուսացրել էս խաղերու ասելումն. հիմի սրա կարդացողնե՛ր, էս աղաչանքն եմ անում՝ որ սրանց ասողին լավութենով ու ողորմի տալով հիշատակե՛ք, ու դուք էլ Քրիստոսի բերնով օրհնվի՛ք: Ես Պենտելենց Հովանեն գրեցի էս աղաչանքս մայիսի 1-ին, Բոնիկոնի 453-ին՝ որ է 1765 փրկչական թիվն» (150, ժդ):

Այդ ժամանակ տեր Ստեփանոս—Սայաթ-Նովան, ըստ երևույթին, արդեն գտնվել է Կախավանում, քանի որ այստեղ 1766-ին ընդօրինակել է մոտ 300 թերթից բաղկացած մի ժողովածու, որն, անշուշտ, երկար ժամանակ պահանջող աշխատանք էր:

Հայտնի չէ, թե ինչու Սայաթ-Նովան ուղարկվել է հատկապես Կախավան: Կարող ենք կատարել միայն հետևյալ

կնթադրությունը: 1765 թ. Սիմեոն Երևանցի կաթողիկոսը Հաղպատավանքի առաջնորդ Զաքարիա վարդապետին ուղարկում է Գանձակ, որպիսով վերջինս իր հետ էջմիածին բերի Աղվանքի ինքնակոչ կաթողիկոս Իսրայելին: Զաքարիան գնում է Գանձակ, բայց վերադառնում է ձեռնունայն (54, 414): Թիֆլիսից Գանձակ մեկնելիս, նա անշուշտ ունեցել է ուղեկիցներ իր միաբաններից, որոնց թվում կարող էր լինել նաև տեղի Ստեփանոս—Սայաթ-Նովան: Անցնելով Կախի ավանով, որ ընկած էր Թիֆլիս—Գանձակ ճանապարհի վրա, Զաքարիա վարդապետը թերևս նպատակահարմար է գտել թողնել այդ տեղ Սայաթ-Նովային, կարգելով տեղի եկեղեցու (ս. Աստվածածին) քահանա: Այս փոքրիկ հայաշատ քաղաքում էլ Սայաթ-Նովան 1765—1766 թթ. ընդօրինակել է մեզ հայտնի իր երկրորդ ձեռագիրը: Վերջինս ընդգրկում է աստվածաշնչյան սրուշ գրքեր և տոմարական աշխատություններ: Ստորև բերենք նաև այդ ձեռագրի հիշատակարանի էական մասը.

«Թուին Հայոց ՌՄԺՆ (1766)... Գրեցաւ ի Կախոյ քահանայաւէն: Ո՛վ ընթերցող, յիշեա՛յ զգծող գրոյս մեղապարտ Ստեփանոս Բայնանայս, որ Սանադ-Նովայ կոչեն, և հայրն իմ մահտեսի Կարապետն և մայր իմ Սարգայ, և դուք յիշեալ լինիք յառաջի Աստուծոյ» (112, 276ա):

Եթե էնդելիում Սայաթ-Նովան նախընտրել էր գաղափարել իր հոգուն ու հոգեվիճակին հարադատ Նարեկը, ապա Կախավանում էլ նա «Երգ-երգոցից, էկլեսիաստից և այլ գործերից ընտրել ու հավաքել է գեղարվեստական պատկերավոր ոճով գրված փիլիսոփայական այնպիսի խորհրդածություններ ու մտքեր, որոնք զուգադիպվում են մինչ այդ գրած նրա բանաստեղծություններին ու նրա հոգեկան վիճակին» (7, 29):

Սայաթ-Նովան ինչպես էնդելիի, այնպես էլ Կախավանի մեզ հայտնի առաջին հայ գրիչն է:

Կախի ավանում Սայաթ-Նովան կարող էր մնալ ամենաուշը մինչև 1768 թ., երբ իր մահկանացուն կնքեց նրա կինը՝ Մարմարը:

Եւ զգլխսն աստիս



Իւսկի ժողովի որդւոյ Գաւթի
Աստուծոնի արքայի ինչ յէմ
Եւ զգլխսն աստիս

ԱՅԵՔԱՆՈՒՄ

Նայնու ինչ աստուգ ժողովոր
աւնայնուի աւնայնու ինչ աս
ինչ լոգ աւնայնու 2, ինչ
աւնիկ խորդոյ յամի վաստ
ախա իւր զոր աւնայնու ինչ
քոյ արտիւնայնու: Այդ կրնայ

Եւ արդ. Գաւթի: Եւ կրնայ յաւ
նայնու աստիս: Եւ արդ. արտ
Գաւթի Եւ կրնայ իւր ինչ Եւ արտ
Եւ կրնայ իւր ինչ Եւ արտ

Ա

ԿԷ

Ինչպես իրավացիորեն ենթադրել է Գ. Աբովը, «կնոջ մահից հետո է— ըստ երևույթին 1768 թվից, որ Սայաթ-Նովան մտնում է Թիֆլիսից դեպի հարավ գտնվող հնամյա հայկական Հաղպատ վանքը՝ որպես վարդապետ» (7, 30):

Դործող եկեղեցական օրենսդրության պահանջով, ինչպես գրում է Պ. Հակոբյանը, «1768 թ., կնոջ մահից հետո, Սայաթ-Նովա—տե՛ր Ստեփանոս քահանան, ուղեր թե շուղեր, պետք է ենթարկվեր այն կարգ ու կանոնին և վերադառնար մայրավանքը կամ դործող վանքերից մեկը այն թեմի, որի ծխատե՛րերից էր ինքը» (90, 216):

Որտե՞ղ է անցկացրել Սայաթ-Նովան իր կուսակրոնության տարիները: Ըստ Գ. Ախվերդյանի, նա «իր զավկներուն Թիֆլիսում թողած՝ գնում, հեռանում է Հաղպատու սուրբ Նշանի վանքն, որտեղ կրոնավորված ձեռնադրվում է արեղա» (150, Ժ): Գ. Ախվերդյանը բանավոր աղբյուրից գրի է առել նաև կուսակրոն երգչին վերագրվող հետևյալ երկառողը.

Հաղպատու լուսաբար Սայաթ-Նովեն իմ.

Մե կանքեղիս վառելու ձեք շունիմ (150, Ժբ):

Գ. Ախվերդյանի գրի առած ժողովրդական ավանդությաններին համաձայն, Սայաթ-Նովան կուսակրոնության տարիներին եղել է Հաղպատի սուրբ Նշան վանքում, որտեղից երբեմն-երբեմն այցելել է իր հայրենի քաղաքը (150, Ժա-Ժբ):

Զբնդունելով Գ. Ախվերդյանից եկող և շուրջ 120 տարի սայաթնովագիտության մեջ իշխած այն կարծիքը, թե Սայաթ-Նովան կուսակրոնության տարիներն անց է կացրել Հաղպատի վանքում, Պ. Հակոբյանը, վկայակոչելով մի շարք պատմական վավերագրեր, ցույց է տվել, որ Հաղպատի վանքը 1768 թ. շատ առաջ անմարդաբնակ էր, առաջնորդը միաբաններով հանդերձ բնակվում էր Թիֆլիսում, Բերդի մեծ եկեղեցում, որն, ինչպես նշեցինք, Հաղպատավանքի առաջնորդարանն էր: Նրա կարծիքով, միայն 1778—1784 թթ. Սայաթ-Նովան կարող էր գտնվել Հաղպատի սուրբ Նշան վանքում, որտեղ այդ ժամանակ, միաբանությամբ հանդերձ, վերստին հաստատվել էր թեմի առաջնորդ Աբրահամ վար-

դապետը: Իսկ 1784—1795 թթ., ըստ Պ. Հակոբյանի, Սայաթ-Նովան մյուս միաբանների հետ կրկին գտնվել է Թիֆլիսում, առաջնորդարանի եկեղեցում (90, 209—225: 91, 157—171):

Հայտնի է, որ Նադիր-Շահի մահից հետո (1747) Թուրքիայի սահրանքով լեզգիները հարձակվում են Վրաստանի և Հայաստանի մի շարք շրջանների վրա: Ասպատակության են ենթարկվում նաև Հաղպատն ու շրջակա գյուղերը: Կենդանի մնացածները ստիպված թողնում են իրենց բնակավայրերը և ապավինում համեմատաբար ապահով Թիֆլիսին (118, 125—126): Անտարակույս, այս պայմաններում Հաղպատի վանքն անկարող էր գործել, ուստի և թեմի առաջնորդը (Գրիգոր Սուրիունյան) ողջ միաբանությամբ հանդերձ հաստատվում է մայրաքաղաքում: Այս մասին կա Հովհաննես Ղրիմեցու վկայությունը (105, 116):

1752 թ. Հաղպատավանքի առաջնորդ է դառնում Զաքարիա վարդապետ Պաթինյանը՝ Սայաթ-Նովային քահանա, ապա արեղա ձեռնադրողը, որին, ինչպես տեսանք, հիշատակել է Լրգիշը իր ընդօրինակած Նարեկի հիշատակարանում: Զաքարիան ևս տակավին ի վիճակի չէր նստել մայրավանքում: Նա որոշ ժամանակ պաշտոնադուրկ է եղել, երկար ժամանակ գտնվել է Պարսկաստանում, ապա՝ էջմիածնում, որտեղ ձեռնադրվել է եպիսկոպոս, ապա, ինչպես նշեցինք, Սիմեոն կաթողիկոսի կարգադրությամբ մեկնել Գանձակ, որտեղից կրկին վերադարձել է էջմիածին, ապա՝ Թիֆլիսի իր առաջնորդարանը, որտեղ և 1770-ին վախճանվել է (105, 116, 119—120): Նրա միաբանության անդամները այդ ժամանակ չէին կարող կրկին հաստատվել Հաղպատում, ոչ միայն այն պատճառով, որ առաջնորդը բացակայում էր, այլև այն, որ 1752—1770 թթ. դեռևս ավեր ու ամայի էր Հաղպատի շրջակայքը (118, 125, 134, 140, 143, 145, 157):

Թեմի գործերը Թիֆլիսի առաջնորդարանից է վարել նաև Զաքարիայի հաջորդը՝ Ռեթեոս Աշտարակեցի Գուլշյանցը (1771—1776): Այս մասին էլ վկայել են Հովհաննես Ղրիմեցին (105, 120—122) և Ռոստոմ-Բեգ Երզնկյանցը (63, 10—11):

Այսպիսով, քահանա տեր Ստեփանոս—Սայաթ-Նովան 1768-ին այրիանալուց հետո, գալով Թիֆլիս և ընդունելով

կուսակրոնություն, «պետք է հաստատվեր Բերդի կաթողիկե-
եկեղեցում, այս անգամ իբրև կնգուղավոր աբեղա» (90,
217): Եկեղեցին շրջապատող պարիսպների ներսում կային
կացարաններ, որտեղ ապրում էին միաբանության անդամ-
ները. այդ խցերից մեկում պիտի ապրեք նաև աբեղա Ստե-
փանոսը, «մինչև հարմար առիթ լիներ Հաղբատ մեկնելու».
(91, 166): Այդ առիթն ստեղծվում է մոտ տասը տարի հետո:

Ռուս-թուրքական պատերազմից հետո, 1776—1777 թթ.,
Վրաստանը և Գուգարաց աշխարհը փոքր-ինչ հանդարտվե-
ցին: «Խաղաղություն ընկավ Քարթլ-Կախեթում, և Վրաստա-
նում սկսեցին ավերված ավանների վերակառուցումը, և շատ
գյուղեր շինվեցին Քարթլ-Կախեթում և Սոմխիթում» (118,
177):

Առաջին հերթին վերաբնակվեցին և վերաշինվեցին Սոմ-
խիթի նշանավոր գյուղեր Սանահինն ու Հաղպատը: Առաջ
քաշվեց նաև այդ երկու խոշոր մենաստանների վերակառուց-
ման խնդիրը: Ինչպես երևում է Սիմեոն կաթողիկոս Երևան-
ցու կոնդակներից, Հերակլ արքան և Թիֆլիսի հայ աշխարհիկ
ու հոգևոր դասի երեւելի անձինք հատուկ խնդրագրերով դիմե-
ին հայոց վեհապետին՝ Հաղպատի առաջնորդ նշանակել Երու-
սաղեմի նվիրակ Աբրահամ վարդապետին, վերակառուցել
վանքը և ժողովել միաբաններին: Կաթողիկոսն ինքը նախան-
ձախնդիր լինելով այդ գործին, ուրախությամբ է ընդունել
այդ առաջարկները և 1777-ին Աբրահամ վարդապետին նշա-
նակելով Հաղպատի թեմի առաջնորդ, իր հերթին առաջարկել
է վրաց արքային և Թիֆլիսի մոթալաքեններին աջակցել նրան
վերակառուցելու Հաղպատավանքը (58, 164—166):

1778 թ. Աբրահամ վարդապետը իր միաբանների հետ
փոխադրվում է Հաղպատ: Թիֆլիսի առաջնորդարանում, գրում
է Պ. Հակոբյանը, «դարձյալ մնում են պատշաճ թվով կրոնա-
վորներ՝ արարողություն կատարելու և գործակալական պաշ-
տոն վարելու: Կարող էր պատահել, իհարկե, որ Սայաթ-Նո-
վան էլ Տփղիսում մնացողներու մեջ լիներ, բայց այդ վար-
կածը առաջմ բացառում ենք և ավանդության հետևություն-
մբ նրան փնտրում ենք Հաղպատում, ուր 1778 թ. առաջ ոչ մի
պարագայում նա չէր կարող փոխադրված լինել» (90, 217):
Մենք ևս հակված ենք կարծելու, որ Սայաթ-Նովան 1778 թ.

Հաղպատ մեկնողներին մեջ է եղել, քանի որ երգչի՝ Հաղպատում գտնվելու մասին վկայում են մեկից ավելի ավանդություններ:

Բերելով Սայաթ-Նովային վերագրվող այն երկտողը, ուր ասված է. «Հաղպատու լուսարար Սայաթ-Նովին իմ. մեկանթեղիս վառելու ձեթ չունիմ», Պ. Հակոբյանը նկատել է, որ «այս խոսքերը ճիշտ և ճիշտ պատշաճում են 1778 թ. սկսած Հաղբատում տիրող իրավիճակին: Անհավանական չենք գտնում, որ, ինչպես մեջբերված երկտողն է վկայում, Հաղբատ փոխադրվելուց հետո, Սայաթ-Նովային վստահվելով վանքի լուսարարությունը: 1766 թ. Կախո քարվանսարայում Սայաթ-Նովայի կազմած գրչագիրը ապացուցում է, որ նա լավ է կողմնորոշվել եկեղեցական օրացույցի խրթնաբանությունների մեջ» (90, 218):

Այսպիսով, 1768—1778 թվականներին կուսակրոն Ստեփանոս—Սայաթ-Նովան գտնվել է Թիֆլիսի առաջնորդարանում, իսկ 1778-ին տեղափոխվել Հաղպատի սուրբ Նշան վանք:

1784 թ. նոյեմբերի 7-ին Հաղպատի վանահայր է նշանակվում Դավիթ եպիսկոպոս խերոզինյանցը (Թավելդարով), (105, 127): Ըստ Պ. Հակոբյանի, Դավթի առաջնորդության սկզբնական շրջանից՝ 1784-ի նոյեմբերի կեսերից, լեզգիների նոր արշավանքների հետևանքով, սկսվում է Հաղպատավանքի երկրորդ ամայացումը, որը շարունակվում է դեռ 1792-ի ամռանը (90, 212): Սակայն, պետք է ասել, որ 1784 թ. երկրորդ կեսին լեզգիները սպառնում էին առավելապես Վրաստանի թուրքական սահմաններին, և նրանց ոտընձգությունները դեռևս աղետաբեր չէին հատկապես լոռվա աշխարհի համար: Նույնիսկ որոշակի հույսեր կային, որ իրավիճակը կբարելավվի (228, 180—181): Հետևաբար, ճիշտ չէ լեզգիների նոր արշավանքի սկիզբը և Հաղպատի երկրորդ ամայացման տարին համարել 1784-ը: Պատմական վավերագրերի վկայությամբ, լեզգիները (Օմար-խանի առաջնորդությամբ) Վրաստանի և Սոմխիթի վրա արշավել են 1785-ի աշնանից մինչև հաջորդ տարվա սկզբները (105, 128, 214, 438): Այդ ժամանակ Հաղպատի թե՛ գյուղացիությունը և թե՛ միաբանները, Հերակլի համաձայնությամբ, թողնում են գյու-

դը և գալիս հաստատուում են Թիֆլիսում, «ուր և կացին նոքա
զամա շորս, յորս ամացի եկաց գիւղ նոցա Հաղբատ, որպէս
և վանքս» (105, 128):

Ուրեմն, 1778-ից առնվազն մինչև 1786-ի սկզբները Հաղ-
պատի միաբանությունը, այդ քվում նաև Ստեփանոս—Սա-
յար—Նովան, դեռևս գտնվել է մայրավանճում:

Չորս տարի մնալով Թիֆլիսում, Հաղպատի գյուղացիու-
թյունը աստիճանաբար վերադառնում է հայրենի բնաշխարհ:
Մինչդեռ միաբանությունը շարունակում է մնալ Թիֆլիսում:
Եւ մի քանի տարի, ներառյալ 1792 թ.: Հետևաբար Սայար-
Նովան ևս յոթ տարի, այն է՝ 1786—1792 թթ., անց է կացրել
Թիֆլիսում, Բերդի էպրովիկե եկեղեցում:

* * *

Զհաշված Ճոճկան գյուղում գրի առնված հերիաթը, Հաղ-
պատում և նրա շրջակայքում չեն եղել (կամ շատ քիչ են
եղել) Սայաթ-Նովայի շուրջ ստեղծված ժողովրդական պոույց-
ների և հուշ-ավանդությունների: Երգչի անունը չեն հիշում նաև
Հաղպատավանքի ժամանակագիրները: «Հաղպատում մե ծեր
էլ չկա, որն որ իմանում ըլի գոնե մեկ ավանդություն էս
աննշան կրոնավորի վրա»,— երկար փնտրտութից հետո գրել
է Գ. Ախվերդյանը (150, ժա): Սակայն սա պիտի բացատրել
ոչ այնքան կրոնավոր երգչի աննշանությամբ, որքան նրանով,
որ Սայաթ-Նովա—Ստեփանոսը քիչ ժամանակ է ապրել Հաղ-
պատում: Իր կուսակրոնության 27 տարիներից շուրջ 17-ը նա
անց է կացրել Թիֆլիսի առաջնորդարանում, որտեղ և սպան-
վել է ու թաղվել: Ուստի և Թիֆլիսում անհամեմատ շատ են
եղել նրա մասին ավանդություններ ու դրույցներ: Ի դեպ,
դրանց մեջ արձագանք է գտել նաև երգչի՝ Հաղպատից Թիֆ-
լիս վերադառնալու իրողությունը:

Ժողովուրդը չէր մոռացել սիրելի երգչին: Ինչպես ժա-
մանակի ծերունիներից գրի է առել Գ. Ախվերդյանը, երբ կրո-
նավոր երգիչը երբեմն երևում էր Թիֆլիսի փողոցներում,
«խաղասիր երեխանքն նրա էղնեն վազելիս՝ մատով մեկ-մեկու
շանց են էլել տալիս, ասելով. «Տո՛, գիդի՛ս, Սայաթ-Նովեն
է»: Ու մեծերից լսածն ասելով, պատմում են, որ էս՝ էրեկլե
թագավորի ու սրա արքունյաց սիրելի աշուղն ըլում է մեկ

զող ու քեփ սիրող, սիրուն աղջկերանց ուրախացնող ու որ-
բեւերի կանանց մխիթարիչ. և ըլիլով հիանալի քամանշա ածող,
մանավանդ իր քաղցր ձայնի հետ՝ էլել է միշտ թագավորի
ու աղգի խրախճանքներու պատվական ու անհրաժեշտ վարդն»
(150, Ը):

Կուսակրոնի իր պարտականութիւններից զատ նախկին
աշուղը շարունակում է ծառայել ժողովրդին, այս անգամ
արդեն որպէս անծուխ քահանա: Մ. Արազու գրի առած
ավանդութեան համաձայն, նա «քանի որ անծուխ քահանա
էր, պիտի մի կերպ պահում էր՝ սրա-նրա գերեզմանն օրհ-
նելով, կամ գաղթական մեռելներ թաղելով» (32): Նույնն է
վկայում նաև Գ. Ասատուրի գրառած ավանդութիւնը, որ
հաղորդել է նրա հոր պապը՝ Մանցարը, որն անձամբ տեսել
ու ճանաչել է կուսակրոն երգչին: Մանցարի վկայութեամբ,
Սալաթ-Նովան ամեն նավակատիկի Հաղպատից գալիս, հան-
դիպում էր իր զավակներին և այցելում կնոջ գերեզմանին:
Մեռելոցներին իր կնոջ գերեզմանն օրհնելուց հետո, նա օրհ-
նում էր նաև ուրիշների գերեզմանները: Նրա այդպիսի այցե-
լութիւնները դուր չէին գալիս Թիֆլիսի հոգեւորականներին,
մանավանդ Դավիթ Լախսկոպոսին: Նա բարկանում էր, որ
Սալաթ-Նովան «ազիւ օրերին» թողնում է վանքը, իսկ մնա-
ցած հոգեւորականները՝ նրա համար, որ Սալաթ-Նովան գե-
րեզմանները ձրի օրհնելով, «նրանց հացը կտրում էր» (29):

Հատկապէս 1768—1778 թթ. Սալաթ-Նովան գտնվելով
Թիֆլիսում, կարող էր որոշ խնամք տածել իր զավակների
նկատմամբ, որոնք այդ ժամանակ դեռևս անչափահաս էին:
Մինչդեռ 1786—1792 թթ., երբ նա կրկին հաստատվեց մայ-
րաքաղաքում, նրա զավակներն արդեն հասուն մարդիկ էին.
աղջիկները թերևս արդեն ամուսնացել էին, իսկ Մելիքսեթն
ու Օհանը զբաղվում էին վաճառականութեամբ: Հայտնի է, որ
1785 թ. մարտի 5-ին նրանք էջմիածնի օգտին նվիրաբերու-
թիւն են կատարել. «Սալաթնաւի որդիքն Էտուն ԵՃ (գիան)».
(83):

Որոշ ժողովրդական ավանդութիւնների վկայութեամբ,
Սալաթ-Նովան կրոնավորութեան տարիներին հրեմն-և-քեմն
զաղտնաբար շարունակել է մասնակցել աշուղական մրցա-
վիճերին և ուրախ հավաքույթներին: Այդպիսի երկու ավան-

САЯТ-НОВА

Сборник армянских,
грузинских и
азербайджанских
песен

Армения
Ереван 1945

ՄԱՅՈՒՆՈՒԹՅՈՒՆ

Գրքերի ժողովրդի
և տարբեր ժողովրդի
համընթաց ժողովրդի

Երևան 1945

դուժյուն է գրի առել Սկանդար-Նովան իր ժամանակի ծերերից, որոնք եղել են հրգչի կրտսեր ժամանակակիցը: Մ. Արազու գրի առած ավանդությունից էլ իմանում ենք, որ Հաղպատից Թիֆլիս վերադարձած Սալաթ-Նովան «Մեկ-մեկ էլ իր հին ընկերների հետ միտն էր բերում առաջվա ուրախ օրերը, քյամանչեն ձեռքն առնում, քեֆի տալիս իրեն» (32):

Երգչի առաջին կենսագիրը ևս գրի է առել մի այդպիսի դրույց (150, Ժբ), բայց նա այդ և նման ավանդություններին հավատ չի ընծայել, համարելով դրանք «ըզվարձ Թիֆլիզեցվոց մտաց ցնորքն»: Նրա կարծիքով, այդ ժամանակ «մեր մեղոք հնացյալ կրոնավորն անց կուլեր կանցնում կյանքն իր վաղեմի մեղքերու՝ աղոթքով ու պառ պահելով քավելումն»: Սակաչն, ճիշտ չէ լիովին մերժել այդ ավանդությունների առժամանակավատությունը: Չմոռանանք, որ Սալաթ-Նովան ապրում էր ոչ թե ասկետիզմի դարաշրջանում, այլ XVIII դ. վերջին, երբ կրոնական ջերմեռանդությունը վաղուց արդեն տեղի էր տվել: Նույնիսկ Հաղպատի առաջնորդը՝ Դավիթ եպիսկոպոսը, Թիֆլիսում վարել է զեխ կյանք, որի համար նույնիսկ կարգալույծ է եղել կաթողիկոսի կողմից: Սալաթ-Նովա կուսակրոնը, որ բանաստեղծի հախտուն խառնվածք և արքունական հրգչի ու ժողովրդական աշուղի անցյալ է ունեցել, չէր կարող զերծ մնալ աշխարհից ու աշխարհիկից: Մանավանդ որ նա կուսակրոնության շրջանում մեծ մասամբ ապրել է այն կենսուրախ քաղաքում, որտեղ անց է կացրել իւր լավագույն տարիները: Այնպես որ, ժողովրդական ավանդությունները, որոնք հիմնականում հրգչի ժամանակակիցների հուշերից են սերված, սոսկ «մտաց ցնորքի» արդյունք չէին, այլ ունեին որոշակի իրական հիմք:

Առավել վստահելի է Հովհան արքայազնի «Կալմասորա» գրքում գրի առնված դրույցը, ըստ որի տարեց վարդապետ Սալաթ-Նովան Հաղպատում հանդիպել է վրացի սարկավագ Հովհան Խելաշվիլու հետ, գինի խմել, շոնգուր նվագել և հրգով ողբացել հոգևորականի իշ վիճակը (133, 95):

Հոգևորականության շրջանում էլ Սալաթ-Նովան շարունակել է նաև իր գրական գործունեությունը:

Խոսելով կուսակրոն հրգչի մասին, Գ. Ախվերդյանը գրել է. «Սրա աշխույժ հրևակայությունն տվե՞լ է արդյոք մեկ

պատու՝ հարմար իր նոր վիճակին, չէ հայտնի: Թե բան էլ ունենա ասած, ո՞վ կու քաշեր հոգսն նրա պահելու համար» (150, Ժգ):

Գ. Ասատուրի կարծիքով, «Սայաթ-Նովայի գործունեությունը, իբրև հրգչի և բանաստեղծի, վերջանում է 1759-ին» (28, 156): Անշուշտ, սրա մեջ կա որոշ ճշմարտություն: 1759 թ. վտարվելով արքունիքից և դառնալով հոգևորական, Սայաթ-Նովան, ըստ էության, դադարում է լինել այն խոշոր աշուղ-բանաստեղծը, այն հմայիչ սիրերգակը, որպիսին էր 1742—1759 թթ.: Այսուհանդերձ, նա լիովին չխզեց իր քնարի լարերը և շարունակեց ստեղծագործել՝ անշուշտ, ոչ նույն ներշնչանքով ու արդյունավետությամբ:

Օհանի ժողովածուի մեջ և այլ աղբյուրներում պահպանված սայաթնովյան խաղերի մի մասն, անտարակույս, վերաբերում է հրգչի կրոնավորության տարիներին: Ինչպես գրում է Պ. Սևակը, «Դժվար թե Սայաթ-Նովայի նման մեկը ի վիճակի լիներ միանգամից և ընդմիշտ վերջ տալու իր ստեղծագործական մտքին, միանգամից և առմիշտ խցելու իր վյանրի պոռթկուն ակունքը» (163, 349):

Մ. Հասրաթյանի ենթադրությամբ, «Աստուծ խիալ արից» հայերեն խաղը «հեղինակի ուշ շրջանում հորինված գործերից մեկն է, երբ նա տարիք էր առել և, մանավանդ, որպես հոգևորական, հարկադրված էր ավելի շատ գործ ունենալ Աստվածաշնչի-Ավետարանի հետ» (154, 256):

Սայաթ-Նովային վերագրվող «Յարի ձեռնեմեն դադ կոնիմ» հայերեն խաղը ևս հրգչի կրոնավորության շրջանի երգերից է, որտեղ կարդում ենք հետևյալ տողը.

Խնձ ամա դրոնիրբն փակ ին, վանֆի դուռն մե դուլ իմ յիս
(2—65):

Ինչպես պարզել ենք, 1763 թվականին է հորինված հրգչի որդու ձեռագրում պահպանված «Մտա էշխի քուրեն» հայերեն խաղը (155, 201)²²: Դրանից հետո, Կախավանում էլ Սայաթ-Նովան ոչ միայն դբադվել է գրչությամբ, այլև շարունակել է հնչեցնել իր սեփական երգը: Այդ իսկ պատճառով Զաքարյալյում նրա երգի աղղեցությունը խորն ու տևական է եղել: Ինչպես գրում է Մ. Շուքյուրովը, «Սայաթ-

Նովան իր ստեղծագործություններով մեծ ազդեցություն է գործել... մանավանդ Զաքարյայի աշուղների վրա» (141): Նույնպիսի տարածում ու ճանաչում են գտել երգչի խաղերը նաև Աստրախանում, որը էնդելիի հետ «անմիջական նավագնացական կապի մեջ էր» (142, 74—75): Այստեղ «գեռևս Սայաթ-Նովայի կենդանության օրերին, եղել է ոչ միայն նրա երգերը տարածող փարակեցի Հովհաննես Ավետիսյան անուն-ազգանունով գործիչ, այլև Սայաթ-Նովայի երգերի ձեռագիր օրինակ, արտագրված Սայաթ-Նովայի ինքնագրից անմիջապես կամ միջնորդաբար», — գրում է Ա. Մնացականյանը (127, 273):

Կրոնավորության տարիներին Սայաթ-Նովան դրել է նաև վրացերեն խաղեր: Դրանցից է «Իմ խեղճ զուլս» սկսվածքով երգը, որ պահպանվել է երկու տարբերակով: Առաջին տարբերակը գտնվում է «Կալմաստբայում», որտեղ գրի առնված զրույցի մեջ երգիչն ինքը վկայել է, որ այն հորինել է «հոգևորական շրջանում» (133, 94—95): Մյուս տարբերակը, որ գտնվել է Թևյմուրազ արքայադէի ձեռքին, ունեցել է այսպիսի ծանոթագրություն. «Սա Սավարնուրի ասած մովսամբագն է. նա (Սավարնուր) նախ հայ տերտեր էր, ապա երբ վանական դարձավ, այն ժամանակ ասաց (այս)» (186, 80): Սայաթ-Նովան վանական է դարձել 1768-ից հետո, հետևաբար, եթե հավատարմորդ այս ծանոթագրությանը, խաղը գրված է երգչի կուսակրոնության տարիներին: Խաղի մեջ էլ երգիչը դառնորեն բացականչել է.

Ասա, վանականությունն ինչի՞ս էր (վ.—34):

Նրգչի կուսակրոնության տարիներին են հորինված նաև «Այիբ Աստված սիրիս» և «Այիբբիմն կարթացիլ իմ դասեդաս» հայերեն խաղերը, որոնց ծածկագրերի վերծանությամբ պարզել ենք դրանց գրության թվականը՝ 1792²³:

Այսպիսով, ուրեմն, Սայաթ-Նովան մինչև իր կյանքի վերջը շարունակել է ստեղծագործել՝ մասամբ կապված մնալով երգ-երաժշտությանը:

Բացառված չէ նաև, որ վանականության տարիներին Սայաթ-Նովան, Թիֆլիսում թե Հաղպատում, շարունակել է ոչ միայն ստեղծագործել, այլև զբաղվել գրչությամբ: Եթե

քահանայության յոթ տարիների ընթացքում նա ընդօրինակել է երկու ձեռագիր (եթև ոչ ավելի), ապա ավելի քան 25 տարի լինելով կուսակրոն և որպես մենակյաց ունենալով համեմատաբար ավելի շատ ժամանակ ու հնարավորություններ՝ նա հավանաբար գրչագրած պետք է լինի մեկից ավելի ձեռագրեր։ Առաջիկայում թերևս երջանիկ պատահականությամբ ի հայտ գան նաև այդ ձեռագրերը, եթե իհարկե դրանք չեն ոչնչացել 1795 թ. Թիֆլիսի ավերման ժամանակ, երբ թալանվեցին ու հրկիզվեցին Հաղպատավանքի հարստությունն ու ձեռագրերը, որոնք պահվում էին Թիֆլիսի առաջնորդարանում (105, 128)։



1786—1792 թթ., ուրեմն, Սալյաթ-Նովա—Ստեփանոսը Հաղպատի մյուս միաբանների հետ միասին գտնվում էր Թիֆլիսում։ Ըստ Պ. Հակոբյանի, նա այստեղ է մնում մինչև իր եղբրական վախճանը, այլևս չվերագառնալով Հաղպատավանք։ Մեր կարծիքով, սակայն, Սալյաթ-Նովան իր կյանքի վերջին մեկ-երկու տարին էլ անց է կացրել Հաղպատավանքում։

1789-ին լեզգիները դեռևս շարունակում էին ասպատակել Քաբլիում և Սոմխիթում (118, 190)։ Սակայն 1790-ական թվականների սկզբներին Հերակլի մի քանի ռազմական հաջող գործողությունների շնորհիվ մինչև 1795 թ. վերստին խաղաղություն է հաստատվում, և թագավորի «հոգացողությամբ», «բազում ամայացեալք շինացան վերստին»։ Հաղպատի միաբանության համար ևս ստեղծվեցին բարենպաստ պայմաններ կրկին վերագառնալու մայրավանք։ Ինչպես տեսանք, Հաղպատի բնակչությունը չորս տարի (1786—1790 թթ.) Թիֆլիսում գտնվելուց հետո վերագառնում է։ Ժամանակի հաջոց կաթողիկոս Ղուկաս Կարնեցին բազմիցս պառվիրում է Հաղպատավանքի առաջնորդ Դավիթ կաթիկոսին թողնել Թիֆլիսը և միաբաններով հանդերձ հաստատվել վանքում, ձեռնարկելով նրա վերաշինության գործը։ Սակայն Հաղպատի առաջնորդը մայրաքաղաքում տարված լինելով աշխարհիկ վայելքներով, զանց է առնում կաթողիկոսի

կարգադրությունը և շարունակում է մնալ առաջնորդարանում, վաճառքը թողնելով ալեք ու ամայի: Այդ իսկ պատճառով կաթողիկոսը նրան 1792 թ. սկզբներին ժամանակավորապես կարգալուծ է անում՝ զրկելով եպիսկոպոսի աստիճանից, բայց թողնելով վանահոր պաշտոնում: Նա առաջարկում է Դավթին երկու տարվա ընթացքում հաստատվել Հաղպատովանքում, խոստանալով, որ դրանից հետո վերստին կշնորհի նրան եպիսկոպոսի աստիճան: Պարտադանց առաջնորդի վրա ազդելու համար կաթողիկոսը 1792-ի հուլիսին կոնդակներ է ուղարկում Հերակլ արքային և Գեորգի թագաժառանգին (54, 550—552): Նույն տարվա հոկտեմբերին Դավիթ վարդապետը, հավանաբար Հերակլի կարգադրությամբ, գնում է էջմիածին և հանդիպում Ղուկաս Կարնեցու հետ, որից, մեկնելու առթիվ, նույնիսկ նվեր է ստանում (90, 213): Նա, անշուշտ, խոստանում է կատարել կաթողիկոսի կարգադրությունը, ուստի և վերջինս մի նոր կոնդակ է գրում Հերակլին, խընդրելով աջակցել նրան և պայմաններ ստեղծել, որպեսզի վերադառնալիս ու վերաշինվի Հաղպատը (54, 590):

Կարծում ենք, որ կաթողիկոսի բազում կարգադրություններից, նվերներից ու նախկին պատիվները վերականգնելու խոստումներից հետո Դավիթը միաբաններով հանդերձ, ըստ պայմանի, 1793—1794 թթ. մեջ վերադարձել է Հաղպատ: Հակառակ դեպքում նա տնպատճառ կզրկվեր նաև առաջնորդի պաշտոնից: Այնինչ, նա այդ պաշտոնում մնաց մինչև Աղա-Մահմադ խանի արշավանքը, երբ գերվեց ու քշվեց Գանձակ: Բացի այդ, Դավիթը, որ վաչկում էր վրաց արքունիքի, անձամբ Հերակլի ու թագաժառանգի համակրանքը, որոնց միջնորդությամբ էր օժվել եպիսկոպոս և նշանակվել Հաղպատի առաջնորդ, չէր կարող դանց առնել նաև իր հովանավորների կարգադրությունը և չվերադառնալ մայրավանք:

Այնպես որ, 1793—1794 թվականների ընթացքում Հաղպատի միաբանությունը, այդ թվում նաև Ստեփանոս—Սալաք—Նովան, կրկին հաստատվել է Հաղպատի սուրբ Նշան վանքում: Այստեղ էլ շուրջ 72-ամյա բանաստեղծը հանդիպել է երիտասարդ սարկավագ Հովհան Խելաշվիլու հետ, որի մասին մանրամասն խոսվում է Հովհան արքայազնի «Կալմաստքա» գրքում²⁴:

1795 թ. հունիսի վերջին Աղա-Մահմադ խանը 50 000-անոց բանակով ներխուժեց Անդրկովկաս: Օգոստոսի վերջերին հնազանդեցնելով Երևանի խանին՝ նա արշավեց դեպի Վրաստանի մայրաքաղաքը: Մերոնի Հերակլ արքան մենակ էր մնացել ահեղ թշնամու դեմ և չկարողացավ երկար դիմադրություն ցույց տալ: «(Առաջին) ճակատամարտը տեղի ունեցավ սեպտեմբերի 11-ին, Շավնաբադի (Ժայր)ին, ուր վրացիք պարտություն կրեցին պարսիկներից» (118, 228): Սեպտեմբերի 12-ին թշնամին ներխուժեց Թիֆլիս և դաժան ավերի ու ավարի մատնեց քաղաքը: Այդ ավերածությունները տեղյին մեկ շաբաթ: Այնուհետև պարսիկները հարուստ ավարով և հազարավոր գերիններով շարժվեցին դեպի Դանձակ...

Մինչև Աղա-Մահմադ խանի արշավանքը, Ղուկաս կաթողիկոսը, աչքի առաջ ունենալով գալիք պատահասը, եկեղեցական թանկարժեք սպասքներն ուղարկում է Կարս և Թիֆլիս՝ ի պահպանություն (95, 234—238): Հաղպատի միաբանությունն էլ իր բոլոր արժեքավոր սպասքներով ու ձեռագրերով մինչև 1795-ի սեպտեմբերը վերստին հաստատվում է Թիֆլիսի առաջնորդարանում: Հետևաբար միանգամայն ճիշտ է Գ. Ախվերդյանի այն տեղեկությունը, թե «Սայաթ-նովան լսելով Աղա-Մահմեդ խանի հեծելազորի Վրաստանու սահմանին մոտենալն... գալիս է Թիֆլիզ» (150, Ժբ): Սա ավելին է, քան ավանդությունը, և Գ. Ախվերդյանի վկայությունը, իր ժամանակ Թիֆլիսում «շատին հայտնի» է եղել:

Իմանալով, որ Աղա-Մահմադն արշավելու է Թիֆլիսի վրա, քաղաքի բնակիչների մի մասը հեռանում և հաստատվում է Կռավել ապահով վայրերում, հատկապես՝ Մոզդոկում և Հյուսիսային Կովկասի այլ քաղաքներում: Սայաթ-նովան ևս իր որդիներին, որոնք այդ ժամանակ գտնվում էին մայրաքաղաքում, ուղարկում է Մոզդոկ, «ուր սրանք պցում են իրանց հաստատ բնակություն»²⁵: Իսկ ինքը, որպես կուսակրոն արևդա, մնում է Հաղպատի առաջնորդարանի եկեղեցում, որտեղ և նահատակվում է: Հովհաննես Ղրիմեցու վկայությամբ, Թիֆլիսը գրավելուց հետո պարսիկները թալանեցին Հաղպատի առաջնորդանիստ եկեղեցին, սպանեցին

վարդապետներին, իսկ առաջնորդին՝ Դավիթ Թավելդարովին գերեցին ու տարան Գանձակ (105, 128): Ինչպես ցույց է տվել Պ. Հակոբյանը, «պատմական ստույգ աղբյուրներում ասված է, որ Տիգիսի ավերման օրը Հաղբատի միաբաններից ղոհվել են Լրիս վարդապետ, առանց սակայն հականե-հանվանե նրանց հիշելու: Տրամաբանությունը թույլ է տալիս հավանական համարելու, որ այդ երեքից մեկը Սալաթ-Նովան էր» (90, 220—221): Սերովբե Պատկանյանը (Սերոբ գրիչ) ևս, նկարագրելով Թիֆլիսի ավերումը, վկայել է. «Նա ի կուսակրոն վարդապետացն ղոմանս սրախողխող առնէին, ղոմանս իբրև զգառն ղենուին. և ղոմանս գերեալ վաճառէին: Նոյնպէս և ի քահանայից ղոմանս օծմամբ նաւթի ի հուր կիղէին, ղոմանս սպանանէին. ղոմանս հարկանէին ի ցուցանել զանօթս եկեղեցեաց և ղոմանս վարէին ի գերութիւն» (57, 368): Աղետը նկարագրողներից մեկ ուրիշը ևս վկայել է. «Տանջէին նաւթեայ հրով ղեկեղեցականս» (116, 52): Նույն աղետին ականատես Շամշի-Մելքոն էլ գրել է.

Քանաններուն շունն էր ուտում, ոչ մինը չմտաւ նաշը..
 Վարդապետներ կոտորեցին, լեշիւր էր ածած տէրտէրի
 (94, 297):

Եթե Թիֆլիսի ավերման մասին եղած գրավոր աղբյուրները չեն նշել Սալաթ-Նովա—Ստեփանոսի անունը, ապա Ժողովուրդը հիշել է սիրելի երգչի նահատակությունը և նրա թաղմանը մասնակից ու ականատես մարդկանց շուրջերով ավանդել սերնդե-սերունդ, պահպանել է նրա գերեզմանը: Ինչպես գրում է երգչի առաջին կենսագիրը, «Հաղպատու առաջնորդաբանը հենց բերդի տակն ըլելով՝ թշնամիքն տուն են ընկնում եկեղեցու գավիթն ու կցում են կոտորելն ու կողոպտելն: Սալաթ-Նովուն վրա են հասնում եկեղեցումն աղոթք անելիս: Սրանից պահանջում են դուս գալն ու հավատն ուրանալն, բայց կրոնավորն Պարսից թրերու տակն ավանդում է հոգին՝ ասելով.

Զրխմանամ քիսադան, ղոնմանամ Իսադան:

(Եկեղեցուց չեմ դուս գալ, չեմ ուրանալ Հիսուսին):

Էսպես խալիսի նոքարն նահատակվում է որպես ծառա Աստուծո սեպտեմբեր ամսին, 1795-ին:

Մե քանի օրից՝ Պարսից Ռիֆլիզեն դուս գնալուց հետո, «լիր են առնում նրա մարմինն ու թաղում են Մեծ Բերդի եկեղեցու հյուսիսային փոքր դռան առջև: Բեպետ Սայաթ-Նովու գրեկմանն շունի քար դրած, բայց էսպես պատմում են նրա թաղման պատահողներն» (150, ժբ):

Ինչպիս տեսնում ենք, Գ. Ախվերդյանին տեղեկություն տվողները եղել են մարդիկ, որոնք երգչի թաղմանն ականատես ու մասնակից են եղել: Անշուշտ, նույնն են վկայել նաև երգչի ժառանգները: Ինչպիս գրում է Պ. Հակոբյանը, «Անհավատալի բան է, որ Աղա-Մահմադ խանի արշավանքներից հետո, երբ յոթ օտարն էլ հետաքրքրվում էր տփղիսեցիների ճակատագրով... Սայաթ-Նովայի ժառանգները, որոնք սրբությունը պահում էին հոր աշուղության տաճիկների հիշատակները՝ բյամանչան ու խաղերի դավթարը, հանդիսա նսաեխն իրենց տները և շահաքրքրվին նրա ճակատագրով, չորոնեին, չձգտին պարզել վախճանի հանդամանքները, կամ էլ, եթե կենդանի էր դեռ, չփորձեին կապ հաստատել նրա հետ, չգնային, չգային: Եվ երբ Գ. Ախվերդյանը նրանց հետ զրուցելուց և հին Տփղիսի ողբերգությանն ականատես ալլեալ մարդկանց հարցումիորձ անելուց հետո գրում էր, որ Սայաթ-Նովան ողբերգական մահ է գտել 1795 թ., ապա արձանագրում էր բացարձակ ճշմարտություն» (90, 221):

Սայաթ-Նովայի եղերական մահվան մի ակնարկ-արձագանք է երգչի որդու՝ Օհանի ծանուցումներից մեկը: Զգտելով բացատրել «հաբար դնաց բլբուլի մոդ» հայերեն խաղի վերջին տողը՝ «Շահ-Աբասի լալի նման, Շահի՝ վրեն գալուն մնում է» (2—52), Օհանը գրել է մի վրացերեն խրթին ծանուցում, որը Գ. Ասատուրը ենթադրաբար և մոտավորապես թարգմանել է. «Այս մոխամբադը Սայաթ-Նովան հորինեց, որ Շահը (Աղա-Մահմադ խանը) պետք է դա մեծ ժխորով նրա գրեկմանի վրա, այս է պատճառը, որ նրան մաս-մաս արին...» (25, 100): Սա Գ. Լևոնյանը համարել է Սայաթ-Նովայի նահատակությունը հաստատող մի «խոշոր փաստ» (82, 359): Սակայն, ըստ Մ. Հասրաթյանի, «երգչի սպանության տվանդական վերսիան... ավելի հիմնավոր է, քան այս «հավելյալ ապացույցով» (154, 250):

Մենք Օհանի այս ծանուցումը չենք համարում երկրորդական փաստ, քանի որ որքան էլ այն խրթին է, այնուամենայնիվ որոշակիորեն վկայում է երգչի սպանության մասին: Ինքը՝ Մ. Հասրաթյանը, կատարելով դրա առավել հավանական մի թարգմանություն, այն մեկնաբանել է այսպես. «ավելի շատ կարելի է այնպես հասկանալ, որ Սալաթ-նովային սպանել են ոմանք, և թագավորը (եթե ընդունենք մի Շահ կամ Աղա Մահմեդ խանը) պիտի գա և այդ «արիություն» ցույց տված ուժը կործանի, կտոր-կտոր անի» (154, 250): Հատկանշական է, որ բնագրում Շահ բառը տրված է դառն ձևով. վրաց ողբյուրներում այդպես են կոչվում պարսից շահերը: Օհանը հատուկ և ուղղակիորեն չի նշել հոր նահատակության մասին, քանի որ, ինչպես նկատել է Գ. Ասատուրը, դա բոլորին հայտնի է եղել: Հիշենք Գ. Ախվերդյանի վկայությունը, որ դեռևս իր ժամանակ Սալաթ-նովայի նահատակության մասին Թիֆլիսում «շատին է հայտնի» եղել: Ականատեսները հիշել ու պատմել են, թե ինչպես է գոհվել սիրելի երգիչը, ինչ-որ բան մոռանալով, ինչ-որ բան տվելացնելով: Այդպես ժամանակի ընթացքում հյուսվել են մի շարք վրույցներ ու ավանդություններ, որոնցից մի քանիսը տարբեր ժամանակներում գրի են առնվել և հրապարակվել²⁶:

Այսպիսով, ուրեմն, 1795 թ. սեպտեմբերի 12-ին պարսից սրերի տակ իր մահկանացուն է կնքում դարի մեծագույն բանաստեղծներից մեկը՝ Սալաթ-նովան.

Փակվում է մեծ երգչի կյանքի պատմությունը, որի մասին իր իսկ բառերով կարող ենք ասել.

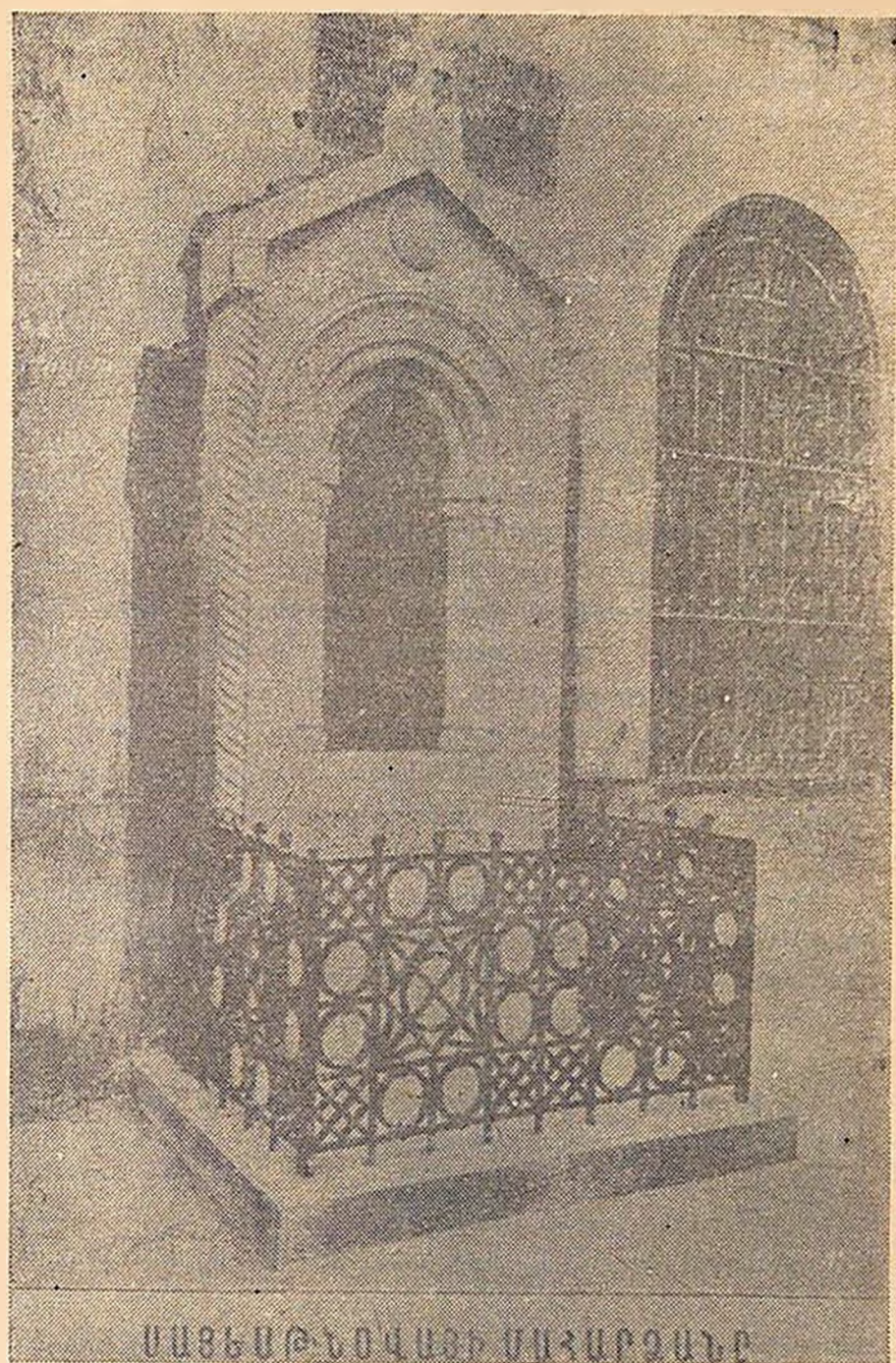
Ո՛վ զարմանա, ի՞նչ տեսակ կյանք էր, անցավ (Ս.—107):

Իր խաղերից մեկ ուրիշը Սալաթ-նովան ավարտել է այսպիսի տողերով.

Շատերը կասեն՝ Սալաթ-նովան մեռել է,

Գնանք մեզ գերեզման. տեսնենք շիրիմը (Ա.—97):

Ժողովուրդը կատարել և կատարում է իր «նոքարի» պատվիրանը: Եվ մինչև այսօր յուրաքանչյուր հայ, յուրաքանչյուր կովկասցի և բանաստեղծություն ու երաժշտություն սիրող ու զնահատող յուրաքանչյուր ոք այցի է գալիս նրա շիրիմին, որպես մի նվիրական ուխտավայր:



ՄԱՅԵՍԹՆՈՎԱՅԻ ՄԱՅԱՐԶԱՆԸ

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

1. ԱԾՈՒՂ-ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԻ ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ՏԻՊԸ

Սայաթ-Նովան եղել է աշուղ: Դա ստեղծագործողի մի տիպ է, որն այսօր իր նախնական ձևով ու նշանակությամբ այժմ գոյություն չունի մեր իրականության մեջ: Ուստի Սայաթ-Նովային ավելի լավ ճանաչելու համար անհրաժեշտ է իմանալ, թե ինչ է աշուղն ու աշուղությունը:

Աշուղությունը մասնագետ երգիչ-երաժիշտների հաստատություն է, որ կազմավորվել է հայ գուսանական և պարսկասարաբական բանաստեղծության ու երգարվեստի հիմքի վրա: Երբ Փոքր Ասիայում, Մեծ Հայքի տարածքներում հաստատվեցին թուրքական ցեղերը և հատկապես, երբ թուրք-սելջուկների կողմից կործանվեց քաղաքամայր Անին, նվաճված գավառներում հայ գուսաններից շատերը, պատմական պայմաններից դրված, ստեղծագործեցին նախ պարսկերեն, ապա՝ նաև թուրքերեն լեզուներով: Հայ գուսանը օղուզական արտասանությամբ դարձավ ուզան (օզան): Այդ անունով էին հայտնի Փոքր Ասիայի մուսուլմանական իրականության մեջ հանդես եկող սուաջին երգիչ-աշուղները: Վ. Գորգլեսկին համոզիչ կերպով ապացույցել է օղուզական ուզան բառի ծագումը հին հայկական գուսան-ից: «Գուսան»-«ուզան» բառը,— գրում է նա, պրոֆեսիոնալ երգիչ նշանակությամբ հետագայում հայերի և օսմանցիների մոտ տեղի է տվել արաբական «աշըղ» բառին» (208, III, 265): Ուզան (գուսան) բառի վերափոխումը աշուղ բառով պատահական չէր: Թուրքական բանաստեղծությունը խորապես կրելով պարսկական սուֆիական պոեզիայի, հատկապես նրա խոշորագույն ներ-

կայացուցիչ Զալալեզդին Ռումիի (1207—1273) ազդեցությունը, վերածվեց հիմնականում սուֆիական-միստիկական քերթության, որ կոչվեց աշուղություն։ Աշուղ-ը, որ արաբական ծագումով սուֆիական տերմին է, նշանակում է սիրահար, աստծո սիրով վառվող և միստիկ դերվիշի երկրորդ աստիճանն էր (208, I, 206: III, 30):

Եվ ահա, ժողովրդի մեջ կրոնական երգեր (իլահիներ) և արևելյան ժողովուրդների լեզենգներն ու ավանդությունները տարածող պարսիկ ու արաբ դերվիշների և առհասարակ պարսկա-արաբական սուֆիական պոեզիայի ազդեցությամբ՝ հիմնականում հայ ցեղից սերված և հայ բանահյուսական ավանդույթները ժառանգած ժողովրդական երգիչ-գուսանները վերափոխվում են թե՛ գաղափարաբանորեն և թե՛ անվանապես։ Ըստ այդմ, հայ գուսանը մուսուլմանական աշխարհում վերածվում է պարսկալեզու, ապա առավելապես թուրքալեզու միստիկ-աշուղի։

Ինչպես գրում է Գ. Ախվերդյանը, «Պարսից ու թուրքաց մեջ աշուղներու մեծ մասն էլել են ազգով հայ, շատն էլ հենց թուրքերեն - են խաղ աեւել. և անկարելի է, որ սրանք չըլին մոծել պարսից մեջ՝ իրանցմեն հնարած եղանակներն ու ձև-վերն» (150, ժ)։ Ուսումնասիրողներից մեկ ուրիշը՝ Լեոն Մեսրոպը, ունենալով առաջիկ հաստատուն հիմքեր, վերջնականորեն և անվերապահ գրել է. «Հայ աշուղներեն շատերը թուրքերեն, պարսկերեն ու բյուրտերեն տաղեր գրած են։ Նույնիսկ թուրքերուն և բյուրտերուն բաղմաթիվ նշանավոր տաղերգուները (սաղ շահիրի) հայեր եղած են։ Անտարակույս, ասոնք իրենց ազգային խառնվածքեն, հոգիեն և բրիստոնեական ըմբռնումներեն շատ բան ներմուծած են իսլամական տաղերգության մեջ» (124)²⁷։

Հայազգի թուրքագիր աշուղները ստեղծագործում էին ինչպես թուրք, այնպես էլ թուրքախոս հայ բնակչության համար։ Ինչպես գրում է Գորգլեսկին, «Կրկնակի, կամ ավելի ճիշտ՝ երկակի տրամադրության արտահայտիչ էին ժողովրդական երգիչ-աշուղները, որոնք թափառում էին Փոքր Ասիայում։ Նրանց երգացանկում կային երգեր և՛ բրիստոնյաների և՛ մուսուլմանների համար» (208, III, 44)։ Սա էլ,

ըստ Գորգլեսի, վկայում է փոքրասիական աշուղների ոչ-
թուրքական կամ հայկական ծագման մասին:

Հայ գուսան (օզան)—աշուղներից սերվում են օսմանա-
կան ծագումով աշուղները, որոնք յուրացնում են թե՛ հայ-
կական և թե՛ պարսկա-արաբական ժողովուրդների երգերի
ու երաժշտության հատկանիշները, ինչպես նաև նրանց լե-
զենդներն ու ավանդությունները: Ըստ այդմ, օտար հիմքի
վրա ստեղծվում է օսման ցեղի երաժշտությունն ու բանաս-
տեղծությունը, որն ընդհանուր առմամբ ունեցավ աշուղա-
կան-սուֆիական բնույթ:

Անհրաժեշտ է նշել, որ միջնադարյան Հայաստանի հա-
յախոս շրջաններում ժողովրդական երգիչ-գուսանները շա-
րունակեցին ստեղծագործել մայրենի լեզվով և ազգային-
քրիստոնեական ոգով: Այդպես ստեղծվեցին հայ ժողովրդա-
կան-գուսանական երգերը, որոնց լավագույն դրսևորումը
հանդիսացան հայրեններն ու անտունիները: Սակայն ուշ
միջնադարում հայ գուսանների ու տաղասացների կողքին
հանդես եկան նաև հայերենագիր աշուղները: Նրանք հա-
յացրին արևելյան աշուղական ձևերը, որոնք մինչ այդ ար-
տահայտվում էին բացառապես թուրքերեն լեզվով և պարս-
կական լեզանակներով: «Սկզբից ևեթ,— գրում է Ն. Թահմիզ-
յանը,— նրանց արվեստում այս կամ այն չափով առկա էր
հայկական ազգային երգարվեստի էությունը, որը հետզհետե
ավելի ու ավելի բացահայտվելով, ժողովրդի ազգային մշա-
կույթի վերելքին զուգընթաց ազգային ձև ու կերպարանք
ստացավ» (95, 570):

Աշուղները, որպես հայ արվեստի մեջ «արևելյան գծի
հաղորդողներ» և նոր տիպի «քաղաքային երգիչ-նվագածու-
ններ» լայն ընդունելություն գտան թուրք-պարսկական սոցիալ-
քաղաքական ազդեցության տակ գտնվող հայկական իրա-
կանության մեջ, որտեղ նշված պայմաններում նահանջի էր
հայ ազգային անհատական բարձր քերթությունը: Բայց աշու-
ղությունն էլ հետագայում, ի դեմս Սալաթ-Նովայի, պիտի
տար իր բարձր անհատական քերթուղին...

Հայերենագիր առաջին աշուղները հանդես են եկել ար-
դեն XVI դ. կեսերին²⁸: Առաջին հայ աշուղական դպրոցները
հիմնվեցին Նոր Զուղայում, Թիֆլիսում, Կ. Պոլսում, Աստրա-

խանութ: Մշո նշանավոր սուրբ Կարապետի վանքը դարձավ ոչ միայն հայ, այլև օտարազգի աշուղների շնորհատու սրբատեղին...

Հայ իրականության մեջ աշուղները ձեռք բերեցին գրական-հասարակական մեծ դեր ու նշանակություն: Ինչպես գրում է աշուղագետ Գ. Լևոնյանը, «աշուղ ասելով, պետք է հասկանալ ժողովրդի մեջ ծնված ու սնված այն մարդուն, որ ե՛ր նվագում է, ե՛ր հրգում է, ե՛ր երգեր ու եղանակներ հեղինակում. տարածում է ժողովրդի մեջ իր մտքերը և հասարակության ու ամբոխի համար մի քարոզիչ՝ մի ուսուցիչ հանդիսանում» (82, 53):

Աշուղն, ըստ էության, դառնում է ժողովրդի անխոնջ սպասավորը կամ Սայաթ-Նովայի բնորոշմամբ՝ «խալխի նոքարը»: Նա տարածում է ժողովրդի մեջ հայրենի և հարևան երկրների բանավոր մշակույթը, քարոզում սեր և բարոյականություն, հավատ և բարեպաշտություն: Նրանք ժողովրդի հետ են ելել նրա թե՛ ուրախության և թե՛ վշտի պահերին, դավաճել են մարգկային արժանիքները և շատափեսել արատները...

Աշուղների մեջ այս կամ այն չափով համատեղվել են երգիչն ու բանաստեղծը, երաժիշտն ու երգահանը, դավաճախոսը, ասմունքողն ու դերասանը:

Աշուղները ժողովրդի մեջ հանդես են եկել առանձին կամ խմբեր կազմած, մրցել են իրար հետ, նվագել հատկապես լարալին գործիքներ (սաղ, թառ, բամանչա, շոնգուր, սանթուր և այլն):

Իրենց սերն ու բարոյախրատական քարոզները աշուղներն արտահայտել են բարդ ու խրթին երգերի տեսակներով, դարերով մշակված ու կանոնացված ընդհանուր արևելյան բանարվեստի կադապարներով՝ հարմարեցնելով իրենց խոսքը ինքնաստեղծ կամ գոյություն ունեցող համապատասխան եղանակներին:

Աշուղական պոեզիան իր որոշակի կնիքը դրեց ուշ միջնադարի հայ տաղերգության վրա: XVI—XVII դդ. բաղմաթիվ տաղասացներ լայնորեն օգտվել են աշուղական բանարվեստի զինարանից և անգամ հորինել աշուղական երգեր (Մարտիրոս Ղրիմեցի, Նրեմիա Քյոմուրճյան և ուրիշներ):

XVII դ. խոշորագույն բնարերգու Նաղաշ Հովնաթանի ստեղծագործությունը իր մի թևով հարում է միջնադարյան տաղերգությանը, մյուսով՝ աշուղական բնարերգությանը: Իսկ միջնադարի վերջին խոշոր հայ բնարերգուն՝ Սալաթ-Նովան, արդեն ամբողջապես ստեղծագործել է աշուղական բանավիճակում:

Ժողովրդագրությանական արվեստը, որի մի դրսևորումը եղավ աշուղական պոեզիան, առնչվում է մի կողմից ժողովրդական բանահյուսությանը, մյուս կողմից՝ գրականությանը: Ուստի և գուսան-աշուղը ներկայացնում է բանահյուսողի և բանաստեղծի միջին օղակը: Անհրաժեշտ ենք համարում այստեղ անդրադառնալ և զատորոշել ստեղծագործողի այդ երեք տիպերին, որոնք անհատի դարգացման և ինքնագիտակցման տարբեր փուլերի արտահայտությունն են: Արդի գրականագիտության մեջ այս առնչությամբ գործածվում են չգիտակցված հեղինակություն (авторство) և գիտակցված հեղինակություն արտահայտությունները: Ընդ որում, չգիտակցված հեղինակությունից անցյումը գիտակցված հեղինակության, իրավացիորեն համարվում է «գրականության զարգացման գլխավոր ուղին» (250, 250):

Բանահյուսական երկի հեղինակը, բանահյուսողը, որ պատմականորեն նախորդում է գուսանին և բանաստեղծին, երկը հյուսում է բացառապես բանավոր ձևով և բնավ չի գիտակցում իր ստեղծագործական աշխատանքը. դա չգիտակցված հեղինակություն է: Իր հորինվածքի մեջ նա չի տեսնում իրականության գեղարվեստական կամ միֆական արտացոլքը, ուստի և իրեն որպես ստեղծագործող հեղինակ չի ճանաչում: Այս պատճառով նման հորինվածքների սկզբնական հեղինակները մնում են անհայտ, և նրանց բանասիրորեն հայտնաբերելու ամեն մի փորձ մատնված է անհաջողության: Ժողովրդական երկը, ծնունդ առնելով ժողովրդի ծոցում և անցնելով բերանից-բերան ու դարից-դար, կրում է այդ ժողովրդի մտածողության ու աշխարհազգացողության կնիքը, և հիրավի, նրա հեղինակը դառնում է ժողովուրդը: Ժողովրդական ստեղծագործությունը զուրկ չի եղել հեղինակային

անհատականությունից ու պատմական կոնկրետությունից, նեղ իմաստով գրականությունից դուրս երևույթ է, ուստի և դուրս է մնում գրականության պատմաբանի տեսադաշտից: Այն պատկանում է ժողովրդական բանահյուսությանը (ֆոլկլոր):

Գուսանը կամ աշուղը նույնպես ժողովրդական ստեղծագործող է, բայց նա արդեն ստեղծագործում է թե՛ բանավոր և թե՛ գրավոր ձևով: Նա արդեն որոշակի անհատականություն ունեցող ստեղծագործող է, և ինքն էլ գիտակցում է այդ, ուստի և իր երգերի վերջում, որպես կանոն, թողնում է իր անունը: Դա գիտակցված հեղինակություն է, բայց գեոկուլարացման ցածր աստիճանի վրա: Ինչպես գրում է Մ. Ի. Ստերլին-Կամենսկին, «հեղինակության գիտակցումը սկզբնապես տարածվում է միայն ձևի վրա, ոչ թե բովանդակության: Այդ պատճառով հեղինակային գիտակցության զարգացման վաղ շրջաններին բնորոշ է ձևի դերզարգացումը (հիպերտրոֆիա)» (250, 254):

Գուսան-աշուղն էլ հիմնականում հորինվածքի արտաքին, ձևական կողմի ստեղծողն է և ոչ թե բովանդակության: Նա հորինում է հավիտենական, հաստատուն թեմաներով: Սա ամենին չի նշանակում, թե նրա համար կարևորն ու առաջնայինը ձևն է. ընդհակառակը, նրա համար առավել կարևորը բովանդակությունն է, ասելիքը, գաղափարը. այնքան կարևոր, որ նա իրեն թույլ է տալիս փոփոխել միայն ձևը, ասելու եղանակը: Այստեղից էլ, ահա, աշուղական բարդ ու բազմազան ձևերի դոյությունը:

Գուսանական ստեղծագործությունը հեղինակային գիտակցության նվազ զարգացմամբ և հավիտենական թեմաների արծարծումով հարաբերականորեն վերժամանակյա է և պակաս անհատական, ուստի և նույնպես համընթաց չէ նեղ իմաստով գրականության պատմությանը: Գուսանական-աշուղական արվեստը ևս մի առանձին բնագավառ է, որ արդեն տարբեր է բանահյուսությունից, բայց նաև չի ենթարկվում զուտ գրականության օրինաչափություններին: Ասենք նաև, որ թե՛ ժողովրդական և թե՛ գուսանական-աշուղական հրգերը, որպես օրենք, ուղեկցվում են երաժշտական եղանակներով կամ թվերգով (ռեչիտատիվ): Խոսքի և երաժշտ-

սուբյան այդ միաձուլումը (սինկրետիզմ) ևս պատմականորեն գեղարվեստի զարգացման ստորին աստիճանի արտահայտություն է:

Ինչ վերաբերում է բանաստեղծին՝ անհատական գրականության ներկայացուցչին, ապա դա մեզ ավելի ծանոթ ստեղծագործողի տիպն է: Նա ստեղծագործում է միայն գրավոր ձևով՝ ընթերցողի համար և լիովին գիտակցում է, որ ինքը ստեղծագործող հեղինակ է, և որ իր արտադրանքը, ձևովով թե բովանդակությամբ, իր անհատական-գեղարվեստական ստեղծագործությունն է: Վերջինս ազգային, պատմական կյանքի կոնկրետ գեղարվեստական արտացոլումն է ու արգասիքը և ըստ իր արժեքի տեղակայվում է տվյալ ժողովրդի գրականության պատմության մեջ:

Սայաթ-Նովան, թերևս միակը լինելով մեղանում, իր մեջ համատեղում է այս վերջին երկու կարգի հեղինակին, այսինքն՝ նա և՛ աշուղ է, և՛ բանաստեղծ: Ըստ էության, նրա մեջ խաչաձևիկ են ժողովրդագրությանական (աշուղական) և անհատական-բանաստեղծական տարրերը: Նվ գրանք ներձուլված են ոչ որպես հավասար ու համազոր արժեքների. նա աշուղ է առավելապես արտահայտման եղանակով, արտաքին ձևով, իսկ գեղարվեստական-բովանդակային խորքով բաժանված է: Սա, անշուշտ, ստում ենք ոչ բացարձակ կերպով, քանի որ նրա մեջ բանաստեղծականն ու աշուղականը այնպես են ներթափանցված, ինչպես առհասարակ ձևն ու բովանդակությունը²⁹:

Ինչպես բոլոր աշուղները, Սայաթ-Նովան սիրերգել ու խրատարանել է, օգտագործելով աշուղական բանավիճակն ու երաժշտությունը: Բայց նա սոսկ աշուղական երգերի ու մոտիվների մշակող-ձևարար չէր, և ինքն էլ այդպիսին չի համարել իրեն: Նա նաև ճանաչել է իրեն որպես իր ստեղծագործության հուզական-խոհական կողմի լիիրավ տերը, քանի որ ոչ միայն կիրառել է աշուղական կաղապարները, այլև ստեղծել իրեն և միայն իրեն բնորոշ պատկերներ, գրանց մեջ դնելով իր անձնական խոր ներշնչանքը և ապրումները, իր ներաշխարհը, իր ազգային ոգին և անհատականությունը: Սայաթ-Նովան առաջինը և ամենից լավ ինքն է խոսել իր

այդ անհատականութեան-ուրիշութեան մասին, գրելով իր ամենահանրահայտ տողերը.

Ամեն մարդ չի կանա խըմի՝ իմ ջուրն ո՛ւրիշ ջրեմ է.

Ամեն մարդ չի կանա կարքա՝ իմ գիրն ո՛ւրիշ գրեմ է
(Հ—37):

Սայաթ-Նովան քաջ գիտակցել է իր այդ ուրիշ՝ անհատական գրի, բանաստեղծական խոսքի ուժն ու արժեքը («Խոսք կասեմ՝ երկինքը կսկսի որոտալ» (Վ—25): Ահա, իր այդ զորեղ խոսքով, իր անհատականութեամբ, որ հիրավի բանաստեղծութեան էությունն է, Սայաթ-Նովան աշուղից վերածնել է բանաստեղծի, և նրա ստեղծագործությունը դարձել է իր սուրած պատմական ժամանակաշրջանի, ազգային կյանքի ու մտածողության գեղարվեստական ինքնատիպ արտահայտությունը:

Վալերի Բրյուսովը Սայաթ-Նովայի մեջ տեսնելով հեղինակային երկու տիպ, փորձել է վեր հանել նման հեղինակության լռաջացման պատմական պայմանները: Ուշագրավ է նրա կատարած գիտարկումը, որ բերում ենք ստորև.

«XVIII դարում մշակվեց աշուղ-բանաստեղծի՝ ժողովրդագրական երգչի նոր տիպ, որը թանկ է գնահատում իր ոգեշնչումները և ուղում է դրանք պահպանել: Դրանից բացի, այդպիսի աշուղը (իհարկե որոշ չափով) դառնում է գրքի մարդ, այսինքն՝ անցյալի պոեզիային ծանոթ: Կտակելով իր տաղերն ապագային՝ նա բնականաբար սկսում է հետաքրքրվել անցյալով: Վեջնապես, ավելացան ժողովրդի որոշ մասի պահանջները: Բացի երգի տրագիցիոն տարրերից, երգից սկսեցին պահանջել ինչ-որ ավելի բան՝ ձևի ինքնատիպություն և խստություն, բովանդակության խորություն: Երևան եկան պալատական աշուղներ, երգիչներ, որ երգում էին վրաց թագավորների արքունիքում, ուր հայերենը տարածվում էր վրացերենին զուգընթաց: Այսպես հետևողականորեն, երգիչների անձնական աճի և ժողովրդի կուլտուրական աճման ազդեցությամբ ստեղծվեց բանաստեղծ-աշուղի տիպը, որը միշնադարյան հայ քնարերգության տրագիցիաները տարավ նոր ուղիներով» (42, 97):

Պետք է ասել, սակայն, որ աշուղ-բանաստեղծի այս տիպը եթե ոչ բացառապես, ապա առավելապես ներկայանում է մեզ ի դեմս Սայաթ-Նովայի: Նա էր լոկ, որ «Իր հանճարի զորութեամբ ժողովրդական երգչի արհեստը վերածեց բանաստեղծի վեհ կոչման»: Մինչդեռ նրա նախորդ աշուղների արածը, ինչպես ինքը՝ Բրյուսովն էլ նկատել է, «չնչին բան է նրա սխրանքի առաջ»: Հետևորդներն էլ նրա պոեզիայի շատ առանձնատկություններ վերածեցին պայմանականության, այսինքն՝ մնացին սոսկ աշուղ, «հնչյունների դատարկ խաղով» և «բովանդակության տաղտկալի միօրինակությամբ»: Մինչդեռ Սայաթ-Նովայի երգերում «ամեն ինչ աշխուժացած ու շնչավորված է իսկական պոեզիայի հանճարի ուժով» (ԱԶ, 102):

Աշուղների՝ հիմնականում ձևով ու բովանդակությամբ պարզունակ ու միօրինակ խաղերից շահեկանորեն տարբերվում է աշուղ-բանաստեղծ Սայաթ-Նովայի երգը, որպիսի արյուն ու գունագեղ քնարերգություն: Նրա ինքնօրինակ խոսքը չես շփոթի ուրիշ ոչ մեկի հետ: Նրա պատկերները կենդանի են և ջիւղ ու խորապես ապրած զգայմունքներով լեցուն: Վերցնենք նրա հայերեն խաղերի ուղած քառատողը, ինչպես օրինակ.

Քու էշխըն ինծի մաստ արավ. յիս զարբուն իմ, սիրտս է
 ֆրնած.

Աշխարս աշխարով կըշտացավ, իմ սիրտըս ֆիզնից սով
 մրնաց.

Յա՛ր, ֆիզ ինչո՞վ քաբիփ անիմ՝ աշխարումըս բան չըմրնաց.
 Կրակե, ծովեմեն դուս էկած, ուշ ու ջեյրան իս ինձ ամս
 (Հ—16):

Իր ձևով սա որոշակի եղանակի համար դրված աշուղական դադալի (գաղեղ) է, կանոնիկ կառուցվածքով, հանդավորման եղանակով, կաղապարված դարձվածների ու պատկերների օգտագործմամբ: Սակայն աշուղ-բանաստեղծը գեղագետի վարպետ դրչով ու ճաշակով հղկել ու համադրել է դրանք, հաղորդելով շենշող փայլ ու կենդանի թրթիռ: Նրդերգոցի հայտնի տողը («Ես ննջեմ և ի սիրտ իմ արթուն կա») շրջվելով ու վերաիմաստավորվելով, ներհյուսվել է

արեւելյան ու հայկական հերիաթները ծովածին ռաշ-դամ-բիկի ու ջնյրանի պատկերին, և բանաստեղծութեան տունը ձեռք է բերել բավական խոր ինքնատիպութիւն, որ վկայութիւն է Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական անհատականութեան: Երգչի հասկապես հայերեն խաղերի մեջ, ինչպես կտեսնենք, դրսևորվել է բանաստեղծի այդ ինքնատիպութիւնը և անհատական կնիքը: Այս իսկ պատճառով Սայաթ-Նովայի ստեղծագործութեան լավագույն գիտականերից մեկը՝ Լեոն, նրան «խսկական և հարազատ իմաստով» աշուղ չի համարել, բանի որ նա «գտնվելով աշուղական բանահայտութեան և երաժշտական եղանակների պայմանականութեան կրկնակի լծի տակ... իր ստեղծագործութեան ամենատականութեամբ է հմայւել (ընդգծումը մերն է — Հ. Բ.)» (78, № 2)³⁰:

Ինչպես գրում է Մ. Արեղյանը, «աշուղները բանաստեղծում են ոչ քե կարդալու համար, այլ միայն երգելու... Աշուղական եղանակների մեջ խոսքը նկատի չի առնվում» (Յ, 253—254): Սա ընդհանուր առմամբ, ճիշտ է աշուղական պոեզիայի համար: Բայց Սայաթ-Նովան լինելով նաև բանաստեղծ, գուրս է այդ երեսւյթի սահմաններից: Նա, ինչպէս նկատել է Վ. Բրյուսովը, իր երգերում ցուցաբերել է «նրբաճաշակ հոգատարութիւն ընդհանրապէս տողի հնչունային կողմի նկատմամբ» (42, 102): Սա նշանակում է, թէ նրա երգերը նաև հիմնականում աշուղական եղանակներից անկախ գրական մեծարժեք ստեղծագործութիւններ են, բանաստեղծութիւններ՝ օժտված առձայնութիւններով, ներքին հանգերով ու հանգիտութեամբ: Եթէ սրան աւելացնենք նաև այն հանգամանքը, որ Սայաթ-Նովան ստեղծել ու մշակել է նաև իր գրական տեքստերին համարժեք մեղեդիներ, ապա մեր առջև կտեսնենք իսկապէս կատարյալ մի աշուղ-բանաստեղծի, որի ինքնատիպ գրական-գեղարվեստական խոսքը նույնքան ինքնօրինակ երաժշտութեան շնորհիվ ձեռք է բերել առավել խոր հուղականութիւն և ներգործութեան ուժ: Ինչպես գրել է Մ. Շահինյանը, «եթէ անգամ ընթերցանութեամբ է մեզ հափշտակում բանաստեղծի համարձակ ու առնական հումանիզմը... ապա ինչպիսի՞ ուժով, ինչպիսի՞ վիթխարի ազդեցիկութեամբ են ներգործել ժողովրդի լսողութեան վրա մի-

ղեղիավորված, երգի մոգականությամբ թեւալորված այդ բանաստեղծությունները» (255):

Այսպիսով, ուրեմն, աշուղական ճնշիչ կաղապարների մէջ Սայաթ-Նովան կարողացել է իր անհատականության ուժով, բանաստեղծական պատկերավորման, արտահայտչական միջոցներով ու ազդեցիկ երաժշտական լեզվով արտահայտել խոր ու անկեղծ զգացմունքներ, բարձր մարդասիրական գաղափարներ:

Պատահական չէ, որ այս հիրավի մեծ ու ճշմարիտ բանաստեղծի քնարերգության մէջ ուսումնասիրողները գտել են տիպաբանական ընդհանրություններ թե՛ հայ և թե՛ համաշխարհային քերթության նշանավոր ներկայացուցիչների հետ: Այսպես, ժամանակին Հ. Թումանյանը նկատել է, որ բավական նմանություններ կան Սայաթ-Նովայի խաղերի և Շերսպիրի սոնետների միջև: Այդ նմանություններն ու զուգահեռները, որ իրոք բավական շատ են, հանգամանալիտորեն ցույց է տվել Պ. Սեակը (163, 228—229, 435—440): Իսկ Վ. Բրյուսովը որոշ նմանություններ է տեսել մեր երգչի ու Վեռլենի, Մյուսսէի, Բալմոնտի, Տյուսուկի միջև (42, 38, 101, 102):

Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական անհատականության մի վկայություն է նաև առաջին հայացքից երկրորդականութիւնացող հետեւյալ հանդամանքը: «Ղալամի ու դավթարի» հետամուտ մեր երգիչը, որպես «գրքի մարդ», իր ինքնագիր երգարանում որսչակի սկզբունքով գրի է առել իր խաղերը, հաճախ նշելով դրանց ոչ միայն «հանգն» ու եղանակը, այլև զրության տարեթիւը, երբեմն նույնիսկ՝ ամիսն ու օրը: Սայաթ-Նովայից ավելի քան կես դար հետո մեծն Գյոթեն էքերմանին նույն խորհուրդն է տվել. «յուրաքանչյուր բանաստեղծության տակ անպայման պրեք թվականը, թե երբ և քաջն գրել... Այսպիսով ձեր գրածը միաժամանակ ձեր հոգեվիճակի օրագիրը կդառնա: Իսկ դա փոքր բան չէ: Ես երկար տարիներ այդպես եմ արել և տեսնում եմ, թե դա ինչ կարեւորություն ունի» (71, 30): Սայաթ-Նովայի երգարանն էլ, ըստ այսմ, նրա հոգեվիճակի գեղարվեստական օրագիրն է ներկայացնում, մանավանդ որ նրա երգերը հիմնականում կոնկրետ շարժառիթներից ծնված ստեղծագործություններ են:

Որպես բանաստեղծ, Սայաթ-Նովան խոր կապերով առնչվել է իր հեռավոր ու մերձավոր նախորդների գրական ավանդույթներին և իր բարերար ազդեցությունը թողել հետագա շրջանի հայ, վրաց և ադրբեջանական թե՛ աշուղական սյուրիալի և թե՛ պրականության վրա³¹։

Այսպիսով, ուրեմն, ի դեմս Սայաթ-Նովայի, ունենք աշուղ-բանաստեղծի մի բարդ ու խիստ յուրահատուկ հեղինակային տիպ, որ թերևս եղակի երևույթ է գրականության պատմության մեջ։

2. ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆԱԿԱՆ ՏԻՊԸ

Եթե Սայաթ-Նովայի մեջ առկա է հեղինակային երկու տիպ (աշուղ և բանաստեղծ), ապա նրա ստեղծագործությունը տարբեր համատեմանությամբ ընդգրկում է մշակութաբանական երկու համակարգ՝ արևմտյան-ֆրիստոնեական և արևելյան-մուսուլմանական։ Այդ երևույթն այս կամ այն չափով առկա է նաև միջնադարյան հայ աշխարհիկ քնարերգության մեջ և պայմանավորված է մեր ժողովրդին ինքնազրկված պատմական պայմաններով։

Հայ ժողովուրդը, որպես աշխարհի հնագույն քրիստոնյա ժողովուրդներից մեկը, արևմտյան-քրիստոնեական մշակույթի ստեղծողներից ու ժառանգորդներից է։

Իր տիպով արևմտյան մշակույթը միանգամայն տարբեր է արևելյանից, որ խարսխված է այլ (հաճախ հակադիր) ընկալումների, աշխարհազացողության ու կենսափիլիսոփայության վրա։ Այդ տարբերությունը հատկապես նկատելի է քնարերգության մեջ։ Հեգելյան փայլուն բնորոշմամբ, արևելեկյան քնարերգությունն «իր էությունով տարբերվում է արևմրտյանից նրանով, որ Արևելքը, ըստ իր համընդհանուր սկզբունքի, չի հասնում ո՛չ անձի անհատական ինքնությանն ու ազատությանը, ո՛չ էլ բովանդակության այն խորափափանցությանը, որի անսահմանությունը կազմում է ռոմանտիկական հոգու խորքը» (207, III, 528)։

Արևելյան բանաստեղծը հիմնականում ձգտում է ոչ թե պատկերել կենդանի բնությունը, առարկայական աշխարհը,

այլ միայն ցույց տալ անվերջ փոփոխվող ու ոչնչացող «ուռնալուսյունը» (229, 50): Այստեղից էլ բխում են նրան բնորոշ անհրազեկ, ֆանտաստիկ, տարտամ ու մշուշոտ պատկերները: Մինչդեռ «արեմուտքի» բանաստեղծը առարկան վերարտադրելիս ներկայացնում է նրա իրական, կենդանի, զգացական ու կառուցիկ պատկերը: Սա, անշուշտ, ասում ենք համեմատության սոմենսընդհանուր և էական հիմքի վրա:

Հեգելը մեկ այլ առիթով նկատել է նաև, որ «եթե արևի վելցի մարդը տառապում է և դժբախտ է, ապա նա դա ընդունում է որպես ճակատագրի անբեկանելի դատավճիռ և դրանով հանդերձ մնում է ինքնավստահ, չզգալով ճնշվածություն» (207, II, 79): Այստեղից էլ՝ մոսուլմանական պոզիային բնորոշ երանության և արբածության զգացումները: Մինչդեռ տառապանքն է մեծ արվեստի հիմքը: Այդ հիմքի վրա են ստեղծվել արևմտյան գրականության և արվեստի բազմաթիվ նշանավոր հուշարձաններ:

Պատմական հանգամանքների բերումով Հայաստանը հարյուրավոր տարիներ գտնվել է մոսուլմանական Արևելքի բաղադրական տիրապետության տակ և, հետևաբար, ենթարկվել նրա մշակույթի ազդեցությանը: Բայց այդ ազդեցությունից ամենևին չի խախտվել հայկական մշակույթի ներքին կառուցվածքը, այսինքն՝ այն չի կորցրել իր ինքնությունն ու ինքնատիպությունը: Դրան հիմնականում նպաստել են Սահակ-Մեսրոպյան ժամանակներից հկող հարուստ մշակութային ավանդները, որոնք միասնական պետականությունը և քաղաքական հղորդությունը կորցրած ժողովրդի համար եղել են ազգային տեսակը պաշտպանող ու պահպանող հուսալի զենքեր:

Արդեն V դ. մշակութային խոշոր արժեքներ ստեղծած հայ եկեղեցին ճշտել ու ճշգրտել էր իր դիրքը ոչ միայն հեթանոսության ու զրադաշտականության, այլև մյուս բրիստոնական եկեղեցիների ու աղանդների նկատմամբ: Հետևաբար, նա միանգամայն պատրաստ էր դիմակայելու կրոնադավանաբանական իմաստով բավական թույլ իսլամին: Այս է պտճառը, որ մոսուլմանական Արևելքի ազդեցությունը իր հետքն է թողել առավելապես հայկական մշակույթի

մի հատվածի, այն էլ նրա առավել մակերեսային, արտաքին շերտերի վրա: Հակառակ դեպքում, եթե ազդող տարասեր համակարգը թափանցեր ազդվող համակարգի ներքին կառուցվածքի մեջ, ապա վերջինս պիտի անխուսափելիորեն տարրալուծվեր, իսկ դա հավասարազոր էր նրա ոչնչացման: Ի դեպ, նախապես այդպիսի ոչնչացնող ազդեցություն ունեցավ արարական գրականությունը պարսկական (և ոչ միայն պարսկական) գրականության վրա: Ինչպես գրում է Ն. Բերտելսը. «Արաբների կողմից Իրանի և Միջին Ասիայի նվաճումը հանգեցրեց այն բանին, որ այնտեղ հաստատված գրական լեզուների զարգացումն ընդհատվեց, և երկար ժամանակ այդ երկրներում գրեթե միակ գրական լեզուն դարձավ արաբերենը» (200, 102): Հետագայում, անշուշտ, պարսիկները վերստեղծեցին իրենց ազգային գրականությունը, ստեղծեցին այնպիսի քնարերգություն, որը հետագարձ ազդեցություն ունեցավ արաբական պոեզիայի վրա: Այնուհանդերձ, պարսկական և արաբական (ինչպես և միջինասիական) միջնադարյան գրականությունները մնացին ներթափանցված, խաչաձև կապի մեջ, որպես «ցեղակից» մուսուլմանական գրականություններ: Այդպիսի «ցեղակցության» մեջ չմտավ և չէր կարող մտնել հայ գրականությունը ո՛չ պարսկական և ո՛չ էլ արևելյան մյուս ժողովուրդների գրականության հետ, որքան էլ կրել է նրանց ազդեցությունը: Նույնիսկ թուրքալեզու ստեղծագործությունների մեջ հայը պահպանեց իր զեմբը, իր ազգային ոգին:

Ինչպես գրում է Բ. Ռիֆտինը, «Կարելի է գտնել բավական զուգադիպումներ Արևելքի և Արևմուտքի քնարերգության մեջ, սակայն այդ զուգադիպումները, ըստ երևույթին, հիմնականում ընկած կլինեն ու թե քնարերգության զարգացման կենտրոնական մայրուղիներում, այլ ծայրամասային ոլորտներում: Մինչդեռ պատկերային համակարգը, իմաստի արտահայտման եղանակները և բուն գաղափարները տարբեր մշակութային ռեգիոնների պատկանող բանաստեղծների երկերում միանգամայն տարբեր են» (243, 21):

Միջնադարյան հայ աշխարհիկ տաղերգության և հատկապես աշուղական պոեզիայի մեջ երևացին արևելյան պոետիկայից եկող ձևերի, հնարանքների ու մոտիվների փոխա-

առաջնություններ: Սակայն դրանով հանդերձ հայ բանաստեղծությունն իր էությունմբ և լավագույն գրականությունների մեջ մնաց ուզով ու ոճով արևմտյան-քրիստոնեական: Առավել ևս այդպիսին էին հայ հոգեւոր գրականությունն ու պատմագրությունը, որոնք գտնվելով միջնադարյան հայ մշակույթի համակարգի կենտրոնում, անմատչելի են եղել արեւելյան ազդեցության համար: Ինչպէս գրում է Ն. Աղբալյանը, «մահմեդական ցեղերի տիրապետության հետ ծավալվում է արար ու պարսիկ լեզուն և գրականությունը: Թեև մեր եկեղեցական գրականության մուտքը փակ է նրանց առաջ, բայց իրենց աշխարհայացքն ու զգացումը նրանք պատվաստում են հայ աշխարհիկ մտաբուն: Արար ու պարսիկ գրականությունն են իրենց հետ բերում են նոր ձևեր, որոնց և հետևում են մեր միջնադարի երգիչները» (22, 231): Խոսքը սոսկ արտաքին, ձևական հատկանիշների փոխառման մասին է, որ նկատել ու ցույց է տվել նաև Մ. Արեղյանը (2, 396):

Ծանոթանալով Ա. Չոպանյանի ֆրանսերեն թարգմանած հայ միջնադարյան երգիչների ստեղծագործություններին, Ֆ. Միստրալը նկատել է, որ «Արեւելքի լույսը և արեւելյան երազին շլացուցիչ թովչությունը կը լուսավորեն հոն մեր քրիստոնեության տրամությունը»: Նույն առիթով է. Ֆադին վկայակոչելով «անգլիացի մեծ հայասեր» Զեյմա Բրայսին, գրել է. «Հայկական բանաստեղծությունը բոլորովին տարբեր է արար և պարսիկ բանաստեղծություններին: Ան ինձի կը թվի ավելի պարզ և միանգամայն ավելի համեղ, ավելի մաքուր և միանգամայն ավելի հրաշքոտ: Անկեղծությունն իսկ, ինքնաբերությունն իսկ է ան»: Նույն է. Ֆադին նկատել է, որ «հայ աշուղները բնությունը կը սիրեն ներգործական սիրով մը, որ կը հակապատկերի, զոր օրինակ, թրքական թախծագին հայեցողության հետ»: Ահա ևս կրկու կարծիք՝ տրված ֆրանսիացի մշտավորականության կողմից. «Դարերէ ի վեր տառապանքի մատնված, համայնակու Արեւելքին աշխարհակալությանն ու թալանին ենթարկված Հայաստանը, այսուհանդերձ, հրաշքը կատարած է՝ անեղծ պահելու իր բարոյական ու մտավոր անհատականությունը»: «Հայկական բանաստեղծությունը ունի բանի մը հատկանիշներ համանման պարսկականին. սակայն իր քրիստոնեական ներշնչու-

մը մասնահատուկ նկարագիր մը կուտա իրեն» (60, 114—115, 224—227):

Սայաթ-Նովան ստեղծագործելով աշուղական բանարվեստով, հայ բնաբերգուների մեջ ամենից ավելի է գտնվել արևելյան պոեզիայի ազդեցության տակ: Սակայն նա էլ, առավելապես արտաքին հանդերձանքով է արևելյան, մինչդեռ բովանդակային խորքով, պատկերային համակարգով, իմաստի արտահայտման եղանակներով և բուն գաղափարներով տարբեր է արևելքի բանաստեղծներից և ավելի հարավատ է արևմտյան մշակույթի ոգուն: Սայաթնովյան երգերում, ինչպես ասել է Ա.Վ. Իսահակյանը, տեսնում ենք «Արևելքը՝ հայկական բեկումով... հայկական անհատականության միջով անցած» (75, 224):

Դեռևս Յա. Պոլոնսկին, խոսելով Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունների բնույթի մասին, գրել է, որ «դրանք բոլորովին նման չեն ո՛չ հարևան ցեղերի, ո՛չ էլ Արևելքից ներմուծված երգերին, թեև հիշեցնում են դրանց» (238): Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունները, հիրավի, ընդամենը չիճեցնում են արևելյան երգերը, որովհետև հայ հեղինակի մոտ «գուտ արևելյանը» էություն չէ, այլ՝ հնարանքի մի մաս, միջավայրից բխող անհրաժեշտություն» (133, 31): Օրինակ կարող է ծառայել երգչի ստեղծագործության լավագույն և մեծագույն մասը: Այս անգամ էլ, առանց հատուկ ընտրության, վերցնենք երգչի հայերեն սիրերգերից մեկի մի քառատողը.

Էրած-խորված ման իմ գալիս, մե տիղ շրկա մար ունենամ,
Լիզվով չիմ կանացի ասի, բեգուզ խոսկրս փաւ ունենամ,
Ափսոսալու հազար ա՛փսոս, յիս էս դադա դար ունենամ.
Էշխեն ուշկ ու միտկրս կապած, ինձ ջրբի տարած գիղենաք
(2—29):

Արևելքի ազդեցությունը ամենից առաջ նկատելի է երգի լեզվական-բառային մակարդակի վրա. «փար», «ղաղա», «դար», «էշխ» պարսկա-արաբական բառերն անմիջապես արևելյան պոեզիայի տպավորություն են ստեղծում: Նույն այդ տպավորությունն է թողնում նաև երգի արտաքին կառուցվածքը, աշուղական զավեղային հանգավորումը: Բայց

այս արտաքին հատկանիշներով արդեն, ըստ էության, ավարտվում է ստեղծագործության «արևելյան շերտը»: Ի տարբերություն արևելյան բեյթային տարանջատված ու վերացարկված, մշուշոտ ու երաղային սիրերգության, այստեղ առկա է ներքին թելերով կապված, ամբողջական բանաստեղծական ավարտուն ու կառուցիկ տուն, որտեղ արտահայտված են անձի անհատական իրական ու ողբերգական զգացմունքները:

Ժամանակին Յա. Պոլոնսկին նկատել է նաև, որ «Սայաթ-Նովայի երգերում քիչ են այն վառ, փայլիլուն գույները, որոնցից բնությունն Արևելքում հաճախ ձևոք է բերում ինչ-որ տարօրինակ, խաբուսիկ փայլ, չկան և այն ֆանտաստիկ պատկերները, որոնց կարծես հաշիշն է ծնում» (238): Ինչպես տեսանք, եվրոպացիները նույն այս հատկանիշները դտել են առհասարակ հայ միջնադարյան տաղերգության, այլ թվում նաև սայաթնովյան երգերի մեջ:

«Ցեղակից» լինելով արևմտյան (եվրոպական) բանաստեղծությանը, հայ միջնադարյան տաղերգությունը, ընդ սահմանների և Սայաթ-Նովայի քնարերգությունը, ավելի մերձ է Արևմուտքի դրական երևույթներին: Ահա թե ինչու Ա. Չոպանյանը ներսես Շնորհալու օրհներգերի ղուգահեռը փնտրել է Վեպկնի «Իմաստություն» գրքում, իսկ քուչակյան հայրենների ղուգահեռներն ավելի շատ տեսել է Հայնեի ու Վեպկնի, քան Սաադիի, Հաֆիզի և Օմար Խայամի պոեզիայի մեջ: Իսկ Սայաթ-Նովային, ինչպես տեսանք, ուսումնասիրողները ղուգադրել են Շեքսպիրին, Մյուսսին, Վեպկնին, Բալմոնտին, Տյուտչին: Լ. Հարությունովն էլ եղրահանգել է, որ իր համայնապարփակ սիրով ու սիրերգությամբ Սայաթ-Նովան ամենից ավելի մոտ է իտալական վերածննդի խոշորագույն բանաստեղծ Պետրարկային:

Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունը արևելյան պոեզիայից որոշակիորեն տարբերվում է նաև իր ազգային գաղափարաբանությամբ, քրիստոնեական բարոյականության քարոզներով ու «հոգեշահ» խրատներով:

Այսպիսով, ուրեմն, արևելյան-աշուղական ձևերի մեջ Սայաթ-Նովան հանդես է եկել որպես արևմուտքի բանաստեղծ: Նրա մեջ, ըստ էության, Արևելքի և Արևմուտքի հատ-

կանիշները նույն կերպ են համագործել, ինչպես աշուղի և բանաստեղծի հեղինակային տիպերը, ձևի ու բովանդակության հարաբերակցությամբ: Նա աշուղ-զերվիշի հանդերձանքով գուսան-տրուբադուր է, իսկ նրա ստեղծագործությունը՝ արևելյան աշուղական երգերի կառուցվածքով կենդանի, խոր ու տառապալից հուղականությամբ համակված քերթություն:

3. ՍԱՀՄԱՆԱԳԾԱՅԻՆ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԸ

Աշուղի և բանաստեղծի, «արևելցու» և «արևմուտքցու» երկակի էությունը ընդգրկող Սայաթ-Նովային բնորոշ է նաև հոգեկան-աշխարհայացքային երկվությունը, երկփեղկվածությունը, որպես հին և նոր ժամանակների սահմանագծին կանգնած բանաստեղծ:

XVII դ. երկրորդ կեսին Արևմտյան Եվրոպայում, որը վաղուց արդեն դարձել էր քաղաքակրթության առաջատարը, ավարտվել էր միջնադարը: Սկսվել էր Լուսավորության դարաշրջանը, որ նախապատրաստվել էր բուրժուական հարաբերությունների զարգացմամբ, հեղափոխական շարժումներով, Վերածննդի բարձր մշակույթով, աշխարհագրական մեծ հայտնագործություններով, բնագիտության մեջ կատարված վիթխարի հեղաշրջումներով և դրանց հետ կապված փիլիսոփայական նոր առաջավոր ուսմունքներով: Այս ամենը սասանել էր միջնադարյան ֆեոդալական իրավակարգը և քրիստոնեական-սխոլաստիկական աշխարհայացությունը: Եվ այն ժամանակ, երբ Եվրոպայում արդեն ասպարեզ էին իջել մեծ լուսավորիչները, անհաշտ պայքար մղելով եկեղեցաֆեոդալական դադափարախոսության ու կրոնական դոգմատիկայի դեմ, Առաջավոր Ասիայում հարատևում էր միջնադարը:

Հնագույն քաղաքակրթության բնօրրանում՝ Փոքր Ասիայում և Անդրկովկասում, մոլեռանդ իսլամական պետությունների ու ցեղերի ծանր լծի տակ առաջին քրիստոնյա երկիրը՝ Հայաստանը, ապրում էր քայքայված սոցիալ-քաղաքական կյանքով: Զկար հայկական պետականությունը: Բայց կար հայ ժողովուրդը, հայ եկեղեցին և հայ մշակույթը, որ երկիրն ու զաղթավայրերը պահում էին «այնքան սերտորեն միադոդ, որքան Մեծն Տիգրանի Հայաստանը» (Պոլ Գիո):

Օտարազգի նվաճողների տնտեսական ու իրավական ծայրահեղ շահագործումից բռնկվեցին հայ ազգային ազատագրական շարժումները, որոնք ներառան նաև Վրաստանը։ Այդ քաղաքական դարթոնքն ուղեկցվեց նաև մշակութային կյանքի վերելքով, որ սկսվել էր արդեն XVII դ. սկզբից։ Անբարենպաստ պայմաններում հայ ժողովուրդը կարողացավ թե՛ հայրենի երկրում և թե՛ նրա սահմաններից դուրս վերանորոգել իր անցյալի փառավոր մշակույթը։ Կառուցվեցին ու վերակառուցվեցին վանքեր ու վանական դպրոցներ, ընդօրինակվեցին հազարավոր ձևապիր մատյանների, աշխուժացավ հայկական տպագրությունը, հնչեց հայ վանական և գուսանական երգը։ Հայկական գաղթօջախներում ծավալվեց մշակութային կյանքը։ Սակայն լուսավորական նվիրույթի ազդեցությունը դեռևս նշանակալից չէր Հայաստանի վրա, որը այդ ժամանակ «կտրված էր մարդկության հանրա-կուլտուրական կյանքից» (Բրյուսով) և շարունակում էր մնալ «ամենակուլ» մուսուլմանական Արևելքի սահմաններում։ Վերջինիս դեմ հայ մտավորականության պայքարն արտահայտվում էր առավելապես ազգային դարավոր ավանդների հաստատումով ու դարգացումով։ Ուստի և հայ իրականության մեջ, ընդհանուր առմամբ, իշխողը միջնադարյան ոգին ու մտածողությունն էր։ Ըստ այսմ, հայկական ուշ միջնադարը ընդգրկեց նաև XVIII դարը, որը մեր իրականության մեջ հին և նոր ժամանակաշրջանների վերջին սահմանագիծն է։

Անհրաժեշտ է նշել, որ X—XI դդ. ի վեր քաղաքների դարգացումն ու աշխարհիկ կյանքի ծավալումը հայ իրականության մեջ նպաստել են միջնադարյան կղերաֆեոդալական գաղափարաբանության բեկմանն ու Վերածննդի նախադրյալների առաջացմանը։ Սակայն սույիսլ-քաղաքական աննպաստ պայմանների հետևանքով հայկական Վերածննդը չունեցավ կազմակերպված, համակողմանի դարգացում և տարերայնորեն ծավալվեց ողջ միջնադարի ընթացքում, առավել վառ դրսևորում գտնելով «պաշտոնական» գրականությունից դուրս, պերիֆերիկ բնույթ կրող աշխարհիկ սաղերգության և հատկապես ժողովրդագուսանական քնարերգության (հայրեններ) մեջ։ Վերածննդի շունչն ու աշխարհիկ ոգին համադրվեց ու հակադրվեց միջնադարյան կրոնամիս-

տիկական աշխարհազգացողությանը, և ըստ այդմ, հայ քնարերգության մեջ առաջացավ մի ներքին երկփեղկվածություն, որը գնալով ավելի սուր բնույթ կրեց, իր լավագույն գեղարվեստական արտացոլումը գտնելով միջնադարի վերջին խոշոր հայ բանաստեղծի՝ Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ:

Եթե միջնադարյան հայ քնարերգությունը դիտենք որպես մի առանձին համակարգ, ստրուկտուրա, ապա նրա բոլոր ալն հիմնական հատկանիշները, որոնք կառուցում են այդ ստրուկտուրան, հարաբերականորեն տարածված կտեսնենք նարեկացու տաղերից մինչև Սայաթ-Նովայի խաղերը: Նարեկացուց մինչև Սայաթ-Նովա ընկած է շուրջ ութ հարյուրամյակ: Եվ այդ ընթացքում նշված ստրուկտուրայի մեջ կատարվել է նշանակալից շարժում ու զարգացում, որը բավական մեծ գաղափարաբանական ու բարոյաբանական տարբերություններ է առաջացրել նրանում ընդգրկված հեղինակների միջև: Բայց դրանից, ընդհանուր առմամբ, չի խախտվել այդ ստրուկտուրան, պահելով իր ամենաէական տիպաբանական հատկանիշները:

Արևմտյան կամ քրիստոնեական միջնադարի կյանքի ու մշակույթի հիմքում ընկած են քրիստոնեական աշխարհընկալումն ու աշխարհազգացողությունը, բարոյական նորմերն ու սոցիալական հոգեբանությունը: Նույն հիմքի վրա է խարըսխված նաև հայ միջնադարյան դրականությունը, ընդ սմին նաև սայաթնովյան քնարերգությունը:

Որպես իր հավատին ամուր կանգնած քրիստոնյա, Սայաթ-Նովան հավատացել է աստծո արարչագործությանը, հոգու անմահությանը, նախասահմանությանը, Կթոխքին ու դրախտին: Նրա մտածողությամբ, աստծո կամքով է ծնվում մարդը, և նույն կամքն է բնության մեջ ղեկավարում ամեն ինչ:

Աստված է հիմք հիմքերի (Ա.—6):

Տերն է ստեղծել աշխարհն ու մարդուն...

Թե բարձրյալ Տիրոջ կամքը շինի,

Մառից մի տերն էլ կընկնի՞՞ որ (Ա.—61):

Բանաստեղծը հավատացել է մարդու նախասկզբնական մեղքին և մարդկային մեղսականությունը՝ ամբողջ էությունը սարսափելով տիրոջ դատաստանից.

Սայաթ-Նովան ասում է՝ աղետը հասնում է,
Մեղավորները գեհենի խավարին կհասնեն,
Փառք Տիրոջը՝ նշմարտությունը հասնում է,
Մեղքեր կշռող էն կշեռփից վախենում եմ (Ա.—95):

Իր բաղմամբով խաղերում (հատկապես աղբբեջաներին) երգիչը Աստվածաշնչի և ժողովրդական քրիստոնեություն մի-ֆական հիմքի վրա կատարել է նախասկզբնական մեղքի և ահեղ դատաստանի մի շարք նկարագրություններ:

Մեր մյուս միջնադարյան բանաստեղծների նման, Սայաթ-Նովան էլ, հավատարիմ մնալով միջնադարյան հասարակական իդեալին, դատափետել է շահասիրությունը, «մալու դովլաթ» կուտակելու մոլուցքը և խրատել է ապրել սրբակենցաղ վարքով, աստված ու հոգի, վանք ու անապատ սիրել, հետևել տիրոջ պատվիրաններին, անել բարի հրեշտակների կամքը, խուսափել աշխարհիկ վայելքներից, բանի որ ունայն և անցավոր են աշխարհը, նյութական բարիքները.

Խե գուզիս, վուր դադաստան չրտեսանիս՝

Վանք սիրե, անապատ սիրե, քառ սիրե (Հ.—36):

Աշխարհս միգ մընալու չէ՝ մալ անիլըն ինչի՞ն է շահ (Հ.—44):

Աշխարհս միգ մընալու չէ՝ իմաստնասիրաց խաբարով...

Աշխարհս միգ մընալու չէ, քանի նըստինք գող ու սափին (Հ.—41):

Սայաթ-Նովան միջնադարյան բանաստեղծ է նաև իր այն բարոյական խրատներով, որոնց մեջ հորվորել է լինել խոնարհ ու օրինասպահ, սիրել աղքատներին ու օտարներին: «Աղքատասիրությունը, հյուրասիրությունը, բարյացակամությունը օտարների նկատմամբ — այս ամենը միանգամայն ներդաշնակում է միջնադարյան աշխարհայացքին», — գրել է Պ. Մակինցյանը, որի ճշմարիտ բևեռագրմամբ. «միջնադարյան մտածելակերպն ու ղգացողության կղանակը միս ու արյուն, բնություն է մեր աշուղի մեջ» (151, 7—8):

Սալայթ-Նովան, ինչպես առհասարակ անցյալի մեր աշուղները ոչ միայն քարոզել, այլև իրենք էլ ապրել են ժուժկալ ու ջերմեռանդ հավատացյալի կենցաղավարութեամբ։ Ինչպես գրում է Գ. Ախվերդյանը. «Մեր ողորմուկ աշուղներն վառելով սիրտն Աստուծու սիրով, մաշել են ջանն յոթն տարի վրայուլժրա Վարդավառի (սուրբ Կարապետի) պատն պահելում, ուխտ են գնացել իր կռապաշտ նախնյաց աշտից տեղեքն, ու երեսն քարերուն քսելով, չոքելչոք դողդղալով մոտեցել են համբուրելու զԱլջնորդն Աստուծոյ՝ զնշխար սրբոյն Յովհաննու Մկրտչին, ու պաղատելով խնդրել են սրանից պարզե՛լ իմաստութեան, հանճար ու խաղ ասելու շնորհք» (150, դ)։ Ծոմ պահելն աշուղի համար ոչ միայն շնորհք և իմաստութեան ձեռք բերելու, այլև աստծո բարեգթութեանն ու լուսն պատկերին արժանանալու միջոց էր։ Իր աղբրեջաներեն խաղերից մեկում Սալայթ-Նովան ասել է.

Թե ուզում ես տեսնել Աստծո պատկերը,
Հայր Աբրահամի պես Բառասուն օր ծոմ պահիր (Ա.—78)։

Այս ամենով Սալայթ-Նովան, հիրավի, միջնադարյան քանաստեղծ է։ Եվ այսուամենայնիվ մեր երգիչը շուներ և չէր կարող ունենալ աշխարհիկ կյանքի հանդեպ բացարձակ ժրխատողական վերաբերմունք։ Նա ապրել է ուշ միջնադարում և պատկանել է համբարական-սրհաստավորական դասին, որը կղերաֆեոդալական համակարգի բնական հակառակորդն էր։

Նյութական բարիքներն ու վայելքները մերժող միջնադարյան մարդը գիտակցել է նաև, որ սոսկ ճգնակեցութեամբ ու պահքով հնարավոր չէ ապրել, պետք է վաստակել հացն հանապազօրյա, բավարարել հասարակության նյութական հարաճուն պահանջները։ Հետևաբար աշխատանքը, հատկապես միջնադարյան արհեստավորական շրջաններում, համարվում էր թե՛ սեփական գոյությունը և թե՛ մարդկային առժանապատվությունը պահպանելու կարևոր միջոց։ «Արժանապատվության հասկացությունը,— գրում է Ա. Գուրեիչը,— տվյալ դեպքում կշտության ու նյութական բավարարության հետ մեկտեղ ենթադրում է նաև քաղաքի հասարակական դորժերին մասնակցելու ունակություն՝ պատշաճ և

սահմանված ձևերի մեջ» (209, 278): Այս արժանապատվութ-
յան ղգացումը հատուկ է եղել նաև միջնադարի հայ արհես-
տավորությանը և նրանից սերված աշուղ-բանաստեղծին՝
Սալաթ-Նովային, որը լավ մարդ է համարել նրան, ով ապ-
րում է էյրիբար-արժանապատվությանը («Լավ մարթն էն է՝
դրլուխըն պահե աշխարումըս էյթիբարով» (2—41): Ուստի
և բանաստեղծը քարոզել է նաև անդուլ, քրտնաջան, ստեղ-
ծագործ աշխատանք («Ցանքս արա», «Կրաղվիր արհեստով»
(11—26), «Ձմեռվա նեղությունը քաշիր, քրտինք թափիր»
(11—6):

Երկրային կեցությունը, մարդկային առաջընթացը ստի-
պում են ստեղծել նյութական բարիքներ ու վայելել դրանք,
հագուրդ տալ նաև մարմնի պահանջներին: Մյուս կողմից,
սակայն, միջնադարյան հասարակական իդեալը ու նրա
պաշտպան-քարոզիչները պարտադրում են լինել ժուժկալ,
սրբակենցաղ, ճնշել մարմինը, հագուրդ տալ հոգու պահանջ-
ներին: Այստեղից էլ բխում է միջնադարի մարդու հոգեկան
երկպառակությունը, սեփական անկատարելության ղգացումը:
Ինչպես գրում է Ա. Գուրեհիչը. «Միջին դարերի մարդը գի-
տակցել է աշխարհի դիսոտոմիան. սրբության, բարության
և արդարության վսեմ արքայությանը հակադրված էր մեղ-
քերից ու գայթակղություններից ազտոտված երկրային աշ-
խարհը: Մարդը, որպես օրենք, ի վիճակի չէր պոկվել աշ-
խարհի գրկից, բայց իր թուլության դիմաց նա վճարում էր
հոգեկան երկփեղկվածության և անլիարժեքության վիճա-
կով» (209, 255): Այս հիմքի վրա ծագել է միջնադարին բնո-
րոշ հոգու և մարմնի փոխհարաբերության հարցը, որ դանա-
դան լուծումներով գեղարվեստորեն արտահայտվել է միջնա-
դարի գրականության մեջ, ընդ սմին նաև հայ տաղերգու-
թյան մեջ: Սալաթ-Նովայի, որպես միջնադարյան բանաս-
տեղծի համար էլ հոգու և մարմնի փոխհարաբերության հար-
ցը չափազանց կարևոր ու սկզբունքային հարց է, որից նրա
ներաշխարհն էլ մնացել է տանջալից երկփեղկվածության մեջ:
Ինչպես երգչի առաջին ուսումնասիրողը՝ Գ. Ախվերդյանն է
ասել. «Հենց էն գլխին հոգու և մարմնու խնդիրը չէ ալիս
սրան դադար ու շատ ժամանակ պահում է տագնապում»
(159, 4):

Ու հոգիդ լավ լինի, մարմինդ տանջիր (Ա—83),—

ասել է երգիչն իր ազդրեջաններն խաղերից մեկում: Իսկ հայերեն հանրահայտ խրատական խաղի մեջ կարգում ենք.

Սայաթ-Նովա, էրենկ ֆիգ, քե է'ս անիս՝

Հոֆուտ խաբիր մարմնուտ ումբուր կես անիս (Հ—36):

Սակայն այս խաղից ուղիղ հինգ տարի հետո գրած մեկ այլ հանրահայտ հայերեն խրատականի մեջ բանաստեղծը ցավով արձանագրել է, թե

Թեվուր հոֆուտ կամֆն իս անում, մարմինըս բեղամաղ է ըլում (Հ—43):

Եվ դա իսկապես դարդ-տանջանք է եղել հոգեկան խոր երկփեղկվածություն ապրած մեր երգչի համար³²: Այս կտալակցույթիամբ բերենք ն. Աղբալյանի դիտարկումը. «Սայաթ-Նովան ներքուստ պառակտված հոգի է. կը տենչար իր մարմնի կյանքը կիսել իր հոգու փրկության համար ու քաշվիլ վանք, անապատ ու քարալյր. բայց գեղեցիկ կանանցով լեցուն կուշտնքները, կեր ու խումբ, զվարթ խոսքն ու զրույցը, երգն ու պարը, նույնքան և ավելի սիրելի են իր սրտին, մանավանդ որ կանխիկ են՝ և ոչ ապառիկ: Ցերեկը վաչելը՝ գիշերն ապաշավ կամ հակառակը՝ գիշերը կեր ու խումբ, երգ ու պար՝ ցերեկը ապաշավ եկեղեցու դասի մեջ: Պարկեշտ և երկյուղած հայ արհեստավորն է, որ կը մեղանչե ահը սրտին մեջ և ապաշավ ունի՝ աչքը վաչելիին»: Ն. Աղբալյանն ընդհանրացրել է. «Կը տեսնենք իր ընթացիկ կյանքի իդեալը — բարյացակամ, հանրակյաց մարդ, և իր գերագույն իդեալը — ճգնություն: Երկուսն ևս միջնադարյան և հայկական, որ տեսել են մինչև ժեղար (ընդգծումը մերն է.— Շ. Բ.)» (22, 144, 146):

Սայաթ-Նովայի մեջ, ուրեմն, զուգակցված են աստվածասերն ու մարդասերը, ճգնակեցության քարոզիչն ու սիրեղուհին: Բանաստեղծը ձգտել է հաշտեցնել այդ հակադիր ու հակամարտ բևեռները, որդեգրելով ու փայփայելով այն գաղափարը, թե «Սերն ամենրին Տերն է շնորհել» (Ա—4), թե հրեշտակներն անգամ սիրույց խենթանում են, թե սիրո բզացումը բանաստեղծելու ձիրքի հետ մեկտեղ շնորհվում է սուրբ Կա-

բապետ-Չանգլու-Փիրից («Փիրն է միշտ տալիս իմ սերը» (Ա—3): Ըստ այսմ, երկրային սիրո աստվածաշնորհությունն ու սրբաշնորհությունը «արդարացնում է» այն, դարձնում ոչ մեղսական: «Այս այն հզոր սերն է,— գրում է Ն. Աղբալյանը,— որ երբեմն կ'ապրեր միջնադարը, որ զույգ կ'ընթանար Աստուծո սիրուն, երբ որքան բարեպաշտ էր մարդ, այնքան զորավոր էր իր սիրո սուրումը» (22, 131):

Ուշագրավ է, որ դեռևս խոր կրոնականության դարաշրջանում ապրած Գրիգոր Նարեկացին Նրգ-երգոցի իր մեկնության մեջ բարձր է դասել կնոջ և տղամարդու սերը. «Հիբ յերկրի պատուականագոյն և առաւել, քան զսէր առն և կնոջ» (46, 275): Այնուհետև հայ դեղարվեստական միտքը սկսած Կոստանդին Նրզնկացուց աստիճանաբար աստվածացնում է երկրային սերը և գեղեցիկ կնոջը: Գրիգորիս Աղթամարցին արդեն գիմելով սիրած էակին, ասում է.

Որպէս նախաստեղծրն գեղուղէշ ես,
Տիպ և զաղափաւ տեառն աստուծոյ ես,
Պատկերով պատուեալ քան Զմիքայէլ ես,
Ի հողեղինացրս հրեղէն ես (47, 192):

Սալաթ-Նովան էլ մեր միջնադարյան սիրերգուների նման աստվածացրել է սիրած կնոջը և եղել երկու սրբության՝ Աստծո և Սիրո երկրպագու:

Սակայն, որպէս առավել նոր ժամանակների մարդ, Սալաթ-Նովան շատ ավելի աշխարհային է, ավելի մեծ սիրերդակ, քան աստվածերգու: Նրա սերն առավել հզոր է, քան հավատն առ աստված, և այդ սիրո հարուցած տառապանքը առավել զորավոր է, քան այն սարսափը, որ նա որպէս հավատացյալ քրիստոնյա զգացել է ահեղ դատաստանի մտապատկերից: Դովերգելով սիրած կնոջը, որպէս բնության գլուխգործոցի, և արտահայտելով անհատ մարդու անձնական երկրային զգացումները, Սալաթ-Նովան, ըստ էության, հարել է նոր ժամանակներին, միջնադարյան աշխարհայացիի հետ մեկտեղ կրելով իր մեջ Վերածննդի տարերքը: Սալաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ, ինչպէս նկատել է Լ. Հարությունովը. «Վերածննդի տարերքը ձեռք է բերում համընդհանուր գաղափարա-հասարակական իմաստ, դառ-

նալու վաղատ անհատի, մարդկային արժանապատվության զգացման և հոգեկան անկախության համանմանություն (անալոգ)» (194):

Հայ հին գրականության խոշորագույն պատմաբանը՝ Մ. Աբեղյանը, իրավացիորեն գրել է, որ Սայաթ-Նովան «իր աշխարհայեցողությամբ 15—16-րդ դարերում է, քանի որ իր մեջ կրելով վերածնության շրջանի ոգին, տատանվում է եկեղեցու և աշխարհի մեջ» (4, 338):

Սայաթ-Նովայի ներքին երկփեղկվածությունը դրսևորվել է նաև մարդու և հասարակության նկատմամբ նրա հայացքներում: Միջնադարյան մարդը դասային անհատ է: «Այն խումբը, որին պատկանել է նա, միշտ առկա է եղել նրա գիտակցության մեջ: Խմբային նպատակներին ու նորմերին դեմ դուրս գալ նշանակում էր դատապարտելի վարքով ապրել» (209 315): Սայաթ-Նովան, որպես կիսաճորտ-գլխի, պատկանել է «ռամկական» դասին, գիտակցել է այդ և հավատարիմ մնացել իր սոցիալական պատկանելությանը, ավելին՝ հպարտացել է դրանով և հակադրվել իշխանական-թավադական դասին («Ես գլխի եմ, թավադություն չեմ ուզում» (Վ—33):

Որպես դասային անհատ, Սայաթ-Նովան ընդունել է տիրոջ և ծառայի միջնադարյան-ֆեոդալական կացութաձևը, համարել է այն օրինական և խոնարհության ու հնազանդության խրատներ է արել:

Քանի զուգե աբբաբ ըլի, դուրն աղին դավ տալու չէ (Հ—37):

Այսինքն՝ որքան էլ տառապի ծառան, դարձյալ տիրոջը չի դավի կամ չպիտի դավի:

Ճորտատիրական իրավակարգում ծնված բանաստեղծի համար սոցիալ-իրավական բարձրագույն երևույթներ են եղել թագավորը, սուլթանն ու խանը, որոնք նրա ստեղծագործության մեջ հաճախ վերածվել են հղորության ու կատարելության իմաստ արտահայտող փոխաբերությունների: Ճշմարիտ է Ս. Գայսարյանը, որի կարծիքով Սայաթ-Նովայի աշխարհայացքը շատ բաներում ուղղվում է ֆեոդալա-քրիստոնեական գաղափարախոսությամբ (246, 38): Սակայն, մյուս կողմից, իր մեծ հումանիզմով ու ժողովրդասիրությամբ ա-

շուղ-բանաստեղծը հաճախ նաև դեմ է դուրս եկել այդ գաղափարախոսությունը, և նրա ստեղծագործության մեջ չկան ֆեոդալական հասարակարգի, պաշտոնական գաղափարախոսությամբ պայմանավորված այն ««ոեակցիոն մտքերը» և «մոռյլ փիլիսոփայությունը», որ տեսել է նույն Ս. Գայսարյանը (246, 40):

Ժողովրդասեր բանաստեղծն, ինչպես տեսանք, երբեմն ծառացել է աղնվականության, նույնիսկ իր խան-թագավորի դեմ և քննադատել նրա անարդարությունը: Վրացերեն խաղերից մեկն այսպես է ավարտվում.

Սայաթ-նովա, էլ ո՞վ քեզ նոֆաւ կընդունի,
Թագավոր չգիտես, վալի չգիտես (Վ.—17):

Եվ իսկապես, «խալխի նոքարը»՝ ժողովրդի ծառան, չէր կարող նաև ծառայել թագավորներին ու վալիներին: Ուստի և խոնարհության քարոզիչը հաճախ հիանում է այն իդիթ-կտրիճ մարդկանցով,

Ով չոֆած տեղից կելնի, շղբաները կրորափի (Ա.—41):

Սայաթ-նովան հաճախ ընդվզել է սոցիալական անարդարության, անհավասարության դեմ, արտահայտելով հասարակ մարդու հույզերն ու ժողովրդական լայն զանգվածների տրամադրությունները...

Այսպիսով, ուրեմն, Սայաթ-նովայի ստեղծագործության մեջ, ըստ էության, ղուգակցված են միջնադարյան կրոնամիստիկական աշխարհայացքն ու նոր ժամանակի կենսահաստատ ոգին, քրիստոնեական-ֆեոդալական բարոյաբանությունն ու նոր ժամանակի մարդու ազատաիրական տենչերը: Գաղափարական, գգացական այս հակասականությամբ ու երկվորյամբ, ինչպես և իրականության պատկերման իր գեղագիտական սկզբունքներով աշուղ-բանաստեղծի գեղարվեստական ժառանգությունը ուղղակիորեն առնչվում է միջնադարյան հայ տաղերգությանը, նրա հետ գտնվելով գաղափարագեղագիտական, տիպաբանական բնութագրության մեջ.

Որոշարկելով Սայաթ-նովայի ստեղծագործության տիպաբանական նկարագիրը, կարող ենք այն վստահորեն դնել միջնադարյան հայ քնարերգության մեջ, որին պատկանում

է նա և որի վերջին բարձրագույն և ինքնատիպ արտահայտութիւնն է:

Խ. Սարգսյանի «Սայաթ-Նովա» ուսումնասիրության սկզբում ասված է. «Սայաթ-Նովան օրինաչափ արդյունքն է մեր կյանքի և գրականության աշխարհականացման այն հարատե պրոցեսի, որն սկսվեց Հայաստանում X—XI դարերում... Սայաթ-Նովան վերջավորում է միջնադարյան հայ պոեզիայի դարավոր վարգացումը և նշանավորում նոր պոեզիայի, նոր մարդու գալուստը» (158, 5): Նույնն է ասել նաև Մ. Հասրաբյանը. «Սայաթ-Նովայով, փաստորեն, ավարտվում է միջնադարյան հարուստ հայ տաղսրգութիւնը և հիմք է դրվում հայկական նոր պոեզիային» (101, 5):

Սակայն, ճշտելով այս ուսումնասիրողներին, ասենք, որ Սայաթ-Նովան, որպէս «սահմանագծային» բանաստեղծ. պատկանում է ոչ թե նոր գրականությանը, այլ միջնադարի հայ աշխարհիկ քնարերգությանը, հիմնականում մնալով միջնադարի համակարգի մեջ:

Ուսումնասիրողներից մեկ ուրիշի՝ Շ. Նազարյանի ճիշտ գնահատմամբ, Սայաթ-Նովան «վեր է կանգնած XVIII դարի հայ գրաբարագիր բանաստեղծներից՝ իր ստեղծագործության համայնապարփակ ժողովրդայնությամբ և հումանիզմով» (134, 179): Վեր է կանգնած, բայց իր գրապատմական դերով, ստեղծագործության բնույթով նույնական չէ նրանց հետ, ինչպէս փորձել է համոզել Շ. Նազարյանը: Ըստ էության, այդ գրաբարագիր հեղինակների ստեղծագործությամբ է, որ աստիճանաբար սկիզբ է առնում հայ նոր գրականութիւնը, որը ձևավորվում է մի կողմից ազգային, մյուս կողմից եվրոպական (հատկապէս կլասիցիստական) գրականության ազդեցությամբ և ընդհանուր սկզբունքներով: Այն, հիրավի, հայ գրականության մի բոլորովին նոր փուլն էր նշանավորում: Այստեղ արդեն առկա են եվրոպական գրականությանը, կամ գիտական ըմբռնումով զուտ գրականությանը բնորոշ երևւոյթները, մեթոդներն ու կատեգորիաները: Մինչդեռ այլ է հայ միջնադարյան (և առհասարակ միջնադարյան) գրականութիւնը, որը, ինչպէս նշեցինք, տեղի է ունենում XVIII դ. և ընդգրկեց այդ հարյուրամյակի հեղինակների մի մասին, այդ թվում նաև Սայաթ-Նովային, որպէս հիմնականում միջնա-

դարյան աշուղ-բանաստեղծի: Այստեղ արդեն բոլորովին այլ սկզբունքներ էին գործում, և բոլորովին այլ էր «աշխարհի մոդելը»:

Այլ հարց է, որ Սայաթ-Նովան իր ստեղծագործության որոշ առանձնահատկություններով, որոնք պայմանավորված են նրա անհատականությամբ, միջավայրով, ժամանակաշրջանով, լեզվով և աշուղական արվեստով, բավական տարբեր է միջնադարյան մյուս քնարերգուներից: Այլ հարց է նաև, որ նա նշանակալից ազդեցություն է ունեցել հետագա շրջանի հեղինակների վրա և իր որոշ նպաստը բերել հայ նոր գրականության ստեղծման գործում: Եվ վերջապես այլ հարց է, որ Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունը, չնայած իր արդեն հնացած լեզվական-բարբառային ձևերին ու աշուղական կադապարներին, չնայած միջնադարյան ոգուն, իր մարդասիրությամբ ու համամարդկային գաղափարներով, իր անսպառ հուզականությամբ ու գեղարվեստական հզոր ուժով դուրս է հորդում իր ժամանակաշրջանի սահմաններից, դառնում բոլոր սերունդների ժամանակակիցն ու ուղեկիցը...

Այս ամենը չպետք է խանգարի՝ աշուղ-բանաստեղծին դիտելու իր ժամանակի մեջ, ճիշտ հասկանալու նրա ստեղծագործության տիպը, որ իր հիմնական հատկանիշներով միջնադարյան է, որպես ուշ միջնադարի հայ աշխարհիկ տաղերգության մի ինքնահատուկ դրսևորում:

4. ԵՌԱԼԵԶՈՒ ԵՐԳԻՉԸ

Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունն ընդգրկում է երեք լեզվական համակարգ: Նա ստեղծագործել է հայերեն, վրացերեն և ադրբեջաներեն (թուրքերեն): Նրա անունով պահպանվել են շուրջ 70 հայերեն, 30-ից ավելի վրացերեն և շուրջ 120 ադրբեջաներեն խաղեր: Նա գրել է նաև հրպեր, որոնց մեջ միաժամանակ գործածել է այդ երեք լեզուները, ավել պարսկերենը:

Հոմեհացի գրող Ավուս Գելլիուսի վկայությամբ «Քվինտուս էննիուսը պնդել է, որ ինքը երեք սիրտ ունի, քանի որ խոսել է երեք լեզվով՝ հունարեն, օսկերեն և լատիներեն» (232, 8):

Նույնը կարող էր ասել նաև Սայաթ-Նովան, և՛ առավել ճեժ իրաւունքով, քանի որ նա ոչ միայն խոսել, այլև ստեղծագործել է երեք լեզվով, արձանագրելով իր սրտի ձայնը, որպէս երգ ու բանաստեղծութիւն:

Գրական ստեղծագործութեան մեջ երկլեզվութիւնը (բիլինգվիզմ) և բազմալեզվութիւնը (ալլուրալինգվիզմ) այնքան էլ հազվագիպ երևոյթներ չեն: Այսպէս, Արեւելի նշանավոր բանաստեղծ Նավոյին ստեղծագործել է միջինասիական թյուրքի և ֆարսի լեզուներով, Նասիմին գրել է թուրքերեն, պարսկերեն ու արաբերեն: Միջնադարյան և Վերածննդի դարաշրջանի բազմաթիւ եվրոպացի հեղինակներ գրել են իւլատիներեն, և՛ իրենց մայրենի լեզվով: Երկլեզվութիւնը լայնորեն տարածվել է նաև նոր ժամանակներում և այսօր էլ գոյութիւն ունի թե՛ արտասահմանյան, թե՛ սովետական գրականութեան մեջ:

Սայաթ-Նովայի բազմալեզվութիւնը հազվագյուտ է նրանով, որ աշուղ-բանաստեղծը կարողացել է երեք լեզուներով ստեղծել բարձրարժեք գեղարվեստական երկեր՝ իր նշանակալից ավանդը ներդնելով երեք ժողովուրդների մշակույթի մեջ:

Գրական բազմալեզվութիւնը տարբեր հասարակական պայմանների արդասիր է: Արդ, ի՞նչ դրդապատճառներ են մղել Սայաթ-Նովային գրելու երեք լեզվով:

Ինչպէս տեսանք արդէն, Սայաթ-Նովան հիմնականում ասլիլ ու ստեղծագործել է վրաց մայրաքաղաք Թիֆլիսում, որտեղ, Թումանյանի խոսքերով ասած, «եկել միացել էին կովկասյան ժողովուրդներն ամենքն իրենց առանձնահատուկ կյանքով ու երանգով և հորինել էին ազգերի մի վերին աստիճանի գրավիչ ու հետաքրքրական խառնուրդ ու կյանք» (74, 22): Ահա, այդ բազմազգ քաղաքում իրար կողքի եղբայրաբար ապրող երեք ժողովուրդներին՝ հայերի, վրացիների ու ադրբեջանցիների համար է, որ ստեղծագործել է Սայաթ-Նովան, «խալխի նուարը», իբրև լայնախոհ բանաստեղծ խորականութիւն չդնելով երեք ժողովուրդների միջև, ստեղծագործելով երեք լեզուներով:

Այն ժամանակ, երբ ողջ Անդրկովկասը ալեկոծվում էր կրոնական երկպառակութիւններից, երբ թուրք ու պարսիկ

տերերը դիմում էին վայրագ կրոնական հալածանքների, ոտնահարում մարդկանց ազգային արժանապատիւթյունն ու իրավունքները, հանդես է դալիս Սայաթ-Նովան, ժողովուրդների խաղաղության ու համերաշխության քարոզչի առաքելությամբ, մեծ արվեստագետի իր ծառայութունը մատուցելով երեք ժողովրդի, դանց առնելով նրանց ազգային, կրոնական ու դավանաբանական տարբերությունները:

Հատկանշական է Սայաթ-Նովայի աղբբեջաններն խաղերից մեկի հետեյալ երկտողը, ուր բանաստեղծը հավասարապես գնահատել է քրիստոնեական և մահմեդական սուրբ գրքերը.

Էս երեք բանը գրված է Ամենագորից.

Մեկ սուրբ Գիրքը, մեկ Ղուրանը, մեկ Ավետարանը (Ա—91):

Սայաթ-Նովային, ըստ էության, հուզել ու հրապուրել են ավելի շատ այն նյութական ու հոգեոր արժեքները, որոնք միավորել, մերձեցրել, համախմբել են տարբեր ազգերի: Նա սիրո և բարեկամության ջատագով է. նրա համար առաջնայինը մարդն է իր մարդկային հատկանիշներով, քանզի «Աստված դիպունանցըն մին հոքի էրիտ» (Հ—36):

Որպես մեծ ու ճշմարիտ ժողովրդական բանաստեղծ, Սայաթ-Նովան ձգտել է արտահայտել ողջ աշխատատեղության հույզերն ու տենչերը, ուստի և նա չէր կարող սահմանափակվել սոսկ մեկ ժողովրդի ծայնին անսալով և անտեսելով նրա կողքին ապրող, նույն հոգսերով ու ցավերով ապրող մյուս ժողովուրդներին: Հետևաբար, երգիչն իր սրտի խոսքն արտահայտեց տարբեր լեզուներով, ձգտելով հասկանալի լինել բոլորին, ըստ ամենայնի ծառայել ժողովրդական լայն զանգվածներին: Ահա նրա սիրո խոստովանութունը երեք լեզուներով.

Հ ա յ ե ռ ե ն

Մե խոսկ ունիմ իլլիմագով, անգան արա, ո՞վ աշկի լուս,
Սըրտումս ինքիգար ունիմ, բու տիսըն բարով, աշկի լուս,
Աջաբ Բիգ ի՞նչ գեթ իմ արի՝ կենում իս խրոով, աշկի լուս,
Աշխարս աշխարով կըշտացավ, յիս Բիգանից՝ սով, աշկի լուս
(Հ—24):

Քշխր սիրաբն, հենց էն գլխեն, բու սրտի հիդ կարիլ է,
 Վունցոր խալիս հին էրծաբըն օսկու հիդ հարմարիլ է.
 Ակրոնիրբտ մարհարտի պես կոսիս մեկը շարիլ է.
 Չինար բոյով շրվաֆ կոնիս, վունցոր ամպին վայիլ է,
 Արիվի պես լուս իս տալի խողին էլ, աշխարհն էլ (154, 100),

Ա դ ր բ ե ջ ա ն ե ր ե ն

Յարս էշխի նիտով խուցից, յարա քողից իմ սրտիս,
 Աղաչեցի, վուր դիդ անե իմ էս ցավիս, իմ դարդիս,
 Պիդ տալու տիդ զալումն ասից — «տարին մե գամ արի,
 տիս».

Աշուղներու դաստը մըտած, էշխի ֆալիուրն էստի է (154, 141):

Նույն կրակված սիրտն է, որ արտահայտվում է երեք տարբեր լեզուներով: Ժողովրդական երգիչն այդպիս երեք լեզուներով ու գրեթե հավասար ուժով արտահայտել է նաև իր բողոքն անարդար աշխարհի դեմ, իր խորախորհուրդ խոհերը, իր իմաստուն խրատները:

Մեկ անձի մեջ ամփոփված երեք ժողովրդի բանաստեղծը իր ստեղծագործության մեջ առնչակցել է նաև այդ ժողովուրդների լեզվական ու գրական-բանահյուսական մի շարք հատկանիշներ: Իր գործածած լեզուներից յուրաքանչյուրը նա հարստացրել է մյուս լեզուների բառապանծով ու ոճական ձևվերով: Ինչպես գրել է Բ. Ռիֆտինը, «Միջին դարերում առանձնահատուկ դեր է կատարում երկլեզվյա միջավայրը, որտեղ հաճախ առաջանում է միանգամայն տարբեր ավանդույթների մի յուրօրինակ գրական (կամ գրական-բանահյուսական) համագործակցուն» (243, 67): Սայաթ-Նովայի շնորհիվ, ըստ էության, ինքնատիպորեն համագործել են հայկական, վրացական և ադրբեջանական գրականության ու բանահյուսության ավանդույթները, ըստ որի բավական մերձեցել է այդ ժողովուրդների հոգևոր մշակույթը, ամրապնդվել նրանց մերձությունն ու բարեկամությունը:

Այսպիսով, ուրեմն, հիմնական դրդապատճառը, որ Սայաթ-Նովային մղել է ստեղծագործել երեք լեզուներով, հայ մեծ բանաստեղծի հումանիստական ձգտումն էր ծառայել

Անդրկովկասի երեք ժողովուրդներին, մարդկային բարձր գաղափարների ղեղարվեստական արժարժամաբ նպաստել պատմական ճակատագրով իրար մերձեցած այդ ժողովուրդների փոխադարձաբար անհրաժեշտ բարեկամությանը:

Այժմ դիտարկենք այն կոնկրետ հանգամանքները, որոնք մղել են Սայաթ-Նովային դիմելու նշված լեզուներից յուրաքանչյուրին: Քննելով այն հարցը, թե հնչու է Սայաթ-Նովան ստեղծագործել նախ ազերի թուրքերենով (ադրբեջաներեն), Մ. Հասրաթյանը նկատել է, որ խաղաղության ու ժողովուրդների բարեկամության տրամադրության գիտակից արտահայտչի ու քարոզչի դերում հանդես եկած հայ երգիչը «սիրո և բարության իր երգերի համար պետք է ընտրեր այն լեզուն, որը ավելի տարածված էր ամենուր, միջցեղային խոսակցական լեզվի դեր ստացած, Անդրկովկասի բոլոր ժողովուրդներին, հատկապես հայ-ադրբեջանցի մասսաներին, Թիֆլիսի հայ, վրացի և ադրբեջանական բնակիչներին հասկանալի լեզուն (154, XVI): Բացի այդ, ինչպես տեսանք, թուրքերենը եղել է աշուղության նախնական, հիմնական լեզուն: Ուստի և աշուղ Սայաթ-Նովան ամենից առաջ և ամենից ավելի պիտի դիմեր այդ լեզվին: Սրանով է բացատրվում նրա ստեղծագործության մեջ թուրքերեն երգերի գերակշիռ մեծամասնությունը: Սրանով է բացատրվում նաև այն հանգամանքը, որ հայ իրականության մեջ հարյուրավոր հայազգի աշուղներ ստեղծագործել են միայն կամ նաև թուրքերեն: Այդ լեզվով էին նրանք կարողանում բառ-մրցավեճերի մեջ մտնել օտար աշուղների հետ:

Սայաթ-Նովայի թուրքերեն խաղերը, ավելի քան վրացերեն ու հայերեն երգերը, գրված են աշուղական բանավեստի ոճով ու ավանդույթներով: Դրանց մեծ մասն, անտարակույս, ստեղծված է աշուղական մրցավեճերի ժամանակ հանդես բերելու համար. շատերը, ըստ երևույթին, հանապաօրապես հորինվել են հենց այդ մրցավեճերի ժամանակ, ինչպես և խրախճանքներին ու զանազան առիթներով: Պատահական չէ, որ երգիչը թուրքերեն ստեղծագործելիս դիմել է աշուղական-մրցավիճային այնպիսի բարդ ու դժվարին երգատեսակների, որոնք չենք գտնում նրա հայերեն ու վրացերեն ստեղծագործության մեջ: Անշուշտ, Սայաթ-Նովայի ադրբեջաներեն

ժառանգության մեջ էլ բիշ չեն այնպիսի խաղեր, որոնց վրա
դրոշմված է աշուղ բանաստեղծի վառ տնտառականության
կնիքը: Բերենք 63-րդ խաղի առաջին երկու տունը մեր կա-
տարած գեղարվեստական թարգմանությամբ.

Տարին բոլոր մինակ դուն իս լուս տալի,
էնդուր կոսին՝ հրաշքի նրման իս դուն,
Ուրիշ է քանի ու ռանգըն քու քարգահի,
Վո՛ւր մե յիրգրի գար ու գարնըշան իս դուն:

Շատ մարքեբանց կոնիս սաբեսար, զո՛գալ,
Շատի սիրտըն կու գրցիս ահգար, զո՛գալ,
Թե հանդիբի քիզ մե յաղի յար, զո՛գալ,
Կոսիս՝ քե մե աբնուտ կախաղան իս դուն:

Ինչպես տեսանք, Սայաթ-Նովան ապրել է այն ժամանա-
կաշրջանում, երբ՝ Վախտանգ VI-ի, ապա Հերակլ II-ի ջան-
քերով Վրաստանում վերացվում էր մուսուլմանական քաղա-
քականությունը և զարկ էր տրվում ազգային-վրացական
մշակույթին: Սայաթ-Նովան, որպես մեծատաղանդ աշուղ-
բանաստեղծ, Վրաստանում ստեղծված այդ մշակութային
վերելքի առաջին գործուն խթանողներից մեկը եղավ: Ըստ
Հովհան արքայազնի, «Հերակլ II-ի ժամանակ... մի քանի
անձինք ձգտեցին և վրաց խոսքերին պարսից եղանակ հար-
մարեցրին... այս հանգի վրացերեն խոսքերով առաջին ներ-
մուծողը հայ երաժիշտներն էին՝ Սայաթ-Նովան և այլոք, ապա
Բեսարիոն Գաբաշվիլին»: Ինքը՝ Սայաթ-Նովան էլ Հովհան
Խելաշվիլու հետ զրուցելիս վկայել է. «Ես լավ չոնգուր (նվա-
զել) գիտեի և միաժամանակ պարսկական հանգի վրացերեն
երգեր գրեցի, (որ) դեռևս ընդունված չէր, և, երբ թագավոր
Հերակլը մեջլիսում էր, մեզ՝ նվագողներին, (նրա մոտ) տա-
րան, այն ժամանակ ևս պարսկական հանգով վրացերեն եր-
գեցի: Բատոնին շատ դուր եկավ, և ինձ խալաթ (նվեր) էլ
շնորհեց: Հետո ուրիշ շատերը (այդպես) երգեցին և ընդօրի-
նակեցին ինձ» (133, 96—97):

Ուրեմն Սայաթ-Նովան, առաջինը լինելով, պարսկահանգ
քանաստեղծությունը փոխել է վրացերենի, ստեղծելով վրա-
ցական աշուղական պոեզիա՝ այն էլ՝ գեղարվեստական բարձր

մակարդակի, որի շնորհիվ նրա այդ նորամուծութիւնը ստանում է բացառիկ արժեք:

Լինելով վրաց արքունիքի բանաստեղծը, Սայաթ-Նովան որոշ չափով տուրք է տվել այն պալատական-ներբողական ոճին, որն ընդունված էր պարսկական պալատական բառերի ավելցողական տակ գտնվող վրաց արքունիքում: Վավերագրերից մեկի վկայութեամբ, Ռոստոմ թագավորը «չանգի վրա նվագողներ ու մուտրիբներ բերեց, և ներբողվում էին վրաց պալատականները: Նրանք ևս ունեին մուտրիբներ և բաղում հարճեր» (133, 28): Ահա և մի վկայութիւն «Քարթլիս ցխովրերայից» («Վրաստանի պատմութիւն»): «Նրգիշները նստած գովերգում էին Թևմուրազ արքայից արքային» (188, 392): Սայաթ-Նովայի որոշ վրացերեն երգերի ինչ-որ չափով բնորոշ են այս ներբողական հատկանիշները: Սակայն, ընդհանուր առմամբ, Սայաթ-Նովան, ինչպես նկատել է Լ. Մենաբդեն, վրացական պոեզիան դուրս բերեց արքունիքից և իշխանական պալատներից, մոտեցրեց և հասկանալի ու մատչելի դարձրեց ժողովրդին (187, 648): Ժամանակին Ի. Գրիշաշվիլին էլ գրել է, թե «Սայաթ-Նովայի բանաստեղծութիւնները գրված են պարզ խոսակցական լեզվով: Նրա ոճը բոլորի համար հասկանալի էր» (185, 62):

Սայաթ-Նովան աշուղական երգերի լեզուն՝ թուրքերենը, փոխարինելով ժամանակի կենդանի խոսակցական վրացերենով, այն ենթարկեց գրական մշակման: Ուստի և լիովին նույնական չեն երգչի վրացերեն խաղերի և ժամանակի խոսակցական վրացերեն լեզուն: Ինչպես որ Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի լեզուն լիովին չի նույնանում թիֆլիսահայ բարբառի հետ: Որպես խոշոր բանաստեղծական անհատականութիւն, Սայաթ-Նովան, ըստ էության չի բավարարվել խոսակցական վրացերենի պատրաստի մակարդակով, այլ ձգտել է բարձրացնել, բանաստեղծականացնել այն: Դիուես Թևմուրազ արքայազնն է նկատել, որ Սայաթ-Նովան «թեև գրում էր սովորական տեսքի հասարակ բանաստեղծութիւններ, բայց՝ մեծապես արժանավոր» (133, 99): Պլատոն Իոսելիանու բնութագրմամբ էլ Սայաթ-Նովան «պարզ-խոսակցական լեզվով գրող բանաստեղծ էր, սակայն սուր գաղափարներ ունեցող» (133, 6): Ուրեմն, հասարակ ձևով, պարզ-խո-

սակցական լիզվով գրած իր երգերի մեջ աշուղ-բանաստեղծն արտահայտել է «մեծապես արժանավոր» մտքեր ու «սուր գաղափարներ»: Սովորական բառն ու դարձվածք նրա մոտ ձեռք է բերել ավելի մեծ տարողություն, հմայք ու ներգործական ուժ: Նա իր երգերի լիզուն սնեց ու ճոխացրեց վրաց ժողովրդի բառ ու բանով, առած-ասացվածքով: Ինչպես հայտնի է, «կան բազմաթիվ բանահյուսական գրառումներ, որ գալիս են Սալաթ-Նովայի ստեղծագործություններից» (187, 647): Սալաթ-Նովան ինքը, որպես «բյուրեղացած, խտացած մի ժողովուրդ» իր ստեղծած պատկերավոր արտահայտություններով, թևավոր խոսքերով հարստացրեց վրաց բանահյուսությունը: Պլատոն Իոսելիանու վկայությամբ, Սալաթ-Նովայի «ասածները դեռ այսօր էլ վրացիները իբրև պատկերավոր խոսք են գործածում (բառացի՝ իբրև առակ)» (176, 263): Սա նշանակում է, որ Սալաթ-Նովան երգել է վրաց ժողովրդին սրտամոտ ու հարազատ մի լիզվով, որին հավասարապես խորթ են թե՛ արհեստական պաթետիկությունը և թե՛ «ռամկական» կոպուտությունը:

Սալաթ-Նովան վրացերեն է գրել իր երգիծական ու դավեշտական խաղերի մեծ մասը, որոնց մեջ նշավակել է որոշ պալատականների ու բարձրաստիճան պաշտոնյաների: Արդեն առիթ ունեցանք տեսնելու նրա վրացերեն կալամբուրները՝ ուղղված դատավոր Մղեճաբուկ Ծրբելիանիին և Անտոն կաթողիկոսին: Ըստ էության, Սալաթ-Նովայի վրացերեն ներբողներն ու պարսավները հիմնականում հորինված են՝ պատասխան տալու օրվա խնդիրներին և բացահայտում են բանաստեղծի քաղաքական դիրքորոշումն ու դեմոկրատական ոգին:

Որոշ չափով տարբեր են նաև Սալաթ-Նովայի վրացերեն սիրերգերը: Արքունական բանաստեղծն իր սիրած կնոջ՝ Աննա Բատոնիշվիլու հետ հաղորդակցվել է նրա մայրենի լիզվով՝ իր վրացերեն սիրո երգերը անմիջականորեն ուղղելով նրան, հաճախ արձագանքելով ինչ-որ կոնկրետ դեպքի կամ դիպվածի: Ըստ այդմ, այդ երգերը ձեռք են բերել առավել նեղ-անձնական, մտերմիկ, այսպես ասած՝ «նամակագրական» բնույթ: Այսպես, օրինակ, սիրուհու օթևանը կատարած երգչի այցե-

լություններից մեկի անմիջական տպավորությամբ են գրված վրացերեն խաղերից մեկի հետևյալ տողերը.

էսօր յիս էնգուր խոսեցի,
Վուր սիրուն ջեյրանըն տեսա.
Հուրի-փերին մեշըն պառկած
Մսկէ օրորանըն տեսա:

Գիր գրեցի, վուր խրեայիս,
Մե գամ շուռ գաս ու ինձ նայիս.
Փառք Աստրծու, վուր հիմա յիս
էկա ու քիզ տանը տեսա (154, 104):

Անշուշտ, վրացերեն խաղերում էլ արտահայտվել են մեծ սիրերգակի հախուռն հույզերն ու զգացմունքները, ամփոփվելով նրան բնորոշ շենշող պատկերների մեջ: Ահա երկու տուն նրա 33-րդ խաղից՝ մեր կատարած գեղարվեստական թարգմանությամբ.

Հաֆիտ ունիս դիրա ու զար՝ վրենն ռանգեռանգ նախշ արած,
Ով քու սուրաթըն տեսիլ է, խիլքըն գրվեսեն ունի տարած,
Փրոանգրստանում հանիլ ին սիրուն պատկիրքտ նրկարած,
Գործված իս դուն օսկերիլով, մաթ կու շինիս նաղաշֆարին:

Վո՛ւնց քրնած իմ, վո՛ւնց զարքուն իմ. Հիմ գիդի քե ձեռիս
սա՞գ է,
Միջնուրին քու տըված սերըն ի՛նչ մաֆուր, ի՛նչ նազենազ է,
Միշտ, համաշա իմ գրլուխըն նամփիտ վրա փիանդազ է.
Դուն ջրբատար Սա՛յաթ-Նովա, էրված, վառված յարի ձեռին:

Տեսանք, որ Սայաթ-Նովան մայրենի լեզվով ստեղծագործել է շատ ավելի ուշ՝ երեսուն տարեկան հասակում, զուգահեռաբար շարունակելով հորինել նաև ադրբեջաներեն ու վրացերեն հրգեր: Պատճառը պարզ է: Նա ձգտել է ավելի հասկանալի լինել հարազատ ժողովրդին, ըստ ամենայնի կատարել աշուղի և բանաստեղծի իր ծառայությունը: Այստեղ, անտարակույս, մեծ ու վճռական դեր է կատարել նաև ստեղծագործական-հոգեբանական գործոնը: Օտար լեզվի յուրացումը, որքան էլ այն կատարյալ լինի, գրողի գիտակցության

մեջ միշտ մնում է սահմանափակված: Այս իսկ պատճառով
Ի. Ս. Տուրգենևը, որ փայլուն տիրապետել է ֆրանսերենին,
գերմաներենին ու անգլերենին, սեփական փորձից ելնելով,
շարունակ և վճռականորեն պնդել է, որ եթե գրողը ցանկա-
նում է մնալ իսկական արվեստագետ, ապա պետք է ստեղ-
ծագործի մայրենի լեզվով:

Սայաթ-Նովան, նշված հանդամանքների պահանջով,
ստեղծագործելով վրացերեն և ադրբեջաներեն և այդ լեզու-
ներով ստեղծելով մի շարք բարձրարժեք երգեր, այնուամե-
նայնիվ չի կարողացել համակողմանիորեն վեր հանել իր
հոգու ողջ հարստությունը: Ուստի և նա ի վերջո դիմել է մայ-
րենի լեզվին, ընդ որում՝ իրեն առավել մատչելի խոսակցա-
կան բարբառին և ձեռք բերելով լեզվական-ստեղծագործա-
կան բացարձակ ազատություն, ստեղծել է իր գրական ժա-
ռանգության լավագույն մասը:

Հայերեն խաղերի մեջ նրա վրձնահարվածներն ազատ են
ու վստահ, գունիրը՝ վառ ու շլացուցիչ, զգացմունքը՝ անմի-
ջական ու թրթռուն: Այստեղ ամուր է նրա հիմք-բունիաքը,
բանդի խարսխված է գրական ու բանահյուսական դարավոր
հարուստ ավանդույթների վրա: Նրա հայերեն սիրերգը նման
է անմնացորդ ինքնայրման, խրատական խոսքը զերծ է
ձանձրալի խրատաբանությունից, բողոքը ցասկոտ է և տա-
ռապանքը վարակիչ: Այստեղ նրա տաղանդը դուրս է հորդում
աշուղական կաղապարներից, և անձնական զգացմունքը հա-
ճախ ձեռք է բերում անանձնական, համամարդկային արժեք
ու հնչեղություն:

Համեմատելով երգչի հայերեն, վրացերեն և ադրբեջա-
ներեն երգերը, Մ. Հասրաթյանը եկել է այսպիսի եզրահանգ-
ման. «Վրացերենում և ադրբեջաներենում Սայաթ-Նովան
կանգնում է մեր առջև որպես սիրաբան ու հուզաթաթալ, ազ-
նիվ ու անմիջական, իմաստուն ու բարոյախոս մի աշուղ-
բանաստեղծ, որպես ժամանակի ընթացքում չմոռացվող շատ
շնորհալի և մշտապես սիրելի բանաստեղծներից մեկը: Իսկ
հայերենում նա անկրկնելի է իր անմիջականությամբ ու պար-
զությամբ, անօրինակ է իր նրբությամբ ու գունագեղությամբ,
բացառիկ է հոգու և մտքի, աչքի և լեզվի ներդաշնակությամբ,
մի պարզ, գերող կախարդ, մշտապես բաբախուն ջերմ սիրտ,

ժողովրդական մի իսկական հանճար» (154, XIX): Հասրաթ-
յանից շատ առաջ Ի. Գրիշաշվիլին էլ նկատել է, որ «Հայերեն
բանաստեղծություններում Սայաթ-Նովան երևան է գալիս իր
ողջ էությունը: Նրա հայերեն երգերում հաճախ կերպով ցայ-
տում է ներքին ու արտաքին հանգր, մեղմ նաղանքը, ամոթ-
խած կիրքը, և անսպասելի խորաթափանցությամբ երևան է
գալիս ժողովրդական պարզ իմաստությունը» (50, 38):

Ինչպես նշեցինք, Սայաթ-Նովան իր եռալեզու ստեղծա-
գործությունը հասցեագրել է այն լսարանին, որտեղ մտնում
էին հայ, վրացի և ադրբեջանցի հանրությունները: Երգիչը
երեք լեզվով գրելիս էլ օգտագործել է աշուղական բանար-
վեստը և արծարծել նույն թեմաները, արտահայտել համա-
նման դաղափարներ ու զգացմունքներ: Սակայն երեք տար-
բեր լեզուները, որքան էլ մերձեցվել են երգչի կողմից, այ-
նուհանդերձ տարբեր գրական-բանահյուսական ավանդույթ-
ների կրողներ են. տարբեր են նաև նշված ժողովուրդների
պատկերացումները, աշխարհագրացողությունը, ընկալում-
ներն ու ճաշակները: Եվ այդ ամենն, ինչ խոսք, իր որոշ
կնիքն է դրել երգչի եռալեզու ստեղծագործության վրա և գե-
ղարվեստական ու ֆունկցիոնալ առումով որոշ չափով տար-
բերակել դրանք, որպես տարբեր ազգային գրականություն-
ների նմուշներ: Ըստ այսմ էլ, ահա, Սայաթ-Նովան մուտք
է գործել երեք հարևան ժողովուրդների գրականության մեջ,
դրանցից յուրաքանչյուրում գրավելով իր բացառիկ տեղը:

Կան օտարալեզու ստեղծագործություններ, որոնք բացա-
ռապես պատկանում են տվյալ լեզվով խոսող ժողովրդի մշա-
կության: Այսպես օրինակ, ֆրանսիացի բանաստեղծ Ա. Շա-
միսոն իր գերմաներեն ստեղծագործությամբ դարձել է գեր-
մանական գրականության նշանավոր դեմքերից մեկը: Կա և
հակառակը՝ օտարալեզու գրականությունը կարող է բացա-
ռապես պատկանել այն ժողովրդին, որի ներկայացուցիչներն
են ստեղծում այն: Դրա լավագույն օրինակը այն թուրքա-
լեզու բանահյուսությունն է և հայատառ թուրքերեն գրակա-
նությունը, որ ստեղծվել է հայերի կողմից, հայ բանահյու-
սական ու գրական ավանդույթների հիմքի վրա՝ Փոքր Ասիա-
յի հայության համար: Այդ հայության ներկայացուցիչներից
մեկը՝ Հակոբ Մնձուրին, հիշելով մանկության տարիներին իր

լսած օրորոցայիններն ու պանդխտութեան երգերը, գրել է. «Շատ ալ թուրքերիններն կային, բայց չկարծեք, թե թուրքերը հորինած էին: Հայերուն ստեղծագործութիւններն էին, հայու զգացումներով, գեղջուկ, նախնական» (130, 64): XVII դ. սկսած ստեղծվեց մի շարքիւ հարուստ հայատառ թուրքերեն գրականութիւն, տալագրվեցին կրօնական, պատմական և գեղարվեստական երկեր, անգամ ստեղծվեց հայատառ թուրքերեն մամուլ: Այդ ամբողջ հոգևոր ժառանգութիւնը, անշուշտ հայ ժողովրդի մշակույթի մի անկապտելի մասն է կազմում: Միանգամայն իրավացի էր Ղ. Աղայանը, որի կարծիքով, «պետք է ազգային, ժողովրդական համարել այն երգերն ու երգախառն վեպերը, որոնք թեև հայերեն չեն, բայց հայ աշըղների հորինածներն են կամ նրանց սովորածը և ժողովրդի մեջ տարածածը» (18):

Կան նաև այլալեզու ստեղծագործութիւններ, որոնք մասամբ կարելի է վերագրել այդ լեզվով խոսող ժողովրդի, մասամբ՝ այն ժողովրդի մշակույթին, որի ներկայացուցիչն է տվյալ ստեղծագործութեան հեղինակը: Ահա, Սայաթ-Նովայի այլալեզու ստեղծագործութիւնը պետք է դիտել ա՛յս հայեցակետով: Երգչի այդ ժառանգութիւնը, որոշակի առումով, հայերեն ստեղծագործութեան հետ միասին, որպես մի անկապտելի ամբողջութիւն, պատկանում է հայ գրականութեանը: Լեզվական, գրական ու կիրառական տարբերութիւններով հանդերձ, Սայաթ-Նովայի եռալեզու ստեղծագործութիւնը արգասիք է մեկ և միևնույն բանաստեղծական անհատականութեան, որ ժառանգել է հիմնականում իրեն ծնող ժողովրդի բարոյական քնկալումներն ու աշխարհայեացողութիւնը:

Ուշագրաւ է, որ Սայաթ-Նովան ազգային-հայրենասիրական թեմաներով ոչ մի խաղ չի գրել, բայց նրա մարդկային ու պոետական անհատականութիւնը զգալիորեն պայմանավորված է նրա ուրույն ազգային դիմագծով, որ հիմնականում արտահայտվում է նրա մտածողութեան, պատկերային համակարգի, զգացմունքի ու խոհերի արտահայտման եղանակի մեջ: Այս երևույթը տարբեր առիթներով նկատել ու նշել են նախորդ ուսումնասիրողներից շատերը: «Հայ գրականութեան մեջ մարդու և աշխարհի հետ այդ լեզվով և այդպես են խոսել հատկապես Նարեկացին ու Լաստիվերտցին, Աբովյանն

ու Ալիշանը, Թումանյանն ու Իսահակյանը, Գուրջանն ու Տեր-
յանը, վերջապես այդպիսի է մրմնջացել դարերով տառապած
հայ ժողովուրդը հայ կնոջ և հայ պանդուխտի շուրթերով»,—
գրել է Մ. Հասրաթյանը, որի բնորոշմամբ՝ «Սայաթ-Նովան
խիստ շեշտված, զաւմանալի հայ արվեստագետ է» (154,
XIX, XXIII): Պ. Սեակի որակմամբ էլ՝ «Սայաթ-Նովան ազ-
գային է Գողթան երգիչների շափ» (163, 364):

Ապացուցված է նաև, որ Սայաթ-Նովայի երգերի եղա-
նակներն էլ իրենց հիմքում հայկական երաժշտության ձայ-
նեղանակների համակարգին հարադատ ստեղծագործություն-
ներ են, որոնց վրա էլ երգիչ-բանաստեղծը դրել է իր ազգա-
յին ոգու և մտածողության կնիքը: Ինչպես գրում է Ն. Թահ-
միզյանը, «Սայաթ-Նովայի հայերեն երգերին կապված ու մեզ
հասած ոճականորեն միաձուլվ շուրջ 30 մեղեդիների երա-
ժրշտական լեզուն, օրգանապես հարստացված լինելով պարս-
կական, օսմանյան, աղբրեջանական և վրացական երաժրշ-
տությունից տարրերով, իր էությամբ, ազգային-հայկական
է, ճիշտ այնպես, ինչպես նրա հայերեն ոտանավորների լե-
զուն ուրիշ բան չէ, եթե ոչ թիֆլիսահայ բարբառը՝ համեմ-
ված վերը թվարկված ժողովուրդների բառ ու բանով» (95,
571): Այս կապակցությամբ լավագույն օրինակ կարող է ծա-
ռայել Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն իմաստուն իս» հան-
րահայտ հայերեն խաղի նույնքան հանրահայտ եղանակը:
Դրա որոշ արտաքին, այսպես ասած, արևելյան գունավորու-
մը զանց առնելով, լսում ենք զուտ ազգային-հայկական մի
ձայնեղանակ, որի վրա է կառուցված նաև նույն դարի մեկ
այլ հայ երգիչ բանաստեղծ Պաղտասար Դպիրի «Ի ննջմանէդ
արքայական» նշանավոր հայրենասիրական երգի տեքստը:
Ահա իր այս ազգային խորքով ու բովանդակությամբ է, որ
սայաթնովյան երգերը խոսել են հայ մարդու սրտի հետ և
շարունակում են խոսել նաև այսօր, երբ կոմիտասյան մեծ
հեղաշրջումից հետո վաղուց արդեն ճշտվել ու ճշգրտվել են
հայ երաժշտության ակունքներն ու ազգային առանձնահատ-
կությունները:

Հայ ազգային ոգին իր որոշ արտահայտությունն է գտել
նաև երգչի այլալիզու ստեղծագործության մեջ: Ուշագրավ
է, որ հենց թուրքերեն խաղերում նա արժանապատվությամբ

ու հպարտութեամբ նշել է իր հայկական ծագման ու դավանանքի, բրիստոնեական և հայ աղգային սրբությունների մասին:

Սայաթ-նովան նշմարիտ կրոնը
Ձի ուրանա՝ հալ է (Ա.—69):

Կամ՝

Փրեմ հարյուր վաքսունվեց մարգարենների աղոթքը մերն է,
Հիսուսը բարձրյալ Աստծուց իջալ, վաղորդյան լույսը մերն է.
Յրուսաղեմի սուրբ գերեզմանը, գոյն ու անգոյր մերն է,
Էջմիածինը, առաջնորդի գահը, սուրբ պատկերը մերն է
(Ա.—5)³³:

Այսպիսով, ուրեմն, Սայաթ-նովան իր եռալեզու ժառանգութեամբ մուտք է գործել երեք ժողովուրդների գրականության մեջ: Սակայն մյուս կողմից երգչի ալլալեզու ստեղծագործությունը նրա հայերեն ժառանգության հետ միասին մնում է հայ աղգային մշակույթի հիմքում, որպես նրա աղգային ոգու և գեղարվեստական մտածողության մի յուրօրինակ արտահայտություն:

ԱԿՈՒՆՔՆԵՐ ԵՎ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐ

1. ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐ

Որպես աշուղ-բանաստեղծ, Սայաթ-Նովան ունեցել է երկու հիմնական սնուցարան՝ բանահյուսություն և գրականություն: Նրա եռալեզու ստեղծագործությունը խարսխված է հոգևոր-մշակութային հարուստ հիմքի վրա, որն այս կամ այն չափով ներառում է հայ բաղմադարյա և բաղմահարուստ ժողովրդական բանահյուսությունը, քրիստոնեական-եկեղեցական գրականությունը, միջնադարյան հայ տաղերգությունն ու ժողովրդագուսանական քնարերգությունը, վրաց բանահյուսությունն ու գրականությունը, աշուղական բանավեստը, արևելյան բանահյուսությունն ու գրականությունը:

Խոսելով շոտլանդացի ժողովրդական մեծ բանաստեղծ Ռոբերտ Բյորնսի մասին, Գյոթեն ասել է. «Ինչո՞վ էր նա մեծ: Նրանով, որ նրա նախնիների երգերը ապրել են ժողովրդի մեջ, որ նրանք, այսպես ասած, երգվել են նրա օրորոցի վրա, և նա, որպես երեխա, այդ երգերի տակ է մեծացել, վարժվել նրանց լավագույն նմուշներին և հանձին այդ երգերի, նա արգեն կենդանի հիմք ուներ և կարող էր դրանց վրա ստեղծել նորերը: Այնուհետև, մեծ էր նաև նրանով, որ նրա երգերն անմիջապես ճանաչում գտան ժողովրդի մեջ» (71, 261—262): Տառացիորեն նույնը կարելի է ասել նաև մեր մեծ ժողովրդական բանաստեղծի մասին:

Ելնելով ժողովրդի ծոցից, Սայաթ-Նովան ժառանգել է նրա կենսազգացողությունն ու ոգին, յուրացրել նրա դարերի ընթացքում կուտակված իմաստությունը: Սրանով է նա դարձել հիրավի մեծ ու ճշմարիտ ժողովրդական բանաստեղծ: Իր վերցրածը նա հարստացրել ու ժողովրդին է վերադարձ-

ընել ավելիով, ինքն իսկ դառնալով «բյուրեղացած, խտացած մի ժողովուրդ» (Մ. Հասրաթյան):

Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության ժողովրդական ակունքների բնութայունը Ա. Ղանալանյանին հանգեցրել է այն համոզման, որ «եթե աշուղական արվեստն իր կնիքը դրել է գլխավորապես բանաստեղծի խաղերի տաղաչափական ձևերի ու հանգավորման եղանակների վրա, ապա ժողովրդական բանարվեստը թափանցել է նրա պոետական աշխարհի բոլոր ոլորտները և առաջին հերթին ու ամենից շատ նրա բանաստեղծական լեզվի և գեղարվեստական պատկերների բնագավառը» (108, 9): Ա. Ղանալանյանը մի շարք ղուգահեռներով ցույց է տվել Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության և հայ ժողովրդական քնարերգության միջև եղած սերտ աղերսները, որոնք դրսևորվում են բանահյուսական կայուն մակդիրների, բառային կրկնությունների, ոճերի ու դարձվածների, պատկերավորման միջոցների, որոշ տաղաչափական ձևերի, առած-ասացվածքների օգտագործմամբ: Բիրենք միայն մի քանի ղուգահեռ օրինակներ.

Ժ ո ղ ո վ ր դ ա կ ա ն ի ա ղ ի կ ն ե ր

Յարբս դուանը կանգնած է,
Շողֆրն աշխարհին առած է:

Բուսել ես բաղի միջին,
Շամամի բաղի միջին:

Աշուղի պես խաղ ասա,
Բլբուլի պես տաղ ասա (6, 22, 31):

Ս ա յ ա ր - Ն ո վ ա

Շուխկրտ աշխարբս բրոնիլ է՝
արեգագի դեմըն փար իս (Հ—16):

Շամամնիրրտ բաղի մեշըն,
Ման իս գալի բաղի մեշըն (Հ—32):

Մեջլիսներու խաղըն դուն իս,
Վանֆերումըն տաղըն դուն իս (Հ—21):

Սայաթնովյան մի հայերեն խաղի մեջ կարդում ենք.
«Աշխարհս շվաք իս անում, սալբու-շինար իս, գովելի»: Թիֆ-
լիսահայերի մեջ տարածված է եղել մի ժողովրդական երգ,
ուր ասվում է.

Բոլրտ սալբու-շինարի,
Մուցրտ գուլի շանուրի (164, 45):

Մ. Հասրաթյանը ևս հին Թիֆլիսի և Լոռվա բանահյուսու-
թյունից բերել է մի շարք ժողովրդական ոճեր, ասույթներ,
պատկերներ, որոնք աննշան փոփոխություններով մուտք են
գործել Սայաթ-Նովայի ինչպես հայերեն, այնպես էլ այլալե-
զու ստեղծագործության մեջ (101, 43—44):

Իր նշանավոր բարիթավուր, «հոսկիրըտ մալում իմ
արի», «Յիս կանչում իմ լալանին» և այլ խաղերի բայաթի
տները հորինելիս երգիչը հետևել է հայ ժողովրդական խա-
ղիկներին, ջանդուլումներին: Ահա մի նմուշ Լոռվա խաղիկ-
ներից.

Բաղ ու բաղչեն բար պիտի,
Վարբի ծառին խար պիտի,
Ինձ պես սիրուն աղչկան
Մի լավ, սիրուն յար պիտի (101, 46):

Ահա և դրա արձագանքը սայաթնովյան խաղից.

Հազարին հազար պիտի,
Էրած սրտին հար պիտի,
Յիս մե էշխի ցունուն իմ՝
Ինձ մե դուրու յար պիտի (Հ—8):

Եթե Սայաթ-Նովան առատորեն օգտվել է ժողովրդական
քնարերգության գանձարանից, ապա ժողովուրդն էլ ոչ միայն
յուրացրել ու ժողովրդականացրել է նրա բաղմաթիվ խաղեր,
այլև դրանց հիման վրա ստեղծել նոր ժողովրդական երգեր
(164, 172, 214):

Սայաթ-Նովան իր եռալեզու ստեղծագործության մե-
հատկապես խրատական խաղերում, ուղղակիորեն կամ անուղ-
ղակիորեն մեջ է բերել տասնյակների հասնող առած-ասաց-

վածքներ, ժողովրդական իմաստություններ, դրանք վարպետորեն ներհյուսելով իր բանաստեղծական խոսքին, որն ըստ այդմ դարձել է առավել իմաստալից ու ազդեցիկ։ Ա. Ղանալանյանը Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության ժողովրդական ակունքներին նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ ցույց է տվել երգչի օգտագործած բազմաթիվ առած-ասացվածքներ։ Չկրկնելով նրան, մեջ բերենք մի քանի զուգահեռներ, որոնք մեր որոնումների արդյունք են։ Այսպես, Թիֆլիսի հայության մեջ տարածված են եղել հետևյալ առած-ասացվածքները. «Նա տասն է, նա մեկը չէ», «Իմ էղենն քարը քարի վրա չմնա», «Կրակ է վեր ածում ձեռներեմեն», «Աշխարհս ուս ու տես է», «Հում կաթնակիրի մեջ բափա չկա», «Սերը սերով պիտի», «Ավզի վրա է հիմք դրի», «Ջուրն էկիլ է, նրանցը տարիլ է», «Անդանակ ինձ մորթում է», «Ղուրթը ճանփա չէ գնում, չունքի շատացիլ է խալխի սուտը» (164, 125—130)։ Այս առած-ասացվածքները, համապատասխանաբար, հետևյալ կերպ են մուտք գործել սայաթնովյան խաղերի մեջ. «Դուն թամամ տասն իս», «Միր էղենն թամամ աշխարհս սով քաշե, հաց չըտեսնե», «Կըրակ իս վեր ածում բերնեմեն», «Աշխարհս ուս ու տես է, ջա՛նում», «Մե բափա չըտեսա հում կաթնակիրի», «Սերըն սեր կու բերե», «Յիս էն Սայաթ-Նովասին չիմ, վուր ավզի վրա հիմանամ», «Ջուրն էկավ, պերանըս տարավ, ծիզի համա իմ լալի», «Էշխեմեստ անդանակ էլա», «Ղուրթս էնդուր ճանփա չէ գնում՝ շատացիլ է խալխի սուտըն» (2—2, 3, 12, 26, 28, 41, 42, 46)։

Հնարավոր է, որ այս ասացվածքներից մի քանիսը Սայաթ-Նովայից է անցել ժողովրդին։ Ժողովրդի մեջ լայն տարածում է գտել հատկապես երգչի «Աշխարհս մե փանջարա է» հայտնի ասույթը (169, 37)։

Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ նկատելի են նաև հայ ժողովրդական հեքիաթների որոշ հետքեր։ Նա յուրացրել է դրանց իմաստությունը, իր խաղերում ներմուծել ժողովրդի վառ երևակայությունից ծնված հեքիաթային աշխարհի գույներն ու հրաշալիքները, իրենց հուրի-փերիներով, հրեղեն ձիերով ու ջեյրաններով, վառվռուն «օձի հուլերով»։ Մեր երգչին, անտարակույս, ծանոթ են եղել հին Թիֆլիսում տարածված այնպիսի հեքիաթներ, ինչպես՝ «Ռաշը, ան թի-

վաժուր հրեղեն ձին», «Աղամաժուրթու մեջը բափա շրկա» (164, 361, 379) և այլն: Ի դեպ, հետազայում Սայաթ-Նովան ինքը դարձել է ժողովրդական մի գեղեցիկ հեքիաթի գլխավոր հերոսը (89, 94—102): Նրա շուրջ հյուսվել են նաև մի շարք ժողովրդական զրույցներ ու ավանդություններ...

Ըստ Լ. Մելիքսեթ-Բեկի (122, 34), Սայաթ-Նովան ծանոթ է եղել նաև «Սասնա ծռեր» էպոսին, որի հայտնի դրվագն է ակնարկել վրացերեն խաղերից մեկի հետևյալ տան մեջ.

Ով էլ գա, մոտենա, խելփին խելփ են ավելացնում,
Սիրտը խոցում են նետով, վզի վրա սուր են դնում,
Կկոտրվի կամ կփտի, նավակի պես ջուրն են գցում,
Կամ էլ նետում են հորի մեջ, վրան ջրաղացքար են դնում,
Ընկնողն էլ չի կարող դուրս գալ. ջրհոր են ասում,

ճշմարիտ է (վ.—31):

Այսպես թե այնպես, Սայաթ-Նովան հայ բազմահարուստ քնարական ու վիպական բանահյուսության ուղղակի և օրինական ժառանգորդն է, որպես ճշմարիտ ու հանճարեղ ժողովրդական երգիչ-բանաստեղծ:

Յուրացնելով և իր բանաստեղծական խոր անհատականությունն ինքը դնելով ժողովրդական բանավեստի, մտածողության ու աշխարհադրացողության վրա, նա, ինչպես գրում է Վ. Բրյուսովը, «առաջինը իր օրինակով ցույց տվեց ու ապացուցեց, թե ի՞նչ ուժ է պարփակված ժողովրդական երգչի ձայնի մեջ» (42, 98): Կամ, ինչպես իրավացիորեն եզրակացրել է Ա. Ղանալանյանը, «ժողովրդական արվեստը մեծապես բարձրացրել է Սայաթ-Նովայի երգ-բանաստեղծությունների ներգործուն ուժը, նպաստել վերջիններիս ունեցած հմայքին ու ժողովրդայնությանը, ավելի է ընդգծել սիրո ու արդարության համամարդկային գաղափարներով տոգորված նրա երգերի ազգային, բուն հայկական ձևն ու երանգավորումը» (108, 31):

2. ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՎԻՊԱԾԵԱՐՀԻ ԱՐՁԱԳԱՆՔՆԵՐԸ

Սայաթ-Նովան օգտվել է ինչպես բուն հայկական, այնպես էլ ընդհանուր արևելյան բանահյուսական ակունքներից:

Ընդհանուր արևելյան բանահյուսությունն ասելով, նկատի ունենք այն ժողովրդական ստեղծագործությունները, որոնք, ծագելով այս կամ այն արևելյան ժողովրդի բանավեպում, փոխանցվել են Արևելքի մյուս ժողովուրդներին, թարգմանվել են, տեղայնացվել, դառնալով տվյալ ժողովրդի հոգևոր մշակույթի փաստ:

Հայ ժողովուրդը դարեր շարունակ ենթարկվելով արևելյան մշակույթի ազդեցությանը, ոչ միայն յուրացրել է Արևելքի բանահյուսական խոշոր արժեքները, այլև իր որոշակի ավանդը ներդրել դրանց ստեղծման, տարածման ու հարստացման գործում:

XVIII դ. Թիֆլիսում լայն շրջանառության մեջ էին թե՛ բուն հայկական և թե՛ ընդհանուր արևելյան բանահյուսական ստեղծագործությունները: Դրանք տարածվում էին ինչպես հայկական, այնպես էլ վրացական, պարսկական ու թուրքական տարբերակներով, ժողովրդական ասացողների և աշուղ-պոսանների կատարմամբ:

Ըստ Ի. Գրիշաշվիլու, Սայաթ-Նովան «իւր մորից էր իմացել... ամեն տեսակի հերոսական թե սիրային պատմություններ՝ «Ռուստամի», «Վագրենավորի», «Հալար ու մի գիշերվա», «Ղահրամանի», «Վարդ-բլբուլի», «Շուշանիկի», «Ղարաբողու», «Շամի-Փարվանի», «Ֆարհադ-Շիրինի», «Ասլի-Քյարամի», «Սիրինոզի» և այլ վրացերեն ու հայերեն-պարսկերեն-արաբերեն՝ «հաճույքով լսվող» պատմություններ, որոնց որոշ հերոսների Սայաթ-Նովան նույնպես բաղմիցս հիշում է իր երգերում» (50, 137):

Մեզ ստուգապես հայտնի չէ, թե Սայաթ-Նովան անմիջապես մորից է լսել բոլոր այդ պատմությունները. դա միայն կարելի է ենթադրել: Հայտնի չէ նաև, թե նա իսկապես ծանոթ է եղել, ասենք, «Վագրենավորին», «Ղահրամանին» կամ «Սիրինոզին»: Այդ ամենը նույնպես կարելի է միայն ենթադրել: Նրգիչն, անշուշտ, մանկույթ հաղորդակից է եղել արևելյան մի շարք ավանդությունների, որոնք նա հետագայում անհրաժեշտաբար յուրացրել է որպես աշուղ և հավանաբար ինքն էլ, որպես այդպիսին, երգել, տարածել է դրանք:

Ընդունելով, որ Սայաթ-Նովան պատանի հասակում գերվել է և դեգերել Արևելքի մի շարք քաղաքներում, ենթադրում

ենք, որ նա այդ դեգերումների ծամանակ լսել և յուրացրել է որոշ ավանդություններ՝ կապված արևելյան մի շարք պատմական ու վիպական հերոսների ու տեղանունների հետ:

Սայաթ-Նովան արևելյան որոշ ավանդությունների կարող էր ծանոթանալ նաև դրանց հայերեն ու վրացերեն հրատարակությունների, այլև ձեռագիր ընդօրինակությունների միջոցով:

Սայաթնովյան եռալեզու ստեղծագործության հիման վրա կարելի է հաստատապես ասել, որ երգիչը ղանազան աղբյուրներից ծանոթ է եղել Լեյլի-Մեջնունի, Փարհադ-Շիրինի, Աշուղ Ղարիբի, Ասլի-Քյարամի սիրավեպերին, Վարդի-Բլբուլի, Շամի-Փարվանայի սիրալին-ալլաբանական պատումներին, Ռոստոմ-Ջալի, Ալեքսանդրի հերոսական վեպերին, Պղնձե քաղաքի, Դիվանա Փահլուլի, Յոթն իմաստասերների, Լոխման հերիմի իմաստասիրական պատմություններին ու զրույցներին: Երգչի խաղերում հիշատակված են այդ ավանդությունների հերոսների անուններն ու որոշ դրվագներ՝ զուգահեռականության, փոխարերության, համեմատության ու այլաբանության կարգով: Խաղերում կան նաև այդ ավանդություններից փոխառյալ տողեր ու պատկերներ, որոնք վկայում են երգչի ստեղծագործության վրա դրանց գաղափարական ու գեղարվեստական որոշ ազդեցության մասին:

Մեծ սիրերգու-բանաստեղծին, բնականաբար, առավելապես զրավել են արևելյան սիրավեպերն ու սիրալին-քնարական պատմությունները:

Միջնադարյան Արևելքում թերևս ամենից ավելի տարածված է եղել Լեյլի-Մեջնունի սիրավեպը, որը, ծագելով արաբական միջավայրում, տեղ է գտել Մերձավոր Արևելքի գրեթե բոլոր ժողովուրդների բանահյուսության մեջ և գրական մշակման ենթարկվել բազմաթիվ բանաստեղծների կողմից: Այդ մշակումներից թերևս լավագույնը պատկանում է պարսիկ բանաստեղծ Նիզամիի գրչին: Այն, լինելով «Արևելքի ամենառոմանտիկ պոեմը» (Ա.Վ. Իսահակյան), նավոյիի և Ֆիզուլիի համանուն պոեմների հետ միասին նպաստել է սիրավեպի հետագա տարածմանն ու ժողովրդականացմանը: Պետք է ենթադրել, որ Սայաթ-Նովան ծանոթ է եղել Նիզամիի պոեմից բխող բանավոր տարբերակներից մեկին: Ի դեպ, վրացի բա-

նաստեղծ Թեյմուրազը (1589—1663) պարսկական գրականությանից վրացերեն է փոխադրել Լեյլի-Մեջնունի մի տարբերակ (Լեյլմաջնունիանի (254, 73—78), որն անշուշտ առավել նպաստել է վրաց իրականության մեջ այդ սիրավեպի տարածմանը:

Սայաթ-Նովան իր հռալիզու ստեղծագործության մեջ իրեն բազմիցս համեմատել է սիրուց խենթացած Մեջնունի (Մեջլում), իսկ սիրուհուն՝ գեղեցկատես Լեյլիի հետ: Օրինակները շատ են, բերենք միայն մի քանիսը.

Մեջլումի նրման ման իմ գալի, յարեն էրված իմ (Հ—48):

Տեսնողին Մեջլում կու շինիս,

Լեյլու դիդարի նրման իս (Հ—6):

Մեջլումի պես կոբալ յարես,

Լեյլի ջան, ման իմ գալի յանա-յանա (Հ—20):

Հասրաթեմետ շոլիւ նրնգած, Մեջլումի պես՝ Լեյլու գայաթ (Հ—57):

Ժիշտ չի լինի կարծել, թե այս և նման համեմատություններով ու փոխաբերություններով Սայաթ-Նովան սոսկ տուրք է տվել արևելյան բանավեստի կաղապարներին: Այդ համեմատություններն ունեն նաև կենսական-կենսագրական հիմք: Շատ ընդհանուր տեղեր կան Մեջնունի լեգենդային և Սայաթ-Նովայի լեգենդանման սիրավեպերի մեջ: Երկու գեպքում էլ առկա է փոխադարձ բուռն սիրով կապված, բայց իրար հասնել չկարողացող սիրեցյալների ողբերգությունը: Երկու գեպքում էլ երիտասարդ սիրահարներն իրար հավատարմության, մինչև մահ սիրելու երդում-խոստում (իդրար-իման) են տալիս: Վիպական Լեյլիի նման իրական Աննան էլ ամուսնանում է ուրիշի հետ, և Մեջնունի նման Սայաթ-Նովան էլ իր սիրո ողբերգությունը դարձնում է երգ-բանաստեղծություն: Ադերսները, սակայն, ավելի խորն են, քան այս արտաքին նմանությունները: Ինչպես գրում է Ե. Բերտելսը, «Առաջավոր Արևելքի պոեզիայում արդեն X դարից սկսած մշակվել է այն սիրահարի տիպը, որը միայն հազվադեպ է մեր դեմ ելնում հաղթանակած: Նա գրեթե միշտ անհուսորեն սիրահարված է, բայց տառապում է կա՛մ սիրուհու անդրդվելիությունից, կա՛մ վերջինիս ակնդետ հետևող պահապանից (ռադիփ):

Գրեթե յուրաքանչյուր գաղել բխում է այդ կոնցեպցիայից, ընդ որում, սովորաբար, բանաստեղծը պատկերում է ինքն իրեն այդ դերում: Մեջնունը Նիվամիի պատկերմամբ, ասես դառնում է բանաստեղծի հավաքական տիպ: Կարելի է վըստահորեն ասել, որ Մեջնունի կերպարը ուժեղ ազդեցություն է ունեցել հետագա ողջ գաղելային քնարերգության վրա» (201, 273—274):

Սալաթ-Նովան եղել է մեջնունյան սիրո կոնցեպցիայի ազդեցության տակ: Նա ևս ներկայանում է մեղ որպես անհուսորեն սիրահարված երգիչ, որ տառապում է իր անդրդվելի՝ բեմուրվաք յարի ձեռքին, կամ վերջինիս շարամտորեն հսկող և իրենց սերն ու երջանկությունը թունավորող խանգարիչ-նաղիվի ռանգ-նենդություններից («Խաղիվեմ էկավ միդ էս ռանգիրըն մեմեկ» (2—15): Անհրաժեշտ է նշել, սակայն, որ Սալաթ-Նովան ինքը իրականում եղել է մեջնունյան տիպի սիրահար, և նրա քնարական հերոսը նույնանում է բանաստեղծի հետ: Սա նշանակում է, որ վերջինս ոչ թե մեջնունյան սիրո կոնցեպցիայի մշակող է, այլ ինքնտիպ արտահայտիչն իր իրական-անձնական սիրո, որ բնույթով առավել մերձ է մեջնունյանին:

Ավ. Իսահակյանի բնութագրմամբ «Լեյլի և Մեջնունի» սերը տարերք է՝ խորտակող, թշվառացնող, ռնչացնող» (137, 6): Սալաթ-Նովայի համար էլ սեր-էջլսը «վառ կըրակ է՝ էրվելով գութա», «Ինչ ասիս կոնիլ տա, սերն է անըսկամ» (2—12): Սրանով էլ հենց պայմանավորված է երկու սիրահարների հոգեկան կացության, տառապալից ապրումների որոշակի նմանությունը: «Խոցված եմ արգեն, նոր վերք մի՛ բանաք»,— բացականչում է Նիվամիի հերոսը (137, 28): «Յիս խոմ է՛ն գըլխեն էրած իմ, նուրմեկանց բաբաք մի՛ անի» (2—37),— ձայնակցում է հայ սիրերգուն: Նկարագրելով իր տառապող հերոսին, Նիվամին ասում է. «Նա ո՛չ մեռած էր և ո՛չ կենդանի» (137, 36): Անմիջապես մտաբերում ես սալաթնուկյան հայտնի տողը. «էջխեմետ հիվանդացիլ իմ, վո՛ւնց միռնում իմ, վո՛ւնց թե սաղ իմ» (2—5): Շարունակության մեջ երգիչն ասել է. «Քու դրոանըտ նընգած ըլիմ, ով տեսնե, ասե՛ տուսաղ իմ»: Նույնն է ասում նաև Նիվամիի հերոսը. «Թող զոհ դառնամ ես սիրուհու դռան», ապա անմի-

ջապէս շարունակում. «Արյունս էլ խմի, թող ներվի՝ նրան» (137, 44): Մինչ այդ էլ ասել է.

Թեպետ ես վշտից դարձել եմ մաս-մաս,
Բայց բող չպակսի նրանից մի մազ (137, 43):

Նույն անձնագոհությունը, սիրուհու համար, սիրուհու պատճառով մեռնելու ցանկությունը, նրան վտանգից ու նախատինքից հեռու պահելու ձգտումը բնորոշ է նաև Սայաթ-Նովային: Փաստելու համար կարելի է մեջբերումներ կատարել սայաթնովյան գրեթե բոլոր սիրերգերից:

Ինչպես նկատել է Ի. Կրաչկովսկին, մեջնոնյան սիրուն բնորոշ է պլատոնականությունը կամ ուզրիտականությունը (արաբական Ուզրա ցեղի անունից), ինչպես նաև միստիկականությունը (221, 607—609): Դա մարմնականից, տոփական վայելքներից զերծ վերամբարձ սեր է, որ ստիպում է աստվածացնել սիրած էակին և սիրահարներին դատապարտում է տառապանքի ու մահվան: Այդպիսին է իսկական, հավերժական սերը, որի սահմանումը տվել է Նիզամին իր պոեմի մեջ.

Այն սերը, որ չէ հո՛ւր-հավերժական՝
Սեր չէ, այլ կրֆի խաղ պատանեկան:
Իսկական սերը ալլում է, տանջում,
Բայց սիրեցյալից ետ չի նահանջում:
Այդպիսի սերը երազ չէ քեքե,
Այլ դարեւ վառվող կրա՛կ հաւատե (137, 40):

Այդպիսին է նաև սայաթնովյան սերը, որ նման է պաշտամունքի, հարատև ինքնայրման («էրած-խորված ման իմ գալիս, մե տիղ չըկա մար ունենամ»): Այն գրեթե լիովին զերծ է մարմնական կրքից, հովնաթանյանական բերկրանքից և մահվան դրոշմ է կրում: Սակայն այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում նշել մի շատ էական տարբերություն: Արաբական լեզենդի մեջ ասվում է, որ մի անգամ սիրուց խենթացած Մեջնունը հանդիպում է Լելլին, որն առաջարկում է նրան առանձնանալ և մի քիչ զրուցել, բայց սիրահարը պատասխանում է. «Սուս, դու ինձ շեղում ես Լելլիի հանդեպ սիրուց»: Այս և նման փաստերից ելնելով ֆրանսիացի արաբագետ

Լ. Մասինյունը նկատել է, որ «Զուտ գաղափարի. թախծի վերածվող սերը տիպիկ իսլամական երևույթ է» (229, 59): Մինչդեռ հայ բանաստեղծի սերը որքան էլ դերժ է մարմնականությունից, երբեք չի վերածվում զուտ գաղափարի, այն չափազանց իրական է ու կենդանի: Ահա նման տարբերություններն են որոշարկում Սայաթ-Նովայի և առհասարակ հայ բանաստեղծության արևմտյան-քրիստոնեական տիպը, որի մասին խոսեցինք վերևում: Սակայն վերադառնանք մեջնության և սայաթնովյան սիրո աղերսներին:

Մեջնության հավերժական սերը ճակատագրական է, վերին շնորհ է, որ տրվում է քչերին և բանաստեղծական քանքարի հետ միասին ներարկվում է մարդու մեջ մոր կաթի հետ և դուրս գալիս նրանից, երբ հոգին հրածեշտ է տալիս մարմնին: Այդ ճակատագրված սերը գիտակցում է սիրավեպի հերոսը՝ սիրուց դիվահար բանաստեղծ Քեյս-Մեջնունը.

Քո սերն իմ սրտից անգոր եմ հանել,

Բայց այդ գաղտնիքը պետք է բաց անել,—

Հոգուս մեջ կաթի հետ է մտել այն

Եվ իմ հոգու հետ դուրս կգա միայն (137, 40):

Սայաթ-Նովան էլ նույն կերպ է ընկալել իր սիրախորություն-աշուղտությունը.

Էս աշուղությունը չգիտեմ ինչպե՞ս կապվեց իմ գլխին,

Ինձ խելագար դարձրեց, բոց ավելացրեց իմ կրակին.

Ինք ամիս ինձ սնել է, ոլորմի իմ մորը,

Գուցե իր կաթի հետ եմ ծծել, (էդ) կաթի համար եմ

աղաչում (Ա.—37):

Այս զուգահեռներով մենք ցանկացանք ցույց տալ ոչ այնքան սայաթնովյան խաղերի ու նիզամիի պոեմի մեջ եղած տեքստային նմանությունները (մանավանդ, որ ինչպես նշեցինք, երգիչը թերևս ուղղակիորեն չի հաղորդակցվել այդ պոեմին), որքան այս սիրավեպի գործած ազդեցությունը Սայաթ-Նովայի վրա:

Մեր մեծ սիրերգուի վրա որոշ ներգործություն է ունեցել նաև արևելյան մեկ այլ նշանավոր սիրավեպ, որ հայտնի է «Խոսրով և Շիրին» կամ «Ֆարհադ և Շիրին» անվանումներով:

Իրանի Սասանյան զահակալ Խոսրով Փարվիզի (թագ. 590—628) շուրջ արդեն IX—X դդ. հյուսիսիւ են ավանդություններ, որոնցից նշանավորը Խոսրովի և Հայաստանի թագուհի Շիրինի (Անուշ) սիրավեպն է: X—XX դդ. ընթացքում այդ սիրավեպն ունեցել է վեց տասնյակից ամելի գրական մշակումներ (189, 163): Դրանց մեջ լավագույնը դարձյալ մնում է Նիզամիի «Խոսրով և Շիրին» պոեմը: Նիզամիից հետո սիրավեպի մի շարք բանահյուսական պատումներում ու գրական մշակումներում (ինչպես Նավոյիի մոտ) զլխավոր հերոսի դերը Խոսրովից անցնում է Ֆարհադին:

«Սամվել» պատմավեպում Բաֆֆին անդրադառնալով Անուշ բերդի մասին ժողովրդական զրույցին, համապատասխան ծանոթագրության մեջ նշել է, որ «Շիրինի արկածները Ֆարհադի հետ՝ նյութ տվեցին ոչ միայն պարսից հին ու նոր բանաստեղծների երգերին, այլև մինչև անգամ և մեր աշուղների երեսակայությանը: Ամեն մի հայ աշուղ գիտե Ֆարհադի և Շիրինի վեպը» (166, 60):

Սայաթ-Նովան էլ, ամենայն հավանականությամբ բանավոր աղբյուրների միջոցով հաղորդակից է եղել այդ սիրավեպին: Հատկանշական է, որ XVII դ. Փարսագան Գեորգիջանյանը, ձեռքի տակ ունենալով մի ինչ-որ հայկական գրավոր թե բանավոր աղբյուր, վրացերեն լեզվով վերաշարադրել է խնդրո առարկա սիրավեպի մի բավական ինքնատիպ տարբերակ (118, 297—305):

Ըստ Սայաթ-Նովային հայտնի տարբերակի, Ֆարհադը և Շիրինը կապված են փոխադարձ սիրով: Անձնվեր հերոսը սիրուհուն հասնելու համար հանձն է առնում ճեղքել մի հրակայական լեռ (ղար): Սակայն պառավ վհուկը (բավթար զարի) հաղորդում է Ֆարհադին Շիրինի մահվան սուտ լուրը, և դժբախտ սիրահարն իր ձեռքի քլունգով ինքնասպան է լինում: Լսելով սիրեցյալի մահվան մասին, Շիրինը ևս դաշույնով վերջ է տալիս իր կյանքին: Այս ամենն արտածում ենք սայաթնովյան խաղերից, չկասկածելով, որ երգիչը ծանոթ է եղել սիրավեպի մանրամասներին:

Ինչպես Մեջնունին, այնպես էլ Ֆարհադին Սայաթ-Նովան հիշել է՝ ներկայացնելու համար իր՝ տարաբախտ սիրահարի համանման վիճակը: Ինչպես Ֆարհադի ու Շիրինի միջև

կանգնած է անխորտակ ժայռը, և նրանց երջանկությանը
խանդարում է շարության խորհրդանիշ պառավ վհուկը, այն-
պես էլ իր՝ աշուղ-բանաստեղծի ու նրա սիրուհու երջանկու-
թյանը խոչընդոտում են անգալ-բանասարկուները և շար միջ-
նուրը, որ սիրուհու տեր-ամուսինն է: Ըստ այդմ Ֆարհադ-
Շիրինը սայաթնովյան խաղերում ձեռք է բերում այլաբանա-
կան իմաստ: Բերենք օրինակներ երգչի խաղերից.

Փահրադըն միռած, Շիրինն ասաց՝ դարեն Լըված իմ (Հ—48):
Անգալին Աստված սըսանե, Փահրադ-Շիրինի դարի բաբաբ:
(Հ—49):

Չկրող, քե մուրազին հասնին, տես ի՞նչ արավ Բավթար
դարին,
Փահրադին փունգն սպանից, Շիրին՝ խանջալուն մընում է
(Հ—52):

Ֆարհադի պառավ, Շիրինի քշնամի,
Ո՛վ դու շար միջնուր, ո՛վ դու կատաղած (Վ—24):

Եթե Մեջնունի սերը կործանարար տարերք է և ստիպում
է սիրահարին սոսկ ողբալ ու տառապել, ապա Ֆարհադի
սերը հերոսացնում է նրան, մղում անասելի սխրանքների:
Սայաթ-Նովան, կամ որ նույնն է՝ նրա քնարական հերոսը,
ինչպես ասացինք, առավելապես մեջնունյան խառնվածքի
սիրահար է. այրող ու խոցող էջիւս-սերը խոշտանգում է նրա
հոգին, պատճառում անդարմանելի ցավ ու տառապանք: Այ-
սուհանդերձ, միշտ չէ, որ նա Մեջնունի նման մնում է ան-
հույս տառապողի կրավորական դիրքում: Երբեմն նրա մեջ
գլուխ է բարձրացնում Ֆարհադյան աննկուն ոգին.

Չիմ ֆաշվի էկած մահեմեն,
Ռադիվի տըված ահեմեն
բռո՛յի-բռո՛յի,
Թեգուզ ուղամ գա շահեմեն,
Յա՛ր, չի՛մի տա, չիմ հիւսացնի
Քիզ ֆու յարեմեն,
Բա՛րեբարեմեն (Հ—33):

Ճիշտ այսպես, իր ռադիվ-ախոյան խոսքով շահի առաջ
անձնուրացաբար ծառանում է վիպական Ֆարհադը (138,

74—75), և այդ հերոսական կերպարն էլ հարադատ ու սիրելի է եղել անձնվիրաբար սիրող, «թագավոր, վալի» չճանաչող մեր մեծ սիրերգուի համար:

Մյուս սիրավեպը, որ նույնպես բավական խոր ազդեցություն է ունեցել Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության վրա, «Աշուղ Ղարիբն» է: Եթե նախորդ երկու սիրավեպերը ծագել են օտար միջավայրում, ապա այս ավանդությունն ստեղծվել է Անդրկովկասում, ամենայն հավանականությամբ՝ XVII դարում: Նախապես տարածվել են սիրավեպի հայկական, վրացական ու թուրքական տարրերակները: Աստիճանաբար այն դուրս է եկել Անդրկովկասի սահմաններից, տարածվել ու տեղայնացվել փոքրասիական ու միջինասիական ժողովուրդների մեջ: Սիրավեպի թեմաներով Մ. Լերմոնտովը գրել է «Աշիկ Կերիբ» հեքիաթը (1837): Ավանդության փոխադրություններ ու զրառումներ են կատարել աշուղ Զիվանին, Խ. Աբովյանը, Գ. Ախվերդյանը, Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանը³⁴:

Ավանդության ամենահակիրճ բովանդակությունն այս է: Ղարիբը ապրում է Թավրիզում: Մի անգամ նա երազում փխրսրբի ձևերով խմում է սիրո թասը և դառնում աշուղ, սիրահարվելով Շահսանամին, որին մինչ այդ չէր տեսել ու ճանաչել: Հոր մահից հետո Ղարիբը մոր և քրոջ հետ միասին վերաբնակվում է Թիֆլիսում և այստեղ հանդիպում է հարուստ ծնողների զավակ գեղեցկուհի Շահսանամին, որ նրա սրբաշնորհ սերն էր՝ բուրան: Շահսանամը փոխադարձում է աշուղի սերը: Սակայն աղքատ հայրը մեծ գումար է պահանջում փեսացուից: Այդ գումարը վաստակելու համար Աշուղ Ղարիբը չոթ տարվա պայմանաժամկետով հրաժեշտ է տալիս սիրուհուն և գնում պանդխտության, աշխատում հեռավոր Հալեպում: Յոթ տարի անց, երբ Շահսանամին արդեն ցանկանում են ամուսնացնել ուրիշի հետ, Աշուղ Ղարիբը, իմանալով այդ մասին, սուրբ Սարգսի զորությամբ Հալեպից շուտափույթ հասնում է Թիֆլիս, բերում է վաստակած գումարը և ամուսնանում Շահսանամի հետ: Այս սիրավեպը, որ բնիկ բավական հետաքրքիր մանրամասներ և բազմաթիվ երգվող հատվածներ, երկար ժամանակ անունդ է տվել Թիֆլիսի բնակչության գեղարվեստական պահանջմունքին, եղել է հավատարիմ սիրո և առաքինության ուսուցարան: Սայաթ-Նո-

վայի համար էլ սիրելի է եղել այս ավանդութիւնը: Ղարիբը թե՛ սոցիալական կացութեամբ, թե՛ աշուղի իր արվեստով և թե՛ սիրահարի իր նկարագրով հոգեհարազատ է եղել մեր երգչին: «Մե խոսկ ունիմ իլթիմաղով» նշանավոր հայերեն խաղի մեջ սիրուհուն իր նվիրվածութեան ու հավատարմութեան խոստովանութիւնը կատարելիս, բանաստեղծն իրեն համեմատել է սիրո համար ինքնակամ յոթնամյա դեգերումների մատնված Ղարիբի հետ.

Տաս տարի է ման իմ գալիս փաղիշահի շարիփի պես,
Օխտըն տարի էլ ման գուֆամ սագըն ձեռիս Ղարիբի պես.

Բուրա Շահսանամըս դուն իս, էլ չունիմ օշով, ա՛չկի
լուս (Ճ—24):

Բերված հատվածի առաջին տողում էլ երգիչն, ըստ երեւոյթին, ակնարկում է մեզ տակավին անհայտ մի զրույց, հերթաթ՝ տասը տարի ապարդյուն շրջագայած մի ինչ-որ շարիփի (իշխան, կուսակալ) մասին: Այսպես է ենթադրել Ն. Աղբալյանը, գտնելով, որ «այդ զրույցը հավանորեն լավ ծանոթ է եղել երգչի ունկնդիրներին, քանի որ շահիփի թափառումը հիշած է իբր զուգահեռ իր վիճակին» (22, 79):

Ինչպես տեսանք, Սայաթ-Նովան դեռևս իր առաջին աղբրբեջաններն իսաղի մեջ աշուղ Ղարիբի օրինակով երգել է իր բուրա-սրբաշնորհ սիրուհուն, իսկ աղբրբեջաններն զուգերգի վերջում սիրուհու անունից ասել է.

Ես քեզ սիրում եմ, ինչպես Շահսանամը,
Փիւրից քստով իր բուրան ստացավ Սայաթ-Նովան (Ա—17):

Այսպիսով, ուրեմն, արեւելյան սիրավեպերով ավանդված սիրահարի երեք կերպարներ՝ սիրուց խենթացած Մեջնունը, վեհանձն ու անձնազոհ Ֆարհադը, անձնվեր ու առափնի Ղառիբը ազդել են ու ոգեշնչել Սայաթ-Նովային, որն իր կյանքով ու ստեղծագործությամբ ներկայանում է մեզ որպես տառապող, վեհանձն, անձնվեր ու առափնի սիրահարի մի վառ ու ինֆնատիւ կերպար:

Ասենք, որ մեր աշուղ-բանաստեղծը ծանոթ է եղել նաև ժամանակին լայն տարածում գտած մեկ այլ՝ Ասլի-Քյարամի սիրավեպին, որի սոսկ մի արձագանքն ենք գտնում նրա

աղբբեջաներեն խաղերից մեկի մեջ («Ասլին իր յարի պատ-
ճառով խենթացավ»)։

Հետաքրքիր է, որ մեկ այլ աղբբեջաներեն խաղի մեջ Սալյաթ-Նովան ակնարկել է եվրոպական մի ինչ-որ սիրա-
վեպի («էշխի փըռանգի») մասին.

Շիրագի սափոր ես, Հնդկաստանի մոմ,
Եվրոպական սիրավեպի պես երկիմաստ դարձած (Ա.—73)։

Թե ի՞նչ նկատի ունի բանաստեղծն այստեղ, մեզ համար
մնում է անորոշ։

Արեւելքում բավական տարածված են եղել նաև այլաբա-
նական սիրավեպերը, որոնք նույնպես ժողովրդական բա-
նարվեստի ծնունդ են։ Դրանց մեջ սիրահար զույգը ներկա-
յացվում է ամենից հաճախ ի դեմս վարդի ու սոխակի (բլբոլ)
կամ վառվող մոմի (շամ) և թիթեռի (փառվաճա)։ Դրանք
հիմնականում պարզունակ և ոչ կայուն սյուժեներով զգաց-
մունքային-այլաբանական պատմություններ են։

«Պարսիկները,— գրում է Հեղեղը,— հաճախ են օգտա-
գործում ծաղիկների և ազնիվ բարերի պատկերները, բայց
առավելապես վարդի ու սոխակի պատկերը։ Հատկապես հա-
ճախ նրանք պատկերում են սոխակին որպես վարդի փեսա-
ցու... Նրանց մոտ, սակայն, վարդը պատկեր չէ, ոչ էլ խոսքի
պարզ զարգարանք կամ խորհրդանիշ, այլ նա ինքը բանաս-
տեղծին ներկայանում է որպես հոգի ունեցող սիրող հարս,
և բանաստեղծն իր ոգով թափանցում է վարդի հոգու մեջ»
(207, II, 80)։

Վարդի ու սոխակի սիրավեպի ամենավաղ գրական մշա-
կումը կատարել է XII դ. նշանավոր պարսիկ բանաստեղծ
Ֆարիդ-ադ-դին Աթթար Նիշապուրցին իր «Հավթերի գրույցը»
պոեմում, որի մեջ վարդի ու սոխակի սերն ունի սուֆիական-
միստիկական բովանդակություն (136, 138—140)։ Այդպիսին
է նաև Աթթարին վերագրված «Բուրբուլնամե» պոեմը, որը,
սակայն, ինչպես ապացուցված է, իրականում XV դ. ստեղ-
ծագործություն է։ Այդ դարում է ստեղծվել նաև պարսիկ բա-
նաստեղծ Բեդի-ադ-դին Թավրիզցու «Դիլսուզնամե» պոեմը,
որի ազդեցությամբ արեւելյան գրականության մեջ լայնորեն
տարածվեց վարդի ու սոխակի սիրավեպը (220, 7, 254, 88)։

XVII դ. վրացի բանաստեղծ Թեյմուրազը ևս պարսկական գրականությունից է փոխառել իր «Վարդբուլբուլիանի» պոեմը (190, 162—178):

Վարդի ու սոխակի այլաբանությանն անդրադարձել են նաև Արևմուտքի ժողովուրդները: Արդեն XIII դարում ստեղծվում է Վարդի մասին ֆրանսիական հայտնի սիրավեպը, որն ըստ էության նրբակիրթ-կուրտուազական սիրո մի «օրենսգիրք է»: Թերևս այս երկիմաստ-այլաբանական սիրավեպն է ակնարկել Սայաթ-Նովան իր հիշյալ աղբյուրներեն խաղում:

Ինչպես գրում է Մ. Աբեղյանը, «Մեր բանաստեղծների համար հեշտ ընդունելի է եղել այս այլաբանութունը, քանի որ վարդը մեղանում հնուց արդեն կապված է եղել սիրու հետ. հեթանոսական ժամանակներում արդեն այս ծաղիկը նվիրական է եղել սիրու աստվածուհի Աստղիկին: Ուստի մեղանում ևս այս սիրավեպի այլաբանության տակից պարզ ցույցանում է զգայաբանական հեշտավետ սերը» (2, 371): Այս այլաբանությանն անդրադարձել են բազմաթիվ հայ քնարերգուներ, սկսած Կոստանդին Երզնկացուց մինչև Պետրոս Ղափանցի ու Սայաթ-Նովա: Հայ հեղինակները վարդի ու սոխակի այլաբանության մեջ բավական ինքնատիպ ձևով արտահայտել են թե՛ միստիկական, թե՛ աշխարհիկ-սիրային և թե՛ հայրենասիրական-ազատասիրական գաղափարներ:

Սայաթ-Նովա սիրերգուն վարդի ու սոխակի այլաբանության հիմքում, բնականաբար, դրել է իր մեջնունյան և ֆարհադյան տառապալից սերը: Սայաթնովյան բլրույր, որ սովորաբար հանդես է գալիս զարիյր (պանդուխտ) մականունով³⁵, այլաբանական կոնտեքստում անհունորեն սիրող ու տառապող սիրահար է, որ ամենից հաճախ ինքը՝ բանաստեղծն է: Իսկ խառ-փշերով ծածկված վարդը նրա սերը մերժող, նրան տանջող ու խոցող սիրուհին է: «Դու բլբուլ իս, յիս կարմիր վարթ»,— կարդում ենք սիրուհու անունից ասված «Ինձ սիրեցիր, էշխն ննդար» հայերեն խաղի մեջ (2—17): «Յիս բլբուլ իմ, վարթըս մընաց խարումըն»,— կարդում ենք մեկ այլ հայերեն խաղի մեջ (2—18): Սայաթնովյան եռալեզու խաղերից կարելի է բերել նման բազմաթիվ օրինակներ...

«էնդոր աշկս չէ ցամաքում» սկսվածքով հայերեն խաղի մեջ վարդի ու սոխակի այլաբանությունը ներկայացված է որոշ սյուժետային գծերով: Բացվել է գարունը: Ծաղիկներով հեն լցվել սարերն ու դաշտերը: Մանուշակները բլբուլին այգի են հրավիրում, բայց նա չի երգում, որոնում է իր սիրելի վարդին: Այլ կակաչը (պունպունա) ցանկանում է խաբկանքով դերել բլբուլին, բայց վերջինս հավատարիմ է իր վարդ-սիրուհուն: Իսկ վարդը չկա. նրան բաղիլ-տարել են, չմտածելով բլբուլի մասին: Սալբու-չինարի ճյուղքով սպանվում է բլբուլը, և դիակն ընկնում է այգու ցանկապատին («Վա՛յ քու դարին, դա՛րիբ բլբուլ, վուր լեշտ շափարին մընաց» (2—30):

Սայաթ-Նովան ընտրել ու վարպետորեն մշակել է սիրավեպի այս ողբերգական տարբերակը, որ, ըստ հրեույթին, բավական մերձ էր այդ ժամանակ նրա անձնական-հոգեկան ծանր վիճակին (խաղը գրված է 1758 թ.):

Նրկու այլ հայերեն խաղերի մեջ երգիչը վարդի ու սոխակի այլաբանական կերպարների հետ միասին հիշատակել է նաև Ֆարհադին և Շիրինին, որոնք նույնպես, ինչպես ասացինք, նրա խաղերում այլաբանական իմաստ են ձևոր բերել: Այդ խաղերից մեկի առաջին երեք տողն այսպես է.

Փահրադըն միռած, Շիրինն ասաց՝ դարեն էրված իմ.
Քաշվիլ է վարքըն, մոդ չի քողնում, շարեն էրված իմ.
Բլբուլն ասաց՝ վարքիս խարքի խարեն էրված իմ (2—48):

Ինչպես Ֆարհադ-Շիրին սիրավեպում սիրահար զույգի երջանկությունը խանգարում է դարի-վհուկը, այնպես էլ խար-վուշը խոչընդոտում է վարդի ու բլբուլի սիրուն:

Նրկրորդ խաղի մեջ ավելի շատ տեղ է տրված խնդրո առարկա այլաբանությանը.

Խաբար գրնաց բլբուլի մոդ. «Վարքըն ֆու գալուն մընում է,
Ճըխկընիւրըն բացրացիլ է, վըրեն շուտ գալուն մընում է.
Առավուտուց զանգակի պես փաղցր ձեն տալուն մընում է»:
Բլբուլն ասաց. «Չիմ կանա գա, պունպունես լալուն

մընում է»:

Վարքըն ասաց. «Իմ բլբուլին ալ պունպունեն վո՞ւնց կու խափե.

Թե խիլ ունիս, դա՛րիք բըլբուլ, է՛լ փու բաղի ճանփեն չափե...
Վարբըն ասաց. «Խա՛յան բըլբուլ, նա՛լաք էտ փու էյթիբարին,
Անցկացալ ապրիլ մալխըն. մեկ օր չըհարցըրիք յարին»
(Հ—52):

Եվ անմիջապես հետո ասված է մեղ արդեն հայտնի երկտու-
ղը՝ Ֆարհադի ու Շիրինի ողբերգական վախճանի մասին:

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ էլ հանդես է գալիս սիրա-
վեպի նույն «գործող անձը»՝ ալ կակաչը (պունգպունեն), որը,
սակայն, այս տարբերակում արդեն տիրացել է բլբուլին: Եվ
այս անգամ վարդն է կանչողն ու սպասողը, հանդիմանողը
և անգամ անիծողը: Հայտնի չէ, թե այս խաղը երգիչը երբ
է հորինել: Համենայն դեպս, կարելի է ասել, որ այդ ժամա-
նակ նրա սերը դեռևս ողբերգական ընթացք չէր ստացել,
ուստի և նա տվյալ դեպքում ընտրել է այլաբանության այս
տարբերակը և խաղն ավարտել ավելի լավատեսորեն.

Աշխարումըն վարքն է էլի բըլբուլներու սիրեկանըն.
Բըլբուլի լիզվով իմ ասում. «Տե՛ր, պա՛հե վարքի նըմանըն»...

Մինչդեռ, ինչպես նախորդ խաղերում, մյուս բոլոր դեպ-
քերում էլ նրա բլբուլը արյուն-արտասուք թափող անհույս
սիրահար է, որ տենչում է ու փնտրում վարդ-սիրուհուն:

Սայաթ-Նովան աղբբեջաններն լեզվով մշակել է սիրա-
վեպի մեկ այլ տարբերակ: Սակայն այդ մշակումը նրա Դավ-
թարում մնացել է անավարտ: Պահպանվել է միայն հետևյալ
հատվածը.

Սոխակը խոսում էր վարդի հետ.

Վարդն ասաց սոխակին. «Իմ ալգին չգաս,

Ո՛չ հիշտ լեզու ունես, ո՛չ հաստատ խոստում,

Այգեպանը շի ուզի, իմ ալգին չգաս»:

Սոխակն ասաց վարդին. «Ո՛վ իմ ալ կոկոն,

Երբ գալիս եմ ես՝ գարունն ինձ հետ է,

Հյուղից հյուղ եմ քոչում այգու խորհերում,

Աղաները գրոսանփի կելնեն, սազը ինձ հետ է»

(Ա.—109):

Այսբանից հետո շենք կարող համաձայնել Մ. Աբեղյանի այն մտքին, թե Սայաթ-Նովան «վարդի ու սոխակի ալլաքանություն չի անում, այլ լուկ նմանություն. ալլաքանական հրդ շունի Սայաթ-Նովան» (2, 539):

Ինչպես վարդի ու բլբուլի, այնպես էլ շամի ու փարվանայի սիրավեպերը բավական տարածված են եղել պարսկական քնարերգության մեջ: Այստեղից է վրացի բանաստեղծ Թեյմուրազը փոխառել իր մեկ այլ պոեմը, որ կոչվում է «Շամիփարվանիանի»: Հեղինակն ինքը պոեմի սկզբում ծանուցել է, որ այդ պատմությունը ալլաքանություն է, որտեղ մոմն ու թիթեռը փոխարինում են ջերմագին ու փոխադարձ սիրով կապված զույգին: Թիթեռն անվերջ պտտվում է վառվող մոմի շուրջը և նրան սեր խոստովանում: Խեղացնոր սիրահարը պատրաստ է մոխրանալ սիրո կրակների մեջ, նա դատապարտված է այդ ճակատագրին (ինչպես Սայաթ-Նովան է ասել՝ «վառվելը իմ ճակատագիրն է»): Մոմը խնդրում է հանդիստ թողնել իրեն, բայց անձնվեր սիրահարը անզոր է սանձել իր դժգոմունքները, և մոմն իր բոցերով զրկում է նրան ու մոխրացնում: Ապա ինքն էլ կարեկցանքից սկսում է դառնորեն արտասվել ու արագորին հալչել (175, 112—115: 254, 88—89):

Հայ իրականության մեջ էլ տարածված են եղել որոշ ավանդությունների ճրագի կամ մոմի շուրջ պտտվող փարվանա-թիթեռների մասին, որոնցից մեկի հիման վրա Հովհ. Թումանյանը գրել է իր «Փարվանա» գեղեցիկ բալլադը (109, 26, 145, 446):

Սայաթ-Նովան չի կատարել շամի և փարվանայի ալլաքանության թեկուղ մասնակի մշակում: Սակայն նրա աղբրեջաներին խաղերում բազմիցս հիշատակված են այդ սիրավեպի ալլաքանական հերոսները: Այսպես, սիրուհու անունից ասված մի բառատողի մեջ կարդում ենք.

Կարգն Լյպես է՝ վառվի՛ր, իմ վառպե՛տ,
Դու քիթեռ եղիր, ես էլ՝ մոմ, Սայաթ-Նովա՛ (Ա.—17):

Հիշատակենք նաև տասնյակ օրինակներից մի բանիսը.

Հանկարծակի դիպա սիրո մոմին,
Մի՛ աչիր քիթեռին, ինձ կրակված համարիր (Ա.—90):

Մոմին եմ դիպել քիթեռնիկի պես,
Ոտֆերս, քեւրս վառվածի պես եմ (Ա—85):
Թիթեռի պես մոմին դիպա,
Կրակին հասնելով, հասնելով (Ա—52):

* * *

Սայաթնովյան խաղերում որոշակի արձագանք են գտել նաև արևելյան հերոսական ասքերն ու իմաստասիրական ավանդազրույցները:

Մեր հրգիչը բազմիցս հիշատակել է պարսից առասպելական-վիպական հերոս Ռոստոմին (Ռոստոմ-Ջալ), որի շուրջ ստեղծված ավանդությունները լավագույնս մշակել է Ֆիրդուսին իր հռչակավոր «Շահնամում»:

Հատկանշական է, որ Ռոստոմի մասին ավանդությունները հայ իրականության մեջ հայտնի են եղել դեռևս Ֆիրդուսուց շատ առաջ: Այսպես, Մովսես Խորենացին իր «Հայոց պատմության» մեջ Տորք Անգեղի կապակցությամբ հիշել է հարյուր քսան փղի ուժ ունեցող Ռոստոմին: Հատկապես «Շահնամի» ստեղծումից հետո Ռոստոմի և Իրանի մյուս դուցազուն-փահլեանների մասին ստեղծված առասպելներն ու ավանդավեպերը լայն տարածում գտան Արևելքի մյուս ժողովուրդների բանահյուսության ու գրականության մեջ:

Միջնադարում, չնայած հայերի ու պարսիկների միջև եղած կրոնական պատենշին, «Շահնամի» վիպասքերը բանավոր ճանապարհով թափանցեցին հայ իրականության մեջ և լայնորեն տարածվեցին: XIII դ. արդեն «Շահնամին» այնքան սիրված է եղել հայոց մեջ, որ դարի մեծագույն հայ բանաստեղծը՝ Կոստանդին Երզնկացին, իր ընթերցող-ունկնդիրների պատվերով գրել է մի տաղ, որ կարդացվել է «ի Շահնամայի ձայն» (88, 209): «Ի՞նչ լեզվով են Հայաստանում ասել Շահնաման,— գրում է Մ. Աբեղյանը,— կաթմում եմ, պարսկերեն: Շահնամայից հայերեն հին թարգմանություն, այն էլ այդ քերթվածի չափով, հայտնի չէ: Շահնամայից հատվածներ, անշուշտ, կպատմեին հայերեն, ինչպես դեռևս մեր օրերում էլ պատմում են հայերեն» (3, 447):

Հայ իրականության մեջ հատկապես սիրելի է եղել Ռոստոմ-Ջալի հերոսական կերպարը, որի մասին հայ ժողովուր-

դը բանահյուսել է մի բավական յուրատիպ դյուցազնավեպ, որը մի շարք տարբերակներով պատմվել է հայկական տարբեր պատմաներում (149, 159—222): Վրաց իրականության մեջ էլ արդեն XII դ. բանավոր և գրավոր ճանապարհով տարածում է դառն Ռոստոմի հերոսավեպը (Ռոստոմիանի, 254, 112—118):

Սայաթ-Նովայի ժամանակ Թիֆլիսի վիպասեր հասարակության մեջ, անշուշտ, տարբեր լեզուներով ու տարբերակներով պատմվել ու երգվել են Ռոստոմ-Ջալի ավանդավեպի որոշ դրվագներ:

Սայաթ-Նովայի համար Ռոստոմ-Ջալը քաջության ու հերոսականության տիպար է, անպարտ ու անխորտակ դյուցազուն-փահլեան: Ահա թե ինչու իր սիրելի տեր-թագավորին՝ Հերակլ արքային, որ իսկապես եղել է քաջ պատերազմող և անդրդվելի բնավորության տեր մարդ, երգիչը համեմատում է միայն այդ հռչակավոր վիպական հերոսի հետ («Ձրկա քիզ պես հուքմի-հեքիմ. դուն Ռոստոմի-Ջալ թագավոր» (2—37):

Ինչպես ասացինք, սեր-էշխը մեր երգչի համար կործանարար ուժ է, նրա բառերով ասած՝ «հիդ մանգալ» (սուր մանգալ), որի հարվածին չի դիմանա անգամ ամենազոր Ռոստոմ-Ջալը (2—12): Ուստի և սիրուհին, որ այդ կործանող ուժի կրողն է, հզոր ու անսասան է նույն Ռոստոմ-Ջալի պես: Ահա մի քանի տող երգչի եռալեզու խաղերից.

Մարք հիդըտ չի կանա խոսի, Ռոստոմի-Ջալ աբմանալու
(2—51):

Փահլեանների հաղթող ես, դու գովական Ռոստոմ-Ջալ ես
(4—4):

Կուրգը Ռոստոմ-Ջալի զենքն է զոռավոր (Ա—79):

Մի քանի այլ խաղերում էլ Սայաթ-Նովան հիշել է Ռոստոմի նշանավոր Ռաշ (Ռախշ) ձիուն, որը դարձել է առասպելական հրեղեն ու ծովածին նժույգի հասարակ անուն: Ինչպես նշեցինք, Բևալոր դաշ ձիու մասին հին Թիֆլիսում տարածված է եղել մի ժողովրդական հեքիաթ:

Սայաթ-Նովայի որդուն՝ Օհանի ձեռագրում պահպանված մի հայերեն խաղի մեջ ասված է.

Քանի գուգե քննած տիղըն իր քըշնամին կուորն կապե,
էլի վիրշումըն մեյդանըն Ռոստոմի-Ձալուն մընում է
(2—52):

Այս խաղի մեկ այլ տարբերակում, որ սլահապանված է
հետագա ընդօրինակութեամբ, երկտողն այսպես է.

Հազար գուգե դալարաք անե, Սիպտա դիվըն կուորն կապե,
էլի վիրշումըն մեյդանըն Ռոստոմի-Ձալուն մընում է
(155, 128):

Դժվար է ասել, թե հեղինակային բնագրում ինչպես է
եղել: Համենայն դեպս, որոշակի է, որ այստեղ երգիչն ակ-
նարկել է Մաղանդարանի ճանապարհին Ռոստոմ-Ձալի կա-
տարած սխրագործությունները (253, 368—391): Մի աղբրե-
ջաներեն խաղի մեջ էլ երգիչը հիշել է Սպիտակ դեին հաղթող
դյուցազունին.

Ո՞ր է Սպիտակ դեին հաղթող ևն փանլեանը (Ա.—101):

Մեկ ուրիշ աղբրեջաներեն երգի մեջ էլ երգիչն ակնարկել
է Ռոստոմ-Ձալի և նրա որդու Զոհրաբի հայտնի դրվագը.

Չասես՝ ես Ռոստոմն եմ
Զոհրաբին սպանող (Ա.—29):

Մեզ հայտնի չէ, թե Սայաթ-Նովան ինչպես է հաղոր-
դակցվել Ռոստոմ-Ձալի ավանդավեպին, բայց նկատի ունե-
նալով, որ նա բաղմիցս հիշատակել է պարսիկ դյուցազունի
անունը, կարող ենք ասել, որ նա բավական ներշնչված է եղել
այդ ավանդավեպից: Այդ է վկայում նաև այն աղբրեջաներեն
խաղը, որտեղ նույնպես հիշատակված է Ռոստոմ-Ձալը.

Իմացողի համար էս աշխարհը երազ է,
էսօր ողջ ման կգան, վաղը կ'ենեն,
էս աշխարհում ոչ ոք չի մնա, իմացիւր,
Մահը վիշապի պես փաթաթվել է քո մահնին...
էս աշխարհը Ռոստոմ-Ձալին շմնաց,
(Թեկուզ) ձեռքին ուներ երկսայր յաթաղան:
Պահիր նամուս-համեստությունդ Տիրոջ համար,
Բավ է (դիզես) մարգարիտ, լալ, հակինթ, սաթ,

Քաղցր հոգիս բողեցի քարավանին,
Ինքս հազա պատանփի հինգ արշին կտավ (Ա.—97):

Գրեթե նույնն է ասված Ֆիրդուսու պոեմում.

Անապատը աշխարհն է այս — մի հինավուրց ավերակ,
Ռետեղ տխուր, ուրախ կյանքը հաջորդում են շարունակ:

Ինչքան էլ մենք բեն ու ոխով լինենք իրար բշտամի,
Վերջը մեկ է — մահը հանգիստ պիտի գա և մեզ տանի:

Մի՛ ձգտիք պերճողակաների, մի՛ եղիք դու մարդ ազան,
Քանզի մահից հետո պիտի կրես պատան ու դազաղ (172,
155—156):

Ընդհանրությունը որոշակի է: Այսուհանդերձ, ճիշտ չի լինի ասել, թե աշխարհի ունայնությունն զաղափարը Սայաթ-Նովան ուղղակիորեն ժառանգել է այս պարսկական ավանդավանդից: Աստվածաշնչից եկող այդ զաղափարը բնորոշ էր առհասարակ միջնադարյան աշխարհայեցողությանը և արտահայտություն է դտել տարբեր ժողովուրդների գրական և բանահյուսական ստեղծագործությունների մեջ:

Սայաթ-Նովան իր խաղերում հիշել է նաև աշխարհակալության և աշխարհի ունայնության խորհրդանիշ դարձած Ալեքսանդր Մակեդոնացուն: Վերջինիս մասին հնագույն ժամանակներից հյուսվել են բազմաթիվ լեգենդներ ու զրույցներ, որոնք տարածվել են Արևելքի ու Արևմուտքի գրեթե բոլոր ժողովուրդների մեջ: Հնագույն և ամենանշանավոր հուշարձանը Կեղծ Կալիսթենեսի պայմանական հեղինակային անվամբ հայտնի «Ալեքսանդր Մակեդոնացու պատմություն» գրական-ժողովրդական ծագում ունեցող հուշարձանն է (II—III դդ.), որը V դ. արդեն թարգմանվել է հայերեն (վերագրվում է Մովսես Խորենացուն) և ողջ միջնադարի ընթացքում տարածվել է գրավոր և բանավոր ուղիներով (143): Հայ իրականության մեջ Ալեքսանդրի մասին հյուսվել են նաև մի շարք ավանդություններ, որոնք տարածվել են հատկապես աշուղների միջոցով (76, 305—309: 109, 277—282):

Ալեքսանդրի մասին արևելյան իրականության մեջ հյուսված լեգենդներն արտացոլում են գտել Ֆիրդուսու, Նիզամիի,

Ամիր-խոսրով Դեհլեի, Նավոյի և այլոց երկերում: Ալեքսանդրի հետ էն կապված Մերձավոր Արևելքի և Միջին Ասիայի մի շարք տեղանուններ: Սայաթ-Նովան եթե հաղորդակից չի եղել Ալեքսանդրի պատմության գրավոր կամ բանավոր աղբյուրներին, ապա անտարակույս լսել է որոշ ավանդություններ մեծ աշխարհակալի մասին և հավանաբար իր դեգերումների ժամանակ տեսել նրա անվան հետ կապված կամ նրան վերագրված անտիկ հուշարձաններ ու տեղավայրեր: Նա Ալեքսանդրին հիշատակել է Սկանդար-Ձուլար արևելյան հորջորջումով: (Ձուլար արաբերեն նշանակում է հղջուրակիր: Հայտնի է, որ դեռևս իր կենդանության օրոք Ալեքսանդրը աստվածացվել է: Նա հռչակվել է եգիպտական մեծ աստված Ամոնի որդին, աստվածություն, որ պատկերվել է խոյի հղջուրներով և տղամարդու կերպարանքով: Այստեղից էլ՝ Ալեքսանդրի խոյեղջուր, Ձուլար-հղջուրակիր անվանումը):

Սկանդար-Ձուլարի քողած քավահիր իս, անգին լալ իս
(Հ—25):

Սկանդարի-Ձուլարի քողած ջրնաղ հեֆալ արմանալու
(Հ—49):

Ալեքսանդր Մակեդոնացու շուրջը հյուսված բանավոր ավանդություններից մեկի արձագանքը պիտի համարել երգչի աղբյուրներն մի խաղի հետևյալ տողերը.

Ասում են՝ Սկանդար-Ձուլարը ծովից տուրֆ վերցրեց,
Նվանեց աշխարհի չորս կողմը, ման եկավ, նազանի:

Ման եկավ ամբողջ աշխարհը,

Մահն եկավ նրան տանելու,

Մահից իրավունք վերցրեց,

Իր հետ տարավ իր ձիուն (Ա—83):

Ինչպես հզոր ու անխորտակ Ռոստոմ-Ձալը, աշխարհը նվաճած և աշխարհի գանձերին տիրած Ալեքսանդրն էլ անդոր է եղել դիմակայելու ժամանակի հարվածին, և անհետացել, փոշիացել են թե՛ նա՝ ինքը և թե՛ նրա փառքն ու հարստությունը: Սա լավագույն օրինակ էր միջնադարյան ասկետի համար՝ փաստելու աշխարհի ունայնությունը, փառքի, հարստության ու աշխարհիկ վայելքների անցողիկությունը:

Սայաթ-Նովան էլ, որի աշխարհայացքի վրա, ինչպես տեսանք, իշխում էին միջնադարյան բարոյա-էթիկական նորմերը, նույնպես ասել է.

Չհավատաք, աշխարհը վստահելի չէ...

Աշխարհը Ալեքսանդրին էլ չմնաց (Ա.—107):

Այս վերջին տողը թերևս բխում է Պղնծե քաղաքի պատմության հետևյալ ասույթից. «Ո՛ւր է Աղեկսանդր թագաւորն, որ տիրեաց դ (4) կողմն աշխարհիս» (44, 40): Կասկածից վեր է, որ Սայաթ-Նովան ծանոթ է եղել նաև այս զրուցավեպին, որն ունենալով հնդկական ծագում, մի բանի այլ զրույցների հետ միասին պարսից պրականության միջոցով անցել է արաբներին և հետագայում մտել «Հազար ու մի գիշեր» նշանավոր հեքիաթաշարի մեջ: Զրույցը մի բանի անգամ թարգմանվել է հայերեն (առաջին անգամ՝ X դարում) և գրավոր ու բանավոր ճանապարհով փոփոխվել է ու հարստացել: Հատկանշական է, որ XVIII—XIX դդ. Պղնծե քաղաքի պատմությունը հայերեն հրատարակվել է շուրջ երկու տասնյակ անգամ: Ընդ որում, այդ հրատարակությունների մեջ ընդգրկվել են նմանատիպ այլ զրույցներ, ինչպես՝ Խիկարի, Փահլուլ թագավորի, Մանկան և Աղջկա և այլ պատմություններ:

Վրացերեն բանաստեղծություններից մեկում Սայաթ-Նովան սիրած կնոջ գովքը կատարելիս հիշել է Պղնծե քաղաքի պատմությունը հետևյալ կերպ.

Ոսկեքելի վրա շարած մարգարիտի ուլունքաշար,
«Պղնծե քաղաքի» քաղուհու ականջօղից էլ սիրուն ես (Վ—2):

Ինչպես նկատել է Մ. Հասրաթյանը, երգիչն այս օրինակը բաղել է Պղնծե քաղաքի պատմության հետևյալ հատվածից. «Եւ գեղեցիկ թագուհի մի ի վերայ ամբողին նստած և խալիչայ մի փուռ մարգարտով լըցած ներքև թագուհւոյն. և կայր ի գլուխն թագ մի գեղեցիկ և աննման յօրինած, որ զնշան գրեւոյն ոչ կարացաք: Եւ ի վիզն շարոց մարգարիտ, քան զաղանոյ ձու. և ի միջին լուսատու ակ մի. և կայր գըլխադիր մի նման սիրամարդի պէս նման գունըզգուն: Եւ այն թագն, որ ի գլուխն էր դ (4) ակ կայր ի նմայ ա (1) կարմիր,

ա (1) լուրջ, ա (1) կանանչ զիւմրիւթ, ա (1) լուսատու անման, որ մարդ ոչ կարէր հայիլ» (44, 36—37):

Մ. Հասրաթյանի համոզմամբ. «Սայաթ-Նովան այս գրքից և հենց այս հրատարակությունից շատ է օգտվել, ամբողջ տողեր է օգտագործել իր խաղերի մեջ — նաթանի խրատներից և այլն. նույնիսկ իր հայերեն բոլորգրով ձեռագրերը կարծես բառացիորեն ընդօրինակել է այս գրքի շրիֆտից» (154, 258): Հատկանշական է, որ Պատմության այս հրատարակության (Կ. Պոլիս, 1708) մի օրինակ Սայաթ-Նովայի ժամանակ գտնվել է Թիֆլիսի սուրբ Գևորգ եկեղեցում և հիշատակված է Հաղպատի թեմի առաջնորդ Դավիթ եպիսկոպոսի գույքացուցակում (118, 184):

Նկատի ունենալով, որ Սայաթ-Նովան Պղնձե քաղաքի պատմությունը հիշել է վրացերեն խաղի մեջ, կարելի է ենթադրել, որ նա ծանոթ է եղել նաև Պատմության վրացերեն տարբերակին, որը փոխադրություն է հայերենից (132, 259: 254, 162): Վրացական տարբերակում, սակայն, բացակայում է թագուհու զարդարանքի նկարագրությունը:

Եթե Սայաթ-Նովան ծանոթ է եղել Պղնձե քաղաքի պատմության 1708 թ. պոլիսյան հրատարակությանը, ապա նա անտարակույս ծանոթ է եղել նաև այդ հրատարակության մեջ ընդգրկած Ալեքսիանոսի վկայաբանությանը, Մանկան և Աղջկա, Փահլուլ թագավորի պատմություններին, Խիկարի և Նուշիրվանի խրատներին:

Նրզլի խաղերում բազմիցս հիշատակված է Փահլուլ թագավորը, որի շուրջ հյուսված զրույցը ևս միջնադարում արաբերենից թարգմանվել է հայերեն, սիրվել ու տարածվել: Փահլուլի մասին հայ իրականության մեջ բանահյուսվել են նաև առանձին հեքիաթներ ու զրույցներ:

Փահլուլը վիպական թագավոր է, որ գիտակցելով հարստության ունայնությունը, հրաժարվել է իր ունեցվածքից, դարձել աղքատ թափառաշրջիկ, «իմաստություն վաճառող» և ստացել դիվանա (խենթ) մականունը:

Փանլուլի պես հոգնեցի էս աշխարհից,—

կարդում ենք Սայաթ-Նովայի աղբրեջաններեն խաղերից մեկում (Ա—40):

Սայաթնովյան խաղերում Փահլուլը դարձել է նաև սիրույց խենթացածի հոմանիշ։ Ահա օրինակներ երգչի խաղերից.

Իիվանա Փահլուլ կու շինիս տեսնողին՝ ազա իս, ազիզ
(Հ—39):

Խելագար եմ Փահլուլի պես, պառկած եմ սիրո տենդի
մեջ (Ա—7):

Գեղեցկությունդ տեսնողը դառնում է խելագար,
Փահլուլի պես ման է գալիս ոտաբոբիկ (Ա—64):

Ինչպես Պղնձե քաղաքի, այնպես էլ Փահլուլի պատմության հայերեն թարգմանությունները տարբեր ժամանակներում տարբեր հայ քնարերգուների կողմից օժտվել են շափածո հատվածներով՝ կաֆաներով։ Սայաթնովյան խաղերում առկա է այդ կաֆաների որոշակի արձագանքը, որով առավել ևս հաստատվել է, որ երգիչը ծանոթ է եղել այդ ավանդավանքներին։

Սայաթ-Նովան ծանոթ է եղել նաև «Յոթն իմաստասիրաց պատմությանը», որը նույնպես մեծ ժողովրդականություն է վայելել թե՛ Արևելքում և թե՛ Արևմուտքում։ Անդրադառնալով այս երկին, Ն. Ակինյանը գրել է. «Արևելյան առակախոս աշխարհի ստեղծագործությունն է անիկա, որ հեռավոր Հնդկաստանի մեջ յուր ծնունդն առած, իրեն ճանապարհ հորդած է ժողովուրդե ժողովուրդ, և ամեն տեղ մեծ համակրություն վայելելով, ապրած է դարերով» (18, 472):

«Յոթն իմաստասիրաց պատմությունն», ըստ երևույթին, վաղ անցյալում բանավոր ճանապարհով տարածված է եղել նաև հայ իրականության մեջ։ Մինչդեռ գրավոր թարգմանությունը կատարված է ավիլի ուշ՝ 1614 թ., Հակոբ Թոխաթեցու կողմից, Պատմության լատիներեն օրինակից (18, 476)։ Այս թարգմանությունը ևս ուշ միջնադարում եղել է բավական սիրված ընթերցանության գիրք։ Բացի բազմաթիվ ձևագիր օրինակներից, XVII—XIX դդ. այն ունեցել է մեկ տասնյակից ավելի հրատարակություններ։

Ինչպես նկատել են ուսումնասիրողները, Սայաթ-Նովան այս առակավոր պատմությունն է ակնարկել իր «Առանց քիչ ինչ կոնիմ սոյբաթն ու սաղն» հայերեն խաղի հետևյալ տողերում.

Կանց յորն իմաստնասիրացն շատ է
էս քու Սայաթ-Նովու բանփիրըն մեմեկ (Հ—15)³⁶:

Մեր կարծիքով, երգիչը նույն այս առակախոս իմաստուններին նկատի ունի երկու այլ հայերեն խաղերի հետեյալ տողերում.

Խոսկիրբս մեմեկ չի ասվի իմաստնեբու բանփի նրման
(Հ—46):

Խեզուզ իմացի, կարթացի իմաստնասիրաց առակըն
(Հ—40):

Ելնելով այս վերջին տողից և նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ «Յոթն իմաստասիրաց պատմությունը» հայոց մեջ առավելապես տարածված է եղել ձեռագիր ու տպագիր օրինակներով, կարծում ենք, որ երգիչն այդ պատմությանը ծանոթացել է ընթերցանությամբ: Ասենք նաև, որ Թիֆլիսում, սուրբ Գևորգ եկեղեցում, Սայաթ-Նովայի ժամանակ եղել է նաև «Յոթն իմաստասիրաց պատմության» մի օրինակ՝ հրատարակված Կ. Պոլսում (118, 184):

Սայաթ-Նովային հայտնի են եղել նաև արաբական առասպելական իմաստուն Լոխման հեքիմի շուրջ ստեղծված որոշ ավանդություններ:

Լոխման հեքիմը, որի անունը հիշատակված է նաև Ղուրանում, ըստ որոշ ուսումնասիրողների, ապրել է աստվածաշնչյան Դավիթ թագավորի ժամանակներում: Նրան վերագրվել են մի շարք առակներ ու ասացվածքներ, որոնք լայնորեն տարածվել են Արևելքում և զուգահեռներ ու ընդհանրություններ ունեն Եզովպոսին, Սինտիպին, Խիկարին վերագրված նույնօրինակ հորինվածքների հետ:

Լոխմանի մասին Հայաստանում տարածված ավանդությունները, ըստ Ա. Ղանալանյանի, «հայերը վերցրել են արաբներից, որոնց հետ նրանք, ինչպես հայտնի է, քաղաքական, տնտեսական, կենցաղային ու կուլտուրական բավական սերտ կապերի ու շփման մեջ են եղել VII—X և հետագա դարերում» (109, ՃԶէ): Հայ ժողովրդական հեքիաթներում ու ավանդություններում Լոխմանը հրաշագործ բժիշկ է, որին հասու են բնության առեղծվածները. նա հասկանում է կեն-

դանինների, թռչունների ու ծաղիկների լիզումն, կարողանում է բժշկել մահամերձ հիվանդներին ու երիտասարդական կորով հաղորդել ծերունիներին (68, 267—276):

Սայաթնովյան խաղերում էլ Լոխմանը ներկայացվում է որպես ամենակարող հեքիմ-բժիշկ:

Մե տիղ հուֆմի-հեֆիմ չրկա՝ դուռըն էհամ, կանչիմ հաբա.
Վի կենա Լոդմայի հեֆիմըն, բալֆամ դարդիս անե շաբա
(2—46):

Սակայն այդ ամենազոր բժիշկն անգամ անզոր է սիրո հիվանդության առաջ:

Թեգուզ քաֆալուրըն կանչե, քեգուզ Լոդմայի հեֆիմըն՝
Վո՞ւր մե դարդըս կու հասկանան՝ դուգունըս դաղին կարոտ
է (2—23):

Ի դեպ, հայ ժողովրդական որոշ հեքիաթներում էլ Լոխման անունը տրվում է Լոդմա (Լոխմա) ձևով: Ըստ երևույթին, մեր հրգչի ծանոթությունը այդ առասպելական իմաստուն բժշկին հենց այդ հեքիաթներից է:

Լոխմանի մասին հայ իրականության մեջ ամենից ավելի տարածված հեքիաթներում ու ավանդություններում պատմվում է հետևյալը: Իմաստուն բժիշկն արդեն ծերացել էր և զգում էր մոտալուտ մահը: Նա սարերն է ընկնում, դանալան բույսեր է հավաքում և դրանցից դեղ պատրաստելով, պատվիրում է աշակերտին, որ իր հոգևորքի ժամին այդ դեղը լցնի իր բերանը: Եվ ահա Լոխմանը պառկում է մահամերձ, և երբ աշակերտը դեղը լցնելիս է լինում ուսուցչի բերանը, սատանան հարվածում է նրա ձեռքին ու թափում մնացած դեղը: Կիսամեռ-կիսակենդան Լոխմանն անվերջ կանչում է՝ «Լցրո՛ւ»:

Սայաթ-Նովան, որ ինչպես տեսանք, սիրո տառապանքի մեջ ասել է. «Վո՞ւնց միռնում իմ, վո՞ւնց թե սաղ իմ», մի աղբրեջաներեն երգի մեջ էլ նույն զուգադիպումով հիշել է վերը բերված ավանդությունը:

Ո՛չ սպանել ես, ո՛չ ողջ բողել, նազա՛նի,
Լոդման հեֆիմի պես կանչում եմ «Լցրո՛ւ» (Ա—40):

Այսպիսով, ուրեմն, Սայաթ-Նովան թե՛ իր մայրենի լեզվով և թե՛ իր իմացած մյուս լեզուներով, բանավոր ու գրավոր ակունքներից յուրացրել է ընդհանուր արեւելյան մի շարք ավանդություններ, սիրավեպեր, հերոսական ու իմաստասիրական պատմություններ, ներշնչվել դրանցից և այս կամ այն չափով կրել դրանց գաղափարական ու գեղարվեստական ազդեցությունը:

3. ԳՐԱՆԱՆ ԱՎՈՒՆՔՆԵՐ

Սայաթ-Նովայի մեջ քրիստոնեական վարդապետության գաղափարներն ու բարոյական նորմերը ներարկվել են ինչպես ընտանեկան բարեպաշտ կենցաղով ու դաստիարակությամբ, այնպես էլ «սուրբ գրոց» ընթերցանությամբ:

Տարակույս չկա, որ քրիստոնյա բանաստեղծը առաջին հերթին պիտի մերձենար Աստվածաշնչին: Հայերեն խաղերից մեկում ասված է.

Ավիտաբանի խոսկիրըն մարբարիտ է, կարբըն սիրուն,

Մի՛ ածի խոզի առչիվըն լալ ու գոհաւր, Սա՛յաթ-Նովա

(2—43):

Այստեղ բանաստեղծը գործածել է ավետարանական պատվիրանը. «Մի՛ արկանէք զմարգարիտ ձեր առաջի խոզաց» (Մատթ., է, 6): Մեծ սիրերգակի ստեղծագործության վրա նկատելի է Երգ-երգոցի որոշակի ազդեցությունը: Այսպես, «Ես ծաղիկ դաշտաց՝ շուշան հովտաց» աստվածաշնչյան տողը նրա մոտ դարձել է. «Կարմրազուն դաշտի ծաղիկ, հովտաց շուշան իս ինձ ամա» (2—16): Նույն այդ խաղի մեջ երգիչը, ինչպես տեսանք, շրջելով Երգ-երգոցի «Ես ննջեմ, և սիրտ իմ արթուն կա» տողը, ասել է՝ «Յիս վարթուն իմ, սիրտս է քրնած»: Համեմատիր նաև՝ «Պռոշմեսու միդը է կաթում» (2—9),— Երգ-երգոց՝ «Մեղը կաթուցանեն շրթունքքո»:

Իր թե՛ հայերեն և թե՛ ադրբեջաներեն խաղերում Սայաթ-Նովան հիշել է նաև բաղմաթիվ աստվածաշնչյան անուններ՝ վերապատմելով ու նկարագրելով սուրբ Գրքի մի շարք դրո-

վազներ: «Աստուծ խիալ արից» հայերեն խաղի մեջ նա ներկայացրել է Ադամի և Եվայի նախասկզբնական մեղքի աստվածաշնչյան լեզունդը, որին անդրադարձել է նաև մի քանի ադրբեջաներեն խաղերում: Իսկ «Մշու սուլթան սուրբ Կարապետ» երկլեզվյա (հայերեն-թուրքերեն) խաղի մեջ ներկայացրել է Հովհաննես Մկրտչի նորկտակարանային վկայաբանական պատմությունը: Աստվածաշնչյան թեմաներով դրված ադրբեջաներեն բաղմամբիվ խաղերից որպես նմուշ բերենք միայն հետևյալ հատվածը.

Աստված հիմքը դրեց,
Օրենք գրեց. գբաղվի՛ր արհեստով,
Աշխարհը հանձնվեց նահապետ Նոյի՛ն,
Նետդ աշխարհին արձակիր, գնա ապրի՛ր:

Լույս զցեց Սինա սարի վրա,
Արշալույսը Մովսեսին նամիա ցույց տվեց,
Թող հողը լինի յոթ նյութերից.
Ճանաչի՛ր իմ պատկերը, ե՛կ (ինձ մոտ) ուխտի

(Ա—26):

Հիշենք նաև, որ քահանա կարգվելուց հետո Սայաթ-Նովա—տեր Ստեփանոսը գաղափարել է աստվածաշնչյան գրքերի իր նախասիրած հատվածները՝ Եկղեղիաստես, Երգ-երգոց, Իմաստություն Սողոմոնի:

Նույն այն հայերեն խաղի մեջ, ուր Սայաթ-Նովան հիշել է «ավիտարանի խոսկիրն», ասված է նաև.

Անբարի գուռըն կորած է, կա՛րքա Հաբանց վաբըն սիրուն
(Հ—43):

Այստեղ էլ երգիչը պատվիրել է կարդալ Հաբանց վարքերը՝ քրիստոնեական խորհրդի վարք-վկայաբանություններ պարունակող ժողովածուները: Եվ եթե ինքը հորդորել է կարդալ դրանք, ուրեմն չպետք է կասկածել, որ ինքն էլ կարդացել է: Նրան ծանոթ են եղել նաև Հայսմավուրը սրբախոսական ժողովածուները, որոնք այնքան բարձր է գնահատել, որ համեմատել է իր գեղեցկախոս սիրուհու հետ.

Խոսկիրքս անգին ջալահիր՝ Ասմավուրու հառ իս էլի (Հ—8):
Թըխտիրքս օսկե վարաղով, Ասմավուր իս՝ հառ բացարած
(Հ—27):

Աստվածաշնչյան և եկեղեցական գրքերը, որոնց հիշատակությունը և որոշակի հետքերն առկա են սայաթնովյան խաղերում, իրենց կնիքն են դրել բանաստեղծի աշխարհայացքի, կենսափիլիսոփայության, այլև գրական ճաշակի վրա։
Տեսանք, որ 37-ամյա Սայաթ-Նովան քահանա կարգվելուն պես ձեռնարկել է Գրիգոր Նարեկացու Ողբերգության մատյանի ընդօրինակությունը։ Այս ընտրությունն էլ պիտի պատահական չհամարել։ Նա, ամենայն հավանականությամբ, մինչ այդ ծանոթ է եղել Նարեկին՝ միջնադարյան հայ բանաստեղծության այդ խոշորագույն կոթողին, որը չէր կարող ներգործություն չունենալ նրա հախուռն ներաշխարհի վրա։ Նարեկացու և Սայաթ-Նովայի մեջ բավական մեծ մերձություն է տեսել Պ. Սևակը (163, 204—205)։

Հատկանշական է, որ իր ընդօրինակած Նարեկի մեջ Սայաթ-Նովան բաց է թողել երկու հատված, ծանուցելով, որ այդ հատվածները կան Սաղմոս Ժամագրքի մեջ (113, 36ա, 146ա)։ Սա ցույց է տալիս, որ նա քաջ ծանոթ է եղել նաև այդ եկեղեցական ժողովածուին։

Եկեղեցական և հոգևոր-կրոնական գրականության ազդեցությունը արտահայտվել է նաև աշուղ-բանաստեղծի լեզվի մեջ։ Նա գրել է Թիֆլիսահայ բարբառով, որին բավական ճաշակով ու նրբությամբ ներհյուսել է բազմաթիվ գրական-գրաբարյան ձևեր, դարձվածքներ ու արտահայտություններ։ Իր լեզվական այս շերտով, Սայաթ-Նովան, ըստ էության, ձայնակցում է միջնադարի հայ դասական գրականությանը։

Սայաթ-Նովայի քնարերգության կարևորագույն աղբյուրներից է միջնադարյան աշխարհիկ տաղերգությունը։ Աշուղ-բանաստեղծը տաղերգուներից է ժառանգել միջնադարյան քերթությանը բնորոշ թեմաներն ու մոտիվները, մի շարք պոետիկական հատկանիշներ։ Ինչպիս նկատել է Մ. Աբեղյանը, Սայաթ-Նովան, կնոջ արտաքինի նկարագրություններ կատարելիս, հետևել է միջնադարյան տաղերգուների մոտ առկա ընդհանուր պատկերներին ու բնութագրումներին։ Առանձնա-

կի ուսումնասիրելով «Կնոջ արտաքինի նկարագիրը սիրու երգերի մեջ», Մ. Աբեղյանը «որոշ արտահայտեր և նմանություններ» է տեսել, որ «գրեթե նույն բառերով բանեցնում են» Կոստանդին Նրզնկացին, Հովհաննես Թլկուրանցին, Գրիգորիս Աղթամարցին, Նաղաշ Հովնաթանը և Սայաթ-Նովան (1, 135: 2, 538):

Իր բանաստեղծական խառնվածքով, մտածողությամբ ու կենսազգացողությամբ Սայաթ-Նովան, մեր կարծիքով, առավել մոտ ու հարադատ է Կոստանդին Նրզնկացուն: Միջնադարի այդ երկու հայ քնարերգուներին էլ առավել ընդորոշ է հոգու տառապալից երկփեղկվածությունը, համանման սերն ու պաշտամունքը գեղեցիկի ու լույսի հանդեպ, նույն բարոյական համոզմունքները:

Ով Բեզ շար կամենայ, պարտ է բարի հատուցանել,—
ասում է XIII դ. հայ տաղերգուն (88, 180):

Ով քիզի լիղի պարֆիվե, դուն տուր շաֆար, Սայաթ-Նովա
(2—43):

Ճայնակցում է նրան XVIII դ. հայ աշուղ-բանաստեղծը:

Դու ըզվիմերըն խորտակես,
Դու ըզլեռունֆն ի հալ անես,—

ասել է Հովհաննես Թլկուրանցին, դիմելով սիրած կնոջը (104, 126):

Թեվուր սաբերուն հանդիբիս, կու հալիս մումի նըման.
Թեվուր ֆաղաֆ տիլ հանդիբիս, կու ֆանդիս՝ վար շիս անի
(2—1):

Ճայնակցում է նրան Սայաթ-Նովան:

Միջնադարյան տաղերգուների և մեր աշուղ-բանաստեղծի երգերում առկա այսպիսի նմանություններն են, թերևս, ստիպել Մ. Հասրաթյանին համոզված կերպով ասելու, թե «Անժխտելի է, որ Սայաթ-Նովան ծանոթ է եղել նաև միջնադարյան հայ տաղերգուների երկերին, որոնք տասնյակ ու հարյուրավոր ժողովածուներով արտագրվել են ամենուրեք՝ վան-

քերում, քաղաքներում ու գյուղերում: Օրինակ, ուշագիւր համեմատութեամբ համոզւում ենք, որ XIII—XIV դարերի շատ նուրբ և ինքնատիպ բանաստեղծ Կոնստանդին Նրզնկացու տաղերին ծանոթ է եղել նաև Սայաթ-Նովան: Առավել ևս անվիճելի է, որ նա կարդացել է XV—XVI դարերի խոշոր տաղերգու Գրիգոր Աղթամարցու տաղերը և քաջ ծանոթ է եղել նրա հանգավորմանը» (101, 48—49):

Մեզ հայտնի է, թե Սայաթ-Նովան անմիջականորեն հաղորդակցվել է արդյոք Նրզնկացու, Թլկուրանցու կամ Աղթամարցու քնարերգութեանը: Դա կարելի է միայն ենթադրել՝ նկատի ունենալով բանաստեղծական և գաղափարական ընդհանրությունները: Մինչդեռ որոշակի է, որ մեր աշուղ-բանաստեղծը քաջածանոթ է եղել իր նշանավոր նախորդին՝ Նաղաշ Հովնաթանին: Վերջինս, ինչպես նշեցինք, որոշ ժամանակ եղել է Վախտանգ VI-ի սլաւատական երգիչը, և Սայաթ-Նովայի օրոք նրա երգերից շատերը սիրված ու սարածված են եղել վրացահայության մեջ: Հովնաթանի «նստմբ ի մէջլիս, հարբ և եղբարբ և մեծ պարոնայք» (135, 159) խրախճական տաղի «Թասիրն չինի» սկսվածքով կրկներգի հանդով (տաղաչափութեամբ) է Սայաթ-Նովան գրել իր հանրահայտ «Քանի վուր ջան իմ» երգը: Սայաթ-Նովան ինքը խաղի բնագրում ծանուցել է այդ մասին: Երգչի հայերեն խաղերից մեկ ուրիշը՝ «Ուստի՞ գուբաս, զարիբ բլբուլ», նույնպես հորինված է Նաղաշ Հովնաթանի հետևութեամբ, նրա «Ուստի՞ կուգաս քաղցր բլբուլ» երգի (135, 19) սկզբնական մասի նույն չափն ու կառուցվածքը և հավանաբար երգվել է նույն եղանակով³⁷:

Սայաթ-Նովայի և Նաղաշ Հովնաթանի ստեղծագործության մեջ առկա բաղմամբիւլ ընդհանուր բառեր ու պատկերներ է զուգադրել Գ. Լեոնյանը, որի կարծիքով, «Ուստումով շատ պակաս, բայց իր բանաստեղծի տաղանդով անսպաճան բարձր է կանգնած Սայաթ-Նովան կրթված, գրաբարագետ Նաղաշից. բայց այդ բնավ չի խանգարել, որ նա իր նախորդ վարպետից բաղմամբիւլ լեզվական ու ոճային փոխառումներ անի, թեկուզ անգիտակից և անզեղական» (82, 391):

Հիմնականում Նաղաշ Հովնաթանի ստեղծագործությունն էլ այն օղակն է, որով Սայաթ-Նովան կապվում է միջնադարի

Հայ տաղերգությանը: Կան, անշուշտ, նաև այլ օղակներ: Սայաթ-Նովան, իր իսկ ծանուցմամբ, իր «Մեջլուսի պես կորաւ յարս» և «էշխեմեն էնպես վառվիլ իմ» հայերեն խաղերը հորինել է «Բլբուլն նստած է վարթին, լաւ կանչեր նա վարթի համա» երգի եղանակով (ձենով): Ինչպես ցույց է տվել Աս. Մնացականյանը, այս երգի հեղինակը ուշ միջնադարի տաղասաց Զաքարիան է: Այդ տաղը, որ պահպանվել է ձեռագիր ու տպագիր աղբյուրներում, «մեր միջնադարյան սլոնգիայի ընտիր նմուշներից մեկն է՝ նվիրված վարդի ու սոխակի մոտիվին, գրված խոսակցական լեզվով, բարձր արվեստով, ջերմ շնչով և ամբողջական աշխարհիկ ոգով» (127, 273):

XVII դ. վերջի և XVIII դ. սկզբի տաղասաց Ստեփանոս Դաշտեցին, իրեն բնորոշ բառախաղերով գրել է մի այսպիսի քառյակ.

Մարիամ կամի լալ Աննա,
Թող ու կամի լալ՝ լայ նա.
Բամբասաւարի լեզուն
Թող կարկամի, լալանա (95, 550):

Սայաթ-Նովան էլ իր մի հայերեն խաղի մեջ կատարել է համանման մի բառախաղ.

Յիս կանչում իմ լալանին,
Բաղեշխանեն լալ անին.
Վա՛յ քե հասաքետ միոնիմ,
Բլբուլ լիզուս լալ անին (2—47):

Նման զուգահեռները Ա. Մնացականյանին մղել են ենթադրելու, որ «Սայաթ-Նովան ծանոթ է եղել Ստեփանոս Դաշտեցուն» (95, 550):

Մեր կարծիքով Սայաթ-Նովան ծանոթ է եղել նաև XVII դ. տաղասաց Հովհաննես Կաֆացու ստեղծագործությանը: Մաշտոցյան Մատենադարանի № 4426 ձեռագրում (թերթ 114բ—115ա) պահպանվում է վերջինիս «Յոյժ ցնծացեալ բերկրիմ» սկսվածքով տաղը, որտեղ կարդում ենք հետևյալ տողերը.

Գոհութիւն աստուծոյ սրտիւ բոլորով,
Զի պայծառ, պարզ և լոյս հազարն, որ մեր է...

Ունիմք յոյս հաստատուն կայացեալ անխախտ...
 Աւագանն է մաքուր և դրոշմն, որ մեր է:
 Ծնեալն ի քէն անմահ տիրէ գիտալէլ,
 Հոգով, մարմնով Յիսուս երկու մայր, որ մեր է...
 Ի նմանէ ելից զերին մարգարէական,
 Նրանի մեզ լոյս գերեզմանն, որ մեր է...
 Եւ նա դեզմամբ շինեաց գտանար մեծարգոյ,
 Կարողիկէն էջմիածինն, որ մեր է...
 Զի ծաղկունքն քարց հրոյ եփեալ իւղ լինի՝
 Աջով լոյսաւորչին մեռօնն, որ մեր է:

*Զհնր կասկածում, որ Սայաթ-Նովան իր ադրբեջաներին
 շախաթայիներից մեկը գրել է այս տաղի անմիջական ազ-
 դեցութեամբ, անգամ կրկնելով որոշ արտահայտութիւններ,
 ինչպէս օրինակ.*

Հոգիտ իստակ ու պինդ պահե, վուր արթար հախը մերն է...
 Փառք արարիչ-ըստիղծողին՝ մեծ պահապանը մերն է,
 Կինքը մերն է, մահը մերն է, դրախտի բաղը մերն է:
 Իրեք հարուր վաթսուն ու վեց սուրբի աղօթքը մերն է,
 Հիսուսին մեզ տերն է դրգիլ՝ լուսն ու շափաղը մերն է:
 Սիռնի սուրբ գերեզմանը, ապրելու տեղը մերն է.
 էջմիածնա մայր արօղը և ազիզ ցեղը մերն է...
 Անկըրակ միլա՛մ դիր վերիդ՝ զուրավուր եղը մերն է (154,
 204):

*Սայաթ-Նովան թերևս բանավոր ճանապարհով հաղոր-
 դակցվել է նաև ժողովրդա-գուսանական հայրեններին: Բե-
 րենք հետեյալ ամենաբնորոշ դուզահեր.*

հ ա յ ր ե ն

Հանցեղ կու հանէ սրտիս,
 Որ հագնիմ ես ալ մագեղեն,
 Հագնիմ ու լեռներն քնկնիմ,
 Լուկ ուտիմ զամեն խոտեղեն (5, 80):

Ս ա յ ա ր - Ն ո վ ա

Կու հաճնիմ մագեղեն, կու հաճնիմ շալքն,
 Կերթամ ու ման գոմամ վանքիւրն մեմեկ (2—15):

Սայաթ-Նովայի երգերում և գուսանական հայրեններում բավական ոճական ու պատկերային ղուգահեռներ է տեսել Ա. Ղանալանյանը (108, 11): Սայաթնովյան սիրերգերի և քուշական հայրենների միջև եղած տրամադրության ու հոգեվիճակների աղերսները քննել է Պ. Սևակն իր մենագրության մեջ (163, 140 և հտն.): Իսկ Հովհ. Թումանյանը, ինչպես նշեցինք, մի առանձին ուսումնասիրության մեջ կատարել է Նաղաշ Հովնաթանի, Նահապետ Քուշակի (իմա՝ հայրենների) և Սայաթ-Նովայի սիրո համեմատությունը (74, 15—19):

Տեսանք նաև, որ Սայաթ-Նովան ծանոթ է եղել Պղնձե քաղաքի և Փահլուլ թագավորի ավանդադրույցներին, որոնց մեջ միջնադարյան հայ հեղինակները ներմուծել են կաֆաներ: Ըստ Հ. Սիմոնյանի, Պղնձե քաղաքի պատմության համար կաֆաներ են հորինել Մխիթարը (XIII դ.), Հովսեփ Սղթամարցին (XVI դ.), Գրիգորիս Սղթամարցին (XVI դ.), Զաքարիա Գնունեցին (XVI դ.) և ուրիշներ (160, 151): Սայաթնովյան խաղերում առկա են այդ կաֆաների որոշ արձագանքներ: Լյսպես, կաֆաներից մեկում ասված է. «Մահն ոչ ի թագաւորէն վախէ և ոչ աղքատին ողորմի» (44, 40): Նրգշի մի հայերեն խաղի մեջ էլ կարգում ենք.

Ձի հարցրնի ախկատ, հարուստ, քափալուր՝

Մահրն վուր կա, առանց կաշաոփ հասաւ է (Հ—55):

Մեկ այլ հայերեն խաղի մեջ ասված է.

Զորն անգութն կեթիլ է, մարքկանց վրա ջան չըմբնաց
(Հ—60):

Պատմության կաֆաներից մեկում էլ կարգում ենք. «Որ մարդ որ ուժով էր, կերաւ զառանց ուժն» (44, 42):

Փահլուլ թագավորի Պատմության և նրա մեջ հայ բանաստեղծների ներմուծած կաֆաների գաղափարներն ու ոգին հարավատ են եղել Սայաթ-Նովային, որը նույնպես, ինչպես տեսանք, դատասպարտել է հարստություն կուտակելու մոլուցքը և քարոզել է առաքինություն ու բարեպաշտություն, աղքատասիրություն ու բարեգործություն. հատկանիշներ, որ բնորոշ են վիպական Փահլուլին:

Աղփատսսիրուրիւն ու պա(հ)ֆն ու աղօթքըն բնկեւք են
հիտրաց.

Սիրէ զայս եւեք բարիս, որ վրկիս ի մեծ տանջանաց
(44, 159):

Կարդում ենք Փահլուլի պատմության կաֆաներից մեկում:
Հայերեն նշանավոր «Արի ինձ անպաճ կալ, այ դիվանա սիրտ»
խաղի մեջ Սայաթ-Նովան գրեթե նույնն է ասում.

Ախկատ սիրե, դո՛նաղ սիրե, տա՛ր սիրե...

Թե գուգիս, վուր դադաստան շրտեսանիս՝

Վա՛նք սիրե, անա՛պատ սիրե, ֆա՛ր սիրե (Հ—36):

Այս և նման դուզահենները թերևս չեն գտնվում տեքս-
տային ուղղակի առնչակցության մեջ, սակայն, անշուշտ,
նույն ոգու և կենսափիլիսոփայության գեղարվեստական ար-
գասիք են: Վերևում նշեցինք Սայաթ-Նովայի և միջնադարի
հայ քնարերգության մեջ առկա տիպաբանական ընդհանրու-
թյունները, որոնք արդյունք են մի կողմից ուղղակի ժառան-
գորդության, մյուս կողմից՝ ընդհանուր աշխարհայեցության
ու գեղարվեստական մտածողության:

Միանգամայն իրավացի է և. Սարգսյանը, որ գրել է, թե
Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ «լսելի են միջնա-
դարյան մեր պայծառ պոեզիայի մոտիվները: Նարեկացու
տաղերի վառ գույները, Ֆրիկի ըմբոստ ոգին, Կոստանդին
Նրզնկացու շեշտված աշխարհասիրությունը, Աղթամարցու
հոգեկան տագնապը, հայրենիների ավարտուն գեղեցկությունը,
Հովնաթանի և XVII—XVIII դարերի բազմաթիվ աշուղների
սիրո և կյանքի հրավերը — այս ամենն առկա են Սայաթ-
Նովայի ստեղծագործության մեջ, անկախ այն բանից՝ ծանոթ
էր նա իրեն նախորդող այդ երգիչներին, թե ոչ» (158, 5):

Հատկանշական է նաև այն հանգամանքը, որ աշուղ-բա-
նաստեղծի երգերի երաժշտական լեզուն էլ իր արմատներով
աղերսվում է միջնադարի հայկական երգարվեստին: Ինչպես
ցույց է տվել Բ. Քուշներյանը, Սայաթ-Նովայի երգերը լադա-
խնտոնացիոն սերտ կապեր ունեն XVII—XVIII դդ. տաղեր-
գուների և միջնադարյան ժողովրդական-գուսանական երա-
ժշտության հետ (223, 255—258):

Անհրաժեշտ է նշել, որ Սալաթ-Նովայի վրացերեն և ադրբեջաներեն խաղերն էլ իրենց մեջ համապատասխանաբար կրում են վրաց և պարսկա-թուրքական գրականության ու երաժշտության որոշ ավանդույթներ: Ի դեպ, ժամանակին լ. Մելիքսեթ-Բեկը որոշ չափով ուսումնասիրել է հայ և վրաց բանահյուսության ու գրականության հետքերը Սալաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ: Դա բերում է այն միանգամայն ճշմարիտ հզրակացության, որ Սալաթ-Նովան իր վրացերեն ստեղծագործությամբ էլ «ըստ ամենայնի, այլևս աշուղ չէ, այլ՝ նախնայաց մատենագրության բազմաթիվ աղբյուրների գիտակ բանաստեղծ՝ իր գրական դասական նախորդներն ու ավանդներն ունեցող մտավորական» (133, 19):

Սալաթ-Նովան իր գրական նախորդներն է ունեցել նաև պարսկա-թուրքական գրականության մեջ: Նրա ստեղծագործության վրա որոշ ազդեցություն է ունեցել պարսից գահակալ զարձաժ Շահ-Իսմայիլը (1487—1524), որ բանաստեղծել է խաթայի գրական անունով: Վերջինս ժամանակին աշուղների կուռքն է եղել, և նրան ավանդաբար ձոնվել են միստիկական-սուֆիական բովանդակությամբ երգեր՝ շախաթայիներ: Նման հինգ շախաթայիներով է սկսվում մեր երգչի ինքնագիր Դավթարի ադրբեջաներեն դիվանը: Ուշագրավ է, որ այդ շախաթայիներից մեկը բնագրում ունի հետևյալ հավելյալ բնջթը.

Գեղեցկունին հագել է շուշանագույն շորեր,

Մի՛ անցիր նամաբդի կամուրջով, քո ջուրը բեզ տանի:

Ինչպես մեզ մատնանշել է Ն. Գևորգյանը, այս երկու, իրար հետ իմաստային կապ չունեցող տողերը բաղված են Շահ-Իսմայիլ-խաթայիի մի քառյակից:

Սալաթ-Նովայի մեկ այլ ադրբեջաներեն խաղի մեջ կարգում ենք հետևյալ տողը.

Խաա գրել է խաա Գուլիստան խաա գրչով (Ա—20):

Ըստ երևույթին, բանաստեղծն այստեղ նկատի է ունեցել XIII դ. նշանավոր պարսիկ բանաստեղծ Սաադիի «Գուլեստան» ժողովածուն, որին հավանաբար ծանոթ է եղել մեր երգիչը: Ասենք նաև, որ ժամանակին Ռ. Աբրահամյանը մի շարք դուհահաներ է անցկացրել Սալաթ-Նովայի և պարսիկ բանաստեղծ Բաբա Թահեր-Օրիանի երգերի միջև (12, 75—77)³⁸,

Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ վրացական և արևելյան գրականության ազդեցության խնդիրը, անշուշտ, պահանջում է մասնագիտական առանձին խոր ու համակողմանի քննություն: Սակայն վերը ասվածից արդեն միանգամայն որոշակի է, որ Սայաթ-Նովան որպես աշուղ-բանաստեղծ, որպես մասամբ «գրբի մարդ», այս կամ այն չափով յուրացրել է թե՛ հայ լեզվային և թե՛ օտար գրականության ավանդույթները, առանց որոնց նա, իր հանճարեղությամբ հանդերձ, չէր կարողանա մուտք գործել գրականության ապարեղը և առավել ևս չէր կարողանա նպաստել նրա զարգացման ընթացքին: Մյուս կողմից էլ, նա ըստ ամենայնի չէր կատարի ժողովրդական հրգչի իր պատվավոր դերը, և նրա ստեղծագործությունը զուրկ կլիներ ժողովրդական ոգու տարրերից, եթե այնքան առատորեն չսնվեր թե՛ հայկական ու վրացական և թե՛ ընդհանուր արևելյան բանահյուսության կենարար ակունքներից:

Իր հայերեն խաղերից մեկում Սայաթ-Նովան «հիռու տիղացեն» եկող բաղմաբեռ բարավանի այլաբանական պատկերով ներկայացրել է իր մեջ ամբարոված հոգևոր ճոխ դանձերը (2—10): Այդ բեռը, ինչպես պատկերավոր գրել է Պ. Սևվակը, «նա բերում է իսկապես էլ «հիռու տիղացեն»՝ իր ժողովրդի 4000-ամյա քաղաքակրթության ընդերքներից՝ իբրև իր հինավուրց հողի հրահեղուկության էպիկենտրոն, իբրև լեզու նրա դարավոր արյան ձալնիրի: Նա գալիս է նաև պարսկական և արաբական բաղմահարուստ աշխարհի, վրացական և ադրբեջանական մեղամոտ մշակույթի խորքերից» (163, 173—174):

1. ՍԻՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Լինել մեծ արվեստագետ՝ նշանակում է ամենից առաջ լինել մեծ մարդասեր ու մարդերգու։ Իսկ մարդասիրությունը իր մեջ ներառում է հասարակական ու բարոյական այնպիսի բարձր, հավերժական իդեալներ ու հասկացություններ, ինչպես բարությունն ու արդարությունը, ազնվությունն ու առաքինությունը, հավասարությունն ու եղբայրությունը, այն ամենը, ինչի համար հազարամյակներ շարունակ գրչով ու զենքով պայքարել ու պայքարում են մարդկության լավագույն դավակները...

Մեծ մարդասեր ու մարդերգու էր նաև Սայաթ-Նովան, և այդ մարդասիրության մեջ է ամենից առաջ նրա ստեղծագործության կենդանության ու անմահության զաղտնիքը։ Մեք հանճարեղ աշուղ-բանաստեղծից դեռես ութ հարյուրամյակ առաջ արդեն հայ գրականության անդաստանում հանդես էր եկել Գրիգոր Նարեկացին՝ «մեր առաջին մարդագիրն ու մեծագույն մարդերգուն» (Պ. Սևակ)։

Նարեկացու մարդասիրությունը, որ նրան ծնող ժողովրդի բնավորության ամենաէական հատկանիշներից է, փոխանցվեց հետագա բանաստեղծներին և Շնորհալուց ու Երզնկացիներից, Ֆրիկից ու հայրենիներից անցավ Սայաթ-Նովային։

Մեծ աշուղ-բանաստեղծի մարդասիրությունը, բնականաբար, առավել վառ արտահայտություն է գտել նրա ստեղծագործության լավագույն մասը կաղմող սիրերգության մեջ։ Թումանյանի խոսքերով ասած, այդ «հոյակապ սիրահարը՝ բռնված ու բռնկած սիրո հրդեհով», սիրո լույսի տակ է տես-

նում մարդուն ու աշխարհը (74, 27): Ուստի և մարդու կատարյալ վիճակը մեր սիրերգակի համար այն գեղեցիկ կինն է՝ Գողալը, որին սիրում ու գովերգում է նա:

XIII դ. իսպանա-արաբական նշանավոր սուֆի մտածող, բանաստեղծ Իբն-ալ-Արաբին ասել է, թե «Գեղեցիկ կնոջ մեջ Աստծուն տեսնելը ամենակատարյալ բանն է»: Սայաթ-Նովայի մեջ էլ առկա է նույն այդ երևույթը, բայց՝ ոչ սուֆիական բովանդակությամբ: Նա երգել է իրական կնոջը՝ նրան հավասարեցնելով աստվածության, աստվածապաշտությունը փոխարինելով մարդապաշտության: Այսինքն՝ մեր երգչի մոտ արդեն հումանիզմը ունի հիմնականում մարդակենտրոն բնույթ:

Սայաթ-Նովայի պատկերած կինը որքան էլ աստվածության ու կատարելության կնիք է կրում, այնուհանդերձ չի վերածվում ինչ-որ վերացականության. դա իրական ու կենդանի մարդն է՝ իր առտափին գեղեցկությամբ, որպես բնության զարդն ու զլուխգործոցը:

Ինչպես ապացուցված է գիտության մեջ, թե՛ անտիկ և թե՛ միջնադարյան հեղինակներն իրենց առաջ մարդու անհատական-անձնական գծերն ու հոգեկան կյանքը պատկերելու խնդիր չեն դրել: Նրանց հերոսները հանդես են բերված բացառապես իրենց արտաքին դրսևորումների մեջ և ոչ թե իրենց ներաշխարհով ու հոգեբանությամբ: Հենվելով մարքսիզմի և ժամանակակից գրականագիտության վրա, Հ. Մամիկոնյանը գրել է. «Անհատի, իբրև անձնավորության, տարբերությունը դասակարգային անհատից» առաջանում է միայն բուրժուական դարաշրջանում, հետևաբար տիպը միաժամանակ իրրև մի որոշակի անձնավորության պատկերելը օբյեկտիվորեն հնարավոր է դառնում միայն ա՛յս հողի վրա: Երբ անհատն անձնավորություն չունի կամ անձնավորություն չէր, կամ երբ մարդու և հասարակական մարդու միջև ոչ մի տարբերություն չկար, ապա ոչ մի ստեղծագործական մեթոդ անհատին իբրև անձնավորություն պատկերել չէր կարող» (11, 38):

Սայաթ-Նովան, որպես ավատական դարաշրջանի մարդ, որպես միջնադարյան մշակույթի ներկայացուցիչ, իր նախորդների ու ժամանակակիցների նման, մարդուն պատկե-

Իսկ է ոչ իբրև անձնավորություն՝ իր ներաշխարհով ու հոգեբանությամբ, այլ միայն որպես «բնության ստեղծագործություն, բնության շարունակություն»՝ իր արտաքին գեղեցկության, արտաքին դրսևորումների մեջ: Սա, անշուշտ, ամեննինչի նշանակում, թե մեր երգիչն անծանոթ է մնացել իր պատկերման առարկայի, սիրած կնոջ ներաշխարհին, նրա ներքին գեղեցկությանը, սրբ, Պ. Սևակի կարծիքով, նրա համար եղել է մի «տեբեա ինկոգնիտա՝ մի անծանոթ աշխարհ» (163, 388): Առանց ճանաչելու այդ ներքին աշխարհի գեղեցկությունը, կարծում ենք, որ չէր ծնվի այն մեծ սերը, որ ամբողջ կյանքում փոթորկել է մեր աշուղ-բանաստեղծի հոգին: Նա, անշուշտ, տեսել ու ճանաչել է նաև իր սիրուհու «սիրտն ու հոգին»: Բայց այլ բան է ճանաչելը, և բոլորովին այլ բան է պատկերելը: Իսկ չպատկերելու պատճառը ճանաչելը չէր: Այստեղ անհրաժեշտաբար ուղում ենք նշել, որ որպես նոր ժամանակների շեմին կանգնած բանաստեղծ, Սալաթ-Նովան դաստիարակ է նաև որոշ ձգտում տեսնելու և պատկերելու սիրած կնոջ բնավորության որոշ գծեր: Աղբրեջաններեն խաղերից մեկում դիմելով սիրուհուն, նա ասել է.

Ուզում եմ սիրող ցույց տաւ, երեսդ ամեն մարդ կտեսնի
(Ա.—1):

Մեկ այլ խաղի մեջ էլ խրատել է.

Նայի՛ր ոչ միայն գեղեցկությամբ,
Այլև պատվին ու նամուսին (Ա.—46):

Ուստի և երգիչը երբեմն փորձել է նաև վեր հանել սիրած կնոջ ներքին գեղեցկությունը: Մի հայերեն խաղի մեջ կարդում ենք.

Հայալու իս, աղաբ ունիս, աբ ունիս (Հ.—11):

Այսինքն՝ ամոթխած ես, համեստություն ունես, ինքնասիրություն ունես: Բառացիորեն նույնն է ասված նաև մի աղբրեջաններեն խաղի մեջ (Ա.—99): Իսկ մեկ այլ աղբրեջաններեն սիրերգի մեջ կարդում ենք.

Թե՛ համեստ, քե՛ ամաչկոտ յարն է գալիս (Ա.—45):

Սակայն, առավելապես միջնադարյան գեղագիտական սկզբունքներին հետևող Սայաթ-Նովայի սիրերգերում գերակշռում է սիրունու արտաքինի նկարագրությունն ու գովերգը:

Հետևելով հայ միջնադարյան և աշուղական պոեզիայի ավանդույթներին, Սայաթ-Նովան հաճախ կնոջը պատկերեց է, զգտագործելով որոշ ընդհանուր պատկեր-կաղապարներ (ստերեոտիպ), տեղի տալով ժամանակի և աշուղական ձևերի ու ավանդույթի պարտադրանքին: Ըստ այդմ, բնականաբար, նրա բանաստեղծական անհատականությունը որոշ չափով էտ է մղվել: Բայց միայն որոշ չափով:

Մեր կարծիքով, սայաթնովյան քսութիւի-գովերգությունը, եթե շատ բաներով ընդհանրական, ավանդական է, ապա շատ գծերով էլ անհատական է: Մեր հրգչի համար երբեք սիրած կնոջ նկարագրություն-գովերգը ինքնաբավ-ինքնանպատակ ստեղծարանություն չի եղել, ինչպես ասենք, Կույր աշուղների կամ սակավաշնորհ, «մտոք Կույր» բանաստեղծների երգերում է: Նա պատկերել-գովերգել է, որովհետև սիրել է: Եվ քանի որ սայաթնովյան սերը խորն է ու խորապես անհատական, ուստի և նրա գովերգը, որ այդ սիրո ծնունդն է ու ինչ-որ տեղ նաև համարժեքը, նույնպես, հիմնականում անհատական է և գրեթե նույնքան հուզիչ, որքան նրա սիրո տառապանքը:

Մեզ որոշակիորեն ներկայանում է սայաթնովյան գեղեցկուհու արտաքինի կենդանի ու ամբողջական պատկերը՝ թե՛ երփնագիր-գեղագրությամբ և թե՛ հստակ գծանկարով: Ընդ որում, քանի որ երգչի սիրած կինը կամ ներշնչման առարկան եղել է «միակ-մշտական», ուստի և նա մեզ ներկայանում է նույն կերպարանով: Բաղմագան են միայն այն մականունները, փոխաբերություններն ու համեմատությունները, որոնցով բանաստեղծը պատկերում, գովերգում է իր «միակ-մշտականին»:

Սիրահար-բանաստեղծի աչքին սիրած կինը փայլել է անզուգական գեղեցկությամբ և իր հմայքներով տարբերվել բոլորից: Մի հայերեն խաղի մեջ երգիչն ասել է.

Շատ մարք կոսե, թե յար ունիմ, դուն ո՛ւրիշ յար իս. գո՛ւնի
(—4):

Ահա այդ «ուրիշ» յարին բանաստեղծը ձգտել է պատկերել, վեր հանելով նրա «ուրիշությունը», որ բնականաբար ենթադրում է նաև սևփական բանաստեղծական «ուրիշության»՝ անհատականության դրսևորում: Դրա մասին արդեն խոսք եղավ վերևում:

Փորձենք քննել այն կենոշ դիմապատկերը, որ դժագրելու գեղանկարի է Սայաթ-Նովան իր սիրերդիրում: Այդ կենոշը պատկերելու համար սիրահար-բանաստեղծը շռայլորեն օգտագործել է իր ներկապնակի բոլոր գույները, ստեղծել գրավիշ նրբերանգներ՝ պատկերելու-գովերգելու համար թե՛ նրա անձն ամբողջապես և թե՛ նրա առանձին բարեմասնությունները, որոնք ի վերջո գալիս, լրացնում են այդ ամբողջությունը:

Իր համեմատությունների ու այլաբանությունների համար երգիչն օգտագործել է կենդանի և «մեռած» բնության ամենատարբեր երևույթների ու առարկաների պատկերներ: Մի վրացերեն խաղում նա ասել է.

Մի կողմում՝ մարդկանց, աշխարհին, մյուս կողմում քեզ եմ տեսնում (Վ—2):

Ըստ այդմ, նա համեմատության եզրեր է ընդունում մի կողմից իր անդուգական Գողալին, մյուս կողմից՝ «արար աշխարհին»:

Ինչպես մեր տաղերգուներն ու գուսանները, Սայաթ-Նովան, որքան էլ ձգտել է անհատական լինել, լայնորեն օգտվել է և չէր կարող չօգտվել բանաստեղծական պատկերների այն ընդհանրական գանձարանից, որ դարերի ընթացքում ստեղծել է ժողովուրդը թե՛ իր ստեղծագործական երևակայությամբ և թե՛ օտարներից ազդվելով, փոխառելով: Ինչպես գրում է Մ. Աբեղյանը. «Պետք է ընդունել, որ հին գուսանական երգերի մեջ եղել են զանազան ժամանակներում և զանազան բանաստեղծների ստեղծած ու ընդհանրացած մոտիվներ, որոնցից օգտվում են ամենքը և որոնք շարունակել են ապրել ժողովրդական երգերի մեջ մինչև մեր օրերը: Դրանց մի մասը, ծառ ու ծաղիկ և արեգակի նմանությունը, գալիս է ամենամեծ հնությունից, նույնիսկ նախապատմական ժամանակից» (1, 136):

Սայաթ-Նովան էլ իր սիրունու անձը հաճախ է նմանեցրել ծառ ու ծաղկի, ներկայացնելու համար նրա գեղեցկությունը, քնքշությունը, պլացիկությունը, փարթամությունը, բուրմունքը, նաղանքը և այլն: Բերենք օրինակներ. «Գուլ իս կոկոր, տերիվակալ», «Նովափար ծաղիկ ծովային, մանիշակ՝ բացարած հովին», «սալբու դալ բովուն», «Աշխարիս շրվաք իս անում, սալբու-շինար իս, գովե՛լի», «Դուն վարթի դրրախտ իս, գո՛ղալ», «Գարունքվան ծաղիկ՝ բաց իս էլի մարտի միշումըն», «Շիմշատի ծառ՝ բհամ էկած», «Նուր բաղ իս, նուր բաղչի մեշըն, բուրբըրտ վարթով չափարած», «Ամառն ու ձմեռըն ծաղկած գուլբաղ բաղաթըն դուն իս», «Հուտով հիլ, միխակ, դարիշին, վարթ, մանիշակ, սուսանբար իս», «Բաղումըն վարթ ու մանիշակ, սարումըն՝ սըմբուլ-սուսան իս» (2—3, 4, 16, 25, 28, 31, 34, 46, 48, 51):

Այս և նման պատկերների մեջ, հիրավի, պակաս է բանաստեղծի անհատականությունը, չնայած դրա կնիքն անպայման կա այդ բնդհանրական պատկերների կառուցման եղանակի և որոշ նրբերանգների մեջ: Սիրած կնոջ անձը ծառ ու ծաղկի հետ համեմատելիս Սայաթ-Նովային երբեմն հաջողվել է նաև դրսևորել առավել մեծ անհատականություն, ինքնատիպություն: Այդպես են ստեղծված, օրինակ, Հյունով ծածկված մահուռակի կամ ձյան տակից դուրս եկած և արևի տակ ծփացող սմբուլ-հիացինտի պատկերները.

Յիրգնուց վրեստ նուն է էկի՝ փունջ մանուշակ նուր իս
ջա՛նում (2—25):

Ջրնի տակե՛ն նուր դուս էկած, աբիվ դիբած սըմբուլի
պես (2—39):

Իր իդեալական գեղեցկուհուն պատկերելիս բանաստեղծըն, անշուշտ, պիտի օգտվեր նաև արեգակի և երկնային լուսատուների ընդհանրական, ավանդական պատկերներից, որոնք ինքնին մղում են դիմելու չափազանցության (հիպերբոլայի) հնարանքին: Ինչպես նկատել է Վ. Ներսիսյանը. «Կնոջ արտաքին գեղեցկությունը չափազանցության հնարանքով պատկերելու ձգտումը, բայտ երևույթին, հատկանշական է եղել առհասարակ միջնադարյան գուսանական երգի բանարվեստին» (136, 112): Այդ բանարվեստը մշակող Սայաթ-

Նովան էլ հաճախ է դիմել այդ հնարանքին: Ինչպես տեսանք, նա իր սիրուհուն կոչել է աշխարհին շվաք անող սալբի-շինար: Մի հայերեն խաղի մեջ էլ ասել է. «Շուղկըտ աշխարըս բըռնիլ է՝ արեգակի դեմըն փար իս» (Հ—16): Հայերեն ու վրացերեն այլ խաղերում էլ կարգում ենք. «Շուղկըտ արեգագի նըման է», «Լուսնի ասղ՝ պայծառ բացարած», «Լուսնի ասղ՝ փուղուլ սպանող» (Հ—27, 49): «Ցերեկն արևի պես շողում հս, գիշերը դու երկնային ասող», «Լուսաբացին շողում հս արևի նման», «Աշխարհը լուսավորում հս, լուսին ու արև հս. երնեկ շմբնի, ի՛նչ պայծառ օր հս», «Կեսգիշերվա աստղի պես երկնքում էս» (Վ—2, 9, 12):

Այս և նման պատկերների մեջ էլ Սայաթ-Նովան սոսկ պարզ հետևող չէ և հաճախ որևէ նրբերանգով լրացնում, հարստացնում է ավանդական պատկերը: Շատ ինքնատիպ է հատկապես լուսատու յարի հետևյալ նկարագիրը.

Յիփ խաղում իս՝ վրովըռում իս օցի բերնի հուլի նըման.

Մուրբն տիղբն լուս իս տալի առանց կրակ՝ վառ բացարած
(Հ—27):

«Առանց մոմ լույս հս տալիս, բյուրեղյա աշտանա՛կ», — կարգում ենք մի վրացերեն երգի մեջ (Վ—9):

Իր գեղեցկուհուն երգիչը համեմատել է նաև որոշ թռչունների ու կենդանիների հետ, նախընտրելով հատկապես փառ-շեանգ-սիրամարգին, բուրբի դուշ-թութակին, ջեյրան-եղնիկին և ռաշ-ղամբիկին: Ինքնատիպ են հատկապես հայերեն ու վրացերեն խաղերից քաղված հետևյալ տողերը.

Յիփ նըստում իս՝ բուրբի դուշ իս, յիփ կանգնում իս՝ ռաշ,
նազա՛նի (Հ—26):
Վուրսնուրբի ձեռնեմեն փախած ջե՛յրան, մա՛րալ արմանալու
(Հ—51):

Քարայծի պես ձյունոտ սառեւ հս անցնում,
Ջեյրանի պես դաշտում հանգիստ չես մնում (Վ—12):

Ի՞նչ կլինի մի անգամ մեզ մոտ գաս:

Լուսնի նման երդիկից վառ իջնես,

Մի՞տեղնակի նման դռնից դուրս գնաս (Վ—11):

Սայաթ-Նովան սիրած կնոջը երբեմն համեմատել է նաև քնության այլ երևույթների՝ առվակի ու ամպի, զեփյուռի ու սարի, դաշտի ու անտառի հետ, և այս դեպքում արդեն նա գրեթե ոչ մի տուրք չի տվել ավանդական, ընդհանրական պատկերներին: Ինչպես օրինակ. «Ծովըն նընգած ամբի նըման դոշս ու յախես թաց է անում» (2—29): «Անբիծ ձյունով ծածկված սար, վրադ մանուշակ սփռված», «Անարատ դաշտես, ի՜նչ մութ անտառ ես. մեջը լիբը որս՝ բազեններ ունես» (4—9):

Շատ են հատկապես այն պատկերները, որտեղ «Սուլթան ու խան» յարը հմանեցվում է թանկագին քարերի, զարդեղենի, սպասքեղենի, կերպասեղենի և անուշահամ կերակուրների ու ըմպելիքների, ինչպես օրինակ. «Հընդու էկած դալամքար իս», «Շիրազու շուշա իս դանդով, այնաբանդ իս խաթաբանդով», «Ջամ հալիլա, լալ ու թիլա, ջամ իս չինի», «Ծով տեսած օսկու մահա՛նդ իս», «Ջիս ջոգվում անգին քարեմեն», «Գանձ իս սիբով ու սիբական», «Լալ ու ջավահիր պատվական», «Դիբա, ենգիդունիա, զարբաբ ու զար իս, գովե՛լի, Հընդու դիարեմեն էկած զար-դալամքար իս, գովե՛լի», «Դուն անգին քար իս, գովելի, անգին գովհար իս, գովելի», «Անմահական ջրով լիբըն օսկե փընջան իս ինձ ամա», «Մըշկով լիբըն բըրուլ», «Անգին ակըն վըրետ շարած անբան օսկու ռախտ իս, գո՛ղալ», «Ջավահիր քարի նըման իս, դանդ ու շաքարի նըման իս» և այլն, և այլն (2—3, 4, 6, 9, 16, 25):

Սայաթ-Նովայի համար այս կարգի համեմատությունները առավել պատշաճել են նրա մեծագույն յարին, որն ապրել է նույն այդ ճոխության մեջ և իր շքեղությամբ ու փալուզ, իր գեղեցկությամբ ասես հղել է այդ ամենի շարունակությունն ու կատարյալ վիճակը: Այստեղ էլ բանաստեղծը փալել է իր անհատականությամբ:

Հաճախ սիրուհու թարիփ-գովերգը միախառնվում է բանաստեղծի հուզական վերաբերմունքին. որը նոր հմայք ու թրթիռ է հաղորդում արդեն ծանոթ պատկերին, դարձնելով այն տիպիկ սայաթնովյան: Այդպիսին կարելի է համարել, օրինակ, հետևյալ երկոտողը.

Մաբաբիտով լիբրն կալ իս, սադափնիրտ քուրա-քուրա.
Էրծարե կոխակնով կոխակած, դուն օսկե ուզա իս, ա՛ղիզ
(Հ—39):

Սիրուհու գեղեցկության գովք-նկարագիրը առավել տալա-
վորիչ է դառնում, երբ երգիչը խոսք է բացում նաև այդ գե-
ղեցկության համրավի ու ներգործության ուժի մասին: Ար-
բեցնում ու մոլորեցնում է այդ գեղեցկությունը, նաբ-կրակի
նման աչրում է, դաշույնի նման մահացու խոցում ու նաև
որպես բալասան-սպեղանի, անմահական կաթնաղբյուր բու-
ծում է իր իսկ տված վերքն ու դաղը:

Սիրուհու գեղեցկության դյութանքը և կախարդանքը
մղել է երգչին համեմատելու նրան նաև կախարդուհու ու
նավեր վավթող սիրեն-հուրի-փերիի հետ («Ջագուբար իս
փել ու փանդով», «Դուն էն հուրին իս, վուր գեմի կու դավթե») (Հ—3, 11): Կամ էլ կոչել է նրան արբեցնող «բանդ ու բողա».
հաշիշ ու խաշխաշ: Իր գեղեցկությամբ, «ամեն մարիփաթով»
սիրուհին հաղթում է բոլորին, ուստի և նա նաև «Փահլեան-
ներին հաղթող Ռոստոմ-Ջալ է», «Սուրբ ձեռքին էրեկլե խան»,
«Խորասանի պողպատե թուր» և այլն (Վ—4, 9): Հրաշալի
է հայերեն խաղերից մեկի հետևյալ տողը.

Մե ձեռքտ ջուր, մե ձեռտ աբուն՝ ջալլաքի ջազա իս, ա՛ղիզ
(Հ—39):

Մեր տաղերգուների և աշուղների նման Սայաթ-Նովան
էլ իր գեղեցկուհուն համեմատել է հեռավոր շնաշխարհիկ եր-
կրրների հետ, կոչելով նրան «Նոր Զինումաչին», «Հինդ, Հա-
բաշ ու Արաբստան», Բադդադ, Շամ ու Մարանդի շուկա.
նրա ամեն մի ծամբ համարժեք համարելով Կիպրոս և Քիոս
կղզիներին (Ս—40):

Երգիչը սիրուհուն համեմատել է նաև իր սիրած ու նախ-
ընտրած կրածշտական գործիքների հետ, նկատի ունենալով
նրա մեղեդային ձայնը, նազանքը, հագած ու կապած ոսկե-
ղենի ու արծաթեղենի քաղցրալուր հնչյունը. «Սանթուր ու
քամանչա, չանդ իս» (Հ—3): «Ջքնաղ նվագարան, սաղեր
ունես», «Սանթուր ես, քամանչա ես, ծափ ես», «Սանթուր
ես ու քամանչա ես՝ մեջլիսներում փառաբանված» (Վ—9,
12, 20):

Սիրուհին ոչ միայն շքնաղ նվագարան է, ալլև՝ երգ ու երաժշտութիւն, մեջլիսների խաղն է, վանքերի տաղը և «խաղի դավթար»։ Նա նաև սուրբ գիր է՝ ոսկեղօծ թղթերով Հայսմավուրբ («Ասմավուրու ճառ իս էլի», «Թըխտիրըտ օսկե վարաղով Ասմավուր իս՝ ճառ բացարած» (Հ—8, 27)։ Նա նման է նաև գեղանկարի ու քանդակի՝ հաճած-նկարված ծառ է, հնդկական վրձնի նկար, զարմանահրաշ կիսանդրի («ջընաղ-հեքալ արմանալու»)։

Ինչպես նկատել է Դ. Ս. Լիխաշյովը, միջնադարյան ռուս գրականութեան մեջ հաճախ «համեմատելի առարկաների արտաքին նմանութիւնները ոչ միայն անտեսվում է, այլև որոշ դեպքերում ասես միտումնավոր կերպով ունչացվում»։ Մի ներբողի մեջ, օրինակ, Աստվածամայրը համեմատվում է ճարտարապետական կառուցի՝ բարաշէն պալատի հետ, և այս դեպքում հեղինակը ոչ թե ձգտում է կոնկրետ պատկերացնել համեմատելի առարկաները, այլ համեմատում է նրանց «էութիւնը» (226, 177)։

Նման բազմաթիւ համեմատութիւններ է կատարել նաև Սալաթ-Նովան, ընդ որում այս անգամ էլ ստեղծելով չափազանց ինքնատիպ պատկերներ։ Նա իր յարին նմանեցրել է Հնդու թագավորի սարքած, ընտիր դիպակե պառտառ ունեցող Խովուղի թախտին (Սիրամարգյա գահին), հաշիւասպատ, շքեղ «քոշկ ու ամարաթի», «զսրբար վրանի», կոշիկով նրան նաև՝ «Հղկված բյուրեղյա տախտակ, սանդալի պատուհանի մեջ» (Վ—15)։ Հրաշալի է վրացերեն խաղերից մեկի այն պատկերը, որտեղ սիրուհին նմանեցված է փոքրիկ մարմարակերտ բերդի։

Ոսկե տախտակներ են սազում, մարմարե աշտարակ ունեն. փոքրիկ ամրո՛ց, գեղեցկունի՛, դու գողի դուռ մի՛ ուզիր (Վ—8)։

Հալերեն մի խաղի մեջ էլ կարգում ենք.

Պատիրըտ զարով, զարբարով, դոշամետ՝ խալով, խալիշով, Տախտակներն՝ էրծաքեմեն, միխիրն՝ օսկե զուլիշով. Խոսրով փաշալեմեն քողած, դուն, Թովուզի թախտ իս, գո՛ղալ (Հ—25)։

Փարթամ ու շքեղ է Սայաթ-Նովայի գովերգած կինը: Մի հայերեն խաղի մեջ կարգում ենք. «Բոյեմետ շուրս մատըն ավելի լըցվիլ է գոշտ ու թիկունքըտ» (2—23): Ինչպես տեսնում ենք, սա նոր շրջանի բանաստեղծների երգած թալկադեմ կույսը չէ, այլ ավելի շատ՝ վերածննդյան-ռուբենսյան կենսալի ու փթթուն կինը, որը միանգամայն համապատասխան է կանացի իդեալական գեղեցկության՝ Սայաթ-Նովայի պատկերացմանն ու ճաշակին: Ահա թե ինչու նույն այդ խաղի մեջ երգիչն ասել է՝ «Իրեք հարուր վացցուն ու վից ամեն անթամբտ դարարի»: Այսինքն՝ սիրուհու մարմնի բոլոր անդամները ղաբալի-ներդաշնակ, համամասն են:

Սայաթ-Նովայի ներկայացրած կանացի դիմապատկերը, սակայն, անշարժ ու միակերպ չէ: Նա նորալուսնի նման դնալով բոլորովում է, ծափող արևի նման աստիճանաբար ճառագայթում-դարգանում է, կոկոնի նման բացվում է, փարթամանում և «օրն ի օրըն շատանում»: Երգչի վաղ շրջանի վրացերեն խաղերում, սիրուհին, որ դեռևս աղջնակ էր, երևում է մեղ քարայծի նման սար ու շուերում միայնակ շրջելիս, աստղալույսի տակ դբոսնելիս, ծաղկած ալգում իրեն սիրող բանաստեղծի հոգու հետ շարաճճիորեն խաղալիս: Ապա նաև տեսնում ենք նրան բարուրը ձեռքին, ոսկե օրորոցի առաջ կամ ոսկե մուղայիշ-վարսակալ կապած կավի-խոսպոպները ոսկեջրած մկրատով հարդարելիս, տեսնում ենք միայնակ կամ յաբ-ընկերուհիների հետ, վարսերը առագաստի պես քամուն տված, ալգում դբոսնելիս կամ պատշգամբին կոթնած՝ մաղերը կախած մոմաշաբ-ցանկապատին, տեսնում ենք ատլասի խաս վերմակի տակ քնած կամ հալար ու մի հանդերձանքի ու դարդարանքի մեջ, քանի որ «օրը յարսուն ռանգ է փոխում»: Նա մտնում է մեջլիս, լվարճանում է ու կատակում, խոսում է «բերնեմեն կրակ թափելով», քանի որ բուրա-բուրա խոսք ունի և «հաղար բաբաթ բառ»: Բայց նաև հպարտ է նա, և երբեմն տեսնում ենք նրան արհամարհանքը դեմքին, մարդկանց բարեկին պատասխան չտալով, շահի պես «ջառ բացարած» քայլելիս: Այդ վսեմությամբ էլ մի արտակարգ շուր է ստանում սիրուհու գեղեցկությունը:

Մի վրացերեն խաղի մեջ դիմելով սիրած կնոջը, երգիչն ասել է.

Ճիշտ որ անչափ գեղեցիկ ես, գեղեցկությունից էլ վեր ես
(Վ—18):

Բանաստեղծը զգացել է, որ այդպիսի կատարյալ գեղեցկությունը դժվար է, գուցե և անհնար է ամբողջապես լեզվով կամ վրձնով ներկայացնել, առանց խաթարելու ու նսեմացնելու այն: Ուստի և դադա-ճարտար վարպետ պիտի լինել այդ գեղեցկուհու «թարիփն ասելու» համար և կամ էլ պիտի լինել մեծ նաղշքար-նկարիչ՝ նրա «թահրը զալամով հանելու» համար: Անկարող է նկարիչը ճշտորեն պատկերել այդ կատարյալ դիմագծերը («Ճակտետ ունքըտ շի կանա գա, քանի գուղե վուր շատ ջանա» (Հ—28): Նկարիչն ինքը դուրս-վում է և անզորանում այդ գեղեցկության սուռչ.

Ղալամրն ձեռին չէ կանգնում, մաք շինեցիր նաղաշփարին
(Հ—26):

Երբեմն հազար ու մի համեմատություն անելուց հետո երգիչը չբավարարվելով և ասես անզորացած բացականչել է.

Մե զադ շրկա, գուման ածիմ, ասիմ, է՛ն նըման է գունբրտ
(Հ—23):

Մեմեկ, մեմեկ էլ չի ասվի՝ քարիփըտ դառավ փոփչով
(Հ—25):

Արաւ աշխարհն էլ հավափի, չեն կարող ֆո գովֆր ասել
(Վ—15):

Նույն «մտահոգութեամբ» բանաստեղծը հայերեն խաղերից մեկում ասել է.

Ղումաշ ասիմ՝ շուրեղեն է, կու մաշվի,
Սալբի ասիմ՝ ախր մին օր կու տաշվի,
Ջեյրան ասիմ՝ շատ մարք ֆիզիդ կու յաշվի,
Բաս վո՞ւնց քարիփ անիմ՝ մա՛րա իս, գո՛ղալ:
Թե մանուշակ ասիմ՝ սարեմեն կոսին,
Թե ջավահիր ասիմ՝ ֆաւեմեն կոսին,

Թեկուր լուսին ասիմ՝ տաբեմեն կոսին,
Արեգակի նըման փա՛րա իս, գո՛գալ (Հ—13):

Ահա երկու տող էլ մեկ այլ հայերեն խաղից.

Յա՛ր, քիզ ինչո՞վ քաբիփ անիմ՝ աշխարումըս բան չըմընաց.
Արակե, ծովեմեն դուս էկած, ուշ ու ջեյրան իս ինձ ամա
(Հ—16):

Երկու դեպքում էլ նյութական-իրական աշխարհի գեղեց-
կությունները չեն բավարարել բանաստեղծին՝ համեմատու-
թյան կարգով ներկայացնելու իր գեղեցիկուհուն, ուստի և նա
այլևս «բան չգտնելով», սիրուհուն համեմատել է հեքիաթա-
յին, առասպելական հրեույթների հետ, առաջին դեպքում
վոչելով նրան մարա, որ հեքիաթային վիշապօձի գլխի անգին
քարն է, երկրորդ դեպքում՝ ծովածին ու հրածին եղնիկ ու
դամբիկ:

* * *

Ինչպես նկատել է Մ. Աբեղյանը, փթթող ծառն ու ծա-
ղիկը մեր սիրո երգերի մեջ, հին ըմբռնումով, եղել են բեղմ-
նավորվող մայր բնության խորհրդանիշ, ըստ այդմ, «ման-
կամարդ կինը և նրա ծոցը, իբրև նրա «պտղեղու» նշան, պետք
է համեմատվեր անուշաբույր ծառ ու ծաղկի և պտուղների
հետ» (1, 137): Նույն բանը տեսնում ենք նաև սայաթնոյյան
սիրերգերում, որոնց մեջ կնոջ կուրծքը ավանդաբար կոչվում
է նուռ ու շամամ (նաև խնձոր) և համեմատվում բուրավետ
ժողիկների հետ, ինչպես, «Դուշտ է սինի՝ շամամնիրըս դամ
իս անում», «Դիդ անիս ծուցիտ նըռնեմեն», «Հասիլ է ծուցիտ
շամամըն՝ օսկե թաբաղին կարոտ է», «Ծուցիտ մեչըն շայիլ-
չիման», «Ծուցըս բաղչա ունիս» (Հ—3, 23):

Ինքնատիպ է ծոցի և ոսկեպատ, անուշահոտ դարակի
համեմատությունը.

Ծուցըս վաբաղնած հուջրա է, հուտ ունե մուշկ ու ամբարի
(Հ—23):

Ժիշտ է նկատել Պ. Սևակը, որ ծոցը երգչի սիրերգերում
«նախ, հիշվում է անհամեմատ սակավ, քան նրա մոտիկ ու

հեռու հարեանները, և ապա՝ այս ծոցը անուշ հոտերի ու զգլխիչ բուրմունքների արձակարան է ավելի, քան հեշտանքի գաղտնարան» (163, 163): Սա, հիրավի, Սայաթ-Նովայի «անարատ, մաքուր» սիրո բնորոշ արտահայտությունն է:

Գեղեցկուհու դեմքը պատկերելիս էլ Սայաթ-Նովան «շամ ու ղամար», «Փռանգի ատլաս» «ղալամով քաշած» և նման կայուն մակդիրներից ու փոխաբերություններից վատ ստեղծել է նաև ավելի կամ պակաս շափով ինքնատիպ, անհատական պատկերներ, ինչպես.

Էրեսրտ առվուտվան արիվ՝ ֆանի կեհա կու զարգանա (Հ—39):
Բարգ էրեսրտ՝ կրահ կընգած օսկու նըման ջիռանում է

(Հ—28):

Թղթի նման կոկած-հղկած դեմֆ դարմարի նման է (Վ—23):

Մեր ժողովրդական ու գուսանական երգերում, ինչպես և աշխարհիկ տաղերգության մեջ կանացի գեղեցիկ դեմքի մի հատկանիշն է եղել խալը: Այդպիսին էր ժամանակի ճաշակը, ուստի և բնածին խալ չունեցող կանայք, սովորաբար, իրենց ճակատին կամ աչտերին դնում էին արհեստական խալեր: Այդպիսի «բարեմասնություններից» ղուրկ չէ նաև Սայաթ-Նովայի գեղեցկուհին: «Բարգ էրեսիտ խալ իս արի» մի քանի անգամ կրկնել է երգիչն իր խաղերում: Սիրուհին, ըստ երեվույթին, բավական շատ է «ղարդարվել» խալերով, որոնք դուր են եկել սիրահար բանաստեղծին, և նա տարբեր առիթներով ասել է. «էրեսրտ խալըն ծածկում է», «Իրեք քսան ու տասըն խալըն էրեսիտ բոլորքըն շար ա» (Հ—27, 31), «Դեմֆիդ սազական խալեր ունես» (Վ—19):

Երգչի սիրերգերում բազմիցս քարվի-գովերգության են արժանացել նաև սիրուհու մազերը, որոնք համարվել են «սիմ ու շարբար», «սիմ ու աբրեշում», «սմբուլ-սուսան», «ոեհան՝ փաթըթած վարթին»: Մի հայերեն խալի մեջ ասված է.

Ձեռիտ բրոնե օսկեջրած մըկրատըն,

խունուն-խունուն կավերուտ տուր արալիշ (Հ—47):

Կավին վրացերեն բառ է և նշանակում է կանանց քունքերի վրայով իջնող երկու ուլորած մազերի հյուսք՝ խոպոպ,

որը շատ բնորոշ էր այն ժամանակվա Վրաստանի կանանց սանրվածքին: Այս կավիներն, ահա, երգչի սիրուհու արտաքին նկարագրին հաղորդում են բավական որոշակիությամբ:

Անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ արեկելյան-սուֆիական քնարերգության մեջ հաճախ սիրուհու զուլֆ-վարսերը (նաև խալերը) և սուրաք-երեսը դրվում են կողք-կողքի, որպես թեկ և հակաթեկ (202, 112 և հտն.): Սայաթ-Նովայի խաղերում էլ հաճախադեպ են նման «հակադրությունները», ինչպես օրինակ.

Սուսան-սմբուլ դաստամազրն էրեսիտ խափանգ իս արի
(2—57):

Այս պատկերներն իրենց խորքում, թերևս երգչի կողմից չգիտակցված կերպով ներկայացնում են սուֆիզմից բխող աստվածային լուսավոր կերպարի և նրա էմանացիայի (արտահեղման) հակադրությունը: Նկատենք, որ այս և նման խորհրդանիշները երգչի խաղերում ավելի շատ արդյունք են սուֆիական պոեզիայի ազդեցության, քան թե քրիստոնյա երգչի կողմից սուֆիական ուսմունքի որդեգրման³⁹:

Ծով աչքերի, ռալամով քաշած», աղեղնաձև կամար ունքերի և նեւ ու նշտար թարթիչների ավանդական պատկերների կողքին աշուղ-բանաստեղծը ստեղծել է կանացի աչք ու ունքի մի քանի ինքնատիպ պատկերներ, ինչպես.

Օսկու մեշըն մինա աւած աշկիրըտ ակնակապ քաւ է (2—16):
Աշկիրուտ ունֆիրտ էլավ մունաջաւ.

Թերթերուկիտ մազրն՝ զաւր, օսկու զաւրնիշ (4—47):

Մի հայերեն խաղի մեջ երգիչը սիրուհու աչքերը նմանեցրել է մանր գեղեցիկ ծաղիկներ ունեցող տուղտի, իսկ վրացերեն մի խաղում՝ սև մոշի, համեմատություններ, որոնք նույնպես մեր երգչի բանաստեղծական հրեակայության ծնունդ են:

Մեր ժողովրդական երգերում, հայրեններում ու տաղերգուների մոտ սիրած կնոջ մատներն ամենից ավելի համեմատվում են մոմի հետ: Նույն համեմատությունը կատարել է նաև Սայաթ-Նովան («Կուռքտ շիմշատ, մատնիրըտ մում»), սակայն այս դեպքում էլ բանաստեղծը լրացրել ու

202

հարստացրել է ավանդական պատկերը. սիրուհու մոմ մատ-
ները կարոտ են, վաչել են բյուրեղապակե ջահին («Բերուլե
ճաղին կարոտ է» (Հ—23): Դեղեցիկ ու ինքնատիպ են նաև
այն պատկերները, որտեղ սիրուհու ձեռքերը նմանեցված են
զուլգազ-վարդագույն թղթի ու «սպիտակ մաքաղաթի»: Ինք-
նօրինակ է նաև աղբեջաներին խաղերից մեկում սիրուհու
«օձաձև ձեռքի» պատկերը (Ա—74):

Բանաստեղծը գովերգել է նաև սիրուհու «ղանդ ու նա-
բաթ» շուրթերը և «յաղութ-ալմաս», «լալ-մարքարիտ», «ան-
գին քար» ատամները: Այս անգամ էլ նա որոշ նրբերանգնե-
րով լրացրել, հարստացրել է ավանդական պատկերները.

Ատամներդ մարգարիտի պես՝ ոսկով լվացված (Վ—18):

Ավանդականի և անհատականի այսպիսի փոխներթա-
փանցմամբ է երգիչը գովերգել նաև սիրուհու «բրուլե սուրահ»
պարանոցը, դամիշ-եղեգնի ու սալբու-շինարի պես բարակ
մեջքը, քաղցրախոս լեզուն և անուշ բուրմունքը.

Հուտըտ աշխարհս բըռնիլ է՝ բերնումտ ունիս զանջափիլըն,
Կանց փիզ լավ հուտ չի ունենա Հընդու էկած դարանփիլըն
(Հ—38):

Ձենըտ ֆաղցըր ունիս, լամզով կու խոսիս...

Մեչկըտ ջեյրանի է, ռանգըտ շաֆարի (Հ—13):

Մե խոսկըտ կանց շաֆար ֆաղցըր, մե խոսկըտ վառ՝ ֆուրա-
ֆուրա (Հ—39):

Ահա, սայաթնովյան սիրերգերում այս և նման պատ-
կերներով, ինչպես կասեր Բողլերը, «Բուլրի, գույնի, հնչյու-
նի համանվազն է ծնվում»:

Նարեկացու Աստվածամոր նման «թիկնեթեկին» է ճի-
մում նաև սայաթնովյան գեղեցկուհին, որին բանաստեղծը
համեմատել է ծովի վրա շորորացող նավի հետ.

Աշխարհըն ծով, դուն մեչըն նավ՝ ման իս գալի, լանգ իս
անում (Հ—31):

Սայաթնովյան Գողալի լուսե հետքից էլ դարդարվում է
աշխարհը.

Գեղինըն զարքարվեցալ իմ յարի օսկե նալով (Հ—9):

Սիրուհու մարմնի գեղեցկութիւնը շարունակում ու լրացնում են նրա «ռանգե-ռանգ» զուգահանգերձանքները: Նա հագնում է զար ու զումաշ, բեհեղ-ծիրանի, զուշու զարբաշ, խաս ու ատլաս, ճակատին կապում է «զարլու մուղայիշ», մեջքին՝ ոսկե քամար, ուսերը ծածկում է թիրման շաւերով... «Քեզ սաղում է արշալույսի ծիրանին» (Վ—22),— հիացմունքով ասել է սիրահար բանաստեղծը: Ոչ միայն հագուստն է գեղեցկացնում սիրուհուն, այլև նա ինքն է շուր տալիս իր հագած թե՛ խամին և թե՛ խասին («Թե խամ հաքնիս, թե խաս հաքնիս, կու շինիս դումաշ, նազանի (Հ—26), երբեմն էլ իր շուքով խամրեցնելով անգամ ամենաընտիր կերպասը («Հընդու զալամբարու վըրեն ծածկիլ իս մարմաշ, նազանի»): Արբայազաբմ գեղեցկուհին «զիշեր-ցերեկ դուքսի մեշն է», և նրա գեղեցկութիւնից խենթացած բանաստեղծը արտահայտել է թեւովոր դարձած հետեյալ խոսքերը.

Դուն կրակ, հաւածքտ կրակ, վո՛ւր մե կրակիմ դիմանամ
(Հ—26):

Այս ամեն մանրամասներով լրացվում, աւելորջացվում է երգչի գեղագրած կանացի պատկերը: Մենք այն գիտարկեցինք Սայաթ-Նովայի քաւիւ-գովերգերի ընդհանուր պատկերասրահի մեջ: Այժմ փորձենք դիտել այդ գիմապատկերը երգչի նշանավոր հայերեն գովերգերից մեկի «շրջանակի» մեջ, տուն առ տուն կարդալով ու վայելելով այն.

Պատկիրքտ զալամով քաշած, քանրքտ ունգե ունգ իս
անում.

Էրեսքտ խալլըն ծածկում է, մագիրքտ խափանգ իս անում.
Բացվիլ իս կարմիր վարբի պես, բըլբուլի հիդ հանգ իս անում.
Ակոեքրտ օսկումըն շաւած, պըռոշքտ մահանգ իս անում
(Հ—31):

Մեր առջև կանացի պատկիրք-կերպարանքի մի շարժուն ու դուռագեղ պատկեր է: Գծագրված է նուրբ վրձնով և ունի ունգե ունգ-երփնիրանդ գունառնութիւն: Բայց այդ լուսն պատկերը խորհրդավոր է, ծածկված խալերի ու վարագուրած (խափանգ արած) վարսերի տակ: Սուֆիական սիրերգության բանարվեստից ավանդաբար եկած այս դեմք-խալ-

վարսեր հակահամադրությունն այստեղ վերածվել է մի ինքնօրինակ, կենդանի իրական պատկերի։ Վարդի պես բացված-փթթած այդ կինը բլբուլ-բանաստեղծի հետ խոսում, հանգ է աճում, ուտաի և երեւում են նրա ոսկու վրա շարված ատամները, որոնք քսվում, ողորկվում, փայլ են առնում նրա շուրթերի վրա, որպես մահանգ-փորձարարի։ Այս տողն արդեն տխրիկ սալաթնովյան է, իր անակնկալ բանաստեղծական զլուտով։

Իրեսքտ նուր լուսնի նըման Բանի կեհա, կու բուրբվի,
Դաստամազքտ նամ շի ուզի՝ առանց հուսիլ կու օլբրվի,
Էնդու համա Բու տեսնուրն իր նանփեմեն կու մոլբրվի.
Յիփ մըտնում իս մեջիսումըն, շանգ շուփի-չաբանգ իս աճում։

Վարագույր-վարսերով ծածկված լուսնի պատկերը աստիճանաբար, նորալուսնի նման զնալով բացվում-բոլորվում է, և դեմքի վրա շող եկած մաղերը առանց խոնավության հըրավում, ոլորվում են։ Փոփոխվում է գեղեցկուհու կերպարանքը։ Այժմ նա փայլում է իր լուսին դեմքի ողջ գեղեցկությամբ, ուտաի և նրան տեսնողը արբում-մոլորվում է։ Եվ այսպես իր խենթացնող հմայքները տարածելով, գեղեցկուհին մտնում է մեջլիս-զվարճատեղ, վայելչորեն զվարճանում, դալլալում է։

Իրեսքտ տեսնելու գուֆան Բաղաֆ Բաղկով, գիղ՝ գիղի պես.
Միսնուրն Բիզմեն կու առնե անմահական դիղ՝ դիղի պես.
Յիփ տիղեմետ ժած իս գալի, շրխշրխկում իս ջիղջիղի պես.
Ի՞նչ կոնիս սանքուր-Բամանչեն՝ գուֆսքտ շոնգուր, շանգ իս աճում։

Աշխարհով մեկ տարածվում է գեղեցկուհու համբավը, բոլորը գալիս են նրան տեսնելու, քանզի նրա հրաշք կերպարանքը արեհյնելուց-խենթացնելուց զատ նաև ունի բուժելու, կենդանացնելու զորություն։ Երգիչն այստեղ ստեղծել է մի շատ ինքնատիպ բայական փոխարերություն, որով, ըստ էության, առավել ընդդեմ է պատկերվող ու գովերգվող կնոջ գեղեցկությունը, այլև՝ իր բուն զգացմունքը նրա նկատմամբ։ Այնուհետև բանաստեղծը դրսևորել է իր բանարվեստի մեկ այլ կարևոր հատկանիշը՝ հնչյունների խաղը, ալիսերացիան։

Ոսկյա և արծաթե զարդեղենն հաղած գեղեցկուհին կաքավում է մեջլիսում և զրնգում-ղնգում է ջիւլջիղ-թիթեղի պես, և նրա զուգսի հետ զրնգում ու շոնգուր-շանգի քաղցրահունչ ձայներն արծակում նաև սայաթնուկյան այդ տողերը: «Կանացի զուգսերի այս նվագը,— գրում է Պ. Սևակը,— ուժեղանում է ինչպես երաժշտական շորս գործիքների «կվարտետով», այնպես էլ «Չոնգուր-Չանգ»-ի այն համահնչյունությամբ, որ կառուցված է «Չ, Ն, Գ» բաղաձայնների երկյակության վրա» (163, 154):

Ծուցիտ մեշըն վարք, մանուշակ, սընբուլ ու սուսան իս շինի.
Քու տերըն բաղըն ի՞նչ կոնե՝ քու հուտըն ռեհան իս շինի.
Քամին մեշըն անց է կենում՝ մագիրըտ ելֆան իս շինի.
Սշխարֆըն ծով, դուն մեշըն նավ, ման իս գալի, լանգ իս անում:

Պարում է գեղեցկուհին, զրնգում են զարդերը, ծփում է շրջալգեստը, և արդեն էքստազի մեջ է թև՝ նա, և թև՝ նրան զովերգող սիրահար-բանաստեղծը, որն իր բուռն զգացմունքի կուլմինացիոն կետում արդեն հասնում է այն սահմանին, մինչև ուր կարող էր հասնել նրա պարկեշտությունը: Նա խոսում է սիրուհու ծոցի մասին, ասես արբելով նրա բուրմունքից: Ծոցի բուրավետությունը նշող ավանդական մակդիրնեւրին՝ վարդ-մանուշակ, սմբուլ, սուսան, ռեհան, միաձուլվում է «քու տերըն բաղն ի՞նչ կոնե» բացականչությունը, որ փոխարինում է բոլոր այդ մագկիրներին, միաժամանակ արտահայտելով բանաստեղծի տենչանքը՝ հասնելու այդ անհասանելի ծոցին, նրա խանդը այդ ծոցի «տիրոջ» հանդեսը: Վայրկենական և անմեղ տարփանքից հետո պարկեշտ սիրահարը կրկին վերադառնում է սիրուհու վարսերին, որոնք արդեն ծփում են և լքան առագաստի պես, և ինքը՝ սիրուհին էլ ծով աշխարհում շորորացող նավի է նման: Ինչպես տեսնում ենք, Սայաթ-Նովան Շառլ Բոգլերից շատ առաջ արդեն գեղագրել է «նավկնոջ» պատկերը:

Տասնեմետ մեկըն շին ասի, քեզուզ աշխարս քիզ գովին.
Նովալիար, ծա՛ղիկ ծովային, մանուշակ՝ բաց առած հովին.
Բաս քու էշխին վո՞ւնց դիմանամ, ջուրըն տանե Սայաթ-Նովին.
Թե տեսնողըտ մեկ էլ տեսավ՝ դիվանա-դաբանգ իս անում:

Բանաստեղծը զգալով սիրուհու կենդանի ու կատարյալ գեղեցկության առավելությունը իր գովերգ-նկարագրության համեմատ, ասեա «արդարանում է», գտնելով, որ անհնարին է խոսքով վերատադրել դրա մեկ տասներորդն անգամ: Այնուհանդերձ, նա մի վերջին անգամ գեղեցկուհուն համեմատում է իր նախասիրած ծաղիկների հետ և իր գովերգն ավարտում խելահեղության ու անզորության այն զգացումով, որ պարգեւում է այդ գեղեցկությունն իբեհն՝ սիրահար բանաստեղծին և նրա բոլոր տեսողներին: Սայաթ-Նովայի գունագեղ վրձնի միջոցով մենք ես տեսնում ենք այդ գեղեցիկ դիմապատկերը, որը բաղմամբով անգամ դիտելուց հետո էլ անցյալի մեծագույն գեղանկարիչների կտավների պէս, ամենեւին չի հոգնեցնում, հուղում և հմայում է իր շենշող գուներով ու նրբերանգներով, միշտ նորովի խոսում է մեր մտքի ու սրտի հետ...

Այսպիսով, ուրեմն, Սայաթ-Նովան մի կողմից օգտագործելով ու զարգացնելով ընդհանրական, ավանդական պատկերները, մյուս կողմից՝ իր բանաստեղծական վառ երկվակայությամբ ստեղծելով նոր, ինքնօրինակ, անհատական պատկերներ, կարողացել է, ըստ ամենայնի, իր խոսքի ուժով վերարտադրել կանացի կատարյալ գեղեցկությունը: Այլ կերպ ասած, նա յուրացրել է իր նախորդ սիրերգունների լավագույն գեղարվեստական փորձը և հարստացրել ու կատարելության հասցրել կնոջ արտաքին գեղեցկության գովքը, որ ի վերջո մի փառաբանություն ու օրհներգ է՝ ուղղված մարդ արարածին, մարդկային գեղեցկությանը: Դա մենք համարում ենք աշուղ-բանաստեղծի դրական ժառանգության կարևորագույն գեղարվեստական արժանիքներից մեկը:

* * *

Սայաթ-Նովան ոչ միայն կանացի կամ մարդկային գեղեցկության մեծ երգիչ է, այլև սիրո տառապանքի, սիրողագաման ինքնատիպ արտահայտիչ: Նրա հոգում իշխող ամենաուժեղ զգացմունքը սերն է այն կնոջ հանդեպ, որին պատկերել ու աստվածացրել է իր թաւիփի երգերում:

«Սիրն է իմ էությունը, և սոսկ սերն է իմ հավատը»,— ասել է Իքն-ալ-Արարին: Այս խոսքերը կարող են լավագույն

բնաբան հանդիսանալ Սայաթ-Նովայի սիրերգության համար, որն առավելապես աղոթքի ու խոստովանության բնույթ ունի։ Մ. Աբեղյանը նկատել է, որ Սայաթ-Նովան իր սերը երգում է «գուտ անձնական շեշտերով», և «այդ սերը մի իդեալական գաղափար չէ» (2, 540)։

Սայաթ-Նովայի ինչպես գովերգի, այնպես էլ սիրո արտահայտման անհատականությունը, հուղականությունը և ներգործության անսպառ ուժը սլաշմանավորված է երկու հիմնական հանգամանքով։ Առաջինն այն է, որ նա իրականում սիրել է մեծ ու անսահման սիրով, և նրա երգերն այդ սիրո արդյունք են, այլ կերպ ասած, բանաստեղծն արտահայտել է իրական զգացմունքներ, և նրա գրեթե բոլոր խաղերն այս կամ այն դիպվածի, այս կամ այն հոգեվիճակի գեղարվեստական արտահայտությունն են։

Ինչպես ասել է Գյոթեն, «բոլոր բանաստեղծությունները պետք է «շարժառիթային» լինեն. դա նշանակում է, որ նրանց առիթ ու նյութ տվողը իրականությունը պիտի լինի»։ Սա անհրաժեշտ, բայց ոչ բավարար սլաշման է, քանի որ իրական «շարժառիթից» ծնված բանաստեղծությունը կարող է մնալ նեղ անձնական սահմաններում, չունենալ ընդհանրական, համամարդկային բովանդակություն, առանց որի չկա ոչ մի իսկական բանաստեղծություն։ Շարունակելով իր միտքը, Գյոթեն ասել է. «Առանձին դեպքերը ընդհանրական իմաստ են ստանում և դառնում բանաստեղծական, որովհետև դրանց մշակողը բանաստեղծ է»։ Իսկ լինել բանաստեղծ, նշանակում է ունենալ «իրականության կենդանի զգացողություն և դրա պատկերման ունակություն»։ «Քանի դեռ նա արտահայտում է իր մի քանի սուբյեկտիվ զգացմունքները, դեռևս բանաստեղծ չէ, բայց հենց որ նա կարողացավ աշխարհը սեփականել և սովորեց այն պատկերել՝ կդառնա բանաստեղծ։ Եվ այն ժամանակ նա կդառնա անսպառ և միշտ թարմ կմնա» (71, 17, 159, 167)։ Ահա և երկրորդ կարևոր սլաշմանը, որի մեջ է թաքնված Սայաթ-Նովա բանաստեղծի միշտ թարմ մնալու՝ անմահության գաղտնիքը։ Իրական, անձնական զգացմունքները Սայաթ-Նովան արտահայտել է բանաստեղծական ուժով, ուստի և նրա սիրերգը դուրս է եկել

նեղ անձնականության սահմաններից, ձեռք բերելով համա-
ժամանակյա և համամարդկային հնչելություն:

Ինչպես նշեցինք, մեր երգիչն ավելի շատ «դավանել է»
մեջնունյան-ուղրիտական կամ պլատոնական սիրուն, թեև
զերծ է վերջինիս բնորոշ սառնությունից⁴⁰:

Սայաթնովյան անաբատ-մաֆուր սերը միաժամանակ
նաև տառապալից-ողբերգական է:

Հետեւելով երգչի կենսագրության մեղ հայտնի դրվագ-
ներին և դրանց ուղղակի արձագանքը հանդիսացող սիրերգե-
րին, տեսնում ենք, թե ինչպես աստիճանաբար վերանում է
նախապես «սիրող ու տիրող» երգչի վայելքի ծարավն ու
բերկրանքի ձգտումը, տեղի տալով թախծին, վշտին, տառա-
պանքին ու ողբերգությանը: 1742—1752 թթ. միջև ստեղծված
խաղերում հիմնականում և հովնաթանյան երգերում, ապա առկա
է գոհե մեղմ ժպիտը, սիրո պարգևած հոգեկան բերկրանքը,
որի հետքերը նկատելի են նաև 1752 թ. սկզբներին գրված
հայերեն խաղերում (հատկապես «Դարդ մի՞ անի, ջան ու
ջիգար» դիվանիի մեջ): Սակայն նույն այդ 1752 թ., ինչպես
տեսանք, շրջադարձային է եղել երգչի կյանքում, երբ նրան
առաջին անգամ վտարում են արքունիքից, այսինքն՝ երբ նա
հեռացվում է սիրած կնոջից: Բանաստեղծի ժպտացող աչ-
քերն այդուհետև սկսում են «արին-արտասուք» թափել, որ
մի պահ միայն դադարում է արքունիք վերադառնալուց հե-
տո (1754 թ.): Սակայն հայտնի պատճառներով բանաստեղ-
ծի սերը չէր կարող երջանիկ ընթացք ունենալ: Եվ աստիճա-
նաբար ահաբանում է նրա ողբերգությունը, որի տրամա-
բանական վախճանը եղավ երկրորդ ու վերջնական վտարումն
արքունիքից և բռնի քահանայացումը:

Այն, ինչ Սայաթ-Նովայի անձնական գծախտությունն
էր, դարձավ մեր «բարեբախտությունը»: Եթե Սայաթ-Նովա-
յի սերը շունենար ողբերգական ընթացք, և նա մնար որպես
սոսկ սիրո վայելքի, «փոխադարձորեն ըմբռնված» երջանիկ
սիրո երգիչ, ինչպիսին անհիմն կերպով համարել են նրան
որոշ ուսումնասիրողներ, ապա մենք կունենայինք նաղաշ
Հովնաթանի կարգի (թերևս մի քիչ ավելի) մի սիրերգու, բայց
ոչ այն ողբերգու-բանաստեղծին, որպիսին է իրականում Սա-

յաթ-Նուվան: Համեմատելով Նահապետ Քուշակի (սիրո հայ-
րենիների), Նաղաշ Հովնաթանի և Սայաթ-Նուվայի սերը, Հովհ.
Թումանյանը վերջինիս մասին իրավացիորեն գրել է. «Ահա
թե ո՛վ է դժբախտը սիրո մեջ և ահա թե որտե՛ղ են մերժված
սիրո իսկական հառաչանքն ու տառապանքը» (74, 15):

Աշուղ-բանաստեղծը երբեմն տառապանքի ահազնության
մեջ իրեն անդոր է համարել լեղվով ներկայացնելու նաև իր
այդ ողբերգական սերը.

Լիզվով չիմ կանացի ասի, թեգուզ խոսկրս փար ունենամ
(Հ—29):

Սակայն բանաստեղծը, որ իսկապես տիրապետել է փար-
սիայուն խոսքի, կարողացել է ըստ ամենայնի ներկայացնել,
ինչպես սիրած կնոջ անսահման գեղեցկությունը, այնպես էլ
իր անսահման սերն ու տառապանքը:

Սեր-էշխը Սայաթ-Նուվային ներկայացել է որպես շնչա-
վորված ու մարմնավորված մի հզոր, տարերային ու կործա-
նող ուժ.

էշխըն հե՛ստի կրքակ ունե՝ վո՛ւնց կու էրվի, վո՛ւնց կերթա.
Թեգուզ նրնգնիմ ծովի մեշըն՝ հովնալու նար շիս անի (Հ—1):

էշխըն վուր կա՝ հազար բաբաթ հանգ ունե.

Ուշկ ու միտկըն կու քնեցենե՝ բանգ ունե.

Բրոնածիև չի քողնի՝ դայիմ շանգ ունե (Հ—12):

Գեղեցիկ է հատկապես այն պատկերը, որտեղ էշխ-սերը
համեմատվում է բազմաժտակ, հորդառատ գետի հետ.

Ամեն մարք չի կանա մըտնի՝ էշխի ջուրըն հիդ է, զա՛լում,
Մըտնում է յարսուն կարմունջըն՝ շասիս, թե մե՛ գիդ է,
զա՛լում.

Մըտնողըն էլ չի դուս էհա՝ դուռ մահու պատնառ բացարած
(Հ—27):

Ինչպես ժողովրդական երգիչներն ու տաղերգուները,
Սայաթ-Նուվան էլ սերն ամենից հաճախ նմանեցրել է նար-
կրակի հետ («Աստված վրկա, մարթ չըքաշե՝ դըժար է էշխի
կըրակըն» (Հ—40): «էշխով կըրսկված հուր է» նաև ինքը՝
սիրած կինը, որ մոմի նման սարեր է հալեցնում և քաղաք-
ներ կործանում: Բնականաբար, այս համեմատություն-փո-

խաբերությունները մղում են սիրահարված մարդու հոգեվիճակը ներկայացնել հուր-կրակով վառված, վիրավորված մարդու մարմնական տանջանքների հետ: Սայաթ-Նովան այս դեպքում էլ ավանդական պատկերներին կարողացել է տալ խոր անհատական կնիք:

Զիգարըս կրակ իս տըվի՝ էրվում իմ՝ բիրյան իս անում
(Հ—5):

Սիրտըս յարալու շինեցիր, էրվում իմ մըրմընջալի...
էշխեմետ սիրտըս էրվում է, հովանալու նար շունիմ (Հ—19):
Սիրտըս լուրի պես խորվեցիր էշխիտ կրակով, ա՛շկի լուս
(Հ—24):

Սերը ոչ միայն նար-կրակ ունի, այլև սուր դաշույն, խոցող նետ ու ճզմող մամլիչ-մանգան: Այս պատկերացումն էլ համապատասխան պատկերների հիմք է հանդիսանում:

Բրոնիլ է էշխի դանակըն, սիրտըս կրտաւտիլ է ուզում,
Տեսա Երուսնուտ շեյրանըն՝ վուրսնուրթի նիզնից բեղամաղ
(Հ—40):

Իր տված վերք ու խոցի միակ բժիշկը ինքը՝ հիվանդության պատճառ սիրուհին է («Թաք դուն տիս գաս, վիր կու կենամ» (Հ—39): Բայց սիրուհու տված դեղն էլ ուրիշ է, ուստի և «էրում է մըհլամըն, չէ լավնում յարեն» (Հ—18), և անվերջ ողբում է ցավից մորմոքվող, հիվանդ-սիրահարը. «Աշկեմես կաթում է արին», «Սայաթ-Նովեն ասաց. դա՛լում. աշկըս լալիս է արին» (Հ—6, 19):

Բանաստեղծական ինքնատիպ քանդակ է հետևյալ քառատողը.

Սիրտըս փուրումըս սըբուր է, ալ աշկիրըս լաց է անում.
Մովըն նընգած ամբի նըման դոշս ու յախես քաց է անում.
Քանի վուր մընիլամ իմ դընում, դուգունս էլ խիստ քաց է
անում.

Հալվեցա, արնաբամ էլա՝ յարես հիդ արած գիդենաբ
(Հ—29):

Առաջին վտարումից հետո գրած հայերեն մի խաղի մեջ ճակատագրական հարվածից ասես դեռևս ուշքի չեկած բանաստեղծն ասել է.

Դարդրս ասիմ, գուլան սարիր.

Էս ի՞նչ բան էր, վուր դուն արիր.

Սայսը-նովուն ջունուն արիր (2—22):

Նվ ահա, այդուհետե, երգիչը տարբեր առիթներով ներկայացրել է սիրահարի մեկ այլ վիճակը՝ խենթությունը, արքածությունը, որ նույնպես գտել է իր գեղարվեստական ինքնօրինակ արտահայտությունը.

Մովի պես ուրդան իմ տալիս, գրծվիլ իմ Արագի նրման
(2—5):

Էշխեն ուշկ ու միտկրս կասած, ինձ ջրի տարած գիղենաֆ
(2—29):

Մեր հնագույն հոգևոր երգերի մեջ տարածված է եղել մեղքերի ծովի և նրա մեջ ճոճվող հոգու նավի այլարանական պատկերը, որն իր կատարյալ բանաստեղծական մշակումն է գտել Գրիգոր Նարեկացու Ողբերգության մատյանում: Այդ պատկերն իմաստափոխվելով առջև է նաև աշխարհիկ տաղերգությանը և նրա ներկայացուցիչը հանդիսացող աշուղ-բանաստեղծին: Ինչպես տեսանք, Էոգիչն իր սիգամեմ գեղեցկուհուն համեմատել է ծովի վրա շորորացող նավի Նետ: Իր մի քանի խաղերում էլ նա սերն է համեմատել ալեկոծված ծովի, իսկ իր սիրտը՝ նրա մեջ ալեբախվող ու խորտակվող նավի հետ.

Յիս մի փուֆրու նավի նրման, Բու էշխըն է ծով, ա՛չկի լուս
(2—24):

Տալլա արվիր, գեմիս տարաւ ծովի պես (2—18):

Բազում տարիներ անց, արդեն ծերունի վանական Սայաթ-Նովու — Ստեփանոսը իր հայերեն ալբերենաշար խաղի մեջ, որպես ծանր վերհուշ, գրել է հետևյալ տողը.

Մովումըն մրնաց, դուս չէկավ նավրու (2—54):

Այսինքն՝ այդպես էլ, նրա սիրտը մնաց սիրո ալեկոծ ծովում և չհանդարտվեց, դուրս չէկավ ցանկալի ու հանգստավետ մի նավահանգիստ, քանի որ այդ նավը ռիսափով զավթել էր մի սիրեն-հուրի-փերի:

Միջնադարյան հոգևոր-միստիկական ներբողների մեջ առկա է նաև աստծուն երկրպագող հավատացյալի ինքնա-ժխտման մոտիվը, որ հիմնականում արտահայտվում է աստվածային վսեմության ու մարդկային ոչնչության հակադրության մեջ: Այդ մոտիվն էլ իր բանաստեղծական արտահայտությունն է գտել Նարեկացու մատչանում: Այն լայն տարածում է գտել նաև արևելյան միստիկական-սուֆիական քնարերգության մեջ՝ ավանդվելով սիրերգությանը: Սիրահարն աստվածացնելով սիրած կնոջը և ընդգծելով նրա շուքն ու վեհությունը, հակադրել է նրան իր անարժան անձը, գետնատարած խոնարհվելով նրա առաջ: Այս մոտիվն առկա է նաև Սայաթ-Նովայի մոտ, որն իրականում իր արքայաբույր-արքայադուստր յարի դու-նոֆառն է եղել և ավելի հիմք ու պատճառ է ունեցել նրա առջև խոնարհեցնելու իր անձը: Իր խաղերում սիրահար բանաստեղծը իր արքայադարձ գեղեցկուհուն կոչել է «Սուլթան ու Խան», «Բեհուբաղար շանեցող ինքնակալ թաքավուր», «մելիք-տանուտեր» և «հուբմով ոռուխյար», հակադրելով նրա տիրական դիրքը իր նվաստ, ճորտական վիճակին:

Դու արքայական քաղ ու պսակ, իմ գլուխը՝ անծածկ ու մերկ
(վ—15):

Բոլորանվեր հավատարմության ու անձնվիրության արտահայտությունն են «թաքավուր յարին» ուղղված հետևյալ տողերը.

Յիս մե դարիք բըլբուլի պես, դուն օսկե դափազի նըման.
Էրեսըս դի վուտիտ տակըն՝ անց կաց, փիանդազի նըման...
Քու դըռանըտ նընգաձ ըլիմ, ով տեսնե, ասե՝ տուսաղ իմ
(շ—5):

Դուն ուրիշի հիդ մի՛ խոսի, Բու նուրտըն աղին կաբոտ է
(շ—23):

Թեզուզ պա՛հե, քեզուզ սպա՛հե՝ դըռանըտ նոֆաի բաբաբ...
Թող դըռանըտ նընգաձ ըլիմ օտաբ բաբեկամի նըման (շ—49):

Սակայն իր մեծազարմ յարի առջև էլ բանաստեղծը պահպանել է իր բարձր արժանապատվությունը, իրեն համարել նրան «բարեբար»՝ հավասար. հակառակ դեպքում անհնարին

կլինենր այդ սիրո ծնունդը... Բանաստեղծի պատկերացմամբ, սիրած կինը «բնական օրենքով» արժանի ու համապատասխան է իրեն՝ սիրողին, մինչդեռ «հասարակական օրենքով» անարդարացիորեն պատկանում է ուրիշին, որն արժանի չէ այդ մեծագին ստացվածքին, քանի որ չգիտե նրա դիմեք-արժեքը: Մյուս կողմից, կիսաճորտ երգիչը գիտակցել է նաև, որ իր և իր «թաքավոր յարի» միջև անանցանելի անդունդ կա և դառնությամբ ասել է.

Գիլիմ, վուր, յա՛ր, դուն ինձ լայիդ չիս անի՝

Դուն մե րաֆավուր իս, յիս մե խիլոն դարվիշ (2—47):

Սակայն, ինչպես տեսանք, սիրած կինն էլ անտարբեր չի եղել երգչի նկատմամբ, երբեմն խոստովանել է դա և հույսով լցրել տառապող սիրահարի հոգին: Բայց այդպիսով հարցը չի լուծվում. մեկը «թաքավոր է», մյուսը՝ «խիղճ դարվիշ»: Այս է իրականությունը, այդ է նաև սայաթնովյան սիրո ողբերգության իրական հիմքը: Հասարակության սոցիալական շենքի վերին ու ստորին հարկերում կանգնած երկու սիրահար, ողոնց բաժանում են անհաղթահարելի օրենքն ու նախապաշարմունքը: Թվում է, թե երգչի համար կա երկու ճանապարհ. կա՛մ թողնել հեռանալ և կա՛մ ձգտել՝ հասնելու անհասանելի յարին:

Բանաստեղծն իր «սիվասիրտ յարից» սիրտն ազատելու համար, իսկապես, երբեմն ցանկացել է թողնել, հեռանալ, «ուրիշ յար» սիրել («Մեղում եմ մի ուրիշ յարի հանդիպել» (11—99), կամ էլ դառնալ կուսակրոն, հագնել շալ ու մագեղեն և գնալ ու մասն Կալ «վանքիրըն մեմեկ»: Բայց պարզվում է, որ դա անհնարին է: Զուր են անցել սիրահարի բոլոր ճիգերը, և նա բազմիցս խոստովանել ու խոստացել է.

Յիս փեզանից չիմ հիռանա, քե չքհասնի մահիս վաղեն (2—4):

Սայաթ-Նովեն ֆու յարե է, քեզուզ մասնեմաս անին (2—47):

Յա՛ր, չիմի տա, չիմ հիռացնի փիզ ֆու յարե՛մեն,

բա՛րեբարեմեն (2—33):

Յիս էլ ուրիշ յար չունիմ, էս գըլխեն վա՛ղ իմացի (2—9):

Յիս փեզանից չիմ հիռանա, քեզուզ դուս գա խաթուխալա
(2—8):

Յիս էլ ուրիշ յար չիմ սիրի, աշխարումլս դուն իս իմրն (2—23):

Անկեղծ ու վարակիչ զգացմունքով են շնչում սիրահար բանաստեղծի հետեյալ տողերը.

Յա՛ ինձ կորցրե՛ք, յա՛ մե բան արե՛ք,
Խփե՛ցե՛ք մե տիղրս, մե նըշան արե՛ք,
Թեգու՛գ էստու համա փարսսպան արե՛ք՝
Չիմ կըշտանում գոգալի հիդ խոսալով (Հ—14):

Նվ զնալով ալեւի է ահագնանում այդ «սովը».

Աշխարհըն աշխարհով կըշտացալ, իմ սիրտըն փիզանից սով ւս
(Հ—8):

Աշխարս աշխարհով կըշտացալ՝ յիս փիզանից սով, ա՛շկի լուս
(Հ—24):

Անկարող էր, ուրեմն, երգիչը հոժարակամ հեռանալ իր կենսատու ակունքից: Դա իսկապես հավասարազոր էր մահվան, ինքնասպանության և դեռ ավելին. «Յար, քիզանից հիռանալըս միռնելուս վերա դըժար ա» (Հ—32): Ուստի ինքնակամ հեռանալը բացառվում է: Իսկ հնարավո՞ր է հասնել, տիրանալ, իր խոսքերով ասած՝ «արք ու իխտիար ունենալ «թաքավուր յարի հանդեպ»: Պարզվում է, որ դա էլ անհնարին է: Ըստ էության, չկա և ոչ մի ճանապարհ: Մնում է միայն ողբալ, տառապել, այլովել, որ նույնպես մեռնելուց առավել ծանր է («Վո՛ւնց միռնում իմ, վո՛ւնց թե սաղ իմ» (Հ—5):

Մահվան գաղափարը ի սկզբանե հետապնդել է սիրահար բանաստեղծին: Նույնիսկ իր ամենագլխաթ հայերեն խաղում («Դարդ մի անի, ջան ու ջիգար») երգիչն ասել է.

Դում զըլուսըտ մահին կուտաս, յիս էլ փիզիդ կու միռնիմ
(Հ—2):

Նույն այդ ժամանակ գրված բարիթավուր խաղի մեջ էլ ասես զգալով մոռալուտ ողբերգությունը, բանաստեղծը սրդողած ասել է. «Հալբաթ մահիս հաղ իս անում» (Հ—3): Հետագա խաղերում արդեն երգիչը դիմելով սիրուհուն, աղաչել է. «Սուչս իմացի, է՛նենց սպանե», «Կիսամուրաղ մի՛ սպանի» (Հ—16, 50): Երբեմն էլ շեշտելով իր վարկն ու արժեքը, նախազգուշացրել է.

Կու միռնիմ, էլ ինծի պես շիս տեսանի.

Քու Սայաթ-Նովեն իմ, մի՛ անի դիմիշ (Հ—47):

Կու միռնիմ շիս տեսնի Սայաթ-Նովի պես (Հ—18):

Մահվան գաղափարը գնալով ավելի է առարկայանում, ձեռք բերում առավել տեսանելի, որոշակի կերպարանք: Արքեցնող, այրող ու խոցող սերը վերածվում է սուր մանգաղով (հիդ մանգալ) մահվան սարսափելի խորհրդանիշի: Եվ երգիչն արդեն սպանված, մեռած է ղգում իրեն. «էս քու Սայաթ-Նովուն դո՛ւն սըպանեցիր», «էշխըտ իմ գերեզմանն է», «Սերըտ ինձ մահ դառավ», «Սայաթ-Նովեն էնդուր գուլա, գըլու-խըն մահու ճանպին ա» (Հ—10, 13, 19):

Այս անամոք տխրության մեջ բանաստեղծը կարողանում է գտնել նվազագույն սփոփանքներ: Նա մխիթարվում է, որ մեռնում-սպանվում է իր «լավ գողալի» համար կամ սլառ-ճառով.

Ղաբուլ ունիմ՝ քու խաբքու ի՛նձ սըպանին (Հ—11):

Չունի մահըս յարիմեն է, քուղլի մեռնիմ լավ գողալով (Հ—9):

Քաֆ յիս միռնիմ, դուն սաղ ըլիս, գերեզմանըս վաղ տիս, գո՛գալ (Հ—25):

Առավել մխիթարական է այն, որ գոնե իր մահից հետո կշարժվի սիրունու կարեկցանքը, և նա կգա ողբալու իր գերեզմանի վրա: Այս միտքը երգչին «հրապուրել է» ղեռևա բարիթավուր խաղը գրելիս.

Յիփ միռանիմ, վրես լացի.

Լացիս, աշկըտ գալի անիս,

Դաստա ոեհան փալի անիս,

Արտասունքտ շալի անիս (Հ—3):

Իր այս նվիրական իղձ-ցանկությունը նա արտահայտել է նաև հետագա խաղերում.

Յիփ միռանիմ, շաղ տու վրես դաստամազի թիլի շաղեն

(Հ—4):

Հենչաֆ ըլի, յա՛ր, գաս իմ գերեզմանին,

Ածիս խուղըն վրես ափով, նազա՛նի (Հ—11):

Հենչաֆ ըլի՝ դուն վրես լաս՝ մազըտ շաղ տալով, ա՛շկի

լուս (Հ—24):

Բայց միշտ չէ, որ այդ միտքը գոհացրել ու մխիթարել է սիրահար բանաստեղծին: «Յիւր միռա, իժում տիս էկավ», — ասեաւ «ետմահու տրտունջով» ասել է նա, մեկ այլ խաղի մեջ էլ ավելացնելով. «Մարթ վուր քու խոսկով միռանի՝ գալ տնիլըն ինչի՞ն է շահ» (2—44): Այսպէս հակասական զգացմունքներից, վիշտ ու տառապանքից, սպասումից ու կարտից փոթորկվել է բանաստեղծի հոգին, հայտնագործելով բանաստեղծական անխամրելի պատկերներ, ինչպէս.

Գիշեր-ցիւրեկ ման իմ գալի՝ էշխետ յանա-յանա, գո՛գալ,
Ա՛նգան արա, մա՛տաղ իմ փիզ, մե փշ կա՛մաց զընա, գո՛գալ,
Աշխարսս ո՞ւմն է մընացի, վուր ինձ ու փիզ մընա, գո՛գալ,
Մակամ միռա՞վ Սայար-նովեն՝ անգանըտ խաղին կարոտ է
(2—23):

Անհնարին է շփշել նաև վրացերեն խաղերից մեկի հետեւյալ տունը, որը նույնպէս նախորդի նման անպաճույճ ու կենդանի բանաստեղծական խոսքի մի գեղեցիկ նմուշ է, որպիսի օրինակներով Սայաթ-նովան առավել մոտենում է նոր շրջանի բերթությանը: Բերենք այդ տունը Մ. Հասրաթյանի թարգմանութեամբ.

Հենց իմացար սոված էի, լի սեղանի համա էկա՞,
Քիզիդ խօսիլ էի ուզում՝ մողրտ դամի համա էկա.
Ասի, փիզիդ լուսացընիմ, ուրախ ժամի համա էկա.
Մոռացիլ իմ... լավ միարս չէ, րե ինչ բանի համա էկա
(154, 112):

Իր մենակութեան, լքվածութեան, մոլորվածութեան այս տխուր վիճակները բանաստեղծը ներկայացրել է նաև մի շարք ինքնատիպ համեմատություններով ու փոխաբերություններով: 1759 թվականին, այն է՝ բանաստեղծի կյանքի թերեւս ամենածանր շրջանում գրված մի հայերեն խաղի մեջ երգիչն իրն համեմատել է ռախտար-մաքսահավաքի հետ, որ նստած է տիսուր-բեղամաղ, քանի որ շորս տարի է արդեն «Քաղաքըն բարվան չէ մըտի» (2—40): Միաժամանակ բացվում է մեր պէմ հին, վաճառաշահ Թիֆլիսի տեսարաններից մեկը, և սայաթնովյան պատկերն ստանում է առանձնակի գունազեղություն ու կոնկրետություն: Նույն խաղի վերջում

բանաստեղծն իրեն համեմատել է փառքից ու ունեցվածքից զրկված խոնքկար-թագավորի հետ, շեշտելով իր վշտի ու կորստի վիթխարի չափը.

Սայաթ-Նովեն առանց նընգիր, նիղըն գըցած լալ է ուզում.
Ջառ կորցրած խոնքկարի պես նըստած է խազնից բեղամաղ:

1759 թ. Սայաթ-Նովան գրել է նաև մի չափազանց տխուր սիրերգ, որտեղ գեոեկս քառասունը շրջապատած սիրահար-բանաստեղծը ասես մահվան մահճում, հրաժեշտ տալով, ողբում է ծանր մղձավանջի պես անցած իր ումբր-կյանքը: Դա նույն այն բանաստեղծությունն է, որտեղ երգիչը վկայել է իր և իր սիրուհու՝ արքայաբույր Աննայի, հասակակից լինելը.

Ով տեսնում է, էս է ասում. «Վա՛յ քու դարին, Սա՛յաթ-Նովա,
Համաշա քիզ պիտիմք տեսնի աչկըտ արի՞ն, Սա՛յաթ-Նովա,
Ինչով չէլավ չըռաստ էկար մե լավ յարին, Սա՛յաթ-Նովա».
Ումբըրս էրագի պես գընաց՝ ծառըս շրխերած գիղենաֆ

(Հ—29):

Նույն ողբերգական շնչով է համակված նաև «Էշխեմետ հիվանդացիլ իմ» հայերեն սիրերգը, որ ցանկանում ենք դիտարկել ամբողջության մեջ.

Էշխեմետ հիվանդացիլ իմ, դիդի համա իմ լալի.

Վախում իմ, քե դարդըն հալե, յիդի համա իմ լալի.

Շահի կարֆած վեֆիլի պես գիդի համա իմ լալի.

Տանեն դուս արածի նըման տիդի համա իմ լալի (Հ—46):

Առաջին իսկ տողում բանաստեղծը ներկայանում է որպես սիրո հիվանդությամբ անհույս տառապող, որ լալով փնտրում ու չի գտնում իր դեղ-սպեղանին: Եվ քանի որ չկա այդ կադդուրիչ դեղը, նա երկյուղում է, որ սիրո վշտից կարող է հալվել, սպառվել իր կյանքի ավիշը, այն յուղ-ձեթը, որ վառ է պահում իր կյանքի ճրագը: Ծրագն այստեղ ընկալվում է որպես ենթադրվող, ենթատեքստային փոխաբերություն: Այս երևույթն, առհասարակ, Սայաթ-Նովայի բանարվեստի առանձնահատկություններից մեկը կարելի է համարել: Այնուհետև ինքնատիպ համեմատություններով բանաստեղծը ցույց է տալիս ամեն ինչ կորցրած ու լքված մարդու իր ծանր հոգևվիճակը:

Մե տիղ հուժմի-հեժիմ չըկա՝ դուռն էհամ, կանչիմ հարա, Վի կենա Լողմայի հեժիմըն, բալֆամ դարդիս անե շարա. Տիս, քե ինչպե՞ս է շըփոքվի, դուն իմ խի՛լփին մըտիկ արա. Զուրն էկավ, գերանըս տարավ, ծիղի համա իմ լալի:

Սիրույ հիւանդացած և իր դեղ-սպեղանին չգտնող սիրահար-բանաստեղծը չի գտնում նաև իր վիշտը հասկացող բժիշկ-հեքիմ և հույսը դնում է լոկ առասպելական Լողմանի վրա: Սակայն այդ ամենազոր բժիշկն էլ, ինչպես տեսանք մեկ այլ խաղի առիթով, անզոր է բուժել սիրո հարուցած անամոք վերքերը: Ուստի և անզորությունից ու անճարությունից շփոթվում, մոլորվում է բանաստեղծը, որը հայտնի ասացվածքը վերածելով բանաստեղծական գեղեցիկ տողի, առավել տպավորիչ է դարձնում ծանր կորուստներից մոլորված մարդու հոգեկան ապրումները:

Սիրտըս էշխեմեն էրած է, դուգունըն, դադըն ի՞նչ կոնիմ. Վո՛ւնց դոբա ունե, վո՛ւնց շափար, յիս էնպես բադըն ի՞նչ կոնիմ.

Անդի լարըն կըտըրվիլ է, դարդակ սադադըն ի՞նչ կոնիմ. Նիտրս ֆարումըն կոտրեցի, քիղի համա իմ լալի:

Բանաստեղծը արդեն երիցս անդրադառնում է իր սիրո հիւանդությանը, որը, ինչպես շատ դեպքերում, ներկայացնում է որպես սրտի անբուժելի աչրվածք: Հաջորդ տողերը ինքնատիպ, սայաթնույան փոխաբերություններ են՝ դարձյալ որոշ ենթատեքստային բովանդակությամբ: Ոտնատակ է արված բանաստեղծի կյանքի այգին, քանի որ սովված-ավերված են նրա ցանկապատները: Սայաթ-նովան երբեմն իրեն (ինչպես առհասարակ հմուտ աշուղին) համեմատել է դիպուկ հարվածող (խոսքը ճարտարորեն գործածող) աղեղ-նաձիղ-Վամանդարի հետ: Սակայն կտրվել է արդեն նրա աղեղի լարը, դատարկվել է կապարճ-սազադը, և նրա արձակած նևտերի քիղ-սլաքները կոտրվել են, դիպչելով քարերի:

Հալամըն գիրս չէ գըրում՝ մե շուրացած բանփի նըման. Խոսկիրըս մեմեկ չի ասվի՝ իմաստնեերու բանփի նըման. Մեչըն չիմ կանացի մըտնի, ծովի ծածկած վանփի նըման. Խոստովնահեքս հիռացավ, միղի համա իմ լալի:

Քանի որ տառապանքից խզվել է բանաստեղծի աղեղի կամ քնարի լարը, ուստի և այլևս անզոր է գրել նրա ճարտար գրիչ-ղալամը, չորացած թանաքի պես, կարկամել է արդեն նրա «բըլբուլ լիզուն», և չի կարողանում մեկ առ մեկ, կարգով ասել իր խոսքը յոթ իմաստունների առականների նման: Իսկ դրա սլատճառը այն անզորության դառնագույն զգացումն է, որ հրաշալիորեն արտահայտված է հաջորդ երկուտղում: Դա իսկապես մի անզուգական բանաստեղծական պոետ կարելի է համարել: Խոստովանահորը կորցրած և իր չքավ-ված մեղքերի համար լացող հավատացյալի պատկերը մի գեղեցիկ փոխաբերությամբ է, որ ներկայացնում է իր սիրո վշտերը ողբացող և իր փրկիչ-սիրուհուն անդառնալիորեն կորցրած բանաստեղծին: Եվ այդ կորուստն իրոք անդառնալի է, քանի որ նրա սիրո ու տենշանքի տաճարը անհասանելի է, նման է ծովի ծածկած վանքի: Ի դեպ, բանաստեղծական այս պատկերի մի տարբերակ էլ կա վրացերեն սիրերգերից մեկում («Որտեղի՞ց գտնեմ ես ծովում պահվածին» (Վ—6):

Գիղումբն՝ մելիֆ-տանուտեռ, ֆաղաֆ տիղրն՝ սուլթան-
խան իս.
 Բաղումբն՝ վարք ու մանուշակ, սաբումբն՝ սըմբուլ-սուսան իս.
 Դաբուլ ունե Սայաք-Նովեն՝ քաֆ ֆու ձեռով դուն սըպանիս.
 Միոնեխուս համա չիմ հոֆում, ցիղի համա իմ լալի:

Նախորդ տան մեջ արտահայտված ծանր ապրումներից հետո բանաստեղծն ասես կրկին խանդավառվելով, գովերգում է իր «սուլթան ու խան» յարին, վերհիշելով նաև նրա ձեռքով մեռնելու իր «սփոփանքը»: Այստեղ, սակայն, ի հայտ է գալիս մի ուրույն շարիխ. բանաստեղծը պատրաստ է ընդունել մահը, մանավանդ՝ սիրուհու կողմից, նրա համար հոգ չէ կորցնել սեփական կյանքը, մանավանդ՝ նման տանջալից կյանքը, ցավալի է միայն՝ մեռնել անժառանգ, անհիշատակ... Այստեղ, ինչպես մյուս բոլոր դեպքերում, Սայաթ-Նովան իր տառապանքի մեջ էլ որևէ բանով, որևէ թելով կպած-կապված է մնում կյանքին, երբեք չկորցնելով իր կենսասիրությունը: Ուստի և որքան էլ նրա սերը մահվան դրոշմ է կրում, որքան էլ ծանր ու անամոք է նրա ցավը, որքան էլ

անհույս են նրա սիրո ճիշերը, այնուհանդերձ, նրան բնորոշ է դառը հոռիտեսությունն ու մռայլ մելամաղձը: Նա, ինչպես հրաշալիորեն բնութագրել է Հովհ. Թումանյանը, «զգում է, որ էրվում, վերջանում է ինքը, բայց մնում է արի ու բարի անշար ու անաշտ, վեհ ու վսեմ, որպես աշխարհքի ու մարդու մեծ բարեկամը, հաստատուն սիրով և՛ դեպի էն «զալու-մը», որ իրեն կրակ տվեց ու միշտ մնաց անտարբեր, և՛ դեպի նրանց, որոնք չորս կողմից տաքացան ու հրճվեցին էն կրակով, որի մեջ էրվում էր ինքը, և՛ դեպի նրանց, որոնք հաղար ու մի տեսակ իրեն վշտացրին կյանքում: Զայրացավ, բայց երբեք չշարացավ, ցավեց, բայց երբեք չանիծեց» (74, 27):

Սայաթ-Նովայի սիրող սիրտը այսօր էլ շարունակում է այրվել, առանց դառնություն պատճառող ծխի, լույս ու ջր-մություն պարզեցնելով իրեն մերձեցողին, շարունակելով իր «անվարձ նոքարությունը»:

Իր անհատական, բանաստեղծական ինքնատիպ քնարով երգելով սիրո տառապանքը, Սայաթ-Նովան կատարելության հասցրեց հայ սիրերգությունը, որ պարեր շարունակ մշակվել ու հարստացել էր հայ ժողովրդական ու գուսանական երգն-րում, այլև միջնադարյան տաղերգուների քնարերգության մեջ: Նույնքան նշանակալից է հայ սիրերգուի դերը նաև վրաց և ադրբեջանական գրականության մեջ:

2. ԱՅԼ ՄՈՏԻՎՆԵՐ

Սայաթ-Նովայի սիրո ողբերգության հիմքը իշխող սո-ցիալական ու դասային անհավասարությունն էր: Դիտակցե-լով այդ, բանաստեղծը ծառացել է այդ անհավասարության ու դրանից բխող հասարակական-սոցիալական շարիքների դեմ: Նա տեսել ու գիտակցել է, անշուշտ, որ իր դժբախտու-թյունը միակ և եզակի չէ, ուստի և իր անձնական վշտից ան-ցել-անդրադարձել է հասարակության ցավերին: Ըստ այդմ, մեր սիրերգուն վերածվել է նաև հասարակական արատները դատապարտող-խարապանող բանաստեղծի՝ ստեղծելով սո-ցիալական բովանդակության մի շարք ուշագրավ երգեր:

Ի պաշտոնն պալատական բանաստեղծն, ըստ էության, ժողովրդական երգիչ էր, «խալխի նոքար», ուստի և սոցիա-

լական բախումների մեջ նրա դիրքորոշումը որոշակի էր. նա կանգնած էր ժողովրդի դիրքերում՝ ծնված լինելով նրանից և հավատարիմ մնալով նրան:

Սայաթ-Նովան, որ միջնադարյան-ավատատիրական հասարակարգի ծնունդ էր և, ինչպես տեսանք, ընդունել է աստծո և եկեղեցու կողմից «վավերացված» այդ կացութաձևը, այն արմատականորեն վերափոխելու առաջարկներ չի արել: Հայ հասարակական-քաղաքական միտքը դեռևս չէր հասել այդ աստիճանին, թեև արդեն Ֆրիկի ժամանակներից այս կամ այն չափով ընդվզել է սոցիալական անհավասարության դեմ: Սայաթ-Նովան էլ, որ այդ հասարակական առաջավոր մտքի ներկայացուցիչներից էր, իր ադրբեջաներեն խաղերից մեկում «արձանագրել է» սոցիալապես անհավասար հասարակության վիճակը, անշուշտ, ներքուստ անհաշտ ու անհամաձայն լինելով այդ վիճակին.

Մեկին մի մսխալ, մեկին հինգ ման...

Մեկը գինի է խմում, մեկը՝ բանգ...

Մեկը զվարճանում է, մեկը տխուր է (Ա.—65):

Այսպիսին է հասարակության զրվածքը, որը, բանաստեղծի մտածողությամբ, սահմանված է ի վերուստ, աստծո կողմից.

Ի՞նչ իմանաս, ո՛վ է դատում, ո՛վ ուտում.

Տիրոջ գործերն իմանալ կլինի՞ որ (Ա.—61):

Անմեկնելի Լն տիրոջ խորհուրդները, այսուհանդերձ բանաստեղծն անկարող է լռել և անտարբեր նայել չարին ու անարդարությանը: Նա, ինչպես տեսանք, հիացել է այն իգիթ-խիզախ մարդկանցով, «ով շոքած տեղից կելնի, շղթաները կթոթափի» (Ա.—41): Նույնպիսի մի իգիթ է հղել նաև ինքը՝ աշուղ-բանաստեղծը, որ երբեմն մոռանալով իր քարոզած խոհարհուրյունն ու հնազանդությունը, ընդվզել է, բարձրացրել իր բողոքի ձայնը: Մի ադրբեջաներեն խաղի մեջ նա ասել է.

Այնպես խոսի՛ր, որ բռնակալները չհասկանան (Ա.—108):

Սակայն ազատախոս բանաստեղծը ավելի հաճախ բացահայտորեն նետի պես արձակել է իր սուր, քննադատական

Ֆսոսքը, խոցելով թե՛ իր ռադիփ-անգալներին, թե՛ ամենա-
զոր դատավորին ու հոգևոր տիրոջը, թե՛ թավադներին և թե՛
անգամ Վրաստանի տիրակալին.

Հեթիմ ու դադաստան չըկա, մի դըրուստ ադալաթ չըկա
(2—30),— կարգում ենք հրգչի ուշ շրջանի հայերեն խաղե-
րից մեկում:

Բանաստեղծի զգայուն սիրտը «նուրմեկանց» այրվում,
տառապում է, տեսնելով, թե ինչպես են ոտնահարվում ար-
դարությանն ու ճշմարտությանը.

Ո՛վ աղաներ, ձե՛զ եմ ասում, անարդարություն կա մեր մեջ
(Ա—12):

Բախտի անիվն էն պատճառով չի պտտվում,

(Որ) աշխարհի սահմանները նեղացել են...

Նույնիսկ նիշտ հավատ—հավատարմություն չմնաց,
Դրա համար սիրտս բեռով է ծանրացել (Ա—56):

Քանի որ, իշխող մտայնությամբ, սոցիալական անհա-
վասարությանը հաստատված է ի վերուստ, ուստի և այն
անհնարին է վերացնել: Սակայն սոցիալապես անհավասար
հասարակությունն էլ պիտի մնա իր հարաբերական ներդաշ-
նակության մեջ, հետևի այն բարոյական օրենքներին, որոնք
ի վերուստ նույնպես հաստատվել են տիրոջ պատվիրաննե-
րով:

Ուշագրավ է, որ Սայաթ-Նովան, անշուշտ ոչ դասակար-
ագային պայքարի գիտակցումով, արձանագրել է արդեն աս-
պարեզ իջնող նոր խոջաների՝ բուրժուազիայի հզվացումն ու
ազնվականության նահանջը: Սոցիալական կյանքում կա-
տարվող այդ տեղաշարժերը, որոնց պատմական բովանդա-
կությունը հստակորեն չի ընկալել աշուղ-բանաստեղծը, վեր-
դավերել են նրա հոգին, և նա ցավով նկատել է.

Ճակատագիրն այնպես է գնդակը գլուխում,

Որ մեծատան որդին գրկվում է հացից,

Իսկ նա, ով կարոտ էր մի հիւն մազե շալի,

Հիմա իր դարակները դումաշով է լցնում (Ա—41):

Կամ՝

Ազնվագաւում մարդը ասլուստ է ման գալիս,

(Իսկ) ամեն մուրացկան զար-զարբաբի գնորդ է
դարձել (Ս.—56):

Քանաստեղծի դատողությամբ, հարուստ թե աղքատ, օտար թե հարազատ, մեծ թե փոքր, բոլորն էլ հավասարապես մարդ-արարածներ են՝ արժանի սիրո և կարեկցանքի, քանի որ «Աստուծո՞ւ դիփունանց մին հոքի էրիտ» (Հ—24): Սակայն ոտնահարված են աստծո պատվիրանները: Անարժան մարդիկ հարստանում են անաղնիվ ճանապարհով, իսկ աղնիվ մարդիկ անտուն են և ընչազուրկ, հասարակության մեջ արժանանալով ստորացուցիչ արհամարհանքի:

Ում հափին հին շալ ին տեսնում, էլ չին ասում, քե էս ո՞վ ա
(Հ—44):

Արքունական բանաստեղծն այդ «հին շալավորներին» դիրքերից քննադատում է այն տեր-աղաներին, որոնք մեկի տեղ քսան ղուլ-ծառա են պահում: Այսպիսի դեպքերում, ինչպես նկատել է Պ. Սեակը, Սայաթ-Նովայի «քաղցր լիզուն» դառնում է կծու, նրա բնածին համեստությունն իր տեղը վիջում է արդար հպարտությանը, խոսքն ստանում է ծաղրական հնչերանգ և գովքը վերածվում երգիծանքի» (163, 264—265):

«Արդար հպարտության» զգացումով է Սայաթ-Նովան գրել իր հանրահայտ վրացերեն խաղի հետևյալ տողերը, որ բերում ենք Մ. Հասրաթյանի թարգմանությամբ.

Ձեռ վի՛կալ, վաղ մարքուրին չիմ ուզում.

էս աշխարհում փարթամութի՛ն չիմ ուզում.

Վաղ բան ասիլ, յա վաղուրին չիմ ուզում,

Յիս մարդ մարք իմ՝ նամարդուրին չիմ ուզում.

Յիս ռամիկ իմ՝ քավաղուրին չիմ ուզում (154, 128):

Այս կապակցությամբ Ալ. Բարամիձեն կատարել է հետևյալ ուշագրավ դատողությունը. «Շատ միամիտ պիտի լինել կարծելու համար, որ ռամիկ Սայաթ-Նովան հրապարակա՞վ հրաժարվում է իշխանական տիրողուսից: Եթե խորամուխ լինենք բերված հատվածի բառերի դասավորությանն ու խոսքի շարակարգին, պարզ կդառնա, որ Սայաթ-Նովան որոշակիորեն հակադրում է ռամիկի հավատարմությունն ու իշխանի անհավատարմությունը... Այդպիսի ընդգծված հակա-

դրությամբ Սայաթ-Նովան վեր է հանում ուշ ֆեոդալական հասարակական կյանքի սոցիալական ճշմարտությունը, բացահայտորեն մերկացնելով բարձր աղնվականության հակապետական և հակաժողովրդական դավադիր էությունը» (174, 235):

Էս աշխարհում շաւ մարդ պիտի չմնա՛,—

բացականչել է ազատախոս Երզնէն իր մեկ այլ վրացերէն խաղի մէջ (վ—26):

Այն իրականության մէջ, որտեղ իշխում են շարն ու շարիքը, ոտնահարվում են մարդկային բարոյականության նորմերը, բարոյալքվում է ողջ խալխ—հասարակությունը, փակվում է ճշմարտության ճանապարհը («Ղուրթս էնդուր ճանփա շէ գնում՝ շատացիլ է խալխի սուտըն» (շ—41): Թագավորը դառնում է անարդար, իշխանը՝ անմարդասեր ու տիրադավ, հոգեւորականը՝ անսուրբ, առեւտրականը՝ խարդախ... Հասարակության այս արսւտները, որպէս առհասարակ մատուցում մեղսականության դրսեւորում, դատապարտել է դեռես Գրիգոր Նարեկացին իր Ողբերգության մատչանում: Արատավոր հասարակության դեմ դատ է բացել նաև Սայաթ-Նովան.

Էլ հոգեւախ կրոնավոր, մարբասեր իշխան չըմընաց,
Զորն անգորին կերիլ է, մարթկանց վրա ջան չըմընաց,
Էս զամանի գոգալներուն ախարս ու իման չըմընաց,
Քա՛նի կանչիմ դադ ու փիրշադ, զարի ձեռնեմեն դադ կոնիմ:

Փիքը ու խիսլըս հարգան աշխրբի ցալի մասին է,
Խիղնի, նաշարի, տընանգի, բարու ու լավի մասին է,
Սայաթ-Նովու խոսկըն իրավ ու անիրավի մասին է,
Յոխսուլին զըրգոդ, բեինսափ, վարի ձեռնեմեն դադ
կոնիմ (շ—60):

Երբեմն Սայաթ-Նովան հասարակական ու մարդկային արատներին անդրադարձել է իրեն բնորոշ երգիծանքով: Նա անողոր ծաղրի է ենթարկել հատկապէս այն մեծամիտ իշխաններին, որոնք ըստ էության փուշ ու անմիտ մարդիկ լինելով, պարծեցել են իրենց բարձր ծագմամբ: Նման մարդկանց երգիչը կոչել է կեղծ ոսկի, ուռենու փայտ, կավե կամ

փայտե աման և այլն: Աղնիվ ծագմամբ և անաղնիվ հոգու-
տեր մի այդպիսի բարձրատոհմիկ պալատականի դեմ է ուղղը-
ված վրացերեն «Աստղալույսով ծովն ինչպե՞ս կցամաքի» եր-
գիծական բանաստեղծությունը, որտեղ կարդում ենք.

Դյումը չի դառնա Շիրազի ապակի,
Խնչֆան էլ բաբձր քաբեֆի դենս (Վ—25):

Սայաթ-Նովայի համոզմամբ, մարդը ճանաչվում ու
գնահատվում է ոչ թե իր ծագմամբ, այլ իր խոսքով ու վար-
մունքով («Մարթ իր խոսկով կու ճանանչվի, դուրի Շահի
վեզիր շինին» (2—49): Ուստի բեղասըլ—անաղնիվ է ոչ թե
աղնվական կոչում շունեցողը, այլ աղնիվությունից զուրկ
մարդը.

Բեղասըլն ասըլ չի դառնա, քեգուզ վեֆիլ, նազիր շինին:

Սա, անտարակույս, դասային նախապաշարմունքների
իշխանության դարում ավելի քան հանդգնություն էր ճորտա-
կան ծագում ունեցող երգչի կողմից:

Իր վրացերեն և ադրբեջաներեն խաղերում Սայաթ-Նո-
վան ծաղր ու ծանակի է ենթարկել մարդկային մի շարք
արատներ: Նա խարաղանել է հատկապես «թույնի խոտի
պես» աճող շար ու նենգ մարդկանց, անկիրթ-անբաններին,
որոնց «խելքը ոտքի մեջ է», ինչպես և ալն վախկոտ-պար-
ծենկոտներին, որոնք նաև շմահավան են և ուրիշների ումն
ու կարողությունն են փտնում: Ահա մեկական տուն վրացե-
րեն և ադրբեջաներեն խաղերից.

Մարդ կա՝ նավի նման է ծով մտնում,
Բայց գորտը աչֆին շարֆ է երևում,
Մարդ էլ կա՝ դրսում ընկած է հիվանդի պես,
Բայց որ տուն է մտնում, Ռոստոմ-Չալին է փտնում
(Վ—26):

Մարդ կա, որ սարի նման փվված է,
Քամին փչի, կցնդի ալյուրի պես,
Մարդ էլ կա՝ անձրևորդից է խրտնում,
(Բայց) վիշապի մասին հեֆիաթներ է պատմում
(Ս.—43):

Սալաթ-նովայի երգիծանքը հիմնականում բխել է ժողովրդական առողջ ոգուց ու բանարվեստից: Այդ են վկայում նրա գործածած ժողովրդական երգիծական ասույթ-ասացվածքները: Առհասարակ երգիծական մոտիվները դեռևս V դարից սկսած ժողովրդական բանահյուսությանից անցել են մեր պատմագրությանը (Փափստոս Բուզանդ, Հովհան Մամիկոնյան) և ապա նաև առակագրությանը: Ուշ միջնադարում արդեն մեր գրականության մեջ երևան եկան առաջին ղուտ երգիծական բանաստեղծությունները: Այս ասպարեղում փալեցիին հատկապես XVII դ. տաղերգուներ Մարտիրոս Ղրիմեցին և Նաղաշ Հովնաթանը, այլև վերջինիս ավանդների անմիջական շարունակող Սալաթ-նովան: Սակայն Սալաթ-նովան չափազանց զգայուն լինելով իր անձնական ու հասարակական ցավ ու վշտերի հանդեպ և ունենալով առավել ողբերգական խառնվածք, համեմատաբար ավելի քիչ է հակված եղել դեպի ծաղրն ու ծիծաղը: Ինչպես ասել է նա աղբրեջաներեն խաղերում. «Յարն ինձ ուրացավ, ինչպե՞ս ծիծաղեմ», «Վիրավոր եմ, ինչպե՞ս ծիծաղեմ» (Ա.—105, 106): Ուստի և յարից զրկված և արդարության ու ճշմարտության կորուստից «փարա-փարա» լինող նրա սիրտն ավելի շատ ողբացել է: Զիշտ է նկատել Յա. Պոլոնսկին, որ Սալաթ-նովային: «ավելի դուր է գալիս ծիծաղի տակ արցունք տեսնել, քան թե լսել արցունքը խեղդող ծիծաղ» (238):

Զգայուն բանաստեղծի համար ցավալի է եղել նաև այն, որ «փիր-ուստադի արդար ճամփին», այն է՝ արվեստի ասպարեղում էլ շատացել են անարժան մարդիկ, այլևս չի գնահատվում իսկական լավը (ստեղծագործությունը) և գրկաբաց ընդունվում է ամեն մի միջակություն: Աղբրեջաներեն խաղերից մեկում կարդում ենք.

Խեղճ Սալաթ-նովա՛, էլ գրածդ չի երևում,

Ամեն ոք դալամ առած՝ նաղաշ է ձևանում (Ա.—41):

Ի տարբերություն «ժամանակի անցողիկ տերերին ծախված» գորշ ու մեծամիտ գոշակների, Սալաթ-նովան զարդարվել է մեծ համեստությամբ:

Վաղուց արդեն «մեծ վարպետի» համբավ ու համարում ունեցող աշուղ-բանաստեղծը իր մի աղբրեջաներեն խաղի մեջ ասել է.

Զգտեցի, բայց չհասա աշուղության նվագագույնին,
Ու դեռ էլի աշակերտ եմ, իմ փիրին եմ աղաչում (Ս.—37):

Սակայն իր արժանիքները քաջ գիտակցող բանաստեղծը՝
«համեստների համեստը», Լորենցի հարկադրված է հղել հի-
շեցնել իր գերազանցությունը, մեծությունն ու ռուբրիշությունը՝
նրա՝ Վերստին հիշենք նրա հանրահայտ տողերը.

Ամեն մարք չի կանա խրմի՝ իմ ջուրն ուրիշ ջրեն է.
Ամեն մարք չի կանա կարքա՝ իմ գիրքն ուրիշ գրքեն է.
Բունիաթըս ավագ չիմանա՝ փառափ է, փառակրթեն է
(—37):

Վ. Բրյուսովի ճիշտ գնահատմամբ, «սա այն հպարտու-
թյունն է, որ կերտել է Հորացիուսի և Պուլկինի «Հուշարձա-
նը» (42, 102): Ահա, դարերի համար իր հուշարձանը կեր-
տած այս բանաստեղծն ինքը արժանապատվորեն վանում է
իրեն այն միջավայրից, որտեղ չեն հասկանում ու չեն գնա-
հատում իր արվեստը.

Ամեն եկողի ագնիվ հոգի եմ ասում դուք,
Ամեն հարցնողի ջանել-չիվան եմ ասում դուք,
Թե որ Սալաթ-Նովային եմ ասում դուք,
Լույսը բարի բացվեց, գնաց, անցկացավ (Ս.—107):

Հիրավի, ինչպես նկատել է Յա. Պոլոնսկին, կարդալով
երգչի նման խաղերը, «ակամա զգում ես, թե այդ մարդը
որքան պիտի տառապեր, քանի որ բարձր էր իր ժամանա-
կակիցներից» (238): Ամբոխից վեր բարձրացած հունձարի
ճակատագիրն է՝ կրել նրա հալածանքը, ծաղր ու ծանակը:
Դրանից զերծ չի մնացել նաև Սալաթ-Նովան, որ անհուսորեն
բացականչել է. «Զի՛մ դիմանում խալխի գափին (ծաղրին)»
(Հ—41):

Եվ այսպես, «հարուր ցավ ու դադ» վաստակած բանաս-
տեղծը այլևս հոգնում-բեղարում է աշխարհից ու մարդկան-
ցից, անգամ իր արվեստից և ինքն իրենից: Հոգեկան այս
ծանր վիճակը վերածվել է հուզիչ ու բարձրարժեք բանաս-
տեղծության: Իբր մի ագրբեշաներեն երգի մեջ բանաստեղծն
ասել է.

Հոգիս մնամնիցս հոգնել է, ի՞նչ տխրությամբ է ձայն տալիս
(Ա.—13):

Երգչի հոգու այդ տխուր ձայնը առավել տառապազին է
հնչում նրա հայերեն խաղերում.

Աշխարհեմեն բեզարիլ իմ, էլ բիրնումըս համ չըկա, չէ՛,
Քառամիլ է սըրտիս վարքըն, սափա, զոդ ու դամ չըկա, չէ՛,
Ամեն մարք իրանն է փաշում, դարդիման համդամ չըկա, չէ՛,
Բոլորքս զամփաշ ին դառի՝ ուրախ սիրտ անգամ չըկա, չէ՛
(Հ—59):

Անձնական ու հասարակական ցավերի նման համա-
խառն-միաձուլ բանաստեղծական արտահայտությունը հա-
ճախադեպ երևույթ չէ քնարերգության պատմության մեջ:
Այս առումով, Սայաթ-Նովան ստեղծել է մի շատ ավելի կա-
ռարյալ ստեղծագործություն: Խոսքը նրա «Աշխարս մե
փանջարա է» հանրահայտ խաղի մասին է, որը կարելի է հա-
մարկ տալու թանաստեղծի անձնական ու հասարակական ցա-
վերգության մի հանրագումար: Ահա երկու տուն այդ խաղից.

Ո՞վ կուս, քե յիս կու ապրիմ առուտեմեն ինչու մուտրն.
Ասարձու ծիռումըն հիշտ է մարքու աշխարհ ելումուտրն.
Ղուրքս էնդուր նանփա չէ գնում՝ շատացիլ է խալխի սուտրն.
Քըսա՛նըն՝ մե՛ ղուլ չին պահում՝ աղերումեն բեզարիլ իմ:

Սայաթ-Նովեն ասաց՝ դարդըս կանց մե նարըն շատացիլ է.
Չունիմ վաղվան փաղըր փառքս, հիմի դարըն շատացիլ է.
Բըլբուլի պես էնդուր գուլամ՝ վարքիս խարըն շատացիլ է.
Չին քողնում վախտին բացվելու՝ փաղերումեն բեզարիլ իմ
(Հ—41):

Այս կապակցությամբ ուշադրավ է Պ. Սևակի հետևյալ
կերակացությունը. «Սայաթ-Նովայի ողբերգությունը միայն
ճակատադրական սիրտ մեջ չէ. այդ դեպքում մենք պիտի գոր-
ծածեինք ոչ թե ողբերգություն բառը, այլ անբախտությունը:
Իսկ եթե չմոռանանք, որ Սայաթ-Նովան նաև ղինվորագրյալն
է խալխի, նրա ոչ միայն որդին, այլև ինքնագրյալ նոփաը.
և եթե չմոռանանք, որ Սայաթ-Նովայի համար «շատացիլ է

խալիսի սուտըն» ասելը դժվար ու անտանելի է այնքան, որ-
քան զավակի համար իր մոր բարոյաանկման մասին ճշա-
ւը,— միայն ա՛յս դեպքում կհեղգանք այն տաժանելի ճա-
նապարհը, որ մեծ Լիզավորին դարձրեց Մեծ Բեզարած»
(163, 309):

* * *

Հայ խրատական բանաստեղծությունը, որ սկիզբ է առ-
նում դեռևս Ներսես Շնորհաբու ժամանակներից, մեր իրա-
կանություն մեջ կատարել է վիթխարի հասարակական բարո-
յակրթիչ դեր: Այդ դերն ստանձնել են թե՛ միջնադարյան տա-
ղասացիները և թե՛ գուսան-աշուղները, որոնք հիրավի որպես
քարոզիչ-մարդարեւներ, շրջել են ժողովրդի մեջ, տալով նրան
բարոյական շահեկան դասեր: Սայաթ-Նովան այս ասպարե-
ղում էլ փայլել է իր անհատականությամբ՝ ստեղծելով գե-
ղարվեստական բարձրարժեք բարոյախոսական բանաստեղ-
ծություններ:

Ինչպես տեսանք, Սայաթ-Նովայի բարոյագիտական հա-
յացքները ձևված են քրիստոնեական բարոյականության վրա
և ընդհանրապես նրա հիմնական նորմերից: Սակայն բանաստեղ-
ծը աստված, փանք ու հոգի սիրելու, սրբակենցաղ լինելու և
ընդհանրական, քրիստոնեական «հոգեշահ» խրատներից
զատ, քարոզել է նաև բարոյական գեղեցիկը, բարին, որ գի-
տակցել է իր կենսափորձով ու իմաստությամբ:

Ինչպես ասել է Գյոթեն, բարոյականությունը «բնածին
գեղեցիկ բնավորություն է: Այն առավել կամ պակաս չափով
հատուկ է յուրաքանչյուր մարդու ընդհանրապես, սակայն
գերազանցապես առանձին անհատների սեփականությունն է,
առանձնապես այնպիսի անհատների, որոնք օժտված են հա-
րուստ շնորհներով: Նման մարդիկ իրենց մեծ գործերի կամ
ուսմունքի շնորհիվ բացահայտում են իրենց աստվածային
ներաշխարհը, որն աշուղհետե իր մարմնավորված գեղեցկու-
թյամբ նվաճում է մարդկանց սերը և ուժգնորեն համակում
հարգանքի և իրենց նմանվելու զգացումներ» (71, 241): Հա-
րուստ շնորհներով օժտված մեր աշուղ-բանաստեղծն էլ բա-
ցելով իր ներաշխարհը, ուղղակիորեն կամ անուղղակիորեն
քարոզել է իր մեջ առկա բարոյական գեղեցիկը:

Մի աղբյուրներին խաղի մեջ Սայաթ-Նովան ասել է.

Սովորողին ուսում տրվողներից իմ,
Խրատ տրվող — ուշկի բերողներից իմ (154, 227):

Իր այդ «ուշքի բերող» խրատները երգիչն ասել է թե՛ իրեն և թե՛ այլոց ուղղված բարոյախոսությամբ, այլև սևփական բարոյական հայացքների ու սկզբունքների արտահայտմամբ: Բայց, պետք է ասել նաև, որ նա իր խրատները ուղղել է «սովորողին», «հասկացող մարդուն», որին ըստ հայտնի առածի, հերիք է մի խոսքն անգամ, իսկ անհասկացողին հաղար ու մի խոսքն էլ ոչինչ չի տա:

Աշուղ-բանաստեղծի համար մարդկային բարոյականության ամենաբարձր գրգեթումը բարոյությունն է, որը և նա ձգտել է դարձնել իր սևփական կյանքի նշանաբանը, անշուշտ, ցանկանալով, որ այդ ուղին բռնի յուրաքանչյուր բանական մարդ: Դեռևս իր հայերեն առաջին խաղերից մեկում նա ասել է.

Գուզիմ ումբըրս հենց անցկացնիմ՝ օրս մունաք շրֆաշէ.
Թեզուզ հազար դարդ ունենամ՝ դարս մունաք շրֆաշէ.
Ղաստ անիմ, բարու հանդիբիմ՝ չարս մունաք շրֆաշէ.
Կրլովսրս չարեն ուոյ անիմ՝ սարս մունաք շրֆաշէ (2—10):

Եվ իսկապես, «հաղար գարդի» տիրացած Սայաթ-Նոփան, ինչպես նշեցինք, վկայակոչելով Թումանյանի հայտնի խոսքը, երբեք չչարացավ, իր վիթխարի տառապանքի մեջ մնալով աշար ու մեծ: Այս փաստն ինքնին մի բարոյակրթիչ օրինակ է, որ այսօր էլ անտարակույս կատարում է իր դերը:

Սայաթ-Նոփան բարձր է գնահատել նաև բարոյական այնպիսի հասկացություններ, ինչպես նաժուս-պատիվը, արդարություն-աղալարը, ար-ինքնասիրությունը, աղար-համեստությունը, հաշա-պատկառանքը, մարիվար-բարեկրթությունը, շար-օրինապահությունը, այսինքն՝ այն առաքինությունները, որոնք հատկանշում են մարդու բարձր բարոյական նկարագիրը, բայց որոնք նվազել էին հասարակության մեջ՝ տեղի տալով իրենց հականիշներին: Իր սիրելի խալածողովորդի մեջ սուտը վերացնելու և նրան բարոյապես բարձրացնելու նախանձախնդիր նոխար-բանաստեղծը ոչ միայն նշավակել ու երգիծել է հասարակական արատները, այլև

խրատել, հորդորել է մարդկանց՝ հետեւել բարոյական բարձր գաղափարներին:

«էրեսըս հայալու պահիմ՝ արքս մունաթ չըքաշե», — ասել է նա հիշյալ հայերեն խաղում և ապա իր խենթ-դիվանա սրտին, ինչպես և մեզ բոլորիս խրատել:

Հայա սիրե, աղաք սիրե, ար սիրե...

Հալալ մրտիկ արա հացի ու սղի.

Հենց բան արա՝ մարք վրէտ չըծիծաղի՝

Խըրատ սիրե, սաբըր սիրե, շար սիրե (Հ—36):

Վաղուց ի վեր թեւավոր խոսք է դարձել այս խաղի «Գիր սիրե, զալամ սիրե, դավթար սիրե» հայտնի տողը: Գրագիտություն, գիր ու գրականություն սիրելու այս և նման խրատները, որ գտնում ենք նաև երգչի ագրեքսներեն խաղերում, XVIII դ. ծավալված կրթական-լուսավորական շարժման մի արձագանք պիտի համարել:

Մարդու և հատկապես բանաստեղծի հոգին, ինչպես պատկերավոր կերպով ասել է Սայաթ-Նովան, «շեմք ու երգիկ շունեցող խուց է»՝ լի թանկագին քարերով: Բայց բանաստեղծը միշտ և ամենքի առաջ չէ, որ պիտի բացի իր հոգու դանձերը:

Անգեւ մարդն արժեքը չի իմանա, կիչացնի,
Մի՛ վանաոիր գինը չիմացող օտարին (Ա—15):

Ըստ Սայաթ-Նովայի, մարդը պիտի լինի ոչ միայն կըրթված, այլև բարեկիրթ-մարիփաթով, պիտի չպղծի շուրթերը անեծքով ու զաղրախոսությամբ («Լեզուն աղոթքի համար է, հայհոյանքով մի՛ խոսեցրու» (Ա—39): Առավել ևս այդպիսին պիտի լինի հասարակությանը խրատող-ուսուցող աշուղը:

Աշուղի լիզում բըլբուլ է, օրհնանք ունե, նալաք չըկա,—

կարգում ենք հայերեն խաղերից մեկում (Հ—30): Կամ ինչպես ասված է ագրեքսներեն խաղերից մեկում.

Լեզվովդ շար խոսք ասող չլինես,

Դու խեղճ Սայաթ-Նովա, շարախոս չլինես (Ա—25):

Այս բարոյական սկզբունքները պարտադիր ու սրբազան են եղել թե՛ աշուղական և թե՛ մյուս բոլոր արհեստավորա-

կան համայնքներում (195, 5, 15): Տեղին է նշել, որ Թիֆլիսի հայ ոսկերիչների համընդհանուր կանոնադրությամբ էլ «Հայ-հոյուժյունն ու անարգանքը մեծից փոքրը և փոքրից մեծը խստիվ արգելված» է եղել: Նույն այդ կանոնադրությամբ. «Մեծը պիտի պատվի փոքրին, որ ինքն էլ նորանից պատվի, սիրի, որ սիրվի, բարություն անի, որ նույնն ընդունի» (21): Մեր աշուղ-բանաստեղծը, որ ինքն էլ «խեղճ ու դեվեր մարթկանց հարգողներից» է եղել, դրվատել ու քարոզել է բոլոր այն բարոյական սկզբունքները, որոնք դարեր շարունակ սըրբացվել ու օրինականացվել են ժողովրդի մեջ և բնութագրական եղել իր հացն աղնվորեն վաստակող պարկեշտ ու առաքինի հասարակ մարդուն: Ահա, բարի ու պարկեշտ, իր արժանապատվությամբ ապրող այդ հասարակ մարդն է, որին փարում է Սայաթ-Նովան:

Լ. Տոլստոյը գրականության մեջ բարոյախոսական և գեղագիտական հատկանիշները համեմատել է նույն լծակի երկու ծայրերի հետ. երբ բարձրանում է գեղագիտականը, իշնում է բարոյախոսականը, և հակառակը: Մեծ գրողներն ու բանաստեղծները ձգտել են լավագույնս համամատնել գեղագիտականն ու բարոյախոսականը:

Սայաթ-Նովային հիմնականում հաջողվել է ներկայացնել իր բարոյախոսությունը գեղարվեստական բարձր մակարդակով, առանց որի այն չէր կարողանա հասնել ցանկալի նպատակի: Դա պայմանավորված է նրա բանաստեղծական տաղանդով, ջերմ մարդասիրությամբ, կենսափորձով, անձնական բարոյական բարձր նկարագրով և աշխարհն ու մարդուն առավել գեղեցիկ ու մաքուր տեսնելու նախանձախընդրությամբ:

Գեղագիտականն ու բարոյախոսականը լավագույնս համատեղված են «Արի համով ղուլլող արա» հայերեն խոհախրատական խառնում, որտեղ, ինչպես գրել է Պ. Հակոբյանը, «միջնադարի մարդու հոգեբանությունն է հզոր ձայնով խոսում» (92, 585): Այստեղ, սակայն, Սայաթ-Նովան միջնադարյան-քրիստոնեական բարոյախոսության հիմքի վրա արտահայտել է նաև համաժամանակյա-համամարդկային նշանակություն ունեցող բարոյական գաղափարներ: Այս գեղեցիկ խաղը ևս դիտարկենք ամբողջության մեջ:

Արի համով դո՛ւուդ արա, խալխի նոբար Սա՛յաթ-Նովա,
Ամեն մարք չի կանա ճանգի շահ ու շրֆար, Սա՛յաթ-Նովա,
Ով Բիգի լիղի պարֆիվե, դուն տու շաֆար, Սա՛յաթ-Նովա-
Ղա՛ստ արա, շուշետ չրկոտրին, չրխըփին ֆար, Սա՛յաթ-Նովա
(Հ—43):

Բանաստեղծն այստեղ խրատում-հորդորում է ինքն իրեն՝
ի լուր աշխարհի և վասն աշխարհի: Առաջին իսկ խրատ-հոր-
դորը, որ նա ի դեմս իրեն ուղղել է արվեստի բոլոր նվիր-
յալներին, կրում է իր մեջ ժողովրդին բոլորանվեր ծառայելու
գաղափարը, թեև այդ ծառայությունը համով-տանջալից-
հոգսաշատ է (պարսկերեն համ-հոգս, վիշտ րաուից): Ժողո-
վրդին ծառայող մարդուն, «խալխի նոքարին» բանաստեղծը
հակադրում է «շահ ու շքար», ինչք ու պերճանք ճանկող-
հափշտակողներին, սեական հայտնի խոսքերով ասած՝ «աշ-
խարհի շալակը ելածներին», որոնք միշտ իրենց ապրելա-
կերպով ու մտածելակերպով ներհակ են եղել և ե՛ն «աշխար-
հը շալակած տանողներին»: Երրորդ տողում արտահայտ-
ված՝ չարիքը բարիքով հատուցելու քրիստոնեական քարոզը,
որ շատ գեղեցիկ է հնչում սայաթնովյան ձևակերպմամբ,
տվյալ դեպքում ավելի շատ ունի կենսական, քան կրոնական
բովանդակություն: Սայաթ-Նովան հաճախ է մարդկային
(հատկապես բանաստեղծի) սիրտը համեմատել դյուրաբեկ
ասպակյա անոթի (շուշա) հետ. և դառնությանը քաղցրությամբ
պատասխանելու նրա հորդորն այստեղ ավելի շատ արվում
է դաժան ու կոշտ իրականության մեջ փխրուն-լգայուն սիր-
տը անվնաս պահելու դիտավորությամբ:

Թեցուդ դրբատանըն պահ տաս՝ ծեծով չի խըրատվի իիվըն.
Ինչու անձնեն չրդուս էհա անախտիլի էն շար դիվըն,
Ինդասըն ասըլ չի դառնա, քոլով չի սիպտակի սիվըն,
Մուորն փետրն չի դրբըստի ռանդան, դո՛ւրգար Սալաթ-Նովա:

Այս ամբողջ քառատողն արտահայտում է բանաստեղծի
այն համոզմունքը, թե անհնարին է ուղղել, բարեփոխել այն
ամենը, ինչն ի վերուստ կամ ի ծնի ծուռ է ու սխալ: Նա չի
ընդունում դարոցում ծնծով կրթելու-դաստիարակելու միջո-
ցը, քանզի դրանից խենթը չի խելոքանա: Նա չի հավատում,
որ բեղասրլ-անազնիվը կարող է ասըլ-ազնիվ դառնալ, քան-

դի անագնիւթյունը դիմական երեսոյթ է, իսկ գեր անախտի-
լի-անպարտ է: Մարդու էությունն անհնարին է փոխել, ինչ-
պես անհնարին է լվալով ճերմակացնել սև կտավը, կամ ուն-
դայով հարթել ծուռ փայտը, որքան էլ հյուսն-դուրգարը ճար-
տար լինի:

Թեգուզ իմանաս, զիդենաս աստղերու համբարերն սիրուն.
Անբաբի գործըն կորած է՝ կա՛րքա Հաւանց վարերն սիրուն.
Ավիաւառանի խոսկիրըն մարաբախ է, կարերն սիրուն.
Մի՛ ածի խուզի առշիվըն լալ ու գովհաւ, Սա՛յաթ-Նովա:

Առաջին երկու տողում բանաստեղծն արտահայտել է մի
շատ ուշադրաւ գաղափար. այն է՝ բարոյականության առա-
վելությունը մտավոր իմացությունից: Ոչինչ չարժէն ամենա-
բարձր գիտելիքներն անգամ, եթե մարդը բարի չէ: Իսկ բա-
րությունը, ինչպես նշեցինք, Սայաթ-Նովայի համար մարդ-
կային բարոյականության ամենաբարձր դրսևորումն է: Հա-
րանց վարքերից ժառանգած այս գաղափարը, ինչպես նկա-
տել է ն. Աղբալյանը, «հատուկ է հայ մտքին՝ Հովհան Ման-
դակունիին մինչև Խրիմյան Հայրիկ և բովանդակ հայ եկե-
ղեցին» (22, 145): Այնուհետև բանաստեղծը մեջ է բերում
ավետարանի հայտնի խոսքերը, կրկնելով իր այն նախասի-
րած խրատը, թե անգետ մարդու առջև չպետք է բացել հոգու
դանձերը:

Թե էս կենաց փառքն չուզիս՝ էն կենաց ալմասըն կու տան.
Թե հոգուտ խաքիր շալ հաւնիս՝ զար քաջած առլասըն կու
տան.

Թեւոր լալով զրխնում անիս՝ անմահացըն մասըն կու տան.
Խոստովանիս աւած միխկրտ, չանիս ինքաւ, Սա՛յաթ-Նովա:

Այստեղ արդեն արտահայտվել է Սայաթ-Նովայի, որպես
միջնադարյան բանաստեղծի կրոնական աշխարհայացքը,
անդրաշխարհի երանության հանդեպ նրա հավատը: Եվ այդ
դիրքերից նա ճշմարկեցության խրատ է կարդում, զար քա-
ջած առլասի հեռանկարով ասես միտթարելով բոլոր այն
մարդկանց, որոնք «այս կյանքում» հին շալ են հագնում:

Վուրտիդ հարսնիք, վուրտիդըն սուք, վուրտիդ սոյբաթ խաղ
է ըլում.

Վուրտիդ ժամ, վուրտիդ պատարաֆ, վուրտիդ սիրով տաղ
է րլում.

Թեվուր հոֆուտ կամֆն իս անում, մարմինտ բեղամալ
է րլում.

Վա՛ւր մե դարդին կու դիմանաս, դու ջրա՛տար Սալաթ-Նովա:

Ինչպես վերևում տեսանք արդեն, երկփեղկված, երկաս-
ված է Սալաթ-Նովայի միջնադարյան աշխարհայացքն ու հո-
գեբանությունը: Ուստի և այստեղ զուգահեռաբար ցույց տա-
լով, որ մարդկային կյանքում համատեղված են սուղն ու
բերկրանքը, հոգեւորն ու աշխարհայինը, նա արտահայտում
է իր հոգու և մարմնի տանջալից ներհակությունը: Նախորդ
տան «Բէ հոքուտ խաթիր շալ հաքնիս՝ դար քաշած ասլասըն
կու տան» տողին ուղղակիորեն հակադրվում է և ինչ-որ տեղ
հակասում այս տան «Թեվուր հոքուտ կամֆն իս անում, մար-
մինտ բեղամալ է րլում» տողը: Եվ իսկապես, այդ հոգեկան
երկփեղկվածությունն ու հակասականությունը փոթորկել է
բանաստեղծի ներաշխարհը, դարձել նրա համար անտանելի
դարդ-տառապանք: Եվ այդ տառապանքից են ծնունդ առել
այս և նման հուղիչ ու գեղեցիկ խոհախրատական քերթված-
ները, որոնց մեջ էլ Սալաթ-Նովան փայլում է իր անհատա-
կանությամբ ու մարդասիրությամբ, ըստ այդմ, մինչև օրս էլ
շարունակելով կատարել աշուղ-բանաստեղծի իր բարձր բա-
րոյակրթական առաքելությունը:

3. ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՎ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՎԱՐՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Սալաթ-Նովայի սերը, տառապանքն ու հումանիստա-
կան գաղափարները զուրկ կլինեին հուզական ներգործու-
թյան ուժից, եթե աշուղ-բանաստեղծն ըստ ամենայնի չտի-
րապետեր իր արվեստի «գործիքին»՝ գեղարվեստական խոս-
քին: Նա ինքը գիտակցելով այդ, իր հայերեն խաղերից մե-
կում ասել է.

Թե կամենաս ամենամ տիղ Բու ասածըտ հազիր շինին,
Սա՛լաթ-Նովա, խոսկըտ ասա բելլու Բամանդարի բաբար
(2—49):

Նա, իսկապես, բելլու Բամանդարի՝ հռչակավոր նետա-

ձիգի նման է արձակել-ասել իր խոսքը՝ գերելով ու գրավելով մարդկանց սրտերն ու մտքերը...

Ինչպես գրում է Յու. Լոտմանը. «Բանաստեղծական տեքստը ենթարկվում է տվյալ լեզվի բոլոր օրենքներին: Սակայն նրա վրա դրվում են նոր, լեզվի նկատմամբ լրացուցիչ սահմանափակումներ. տաղաչափական-ռիթմական որոշակի նորմերը պահպանելու պահանջը, կազմակերպվածությունը հնչյունաբանական, հանգավորման, բառապաշարի ու դադափարա-կոմպոզիցիոն մակարդակներում: Այս ամենը բանաստեղծական տեքստը դարձնում է զգալիորեն ավելի «անաղատ», քան սովորական խոսակցական խոսքը» (227, 35):

Աշուղ-բանաստեղծ Սայաթ-Նովան գտնվել է երիցս «անաղատ» վիճակում, քանի որ ենթարկվել է շատ ավելի նեղ ու սահմանափակ աշուղական բանարվեստի նորմերին⁴¹:

Դիտարկենք երգչի հռալեղու ստեղծագործության մեջ օգտագործված աշուղական երգերի տեսակները:

Սայաթ-Նովայի խաղերի մեծագույն և լավագույն մասը աշուղական դադել-դազալիներ են:

Գաղելը արեւելյան դասական քնարերգության մեջ, սովորաբար, կազմված է լինում երկտող տներից (բեյրեր)՝ հանգավորման կայուն հղանակով: Մինչդեռ աշուղական դադելներն ունենում են նաև քառատող տներ՝ 15-վանկանի ոտանավորով: Առաջին տան 1-ին, 2-րդ և 4-րդ տողերն ունենում են միևնույն հանգն ու ռեդիֆր (կրկնվող բառեր), որոնք կրկնվում են մյուս տների 4-րդ տողերում: Առաջին տան 3-րդ տողն ազատ է լինում հանգից, իսկ մյուս տների առաջին երեք տողերը հանգավորվում են իրար հետ: Սայաթ-Նովան և նրա հետևորդները Վրաստանի հայ աշուղները գաղելը հորինել են 16-վանկանի ոտանավորով (82, 151): Մի փոքր ացլ է նաև սայաթնովյան գաղելի առաջին տան հանգավորման եղանակը. այստեղ 3-րդ տողը ևս ունի նույն հանգն ու ռեդիֆր, ինչ որ նույն տան մյուս տողերը: Սա, ինչ խոսք, ավելի բարդ է և հանգավորման ավելի մեծ վարպետություն է պահանջում: Ասինք նաև, որ Սայաթ-Նովայի գաղելները, ինչպես առհասարակ նրա խաղերը, շնչին բացառությամբ, կազմված են հնգական տներից⁴²:

Ըստ Գ. Լևոնյանի, աշուղական գաղելներն ավելի ծանրաշունչ երգեր են՝ աղոթք, մաղթանք, զովերգ, բաղձանք (82, 152): Սայաթ-Նովայի գաղելների մեծ մասն ունենալով սիրային բովանդակություն, ըստ էության, սիրած կնոջն ուղղված աղոթքներ, զովերգեր ու բաղձանքներ են: Հասկանալի է, որ իր աղբրեջաններն (և մեկ հրկիզվյա) գաղելները, որոնք ևս հիմնականում սիրային բովանդակություն ունեն, երգիչն անվանել է իլանի (աստվածային):

Խոսելով սայաթնովյան գաղելի մասին, Վ. Բյուլստովը նկատել է, որ «նույն բառի (կամ մի քանի միակերպ բառերի) անպայման կրկնումը բաղմաթիվ տողերի վերջում, որ պահանջում էր հին ձևը, ինքնին ստիպում էր բանաստեղծին բազմազանություն ունենլ միօրինակության մեջ: Բայց այդ ձևը միաժամանակ, դրեթե բանաստեղծից անկախ, առանձնակի հնչյունություն, խոր երգայնություն է տալիս նրա երգերին» (42, 101—102):

Սայաթ-Նովան գաղելի առաջին մեծ վարպետն է հայ քնարերգության մեջ: Նրա աղբրեցությամբ գաղելի այդ ձևն ընդունել են բաղմաթիվ հայ (և ոչ միայն հայ) աշուղներ: Սայաթնովյան գաղելների ձևով (բացի առաջին տան հանգավորման հղանակից), բոլոր ու ոճով են գրված Նղիշե Չարենցի «Տաղարանի» որոշ գործեր, այդ թվում նաև նշանավոր «Ես իմ անուշ Հայաստանի»-ն: Այդ ձևով է գրված նաև Վահան Տերյանի «Հրաժեշտի գաղելը»:

Սայաթ-Նովան հեղինակել է նաև հայերեն և ադրբեջաներեն դիվանիներ: Դիվանին, ինչպես գաղելը, ունենում է երկտող կամ քառատող տներ՝ հանգավորման նույն եղանակով: Սակայն խաղի այդ տեսակը թե՛ Սայաթ-Նովայի և թե՛ մյուս աշուղների մոտ ունի 8—7 չափը: Մինչդեռ գաղելն, ինչպես նշեցինք, Սայաթ-Նովան գրել է 16-վանկանի ոտանավորով և քառատող տներով (նրա բոլոր դիվանիներն ունեն երկտող տներ): Սայաթ-Նովայից պահպանվել են հրկու հայերեն և վեց ադրբեջաներեն դիվանիներ, ընդ որում վերջիններիցս հինգը նաև շախաթայիներ են՝ յուրահատուկ եղանակ ու բովանդակություն ունեցող երգեր (155, 142): Սովորաբար դիվանիներով են սկսվել աշուղական ժողովածուներն ու համերգները: Այդ երգերով են բացվում նաև երգչի ադրբեջաներեն և հայերեն երգաշարքերը:

Սայաթ-Նովայի հայերեն ժառանգութեան մէջ առանձնա-
նում է նրա բարիքավուրը (բահրիթավիլ)։ Սա երկարաշունչ
բանաստեղծութեան մի տեսակ է՝ տների, տողերի, հանգերի
բազմազան դասալորութեամբ։ Այն ունենում է տներն իրար
կապակցող շարակապ-զինջիւլաւա։ Բանաստեղծական տեխ-
նիկայի առումով կատարյալ է Սայաթ-Նովայի այս բարիթա-
վուրը։ Խաղը կազմված է ութավանկ տողերից, հինգ հա-
վածից։ Յուրաքանչյուր հատվածն իր հերթին բաղկացած է
հինգ տնից. տներից առաջին չորսը կազմված են չորս լրիւ
տողերից և երկու քառավանկ կիսատողերից։ Այդ տներն
1-ին, 2-րդ, 3-րդ և 6-րդ տողերն ունեն միեւնույն հանգը, իսկ
կիսատողերը միմյանց կապվում են ալլ հանգով։ Հատված-
ների հինգերորդ տները կազմված են չորսական տողերից,
որոնցից առաջին երեքը նույնահանգ են, իսկ վերջին՝ չոր-
րորդ տողի հանգն ու ռեդիֆը կրկնվում են մյուս հինգերորդ
տների 4-րդ տողերում։ Խաղի առաջին և վերջին տները (գու-
ցե պատահականորեն) ունեն միեւնույն հանգը։ Առհասարակ
այս բարիթավուր խաղում, որը շնայած երգչի առաջին հա-
յերեն երգերից է, բանաստեղծը հասել է հանգերի կատար-
յալ հնչեղութեան։ Խաղի միջ գործում է միանգամից երկու
շարակապ։ Այսպես, որոշ բացառութեամբ, յուրաքանչյուր
տան 3-րդ տողերի վերջին բառերից մեկը կրկնվում է 4-րդ
տողերի սկզբում, և ամեն տան վերջին բառերից մեկը կըր-
կնվում է հաջորդ տան սկզբում.

Խանի պես դիվան իս անում,
Շահգադի պես սան իս անում,
էս ի՞նչ քավուր բան իս անում.

Բանըտ բանդ է,

Պոռշըտ դանդ է,

Քաղցր լիզվով ջան իս հանում։

Ջան շունիմ յարի ձեռնեմեն,

Հիվանդ իմ էշիսի կրոնեմեն,

Դիդ անիս ծուցիտ նըռնեմեն.

Նըռիտ օսկով,

Քաղցր խոսկով

Կրակ իս վեր ածում բերնեմեն (2—3)։

Նման շարակապով բանաստեղծություններ (պատաս-
խանի) հանդիպում են նաև վաղ շրջանի հայ քնարերգության
մեջ: Այդպիսի շարակապ ունի, օրինակ, Գրիգոր Նարեկացու
«Տաղ վերացման խաչին» հոգևոր երգը:

Սայաթ-Նովան բարիթավուր խաղի նման, բայց ոչ նույն
կատարելությամբ, մի այլ հայերեն շարակապ-դինչիրլամա
է գրել նաև իր ստեղծագործության ուշ շրջանում, երբ արդեն,
հավանաբար, հոգևորական է եղել: Խոսքը «Աստուծ խիալ
արից» խաղի մասին է, որտեղ սիրո թեմային փոխարինել է
աստվածաշնչյան թեման (Հ—58): Մի շարք շարակապ-
դինչիրլամաներ ենք հանդիպում նաև երգչի ադրբեջաներեն
խաղերի մեջ (Ա—35, 62, 68):

Սայաթ-Նովայի հայերեն ու ադրբեջաներեն և հատկա-
պես վրացերեն ժառանգության մեջ հաճախակի են նաև
մուխամմասները (հնդկակ): Աշուղական կրգի այս տեսակը
հիմնականում ունի գաղելի չափն ու հանգավորման եղանա-
կը, սակայն նրանից տարբերվում է տների տողաբանակով,
որ որպես կանոն լինում է հինգը: Տարբեր է նաև մուխամմա-
սի եղանակային չափը (82, 157):

Ուշագրավ է հատկապես հրդչի «խոսկիրտ մալում իմ
արի» հայերեն մուխամմասը, որի հիմնական տներին շարա-
կապով ներհյուսված են բայաթի տներ: Բայաթին, որ սո-
վորաբար լինում է յոթավանկ տողերով բառչակ, երգիչը փո-
խառնել է հայ ժողովրդական խաղիկներից, ջանգլուումներից:
Մուխամմասի յուրաքանչյուր տնից հետո գալիս է մի բա-
յաթի-խաղիկ, որի առաջին բառը նախորդ հիմնական տան
վերջին բառերից մեկի կրկնությունն է: Վերջին հիմնական
տնից հետո երգիչը մեկի փոխարեն թողել է չորս բայաթի-
խաղիկ, որոնցից առաջինը շարակապով միանում է վերջին
հիմնական տանը, իսկ վերջին երեք բայաթի խաղիկները
նույն սկզբունքով շարակապված են: Ուշագրավ է վերջին
բայաթի-խաղիկը, որի հանգերը քեջնիսային են. այդպես են
կոչվում այն բառախաղային հանգերը, որ ստացվում են
նույնահունչ (հոմոֆոն) և նույնանուն (հոմոնիմ) բառերի ու
բառակապակցությունների միջոցով:

Սայաթ-Նովան հատկապես ադրբեջաներեն խաղերում
բաղմիցս ձևը է զարկել թե՛նիսի բարդ տեսակին: Նա հեղի-

Նակել է նաև վրացերեն ու հայերեն թեքնիսներ: Այսպես օրինակ, թեքնիս է երգչի որդու՝ Օհանի ձեռագրում պահպանված «Այիրբիմն կարթացիլ իմ դասեդաս» հայերեն խաղը: Բերենք նրա առաջին տունը.

Այիրբիմըն կարթացիլ իմ դասեդաս,
Հասա Ռա, է, հասա Ջե, հասասե,
Անգրծակի մե ձեն էկավ դասեդաս,
Անգան կալա, շիմացա ինչ հասասե (Հ—55):

Այսպես, թե՛ դասեդաս և թե՛ հասասե բառերը տարբեր տողերում տարբեր իմաստներ ունեն (բառի զանազան տրոհումներով): Ընդ որում, հասասե-ն, որպես հիմնական հանգակիր բառ, այլ իմաստներով կրկնվում է նաև խաղի մյուս տների 4-րդ տողներում, իսկ այդ տների առաջին երեք տողերն էլ ունեն այլ թեքնիսային հանգեր: Երգչի աղբրեջաներեն խաղերում հանդիպում ենք թեքնիսի շատ ավելի բարդ ձևերի՝ քեջնիս-մուխամմաս (Ա.—13), քեջնիս-բալարի (Ա.—28, 46, 48), քեջնիս-ուշլամա (Ա.—91) և այլն:

Երգչի որդու ձեռագրում պահպանվել է նաև Սայաթ-Նովայի միակ հայերեն մուստազաքը (Հ—48): Դա 14 վանկանի երգ է՝ 5—4—5 անդամների կայուն դասավորությամբ: Խաղի առաջին տունը կազմված է վեց նույնահանգ տողերից, որոնցից վերջին երկուսը կրկնվում են հաջորդ տներում. չորանց առաջին չորս տողերն էլ ունեն իրենց առանձին հանգը:

Մուխամմասներից (ինչպես և դաստաններից) հետո աշուղներն իրենց պիվան-ժողովածուներում սովորաբար զետեղել են զաֆ-վափիանե, որոնք երգվել են ծանր չափ ունեցող այդ երգերից հետո և ամփոփող, եզրակացնող բնույթ են ունեցել (82, 162): Սայաթ-Նովան ևս իր Դավթարում մուխամմասներից հետո դրել է զափիաներ: Ի դեպ, արաբերեն այս բառը կափա կամ կաֆա ձևով գործածվել է միջնադարյան հայ գրականության մեջ: Նախապես այդ անվան տակ հասկացվել է առհասարակ հանգը կամ հանգավոր բանաստեղծությունը: Հետագայում կաֆա են կոչվել այն յուրահատուկ չափածո ստեղծագործությունները, որոնք ներմուծվել են որոշ արձակ պատմությունների մեջ, նույնպես

ձևեր բերելով ամփոփող, հզրակացնող բնույթ (160): Ինչ-
պիս տեսանք, Սայաթ-Նովան ծանոթ է հղել և որոշ շափով
ազդվել է կաֆաներից: Անշուշտ, կաֆաների հետ շեն նույ-
նանում աշուղական ղափիաները:

Ղափիան տասը վանկանի ուրույն շեշտադրությամբ ա-
շուղական ոտանավոր է: Այս տեսակը ևս Սայաթ-Նովայի
մոտ որոշ փոփոխություններ է կրել: Երգչի ղափիաները
կազմված են 11-վանկանի տողերից: Առաջին տան 1-ին և
3-րդ տողերը, մեծ մասամբ, ազատ են հանգից, իսկ 2-րդ
և 4-րդ տողերի հանգն ու ռեդիֆը ընդհանուր են, այսինքն՝
կրկնվում են մյուս տների 4-րդ տողերում: Այդ տների առա-
ջին երեք տողերն էլ ունենում են իրենց ինքնուրույն հանգը:

Հատկանշական է, որ նշանավոր «Արի ինձ անգաճ կալ»
խրատական խաղը ղափիա լինելուց զատ նաև ուշլամա-երեք-
նյակ է: Սա երգի մի տեսակ է, որի ընդհանուր հանգ փակող
տողերում շեշտվում են երեք տարբեր բառեր («Աստված
սիրե, հո՛ւրի սիրե, տա՛ր սիրե») (Հ—36): Այսպիսի մի քանի
ուշլամա-երեքնյակներ կան նաև երգչի ազրբեջաներեն խա-
ղերում (Ս.—91, 98, 114):

Ղափիաներին շատ մոտ, գրեթե նույնական են վարսաղ-
ները: Հատկանշական է, որ իր մի հայերեն (Հ—14) և մի
ադրբեջաներեն (Ս.—40) խաղերի ծանուցման մեջ երգիչը
նշել է թե՛ ղափիա և թե՛ վարսաղ անունները: Ելնելով սա-
յաթնովյան խաղերից, կարող ենք ասել, որ վարսաղի մեջ
սովորաբար հանգալաւ տողերի հանգը կրում է վերջին բա-
ռը, իսկ սովորական ղափիայում հանգից բացի առկա է նաև
ռեդիֆը: Ըստ երևույթին, ղափիայից մի փոքր տարբեր է
եղել նաև վարսաղի եղանակը:

Իր վարսաղներից ու ղափիաներից մի քանիսը բանաս-
տեղծը ձոնել է սիրած կնոջը և անվանել դրանք յարաճա՝
շեշտելով դրանց սիրային բովանդակությունը: Երգիչն ունի
նաև օգութլամա (խրատական) և հաղաճա (կրոնական) վար-
սաղ-ղափիաներ:

Սայաթ-Նովան հայերեն և ադրբեջաներեն լեզուներով
գրել է նաև ղարաֆեջաներ: Սրանք աշուղական երգի մի տե-
սակ են, որի ընդհանուր հանգ փակող բառերը (երբեմն բոլոր
հանգակիր բառերը) գրվում են առանձին տառերի (հայկա-

կան կամ արարական) այրեհնական անուններով: Այսպես, «Մտա էշխի քուրհն» հայերեն ղարահեջայի 2-րդ տողում «Սիրտըս էլավ քաբաբ» ասելու փոխարեն երգիչը գրել է. «Սիրտըս էլավ քն ու ալիք, էրկու բեն» (2—53): Երգչի մյուս հայերեն ղարահեջան նաև այրեհնաշար (ալիֆլամա) է, որի տողերը և որոշ կիսատողեր սկսվում են հայկական այբուբենի հաջորդական տառանուններով ու դրանցով սկսվող բառերով:

Այիբ Ասուվաձ սիրիս, Բեն բաբի կացի.

Գիմ զազաքըտ աբա, Դա ու այիբ քո (ղաթ) 2—54:

Այրեհնաշար բանաստեղծությունները ևս տարածված են հղել միջնադարյան հայ գրականության մեջ: Սայաթ-Նովան նման խաղեր է գրել նաև վրացերեն: ու ադրբեջաներեն (վ—5: Ա—4, 6, 26, 108)՝ համապատասխանաբար գործածելով վրացական և արաբական այբուբենը:

Երգչի Դավթարում կան նաև հայերեն և ադրբեջաներեն շիրվանիներ: Ղափիաչի չափով գրված այս խաղերի բոլոր տների 4-րդ տողերը, ինչպես և առաջին տան 2-րդ տողը նույնն են, և դրանց վերջին բառերով կամ բառակապակցություններով ստեղծվում են կրկնակներ: Այդ երգերն, անշուշտ, ունեցել են իրենց հատուկ հնչերանգային կոլորիտը: Ինքնին կազմված հայերեն շիրվանիի մեջ ներհյուսված են երկու՝ հարց ու պատասխան խաղ. կենտ տներն ասված են երգչի, գույգերը՝ սիրած կնոջ անունից (2—18): Սիրային բովանդակություն ունեն նաև ադրբեջաներեն շիրվանիները, որոնք կոչվում են շիրվանի-յաբանա (Ա—14, 80):

Սայաթ-Նովան հորինել է նաև տասնյակ քալիլներ: Դա հիմնականում ութ վանկանի ոտանավորով աշուղական երգի մի տեսակ է, որին հատուկ են կրկնակ-կրկներգերը: Իրենց կազմությունով, հանգավորմամբ ու կրկնակավորմամբ սայաթ-նովան թասլիքները բաղմազան են: Այսպես, «Մեջլումի պես կորավ չարս» հայերեն թասլիքի 1-ին և 3-րդ տողերը ունեն ութական վանկ, իսկ 2-րդ և 4-րդ տողերը՝ յոթական: Վերջիններիս հաջորդում են յանա-յանա կրկնակները, որոնք կրկնվում են մյուս տների 4-րդ տողերից հետո: Իսկ «Ուստի՞ կուզաս, զարիր բլբուլ» թասլիքի մեջ կրկնված են առաջին տան 2-րդ, 4-րդ և մյուս տների 4-րդ տողերը:

Թասլիք է նաև «Թեգուզ քու քաշըն մարքրիտ տան» անավարտ խաղը, որը Գ. Ախվերդյանը և նրա հետևորդները մյուսները անվանել են ռազիանի: Մինչդեռ երգիչն ինքը Դասլիքարում ծանուցել է, որ այն պատկանում է նախորդ թասլիք խաղի հանգին (տեսակին): Ինքնատիպ մի թասլիք է նաև «Քանի վուր ջան իմ» նշանավոր հայերեն սիրերգը, որը նույնպես նախորդի նման սկզբնապես ճիշտ չի տողատվել, ուստի և ճիշտ չեն որոշվել նրա տեսակն ու ոտանավորի շափը: Այն ունի հնգավանկ իննամտող տներ և կրկներգ: Խաղի տողերի ամբողջությունը պահպանում է թե՛ շարահյուսորեն և թե՛ հանդերի առկայությամբ: Ի դեպ, հնգավանկ ոտանավորով են կառուցված ներսես Շնորհալու նշանավոր «Առաւօտ լուսոյ» և «Աշխարհ ամենայն» հոգևոր երգերը: Նույն չափով է գրված նաև Նաղաշ Հովնաթանի «Նստիմք ի մեջիս» բանաստեղծության կրկներգը («Թասիբըն չին»), որին և, ինչպես նշեցինք, հետևել է մեր երգիչը:

Սալաթ-Նովան ունի նաև սովորականից բավական տարբերվող, բարդ թասլիքների՝ բասլիք-մուխալիփ (2—19), ռուբայի-բայաթի-բասլիք: Այս վերջին տեսակին է պատկանում «Յիս կանչում իմ լալանին» խաղը: Այն, ըստ երևույթին, սկզբնապես կազմված է եղել միայն բայաթի տներից: Հետագայում երգիչը դրան ներհյուսել է «Քի սալ գութա» սկզբվածքով վարսողը: Խաղի բայաթի տները երգիչը վարպետորեն կազմել է վեցական տողերից, որոնցից հանգավորված են, այն էլ՝ թեքնիսային հանգերով, 1-ին, 2-րդ, 4-րդ և 6-րդ տողերը: Այդ բայաթի-խաղիկներն ամբողջությամբ ներկայացնում են մեկ թասլիք: Յուրաքանչյուր բայաթի-խաղիկին հաջորդում է վարսաղի մի տունը, որն առանձին վերցրած մի քառակ-ուրալի է: Այդ պատճառով խաղն անվանված է՝ ռուբայի-բայաթի-թասլիք:

Սալաթ-Նովայի անունով պահպանվել է մի առավել բարդ կառուցվածքով հայերեն խաղ, որն իր ճարտար հյուսվածքով, թերևս համարժեք է նախորդին ու բարիթավուր խաղին: Խոսքը «Սուսան-սմբուլ դաստամազտ» սկզբածքով երգի մասին է: Այն կազմված է երեք հատվածից. յուրաքանչյուր հատված սկսվում է 16-վանկանի նույնահանգ երկտողով, որին հաջորդում է թեքնիսային հանգերով մի բայաթի-խաղիկ:

սա շարակապով միացած է նախորդ երկտողին: Բայաթին հաջորդում է 11-վանկանի ոտանավորով մի երկտող, որի առաջին տողն ունի նախորդ երկար երկտողի հանդը, իսկ երկրորդ տողը՝ առանձին հանգ, որ կրկնվում է մյուս հատվածների համապատասխան տողերում: Այդ տողն ունի նաև «յարայար» ռեդիֆը, որ բխում է առաջին բայաթի-խաղիկի 1-ին տողից: Հետաքրքիր է, որ այդ խաղիկում նշված ռեդիֆը թեքնիսային հանգ կազմող կապակցություն է.

Հանգ իս արի, յա՛ր, ա՛յար,
Սիրտըս արիւր յարա, յա՛ր,
Գրլուխըս մառադ կոնիւմ՝
Ղաբուլ անիս, յա՛ր, այար (2—57):

Երկրորդ հատվածի բայաթի-խաղիկի հանդերը ոչ միայն թեքնիսային են, այլև՝ ղարահեջայի սկզբունքով: Ըստ էության, այս խաղը հորինելիս, աշուղ-բանաստեղծը գործի է դրել գրեթե իր ողջ աշուղական-բանաստեղծական տեխնիկան: Այստեղ առկա են նրա խաղերին բնորոշ 16, 11 և 7 վանկանի ոտանավորը, թեքնիսն ու ղարահեջան, ծածկագիրն ու շարակապ-գինջիրլաման: Կիրառված է հանդավորման բազմազան եղանակ, գործածված են խոր ու հնչեղ հոնգեր:

* * *

Ինչպես նշել ենք, Սայաթ-Նովան իր ագրեքաներեն խաղերում ավելի շատ է տուրք տվել աշուղական բանարվեստին: Նրա ագրեքաներեն ժառանգության մեջ կան աշուղական բաս-մրցավեճերի համար: գրված մի շարք բարդ երգատեսակներ, որոնք չենք գտնում նրա հայերեն ու վրացերեն խաղերում: Այսպես, Դավթարում գրի են առնված թվով յոթ ավալ-ախրը (սկիզբ-վերջ) խաղեր: Դա աշուղական երգի այն տեսակն է, որի մեջ յուրաքանչյուր տող սկսվում և վերջանում է մեկ և միևնույն տառով: Որպես օրինակ, բերենք այդ խաղերից մեկի մի տունը, մեր կատարած գեղարվեստական թարգմանությամբ.

Դոշար ու շաբար իս, նարաք իս ու ղանդ,
Դուն սիւմ խոսկիր ունիս, բերանտ է հաղիղ,

Դա՛մ արա, քու լիզուն ունե հազար փանդ,

Դարցիլ իս մինձ վարպիտ, հետևի՛ր փիրիդ (156, 422):

Այս խաղը բնագրում ունի այսպիսի ծանուցում. «Էս ավալ-ախր է. Արուքինի առած, դ-ի վրա մեյդանի է»: Այսինքն՝ խաղը Սայաթ-Նովա—Արութինը գրել է աշուղական մեյդանում՝ հրապարակում երգելու համար: Ի դեպ, իր երեք աղբրեջաներեն թասլիքների համար էլ երգիչը ծանուցել է, թե դրանք «մեջլիսի ռովանի» (Ա—88), այսինքն՝ աշուղական մեջլիսին վայել-սաղական խաղեր են:

Հատկանշական է, որ աղբրեջաններն մի երգի մեջ Սայաթ-Նովան վարպետորեն համատեղել է ավալ-ախրն ու դարահեջան (Ա—104):

Չափազանց բարդ աշուղական երգատեսակ է նաև դուղաղեգմազը: Նման խաղերի մեջ բացակայում են շրթնային հնչյունները (բ, պ, փ, մ): Սայաթ-Նովան գրել է այդպիսի 4—5 աղբրեջաններն խաղ: Ի դեպ, նրա Դավթարում պահպանվել է նաև մի նմանատիպ անավարտ խաղ (Ա—115), որ նաև «ովսեդ» է, այսինքն՝ խաղի մեջ բացի նշված հնչյուններից բացակայում է նաև վ-ն: Ինքնին բարդ ու դժվարաստեղծ այս խաղերը երգիչն ավելի է բարդացրել: Այսպես, դրանցից մեկը նաև շարակասպ-դինջիրլամա է (Ա—62), երկուսը՝ թեչնիսներ (Ա—63, 70), իսկ մեկը՝ մուխամմաս-բայաթի (Ա—83): Նման խաղեր ստեղծելու համար, անտառակույս, անհրաժեշտ էր լեզվի ու տաղաչափական ձևերի կատարյալ իմացություն ու հմտություն:

Սայաթ-Նովայի աղբրեջաններն երգերում հանդիպում ենք նաև աշուղական այն երգատեսակին, որ կոչվում է դուրեյթ (Ա—50, 69): Այս տեսակը կառուցվածքով անհամեմատ պարզ է. կաղմված է բառատող տներից, ութավանկ սողերից և երգվել է մի քանի աշխույժ եղանակով (82, 150): Տնային շատ ավելի բարդ կառուցվածք ունի եղազլաման (բարշակաձև): Սայաթ-Նովան ունի այս տեսակ վեց աղբրեջաններն խաղ: Սրանք երկարաշունչ բանաստեղծությունն էին՝ երկար ու կարճ սողերի կանոնիկ հաջորդականությամբ և հանգավորման բարդ եղանակով (դոշամա), երբեմն նաև շարակասպ-դինջիրլամայով (Ա—32, 68): Կառուցվածքային ու իմաստային բարդ հյուսվածք ունի նաև բաղլաման (կապ-

կապան), որի մի նմուշ կա երգչի աղբրեջաներեն դիվանում (Ա.—102): Այստեղ հանդիպում են նաև շանմոհրլա կոչված խաղեր, որոնց բոլոր տողերում պարբերաբար կրկնվում է միավանկ մի բառ, որը երբեմն իմաստային կապի մեջ է մտնում տվյալ տողի հետ: Բերենք այդ խաղերից մեկի մի տունը.

Խաա երկրի վրա խաա հայտնի է խաա աշխետ ձին,
Թալիվում է խաա սմբակից խաա հողը խաա,
Խաա նազանին խաա հագել է խաա խալար,
Թամբը խաա է, սքաբը խաա, սաբբը խաա (Ա.—20):

Ի դեպ, այս շահմոհրլա խաղը միաժամանակ նաև թեշ-նիս է:

Սայաթ-Նովան աղբրեջաներեն է գրել նաև իր ինքնակենսագրական խաղը (Ա.—81), որ կոչվում է վուջուրլամա (ասվել է նաև՝ ջալսարլամա): Դաստանի ձևով գրված այս երգի մեջ աշուղ-բանաստեղծը ներկայացրել է իր կյանքի պատմությունը: Խաղի որոշ տողեր, ինչպես տեսանք, հաղորդում են հավաստի կենսագրական տվյալներ:

Մենք դիտարկեցինք Սայաթ-Նովայի գործածած պարզ ու բարդ երգերի տեսակները, որոնց մեջ, տեխնիկայի ու արխիտեկտոնիկայի առումով, դուռնորվել է բանաստեղծ Սայաթ-Նովայի աշուղական վարպետությունը:

* * *

Սայաթ-Նովա հայ աշուղ-բանաստեղծը առաջինը լինելով, ստեղծագործել է Թիֆլիսահայ բարբառով, վեր հանելով այդ բարբառի քերականական-ձևաբանական լայն հնարավորությունները, ճկունությունը, բառային հարստությունն ու գունագեղությունը, այդ բարբառը դարձնելով բարձր քնարերգության լեզու: Պետք է ասել, սակայն, որ Թիֆլիսահայ բարբառը Սայաթ-Նովայի հայերեն ժառանգության հիմք-ատաղձը կազմելով, լիովին չի նույնանում նրա բանաստեղծական լեզվի հետ: Այդ լեզուն ներառում է նաև բաղմամբիվ բառեր ու բառաձևեր, որոնք փոխառված են գրաբարից, միջին հայերենից ու հայկական այլ բարբառներից, ինչպես և արեւելյան տարբեր լեզուներից:

Սալաթ-Նովան որպես խոշոր բանաստեղծական անհատականութիւն, ըստ էութեան չի բավարարւել թիֆլիսահայ բարբառի պատրաստի խոսակցական, բանահյուսական մակարդակով, այլ բնագղարար կամ գիտակցարար ձգտել է քարձրացնել, բանաստեղծականացնել այն: Պատահական չէ, որ սալաթնովյան խաղերի հետագա կատարողներն ու գրի առնողները, այդ թվում նաև երգչի որդի Օհանը, բանաստեղծի լեզվի մեջ առկա շատ բառեր ու ձևեր չեն ընկալել և «պարզեցրել» ու աղավաղել են դրանք:

Ինչպես գրել է Մ. Բախտինը, «Բանաստեղծական: Ժանրերի լեզուն, որտեղ դրանք մոտենում են իրենց ոճական սահմանագծին, հաճախ դառնում է հավակնոտ, դոգմատիկ և պահպանողական, արտադրական, հասարակական բարբառների ազդեցութիւնից խուսափող: Այդ իսկ պատճառով պոեզիայի հողի վրա հնարավոր է առանձնահատուկ «բանաստեղծական լեզվի», «աստվածների լեզվի», «բանաստեղծութեան քրմական լեզվի» և այլնի դադափարը: Բնորոշ է, որ բանաստեղծը տվյալ գրական լեզուն չընդունելով, ավելի շուտ կերպի արհեստական նոր առանձնահատուկ բանաստեղծական լեզու ստեղծելու, քան իրապես գոյութիւն ունեցող հասարակական բարբառների գործածութեան մասին» (45, 173):

Հայ ազդերպունների լեզուն Սալաթ-Նովայի ժամանակ վաղուց արդեն զեղարվեստորեն «սպառված էր», ուստի և միջնադարի վերջին հայ մեծ բանաստեղծը՝ Սալաթ-Նովան, չընդունելով այդ լեզուն, ձգտեց և ստեղծեց մի առանձնահատուկ բանաստեղծական լեզու, որն անշուշտ շփերածվեց արհեստական, «քրմական լեզվի», քանի որ իր առանձնահատկութեամբ հանդերձ, մնաց իրապես գոյութիւն ունեցող բարբառի հիմքի վրա:

Ահա, այս առանձնահատուկ բանաստեղծական լեզվով է նաև պայմանավորված Սալաթ-Նովայի ոճական յուրահատկութիւնը: Այն, ինչ արել է Սալաթ-Նովան, բխել է նրա էութիւնից՝ խառնվածքից ու մտածողութիւնից: «Ոճը ինքը մարդն է», — ասել է ֆրանսիացի Բյուֆֆոնը: Նույն միտքը Գյոթենն այսպես է ձևակերպել. «Ընդհանուր առմամբ, գրողի ոճը նրա ներքնաշխարհի հարազատ դրոշմն է»: Սալաթ-Նովայի ստեղծագործութիւնը ևս նրա հոգու անկեղծ ինքնար-

տահայտումն է, նրա էության հարազատ գեղարվեստական պատկերը: Ինքը՝ երգիչն էլ ասել է, թե բանաստեղծը նա է, «ով իր սրտին է ունկնդրում» (11—93):

Աշուղ-բանաստեղծը իր երգերն ուղղել է ժողովրդական լայն լսարանին, հավակնելով մարդկանց հավանությանն ու գրվատանքին: Քամանչային նվիրված հանրահայտ խաղի մեջ նա ասել է. «Խալխին էս իլթիմաղն արա, ասին՝ ա՛յրիքու ածողրն» (2—42): Հետևաբար, ժողովրդից ելած բանաստեղծը, կրելով հանդերձ արքունական բանաստեղծի տիտղոսը, ձգտել է, հավատարիմ մնալով իր էությանն ու կոշմանը, խոսել ժողովրդին հասկանալի լեզվով (ինչպես նրա հեռավոր նախորդ Ֆրիէր), որը և պայմանավորել է նրա ոճի հստակությունն ու պարզությունը: Բայց մյուս կողմից, իր բանաստեղծական անհատականությունն ու բարձր արժանիքները գիտակցող բանաստեղծը, ինչպես նշեցինք, ձգտել է տուրք շտալ ամբոխի ցածր ճաշակին, հետևելով բանաստեղծական, գեղարվեստական ավելի բարձր չափանիշներին: Ահա թե ինչու նրա ոճը, ինչպես նկատել է Գ. Լևոնյանը, «վեհ է» հանդիսավոր, բայց ոչ վերամբարձ: Նա գրում է պարզ, հրստակ, սահուն և առանց մտքերի խճողմունքի և առանց պաթոսի» (82, 386):

Սայաթ-նովայի խաղերի տիպարանական և թեմատիկ բնությունը կատարելիս, ըստ հարկի, անդրադարձանք նրա հորձածած որոշ պատկերավորման միջոցների, նշելով դրանց առանձնահատկությունները: Տեսանք արդեն նրա շափաղանցում-հիպերբոլաները, որ բխել են ժողովրդա-գոյական բանարվեստից: Տեսանք նրա որոշ ինքնատիպ ու անակնկալ համեմատությունները, տարողունակ, երբեմն ենթատեքստային բնույթի փոխաբերությունները: Այստեղ էլ նշենք զրանցից մեկը.

Ումբրս էրազի պես գրնաց՝ ծառս չրխերած գիղենաֆ
(2—29):

Բանաստեղծի՝ երազի պես անցած ումբր-կյանքն այստեղ փոխաբերաբար ներկայացված է պտուղ չտված (չխերած) շուրացող ծառի պատկերով: Նման ծավալուն փոխաբերությունները ձեռք են բերում նաև աշխարհական իմաստ: Տեսանք, որ երգչի գեղարվեստական խոսքին բնորոշ է նաև

ալեգորիկ-այլաբանական մտածողութիւնը, որ դրսևորվիլ է հատկապէս վարդի ու սոխաւիի և շամի ու փարվանայի ավանդական մոտիվների կիրառմամբ: Սայաթնովյան այլաբանական պատկերները դրսևորվիլ են թե՛ առանձին տողերի ու տների, և թե՛ ամբողջական խաղերի մեջ: Ամբողջապէս մի գեղեցիկ այլաբանութիւն է հետեւյալ տունը.

Մե դուգունըն էրկու դադին ի՞նչ անե,
Մե նոբարըն էրկու ադին ի՞նչ անե,
Մե բաղմանչին էրկու բադին ի՞նչ անե,
Փեյվանդ գուզե քազա տընգիրըն մեմեկ (Հ—15):

Սայաթ-Նովայի «գիրը կարդացած» և «լեզուն հասկացած» ն. Աղբալյանին այսպէս է մեկնաբանիլ բերված այլաբանութիւնը. «Մեկ տերը, մեկ խարանն ու մեկ այգին կարելի է գուշակել. սիրած կինն է դա, որ խոցում է երգչի սիրտը, բռնանում է իբր տէր և կարող էր մշակվիլ իբր այգի, թեև նոր տունկեր ունի (սիրական կինը նորածին դավաճ ունի» (22, 95 և հտն.):

Ուսումնասիրողներին, ինչպէս և առհասարակ ընթերցողներին, հաճախ տարակուսանքի մեջ է գցում «Խոսկիրո մալում իմ արի» հայերեն բայաթի-մոլիսամմասը: Սա, ընդհանուր առմամբ, յարին ուղղված մի սիրերգ է («Համաշա իմ յարի ճամփին կանգնած իմ՝ տալիս իմ դովա» (Հ—8), սակայն ընդհանուր հանգակիր տողերն ավարտվում են «ախպեր» դիմումներով: Սա էլ պիտի համարել մի յուրահատուկ այլաբանութիւն, և երգիչն ինքն էլ նույն խաղի առաջին խալ բայաթի տան մեջ ակնարկել է այդ մասին.

Հուր իս էշխով կրբակած.

Խոսկ իմ ասում առակաց:

Այսինքն՝ առակավոր-այլաբանական խոսք եմ ասում (հմմտ. «Խոսկ իս ասում առակավոր-մասալով» (Հ—14): Մի վրացերեն երգի մեջ էլ բանաստեղծը դիմելով սիրուհուն, ասել է.

Չնեղանաս, իմ սիրելի, խոսքերումս էլ առակ ունեմ (Վ—4):

Մի ծավալուն աշխարհություն է «Գուգիմ ումբրա հենց անց կացնիմ» հայերեն մոխամմասի զգալի մասը: Երգիչը համանման մի աշխարհական խաղ է հորինել նաև աղբյուրների: Ինչպես տեսանք, Սալաթ-Նովան բանաստեղծի հոգին համարել է «շեմք ու երգիկ շունեցող մի խուց», որ լեցուն է գոհարով ու մանյակով (Ա.—15): Եվ ահա, նշված աշխարհական խաղերում նա իր խցից հանում է հոգու գանձերը և «քարավանի» վրա բարձելով, ցուցադրում:

Մե բիորս Փռանգի ատլաս է, տալիս է շովղ ու շափաղաք. Մե բիորն՝ զար դալամֆարի, տիղ ունե վունցու մաֆաղաք... Բերնիրն վրա շէ գալիս, հակնիրս է սիլա-սիլա (Հ.—10):

Ահա մի քանի ատղ էլ աղբյուրներն խաղից.

Միրո ծովից է հանած, լալ ու գոհար է բեռս,
Սալիակ, կանաչ, խաս ու դումաշ, դալամֆար է բեռս...
Դիպակ ու ենգիդունիա է, նալեմ իմ կերպասեղենին,
Արծաքաքել գործվածքները շարված, զար ու զարբար է բեռս
(Ա.—82):

Առաջին իսկ ատղում արդեն երգիչն ակնարկում է, որ ոչ թե սովորական, այլ «սիրո ծովից» են հանված նրա լալն ու գոհարը: Իսկ հայերեն խաղի վերջում, նա սխալ չհասկացվելու համար մեկնաբանում է իր աշխարհությունը.

Շատ մարք էստունմ կու իմանա, կոսե. «Հալբար սա
գանգին ա».
Զին գիդի, քե ուշկ ու միակըս հազար մե բարբար հանգին ա:

Սալաթ-Նովայի բանարվեստին բնորոշ են թե՛ հնչյունային և թե՛ իմաստային-զգացական զուգահեռականությունները (սպառալիլիզմ): Դրա լավագույն օրինակն է «Ուստի՞ կուգաս, դարիք բլբուլ» նշանավոր հայերեն խաղը: Այստեղ զրուցելով բլբուլ-սոխակի հետ, սիրահար-բանաստեղծը զուգորդում է իրենց համանման հոգեվիճակները.

Քի վարքն էրից, ինձ՝ իմ յարեն...
Դու վա՛րք կանչե, յիս յա՛ր կանչիմ...
Յիս ու դուն էրվինմ մե հալում (Հ.—7):

Բանաստեղծի և բլբուլի ավանդական համեմատությունը տվյալ եղանակով, ինչ խոսք, ձեռք է բերել ավելի խոր արտահայտչականություն ու հուղականություն:

Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական խոսքի միջոցներից հիշատակելի է նաև անձնավորումը, որի լավագույն գրեկորումը գտնում ենք քամանչային ձոնված հանրահայտ խաղի մեջ: Այստեղ աշուղ-բանաստեղծն իր արվեստի գործիքին դիմում է որպես շնչավոր էակի, որն աշղպիսին է անգամ իր արտաքին տեսքով:

Անգանըտ էրծարեն պիտի, գրլուխրտ ջավահիր Բարած
(Հ—42):

Իր քաղցր ձայնով ու հանգով քամանչան ունենում է մարդկանց զգայարանների ու զգացմունքների վրա մողական ներգործություն: Նա ասես ձուլվում, նույնանում է իր նվագողի հետ: Ասես իրար գրկած երկու շնչավոր ու ներշնչված էակ մտնում են մեջլիս, նախ սուրճ ու թեյ են ուղում, ապա հաճելի անդորր վայելելուց հետո, գեղեցկուհիներով շրջապատված, սկսում են իրենց երգն ու նվագը:

Ածողիտ է՛րկու կու շինիս, առաշ շալի, դափա գուզիս,
Կու մեծբրվիս այվրնումըն, պարապ վախտի ռափա գուզիս,
Ֆիլի վեր գուֆաս մեջլիսումըն, Բաղցըր զոդ ու սափա գուզիս,
Բոլորբրտ գոզալնիր շարած, մեջլիսի կեսն իս, Բամա՛նչա:

Սայաթ-Նովան գործի դնելով պատկերավորման միջոցների իր հարուստ զինարանը, ձգտել է հնարավորին չափ ամբողջականորեն ներկայացնել պատկերվող առարկան: Այս երևույթն իր խորքում խարսխված է միջնադարյան գեղարվեստական մտածողության վրա: Ինչպես նկատել է Դ. Լիխաշյովը, միջնադարյան գրողը ձգտել է պատկերել առարկան որքան հնարավոր է լայն ու ամբողջականորեն և չի սահմանափակվել մեկ-երկու համեմատությամբ, այլ կուտակել է դրանք: Ընդ սմին, նա «չի ձգտել տեսանելիության: Նրան անհրաժեշտ է եղել սպառել համեմատվող առարկայի ներքին իմաստը, սպառել նրա հատկանիշները, հատկությունները, ֆունկցիաները» (226, 180):

Սայաթ-Նովան կարողացել է ընդհանուր էությունը ներ-
 ձայացնելուց զատ, որևէ մանրամասնով հասնել նաև պատ-
 կերի տեսանելիության, առարկայացման: Ասենք նաև, որ
 աշուղ-բանաստեղծի հորդահոս հոմանիշ մակդիրները, հա-
 մեմատություններն ու փոխաբերությունները չեն վերածվել
 անիմատո ու անճաշակ կուտակումների, այլ նրբերանգներով
 լրացրել են իրար, ստեղծելով ներքին բաղմադանություն: Այս
 երևույթը նկատել է Վ. Բրյուսովը, որի դիտարկումն արժե
 բերել ամբողջությամբ. «Սայաթ-Նովայի բանաստեղծություն-
 ների բովանդակությունը, — գրում է նա, — առաջին հայաց-
 քից միակերպ է. միակերպ էլ թվում են և դրանց ձևերը: Բայց
 ինչպիսի՜ անսպառ բաղմադանություն կարողացել է բանաս-
 տեղծը մտցնել այդ առերևույթ միակերպության մեջ: Հա-
 մարյա ամենուրեք նա խոսում է սիրո մասին, բայց որքա՜ն
 գույնզույն են դրա նրբերանգները տարբեր բանաստեղծու-
 թյունների մեջ, այդ բոլոր անցումները՝ խաղաղ բնըշանրից
 դեպի հրայրքոտ կիրքը, հուսահատությունից դեպի հիաց-
 մունքը, իրեն կասկածիլուց դեպի արվեստագետի հալած
 ինքնագիտակցությունը: Իրավամբ Սայաթ-Նովային կարելի
 է անվանել «նրբերանգների բանաստեղծ»: XVIII դարում
 ասես նա կատարեց այն պատգամը, որ մեկ դար հետո տվեց
 Վեպերը. «Pas la couleur, rien que la nuance» («Ոչ թե
 գույնը, այլ միայն նրբերանգը»): Այո, վառ գույներ պետք
 չ'են: Ճշմարիտ բանաստեղծը ընթերցողին կամ ունկնդրին
 զգալ է տալիս ամեն ինչ՝ մի գույնից մյուսին հաղիվ նկատելի
 անցումների ուժով: Բայց միաժամանակ և որքա՜ն սուր, խոր
 ու հյութեղ են Սայաթ-Նովայի սիրերգում այդ «երանգները».
 մենք դրանք ընկալում ենք որպես ամենավառ գույներ, որոնց
 մրցակցել չի կարող նվաղ հաջողակ (ուղղակի ասենք՝ նվաղ
 հանճարեղ) բանաստեղծների ո՛չ մի վրձնահարված, որոնք
 ներկը շատ թանձր են քսում: Բարակ, բնքուշ վրձինով է նկա-
 րել Սայաթ-Նովան, ուստի է՛լ մեծ է թովչանքը նրա միշտ
 էլ գերող բանաստեղծությունների մեջ» (42, 101):

Սայաթ-Նովայի բանարվեստի այս յուրահատկությունը
 նկատել ու նշել են նաև հայ բանասիրներից ոմանր, դրա
 ակունքը իրավամբ տեսնելով հայկական ազգային ոգու և
 գրական ավանդույթների մեջ: Այսպես, Մ. Հասրաթյանը Էրզ-

չի խաղերի նրբերանգների, ներքին տարբեր գծերի մասին գրել է, թե դրանք «նման են հայկական՝ միայն հայկական, մանավանդ բազմահազար խաչքարերի պարզ, անխճող քանդակներին» (154, XXXI): Պ. Սեակն էլ նկատելով երանգների այդ բազմազանությունը, զգացմունքային հոմանիշների այդ անսպառ հարստությունը, մեղեդիական միևնույն թեման անսահմանորեն փոփոխակերպելու այդ կարողությունը, դրա արմատները տեսել է Սայաթ-Նովայից 800 տարի առաջ ապրած Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության մեջ (163, 146):

Սայաթնովյան խաղերում պատկերավորման ու արտահայտչական միջոցների հորդառատությունն ու բազմազանությունը պայմանավորված է նաև նրա բուն զգացմունքներով, նրա հախուռն էությունը, ասելիքի անսպառությունը:

Հուտով հիլ, միխակ, դարիչին, վարք, մանուշակ սուսամբաբ
իս (Հ—16):

Բանաստեղծական այս մեկ տողի մեջ երգիչը սիրահուն՝ համեմատել է վեց տարբեր գույն ու բուրմունք ունեցող ծաղիկների հետ և այդքանով էլ չբավարարվելով, ավելացրել է.

Կարմրագուն՝ դաշտի ծաղիկ, հովտաց շուշան իս ինձ սամա:

Այս բազմերանգ «ծաղկեփնջի» մեջ տեսնում ենք ոչ այնքան Կովերգվող կնոջ պատկերը, որքան բանաստեղծի բուն սերը նրա նկատմամբ:

Երգիչն ինքը զգացել է իր բանաստեղծական ներաշխարհի անսպառ հարստությունը և իր խաղերից մեկում ասել է.

Ես Սալար-Նովան եմ, փոքրեկվում եմ,

Մի՞թե, ո՞վ Աստված, Ես կապառվեմ (Ա—104):

Նշենք նաև Սայաթ-Նովայի բանարվեստի մի կարևոր առանձնահատկություն ևս: Հաճախ աշուղ-բանաստեղծի խաղերի տների, անգամ տողերի միջև իմաստային, պատկերային արտաքին կապը բացակայում է: Նույնիսկ կան դեպքեր, երբ նույն խաղի տարբեր տներում կամ նույն տան տարբեր տողերում բանաստեղծը դիմում է տարբեր օբյեկտների: Այդպիսին է, օրինակ, «Դու Արաքսով պղտորված Քուռ» վրա-

ցերեկն խաղը, որի մասին Մ. Հասրաթյանը գրել է. «Սովորաբար ենթադրվում է, թե երգիչն այս և նման խաղերով դիմել է Հերակլ II-ին, նրա տխուր և հուզված ժամերին, որ շատ հնարավոր բան է, սակայն այս խաղի որոշ տողերը հակառակ եզրակացության են բերում, որ էլի դիմում է իր սիրտ օրյակտին» (154, 261): Այստեղ երգիչը դիմում է ոչ միայն Հերակլին և իր սիրած կնոջը, այլև՝ վերջինիս միջնուդ-ամուսնուն (վ—24):

Սակայն տների և տողերի նման ցրվածությունը հիմնականում չի խաթարում բանաստեղծության ներքին ամբողջականությունը: Դեռևս Յա. Պոլոնսկին է նկատել, որ «երբեք գրկի է չի փոխվում նրա երգի հնչերանգը, որ սկզբից մինչև վերջ պահպանվում է որպես գերակշռող զգացմունքի արտահայտություն. այդ հնչերանգը միասնականություն է տալիս նրա բանաստեղծություններից յուրաքանչյուրին և ստիպում է ակամա զնալ նրա սրտի խորքը՝ գտնելու այնտեղ ասես պատահականորեն նետված մտքերի ներքին կապը (238): Այս առանձնահատկությամբ Սայաթ-Նովան, մեր կարծիքով, մոտենում է ժամանակակից ղուգորդական (ասոցիատիվ) բանաստեղծական մտածողությանը և ըստ այդմ ասես հատառելով այն ճշմարտությունը, թե մեծ բանաստեղծները յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանում խոսում են նաև այդ ժամանակաշրջանի լեզվով:

Կարգանք մի բառատուղ Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերից.

Յիս մե դաբիր բլբուլի պես, դուն օսկե դափազի նրման.
Էրեսսս դի վուսիտ տակըն՝ անց կաց, փիանդազի նրման.
Յա՛ր, ֆիզիդ խոսիլ իմ ուզում՝ Շահի իլքիմազի նրման.
Աջայիր սուրաքի տեւ իս՝ ռանգըտ է գուլգազի նրման (2—5):

Այս տողերի միջև իրոր որ գրեթե չկա արտաքին իմաստային ուղղակի կապ: Սակայն բուռն զգացմունքը և բանաստեղծական հնչերանգը այդ արտաքինապես ցրված տողերը զուգում են ներքին իմաստային կուռ ամբողջության մեջ: Առաջին տողը մի գեղեցիկ հակադրություն է սիրահար բանաստեղծի՝ դարիբ բլբուլի և նրա մեծադարձ սիրուհու, որ այդ բլբուլին գերող ու տանջող ոսկե վանդակն է: Եվ քանի որ

գերված-ստրկացված է դարիբ ըլբուլը, և բանի որ սիրում է անձնուրացաբար, ուստի և երկրորդ տողում հայտնում է իր պատրաստակամությունը՝ երեսը ուղեգորգ-փխանդազ դարձնելու իր արքայազարմ գեղեցկուհու համար: Եվ դա առիթ կլինի կատարելու իր բաղձանքը՝ խոսել իր հոգու տիրուհու հետ, այնպիսի աղաչանք-խլրիմագով, ինչպես խոսում են շահերի հետ: Սա էլ երրորդ տողն է: Իսկ շորրորդ տողում արդեն բանաստեղծը «խոսում է» սիրուհու հետ, գովերգելով նրա հրաշագեղ (աջայիբ) պատկերը, որ վարդագույն-շառագունած է... Ի դեպ, նույն այս խաղի կապակցությամբ Ն. Աղբալյանը ասել է. «Լերվեստը կարգ ու կապ է ամենից սուաջ, բայց թվում է, թե կա և կարող է լինել մի արվեստարժեք անկապություն, մի գեղեցիկ ջրվածություն» (22, 121):

* * *

Ինչպես ապացուցել է էդ. Զրբաշյանը, «Հայկական ոտանավորն իր գերակշռող բնույթով անպայման վանկական է» (148, 170): Այդպիսին են նաև միջնադարյան հայ տաղերգությունն ու աշուղական երգերը: Սակայն, եթե հայ դասական բանաստեղծությունը հիմնականում ունի վանկական կանոնավոր անդամներով ոտանավորներ, ապա աշուղների երգերի ոտանավորն ունի առավելապես անկանոն կամ խառը անդամներ: Այսպես, Սալաթ-Նովալի մոտ 16-վանկանի ոտանավորն ունի երկանդամ կառուցվածք (8—8), որի կիսաշողերը, սակայն, միևնույն խաղի մեջ ունեն տարբեր անդամներ (4—4, 5—3, 3—5): Ահա, օրինակ, երգչի պաշտոններից մեկի առաջին տունը.

Ֆնձ սիբեցիր / էշիւրն նընգար // խաղի դավրար իմ / ֆիզ ամա.
 Մի ֆաղի փըշի / ծաղիկըն // վարք, սուսանբար իմ / ֆիզ ամա.
 Չիմ բողնի / արեգագումըն // քաղչի սաջար իմ / ֆիզ ամա.
 Յիս ֆու մանրն / վո՞ւնց կու խընդրիմ // նույլ ու շաֆար իմ /
 ֆիզ ամա (Հ—17):

Ինչպես տեսնում ենք, բերված հատվածի յուրաքանչյուր տողում կիսաշողերն իրարից տարբեր են՝ անդամների վանկերի քանակով ու դասավորությամբ.

4—4 / 5—3

5—3 / 5—3

3—5 / 5—3

4—4 / 5—3

Այսպես է նաև մյուս բոլոր խաղերում: Բայց դրանից, զարմանալիորեն, հիմնականում ռիթմական խախտում չի առաջանում: Ուժեղ հանգերով ավարտվող տողերում պահպանվում է վանկերի հավասար քանակը, և բացի այդ ուժեղ է մեծ հատածին նախորդող շեշտը, որը տողը բաժանում է երկու հավասար ռիթմական միավորի: Նույնիսկ, պետք է նկատել, որ խառը անդամները, չխախտելով ընդհանուր ռիթմը, խաղերին հաղորդում են ներքին ռիթմական բազմազանություն:

Բերենք մի օրինակ էլ երգչի 11-վանկյա խաղերից.

Նկ, արի սիրտ / մրնա դուն մե / դամաղի.

Հալալ մրտիկ արա // հացի ու աղի.

Հենց բան արա / մարք վրեւ / չրծիծաղի.

Խրբաւ սիրե / սաքբւ սիրե / շաւ սիրե (Հ—36):

Այս մեկ քառատողի մեջ կան և՛ երկանդամ (6—5) և՛ եռանդամ (4—4—3, 4—3—4) տողեր՝ անդամների տարբեր դասավորությունը: Անդամների այս խառը դասավորությունը, ինչպես և վանկերի քանակի երբեմն պատահող խախտումները, թերեւ թելադրվել են համապատասխան երաժշտական տակտերից: Սակայն բնեկող երգչի խաղերից մեկի տաղաչափական կազմությունը, Գ. Լեոնյանը եկել է այն եզրակացություն, որ Սալաթ-նովան ինքը որոշակի դիտավորությամբ է կատարել այդ ոչ միօրինակ դասավորությունը (Տ2, 405—406): Համենայն դեպս, մի բան հաստատ է, որ երգիչը խախտելով մյուս աշուղների, ինչպես նշեցինք, առանձնակի ուշադրություն դարձնելով իր երգերի հնչյունական կողմի վրա, արտաքին կառուցվածքով միակերպ ու միօրինակ աշուղական-կանոնիկ ձևերին ձգտել է հաղորդել ներքին բազմազանություն, ստեղծելով տարբեր ռիթմերով հարուստ, հնչեղ և հաճելիորեն ընթերցվող բանաստեղծություններ:

Դեռևս Մ. էմինը է. Դյուլսրիկին գրած իր հաղորդման մեջ, բացաթնովյան խաղերով հիացած, ասել է. «Չափից 258

դուրս զարմանալի բաղմատեսակութիւն ունին այլ երգերը և տոնիկական շեշտականութիւն» (67): Սայաթ-Նովայի խաղերի ռիթմական բաղմազանութիւնը նկատել է նաև նրա լավագոյն ուսն թաբգմանիչը՝ Վ. Բրյուսովը, որի քննութեամբ, մեր երգիչը «զմալնի ռիթմագետ է, որ կարողանում է հանրագործածական չափերում եղանակային նորութիւն գտնել» (42, 102):

Իր գործածած երգաձևերի ու բանաստեղծական չափերի բաղմազանութեամբ Սայաթ-Նովան շահեկանորեն տարբերվում է թե՛ աշուղներից և թե՛ միջնադարյան տաղերգուներից. անգամ իր անմիջական նախորդ Նաղաշ Հովնաթանից և իր ժամանակակից տաղասաց Պաղտասար Դպիրից, որոնք նույնպես գրելով երգ-բանաստեղծութիւններ, օժտել են դրանք ալլազան կրկնաւորով ու կրկնակերպով:

Հարուստ և բաղմազան է նաև Սայաթ-Նովայի հանգալանը: Նա առաջինն է մեր քնարերգութեան մեջ, որ «իր մի քանի խաղերի տողերը փոխ ի փոխ հանգալորում է արական և իգական հանգերով, որպեսզի նրանք իրենց միատեսակ շեշտերով ձանձրութիւն չստեղծեն և ավելի երաժշտական դառնան» (82, 413):

Հնչեղ հանգեր կազմելու համար աշուղ-բանաստեղծը չի խուսափել օտար բառերից և երբեմն՝ հայերեն բառերի անսովոր թեքումներից ու բառաբարդումներից, սակայն երբեք չհասնելով անճաշակութեան: Ահա մի տուն բարիթավորից.

Գուլ իս կոկոր, տերիվակալ,

Ջիս քառամի, արիվակալ,

Թաֆալուր իս բարիվակալ.

Բարով տամ քիզ,

Մրտիկ տու միզ.

Ձէ քե ամսով՝ օրիվակալ (2—3):

Ստեղծագործելով աշուղական կանոնիկ ձևերով և երբեմն օտար տալով սովորական, ավանդական հանգերին, երգիչը հաճախ կազմել է նաև հնչեղ ու ինքնատիպ հանգեր, զուգակցելով ինչպես տաշրեր խոսքի մասեր, այնպես էլ հայերեն ու օտար, փոխառյալ բառեր: Իր ընտրած զաղելի տեսակի պահանջով նա պիտի նույն հանգով կապակցեր առաջին տան

չորս տողերը և մյուս աների 4-րդ տողերը, այսինքն՝ հնգատուն գաղելների մեջ պետք է ութ բառ ունենա նույն հանդը (մոխամմասի մեջ՝ ինը բառ)։ Եվ այս պայմաններում Սալաթ-Նովան չի թերացել։

Արդեն խոսք եղավ Սալաթ-Նովայի թեջնիսային-բառախաղային հանգերի մասին։ Աշուղ բանաստեղծը տվել է բարդ կամ բաղադրյալ հանգերի այլ օրինակներ ևս։ Այսպես, «Մե խոսկ ունիմ իլթիմադով» գաղելի երրորդ տան հիմնական հանգն են կազմում հետևյալ բառերը. դուստ անիմ, դուստ անիմ, դուստ տանիմ (2—42)։ Սալաթ-Նովան հաճախ, այսպիսի խոր հանգեր է կազմել, ներդաշնակելով իրար մեկ բառ միավորը և երկու բառաձևերից կազմված միավորները, ինչպես տեսանիս — կես անիս, ավտա — ցավ տա, նալիս — դալ իս, համաշա — դումաշ ա և այլն։

Ուշագրավ է հանգի վերաբերյալ Լոտմանի հետևյալ դիտարկումը. «Ձայնային միակցությունների համընկնումները հանգի մեջ համադրում են այնպիսի բառեր, որոնք տվյալ տեքստից դուրս միմյանց հետ ոչ մի ընդհանուր բան չեն ունենա։ Այդ համա-հակադրությունը ծնում է իմաստային անսպասելի էֆեկտներ։ Որքան քիչ է իմաստաբանական, ոճաբանական, հուլական դաշտերի միջև այդ բառերի իմաստների հատումը, այնքան անսպասելի է նրանց մերձեցումը և այնքան նշանակալի է դառնում տեքստային կազմության մեջ այն հատվող կառուցվածքային մակարդակը, որ թույլ է տալիս դրանք իրար միավորել» (227, 62)։ Սա կարելի է փաստել նաև սալաթնովյան որոշ խաղերի օրինակներով։ Այսպես, հայերեն խաղերից մեկում կարդում ենք.

Գուգիմ, քե համաշա դրոանբա գամ ուխտ՝
Աչկիրբտ, կա՛րմիր վաբ, նուր բացաբաժ տուխտ,
Լիզուտ գրբիշ ունիս, ձեորտ՝ գուզազ թուխտ.
ՄովԼմեն դուս էկաժ գաբա իս, գոզալ (2—13)։

Այստեղ ուխտ-ուխտադնացությունը, սուղտ-մանրածաղիկը և վարդագույն բուլբը՝ իրար հետ իմաստաբանորեն քիչ կապ ունեցող բառեր, հանգավորվելով, միավորվելով, ստեղծել են մի կառուցվածք, որ նշանակալի է իր թողած անսպասելի տպավորությամբ։ Պոեզիայի մեջ այդ անսպասելին ու

սպասելին, ինչպես ասել է է. Պոն, անհնարին է սպասկերաց-
նել իրարից անշատ, ինչպես որ շարը գոյություն չունի ա-
ռանց բարու:

Սաշաթ-Նովան շափազանց զգայուն է եղել բառի հնչյու-
նային նրբերանգների նկատմամբ և գիտակցաբար կամ բա-
նաստեղծական ինտուիցիայով կատարել է հոմանիշ բառերի
կամ բառաձևերի ճիշտ ընտրություն: Այսպես, թիֆլիսահայ
բարբառում գործածական է եղել ձեն ձեր, բայց երգիչը եր-
բեմն տողի բարեհնչյունության համար գործածել է ձայն-ը.
«Յիւի քաղցրը ձայնրտ վիր կոնիս, բաց կուլի հիդրտ խաղո-
ղըն» (2—42),— ասել է նա, դիմելով իր արվեստի բաղցրա-
հունչ գործիքին՝ քամանշային: Այս կապակցությամբ ն. Աղ-
բալյանը նկատել է. «Եթե իրար հետ համեմատեք ձայն ու
ձեն բառերն իբր հնչական արժեք, կը տեսնեք, որ ձենը նեղ
է, սուր ու սուղ. իսկ ձայնը՝ լայն է, տարածուն» (22, 128):
Քամանշային, անշուշտ, բնորոշ է այդ լայն ու տարածուն
ձայնը, որ ավելի ճիշտ է ներկայացնում առարկան:

Սաշաթնովյան խաղերը լի են առձայնութենքով (առո-
նանս) և բաղաձայնութենքով (ալիտերացիա), որոնց շնոր-
հիվ դրանք ձեռք են բերում արտակարգ հնչեղություն ու երա-
ժշտականություն: Ահա մի տող հայերեն խաղերից, որտեղ
ս-երի և պ-երի կուտակումով առես վերարտադրում է սաղի
նվազը.

Թաֆ դուն տիս զաս, վիր կու կենամ. քե սաղիս սազա իս,
ա՛գիգ (2—39):

Եթե բերված տողում բաղաձայնութիւնը վերածվելով բնա-
ձայնության, վերարտադրում է կանացի զուգսի ու նվագա-
րանների քաղցրահնչուն ձայները, ապա հետևյալ հասկա-
ծում առձայնութիւն ու բաղաձայնութիւն նպաստում են կենդա-
նի ու թրթռուն զգացմունքի արտահայտմանը.

Թեգուգ ֆու ֆաշրն մարֆեհտ տան
բրո՛ւյի-բրո՛ւյի,

Թեգուգ ֆու ֆաշրն ալմաս տան
բրո՛ւյի-բրո՛ւյի.

Յա՛ւ, չի՛մի տա, չի՛մ հիռացնի

Եւ աւելն հայոց: ու միմե: գեր տարւոյն
 ցոնէ: տաճու տերն աշխտեղ թուրնէ: իսկ
 ինչպէս տինն: և կարն ճն: և ճուքն: իսկ
 հանթեն: երբ գեր տարւոյն ինչոյս
 կարգն հասանն և իմարտն աւան: Եւ
 քէ է գու փեւն բանեցոյ: և լծէ փեւ
 է գու զհեւն սոցնաէս մինչ և զայն
 և տարւոթն: և գեր յաւաթ տուր: և
 լծու մի աւելի կալ զլծու աղանն և ու
 րեղ քառ: Գրեցաւ և կաւոյ քար փա
 տարէն: Եւ զլծեցոյ յերեւոյ զգծ
 ոյ գրոյս մեղապարտ ստեփանոս
 լայ հանապա ինչ տաւաղ ճուքն կոչեն
 և հայրն իմ: միահտն և կարապետն
 և յայրն իմ: տարրայ: և գուք յերեւոյ

Եւ ինչ յաւաթ

թի Եւ

աւան

...

ֆիզ ֆու յարեմեն,
բարեբարեմեն (2—33):

Այս ամենից հետո ավելի համոզիչ ու ճշմարիտ է թվում
վ. Բրյուսովի այն գնահատականը, որ Սայաթ-Նովան «մեկն
է «հնչյունագրության» գերագույն վարպետներից, որոնց ճա-
նաչել է համաշխարհային պոեզիան» (42, 102):

Ահա այս ամենի մեջ արդեն ըստ ամենայնի դրսևորվել
է աշուղ Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական վարպետությունը.

Եվ այսպես, մեծ սիր ու տառապանք, մարդաստ'րական
բարձր գաղափարներ՝ արտահայտված բանաստեղծական գե-
ղեցիկ ու ինքնատիպ ձևերի մեջ, կամ Հովհ. Թումանյանի
խոսքերով ասած. «գեղեցիկ ձևի մեջ մի մշտավառ հուր հոգի,
մի ալնիվ ու լիբը սիրտ, մի հարազատ հղոր շունչ». այս է
ահա աշուղ-բանաստեղծ Սայաթ-Նովայի գեղարվեստական
մեծությունը:

ԱՄ Փ Ո Փ ՈՒ Մ

Սայաթ-Նովան գրականության պատմության մեջ ներկայանում է որպես իր տեսակի մեջ բացառիկ եռալեզու երգիչ և հանճարեղ աշուղ-բանաստեղծ։ Նրա ստեղծագործությունը խարսխված է հողևոր-մշակութային հարուստ հիմքի վրա, որն այս կամ այն չափով ներառում է հայ բաղմադարյան և բաղմահարուստ ժողովրդական բանահյուսությունը, քրիստոնեական-եկեղեցական գրականությունը, միջնադարյան հալ տաղերգությունն ու ժողովրդա-գուսանական քնարերգությունը, վրաց բանահյուսությունն ու գրականությունը, աշուղական բանավեպը, ընդհանուր արևելյան բանահյուսությունն ու գրականությունը։

Նշելով ժողովրդից՝ Սայաթ-Նովան ժառանգել է նրա առողջ կենսազպացողությունն ու ոգին, յուրացրել դարերի ընթացքում կուտակված նրա իմաստությունը։ Սրանով է նա դարձել հիրավի մեծ ու ճշմարիտ ժողովրդական բանաստեղծ։ Հիմնականում իր մեծ նախորդի՝ Նաղաշ Հովնաթանի քնարերգության միջոցով Սայաթ-Նովան առնչվել է միջնադարյան հայ աշխարհիկ տաղերգությանը՝ դառնալով նրա վերջին խաշոր ներկայացուցիչը։

Մեծ մարդասեր ու մարդերգու է Սայաթ-Նովան, և այդ ջերմ մարդասիրության մեջ է ամենից առաջ նրա ստեղծագործության կենդանության ու մշտաթարմության գաղտնիքը։ Աշուղ-բանաստեղծի մարդասիրությունը, բնականաբար, առավել վառ արտահայտություն է գտել նրա ստեղծագործության լավագույն մասը կաղմող սիրերգության մեջ։ Սայաթ-Նովան երգել է իրական կնոջը՝ նրան հավասարացնելով աստվածության՝ աստվածապաշտությունը փոխարինելով մարդապաշտության։ Սակայն որքան էլ նրա պատկերած կինը աստվածության ու կատարելության դրոշմ է կրում, աչնու-

հանդերձ չի վերածվում ինչ-որ վերացականության. դա իրական ու կենդանի մարդն է՝ հիմնականում իր արտաքին գեղեցկությամբ, որպես բնության զարդն ու գլուխգործոցը:

Սալաթ-Նուվան մի կողմից օգտագործելով ու զարգացնելով ընդհանրական, ավանդական պատկերները, մյուս կողմից՝ իր բանաստեղծական վառ երևակայությամբ ստեղծելով նոր, ինքնատիպ, անհատական պատկերներ՝ կարողացել է ըստ ամենայնի իր խոսքի ուժով վերարտադրել կանայի կատարյալ ու կենդանի գեղեցկությունը: Նրա պատկերած կանացի դիմանկարը այսօր էլ հուզում ու հմայում է իր շինշող գույներով, իր ջերմ մարդասիրությամբ՝ ներկայացնելով աշուղ-բանաստեղծի գրական ժառանգության գեղարվեստական արժանիքներից մեկը:

Սալաթ-Նուվան նաև սիրո տառապանքի ու ողբերգության ինքնօրինակ երգիչ է: Հետևելով երգչի կենսագրության դրվագներին և դրանց ուղղակի արձագանքը հանդիսացող սիրերդերին, տեսնում ենք, թե ինչպես աստիճանաբար վերանում է նախապես «սիրող ու տիրող» երգչի վայելքի ծարավը ու բերկրանքի ձգտումը, տեղի տալով թախծին, վշտին, տառապանքին ու ողբերգությանը: Սակայն, որքան էլ ծանր ու անամոք է եղել Սալաթ-Նուվա սիրահարի ցավն ու տառապանքը, որքան էլ անհույս են նրա սիրո ճիչերը, այնուհանդերձ, նրան բնորոշ չէ դառը հոռետեսությունն ու մռայլ մեկամաղձը:

Իր անհատական, բանաստեղծական ինքնատիպ բնարով երգելով սերն ու սիրո տառապանքը՝ Սալաթ-Նուվան կատարելության հասցրեց հայ սիրերգությունը, որ դարեր շարունակ մշակվել ու հարստացել էր հայ ժողովրդական ու գուեստական երգերում ու միջնադարյան տաղերգուների ստեղծագործություններում: Նույնքան նշանակալից է հայ սիրերգուի դերը նաև վրաց ու ադրբեջանական քնարերգության մեջ:

Սալաթ-Նուվայի սիրո ողբերգության հիմքը իշխող սոցիալական ու դասային անհավասարությունն էր: Կիտակցելով այդ, բանաստեղծը ծառացել է այդ անհավասարության և դրանից բխող հասարակական շարիքների դեմ: Ըստ այդմ մեր սիրերգուն վերածվել է նաև հասարակական արատները դատապարտող-խարաղանող բանաստեղծի՝ ստեղծելով սո-

ցիալական բովանդակության մի շարք ուշագրավ երգեր:

Երբեմն Սալյաթ-Նովան հասարակական ու մարդկային արատներին անդրադարձել է իրեն բնորոշ երգիծանքով, ծաղր ու ծանակի ենթարկելով անաղնիվ աղնավականներին, չար ու նենդ մարդկանց, անկիրթ-անբաններին: Սակայն բանաստեղծը չափազանց զգայուն լինելով իր անձնական ու հասարակական ցավ ու վշտերի հանդեպ և ունենալով սոսալել ողբերգական խառնվածք, ավելի շատ հակված է եղել ողբալու: Անձնական և հասարակական ցավերի համախառն-միաձուլյալ ողբը հաճախադեպ երևույթ է բնարերգության պատմության մեջ: Սալյաթ-Նովան ստեղծել է այդ կարգի մի բանի խաղեր, որոնց մեջ աչքի է ընկնում հատկապես «Աշխարս մե փանջարա է» հայտնի երգը:

Չար ու արատավոր աշխարհում մարդասեր բանաստեղծը ստանձնել է նաև խրատատու-բարոյախոսի դերը: Նա ընդհանրական, բրիստոնեական «հոգեշահ» խրատներից զատ քարոզել է նաև բարոյական գեղեցիկը, բարին, որ գիտակցել է իր կենսափորձով ու իմաստությամբ: Խոհախրատական բանաստեղծության մեջ էլ Սալյաթ-Նովան փալկել է իր անհատականության մեջ ու մարդասիրությամբ և ըստ այդմ, մինչև օրս էլ շարունակում է կատարել իր բարձր բարոյակրթական առաքելությունը:

Սալյաթ-Նովայի սերը, տառապանքը և մարդասիրական զաղափարները արտահայտված են բանաստեղծական մեծ վարպետությամբ: Կատարելապես տիրապետելով աշուղական բանարվեստին, աշուղական սլարդ ու բարդ երգերի տեսակներին, նա կարողացել է կանոնիկ ձևերի ու չափերի մեջ ստեղծել ռիթմական բազմազանություն, օժտելով իր խոսքը հարուստ ու խոր հանդերով, առձայնույթներով ու բաղաձայնույթներով, աշուղական երգը հաճախ վերածելով երաժշտական եղանակներից անկախ, հաճելիորեն հնչող ու ընթերցվող բանաստեղծության: Իսկ երբ այդ գրական տեսքներից դուրսվում են նաև նրանց համարժեք մեղեդիները, ապա մեր առջև ծառանում է իսկապես կատարյալ մի աշուղ-բանաստեղծ, որի ինքնատիպ գրական-գեղարվեստական խոսքը նույնքան ինքնօրինակ երաժշտության շնորհիվ ձևոր

է բերում առավել խոր հուզականութիւն և ներգործութիւն ուժ:

Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական վարպետութիւնը զրսնորվել է նաև նրա գործածած պատկերավորման և արտահայտչական միջոցների ու հնարանքների մեջ: Իրանք, բխելով ժողովրդա-գոլանական բանարվեստից և միջնադարյան սաղերգութիւնից, անցել են երգչի խոր անհատականութեան միջով, հաճախ ձեռք բերելով առանձնահատուկ գույն ու երանգ: Այդպիսին են նրա շափազանցում-հիպերբոլաները, անակնկալ, գեղեցիկ համեմատութիւնները, ծավալուն, երբեմն ենթատեքստային բնույթի փոխաբերութիւնները: Երգչի գեղարվեստական խոսքին բնորոշ են նաև զուգահեռականութիւնը, անձնավորումը և հատկապես այլաբանութիւնները: Աշուղ բանաստեղծի գրչի տակից առատորին զուրս ելած հոմանիշ մակդիրները, համեմատութիւններն ու փոխաբերութիւնները շեն վերածվել անիմաստ ու անճաշակ կուտակումների, այլ նրբերանգներով լրացրել են իրար, ստեղծելով ներքին բազմազանութիւն: Ահա թե ինչու, Սայաթ-Նովան իրավամբ համարվել է «նրբերանգների բանաստեղծ» (վ. Բրյուսով): Սայաթնովյան խաղերում պատկերավորման ու արտահայտչական միջոցների հորդառատութիւնն ու բազմազանութիւնը պայմանավորված է միջնադարյան գեղագիտական մտածողությամբ, ազգային ավանդութիւններով, այլև նրա բուն զգացմունքներով, հախուռն էութեամբ, ասելիքի անսպառությամբ: Երգչի այդ բուն զգացմունքը և բանաստեղծական կայուն հնչերանգը նրա խաղերի հաճախ արտաքինապես ցրված տեղերն ու տները զոգում են իրար ներքին կուտ ամբողջականութեան մեջ:

Ստեղծագործելով թիֆլիսահայ բարբառով, Սայաթ-Նովան այդ բարբառը դարձրեց բարձրարժէք քնարերգութեան լեզու: Հավատարիմ մնալով իր կոչմանը, աշուղ-բանաստեղծը գրել է հանրութեանը հասկանալի լեզվով՝ սակայն ձգտելով նաև տուրք չտալ ցածր ճաշակին, հետեւել գեղագիտական բարձր շափանիշների՝ հասնելով միաժամանակ հստակ ու վեհ ոճի:

Սայաթ-Նովան իր մարդասիրությամբ ու մարդերգությամբ, իր մեծ սիրով ու տառապանքով, անձնական ու ան-

անձնական ողբերգությամբ լինելով իր ժամանակի ծնունդը, դուրս է եկել ժամանակի շավղից, միշտ մնալով երեք ժողովուրդների կյանքում ու գրականության մեջ: Բայց նա միայն այդ ժողովուրդների սփականությունը չէ, այլ, ինչպես Վ. Բրյուսովն է ասել, «իր հանճարի ուժով դարձել է բովանդակ մարդկության սիրելին: Այնպիսի բանաստեղծներով, ինչպես Սայաթ-Նովան է, կարող է և պետք է պարծենա բովանդակ ժողովուրդը. դրանք Նրկնքի վեհ ընծաներն են, որ ուղարկվում են ոչ ամենքին և ոչ հաճախակի. դրանք նախախնամության ընտրյալներն են, որոնք օրհնանք են դրոշմում իրենց դարի և իրենց հայրենիքի վրա» (42, 38, 102):

ԲԱՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Սալար-նովայի հայերեն և ադրբեջաներեն խաղերի հիմնական աղբյուրը հանդիսացող այս ձեռագիրն այժմ պահպանվում է Նդիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում (Սալար-նովայի ֆոնդ, № 1): Սալար-նովայի ինֆնագրերից կազմված խաղերի այս Դավթարը տարբեր ժամանակներում գրի առնված տարբեր տետրերի միակցություն է: Բաղկացած է երեք հիմնական շերտից:

ա. Մ ա յ Ր մ ա տ յ ա ն. կազմված է 1755 թվականին. ընդգրկում է Դավթարի 85—116 էջերը (Գ. Ասատուրի համարակալմամբ): Դավթարի միջուկ կազմող այս տետրի առաջին կեսի վրա (էջ 85—101) վրացական տառադարձությամբ գրի են առնված ադրբեջաներեն, իսկ մյուս կեսի վրա (էջ 102—111), նույնպես վրացական տառադարձությամբ՝ հայերեն խաղեր:

բ. Ա դ Ր Ե չ ա ն եր են եր գ եր ի տ ե տ ր ե ր. կազմվել են 1758 թվականին և կցվել մայր մատյանի սկզբին: Ընդգրկում են Դավթարի 1—84 էջերը: Դրանց զգալի մասը հայատառ է, մնացածը՝ վրացատառ:

գ. Հ ա յ եր են խ ա դ եր ի տ ե տ ր ե ր. կազմվել են 1759 թվականին և կցվել մայր մատյանի վերջին: Ընդգրկում են Դավթարի 117—140 էջերը (բոլորը՝ վրացատառ):

Դավթարի խաղերի մեծ մասն ունի հեղինակային ծանուցումներ, որոնց մեջ նշված են խաղերի տեսակները, երգչի անունը (Արուրին կամ Սալար-նովա), հաճախ նաև գրության թվականը (վրաց փոքր բրոնիկոնով), երբեմն ամիսն ու օրը (վրացական տառերի քվարժեֆներով): Խաղերը քեհ տարբեր ժամանակներում են գրի առնված, բայց, ինչպես նկատել է Գ. Ախվերդյանը, «լավ երևում է, որ դիփ էլ մեկ մարդու ձեռն է» (150, Ժդ—Ժե): Իսկ Գ. Ասատուրի կարծիքով, «մատյանին կցված տետրակը պետք է համարել նա-

խաղիւր, որ կատարել է ինքը—հեղինակը, իսկ բուն մատյանը արտագրությունն է, որ արել է մասամբ ինքը՝ հեղինակը, մասամբ ուրիշը, նրա պատվերով կամ թելադրությամբ... 85-րդ երեսից սկսած բոլոր երգերը, որոնց բվում բուն դավարի ամբողջ հայկական մասը, գրված են օտար ձեռքով» (27, 232): Չկիսելով Գ. Ասատուրի կարծիքը, Մ. Հասարայանը գտել է, որ ձեռագրի տեսակետից կասկածելի թվացող «էջերն էլ հեղինակինը պետք է համարել, տարբերությունը բացատրելով գրողի տրամադրությունով», ղալառով ու ժամանակով: Նքե անգամ այդ էջերը որևէ ընկեր-բարեկամ գրած լինի, դրանից ոչինչ չի փոխվում. ողջ դավարը մնում է հեղինակի՝ Սայաթ-Նովայի անվիճելի ինքնագիրը» (100, Ա՝ 10, էջ 9): Դավարի մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը, ինչպես և նրա հայատառ բաժնի և էնգելիում ու Կախի ավանում երգչի ընդօրինակած ձեռագրերի գրչության համեմատությունը մեզ ևս բերել է նույն այս եզրակացության:

Անհրաժեշտ է նշել, որ մայր մատյանը լրացնելիս, Սայաթ-Նովան խաղերը կցել ու դասավորել է ոչ քե մեխանիկորեն, ինչպես պատահի, այլ ձգտել է ստեղծել որոշակի սկզբունքներ ունեցող երկկեզվյա դիվան-ժողովածու: Մանր լինելով արևելյան դիվաններին, Սայաթ-Նովան, ինչպես նկատել է Մ. Հասարայանը, Դավարի աղբբեջաններն բաժնում որպես սկզբունք ընդունել է ոչ քե ժամանակագրական կարգը կամ բովանդակությունը, այլ՝ երգերի տների վերջին հանգակալ բառերի վերջին տառը՝ ըստ արաբական այբուբենի: Ըստ այդմ, կցված տետրերը մայր մատյանի աղբբեջաններն բաժնի հետ միասին կազմում են մի ամբողջություն, ընդգրկելով ալիֆ-ից, այն է՝ արաբական այբուբենի առաջին տառից մինչև ի ե-ը՝ վերջին տառը: Այդ տառով է ավարտվում մայր մատյանի և առհասարակ Դավարի վերջին աղբբեջաններն խաղը: Բացի այդ, քե աղբբեջաններն և քե հայերեն խաղերը երգիչը դասավորել է դիվաններին հատուկ հաշուդականությամբ, հաշվի առնելով այդ խաղերի տեսակները: Հետևաբար Սայաթ-Նովայի Դավթարը, տարբեր ժամանակներում գրի առած տետրերի միակցություն լինելով հանդերձ, իր կառուցվածքով ներկայացնում է մի ամբողջություն, որոշակի սկզբունքներով կազմված մի երկկեզվյա դիվան-ժողովածու:

Սալար-նովայի երգերի այս Դավթարը 1765 թ. գտնվել է վրաց արքունիքի դիվանադպիր Հովհան Պենտելենցի ձեռքին, որը ձեռագրի վերջում բռնել է իր հայտնի հիշատակարանը: Այնուհետև երգչի մահից հետո ձեռագիրն անցնում է Սալար-նովայի անդրանիկ որդուն՝ Մելիֆսեքին, որը Թիֆլիսից տեղափոխվելով Մոզդոկ, այդ ձեռագիրը տանում է իր հետ: Մելիֆսեքի որդին՝ Տեր-Մովսես Բահանան Թիֆլիսում կրթությունն ավարտելուց հետո այցելում է Մոզդոկ և այստեղ նա իր բոլոր տանը գտնելով բանաստեղծ պապի Դավթարը, իր հետ բերում է Թիֆլիս: Ձեռագիրը բժիշկ Հովհաննես Պոնդոյանցի միջոցով անցնում է Գ. Ալվերդյանի ձեռքը, որը և վերձանում ու հրատարակում է Դավթարի հայերեն խաղերը: Ի դեպ, այդ ժամանակ Դավթարում եղել է 47 հայերեն խաղ (այժմ մնացել է 40-ը): Այնուհետև Դավթարն անցնում է Տեր-Մովսեսի որդուն՝ Բագրատ Սալարյանին, որը և այն հետագայում հանձնում է Կովկասի հայ գրողների ընկերությանը: Հայաստանի խորհրդայնացումից հետո Ընկերության նախագահ Հովհ. Թումանյանը Դավթարը նվիրում է հանրապետության նորաստեղծ գրական քանդառանին:

2. Սալար-նովայի խաղերի երկրորդ կարևոր այս աղբյուրը գտնվել է Պետերբուրգի գիտությունների ակադեմիայի Ասիական քանդառանի վրաց ձեռագրերի բաժնում (*Georg.* № 222): Այժմյան հասցեն է՝ ՍՍՀՄ ԳԱ Արևելագիտության ինստիտուտի Լենինգրադյան բաժանմունքի վրաց ձեռագրերի ֆոնդ (ձեռ. №—21): Մատյանը կազմված է երկժալ քերթերից, ունի հետագայում դրված էջանիշեր: Ընդգրկում է Սալար-նովայից 80 խաղ՝ 26 աղբյուրներեն, 26 վրացերեն, 26 հայերեն, մեկ երկլեզվյա և մեկ բառալեզու (բոլորը՝ վրացատառ): Մատյանի վերջում Օհանը գրի է առել նաև աշուղական մոտիվներով հորինված իր մի քանի ոտներեն ոտանավորները:

Ժողովածուն ստեղծվել է Պետերբուրգում, վրաց արքայազն Թեյմուրազի պատվերով, 1823 թ. (մատյանում մի տեղ նշված է 1823 թ. մարտի 23): Թեյմուրազը (1782—1846) վրաց վերջին քաղավոր Գիորգիի որդին էր, պատմագետ, Ռուսաստանի գիտությունների ակադեմիայի պատվավոր անդամ: Նա քերես մանուկ ժամանակ տեսել է արդեն ծերունի

Սայաթ-Նովային, իմացել է նրա մասին, լսել նրա երգերը և բարձր է գնահատել դրանք, երբ հետագայում իր նոթերում մի առիթով հիշել է մեր երգչին:

Մատյանը գրի առնելիս Օհանը բավական ծեր է եղել: Մնված լինելով 1760-ական քվականների մեջ, նա այդ ժամանակ եղել է 60-ն անց: Նրա ձեռագիրը վարժ է, բայց տեղ-տեղ ձեռքը դողացել է, և աչքերը վատ են տեսել: Իր ծանուցումներից մեկում նա, փորձելով արդարանալ, նշել է. *«Հավ չկարողացա գրել այն պատճառով, որ ինձ հրամայված էր (արքայազն Թեյմուրազի կողմից) շուտով (վերջացնել): Միայն ես չեմ ստում, որ ակնոցս չվատ էր»*: Սայաթ-Նովայի խաղերին կից Օհանը, որ իրեն անվանում է Իովանե կամ Իվան Սելիդով, կատարել է նման մի փանի այլ ուշագրավ վրացերեն ծանուցումներ, իսկ վերջում բողբել է հետևյալ հիշատակարանը, որ, ինչպես նախորդը, ներկայացնում ենք Գ. Ասատուրի քարգմանությամբ. *«Այս մատյանը պատկահում է Վրաստանի թագավորի որդի Թեյմուրազին. գրի առավ Սայաթ-Նովայի որդի Իովանեն իր հայր Սայաթ-Նովայի հրգերը իբրև նրան հիշատակ»* (25, 95):

Օհանի կազմած այս ժողովածուի վրա առաջին անգամ ուշադրություն է դարձրել Ն. Մառը: 1889 թ. նա այդ ձեռագրից ընդօրինակում է 18 վրացերեն խաղեր, հետագայում դրանք տրամադրելով երգչի վրացերեն խաղերի առաջին հրատարակիչ Ի. Գրիշաշվիլուն: 1892 թ. խնդրո առարկա ձեռագրին ծանոթանում է նաև Գ. Ասատուրը, որն, իր իսկ վկայությամբ, դրանից շատ առաջ արդեն գիտեր դրա գոյության մասին:

Հետագայում Օհանի ձեռագրին ծանոթանում է նաև Մ. Հասրաթյանը, որը հմտորեն նշտում է Գ. Ասատուրի կատարած վերծանությունները: Օհանի ձեռագրի հայերեն բաժինն ուսումնասիրել են նաև մենք և մեր կազմած հայերեն խաղերի ժողովածուի մեջ (1984 թ.), հիմնականում ընդունելով Մ. Հասրաթյանի կատարած շտկումները, մեր հերթին կատարել ենք վերոհիշյալ խաղերի մասնակի սրբագրումներ ու նշտումներ: Օհանի ձեռագրից առաջին անգամ վերծանել ու հրատարակել են նաև հայտնի ֆսան հայերեն խաղերի տարբերակները:

3. Վավերագրերի վկայությամբ, Նադիր-Շահը ցանկացել է մահմեդականության և քրիստոնեության ընդհանուր սկըզբունքներով ստեղծել մի նոր կրոն՝ «լավագույնը նրանցից, որ երբևէ դավանել են մարդիկ» (193, 139): Նա 1741 թ. մայիսի 28-ին իր մոտ է հրավիրել հայ եպիսկոպոսների, կաթոլիկ հայրերի, մոլլաների և բաբբիների՝ կարգադրելով նրանց պարսկերեն քարգմանել Թալմուդը, Գործի Առաքելոցը և Ավետարանները: Մեկ տարի անց, հայ պատմիչ Խաչատուր Զուղայեցու վկայությամբ, աստվածաշնչյան գրքերը «քարգմանեցան ի ձեռս վսեմագուն վարդապետաց հայոց և լատինացոց» (85, 263):

Կրոնների միավորման նադիրյան պահանջն, անշուշտ, անիրագործելի էր: Փաստ է, սակայն, որ նրա զանազալության օրոք պարսկական հսկայածավալ պետությունը փոքր ինչ հանդարտվեց ազգային ու կրոնական երկպառակություններից: Աղբյուրներեն խաղերից մեկում երգիչն ասել է.

Եղել են Նադիր-Շահ, կաթողիկոս Ղազար,

էն ժամանակ մելիքն էր՝ Աղա Մինիշկար,

Ո՞ր է էնպիսի դատ, ո՞ր է էնպիսի օրենք.

Չկան, հոգիս, Սալաթ-Նովան ի՞նչ անի (Ա.—96):

Մեկ այլ աղբյուրներեն խաղի մեջ էլ բանաստեղծը հիշել է. «Ո՞ր է Սահիբ-ղիրան (երջանիկ աստղի տակ ծնված) շահ Նադիրը» (Ա.—101):

4. Սալաթ-Նովայի առաջին կենսագրի՝ Գ. Ախվերդյանի ենթադրությամբ երգիչը «ծընած պիտի ըլի» 1712 թվականին (150, գ—է): Այս ենթադրությունը, սակայն, անհամոզիչ հաշվարկի արդյունք է, ուստի և հետագայում վիճարկվեց, և տարբեր փաստարկների ու հաշվարկների հիման վրա առաջարկվեցին երգչի ծննդյան նոր թվականներ՝ 1711—1726-ի սահմաններում:

Սալաթ-Նովայի ծննդյան թվականի հարցը առանձին համակողմանի փնտրության ենթարկեց Պ. Սևակը, առկա փաստերի փնտրությամբ եզրակացնելով, որ Սալաթ-Նովան ծնվել է 1722 թվականին: Ժամանակին (1924 թ.) այդ թվականն էր առաջարկել Կ. Կեկելիձեն (179, 677): Նրանից հետո ի մի բերելով եղած կարծիքները, Լ. Մելիքսեթ-Ֆեկն ընդունել էր,

273.

որ Սալար-նովան պետք է ծնված լինի 1711—1722 թվականների միջև (182, 35), իսկ Գ. Լեոնիձեն երգչի ծնունդը վերագրել էր մոտավորապես 1718—1722 թթ. (177, 12): Սակայն, այն ինչ *առաջարկել էր* Կ. Կեկելիձեն և հավանական էին համարել Լ. Մելիքսեր-Ֆեկն ու Գ. Լեոնիձեն, *ապացույց* Պ. Սևակը, առաջ ֆաշելով տասնինգ վիաստարկ: Մենք միանգամայն համամիտ ենք Պ. Սևակին և նրա ապացույցներից մի ֆանիսն ընդունում ենք անվերապահորեն, գտնելով, որ դրանցից յուրաքանչյուրն արդեն բավական է երգչի ծննդյան թվականը համոզված կերպով համարելու 1722-ը (այդպիսին են հատկապես նրա 11 և 12-րդ ապացույցները): Մյուս ապացույցներից մի ֆանիսը համոզիչ չեն (ինչպես 9-րդը և 13-րդը), իսկ մի ֆանիսն էլ որոշ նշուման, լրացման կարիք են գգում: Հաստատելու համար այն նշմարտությունը, որ Սալար-նովան ծնվել է 1722-ին, փորձենք լրացնել սևակյան ապացույցներից մի ֆանիսը, ինչպես և բերել նոր փաստարկներ:

Իր առաջին ապացույցը կատարելիս Պ. Սևակը վկայակոչել է Դավթարի առաջին հայերեն խաղի («Շատ սիրուն իս, շախարաչի ասողին») հեղինակային ծանուցումը: Ահա այն. *«էս գիվանի խիստ լավն է, ովոր սովրի, օղորմի ասի: Հիմի գուլիմ, թե հայեվար ասիմ. ամեն աստուծ: Յիս՝ մղզսու վուրթի Արուսիկնս, պատուց ինչորի յարսուն տարին գլուխ դրի ամենան խաղին, ամա սուրբ Կարապիտի կարողութենով սովրեցա քամանչեն ու չոնգուրն ու ամբուրեն»* (2—1): Այս ծանուցումից եզրակացնելով, թե Սալար-նովան առհասարակ սկսել է ստեղծագործել երեսուն տարեկան հասակից, Գ. Ալավերդյանը Դավթարի ամենավաղ թվական կրող խաղից (1742), որ աղբյուրներեն է, հանել է երեսուն և ստացել 1712: Մինչդեռ, ըստ ծանուցման, Սալար-նովան երեսուն տարեկան հասակից սկսել է «հայելվար ասել», ուստի և այլ ծանուցումը դրել է Դավթարի *առաջին հայերեն* և ոչ թե *աղբյուրեղաներեն* խաղի տակ: Գ. Առնյանն էլ նկատել է, որ երգիչը «այսպիսի ծանոթությունը *հայեվար* սկսելու նորությամբ իր առաջին հայերեն խաղի տակ միայն կարող էր գրել» (82, 334): Ի դեպ, Գ. Առնյանը, չնայած իր այս տրամաբանական

Եզրակացությանը, իր հաշվարկների մեջ մի փոքր վրիպել է. և երգչի ծննդյան քվականը համարել 1724-ը:

Քանի որ Դավթարում ամենավաղ քվական կրող հայերեն խաղը գրված է 1752-ին («Բլբուլի հիդ լաց իս էլի»), ուրեմն և, քստ Պ. Սևակի, Սալար-Նովան պետք է ծնված լինի 1752-ից 30 տարի առաջ, այն է՝ 1722 քվականին (163, 15, 19): Այսպես էր դատել նաև Կ. Կեկելիձեն, որը, սակայն, այս մեկ կովանից զատ ուրիշ փաստեր չունենալով, իր կարծիքն անառարկելի չի համարել: Հիրավի, կարելի է առարկել (և եղել են առարկողներ), որ ամենավաղ քվական կրող հայերեն խաղը կարող է և երգչի առաջին հայերեն խաղը (կամ առաջիններից մեկը) չլինել, հետևաբար և Դավթարի չքվագրված խաղերի մեջ, հնարավոր է լինեն այնպիսիները, որոնք գրվել են 1752-ից առաջ: Ըստ էության, Պ. Սևակը նույնացրել է հայերեն աշված առաջին խաղը և ամենավաղ թվական կրող հայերեն խաղը, որը կարող էր և երգչի երախայրիքներից չլինել: Իսկ եթե քվագրված լինեւ Դավթարի առաջին հայերեն խաղը, ապա հարցն անմիջապես կլուծվեր. այդ քվականից կհանվեր ծանուցման մեջ նշված 30-ը, և տարբերությունը կտար երգչի ծննդյան նշգրիտ քվականը:

Քարեբախտաբար, երգիչը քվագրել է այդ խաղը, քեև առաջին հայացքից դժվար է տեսնել այդ քվագրությունը: Բանն այն է, որ այս խաղի գրության քվականը երգիչը ներկայացրել է մի փոքր այլ կերպ, չնայած քվագրել է ճիշտ այն սկզբունքով, ինչպես Դավթարի մյուս քվակիր խաղերը, այն է՝ վրացական տառերի քվային արժեքներով և վրաց փոքր բռնիկոնով (+1312): Այսպես, հիշյալ «Բլբուլի հիդ լաց իս էլի» խաղը քվագրված է «Քրոնիկոնի ՈւՄ, մարտի վերջ»: Ու-ն վրացական այբուբենում ունի 400, իսկ Մ-ն՝ 40 քվային արժեք: Հետևաբար խաղը գրված է բռնիկոնի 440-ին, որը տալիս է վերջնական 1752-ը (440 + 1312): Դավթարի առաջին հայերեն խաղը ևս Սալար-Նովան քվագրել է բռնիկոնի ՈւՄ-ին, այսինքն՝ 1752-ին, բայց այս անգամ նա Ու-ն և Մ-ն դրել է իրարից անջատ: Խաղի բնագիրը նա վերցրել է Բառանկյուն շրջանակի մեջ և շրջանակի վերևը դրել է Ու-ն, իսկ ներքևը՝ նրան համապատասխան՝ Մ-ն: Շրջանակի աջ և ձախ կողմերում էլ երգիչը դրել է Զ և Ն տա-

ներք, և բանասերները ՈւՄՋՆ-ն դիտելով միասնաբար, որ--
պես մի առանձին ծածկագիր, բնականաբար, չեն կարողացել
նշտորեն վերծանել այն: Այսպես, Մ. Հասարկանը որևէ կապ
չգտնելով ՈւՄՋՆ տառերի միջև, միանգամայն անհասկանա-
լի է համարել դրանց նշանակությունը, քեև ամեն կերպ վոր-
ձել է բացատրել դրանք (154, 234): Գանի որ Մ. Հասար-
կանն այլ հաշվարկի հիման վրա երգչի ծննդյան քվականը
համարել էր 1717-ը, և քանի որ Դավթարի առաջին հայերեն
խաղը երգիչը գրել է երեսնամյա հասակում, ուստի և հա այս
խաղի գրության քվականը հարցականով համարել է 1747-ը:
Մինչդեռ հա նիշտ էր որոշել ՈւՄ-ի արժեքը (1752 թ.). հրա՛ն
խանգարել էր ՋՆ-ն, ինչպես և այն կանխակալ կարծիքը, քե
Սալար-Նովան ծնվել է 1717 քվականին:

Ըստ էության, ՈւՄ-ն պարզ քվագրություն է, իսկ ՋՆ-ն՝
ծածկագիր քիվ:

Այսպիսով, Սալար-Նովայի առաջին հայերեն խաղը
գրված է ՈւՄ՝ 1752 քվականին, երբ հա եղել է 30 տարեկան,
ուստի և երգիչը ծնվել է 1752—30=1722-ին: Այս հաշվարկն
առավել հաստատուն է դառնում, երբ վերծանում ենք ՋՆ
ծածկագիրը: Այդ տառերի մեջ էլ, մեր կարծիքով, երգիչը ծած-
կագրել է իր տարիքը խաղը գրելու ժամանակ, այն է՝ 30
քիվը: Ծածկագիրը կազմելիս Սալար-Նովան նկատի է ունե-
ցել առաքական այբուբենի հաջորդական համարները. Ջ-ն
(Ջիմ) այդ այբուբենի 5-րդ տառն է, իսկ Ն-ն (Նույն)՝ 25-րդը:
Դրանց գումարից ստացվում է 30, որը երգչի տարիքն է հա-
յերեն առաջին խաղը գրելիս, կամ որ նույնն է՝ 1752 քվակա-
նին: Ուրեմն իսկապես, Սալար-Նովան ծնվել է 1752-ից 30
տարի առաջ, այսինքն՝ 1722 քվականին (34, 215—220):

Սալար-Նովայի հանրահայտ հայերեն խաղերից մեկն
սկսվում է հետևյալ տողով.

Ինձ ու իմ սիրեկան յարին մե տարի բերած գիղենաք
(2—29):

Պ. Սևակն, առաջինը լինելով, իրավամբ, այս տողն ըն-
կալել է ոչ իբրև *փոխաբերություն*, ինչպես արվել է նրանից
առաջ, այլ՝ *կենսագրական վկայություն*: Տողի իմաստն է՝ Էս
և իմ սիրեկան յարը ծնվել ենք միևնույն տարեթվին: Սալար-
276

Նովագիտության մեջ վաղուց հետեւ առաջ է հաշված այն կարծիքը, թե Սալյար-Նովայի սիրած կինը Էդել է Հերակլ արքայի փայր Աննան: Մի շարք համոզիչ փաստարկներով հաստատելով այդ կարծիքը, որ մենք անառակելիորեն բնորոշում ենք, Պ. Սևակը, վկայակոչելով Գ. Լեոնիձեի «Բեսիկի» աշխատությունը, ցույց է տվել, որ արքայաբույր Աննան ծնվել է 1722 թվականին: Սա նշանակում է, որ Սալյար-Նովան ևս ծնվել է 1722-ին և միաժամանակ հաստատում է, որ նրա սիրեկան յարը իսկապես Էդել է արքայափայր Աննան (163, 61):

Ի հաստատումն սրա, ասենք, որ Սալյար-Նովան վրացերեն խաղերից մեկում էլ, որն ունի կենսագրական բնույթ և որտեղ գաղափարված է Աննա անունը, ակնարկել է իր և իր սիրտնու հասակակից լինելը.

Թե ի՞նչ իմ հասակին ես (վ.—7):

Հովհան արքայազնի «Կալմասոբա» («Կալմասունք») գրում նկարագրված է Հաղպատի կուսակրոն վանական Սալյար-Նովա—Ստեփանոսի հանդիպումն ու նաչկերույքը Քարքլիի Քվարքախևի (Քվարախև) վանքի կիսատարկավազ (խաղիակոն) Հովհան Խելաշվիլու հետ: Ըստ որոշ վրացագետների, այդ հանդիպումը տեղի է ունեցել 1798—1800 թվականների միջև (Հերակլ արքայի մահից հետո և նրա որդու՝ Գիորգիի քաղափրության օրոք): Սալյար-Նովան եթե ծնված լիներ 1712-ին, այս ժամանակ պիտի լիներ 86—88 տարեկան ծերունի: «Եթե Սալյար-Նովայի մահվան (ավելի ճիշտ՝ հափտակության) թվականը համարենք ավանդական 1795-ը, — գրում է Պ. Սևակը, — այս դեպքում էլ վերոհիշյալ հանդիպման ժամանակ նա պիտի լիներ 83, 82 կամ 78 տարեկան (եթե ծնվել է 1712, 1713 կամ 1717 թվականներին)» (163, 29): Սակայն, ինչպես գրում է Մ. Հասրաքյանը, «երկու վանականների նաչկերույքի բերացում տեղի ունեցած գրույցի հոգեբանական անալիզը ցույց է տալիս, որ այդ ոչ թե 80 տարին անց վանականին (կամ ոչ վանականին), այլ ամենաշատը 70—75 տարեկան մարդուն համապատասխանող նաչկերույք է և տրամադրություն» (154, XXXV11): Ուրեմն ալի հանդիպման ժամանակ, այն է՝ շուրջ 1795 թվականին, Սալյար-Նովան Էդել է 70—75 տարեկան: Ըստ Պ. Սևակի. «Խրնդիրը չի կարելի լուծել հիշյալ հանդիպման ժամանակը կա-

մայականորեն ետ տանելով... Ինչհա՞ն պիտի ետ տանել այլ ժամանակը (ընդ որում՝ անհիմն ու կամայականորեն), որպեսզի Սալար-Նովան դառնա 70—75 տարեկան: Հարցը կլուծվի ինքնին, առանց կամայականության ու բռնաձգության, երբ Սալար-Նովայի ծնունդը հաշվենք 1722-ից» (163, 30):

Լրացնելով Պ. Սևակին, ասենք, որ երբ այդ ժամանակ Սալար-Նովան 70—75 տարեկան ծերունի էր, ապա Հովհան Խելաշվիլին եղել է նորահաս երիտասարդ (*շմածվիլի*): Նրա ծննդյան քվականը համարվում է 1772-ը (118, 238): Այս փաստն արդեն լիովին անհնարին է դարձնում հանդիպման ժամանակը ետ ու առաջ գցել: Երբ 70—75 տարեկան Սալար-Նովան ծնված լինե՞ր 1712-ին, ապա այդ հանդիպման ժամանակը կբեկնե՞ր 1782—1787 քվականներին, երբ Խելաշվիլին 10—15 տարեկան է եղել: Մինչդեռ 1722-ին ծնված Սալար-Նովան 1795 թ. լինելով շուրջ 73 տարեկան, հանդիպել ու գրուցել է Խելաշվիլու հետ, որն այդ ժամանակ իսկապես եղել է 23 տարեկան նորահաս երիտասարդ:

Ապացուցելու համար, որ Սալար-Նովան չէր կարող ծնված լինել 1717, առավել ևս 1712—1713 թթ., Պ. Սևակը, որպես անուղղակի կովան հիշատակել է աղբբեջաններեն խաղերից մեկը, որն անկասկած գրված է երգչի՝ պալատից երկրորդ անգամ վտարվելուց հետո: Այդ խաղի վերջին տան մեջ ստված է.

Էս վրաց քավաղներու մեջ ջիվան կինքս մաշեցի (154, 228):

«Պալատից Սալար-Նովայի երկրորդ անգամ վտարվելը,— գրում է Պ. Սևակը,— ոչ առանց հիմնավոր պատճառների, սալարնովագետները ընդունում են 1760—62 թթ., երբ նա պիտի լինե՞ր 48—50 տարեկան (երբ ծնվել է 1712-ին): Այս տարիքի մարդը չէր կարող վրաց քավաղների մեջ իր «ջիվան կինքը» մաշելուց խոսել: Պատկերը բոլորովին կփոխվի, բնագծված տողն իր հավաստիությամբ կհնչի, քվական ավյալներն իրար չեն ժխտի, երբ ընդունենք, որ նա ծնվել է 1722-ին» (163, 31):

Այժմ, երբ հայտնի է պալատից Սալար-Նովայի վտարման ստույգ ժամանակը (1759), առավել համոզվիչ է դառ-

278

ճում Պ. Սեակի այս վարկածը: Պալատից երկրորդ անգամ վստարվելիս Սայաթ-Նովան եղել է 37 տարեկան, ուստի և կարող էր իրեն ջիվահ-երիտասարդ համարել:

Օհանի ձեռագրում պահպանված «Աստղալույսով ծովն ինչպե՞ս կցամափ» վրացերեն խաղը, երգչի որդու ծանուցմամբ, գրված է 1751 թվականին: Այս խաղի վերջին տան մեջ երգիչն իրեն կոչել է *ղմածվիլի*՝ պատանի, նորահաս երիտասարդ (Վ—25): Եթե Սայաթ-Նովան ծնված լինե՞ր 1712-ին, ապա այդ ժամանակ կլինե՞ր 39 տարեկան և երբեք իրեն այդպես չէ՞ր կոչի: Մինչդեռ ծնված լինելով 1722-ին, հա հիշատակի 1751 թվականին եղել է հասունության սահմանագծին դեռևս չհասած *ղմածվիլի*-երիտասարդ, ինչպիսին Հովհան Խելաշվիլին է եղել Սայաթ-Նովային Հաղպատավանում հանդիպելու ժամանակ:

Ինչպես հայտնի է, Սայաթ-Նովան սիրահարվել և աշուղությամբ է գրադվել 20 տարեկան հասակից: Եթե նա ծնված լինե՞ր 1712 թվականին, ապա Բաճ տարեկան կլինե՞ր 1732-ին և երեսուն տարեկան՝ 1742-ին: Բայց ո՞ր էն այդ թվականներին գրված նրա խաղերը, ինչո՞ւ Դավթարի թվակիր խաղերի մեջ չկա ոչ մեկը, որ գրված լինի 1731—1741-ին: Մինչդեռ 1722 թ. ծնված Սայաթ-Նովան 20—30 տարեկան է եղել 1742—1752-ին, և Դավթարում էլ կան այդ թվականները կրող քե՛ հայերեն և քե՛ ադրբեջաներեն խաղեր:

Հատկանշական է նաև, որ Սայաթ-Նովան իր երգերի լավագույն և մեծագույն մասն ստեղծել է 1752—1759 թթ.: Եթե երգիչը ծնված լինե՞ր 1712-ին, ապա այդ թվականներին կլինե՞ր 40—47 տարեկան, մինչդեռ նրա սիրերգությունը շատ ավելի երիտասարդ ոգու արտահայտություն է, ուստի և ավելի նիշտ է նրա ծնունդը դնել 1722 թվականին: Բանաստեղծի գրական ժառանգության հիմնական և էական մասն ամփոփված է նրա ինքնագիր Դավթարում, որտեղ բնոթիվված է 1742—1759 թթ. հորինված ադրբեջաներեն և հայերեն խաղերը: Իսկ այդ տարիներին, Սայաթ-Նովան, ծնված լինելով 1722-ին, եղել է 20—37 տարեկան:

Վրացերեն հանրահայտ «Արդար եղիր ինձ հետ, չէ՞ որ քաղավոր ես» խաղի մեջ, որ գրված է երգչի՝ երկրորդ անգամ արժունիից վտարվելուց անմիջապես հետո, այն է՝ 1759

քվակահին, բանաստեղծը վկայել է, որ ինքը դեռևս ամուսնացած չէ («Ոչ հարսնախոս ունեմ, ոչ էլ կողակից»): Արժու-նիֆից վտարված բանաստեղծն ամուսնացել է կամ նույն 1759-ին, կամ ամենաուշը՝ մեկ տարի անց, 1760-ին: Մնված լինելով 1712-ին, Սայաթ-Նովան այդ ժամանակ կլինե՞ր 48—49 տարեկան: Դժվար է հավատալ, որ նա ամուսնացել է այդ տարիքում և ունեցել չորս զավակ: Ուրիշ բան, եթե նա տասը տարով երիտասարդ լինե՞ր, այսինքն՝ ծնված լինե՞ր 1722-ին (հմտ. 163, 470—473):

Եթե այս ամենը դիտենք Պ. Սևակի համոզիչ ապացույց-ների բնութագրության մեջ, ապա *կարող ենք վերջնականապես ապացուցված համարել, որ Սայաթ-Նովան ծնվել է 1722 թվականին:*

Չնայած այս ամենին, մինչև այսօր պաշտոնապես շրջանառության մեջ է մնում ավանդական ու ենթադրյալ 1712-ը, և շարունակվում են երգչի ծննդյան քվականը որոշելու նոր, անհաջող փորձերը:

«Բանբեր Երևանի համալսարանի» հանդեսի 1976 թվա-կանի 2-րդ համարում լույս տեսած «Սայաթ-Նովայի ծածկագիր տաղերի վերծանման շուրջը» հոդվածում Գ. Նալբանդյանը, երգչի աղբյուրներեն խաղերից մեկի ծածկագրի ոչ ճիշտ վերծանությամբ գտել էր, որ Սայաթ-Նովան ծնվել է ոչ թե 1722 թվականին, այլ դրանից տասնմեկ տարի առաջ՝ 1711-ին: Նույն հոդվածում նա փորձել էր ժխտել սայաթնո-վագիտության մեջ առաջ բաշխված և նույն Պ. Սևակի կողմից վերջնականապես ապացուցված այն կարծիքը, թե Սայաթ-Նովայի սիրած կինը եղել է Հերակլ 2-րդի քույր Աննան: Նույն հանդեսի էջերում (1977, N 2) մենք տպագրեցինք մի հույ-ված, որտեղ պաշտպանեցինք 1722-ը, որպես Սայաթ-Նովա-յի ծննդյան ճշգրիտ քվական, ինչպես և այն, որ Սայաթ-Նո-վայի նակատագրական սերն իսկապես եղել է Աննա Բատո-նիշվիլին: Մենք ցույց էինք տվել Գ. Նալբանդյանի վերծա-նության աննշտությունը և նրա հոդվածի մեջ առկա փաստա-կան և տրամաբանական սխալները: Վերջնականապես հաս-տատելու համար 1722-ը և Սայաթ-Նովա—Աննա կապը, շատ ամփոփ ձևով բերել էինք մի շարք ապացույցներ՝ մեծ մա-սամբ հիմնվելով նշանավոր սայաթնովագետների վրա, կա-

տարելով նաև մեր փաստարկները: Ըստ այդմ, Սալյար-Նովայի ծննդյան նոր թվական առաջարկողները պիտի կարողանային հիմնովին հերքել բոլոր այդ ապացույցները և առաջարկել նոր զորավոր ապացույցներ հոգուտ առաջարկվող թվականի: Այդպիսի մի փորձ ցանկացավ անել Գ. Նալբանդյանն իր պատասխան հոդվածում, որը լույս տեսավ նշված հանդեսում (1978, № 3): Աննայի խնդիրը թողնելով հետագային, Գ. Նալբանդյանը փորձեց նոր կովաններով հաստատել 1711-ը և հերքել մեր բերած ապացույցները: Սակայն, ինչպես նրա նախկին վերժանությունը, այնպես էլ նոր կրովանները անհամոզիչ էին և զուրկ փաստական ու տրամաբանական հիմքից: Այսպես, նա գրում է, որ «առաջին իսկ թվակիր քուրհերեն խաղերը վկայում են, որ Սալյար-Նովան արդեն ինքնուրույն կատարյալ աշուղ էր, արդեն 30 տարին բոլորած»: Նվ փանի որ Սալյար-Նովայի ամենավաղ թվական կրող խաղը գրված է 1742-ին, և հնարավոր է, որ այդ թվականից էլ շուտ գրված խաղեր լինեն, ուստի և նա ծնվել է 1711-ին: Ասենք, որ իր առաջին աղբբեջաներեն խաղերի մեջ Սալյար-Նովան կատարյալ աշուղ չէ և երե նույնիսկ այդպիսին էլ լինե, ապա դա ամենևին հիմք չի տալիս ենթադրելու, որ նա 1741-ին էղել է 30 տարեկան:

Հիմնավոր չէ նաև Գ. Նալբանդյանի մյուս փաստարկը: Մ. Հասարսյանն իր կազմած ժողովածուի առաջաբանում գրել է. «Սալյար-Նովայի հայրը՝ պանդուխտ Կարապետը, ըստ երևույթին ապրել է 75 տարի: 1758 թ. գրված աղբբեջաներեն մի խաղում երգիչը արտահայտում է «մորից ու եղբորից զրկվելու» իր վիշտը»: Այս երկու նախադասությունից, որոնցից առաջինը միանգամայն անորոշ ենթադրություն է, Գ. Նալբանդյանը կատարել է այսպիսի հետևություններ՝ Սալյար-Նովայի հայրը մահացել է 1758 թվականին (մոռանալով, որ այդ թվականին երգիչը մորից ու եղբորից է զրկվել) և փանի որ ապրել է շուրջ 75 տարի (որի համար ոչ մի տվյալ չկա), ուստի և ծնվել է մոտավորապես 1683-ին: Հիմք ընդունելով Կարապետի ամուսնության «ավանդական տարեթիվը»՝ 1710 (որ նույնպես անհիմն է), նա գտել է, որ երգչի հայրն այդ ժամանակ էղել է շուրջ 27 տարեկան, և Արուսիների ծնունդն էլ բնականոն է 1711 կամ 1712-ին: Մինչդեռ երե Սալյար-

Նովան ծնված լինել 1722-ին, ապա Կարապետը պիտի ամուսնացած լինել 38 տարեկան հասակում, որ բնականոն չէ։ Գ. Նալբանդյանի այս ապացույցն ավելի քան անհամոզիչ է, քանի որ հիմնված է պանդուխտ Կարապետի ծննդյան, ամուսնության և մահվան անհայտ և անորոշ քվականների վրա և նման է Լեւոն անհայտով հավասարման, որի արժեքը կարող է լինել ինչպես 1711, այնպես էլ՝ 1722 կամ ցանկացած այլ թիվ։

Գ. Նալբանդյանի մյուս փաստարկն էլ հիմնված է անորոշ ենթադրությունների վրա։ Այսպես, ըստ Մ. Հասրաթյանի, Սալար-Նովան ընտանիքով «1719 կամ գուցե և 1723 թ.» Սանահնից գաղթել է Թիֆլիս։ Հայտնի է նաև, որ 12 տարեկան հասակում մեր երգչին, իր իսկ վկայությամբ, ավել են արհեստի։ Եվ խիստ, Գ. Նալբանդյանը վերցնելով Մ. Հասրաթյանի ենթադրած 1723-ը (մի կողմ քողնելով 1719-ը), դրանից հաճում է Սալար-Նովայի վկայած 12-ը և ստանում 1711։ Անհամոզիչ է և այս ապացույցը, քանի որ անհայտ և անորոշ է. քե երբ է Սալար-Նովան ծնողների հետ Սանահնից գաղթել Թիֆլիս, և առհասարակ եղև՞ է այդպիսի գաղթ։

Որպես մեկ այլ փաստարկ, Գ. Նալբանդյանը մեջ է բերել երգչի աղբյուրներին ինքնակենսագրական խաղի հետևյալ տողը, հայերեն թարգմանությամբ.

Տասնընիներում [շատ ջանք դրի, գիր-ղալամին ընկերացա] (154, 208)։ Մեանից նա եզրակացրել է, որ երգիչը «1726 քվականին սկսում է աշուղություն սովորել վարպետների մոտ»։ Սակայն, զարմանալիորեն, նա չի նկատել, որ անկյունավոր փակագծերում դրված բառերը թարգմանչի՝ Մ. Հասրաթյանի անվերապահ լրացումն են և բացակայում են Դավթարից։ Մնում է եզրակացնել միայն, որ Գ. Նալբանդյանը չի քերքել ո՛չ Սալար-Նովայի աղբյուրներին երգերի ժողովածուն, ո՛չ երգչի ինքնաձեռագիր Դավթարի և ո՛չ էլ անգամ Մ. Հասրաթյանի ծանոթագրությունները, որտեղ որոշակիորեն ասված է. «Անկյունավոր փակագծերին մեր, անվերապահ, լրացումն է» (154, 267)։ Գ. Նալբանդյանին այնքան է հրապուրել Սալար-Նովայի այս «վկայությունը», որ նա դրանով փորձել է նաև հերքել վաղուց ապացուցված այն նշմարտությունը, որ Սալար-Նովան սկսել է աշուղությամբ

գրադվել Բսան տարեկանից: Բացի այդ, «շատ ջանք դրի, գիր-դալամին բնկերացա» հասարայանական տողը ինչպե՞ս կարելի է բացատրել՝ աշուղություն սովորեցի վարպետների մոտ, երբ այն որոշակիորեն նշանակում է՝ գրագետ դարձա:

Հենվելով նույն ինֆնակենսագրական խաղի տվյալների վրա, Գ. Նալբանդյանը եզրակացրել է, թե 1736 թվականին 25-ամյա Սայաթ-Նովան «արդեն աշուղ է, հրապարակ մտած ինֆնուրուն է հանդես գալիս», իսկ 1741-ին 30-ամյա Սայաթ-Նովան «արդեն սովորել է բոլոր խաղերը, գիտի Բաման-չա, շոնգուր և (տ)ամբուրե նվագել, ազատ հյուրախաղերի է գնում»: Սակայն, ինչպես ցույց է տվել Պ. Սևակը, ինֆնակենսագրական խաղում 30 և հետագա տարիների մասին հայտնած տեղեկությունները «ոչ միայն չեն համապատասխանում Սայաթ-Նովայի փաստական կենսագրությանը, այլև կտրականապես հակասում են դրանց: Իր «Ինֆնակենսագրությունը» Սայաթ-Նովան շարադրել է 1750-ին, երբ հա 28 տարեկան էր, որովհետև ծնվել է 1722-ին» (163, 117): Այնպես որ 1741-ին Սայաթ-Նովան դեռևս Բսան տարեկան էլ չկար և այդ ժամանակ ոչ մի տեղ էլ «հյուրախաղերի» չի գնացել: Հայտնի է, թե ո՞ր փաստի հիման վրա Գ. Նալբանդյանը հայտարարել է նաև, թե «1742—43 թվականներից Սայաթ-Նովան սկսեց հորինել նաև վրացերեն խաղեր, երբ արդեն 31—32 տարեկան էր»: Ընդհակառակը, փաստերը ցույց են տալիս, որ Սայաթ-Նովան վրացերեն է գրել ավելի վաղ տարիքում, երբ իր իսկ վկայությամբ, *ղմածվիլի*-պատանի է եղել:

Ահա այսպիսի չնիմնավորված փաստարկներով Գ. Նալբանդյանը փորձել է հերքել Պ. Սևակի և մեր կատարած ապացույցները հոգուտ 1722-ի: Ըստ էության, նրան չի հաջողվել ո՛չ ապացուցել իր առաջարկած 1711-ը և ո՛չ էլ հերքել 1722-ը:

5. Սայաթ-Նովայի որդիները ևս, որպես նորտեր, ծառանգաբար անցել են արժայագն ապա արժա Գիորգիին: Վերջինիս 1800 թ. հուլիսի 23-ի հրովարտակում ասված է. «Մեր հրամանն է. Լալիդուրում գտնվող մեր ծառաները, առաջին՝ Դոգիա Դոշաշվիլի, Երկրորդ՝ Իոանե և երրորդ՝ Օհանեզա,— սրանց շնորհում և տալիս ենք Բագրատի կին և մեր հարս

եկատերիմային» (133, 101): Ըստ Պ. Մուրադյանի, հրովարտակում հիշատակված Օհանեզան Սալար-Նովայի որդի Օհանն է, որը նույն այդ անունով հիշվում է նաև Բագրատ արքայազնի մի վավերագրում (133, 101): Օհանին քերեսավելի հավանական կլինի նույնացնել հրովարտակում հիշատակված Իոաննի հետ, քանի որ Օհանն ինքը իր ձեռագրում այդ անունով է իրեն կոչել: Հետագայում Օհանը լայրելով Պետերբուրգում, ծառայել է Գիորգի քաղաքի որդուն՝ Թեյմուրազին, որի հրամանով, ինչպես տեսանք, կազմել է սալարնովյան խաղերի մի ժողովածու (1823 թ.):

6. Ըստ Ա. Ղանալանյանի, այս ավանդության մեջ վիպականը էամ ստեղծականը «չուլհակի դագգանի կատարելագործման գլուխը մանուկ Արուսիկին վերագրելու հանգամանքն է: Հնագիտական, վիմական և մատենագրական աղբյուրներում առկա համապատասխան տեղեկություններից հայտնի է, որ կտավագործության արհեստի և չուլհակի դագգանի կատարելագործումը, ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ հարևան երկրներում, տեղի է ունեցել տակավին վաղ միջնադարում: Այն հանգամանքը, որ ժողովուրդը հիշյալ գլուխը կապել է Սալար-Նովայի անվան հետ, վկայում է վերջինիս մեծ ընդունակությունների վերաբերյալ ժողովրդի ունեցած բարձր կարծիքի և սիրած երգչին մի նոր արժանիքով մեծարելու հրաշակության մասին» (108, 79): Սակայն, եթե ժողովուրդը ունեցել է նման կարծիք Սալար-Նովայի ընդունակությունների մասին, ուրեմն դրա համար իրական հիմքեր են եղել: Սալար-Նովան ինքը մի խաղի մեջ ասել է. «Ով կատարյալ է՝ պետք չունի լրացման» (Ա—108):

Վաղ միջնադարում կատարելագործված չուլհակի դագգանն, անշուշտ, դարերի ընթացքում նույնը չի մնացել, կրել է որոշակի փոփոխություններ: Եվ ինչո՞ւ չհավատալ, որ մեր շնորհաշատ երգիչն էլ այդ մեկնայի հետագա կատարելագործողներից մեկն է եղել: Մանավանդ որ, իր իսկ վկայությամբ, 13—14 տարեկան հասակում արդեն կատարելապես տիրապետել է իր արհեստին: Նկատենք, որ կայուն արդյունաբերական կյանք չունեցող երկրներում արտադրական միջոցները միշտ չէ, որ գործածվել են իրենց կատարյալ փնակով: Շատ անգամ արհեստավորները վերադարձել են իրենց

նախկին, պարզունակ հաստոցներին: Ուշագրավ է, որ Արու-
թին—Սայաթ—Նովայից հետո էլ Թիֆլիսի ջուլհակները դարձ-
յալ փողոցում էին կտավը հինում: Հիշելով իր մանկության
հաղափր, Ն. Աղբալյանը գրել է. «Մեր քաղի մեջ ես տեսած
եմ ջուլհակներ, որ շարունակում էին Սայաթ—Նովայի ար-
հեստը, նրա պես իրենց տան մեջ մափոք շառժելով և փո-
ղոցի մեջ հենքը կազմելով» (22, 18): Բայց, ինչպես տեսանք,
Արուսիքն իր ստեղծած դազգահով կտավի հենքն էլ սենյա-
կում էր կազմում: Արդյո՞ք իր ստեղծած հաստոց—*քարդահը*
չի՞ ափնարկել երգիչն իր մի հայերեն ալլաբանական խաղի
հետևյալ տողում.

Տեսնողըն քահրըն շի գիղի՝ մե հե՛ստի փարգան իմ բերի

(2—10):

Անդրադառնալով խնդրո առարկա ավանդությանը,
Պ. Սեակը գրել է. «Սրա՛ն էլ հավատացե՛ք՝ հիշելով... Վերա-
ծննդի մարդկանց: Հավատացե՛ք, որովհետև, որքան ճիշտ
է, քե «կարկուտը ծեծած տեղն է ծեծում», նույնքան էլ ճիշտ
է, քե «աստված որ ավեց՝ էլ չափը չի հարցնում» (163, 176):

7. Զ. Մրաժմինդելու գրի առած մի ավանդության համաձայն,
Սայաթ—Նովան ֆրանկների (կաթոլիկների) հոգևոր առաջ-
նորդի (պատրերի) մոտ հեփիմություն (բժշկություն) է սովո-
րել և աշուղության հետ միասին զբաղվել նաև բժշկու-
թյամբ: Դժվար է ասել, քե որքան նշմարտություն կա այդ
ավանդության մեջ, բայց ուշագրավ է Սայաթ—Նովայի առն-
չությունը ֆրանկների հետ: Մեկ այլ ավանդության համա-
ձայն էլ, երգիչը սիրել է Տալիքա անունով մի աղջկա, որը
ֆրանկի աղջիկ էր (161, № 15, էջ 231): Հին Թիֆլիսում ապ-
րոդ ֆրանկ—միսիոներներին հիշում են ֆրանսիացի նաճա-
պարհուրդներ Շարդենը և Տուրնըֆորը, որոնց վկայությամբ
ֆրանկները զբաղվում էին բժշկությամբ, բուժում էին մարդ-
կանց հոգիներն ու մարմինները (196, 68, 79): Սա ինչ—որ
չափով հաստատում է Զ. Մրաժմինդելու գրի առած ավան-
դությունը:

Զ. Մրաժմինդելու գրի առած մեկ այլ ավանդության հա-
մաձայն, Սայաթ—Նովան աշակերտել է մի առադճագործ
վարպետի մոտ: Սրա համար, ըստ երևույթին, հիմք է ծա-

ռայել Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղի հայտնի տողը («Մու-
ռքն փեարն չի դրբստի ռանդան, դուրգար Սայաթ-Նովա»
(2—43): Լ. Մելիֆսեք-Բեկն էլ այս տողի հիման վրա են-
քադրել է, որ Սայաթ-Նովան հյուսն է եղել: Սակայն, կաս-
կած չկա, որ այստեղ, ինչպես նկատել է Գ. Լևոնյանը, երգիչն
իրեն դուրգար է համարել փոխաբերաբար (82, 337): Նույն
Մելիֆսեք-Բեկի ենթադրությամբ Սայաթ-Նովան գուցե և
եղել է մեծաբնույթ, բանկազին կտորեղենի մասնագետ,
հանի որ իր երգերում բազմապիսի կերպասեղենի անուններ
է տալիս: Սակայն, ինչպես գրում է Գ. Լևոնյանը. «դա ցույց
է տալիս Թիֆլիսի այն ժամանակվա կյանքը և այդպիսի ապ-
րանքներ՝ Պարսկաստանից առատ ներմուծումը, ուրիշ ոչ
մի բան» (82, 337): Բացի այդ, չուլհակ Արսրիներ մասնա-
գիտության բերումով (և առհասարակ) կարող էր իմանալ
կերպասեղենի բազմապիսի տեսակներ: Ընդունելի չէ նաև
Լ. Մելիֆսեք-Բեկի այն ենթադրությունը, թե Արսրիներ եղել
է դերձակ և թե տաղասաց Ստեփան դերձակը (Ստեփանն
մկերվալէ) և Սայաթ-Նովան նույն անձնավորությունն են
(182, 93—99): Բանասիրության մեջ այս կարծիքը հիմնովին
մերժվել է (135, 48—69):

8. 2. Մրաժմինդելու գրի առած մեկ այլ ավանդության հա-
մաձայն, Սայաթ-Նովան կրթություն է ստացել ժամանակի
նշանավոր վրացական կրթօջախ Դարիայի վանքում (184):
Սակայն մեր երգիչն այդ վանքում չէր կարող սովորել միայն
այն պարզ պատճառով, որ նրա պատանության տարիներին
վանքը դեռևս գոյություն չուներ. կառուցվել է Հերակլ II-ի
կնոջ՝ Դարեջանի ջանքերով (177, 12):

Ինչպես գրում է Գ. Լևոնյանը, «մենք քերես հավանական
համարելին, որ *դադթական* հայր՝ մահտեսի Կարապետն իր
որդուն տված լինի որևէ *հայոց* վանքի խնամքին. ինչպես
օրինակ՝ Սանահնի, որից և ծագած լինե՞ր հետագայում նրա
սանահնեցի կոչվելու ավանդությունը, բայց աչքի առաջ ունե-
նալով այն հանգամանք, որ Սայաթ-Նովան վրացերեն գրա-
գիտության մեջ ավելի առաջ էր, քան «հայելվարի», և որ նա
հայերեն սկսել է գրել շատ ավելի ուշ, բողոքում ենք այդ են-
թադրությունը: Ուրեմն մեր երգչի կրթավայրը պետք է որո-
նել մի ուրիշ տեղ» (82, 335): Այսուհանդերձ, Մ. Հասարա-
-

յանը Սայաթ-Նովայի կրթավայրը ցանկացել է տեսնել «Սանահնի հին ու հուշակված վանական դպրոցում», որտեղ նա ստացել է դպրոցական հատուկ կրթություն, «սովորել է ոչ միայն հայերեն՝ գրաբար, այլև վրացերեն, գուցե և մասամբ պարսկերեն» (154, IX—X): Իսկ ինչ վերաբերում է Սայաթ-Նովայի ձեռագրերում առկա բազմաթիվ ուղղագրական սխալներին, ապա դրանք Մ. Հասարայանն արդյունք է համարել «անուշադրության և ժողովրդական արտասանությանը դիմելու սկզբունքի»: Սակայն տվյալ դեպքում ընդունելի է Պ. Սևակի առարկությունը, թե «ժողովրդական արտասանությանը դիմելու պատճառաբանությամբ ոչ մի կերպ չես բացատրի այն հանգամանքը, որ Սայաթ-Նովան իր իսկ անունը (և անթիվ-անհամար այլ բառեր) գրում է բազում ձևերով, մինչդեռ *ժողովրդական արտասանությունը, անկասկած, հղի է մեկ ու միակ*» (163, 398—399): Իր՝ Պ. Սևակի ենթադրությամբ, Սայաթ-Նովան «ընդամենը, հավանաբար, սովորել է ինչ-որ մի վանքում, սովորել այն, ինչ կարելի էր սովորել վանքում, չունկնդրելով ոչ Յուսիմ ու Գիբբոնին, ոչ էլ Կանտին ու Ռուսսոյին» (163, 127): Այնուհետև Պ. Սևակը հաստատապես պնդել է, որ «երե նա որևէ տեղ երբևէ ուսանել է, ապա միայն գրանանաչություն» (163, 404):

Որոշ բանասերների կողմից Սայաթ-Նովայի ինչպես «նալագիտական», այնպես էլ պարսկա-արաբական գրագիտության աստիճանը չափազանցվել է: Իր «Սայաթ-Նովա» մեկնագրության ծանոթագրություններում Պ. Սևակը հիմնականում համոզիչ փաստարկներով առարկել է բոլոր այդ չափազանցումներին (163, 390—411):

Տ. Մ. Հասարայանի համոզմամբ, «Սայաթ-Նովայի՝ արաբական այբուբենով վաթ զրել-կարգալը ոչ մի կասկածի ենթակա չէ» (154, A): Նույնն է ասում նաև Պ. Սևակը (163, 409), հակադրվելով Լ. Մելիքսեր-Ֆեկին, որի կարծիքով Սայաթ-Նովան աղբբեջանական խաղերը Դավթարում գրի է առել հայերեն տառերով, բանի որ «տիրապետելով հայերենին և վրացերենին՝ արաբերեն գրերին չի տիրապետել» (122, 19): Իսկ ըստ Ն. Գևորգյանի, Սայաթ-Նովան «արաբական տառերի անուններն ու կարգը գիտեր միայն բանավոր ավանդությամբ և ծանոթ չէր ուղղագրությանը» (51, 98): Այդ երա-

կացութեան համար հիմք է ընդունվել այն հանգամանքը, որ Երզնի շրջանի արաբական որոշ տառանդներ նշել է բարբառային արտասանությամբ և իր *ղարահեջա* խաղերում արաբական տառերով ներկայացվող բառերը տվել է ոչ քե արաբերենի ուղղագրությամբ, այլ՝ առաջնորդվելով արտասանական ըսկրբունմաներով: Նախ ասենք, որ հայերեն որոշ տառանդներ էլ բարբառով ստեղծագործող աշուղ-բանաստեղծը նշել է բարբառային ձևով (այիբ *փ/ս. այբ*), և դա ամենևին չի նշանակում, քե նա հայկական այբուբենը գիտեր միայն բանավոր ավանդությամբ: Եվ հետո, մի՞թե պարզ չէ, որ հայատառ ու վրացատառ բուրբերեն (և ոչ քե արաբերեն) բառերում նա չպետք է առաջնորդվեր արաբական ուղղագրությամբ և բառերը այիտի ներկայացնե՞ր ըստ արտասանության: Ճիշտ այնպես, ինչպես հայերեն խաղերը գրելով վրացատառ, նա տվել է դրանց արտասանական ձևերը (մարբ *փ/ս. մարդ*), անտարակույս իմանալով բառերի գրության նիշտ ձևերը:

Հատկանշական է, որ Գավրաբի 37-րդ էջում Սայաթ-Նովան գրի է առել մի աղբբեջաներեն խաղ, որի համար ծանուցել է. «էս նուղասարգ է», այսինքն՝ գրված է արաբական այբուբենի կետերը չգրած տառերով (հայկական տառադարձությամբ), երբ բառերն անիմաստ կցումների ձև են ստանում: Միայն կետերը նիշտ լրացնելով (մտովի), բառերն անշատվում են, կազմելով իմաստավոր նախադասություն: Ինչպես գրում է Մ. Հասրաբյանը, «նման խաղը, որ հեղինակի գրածներից միակը չէ, վկայում է երգչի, արաբատառ զրարության մեջ վարժ լինելու մասին» (100, № 11, էջ 5): Նմանատիպ խաղերից է «Շիրազի սափոր ես» սկսվածով աղբբեջաներեն երգը, որտեղ մրցակից աշուղին առաջարկվում է իմանալ՝ «Կետավորն, անկետը բանի՞սն են, բանի՞սը» (Ս.— 73): Այս խաղի վերջին տողը կազմված է այնպիսի բառերից, որոնց, ըստ կետերի փոփոխման, «տարբեր միացումից, — ինչպես նկատել է Մ. Հասրաբյանը, — վերծանման շորս վարիանտ է ստեղծվում» (154, 269): Սա էլ լավագույնս ապացուցում է, որ Սայաթ-Նովան գիտեր արաբական այբուբենը ոչ քե բանավոր ավանդությամբ, այլ գրավոր հանապարհավ, ծանոթ լինելով նրա ուղղագրությանը:

10. Շատ հավանական է, որ եթե ոչ պատանի հասակում, ապա հասուն տարիքում Սայաթ-Նովան այցելել է Մշո սուրբ Կարապետի վանքը: Ըստ ավանդության, այդ վանքն էր շնորհում աշուղության ու լաւախաղացության ձիրքը: Ինչպես գրել է Բաֆֆին. «Աշուղները համարում են նրան իրենց քանքարի մուսան — նրանցից ոչ մինքն համարձակություն չունեն սալ վեր առնելու և «մեյդան» (հրապարակ, հանդես) դուրս գալ՝ մինչև զնացած շիներ այդ վանքը և երազի մեջ ստացած շիներ սուրբ Կարապետի ձեռքից մի գավաթ էշխի (աշխուլժի) ըմպելի և մինչև նրա սազը օրհնած շիներ վանքի վանահայրը» (167, 81—82): Սայաթ-Նովան էլ իր էշխ-սերն ու բանաստեղծական շնորհքն ստացած է համարել սուրբ Կարապետից, որին աշուղներն անվանում էին Չանգլու-Փիր (երաժշտության հովանավոր): Հիշենք նաև, որ Սայաթ-Նովան Մշո Սուլթան սուրբ Կարապետին է ձոնել իր երկերգվյա (հայերեն-թուրքերեն) խաղերից մեկը (Ա—11):

11. Ս. Օգանեզաշվիլին գտնելով, որ Սայաթ-Նովան 19 տարեկան հասակում եղել է Հնդկաստանում, մասնակցելով հրեղեկական արշավանքին, որն սկսվել է 1738-ին, ենթացրել է, որ նա ծնվել է 1719 թվականին (1738—19): Իսկ Պ. Մևակը ցույց տալու համար, որ Սայաթ-Նովան 19 տարեկան հասակում հաղիրդան արշավանքի ժամանակ եղել է Հնդկաստանում և դրանով էլ ապացուցելու համար, որ նա ծնվել է 1722-ին, այդ արշավանքի հաստատուն տարիները (1738—1739) ավելացրել է Երկու տարով (1738—1741): Իրականում Սայաթ-Նովան հնդկական արշավանքի ժամանակ եղել է 16—17 տարեկան, իսկ 19 տարեկանում նա ավարտել է իր «հանապարհորդությունները» Հաբաշ-Հնդկաստանում և այնքա մասին է վկայել ինքնակենսագրական խաղի մեջ: Այնպես որ հնդկական արշավանքին Սայաթ-Նովայի մասնակցած լինելու փաստարկումնով անհնարին է նշտել երգչի ծննդյան թվականը, որ նշովում է այլ, առավել համոզիչ փաստարկներով:

Ըստ Պ. Մևակի, «վնասականապես կարելի է պնդել միայն մեկ բան. եթե Սայաթ-Նովան եղել է Հնդկաստանում, ապա ոչ իբրև աշուղ-սաղանդար: Նախ ա՛յն պատճառաբանությամբ, որ իր իսկ ասելով նա սկսել է աշուղությամբ զբաղվել բանտարեկան հասակից հետո, մինչդեռ «Հաբաշ ու Հինդուստան»

ման է եկել մինչև այդ՝ «տասներինը տարեկանում», այսինքն՝ մինչև աշուղությամբ զբաղվելը» (163, 22): Ճիշտ է, որ Սալաթ-Նովան բաժնի տարեկան հասակից է զբաղվել աշուղությամբ, այսինքն՝ երգեր է հորինել, ստեղծագործել է: Մինչդեռ նա երգել ու նվագել է շատ ավելի վաղ, ինչպես ինքն է ասել՝ «սլափուց»: Ինչ խոսք, որ նույնը չեն աշուղ-ստեղծագործողը և երգող-երաժիշտը: Ճիշտ չի լինի կարծել, որ բաժնի տարեկանից Սալաթ-Նովան միաժամանակ սկսել է բանաստեղծել և երգել ու նվագել: Կասկած չկա, որ նա ավելի վաղ եղել է երգիչ ու երաժիշտ-կատարող և երևի իրոք եղել է շահական բանակում, ապա եղել է սոսկ շարֆային երաժիշտ:

Ընդունելով Սալաթ-Նովայի մասնակցությունը հնդկական արշավանքին, Մ. Հասրաթյանն այսպիսի ենթադրություն է կատարել. «Արուսիներ հնարավոր է, որ եղած լինի վրաց Թեյմուրազ քաղալորին ուղեկցող շախմատի մեջ, երբ 1735 թ. հոկտեմբերի 6-ին Թիֆլիսը գրավելուց հիշ անց, Նադիր-Շահը նրան տարավ Աֆղանստան: Վերջինիս կենտրոն Ղանդահարում, 1738 թ., Նադիրը քույլ տվեց Թեյմուրազին իր շախմատով վերադառնալ Վրաստան, բայց նրա 18-ամյա որդուն, արդեն ճանաչված մարտիկ Հերակին, որին նոր էր բերել տվել Վրաստանից, համարյա որպես պատանդ, մասնակից արավ իր հնդկական արշավանքին: Հերակը մենաջ չէր, այլ շախմատով, որի մեջ շատ հնարավոր է, որ եղած լինե՞ր նաև Սալաթ-Նովան» (154, XI): Պ. Սևակն իրավացիորեն մեծել է այս կարծիքը, գտնելով, որ Արուսիներ չէր կարող լինել Թեյմուրազի կամ Հերակի շախմատում, որովհետև, ինչպես երևում է «Կալմաստբայում» գրի առնված գրույցից, Հերակը Սալաթ-Նովային իբրև երգիչ-նվագածուի նանաչել է իր քաղալորական մեջլիսում, հնդկական արշավանքից հետո: Պ. Սևակի կարծիքով, «Սալաթ-Նովան կարող էր լինել Գիլի Ամիրխանյանի հեծելազորում» (163, 23): Սակայն Պ. Սևակը հաշվի չի առել, որ 1722-ին ծնված Սալաթ-Նովան 1738-ին, երբ դեռևս 16 տարեկան էր, չէր կարող զինվորագրվել և Գիլի Ամիրխանյանի հեծելազորում մասնակցել հնդկական արշավանքին: Արուսիներ չէր կարող լինել Թեյմուրազի և Հերակի շախմատում նաև այն պատճառով, որ, ինչպես կարծում ենք, 16 տարեկան հասակից գերի է տար-

վել և ընդգրկվել Նաղիրի բանակում որպես երգիչ-նվագա-
ժու: Հնդկական արշավանքի ժամանակ Արուքինն ամենաշա-
տը կարող էր տեսնել Քեյմուրազին և Հերակլին, ինչպես և
վերջինիս ուղեկցող մելիք Աղա Մինիշկարին, որին հիշել է
վերը բերված ֆառատույում, Նաղիր-Շանի հետ:

Նքե ընդունենք, որ Արուքին—Սայաթ-Նովայի գերու-
թյունը եղել է մի ֆիչ ավելի վաղ, երբ նա դեռևս 14—15 տա-
րեկան էր, ապա կարող ենք կատարել մի հավանական են-
թադրություն: 1736 թվականի ձմռանը Մուղանի դաշտում
հավաքվում են պարսկական տերության բոլոր կառավարիչ-
ները, ինչպես նաև հայ մելիքներն ու հայոց կաթողիկոս Աբ-
րահամ Կրետացին: Այստեղ Նաղիրն ընտրվում է Իրանի շահ
և իր քաղաքության առթիվ իր հավատարիմ պաշտոնյանե-
րին այլ նվերների հետ միասին շնորհում է նաև գերիներ.
«Քանգի,— գրում է Կրետացին,— Վրաստանու Եօթն հազար
գերի էին բերեալ վրացի և հայ խառն: Զկէսն բաժանեաց նո-
ցա. ոմանց՝ կին, ոմանց՝ աղջիկ, ոմանց՝ տղայ» (9, 122):
Հնարավոր է, որ Վրաստանից բերած այդ յոթ հազար գերի-
ների մեջ է եղել նաև Արուքինը: Ինչպես վկայում է Կրետա-
ցին, այդ գերիների մեջ «կային... և այլ՝ մեծագոյն տղայքն՝
ժե (15) և Ի (20) տարեկան, աւելի կամ պակաս» (9, 132):
Այդ գերիների մի մասը բաժին է դառնում որոշ պարսկական
պաշտոնյաների, մի մասը փրկագնվում է իր՝ Աբրահամ կա-
թողիկոսի կողմից, շատերն էլ, նույն պատմիչի վկայությամբ,
փախչում, ազատվում են գերությանից: Արուքինը, եքե եղել
է Մուղանի գերիների մեջ, ըստ Լեւույքին, կաթողիկոսի կող-
մից փրկագնվածների կազմում չի եղել, քանի որ նրան
փրկագնել, գերությունից ազատել է Հերակլը շատ ավելի
ուշ: Նա կարող էր լինել կամ փախչողների խմբում, կամ էլ
հենց աղտեղ հավաքագրվել է՝ Նաղիրի բանակում, որի կազ-
մում էլ, որպես երգիչ-երաժիշտ, մասնակցել է հնդկական
արշավանքին:

Նրզչի մասնակցությունը հնդկական արշավանքին, որ
մենք դեռևս վերջնականապես ընդունելի չենք համարում,
սնուդղակիորեն կարող են հաստատել նրա խաղերում առ-
կա որոշ տվյալներ:

Հայերեն խաղերից մեկում դիմելով սիրած կնոջը, Սա-
յաթ-Նովան ասել է.

Խոսրով փաշայեմեն քողած, դուն, Թովուզի քախտ իս,
գո՛ղալ (Հ—25):

Այսինքն՝ Խոսրով շահի քողած սիրամարգյա գահն էս:
Այդ գահը, որ պատկանել է հնդկական Մեծ մոլոլին, 1739
թվականին Նադիր-Շահը, Հնդկաստանի մայրաքաղաք Գելիհ
գրավումից հետո, ալլալլ գանձերի հետ միասին բերեց
Պարսկաստան: Այդ նշանավոր գահը նկարագրել են պարսիկ
պատմիչ Մուհամադ Քազիմը (234, 154—155) և հայագրի
երաժիշտ, քամրուրահար Քյուշուկ Արուսիներ (170, 118),
որոնք նույնպես մասնակցել են հնդկական արշավանքին:
Ելնելով հայերեն խաղի հիշյալ տողից Մ. Հասարքյանը են-
քադրել է, որ բերես ժամանակին սովանդություն է եղել, քե-
իբր այդ գահը մնացել է պարսից արքա Խոսրով Անուշիր-
վանից (154, XI): Այդ մասին Սայաթ-Նովան կարող էր լսած
լինել հենց Հնդկաստանում, կամ էլ՝ հնդկական արշավան-
քից հետո՝ Աֆղանստանում (Հերաթում), որտեղ Նադիր-Շա-
հը, Քյուշուկ Արուսիների վկայությամբ, սարժավորել և ցու-
ցադրել է ժողովրդին այդ գահը:

Թովուզի քախտը Սայաթ-Նովան հիշատակել է նաև իր
վրացերեն խաղերում.

Հնդու քաղավորի քախտ, հին դիպակե աստառ ունես (Վ—8):
Թովուզի քախտը Հնդկաստանի քաղավորի շինածն է (Վ—10):

Ինչպես տեսնում ենք, մեր երգչի համար այդ սիրամար-
գյա գահն ինչ-որ վերացական բան չէ. նա գիտի, որ այդ
գահը վերագրվում է Խոսրովին և պատկանել է «Հնդու քա-
ղավորին», գիտի, որ այն «հին դիպակե աստառ ունի». գի-
տի և այդ պատճառով էլ իր գեղեցկուհուն կոչում է այդ գահի
անունով. այն էլ՝ ոչ պակաս հինգ անգամ: Այս ամենը բերես,
արդյունք է այդ հռչակավոր գահը տեսնելու տպավորության:

Հիշատակելի է նաև մի փաստ: Մուհամադ Քազիմի վկա-
յությամբ, Նադիր-Շահը հնդկական շահի գանձարանից
վերցնում է նաև մի հազվագյուտ լալ և մի ջավահիր, որոնք
ժամանակին գնահատվել են «մի ամբողջ դեզ մահուր ոսկի»
(234, 155): Մեր կարծիքով, այդ երկու մեծարժեք փառերն

է հիշում Սալաթ-Նովան հալերեն խաղերից մեկի առաջին տողում.

Հրնդու ֆաղաֆեմեն հանած ջավահիր, լալ արմանալու (2—51):

Դժվար է ասել, քե Սալաթ-Նովան անձամբ տեսել է այդ ֆաբերը, սակայն երե Նադիր-Շահի արշավանքի ժամանակ նա եղել է Հնդկաստանում, հավանաբար լսել է դրանց մասին: Ըստ երևույթին, հնչյուն Թովուզի թախտի, այնպես էլ այդ լշանավոր լալ ու ջավահիր ֆաբերի մասին հեջ Հրնդկաստանում զանազան գրույցներ են հորինվել: Երե Թովուզի թախտը վերագրվել է պարսից արքա Խոսրովին, առաջինը անգին ֆաբերն էլ վերագրվել են պատմության մեջ ամենաբարոստ տիրակալը համարվող Ալեքսանդր Մակեդոնացուն (Սկանդար-Ջուլդար): Ուշագրավ է, որ այն խաղում, որտեղ երգիչը հիշել է «Խոսրով փաշայեմեն թողած» Թովուզի թախտը, անմիջապես հետո գրել է.

Սկանդար-Ջուլդարի թողած ջավահիր իս, անգին լալ իս
(2—25):

Այստեղ էլ, մեր համոզմամբ, երգիչն ակնարկել է «Հրնդու ֆաղաֆեմեն հանած» ջավահիրն ու լալը:

Նշված տվյալները միայն որոշ չափով են նպաստում այն վարկածին, քե Սալաթ-Նովան գտնվել է Հնդկաստանում և մասնակցել հնդկական արշավանքին: Այդ ապացուցող առավել հավաստի տվյալներ առաջմ չկան:

12. Մ. Հասրաթյանի և Պ. Սևակի կարծիքով՝ Սալաթ-Նովան պալատական երգիչ է դարձել 1744-ից (154, XIII: 163, 23): Ճշմարտությունից առավել հեռու է Գ. Լեոնիձեի և Լ. Մելիֆսեթ-Յեկի ենթադրությունը, քե Սալաթ-Նովան վրաց արքունիք է ընդունվել 1762-ից հետո, երբ Հերակլը դարձավ միացյալ վրաստանի քագավոր (177, 16: 182, 43—44): Ժամանակին Գ. Ասատուրն իրավացիորեն առարկել է Գ. Լեոնիձեին, գտնելով. «Ընդհակառակը, Սալաթ-Նովայի գործունեությունը, իբրև պալատական պաշտոնյայի, վերջանում է հենց այդ րվականին, որովհետև այդ ժամանակ նա արդեն հոգևորական էր» (28, 155): Այժմ արդեն ստուգապես հայտնի է, որ Սալաթ-Նովան հոգևորական է դարձել շատ ավելի

վաղ՝ 1759—1760 քվականների միջև: Ըստ այսմ, նա վրաց արժունիփում է գտնվել 1742—1759 քվականների ընթաց-
փում:

13. Ըստ Գ. Լեոնեձեի, Սալաք-նովան վրացական արժունի-
փում եղել է ոչ միայն երգիչ-նվագաձու, այլև՝ ծաղրաձու: Նա
հիմք է ընդունել այն, որ երգիչը ծաղրաձուին հատուկ ալ-
կարմիր հագուստներ է կրել, հեղինակել է գավեշտական
ստանավորներ (կալամբուրներ), վրացերեն խաղերում իրեն
սնվանել է խումար և Հովհանն Խելաշվիլու հետ գրուցելիս էլ
վկայել է, որ արժունիփում զբաղվել է նաև կատակով՝ *խում-
արալ* (177, 17—19, 30):

Ահա վրացերեն խաղի այն բառատողը, որտեղ երգիչը
հիշատակել է իր կարմիր գգեստը.

Արհանների կամփով մեջլիս կանչվողս,
Թավաղներից մեծարվող, հարգվողս,
Կարմրագույն գգեստով զարդարվողս
Հիմա էս փուրձով սեպցա:

Սա, քստ Մ. Հասրաքյանի, փաստարկ չէ, քանի որ
«կարմիր գույնի կաբան (շալից կամ մահուդից) անսովոր
հագուստ չէր պալատներում և ազնվականների կենցաղում»
(154, XXVI): «Նման հագուստ էին հագնում նաև աշուղները»
(163, 370): Սալաք-նովան էլ որպես զարդարանք է կրել իր
կարմրագույն գգեստը և մեծարվել է քաղավորների (Թեյ-
մուրազ և Հերակլ) ու քավաղների կողմից, որ չավազանց
շատ կլինեի մի խեղկատակ-ծաղրաձուի համար:

Ահա և վրացերեն խաղերի այն տողերը, որտեղ գործած-
ված է *խումար* բառը.

Բերում եմ ոսկերել քաշկինակ, խումար եմ ես, գիտե՞ս
արդյոք (Վ—1):
Սրբի ցալը տանեմ՝ աստվածային խումար եմ (Վ—5):

Ըստ Մ. Հասրաքյանի, *խումարը*, որ «պարսկերենում
նշանակում է *գինով, հարբած*, վրացերեն ավելի շատ նշա-
նակում է սոսկ կատակաբան, զվարճասեր, զվարք, քան ծաղ-
րաձու»: Այսուհանդերձ, նրա կարծիքով, վրացերեն խաղե-
րում գործածված խումար բառը «բնավ չի համապատասխա-
294

նում կատակարան իմաստին, այլ նշանակում է՝ գինով» (154, XXV1): Սակայն ֆննությունը ցույց է տալիս, որ վրացերեն խաղերում այդ բառը գործածված է այդ լեզվում առավել ընդունված՝ *զվարճախոս*, *հանկարծարան*, *երգիծող* իմաստով:

Ըստ Պ. Մուրադյանի, «Սայաթ-նովան «խումար» ասելով, «սուր լեզու», բանաստեղծական բևալոր ու ազդու խոսք է հասկացել, և, բնականաբար, հորժածել նույնպես» (133, 77): Սակայն խումար-ը նշանակում է ոչ թե սուր լեզու, բանաստեղծական բևալոր ու ազդու խոսք, այլ՝ այն մարդը, որ ունի այդ սուր լեզուն, այսինքն՝ *երգիծաբան*, *էպոտակախոս*: Նույն այս իմաստով է բառը բացատրել Սուլխան-Սաբա Օրբելիանին իր բառարանում, որի հիման վրա Պ. Սևակը եկել է հետևյալ եզրահանգման. «Սայաթ-նովան վրաց արժունիքում (բացի երգիչ-նվագածու լինելուց) վարել է նաև ոչ թե ծաղրածուի անարգական պաշտոն, այլ զբաղվել է «խումբոբա»-ով, որ է՝ «խոսքի արվեստը» երգիծաբար և «շնորհալի խոսքը» սրամտորեն» (163, 371): Ժամանակին Հ. Զավրյանն արդեն նկատել է, որ *խումբոբան* ոչ թե ծաղրածությունն է, այլ նշանակում է՝ զվարթություն, կատակ (64, 1934 թ., № 3—4, էջ 14): Ի դեպ «կալմաստրա» երկն էլ նախապես էնչվել է *խումարսծավլա*, որ կարելի է բարգմանել՝ ուսուցում կատակով (49, 113):

Ինչպես երգելն ու նվագելը, այնպես էլ հանպատրաստից երգիծական, սրամիտ, զվարճալի խոսքեր ասելը բնորոշ էր աշուղական արվեստին: Ուստի պատահական չէ, որ երգիչն օրհնում է աշուղների հովանավոր սրբին՝ *Զանգլուփի*ր սուրբ Կարապետին, որ իրեն *խումարի*՝ կատակարանի, երգիծախոսի ձիրք է շնորհել:

Հիրավի, Սայաթ-նովան «Հանճարեղ հանկարծախոս (իմպրովիզատոր)» է (Գ. Ախվերդյան), «սրամիտ է, պատրաստաբան» (Ն. Աղբալյան), որի խաղերին բնորոշ է սուր և առողջ երգիծանքը:

Ինչ վերաբերում է կալամբուրներին, ապա դրանք, ինչպես և XVIII դ. Թիֆլիսի ինֆնատիպ գրական միջավայրի, «ղարաշխալիների» սրամտությունները, ինչպես գրում է Պ. Մուրադյանը, չպետք է շփոթել «արժունական ծաղրածու»

Ֆերի ծառայության հետ: Կալամբուրները ամենատաղանդավոր գրողների հանպատրաստից խոսքեր են՝ այս կամ այն միջադեպը, անձնավորությունը բնորոշող»: Պ. Մուրադյանը նկատել է նաև, որ XVIII դ. երկրորդ կեսի վրաց գրականության մեջ բավական տարածում է գտել երգիծական ժանրը և պարսից արճունիքի բարբերն ընդգծինական ուրացական պալատում էլ աշուղները երգով, երաժշտությամբ և հանպատրաստից սրամիտ խոսքերով օգնում էին արքային ցրվելու պաշտոնական հոգսերից (133, 75—76):

Այսպիսով, ուրեմն, Սայաթ-Նովան Հերակլի պալատում աշուղ էր, այն է՝ երգիչ-երաժիշտ-բանաստեղծ-հանկարծախոս և ոչ երբեք ծաղրածու: Ի դեպ, մի ավանդության մեջ հիշվում է Հերակլի ծաղրածուն՝ Բենի անունով: Նույն այդ ավանդության մեջ Սայաթ-Նովան ներկայացված է որպես եզակի երգիչ-սագանդար (161, № 15, էջ 231):

14. Բացի Հերակլ արքայից, Սայաթ-Նովան վրաց արճունիքում վայելել է նաև քաղավորական ընտանիքի որոշ անդամների և առաջադեմ արճունական աստիճանավորների համակրանքն ու հովանավորությունը: Անտարակույս, դրանցից է եղել քաղաժառանգ Գիորգին, որի ներկայությամբ երգիչը մի շփազանց սուր էլույթ է ունեցել դատավոր Մզենարով Օրբելիանիի դեմ: Նման սուր էլույթ է ունեցել նա մեկ այլ ազնվականի դեմ, արքայազն Վախտանգի մոտ: Մեր կարծիքով, երկու արճագուհներն էլ հովանավորել են արճունական երգչին, խրախուսել նրա էլույթները:

Ներադրում ենք, որ արճունական երգիչն ունեցել է նաև մեկ այլ գորավոր հովանավոր: Խոսքը Թիֆլիսի քաղաքացուիս Ադա Մինիշկար Բեհրությանի մասին է, որին, ինչպես տեսանք, երգիչն աղբյուրաբաններին խաղերից մեկում համակրանքով հիշել է Նաղիր-Շահի և Ղազար Ջահկեցի կարողիկեսի հետ միասին (Ա.—96):

Ադա Բեհրությանը, որպես «Թիֆլիզու քաղաքար և մելիք», 1736 թ. սկզբին եղել է Մուղանի դաշտում և մասնակցել Նաղիրի քաղաքացությանը (9, 110): Այնուհետև նա երիտասարդ քաղաժառանգ Հերակլին իր շփամբով ուղեկցել է Աֆղանստան, նրա հետ մասնակցել հնդկական արշավանքին և որպես քաջ ռազմիկ, Նաղիր-Շահից ստացել է պար-

գեներ և *ժինիշկարբաշու* (որսապետի) պաշտոն: Մինչև 1744 թ., այսինքն՝ մինչև Թեյմուրազի և Հերակլի գահակալությունը նա եղել է Քարթլիի փաստացի տերը: Հովհաննես Ղրիմեցու վկայությամբ, Աղան այդ ժամանակ կտրել է դրամներ, որոնց մի երեսին փորագրել է իր, մյուս երեսին՝ Նադիր-Շահի անունը, վարելով «իշխանություն արքայաբար զժամանակ ինչ» (105, 117): 1744 թ. արտոնվելով Նադիրի կողմից, նա կազմակերպել է Թեյմուրազի և Հերակլի քաղաքությունը, շարունակելով վարել Թիֆլիսի ֆաղաֆաղիսի և վրաց արհունիքի *ժինիշկար*-որսապետի պաշտոնը, ծավալելով որոշ ռազմաֆաղաֆական գործունեություն (118, 119—120):

1747 թ. Աղա Բեհբությանն ամբաստանվում է, և Հերակլ արքան զրկում է նրան ֆաղաֆաղիսի պաշտոնից ու բանտարկում (231, 269):

Արևունական բանաստեղծ Սալաթ-Նովան, անշուշտ, 1742—1747 թթ. տեսել և ճանաչել է Աղա Բեհբությանին: Նա համակրանում է հիշել վրաց մայրաֆաղաֆի մեխիֆին և ինքն էլ հավանաբար սիրվել ու հովանավորվել է նրա կողմից: Մեր ենթադրությունը հիմնված է ոչ միայն հիշյալ աղբյուրներեն խաղի վրա, այլև Անտոն Ա. վրաց կաթողիկոսի դեմ գրված կալամբուրի, որտեղ, ղիմելով վրաց վեհապետին, երգիչն ասել է.

Կորցրել եմ իմ կոլովին, ի՞նչ արիւր (վ—29):

Բանասիրությանը հայտնի չի, թե ո՞վ է այդ «կոլովը», որի կորստյան համար երգիչը մեղադրել է վրաց կաթողիկոսին: Մեր կարծիքով, խոսքը Աղա Բեհբությանի մասին է, որը, Հովհաննես Ղրիմեցու վկայությամբ, «խոհեմությամբ զերագոյն գտեալ մականնուանի ի Վերիացոց *Ճկուիս Կոլոփի*, որ է ասել՝ խելաց տուփ» (105, 117): Ուրեմն «խելաց տուփ» կոչված Աղա Բեհբությանին Սալաթ-Նովան համարել է *իր կոլոփը*, հավանաբար ակնարկելով, որ նա իր հովանավորմեկենասն է եղել: Վերջինիս կորցնելու համար երգիչը մեղադրում է վրաց կաթողիկոսին, որն ըստ երևույթին որոշակի դեր է ունեցել Աղայի ամբաստանության ու բանտարկության գործում: Որ Անտոն կաթողիկոսն ընդունակ էր հալա-

ծել ու կործանել անգամ ամենաազդեցիկ մարդկանց, երկ-
վում է այն փաստից, որ նա տեղահան է արել իրեն հա-
կառակորդ Գաբաշվիլիների նշանավոր տոհմը և պալատից
հալածել այդ տոհմին պատկանող բանաստեղծ Բեսիկին
(133, 79): Այդ Բենքուրյանն արդարացվեց և վերստին հաս-
տատվեց իր պաշտոնում 1760 թ. (231, 269): Այդ ժամանակ,
սակայն, ամբաստանվել և պալատից երկրորդ անգամ վտար-
վել էր նաև ինքի՝ Սալյար-Նովան, որին արդեն չէր կարող
օգնել իր մեկենասի հովանավորությունը: Ի դեպ, այդ ժա-
մանակ վտարման մեջ էր նաև Անտոն կաթողիկոսը:

15. Դեռևս 1916 թ. Վ. Բրյուսովը գրել է. «Վրաց արքայի
պալատում էլ ընթանում էր նշանավոր աշուղի գլխավոր սի-
րավեպը՝ նրա սիրահարությունը վրաց արքայադստերին, որին
էլ ձոնված է նրա խաղերի մեծ մասը» (42, 99): Այս վա-
րածք ժամանակին վիճարկվել և հերքվել է: Ինչպես գրում է
Հ. Թումանյանը. «Զգիտեմ ո՞վ է տեղեկություն տվել պ. Բրյու-
սովին, թե Սալյար-Նովեն սիրահարված է եղել վրաց քաղա-
վորի աղջկա վրա... Ճիշտ է, ժամանակի բանաստեղծներից
մինը եղել է. որ սիրահարվել է վրաց քաղավորի աղջկա վրա,
բայց դա եղել է ոչ թե Սալյար-Նովեն, այլ նրա ժամանակա-
կից Բեսիկին (Բեսարիոն Գաբաշվիլի), որ և էդ սիրո պատ-
ճառով ենթարկվել է հալածանքի ու բանտարկության» (74,
55): Նույն պատճառաբանությամբ Բրյուսովին առարկել է
նաև Ի. Գրիշաշվիլին (185, 43): Իսկ Լ. Մելիքսեթ-Բեկը այդ
կարծիքը համարել է «ֆանտաստիկ և սենսացիոն տեսու-
րյուն» (132, 52): Սակայն դա ամենևին էլ «ֆանտաստիկ տե-
սություն» չէր, այլ իրականություն: Ոչ թե Բեսիկին, այլ Սա-
լյար-Նովան է սիրահարված եղել վրաց արքայադստերը: Ինչ-
պես ապացուցել է Գ. Լեոնիձեն, Բեսիկիի նակատագրական
սիրո առարկան եղել է իշխանուհի (էրիսքավի դուստր) Մա-
յան (178, 89--100):

Գուցե ժամանակին Սալյար-Նովայի և վրաց արքայա-
դստեր սիրավեպի մասին եղել է բանավոր ավանդություն, որ
հաղորդվել է ուսումնաստեղծին, գուցե և դա հայ բանասե-
րներից մեկի (քերես Պ. Մակինցյանի) դիտարկումն է, որ
ընդունել է Վ. Բրյուսովը, առաջիմ ստուգապես չենք կարող
ասել:

Սայաթ-նովայի սիրավեպի մասին բանավոր ավանդու-
թյուններ չեն պահպանվել: Միայն գրի է առնվել մի ժողո-
վրդական հեփիաթ, որի հերոսը ոչ պատահականորեն դար-
ձել է Սայաթ-նովան (89, 94—102): Այս հեփիաթի մեջ էլ Սա-
յաթ-նովան պալատական աշուղ է, թագավորի սիրելին. այս-
տեղ էլ նա սիրահարվում է մի գեղեցիկ արֆայադստեր և
ենքարկվում պալատական դավերին: Ուշագրավ է, որ այս
հեփիաթը պատմվել է Լոռու Ճոնկան գյուղում: Վերջինս մոտ
է Հաղպատին, որտեղ երգիչն անց է կացրել իր կուսակրոնու-
թյան տարիների մի մասը: Ըստ Ա. Ղանալանյանի, «երբեմնի
համբավվոր գուսանի սիրավեպը կարող էր, այս կամ այն
նախապահով, դուրս եկած լինել հիշյալ վանքի պատերից,
տարածվել նրա շրջակա գյուղերում ապրող բնակչության
մեջ և նյութ տալ համապատասխան բանահյուսական ստեղ-
ծագործությունների» (108, 68): Ասենք նաև, որ եթե դարա-
կեսերին այդ հեփիաթը պատմվել է Լոռվա գյուղերում, ապա
դարասկզբին Թիֆլիսում մեր երգչի սիրավեպի մասին, բնա-
կանաբար, ավելի շատ ավանդություններ կլինեին:

Սայաթ-նովայի սիրավեպը, որ գաղտնի չի մնացել և
պատնառ է դարձել երգչի՝ արհունիփից երկու անգամ վտար-
ման ու բռնի ֆահանայացման, անտարակույս, հայտնի է եղել
նաև նրա ժառանգներին: Բանաստեղծ հոր կյանքին ու գոր-
ծին ֆաջատեղյակ Օհանը, սակայն, իր կազմած ժողովածուի
մեջ խուսափել է տալ Աննայի անունը: Միայն երկու խաղի
աղիքով նա ծանուցել է, որ Սայաթ-նովան մի «սրտակից»,
«ազիզ *անվանի* բարեկամ է ունեցել», որին ձոնել է իր սիրե-
րը (25, 110): Օհանը լավ է իմացել, քե ով էր այդ «անվա-
նի բարեկամը», բայց չի հիշատակել նրա անունը, հավանա-
բար այն պատճառով, որ իր ժողովածուն կազմել է վրաց
արֆայազն Թեյմուրազի համար: Սայաթ-նովայի և Աննայի
սիրավեպը մեր կարծիքով ավանդաբար հաղորդվել է երգչի
սերունդներին, և պատահական չէ, որ նրա ժառանգորդուհի-
ներից մի ֆանիսը մկրտվել են Աննա անունով: Այդ անունն
են ունեցել քե՝ երգչի ավագ որդու՝ Մելիֆսեթի և քե՝ Օհանի
բոսնունիները: Իսկ երգչի բոռան՝ Տեր-Մովսեսի երկու բոռ-
ները ոչ պատահականորեն մկրտվել են Աննա և Հարություն
անուններով (103, 34—38):

Սալար-Նովան իր խաղերում ծածկագրաբար հայտնել է իր սիրունու անունը: Այդ ծածկագիր-բառախաղերը վերծանել է Գ. Ասատուրը, ապա նաև համանման վերծանություններ է կատարել Մ. Աղայանը: Յույց տալով, որ Սալար-Նովայի սիրած կնոջ անունը եղել է Աննա, Գ. Ասատուրը ենթադրել է, որ դա Հերակլ II-ի փուր Աննան է: (Գ. Ասատուրի կատարած վերծանությունների աղբյուրը մեզ հայտնի չէ: Դրանց մասին, առանց աղբյուրը նշելու, տեղեկացրել է Մ. Հասրաբյանը իր կազմած ժողովածուի մեջ. 154, XXXI, 237, 260): Ամենից ուշագրավը հայերեն «Յիս կանչում իմ լալանին» ռուբայի-բայարի-բասկիրեն է, որի բայարի տները գրված են քեչնիս-շառախաղային հանգերով: Այդ տների առաջին տողերի հանգակապ բառերում երգիչը հինգ անգամ (*Անի ձևով*) ծածկագրել է Աննա անունը և նույն տների մեջ երկու անգամ նշել իր և իր նազանիի անունների սկզբնատառերը: Մ. Հասրաբյանը չգտնելով ոչ մի առարկություն Գ. Ասատուրի սրամիտ ու տրամաբանական մեկնաբանության դեմ, որ *լալանի, յարանի, դալանի, մերանի, մասանի* բառերը ոչ քեւրեւելյան երաժշտական մոտիվներ են, ինչպես կարծել են ոմանք, այլ Աննա անունը կրող, հեղինակի կողմից հորինված հատուկ բառեր, իր ժողովածուի ծանոթագրություններում մեջ է բերել զրանց բացատրությունը. «Յիս կանչում իմ *լալանին, յարանին... դալանին... մերանին... մասանին*» նշանակում են.— ես կանչում (հրավիրում) եմ *լալ Աննային* (*լալ*—անգին փառ, սուտակ), *յար Աննային, դալ Աննային*— փաղցր, կամ հոգի և կենդանություն Աննային (*դալ*— պարսկ.— հոգի և կենդանություն, արար.— փաղցր), *մեր Աննային* կամ *մայր Աննային* և *ալմաս գոհար Աննային*: «Նու ու ալիր *դալանին*»-ը կարելի է կարդալ *Նազ Աննային*, կամ *Նազանին*, ինչպես նաև *Ն(ովային)* ու *Ա(ննային)* *դալ* անեն, կանեն (*դալ*— անմիտ կորուստ, փչացում, կործանում): «*Սև ու Այիր մասանին*»— Ս(ալարին) ու Ա(ննային) մասնատեն, բաժանեն, կամ քե ոտքը կապ գցեն (*պարսկ. մէս*— հանցավորի ոտնակապ) բառից» (154, 238):

Բայց ինչպե՞ս է Աննա անունը *Անի-Անին* ձևով հոլովվել: Բանն այն է, որ վրացիների մոտ Աննա անունը տարածված է նաև Անա ձևով. վրաց որոշ քագունի-իշխանուհիներ

այդ անվանաձևով են վկայված (188, 363—364): Համաձայն բիֆլիսահայ բարբառի հոլովման համակարգի, Անա հատուկ անունը տրական հոլովում ստանում է ոչ քե Անային, այլ՝ *Անին* ձևը, ինչպես՝ փանջարին (փանջարային), շուշին (շուշային) և այլն: Մյուս ծածկագրերում էլ երգիչը սիրունու անունը տվել է Անա ձևով: Ի դեպ, Պ. Սևակը Աննա (Անա) անվան ծածկագրեր է տեսել նաև սույն խաղի բայաքի տների հանգաւկապ բառերի և այդ տներին հյուսված վարսաղի որոշ հանգաւկապ բառերի մեջ, գտնելով, որ այդ խաղում երգիչն իր սիրեկան յարի անունը կրկնել է 28 անգամ: Մինչդեռ իսկական ծածկագիր են միայն բայաքի տների առաջին տողերի հանգաւկապ բառերը, ինչպես և «նու ու ալիք զաւ անին» և «Սե ու ալիք մաս անին» տողերը: Կարծում ենք, որ այս յոթ ծածկագրերում, որոնց մեկնաբանությունը տեսանք վերևում, արդեն լիովին ապացուցում են, որ մեր երգչի նազանիի անունը եղել է Աննա: Այդ անունը երգիչը ծածկագրել է նաև հայերեն «Սուսան—սմբուլ դաստամազտ» սկսվածքով սիրերգի երկրորդ բայաքի տան մեջ.

Նոյին զեմին ազատից,
Ինձ՝ ալիքն ու նու ալիք (2—57):

Այսինքն՝ Նոյին տապանը փրկեց, ինձ՝ Աննան (Անա): Այս վերձանությունը կառարել Լ. Մ. Աղալանը (20):

Աննա (Անա) անունն է ծածկագրված նաև «Քեզ հետ նրա համար եմ խոսում» սկսվածքով վրացերեն խաղի վերջում, ուր ասված է.

Սախելի մափւս «Սանի», «Թենի»,
«Լինիս» բոլոս «Անի» վնախն:
(Անունս Լ. «Ս», «Թ»,
«Լ»-ի վերջում «Ա»-ին տեսա) (վ—7):

Ըստ Մ. Հասրաքյանի, «Այստեղ ինչ-որ կասկածելի բան կա, որովհետև նախորդ տողում ասում է՝ «անունս ս և Թ տառերից Լ» — Սալաթ, իսկ այստեղ փոխանակ ն և ա տառերը հիշվելու (նովա), վ և ա տառերն են գալիս — (նո)վա: Հագիվ բե էարելի լինի ալստեղ ևս *Անի-Աննա* որոնել» (154, 259):

Մեր կարծիքով, այստեղ ոչ մի կասկածելի բան չկա: Սալար-Նովան այդ երկու տողում ծածկագրել է իր աշուղական անունը և միաժամանակ ասել, որ տեսել է Անի-Աննային: Վերջին տողում նա չի նշել Նովա բառի առաջին տառը, որովհետև այդ անվան մեջ ա-ն վ-ից հետո է գալիս և հենց այդ էլ ասված է տողում: Մեր երգչի նպատակն է եղել իրար կողքի դնել իր և սիրունու անունները, ինչպես երկու անգամ արել է «Յիս կանչում իմ լալանին» հայերեն խաղում: Պ. Ալավակի համոզմամբ էլ, այս տողի «Անի»-ն ևս երգչի «սիրաձի անունն է անպայման» (163, 41): Բայց այս անգամ էլ նա այդ անունը տեսել է նաև խաղի մյուս հանգակիր բառերում, որ նիշտ չէ: Որ խնդրո առարկա խաղի «Անին տեսա»-ն իսկապես նշանակում է Աննային տեսա, երևում է նաև խաղի բովանդակությունից: Նրա առաջին շորս տների վերջին տողերում երգիչը նշել է, որ այդ օրը տեսել է իր սիրածին. Ծ-րդ տան վերջին տողում էլ համապատասխանաբար պիտի նշեր և նշել է, որ տեսել է իր սիրունուն, այս անգամ արդեն տալով նրա անունը: Բայց Բանի որ մեծագամ և անվանի է սիրունին, նրա անունը ավել է որոշ ծածկագրությամբ: Հատկանշական է, որ նույն այս խաղի մեջ, ինչպես արդեն նշել ենք, երգիչն ակնարկել է իր և իր սիրունու հասակակից լինելը («Թե իրոք իմ հասակին ես»), մի բան, որ երգիչն ուղղակիորեն ասել է իր մի հայերեն սիրերգում («Ինձ ու իմ սիրեկան լարին մե տարի բերած գիդենաֆ»): Եվ Բանի որ, ինչպես ցույց է տվել Պ. Սևակը, արհալափույր Աննան ծնվել է 1722-ին, ուստի և առավել որոշակի է դառնում քե՛ր երգչի ծննդյան րվականը և քե՛ր նրա սիրած կնոջ անձնավորությունը:

Մեկ այլ վրացերեն խաղի մեջ էլ Սալար-Նովան ծածկագրել է Աննա (Անա) անունը: Այդ խաղն ավարտվում է հետևյալ տողով.

Տախտի Թոուզի Ինդիս մեփիս անաշենիա (Վ.—10):

Այս տողն իր ուղղակի իմաստից բացի («Թուվուզի քախտը հնդկական քաղավորի շինածն է») ունի նաև ծածկագիր իմաստ, որ Մ. Հասրաքյանի վկայությամբ, դարձյալ վերծանել է Գ. Ասատուրը: Ըստ այդ վերծանության, *անաշենիա*

բառը պետք է տրոհել (ինչպես լալանի, յարանի... ծածկագիր բառերը)՝ *Ահա շենիա*, որ նշանակում է՝ Աննան բռն է (154, 260): Պ. Սևակն այս անգամ էլ այդ բառին համապատասխան մյուս հանգակապ բառերն էլ համարել է Աննայի անունը կրող ծածկագրեր: Դա բնորոշելի չէ, այլապես երգչի խաղերում գործածված բոլոր այն բառերը, որոնք ունեն անա-անի վերջավորություն, պիտի համարել ծածկագրեր:

Այսպիսով, մեզ հայտնի երկու հայերեն և երկու վրացերեն խաղերում երգիչը հայտնել է սիրուհու անունը՝ Աննա (Անա): Այդ անունը բանաստեղծը հայտնել է նաև երրորդ լեզվով: «Շեմք ու երգիկ շունեցող խուց է սիրտը» քուրբեթեն խաղում (Ա.—15), որ նույնպես գրված է քեջնիսային հանգերով. ինչպես ցույց է տվել Պ. Սևակը, Սալաթ-Նովան դարձյալ Անա ձևով ծածկագրել է սիրուհու անունը: Այդ խաղի մեջ, սակայն, «կա ավելին. բան ծածկագրված Աննա (Անա) անունը. այդտեղ կա նաև «անուն» բառը (աղբբեշաներեն «աղ»): Ուրեմն 4 բառականոց մի խաղի մեջ, ծածկելով հանգերի խարուսիկության տակ, Սալաթ-Նովան հինգ անգամ ոչ միայն տալիս է իր սիրածի անունը, այլև նույն բան անգամ պարզապես նշում է. «*Անունն Աննա է*» («Այ Անա»): Շարունակելով իր խոսքը, Պ. Սևակը գրել է. «Ով-ով, բայց Սալաթ-Նովայի լավագույն գիտակ Մ. Հասրաթյանը չէր կարող չլսել այդ նիշը և վնասականապես չասել. քե «ան-վինելի կարելի է համարել այն. որ երգչի անհասանելի «բազավոր» յարի անունը եղել է Աննա» (163, 42: 154, XXXI): Ըստ Մ. Հասրաթյանի, Գ. Ասատուրը «Յիս կանչում իմ լալանին» խաղի ծածկագրի վերծանումով «համարյա ապացուցեց», որ Սալաթ-Նովայի սիրած կինը եղել է արհայադուտար Աննան: Այդ «համարյա»ն բխել է Մ. Հասրաթյանի այն կասկածից, քե արդյոք «պալատական շրջապատում (Թելավում կամ Թիֆլիսում) չէ՞ր կարող լինել մի ուրիշ Աննա ևս, քեկուզ կրկին թագավորական բազմանդամ բնասնիֆց, որի գոյությունը ավելի հավանական կդարձներ երգչի հանդուգն սիրո վերսիան» (154, XXXI): Եվ այդ կասկածը ստիպել է Մ. Հասրաթյանին ասել. քե «այս հարցը մնում է չլուծված»: Այդ հարցը վերջնականապես լուծում է Պ. Սևակը, որը երգչի ծննդյան քվականը նշգրտելու

կապակցությամբ անհրաժեշտաբար անդրադարձել է նաև նրա սիրո առեղծվածին:

Ինչպես ցույց է տվել Պ. Սևակը, Թեյմուրազի և Հերակլի Ժամանակ «պալատական շրջապատում, բազավորական բազմանդամ ընտանիքում» կային չորս Աննա, որոնցից միայն մեկն է եղել արքայադուստր՝ Թեյմուրազի դուստր Աննան, որը և եղել է մեր երգչի նակատագրական սերը: Բացի այդ, ինչպես մի շարք համոզիչ փաստարկներով ցույց է տվել Պ. Սևակը, մյուս Աննաներից և ոչ մեկը ոչ մի կերպ չէր կարող լինել Սայաթ-Նովայի սիրո առարկան (163, 50—60)։ Մինչդեռ բոլոր փաստերն ու տվյալները (իսկ դրանք էին) վկայում և հաստատում են, որ մեր երգչի սիրած կինը եղել է իսկապես արքայադուստր (Բատոնիշվիլի) Աննան:

16. Ինչպես ցույց է տալիս հատկապես հայերեն խաղերի բնույթումը, բանաստեղծը և սիրունին կնիքել են սիրո և հավատարմության մի «դաշինք» («Արի խոսկ տուր, էս աշխարհում՝ մենի իրարից ծեռ չփաշինք»): Նվ այդ *իզրար-խոստում* մը նրանք տվել են իրար, պարտավորվելով սանձել իրենց զգացմունքը, անքեղել սերը, մինչև առավել հասուն տարիք, ավելի կոնկրետ՝ մինչև իրենց երեսուն տարին (հիշենք, որ նրանք հասակակիցներ էին): Նրանք այդ արել են ոչ միայն չբացահայտվելու և պահպանելու համար իրենց գաղտնի սերը, այլև տուրք են տվել Ժամանակի այն մտայնությանը, որ իսկական սերը երևան է գալիս մարդու հասունացման սահմանին, որ ինչպես տեսանք, ընդունված էր համարել 30-ամյակը:

Այդ պայմանագրության մասին վկայում են մի բանի խաղեր: Ուշագրավ է հատկապես հայերեն բարիբաղնուր, որ երգչի ամենավաղ հայերեն խաղերից է՝ գրված 1752-ին (Դավթարում քվագրված չէ), երբ լրանում կամ նոր էր լրացել երգչի երեսնամյակը և *իզրար-խոստում*ն ժամկետը: Առաջին տունը երգիչն սկսել է իրեն ուղղված հորդորով, որ միաժամանակ խրատ է երիտասարդ աշուղին (աշուղ օղլան)։

Անգան արա բարիբաղնուր.

Գընա՛, հիդըն խաղ մի՛ անի

Յարի սիրտըն դաղ մի՛ անի,

էտ կրօնակրն շաղ մի անի.

Չաղ շուռ արի

Յարսուն տարի,

Յարին բեղամաղ մի անի (Հ—Յ):

«Յարսուն տարին» այստեղ ունի երեսուն տարեկան իմաստը: Երգիչը խրատում է՝ մինչև երեսուն տարեկան հասակը շմերձենալ յարին, չբորբոքել սիրո զգացումը: Շարունակության մեջ նա հորդորում է յարին, ապա նաև՝ իրեն. հավատարիմ մնալ սիրո երդումին.

Թա՛մ շանցկենաս *իղրարեմեն,*

Իղրար անիս,

Հոֆիս հանիս,

Պրբընիմ ահուզարեմեն...

Սրտումս ունիմ *իղրար-իման:*

Իղրար-իմանեն շանցկենամ...

Եվ ինչպե՞ս պիտի սրբազան *իղրար-իմանեն* շանցկենա. ինչպես որ պայմանավորվել էին՝ սիրտը, զգացմունքը օսանձելով («սանձահարիմ, սիրտըս վարիմ»): Եվ ապա նորից խաղի վերջում աղաչում է յարին հաստատ մնալ *իղրար-խոստումին.*

Թա՛մ *իղրարին* դրուստ կացի.

Կաց *իղրարին,*

Ահլի շարին...

Հայերեն և ադրբեջաներեն մի շարժ խաղերում երգիչը բազմիցս անդրադառնում կամ ակնարկում է իր այս *իղրար-խոստումին:* Հայերեն մի խաղի մեջ երգիչը որոշակիորեն ասել է, քե ինչ է եղել իրենց *իղրար-խոստումը.*

Թե դուն ասիր յադ յար շունիմ.

Իղրարըտ էտ էր, նազա՛նի (Հ—Յ0):

Հայերեն «Դաստամազտ սիմ ու շարբաք» խաղը ոչ միայն հաստատում է երգչի ու սիրուհու միջև կնքված *իղրար-պայմանի* իրողությունը, այլև հավաստում, որ այդ դաշնադրության ժամկետն իրոք եղել է նրանց երեսուն տարեկան հա-

սակը: Խաղը գրված է 1754 թ. մարտին, երբ երգիչը եղել է 32 տարեկան: Այդ ժամանակ նա երկու տարի էր, ինչ վտարված էր արևունիֆից, և յարը դրժել էր սիրո և հավատարմության *իզրար*-խոստումը: Երգիչը նրան հիշեցնելով այդ, գրում է.

Դիզարետ կարոտ մընացի — էրկու տարին թամամ է...
Իզրարենեն շուտ անցկացար, ո՞ր է յարասուն տարին
(2—19):

Այսինքն՝ դրժեցիր *իզրար*-խոստումդ. անցավ, ո՞ր մընաց քո ասած երեսուն տարին, դրանից անցել է ուղիւ երկու տարի:

Բնականաբար, իր խոստումնազանց յարին երգիչն այդուհետև *բեիզրար*-ուխտազանց պիտի համարեր.

Բեմուրվարին, *բեիզրարին* չիմ տեսի,—
ասել է նա շուրջ 1753 թ. գրված մի հայերեն խաղի մեջ (2—14):

Միայն այն ժամանակ, երբ երգիչը վերընդունվում է արևունիֆ, նշանավոր «Ինձ սիրեցիր էշխն ննգար» խաղի մեջ յարի անունից գրել է. «Թա՛մ ուրիշ գոգալ չըսիրիս՝ *իզրարով* յար իմ ֆիզ ամա» (2—17): Այսինքն՝ իմ ուխտին, խոստումին հավատարիմ յար եմ ֆեզ համար: Բայց այդ յարը շմնաց և քերես չէր կարող մնալ մինչև վերջ խոստումին հավատարիմ: Ուստի և 1758-ին գրված մի հայերեն խաղում երգիչն ասել է. «Յիփ միռա՛ իծում տիս էկավ՝ նազըն *բեիզրարին* մընաց» (2—30): Իսկ երբ երգիչը վերջնականապես վտարվեց պալատից, որի մեջ պիտի փնտրել նաև ճարտարապետ «մեղֆր», սուր բողոքով բացականչել է.

Իզրար ու ամագ չունեցող յարի ձեռնեմեն դադ կոնիմ (2—60):

Եվ միայն տարիներ անց, երբ սիրահար բանաստեղծն արդեն սկզբնական հոգևորական էր, իր մի հայերեն խաղի մեջ, ասես, սփոփելով իրեն, ասել է.

Իզրարին մընացողըն հաստատ
Տերըն կու հիշե ամեն ժամ (2—58):

Այսպիսով, որոշակի է, որ Սալար-Նովայի և նրա սիրուհու միջև եղել է սիրո փոխադարձման *իզրար*-խոստում, որը

պիտի ի կատար ածվեր նրանց երեսնամյակից հետո, բայց որը մնաց անկատար, ծնունդ տալով սիրահար-բանաստեղծի հոգեկան մեծ ողբերգությանը:

17. Ըստ Գ. Ասատուրի, Սալաթ-Նովան երկու անգամ է վտարվել արժունիֆից. առաջինը՝ 1752-ին, երկրորդը՝ 1758-ին (28, 156): Անառարկելիորեն ընդունելով Գ. Ասատուրի կարծիքը, Մ. Հասրաթյանը, վկայակոչելով երգչի որոշ հայերեն խաղեր, գրել է, թե «անկասկած է, որ 1752—1753 թթ. Սալաթ-Նովան ընկնում է քաղավորի աչքից և վտարվում պալատից» (154, XXVII):

Սալաթ-Նովայի ծննդյան թվականի հարցը ֆնենլիս, Գ. Սևակը նշտել է, որ երգիչը պալատից առաջին անգամ վտարվել է 1752-ի գարնանը և վերընդունվել 1754-ի ապրիլին (163, 68—70):

Որ Սալաթ-Նովան չէր կարող վտարված լինել 1752 թ. մարտից շուտ, վկայում է այն հանգամանքը, որ նրան վտարող Հերակլը, ինչպես և Թեյմուրազ արքան, 1752-ի հունվարից մինչև մարտ ամիսը մայրաքաղաքում չէին: Նրանք կոիվներ էին մզում Գանձակի կողմերում, որտեղից մարտ ամսվա վերջերին վերադառնում են պարտված (118, 169—170): Այդ անհաջողությունից վրդովված Հերակլը, մեր ենթադրությամբ, առանց լուրջ ֆննդության, պալատից վտարում է ամբաստանված երգչին: 1752 թ. մարտի վերջին է թվագրված «Բլբուլի հիդ լաց իս էլի» հայերեն խաղը, որը մեր կարծիքով հորինված է արդեն պալատից դուրս: Այդ են վկայում խաղի բովանդակությունն ու տրամադրությունը: Մինչդեռ բոլորովին այլ տրամադրություն և «զգայական հյուսվածք» ունեն Դավթարի առաջին հինգ հայերեն խաղերը, որոնք թվագրված չեն (բացի առաջին խաղից), բայց, ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, գրված են 1752 թ. հունվար-մարտ ամիսների մեջ, երբ երգիչը դեռևս պալատում էր:

18. Այս աղբյուրներեն զուգերգի վերջին տունը Մ. Հասրաթյանը այսպես է վերծանել-բարգմանել.

Ինչ վուր Նուրի կոսե, յի՛ս իմ ֆիզ ջանան,
Հա՛ ախ ֆաշե, չըխընդա բող իմ նանան.

Քիզ իմ սիրում, կանց կու սիրեր Շահասանս:

Բուրեն փիրից առավ ջամ Սալաք-նովեն (154, 171):

«Նուրին» բնկալելով որպես կանացի անուն, Մ. Հասրաքյանը խաղի ծանոթագրության մեջ գրել է. «Հալսնի է, որ Հե-րակ 2-րդի փուլը, արհայազուստը Աննան (Անա Բատոնաշ-վիլի), որը մի փանի բանասերների կողմից համարվում է երգչի սիրո օբյեկտը, ամուսնացել է իշխան Դեմետրե Օրբել-յանու հետ 1744 թ. հուլիսին: Ի՞նչ կապ ունի ոմն Նուրի այս անձնավորությունների հետ» (154, 265): Ըստ էության, բեր-ված ֆառատողում չկա Նուրի անունով իզական անուն: Բե-րենն այդ տողի հալաառ բնագիրը և տողացի քարգմանու-րյունը.

Նուրի աղլու դիար՝ սանունֆի մանամ...

Աբբանուն Տերն է ասում՝ Բոնը Ես եմ (Ա—17):

Նուրի-ն այստեղ, փաստորեն, Տիրոջ, Աստծո մի անվանումն է: Իսկ որ այս խաղն անմիջապես կապվում է Աննա Բատո-նիշվիլու հետ, մեզ համար անկասկած է:

19. Անտոն կարողիկոսը կարգալուծ է արվել և վտարվել է 1755 թ. վերջերին: Ընդունելով, որ վրաց կարողիկոսը վե-րադարձել է գահին 1764 թ., Պ. Մուրադյանը ենթադրել է, որ Սալաք-նովան վտարվել է արհունիքից նրա հալածանքով 1764—1765 թթ. միջև (133, 79): Պ. Սեակը ևս ենթադրել է, որ երգիչն արհունիքից վտարվել է կարողիկոսի հալածան-քով: Վերջինիս վերադարձը հա հաշվել է 1762-ից և երգչի վտարումն էլ դրել այդ րվականին (163, 452): Մինչդեռ, ինչ-պես այժմ ստույգ հայանի է (էնգելիի ձեռագրի շնորհիվ) Սալաք-նովայի վտարումն արհունիքից տեղի է ունեցել 1759—1760 թթ. միջև: Բնականաբար հերքվում է նաև Լ. Մե-լիֆսեք-Բեկի այն ենթադրությունը, քե Սալաք-նովան հա-րել է «Մարկոզաշվիլու սալոնի (դարպասի)» դավադիր խրմ-րակցությանը, որը մերկացվեց և դաժանորեն պատժվեց 1765 թ. (122, 29—31): Լ. Մելիֆսեք-Բեկը ենթադրել է նաև, որ Սալաք-նովան շփվել է 1763—1764 թթ. վրաց արհունի-քում զանվող Հովսեփ Էմինի հետ և վտարվել վերջինիս հետ միասին: Մ. Հասրաքյանը, որին անհայտ մնաց Սալաք-նո-

վայի նորահայտ ձեռագիր նաբեկը, բնդունել է, որ երգիչը «պալատից վտարվել է ավելի վաղ, քան 1762—1764 թվականները (Անտոն Կաթողիկոսի կամ էմինի հետ կապված)» (154, XXIA):

20. Ըստ Բ. Հովակիմյանի, Տեր Մովսեսը ծնվել է 1804 թվականին (103, 35): Տեր-Մովսեսի մասին մանրամասն տե՛ս Լ. Մելիքսեթ-Ֆեկի հոդվածը (121): Ընդունելի չէ Մ. Հասարաքյանի այն կարծիքը, թե Սայաթ-Նովան դեռևս պալատում (1745—1747 թթ.) ամուսնացած է եղել և շուրջ 1747—1748 թթ. ունեցել է Մելիֆո (Մելիքսեթ) անունով մի տղա, ապա զրկվել է թե՛ կնոջից, թե՛ որդուց, և հետո միայն ամուսնանալով Մարմարի հետ, անդրանիկ որդուն դարձյալ կոչել է Մելիքսեթ անունով (154, XXX, 270):

21. Ինչպես գրում է Բ. Չուգասզյանը. «մեր ձեռքի տակ գրավոր աղբյուրներում Պարսկաստանի Գիլան նահանգի էնզելի (Անգալի) նավահանգիստը որպես գրչության վայր հայտնի չէ: Սայաթ-Նովայի ընդօրինակած 1760/61 թվականի այս ձեռագիրը մեկ նոր անունով հարստացնում է հայերեն ձեռագրերի գրչության տեղանունների ցուցակը և հետաքրքիր էջ է բացում իրանահայ գաղութի մշակույթի պատմության մեջ» (142, 69):

Մեզ հայտնի է միայն 1776 թվականին էնզելիում գրչագրված մի հիշատակարան (125, 80): Ասենք նաև, որ 1626 թ. գաղափարված մի Ավետարանի հիշատակարանում որպես գրչության վայր նշված է էնկելի (էնզելի⁹) տեղանունը (93, 236):

22. Ժամանակին այս խաղի ծածկագիրը մենք սխալ ենք վերծանել, նրա գրության թվականը համարելով 1792-ը (33, 174): Ըստ էության, այդ ծածկագիրն ավելի պարզ և հեշտ լուծելի է: Այն գտնվում է խաղի վերջին տողում.

Էրկու աշկես Էրկու Այիբ, Էրկու Բեն (Հ—Յ3):

Այս տառանուններով կազմվում է «աբ-աբ» բառը (պարսկ. ջուր — ջուր. փխբ. արցունք), որ միաժամանակ նաև ծածկագրված թվական է: Եթե այդ տառերը փոխարինենք իրենց թվային արժեքներով ($ա=1$, $բ=2$), ապա դրանց համադրումից կունենանք 1212 թիվը: Սա եթե համարենք Հալոց

1212 (ԹՄԺԲ) քվականը, այս կարող ենք ասել, որ սույն խաղը գրված է փրկչական 1763 քվականին (1212+551): Ի դեպ 1760-ական քվականներին ընդօրինակած իր գրչա-գրերի հիշատակարաններում ևս Սայաթ-Նովան գաղափար-ման քվականները ներկայացրել է Հայոց քվագրությամբ:

Անդրադառնալով այս խաղին, Վ. Բաղդասարյանը «Պատ-մա-բանասիրական հանդեսի» 1979 թ. 1-ին համարում լույս տեսած իր հոդվածի մեջ գտել է, թե Սայաթ-Նովան մրցակցի առաջ խնդիր է դնում. «հարցադրումն այն է, որ ծածկագիրը վերծանվի այնպես, որ մարդ լինի *նու ու այիբ էրկու բեն*»: Նա նկատի ունի խաղի ուրերուրդ տողը, որը նախորդի հետ նշտորեն բացատրել է Մ. Հասրաթյանը. «Մի մարդ, երե *հա-բաբ* է, անշնորհ է, թող չպարծենա իր ծագումով, ինչպես ջորին կարող է պարծենալ իր մորով—ծիով» (154, 303): Եվ Սայաթ-Նովան երբեք այնպիսի պայման չէր դնի, որ ծած-կագիրը լուծվի այնպես, որ մարդ լինի *հաբաբ*—անշնորհ: Վ. Բաղդասարյանի բացատրությունից պարզվում է նաև, որ այդ տողում տրված է թե՛ ծածկագիրը վերծանելու եղանակը և թե՛ բուն ծածկագիրը (*նու ու այիբ էրկու բեն*), որը հաղոր-դում է երգչի տարիքը տվյալ խաղը գրելու ժամանակ: Բայց ինչի՞ հիման վրա է Վ. Բաղդասարյանը *նու ու այիբ էրկու բեն*-ը, որից ստացվում է *հաբաբ* (անշնորհ) բառը, երգչի տարիքը ցույց տվող ծածկագիր համարել, հայտնի չէ: Նույն հաջողությամբ կարելի էր ծածկագիր համարել նաև տառա-նունենելով կազմված մյուս երեք բառերը: Իր ընտրած «ծած-կագրից» ստանալով 27 թիվը, նա փորձում է «ստուգել» այն և իրար է գումարում ընդհանուր հանգ կազմող բոլոր չորս տողերի բառերը և դրանց քվարժեմների գումարումից ստա-ցած 108-ը բաժանելով 4-ի, նորից ստանում է 27: «Թե ի՞նչ թիվ է այդ 27-ը,— գրում է նա,— մենք արդեն գիտենք խա-ղից, որ Սայաթ-Նովայի տարիքն է («Մարք վուր ըլի *նու ու այիբ էրկու բեն*»): Ինչպե՞ս թե, չէ՞ որ գիտենք խաղից, որ այդ տողը նշանակում է՝ երե մարդ անշնորհ (*հաբաբ*) լինի: Ի՞նչ տարիքի մասին է խոսքը: Ասենք նաև, որ այս դարա-հեջա խաղը պահպանվել է Օհանի ձեռագրում, ունի ընդա-մենը երեք տուն, մինչդեռ Սայաթ-Նովայի գրեթե բոլոր խա-ղերը հնգատուն են: Հետևաբար, ամենայն հավանականու-

քյամբ, այս խաղից պակասում է երկու տուն: Եվ սա առա-
վել անհավանական է դարձնում վ. Բաղդասարյանի առանց
այն էլ ոչ մի բնագիտության շլիմացող վերծանությունը,
բանի որ բացակայող տներում էլ եղել են տառադրուհիներով
կազմված բառեր: Ուստի և վերծանման նրա «խաշածն ստու-
գումբ» ևս դառնում է անբնորոշի, ինչպես նրա ողջ վերծա-
նությունը և դրանից բխեցրած եզրակացությունը, քե Սա-
յաթ-Նովան հայերեն բանաստեղծություն է գրել 27 տարե-
կան հասակում:

Ասենք, որ վ. Բաղդասարյանից ուղիղ տաս տարի առաջ
Ա. Շահսուվարյանն էլ անդրադարձել է այս դարահեջա խա-
ղին, և նա էլ առանց որևէ հիմնավորման ծածկագիր է հա-
մարել *նու ու ալիք* էրկու *բենի*-ը: Սակայն վ. Բաղդասարյանը
չի հիշատակել այդ վերծանությունը: Նա կամ ծանոթ չի
եղել կամ էլ չի ցանկացել անդադառնալ դրան, բանի որ
Ա. Շահսուվարյանը նույն այդ «ծածկագրից» ստացել է ոչ
քե երգչի տարիքը՝ խաղը գրելու ժամանակ. այլ միաժամա-
նակ քե՝ Սայաթ-Նովայի և քե՝ նրա սիրած կնոջ՝ Աննայի
ծննդյան րվակահները: Արժե անդրադառնալ այդ վերծանու-
թյանը ևս, ցույց տալու համար քե ինչպես *ալիքի* ծածկագիր
վերծանել: Ծածկագիր համարելով *նու ու ալիք* էրկու *բենի*—
տառախումբը՝ ՆԱԲԲ, Շահսուվարյանն առաջարկել է բաժա-
նել այն երկու հավասար մասերի՝ ՆԱ և ԲԲ: ՆԱ-ի րվարժե-
ների գումարից նա ստացել է 401, ԲԲ-ից՝ 4: 401-ը, որ վրաց
Բոնիկոնով հաշված, տալիս է փրկչական 1713-ը, Շահսու-
վարյանը համարել է երգչի ծննդյան րվականը: Իսկ ինչպե՞ս
վարվել 4-ի հետ: Այն գումարելով 1713-ին, նա նկատել է.
«եթե րնդունենք, քե սա էլ խաղը գրելու ժամանակն է, ապա
դա անհավանական է, որովհետև չորս տարեկան հասակում
Սայաթ-Նովան նման դժվարածն խաղ հաղիվ քե կարողանար
հորինել: Կարծում ենք, որ դա էլ նրա սիրուհու՝ Աննայի
ծննդյան րվականն է, որը հաստատվում է ծածկագրում ար-
ված Ն և Ա տառերի երկրորդ իմաստավորությամբ՝ Ն(ովա-
յին) Ա(ննային), այսինքն՝ ծածկագրի առաջին մասի ար-
դյունքը՝ 401-ը (1713) Սայաթ-Նովային, իսկ երկրորդը՝
405-ը (1717) Աննային» («Գիտություն և տեխնիկա», 1969,
№ 7, էջ 52): Չանդրադառնալով ծածկագրի վերծանման այս

կամայական եղանակին, ասեմք միայն, որ Սայաթ-Նովայի սիրած կինը՝ Աննան չէր կարող ծնված լինել 1717-ին, որովհետև, ինչպես ստույգ հայտնի է, ծնվել է 1722-ին, ինչպես և մեր երգիչը:

Վ. Բաղդասարյանը իր վերոհիշյալ հոդվածում փորձել է հերքել սայաթնովագիտության մեջ վաղուց ի վեր ընդունված այն նշմարտությունը, թե Սայաթ-Նովան սկսել է հայերեն ստեղծագործել 30-ամյա հասակից: Ի դեպ այդ մասին, ինչպես տեսանք, վկայել է ինքը՝ Սայաթ-Նովան, Դավթարի առաջին հայերեն խաղի հիշատակարանում: Այդտեղ ասված է. «*Յիս՝ մղզսու վուրթի Արուսիհնս, պստուց ինչոր յարսուն տարին գլուխ դրի ամենան խաղին...*» (2—1): Այս վկայությունից եզրակացնելով, թե Սայաթ-Նովան առհասարակ ստեղծագործել է սկսել երեսուն տարեկան հասակից, Գ. Ախվերդյանը դա անհավանական է համարել, գտնելով, թե «անկարելի է, որ իր երեսնամյա հասակին չունենա բան ասած» (150, է): Ճիշտ չհասկանալով իրերի դրությունը, Վ. Բաղդասարյանը գրել է. «Գ. Ախվերդյանը իրավացիորեն կասկածի տակ է առել առերես հավանական քվացող այն փաստի արժանահավատությունը, թե իբր Սայաթ-Նովան երեսուն տարին լրանալուց հետո է սկսել հայերեն խաղեր հորինելը»: Մինչդեռ իրականում Գ. Ախվերդյանը կասկածի տակ էր առել այն փաստի արժանահավատությունը, թե իբր Սայաթ-Նովան երեսուն տարին լրանալուց հետո է սկսել առհասարակ ստեղծագործել: Վ. Բաղդասարյանի բյուրիմացությունը բխում է Գ. Ախվերդյանի այն դատողությունից, թե 1742—1752 րվականների միջև ընկած տասը տարվա բնթացքում անկարելի է, որ Սայաթ-Նովան «չլի ասել հայերեն գոնե մեկ հատ խաղ» (150, է): Բայց չէ՞ որ ըստ Գ. Ախվերդյանի, Սայաթ-Նովան ծնվել է 1712-ին և, բնականաբար, 1742—1752 րվականների միջև եղել է 30—40 տարեկան: Հետևաբար սա ոչ մի կապ չունի Ախվերդյանի այն կարծիքի հետ, թե անկարելի է, որ մինչև իր երեսնամյա հասակը Սայաթ-Նովան «չունենա բան ասած», այսինքն՝ ոչ մի բանաստեղծություն գրած չլինի: Պարզ ասած, մի դեպքում Ախվերդյանը խոսում է Սայաթ-Նովայի մինչ երեսնամյա հասակի մասին, կասկած հայտնելով, որ նա այդ ժամանակ առհա-

սարակ ոչ մի խաղ չի գրել, մյուս ղեպում խոսում է 30—40-ամյակի մասին, դարձյալ իրավացիորեն կասկած հայտնելով, որ նա այդ ժամանակ ոչ մի հայերեն խաղ չի գրել: Նույնացնելով Ախվերդյանի երկու տարբեր դատողությունները և երկուսն էլ ճիշտ չհասկանալով, Վ. Բաղդասարյանը հենվել է դրանց վրա և, բնականաբար, հանգել սխալ եզրակացությունների: Այսպես, նա անհավանական է համարել, որ Դավթարի առաջին հայերեն խաղը («Շատ սիրուն իս, շախարայի ասողին») Սայաթ-Նովայի անդրանիկ հայերեն ստեղծագործությունն է՝ գրված երգչի երեսնամյա հասակին: Այստեղ Վ. Բաղդասարյանը հակասել է իրեն: Բանն այն է, որ իր մեկ այլ հոդվածում նա գրել է. «Կասկած չի մնում, որ «Շատ սիրուն իս» խաղը գրվել է 1752 թվականին, երբ Սայաթ-Նովան երեսուն տարեկան է եղել» («Սովետական գրականություն», 1975, № 2, էջ 151): Մոռանալով այս, նա իր հաջորդ հոդվածում գրել է, թե «էս դիվանի խիստ լավն է, ովոր սովբի օղորմի ասե» նախադասությունն է միայն առընչվում խաղին, իսկ դրան հաջորդող մյուս տեղեկությունները նրա հետ ոչ մի կապ չունեն», իսկ «Հիմի գուգիմ, թե հայեվար ասիմ» դարձվածն էլ հայերեն լեզվով խաղ հորինելու մասին չէ: Նրա կարծիքով այստեղ խոսքը հայերեն ծանոթագրելուն է վերաբերում, քանի որ հայերեն խաղերը երգիչը վրացերեն է ծանոթագրում, և այս ծանուցումը միակն է, որ Սայաթ-Նովան կատարել է հայերեն: Նախ ասենք, որ «ասել» բառը քիֆիսահայ բարբառում (ինչպես և շատ ուրիշ բարբառներում) նշանակում է երգել, հորինել: Հետևաբար, «Հիմի գուգիմ թե հայեվար ասիմ» նշանակում է՝ այժմ ուզում եմ հայերեն երգել, հորինել, գրել: Բացի այդ, խոսքը չի կարող վերաբերել հայերեն ծանոթագրելուն, քանի որ Դավթարում մինչև այս խաղը երգիչը հայերեն և ծանոթագրել իր աղբյուրներին խաղերի մեծ մասը: Այդ էլ մի կողմ. եթե երգիչն ասում է՝ նիմի ուզում եմ հայերեն ծանոթագրել (մի ցանկություն, որ բոլորովին էլ արձանագրելու բան չէ), ապա ինչու պիտի միայն մեկ խաղի տակ հայերեն ծանոթագրի, իսկ հաջորդ խաղերի ծանուցումներն էլ գրի վրացերեն: Ինչպես տեսնում ենք, Վ. Բաղդասարյանի մեկնաբանությունը դեմ է թե՛ փաստերին և թե՛ տարրական տրամաբանությանը:

Ոչ մի կասկած չկա, որ իր ծանուցման մեջ երգիչն ինքը վկայել է, որ հայերեն է սկսել ստեղծագործել երեսուն տարեկան հասակից:

Վ. Բաղդասարյանը կասկած է հայտնել նաև, թե «ինչպե՞ս կարելի է հավատալ, որ մի այնպիսի կատարյալ խաղ, որի տակ հեղինակը գրել է «էս դիվանի խիստ լավն է», նրա առաջին հայերեն ստեղծագործությունը լինի»: Ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, «այդ խիստ լավ դիվանին» և երգչի առաջին հայերեն խաղերից մի ֆանիսը հեռու են կատարյալ լինելուց և իսկապես աշուղ-բանաստեղծի առաջին փորձերն են մայրենի լեզվով: Եթե նույնիսկ ընդունենք, որ այդ դիվանին կատարյալ է, ապա դարձյալ զարմանալի ոչինչ չկա, քանի որ մեծատաղանդ բանաստեղծի առաջին երկերն իսկ կարող են այդպիսին լինել. նման օրինակները բիշ չեն գրականության պատմության մեջ:

Այժմ տեսնենք թե ինչո՞ւ է Վ. Բաղդասարյանը կասկածի տակ առել Սալար-Նովայի որոշակի ասված վկայությունը և անհավանական համարել, որ Սալար-Նովան հայերեն սկսել է ստեղծագործել երեսուն տարեկան հասակից: Պարզվում է, որ այդ ամենը նա արել է հավանական դարձնելու համար երգչի որոշ ծածկագրերի իր ոչ հավանական վերծանությունները: Այսպես, նա փորձել է վերծանել Դավթարի 103-րդ էջում գտնվող «Դարդ մի անի, ջան ու ջիգար» հայերեն խաղի շոքս կողմը դրված *դ, օ, Վ, ա* տառերը: Նա գրում է. «Այդ տառերը կարդալու, դրանց իմաստը հասկանալու փորձեր արվել են, բայց արդյունք չի ստացվել»: Ինչպե՞ս թե չի ստացվել: Բացենք Մ. Հասրաքյանի վերջին ժողովածուի (1963 թ.) 235-րդ էջը և կարդանք. «Ավելի հասկանալի են հաջորդ խաղի շուրջը ևս դեմ դիմաց գրված վրաց. *դ, Վ* և հայկ. *օ, ա* տառերը, որոնցից հաջորդաբար կարելի է կարդալ *դօվա* (աղոթք) բառը»: Իսկ Վ. Բաղդասարյանը առանց աղբյուրը նշելու, գրում է, թե այդ տառերից մեկը անընթեռնելի է, և ըստ Մ. Հասրաքյանի «այդ տառը վրացական *ն* կամ *խ*, գուցե և հայկական *օ* կարելի է կարդալ»: Իսկ ինչո՞ւ Վ. Բաղդասարյանը չի նշել աղբյուրը. չի նշել, որովհետև օգտվել է Մ. Հասրաքյանի 1959 թվականի հրատարակությունից, որի 216-րդ էջում կարդում ենք. «Ավելի քան անհաս-

կանալի են հաջորդ խաղի շուրջը ևս նույն հաջորդականությամբ գրված *վ, դ, պ* և *ն* կամ *ի* տառերը, որ ընդունելով հայերեննախառն՝ կարելի է կարդալ նաև *դովա* (աղոթք): Քայց այն, ինչ 1959-ին *ավելի քան անհասկանալի* է եղել Մ. Հասարայանի համար, 1963-ին դարձել է *ավելի հասկանալի*: Եվ երե նա *դովա* բառը նախապես կարդացել է *Լնթագրաբար*, ապա հետագայում կարդացել է *Հաստատապես*: Նույնը անվանի սայաքնովագետը ասել է նաև «Սայաք-Նովայի Դավրարը» ուսումնասիրության մեջ (100, 11): Վ. Բաղդասարյանն, ըստ էության, չի բնեկ Սայաք-Նովայի ինքնագիր՝ Դավրարը, որտեղ որոշակիորեն գրված է *օ* տառը: Նրան անհրաժեշտ է եղել, որ այդ *օ*-ն կարդացվի *է*, որպեսզի *աէդվ* տառերը ղենիով իրար կողքի, ստանա 1746 թիվը: Ընդ որում *ա*-ն և *է*-ն նա ներկայացրել է հայկական, իսկ *դ*-ն և *վ*-ն վրացական այբուբենի քվահամարներով: Այդ 1746-ը, ըստ Վ. Բաղդասարյանի, այն քվականն է, երբ 24-ամյա Սայաք-Նովան հորինել է իր հանրահայտ գաղել-ղիվանին: Վ. Բաղդասարյանը ոչ միայն պարզորոշ *օ*-ն իր ցանկությամբ դարձրել է *է*, այլև փոխել է տառերի հաջորդականությունը, այնպես որ *դովա* բառը դարձել է *աէդվ*: Նման փոփոխություններից հետո էլ վերծանողը մոռանում է, որ Դավրարում երգիչը տարեքիներ ներկայացրել է ոչ թե փրկչական տոմարով, այլ միմիայն՝ վրաց փոքր բռնիկոնով: Այսօրվից հետո մեզ քվում է, թե անհնարին է չեղած ծածկագրի այս «վերծանությունը» ընդունելի համարել: Չի կարելի կամայականորեն և փաստերը խեղաբյուրելով ծածկագրեր վերծանել (մանավանդ երբ դրանք չկան) և դրանից հետո էլ կատարել ծանրակշիռ եզրակացություններ: Ահա Վ. Բաղդասարյանի եզրակացությունը. «գիտական շրջանառության մեջ գտնվող այն կարծիքը, թե իբր Սայաք-Նովան հայերեն ստեղծագործել է սկսել 1752 թ.» երեսնամյա հասակում, գուրկ է որևէ հիմքից»:

Գիտական շրջանառության մեջ գտնվող այն կարծիքը, թե Սայաք-Նովան սկսել է հայերեն ստեղծագործել 1752-ից, երբ եղել է երեսուն տարեկան, հիմնավորված է իր իսկ՝ Սայաք-Նովայի վկայությամբ, այլև մի շարք այլ տվյալներով և

ամենեին չի կարող հերվել հիմնագուրկ «վերծանություններով»:

23. «Այիբ Աստված սիրիս» ալբենաշար խաղի մեջ քվարկելով հաւկական այբուրենի բոլոր տառերը, երգիչը խաղն ամփոփել է հետեւյալ տողով.

Հա՛յալ Սայար-նովուն՝ Կեն ու Այիբ Թո (Հ—54):

«Կեն ու Այիբ Թո»-ն կազմում է *կաթ* բառը, և այդ տողը հասկացվում է՝ հալալ լինի Սայար-նովային իր կերած կաթը: Սակայն «Կեն ու Այիբ Թո»-ն նաև ծածկագրի արժեք ունի. այն հաղորդում է երգչի տարիքը՝ խաղը գրելու ժամանակ: *Կեն*-ը հայոց այբուրենում ունի 60 քվային արժեք, Այբը՝ 1, Թոն՝ 9, հետևաբար, ստացվում է, որ այս խաղը երգիչը գրել է 70 տարեկան հասակում ($60 + 1 + 9$), որ նույն է, քե 1792 թ. ($1722 + 70$): Ուշագրավ է, որ այս խաղի մեջ երգիչը *Ժե* (10)-ից սկսած հաղորդում է նաև որոշ ինքնակենսագրական տեղեկություններ: Իր մինչև 60-ամյա հասակի մասին երգիչը խոսում է անցյալ ժամանակով, մինչդեռ իր Հո (70) տարիքի մասին նա խոսում է ներկա ժամանակով.

Կեն (60) կամով ավելցրաւ սրտի ցավըտ.

Հո (70) համան կանչում իս Ջա նայնով դավըտ.

Երգիչը 70-ամյա հասակում է գրել նաև «Այիբբիմն կարպացի իմ դասեղաս» բառը քեջնիս խաղը: Խաղի երկրորդ տողում երգիչը հալկական այբուրենի տառերով ծածկագրաբար հաղորդում է նրա գրության քվականը.

Հասա *Ռա* է, հասա *Ջե*, հասա *ՍԼ* (Հ—55):

Որոշ բանասերներ փորձել են վերծանել այս ծածկագրված քվականը: Վերծանման հիմք է ընդունվել խաղի նախավերջին տողը. «Սայար-նովա, տարիտ էլավ *քարասուն*»: Այս տողի հիման վրա կարծելով, քե Սայար-նովան խաղը գրել է ֆառասուն տարեկան հասակում (*քարասուն*-ը քեջնիսային հանգ կազմող բառերից է), վերծանողները երգչի ծննդյան իրենց ընդունած քվականին գումարել են 40 և խնդրո առարկա ծածկագիրը հարմարեցրել իրենց ստացած քվին: Մ. Հասաբյանն, բնդհակառակը, այս ծածկագրի վերծանմամբ փորձել է գտնել Սայար-նովայի ծննդյան քվա-

կանք: Նա, հիմք ընդունելով երգչի ծննդյան մոտավոր տարիները, ինչպես և գտնելով, որ տողում մի վանկ պակաս է, առաջարկել է ՌէՋՍ-ն կարդալ ՌէՋՄ: Ըստ այդմ, ստանալով 1757 թվականը, նա դրանից հանել է հիշյալ 40-ը և ստացել 1717, որը և համարել է երգչի ծննդյան տարին (99, 42):

Պ. Սեակն իր մենագրության մեջ մերժելով Մ. Հասարքյանի վերծանության եղանակն ու արդյունքը և ընդունելով, որ ծածկագրավոր տողում մի վանկ պակաս է, բնագրի ՌէՋՍ-ն առաջարկել է կարդալ ՌեճիՋ, որ տալիս է 1711 թ.: Այդ թիվը հաշվելով հայոց տոմարով, նա ստացել է երգչի ծննդյան թվականը՝ 1722 (1171+551) (163, 73—77): Պ. Սեակի վերծանությունն էլ ընդունելի չէ, նախ այն պատճառով, որ նա լիովին փոխել է ծածկագիրը (թողնելով միայն Ռ տառը): Եվ հետո, տվյալ ծածկագրի մեջ երգիչն իր ծնրնդյան, քե՛ խաղի գրության թվականն է հաղորդել: Տողում կրկնված «հասա» բառը ակնհայտորեն քելագրում է, որ ծածկագրված թվականը վերաբերում է խաղի գրության ժամանակին: Կատարվել են այս ծածկագիր թվականի մի քանի անհաջող վերծանություններ ևս, որոնց ավելորդ ենք համարում անդրադառնալ:

Պետք է ասել, որ ծածկագրավոր տողը, չնայած մեկ վանկով պակաս է մյուսներից, պահպանվել է անաղարտ ձևով: Խաղը գրի առնող Օհանը այնքան անվարժ ու անտեղյակ չի եղել, որ ՌէՋՍ գրեք ՌէՋՄ-ի կամ ՌեճիՋ-ի փոխարեն: Ուրեմն ՌէՋՍ ծածկագիրը պետք է վերծանել առանց այն խաբարելու: Վերծանման բանալին տալիս է ինքը՝ հեղինակը նույն այդ խաղի մեջ: Ընդ որում, տրված է մի քանի բանալի: Խաղի առաջին տողում ասված է՝ «Այիբբիժրն կարթացիլ իմ դասեղաս»: Դասեղաս-ն այստեղ նշանակում է՝ շարֆերով, դասերով, սյուն առ սյուն: Այդպիսի դասդասում կատարում են տառերի թվալին արժեքները ըստ միավորների, տասնավորների, հարյուրավորների ու հազարավորների որոշելու համար: Ըստ այդմ ստացվում է չորս սյուն (Ա-ից Թ, Ժ-ից Ղ, Ճ-ից Ջ, Ռ-ից Փ): Ուշագրավ է, որ վերջին տան առաջին տողում, որ նույնպես բանալիի արժեք ունի, ասված է՝ «Հազար տարին մարքու աշկին քարասուն»: Այս քարասուն քեջնիսալին բառը կարելի է հասկանալ քառասուն (չորս-

այուն), այսինքն հազարը (Ա-ից մինչև Թ) երևում է չորս այունով, դասով: Ծածկագրի մյուս կարևոր բանալին հետևյալ տողն է՝ «Հազար տարին մարբու աչկին *թաքալուր*»: Մրա ուղղակի իմաստն է՝ հազար տարին մարդու աչքին մեկ օր (բա՛հ ավուր) է երևում, իսկ ծածկագրված իմաստն է՝ հազար տարին (Ա-ից մինչև Թ) տես որպես *միավոր (թաքալուր)*: Այսինքն՝ Թ-ն ոչ քե 1000 է, այլ՝ 1, որպես շարֆի, դասի առաջին տառ, Ս-ն՝ 2, Վ-ն՝ 3 և այլն: Նույնը նաև մյուս դասերում: Ըստ այդմ տեղագրենք ԹէՁՍ-ի քվային արժեքները. Թ=1, է=7, Ջ=9, Ս=2: Դրանց համադրությամբ կստանանք 1792 փրկչական քվականը, երբ 70-ամյա Սայաթ-Նովան գրել է սույն խաղը: Սակայն ինչպե՞ս համատեղել սա վերջին տողերի հետ, ուր ասված է.

Սա՛յաթ-Նովա, տա՛րիտ էլավ ֆառասուն.

Դուն մահի հիդ, մահըն քիզ հիդ հասաա է:

Բանն այն է, որ այս ծածկագրավոր քեջնիսի մեջ Սայաթ-Նովան ուղղակի վկայություններ չի տվել: Ի՞նչ իմաստ կունենառ ծածկագիր-հանելուկ խաղ կազմել և ուղղակիորեն վկայել իր տարիքը: Բերված տողերը, մեր կարծիքով, պետք է հասկանալ՝ Սայաթ-Նովա, արդեն ֆառասուն տարի է կամ լրացավ ֆառասուն տարին, ինչ մահը քեզ, դու մահին հետամուտ ես (հասվեհաս ես): Սա ունի որոշակի կենսագրական հիմք: Տեսանք, որ այս խաղը գրված է 1792 թ., երբ Սայաթ-Նովան արդեն 70 տարեկան էր, իսկ դրանից ուղիղ 40 տարի առաջ՝ 1752 թ., ինչպես տեսանք, սկսվել էր նրա սիրո ուղբերգությունը: Ահա այդ ֆառասուն տարին է ակնարկում երգիչն այստեղ և ոչ քե իր տարիքը (33, 169—174):

24. Բերենք «Կալմաստբայի» այդ հատվածը, Պ. Մուրադյանի բարգձանությամբ: Սանահնի վանքից հետո Հովհաննր «եկավ դեպի Հաղպատ, այն ևս դիտեց և այնտեղի եկեղեցին ու շինությունը շատ հավանեց... Այն ժամանակ հայ արեղաներից ինչ-որ մեկը Հովհանին իր խուցը հրավիրեց: Նա էլ գնաց: Երբ այդ վարդապետը Հովհանին իր խուցը տարավ, բարեկց ու նամվորդության նպատակները հարցրեց: Հովհանը ամեն ինչ հաղորդեց, և նստեցին, մի քիչ զրուցեցին: Վարդապետը Հովհանին նաչ հրամցրեց, և սկսեց ուտել:

Միաժամանակ լավ գինի էլ հյուրասիրեց Հովհաննին, և ինքն էլ լավ էր խմում: Այդ ժամանակ շոնգուրն առավ ու սկսեց նվագել, և ապա հաջորդեց այս երգը (բերվում է «Իմ խեղճ գլուխ» սկսվածով վրացերեն երգը:— Հ. Բ.):

Հովհանն սարկավազը գմայլված նալում էր և ասաց. «Վա՛յ խեղճ, ինչպես է ողբում աշխարհական (լինելու) կո-րուտը»: Ապա դիմեց. «Հայր, կուսակրոն եմ, ձախ չգնամ»:

ՎԱՐԴԱՊԵՏ.— Երբ քո հասակին էի՝ սովորաբար և ձախ էի հակվում, և աջ:

ՀՈՎՀԱՆ.— Վա՛յ ինձ, դրա համար եմ ողբում:

ՎԱՐԴԱՊԵՏ.— Դրա համար էլ եմ ողբում ու քեզ համար էլ, որ (տակավին) պատանի հոգևորական ես ձեռնադրվել:

ՀՈՎՀԱՆ.— Ավելի լավ է մարդ պատանեկությունից ըն-տելանա բարուն. դու էլ եթե երիտասարդ (հասակում) աբե-ղա ձեռնադրվեիր՝ այժմ այս տրտմության մեջ չէիր լինի:

ՎԱՐԴԱՊԵՏ.— Եթե իմ առաջնորդը ինձ քույլ տար, ես այն աշխարհական (կյանք)ը կգերադասեի այս հոգևորա-կանից:

ՀՈՎՀԱՆ.— Ասացե՛ք խնդրեմ, ո՞վ եմ դու:

ՎԱՐԴԱՊԵՏ.— Ես մեղապարտ (կամ խեղճ) Սայաթ-Նո-վան եմ (ջար. Սաաթլամա), եթե լսել եմ:

ՀՈՎՀԱՆ.— Հարկավ լսել եմ ձեր զովքը սազանդարու-թյան և քեֆի մեջ. ասացե՛ք խնդրեմ, ո՞վ էիք դու:

ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ. (Սաաթլամա).— Ես լավ շոնգուր (նվա-գել) գիտեի և միաժամանակ պարսկական հանգի վրացերեն երգեր գրեցի, (որ) դեռևս ընդունված չէր, և, երբ քաղավոր Հերակլը մեջլիսում էր, մեզ՝ նվագողներին, (նրա մոտ) տա-րան, այն ժամանակ ես պարսկական հանգով վրացերեն եր-գեցի: Բատոնին շատ դուր եկավ, և ինձ խալաթ էլ շնորհեց: Հետո ուրիշ շատերը (այդպես) երգեցին և ընդօրինակեցին ինձ. ես ամենուր տեղ ունեի ոչ միայն երգով, այլ նաև կա-տակ (ասացությունք) և աշխարհական գործերով: Շատ բա-ներով էի զբաղված: Հետո այս հոգևորականությունն ընտրե-ցի և աստ եմ ու հենց հոգևորականության շրջանում ասած խաղը՝ երգով ձեզ ներկայացրի:

ՀՈՎՀԱՆ.— Քանի որ քոյել եմ աշխարհը, ուրեմն երգից ու նվագից էլ պիտի ձեռք փաշեմ:

ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ.— Իմ (հոգևոր) առաջնորդը ևս (այդպես) հրամայեց, իսկ ես այսպիսի խոստում (պայման) տվեցի, որ քանի այս լարերը հագած են շոնգուրին և շեն կտրվի՝ ես ձեռ չեմ փաշի, որովհետև երբ ինձ արեղա ձեռնադրեցին, այս լարերը ծոցումս էին մնացել, և նրանք ևս ինձ հետ օրհնվել են, (արդ), այդ օծյալ լարերի վրա եմ նվագում:

ՀՈՎՀԱՆ.— Քանի որ խոստումդ պահում ես՝ կվստահենք քեզ:

Եվ այս կատակով տվարտեցին նաշկերույքը:

ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ.— Ես համենայն դեպս, կմեղսաբաղվեմ, որովհետև մեր այս եկեղեցին քառասուն աղոթարան ունի, և մերոնցից ով վախճանվում է, յուրաքանչյուր (աղոթարան)ում քառասուն օր պատարագում են: Քառասուն օրվա մեջ տաս պատարագ են մատուցում: Եվ այսպես է ասված՝ ով իր ննջեցյալին՝ քառասուն օրում տաս անգամ պատարագել է տալիս՝ անշուշտ կմեղսաբաղվի, երբ նույնիսկ վերջին ժամն է՝ կխոստովանվի ու կնաշակվի:

Հովհանը շատ զարմացավ եկեղեցու այդքան աղոթարանների համար, նորից ստուգեց ու ասաց. «Հին նարտարապետների իսկապես գովելի են եղել, որ այսքան լավ արվեստ ու քանդակումներ են (գրոշմել), սանդուխները՝ մի փարից, քաղերը՝ յուսամուտներով ու հատակի հետ միաձուլվ: Ես այսպիսի շինություն ոչ մի տեղ չեմ տեսել»: Ապա հրաժեշտ տվեց Սայար-Նովային և նորից դեպի Բորչալո գնաց» (133, 93—96):

Չենք կարող համաձայնել Պ. Հակոբյանի հետ, որի կարծիքով, «Կալմասոբայի» այս դրվագը «մտացածին է» կամ «արձագանք է վաղ շրջանի իրողության, տեղի ունեցած Կալսո փառանքաբանության, Սայար-Նովայի փառանքաբան առաջին տարիներին, 1765—1766 թթ. միջև, երբ աշխարհ չէին եկել ո՛չ խելաշվիլին և ո՛չ էլ արքայազներ» (90, 223): Սակայն, երբ այդ հանդիպումը եղել է Կալսավանդում, մինչև խելաշվիլու աշխարհ գալը, այդ դեպքում ո՞վ է հանդիպել Սայար-Նովայի հետ, և ինչո՞ւ Կալսավանի փոխարեն խոսվում է Հաղպատավանի մասին. ի՞նչ իմաստ ունեւ նման խեղաբյուրումը: Իրավացի է Պ. Մուրադյանը, որ այս դրվագի հավաստիությունը ցույց տալու համար, նկատել է.

«այս հաղորդումը կասկած չի հարուցում, քանի որ Հովհան արքայազներ եղել է նկարագրվող դեպքերի ժամանակակիցը, իսկ Երբեմն էլ՝ դրանց անմիջական մասնակիցը» (233, 27): Իրավացի են նաև Շ. Գրիգորյանի հետևյալ դատողությունները. «Որ հեղաշփյլիմն և Սայաթ-Նովան հանդիպել են և կամ կարող էին հանդիպած լինել՝ պատմականորեն հավաստի է: Հնարավոր է անգամ, որ հեղաշփյլիմն Սայաթ-Նովային հանդիպած լինի ոչ այդ կերպ, և նրանց միջև տեղի ունեցած իրական զրույցն էլ փոքր-ինչ այլ բովանդակություն ունենար, քան այստեղ է: Կարելի է կարծել անգամ, որ Սայաթ-Նովային հանդիպել, կամ զրույցել է ոչ թե հեղաշփյլիմն, այլ հեղինակը՝ Իսահան Բագրատիոնը և այդ զրույցը վերագրել իր հերոսին: Բայց որ իր, կամ իր հերոսի հանդիպումը, մոտավոր այդ բովանդակությամբ, տեղի է ունեցել, աներկբայելի է... Ինչպես հեղաշփյլիմն և Սայաթ-Նովայի զրույցի, այնպես էլ վերջինիս կատարած երգի բովանդակությունը կասկած չեն բողոքում, որ երևույթը մտացածին չէ, իսկ Սանահինի և Հաղպատավանքի վերաբերյալ հեղաշփյլիմն վկայած մանրամասները (վանքի 40 խորան-աղոթարանների մասին), որի վրա առաջինը ուղադրություն է հրավիրել պրոֆ. Լ. Մելիքսեբեկը, գորավոր ապացույց են վրաց սահմանագի այդ վայրերում եղած լինելու աներկբայության» (49, 109, 113—114):

Երբ Պ. Հակոբյանը շլինեք այն կարծիքի, թե Սայաթ-Նովան և առհասարակ Հաղպատի միաբանությունը մինչև 1795 թ. գտնվել է Թիֆլիսում, ապա, կարծում ենք, առանց դժվարության, «Կալմաստբայի» այս դրվագը կհամատեղեք իրականությանը:

Պ. Սևակը Սայաթ-Նովայի և հեղաշփյլիմն այդ հանդիպումը վերագրել է շուրջ 1795 թ. (163, 29): Շ. Գրիգորյանի կարծիքով էլ, «հեղաշփյլիմն Սայաթ-Նովային հանդիպած պետք է լինի 1790-ական թթ.» (49, 110): Գ. Լեոնիձեն, Լ. Մելիքսեբեկը և Պ. Մուրադյանն անվերապահորեն հետևելով «Կալմաստբայի» «Ժամանակագրությանը», այդ հանդիպումը դրել են 1798—1801 թթ. միջև: Սակայն, ինչպես հայտնի է, պատմական, աշխարհագրական, գրական և այլ բովանդակության նյութեր ընդգրկող հանրագիտարանային բնույթի այդ աշխատությունը չունի հետևողական ժամանակագրու-

քյուն: Ավելի ուշ պատահած մի դեպքի նկարագրությունը
 այնտեղ կարող է նախորդել կամ ներհյուսվել ավելի վաղ
 իրողության նկարագրությանը: Ուստի և նրա հիման վրա
 դեպքերի ժամանակները ստուգապես նշտել հնարավոր չէ:
 Ինչպես գրում է Գ. Ասատուրը, «Կալմաստբան» բեկ նիշտ է
 ներկայացնում մեր երգչի կերպարը, սակայն այդ ժողովա-
 ծուի մեջ «դեպքերի մանրամասնությունները, ստույգ ժա-
 մանակը, խոսակցության, դարձվածքների նշտությունը չեն
 կարող պահպանված լինել» (30, 88): Ուսումնասիրելով
 վրացական այս աղբյուրը, Շ. Գրիգորյանը նկատել է, որ
 «ժամանակները բծախնդրորեն նիշտ նշված չեն «Կալմաստ-
 բայում», բայց փաստերն ինքնին պատմականորեն հավաս-
 տի են: Գրքում չի ասված, թե ո՞ր քվականին և ամսի նիշտ
 ֆանիսի՞ն է խելաշվիլին այցելել Հաղպատ... Այստեղից էլ
 Խոանե խելաշվիլու և Սալար-Նովայի հանդիպման ժամա-
 նակվա աննշտությունը» (49, 110, 113): Այդ ժամանակը
 կարելի է նշտել միայն կողմնակի փաստերով: Սալար-Նո-
 վան մահացել է (ավելի նիշտ՝ նահատակվել) 1795 թ. սեպ-
 տեմբերի 12-ին, ուստի և այդ հանդիպումը կատարվել է
 մինչև այդ քվականի սեպտեմբերը: Եվ ֆանի որ 1784—
 1792 թթ. Սալար-Նովան գտնվել է Թիֆլիսում, ուստի և այդ
 հանդիպումը կատարվել է 1793—1795 թթ. միջև, երբ նա,
 մեր համոզմամբ, վերստին Հաղպատի սուրբ Նշան վանքում
 էր: Սալար-Նովայի ծննդյան քվականի հարցը ֆենեխս (տե՛ս
 աստ՝ ծանոթագրություն № 4), ճշեցինք, որ ըստ Մ. Հասրաբ-
 յանի ֆննության, Սալար-Նովան այդ հանդիպման ժամա-
 նակ պետք է լինե՛ր 70—75 տարեկան: 1793—1795 թթ. Սա-
 լար-Նովան, ծնված լինելով 1722-ին, իսկապես եղել է 71—
 73 տարեկան: Նշեցինք նաև, որ Հովհան խելաշվիլին այդ
 ժամանակ, ըստ խնդրո առարկա դրվագի, եղել է նորահաս
 երիտասարդ (*դմածվիլի*): 1772 թ. ծնված խելաշվիլին, իս-
 կապես, 1793—1795 թթ. եղել է 21—23 տարեկան:

25. Որ Սալար-Նովայի որդիներն իսկապես հաստատվել են
 Մոզդոկում, հայտնի է նաև այլ աղբյուրներից: Այսպես, Մոզ-
 դոկում ապաստանած 134 հայեր, այդ քվում նաև Մելիֆսեբն
 ու Օհանը, 1810 թ. մայիսի 26-ին ստորագրել են Հայաստան
 ուղարկվելիք հանճարի (մահսարի) տակ (83):

Գ. Ախվերդյանի վկայությամբ, երգչի թոռը՝ Տեր-Մովսեսը, «կրթությունն Թիֆլիզում ավարտելուց հետո, Մոզդոկ ըլելիս՝ տեսնում է իր բռնչ մոտ» Սայաթ-Նովայի Դավթարը և իր հետ բերում Թիֆլիս (150, Ժգ): Այսպիսով, ուրեմն, Գ. Ախվերդյանի տեղեկությունները երգչի՝ Հաղպատից վերադարձի, զավակներին Մոզդոկ ուղարկելու, ինչպես և հրանահատակության մասին, ստույգ են.

26. Գ. Ախվերդյանի փառած տեղեկությանը հաւաքաւ է Ականդար-Նովայի հրապարակած ավանդությունը, որ գրի է առնված երգչի ժամանակակից մարդկանցից: Ըստ այդ ավանդության, Սայաթ-Նովան Հաղպատից գալիս է Թիֆլիս, մրցության մեջ մտնում օտարական աշուղների հետ և հաղթանակ տանում: Այդ ժամանակ հանկարծ լուր է տարածվում, թե Աղա-Մահմադ խանը «մեծ դոշունով (բանակով)» գալիս է Թիֆլիսի վրա: Խուճապի մատնված թիֆլիսեցիները փախչում են ֆաղափից, իսկ Սայաթ-Նովան մտնում է Բերդի եկեղեցին և աղոթում: Պարսիկները ներխուժում են ֆաղափ, մտնում են եկեղեցի և սպանում ծերունի երգչին, որը հրաժարվել էր կրոնափոխ լինել: «Եվ երբ փախած խալխը հիդ էկան, սպանած տեհան Սայաթ-Նովին ու թաղեցին սուրբ Գևորգ եկեղեցու փոփրիկ դռան մոտ» (161, № 14, էջ 215):

Հետագայում ստեղծված գրույցներն արդեն այլ կերպ են ներկայացնում Սայաթ-Նովայի նահատակությունը: Այդպիսի մի գրույց է լսել Ս. Օգանեզաշվիլին և հաղորդել Լեոյին, որը նամատոտակի վերաշարադրել է այն իր «Սայաթ-Նովայի հարցը» հոդվածում: Ըստ այդ գրույցի, «Սայաթ-Նովան տեսնելով Թիֆլիսի անխնա ավերումը և մարդկանց կորուստները, հենվելով Արևելքում սրբազործված այն իրավունքի վրա, որ բանաստեղծն անարգել կարող է մտնել թագավորի մոտ և ազատ ասել ամեն ինչ, վերցնում է սազը և ուզում է գնալ Աղա-Մահմադ խանի մոտ և հորդորել, որ նա դադարեցնի ավերն ու կոտորածը: Բայց հանապարհին պարսիկները նրան սպանում են» (78, № 2):

Ուշագրավ է նաև Զ. Մրաժմինդելու գրի առած գրույցը, ըստ որի Սայաթ-Նովան սպանվել է ոչ թե եկեղեցում, այլ Նարիդալա Բերդի մոտ, վրաց զորքին ուղեկցող մի խումբ ուրիշ նվազածունների հետ միասին (184): Տվյալ դեպքում կա-

բնօրն այն է, որ բե՛ այս և բե՛ մյուս բոլոր ավանդությունները վկայում են Սայաթ-Նովայի նահատակության մասին: Եվ վիպական բնույթի մոտիվների առկայությունը, ինչպես գրում է Ա. Ղանալանյանը, «հիմք չի տալիս կասկածի տակ առնելու կամ ժխտելու Սայաթ-Նովայի սպանության շուրջը հյուսված ժողովրդական ավանդությունների մեջ դրսևորված պատմական նշմարտությունը» (107):

Պահպանվել է Սայաթ-Նովայի նահատակության մասին մեկ այլ վկայություն, որի հավաստիության վրա չենք կարող կասկածել: Այդ վկայությունը պատկանում է Գ. Ասատուրի հոր պապին՝ Մանցարին, որը Թիֆլիսի ավերման ժամանակ եղել է փախստականների խմբում, ապա մասնակցել երգչի քաղմանը: Ավելորդ չենք համարում մեջ բերել Սայաթ-Նովայի այդ կրտսեր ժամանակակցի վկայությունը, որ վերաշարադրել ու հրապարակել է սայաթնովագետ քոռը. «Ախտա-տանի (Աղա-Մահմադ խան) մոտենալու լուրն ստնելով, քիֆլիսեցիների մեծ մասը փախչում է ֆաղափց, մնում են գլխավորապես տեղացի քուրմերը, որոնք ապրում էին Բերդի շրջանում: Նրանք չէին վախենում գալի՜ վտանգից, համոզված էին, որ իրենց կրոնակիցները նրանց չեն վնասի: Ուստի և փախչող հայերը, որոնց քվում և Մանցարը իրենց տներն ու գույքը պահ են տալիս նրանց:

Մանցարն այդ ժամանակ նոր է ամուսնացած լինում, և իր կնոջ «ոտը ծանր» (հղի) է լինում: Մանցարն ուզում է նրան Դուշեթ փախցնել, բայց կինը Թիֆլիսից նոր դուրս եկած, շուտով հոգնում է և վիժում է Էրեխան: Մանցարը տանում է նրան Ծղնեթ գյուղը, որտեղ հավաքված են լինում և ուրիշ շատերը: Սակայն ապաստանվածները շուտով լուր են ստանում, որ «ղզբաչները» (պարսիկները) արդեն հեռանում են Թիֆլիսից: Մանցարն իր հիվանդ կնոջը հետ է բերում գրկած:

Քաղաքում նա տեսնում է դիակների մեծ բազմություն, որոնց քվում և այն քուրմերի, որոնք մեծ հույս ունեին իրենց հավատակիցների վրա: Պարսիկները նրանց անխնա կոտորել և քաղանել էին: Մանցարին միևնույն ժամանակ լուր են տալիս, որ նաև վարդապետներ են կոտորել Բերդի եկեղեցում:

Մանցարը վազ է տալիս Բերդի էկեղեցին, որն իրենց տնից մոտ էր և այնտեղ տեսնում է ի միջի այլոց Սայաթ-Նո-վայի դիակը՝ թրեռով կտրատված և այլանդակված:

Սայաթ-Նովային բազում են հենց բակում, և Մանցար պապին հոդ է ածում նրա գերեզմանի վրա» (29):

Գ. Ախվերդյանի ժամանակ, ինչպես տեսանք, հայտնի է եղել Սայաթ-Նովայի գերեզմանի տեղը, բեկ այն չի ունեցել «հար գցած»: Ինչպես գրում է Գ. Լևոնյանը, «դեռ անցյալ դարի իննսունական թվականներին, ո՛վ եղել է Թիֆլիսում, նա կնիշե Սայաթ-Նովայի հին գերեզմանը, որը լուսատիպ պատկերով տպագրել է գեներալ Պոտտոն» (82, 359: 241, 72—73):

Միայն 1914 թ. մայիսի 15-ին հասկապես Գ. Բաշին-ջաղյանի և Հովհ. Թումանյանի ջանքերով Թիֆլիսի հայ հասարակությունը սիրելի երգչի գերեզմանի վրա կանգնեցրեց մի համեստ մահաբան, որի մոտ ամեն տարի մայիս ամսին կազմակերպվում է Վարդատոն կոչված սայաթնովյան հանդիսը...

Չնայած այս ամենին, Սայաթ-Նովայի մահվան հարցը բանասիրության մեջ երկար ժամանակ վիճարկվել է: 1930-ական թվականներին Գ. Լեոնիձեն և Լ. Մելիսեթ-Բեկր վկայակոչելով որոշ վրացական աղբյուրներ, հերքեցին այն նըշմարտությունը, որ Սայաթ-Նովան նահատակվել է 1795-ին և հայտարարեցին, որ նա մահացել է 1801 թ., իր բնական մահով (177, 33—46, 182, 75): Նրանց հիմնական աղբյուրը վրացի պատմաբան Պլատոն Իսելիանիի 1860-ական թվականներին գրած (հրատ. 1895) «Վրաստանի վերջին բազավոր Գիորգի XIII-ի կյանքը» աշխատությունն է, որտեղ հեղինակը Գիորգի բազավորի ժամանակակից մի շարք գրական և հասարակական գործիչների հետ միասին խոսում է Սայաթ-Նովայի մասին, տալով հետևյալ տեղեկությունը. «Սաաթնավան հայ էր, թրխիսեցի, աչքի բնկնող դեմք, հրոշակավոր բանաստեղծ, մահացած 1801 թվականին, (որը) գրում էր հասարակ խոսակցական լեզվով. (էր) դիպուկ մտածելակերպի տեր, որի ասմունքներն այսօր էլ այլաբանաբան կրկնում են վրացիները, միաժամանակ նա էր և խաղասաց, էր հայ, բեկ հայհոյում էր հայերին. ուստի և հայե-

րը կշտամբում էին նրան» (122, 43): Գ. Լեոնիձեն չի բացառել, որ այս տեղեկությունը քյուրիմացության արդյունք կարող է լինել, բայց նա, նկատի առնելով, որ Իոսելիանին ծրնված լինելով 1809-ին, ժամանակակից է եղել Հերակլ և Գիորգի քաղաքների ժամանակ ապրած մարդկանց, ուստի և չէր կարող այդպիսի կոպիտ սխալ թույլ տալ, այն էլ Սալար-Նովայի նման հռչակավոր բանաստեղծի մասին խոսելիս: Լ. Մելիֆսեթ-Ֆեկն էլ վերը բերված տեղեկության հավաստիությունը ցույց տալու համար նշել է, որ Պլատոն Իոսելիանին այն լսել է իր հորից՝ Քրիլիսիի վրաց կաթողիկոսանիստ մայր տանարի ավագերեց Իգնատիոս (էգնատե) Իոսելիանից (1766—1843):

Փաստորեն մենք գործ ունենք ոչ թե ստույգ վավերագրի, այլ՝ ավանդության հետ: Ինչպես ցույց է տվել Գ. Ասատուրը, Լ. Մելիֆսեթ-Ֆեկն էլ այդ տեղեկությունը «ավանդություն» համարելով, փորձել է առաջ ֆաշել «առավել հավաստի» վկայություններ, ապացուցելու համար, որ Սալար-Նովան մահացել է 1801-ին: Սակայն ո՛չ Պլատոն Իոսելիանի տեղեկությունը, ո՛չ էլ Մելիֆսեթ-Ֆեկի մյուս փաստարկներն ի զորու չեղան հերքելու Սալար-Նովայի նահատակության անառարկելի ճշմարտությունը: Ժամանակին Գ. Ասատուրը և Գ. Լեոնյանը, ապա նաև մյուս սալարնովագետները ցույց տվեցին Գ. Լեոնիձեի և Լ. Մելիֆսեթ-Ֆեկի փաստարկների տկարությունը, առաջ ֆաշելով մի շարք համոզիչ հակափաստեր: Ըստ Մ. Հասրաթյանի, Պ. Իոսելիանիի տված տեղեկությունը «հիշողության դավանանքությունից բխած քյուրիմացություն կարելի է համարել: Այդ ասում ենք այն պարզ պատճառով, որ Իոսելիանին Սալար-Նովային համարում է վրաց վերջին քաղավոր (1798—1800) Գիորգի 13-րդի մեծավորներից, համարյա շփամբի անդամներից մեկը, որը պարզ քյուրիմացություն է 80-ից ավելի տարի ունեցող ծեր վանականի համար» (154, XXXVII): Մ. Հասրաթյանը մի քանի հիմնավոր փաստարկներով ցույց տալով, որ Սալար-Նովան նահատակվել է 1795-ին, այնուհանդերձ գրել է, թե «սակայն այս ամենը իրավունք չի տալիս առաջուր ժխտել, որ Սալար-Նովան չէր կարող իր բնական մահով, ավելի ուշ, մեռած չլինել» (154, XXXVII—XXXVIII):

Սակայն Մ. Հասարայանն այսպես մտածելու որոշակի հիմ-
 քեր չունեւ, քանի որ ինքն իսկ մատնանշել էր Լեոնիձեի և
 Մելիքսեթ-Քեկի վկայակոչած աղբյուրների անհավաստիու-
 րյունը, որով հեշտությամբ հերքվում է նրանց վարկածը:
 Յավալի է նաև, որ մեկ այլ հմուտ սայաքնովագետ՝ Պ. Սևա-
 կը, որն այնքան հանգամանորեն անդրադարձել է երգչի
 ծննդյան քվականի հարցին և համոզիչ կերպով լուծել այն,
 երգչի մահվան քվականի հարցը, որ շատ ավելի պարզ է,
 նույնպես բողել է առկախ: Թեև իր մեկագրության բուն շա-
 րադրանքի մեջ նա ընդունել է երգչի նահատակության փաս-
 տը, բայց դա համարել է սոսկ ավանդություն և ծանոթա-
 գրությունների մեջ գրել է, քե այդ «խնդիրը, որ առիթ է տվել
 բազմաթիվ բանավեճերի, խառնակ է և կարող է լուծվել նոր
 փաստերի հայտնաբերմամբ միայն» (163, 355—356, 480):
 Ուսումնասիրողներից մեկ ուրիշը՝ Պ. Մուրադյանը, շնայած,
 ինչպես տեսնենք, Սալար-Նովայի և Խելաշվիլու հանդիպումը
 դրել է 1798—1801 թթ. միջև, բայց իր մեկ այլ աշխատու-
 րյան մեջ նա երգչի մահվան քվականը համարել է 1795-ը
 (233, 27): Պ. Մուրադյանը շատ հիմնավոր ու համոզիչ կեր-
 պով հերքել է Պ. Իսելիանիի վկայության արժանահավա-
 տությունը (133, 6—7): Հեշտությամբ հերքվում են նաև
 երգչի նահատակությունը ժխտող բոլոր մյուս փաստարկնե-
 րը, որոնք ըստ Գ. Ասատուրի, «շատ քույլ են՝ խախտելու
 հանրածանոթ իրականության հաստատուն շենքեր երգչի մահ-
 վան հետ կապված հանգամանքների մասին» (30, 186): Կամ
 ինչպես գրել է Գ. Լևոնյանը. «Սալար-Նովայի սպանված:
 լինելն հերքելը և նրան 1801 թվին բնական մահով մեղցնելը
 միանգամայն գուր և ավելորդ աշխատանք է» (82, 360):

27. Լ. Մեսրոպը հիշատակել է Նաբիի ժամանակակից հայ-
 ազգի քուրմագիր աշուղներ Մեսիհի Էմենիին և Կարնեցի
 Հաֆֆի-Մովսեսին: Սակայն այստեղ նշված է, որ այդ աշուղ-
 ներն ապրել են Ժ (X) դարում: Դա, անտարակույս, տպա-
 գրական վրիպակ է, պետք է լինեւ ԺԷ (XVII) դար, քանի որ
 Յուսուֆ Նաբին ապրել է այդ դարում (ծնվել է 1642-ին):
 Չնկատելով այս բացահայտ վրիպակը, Շ. Գրիգորյանն իր
 «Հայ հին գուսանական երգերը» գրքում Մեսիհի Էմենիին
 համարել է Ժ (X) դարի աշուղ (48, 229), հաշվի չառնելով.

որ այդ դարում չկար ո՛չ աշուղություն, ո՛չ էլ առհասարակ քուրֆերեն գրականություն:

Վրաստանի կենտրոնական պատմական արխիվում պահպանվում է «Քուրֆերեն ասող հայ աշուղներ» վերառությամբ մի ձեռագիր, որտեղ տրված են 90-ի շափ հայ աշուղների համառոտ կենսագրությունները և նմուշներ նրանց քուրֆերեն երգերից (119, 416—419): Տրված ցուցակն, անշուշտ, շատ հեռու է լիակատար լինելուց:

28. XVI դարում է ապրել Քուչակ Նահապետը, որի մականունն է եղել աշըղ Քուչակ (1, 18): XVII դ. հայ աշուղներին հիշել է պատմիչ Զաֆարիա Փանաֆեռցին (66, 46): Աշուղ (աշըղ) բառը գործածել են ինչպես հայ տաղերգուներ Կոստանդին Երզնկացին ու Գրիգորիս Աղբամարցին, այնպես էլ «Վագրենավորի» հեղինակը (աշիկոբա): Սակայն նրանց մոտ, ինչպես իրավացիորեն նկատել է Պ. Սևակը, այդ բառն «անկասկած մակաբերված է «սեր» բառից և ոչ մի կերպ չի կարող վերաբերել աշուղ-երգչին, ինչպես կարծում է Պ. Մուրադյանը» (163, 373):

29. Ընդունելի չէ Պ. Սևակի այն բացատրությունը, թե Սալար-Նովան մինչև սիրահարվելը եղել է աշուղ-արհեստավոր և միայն սիրահարվելուց հետո է վերածվել բանաստեղծ արվեստագետի (163, 172—173): Պ. Սևակն իր մենագրության մեջ մի գլ. գում շատ իրավացիորեն ու համոզիչ կերպով ցույց է տվել, որ Սալար-Նովան սիրահարվել ու ստեղծագործել է միաժամանակ (163, 59), իսկ մեկ այլ դեպքում գրել է, թե երգիչը նախապես սիրահարվածություն է երգել տակավին չսիրահարված (163, 172): Ինչպես տեսանք, Սալար-Նովան ստեղծագործել ու սիրահարվել է միաժամանակ (հասն տարեկան հասակում), ուստի և չէր կարող մինչև սիրահարվելը աշուղ-արհեստավոր լինել և սիրահարվելուց հետո դառնալ բանաստեղծ: Բացի այդ, Սալար-Նովայի թե՛ վաղ և թե՛ ուշ շրջանի ստեղծագործությունը, ընդհանուր առմամբ, իր էական գծերով աշուղ-բանաստեղծի արտադրանք է: Այլ բան է, որ հասուն շրջանում առավել բարձրացել է երգչի անհատական-բանաստեղծական մակարդակը:

30. Սալար-Նովա աշուղի բանաստեղծական անհատականությունը տեսել ու նշել են նաև բազմաթիվ այլ ուսումնասիր-

րողներ (Յա. Պոլոնսկի, Ի. Գրիշաշվիլի, Ռ. Աբրահամյան, Ն. Աղբալյան, Ա. Երեմյան, Խ. Սարգսյան, Աս. Մնացականյան, Շ. Նազարյան, Պ. Մուրադյան և ուրիշներ): Այդ մասին շատ համոզիչ ու պատկերավոր է գրել Պ. Սևակը. «Եկել էր մի նոր աշուղ, որ իր երակներով չէր կարող կպած չլինել իր նախորդների երակներին: Բայց ջղերով տարբերվում էր նրանցից՝ էթե ոչ բոլորովին, այս պնդականապես: Սա պիտի շարունակեր անել նույնը, ինչ իր նախորդները՝ տալով նրանց և իր իսկ գործի սահմանումը («խալխի նոֆար»): Սա պիտի շնորժարվեր «սոցիալական պատվեր»-ից, որովհետև այդ հրաժարումը հավասար է անհնարինության: Բայց այդ պատվերը կատարելիս սա պիտի տար իր *ունեցածը* և ոչ թե իրենից *պահանջվածը*: Այլ կերպ ասած՝ լինելով «խալխի նոֆար»՝ սա պիտի մնար ինքն իր հետ, պիտի մնար *անհատ* և ստեղծեր գուտ *անհատական* մի փնտրագություն, այլ կերպ ասած՝ լինելով *աշուղ*, պիտի դառնար *նշմարիտ բանաստեղծ*» (163, 134): Սակայն չափազանցություն է արդեն Պ. Սևակի այն կարծիքը, թե Սայաթ-Նովան ստեղծել է «մի այնպիսի գուտ *անհատական* պոեզիա, որին անձանոթ էր մնալու բովանդակ եվրոպան՝ փանի դեռ չէին եկել Շելլին ու Հայնեն» (163, 135, 269): Եվրոպան Սայաթ-Նովայից շատ առաջ արդեն ստեղծել էր գուտ անհատական բարձր պոեզիա, որպիսին է Վիլյոնի ու Չոսրբի, Պետրարկայի ու Շեֆպիրի փնտրական ժառանգությունը: Այլ բան է, որ Սայաթ-Նովան իր անհատական-բանաստեղծական որոշ հատկանիշներով նման է կամ կանխում է հետագա շրջանի եվրոպական որոշ բանաստեղծների:

31. Որոշ ուսումնասիրողներ Սայաթ-Նովայի մեջ տեսել են սոսկ աշուղին և հանգել նրա ստեղծագործության և գրապատմական դերի ոչ ճիշտ գնահատման: Նույնպիսի սխալի կարող է հանգեցնել նաև Սայաթ-Նովայի մեջ աշուղի անտեսումը:

Իրավացի է Ս. Սարինյանը, փնտրատելով այն բանաստեղծներին, որոնք ձգտում են հարթել աշուղական պոեզիայի և անհատական գրականության միջև եղած անջրպետը: Ս. Սարինյանն իրավացի է նաև, երբ պնդում է, որ աշուղական պոեզիան չի կարող համատեղվել գրականության պատ-

մության ընթացքին և կրել նրա օրինաչափությունները, որ պետք է խուսափել աշուղական ֆնարերգությանը գեղագիտական կատեգորիաներ վերագրելուց, քանի որ այն նման չափանիշների չի ենթարկվում: Միանգամայն նիշտ է նաև, երբ գրում է, որ «Աշուղական պոեզիան իր բեմատիկայով ու պոետիկայով կանոնիկ-հավիտենական է, ուստի և՛ վերադասական և իր գոյության դարերի ընթացքում փչ փոփոխություններ է հանդուրժել: Որպես այդպիսին, նա ձևված է Մերձավոր արևելքի ժողովուրդների գեղարվեստական, հոգեբանական մի որոշ կերտվածքի վրա և այս իմաստով չի երաշխավորված ո՛չ միայն համատեղվելու գեղարվեստական մտածողության ազգային սուբստանցիայի հետ, այլև իր սահմաններում տեղադրելու տվյալ ազգի սոցիալական, քաղաքական և մտավոր առաջընթացի բովանդակությունը» (159, 194—195):

Այս ամենը նիշտ է աշուղական և միայն աշուղական, բայց ոչ ամենևին սալաբնովյան ֆնարերգության համար: Մինչդեռ Սարինյանն անտեսելով Սալաբ-Նովայի մեջ բանաստեղծին, ահա քե ինչի է հանգում. «Սալաբ-Նովան գրականություն չէ բառիս գիտական նշանակությամբ, այլ երգիչ (ժողովրդական երգիչ) և որ այս իմաստով նա չի կարող տեղակայվել գրականության պատմության մեջ ու ձև տալ նրա ուղղությանը, Սալաբ-Նովան գրականությունից անկախ երևույթ է, և նրա արվեստի իմացաբանական ու գեղագիտական սկզբունքները այլ օրինաչափությամբ են ձուլված... Սալաբ-Նովան դուրս է գրականության գիտական ըմբռնումից, և նրա հանճարի դրսևորումը այլ ուղիներում պիտի որոնել» (159, 192):

Անշուշտ, Սալաբ-Նովայի ֆնարերգությունը գրականություն չէ բառի գիտական նշանակությամբ: Բայց չէ՞ որ այդպիսին չէ նաև ողջ միջնադարյան հայ տաղերգությունը, որի իմացաբանական ու գեղագիտական սկզբունքներով են ձուլված նաև մեր աշուղ-բանաստեղծի երգերը և այդ համակարգի մեջ է դրսևորվել նրա հանճարը: Այնպես որ Սալաբ-Նովան լայն իմաստով գրականությունից դուրս երևույթ չէ, ուստի և գրականության պատմաբանները ազգային գրականության պատմությունը ներկայացնելիս չեն շրջանցել Սա-

յար-Նովալին: Նույնիսկ Մ. Արեղյանը, որի կարծիքով սա-
յաքնովյան պատկերների մեջ «անհատականության կնիք
գրեթե չկա», հայ գրականության պատմությանը նվիրված իր
դասախոսություններում առանձին բաժին է հատկացրել Սա-
յաք-Նովալին և փորձել է նշտել նրա տեղը հայ գրականու-
թյան պատմության մեջ: Սայաքնովյան որոշ երգերի մեջ,
Արեղյանի կարծիքով, «պակաս չեն հնչյուններ, որոնք իրոք
մի փափուկ բանաստեղծի սրտից են բխում ու մեզ տանում
ի ցավ և ի խնդություն» (2, 54):

Հատկանշական է նաև, որ իր իսկ՝ Ս. Սարինյանի խմբ-
բագրությամբ ու մասնակցությամբ ստեղծված «Հայ նոր
գրականության պատմության» 1-ին և 4-րդ հատորներում
առանձին բաժին է հատկացված աշուղական պոեզիային:
Ընդ սմին, 4-րդ հատորի բաժնում արտահայտված է այն
միտքը, թե XIX դ. երկրորդ կեսի հայ հասարակական-հա-
ղափական կյանքի իրադարձությունները իրենց յուրահատուկ
արտացոլումն են գտել աշուղական պոեզիայում, և աշուղ-
ները, «առաջնորդվելով ժողովրդին դեպի առաջադիմություն
մղող գաղափարներով, միշտ անողոք են եղել նրա առաջըն-
թացը խաթարող ուժերի հանդեպ» (97, 696): Իսկ 1-ին հա-
տորում այլ առիթներով Սայաք-Նովան հիշվում է XIII—
XVIII դդ. հայ տաղերգուների շարքում և իրավացիորեն հա-
մարվում է գուսան-բանաստեղծ (96, 29, 308—309):

32. Չնայած այս ամենին, Մ. Սկրյանը գտել է, որ «Ընդ-
հանրապես Սայաք-Նովայի համար բոլորովին բնորոշ չէ
հոգու և մարմնի այն տանջալից հակադրությունը և դրամա-
տիկ պայքարը, ինչ որ նկատվում է օրինակ Կոստանդին Եր-
զրնկացու և միջնադարի մեր ուրիշ բանաստեղծների մոտ...
Նա կարողացել է հասնել ներքին մի հոյակապ ներդաշնա-
կության, հաղթահարել հակասությունները» (126, 91):
Պ. Սևակը միանգամայն իրավացիորեն մերժելով այս և նման
դատողությունները, գրել է. «պնդել, թե Սայաք-Նովան
«բնավ կապ չունի ֆրիստոնեական շարին շհակառակվելու
մորալի հետ», դեռ երկրորդելով շեշտել. թե Սայաք-Նովայի
համար «բոլորովին բնորոշ չէ հոգու և մարմնի տանջալից
հակադրությունը և դրամատիկ պայքարը», ու երրորդելով
եզրահանգել, թե «նա կարողացել է հասնել ներքին մի հո-

յակապ ներդաշնակության, հաղթահարել հակասությունները», — այս ամենն ասելը արդեն փաստ է ոչ թե չափազանցության, այլ իրազանցության» (163, 460): Սակայն մի չափազանցություն—իրազանցություն է նաև իր՝ Պ. Սևակի այն կարծիքը, թե հոգին ու մարմինը Սայաթ-Նովայի համար ոչ այնքան աստվածաբանական խնդիր էր, որքան, լայն իմաստով՝ կենսաբանական (163, 313): Դա, ըստ էության, հարցի իր՝ Պ. Սևակի արդիական ընկալումն էր: Մինչդեռ հոգին և մարմինը, ինչ իմաստ էլ այսօր մենք դրանց մեջ տեսնենք, իրենց էությամբ միջնադարյան հասկացություններ են, որ ուղղակիորեն կապված են հանդերձյալ կյանքի և աշխարհի ունայնության գաղափարի հետ: Այդ է վկայում երգչի հայերեն խրատականի հետևյալ տունը.

Սայաթ-Նովա, էրենկ փիզ, թե է՛ս անիս՝
 Հոֆուտ խաբիր մարմնուտ ումբըր կես անիս.
 Թե գուզիս, վուր դադաստան չըտեսանիս՝
 Վսեն սիրե, անապատ սիրե, ֆար սիրե (2—36):

33. Ըստ Մ. Հասրաթյանի, Սայաթ-Նովան ինքը իր «Առանց փիզ ի՞նչ կոնիմ սոյբարն ու սազն» հայերեն խաղը քարզմանել է աղբյուրներեն: Եվ այդ քարզմանության մեջ, ըստ նրա, «դրսևորվում է երգչի գրական նաշակն ու իմաստությունը»: Հայերեն խաղի նախավերջին և վերջին տների երրորդ և չորրորդ տողերում ասված է.

Կու հաֆնիմ մագեդեն, կու հաֆնիմ շալըն,
 Կերթամ ու ման գուֆամ վանփիրըն մեմեկ...
 Կանց յոթն իմաստնասիրացըն շատ է
 էս ֆու Սայաթ-Նովու բանփիրըն մեմեկ (2—15):

Դրանց փոխարեն աղբյուրներեն տարբերակն ունի այսպիսի տողեր.

Դերվիշի պես կհագնեմ փոստ, մագեդեն,
 Վզիցս կկախեմ զանգերը մեկ-մեկ...
 Խեղճ Սայաթ-Նովան անյար ի՞նչ անի.
 Քանզի յարից են գալիս խոռվությունները մեկ-մեկ
 (Ա—44):

Մ. Հասրաթյանի կարծիքով, Սայաթ-Նովան բարգմանության ժամանակ հաշվի է առել, որ «մահմեդականի համար ոչ սիայն անհասկանալի, այլև բնկալելու դեպքում մերժելի կլինեն «վանքերն ընկնելու ցանկությունը»: Այսպես և նրան «միանգամայն անհասկանալի կլինեն «յոթն իմաստասերներ» օրինակը» (100, № 11, էջ 9): Սակայն տվյալ դեպքում Մ. Հասրաթյանը զարմանալիորեն հաշվի չի առել, որ Սայաթ-Նովան իր բազմաթիվ խաղերում և հատկապես աղբյուրեջաներն խաղերում, որոնք քաջ ծանոթ էին անվանի սայաթնովագետին, բազմիցս հիշատակել է Հիսուսին, Մարիամ Աստվածածնին և Բրիստոնեական եկեղեցու մի շարք սրբությունների, և նրան բնավ չի մտահոգել մահմեդականին հասկանալի և ընդունելի լինելու հարցը: Մի աղբյուրեջաններն խաղի մեջ Բրիստոնյա երգիչը բացահայտորեն ասել է.

Ով որ Հիսուսին Աստված չի ընդունի,

Լեզուն կապվի. չի ամաշում. ինչո՞ւ (Ա—84):

Այս և մյուս բոլոր փաստերը որոշակիորեն ցույց են տալիս, որ Սայաթ-Նովայի աղբյուրեջաններն խաղերը հասցեագրված են առավելապես հայ լսարանին: Իսկ ինչ վերաբերում է «Առանց Բիգ ինչ կոնիմ սոյբաթն ու սազն» խաղին, ապա այն, մեր կարծիքով, նախապես գրվել է աղբյուրեջաններն և ապա բարգմանվել հայերեն:

34. Աղբյուրեջանական ՍՍՀ ԿԱ Նիգամու անվան գրականության և լեզվի ինստիտուտի գիտական արխիվում պահվում է «Աշուղ Ղարիբ» սիրավեպի հայկական տարբերակներից մեկի մի ձեռագիր օրինակ, որի ուսումնասիրությունը և հրատարակությունը ցանկալի է և անհրաժեշտ: Նույն արխիվում պահվում է նաև էլյաս Մուշեղ Աստվածատրյանի 1721 թ. ավարտած երգերի զրգի լուսապատները (№ 445), որի մեջ հայատառ բուրբերենով զրգի են առնված սիրավեպից որոշ հատվածներ (256, 10, 93):

35. Ն. Աղբալյանի բացատրությամբ, «իր սիրեկանի հանդեպ, որ վարդն է, Բայց մարդատեր, երգիչն իրան համարում է մի օտար (զարիբ) սոխակ... որով նշում է իր և սիրեկանի կացությանց տարբերությունը» (22, 113—114): Այս մեկնաբանությունն ավելի է խորացրել Պ. Սևակը, ըստ որի «Ղա-

րիբ-ը Սայաք-Նովայի հայրենասիրության հետ կապակցելը զուրկ է ամեն տեսակ հիմնից՝ ինչպես պատմական, այնպես էլ հոգեբանական ու խառնվածաշախիմ: Սայաք-Նովան երբ կամեցել է շեշտել իր ազգային հպարտությունը՝ միշտ էլ դա արել է համարձակ ու արձակ... Սայաք-Նովան իրեն դարիբ էր զգում ոչ քե Վրաստանում, այլ այն պայմաններում, որոնց մեջ էր գտնվում ինքը՝ Վրաստանն էլ՝ դասային անհավասարությունների մեջ, անարդարությունների ահռելի շատության և նշմարտության ահռելի նվազության մեջ: Եվ իրեն դարիբ էր զգում հատկապես արհունիքում, որտեղ առավել, քան այլուրեք, ընդգծվում էին դարի հակադրությունները, դասային տարբերությունների հակամարդկայնությունները... Ու երգում էր այդ բլրուր ոչ քե լոկ այն, ինչի համար ծնվել էր, այսինքն՝ սեր, այլ նաև այդ դարիբությունն էլ, այսինքն՝ իր օտարությունն աշխարհի կարգ ու սարփին, ավելի նիշտ՝ աշխարհի անկարգ-անսարքությանը» (163, 256—258):

36. Հայերեն խաղերի մեր կազմած ժողովածուի ծանոթագրություններում (155, 166) մենք ենթադրել էինք, քե այստեղ խոսքը ոչ քե Փոնցխանոսի պատմության իմաստասերների մասին է, այլ երաժշտական արվեստը ստեղծած այն առասպելական իմաստունների, որոնց հիշել է Քյուչուկ Արուրինը (252, 47): Այժմ անվերապահորեն ընդունում ենք Ն. Աղբալյանի և Մ. Հասրաթյանի կարծիքը:

Նշված հատվածի «բանփիրն» բառը, Ն. Աղբալյանի կարծիքով, նշանակում է ոչ քե խոսքեր, այլ՝ միջադեպեր, պատահարներ: Ինչպես գրում է նա, «Յոքն իմաստասիրաց» գրքի մեջ ամենքը պատմում են իրենց գլխով անցած բաները, ուր կանալի երևում են նենգավոր: Նրգիչն ուզում է ասել, «քե իր գլխին շատ ավելի փորձանք է պատահած, քան յոթ իմաստասերներին» (22, 100): Համաձայն չենք այս բացատրությանը, քանի որ *բանք* բառը Սայաք-Նովայի լեզվում ունի ոչ քե արկած, պատահար, այլ՝ խոսք, բանաստեղծություն իմաստը (հմմտ. «Խոսկիրըս մեմեկ չի ասվի՝ իմաստուններու բանփի նրման» (2—46): Ճիշտ չէ նաև այն, որ խնդրո առարկա պատմության մեջ յոթ իմաստունները պատմում են «իրենց գլխով անցած բաները»: Իրականում, նրանք

պատմում են հեփիաթ-առակներ: Բերենք այդ հետաքրքիր
 քարգմանական հուշարձանի համառոտ բովանդակությունը:
 Փոնցիանոս կայսեր կինը իր Դիոկղետիանոս որդուն ունե-
 նալուց հետո վախճանվում է: Կայսրը որդուն հանձնում է
 Հռոմի յոթ իմաստասերներին, որոնք իրենց սանի հետ ա-
 ռանձնանում են Բաղափ մոտակայքում և ուսուցանում նրան:
 Որոշ ժամանակ անց կայսրն ամուսնանում է երկրորդ ան-
 ցամ, և երիտասարդ թագուհին, էուրյամբ չարասիրտ, որո-
 շում է կորստյան մատնել արդեն հասունացած թագաժա-
 ունգին: Այդ մտադրությամբ նա կայսեր միջոցով արհունիֆ
 է բերել տալիս Դիոկղետիանոսին: Նրբ պարկեշտ պատանին
 մերժում է թագուհու գաղտնի առաջարկը՝ կենակցել իր հետ,
 վերջինս կայսեր մոտ ամբաստանում է թագաժառանգին իր
 նկատմամբ ունեցություններ կատարելու մեջ: Դյուրահավատ
 կայսրը որոշում է մահապատժի ենթարկել ամբաստանված
 որդուն: Սակայն ընդառաջ են գալիս յոթ իմաստունները,
 որոնք յոթ օր մեկական իմաստուն առակ-հեփիաթով փորձում
 են փաստել կայսերը նրա որդու անմեղությունը: Յուրաֆան-
 չյուր առակին թագուհին պատասխանում է հակառակը փաս-
 տող առակներով: Ուրբերոդ օրը թագաժառանգն ինքի մի
 խորիմաստ առակով վերջնականապես համոզում է հորը, որ
 ինքն անմեղ է և ստոր զրպարտության զոհ: Հաղթանակում
 է արդարությունը, թագուհին վտարվում է արհունիֆից, և
 ծերունի կայսրը իր թագն ու գահը հանձնում է որդուն (43):
 37. Հիմք ընդունելով Սալյաթ-Նովալի սուլն խաղի և ազրբե-
 ջանցի աշուղ Սաիլիի «Սոխակ» երգի որոշ նմանությունները,
 Հ. Արասլին, առանց որևէ տարակուսանքի, գրել է, թե Սա-
 յաթ-Նովալի այս խաղը Սաիլիի երգի «մասնակի քարգմա-
 նությունն է» (191): Նախ՝ վարդին ու սոխակին նվիրված
 գրեթե բոլոր երգերն ունեն ընդհանուր գծեր, երկրորդ՝ Սաի-
 լիի և Սալյաթ-Նովալի ստեղծագործական առնչակցությունը
 վկայող ոչ մի ուղղակի կամ անուղղակի փաստ չկա, երրորդ՝
 Սալյաթ-Նովան այլ հեղինակներից ոչ մի ամբողջական կամ
 մասնակի քարգմանություն չի կատարել, և վերջապես, չոր-
 րորդ՝ սույն խաղն անառարկելիորեն գրված է Նաղաշ Հով-
 նաթանի «Ուստի» կուգաս, Բաղցր բլբուլ» երգի ազդեցու-
 րյամբ:

38. Սայաք-Նովայի աղբբեջաններեն խաղերից մեկի Մ. Հաս-
րաքյանի կատարած վերծանության-քարգմանության համա-
ծայն, երգիչը ծանոթ է եղել Արևելի մեծ բանաստեղծ Իմա-
դեդդին Նասիմին (1369—1417):

Մատաղ ըլիւ ամոր արին ինձ տրված.

Նասիմի պես իմ մորթուս մեջ լցըրված (154, 154):

Բնագրի մեջ, սակայն, չկա Նասիմի անունը: Բերենք այդ երկ-
տուր՝ հայատառ բուրբերենով և Ն. Գևորգյանի կատարած
տողացի քարգմանությամբ.

Ղուրբան օլամ հայասինա, դարինա,

Մասում քաֆի նա՞ գիրիշմիշ դարինա...

(Մատաղ լինեմ քո կյանքին, քո բախտին,

Ինձ անմեղի պես ինչո՞ւ ես կախաղան հանում

(Ա—18):

39. Առանձին ուսումնասիրության առարկա է Սայաք-Նովա-
յի ստեղծագործության վրա սուֆիզմի և սուֆիական պոե-
զիայի ազդեցության հարցը: Աշուղական պոեզիայի հիմքում,
ինչպես տեսանք, ընկած է սուֆիական միստիկական վար-
դապետությունը՝ իր բարդ սիմվոլիկայով: Ինչպես գրում է
սուֆիզմի խոշոր տեսաբան Ն. Բերտելսը, Արևելի գրեթե
բոլոր մեծ բնաբերգուները «այս կամ այն չափով առնչվում
են սուֆիզմին, և առանց ծանոթանալու այդ գրականության-
նը, չեն կարող ամբողջապես հասկանալ նրանց» (202, 54):
Սայաք-Նովան հայ բանաստեղծներից ամենից ավելի կրե-
յով արևելյան մշակույթի ազդեցությունը, որ բնականաբար
առավելապես արտահայտվել է նրա աղբբեջաններեն երգերի
մեջ, ըստ երևույթին կրում է իր մեջ սուֆիզմի որոշ հետքեր:

Սուֆիզմը գրեթե իսլամի հետ ծնունդ առած ուսմունք
է, որ ուղղված է եղել ուղղափառ իսլամի և, ընդհանուր առ-
մամբ, ավատական իրավակարգի դեմ: Յուրացնելով ու հա-
մադրելով քրիստոնեական կրոնի, նորալատոնականության,
գնոստիցիզմի և հնդկական փիլիսոփայության որոշ գաղա-
փարներ, սուֆիզմը ժամանակի ընթացքում վերածվել է ինք-
նուրույն քեոսոֆիական համակարգի: Միստիկական այս
վարդապետության դավանողները ձգտում էին ասկետիզմի,

ներին սրբագործման նաեւ պարհով հասնել և ձուլվել աստ-
ծո կոյրյանը, որին սուֆի բանաստեղծները սովորաբար գո-
վերգել են ինչպէս սիրած կնոջը, գործածելով սիրային ֆնա-
րերգութեան պոետիկան:

Քրիստոնեական միջավայրն, անշուշտ, խոչընդոտել է
մուսուլմանական այդ ուսմունքի տարածմանը հայ իրակա-
նութեան մէջ: Այսուհանդերձ արևելյան մշակութիւնի ազդեցու-
թյունը միջնադարի հայ մտքի վրա պայմանավորել է նաև
սուֆիզմի որոշ տարրերի ներթափանցումը հայ գրականու-
թեան մէջ. տարրեր, որոնք մերձ ու համահնչյուն են եղել
քրիստոնեական միստիցիզմին:

Ուշ միջնադարում, Վրաստանի մայրաքաղաք Թիֆլի-
սում, որ արևելյան տիպի քաղաք էր. սուֆիզմը կարող էր
որոշ շտիով տարածվել հատկապէս քափառական սուֆի-
զերվիշների միջոցով, որոնք շփվում էին հատկապէս ար-
մենատավորական համայնքների հետ, իրենք էլ լինելով աւել
խավերից դուրս եկած մարդիկ (202, 56): Ինչպէս նշեցինք,
աշուղը նախապէս սուֆի-զերվիշի մի աստիճանն է եղել,
ուստի և հաճախ Արևելքում աշուղ և սուֆի-զերվիշ հասկա-
ցութիւնները եղել են նույնական (222, 139):

Անտոն կաթողիկոսին ուղղված վրացերեն կալամբուրի
մէջ, ինչպէս տեսանք, մեր երգիչը կոչված է *սոֆի* (Վ—29),
որ ըստ երևոյթին նույն *սուֆի*-ն է (հավանաբար վրաց կաթո-
ղիկոսն ամբաստանել է նրան սուֆիութեան մէջ): Սայաթ-
Նովայի ֆնարերգութեան մէջ որոշ սուֆիական տրամադրու-
թիւններ է նկատել Մ. Հասարայանը (100, № 10, էջ 22):
Պ. Սեակը ևս սուֆիական ուսմունքի և Սայաթ-Նովայի աշ-
խարհայեցութեան մէջ բավական նմանութիւններ է տեսել
(163, 284): Այսուհանդերձ, իր աւրբեջաներեն խաղերի մէջ
էլ Սայաթ-Նովան, ինչպէս տեսանք, հանդես է եկել որպէս
իւր հավատին ամուր կանգնած քրիստոնեայ բանաստեղծ, և
նրա ստեղծագործութեան մէջ սուֆիզմի որոշ տարրերի առ-
կայութիւնը պիտի համարել սոսկ աշուղական ավանդութի
արդիւնք:

40. Աշուղ-բանաստեղծի սիրո այս յուրահատկութիւնը նկա-
տել են ուսումնասիրողներից շատերը: Ն. Ալբալյանի բնորոշ-
մամբ, Սայաթ-Նովայի սերը մի զգացմունք է, «ուր փայլում

է խանդաղատանքը՝ սփռելով տարփանքն ու տոփանքը. մի ձգտում է, մի ծարավ՝ հոգեկցության, մի ֆիշ երկրային, ֆան պլատոնականը և շատ ազնիվ ու սրտագին, ֆան տոփակա-
նը» (22, 81): Նույն միտքն այլ ձևակերպումով հայտնել է նաև Պ. Սևակը, ըստ որի, սիրո մեջ Սալար-Նովայինը «ոչ քե վայելին է (էլ չասած՝ մարմնականը), այլ նախավայելք՝ նույնֆան հեռու էպիկուրականությունից, որֆան և սլաղ պլատոնականությունից» (163, 164): Պ. Սևակը նկատել է նաև, որ Սալար-Նովան իր սիրո էությունմբ «ավելի հիշեցնում է գերմանացի մայստերզինգերներին, որոնց սերն ասպետական էր այնֆան, որ սրբապղծություն էր համարվում սիրածի նույնիսկ անունն ասելը» (163, 141): Ժամանակին Մ. Աբեղյանն էլ նկատել է, որ Սալար-Նովայի սերը «ֆիզիկական կրֆի զվարևություն» չէ, «հեքանոսական սեր» չէ, «Սալար-Նովայի միտքը հեռու է այդ բանից, երկրավոր զգայականությունից: Եվ այդ սերն անարատ մաքուր է» (2, 540): Սալար-Նովայի սիրո անարատ մաքրությունը տեսել է նաև նրա առաջին ուսումնասիրողը՝ Գ. Ախվերդյանը, ըստ որի, Սալար-Նովան իրեն հեռու է պահել «մարմնամուլ զգացմունֆից... մնալով զուրկ հեշտասեր ցանկութենից՝ չէ վիրավորում նուրբ զգացմունքն» (150, Ժ): Նույն այդ ժամանակ Յա. Պոլոնսկին էլ գրել է. «Սալար-Նովայի սիրո զգացումը մեծ մասամբ այնֆան մեղմ է և այնֆան խորապես անխռով, որ նրա սերը նման է ընկերության, ընկերությունը՝ սիրո» (238):

41. Ինչպես գրում է Պ. Սևակը, «Սալար-Նովան պարտավոր էր հորինել բանաստեղծական որոշակի շարիերով և ստեղծել բանաստեղծությունների որոշակի տեսակներ, որոնցից ամենապարզը ավելի է բարդ, ֆան արևմտյան *սոնետ* ու *սոնետը*, իսկ բարդերը կարող են ուղղակի անհավատալի քվալ այսօր» (163, 161): Ասվածի մեջ կա որոշ չափազանցություն. աշուղական պարզ ձևերն ավելի բարդ չեն ռոնդոյից ու սոնետից, բայց փաստ է, որ Սալար-Նովան ստեղծագործել է աշուղական քե՝ պարզ և քե՝ բարդ ձևերով, որպես դրանց «հարկատու-պարտապանը», փաստ է նաև, որ իր հարկն ու պարտքը նա ամեն անգամ «վնարել է ավելցուկով» և իր ունեցած ոսկին «քափել է այդ կաղապարներից դուրս էլ»:

եվ նիշտ է Պ. Սեակի այն միտքը, քե Սայաթ-Նովայի «այդ տուրքը բնավ էլ ավելին չէ, քան կորուստը արեւելյան ու արեւմտյան այնպիսի բանաստեղծների, ինչպիսիք են Սաադին ու Հաֆրը, Գյոթեն ու Շիլլերը, Բայրոնն ու Շեկսփը, չհիշելով միլիոններին ու վոլտերներին, լոմոնոսովներին ու դերժավիններին» (163, 244): Սա է կարեւորը, և սրանում է նաև Սայաթ-Նովայի մշտաբարձուրդյան ու մշտակենդանության գրավականը:

42. Իր գործածած գազելի ձևը Սայաթ-Նովան, ըստ երևույթին, օրինակել է հայազգի աշուղ Դոստիից, որին, ինչպես ենթադրվում է, աշակերտել է նա: Իր առաջին հայերեն *ղաղալի-գազելներից երկուսի համար* նա Դավթարում ծանուցել է. «*էս Արութինի ասած է՝ զաղալի, էս երկու երգերն մի հանգով են, ովոր սովորի, Դոստիի երգի ձայնով թող ասե, թե որ չիմանաս, հարցրու՝ Գողալար յըղնաղինա բախ դաստա, բեղաստա թարփանուր*» (Հ—5): Ուրեմն, իր այդ երգերը, ըստ հեղինակի, *ղաղալի-գազելներ են և՛ Դոստիի բուրբերեն երգի ձևով (հանգով): Այնուհետև իր մյուս գազելների ծանուցումներում երգիչը հիշատակում է կամ Դոստիի այդ երգը կամ դրա ձևով գրած իր առաջին հայերեն գազելը՝ «Դիրա ու ենգիդունիա»: Այսպես, «Աշխարումս ախ չիմ քաշի» երգի հեղինակային ծանուցման մեջ ասված է. «էսպես զաղալի, Դաստա, բեղաստա թարփանուրի ձեռնում» (Հ—16): Նույնն է ասված նաև աղբյուրներին մի գազելի ծանուցման մեջ (Ա—23): Իսկ «Ինձ ու իմ սիրեկան յարին» խաղն ունի այսպիսի բացատրություն. «էս էլ Դիրա ու ենգիդունիայի ձեռնում, հանգն զաղալի» (Հ—29):*

Այսպիսով, *ղաղալի-գազելը* նույնանում է Դոստիի «Դաստա, բեղաստա» և նրա հետևությամբ գրված «Դիրա ու ենգիդունիա» սայաթնովյան խաղի ձևին, տեսակին: Այսուհանդերձ, բանասիրության մեջ սայաթնովյան գազելի տեսակը երբեմն նիշտ չի որոշվել: Այն ավելի հաճախ շփոթվել է մուխամմասի հետ: Մինչդեռ Սայաթ-Նովան, որ կատարելապես տիրապետել է աշուղական արվեստին, իր Դավթարում ոչ մի գազել մուխամմաս չի անվանել, իսկ իր բոլոր մուխամմասների տակ գրել է այդ անունը: Մուխամմասը որոշակիորեն տարբերվում է մյուս տեսակի խաղերից իր տների տո-

դափանակով. այն որպես օրենք հնգատող տներ է ունենում, մինչդեռ բոլոր աշուղական գագեյները կազմված են բառատող տներից:

Մ. Հասրաքյանը, որ իրավացիորեն մերժել է սայաթ-նովյան գագեյները մոխամմաս համարելը, իր հերքին ճիշտ չի որոշել դրանց տեսակը: Հարցականի տակ առնելով իր՝ աշուղ-բանաստեղծի ծանուցած *ղաղալի* անունը, նա երգչի գագեյները համարել է *նոր տեսակի* երգեր և առաջարկել անվանել դրանք «Սայաթ-նովալի» (154, 236): Իրականում, սակայն, դրանք միայն ղազալի-գագեյի մի տեսակն են: Ճիշտ է նկատել Վ. Բրյուսովը, որ «Սայաթ-նովան աշուղական երգերի համար հաստատեց, նվիրագործեց պարսկական «գագեյին» մոտեցող չափածոյի մի առանձնակի ձև. դրանից հետո այդ դարձավ բոլոր երգիչների նախասիրած ու գերիշխող ձևը» (42, 101): Ի դեպ, Մ. Հասրաքյանը գագեյ է համարել սայաթնովյան դիվանիները: Աշուղական երգի այս տեսակն իսկապես շատ մոտ է գագեյին, բայց նույնը չէ:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Աբելյան Մ., երկեր, հտ. Բ, Երևան, 1967:
2. Աբելյան Մ., երկեր, հտ. Դ, Երևան, 1970:
3. Աբելյան Մ., երկեր, հտ. Ե, Երևան, 1971:
4. Աբելյան Մ., երկեր, հտ. Է, Երևան, 1975:
5. Աբելյան Մ., Գուսանական տաղեր, Երևան, 1940:
6. Աբելյան Մ., Ժողովրդական խաղիկներ, Երևան, 1940:
7. Արով Դ., Սիրո և արդարության մեծ երգիչը՝ Սայաթ-Նովան, Երևան, 1945:
8. Աբովյան Խ., երկերի լիակատար ժողովածու, հտ. 7, Երևան, 1956:
9. Աբրահամ Կեօտացի, Պատմություն, Երևան, 1973:
10. Աբրահամյան Ա. Դ., Համառոտ ուրվագիծ հայ զաղթավայրերի պատմության, հտ. Ա, Երևան, 1964:
11. Աբրահամյան Վ., Հայ համընդհանուր պայքարի անդրկովկասի թաղաքներում, Երևան, 1971:
12. Աբրահամյան Խ., Սայաթ-Նովայի տաղերը, ԹՀՀԴ, 1943:
13. Աբովյան Խ., Նոր հուշարձաններ վրաց և հայոց զրական հարաբերությունների մասին, «Բաները Մատենադարանի», № 3, 1956:
14. Աղայան Ա., Վրաց Հերակլ Բ թագավորի և տաղերի Պողոս Հովհաննիսյանի պայմանագիրը, «Բաները Մատենադարանի», № 3, 1956:
15. Ալիշան Ղ., Հայոց երգը ուսման, վեճերի, 1852:
16. Ալիշան Ղ., Սիրուհի, վեճերի, 1885:
17. Ալպուջյան Ա., Պատմություն հայ զաղթականության, հտ. 2, Կահիրե, 1941:
18. Ալիևյան Ն., Պատմություն Յոթն իմաստասիրաց հայ զրականության մեջ, «Հանդես ամսօրյա», 1921:
19. Աղայան Ղ., Հայոց աշխարհի բանավոր երգերը, «Տարազ», 1893, № 9:
20. Աղայան Մ., Սայաթ-Նովան և նրա սիրո առեղծվածը, «Գրական թերթ», 1940, № 30:
21. Աղայան Ղ., Կանոն ոսկերիչ արհեստավորաց, «Լուսա», 1898, Ա—Բ:
22. Աղայան Ն., Ամբողջական երկեր, հտ. 2, Բեյրութ, 1966:
23. Անասյան Հ., Սայաթ-Նովայի տաղերը (մատենագիտական տեսություն), «Սովետական գրականություն», 1963, № 10:
24. Առաքելյան Բ., Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում XI—XIII դդ., Երևան, 1958:

25. Ասատուր Գ., Սայաթ-Նովայի անհայտ երգերից, «Ազգագրական հանդես», Գիրք 10, 1903:
26. Ասատուր Կ., Սայաթ-Նովայի հարցը, «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № № 85, 87, 88, 188:
27. Ասատուր Գ., Սայաթ-Նովայի ձեռագիր մատյանը, «Բաների Հայաստանի գիտական ինստիտուտի», գիրք Ա—Բ, Վաղարշապատ, 1921—1922:
28. Ասատուր Կ., Գրախոսություն Գ. Լեոնիձեի «Գուսան Սայաթ-Նովա» գրքի մասին, «Նոր ուղի», 1930, № 4—5:
29. Ասատուր Կ., Մի պատահիկ իմ հուշերից, «Գրական թերթ», 1936, № 3:
30. Ասատուր Կ., Սայաթ-Նովայի մահվան հարցի շուրջը, «Խորհրդային գրականություն», 1936, № 1:
31. Ավչյան Ս., Թբիլիսիի Մկղանի ս. Գևորգ կաթողիկե ս. Աստվածածին կամ Բերդի եկեղեցին, «Հիմնադրանք», 1959, Բ:
32. Արագի Մ. Մի ավանդություն Սայաթ-Նովայի մասին, «Գրական թերթ», 1936, № 3:
33. Խախիճյան Հ., Սայաթ-Նովայի երեք ծածկագրի վերծանությունը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1975, № 4:
34. Խախիճյան Հ., Դիտողություններ Սայաթ-Նովայի Դավթարի վերաբերյալ, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1976, № 3:
35. Խախիճյան Հ., Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի տեսակները և տաղաչափությունը, «Լրաբեր», 1976, № 6:
36. Խախիճյան Հ., Սայաթ-Նովայի կենսագրության իրիկու հարցի շուրջը, «Բաների Երևանի համալսարանի», 1977, № 2:
37. Խաղիբյան Ստ., Մի ավանդություն Սայաթ-Նովայի մասին, «Ավանդարդ», 1963, № 129:
38. Խաչինջադյան Գ., Սայաթ-Նովայի վրացերեն խաղերը, «Մշակ», 1920, № 57:
39. Խաչինջադյան Կ., Սայաթ-Նովայի թուրքերեն բանաստեղծությունները, «Մարտակոչ», 1924, № 181:
40. Խարխուղաբյան Մ., Աղվանից երկիր և դրացիք, Թիֆլիս, 1893:
41. Խարխուղաբյան Մ., Պատմություն Աղվանից, հտ. Բ, Թիֆլիս, 1907:
42. Խոյսուով Վ., Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին, Երևան, 1967:
43. Գիրմ «Պատմության կայսերն Փոնցխանոսի և կնոջն քաղաքայն և ուղղոյն եօրին Ինոկլետիանոսի և Եօրան իմաստասիրաց, Կ. Պոլիս, 1804:
44. Գիրմ Պատմության վասն Պոնտի քաղաքին, Կ. Պոլիս, 1708:
45. Կրակաճաղատության ներածություն, Երևան, 1934:
46. Կրիգոր Նարեկացի, Մատենագրությունը, Վենետիկ, 1840:
47. Կրիգորիս Աղբամարցի, Տաղեր, Երևան, 1963:
48. Կրիգորյան Շ., Հայոց հին գուսանական երգերը, Երևան, 1971:
49. Կրիգորյան Շ., Սայաթ-Նովայի կյանքի հաղպատյան շրջանի մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1971, № 3:

50. Կրիշնաշիլի Ի., Լեոնիձե Կ., Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին, Երևան, 1983:
51. Իևորզյան Ն., Սայաթ-Նովայի ալիֆբայաների և զարահեջաների մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1982, № 1:
52. Իևորզյան Վ., Սայաթ-Նովայի կենսագրությունը, «Էջմիածին», 1951, Խ—Ժ:
53. Իևորզյան Վ., Սայաթ-Նովայի բանաստեղծական արվեստը, «Էջմիածին», 1952, Ը:
54. Իիվան Հայոց պատմության, հտ. Դ, 1899:
55. Իիվան Հայոց պատմության, հտ. Ը, 1908:
56. Իիվան Հայոց պատմության, հտ. Թ., 1911:
57. Իիվան Հայոց պատմության, հտ. Ժ, 1912:
58. Իիվան Հայոց պատմության, հտ. ԺԱ, 1913:
59. Սայի Հասան-Ջալալյանց, Համառոտ Պատմութիւն Աղուանից երկրի, Երուսաղեմ, 1868:
60. Սվրոպացիներուն կարծիքը հայ գրականության մասին, Անահիտ, 1906:
61. Սրեմյան Ա., Հայ աշուղները, Սայաթ-Նովա, «Բազմավիպ», 1903, № 10:
62. Սրեմյան Ա., Սայաթ-Նովայի երգերի կական հատկանիշներն ու արվեստը, «Հանդես ամսօրյա», 1964, № 4—6:
63. Սրգեկյանց Ռ. Խ., Հնախօսական տեղագրութիւն Հաղբատայ աշխարհահոշակ վանից Սրբոյ Նշանի, Վաղարշապատ, 1886:
64. Ջալրյան Հ., Սայաթ-Նովա (քննական կենսագրություն), «Վեմ», 1933, № 9—12, 1934, № 1—7:
65. Ջարբհանյան Կ., Պատմություն հայերեն զպրության, հտ. Բ, Վենետիկ, 1878:
66. Ջաֆարիա Սարկավազ, Պատմութիւն, Վաղարշապատ, 1870:
67. Էմին Մ., Նամակ է. Դյուլորիէին, «Լուսա», 1896, Ա:
68. Էմինյան ազգագրական ժողովածու, հտ. Բ, Մոսկվա—Վաղարշապատ, 1901:
69. Էփրիկյան Ջ., Պատկերազարդ բնաշխարհիկ բառարան, հտ. Ա, Վենետիկ, 1902:
70. Էփրիկյան Ջ., Պատկերազարդ բնաշխարհիկ բառարան, հտ. Բ, Վենետիկ, 1907:
71. Էֆերման, Զրույցներ Գյոթիի հետ, Երևան, 1975:
72. Իսաղիաթյան Մ., Ուղեգրություններ, Երևան, 1975:
73. Խումանյան Հ., Նաղաշ Հովնաթանը և նրա, Ժուլալ Նահապետի և Սայաթ-Նովայի սիրը, Թիֆլիս, 1916:
74. Խումանյան Հ., Սայաթ-Նովա (հոգվածներ և ճառեր), Երևան, 1963:
75. Իսախանյան Ավ., Անմահ Սայաթ-Նովա, «Ներկերի ժողովածու», հտ. 5, Երևան, 1977:
76. Լալայան Ն., Աղեքսանդր Մակեդանոս, «Ազգագրական հանդես», գիրք 10, 1903:

77. Ան, Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը, Վենետիկ, 1904:
78. Ան, Սայաթ-Նովայի հարցը, «Խորհրդային Հայաստան», 1926, № № 2, 7, 40, 148:
79. Ան, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, Երևան, 1969:
80. Ան, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, գիրք 2-րդ, Երևան, 1973:
81. Առնյան Գ., Հայ աշուղներ, Ալեքսանդրապոլ, 1892:
82. Առնյան Գ., Երկեր, Երևան, 1963:
83. Խաչատրյան Հ., Նոր վկայություններ Սայաթ-Նովայի կենսագրության վերաբերյալ, «Երևկոյան Երևան», 1963, № 251:
84. Խաչատրյան Հ., Սայաթ-Նովայի տոհմածառը, «Երևկոյան Երևան», 1963, № № 160—163:
85. Խաչատուր Զադայեցի, Պատմութիւն Պարսից, Վաղարշապատ, 1905:
86. Կանոնագիրք Հայոց, հտ. Ա, Երևան, 1964, Բ, 1971:
87. Կյուլեսերյան Բ., Վարդապետության աստիճանները հայ եկեղեցվո մեջ, Անթիլիաս, 1980:
88. Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, Երևան, 1962:
89. Հակոբյան Մ., Մի ասացողի կյանքն ու ստեղծագործությունը, «Երևկոյան Երևան», համալս. ուսանողների գիտ. աշխատ. ժողովածու, 1940, հտ. 2:
90. Հակոբյան Պ., Սայաթ-Նովայի՝ Հաղրատի վանքում լինելու հարցի շուրջը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 3:
91. Հակոբյան Պ., Դարձյալ Սայաթ-Նովայի՝ Հաղրատի վանքում գտնվելու մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1973, № 4:
92. Հակոբյան Պ., Սայաթ-Նովա, «Հայ մշակույթի նշանավոր գործիչները, V—XVIII դարեր», Երևան, 1976:
93. Հակոբյան Ս., Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության սոցիալական բովանդակությունը, «Վերելք», 1933, № 2—3:
94. Հայ աշուղներ, XVII—XVIII դդ., Երևան, 1961:
95. Հայ ժողովրդի պատմություն, հտ. IV, Երևան, 1972:
96. Հայ նոր գրականության պատմություն, հտ. I, Երևան, 1962:
97. Հայ նոր գրականության պատմություն, հտ. IV, Երևան, 1972:
98. Հայերեն ձեռագրերի հիշատակաբաններ, Ժ: դար, հտ. Բ, Երևան, 1978:
99. Հասարակ Մ., Սայաթ-Նովայի մի քանի հայերեն խաղերի մասին, «Տեղեկատվ», 1943, № 3:
100. Հասարակ Մ., Սայաթ-Նովայի Դավթարը, «Տեղեկագիր», 1963, № № 10—11:
101. Հասարակ Մ., Սայաթ-Նովա, «Սայաթ-Նովա», Խ. Արուսյանի անվ. մանկավարժ. ինստ. գիտ. աշխատ. ժողովածու, Երևան, 1963:
102. Հարությունյան Ս., Երգի հանճարը, Երևան, 1963:
103. Հովակիմյան Բ., Սայաթ-Նովայի սերունդը, «Բաները Հայաստանի արվեստների», 1964, № 1:
104. Հովհաննես Թվկուրանցի, Տաղեր, Երևան, 1960:

105. Հովհաննես Լւիմեցի, Պատմութիւն հռչակաւոր վանից Հաղրատայ Ս. Նշանին, Վիեննա, 1965:
106. Լանալանյան Ա., Սայաթ-Նովայի սիրո լեզնդը, Գրական թերթ», 1963, № 36:
107. Լանալանյան Ա., Սայաթ-Նովայի մահվան հարցի շուրջը, Գրական թերթ», 1963, № 22:
108. Լանալանյան Ա., Սայաթ-Նովայի ստեղծագործութիւնն ժողովրդական ակունքները, Երևան, 1963:
109. Լանալանյան Ա., Ավանդապատում, Երևան, 1969:
110. Մակիեցյան Պ., Գրական մանրութներ, «Մշակ», 1916, № № 97—98:
111. Մամիկոնյան Հ., Մարգր և նրա կերպարը գրականութիւնն մեջ, Երևան, 1966:
112. Մատենադարան, ձև. № 4270:
113. Մատենադարան, ձև. № 10838:
114. Մելիքսեր-Բեկ Լ., Նոր նյութեր Սայաթ-Նովայի առասպելական նահատակութիւնն շուրջը, «Պրոլետար», 1935, № 189:
115. Մելիքսեր-Բեկ Լ., Սայաթ-Նովա (կենսագրական ակնարկ), Սովետական վրաստան», 1963, № 58:
116. Մելիքսեր-Բեկ Լ., Անանուն հայ պատմիչի նորագոյտ երկը Թրիլիսիի 1795 թ. ամիրման մասին, «Տեղեկագիր», 1941, № 3—4:
117. Մելիքսեր-Բեկ Լ., XVIII—XIX դարերի հայ բանաստեղծների երկերի մի շարք օրինակներ և վրացատառ գրութիւններ, «Տեղեկագիր», 1949, № 4:
118. Մելիքսեր-Բեկ Լ., Վրաց աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, հտ. Գ, Երևան, 1955:
119. Մելիքսեր-Բեկ Լ., Յուզակ հայերեն ձևագրաց վրաստանի կենտրոնական պատմական արխիւի, «Բաները Մատենադարանի», № 4, 1958:
120. Մելիքսեր-Բեկ Լ., Հին Թրիլիսիի և հայ-վրացական կուլտուրական կապերի պատմութիւնը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 3:
121. Մելիքսեր-Բեկ Լ., Սայաթ-Նովայի թողը՝ Տեր-Մովսէս ա. ր. Սայաթ-յանց, «Էջմիածին», 1960, Ը:
122. Մելիքսեր-Բեկ Լ., Վրացական աղբյուրները Սայաթ-Նովայի մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1963, № 3:
123. Մելիքսեր-Բեկ Լ., Հայ գրողները և վրաստանը, Երևան, 1964:
124. Մեսրոպ Լ., Պատմասխան թուրք պատմաբաններուն, «Աշխարհ» փա-րիզ, 1961, № 60:
125. Մինասյան Լ., Յուզակ ձևագրաց նոր-Ջուղայի Ս. Ամենափրկիչ վանաց Բանդարանի, հտ. Բ, Վիեննա, 1972:
126. Մկրյան Մ., Սայաթ-Նովայի ստեղծագործութիւնն զեղարվեստական մեծութունը, «Սովետական գրականութիւն», 1963, № 10:
127. Մնացականյան Ա., Սայաթ-Նովա (բանասիրական ճշգրտումներ), «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1963, № 3:
128. Մնացականյան Ա., Երգիծանքը Սայաթ-Նովայի երգերում, «Երևան», 1963, № 200:

129. Սեդակաճյան Ա., Սայաթ-Նովայի երգերի գնահատման հարցի շուրջ, «Գրական թերթ», 1963, 23 փետրվարի:
130. Մեծուրի Հ., Պատմվածքներ, «Գարուն», 1971, № 7:
131. Մուրադյան Հ., Սայաթ-Նովա, Երևան, 1963:
132. Մուրադյան Պ., «Պատմություն Պղնձե քաղաքի» գրույցի հայկական և վրացական պատումների ու նրանց փոխհարաբերության շուրջ, «Բանբեր Մատենադարանի», 1962, № 6:
133. Մուրադյան Պ., Սայաթ-Նովան ըստ վրացական աղբյուրների, Երևան, 1963:
134. Նազարյան Շ., Պետրոս Ղափանցի, Երևան, 1969:
135. Նաղաշ Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1951:
136. Նևսիսյան Վ., Հայ միջնադարյան տաղերգության զեղարվեստական միջոցները, Երևան, 1976:
137. Նիգամի Գյանջևի, Հեյլի և Մեջնուն, Երևան, 1947:
138. Նիգամի Գյանջևի, Խոսրով և Շիրին, Բաքու, 1940:
139. Շախարունյան Հ., Ստորագրություն կաթուղիկէ էջմիածնի և հինգ գուսառացն Արարատայ, հտ. 2, էջմիածին, 1842:
140. Շեմսագանյան Գ., Նյութեր աղգային պատմության համար, Ռոստով, 1890:
141. Շուխուրով Մ., Սայաթ-Նովան և ադրբեջանական պրականությունը, «Գրական թերթ», 1963, № 40:
142. Չուլսուկյան Բ., Սայաթ-Նովայի ընդօրինակած նորահայտ ձեռագիր մատյանը, «Լրարեր», 1981, № 7:
143. Պատմություն մեծի աշխարհակալի Աղեմսաղդի Մակեդոնացույ, Վենետիկ, 1842:
144. Պատմություն վասն Մանկանն և Աղջկանն, Պատմություն յաղագս Փանկուլ քաղաւորին, Երևան, 1983:
145. Պողարյան Ն., Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոյ Հակոբեանց, հտ. Դ, Երուսաղեմ, 1969:
146. Ջալալյանց Ս., Ճանապարհորդություն ի մեծ Հայաստան, հտ. Ա, Տիֆլիս, 1842, հտ. Բ, 1858:
147. Ջիվանի, Աշըղ Ղարիբի հեփաթը, Ալեքսանդրապոլ, 1887:
148. Ջրբաշյան Է., Պոետիկայի հարցեր, Երևան, 1976:
149. «Ռոստամ-Ջալ», Խալ-իբանակաւն ժողովրդական վեպ, «Ֆիրդուսի», Երևան, 1934:
150. Սայաթ-Նովա, լույս գրեցած աշխատասիրությունով Գեորգևա Ախվերդյան, Մոսկվա, 1852:
151. Սայաթ-Նովա, Հայերեն խաղերի լիակատար ժողովածու, աշխատասիրությամբ Գ. Լեոնյանի, Երևան, 1931:
152. Սայաթ-Նովա, Մատյան իմաստության, զեղեցկության և անմատույց սիրո, աշխատասիրությամբ Հ. Շեմսի, Ալեքսանդրիա, 1944:
153. Սայաթ-Նովա, Խաղեր (նմանահանություն), Երևան, 1963:
154. Սայաթ-Նովա, Հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու, աշխատասիրությամբ Մ. Հասրաբյանի, Երևան, 1963:

155. Սայաթ-նովա, Հայերեն խաղեր, աշխատասիրությամբ Հ. Բախչին-
յանի, Երևան, 1984:
156. Սայաթ-նովա, Խաղեր (լրակատար ժողովածու), աշխատասիրությամբ
Հ. Բախչինյանի, Երևան, 1987:
157. Սաճակյան Հ., Միջնադարյան հայ տաղերգության ավանդները և Սա-
յաթ-նովան, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1964, № 2:
158. Սարգսյան Խ., Սայաթ-նովա, Երևան, 1963:
159. Սարիճյան Ս., Քննադատությունը և գեղարվեստական զարգացումը,
Երևան, 1973:
160. Սիմոնյան Հ., Հայ միջնադարյան կաֆաներ, Երևան, 1975:
161. Սկանդար-նովա, Սայաթ-նովայի շուրջը, «Հովիտ», 1913, № 13, 14,
15:
162. Սևակ Պ., Երբ է ծնվել Սայաթ-նովան, «Պատմա-բանասիրական
հանդես», 1966, № 2:
163. Սևակ Պ., Սայաթ-նովա, Երևան, 1963:
164. Տեր-Աղևսանդրյան Գ., Թիֆլիզեցոց մտավոր կյանքը, Թիֆլիս, 1885:
165. Տեր-Հովհաննյանց Հ., Պատմություն նոր-Ջուղայու, որ յԱսսլահան, հտ.
Ա, նոր-Ջուղա, 1880:
166. Լ'աֆֆի, Սամվել, «Արձագանք», 1887, № 4:
167. Լ'աֆֆի, Երկերի ժողովածու, հտ. 1, Երևան, 1962:
168. Փափազյան Վ., Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1910:
169. «Վյոռ-Սղիք» ժողովրդական վիպասանություն, Երևան, 1941:
170. Վյուչով Արուրին, Պատմություն Թահմազ Ղուլու, «Մատենադարանի
գիտական նյութերի ժողովածու», հտ. 1, Երևան, 1941:
171. Սգանեզաշվիլի Ս., Դիտողություններ Սայաթ-նովայի մասին, «Մար-
տակոչ», 1926, № 96, 106:
172. Ֆիրդուսի, Շահնամ, Երևան, 1975:

ՎՐԱՅՆԵՐՆԵՆ

173. Խալսաշվիլի Ի., Սայաթ-նովայի կենսագրության հրկու հարց, «Մու-
շա», 1936, № 92:
174. Խառամիձե Ա., Հետազոտություններ վրաց գրականության պատմու-
թյունից, հտ. II, Թբիլիսի, 1950, հտ. V, 1971:
175. Կուրաշվիլի Մ., Թեյմուրազ Առաջին, Թբիլիսի, 1981:
176. Խոսեփանի Պ., Գիորգի տասներեքհորդրի կյանքը, Թբիլիսի, 1936:
177. Լեոնիձե Ի., Գուսան Սայաթ-նովա (կենսագրական Լսերիզ), Թբիլի-
սի, 1930:
178. Լեոնիձե Գ., Բեսիկի, Թբիլիսի, 1953:
179. Կեկելիձե Կ., Վրաց գրականության պատմություն, հտ. 2, Թբիլիսի,
1955:
180. Կեկելիձե Կ., Բառամիձե Ա., Վրաց հին գրականության պատմություն,
V—XVII դդ., հտ. 2, Թբիլիսի, 1969:
181. Մեխիսեթ-Բեկ Լ., Հայկական հնությունները Թբիլիսիի մոտիկ շրջա-

կայքում, «Վրաստանի պետ. թանգարանի տեղեկագիր», հտ. 1, Թբիլիսի, 1922:

182. Սեփսեք-Քեկ Լ., Սայաթ-Նովա (քննական-կենսագրական էսյուդ նոր փաստերով), Թբիլիսի, 1930:
183. Սեփսեք-Քեկ Լ., Նրկայնարագուկներին տրված էրեկի II արքայի և Պավել I կայսեր հրովարտակները, «Պատմության տեղեկագիր», հտ. 1-ին, Թբիլիսի, 1945:
184. Մթածմինդեի Զ., Սայաթ-Նովան և նրա ժամանակակից բանաստեղծները, «Դրոկրա», 1878, № 119—120:
185. Սայաթ-Նովա, աշխատասիրությանը Ի. Գրիշաշվիլու, Թբիլիսի, 1918:
186. Սայաթ-Նովա, Վրացական երգեր, Թբիլիսի, 1963:
187. Վրաց գրականության պատմություն (XIII—XVIII դդ.), Թբիլիսի, 1966:
188. Վարդիս ցիտլեբա, Թբիլիսի, 1955:

ՌՈՒՍԵՐՆԵ

189. Алиев Г. Ю. Легенда о Хосрове и Ширин в литературах народов Востока, М., 1960.
190. Антология грузинской поэзии, М., 1958.
191. Араслы Г. Саят-Нова и азербайджанская литература, «Коммунист», Ереван, 1963, № 248.
192. Ариф Дадаш-Заде М., Азербайджанская литература, М., 1979.
193. Арунова М., Ашрафян К. Государство Надир-Шаха Афшара, М., 1958.
194. Арутюнов Л., Армянский ренессанс и Саят-Нова, «Коммунист», 1963, № 250.
195. Ахвердов Ю., Тифлисские амкары, Тифлис, 1883.
196. Бадриашвили Н. Н., Тифлис, Тбилиси, 1934
197. Барамидзе А. Г. Саят-Нова по грузинским источникам, «Известия» АН АрмССР, 1946, № 1.
198. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, М., 1975.
199. Бернье Ф. История последних политических событий и переворотов в государстве великого Могола, М.—Л., 1936.
200. Бертельс Е. Э., История персидско-таджикской литературы, М., 1960.
201. Бертельс Е. Э., Низами и Фузули, М., 1962.
202. Бертельс Е. Э., Суфизм и суфийская литература, М., 1965.
203. Богомолов Н., Армения в творчестве Якова Полонского, Ереван, 1963.
204. Гайсарян С. Саят-Нова, М., 1963.
205. Гвиртишвили Д., Из истории социальных отношений позднефеодальной Грузии, Тбилиси, 1961.
206. Геворкян Н., К вопросу об ашугской поэтике «Вестник общественных наук АН АрмССР», 1982, № 7.

207. Гегель, Эстетика, т. II, М., 1969, т. III, 1971.
208. Гордлевский В. А., Избранные сочинения, т. I, М., 1960, т. III, 1962.
209. Гуревич А. Я., Категории средневековой литературы, М., 1984.
210. Давид Багратиони, История Грузии, Тбилиси, 1971.
211. Джанаидзе Д., Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX века, Тбилиси, 1959.
212. Носелиани П., Исторический взгляд на состояние Грузии под властью царей-магометан, Тбилиси, 1849.
213. История всемирной литературы, т. II, М., 1984.
214. История Грузии, т. I, Тбилиси, 1946.
215. История Грузии, т. I, Тбилиси, 1962.
216. История грузинской литературы, Тбилиси, 1958.
217. Кикодзе Г., Ираклий Второй, Тбилиси, 1948.
218. Кирпотин В., Поэзия армянского народа, М., 1938.
219. Кишмишев С., Походы Надир-шаха в Герат, Кандагар, Индию, Тбилиси, 1889.
220. Костанянц К., «Роза и Соловей», к положению армян в XVI веке, из «Древностей Восточных», т. IV, М., 1913.
221. Крачковский И. Ю., Избранные сочинения, т. II, М.—Л., 1956.
222. Куделин В. Б., Поэзия Юнуса Эмре, М., 1980.
223. Кушкарев Х. С., Вопросы истории и теории армянской модической музыки, Л., 1958.
224. Лихачев Д. С., У предыстоков реализма русской литературы, «Вопросы литературы», 1957, № 1.
225. Лихачев Д. С., Человек в литературе древней Руси, М., 1958.
226. Лихачев Д. С., Поэтика древнерусской литературы, М., 1979.
227. Лотман Ю. М., Анализ поэтического текста, Л., 1972.
228. Маркова О. П., Россия, Закавказье и международные отношения в XVIII веке, М., 1966.
229. Масиньон Л., Методы художественного выражения у мусульманских народов, «Арабская средневековая культура и литература», М., 1978.
230. Меликсет-Бек Л., Сигель грузинского царя Ираклия II о князьях Аргутинских, «Христианский Восток», 1922, т. 6.
231. Месхиа Ш., Города и городской строй феодальной Грузии, Тбилиси, 1959.
232. Многоязычные и литературное творчество, Л., 1981.
233. Мурадян П., Армяно-грузинские литературные взаимоотношения в XVIII в., Ереван, 1966.
234. Мухаммед Казим, Поход Надир-Шаха в Индию, М., 1961.

235. *Панцхава А.*, Очерки аграрной истории феодальной Картли-Кахети конца XVIII века, Тбилиси, 1965.
236. *Писатели Франции о литературе*, М., 1978.
237. *Полиевктов М., Натадзе Г.*, Старый Тифлис в известиях современников, Тбилиси, 1929.
238. *Полонский Я.*, Саят-Нова, «Кавказ», 1851, №№ 1, 2.
239. *Поступальский И.*, О первом стихотворном переводе из Саят-Нова, «Вестник Ереванского университета», 1937, № 2.
240. *Потто В.*, Кавказская война в отдельных очерках, эпизодах, легендах и биографиях, Тбилиси, 1887.
241. *Потто В.*, Памятники времен утверждения русского владычества на Кавказе, Тбилиси, 1906.
242. *Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней*. Под редакцией, вступительным очерком и примечаниями Валерия Брюсова, М., 1916.
243. *Рифтин*, Типология и взаимосвязи средневековых литератур, «Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада», М., 1974.
244. *Саят-Нова*, Песни, предисловие С. С. Арутюняна, М., 1939.
245. *Саят-Нова*, Сборник армянских, грузинских и азербайджанских песен. Составление, вступительная статья, редакция и примечания Г. Абова, Ереван, 1945.
246. *Саят-Нова*, Стихотворения. Вступительная статья, подготовка текста и примечания С. Гайсаряна, Л., 1961.
247. *Саят-Нова*, Лирика. Переводы с армянского, грузинского, азербайджанского, вступительная статья И. Грishaшвили, М., 1963.
248. *Саят-Нова*, Стихотворения. Вступительная статья В. С. Налбандяна, составление и примечания Г. А. Татосяна.
249. *Сеидов М.*, Саят-Нова, Баку, 1963.
250. *Стеблин-Каменский М. И.*, Фольклор и литература, «Известия АН СССР», серия литературы и языка, том XXXI, М., 1972, вып. 3.
251. *Стеблин-Каменский М. И.*, Миф, Л., 1976.
252. *Тамбурист Арутюн*, Руководство по восточной музыке, Ереван, 1968.
253. *Фирдоуси*, Шахнаме, т. 1, М., 1957.
254. *Хаханов А. С.*, Очерки по истории грузинской словесности, М., 1901.
255. *Шагинян М. С.*, «Сберег я честь народную», «Литературная газета», 1963, 19 сентября.
256. *Якубова С.*, Азербайджанское народное сказание «Ашуг Гариб», Баку, 1968.
257. *Ярхо В.*, Образ человека в классической греческой литературе, «Вопросы литературы», 1957, № 5.

Ա Ն Վ Ա Ն Ա Յ Ա Ն Կ

- Աբաշիձե Ի. — 16
 Աբեղյան Մ. — 15, 16, 114, 119,
 130, 163, 166, 167, 179, 180,
 192, 200, 208, 331, 338
 Աբով Գ. — 15, 88
 Աբովյան Խ. — 144, 160
 Աբրահամ Կրետացի — 58, 59,
 291
 Աբրահամ վարդապետ — 88, 90
 Աբրահամյան Ռ. — 14, 43, 45,
 48, 186, 329
 Ազատյան Թ. — 15
 Ալեքսանդր Մակեդոնացի — 153,
 170, 171, 293
 Ալիշան Ղ. — 5, 145
 Ախվերդյան Գ. — 5—8, 14, 34, 38,
 42, 45, 47, 49, 52, 80, 82,
 85, 88, 92, 95, 100, 102, 103,
 106, 126, 127, 160, 245, 269,
 271, 273, 274, 295, 312, 313,
 323, 325, 338
 Ալիևյան Ն. — 174
 Աղա Ռենրոյան (Մինիշկար) —
 24, 25, 273, 291, 296—298
 Աղա-Մահմադ խան — 82, 99,
 100, 102, 103, 323, 324
 Աղայան Ղ. — 144
 Աղայան Մ. — 14, 15, 300, 301
 Աղաջան Ղուլամանյան — 36
 Աղբալյան Ն. — 10, 32, 43, 119,
 128, 129, 161, 236, 251, 257,
 261, 285, 295, 329, 333, 334,
 337
 Ամիր-Խոսրով Դեհլևի — 171
 Աննա Բատունիշվիլի — 14, 18,
 63—66, 69, 70, 72, 73, 76,
 140, 154, 219, 277, 280, 281,
 299—304, 308, 311, 312:
 Անտոն Ա, վրաց կաթողիկոս —
 76, 140, 297, 298, 308, 309,
 337
 Աշխարհբեկ — 24
 Ասատուր Գ. — 7, 11, 14, 39, 40,
 55, 93, 96, 102, 103, 269,
 270, 272, 293, 300, 302, 303,
 307, 322, 324, 326, 327
 Ավրանդիլ — 35
 Ավուս Գելլիուս — 133
 Արազի Մ. — 93, 95
 Արասլի Հ. — 16, 335
 Արիստակես Լաստիվերտցի — 144

 Բաբա-Թաներ Թրիան — 186
 Բագրատ արքայազն — 283, 284
 Բագրատ Սայաթյան — 271
 Բալմոնտ — 115, 121
 Բախտին Մ. — 249
 Բաղդասարյան Վ. — 310—315
 Բայրոն — 339
 Բաշինջաղյան Գ. — 9, 11, 325
 Բաստամյաններ — 33
 Բարամիձե Ա. — 14, 16, 62, 225
 Բեդի-ադ-դին Թավրիզեցի — 162
 Բեկրաբեկ Բեկրաբեկյան — 35
 Բեկրաբեկյաններ — 33
 Բենբոյրյաններ — 33, 35
 Բենի — 296
 Բեսարիոն Գարաշվիլի (Բեսիկի) —
 138, 277, 298
 Բերանձե — 50

Բերտեկա Ե. — 118, 154, 336
 Բլեֆուկ Ա. — 8
 Բյուրես Բ. — 147
 Բյուֆֆոն — 249
 Բոդլեր — 203, 206
 Բրայս Զ. — 119
 Բրյուսով Վ. — 10, 112—115, 123,
 151, 229, 239, 254, 259, 263,
 267, 268, 298, 340
 Դաբաշլիիներ — 298
 Դալսարյան Ս. — 130, 131
 Դեորգի XI — 35, 41
 Դեորգի (Գիորգի) XII (նաև
 XII) — 36, 40, 41, 99, 271,
 277, 283, 284, 296, 325, 326
 Դիբբոն — 287
 Դիո Պ. — 122
 Դիլի Ամիլիսլարի — 25, 290
 Դյոբե — 50, 115, 147, 208, 231,
 249, 339
 Դոգիա Դոչաշլիի — 283
 Դորդլսկի Վ. — 105—107
 Դրիգոր Նարեկացի — 18, 19, 82,
 83, 124, 129, 144, 179, 188,
 203, 213, 214, 226, 241, 255
 Դրիգոր Սուրկունյան — 89
 Դրիգորիս Աղքամարցի — 129, 180,
 181, 184, 185, 328
 Դրիգորյան Շ. — 321, 322, 327
 Դրիշաշլիի Ի. — 11, 62, 139,
 143, 152, 272, 298, 329
 Դուրեկ Ս. — 126, 127
 Դեորգյան Ն. — 20, 186, 287,
 336
 Դավիթ Դուրամիշլիի — 53
 Դավիթ Խերոդինյանց (Թավելյա-
 րով) — 10, 91, 93, 95, 98,
 99, 101, 173
 Դավիթ Շինարար — 23, 33
 Դարեգան — 286
 Դևեմսոն Օրբելիանի — 63, 75,
 76, 308
 Դերժավին — 339

Դիոկղեսիանոս — 335
 Դյուլարի Է. — 6, 258
 Դոստի — 35, 49, 339
 Դուրյան Պ. — 18, 145
 Եզովսոս — 175
 Եկատերինա — 284
 Ենիկոլովյաններ — 33
 Եսայի Հասան-Ջալալյան — 29
 Երեմիա Քյոմուրեյան — 108
 Երեմյան Ա. — 329
 Երկայնաքազուկ-Արղուբյաններ —
 33, 40
 Զավրյան Հ. — 12, 43, 295
 Զարբանալյան Գ. — 8
 Զաֆարիա Դեռունցի — 184
 Զաֆարիա Պարինյան Թիֆլիսե-
 ցի — 83, 86, 89
 Զաֆարիա Մանդինյան — 35
 Զաֆարիա տաղասաց — 182
 Զաֆարիա Քանաֆեղի — 328
 Զաֆարյաններ — 23, 33, 40
 Զուրաբ Շահշյան — 35
 Էլյաս Մուշեղ Աստվածատրյան —
 333
 Էմին Մ. — 5, 6, 258
 Էֆերման — 115
 Թաքոսյան Գ. — 20
 Թադիսայան Մ. — 29, 30, 53
 Թամազ — 65
 Թանմիզյան Ն. — 107, 145
 Թամար քազունի — 23, 26
 Թարվերդյան Գ. — 14
 Թևմուրազ I — 139, 154, 163,
 166
 Թևմուրազ II — 24, 25, 36, 40,
 63, 64, 290, 291, 294, 297, 307
 Թևմուրազ արֆալագն — 12, 39,
 41, 61, 82, 97, 139, 271, 272,
 284, 299, 304
 Թումանյան Հ. — 8, 9, 11, 18, 30,
 115, 134, 145, 166, 184, 188,

210, 222, 232, 263, 271 298,
 325
 Թումանյաններ — 33

 Իբն-ալ-Արաբի — 189, 207
 Իզնատիոս (Էջնատե) Իսսելիա-
 նի — 326
 Իլիլլար փաշա — 38
 Իռանե — 283
 Իռանե Բագրատիոն — տես Հով-
 նան արքայազն
 Իսահակյան Ա. — 120, 145, 153,
 155
 Իսրայել, աղվանից կաթողիկոս —
 86

 Լայսը Ա. — 8
 Լեո — 8, 11, 16, 31, 114, 323
 Լեոնիձե Գ. — 12, 39, 274, 277,
 293, 294, 321, 325—327
 Լեւոնտով Մ. — 160
 Լիխաշով Գ. — 197, 253
 Լոմոնոսով — 339
 Լոտման — 238, 260
 Լոնյան Գ. — 7, 12, 14, 27, 43,
 58, 102, 108, 181, 239, 250,
 258, 274, 286, 325—327
 Խախանով Ա. — 8
 Խայամ — 18, 121
 Խաչատուր Զուղայեցի — 273
 Խոջա Ռեհրուր — 35
 Խոսրով Անուշիրվան — 292, 293
 Խոսրով Փարվիզ — 158
 Խրիմյան Հայրիկ — 236

 Կալիսթենես — 170
 Կանտ — 287
 Կարապետ, Սայար-Նովայի ճայ-
 րը — 37, 38, 40, 86, 281, 282,
 286
 Կևկելիձե Կ. — 11, 16, 62, 273—
 275
 Կովիտաս — 18, 145

Կաստանդին Երզնկացի — 129, 163,
 167, 180, 181, 185, 188, 328
 Կրաչկովսկի Ի. — 156

 Հազիրի — 9
 Հակոբ Թոխաբեցի — 174
 Հակոբ Շամախեցի — 53
 Հակոբյան Պ. — 19, 88—91, 98,
 101, 102, 234, 320, 321
 Հակոբյան Ս. — 14
 Հայնե — 121, 329
 Հասրաբյան Մ. — 14—17, 39, 41,
 45, 52, 55, 56, 70, 76, 96,
 102, 103, 132, 137, 142, 145, 148,
 149, 172, 173, 180, 218, 225,
 254, 256, 270, 272, 276, 277,
 281, 282, 286—288, 290, 292—
 294, 300—303, 307—310, 314—
 317, 322, 326, 327, 332—334,
 336, 337, 340
 Հարությունյան Ս. — 14
 Հարությունով Լ. — 121, 129
 Հաֆի-Մովսես Կարենցի — 327
 Հաֆիզ — 121, 339
 Հեգել — 116, 117, 162
 Հերակլ (Էրեկլե) II — 14, 25,
 31, 36, 40, 43, 52, 54, 56,
 60—63, 66—70, 74, 77, 78, 85,
 90—92, 98—100, 138, 168,
 256, 277, 286, 290, 291, 293—
 297, 300, 304, 307, 319, 326
 Հերդեր — 5
 Հովակիմյան Բ. — 309
 Հովհան արքայազն (Իռանե Բագ-
 րատիոն) — 12, 32, 61, 95,
 99, 138, 277, 321
 Հովհան Խլաշվիլի — 95, 99, 138,
 277—279, 294, 318—322, 327
 Հովհան Մամիկոնյան — 228
 Հովհան Մանդակունի — 236
 Հովհան Պենտկենց — 85, 271
 Հովհաննես Երզնկացի — 54, 188
 Հովհաննես Թկուրանցի — 180,
 181
 Հովհաննես Կաֆացի — 182

Հովհաննէս Ղրիմեցի — 89, 100, 297

Հովհաննէս Փարակեցի Ավետիս-
յան — 97

Հովհաննիսյան Ա. — 11

Հովնաթան Հովնաթանյան — 36

Հովսեփ Աղբամարցի — 184

Հովսեփ Էմին — 308, 309

Հորացիոս — 229

Հազար Զանկեցի — 273, 296

Հանալանյան Ա. — 16, 148, 150,
151, 175, 184, 284, 299, 324

Հափլանիշվիլիներ — 75

Հորդանյաններ — 33

Հովկաս Կարենեցի — 98—100

Հավնաթանէ Ի. — 7

Մակինցյան Պ. — 12, 125, 298

Մամիկոնյան Հ. — 189

Մամուկա — 65

Մայա իշխանունի — 298

Մանցար — 93, 324, 325

Մառ Ն. — 272

Մասինյոն Լ. — 157

Մարիամ, Սայաք-Նովայի դուստ-
րը — 80, 82

Մարկոզաշվիլի — 308

Մարմար, Սայաք-Նովայի կինը —
6, 35, 80—82, 86, 309

Մարտիրոս Ղրիմեցի — 108, 228

Մելիֆսեր, Սայաք-Նովայի որ-
դին — 80—82, 93, 271, 299,
309, 322

Մելիֆսեր-Քեկ Լ. — 12, 81, 151,
186, 273, 274, 286, 287, 293,
298, 308, 309, 321, 325—327

Մեծարեւոյ Մ. — 18

Մեհարդէ Լ. — 139

Մեսիհի Էրմէնի — 327

Մեսխիա Շ. — 42

Մեսրոպ Լ. — 106, 327

Մզենարուկ (Ճարուա) Օրբէլիա-
նի — 74—76, 140, 296

Մրաժմինդէլի (Ճինեմաձէ) Զ. — 8,
38, 67, 82, 285, 286, 323

Միլլոն — 339

Միսաւրալ Յ. — 119

Մխիթար տաղասաց — 184

Մկրյան Մ. — 331

Մկրտում Հովնաթանյան — 36

Մյուսէ Ա. — 115, 121

Մնացականյան Ա. — 97, 182, 329

Մնձուրի Հ. — 143

Մովսէս Խորենացի — 167, 170

Մոհամադ Քազիմ — 292

Մուրադյան Հ. — 16

Մուրադյան Պ. — 16, 284, 295,
296, 308, 318, 320, 321, 327—
329

Յարալ Շանշյան — 36

Յում — 287

Յուսուֆ Նարի — 327

Նադիր-Շահ — 24, 25, 58, 89,
273, 289—293, 296, 297

Նազարյան Շ. — 132, 329

Նալբանդյան Գ. — 280—283

Նալբանդյան Վ. — 20

Նահապետ Քուչակ — 9, 184, 210,
328

Նաղաշ Հովնաթան — 9, 18, 30, 35,
109, 180, 181, 184, 185, 209,
210, 228, 245, 259, 264, 335

Նասիմի — 134, 336

Նավոյի — 134, 153, 158, 171

Ներսէս Շնորհալի — 121, 188, 231,
245

Ներսիսյան Վ. — 193

Նիզամի — 153, 155—158, 170,
333

Շան-Աբաս — 82, 102
 Շան-Իսմայիլ Խաթայի — 186
 Շանինյան Մ. — 114
 Շանսովարյան Ա. — 311
 Շամիս Ա. — 143
 Շամշի Մելիք — 30, 36, 101
 Շավերդ — 81
 Շարդեն Ժ. — 26, 29, 285
 Շելլի — 329, 339
 Շեմս (Արեգենց) Հ. — 14
 Շեքսպիր — 18, 115, 121, 329
 Շիլլեր — 339
 Շուշանիկ — 34
 Շուֆուրով Մ. — 96

 Չարենց Ե. — 239, 269
 Չերսով Մ. — 8
 Չոպանյան Ա. — 8, 119, 121
 Չոսրո — 329
 Չուգասդյան Բ. — 19, 83, 309

 Պաղտասար Դսիք — 145, 259
 Պապունա Օրբելիանի — 53
 Պետրարկա — 121, 329
 Պետրոս Ղափանցի — 163
 Պերպերյան Հ. — 15
 Պյատոն Իսելիանի — 12, 139, 140, 325—327
 Պո Է. — 261
 Պոլոնսկի Յա. — 6, 120, 121, 228, 229, 256, 329, 338
 Պոնդոյանց Հ. — 271
 Պոստոն — 325
 Պուշկին Ա. — 229

 Զալալեդդին Ռումի — 106
 Զիվանի — 160
 Զրբաշյան Է. — 257

 Ռեքոս Աշտարակեցի Գուրշյանց — 89
 Ռիֆտին Բ. — 118, 136
 Ռոստոմ քաղավոր — 23, 26, 139
 Ռոստոմ-Ռեկ Խզնկյանց — 89

Ռուդաֆի — 18
 Ռուսսո — 287

 Սաադի — 121, 186, 339
 Սաիլի — 335
 Սառա, Սայար-Նովայի մայր — 37, 39, 40, 86
 Սառա, Սայար-Նովայի դուստր — 80, 82
 Սարգսյան Խ. — 16, 132, 185, 329
 Սարինյան Ս. — 329—331
 Սեյիդով Մ. — 16
 Սերովրե Պատկանյան — 101
 Սիմայան Գ. — 8
 Սիմեոն Երևանցի — 86, 89, 90
 Սիմոնյան Հ. — 184
 Սինտիպ — 175
 Սկանդար-Նովա — 7, 10, 95, 323
 Ստեփան-Կամենսկի Մ. — 110
 Ստեփան դերձակ — 286
 Ստեփանոս Դաշտեցի — 182
 Սուլխան-Սարա Օրբելիանի — 295
 Սևակ Պ. — 17—19, 21, 45, 52, 61, 64, 70, 72, 78, 80, 96, 115, 145, 179, 184, 187, 188, 190, 200, 206, 225, 230, 255, 273—280, 285, 287, 289, 290, 293, 295, 301—304, 307, 308, 317, 321, 327—329, 331—333, 337, 338

 Վախտանգ VI — 23, 24, 35, 138, 181
 Վախտանգ արքայազն — 296
 Վախուշտի — 24, 26, 34
 Վարդան Մամիկոնյան — 34
 Վեռլեն — 115, 121, 254
 Վիյոն Ֆ. — 329
 Վոլտեր — 339

 Տալիքա — 285
 Տալյան Շ. — 15
 Տեր-Աղեֆաանդրյան Գ. — 7, 160
 Տեր-Հովհաննյան Հ. — 82

Տեր-Մովսէս Սայաքյան — 80, 271,
299, 309, 323
Տերյան Վ. — 145, 239
Տիգրան Մեծ — 122
Տյուաշև — 115, 121
Տալստոյ Լ. — 234
Տարգենև — 142
Տարերֆոր ժ. — 285

Իսաֆի — 158, 289

Ուայլդ Օ. — 18
Ումէկ իշխան — 33

Փառնաու — 36
Փալստոս Բուզանդ — 228
Փարսաղան Գեորգիջանյան — 35.
158
Փափազյան Վ. — 8
Փիլիպոս Ղալբազյան — 35
Փոնցիանոս — 334, 335

Քիշմիշև — 58
Քյուշուկ Արուքին — 292, 334
Քվինտոս Էնէիոս — 133
Քուշեւրյան Ք. — 185

Օգանէզաշվիլի Ս. — 11, 58, 289,
323
Օհան, Սայաք-Նովայի որդին — 7,
51, 67, 68, 80, 82, 93, 96, 102,
103, 168, 242, 271, 272, 279,
283, 284, 299, 310, 317, 322
Օման Խերխուլաշվիլի — 41
Օմար-խան — 91

Յագի Է. — 119
Յարիդ-ադ-դին Աքրար — 162
Յիզուլի — 153
Յիրդուսի — 167, 170
Յրիկ — 18, 185, 188, 223, 250

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

ԱՌԱՋԱՐԱՆ	5
ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	
(Ժամանակը և միջավայրը)	23
ԿՅԱՆՔԸ	
Արուբինը կամ ջուլհակը և աստանդականը	
1. Յնողները և ծննդավայրը	37
2. Արհեստը և կրթությունը	42
3. Գերությունը և թափառումները	51
Սյաթ-նուլան կամ աշուղը և սիրահարը	
1. Վրաց արքունիքում	60
2. Սերը և առաջին վտարումն արքունիքից	63
3. Վերադարձը և երկրորդ վտարումը	70
Ստեփանոսը կամ քահանան և կուսակրոնը	
1. Ամուսնացյալ քահանան	80
2. Կուսակրոնը	88
3. Նահատակությունը	100
ՍՏԵՂԵԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ	
Տիսլաբանական հարցեր	
1. Աշուղ-բանաստեղծի հեղինակային տիպը	105
2. Ստեղծագործության մշակութաբանական տիպը	116
3. Սահմանադժային բանաստեղծը	122
4. Նալեզու երգիչը	133
Ակունքներ և ավանդույթներ	
1. Բանահյուսական ակունքներ	147
2. Արևելյան վիպաշխարհի արձագանքները	151
3. Դրական ակունքներ	177
Ստեղծագործության զնդարվեստական արժեքը	
1. Սիրերգությունը	188
2. Այլ մոտիվներ	222
3. Աշուղական և բանաստեղծական վարպետությունը	237
ԱՄՓՈՓՈՒՄ	261
ԲԱՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	269
ՕԿՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԴՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ	341
ԱՆՎԱՆԱՑԱԼՈՒ	351

ՀԵՆՐԻԿ ԲԱՍՏԻՆՅԱՆ

ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ

Կյանքը և գործը

Հրատ. խմագիր Լ. Ս. Սարաֆյան

Նկարչական ձևավորումը Հ. Ն. Գործաֆալյանի

Տեխ. խմբագիր Լ. Կ. Հաճությունյան

Սրբագրիչ Ռ. Վ. Դոլոխանյան

ИБ № 1416

Հանձնված է շարվածքի 28. 08. 1987 թ.: Ստորագրված է տպագրության
18. 01. 1988 թ.: ՎՅ 03805: Չափը $84 \times 108 \frac{1}{32}$ թուղթ № 1: Տառատեսակ
«գրքի սովորական», բարձր տպագրություն: Պայմ. 18,9 մամ., տպագր. 22,5
մամուլ: Ներկ. մամուլ 18,9: Հրատ.-հաշվարկ. 16,42 մամուլ: Տպաքանակ
5000: Հրատ. № 7199 Պատվեր № 608: Գինը 2ռ. 30կ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան
պող. 24 գ.:

Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван,
пр. Маршала Баграмяна, 24 г.

ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, 375019,
Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:

Типография Издательства АН АрмССР, 375019, Ереван,
пр. Маршала Баграмяна 24.

21834

A $\frac{11}{78372}$