

ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱՅԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ԽԱՂԵՐԻ ԼԵԶՎԻ ՄԱՍԻՆ

Մ. Խ. ՆԱԲՅԱՆ

Սայաթնովագետներից մի քանիսը այս կամ այն առիթով պատգելել են մեծ երգչի լեզվի կազմության հարցով, քերականական յուրահատկություններով։ Դ. Ախվերդյանը շատ բան է արել հայերեն խաղերի լեզվադանձի մեկնաբանության իմաստով։ Սակայն նա հետապնդել է որոշակի նպատակ՝ տալ բառաբացատրություն, այսպես ասած բառարանային բացատրություն՝ գերազանցապես օտար բառերի։ Եվ իր անելիքը նա փայլուն կերպով է դրսև բերել։ Դ. Լևոնյանը 1931 թ. կազմած իր տաղարանում¹ երկու էջ է հատկացրել Սայաթնովայի լեզվին։ Պրոֆ. Ռ. Արրահամյանն էլ իր հրատարակած գրքում² բավական խոսում է թիֆլիսահայ բարբառի մասին և դիսավորապես հենվելով Գ. Ախվերդյանի վրա³, վերաշարադրում է նրա տվածը։

Մեր նպատակը ուրիշ է՝ ուզում ենք ցույց տալ, թե ինչպես է երգիչը «բանեցնում» լեզուն, որոնք են այդ ապարեզում նրա մեծության մի քանի բնորոշ գծերը։ Բանաստեղծական լեզվի մի քանի նորությունների վրա է, որ բեկումն ենք մեր ուշադրությունը։

Հանճարեղ երգչի լեզուն ինքնատիպ գեղեցկություններով շատ է հիշեցնում մեր մեծ հեղինակներից երկուսին՝ առաջին հերթին՝ Գրիգոր Մազիստրոսին, ապա և՛ Գրիգոր Նարեկացուն։ Մազիստրոսի նման նա էլ է բազում բառեր հնարել, սարքել-սաղացրել, որոնք միայն ու միայն ինքն է կերտել ու գործածել ու դեռ այսօր էլ չեն մտել ուրիշ գրքեր։ Սակայն եթե Մազիստրոսի հնարածները խիստ խրթին են, շատ գեպրում՝ անհասկանալի ու արհեստական, ապա մեծ երգչի ստեղծածները լուրջովն այլ բաներ են։ Նարեկացու նման, Սայաթնովան էլ շուրջ գույների, բառաբարդությունների սիրահար է՝ ճոխ, շքեղ ու կենսական, առօրյա կյանքը հիշեցնող։ Նրա ստեղծած կամ գործածած բարդությունները հաճելի են, հասկանալի, կատարելապես երգեցիկ։ Լինելով գրող մարդու հնարածներ, դրանք իրենց կազմությամբ, բարդության ձևերով բնավ չեն հիշեցնում դրբային կոչված արհեստական բառերը։ Նոր լինելով աչքի ու ականջի համար, խորթ ու խրթին չեն. զարմանալի հմայքով օժտված մարդկանց նման առաջին իսկ ականթարթից մտերմանում են մեր ներաշխարհին, մերվում, դառնում սիրելի ու հարազատ։

Երգչի խաղերում շատ զգալի են բարբառային տարրերը։ Բնիկ թիֆլիսահայերենից բացի նա իր երգերում առատորեն շաղ է տվել Շիրակի, Արարատ-

1 «Սայաթնովա, Հայերեն խաղերի լիակատար ժողովածու», Երևան, 1931, էջ 55—56։

2 «Սայաթնովայի տաղերը», Թեհրան, 1943, էջ 32—53։

3 «Սայաթնովա. Լուս քցած աշխատասիրութենով Գեորգա Ախվերդյան», Մոսկվա, 1852, էջ 1—41։ Այսուհետև՝ Ս.-ն.։

յան աշխարհների բառեր: Ձգալի է և արևմտահայ հոր՝ Կարապետի շունչը: Ժամանակին Թիֆլիսը եղև է ինչպես Կովկասի ազգերի մի հիանալի հավաքատեղի, նույնպես և հայ բարբառների մի կենդանի փոքրիկ աշխարհ, ուր գերակշռել են յուրահատուկ թիֆլիսահայերենը, ևրարատյան բարբառն ու պոլսահայերենը, որոնց երանգներն այնպես կենդանի, զուներկ կերպով արտացոլված են մեր մեծ երգչի խաղերում: Սայաթ-Նովայի լեզվազանձի որոշ մասն էլ կազմում է ժամանակի միակ զրոց լեզուն՝ զրաբարը, որի տարրերը հյուսվել են երգչի բանաստեղծական լեզվին: Նա իր լեզվազանձի բոլոր տարրերն էլ կիրառել է անզուգական վարպետությունով, ձգտելով հասնել երկու բանի՝ կատարյալ հստակության՝ արվեստի մեջ և կատարյալ խորություն՝ զգացմունքի անմիջականության: Ու այդ բոլոր տարրերը այնպես են մերված, համաձուլված, որ ամեն ինչ հասկանալի ու արժեքավոր է միայն իր տեղում՝ ընդհանուրի մեջ:

Այժմ համառոտակի խոսենք լեզվական բնորոշ տարրերի մասին առանձին-առանձին: Սկսենք նորակերտումներից: «Անդամ արա բարիթավոր» խաղը՝ այս իմաստով մի եզակի բացառություն է, որ այնքան շատ բառեր ունի՝ միանգամայն ուրույն կառուցվածքով և իմաստով: Դրանցից է անհնաձեղ բառը, որ ինքն է կերտել: Դա նրա հոյակապ լեզվազգացողության զեղեցիկ արտահայտություններից մեկն է: Կան նաև ուրիշ բառեր՝ տերիվակալ, արիվակալ, բարիվակալ, օրիվակալ: Ինչպես նկատվում է. բառաբարդությունները կազմված են տերիվ, արիվ, բարիվ և օր բառերից, որոնց ավելացված է կալ բառը: Միայն վերջին՝ օրիվակալ բառում նախորդների համաձուլունությունով՝ տերիվ, բարիվ, բառերի նույնաձայնության ու նույնահանգություն պահպանման համար, օր արմատը շինել է օրիվ և նախորդների նման բարդել հոդակապով՝ օրիվ-ա-կալ: Գրաբարյան կալ-կալել-կալնուլ բառերին սա տալիս է միանգամայն ուրույն երանգ: Սիրուհուն զիմելիս ասում է՝ գուլ իս կոկոր-տերիվակալ՝ վարդ ես, կոկոն-կոկոմ՝ կոկոմած՝ տերեակալած, տերեավորված, նոր տերե արձակած:

Մյուս բառը՝ արիվակալ (չիս թառամի, արիվակալ) նշանակում է արև առած, արև տեսած, արևավորված: Թարավոր իս բարիվակալ՝ այս տողում նշանակում է բարեն ընդունող, այսինքն՝ վայելուչ: Եվ հայտնում է իր տեսչանքը՝

Բարոժ տամ ինդ —

Մբտիկ տու միգ

Չէ քե ամսով, — Օրիվակալ:

Նրազում է բարև տալ, արժանանալ գեղուհու հայացքին, բայց ոչ թե ամիսը մեկ անգամ, այլ ամեն օր, քանի որ հանապազ երազում է նրան՝ «օրըն իր շաբաթով կարոտ իմ յարին»: Ուրեմն, օրիվակալ բառն այստեղ նշանակում է ամեն օր, շարունակ:

Գրաբարյան կալ-կալնուլ բառը, որ բարդության մեջ նշանակում է տիրել (աշխարհակալ), բռնել (ծամկալ, մահճակալ), փոխարինել (տեղակալ), կապել (ձերբակալել, կռկալ), երգչի բարդություններում ունի բոլորովին նոր առումներ՝ բռնել, արձակել, նոր արձակել՝ տերիվակալ, քանի որ վարդ է և կոկոր է, նորածիլ, առնել, սնվել՝ արիվակալ, ընդունել՝ բարիվակալ, ամեն օր, միշտ՝ օրիվակալ:

⁴ «Սայաթ-Նովա. Հայերեն, վրացերեն և ադրբեյջաներեն խաղերի ժողովածու»: Կազմեց Մ. Հասրաթյան, Երևան, 1959, էջ 12—16: Այսուհետև՝ Ս.:

Մեծ երգչի այս կարգի գործերից է «Աշխարհս մե փանջարա է» խաղը։ Նախորդի նման սա էլ աչքի է ընկնում շատ նորակերտումներով։ Դարձյալ վերցնում է ծանոթ արմատները, սրանցով այնպիսի բարդություններ է ստեղծում, որոնք չկան ո՛չ Թիֆլիսահայերենում, ո՛չ էլ գրական լեզվում, բայց և որոնք հասկանալի են երկուսի համար էլ։ Այդ բառերն են՝ քաղերումեն, դաղերումեն, վաղերումեն, խաղերումեն, բաղերումեն, աղերումեն, յաղերումեն, փաղերումեն։ Թիֆլիսահայ բարբառի բացառական հոլովով գործածված այս բառերը մենք համարում ենք երգչի ստեղծածները, բայց ուր այսպիսի հոգնակիներ այդ բարբառը չունի։ Վերցնելով քաղ, դաղ, վաղ, խաղ, աղա, յաղ և փաղ գոյականները իրեն արմատ, եզակի թվով, հոգնակիացնում է յուրովի՝ քաղեր, դաղեր, բաղեր, վաղեր, բաղեր, աղեր, յաղեր ու փաղեր, ստեղծում նորոքակ բառեր։ Թիֆլիսահայ բարբառում, ինչպես նկատեցինք, այսպիսի հոգնակիներ չկան։ Աղա բառի հոգնակին լինում է ոչ թե աղեր, այլ աղանիւ, բաղինը՝ բաղիւ, քաղինը՝ քաղիւ, դաղինը՝ դաղիւ, վաղինը՝ հոգնակի չի վերցնում, խաղինը՝ խաղիւ, յաղինը՝ յաղիւ։ Քաղ բառի հոգնակին կլինի քաղիւ, բացառականում՝ քաղիրեն։ Սակայն երգչի ասածը այս չէ։ Նա հոգնակի բայեր է ստեղծել, ինչպես, օրինակ, քաղելներից, դաղելներից։ Ուսեմ մասնիկը ավելացրել է հոգնակի գոյականների ու բայերի վրա և ստեղծել յուրահատուկ հոգնակի բայերի ու գոյականների մի գեղեցիկ փունջ, որ Թիֆլիսահայերենում բոլորովին չկա։ Նա, որ հանուն երգ-երաժշտականության նույնիսկ դրաբար հազարամյա, խիստ տարածված բառերն էր այլափոխում, իր երգերին խառնում այլ բարբառների տարրեր, լինական է, որ բոլորովին չէր կաշկամեղվելու նաև սեփական բառեր կերտելիս այն ժամանակ, երբ դրանց կենսական կարիքն է զգացել։ Ի՞նչ տվել է գոյականների անսովոր հոգնակիների հոլովաձևեր։ Նման առիթներով՝ Բ. Ախվերդյանը իր ծանոթագրություններով քանի՜-քանի՜ անգամ է արձանագրել՝ «Թիֆլիզեցվոց խոսակցության մեջ չէ պատահում», «առհասարակ քիչ են պատահում էս ձևով գործածած բառերն» և այլն, և այլն։

Գեղեցիկ, դրավիչ են առումները։ Սկսենք հատուկ անուններից։ Նույն երկրի անունը նա գրում է մի քանի կերպ, հարազատ մնալով հիմնականում ժողովրդի կենդանի խոսվածքին։ Այսպես, Հնդկաստան բառը նա գրում է Հնդստան. «Մի քիչ էլ էտենց ըսպասի, շուտով Հնդստան մի է հա», «Մե նաշխդ Հնդստան գնաց»։ Ունի այս երկրի անվան գրության և մի ուրիշ ձև՝ Հինդ. «Սայաթ-Նովու դերեզմանը Հինդ, Հարաշ, Արաբ մի անի»։ Նույնը և Արաբստանն է։ Գրում է թե՛ Արաբստան, թե՛ Արաբ։ Երկուսն էլ երկիրը նկատի ունեն։ Սակայն կա և արաբ բառը մի ուրիշ առումով՝ աֆրիկացու. «Սև արաբի ճակտի վրա խալ անիլըն ընչի՞ն է շահ»։ Չաղ բառը գործածում է մի քանի առումով՝ «չաղ շուռ արի յարսուն տարի», «էտ կրակն չաղ մի անի», «հիմքդ վերստին նուրեցին, չաղ արին, Մողնու սուրբ Գևորգ»։ Չաղ շուռ գալ՝ նշանակում է զվարթ կյանք վարել։ Կրակը չաղ անել՝ հրահրել, բորբոքել։ Իսկ վերջինում՝ չաղ անելը գործածված է պայծառացնելու իմաստով. ալստեղ խոսքը սոսկական հիմքի մասին չէ, այլ հիմնովին նորոգելու, ամբողջը վերստին շքեղացնելու։ Ուրեմն չաղ բառի մեջ դնում է զվարթության, հրահրման, շքեղացման իմաստ։ Նաև ժամանակի՝ էն չաղը, էն ժամանակը, օրը, ժամը։

Հետաքրքրական են հայերեն և օտար նույն բառերի գործածությունները։ Այս դեպքում էլ հեղինակին հետաքրքրում են լեզվագանձի երանգները և երաժշտականության գունեղ հնչյունները։ Միշտ ստեղծելիս նկատի ունի ոչ միայն

ուղեղն ու հոգին, այլև աչքն ու ականջը՝ բովանդակությունն ու զգացմունքը և ականատես հանդիս ու հնչեղությունը: Այս սկզբունքով էլ հաճախ հայերեն թագավոր բառի կողքին դործածում է մի քանի համանշակ օտար բառեր՝ ցար, շահ, փաշա, սուլթան, իսան: Նույնիսկ իրար կողքի է դնում երեք ազգի՝ աղըր-բեջաներեն, պարսկերեն և հայերեն նույնահանգ նույն բառերը՝ լեզվի խաղի և իմաստի ընդգծման համար: «մտիկ արա բու ստիզծուլին, տուղ-նամագ-աղ-իմացի»: Այս սկզբունքը կիրառում է նույնիսկ Աստվածաշնչի առասպելական հերոսների անունների նկատմամբ. հայտնի Կայենը շինում է Կայան:

Ով բիդի աւան մրտիկ տա.

Արևիկն՝ Կայան մրտիկ տա.

Ինչ աչկ բիդ խայան մրտիկ տա,

Ջանում յա՛ր, կո՛ւր իմ ասի՛մ:

Երգչի խաղերում, ինչպես նկատեցինք, պատահում են նույն բառերը՝ հայերեն, աբարերեն, պարսկերեն, վրացերեն դործածված: Երբեմն էլ ունի թե մեկը, թե՛ մյուսը: Հանդիս ու վանկն են պահանջում, իսկ հաճախ՝ լեզվի փարթամությունը: Թե՛ մայրենի, թե՛ օտար բառերը մի դեպքում կատարելապես համադր են, ոչ մի նրբություն չեն տարբերվում, իսկ մի այլ դեպքում իրար կողքի կամ առանձին-առանձին դործածվում են մայրենի և օտար բառերը. կամ այնպիսի օտար բառեր, որոնք, հեռանալով բնաշխարհից, ուրիշ միջավայրում ուրիշ երանգներ են ստացել: Բացարձակ նույնիմաստ բառերից են երգչի դործածած հայերեն նավը և աղբյուրներն զեմին. «Աշխարհքն ծով, դու մեշքն նավ—ման իս գալի, լանդ իս անում», «Դուն էն հուրի: Իս, վուր զեմին կու զավթե»: Ապա հայերեն վաւղ և պարսկերեն զուլ, ալի և աղբյուրներն տալլա, ոսկի և պարսկերեն զար:

Երբեմն էլ իրար կողքի է դնում մայրենի և օտար բառեր՝ նրբությունների ընդգծմամբ: Այսպես, հիմնականում համանիշ են հայերեն ծառա, պարսկերեն իոֆաւ և աղբյուրներն զուլ բառերը: Սակայն թիֆլիսահայ բարբառում նրանք ժամանակին ստացել են նուրբ տարբերություններ. ծառան բարձր տաճ սպասավորն է, այսպես ասած՝ բարձր ծառա է, սակայն թեթև գործ կատարող, իսկ նոքարը մշակն է՝ բանվորը, ծանր աշխատանք կատարողը: Ծառան հսկում է նոքարներին, վերից նախում նրանց վրա: Նոքարը ծառայից շատ է նվաստ: Այս նրբությունն է աչքի առաջ ունեցել դուսանը՝ սիրուհուն աղերսանքով գիմելիս. «Ավելի չէ Սայաթ-նովեն՝ քիդի ծառա ու նոքար ա»: Այս էլ բավական չհամարելով, դիմում է ավելի թանձր երանգի. եթե նոքարը ամենացածր աստիճանի վարձու սպասավորն է, ապա զուլը և՛ այդ է, և՛ ինքնակամ ծառան: Ղուլը նաև ստրուկն է. «Թաքավուր իս զուլ սըպանող», «Սայաթ-նովա, նազլու յարին զընած նորարի նրման իս»: Գնած նոքար՝ զնած ստրուկ: Այսպես է պատկերում իրեն, ցույց տալիս իր սիրո զորեղությունը և ասես թե անպատասխան սիրո կրակը մեղմելու համար, գիտենալով, որ սերն այրում է, սպառում, եթե փոխադարձ չէ, սրտանց բացակաճում է. «Չունքի մահրս յարիմեն է, թուղ լի մեռնիմ լավ գողալով»:

Երգչի ինքնատիպ բառերից և կիրառություններից են նաև միռանիմ, բանմ. եվ(=եվա), բանմիւ, զրանմ, անբան, անհնանալ բառերը: Մեռնել բառը գրում է միռնել:

Յար, ֆեզանից ճեռանալս

Միոնելուս վրա դժար ա:

Հանդի համար ունի և ուրիշ ձև՝ միռանիլ, ավելացնում է մի վանկ՝ ա հընչյունը. «յիփ միռանիմ շաղ տու վրես դաստամազիտ թիլի շաղեն», «Մարթ վուր քու խոսկով մեռանի, գալ անիլն ինչի՞ն է շահ»: Ինչպես նկատում ենք, մեռնել բայի առաջին և հնչյունը նախորդներում վերածվել է ր հնչյունի, հարազատ է մնացել երգիչը թիֆլիսահայերենին, իսկ այստեղ պահպանել է և գիրը. Այս ձևը գործ է ածել նաև «Յիս կանչում իմ լալանին» խաղում:

Թուղ դոստիրըս շատանան,

Իրջնամիքըս ՄԵՌԵՆԻՆ:

«էշխեմետ հիվանդացիլ իմ» բանաստեղծության մեջ բանն (խոսքեր, մտքեր), վանն բառերի հանգավորման համար վերցնում է բանան բառը, սղում, շինում բանն, դուրս գցում երկրորդ ա գիրը:

Լալամըն գիրս չէ գրում՝ մե յուրացած բանի սման:

Նույնիսկ նախամոր՝ Իվայի անունն է մի քանի կերպ գրում՝ դարձյալ նույն նպատակով:

ԱԻԻԱՄԻ կուղեմեն ֆաշից,

Եվան տրվից նրան ՀԱՄԴԱՄ6:

Այսպես է «Աստուծ խիալ արից» երգի սկզբում. Շարունակության մեջ եվան դառնում է Սվ:

ԹԱՄԱՄ մուր բրոնից աշխարհո.

Ի՞նչ է Արամ—Իվի ճարը7:

Ուշագրավ են բան բառի կիրառությունները: Բան բառը երգիչը գործածում է արարքի, վիճակի իմաստով:

Դարդըս ասիս՝ գուլան սարիբ.

Էս ի՞նչ ԹԱՆ էր, վուր դուն արիբ:

Բան-ին տալիս է և խոսքի իմաստ.

ԲԱՆԸՏ բանդ է,

Պրոռչրտ դանդ է:

Ուզում է ասել, թե խոսքդ կաշկանդիչ է:

Թե վուր չգամ ու չտեսնիմ. հազար բարար ԲԱՆ կոսիս:

Սա էլ նախատիճիկն է, հանդիմանությունը: Բան-ո նաև աշխատանքն է. գործը:

Ձիոնիրըս բըլացավ՝ չէ շինում բանոս:

Բան բառը հոգնակի է շինում՝ իբրև խոսքեր, մտքեր: Խոսքեր բառին համազոր գործածում է և այդ բառը:

ԽՈՍԿԻԲԸՍ մեմեկ չի ասվի՝ իմաստընենու ԹԱՆՔԻ նման:

Այնպես կրակված է սիրուց, որ ասելիքը չի կարող մեկ առ մեկ ասել իմաստունների մտքերի, խոսքերի նման: Սակայն ինքն էլ իմաստուն է, մեծ: Ինքն էլ նրանց նման հանձար է: Ու երբ մի պահ խաղաղվում է, գրում է:

6 Ս., էջ 84:

7 Նույն տեղում:

Կանգ յորոն իմաստնասիրացն շատ է
էս Բու Սայար-Նովու ԲԱՆՔԻՐԸՆ մեմեկ:

Այսպես էլ բանք լաոը հոգնակիացրել է ու արեւ բանքիր: Խմաստասերներ
լաոը դործածել է իմաստնասեր՝ գրարար ձեռով, սեռական հոլովում արել
իմաստնասիրաց՝ դարձյալ գրարարով: Այսպես նա գործածել է աշխարհարար
ու գրարար գրելաձևերով շատ բառեր:

Հետաքրքրական է անբան և ախպեր բառերի կիրառությունը: «Անդին ակն
վրետ շարած, անբան օսկու ռախտ իս, գողալ»: Անբանը այստեղ երգչի տված
երանդն է՝ լրանեցրած, խիստ ուզնիվ, որով և ակնարկում է սիրուհու անարատ
լինելը: Կենդանի մի բառ է ախպերը, որ շատ է դործածվում մեկին դիմելիս՝
թե՛ մեծի՛ն, թե՛ փոքրին, թե՛ սիրածին: Նույն խաղում այդ ախպեր յարին է
դիմում այս կերպ.

Աջար միգիգ ի՛նչ իս կամում, ի՛նչ է ասում էս Բու փալրտ.
Իսկի չի՛ս գալիս, չի՛ս ասում, «աջար ի՛նչ է, բա՛նդա, հալրտ»:
Ասոված վրկա, սիրտըս էրից ջեյրանի հրման ման գալրտ.
Յիս Բիգանից չի՛մ հիռանա, քեզուգ դուս գա խարու խալրտ.
Թեզուգ սիրիս, Բեզուգ առիս, քե գուգե համբուրիս, Ա՛նՊեՐՑ:

Խիստ տարբեր երանգներ ունի այս ախպեր բառը: Նշանակում է նաև՝
սիրելիս, ջանս, ազիզս, անդինս: Երևի բառի անմիջական առումը նկատի
ոճենալով, նրան տեղ չեն տվել երգչի դավթարի բառարաններում, մինչդեռ
ամբողջ բանաստեղծությունը խոսում է միաժն յարի հետ, նրան պատմում է
երգչի այրվող սրտի վիշտը, մորմոքը:

Բազում են դար բառի առումները՝ ժամանակ, վիշտ, վիճակ, կախաղան:
Նույնը և՛ ամեն, հաճելի, հանգ, աճել, նաղաչ և շատ այլ բառերի առումները:
Իր շատ սիրած Ջալին (Րոստոմի Ջալ) նույնպես հոլովելիս շատ ձևեր է տալիս.
«Չը կա քիզ պես հուբմի հեքիմ՝ դուն Րոստոմի Ջալ, թաքավուր»: Սա ուղիղ
ձևն է: «Չի դիմանա Րոստոմ Ջալն՝ հարցընիս» Գուլյակես ուղիղ ձևն է: «Խա-
լար դնաց լլրուլի մող» խաղում նույնպես կա այս անունը. «Էլի վիրչումըն
մեյդանն Րոստոմի Ջալուն մնում է»: Դարձյալ հանգի համար Րոստոմի Ջալին
ձևն այնպես է բեկել, որ հարմարեցնի քառյակների մեղացած հանգակապ բա-
ռերին՝ լալուն մնում է, խանջալուն մնում է, գալուն մնում է, Ջալուն մնում է:
Առավել գունեղ են ջան բառի երանգները: Ջանը մի գեպքում հոգի է. «ջանս
հանեցիր էտ փրսանդով», «ջանումս ջան չմնաց»—մարմնիս մեջ հոգի չմնաց:
Մեկ այլ տեղ օտեր շատ նվիրական անուն է, արարած. «դարդ մի անի, ջան ու
ջիգյար»: Ջան նշանակում է նաև իմ սիրելի, այ իմ սիրելի. «աշխարս ուս ու
տիս է, ջանըմ»: Հեղինակը մարմին բառի հետ, նույն իմաստով գործածում է
և այս բառը. «ջանումըս ջան չմնաց», «հորուտ խաթրու մարմնիդ ումրը կես
անիս»: Ջանը մեկ այլ գեպքում էլ երիտասարդն է. «Քանի վուր ջան իմ, յար,
քի դուրբան իմ»:

Խաղի նյութի համեմատ է նա քնտրում բառերը, դրանցով հյուսում իր
երգը: Երբ երգում է սերը, իշխում են կյանքի բառաձևերը՝ ջան, չու, ջիգյար,
լար (ընկեր), դիվան, բախշա, էշխ: Իսկ երբ դիմում է խրատականին, որ կրո-
նական թեթև երանդ ունի, խոսքին հյուսում է դրարար ոճեր ու բառեր՝ վանք,

8 Նույն տեղում, էջ 24:

հոգի, աստված, խրատ, գիր, տեր, խոնարհություն, աղքատ, դատաստան, անապատ:

Նրանգրների մի ծաղկահանդես է գալիս: Ինչպիսի՞ սիրով ու քնքշանքով է այս բառը նա հնչեցնում և քանի՞-քանի՞ անգամ, ու ամեն անգամ՝ ուրույն երանգով: Բարդություններ է կաղմում այդ բառով մի քանի անգամ: Զարթն տալիս է ողբի, լացի իմաստ. «աչքս դուլա հա վարին», հա բառը այստեղ նշանակում է շարունակ, անընդհատ: Զարբ գործ է ածում նաև ահ բառի հետ նույն իմաստով. «ահուզարիմ քաշում, ամսմն», «թուզ լի ահուզար ունենամ»: Զարբ ոսկե բլին է մի դեպքում. «զարով-արբելումով հուսած մազիրտ շաղին կարող է»: Ապա՝ ոսկեհյուս կտորը. «հաքիլ ըլիս զար-զարբարն խաս ալով»: Մի այլ տեղ ոսկեվարադ, զարդարանք է նշանակում. «Դուն էն գլխեն ջուհարդար իս, վրետ զարնշան է քաշած»: «Դուդիմ ումբրս հենց անց կացնիմ» խաղում զար նշանակում է պարզապես ապրանք. «Հեստի տիղ դուքան բաց անիմ՝ զարրս մունաթ չը քաշե»: Զարդալամքարն էլ նշանակում է ոսկե զարդերով, նաև ոսկե-դրվագ կերպաս. «Մի բիռն զար-դալամքարի, տիղ ունի վունց որ մաքսդաթ»: Զարբ գործածում է և ուրիշ կապակցությունների մեջ. «Բե խամ հաքնիս, թի զար հաքնիս, կու շինիս դումաշ, նազանի»: Այստեղ զարը նշանակում է խա-մից խամ, հասարակից հասարակ կտոր:

Սալաթ-Նովայի լեզվի մի որոշ տարրը կաղմում է գրաբարը: Գրաբար բառերն ու ոճերը, անուններն ու արտահայտությունները նա համարձակորեն այնպես է մերել իր երգերին, որ հիսցմունք է պատճառում: Սակայն այստեղ էլ նա ոչ թե վերցրել է գրաբարից ու տեղագրել, այլ վերցրել ու կոկել, հղկել, և այդ կերպ է օգտագործել: Նրա այս աշխատանքն արտահայտվել է երկու կերպ՝ գրության ձևով և իմաստով: Գրաբարից վերցրածը գրելիս մասամբ պահպանում է նախնական ոճը, մասամբ էլ հարմարեցնում-սազացնում է թիֆլիսահայերենին: Գրաբարյան ոճերը օգտագործելիս նախադասության կառուցվածքը ևս մի դեպքում մոտեցնում է գրաբարին, իսկ մյուս դեպքում նախապատվությունը տալիս կենդանի աշխարհագրարին: Ամեն անգամ նրա շափանիշը արվեստը, գեղարվեստական լեզուն ժողովրդին մոտեցնելու, բանաստեղծական խոսքով նրան ազնվացնելու ձգտումն է:

Ի՞նչ ճանապարհով, ե՞րբ, ի՞նչ շափով է գրաբարը մուտք գործել նրա ստեղծագործությունների մեջ: Ինչպես երևում է առայժմ հայտնաբերված խաղերից, նա սկզբում գրաբարը շատ-շատ է օգտագործել: Ունի այնպիսի բանաստեղծություններ, որոնք էապես գրաբար են իրենց ոգով ու բառամթերքով: Տակավի՛ն դժվար է շրջան առ շրջան, անվերապա՝ կերպով խոսել գրաբար տարրի օգտագործման մասին, քանի որ հրապարակի վրա եղած վաթսուն-հինգ հայերեն բանաստեղծություններից միայն երեսունմեկի գրության թվական է հայտնի: Սակայն ելնելով եղածների օրգանական կապից, փորձենք որոշ պարզություն մտցնել այս հարցում: Որ նա սկզբում ուժեղ կերպով հակված է եղել գրաբարի կողմը, անվերապա՞ է այս: Մեզ հասած առաջին հայերեն թվակիր խաղում («Հիմքուտ վերստին նուրեցին») ավելի շատ այդպիսի բառեր ու ոճեր կան, քան ստեղծագործական կյանքի ամենափառավոր տարում՝ 1758-ի թվակիր տասներկու հոլակապ գործերում: Հավանական ենք համարում, որ մինչև 1751 թվականը գրած լինի «Մըշու սուլթան սուրփ Կարապիտ» խաղը, որը կատարյալ գրաբար է ոչ միայն գրաբար բառերի առատությամբ, այլև ոճերով: Ագրեկցաներենախառն է, որը նույնպես, մեր կար-

ծիրով, վկայում է խաղի հնությունը հետևյալ պատճառով: Տակավին Գ. Ախ-վերդյանը նշել է հիմնավոր կերպով. «Բանիցըն էրեվում է, որ Սայաթ-Նովեն աշուղությունն կցել է (սկսել է--Մ. Ն.) թուրքերեն ասած խաղերով. սրանցմով սկսվում է նրա դավթարը: Էն գլխեն մտածելով խաղն ասելու տարին նշանակելու համար, առաջ սրանց համար է հոգացել՝ իր դավթարում էլ ամենից հին խաղն թուրքերենն է, որն որ հանած ունի 1742-ին. հետն էլ տեսնում ենք, որ էս խաղերուց հետո սկսելով հայերեն խաղն, սրա տակն շնշանակելով ասելու տարին, գրում է. հիմի գուզիմ քե հայելար ասիմ⁹: էս խոսքերն լավ ցույց են տալիս, որ Սայաթ-Նովեն թուրքերեն, կարելի է ևս վրացերեն ասած խաղերով անուն ձարելուց հետո ուղում է ևս հայերեն ասելն ու տարին նշանակած ունեցող հայերեն հանած խաղերուց ամենից հինն ասած է թուրքերենից տաս տարով հետո՝ 1752-ին»¹⁰:

Նման քայլը ժամանակի մարդկանց համար մի անսովոր բան չէր, ընդհակառակն, սովորական էր: Սկսում էին թուրքերեն, ապա անցնում վրացերենին, հետո՝ հայերենին: Շատ անգամ էլ ինչպես սկսում, այնպես էլ դնում էին մինչև վերջ՝ կամ մեկ-երկու բան դրելով, կամ բնավ չգրելով հայերեն: Ե. Ախ-վերդյանը վկայում է, որ հայերեն գրող լեզուն գիտվել է իրրե միակ սուրբ լեզու, կրոնական քերթվածների համար թույլատրելի: Իսկ զուսանական տաղերը համարել են «գործ գիվական ամբարշտություն»¹¹: Սյս կարծիքը, ասում է նա, վանքից տարածվել է ուղղի վրա, մանավանդ «մեր երգիչներու վրա, որ թևակտ գիտեին, որ իրանց լեզուն միշտ օրհնանք ունե, բայց միշտ էլ հասկանում են էլել իրանց արվեստն իրրե մարմնապաշտ և մեղսարեր. էնդուր էլ մեղքն քավելու պարզ մտքով խնդրում են միշտ բողոքություն շնորհելու ու հոգուն օղորմի ասելն: Հենց աշուղն էլ իր ընկերակցի խաղն ասելիս՝ հիշելով երգչի անունն, չէ մոռանում հանդի հոգուն օղորմի տալն: Աշուղներուց ավելի կրոնասերներն, կարծելով հայոց ճոխ լեզուն հենց էն գլխեն նշանակած միայն իրան Ստեղծողին ու Արրերին տաղերում փառաբանելու համար, հայ խոսքով ասել են միայն իրանց կրոնական ու խրատական երգերն ու, հանցանք համարելով անարգել իր աստվածախոս սրբությունն, իրանց սիրուն պովետական զգացմունքներն երգել են պարսից, թուրքաց ու օսմանցվոց բարբառով: Սրանց մեջ կան մի քանիսն, որք շատ քիչ կան իսկի շեն ասել հայերեն խաղ, ինչպես երեկի քեշիշ-օղլին, Ալլահվերդին և այլն»¹²: Ժամանակի սովորությամբ համաձայն, «մեր... աշուղներն, վառելով սիրտըն Աստուծու սիրով, մաշել են ջանն յոթ տարի վրառվրա Վարդավառի (սուրբ Կարապետի) պասն պահելում, ուխտ են դնացել իր կուսպաշտ նախնյաց աշտից տեղերն, ու երեսն քարերուն քսելով չոքեչոր դողդղղալով մոտեցել են համբուրելու զմիջնորդն աստուծու և մարդկան զնշխար սրբուն Յովհաննու Մկրտչին, ու պաղատելով խնդրել են սրանից պարգև՝ իմաստություն, հանձար ու խաղ ասելու շնորհք»¹²: Նաև ժամանակի աշուղը թե՛ այդ յոթ տարում, թե՛ ուխտի զնալիս Մշո սուլթան սուրբ Կարապետին կամ ուխտելուց՝ մուրադն ամենելուց հետո, որովհետև սուրբը կոչվել է նաև մուրադատու սուրբ Կարապետ, ձոնել է նրան պատշաճ երգեր՝ պատշաճ

⁹ Ու ասել է 1742 թ. «Շատ սիրուն իս, Շախաթայի» խաղը:

¹⁰ Ս.-Ն., էջ 1:

¹¹ Նույն տեղում, էջ Գ:

¹² Նույն տեղում:

բովանդակությամբ՝ սրբի աստվածային զւրուկյան փառարանությամբ, որ արել է վայել լեզվով՝ գրարարով կամ գրարարախառն: Հայ աշուղներից գրեթե չկա մեկը, որ իր գրական-երաժշտական կյանքի սկզբում կամ այցելած չլինի Մուշ, կամ դարձյալ սկզբում երգ ձոնած չլինի երգի ու երաժշտության այդ «հովանավոր, շնորհարաշխ» սրբին:

Սայաթ-Նովան չէր կարող բացառություն կազմել, մանավանդ որ նրա հայրն էլ եղել է աստվածապաշտ մարդ՝ մզկաթի՝ մահմեդի, Քրիստոսի գերեզմանին ծրուսողն ու այցելության գնացած մարդ: Այս լույսի տակ, մեզ թվում է, բավական հիմքեր կան ասելու, որ Ս. Կարապետին ձոնած խաղը նա հորինել է շատ վաղ, գուցե և հենց 1742 թ.: Երբ ասում է, թե փոքրից մինչև «յաւսուն տաւրն գլուխ դրի ամենայն խաղին», ապա ունենալ իրավունք բացարձակապես հասկանալու այս թվականը, քանի որ աշուղության նման սուրբ գործում ծայրահեղությունը կամ նույնիսկ փոքր խախտումը շատ մեծ հանցանք էր: Աշուղը պարտավոր էր լինել շիտակ ու ազնիվ ամեն բանում, լինել վեհանձն, զիջող, մարդկանց աչքը բացող, արդարախոս: Նրա խոսքը դիտում էին իրեն աստծո պատգամ: Նա նույնիսկ թագավորի երեսին կարող էր ասել նրա թերությունը և անպատիժ մնալ: Այս բանը Սայաթ-Նովան հաղորդել է շատ գեղեցիկ տողով. «Շահի մոտ խոսկն անց կու կենա, սպանելու ջալլաթ չկա»: Գուցենք մարդկանց կյանքը քաղցրացնող էր, ազնվությունը երգող, նրա լեզուն բլրուկ էր, նախքան շուներ, օրհնանք ունենալ: Եթե գուցենք այսպես չպահեր իրեն, նա հավատացած էր, որ կպատժվեր, «կապ կընկներ», սուրբը նրա կզրկեր իր աստվածից:

Սայաթ-Նովան գուցե մինչև հիշյալ ձոնը հորինել է որոշ խաղեր, բայց դրանք համարել է վարժություն, իսկ իր աշուղությունը հաշվում է 1742 թվականից: Այդ թվականն է կրում նրա առաջին ադրբեջաներեն հորինած խաղերից «Ծովեն էլած թանգ մարքարիտ ու մարջան»-ը՝ իր այս ժամանակվանից է նա իրեն աշուղ համարում, երևում է և մի ուրիշ բանից. ժամանակի սովորության հետևելով, Սայաթ-Նովան վերոհիշյալ կենցաղային խաղի տակ գրել է, ասես թե ներումն խնդրելով, որ մարմնական գեղեցկությունը, սերն է երգում «էս դափիան Արութինի ասած է. ով որ սովրի, թողություն շնորհի, ամեն»¹³: Եթե ադրբեջաներենի տակը գրել է իր աշուղության տարին, նույնիսկ օրը՝ հունիսի մեկը, ապա բնական է, որ հայերենի տակն էլ է նշել հայերեն սկսելու թվականը: Ախվերդյանը հայտնում է այն կարծիքը, թե հայերեն թվակիր ամենահին խաղը («Բլրուլի հիդ լաց իս էլի») հորինված է ադրբեջաներեն ամենահին թվակիր խաղից ուղիղ մի տասնամյակ անց, ապա՝ «անկարելի է, որ էս տաս տարվա մեջ չլի ասել հայերեն գոնե մեկ հատ խաղ»¹⁴: Միանգամայն բնական կարծիք:

Մեզ թվում է, դարձյալ նյութից ու լեզվից ելնելով, որ Սայաթ-Նովան նախնական շրջանում է հորինել նաև «Աստուծ խիալ արից» բավական թույլ խաղը, որ սովորական մի վերապատում է Աստվածաշնչի առասպելների: Ուժեղ է գրարար տարրը՝ նյութին հարմար: Չկան շունչ ու կենդանություն: Եթե տակից հանենք իր անվան հետ կապված տողերը, ապա ոչ մի բանով խաղը չի իշխեցնի մեր հանճարին: Այս հանգամանքը նույնպես մեզ իրավունք է տալիս

¹³ Ս., էջ 135:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ է:

ասելու, որ նա սկզբում, ետևաորը Արտվինյան համան, զրել է զրարարարություն, կրոնական թեմաներով բանաստեղծություններ: Արտվինյան էլ սկզբում ժողովրդի մեջ ինչ որ լսել է, որին առջած ականջ են զրել հայերը, եղել է թուրքերեն, բանի որ ժամանակին խիստ տարածված է եղել թուրք բանականների լեզուն: Արտվինյան էլ փորձել է զրել զրարար կամ կիսազրարար, բայց ետևյալես սրբերի կրանքից: Ապա, ի վերջո, հրաժարվել է այդ ամենից, շունչը բացվել է, և զրել է ժողովրդի կենդանի բարբառով, նրա կյանքից ու նրա հասարակության:

Կրկնում ենք, նման մի բան կատարվել է Սայաթ-Նովայի հետ: Ժամանակի ամենակրթված մարդկանցից մեկը լինելով, նա հետևել է ժամանակի բնթագքին, մխրճվել կյանքի մեջ: Սկզբում զրարարից վերցրել է առասպելականը, հրաշապատումը: Հետագայում նույնպես ձեռք չի քաշում զրարարից: Սակայն այս անգամ վերցնում է Աստվածաշնչից ու զրարար գրքերից այնպիսի ոճեր, անուններ ու բառեր, որոնք կապված են ժողովրդական արվեստի ակունքների, կենդանի նշանակություն ունեցող, կրոնական հրաշապատումից հետո եղելությունների հետ:

Չենք կարծում, թե նա կրոնավորվելուց հետո զրած լինի «Աստուծ խիալ արից» խաղը հետևյալ պատճառով: խաղի դժգույն, անկյանք շունչը, պատկերների բացակայությունը ավելի տրամադրում են այն դասելու երկու ձևից էլ առաջ: Վաճառում երգի հանձնարը եթե այդպես մարած լինելը, ապա դժվար թե նորից քյամանչան ձեռքն առնելու ու մեկ-մեկ զնար Թիֆլիս քաղաք՝ զրաից եկած գորեղ գուսանների հետ շափվելու:

Ինչն է մեզ իրավունք տալիս «Աստուծ խիալ արից» խաղը համարելու նրա զրական թոթովանքներից:

Նախ, իրեն բանաստեղծական գործ, այդ ստեղծագործությունը ոչնչով չի փայլում՝ հանձնարի շքեղ արվեստի, նուրբ զգացմունքի ու պատկերների նշույն անգամ չկա: Հանգեղն ու վանկերը տեղն են, բայց անկյանք, նույնիսկ արվեստական ու շոր, ինչպես մարդը նյութն է: «Հիմքրտ վերստին նուրեցին» խաղն էլ կրոնական թեմայով է պրված, բայց ունի արվեստ, շունչ, իսկական սայաթ-նովյան շքեղություն ու խորություն: «Աստուծ խիալ արից» խաղը չի կարող զրված լինել երգչի կյանքի հուշ շրջանում: Վրացերեն «Իմ խիղճ զըլուխ» խաղում, որ զրել է 1761—1763 թթ. արդեն վաճառում, խիստ պահպանվում է իր կրոնավորի վիճակից. «Երկն էի, դարի դառնալն ինչի՞ս էր պետք»: Ըր զրուծությունն անվանում է «Երկրավաթ»:

Կառմիւ կապան աւի ու փառքով հաճեողիս
Արիւղալի սիւմ բուրձը բաժին էլաւ¹⁵:

Գծրախտությունն է համարում կրոնավորվելը, թեև պարզորեն չի ասում՝ կամավոր, թե ստիպողաբար է վանք մտել:

Ա՛սեմ կրօնեալուր դառնալն ինչի՞ս էր.
Վալ քե նենց իմ անբախտ օրի՞նց էս էլաւ¹⁶:

Սրա շունչն էլ չի կարելի համեմատության մեջ դնել «Աստուծ խիալ արից» խաղի հետ: Եթե այս բանաստեղծությունը մեծարանք է կրանքին, ապա վրացե-

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 129:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 130:

րենք բացարձակ հակառակն է: Մի մարդ չէր կարող տրամադծորեն այսքան հակադիր բաներ գրել գրեթե նույն ժամանակ:

Գրարարի և կրոնի տարրերը նկատելի են մինչև 1753 թվականը, երբ գրում է «Արի ինձ անդամ կալ» խրատական խաղը: Դժգոհ է աշխարհից, հոռետես, քարոզում է անապատ քաշվել, վանք սիրել, շռայլորեն օգտագործում է դեռ գրարարի Մինչդեռ իր փառքի դենիթից՝ 1758 թ. մեկ տարի անց, 1759 թ. գրած «Աշխարհս մե փանջարա է» խաղը, որ նույնպես ծանր թախիծով է համակված, զուրկ է արդեն վաղեմի կրոնական պատկերներից, հոգու փրկության, մարմինը հանուն հոգու զոհաբերելու պատկերներից: Իրական աշխարհն է՝ իրական, ուսուցողական հարաբերություններով, նաև լեզվով, բայց առանց կրոնական երանգի: Այստեղ արդեն ի հաստատումն իր խոսքերի վկայարարում է ոչ թե Աղամ-Նովայի առասպելը, այլ հին աշխարհի յոթ իմաստուններին, որոնք ոչ մի կապ չունենին քրիստոնեական կրոնի հետ, նույնիսկ հեթանոս էին...

1753 թ. հետո գրած խաղերի տակ այլևս շատ սակավ է պատահում թողություն շնորհելու խնդիրքը, խոսում է աստծու մասին, բայց բողոքովին այլ կերպ: «Աստված թողություն շնորհե սիրելիսնս սպանած Արուսիկն Սայաթ-Նովին»: Ու միայն այսքանը: Իսկ Մշո սուլթանին խնդրում է, որ «մեղավորաց մեղքն հալե»: Մոզնու մասին՝ «հոքով ու մարմնով կու սրբփրվի ով քիզ գութա», «ամեն բորոտուն կու սրփվի, քիզի գութա ով փափակով», ու հետո օնջել է այս տողը՝ Կրոնաշունչ մյուս խաղում էլ մխիթարում է իրեն:

ՀԱՅՍՏԱՆԿ, Սայաթ-Նովես, միդիբերս քաղիմ,
Թե չէ դատաստանին յիս ի՞նչ ջուղար սամ17:

Սա ոգին է գրվածքի, տրամադրությունը, իսկ նախորդներում թողություն խնդրեք սոսկ խոսք է՝ ժամանակին հարմարող պատշաճություն: Ահա մի օրինակ ևս:

Սայաթ-Նովես շատ կու ողբա, ԱՂԱՉՈՒՄ է երեսն ԱնիՅԱԼ:
ՄԵՂԱՎՈՐԱՑ ՄԻՂՔԸՆ ՀԱԼԵ, լուսով լի է տապանքն քո18:

Չենք կարող չասել, թե անթվակիրները բողոքն էլ 1751 թվականից առաջ են գրված: Եվ ինչպես որ թվակիր աշխարհիկ երեսուն խաղի մեջ հազիվ այնքան գրարար բառեր ու ոճեր լինեն, որքան երեսունմեկերորդ թվակիր, բայց կրոնական խաղում, ապա գրեթե նույնն է անթվակիր աշխարհիկ երեսունմեկերորդ և կրոնական երկու բանաստեղծության ոգու հարաբերությունը:

Այսպիսով, մեծ բանաստեղծի գրական կյանքում նկատում ենք երկու որոշակի շրջան, երկու տասնամյակ՝ 1742—1751 թվականներ, երբ նախ գրում է գրեթե գրարար, կրոնական թեմաներով. հետզհետե մաշվում-նվազում են աղ տրամադրություններն ու լեզվազանձը՝ տեղի տալով աշխարհին ու աշխարհաբարին. կան և այս շրջանում միանգամայն աշխարհիկ-աշխարհաբար գործեր, սակայն տիրապետողը դրանք չեն: Երկրորդ շրջանում՝ 1752—1762 թվականներին, արդեն կատարելապես աշխարհաբարն ու բնությունը, մարդն ու մարմնական սերն են իշխում՝ իրենց պատշաճ լեզվազանձով ու լեզվաձևերով. սակայն Աստվածաշնչի հետ կապվող գրարար, մասամբ կրոնական հատուկ կենտ ոճերով ու պատկերներով, համեմատություններով:

17 Նույն տեղում, էջ 85:

18 Ընդգծված գրարար բառերը գրել է Սայաթ-Նովան Ս., էջ 81:

Երգչի շքեղ բանարվեստում հետաքրքրական է և մի ուրիշ հանդամանք՝ բնիկ թիֆլիսահայերենի բառամթերքի սղում-հավելումը, որի համար Գ. Ախվերգյանը միշտ հարգանքով ու պատկանաբով է նշել, թե երգիչը խաղի ոտքը տեղը բերելու համար է այսինչ բանը այսպես արել, թեպետ թիֆլիսում այդպես չեն ասում:

Հանգի համար էլ օժանդակ բայը հաճախ է դարձնում ա. «մական օշո՞վ յար շէ սիրի, էս ի՞նչ արիր, էս ի՞նչ բան աս»: Վերջերս է Արարատյան աշխարհի օժանդակ բայը, որ հանդավորի յանա-դիմանա բառերի հետ: Ախվերգյանը նկատել է. «Ա-է. թիֆլիզեցիք համարյա թե իսկի չեն գործ ածում էական էմ բայի երրորդ դեմքի է-ի տեղ ա»¹⁹: Ապա ամեն անգամ նման տարբերություններ նկատելիս բերում է օրինակը և մեկնաբանում. «լացիլ իմ—սրա տեղ սո-վորարար ասում են լաց իմ էլի»²⁰, «թացիլ իմ—թիֆլիզեցիք թանալ բայի տեղ սովորարար գործ են ածում... թաց անիլ, և չեն ասում լացիլ լւմ, լայց թաց իմ արի»²¹, «մի լացցնի—մի լացըցնի (ը), մի լացուցաներ. ինչպես ասել եմ, թիֆլիզեցիք գործ են ածում միայն բա՛ն լացըցրնիլ. խոսելիս չէ պատահում բա՛ն լացնիլ»²²: Երգիչը նաև այլ կարգի խախտումներ է անում, որ դարձյալ կապվում են Արարատյան կենդանի լեզվի հետ: Մի դեպքում վերցնում է տա-նել. հանել բայերը և անում՝ տանե, հանե.

Խուրիփրտ դավրաւ իմ արի, փիլ պիտի, վուր գիւրբն տանե.
Իոն Բու մրտեհ հիդ մի էհա. էտ խիալըն սրտետ հանե:

Ապա ունի և ուրիշ ձև.

Մուգդ ունե էն եաղլւֆարն. վուր բահրա դալամով հանա:

Այստեղ հանդն է պահանջում. հանա, ջաճա, կըշտանա: Կա տեղ էլ, որ բնավ հանգ ու վանկի հետ չի կապված, սակայն մի դեպքում երգիչը գործածում է ա, իսկ մյուս դեպքում՝ է, օժանդակ բայերը: Այդ բանը նա անում է միանգամայն մտածված կերպով: Այսպես, «Քանի վուր ջան իմ» աննման երգի երրորդ քառյակում օգտագործել է միայն է օժանդակ բայը.

Շուռ գանձ համդամով. փրդեային եամով բուփրն բացվիլ է.
Խաղ կանչինձ հանդով. լալեքն ունդով. վարբն բացվիլ է.
Սուսան սրմուլով. դարիլ բրլուլով բաղն լիզվիլ է.
Մոտ բաղնե սագով. Բիզ գովիմ սագով. Իա՛ր, իլրիմսագով²³:

Ինչպես տեսնում ենք, էթե նա է օժանդակ բայի փոխարեն տողերի վերջում գործածած լինելը ա օժանդակ բայը, արվեստի իմաստով ոչինչ չէր տուժի: Այս բանը նա արել է մի ուրիշ տեղ. «Յար, քիլ իսկի դավալ շուի» խաղում ճիշտ սրա հակառակ օրինակը կա. տողավերջում՝ գործածել է ա օժանդակ բայը, լայց էթե է գործածել, արվեստը չէր տուժի.

Յա՛ր, Բիդանից հեռանալիս միտնելուս վուր դոժար ա.
Լիզուս Բաղբուր. խոսկոս Բաղբուր, ակրոֆիլիս անդին Բար ա.
Իրեք Բսան ու տասըն խալոն Լեւսիտ բոլորբն շար ա,
Վունցուր Սայար-Նովու լիզուն յորանասուն բառ բուցարսւծ²⁴:

¹⁹ Ս.-Ն., էջ 59:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 62:

²¹ Նույն տեղում, էջ 63:

²² Նույն տեղում:

²³ Ս., էջ 44:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 55:

Սայաթ-Նովան ջանացել երգ-երաժշտության, լեզվի նորությունների միջոցով մոտեցնել հայության հատվածները, մոտեցնել, հասկանալի դարձնել բարբառային նորությունները, իր համադրային արվեստը լեզվաքերականական նորություններով ևս մոտեցնել հայության ոչ միայն բնաշխարհիկ զանգվածին, այլև մյուս օջախներին։ Այս նպատակով էլ նա գործածել է այնպիսի շատ բառեր, ոճեր ու ձևեր, որ գալիս են տարրեր բարբառներից։ Ուշագիտ բնությունը ցույց է տալիս, որ գերակշռում է այս միտումը և ոչ թե սոսկ հանգի ու վանկի հարմարեցումը։ Նրա այս քայլը ունի պատմական արժեք, քանի որ ուրիշներին կատարյալ սուղջ ճանապարհ էր ցույց տալիս՝ արվեստով ոչ միայն հայության մի հատվածին, այլև բոլոր հատվածներին ծառայելու ճանապարհ։ Ցավոք սրտի, ինչպես և Լևոնիդյանը նման փաստեր նկատելիս միշտ նշում է, թե «էսպես չեն ասում թիֆլիզցիք», «մեր երգիչն էլ միայն հանգի համար դործ է ածել էս ձևն»²⁵։ Բայց, կրկնում ենք, շատ-շատ են նաև այնպիսի օրինակները, որոնք հեշտությամբ կարելի է փոխարինել թիֆլիսահայերենի համարժեքով, և մաղաչափ անգամ գործը չի տուժի դրանից։ Այսպիսի բազում օրինակներն են մեզ իրավունք տալիս ասելու, որ պատկառելի Լևոնիդյանը այս խնդրի միայն մի կողմն է տեսել։

Մեծ երգչի բանաստեղծություններում արևմտահայերենի տարրերը գալիս են, ըստ երևույթին, արևմտահայ հորից, ժամանակի Թիֆլիսից, ուր քիչ չէին հոր նմանները պանդուխտ հայերը, ուր գալիս էին աշուղներ ուրիշ երկրներից ու քաղաքներից, նաև գիտուն վարժապետներ ու վարդապետներ, քերականներ ու պատմիչներ։ Հայտնի է, որ Արևելյան Հայաստանից ժամանակին Թիֆլիս է հրավիրվել Նադաշ Հովնաթանը, որը բավական ժամանակ մնացել է այնտեղ, երգել, վրաստանի գյուղացիների գովերն արել։ Շատ հավանական է, որ Արևմտյան Հայաստանից նույնպես աշուղներ են գնացել Թիֆլիս, երգել, վերադարձել, չեն մնացել Արուսիանի հոր պես, կամ աշուղական հին սովորությամբ այցելել են, երգել ու շարունակել իրենց անվերջ ճանապարհը՝ քաղաքից քաղաք, գյուղից գյուղ։ Նադաշ Հովնաթանին, իսկ հետո Սայաթ-Նովային Պոլսից այդ տարիներին ձայնակցել է Բազդասար Դպիրն իր նույնպես արևային, ծաղկաբույր երգերով։ «Հնդկաց քաղաքիցըն հանած» խաղում Սայաթ-Նովան արևելահայերենի և արևմտահայերենի լեզվական տարրերը գործածել է միասին, նույն տողում։

Ներանից ձիուքնու քաշիլըն
շատ ա էտ ալ արմանալու²⁶։

Այստեղ ալ բառը էլ օժանդակ բայի իմաստն ունի՝ շատ է այդ (էտ) էլ (ալ) արմանալու։

Սայաթ-Նովան մեր գրական փառքերից է, այն հազվագյուտ հայ հանձարներից, որը Կովկասի, Արևելքի մշակույթով սնվեց և նոր բան տվեց ոչ միայն այդ մշակույթին, այլև ողջ մարդկությանը։ Խորն են, խիստ գունեղ, անօրինակ պատկերներով լի են նրա երգերը, որոնց թե՛ դադափարները, թե՛ երգախոսությունը, կատարյալ արվեստը վայելելու համար պետք է ուշագիտ լինել Պրա ամեն մի երգի ամբողջությանը, նախադասության նորությամբ, ամեն մի համեմատությանը։ Նա, ինչպես ինքն է ասում, համով է դուլուղ արել խալ-

²⁵ Ս.-Ն., էջ 80։

²⁶ Ս., էջ 63։

խին՝ շնորհքով, շնորհալի կերպով է ծառայել ժողովրդին: Նրա այդ արվեստի վայելքն էլ պահանջում է համ՝ շնորհք, արվեստ, որի բանալիներին մեկը լիզում է՝ դրական գեղարվեստական ստեղծագործության հիմնական միջոցը:

ЗАМЕЧАНИЯ О ЯЗЫКЕ АРМЯНСКИХ ПЕСЕН САЯТ-НОВЫ

Մ. Խ. ՆԱՐՅԱՆ

(Р е з ю м е)

Изучением художественных особенностей языка армянских песен Саят-Новы до сих пор мало занимались. Отдельные исследователи мимоходом коснулись этого вопроса, посвятив ему буквально две-три страницы. Потому и наличие в его произведениях элементов древнеармянского языка—грабара, а также ряда армянских диалектов рассматривалось лишь как нарушение закономерностей тифлисского армянского диалекта, как поэтическая вольность, допущенная ради рифмы.

Анализ произведений великого поэта показывает, что его творчество пережило очень интересный и своеобразный процесс развития. Будучи культурнейшим человеком своего времени, Саят-Нова отлично знал литературный армянский язык эпохи — грабар. На первом этапе своей поэтической деятельности поэт в основном писал на этом языке, допуская лишь известные отклонения. Произведения данного периода носили, главным образом, религиозно-философский характер, чего требовали твердо установившиеся традиции. Этот период охватывает первое десятилетие творческой жизни Саят-Новы (1742—1751). Во втором периоде (1752—1762) уже окончательно утверждаются светская тематика и разговорный народный язык Тифлиса. В произведениях этого периода слова и выражения грабара играют уже подсобную роль.

И в первый и во второй период, кроме грабара, певец довольно обильно использовал языковые тонкости армянских диалектов, стараясь быть понятным всему армянскому народу. На основе множества фактов можно проследить глубоко общенациональный подход великого поэта к вопросам художественной литературы и языка. Так он создал свое монументальное великое искусство и яркий, образный язык.