

Վազգեն Հ. Սաֆարյան
Բանաս. գիյ. դոկտոր

ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱՅԻ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Միջնադարի ժամանակային, տարածական և արժեքային
համադրումներում*

Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության համապարփակությունը տարբեր մշակութային համակարգերի համադրության հետևանք է, որոնց սինկրետիզմը հաղթահարվել է բանաստեղծի մեծ տաղանդի շնորհիվ:

Սայաթ-Նովա **ստեղծագործողն** այդ ամենի մեջ պիտի ներառեր իր երգարվեստի կանոնները, **մշակութային ժառանգորդը** պահպաներ Միջնադարի կանոնականության կրոնական ու էթիկետային տարրերը, իսկ հնի և նորի **ժամանակային սահմանագծի** կողմը զուգահեռներ այդ հակադրամասնությունը լեզվի ու բովանդակության ոլորտներում: Ուստիև Արևելքի ու Արևմուտքի միջև **տարածական** սահմանում հանձարեղ արվեստագետը, պահպանելով կանոնիկ համակարգերը, միաժամանակ պիտի կազմալուծեր դրանք իր անհատականությունն ու ինքնությունը հաստատող հեղինակային արտահայտչաձևերով, որոնք միայն կարող էին ամբողջանալ որպես սայաթնովյան համակարգ:

Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության ընկալման համար կարևոր մշակութային ոլորտներից մեկը, պայմանականորեն ասած՝ առաջինը աշուղությունն է, որը միջնադարյան երևույթ է: Եթե նույնիսկ վերապահումով ընդունենք, որ հնագույն ժամանակներից եկող «հայ գուսանը մուսուլմանական աշխարհում վերածվում է պարսկալեզու, ապա առավելապես թուրքալեզու միստիկ-աշուղի»¹, միևնույն է, հստակ է, որ աշուղը խորապես կրել է պարսկական սուֆիական պոեզիայի, հատկապես նրա խոշորագույն ներկայացուցիչ Ջալալեդդին Ռումիի (1207-1273) ազդեցությունը: Իսկ Ռումիի 13-րդ դարի Արևելքի խոշոր միստիկներից է, որի ապրած ժամանակների մասին նկատվել է, թե «12-13-րդ դարերում արդեն առավել սերտ հարաբերություններ են սկսվում ոչ միայն հայոց և պարսից, այլև ամբողջ արևելյան աշխարհի ժողովուրդների միջև»²: Արևելյան սուֆիզմի

*Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 20.10.2012:

1 Հ. Բախսիյան, Սայաթ-Նովա, Եր., 1988, էջ 106:

2 Ա. Կոզմոյան, Հայ և պարսից միջնադարյան քնարերգության համեմատական պոետիկան, Եր., 1977, էջ 12-13:

ընդհանրությունը արևմտյան միստիցիզմի հետ այն է, որ երկուսի գաղափարագեղագիտական հենքն էր **Կատարյալի** հետ ներհայեցողական միաձուլման կրոնադրամատիկ կամ աշխարհիկ-էքստագային վիճակների ձգտումն ու բանաստեղծականացումը: Կատարյալը կարող է լինել Աստված (Նարեկացու խոհաքնարական պոռթկումների դրական բևեռը) կամ սիրած կին (պարսից սուֆիական պոեզիայի երևացող առարկան), որը իր հոգևոր իմաստավորումը ևս ունի ու կարող է զուգահեռվել Տեր-ընկեր-ուսուցիչ և նման դրական համադրումներին:

Ինչպես քիչ հետո կտեսնենք, աշուղության արձագանքները իր տաղերում անթաքույց զգացնել տվող կաթողիկոս-բանաստեղծ Գրիգորիս Աղթամարցին (16-րդ դար) մի տեղ նկատում է, թե այդ համադրական հատկանիշների տեր քնարական հերոսին «Տեսին... և ի գեղըդ քո հիացան», որ «Ունիս հոգի բանական», որպես «աննման հիրիկ»՝ բուսնում ես Փիսոն գետի եզրին, և «Դևքըն սասանին ի քէն»³: Մեկ ուրիշ տաղում, թե՛ իր աչքերը կարոտ են նրա տեսքին, առանց նրա շունչը կտրվում է, թափառում է Մեջնունի նման, կամ Ֆարիստն է՝ սիրտը արյունով լի, և նրա ուժն այնքան մեծ է, որ «Գունդք չար այսոցն ի քէն հալածի»⁴: Մեկ այլ դեպքում սիրած կնոջ արտաքինի «կլիշային» պատկերները՝ «Աչեր ծով ի ծով ունիս, ուներդ է քաշած կամար, // Լեզուդ տապազի շաքար, քո շրթունքըդ վարդի թերթ է»⁵ (հիշենք Նարեկացու «Մեղեդի ծննդեան»-ը), արթնացնում են ինքնամոռաց նվիրում («Հոտով քո արբեալ թմրիմ») և հասնում այսպիսի պատկերային ենթատեքստի. «Միքայել հրեշտակ ես միթե», կամ «Գրտանիս ի լեառըն Սինէ, /...Ելեալ ես Փիսոն գետէ»⁶:

Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխէն...»-ի քնարական օբյեկտի շուրջ անհիմն, բայց հասկանալի վեժից բացի՝ նկատենք, օրինակ, «Առանց քիզ ինչ կոնիմ...» խաղի սիրահարին՝ պատկերների հետևյալ ենթաշերտային գուգահեռների մեջ. «Մէ նոքարը երկու աղին ինչ անէ», «Ղուրթ ին ասի փիր ուստաքար դադիրը՝ // Բաղ շինեցի, վարդը քաղից վադիրը», «Կու հագնիմ մագեղեն, կու հագնիմ շալը, // Կերթամ ու ման գու քամ վանքիրը մեմէկ», և ի վերջո՝ «Կանց յօթըն իմաստնասիրացը շատ է // Էս քու Սայաթ-Նովու բանքիրը մեմէկ»⁷, կարող է ընկալվել որպես «փիր»-ուսուցչից դաս առնելու պատրաստական մեկը, ով պարսկական սուֆիին բնորոշ ինքնամերժ թափառումների մեջ հասնում է բարձունքի՝ «վադիր»-ին թողնելով ամեն ինչ, որ ձեռք բերի «յոթ իմաստասեր»-փիլիսոփաներից շատ իմացություն: Եվ կամ՝ ներկայանում է որպես տեր-աղայից դժգոհ «նոքար», մանավանդ և՛ հայ, և՛ արևելյան սիրերգերի մեջ սիրո առարկա կինը հաճախ է հասցվում աստվածային կատարելության, համեմատվում «սուլթան ու խանի, թաքավորի» և այլ տիրակալների հետ, ում ամենակարողությունը թույլ կտա սիրահար երգչի հետ վարվել ցանկացածի պես:

Առկա հոգևորի և նյութեղենի բարդ համադրումներում «սիրուհին

3 Գրիգորիս Աղթամարցի, Տաղեր, Եր., 1984, էջ 75:

4 Նույն տեղում, էջ 83:

5 Նույն տեղում, էջ 76:

6 Նույն տեղում, էջ 77:

7 Սայաթ - Նովա, Խաղեր, Եր., 2003, էջ 57 (հետագա մեջբերումների էջերը կնշվեն շարադրանքում):

Աստված է, սիրտը՝ աստծո նկատմամբ սիրո հայելին, որը նրան հասնելու կատարելագործման ճանապարհին մաքրվում է և փայլում»⁸: Բնական է, որ ստեղծագործական այս մոտեցումը սուֆիներին մղում է «խորհրդանիշների համակարգի, որը, սակայն, պետք է լիներ սովորական և ոչնչով չմատնեղ երկրայինին հակադիր իրենց գաղափարները: Սրանով է բացատրվում այլաբանության հզոր հոսքը՝ դեմք, խոպոպ, շուրթ, գինի, մատովակ, գավ, կուժ, ծով, գինետուն»⁹ և այլն: Ջալալեդդին Ռումիի այս պատկերը՝ «Աստղերն ամեն մեր շուրջն էին, ու մենք՝ լուսին նրանց մեջ, / Աստղերի հետ աստղերի պես բերկրում էինք – ես ու դու: // Առանց «եսի», առանց «դուի»՝ ձուլված էինք, վերացած, / Հեռու, հեռու, ասես ուրիշ երկրում էինք – ես ու դու»¹⁰, վերոհիշյալ համադրությամբ կարելի է ընկալել և՛ որպես հոգևոր, և՛ որպես մարմնական պատկերային ենթատեքստ: Միջնադարում անգամ զգացմունքը հաճախ այս կամ այն չափով փոխվում է զգացմունքի նշանների կամ նշանայնության:

Այս ակունքներից սնված աշուղը, այսպիսով, իսկական սիրահար է («աշուղ–սիրահար»), ինչպես հունական ռապսոդներն ու ֆրանսիական տրուբադուրները, որոնք ստանձնում են նաև «ժողովրդական քարոզչի ու հանրային դաստիարակի դերը»¹¹: Նրանք՝ որպես «խալխի նոքար», ունկնդիր հանրության միտքն ու վարքը կրթում են իմաստունների բառով ու մեծերի օրինակով, կյանքի դասերով կամ կենսականորեն կայունացած ձշարտություններով, հաճախ իրենց գործի մեջ շատ ավելի են կարևորում դա՛ սիրո ապրումները պահելով անձնականորեն սահմանված այլ ոլորտներում: Համենայն դեպս, Սայաթ–Նովայի եռալեզու խաղերում թուրքերեն երգերի մեջ են գերակշռող ոչ միայն աշուղական տաղաչափության կամ երգատեսակի ընդգծումները (որոնք բնականորեն կան վրացերեն ու հայերեն խաղերում ևս), այլև բովանդակային առումով նման խոհախրատական պահանջներն ու ընդհանրացումները՝ իրենց խորհրդանշանային–այլաբանական ենթախորքով: Խրատի մեջ կարևոր է մնում բարության ավանդական պահանջը՝ մատուցված սուրբգրյան, թե կենսական փորձառության հենքի վրա, էական չէ:

**Խիվ սիրտ, արի անգամ արա խըրատիս.
Բարի լիզվով անիծք տըվող չըլիս դուն.
Վուչ դուն չարին վազէ, վուչ էլ չարըն քիզ.
Սատանի հիդ ընգիր ըլող չըլիս դուն (էջ 141):**

Բնական է, որ կրոնական մաղթանքը՝ մեղքը սրբելու, հոգին արդար ու սուրբ պահելու, լեզվով միայն օրհնանք տալու լուսեղենության մասին, հիմնավորում է մարդու չար–բարի տեսակի խոհը՝ «Մէ ախպըրից էրկու տեսակ ջուր չի գալ» (էջ 161): Պարզ ու անխաթար մարդկայինի նկատմամբ բանական այս պահանջը, որ վրացերեն խաղերից մեկում հնչում է այս–

8 Ա. Կոզմոյան, նշվ. աշխ., էջ 80:

9 Նույն տեղում, էջ 82:

10 Պարսից պոեզիայի ընտրանի, Եր., 2004, էջ 47:

11 Պարույր Սևակ, Երկեր 3 հատորով, հատ. 3, Եր., 1983, էջ 280:

պես՝ «Մարդ կայ, ճիճվի պէս սողալով կու գնա, //Միշտ բերնումը օձի լիղի կունենայ» (էջ 271), մեկ այլ դեպքում այսպէս՝ «Մարդ կա, կինքըն գինու թասումն է տեսնում», ավարտվում է ճշմարիտն ազատ ասելու բարոյական հաստատումով. «Իմ լիզուն էլ ազատ խօսիլ է ուզում» (էջ 272):

Խրատը, որի խոհական ընդհանրացումները հասնում են կյանքի ու մահվան, հոգևոր-մնայունի ու նյութական-անցողիկի, նաև՝ մարդու սոցիալական բնութագրի և արժանիքների գնահատման ընդգրկումներին, թուրքերեն, ինչ-որ չափով՝ հայերեն և շատ ավելի քիչ՝ վրացերեն խաղերում ազդեցիկության էթիկական ուժ է ստանում մարգարեների, իմաստունների, Ս. Գրքերի ուղղակի վկայակոչումներով: Եվ դա ոչ միայն միջնադարյան քնարերգության, այլև նրա հետ անպայման ծագումաբանական շփումներ ունեցող աշուղական պոեզիայի առաջադիր խնդիրներից է: Ահա օրինակներ թուրքերեն խաղերից.

**Թէվուր դայր բան ունիս, սարսափին շանց տու,
Միր տէր Արարչին՝ Աստրձուն փառք տու,
Յերեկ ու գիշեր
Արտասունք թափիր,
Ով յիրգինք կանչիր,
Պատիւ ձանաչիր (էջ 148):**

Բնական է, որ ներառվում են ուղղակի կանոնական դրվագներ, սուրբգրյան դեպքեր ու դեմքեր՝ երբեմն դրանք զուրգահեռելով անձնական տառապանքի տրամադրություններին. ունայն այս կյանքում իմաստուն դարվիշն ընդամենը՝ «Ունէ քաշկուլ, Ղուրան, մեկ էլ՝ իր կաբան: //... Հայր Աբրամը քառսուն օր է ծոմն անցիլ. //Արի յիս էլ թեզուզ մէկ օր ծոմ մնամ» (էջ 143): Երբեմն կանոնական հղումները մնում են կարծես սոսկ որպէս ինքնակա դրվագներ, իսկ խոհ-խրատը առաջարկվում է ենթատեքստով.

**Հայր Աբրամըն տէր Աստրձուն ձանաչից,
Չարին ախտից, քառսուն օր ծոմ պահից.
...Սինա սարի վրէն Տէրըն լուս կաթաց.
Ծէգի լուսով Մովսէսի ձամփէն էր բաց (էջ 142):**

Որ այս կանոն-մոտիվը, լինելով միջնադարյան էթիկետի սահմաններից մեկը, պարսկական սուֆիականության ուղղակի դրսևորված աղերսներով կայունանում է աշուղական խոսքի մեջ ևս, կրկին հիմնավորվում է նրանով, որ այսպիսի պարզ կրոնականոնական վերհիշումներ, ինչպիսին է, օրինակ՝ «Արարիչ Տէրըն Աթամին ըստիղծից, //Կուղըն քաշից ու կողակից ըստիղծից, //Մարգարեաց խօսքըն անգին ըստիղծից, //Ծընից Մարիամըն անարատ էն լալին». էջ 187), առկա են թուրքերեն խաղերում: Եվ կարծես էականը այն չէ, թե թուրքերեն այս խաղերը փաստորեն հասցեագրվում են հայ կամ քրիստոնյա ունկնդրին, այլ տվյալ դեպքում կարևոր են աշուղական արվեստի կանոնական, վիպական-պատմական,

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Դ (Ճ) ԳԽՐԻ, ԹԻՎ 4 (40) ԽՈՒԿՆԵՐԵՐ-ՊԵՂԿՆԵՐԵՐ, 2012

ՎԷՄ համահայկական հանդես

նաև սիրավեպային ենթաշերտերն ու դրանց տեքստամոտիվային առնչությունները: Ահա, ամենականոնական խաղերից մեկում՝ Դավթարի 91-րդ խաղում, նույն բարեխղճությամբ կրկնվում են Աստված-Արարիչ, մարդը դրախտում, կինը և առաջին մեղքը, ջրհեղեղը և Նոյը, Աբրահամը-Սառան և որդուն զոհաբերելու կամեցողությունը, սրանք ամփոփող խոհը՝ կյանքի, ուժի և թուլության մասին («Կօսին թէ Սկանդար-Ջուլդարըն (Ալեքսանդր Մակեդոնացին – Վ.Ս.) Դարեհից խարջ է վիրցրիլ», տիրել աշխարհին), և զուտ կրոնականոնական պահանջը.

Կանչէ Տիրոջըն օգնութեան, փառք տու էն արդար յիրգընքին,

Պիտիս տանջի քու մարմինը, վուր լաւ պահպանիս քու հոգին (էջ 215):

Սրա հիման վրա Պարույր Սևակը դիտարկել է հետևյալ խորքային օրինաչափությունը. «Անհետաքրքրական չէ իմանալ, թե Աստվածաշնչից ի՞նչ ընտրություն է կատարել երեկվա **բլբուլն ու խալխի նորարը**: Ամենից առաջ... **Ժողովող**, ապա՝ **Երգ երգոց, Իմաստութիւն Սողոմոնի ...**Այսինքն՝ Աստվածաշնչի ամենաբարի և ամենատրտում, ամենաբանաստեղծական և ամենաիմաստուն հատվածները, որոնց արձագանքն է իր ողջ անցյալը, որոնց հաստատումն է իր ներկան և որոնց ամրապնդումն է լինելու իր վաղը»¹²:

Ավելացնենք, որ Ս. Գիրքը Սայաթ-Նովային հուզել է ոչ միայն վանքում և, ինչպես տեսանք՝ ոչ միայն անձնական ապրումների ու վիճակի զուգահեռներում, այլև ստեղծագործական կյանքի տարբեր ոլորաններում, նաև՝ որպես իր ժամանակի ու արվեստի անխուսափելի պահանջ, երբ նա անդրադարձել է իմաստուն Ծննդոց գրքին, Հին և Նոր Կտակարանների տարբեր դրվագներին, որոնք, անտեսենք թե նկատենք, մեծ աշուղ-բանաստեղծին պիտի կապեին Միջնադարի հետ:

Ստեղծագործական այս միտումը երբեմն սխուլաստիկան կապում է մարդկային ներաշխարհի հետ, որ սայաթնովյան տիեզերքն է լինելու, տանում դեպի անձնականացված ապրումները («Բեզարիլ է հոգիս մարմնից, հա տանջվում է վունց զահրից. //Աղօթում է իմ Արաչին՝ էս ցաւէն ինձ ազատի») (էջ 127), մի բան, որ ընդհանրապես բնութագրական է հայերեն համեմատաբար ոչ մեծ քանակի և վրացերեն ավելի սակավ խոհախրատական խաղերին: Ահա «ամենականոնական» հայերեն «Արի ինձ անգաճ կալ» խաղի մեջ կրոնական պահանջի և անձնական ապրումի համադրական բանաստեղծականացումը.

**Աշխարհքըս քունն ըլի, ինչ պիտիս տանի՝
Աստուած սիրէ, հոգի սիրէ, եար սիրէ.
...էն բանն արա, վուր Աստըձու շարքումն է,
Խըրատնիրըն գըրած Հարանց վարքումն է.
...Հըպարտութիւն չանիս՝ դուր գուքաս Տէրիդ,
Խոնարհութիւն արա կանց քիզ դէվէրիդ.
Աստուած դիփունանցըն մին հոգի էրիտ.**

¹² Պարույր Սևակ, նշվ. աշխ., էջ 446:

**...Սայաթ-Նովա, Էրնեկ քիզ, թէ էս անիս՝
 Հոգուդ խաթրի մարմնուդ ումբրըն կէս անիս.
 Թէ գուզիս, վուր դադաստան չրտեսանիս՝
 Վանք սիրէ, անապատ սիրէ, քար սիրէ (էջ 78):**

Միջնադարի մտածողության հիմնային եզրերից մեկը մնայունի և գնայունի, դրա հետ կապված՝ հոգու և մարմնի ներհակությունն է: Հավերժականի և անցողիկի, հոգու և մարմնի, երկնայինի ու երկրայինի հակադրությունները ընկած են այդ աշխարհընկալման հիմքում: Ըստ այդմ՝ ժամանակը և տարածությունը՝ որպես գոյահիմքային ձևեր, նույնպես բաժանվում են երկու անհավասար մասերի. **ժամանակի** մեջ հարաբերվում են «այս դարը», որը անցողիկ է, և նրան գերազանցող «եկող դարը», որը հավերժության խորհուրդ ունի:

Իսկ **տարածությունն** ընկալվում է որպես «երկնքի տակի աշխարհ», որը անցողիկն է, և «երկնքից այն կողմ գտնվող աշխարհ», որը հավերժ է: Ուստի Սայաթ-Նովան գրում է՝ «Թէ էս կինաց փառքը չուզիս՝ էն կինաց ավնաը կուտան» (էջ 64): Կամ էլ՝ միջնադարյան հստակ կանոնով «էն արդար յիրգընքին» արժանի լինելու համար մարմնամերժության պահանջ է դնում և մղում դեպի քար ու անապատ: Այդ պատճառով Պ.Սևակը նկատել է, որ «հոգին Սայաթ-Նովայի մշտական հաճախորդն է»¹³, և նրա համար մարմինը երբեք առանց հոգու չէ. հոգին մշտակա է, այլև գերակա է, որովհետև հոգին է նաև ճշմարտությունը¹⁴: Այս հիմքի վրա է, որ «հոգին և մարմինը», ոչ միայն որպես «աստվածաբանական խնդիր», այլև «անցողիկի և մնայունի, առօրյայի և ստեղծագործման»¹⁵ հարաբերություն են բերում:

Բնական է, որ այդ հարաբերություններում դրամատիզմը սրվում է մյուս բևեռում սիրո ուժի կենսատվությամբ ու բերած տառապանքով: Բանաստեղծն ընդունում է նաև Միջնադարի աստիճանակարգությունը, այն, որ թագավորը «էն գըլխէն իմաստուն» է և պիտի չկասկածի, որ «դուլը աղին դաւ տալու չէ», քանի որ մարդասիրության խնդիր կա՝ «Յարալուն հէքին էնդուր գուզէ՝ դիդ տալու է, ցաւ տալու չէ» (էջ 79): Հայերեն խաղերի այս և այլ բնութագրումների հետ վրացերեն հայտնի բանաձևումները՝ «Արդար դադէ, չէ՛ վուր թագաւոր իս դուն» (էջ 278), «Ձեռը վիկալ, վաղ մարդութին չիմ ուզում» (էջ 279): Միաժամանակ՝ դա հենց հիերարխիզմի դեմ ուղղակի կամ անուղղակի ելույթ է, որի կայուն արտահայտչաձևերից մեկը մարդուն ըստ արժանիքների և ոչ թե սոսկ ըստ ծագման գնահատելու բնականությունն է: «Դուն էն գըլխէն»-ում դա բանաձևվում է հանրահայտ «Ամէն մարդ չի կանա կարդա...», իսկ վրացերեն տաղերում՝ «Յիս ռամիկ իմ, ինձի վուղջ-վուղջ թաղեցին», «Յիս ռամիկ իմ, թավադութին չիմ ուզում» տողերով: Խոհը և բողոքը այս ընթացքում ձեռք են բերում նաև սոցիալական շեշտադրում, և այս ամենը յուրօրինակ ընդդիմություն է Միջնադարի աստիճանակարգությանը, երբ «ամեն մի աստիճան ունի իր

13 Պարույր Սևակ, նշվ. աշխ., էջ 426:

14 Նույն տեղում, էջ 431:

15 Նույն տեղում, էջ 426:

հաստատված խորհրդանիշները... Պարզունակորեն ու համերաշխ ի ցույց են դրված և՛ հարստությունն ու քաջությունը, և՛ բարեպաշտությունը, զրկանքն ու աղքատությունը»¹⁶: Մի կողմից՝ «Աշխարհս մէ փանջարա է»-ի խոհական հիշեցումները, թե՛ «Դօվլաթը էյթիբար չունէ, յիփոր կերթայ իր շրքարով, //...Աշխարհըս միզ մընալու չէ՛ իմաստնասիրաց խաբարով» (էջ 85), կամ այն, որ խելքն անգամ անցողիկ է՝ «Թէգուզ մըտօք ճարտար ըլի, կանց Սողունն դադա (վարպետ, իմաստուն – Վ.Ս.) ըլի» (էջ 66), և կամ՝ «Լաւ մարդն էս է՛ սիրով անէ բարի հրիշտակնիրու կամքըն. //Իմաստուննիրն էլ չըտեսան էս աշխարհի հոտն ու համքըն» (էջ 86): Մյուս կողմից՝ իր նախորդ տաղերգուների՝ Ֆրիկի, Մկրտիչ Նաղաշի և այլոց նման՝ ուղղակի բողոք սոցիալական անհավասարության դեմ, որ թուրքերեն խաղերից մեկում հնչում է այսպես.

**Ազնիւ մարդըն ապրուստի է ման գալի.
Ամէն գադա գարբաբի է տիրացիլ.
...Չարխի-փալագն էնդուր հիմի չի դառնում,
Վուր աշխարհքըս հիմի շատ է նեղացիլ** (էջ 184):

Կամ՝

**Վուրըն՝ աղքատ, վուրըն՝ օսկով մէ գանգին,
Վուրին՝ գինի, վուրին՝ աղու մէ բանգի.
Մէկը կածէ սագ, էն մէկն էլ՝ իր չանգին.
Մէկին՝ դամ ու վայիլք, մէկին՝ ցաւ ու սուզ** (էջ 193):

Անցողիկության մասին խոհը խրատ է դառնում կրկին մեծ անունների վկայակոչումով՝ Ալեքսանդրից մինչև Ռոստոմ-Ջալ («Էս աշխարքըն Ռօստոմ- Ջալին չմնաց...»), հետևաբար՝ «Պատվով, արով ջանք արա ազնիվ բանին. // Հարըստութին, լալ-եաղութ մի պահպանի» (էջ 229) և ի վերջո կոնկրետանում բանաստեղծի դրամայի վրա, ներառում կենսագրական փաստը, դա հիմնավորում դաս առնելու խելքի պակասությամբ.

**Թագաւորաց կամքով մէջլիս կանչվողիս,
Թավադնիրուց մեձըրվող ու հարգվողիս.
Կարմիր կաբան արք ու փառքով հագնողիս
Աբիդայի սիւ քուրձըն բաժին էլաւ:
Դէ էլ յիս ո՛ւմ միդ դընիմ, ինչի՞ց էլաւ.
Էս ամէնըն հենց իմ էս խիլքից էլաւ** (էջ 280, թուրքերեն):

Կանոնական հաջորդող պահանջն այն է, որ մխիթարությունը, նաև ձիշտ ուղին պետք է փնտրել իմաստուն խոսքի, մեծերի վարքի և այդ ամենի կրող Գրքի ասածների մեջ: Պարզապես տողեր մեջբերենք նախ հայերեն խաղերից. «Աստուծու բերնեմէն առնիս մըլխիթարիչ սուրբ հոգին» (էջ 36), «Խօսք իմ ասում առակաց //...Խօսքիրըդ անգին ջավահիր՝ Ասմաուրու (Հայսմավուրքի – Վ.Ս.) ձառ իս էլի» (էջ 46), «Թըղթիրըդ օսկէ վարադով Ասմաուր իս ձառ բացարած» (էջ 68): Յուրօրինակ քարոզը ամբողջա-

¹⁶ Հովհաննիսյան Հ. Վ., Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Եր., 1978, էջ 15-16:

տում արգելված պտուղով առաջին մեղքի հատվածները (էջ 165) և այլն: Խնդիրը նաև նրանում է, որ աշուղ-բանաստեղծը կանոնական պատկերների այլաբանությունն է երբեմն պարզում, մեկնում դրանց խորհուրդը՝ խստակենցաղ քարոզչի նման անեծք հղելով նրանց. «Ով որ Յիսուս Աստուծուն չի աւատայ»: Ահա խաղերից մեկում առկա իրեղեն հիմնեզրերով խորհրդանշային պատկերը. **երկնքից շող է իջնում սարին ու քարին, բայց մոտ անտառները չեն այրվում:**

Հաջորդ հրաշապատում պատկերը դառնում է մեկնության մուտքը. «Սարն ու քարըն հայր Աթամի ջուրան է, // Էն շողըն էլ Քրիստոսի դրվաթն է» (էջ 216) և այլն: Կարծես թե սա հիշեցնում է «Հարության» տաղի վերջում ներառված Նարեկացու մեկնությունը, ուստիև կրկին նկատում ենք միջնադարյան մտածողության և դրան զուգահեռվող աշուղական պատկերների խորհրդանշանային էությունը, որի կանոնական շերտերը երբեմն առնչվում են անձնական ձգտումի-հույսի-ապրումի բանաստեղծական ներկայացումներին:

Թուրքերեն խոհական խաղերից մեկում երկխոսական կառույցի մեջ առաջարկում է վախը պահել որպես սրտի դեղ, քանի որ այսօր իրեն, վաղը նրան, հաջորդ օրը մեկ ուրիշին է պետք գալու, ինչպես որ «մարդուս ցիղին» պետք են գալիս ջուրը, հուրը, և մյուսն էլ (հողը) բոլորը գիտեն: Այս ընդգրկումն խոհը կանոնարկվում է արարչության և Գրքի իմաստնության էթիկական շրջանակներում.

**Ի սկզբանէ չունքի էր Նա արարող,
Բաժան արից՝ յիրգինք, գեղինք, ջուր ու հող.
Էս իրենքն էլ սիվով գբրած կայ՝ տող-տող,
Աւիտարան, Ղուրան, մէկն էլ՝ Գիրքը հին** (էջ 223):

Միջնադարի համար արտաքին տեսանելի աշխարհը՝ իրեղեն բաղկացուցիչներով, Կատարյալի ճանաչման և ներքին ինքնահայտնաբերման ճանապարհի դասագիրքն է, մարդը՝ ուսման պատրաստ մանուկ (**Մանկան** թեմայի ընդգծված բարոյախմաստասիրական կշռույթը քրիստոնեական կրոնում՝ Մանուկ-Աստվածամայր պատկերային համադրության ու նաև գրականության մեջ): Դրանով ու Գրքի իմաստնությամբ մարդը պիտի փորձի մոտենալ աստվածային լույսին, փորձի և մեղքի պատճառով անընդհատ հեռանա ու ապաշխարի ողբային ցույցերով (դրանց տարրերը կան Սայաթ-Նովայի խաղերում):

Այս կերպ ուսումնառությունը ձեռք է բերում առանձնահատուկ գոյաբանական արժեք, որի բազմաշառավիղ իմաստավորումները Արևելքի ժողովուրդների մեջ հանգում են մեծ մասամբ ուսուցչի-վարպետի-փիրի առաքելության ներբողային խտացումներին, և «սիրահար» ու նաև «ուսուցիչ» աշուղի համար «փիր-ուստադին» գնահատման շեշտված կարևորություն ունի: Սայաթ-Նովայի քնարերգության համապարփակ ուժի ու ընդգրկման մեջ, կրկին բնական է, որ այս երևույթը՝ որպես աշուղական պոեզիայի կանոնի ցուցադրանք, նկատելի է թուրքերեն խաղերում: Գնահատման բարոյական հաճախադեպությունը հանդարտ հիշեցումն է, որ

«Փիրից իմ առի ամէն բան» (էջ 177), կամ՝ «Շօռ մի խառնէ խօսքիդ, վարպիտիդ հարգէ» (էջ 178), որը քայլ առ քայլ զգացնել է տալիս անկեղծ նվիրումից ծնված լարումը՝ «Միր էս ճամփեն փիր-ուստադից միզ մընաց, // Էնդու համա սիրտըս էշխով է լըցված» (էջ 194): Սա ենթարկման պահանջը հասցնում է ինքնաբացասման վիճակի. ամեն ինչ անցողիկ ու անկարևոր է դառնում ուսուցչի տվածի դեմ՝ «Վարպիտնիրու այտնի խօսքը // Հըրաման է՝ փիրի գըրած» (էջ 197), կամ՝ «Անփիր մարդուն թող, ուստի ձեռն պաչէ, // Փըլված սիրտըն շինէ, փիրից փայլըդ առ» (էջ 200), և կամ նույնիսկ՝

**Քանի- քանիսըն գըծվիլ ին Լեյլու պէս.
Լալ է ուստիդ վուտքի խուղըն համբուրես,
Թէ չէ աղուհացըն կու կուրացնէ քեզ (էջ 201):**

Վարպետի փառաբանումը կարող է հոմանիշվել անգամ աստվածային կատարելությանն ու դրա ուսումնաստվական ուժին՝ ընդգծելու համար նաև խրատի աներերությունը. «Իէ վուր Փիրի տըվածովն իմ անվանի, // Անգաձ արէք, խըրատ ունիմ մէ քանի» (էջ 218):

Այս և այլ էթիկական, ոճամտածողական հիմունքներից ելնելով՝ վերապահությամբ պիտի մոտենալ մեր օրերի հնուտ սայաթնովագետներից մեկի այն եզրակացությանը, թե ինչպես ողջ միջնադարյան հայ աշխարհիկ քնարերգությունը, այնպես էլ Սայաթ-Նովայի «ստեղծագործությունը տարբեր համամասնությամբ ընդգրկում է մշակութաբանական երկու համակարգ (երևույթի ընկալումը կա նաև Պ. Սևակի գրքում – Վ.Ս.)՝ արևմտյան-քրիստոնեական և արևելյան-մուսուլմանական»¹⁸, ընդ որում՝ Արևելքը մնում է մակերեսում, հաճախ որպես հանդերձանք:

Այժմ վերանայվող կամ վերանայման կարիք ունեցող այս տեսակետը պետք է խմբագրվի այնպես, որ, չնայած մեր հավերժական արևմտամետության գոյաբանական հիմքերին, հոգևոր-մշակութային ենթախորքերով Արևելքը ևս մնաց իր լավ ու վատ թանձր նստվածքներով, իսկ աշուղ-բանաստեղծի համար դա ձևավորվել է որպես պարտադրյալ կանոն՝ թեկուզ երբեմն բանաստեղծական անհատականության պոռթկումների հանդարտեցման հաշվին, որ նկատելի է հենց թուրքերեն խաղերում:

Միջնադարյան, այդ թվում նաև աշուղական տաղերգության մեջ ինքնատիպ երևույթ է, այսպես կոչված՝ «խայտաբղետ» բանաստեղծությունը: Սրա առաջացման էթիկական հիմնավորումներից մեկն այն է, որ Միջնադարում գրի ու գրքի աստվածային առաքելության կայուն գիտակցումը թույլ է տալիս նմանակել անգամ առանց սկզբնաղբյուրի անունը նշելու, ինչպես որ մեկը կարող էր բնագրային կամ մեկնողական հավելումներ անել՝ առանց իրեն ներկայացնելու, հնարավոր էր անգամ մեջբերում – նմանակումը կատարել բնագրի լեզվով, հետո այլ լեզվով ընդմիջարկում անել. այսպես է ահա առաջանում խայտաբղետ տաղի տեսակը: Նկատվել է, օրինակ, որ Սաադին իր երգերը ընդմիջարկել է արաբերեն բեյթերով: Այս տեսակը վրաց արքունիքի խնջույքներում կատարվող եր-

18 Հ. Բախչինյան, նշվ. աշխ., էջ 116:

գերի մեջ ընդունված ձև է եղել, անգամ՝ «Խաղանիից մեզ հասած մի քառյակում պարսկերենը ընդմիջվում է վրացերենով»¹⁹: Մեզանում «Յովհաննէս և Աշայ» սիրավեպի մշակման մեջ, որ վերագրվել է Հովհաննէս Երզնկացուն, բայց ակնհայտորեն պատկանում է մյուս Հովհաննէսի՝ Թլկուրանցու գրչին, թուրքերեն ընդմիջարկումը պայմանականորեն կարելի է «խայտաբղետության» հատկանիշ դիտել, քանի որ թուրք աղջկա խոսքն է՝ ուղղված իր սիրեցյալ հայ տղային.

**Սէն Յովհաննէս, քեշիշ օղլի,
Պէն միսիրման մօլլա դըզի,
(Դու Հովհաննէս, տերտերի որդի,
Ես մուսուլման մօլլայի աղջիկ)
Զիրար սիրենք, խօշ կու լինի**²⁰:

Միաժամանակ սա հաստատում է, որ 15-րդ դարից արևելյան պոեզիայի կնիքը զգալի է դառնում հայ միջնադարյան քնարերգության վրա, և արդեն 16-րդ դարում կաթողիկոս-բանաստեղծ Գրիգորիս Աղթամարցին ազատորեն դիմում է այդ հնարանքներին՝ ընդհանրապես հակում հանդես բերելով ծայրակապի տարբեր ձևերի նկատմամբ: Տաղերից մեկում բանաստեղծը, փաստարկելով սիրո ուժից աշուղ դառնալու հանգամանքը՝ «Ասաց թէ՛ սէրըն կու նեղէ, // Որ վրայ վարդին աշըղ եղէ»²¹, կատարում է պարսկերեն ընդմիջարկում.

**Ով նենգութեամբ առնէ քեզ նագ,
Թող իւր աուրքն դառնա նրագ.
Ամրի թուրայ պաշաթ դընագ,
Պլպուլ բըքավ թու բա աւագ:
(Քո կյանքը թող լինի երկար,
Սոխակ, խոսիր դու քո երգով)**²²:

Այս հնարանքը այնքան ազդեցիկության ուժ է ձեռք բերում, որ Սայաթ-Նովայի վաղ ժամանակակից տաղերգու-գիտնական Պաղդասար Դպիրը, ով միջին հայերենի՝ գրական լեզու դառնալու մոտ վեց դարերից հետո, երբ խոսակցական հայերենն էր համադրվում գրականության լեզվին, ստեղծում է աստվածաշնչյան-կանոնական, նաև խոհական, սիրո ու բնության երգեր գրաբարով (կարծես զգուշացնելով գրաբարի և նրանով ստեղծված հզոր ժառանգության մոռացման վտանգի մասին) և թուրքերեն տողերի ընդմիջարկումով է գրում ոչ միայն սիրո որոշ երգեր, այլև այդ հնարանքին դիմում է անգամ Աստվածածնին նվիրված տաղում.

Իքի չեշմիմ նուրի ազիզ Մէրիէմ.

19 Ա. Կոզմոյան, նշվ. աշխ., էջ 151:

20 Հովհաննէս Թլկուրանցի, Տաղեր, Եր., 1960, էջ 227:

21 Գրիգորիս Աղթամարցի, Տաղեր, էջ 37:

22 Նույն տեղում, էջ 36:

**(Զույգ աչերդ լույս են, սուրբ Մարիամ),
Ապաւնն իմ դու ես յարածամ,
Յարածամ, յարածամ Կոյս,
Պիչարէ գուլունէմ, քէրէմ, գուլքէրէմ:
(Անձար ստրուկդ եմ, ողորմած, գերողորմած)²³:**

ԳՐԱԿԱՆ ԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՐԱԿԱՆ ԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ 2012
ԻՆՎԵՍՏԻՄԵՆՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆ ԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
Գ (Ժ) ԳՐԱԿԻ, ԹԻՒՂ 4 (40) ԻՆՎԵՍՏԻՄԵՆՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆ ԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՎԷՄ ԿԱՆԱԿԱՅԻՆ ԿԱՆՈՒՆ

Սայաթ-Նովան, ազատորեն գրելով երեք լեզուներով, բարբառային խոսքի մեջ օգտագործելով պարսկերեն, արաբերեն, թուրքերեն բառեր, պատկերներ, գուցե այդ պատճառով նաև առիթ չի ունեցել հատուկ ուշադրություն դարձնելու այս հնարանքին: Բայց թուրքերեն խաղերից մեկում, որը կրկին կրոնախոհական իմաստ ունի, նա ստեղծում է «խայտաբղետ» բանաստեղծության յուրօրինակ տեսակ: Հայրենի չափը պահպանող 15-16 վանկանի տողի առաջին կամ երկրորդ կեսը գրաբարահունչ հայերեն է՝ հիմնականում կանոնական բովանդակությամբ, իսկ մյուս՝ թուրքերեն կեսը առավելապես ներբողային է, որ կարծես կոչված է ամբողջացնելու հավատի բարոյական ուժը: Թարգմանության «մոտավորություն» հանգամանքը չանտեսելով՝ մեջբերում ենք հայերեն՝ ընդգծելով հենց այդ բնագրային հատվածը.

***Մըշո Սոյլթան սուրբ Կարապիտ, յիրգինք է հասեալ գովքըն քո.
Գըլուխ վարդապիտ ճշմարտութեան, չըկար հաւասար որն քո.
...Գընացիր գիղըն Յորդանան, Տէրըն ինքըն մըկըրպեցիր.
Տիրուջըն դու ցուցիր մարդկանց՝ Երրորդութիւնըն այրնեցիր.
...Եարասուն ամ ի մէջ այրի, վասն աշխարհին աղօթեցիր.
...Ինչ հրաշալի կերպ ունիր դու, Սանթարամիտն զօրոք սարսեալ.
Տարտարոսըն այգնի արիր, աւերիս համայն առաքեալ.
Դրախտի հըրիշտակըն իս դու, սուրբըդ սրբոց սիրպըդ մաքրեալ
և այլն (էջ 125):***

Կրկին ուշադրություն դարձնենք սայաթնովյան բնագրային՝ «...Սանթարամիտն զօրոք սարսեալ», «Աւերիս համայն առաքեալ», «Սուրբըդ սրբոց մաքրեալ» և նման հայերեն հատվածների բովանդակային և լեզվական կողմերի վրա:

Այսպիսով՝ և՛ միջնադարականության, և՛ աշուղական բովանդակային ու տաղաչափական կանոնները Սայաթ-Նովայի քնարերգությանը պարտադրում են ընդունված շրջանակներ, որոնք կարող են մնալ անշարժ ու անտպավորիչ, եթե առկա չեն տաղանդի անհատական ուժը, արվեստի գոյաձևի մեջ կարևոր՝ ինքնատիպության ցնցումը:

Սայաթ-Նովայի խոհախրատական, սոցիալական, բարոյական ասելիքների մեջ ևս կանոնը հաճախ ձեռքբվում է բանաստեղծական անհատականության ուժով: Իսկ այդ ինքնատիպության հավերժակյացությունը ավելի ակնհայտ երևում է սիրո երգերում, որքան էլ այս մեծագույն սիրերգակներից մեկի պատկերները երբեմն առնչվեն մշակութային շրջանի կամ

23 Պաղղասար Դպիր, Տաղեր, Եր., 2007, էջ 95:

Ժամանակահատվածի «կլիշեին»՝ որպես ինքնատիպ ու թարմ պատկեր ծնված և հետո հաճախադեպ կրկնությամբ կանոնիկացված մետաֆորին կամ համատեքստին: Միջնադարի սիրերգությունը կարելի է դիտարկել նման կանոնի հետևյալ բաղադրամասերում. 1) կնոջ արտաքին հմայքի վերերկրային, բայց ոչ միշտ գերբնական պատկերացում՝ երկնային լուսատուների, ծովի ու ծաղկի, զարդեղենի հետ համեմատություններով, 2) այդ հմայքից ծնված սիրո անչափելի նվիրումն ու նույնքան մեծ տառապանքը, քանի որ անպատասխան սերը սիրահարին հիվանդ է դարձնում կամ գերի, 3) իսկ դա բնական է սիրո անսահման ուժի առջև, երբ այն կարող է հավատը մոռացնել, կենդանացնել մեռածին, բերդեր ավերել, 4) և այս հարաբերություններում աննկատ են մնում սիրո առարկայի բնավորությունը, կերպարային կոնկրետ դրսևորումները. հայոց մեջ դա հասնում է մինչև քուչակյան հայրենների 16-րդ դարը, 5) դրանից հետո զգալի են դառնում սիրո վայելքի, միջավայրի ու հոգեբանության ստվերագծումները: Այս կառուցվածքապատկերային շարժումներն են հասնում Միջնադարի վերջին հայ հանձարին՝ Սայաթ-Նովային, և շարժման ներքին տրամաբանությունը հուշում է, որ 13-րդ դարից սկզբնավորված սիրո մոտիվը նախ՝ պիտի անցնի այլաբանության բավիղը (Կոստանդին Երզնկացու հուշումով՝ «զոր առակօք խօսի», «բան երկու դէմս», «մի մարմին հասկանայք զբանս, այլ հոգևոր»²⁴ և այլն): Հնարավոր է, որ այն կրի նաև պարսկական սուֆիզմի կնիքը՝ լիովին աշխարհականանալուց հետո անգամ պահելով դրա տարրերը: 2⁵ որ ըստ սուֆիականության՝ «ֆիզիկական գոյությունից դուրս գալը երջանկություն է, որի ձևերից մեկը այրվելն է, էքստազային միացման պահը»²⁵ (սրա հետ է կապվում թիթեռի և մոմի սիմվոլների գերակշիռ գործառնությունը), իսկ միշտ սուֆիական՝ «մշակված խորհրդանիշները բանաստեղծությունը երկինաստ մեկնաբանելու հնարավորություն են տալիս»²⁶:

Այսպես՝ գրուցաառակային խոսքի խոհական ու այլաբանական ընդհանրացումներ կան Ջալալեդդին Ռումիի հետևալ բեյթում. մեկը թակում է ընկերոջ դուռը և ներսից հնչող հարցին պատասխանում՝ «Ես եմ»: Սակայն մերժվում է որպես «խակ», թափառում ու այրվում՝ բաժանումի կրակով (զգացմունքի այս լարումը «ընկեր» որակի կատարելությունը մոտեցնում է Աստված, սիրած կին համադրումներին), հոգին թրծում ցավի մեջ, նորից գալիս ու թակում դուռը, իսկ «ո՛վ ես» հարցին այս անգամ «Դու ես, - եղավ պատասխանը, - դու ես կանգնել դռան մոտ: //Եթե ես եմ, - լավեց ներսից, - ու ես էլ դու ես, ապա /Մեկ հոգի ենք, թե չէ տանս երկու հոգու տեղ չկա»²⁷:

Ա.Կոզմոյանը այստեղ տեսել է սուֆիական գաղափարաբանության հետևյալ պատկերային ենթատեքստերը. անդեմ-անորոշ մեկի հոգևոր-բանական գործունեությունն ուղղված է ընկերոջը - իր կատարյալ տեսակին - Աստծուն - սիրո առարկային հանդիպելու ձգտումին (այլ հարաբերություններում կարելի է այլ կերպարներ նշել): Դիմացինը անտարբեր է

24 Կոստանդին Երզնկացի, Լոյսն առաւօտու, էջ 132:

25 Ա. Կոզմոյան, նշվ. աշխ., էջ 83:

26 Նույն տեղում, էջ 85:

27 Պարսից պոեզիայի ընտրանի, էջ 50:

այդ ձգտումի նկատմամբ (Սայաթ-Նովայի խաղերում բոլոր այս պատկերահոգեբանական անցումների բնորոշ վիճակները կան և ուղղված են սիրած կնոջը, որի և աստվածայինի հոմանիշությունը ևս տարողունակ է նրա երգերում): Ուստի եթե այդ մեկը հասու չէ իր ճանաչմանը և ընդհանուրի հայեցմանը, «խակ» է, ապա շարժումը խոհական այլ ընթացք ունի: Միայն որոշակի կատարելագործման ճանապարհ անցնելով, երբ հասունացումը հիմնավորում է ինքն իրենից դուրս գալու հնարավորությունը՝ բաժանման ցավով միայն իր եսի հաղթահարումը կամ նյութական մարմնի «թիթեռամոմային» այրումը, այդ դեպքում է հնարավոր դառնում դժվարին մոտեցումը, գուցե և միացումը. «Քանի որ մենք մեկ ենք արդեն, այդ նեղ անցքով արի ներս»²⁸:

Սայաթ-Նովայի սերը չի շրջանցում այդ «կլիշային» շերտերը, ներառում է նաև աստվածայինին միատիկ նվիրումի ինքնամերժ հոգեվիճակը և միշտ մնում իսկական արվեստի սայաթնովյան արտահայտչաձևերի մեջ: Նախ՝ սիրած կնոջ հմայքը՝ զուգահեռած բնության, ծառ ու ծաղկի, ինչպես նաև, այստեղ զգալի չափով՝ զարդեղենի հետ: Պարզապես բերենք օրինակներ. «Պրոռոջիբրդ նաբաթ ունիս՝ // Դանդ (շաքարի տեսակ - Վ.Ս.) ու շաքարի նրման իս» (էջ 44). «Օսկէ վարադով վարադնած սուրաթ-մագադաթըն դուն իս» (էջ 69), «Ծուցիդ մէջըն վարդ, մանիշակ, սընբուլ ու սուսան իս շինի» (էջ 72): Այս առիթով հարկ է, որ կրկին վերհիշենք Նարեկացու և պատկերային նմանաբանությամբ ծնված՝ միջնադարյան սիրերգուների, մանավանդ Լ.Թլկուրանցու տողերը:

Թուրքերեն խաղերում այս կանոնը շատ ավելի է զգացնել տալիս իր սուֆիստական տարրերը. ինչպես օրինակ՝ «Ծուցիդ մէջըն բաղչա ունիս, բաղ ունիս, // Զեռիդ օսկէ թասը լիքն արաղ ունիս, // Պրոռոնգնիբրուդ սադի (մատովակ - Վ.Ս.) ու դօնաղ ունիս, // Եարաբ տանըդ ո՛վ է խըմիլ էդ թասից» (էջ 151) հատվածում պատկերային իրեղենությունը երկակի մեկնության հնարավորություն է տալիս. գինին և օղին հոգևոր առումով ընկալվում են նաև Աստծո սիրով արբենալու միջոց, մատովակը՝ այդ սիրո խոսքն ու ուժը տեղ հասցնող անձ: Հոգևորի ու մարմնականի համադրումը մեծ չափով ապահովում է պատկերի ենթատեքստային խորքը:

Վրացերեն խաղերում կրկնվող պատկերները ավելի անձնականանում են անհատական ապրումի անմիջականությամբ («Ծուցիդ մէջըն վարդի փընջիբ, բերնումըդ՝ բըլբուլի լիզուն. // Բի պէս փերի-հուրիգադա հենց մէ գամ տեսայ էրագուն». էջ 250), իսկ աշխարհագրական տարածականությունը Չինանչինից հասնում է Վենետիկ. «Լուսին տեսքըդ շանց տու տեսնիմ, թէվուր իմ լաւ եարն իս դու. // Օսկէթիլըն մէջըն քաշած Վենետիկի գարն իս դու» (էջ 252)., կամ «Բօյըդ վունցոր բուսած դամիշ, քի սազ գուքայ քիրման շալըն. // Ակըռիքնիբրդ՝ շար մարգարիտ, հընդու սիվ բիբար է խալըդ» / (էջ 254): Ակնհայտ է, որ հայերեն ու վրացերեն խաղերի պատկերային ինքնատիպությունը, որ «կլիշե»-կանոններից դուրս գալու ազատության ստեղծագործական հաստատումն է, երկրորդում հակված է շատ ավելի բնապատկերային զուգահեռների, երբ հայերեն խաղերում կարծես զարդեղենային պատկերահիմքերն են գերակայում. «Գըլլսին սպիտակ

28 Նույն տեղում, էջ 50:

ծուն դրած սար, բոլորքը՝ զար-մանիշակում. //Շինշատի ծառ, մէրու նը-ման թերթերուկը՝ շուք է ձգում, //...Նուր բաց էլած կոկոն ավարդ, սիրե-կան-խարն ինչ իս անում» (էջ 256), կամ՝

**Սալբու ծառ իս, բաղի բար իս վագաւոր,
Անտակ ծով իս, բոլորքը՝ զար-խասաւոր.
Անգին լալ իս՝ օսկէ դուրծում ռագաւոր:
...Լուս իս տալի՝ լուսնակից էլ պայծառ իս,
Էրնէկ մուրն չընգնի՝ օրվայ պէս վառ իս.
Ճուղք ու տերիվն առատ սիրուն մէ ծառ իս,
Կանանչ դաշտ իս, հով շրվարով անտառ իս՝
Լի հաւքիրով, ջուրա-ջուրա սասաւոր (էջ 257):**

Միջնադարի սիրերգության հաջորդ կանոնիկ պահանջը սիրո անչա-փելի նվիրումի և հիվանդ ու գերի վիճակի ցուցադրանքն է: Ահա մի շարք օրինակներ հայերեն խաղերից. «Հէնց իմացի, եար, քու դուլն իմ, թանգ հախով գրնած չըրաղ (ճրագ, փխր.՝ ծառա - Վ.Ս.) իմ. //Քու դրոնանը՝ նըն-գած ըլիմ, ով տեսնէ, ասէ՛ տուսաղ իմ» (էջ 43). «Էշխէմէդ հիւանդացիլ իմ, //Պատկած իմ դըժար հալի» (էջ 60). «Յիս մէ փուրըր նաւի նըման, քու էշ-խըն է ծով, աչքի լուս» (էջ 65). «Թէգուզ իմացի, կարդացի իմաստնասի-րաց առակըն, //Էշխէմէդ ջունուն (խենթ-Վ.Ս.) իմ էլի, վիր էկաւ սըրտիս վարակըն» (էջ 82):

Հմայքի դեմ երերուն է անգամ «խակի» կատարելագործման ձգտումը «իմաստնասիրաց առակներով», իհարկե, նաև նրանով, որ՝ «Կու հագնիմ մագէղէն, կու հագնիմ շալըն. //Կերթամ ու ման գուքամ վանքիրըն մէմէկ» (էջ 54), և կամ ընդհանրապէս՝ թափառում-շրջագայումներով ինքնաձա-նաչման ու բանական հասունացման հանգամանքը՝ մոլորված կատարե-լաձգտումով. «Տաս տարի է ման իմ գալիս փաղիշառի շարիփի (իշխանի, կուսակալի - Վ.Ս.) պէս» (էջ 65):

Թուրքերեն նույնաբնույթ խաղերում ապրումը հաճախ շրջանակվում է տաղաչափական ինչ-ինչ հնարանքներով, ասենք՝ նրանով, որ բոլոր տո-ղերը սկսվում և ավարտվում են նույն ծայրակապային հնչյուն-տառով.

**Ջէրան կապսըդ տեսայ, խիլքըս էլաւ վերջ.
Ջուղար արա, գոգալ, մի թող ցաւի մէջ.
Ջունուն դառած, էշխէդ կու երգիմ անվերջ.
Ջիգարըս խաշիլ իս՝ չիմ անի տըրտունջ (էջ 157):**

Սիրո հոգեվիճակային դրսևորմամբ ներառվում է, անշուշտ, այրվելու-ինքնամերժումի պահը, հոգեկան մաքրագործմամբ միանալու ձգտումը. «Մարքրիս ու լալ, քու շընչով է, վուր յիս կամ, //Մում ին վառվող, ինձ դուր կու գաս ամէն ժամ (հետաքրքիր է պատկերի հակադրամիասնութ-յունը՝ ոչ թե ինքն է այրվում մումի պէս, այլ **նրա** այրվելն է ընկալելի իրեն, քանի որ հաջորդ պահին պիտի ձուլվի այդ կրակին), Մատնեցիր ինձ քու կրակին, պայծառ շամ (մում՝ երկուսի ինքնայրումի խորհրդանիշով).

ՄԵՋԼԻՍՆԻՐՈՒՄ ԷՂԻՍԻ ՆՐՆՂԱՅ յԻՍ ԱՆՂԱՄ» (անհոգ – Վ.Ս.) (Էջ 236):

Այրվող խորհրդանիշ մոմի և մանավանդ՝ թիթեռի զուգահեռի սուֆիական տարածականության կողքին չպետք է մոռանալ, օրինակ, Հ. Թլկուրանցու անդրադարձը ևս. «Քան զթիթեռն ի հուրն որ է ի վառման, // Եկայ որ այրիմ և մոծիր դառնամ»²⁹:

Սայաթ-Նովայի այրվող թիթեռը փարվանան է, որը համեմատվում է վարդի շուրջը բոլորած սոխակի հետ, և այս նոր այլաբանությունը այրվելու էքստազային վիճակն ու տրամադրությունը ուղղակիորեն տանում է դեպի սիրո առարկան:

**Գուզիմ էջլիսի բուրում անվիրջ խորովվի,
Բըլբուլի պէս վարդի շուրջը բոլորվի,
Եարիս շամին փարվանայի պէս էրվի,
Վուր սիրուց զատվիլ չըտայ հախ-դադըն ինձ:**
(Էջ 237)

Արևմտյան հակումներով հայ բանաստեղծների համեմատությունները, ինչպես նկատել է Ա. Կոզմոյանը, պարզ են, իսկ պարսիկներինը՝ բարդ և զարդաքանդակ: Եզրահանգումը որոշակիանում է հետևյալ տիպաբանական զուգահեռով. Կոստանդին Երզնկացին այսպես է ընկալում սիրած կնոջ դեմքը. «Ջերդ զլուսին սուրաթ բոլոր, // Շուրջ զերեսին մազերն ոլոր»³⁰: Պարսիկ բանաստեղծ Ֆառուխի Սիսթանին գրում է. «Այն սև մուշկը, որ յարի բարձին է սփռված, // Լուսնի զարդարանքն է ու պերճանքը աստղաբույլի»³¹, որտեղ մուշկը վարսերն են, լուսինը՝ կնոջ երեսը, աստղաբույլը՝ դեմքը: Սայաթ-Նովայի խաղերում դժվար չէ գտնել պատկերային այս երկու համակարգերի առկայությունը, անշուշտ, հայ միջնադարյան քնարերգության ավանդներին հարազատ. «Էրեսադ նուր լուսնի նըման քանի կէհայ, կու բոլըրվի, // Դաստամազըդ նամ չի ուզի՝ առանց հուսիլ կու օլըրվի» (Էջ 72), որտեղ համեմատությունն ուղղակի է՝ լուսնի նման կլորացող երես (ոչ թե փոխաբերական իմաստով՝ պարզապես լուսին), առանց հյուսելու ոլորվող մազեր (ոչ թե ուղղակի՝ մուշկ, որքան էլ այս փոխաբերությունը սիրելի է Սայաթ-Նովային ևս), և այլն: Չնայած դրան՝ կնոջ կերպարը մետաֆորային ընկալելիություն է ստանում շարժման մեջ:

Ինչպես հայերեն, այնպես էլ վրացերեն խաղերի «կլիշային» համակարգը երբեմն անխուսափելիորեն պահպանելով հանդերձ, Սայաթ-Նովայի խաղերը աչքի են ընկնում բանաստեղծական ինքնատիպությամբ, զգացմունքի անկեղծությամբ, սիրո հոգեվիճակների բազմազանությամբ, պատկերների յուրօրինակությամբ:

Ինքնատիպ ու խորքային են անգամ հինկտակարանային պատկերային զուգահեռները, ինչպես՝ «Ով քիզ այան (անտարբեր – Վ.Ս.) մըտիկ տայ, // Աբէլին Կայան մըտիկ տայ. //...Ջանում եար, կուր իմ ասի» (Էջ 77): Ան-

29 Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 155:

30 Կոստանդին Երզնկացի, Լոյսն առաւօտու, էջ 148:

31 Ա. Կոզմոյան, նշվ. աշխ., էջ 114:

կեղծ ապրումը-տառապանքը ծովի տիեզերականությունից մտնում է մարդկային նույնքան խորը հոգեաշխարհ.

**Ղալամըն գիրքս չէ գրքում՝ մէ չուրացած թանքի նրման.
Խօսքիրքս մէմէկ չի ասվի՝ իմաստներու բանքի նրման.
Մէջըն չիմ կանացի մըտնի՝ ծովի ծածկած վանքի նրման.
Խոստովանահէրքս հիռացաւ, միղի համա իմ լալի.
...Էշխէմէդ հիւանդացիլ իմ, դիղի համա իմ լալի (էջ 88):**

Թուրքերեն և սուֆիա-աշուղական կանոնին մոտ ծնունդ առած՝ «Եար, գինի տուր ինձ մինչի լուս, // Քու զուլփիրուն (մազերին-Վ.Ս.) մատաղ իմ յիս» (էջ 221), կամ՝ սիրավեպերի հայտնի հերոսների ներառումներ ունեցող պատկերներում՝ «Յիրգընքի դիղն էլ ինձ չի օգնէ, աւաղ, // Վուչ իմ խուցըն կու բուժէ, վուչ էլ եարես: //...Թէ անգիդ է, իմաստըն վննց իմանայ. // Վուչ Լէյլու Մէջլում իմ, վուչ էլ եար իմ ես» (էջ 226), բանաստեղծի տրամադրությունը ներկայանում է շատ ավելի կողքից դիտողի հանդարտությամբ, քան վերապրածի պոռթկումներով. «Շատ շատիրն ին ընգիլ եարի հաւասին. // Էշխի նընգար, չիս ազատվի էլ բասից. // Շիրինը մաթ մընաց քըլունգի սասին. // Փահրադի պէս սար հատանիլն ինչ անէ» (էջ 228):

Հայերեն «Եար, յիս քիզ բարով իմ տալիս, շուռ իս գալի՝ դալ իս անում» (էջ 43) և նման ապրումային անկեղծ վիճակները զուգահեռենք, թեկուզ, վրացերեն խաղերի մերկորեն պարզ, գեղարվեստորեն թարմ ու տպավորիչ, ասելաձևի մեջ անմիջական ցավի, մտերմիկ նեղացածության և հումորային հարազատ ենթատեքստով ակնարկին.

**Սուրմի համա ուզում իս օսկէ միլըն,
Ձեռիդ բըռնած ունիս միխակն ու հիլըն,
Ո՛վ է տեսի քու էս վախտի քընիլըն.
Դէ ինչ երազ տեսար, ասա ճըշմարիտ (էջ 251):**

Կամ՝

**Չընիդանաս, այ իմ ազիզ, իմ խօսքիրքն առակնիր ին.
Հազար հիդ «քիզ մատաղ» ասի, բաս յիս քանի գըլլիսի տէր իմ.
Վուր ինձ չասիս սիվէրես իմ, դուլ իմ դառի քու դըռնիրին.
Էս գիշեր դուն միզ մօդ արի, անգաճ կալ իմ խաբարնիրին (էջ 254):**

Իսկ այդ տենչանքը՝ «Անգաճ կըտրած դուլըդ յիս իմ՝ ուրիշ նօքարն ինչ իս անում» (էջ 256) վիճակից հայրենների ու Նաղաշ Հովնաթանի տաղերի հարազատությամբ մոտենում է անկեցվածք շփումների երազանքին, որ այս տառապած բանաստեղծի համար, որպես կանոն, միստիկ անհասանելիություն է ունեցել, իսկ խաղերից մեկում պոռթկում է զգացմունքի և ինքնատիպ պատկերների ազատությամբ.

Ինչ կուլի, եար, օրից մէ օր միր տուն գաս.

Ուրիշնիրու նրման չըգաս՝ թաքուն գաս:
 Վիրէն վար գաս՝ լուսնակի պէս ինձ հուր տաս.
 Վուր պատկիրբըդ ամէն եադի ցույց չըտաս.
 Ծիծեռնակի պէս միր դըռնէն դուս գընաս:
 Գուզիմ ծէգի արիվ ըլիմ, վառ ըլիմ.
 Ձիր բակումըն մէ շըվաքով ծառ ըլիմ,
 Կացնով չըտաս, թող լի հա դալար ըլիմ,
 Քի հարիվան, քի միշտ եարիքար ըլիմ,
 Վուր միր տուն գաս՝ քու տան պէս յիփ ուզենաս (էջ 259):

Երգ-երգոցյան «Յիս զարթուն իմ, սիրտս է քնած» պատկեր-հոգեվիճակի, յարին անսահման պարտքի դիմաց՝ «լիզուս քի պարտքի տիղ կու տամ» պատրաստակամության և փոխարենը «եա ինձ կինք տուր, եա սը-պանէ» (էջ 263) ինքնամերժ աղաչանքի պոռթկումների զուգահեռ նկատվում է մանկական պարզ նեղացածությունը, թե՛ «Բու նամակըդ յիս կարդացի, իմն ինչի՞ դու չբացեցիր» (էջ 268): Միջավայրի և հոգեբանությունների կանոնագերծ տեսողականությամբ այն հասնում է հզոր բանաստեղծության ներաշխարհային ընդհանրացման.

Հենց իմացար՝ սոված էի, լի սեղանի համա էկայ.
 Քիզիդ խօսիլ էի ուզում՝ մողղ դամի համա էկայ.
 Ասի՛ քիզիդ լուսացընիմ, ուրախ ժամի համա էկայ.
 Մոռացիլ իմ... լաւ միտըս չէ, թէ ինչ բանի համա էկայ (էջ 263):

Այսպիսով՝ Միջնադարը և նրանում ծնունդ առած աշուղական պոեզիան Սայաթ-Նովային անխուսափելիորեն պարտադրել են կանոններ, պատկերային ընդունված համակարգեր, որոնց մեխանիկական ներառումները կարող էին հաղթահարվել միայն ստեղծագործական անհատականության, ինքնատիպ ռճամտածողության, պատկերաբովանդակային թարմության ուժով:

Տվյալ ժամանակին բնորոշ համակարգերի մեջ գրականության առաջընթացի չափանիշը հեղինակային ինքնուրույնության պոռթկումների թռիչքն է ու շարժումը: Սայաթ-Նովան, ով դրանից զատ նաև՝ «Փրանգստանից ու Վենետիկից» մինչև «Հինդ ու Չինաստան» տարածական համադրումների արդյունք էր, իր ընդգծված անհատականությամբ և արժեքային տարբեր համակարգերի ստեղծագործական համադրումների միջոցով դուրս է եկել նրանց ժամանակատարածական կոնկրետ շրջանակներից դեպի **հավերժություն**:

Summary

LYRIC POETRY OF SAYAT-NOVA

In temporal, spatial and value system of Middle Ages

Vazgen H. Safaryan

Sayat-Nova's lyrics are an original expression of difficult collations. Ashug poetry was sourced from the persian-eastern sufism, so Sayat-Nova conserved the rules of ashug's songs to be close to the perfect in proper and metaphoric senses, with the evaluation of the teacher-"pir", with different reasonable layers of admonition. As a temporal borderline's representative in the Middle Ages and in the new period, and also as a result of dimensional coverage of "from Prangstan and from Venice" till "India and China" Sayat-Nova is linked with the Middle Ages through its means to oppose the soul and body, to accept and at the same time to resist class relations, to reject the transitory life. Instead of canonicity of Turkish melodies, Sayat-Nova's Armenian and Georgian love songs are the illustration of the real art of the author's singularity, even among the medieval love-songs art full of "clichns".