

Аршак Адамян

Из истории эстетических воззрений в древней Армении

Искусство как полезная деятельность¹

Оглядываясь на далекое прошлое, перебирая в памяти его памятники, чудесные еще сегодня, те, в которых так много ума, городской страсти и тонкого вкуса, мы в меру знаний наших, силимся понять и пережить былую нашу культуру; и здесь так легко оказаться близоруким, при этом—вдвойне: не заметить между нами—прошлым и настоящим—пропасти там, где она имеется, и, наоборот, вообразить ее там, где ее вовсе нет, или иначе—принизить прошлое по высокомерному праву исторического превосходства, как и, наоборот, по прихоти и по безвкусию своему перенаряжать людей древности в своих современников. Конечно, мы обладаем сегодня культурным превосходством, при том, несомненно, очень значительным; но это превосходство обязывает еще и к тому, чтобы культуру прошлого, все ее стороны—ее борьбу, подвиги и ошибки—понять глубже и объяснить лучше, чем это было доступно самим ее творцам и современникам; несомненно, что мы стремимся к этому и нам это удастся нередко: в хронике далеких событий мы различаем движущие их силы и историческую логику: как события в этой хронике мы отмечаем и отдельные этапы в борьбе людей и поколений за свои воззрения, и в этой борьбе мы также ищем движущих сил истории и неумолимой логики. За тем, что думали далекие наши предки о себе и о жизни своей, мы хотим разгадать: почему именно так они воспринимали мир и себя самих в этом мире. Если исторические воззрения составляют исторические события, то сегодня не в роли бесстрастных и просвещенных судей исследуем мы эти воззрения, но делаем это, как народ, которому поколения людей с этими воззрениями, черпая волю свою в них, некогда строили его незыблемую, историческую основу. Так в дошедших до нас жарких богословских спорах, схоластически изощренных, но уже скучных для просвещенного нашего сознания, сегодня без труда вскрываем мы их иную, подлинную сущность: трепет борьбы и остроту тревоги целого народа за свою судьбу, за свою историю; например, когда мы прислушиваемся к давно отзвучавшим спорам между моно-

¹ Глава из работы автора—„Эстетические воззрения в древней Армении“.

Ред.

физитами и диофизитами, мы, быть может, не всегда уразумеваем, о чем, в сущности, шел этот спор, но мы спрашиваем себя—не отразилось ли бы хоть в какой-нибудь мере на жизни страны, на реальных ее интересах, если бы в этом споре наши богословы не проявили упорства и твердости, не обнаружили воли достаточной, чтобы противопоставлять чужой концепции бога-человека свою собственную? За субъективным—в словах и понятиях—мы ищем объективного. И в искусстве: разве и здесь не происходит схожих явлений? Когда в старинных строках религиозной поэзии вроде следующей:

«Էնդ արաւօտս կանխեցից յանդիման լինել քեզ,
Թագաւոր եմ եւ Աստուած եմ:
Էնդ արաւօտս լուրջես ձայնի իմում տէր,
Թագաւոր իմ եւ Աստուած իմ:
Եւ քո աղաչեմ, տէր, նայեա յաղօթի իմ,
Թագաւոր իմ եւ Աստուած եմ»:

„Рано утром предстану пред тобою.
Царь мой и бог мой,
Рано утром преклони к мольбе моей слух,
Царь мой и бог мой,
Молю я: взгляни на молитву мою,
Царь мой и бог мой.“

и л и:

Մով կենցաղոյս նանապազ դիւ ալեկոծէ,
Մրդկեալ ալիք թշնամին ինձ յարուցանէ.
Նաւապետ, բարի լեր անձին իմո՛ւ աստուէն,
Ի Գարառնալ իմում առ քո զաչս իմ օգնեա ինձ:

„Житейское море всегда обуревают меня.
Враг воздвигает против меня бушующие волны.
Добрый кормчий, будь моим прибежищем!“¹

мы слышим смиренную молитву-бормотание, не ошущаем-ли мы сегодня горячее дыхание трепетной души, песню сдержанной, но подлинной лирики?

Обо всем этом вспоминаем мы не случайно, ибо наша задача—историческое исследование. В частности, в нашей теме, как уже указывалось, трудность задачи сводится к тому, чтобы за внешней формой эллинистической образованности доискаться самобытного лица тех, кто в нашей стране к этой образованности был некогда приобщен. Выше я попытался сделать это, показав как в эллинистической формуле преодолевался ее эллинистический (т. е. эмпирический) принцип. Я перехожу теперь к показу того, как в такой-же

¹ Стихи Месропа Маштоц (V век). Перевод В. Брюсова.

формуле переосмыслился другой ее принцип: принцип полезности, как определяющий признак искусства.

* * *

Читатель помнит, что в определении искусства (у Дионисия Фракийского) полезность является одним из существенных его признаков.

Формулу искусства с указанием на полезность приводит, как мы уже знаем, и Давид Непобедимый, который в другом месте говорит: „ни бог, ни природа, ни искусство, ничего не создают без нужды и без цели“.¹ Идеей полезности, в частности, проникнуто „Искусство грамматики“ и в первоначальном его виде и в его армянских толкованиях. Давид Непобедимый предвосхищает Давида-грамматика, когда утверждает, что в жизни полезно то, что вносит в нее искусство. Этим общим положением подтверждается то, что и искусство (наука) грамматики возникло ради пользы, будет-ли это польза, которую получают сочинители литературного либо риторского слова, либо его слушатели (читатели). О полезности этой науки настойчиво напоминает и Степанос Сюнеци.

Можно было бы думать, что в принципе полезности армяне повторяют то, что усвоили они от своих учителей, ибо идея полезности, как уже сказано, греческого происхождения. Конечно, для армянской культуры—оставалось бы положительным явлением хотя бы и простое заимствование этой идеи, если она была идеей правильной. Однако, в данном случае нас привлекает вопрос другой: говоря вслед за греками одинаково о принципе полезности, имеют-ли армяне в виду одну и ту же полезность? Оказывается, что в данном случае мы имеем знакомый уже процесс переосмысления, что в формулу, заимствованную от греков, вкладывается содержание свое, особое² и, отметим тут-же, более высокое.

¹ «...Եւ անկ զնորոգմանն եւ զարդար ոչ անհրժեշտ անհրժ ոչ քննութեւ եւ ոչ արհեստ...»

Обращаю внимание на то, что это положение у Давида находится в связи с методологическим принципом, по которому всякое познание требует, в частности, познания функции или назначения познаваемого объекта.

² Адонц, прекрасный знаток интересующей нас литературы, оказался, к сожалению, в плену односторонней концепции. В результате, несмотря на ряд верных, критических замечаний об общем характере грамматической литературы, он не заметил у армянских грамматиков ничего, кроме чисто филологических мотивов, и, как мне кажется, своим высоким авторитетом утвердил среди армянских филологов такой же односторонний взгляд на грамматическую литературу. Как частный случай недоучета Адонцем специально эстетического интереса у армянских грамматиков можно привести вопрос о полезности и анализ этого вопроса у Адонца. То, что Адонц здесь не заметил, это глубокое расхождение между „учителями“ и „учениками“ по одному из кардинальных мировоззренческих вопросов. См. Н. Адонц—Дионисий Фракийский и армянские толкователи. СХХIV.

Обратимся к греческим источникам.¹

Искусство означает полезную деятельность, и это одинаково относится к разумному и практическому искусству. Отсюда, деятельность, имеющая вредное значение, может быть только ложным искусством (*pseudotechnia*) или вредным искусством. Так, искусство столяра есть полезное искусство, а искусство изготовления смертоносных идов есть вредное искусство. Так, в разумном искусстве искусство колдовства есть вредное искусство. Это самое деление и эти самые примеры с некоторыми их дополнениями приводят и армянские грамматики. Таким образом, в пределах изложенного нет расхождения между армянскими и греческими грамматиками. Но это так лишь на поверхностный взгляд; по существу и здесь „ученики“ отошли от своих „учителей“, не заметив сами этого движения они сказали новое слово, наивно полагая, будто они излагают очевиднейшие нормы школьного катехизиса. Прежде, однако, чем мы займемся всем этим, мы спросим себя: велика ли познавательная ценность приведенного деления искусств на полезное и вредное? После того, как полезное действие мы признали определяющим признаком искусства, открыли ли мы в последнем что-либо новое, признав вредную деятельность лжеискусством или вредным искусством? конечно, в этом случае мы высказываем наше отношение—положительное или отрицательное—к той или иной деятельности, напр. к колдовству. Но не больше этого. Впрочем, деление искусств на полезное и вредное, деление, которое само в теоретическом отношении ни вредно, ни полезно, упирается в малосодержательную абстракцию, в понятие „полезность“. Реальное содержание этого понятия, раскрытие того, чья и какая польза имеется в виду, только это может придать законченный смысл приведенному определению искусства. И—добавим—только это может определить мировоззренческую основу данной теории искусства. Не станем отрицать, что очевидность сказанного возникла для нас самих впервые вместе с тем, как оказалось очевидным глубокое расхождение в вопросе о полезности в искусстве между армянскими и греческими источниками. Задачей ближайшего анализа будет показать, как, признавая вслед за греками полезность основанием искусства, для самой полезности армяне искали иного основания, чем греки.

Начнем с того, что полезное и вредное искусства армяне различают, как искусства—доброе и злое (*բարի և չար*). Категория практически утилитарная—полезность приобретает тем самым характер нравственной или моральной категории.

Уже из этого можем мы сделать вывод, что указанное деление,

¹ Мы имеем в виду приведенные у Адоица цитаты из греческих схолий. Их было бы немного для скольконибудь широких обобщений, если-бы не то, что сами они явились как результат обобщений. Адоиц совершил труд, который не требует сызнова повторения. Я имею в виду сличение схолий и армянских грамматик в вопросе полезности искусства.

хотя одинаково относится к разумному и практическому искусствам, все-же строится по признакам именно разумного искусства. Поскольку это так, критерий „полезности“ переводит суждение об искусстве в сферу разумных или духовных интересов. Полезность, следовательно, должна означать соответствие с определенными задачами, или пригодность в отношении определенных целей духовного, разумного порядка: полезно то, что пригодно для разумной или духовной жизни. В таком случае, и здесь мы могли-бы вспомнить о стоицизме, имея в виду следующее: ни счастье, ни польза—по этой концепции—не могут служить побудительным мотивом добродетельного поступка, определяющей целью нравственной деятельности; это, однако, не означает, что стоики, в отличие от эпикурейцев, вовсе исключают счастье и пользу из области добродетели; они лишь утверждают, что добродетель, как согласие с природой и разумом, в себе уже содержит и то и другое; с этой точки зрения добродетель тождественна со счастьем, добро—с полезностью.¹ Я напоминаю об этом не потому, конечно, что ищу в древней армянской культуре всюду влияния стоицизма. Но я не могу не констатировать того, что в делении искусств на „доброе“ и „злое“, возникшем на исходном понятии полезности, совершается перевод суждения об искусстве в этическую сферу и что такой перевод в ту эпоху мог бы быть объяснен также влиянием стоицизма. Если бы мы знали твердо, что в теории искусства греки вовсе не знали терминов „доброе“ и „злое“, мы имели-бы дополнительное основание говорить об особенностях армянской грамматики. Но на сегодня, не имея под рукой полного текста греческих схолий, мы не можем этого утверждать. Однако, допуская, что и греки, или точнее—что еще и греки различали искусства—„доброе“ и „злое“, все-же мы должны признать, что армянские теоретики—и в этом существенная их особенность—сверх этих двух видов искусства знают еще и третий, которого—вопреки сомнениям Адонца—не знают греки; я имею в виду так называемое „среднее“—*mesotē* искусство. Мы убедимся вскоре, что введением этой, особой, категории искусства, носящей неприязнительное название „среднее“, армянские теоретики внесли коренное изменение во всю систему эстетического мышления древнего мира, провозгласили новый, при этом более высокий, взгляд на природу искусства.

Может породить сомнение одно обстоятельство: греческие схолии, как о том свидетельствует Адонц, также знают принцип тройного деления искусства, причем самое обозначение третьего вида искусства напоминает армянское: „смешанное искусство“. Вот это обстоятельство фактически и породило у Адонца сомнение на-

¹ В одной древней армянской рукописи, время появления которой неизвестно, содержащей большое число философских определений, заимствованных в значительной мере из стоических источников, мы читаем: „хорошо известно, как самоочевидна истина, что добро полезно“. Матенадаран, рук. № 2041, стр. 345 р.

счет того, не совпадает ли армянское „среднее“ искусство с греческим „смешанным“. Поставив этот вопрос, Адонц уклонился от прямого ответа, ограничившись замечанием, что греческое „смешанное“ можно было бы отождествлять с „средним“ — *mesotē* Давида (грамматика), но (замечает тут же Адонц) судя по примеру *iatrice* — врачебное искусство — дело не так обстоит.¹ И действительно, как мы в этом вскоре убедимся, под категорию „среднего искусства“ Давида-грамматика искусство врачебное никак не могло бы подойти. Однако, не случайно то, что Адонц не находит ответа на свои сомнения, ибо сами эти сомнения являются плодом недоразумения. Дело в том, что греческое „смешанное“ относится вовсе не к делению искусства на полезное² и вредное, доброе или злое, но к делению его на разумное и практическое, на науку (художество) и ремесло. Здесь ставится вопрос: искусство врачебное — относится ли оно к разумному (науке) или к практическому искусству (ремеслу)? Ответ греческих схолий гласит: одинаково и к тому и другому, заключая в себе и науку и ремесло, поэтому правильно признать врачебное искусство — искусством „смешанным“. Между тем, введенный Давидом-грамматиком (в сущности, еще до него Давидом Непобедимым) вид „среднего“ искусства относится к другому делению искусства, — на „доброе“ и „злое“, одинаково касаясь и разумного и практического искусства. Вот обстоятельство, которого странным образом не заметил Адонц. Следовательно, армянское деление искусства на доброе, злое и среднее в греческой литературе, судя по данным Адонца, не имеет прецедента. Нам надлежит, однако, выяснить, в чем сущность и значение того, что в этом случае внесли в принцип деления искусства армянские теоретики.

Отличительной чертой греческого деления искусства служит то, что это деление не знает степеней в пределах отдельной категории искусства, т. е. в искусстве полезном не существует различия по

¹ Цит. соч., СХХУ.

² Древне-греческой литературе знакомо деление самой полезности на три категории, включающее категорию „смешанной“ „полезности“. Я имею в виду риторический труд Феова (первый век нашей эры) „Прогимнасы“ — „О риторических упражнениях“ (стр. 34 и сл.). Однако, здесь в основе деления лежит то же противопоставление „разумного“ и „практического“. Полезным в жизни, правоучительным может быть не только то, что выражается в слове, но и то, что облекается в действие (жест, поступок), как и то, что сочетает обе эти формы. Очевидно, что тут деление касается не содержания полезности, но формы ее обнаружения. Это самое деление, почти дословно, мы встречаем и в книге Хрий, переведенной на армянский язык в том же пятом веке (*Հրիւր շիտակից*). Наконец, ту же идею тройного деления „полезности“ воспроизводит труд по риторике — *Ճարտարապետութիւն* („Красноречие“) Агонца, изд. 1775 г. в Венеции. — см. стр. 24 и сл.

Книга Феона в параллельных — армянском и греческом — текстах издан акад. Я. Манандяном в 1938 г. в Ереване. Время перевода Феона на армянский язык Я. Манандян указывает вторую половину шестого века. Однако, если исходить из того, что перевод этот был измещен Моисею Хоренскому, надо время перевода соответственно отнести к пятому веку.

степеням полезности, как и в искусстве вредном—по степеням вредности: всякое полезное, как и всякое вредное искусство является одинаково полезным или вредным и заслуживает одинаковой оценки—положительной или отрицательной. Это обстоятельство внутренне связано с тем, что также не имеет степеней—абстрактные понятия „полезность“ и „вред“, как и „добро“ и „зло“, наподобие того, как по идеалистической концепции не имеет степеней „красота“ или „истина“. Нельзя не вспомнить еще раз стоическую этику с ее неподвижными категориями „добра“ и „порока“ (как и „знания“ и „незнания“), не допускающими между собой никаких переходов и не знающими никаких степеней.

Уместно задержаться на этом, чтобы спросить себя: возможен ли был бы этот мертвящий ригоризм, если бы этика стоиков означала оценку поведения человека, а не его состояния, если-бы она мыслила этического человека в системе людских связей, а не вырванного из этой системы? По этике стоиков „добро“ и „зло“ пребывают и обнаруживаются во внутреннем мире замкнутого в себе человека (как свидетельства его совершенства или порочности), но вовсе не в отношениях, в которых „добрый“ или „злой“ человек находится с внешним человеческим миром. Добавим к сказанному, что самый интерес теоретический к этике, как учению, знаменует в странах эллинистической культуры обостренный интерес к „человеку“, к предоставленному внутренним силам сопротивления субъекту, пребывающему как бы в идеальном одиночестве. И те самые общественно-исторические процессы, которые породили и этого субъекта и этот обостренный к нему интерес, и которые знаменовали факт разложения материальных и духовных связей античного общества, определили и преобладающий в эту эпоху удельный вес этики в системе философских дисциплин.¹

Мы еще не знаем—и это мы уже оговорили—знакомы или нет греческим схолиям термины „добрый“ и „злой“ в классификации искусств. Если бы вопрос этот разрешился в положительном смысле, мы в этом случае еще увереннее могли-бы сказать, что полезность искусства понимается в схолиях в этическом смысле, как достижение субъективного блага. Поступая так, самое деление искусства мы вывели-бы из основ стоического мировоззрения. Можем-ли мы ото-

¹ Кажется, что стоическая этика одна из наиболее древних и долговечных из всех законченных этических систем; ее теоретические корни сложились задолго до ее целостного формирования, и сама она уцелела в мировоззрении последующих столетий на Западе и после прекращения ее, как школы (прибл. половина III в.). Участвовали-ли традиции Стоицизма в истории древнего армянского мировоззрения—это вопрос, насколько я могу судить, еще требующий освещения. Впрочем, я должен упомянуть доклад молодого ученого, Леона Хачикяна, прочитанный на научной сессии Матенадарана в связи с обнаружением самим докладчиком древнего армянского перевода сочинения стоика Зенона „О природе“. В указанном докладе отмечается значительное влияние стоической философии в древней Армении.

жествлять с этим деление, которое мы встречаем у армян теоретиков? Никким образом, и по причине, на которую мы уже указали: эти теоретики ввели новое понятие, понятие „среднего“ искусства, понятие, чуждое мировоззрению схолий и невозможное для стоической этики.

Введение нового понятия—„среднего“ искусства—знаменовало очень многое, если не сказать, что оно знаменовало огромный мировоззренческий сдвиг, ибо его появление означало не то, будто наряду со старыми признаками—„доброе“ и „злого“—появился некий новый признак или будто произошла большая дробность в старой схеме различения искусств, но совершенно другое: на место одного взгляда на то, что такое искусство, чему оно служит и как его надлежит оценивать, возник другой взгляд. Надо было в корне, с самих основ изменить старое воззрение на искусство, чтобы могла появиться естественным образом идея того, что „доброму“, полезному искусству, в сущности, противостоит не искусство „вредное“, но искусство не вредное, вернее ни вредное, ни полезное, искусство особого типа, которое можно было бы обозначить по-разному, между прочим и как искусство „среднее“, среднее—между добрым и злым, полезным и вредным. Еще раз позволю себе указать, что традиционное (греческое) деление на полезное и вредное не нуждалось и даже не допускало никакой дальнейшей дифференциации. Искусство есть сфера, в которой человек как-то определяет себя в жизни, вкушает доброе, нравственно возвышенное. Такою отношение к искусству традиционное, лежавшее в основе двухчленного его деления, отношение, которое можно было бы назвать морально-потребительским. А вот взгляд другой, прямо противоположный: искусство есть деятельность, направленная на то, чтобы дать людям—многим, всем—вкушать блага, хотя бы и нравственные. Может быть соответствовало бы точно этому взгляду, если бы мы сказали так: то, что творит искусство, есть не само нравственное благо, но обращение его в доступное всем людям, всему обществу благо. Поэтому если раньше, в традиционном взгляде, внутреннее, моральное состояние человека служило показателем того, доброе или недоброе данное искусство, наподобие того, как способность исцелить этого, другого и каждого человека в отдельности служит показателем хорошего качества лекарства, то теперь показателем доброго качества искусства служит нечто другое: способность его быть искусством для многих, для „всех“—его массовость. Искусство от искусства должно, по существу, различаться не тем, что одно содержит благо, а другое—вред, ибо какое же это искусство, если оно никакого блага, никакой пользы не содержит? а должно различаться по тому, что одно искусство свое благое действие распространяет на „всех“, а другое—на отдельных, изолированных в интимной ограниченности, в себе замкнутых субъектов; одно ценимо, как существующее для нас, другое, как существующее для меня, для тебя, для отдельных

людей. Нетрудно заметить, что между традиционным и новым принципами деления искусств лежит глубокое различие, как между морально-потребительским и социально-действенным критериями. Различие сфер воздействия искусства, воздействия субъективного и объективного, индивидуального и общественного—вот признак, который призван определить, является ли искусство добрым или недобрым, и—именно недобрым, а не обязательно злым либо вредным. Этот новый принцип различения и ввели армянские теоретики, и ввели они его в силу того, что установили свой, новый взгляд на сущность искусства.

Формулируя этот новый взгляд, можно сказать так:

Быть полезным для искусства означает быть общественно-полезным.

Следовательно, в двух аспектах мыслится сама полезность: как общественная и как частная полезность. К этому надо добавить: подлинное, совершенное добро в искусстве заложено именно в его общественной полезности; подлинным или совершенным может быть именно общественно-полезное искусство. Что касается искусства, не причиняющего людям вреда, но и общей пользы не содержащего, то оно находится между крайними искусствами: добрым и злым, составляя промежуточную степень „среднего“ искусства.

Все изложенное требует подтверждения. Обратимся, для этого, к Давиду-грамматику.

Природа человека—читаем мы у него в предисловии к толкованию грамматики—состоит из двух частей: духовной и телесной. Соответственно с этим всякое искусство (буквально—все, что достигается разумом—*բոլոր գիտ Իմաստից*) относится либо к одному, либо к другому, носит характер либо теоретический, либо практический. Как теоретическое, так и практическое искусства одинаково разделяются на три: на доброе, злое и среднее. Для искусства разумного добрым будет сочинительство, при помощи истинной добродетели, духовных книг либо песен, злым будет колдовство и чародейство, а средним—искусство скрытного, неслышимого пения для самого себя (пение под нос, пение-причитание, по-армянски—*մըրմունջ*—„мрмундж“), а также танец и всякое подобное.

Вот почти целиком то место из грамматики Давида, на котором мы построили наши соображения о добром, злом и среднем искусствах. Не разочаровали ли мы читателя? Не породили ли в нем недоумения, ибо где же у Давида речь об общественной и частной пользе? Мы отвечаем: именно об этом и идет речь в том тексте, который мы только что привели. И нетрудно в этом убедиться, если вдуматься в коренное различие приведенных у Давида примеров. Истинная добродетель требуется для сочинительства духовных книг или песен, и все-же не вследствие этого такое сочинительство есть искусство доброе; ведь такая же добродетель может руководить человеком, когда тот постигает божественную мудрость в глубоком

раздумье, в тайниках своей души и погружается весь, всей душой своей, в глубины этой мудрости; так поступает праведник в тиши и безмолвии, в недоступном своем уединении. О таком праведнике мы могли бы признать, что ни в благочестии своем, ни в мудрости своей он не уступает тому, кто сочиняет духовную книгу и духовные песни. И все же между ними—святым отшельником и автором книги—большое различие: один ни к кому не обращается со словом истины, кроме самого себя, другой же обращается с этим словом к людям, „ко всем“. То же самое в точности можно сказать и о параллели между песней и „мрмундж“; и здесь вовсе не в содержании пения заложено различие, как и выше—не в содержании мудрости и добродетели, ибо хорошо известно, что в манере „мрмундж“ люди напевали и псалмы.¹ Это различие заключается в том, что в „мрмундж“-е удовольствие (пользу) получает один лишь тот, кто напевает, между тем как песня обращена „ко всем“. И вот налицо то различие, о котором говорилось выше: искусство, которое имеет общественную ценность, и другое, не обладающее такой ценностью, но имеющее лишь значение частное. И именно здесь,—как мы уже сказали,—в таком противопоставлении возникает возможность и необходимость различения наряду с полезным или добрым искусством искусства бесполезного, хотя и не вредного: искусства „среднего“.

Мы убедимся вскоре, что наш анализ давидовского текста не может вызывать сомнений. Попутно же отметим следующее. До Давида-грамматика еще Давид-Непобедимый наряду с полезным и вредным искусством указал еще и третью его категорию: искусство праздное, пустое, по-армянски—*բնդունալն*, причем привел примеры такие: искусство канатохода, акробата, фокусника. Об искусстве последнего типа он указал, что оно не содержит вреда, но не содержит и пользы. Что под пользой мог разуместь здесь Давид-Непобедимый? Сам он на это ответа не дал. Но он достаточно определенно намекнул на то, что искусство подлинное призвано оказывать пользу серьезную, жизненно-значительную. Это указание могло послужить намеком, значение которого раскрыл Давид-грамматик: серьезной, жизненно-значительной может быть для искусства только польза всеобщая. Мы уже пришли к такому заключению на анализе примеров самого Давида-грамматика. Примеры эти были из области т. назыв. разумного искусства. Нашему заключению не противоречат также примеры, относящиеся к искусству практическому. Вот эти примеры. К типу „доброего“ искусства здесь могут относиться постройка замка или проведение родинка; примером же „среднего“ (ни полезного, ни вредного) искусства—как говорит сам Давид-грамматик—делание всяких пустяков (*դուզնաբնս յ գործք*).

¹ „Սաղմոս էին նոցա մոմսւնքն երգոց: Սաղմոս էին սուսնայեանս մոմսւնքն ի բերանս նոցա—приводит Հայկ. բառ. из Египте.

Идея ясная. Искусство призвано быть полезной деятельностью; полезность должна быть значительной; значительная полезность есть общественная полезность; именно общественная полезность служит искусству мерилom его совершенства.

Ко всему этому прибавьте еще одно замечание Давида-грамматика, им вскользь высказанное, и тогда идея, только что формулированная, предстанет во всей своей полноте. Замечание это сводится к тому, что искусству грамматики нет дела до искусства не только вредного, но и бесполезного.¹ Как и множество других, очень существенных замечаний, и это высказано не в прямой, но в косвенной форме, высказано так, как если бы сказанное не требовало никаких пояснений, не заключая в себе ничего ни нового, ни значительного. А между тем то, что с очевидностью из двух трех слов замечания вытекает, действительно значительно. Интерес грамматики, как науки об искусстве, привязан только к искусству серьезному, — говорит Давид-гр.; не очевидно, разве, из этого, что к тому же искусству должен быть привязан интерес мастера искусства, во всяком случае — интерес „доброе“, совершенного мастера? Не очевидно, разве, что мастер, желающий быть признанным, обязан творить дело серьезное, искусство значительное для жизни общества? Вот вывод, который мог и способен был делать из вскользь брошенного замечания мыслителя вдумчивый читатель и слушатель древности. Более образованный из числа последних мог бы сделать и дополнительный вывод, подумав так: греки сказали правду, что искусство есть полезная деятельность; но они не досказали того, что оно есть общественно-полезная деятельность, или точнее — что именно такая полезность составляет мерило совершенства искусства.²

Эту мысль (искусство служит обществу) Давид-гр. развивает дальше и в результате приходит к заключению, очень важному и плодотворному — о судьбе отдельных произведений искусства, о том, что определяет краткость и устойчивость их существования. Но об этом следует сказать несколько подробнее.

¹ Ib. 80.

² Сомнение в правильности сказанного могла бы породить ссылка на Платона, требования которого к искусству были проникнуты как раз началом социального служения. Разве не поэтому полагал Чернышевский, что Аристотель уступает Платону в возвышенности требований к искусству? Однако, верно и другое: политически подчиняя искусство государству, теоретически, т. е. исходя из определения сущности искусства, этого требования Платон нигде не обосновал. Больше того, теоретически, исходя из определенного понимания природы искусства, он подчинял последнее той же самой задаче, что и Аристотель: задаче познания истины. Негодуя на современное ему искусство по политическим мотивам, он пытался его дискредитировать теоретическими аргументами именно под углом того, что искусство не способно постичь истину и это — при условии, что в основе самого отрицания Платоном современного ему искусства лежало как раз то, что искусство это было как нельзя более социально значительно. Укажи ктонибудь Платону на эту значительность, он мог бы, пожалуй, ответить: „тем хуже для искусства“. И он вспомнил бы при

Как уже сказано, общественное служение является условием совершенства искусства. Давид-гр. добавляет к этому: то-же обстоятельство (общественное служение) является условием еще одного качества искусства: его долговечности или устойчивости.¹ Между этими двумя признаками (общественное служение и устойчивость) лежит внутренняя связь: наличие одного обеспечивает другое: общественно-полезное способно жить долго; общественно-безразличное на долгую жизнь неспособно.

Не потому-ли это происходит, что самому понятию (сущности) общества принадлежит это качество—долговечность в отличие от сущности индивида—краткость жизни, что общество предполагает чередование и преемственность индивидуальных жизней, стирание случайностей и господство необходимости, т. е. того же постоянства? Думал-ли так Давид-грамматик или нет, судить об этом невозможно. Как-бы ни было, Давид-гр. не сомневался в одном: совершенное в искусстве есть общественно-полезное или просто-общественное искусство, а такое искусство есть искусство, рассчитанное на постоянную жизнь, на устойчивость, и наоборот: искусство не подлинное, не значительное—это искусство частное, и такое искусство есть мимолетное искусство. Свою мысль Давид-грамматик поясняет знакомыми уже нам примерами: книга или духовная песнь есть устойчивое (*կայուն*) искусство, а вот—пребывание в мыслях либо пение—мрмундж есть искусство преходящее. И наряду с этим, замок или родник есть устойчивое, „вечное“ искусство, а занятие пустяками—искусство мимолетное.²

этом, может быть, слова, которые он же некогда говорил в своем „Федре“. В здешних (земных) подобиях нет никакого отблеска справедливости, здравомыслия и прочих ценных для души свойств“. Словом, реальные социальные симпатии не могли бы Платону позволить признать социальность мерилom совершенного искусства. Не мог-бы Платон сделать это и по другому основанию: он был философ идеалист. Во всем, и не только в искусстве, источником (и мерилom) совершенства могло бы быть, по Платону, лишь то, что само в себе самом извечно и в своей неизменной полноте таит совершенство, т. е. то, что пребывает в наднебесной сфере абсолютных идей. Следовательно, давидовское деление искусств по знакомому уже нам призыву было бы противно основам мировоззрения Платона.

¹ Различение устойчивого и преходящего искусства могло быть известно Давиду-грамматику из греческой литературы, которое, однако, проводилось здесь в другом аспекте, а именно в аспекте овеществленного и неовеществленного, предметно фиксированного и нефиксированного искусства. К искусству первого типа относится архитектура, к искусству второго типа—танец и пение. Последнее искусство возникает всякий раз сызнова и всякий-ж раз исчезает одновременно с завершением его исполнения. Об этом говорится в книге Василия Кессарийского (IV ст.) „О шести даях творения“. Книга эта была переведена на армянский язык в V в.—*«Արքայ Բարսիլէսոս վան զեցորեայ տորչութեան»*.—Վենետիկ, 1830.

² «Եւ քանզի յարուեստիցն ոմն է կայուն եւ ոմն անցական ոմն հասարակաց եւ ոմն առանձին: Բանական կայուն եւ հասարակաց գիրք եւ անասնանն եւ առանձինն՝ մրմունջը եւ իր մտածութիւնք: Իսկ անբանին հասարակաց եւ կայուն՝ դղեակը եւ հանեալ խորք անցաւոր եւ առանձինն դուզնաքեայ գործք»:—Ib., 80.

Приведенную цитату Адонц толкует совершенно иначе, чем мы; он полагает,

Таким образом, три стороны в искусстве составляют единство: общественное служение—совершенство—устойчивое существование. Это—откровение теоретической мысли.

Как общий вывод из всего изложенного мы сегодня могли бы сказать следующее: в армянской эстетике древности мы имеем две основные линии, ее характеризующие: это рационализм, как принцип искусства, и социальность, как сущность искусства. Обе эти линии стали после обоих Давидов прочным достоянием теоретической мысли об искусстве и целиком воспроизведены в трудах Григорья Магистра и Иоанна Ерзнкаци.

Об этих мировоззренческих линиях мы выскажемся дополнительно в заключительной части нашей работы. Но уже здесь мы хотели бы поделиться соображениями, навеянными некоторыми историческими параллелями.

Проникая мысленно в далекое прошлое, приглядываясь к былой культуре многих народов, переносясь, как бы в воспоминаниях, из страны в страну, мы переходим из Армении на Запад и в памяти воскрешаем мысли и идеи, которыми жили в ту пору другие народы, передовые страны античной и эллинистической культуры, и тут, как мне кажется, мы констатируем любопытное явление.

Философская мысль об искусстве в этих странах возникла почти на тысячу лет раньше и имела традиции соответственно более глубокие, чем в Армении. Там эта мысль принадлежала философам, равных которым Армения не родила. Там эти философы проникли в специфику искусства и в многообразие его сторон так глубоко, как это было недоступно для Армении. Ни блеском и богатством общефилософской своей культуры, ни глубиной эстетических своих воззрений эти страны не знали соперничества нигде. К этому можно было бы добавить, что и искусство этих стран было и осталось не только непревзойденным, но и недостижимым для других стран, как, наконец, и то, что искусство это потому и было так совершенно, что оно в чрезвычайной мере было социально-действенно.

При всем том, как ни кажется это парадоксальным, не там—в странах эллинской культуры, но в стране с менее развитой философской и художественной культурой, в древней Армении, где са-

что деление искусства на прочное и общее, преходящее и частное основывается, повидному, на познавательном значении искусства по сравнению с наукой и в этом смысле оно может быть сопоставлено со словами схолий. Приведенная вслед греческая цитата содержит следующее: „По двум признакам отличается искусство от науки: по признаку общего и частного и по признаку безошибочного и ошибочного“. Не трудно заметить ошибку Адонца: Давид-гр. сопоставляет не науку с искусством, как то происходит в греческой цитате, а искусство с искусством. Адонц, к сожалению, и здесь не обратил внимания на то, что Давид-гр. интересуется именно проблема искусства, и что соображения в цитате относятся к теории искусства (эстетике), но не к теории познания; не обратил Адонц внимания и на то, что в данном случае армянский грамматик мыслит самостоятельно, не перепевая, как школьник, греческие источники. Ср. Адонц, цит. соч., стр. СХХI, 80.

ма художественная культура далеко еще не находилась в центре философских интересов, именно здесь теоретическая мысль в отношении искусства дошла до высокой истины; эта мысль, формулировав по-своему, выставила в отношении искусства задачи, наиболее значительные и прогрессивные, она подняла общественно-исторический авторитет искусства на небывалую ступень, признав, что мерилом совершенства и условием длительности („вечности“) искусства является служение его жизненным интересам общества.¹

Արտակ Ազատյան

ՀԻՆ ՀԱՅԵՐԻ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

(Արվեստը արվեստ օգտավետ գործունեություն)

Ա Մ Փ Ո Փ Ո Ւ Մ

Այս հոդվածը հեղինակի «էսթետիկական հայացքները հին Հայաստանում» աշխատության զրուխներից մեկն է, ուր հույց է տրվում, թե ինչպես հայ քերականները քննադատորեն հաղթահարել են հելլենիստական կուլտուրայի տրադիցիաները: Այստեղ խոսքը վերաբերում է օգտակարությանը, որպես արվեստի որոշիչ հատկանիշի ստոիկյան սկզբունքի հաղթահարմանը: Հունական տրադիցիան, որ ելել է ստոիկյան էթիկայից, տարբերել է արվեստի երկու տեսակ՝ օգտակար և ֆնասակար: Հայ քերականները, իսկ ավելի վաղ՝ Դավիթ Անհաղթը, տարբերել են արվեստի երեք տեսակ՝ օգտակար, ֆնասակար և միջակ—անտարբեր՝ ոչ օգտակար և ոչ ֆնասակար: Դավիթ Անհաղթի և Դավիթ Քերականի բերած օրինակների վերլուծությունը հեղինակին բերում է այն եզրակացության, որ, ի տարբերություն հույների էթիկական սկզբունքից, հայ մտածողները արվեստների տարբերման հիմքում ընդունել են նրանց սոցիալական օգտավետության սկզբունքը:

Հայերը կատարյալ, «բարի» արվեստ ճանաչել են սոցիալապես նշանակալից արվեստը, «միջակ» արվեստ՝ սոցիալապես անտարբերը: Այդ կարևոր դրույթը Դավիթ Քերականը լրացրել ու հարստացրել է այն ցուցումով, որ արվեստի հասարակական օգտավետությունը կապված է նրա կայունության, երկարակեցության հետ: Համապատասխան այդ դրույթի՝ ձևակերպվում է հետևյալ օրինաչափությունը: Հասարակական օգտավետությունը արվեստին հաղորդում է նրա կատարելության որակը և նրա մշտնջենությունը:

Միաժամանակ հեղինակը բանավիճում է Ն. Աղոնցի հետ, որ իր «Դիոնիսիոս Թրակիացին և նրա հայ մեկնիչները» հայտնի աշխատության մեջ ջանում է նույնացնել հույն և հայ քերականների հայացքները:

¹ См. 2-ое примечание наше на стр. 19.