

ԱՐՎԵՍՏԸ ԴԱՎԻԹ ԱՆՀԱՂԹԻ ԻՄԱՑԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Փիլիսոփայական գիտ. դոկտոր, պրոֆ. ՅԱ. Ի. ԽԱԶԻԿՅԱՆ

Դավիթ Անհաղթը՝ Հայաստանում ուշ հելլենիզմի ամենակարկառուն ներկայացուցիչը¹, իր փիլիսոփայական հայացքներով հարում էր նեոպլատոնիզմին, ավելի ճիշտ պատկանում էր նրա այն ուղղությանը, որը, կապված լինելով ալեքսանդրիական մտածողների՝ Օլիմպիոգորոս Կրտսերի, Հերմիասի որդի Ամոնիուսի և էլիասի աշակերտների հետ, բնութագրվում էր Պյութագորասի, Պլատոնի ու Արիստոտելի ուսմունքների զուգակցումով²:

Տրամաբանության ու իմացաբանության պրոբլեմներին նվիրված աշխատությունների հեղինակ Դավիթ Անհաղթը ոչ միայն հատուկ էսթետիկական որևէ տրակտատ չի թողել, այլև իր գրքերում էսթետիկական հարցերին թեկուզ մեկ ամբողջական բաժին կամ գլուխ չի հատկացրել, այնուամենայնիվ, Հայաստանում էսթետիկական մտքի պատմությունը հետազոտողները լիիրավ կարող են նրան գիտել իբրև այդ առումով ուշագրավ հեղինակներից մեկը: Նրա աշխատությունները կարևոր նշանակություն ունեն ոչ միայն V—VI դդ. Հայաստանում տրամաբանական-իմացաբանական, ավելին՝ ամբողջապես փիլիսոփայական մտքի ձևավորման լուսաբանման, այլև վաղ միջնադարի շրջանի հայ էսթետիկական մտքի ուշ հելլենիստական ուղղության բնութագրման համար:

Բանն այն է, որ դիտության զարգացումը հին Հայաստանում դեռ չէր հանգեցրել էսթետիկայի՝ իբրև գիտական գիտելիքների ինքնուրույն բնագավառի անջատմանը, և էսթետիկայի միտքը ի հայտ էր դալիս տեսական գործունեության արդեն դիֆերենցված մի շարք ոլորտների հովանու տակ: Բացի աստվածաբանությունից, որը որոշ ուշադրություն էր հատկացնում էսթետիկական պրոբլեմատիկային, վերջինս դրսևորվում էր փիլիսոփայության, քերականության շրջանակներում, հռետորական, մանկավարժական աշխատություններում և այլն, մի բան, որը բնութագրական էր ոչ միայն Հայաստանի համար: Այդ իմաստով Դավթի աշխատությունները, չնայած դրանցում ամփոփ էսթետիկական-տեսական ենթաբաժինների բացակայությանը, անտարակուսելի հետաքրքրություն են ներկայացնում տեքստի մեջ՝ հիմնական մտքի շարադրմանը համընթաց, հեղինակի ներմուծած էսթետիկական օրինակների, հարցերի, ասույթների շնորհիվ: Նախ՝ նրա աշխատություններում սփռված նման կարգի ասույթները բավական շատ են դրանք պատահական համարելու և դրանց կող-

1 Տե՛ս В. К. Ч а л о я н, История армянской философии, Ереван, 1959, էջ 52:

2 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 92, 105: Д а в и д А н а х т (Непобедимый), Определения философии. Сводный критический текст, перевод с древнеармянского и комментарии С. С. Аревшатыана, Ереван, 1960, էջ 11:

քով անտարբեր ու անուշադիր անցնելու համար: Երկրորդ՝ այդ ասույթները բնութագրվում են իրենց ներքին միասնությամբ ու ամբողջականությամբ:

Այս առիթով, ամբողջապես վերցրած, հիմք է տալիս ենթադրություն անել, որ էսթետիկան ոչ միայն խորթ չէր մեր հեղինակին, այլև Դավիթը որոշակի կուռ էսթետիկական կոնցեպցիա ուներ, որը բովանդակված է նրա տրամաբանական-իմացաբանական աշխատություններում, ներկայացված լինելով, սակայն, առանձին, անջատ-անջատ, կարծես թե հարևանցիորեն հիշատակված՝ էսթետիկորեն նշանակալի փաստերի ձևով:

Ակնհերե է, որ իր դարաշրջանի ամենակրթված մտածողներից մեկը՝ Դավիթը լավագույնս տեղյակ էր արվեստի տեսության և պրակտիկայի հարցերին: Պրակտիկան պատկերանում էր նրան ի դեմս գեղարվեստի բազմաթիվ ու բազմազան ստեղծագործությունների՝ Հունաստանում և իր հայրենի Հայաստանում: Տեսությունը յուրացված էր իր ուսուցիչներից՝ Պլատոնից ու Արիստոտելից: Դավիթի գործերում հանդիպող էսթետիկական հատվածներին պետք է վերաբերվել իբրև մի մարդու դատողությունների, որը հատուկ իմացությամբ է օժտված էսթետիկայի բնագավառում: Նման մասշտաբի մտածողը կարող էր դիմել գիտելիքի այլ բնագավառների միայն հատուկ, հավաստի, պրոֆեսիոնալ իմացության դեպքում:

Եվ այնուամենայնիվ պետք է նկատի ունենալ, որ Դավիթի աշխատությունները նվիրված են տրամաբանության ու իմացաբանության պրոբլեմներին և էսթետիկական հարցերը դիտվում ու քննարկվում են ոչ թե անկախ, այլ տրամաբանական-իմացաբանական հարցերին ենթարկված: Արվեստն ու էսթետիկան ստանում են իրենց գնահատականն ու բնութագրիչ տրամաբանության ու իմացաբանության դիրքերից: Դա արվեստի առանձին կողմերի ու կատեգորիաների յուրահատուկ տրամաբանական-էսթետիկական կամ էսթետիկական-տրամաբանական վերլուծության չափազանց ուշագրավ և փիլիսոփայական մտքի պատմության մեջ ոչ հաճախ հանդիպող երևույթ է:

Այսպիսով, հետազոտողը պետք է մանրակրկիտ աշխատանք կատարի Դավիթ Անհաղթի տրամաբանական-իմացաբանական աշխատությունների զանգվածի մեջ սփռված էսթետիկական բնույթի դատողություններն ու ասույթները քաղելու և այդ հատվածների հիման վրա նրա էսթետիկական հայացքները ի մի բերելու և ամբողջական տեսքով ներկայացնելու համար: Թեև, իհարկե, պատկերը այս դեպքում կլինի ոչ լրիվ, քանի որ Դավիթը, հաճախ դիմելով արվեստի հարցերին, այնուամենայնիվ շոշափում է միայն իրեն անհրաժեշտ էսթետիկական պրոբլեմների շրջանակը: Բայց դա էլ քիչ չէ նշված ժամանակաշրջանի Հայաստանում էսթետիկական մտքի բնութագրման համար, ոչ միայն այն պատճառով, որ այդ ժամանակից էսթետիկական պրոբլեմատիկա պարունակող հարաբերական փոքրաթիվ գործեր են հասել մեզ, այլև այն բանի համար, որ նման ձևով քաղված նյութը պատկանում է հայ ժողովրդի աշխարհիկ ուղղության փիլիսոփայական մտքի ձևավորման շրջանի խոշորագույն մտածողին: Կարևոր է Դավիթի դերը Հայաստանում էսթետիկական մտքի ձև-

³ Նշենք, որ բնութագրելով Արիստոտելի աշխատությունները, Դավիթը հիշատակում է նաև նրա էսթետիկական տրակտատը՝ «Պոետիկան» իբրև պոետական դատողության վերլուծությանը նվիրված աշխատություն (տե՛ս Դավիթ Անհաղթ, Մեկնություն ի վերլուծական Արիստոտելի (այսուհետև՝ Մեկնություն), Երևան, 1967, էջ 48)։

վաշտորման մեջ, քանի որ նա, ըստ էության, այդ մտքի օրրանի մոտ կանգնած հայ մտածողներից մեկն է:

Իսկ ի՞նչ էսթետիկական կարգի հարցեր կարելի է առանձնացնել Դավիթ աշխատություններից: Նախ և առաջ արվեստի ընդհանուր սահմանումը, ընդհանուր բնութագիրը: Քննարկելով այս հարցը իմացաբանական տեսանկյունից՝ Դավիթը արվեստի վերաբերյալ տարբեր դատողություններ է անոսմ, որոնք բնութագրում են արվեստի որոշ էական կողմերը:

Նպատակադրվելով տրամաբանորեն հերքել Պիճոնի ագնոստիկական շորս դրույթները՝ Դավիթը տալիս է փիլիսոփայության իր վեց սահմանումները: Լուծելով այդ երկակի քննադատական-գրական (պոզիտիվ) ինդիրը, նա փաստարկների հզոր համակարգ է կառուցում, որում կարևոր, իսկ մի շարք դեպքերում՝ առաջատար տեղը պատկանում է իմացաբանական հարցադրումներին: Փիլիսոփայության վեց սահմանումներից շորսը թելադրում են տեսական-իմացաբանական հարցերին դիմելու անհրաժեշտություն, քանի որ ինքը փիլիսոփայությունը սահմանվում է իմացության պրոցեսի, նրա տարբեր ձևերի ու աստիճանների նկատմամբ իր ունեցած հարաբերության մեջ: Եվ այդպիսով իր դատողությունների և ապացույցների ոլորտի մեջ, որոնց նպատակը փիլիսոփայությունը՝ իբրև արվեստների արվեստ ու գիտությունների գիտությունն ալաշտպանելն ու մեծարելն է, բնականորեն ներգրավվում է արվեստը:

Արվեստի մասին Դավիթ բոլոր դատողությունների ելակետը նրա ճանաչողական նշանակության, իմացության պրոցեսին՝ իբրև դրա ձևերից, աստիճաններից մեկին հաղորդակից լինելու պնդումն է: Ահա, օրինակ, արվեստի սահմանումներից մեկը. «Արհեստ է ընդհանուր գիտություն հանդերձ պատճառաւ... արուեստ ունակութիւն ոմն է և գիտութիւն...»⁴: Քանի որ «իմաստասիրութիւն բազում աստիճանաց պիտանանայ» և «լաւագոյն ամենայն արհեստից և մակացութեանց է իմաստասիրութիւն»⁵, ապա փիլիսոփայության մասին վերջնական դատողության ձևակերպման համար Դավիթն անհրաժեշտ է դառնում իրականացնել իմացության տարբեր ձևերի ու աստիճանների համեմատական վերլուծությունը, նրանց իմացաբանական հնարավորությունների բացահայտումը, որովհետև «ամենայնք յիրողութեանցն,—ինչպէս հռչակում է նրա մեթոդաբանական սկզբունքներից մեկը,—ոչ միայն հասարակութիւն ունին առ միմեանս, այլ և զանազանութիւն»⁶: Այդ իսկ նպատակով նա համադրում է իմացության ձևերն ու աստիճանները, մեծ տեղ հատկացնելով հենց արվեստին: Պնդելով, որ «գիտութիւն կամ ընդհանուր է կամ մասնական, կամ հանդերձ պատճառաւ կամ առանց պատճառի»՝ Դավիթն այնուհետև ընդգծում է. «Յորոց լինին շորքս այսոքիկ. հմտութիւն, ներհմտութիւն, արհեստ, մակացութիւն»⁷:

Քննարկվող հարցին ուղղակի վերաբերում է նաև նրա ցուցումը իմացական հինգ ունակությունների առկայության մասին՝ «զգայութիւն, զերեւակայութիւն, զկարծիս, զտրամախոհութիւն, զմիտս»⁸:

⁴ Դ ա լ թ Ա ն յ ա ղ թ, Սահմանք իմաստասիրութեան (այսուհետև՝ Սահմանք), Երևան, 1960, էջ 102:

⁵ Նույն տեղում, էջ 108, 110:

⁶ Նույն տեղում, էջ 4:

⁷ Նույն տեղում, էջ 102:

⁸ Նույն տեղում, էջ 108:

Համադրելով իմացության շորս տեսակները իմացության բնույթի թվարկված տարբերակների և իմացաբանական ունակությունների հետ, Դավիթը տալիս է իմացության ամեն մի տեսակին (համեմատած մյուսների հետ) համապատասխան գնահատական, դրանով իսկ որոշելով միասնական իմացության պրոցեսում ամեն մի տեսակի տեղն ու նշանակությունը:

Մանրամասնորեն կանգ չառնելով Դավթի բոլոր գնահատականների ու եզրակացությունների վրա, որովհետև դա մեր խնդրի շրջանակներից դուրս է, նշենք միայն այն, ինչ վերաբերում է արվեստի բնութագրերին:

Հենց սկզբից էլ ուշադրություն է գրավում այն, որ Դավիթն արվեստը դասում է «հմտությունից» և «ներհմտությունից» հետո և անմիջապես գիտությունից առաջ, այսինքն բավականին բարձր: Եվ այդ կարգը պատահական չէ, որովհետև դիտվող հարցին վերաբերող դատողություններում Դավիթը հստակ և անհրկբա արվեստին, իբրև իմացության տեսակի, շատ կարևոր տեղ է հատկացնում: Ահա այս միտքը հաստատող մի քանի դրույթներ:

Եթե հմտությունը սահմանվում է իբրև «միոյ իրի անպատճառ գիտութիւն», իսկ ներհմտությունն արդեն իբրև ընդհանուր, բայց նույնպես անպատճառ գիտություն, ապա ի տարբերություն դրանց արվեստը բնութագրվում է իբրև «ընդհանուր գիտութիւն հանդերձ պատճառաւ»⁹:

Արվեստի իմացաբանական գերազանցությունը Դավիթն ընդգծում է և այն դեպքում, երբ հիշատակում է իմացության համապատասխան տեսակների իրականացման պրոցեսում մասնակցող իմացական ունակությունները:

Համոզված և հետևողական ռացիոնալիստ Դավթի համար չկա ավելի ճշմարիտ և ռեալ իմացություն, քան ղզայականի հետքերից ազատագրված իմացությունը: Այստեղից էլ՝ բացահայտորեն միակողմանի ռացիոնալիզմի դիրքերից իր պաշտպանած ղզայությունների ու բանականության գնահատականները:

Այսպես, մի կողմից՝ նսեմացնելով ղզայականի դերը, նա ասում է, որ «նա և պարտիմք իսկ ոչ ղզայութեանցդ հաւատալ, վասն զի ոչ ճշմարտեն»¹⁰: Մյուս կողմից՝ ռացիոնալի դերը բարձր դասելով՝ նա ասում է, որ «գիտութիւն ամենայն իրոք բանիւ լինի»¹¹:

Անշուշտ, Դավթի այս դատողությունների մեջ առկա է որոշակի բացարձակացում, քանի որ նա երբեմն տեղ է տալիս ղզայությունների իմացական նշանակությանը: Սակայն ակներև է և այն, որ նրա մոտ իմացական ունակությունների արժեքը տարբեր է և աճում է ղզայություններից դեպի բանականություն՝ որին տրվում է բացահայտ նախապատվություն: Ելնելով դրանից՝ իմացության տեսակների՝ նրա մոտ ստանում են տարբեր իմացաբանական գնահատականներ, մի բան, որ դրսևորվում է և մյուս հաջորդականության մեջ, որով նրանք ներկայացվում են (հմտությունից մինչև փիլիսոփայություն), նշանավորելով իմացաբանական արժեքի աճը: «...Իրտնիւն՝ կամ արտաքոյ է,—գրում է Դավիթը,—կամ ի ներքո. բայց է մասնական ամենայն իրոք. վասն զի ղզայութիւնք ղմասնականացն բնաւորեցան բուռն հարկանիւ: Այլ և երևակայութիւն ղմասնականացն բուռն հարկանէ. քանզի ղոր ինչ առնու ի վզայութեանց՝ ղայն

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ Դավիթ Անյաղթ, Վերլուծութիւն «նկրածութեանն» Պորփիրի (այսուհետև՝ Վերլուծութիւն), Երևան, 1967, էջ 38:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 46:

սլաճէ. վասն որոյ և երեակայութիւն յորջորչի, այս ինքն՝ երեւեցելոցն կացումն: Իսկ կարծիքն զընդհանուրսն գիտեն, նոյնպէս և տրամախոհութիւն և միտք. այլ կարծիք՝ առանց գիտելոյ զպատճառն. իսկ միտք ի վեր քան զպատճառսն. իսկ տրամախոհութիւն ըստ պատճառաց»¹²:

Այս բոլորից հետո տեսնենք, թե ինչպէս է հանդես գալիս արվեստը Դավիթի իմացաբանական համակարգում:

Այսպէս, ըստ Դավիթի՝ զգայութիւններից ծնվում է հմտութիւնը, ներհմտութիւնը՝ պատճառների իմացութիւն: Վրա շահնված կարծիքից, կամ զգայութիւնից ու երեակայութիւնից: Իսկ արվեստը «ի տրամախոհութենէ և ի հանդերձ պատճառաւ կարծեաց ծնանի»¹³: Արվեստ հասկացութեան բովանդակութիւնը Դավիթը բացահայտում է նաև արվեստը համադրելով գիտական իմացութեան հետ, որը սահմանվում է իբրև «ընդհանուր անսխալ և անփոփոխելի»¹⁴: Արվեստի ու գիտութեան ընդհանրութիւնը նրանում է, որ երկուսն էլ հիմնված են պատճառների իմացութեան վրա: Սակայն դա բնավ չի նշանակում, թե նրանք նույնական են, քանի որ, ճշտում է Դավիթը, «զանազանին ի միմեանց արհեստ և մակացութիւն. վասն զի մակացութիւն և ըստ իւրում բանին անսխալ է և ըստ ենթակային. իսկ արհեստ ըստ իւրում բանին անսխալ է, իսկ ըստ ենթակային թուի սխալական գոյ»¹⁵:

Արվեստն, ըստ Դավիթի, իբրև իմացութեան տեսակ (և աստիճան) տարբերվում է ոչ միայն էմպիրիկ, այլև գիտական գիտելիքից: Եթե առաջինը հենվում է հիմնականում զգայութեան վրա և դրանով իսկ դուրս չի գալիս զգայական իմացութեան սահմաններից, իսկ գիտականը՝ տրամախոհութեան և մտքի վրա և Դավիթի կողմից գիտվում է իբրև զուտ ռացիոնալ գիտելիք, ապա արվեստն, ի տարբերութիւն երկուսի էլ, թեև իմացութեան ռացիոնալ աստիճանին է պատկանում, սակայն պարունակում է իր մեջ և որոշակի զգայական տարր: Ելնելով դրանից Դավիթը արվեստը վերլուծելիս նշում է նրա ինչպէս ռացիոնալ, այնպէս էլ զգայական կողմը: Արվեստի կապը զգայականի հետ ընդգծվում է նախ այն դեպքում, երբ Դավիթը սահմանում է արվեստը իբրև «բաղկացութիւն ի հասողութենէ, ներհմտութեամբ նախակրթեալ»¹⁶: Մյուս հանգամանքը, որն ըստ էութեան ռացիոնալ արվեստը կապում է զգայական աստիճանի հետ, երեակայութիւնն է, որը առկա է ներհմտութեան մեջ և կատարում է շատ կարևոր դեր նաև արվեստում: «...Արուեստաւորն պիտանանալով բանի, յորժամ կամի ինչ առնել, այսինքն պատճառին, նախ և առաջին տպաւորէ յինքեան և այնպէս բացակատարէ զբանն»¹⁷: Վերջապէս, արվեստում զգայականը ի հայտ է գալիս իբրև նրա առարկան: Դավիթը բաղմիցս հարադրում է տարբեր արվեստները իրենց առարկայի հետ, ընդգծելով նրա զգայական բնույթը: Ծիշտ է, այդ դեպքերում որպէս կանոն խոսքը արվեստի՝ զլխավորապէս իբրև արհեստների մասին է լինում:

Հետաքրքիր է այդ կապակցութեամբ կանգ առնել արվեստի և գիտութեան ու փիլիսոփայութեան սուբորդինացիոն կապի պարզաբանման վրա: Ըստ Դավիթի՝

¹² Մեկնութիւն, էջ 42:

¹³ Սահմանք, էջ 110:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 104:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 106:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 104:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 102:

թի արվեստները և գիտությունները՝ ճանաչելով իրենց օբյեկտները, մյուս կողմից հանդես են գալիս իբրև ճանաչողություն օբյեկտներ փիլիսոփայության համար, որոնց օգնությամբ և միջոցով նա ճանաչում է նրանց օբյեկտները: Քանզի բժշկականության ենթակայ գոյ մարդկային մարմին. իսկ իմաստասիրությունն նույն ինքն բժշկականություն է ենթակալ: «Եվ դարձեալ, աստիղաբաշխության ենթակայ գոյ երկնային մարմինն, իսկ իմաստասիրությանն ույն ինքն աստեղաբաշխություն է ենթակայ»¹⁸:

Նախապատվությունը տալով գիտությանը, որը արվեստից բարձր է, որովհետև սկիզբ է տալիս նրան, Դավիթը ճանաչողական հնարավորությունների տեսակետից բոլոր գիտություններից (ուստի և արվեստից) բարձր է դասում փիլիսոփայությունը, որը արվեստների արվեստ է և գիտությունների գիտություն, «վասն դի նա է, որ տայ ամենայն արհեստից և մակացությունց սկզբունս»: Նույն սահմանումից ելնելով, համաձայնելով Արիստոտելի հետ, Դավիթը փիլիսոփայության գերազանցությունը տեսնում է նաև նրանում, որ այն «իմաստասիրություն զբնութին էիցն գիտէ, իսկ զարտաքոյս բնութեանց և զհետեմունս ետ գիտել արհեստից և մակացութեանց»¹⁹: Այս դրույթը Դավիթը մի քանի անգամ կոնկրետացնում է, երբ համադրում է քերականությունը (իբրև արվեստ) և փիլիսոփայությունը: Սահմանազատելով արվեստը (քերականությունը) և փիլիսոփայությունը (գիտությունը), նա ընդգծում է, որ «քերթողն գիտէ, թէ էն ու ովն բնութեամբ երկարք են. թէպէտ և զպատճառն ոչ գիտէ, այլ վերածգէ յերաժըշտական իմաստասէրն», այսինքն նա, ով երաժշտության տեսության գիտակ է²⁰, Դավիթը երկու անգամ ևս նշում է քերականության և փիլիսոփայության լայդ տարբերությունը²¹: Ուշագրավ է, որ նա ընդգծում է քերականության կախումը փիլիսոփայությունից. վերջինից քերականությունը առանց տարակուսանքի վերցնում է այն գրույթը, որ նշված ձայները (է-ն և օ-ն) ըստ բնույթի երկար են և դրանով իսկ «չարդարէ գիր արհեստ»: Պաշտպանելով փիլիսոփայության բացառիկ իրավունքը և ունակությունը՝ ճանաչել ձայնի բնույթը, որը ընդհանուր սկզբունքների իմացությամբ օժտված լինելու արգասիք է, Դավիթը այնուամենայնիվ լիովին չի զրկում արվեստը ճանաչողական հնարավորություններից և նրան չի հատկացնում միայն յուրահատուկ խնամառուի դերը:

Փիլիսոփայությունը, նշում է նա, ճանաչում է ձայնի բնույթը, «իսկ զհետեմունս ձայնի ետ գիտել քերթողին, այսինքն դոլորակս և զհագագս»²²: Այսպիսով, ձայնի տարբեր դրսևորումները ճանաչվում են փիլիսոփայության և արվեստի կողմից, որոնք իմացության պրոցեսում հետապնդում են տարբեր նպատակներ և լուծում տարբեր խնդիրներ:

Յուրաքանչյուր մտածողի էսթետիկական հայացքների համակարգում զգալի հետաքրքրություն է ներկայացնում նրա կողմից այնպիսի հիմնարար

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 92, 94:

¹⁹ Նույն տեղում:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 92: Ս. Ս. Արեշատյանն սովելի մանրամասնորեն մեկնաբանում է այս տեղը հետևյալ ձևով. «...այսինքն երաժշտության տեսությամբ և էսթետիկայով զբաղվող փիլիսոփայի, երաժշտական արվեստի օրինաչափությունները՝ ակուստիկան, հարմոնիան ուսումնասիրող գիտնականի, որը մշակում է սկզբունքներ ու կանոններ, որոնք արդեն պատրաստի վիճակում կիրառվում են երաժիշտների, քերականների և այլոց կողմից» (Давид Ахат, Сочинения, М., 1975, էջ 243):

²¹ Սահմանք, էջ 52, 94:

²² Նույն տեղում, էջ 94:

հարցի լուծումը, ինչպիսին է արվեստի ու իրականության (բնության) հարաբերակցությունը, որին նվիրված ծավալուն դրույթներ Դավիթի աշխատություններում մենք չենք հանդիպում, սակայն նրա մի շարք դատողությունների հիման վրա կարելի է տալ հարցի եթե ոչ ուղղակի, ապա միջնորդավորված պատասխանը: Լուծման բանալի կարող է ծառայել նրա մի դարձվածքը «Մեկնութիւն ի վերլուծականն Արիստոտելի» աշխատությունում: Տասներեքերորդ գլխում շարադրելով հնարավորի դրսևորման երեք դեպք և խոսելով մասնավորապես նրա կախման մասին «շատից», Դավիթը գրում է. «...իսկ ի հոլովն՝ բնութիւն, և նորիւն նմանող՝ արհեստ. քանզի յոլով՝ հնգամատենան առնէ բնութիւն, և արհեստ յոլով հանդիպի իւրում դիտաւորութեան» (ընդգծումն իմն է—Յա. Խ.): Բերված քաղվածքից հետևում է, որ հին հունական փիլիսոփայության ժառանգության և առաջին հերթին Պլատոնի ու Արիստոտելի գործերի հիանալի գիտակ Դավիթը ոչ միայն ծանոթ էր միմեզիսի (ընդօրինակման) պլատոնա-արիստոտելյան կոնցեպցիային, այլև ըստ էության բաժանում էր այն:

Արվեստի ու բնության հստակ զանազանումը՝ իբրև ընդօրինակողի և այն բանի, ինչն ընդօրինակում են, կասկած չի թողնում, որ նա ընդունում է արվեստի կախումը բնությունից, որը և վարպետին անհրաժեշտ նյութ է տալիս ստեղծագործության համար:

Սակայն շարադրված տեսակետը արվեստի ընդօրինակող էության, ուստի և բնության հանդեպ նրա երկրորդայնության մասին, մեր կարծիքով, ավելի լայն տեսական հիմք ունի, ինչը վկայում են հիշված տեսակետին հարող և նրա հետ մի հունով ընթացող Դավիթի որոշ այլ դատողություններ:

Խոսելով, օրինակ, նմանության տարբեր դեպքերի մասին, Դավիթը մասնավորապես նշում է. «Դարձեալ ասի նման միմեանց, որպէս պատկերն և հարացոյցն, քանզի ասեմք զպատկերն Սոկրատայ նման գոլ Սոկրատում: Եւ պարտ է գիտել, թէ յարացոյց ասի նախատիպն, ըստ որում պատկերն եղև, որպէս, յորժամ զՍոկրատէս յարացոյց ունելով, զպատկերն Սոկրատայ ասեմք նման գոլ Սոկրատում... Թէպէտ և այլ է պատկերն Սոկրատայ և այլ Սոկրատէս. քանզի ոմն շնչաւոր և ոմն անշունչ»²³:

Հազիվ թե կարելի լինի կասկածի տակ առնել այն, որ նախատիպի և պատկերի մասին բերված ընդարձակ դատողությունները ներքնապես կապված են բնության և արվեստի փոխհարաբերության նրա ըմբռնման հետ: Համենայն դեպս շարադրելով տարբերությունները սեռի ու տեսակի միջև, Դավիթը նշում է. «Զի սեռ նիւթում քատակեցաւ, իսկ տեսակ կերպարանում... և եթէ զի՛արդ նմանեցավ սեռ նիւթում և տեսակ կերպարանում, օրպէս զի իմասցիս ինձ զայրաձևն պղընձի. քանզի ի նիւթոյ ի պղնձոյ և ի կերպարանէ մարդոյ բացատրեալ է»²⁴: Թեև այստեղ շարադրված են մատերիայի ու ձևի մասին արիստոտելյան ուսմունքի որոշ ասպեկտները, այնուամենայնիվ Դավիթի էությունիկական ասույթների ընդհանուր կոնտեքստում բերված դատողությունը, անվիճելիորեն, օգնում է ավելի լավ ընկալել ու պարզաբանել նրա հայացքները արվեստի և բնության փոխհարաբերության մասին:

Վերջապես, դիտվող հարցին անմիջականորեն առնչվում են Դավիթի՝ նոմինալիստական տենդենցներ պարունակող որոշ ասույթները: Դա մասնավորապես նրա շատ արժեքավոր այն միտքն է, որ «յառաջանալ քան զբանն փոփո»

23 Սահմանք, էջ 82:

24 Վերլուծութիւն, էջ 194:

խումն էակայն» և այն պնդումը, որ մարդն ի տարբերություն աստծո «ոչ միշտ և ոչ միաբան զամենայն զիտէ. քանզի և ոչ տակաւին ևս ծնեալն զիտէ ինչ ազդմամբ, այլ զօրութեամբ ասի զիտել»²⁵:

Եթե հիշենք, որ Դավիթը արվեստը միշտ զիտում է իրրեւ իմացության տարատեսակ, ապա բերված ասույթների կիրառելիությունը արվեստի նկատմամբ դժվար թե որեւէ տարակուսանք առաջացնի:

Հայ փիլիսոփայության պատմության մեջ Դավիթն առաջինն էր, որ զիմեց արվեստների դասակարգման հարցերին: Կարեւոր է նշել, որ Հայաստանը այն երկրներից է, որտեղ համեմատաբար շուտ՝ վաղ ֆեոդալիզմի շրջանում է ծագում հետաքրքրությունն արվեստի դասակարգման հարցերի նկատմամբ: Եվ հենց այստեղ, նշված հարցում հին հունական, մասնավորապես արիստոտելյան էսթետիկայի նվաճումների օգտագործումը զգալիորեն առաջ անցավ շատ այլ երկրներում եղած համապատասխան պրոցեսից:

Դավիթ Անհաղթի մոտ արվեստների դասակարգման էությունը ճիշտ րմաբերունկու համար անհրաժեշտ է հաշվի առնել հետևյալը.

Առաջին. իր շատ նախորդների նման նա արվեստ տերմինի տակ հասկանում է պրակտիկ ու տեսական գործունեության մի շարք սեռեր: Արվեստների թվում նա դասում է ոչ միայն բուն գեղարվեստական ստեղծագործությունը, այլև արհեստը և գիտության էմպիրիկ հիմքերը:

Երկրորդ. պետք է նկատի ունենալ, որ նրա զրբերը նվիրված են հիմնականում իմացաբանության ու տրամաբանության պրոբլեմներին, այդ պատճառով էլ արվեստը նա քննարկում է գերադանցապես իմացաբանական առումով, իբրև ճանաչողական պրոցեսի որոշակի աստիճան:

Դավիթը շատ տեղ է հատկացնում փիլիսոփայության դասակարգման կամ, ինչպես ինքն է ասում, բաժանման հարցերին: Ըստ էության նրա «Սահմանք իմաստասիրութեան» զրքի ամբողջ երկրորդ մասը նվիրված է հիշյալ խնդրին. ընդ որում հեղինակը ոչ միայն շատ մանրամասն շարադրում ու փաստարկում է փիլիսոփայության դասակարգման իր սխեման, այլև լուսաբանում է դասակարգման պրոբլեմներին վերաբերող ավելի բնդհանուր տրամաբանական-մեթոդաբանական սկզբունքները:

Փիլիսոփայի հատուկ ուշադրությունը դեպի դասակարգման հարցերը նկատելի է նրա բոլոր աշխատություններում: Դա զրսևորվում է մասնավորապես և այն բանում, որ նա, որպես կանոն, առիթը բաց չի թողնում այս կամ այն հարցի քննարկմանը զուգընթաց տալ զրա թեկուղ զիստոմիական դասակարգումը: Այսպես, օրինակ, նա դասակարգում է հետտորական արվեստը²⁶, ձայնը²⁷, դատողությունները²⁸ և այլն:

Ինքը Դավիթը տալիս է դասակարգման հանդիպ այդպիսի բնդգծված ուշադրության րմբոնման բանալին, ասես տեսականորեն հիմնավորում է այն:

Ելնելով Արիստոտելից և Պլատոնից, նա տարբերում է «չորք գոն տրամաբանական հնարք, և են այսոքիկ. բաժանականն, սահմանականն, ապացուցականն և վերլուծականն» (Վերլուծութիւն, էջ 16): Բարձր գնահատելով բաժանման նշանակությունը և հարաբերելով այն Պրոմեթեոսի կրակին (տե՛ս Սահ-

²⁵ Սահմանք, էջ 10, 84:

²⁶ Սահմանք, էջ 144, 146:

²⁷ Վերլուծութիւն, էջ 8:

²⁸ Սահմանք, էջ 40—42:

մանք, էջ 22—24), Դավիթը «Սահմանք իմաստասիրութեան» (էջ 22—26) և «Կերթութիւն «Ներածութեանն» Պորփիրի» (էջ 98—104) գրքերում մանրամասն շարադրում է դասակարգման տեսությունը և ընդհանուր սկզբունքները:

Ասվածի լույսի ներքո պարզ է դառնում, թե ինչու Դավիթը չէր կարող անտարբեր մնալ իր փիլիսոփայական սխտեմում ճանաչողության այնպիսի կարեւոր տեսակի դասակարգման հարցերի հանդեպ, ինչպիսին է արվեստը: Ճիշտ է, նրա աշխատություններում չենք գտնում արվեստների դասակարգման հարցերի նույնպիսի մանրամասն քննարկում, ինչպես այդ արվում է բուն փիլիսոփայության համար: Արվեստի դասակարգման հարցերը լուսաբանվում են հարեանցիորեն, տրամաբանական-իմացաբանական ընդհանուր խնդիրների լուծման ժամանակ: Այնուամենայնիվ, նրա փիլիսոփայական աշխատությունները ընդհանուր շարադրանքի մեջ տեղ գտած էսթետիկական բնույթի այդ բազմաթիվ պատասխանների հիման վրա կարելի է ենթադրել, որ Դավթի մոտ, ըստ երևույթին, կար արվեստների դասակարգման լիովին ձևավորված սխեմա:

Ստորաբաժանելով փիլիսոփայությունը տեսական և պրակտիկ տարատեսակների (տե՛ս Սահմանք, էջ 66, 86, 114, 140, 154: Մեկնութիւն, էջ 56), Դավիթը չի տարածում դասակարգման այս սկզբունքը արվեստների վրա, քանի որ, ինչպես նշում է նա, «իսկապես տեսական և գործնական իմաստասիրութիւն միայն է»²⁹: Այնուամենայնիվ, ժխտելով իր համար անընդունելի այն տեսակետը, որի համաձայն տեսական և գործնական լինում են նաև տարբեր արվեստները, նա զուգընթացորեն հիշատակում է նրանցից մի բանիսը և բնութագրում դասակարգման տվյալ սկզբունքը: Այդ բնութագրից պարզ է դառնում, որ տեսական արվեստներ անվան սակ հասկացվում են գործունեության այն սեռերը, որոնք կապված են համապատասխան պատճառների իմացության հետ, իսկ պրակտիկ են կոչվում գործունեության այն սեռերը, որոնք դուրս չեն գալիս փորձարարականի շրջանակներից: «...բժշկական և տեսական ասի,— դրում է նա,— յորժամ գիտէ և զախտս և ասէ զպատճառն, թէ ուստի եղև ալլ և գործնական ասի, յորժամ մաղձադեղս տալ կամ արիւն հանէ»³⁰:

Դավիթը հիշատակում է «ձեռական արհեստ»³¹ հասկացությունը, որին բոլոր երևույթին պետք է հակադրվի «ոչ ձեռական» արվեստներ հասկացությունը: Սակայն նման ստորաբաժանման մասին մենք կարող ենք դատել միայն ենթադրաբար: Համենայն դեպս կարելի է պնդել, որ «ձեռական» արհեստներ հասկացությունը չի համապատասխանում «գործնական» արհեստներ հասկացությանը, որովհետև «ձեռական» արհեստներ հասկացությունը, ինչպես երևում է տեքստից, Դավիթը ընդունում է անվերապահորեն, մինչդեռ «գործնական» արհեստներ հասկացության օրինականությունը նա կասկածի տակ է առնում:

Իբրև արվեստների դասակարգման կարեւոր սկզբունք Դավթի մոտ հանդես է գալիս նրանց բաժանումը բանական և «անբանական» տեսակների: Այս սկզբունքը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում, քանի որ արտացոլում է հենց իր՝ Դավթի հայացքները և հանդամանորեն փաստարկվում է նրա կողմից:

Ելնելով այն դրույթից, որ փիլիսոփայությունը «է արհեստ արհեստից և մակացութիւն մակացութեանց», Դավիթը նշում է, որ «ոչ միայն բանական ար-

²⁹ Սահմանք, էջ 154:

³⁰ Նույն տեղում:

³¹ Նույն տեղում, էջ 106:

հետից և մակացութեանց տայ զսկզբունս իմաստասիրութիւն, այլև անրանից», վերջիններիս շարքը դասկուով, օրինակ, «զլարն հիւսան և զհուրն՝ դարբնութեան»³²։ Շատ էական է, որ այս բաժանումը բնավ չի նշանակում արվեստների հակադրում նրանց ճանաչողական նշանակության տեսակետից։ Դավիթը հատուկ ընդգծում է, որ ոչ բանական արվեստ չի նշանակում պատճառազուրկ արվեստ. «Իսկ անբան արհեստք լսին, այսինքն ոչ անպատճառք, քանզի ոչ ինչ է արհեստ, որ ոչ ունի պատճառս, թէպէտ և արուեստաւորն անդիտանայ», ուստի բաժանման հիմքը Դավիթը տեսնում է ոչ թե բովանդակության, այլ ըստ էության արվեստների ուսումնասիրման, նրանց տիրապետման եղանակի մեջ. «...Անբանք կոչին՝ վասն զի կարողք զոն որք ուսանին՝ ոչինչ բարբառել և ուրանել. քանզի կարող զոյ հիւսն առանց բարբառելոյ աթոռ բացակատարել»³³։

«Անբանից» արվեստներ հասկացությանը, մեր կարծիքով, Դավթի մոտ համապատասխանում է «ձեռականաց» արվեստներ հասկացությունը։ Դրանում համոզում է մասնավորապես «զոյ հիւսն»-ի հիշատակումը և՛ առաջինի, և՛ երկրորդի կապակցությամբ³⁴։

Կարելի է անել հետևյալ եզրակացությունը. ոչ բանական արվեստների տակ Դավթի մոտ ըստ էության հանդես են գալիս արհեստները, բանական արվեստների տակ՝ զեղարվեստը և մասամբ նաև գիտությունները։ Իսկ տվյալ դեպքում Դավթի՝ մեզ համար շատ հրապուրիչ այն հայտարարությունը, թե չամենայն բանաւոր արհեստք պէտս ունին բաժանմանց և սահմանաց և ապացուցից»³⁵ (ընդգծումն իմն է—Յա. Խ.), հեղինակը ցավոք չի իրականացնում, մասնավորապես դասակարգման հարցում։

Ավելի մանրամասնորեն Դավիթը շարադրում է արվեստների դասակարգումն ըստ նրանց օգտակարության սկզբունքի։ Բոլոր արվեստները նա բաժանում է երկու խմբի՝ արվեստներ, որոնք կոչված են կյանքում որոշ օգտակար բան կատարելու և արվեստներ, որոնք կոչված չեն այդ բանի համար։ Վերջիններս, իրենց հերթին, բաժանվում են ունայն արվեստների և չար արվեստների։ Դավիթը առաջին խմբին է դասում, օրինակ, «լարախաղացութիւն, ձողախաղացութիւն», բնորոշելով «ընդունայն արհեստութիւնք» «որք ոչ օգտեցուցանեն զկենցաղս և ոչ վնասեն։ Իսկ չարարուեստութիւն է կախարդութիւն և դիւթութիւն,—շարունակում է Դավիթը, բնորոշելով երկրորդ խմբի արվեստները,— որ ոչ միայն ոչ օգտեցուցանեն զկենցաղս, այլ և վնասեն»³⁶։

Այստեղ, սակայն, պետք է անել մի շատ էական ճշտում։ Թեև Դավիթը արվեստներ է անվանում ոչ միայն գործունեության այն սեռերը, որոնք օգտակար են, այլև այն սեռերը, որոնք իր սահմանման համաձայն ունայն են կամ վնասակար, այնուամենայնիվ իսկական արվեստներ են նրա համար միայն առաջինները։

Հիշենք այն սահմանումները, որոնք տալիս է Դավիթը արվեստին. «...Արհեստ է ընդհանուր գիտութիւն հանդերձ պատճառաւ, կամ արուեստ է ունակութիւն ճանապարհորդեալ հանդերձ երևակայութեամբ. քանզի արուեստ ունա-

³² Նույն տեղում, էջ 96։

³³ Նույն տեղում։

³⁴ Նույն տեղում, էջ 96, 106։

³⁵ Նույն տեղում, էջ 98։

³⁶ Նույն տեղում, էջ 104։

կութիւն ոմն է և գիտութիւն, ալլ և ճանապարհորդէ. այսինքն զամենայն ինչ ըստ կարդի առնէ»։ Այս սահմանումը մեկնաբանող մի շարք դատողություններին հետո Դավիթը ավարտում է իր միտքը հետևյալ ամփոփիչ սահմանումով. «...Արուեստ է բաղկացութիւն ի հասողութենէ, ներհմտութեամբ նախակրթեալ առ պիտանացու ինչ կատարումն, որ ի կենցաղումս»³⁷։ Ինքը Դավիթը այդ սահմանմանը տալիս է այսպիսի ճշտումներ. Առաջին՝ արվեստը բաղաժարդկանց (այլ ոչ թե առանձին անհատի) գիտելիքների հանրագումար է։ Երկրորդ՝ նախքան արվեստի կազմի մեջ մտնելն այդ գիտելիքները անցնում են հիմնավոր փորձարարական ստուգում։ Երրորդ՝ դա գիտելիք է, որ նույնատև ունի կյանքում որևէ օգտակար բանի հասնելու։ Այդ հանգամանքն ըստ Դավթի անհրաժեշտ է ընդգծել «վասն ընդունայն արուեստութեանց և շարարուեստութեանց, որք ոչ ունին պիտանի կատարումն ի կենցաղումս»³⁸։

Դավիթը բաղմիցս ընդգծում է արվեստի օգտակարությունը։ «Սահմանք»-ի առաջին գլխում նա նշում էր, որ «և ոչինչ ընդունայն և վայրապատ ստեղծիչն եստեղծ, ոչ բնութիւն և ոչ արհեստ, վասն այսորիկ կարևորաբար զվասնէին խնդրեմք» (էջ 4)։ «Մեկնութիւն ի Վերլուծականն Արիստոտելի» աշխատության մեջ արվեստի օգտակարության հարցը ներկայացվում է ավելի ծավալուն ձևով. «...Շատ ինչ ծնանին արհեստի ոմանք՝ որք ոչ են նոցա մասունք. բայց բացակատարեցին զնոսա, որպէս զի և ինքեանք առցեն ի պէտս և ալլք. քանզի քանոնումն և կանգնումն պիտանանայ և հիւսն և շինօղն. թէպէտ և հիւսն բացակատարեաց զնոսա. և զի որպէս գործի բացակատարեաց զնոսա հիւսն առ ի պիտանանալ նոցին, յայտ է յայնմանէ, զի բաղում զգուշութեամբ գործեաց վասն ամենայն իրօք պէտս ունելոյ նոցա, ոչ իւր միայնոյ, ալլ և ալլոց» (էջ 58)։

Եվ այսպես, գործունեության ունայն և վնասակար տեսակները Դավիթը արվեստներ է կոչում, քանի որ արվեստ հասկացության տեսակածին շատ հատկանիշներ հատուկ են նաև նրանց, սակայն հայ փիլիսոփայի համար ծայր աստիճան կարևոր հատկանիշի տեսակետից՝ օգտակար լինել կյանքում, դրանք ըստ էության մնում են արվեստի սահմաններից դուրս։ Հենց այդ պատճառով էլ կարելի է ասել, որ Դավթի մոտ արվեստ են միայն գործունեության այն սեռերը, որոնք պիտանի են կյանքի համար, այն դեպքում երբ ունայն և վնասակար արվեստները ավելի շուտ արվեստ չեն, կամ կեղծ արվեստ են, թեև ինքը Դավիթը նման հասկացություններ չի օգտագործում։ Համենայն դեպս Դավթի վերը բերված բոլոր դատողությունները՝ արվեստները բանական և կիրառական տեսակների րաժանելու մասին, ամբողջապես վերաբերում էին օգտակար արվեստներին։ Առաջ քաշելով օգտակարության սկզբունքը և շեշտելով այն, Դավիթը դրանով իսկ հանդես է գալիս իբրև հասարակայնորեն արժեքավոր արվեստի կողմնակից։ Եվ դա, անշուշտ, նրա էսթետիկայի ամենաուժեղ կողմնակից է։

Դավիթ Անհաղթի «Սահմանք»-ում երաժշտության մասին մի շարք հետաքրքիր դատողություններ կան։ Նրա ասույթները վկայում են ոչ միայն V—VI դդ. Հայաստանում երաժշտական կուլտուրայի զարգացման բարձր մակարդակի, այլև Դավթի կողմից հարցին լավ տիրապետելու մասին։ Այսպես, նա երաժշտական արվեստի այնպիսի նրբերանգների իմացություն է դրսևորում,

³⁷ Նույն տեղում, էջ 102, 104։

³⁸ Նույն տեղում, էջ 104։

որը կարելի էր ձեռք բերել միայն սեփական փորձի հիման վրա: Ահա մի օրինակ. «...Առ ի լինել յարմարումն քնարի՝ պարտ է զամենայն զաղիսն բարեյարմարս զոլ, իսկ առ ի լինել անյարմարության՝ բաւական է և մի աղի փոփոխել»³⁹: Ավելի հետաքրքիր է այն, որ արվեստից վերցրած այս փաստը Դավիթն օգտագործում է ներդաշնակության ասպարեցման համար ունիպիսի ոլորտում, ինչպիսին է մարդու առողջությունը, որտեղ որոշակի կարգի խախտումը նույնպես տանում է դժպի աններդաշնակություն, այն է՝ հիվանդություն:

Երաժշտության բնույթի մեկնությունում Դավիթը, ինչպես այն ժամանակվա մտածողներից շատ շատերը, գտնվում է Պյութագորասի էսթետիկայի ազդեցության տակ, որը երաժշտության էությունը հանգեցնում էր քանակական հարաբերությունների: Եվ պատահական չէ, որ Դավիթը երաժշտությունը դիտում էր թվաբանության, երկրաչափության և աստղաբաշխության հետ մեկտեղ իբրև մաթեմատիկայի տեսակ: Նրանց միացնում է միասնական քանակական էությունը: «Եւ պարտ է գիտել,—գրում է նա,—թէ ուսումնական քանակին զոյանայ և այսօքիւք կահաւորի. կամ թուականան, որպէս ինքն իսկ թուականն, որ է քանակ, և կամ բաղադանութեամբ հնչմանց, որպէս երաժշտականն. քանզի և այս քանակ է. քանզի խնդրէ՝ թէ ո՞ր է, որ զերկպատիկ բան ունի, և ո՞ր է, որ զկիսաբոլոր, և ո՞ր զմականական, և ո՞ր զմակբառական»⁴⁰:

Մաթեմատիկայի տեսակների միջև տարբերությունը քանակի զրուորման տարբերությունն է, նրա տարբեր բնութագիրը: Եվ Դավիթը մի քանի անգամ է նշում երաժշտության առանձնահատկությունն այդ առումով. ընդգծելով, որ երաժշտությունը զոյանում է «ի տարրորշ քանակէն, որ ըստ բաղադանութեան»: Համեմատելու համար հիշենք թվաբանության բնութագիրը՝ «յորոց թուականն բաղկանայ ի տարրորշ քանակէն»⁴¹:

Դավիթը ոչ միայն վեր է հանում երաժշտության քանակական էությունը և նրա տարբերությունը քանակական հարաբերությունների զրուորման այլ ոլորտներից, այլև բնութագրում է գործիքային (կամ ինչպես ինքն է ասում՝ նյութական)՝ «որ փանդումբ և փողովք և ծնծղայիւք բաղկանայ», և վրկալ երաժշտության տարբերությունը, որին նա բացահայտ գերապատվություն է տալիս, համարելով երաժշտական աբվեստի հիմքն ընդհանրապես: Այդ պատճառով էլ նա ասում է, որ նյութական երաժշտությունը միայն մոտ է կանգնած իսկական վրկալ երաժշտությանը, քանի որ «ստույգ երաժշտականն բանի միայն պիտանացեալ բաղկացուցանէ զինքն»⁴²: Վրկալ երաժշտության մասին Դավիթը մտքերը առնչվում են անտիկ աշխարհի տրադիցիային: Հայտնի է, որ Պլատոնը իր «Փրենքներ» աշխատությունում գտնում էր, որ նվագը երաժշտական գործիքների վրա արդարացվում է միայն այն զեպքում, երբ ուղեկցում է երգին: «Ֆլեյտայի կամ կիթարի վրա առանձին վերցրած նվագը,—ասում էր հույն մտածողը,—իր մեջ պարունակում է վերին աստիճանի անճաշակ և ձեռնածուին արժանի ինչ-որ բան»⁴³: Դավիթը ավելի հանդուրժող վերաբերմունք ունի գործիքային երաժշտության հանդեպ, թեև ևնթակայություն է սահմանում նրա և

39 Նույն տեղում, էջ 32:
40 Նույն տեղում, էջ 126:
41 Նույն տեղում, էջ 130:
42 Նույն տեղում, էջ 134:
43 «Античные мыслители об искусстве», М., 1937, էջ 117:

վոկալի մոջն, որը դիտում է իբրև ընդհանրապես երաժշտության հիմք: Դավթի հայացքներն այս հարցում արտացոլում են ոչ միայն բուն դործիքային երաժշտության էվոլյուցիան, կլանքում նրա դերը ու տեղը փոփոխումը Պլատոնից հետո անցած ժամանակամիջոցում, այլև համասլատասխանաբար, դործիքային երաժշտության նկատմամբ վերաբերմունքի փոփոխությունը հասարակության մեջ:

«Սահմանքի» այն գլուխը, որի մեջ տրվում է երաժշտության մանրամասն վերլուծությունը մաթեմատիկայի այլ տեսակների հետ համադրած, ավարտվում է երաժշտության էմոցիոնալ ներդործության հատկության բնութագրումով. «Եւ պարտ է դիտել, թէ մեծ է զօրութիւն երաժշտականին, պէսպէս կրիւք ըմբռնելով զհոգին և տրամադրելով, որպէս յայտ առնեն մրմունջք և ողբք, ըստ ինքնեացն տրամադրելով զհոգին» (էջ 134), Այնուհետև, վկայակոչելով այլ աղբյուրներ, նա բերում է երաժշտության տարբեր ներդործության օրինակներ. «Որպէս վիպասանեալ է ոմանց մասն Աղէքսանդրի, թէ ի խրախութեան կով, երաժիշտն զպատերազմականն նուագէր զմատն, և նա իսկոյն զինեալ արտաքս դրմեաց: Իսկ դարձեալ երաժշտին զուրախականն բախեալ զնուադս, նա անդրէն դարձեալ ի բաղմականսն ճեմէր» (էջ 134):

Այս օրինակները որոշ չափով պարզեցված և ուղղագիծ ձևով են ներկայացնում երաժշտության ներդործության պրոցեսը, չլ չասենք այն մասին, որ առաջին դեպքում ընդհանրապես կալուղ էլ ներդործել ուղմական մեղեդիի ոչ այնքան էմոցիոնալ, որքան ազդանշանային-մոբիլիզացնող կողմը: Կարևորն այն է, որ հիմնական դրույթը երաժշտության տարբեր էմոցիոնալ ներազդեցության ունակության մասին խորապես ճշմարիտ է և արդյունավետ:

Էսթետիկորեն նշանակալի նյութը Դավթի գործերում չի սահմանափակվում բերվածով: Նրա մոտ մենք հանդիպում ենք արվեստի շատ տեսակների (ավելի կամ պակաս մանրամասնությամբ տրված) բնութագրերի, բանաստեղծական դատողությունների գնահատանքների:

Հետաքրքրական են Դավթի կողմից Հոմերոսի և նրա պոեմների բաղում չափազանցական հիշատակումները, որոշ տեքստաբանական սկզբունքների շարադրումը, որոնք անհրաժեշտ են առանձին երկերի հեղինակային պատկանելության պարզաբանման համար, էվրիպիդեսից և այլ դրողներից արվող մեջբերումները և այլն:

ИСКУССТВО В ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ДАВИДА АНАХТА (НЕПОБЕДИМОГО)

Доктор философских наук, профессор Я. И. ХАЧИКЯН

(Резюме)

Давид Анахт (Непобедимый) — наиболее крупный представитель философской мысли в Армении эпохи раннего феодализма, чьи труды имеют важное значение не только для освещения формирования логико-гносеологической и, шире, философской мысли в Армении V—VI вв., но и для характеристики позднеэллинистического направления армянской эстетической мысли названного периода. Исходной позицией всех

рассуждений Давида об искусстве является утверждение его познавательного значения, его причастности к процессу познания, как одной из его форм, ступеней. В статье анализируется общее определение искусства, данное Давидом, раскрывается понимание армянским философом роли и места искусства в едином процессе познания. Уделено определенное внимание давидовскому пониманию вопроса о соотношении искусства и действительности (природы), решаемого им с позиций античной теории мимезиса. Подробно характеризуется проблема классификации искусств, к которой первым в истории армянской философии обратился именно Давид. Разрабатывая этот вопрос, Давид выдвигает, в частности, принцип полезности искусства, тем самым выступая поборником общественно значимого искусства, что, несомненно, составляет одну из сильных сторон его эстетики. В последней части статьи излагаются некоторые мысли Давида о музыке, ее сущности и отличительных признаках.