

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻՆ ԵՎ ՀՈԳԵՎՈՐ ՕՐՀՆԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

1. 2. ՀԱՅՈՐՑԱՆ

Անգնահատելի է Ներսես Շնորհալու ավանդը հայկական հոգևոր օրհներգերի հավաքածուի՝ Շարակնոցի կազմավորման գործում: Հայտնի է, որ կանոնական Շարակնոցում ընդգրկված երգերից Շնորհալու գրչին են պատկանում շուրջ երկու հարյուրը¹, այսինքն՝ Շարակնոցի ընդհանուր ծավալի առնվազն հինգերորդ մասը²: Շնորհալու երաժշտական-բանաստեղծական գործունեությունը, սակայն, նպաստել է ոչ միայն հոգևոր օրհներգերի քանակական աճին, այլև նրանցում սկզբունքորեն նոր, նախաշնորհալիական շրջանի արվեստի համար ոչ բնորոշ ոճական առանձնահատկությունների զարգացումը: Նկատի ունենք ինչպես Շնորհալու նորմուծությունները չափածո խոսքի կազմակերպման ե աստվածաբանական գաղափարների բանաստեղծական մեկնաբանման բնագավառում, այնպես էլ նրա երաժշտական ստեղծագործությունը:

Ինչ վերաբերում է չափածո խոսքի կազմակերպման ձևերին, ապա այստեղ Շնորհալու ամենահայտնի նորմուծությունն է Շարակնոցի երգերում առաջին անգամ վանկաշեշտական տաղաչափության օգտագործումը (չորսոտնյա յամբ, աննշան շեղումներով), որով գրված են, օրինակ, Աղուհացից Գ-րդ կիրակիի կանոնի «Որ ըզխորհուրդ քո գալըստեանդ»³ կամ Պենտեկոստեի Զ-րդ օրվա «Նոյն ե նրման հօր և որդւոյ»⁴ հատվածները: Նախաշնորհալիական շրջանի օրհներգերի բանաստեղծական ձևերը հետևում էին գլխավորապես արիստիկ տաղաչափական ուրվագծի, որի համաձայն յուրաքանչյուր բանաստեղծական տողը՝ իմաստային-շարահյուսական դադարի միջոցով բաժանվում է երկու ամփոփ չափահանական մասերի՝ կիսատողերի, ընդ որում ալղպիսի բաժանումը կատարվում է վանկերի և բառային շեշտերի քանակից անկախ: Նման արիստիկ, կիսատողերի վանկային ծավալի անկանոնությամբ բնութագրվող «արձակ բանաստեղծության»⁵ օգտագործման օրինակներ կարելի է հանդիպել նաև Շնորհալու մոտ: Հիշատակենք թեկուզ Մեծ չորեքշաբթու կանոնի հետևյալ հատվածը, ուր կիսատողերի ծավալը տատանվում է 5-ից մինչև 13-ը⁷:

Որ իորհրդեամբ ընդ հօր և հոգւոյն/արար ի պաակիր
իւր ըզմարդն առաջին. (9+11)

1 Ն. Թ ա հ մ ի դ յ ա ն. Ներսես Շնորհալին Լրգահան և երաժիշտ. Երևան, 1973, էջ 34: Շնորհալու շարականների ցանկը տե՛ս նույն գրքի 38—40 էջերում:

2 Հ. Մ կ ռ չ յ ա ն. Շարականախոսություն (շարականի հեղինակները).— «Լույս», 4. Պոլիս, 1905, № 44, էջ 1064:

3 Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց. Վաղարշապատ, 1875, էջ 340—343:

4 Նույն տեղում, էջ 624—625:

5 «ՏՈՂ» հասկացության սահմանում տե՛ս մեր հոդվածում՝ Լ. Հ ա կ ո Ր յ ա ն. Հայկական շարականների տաղաչափությունը.— «Էջմիածին», 1986, № 7—8, էջ 70:

6 Կ ո մ ի տ ա ս. Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ. Երևան, 1941, էջ 109—110:

7 Ձայնագրեալ Շարական, էջ 405—406: «Ը» հնչյունը Շարակնոցում գիտվում է իբրև ոչ պարտադիր վանկակազմիչ, այն երբեմն գրի է առնվում, իսկ երբեմն՝ սղվում: Բանաստեղծական չափերը քննարկելիս, մենք բոլոր մասնավոր դեպքերում հետևում ենք Շարակնոցում ընդունված ավանդական ուղղագրությանը:

այսօր որդիք մարդկան ժողովեալ խորհին մատենել
ի մահ զորդին աստուծոյ: (9+11)
Յուդա սիրոյն աշակերտ/փոխանակեաց զատելութիւն
առ վարդապետին: (7+13)
մատենելով քահանայից/ընդ երեսուն արծաթոյ: (7+7)
Որ զամենայն տնօրինարար/կամաւ յանձն առեր
փերկիլ ընդ մեղաւորաց: (8+12)
վասն անճառ խոնարհութեանըդ քո/և մեզ
ողորմեա: (9+5)

Կարևոր է նշել, որ երկու ծայրահեղութիւններին՝ «արձակ բանաստեղծության» և լիակատար վանկաշեշտական տաղաչափությամբ գրված օրհներգերի միջև Շնորհալու մոտ հանդիպում են բազմաթիվ անցումնային ձևեր, որոնց վերլուծութիւնը հնարավորութիւն է տալիս հետեւելու վանկաշեշտական մըտածողութեան աստիճանական բյուրեղացման ընթացքին: Այդպիսի ձևերը բնութագրվում են բոլոր երկրորդ կիսատողերի վանկային ծավալի հաստատունութիւնով, մինչդեռ առաջին կիսատողերի ծավալը մնում է չկարգավորված: Հատկապես լայն տարածում են գտել Շնորհալու մոտ հնգավանկ և յոթ վանկանի երկրորդ կիսատողերով չափերը: Հնգավանկ երկրորդ կիսատողերում միակ պարտադիր շեշտված վանկը հինգերորդն է. մյուս վանկերի վրա շեշտերը հայտնվում են անկանոն կերպով⁸.

Ընդ անառակին որդւոյ դռնմբ/առ հայրդ գրիած: (9+5)
Մեղաք յերկինս և առաջի քո/քաւիլ յանցանաց: (9+5)
Էլ ընդառաջ սիրով/զերկեա համբուրի: (6+5)
մաքեա ըզմեզ/ի մեղաց մերոց: (4+5)
Աղբիւր կենաց բըղխեալ յնդմայ/սուրբ աստուածածին: (9+5)
որով արբեցաւ երկիր ծարաւստ/հոգւոյն իմաստիւր: (10+5)
տալ մեզ մաղթեա/աղբիւրս արտասուաց: (4+5)
մաքեա ըզմեզ/ի մեղաց մերոց: (4+5)

Յոթ վանկանի երկրորդ կիսատողերում 7-րդ պարտադիր շեշտված վանկի կողքին ուրվագծվում է լրացուցիչ ուժեղ վանկ՝ չորրորդը (սրա շնորհիվ ոտանավորի մեջ են մտցվում ոչ միայն վանկական, այլև շեշտական տաղաչափութեան սկզբնական տարրերը)⁹.

Այսօր զանճառելի ծերնդեան քո Տէր/ըզսպասաւոր
խորհրդոյ: (10+7)
ի հողանիւթ գոյացութեանց/փոխադրեցեր ի
յերկինս: (8+7)
Այսօր զանտանելի բանիդ րարձօղն/ըզքերովբէ
հողեղէն: (10+7)
Բարձրացուցեր ի ստորայնոցս/գերակայիցրն
կայանս: (8+7)

Վերջապես, Շնորհալու մոտ կիրառութիւն է գտել նաև 8 և 7 վանկանի կիսատողերի հաջորդականութեան վրա հիմնված չափ, ընդ որում և՛ 7, և՛ 8 վանկանի հատվածներում սովորաբար շեշտվում է 4-րդ վանկը¹⁰.

Աղբիւր կենաց բաշխող շնորհաց/հոգիդ
իջեալ ի բարձանց:
զանապական պարգևս քո/բաժանեցեր
յառաքեալսն:

⁸ Նույն տեղում, էջ 230—231:

⁹ Նույն տեղում, էջ 743—749:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 637—638:

Որ ի վերա: ջուրցըն դուով: ստեղծանելիք
դարարածս:

Իշեալ ի ջուրս աւագանին ծնանիս որդիս
Աստուծոյ:

Այսպիսով, Շնորհալու օգտագործած տաղաչափական ձևերի սպեկտրը տարածվում է ավանդական «արձակ բանաստեղծությունից» մինչև հայ օրհներգության արվեստի համար միանգամայն նոր շափեր¹¹: Կարելի է ասել, որ օրհներգային տաղաչափության բնագավառում Շնորհալին կատարել է նախորդ հեղինակներին հատուկ ոճական առանձնահատկությունների սինթեզը¹² և միաժամանակ՝ ճանապարհ բացել բանաստեղծական ութմի հետագա հարստացման համար: Ծիշտ նույն դերն է խաղացել Շնորհալին նաև շարականների աստվածաբանական բովանդակության հարստացման գործում: Այժմ քննարկենք Շնորհալու օրհներգերն այդ տեսանկյունից:

Հայտնի է, որ վաղ քրիստոնեական օրհներգության պարզագույն ձևերը սովորաբար կատարվում էին սաղմոսների և մարգարեական օրհներգությունների առանձին հատվածներից հետո և միայն շատ աննշան փոփոխություն էին կրում աստվածաշնչային բնագրի համեմատ: Նման պարզագույն ձևերի հայկական տարբերակը կոչվում է կցուրդ («կցել» բառից)¹³, Շարակնոցում արխտիկ կցուրդների լավ օրինակներ ենք գտնում հատկապես Մեսրոպ Մաշտոցին վերագրվող «Ծրեք մանկանց» երգերի շարքի որոշ մասերում, որտեղ շարականագիրը սահմանափակվում է Դանիելի գրքի (Դան. 2, 52—88) հայտնի հատվածի պարզեցված շարադրանքով: Այսպիսով, տվյալ մարգարեական օրհներգանքը «կցված» լինելը արտահայտված է այստեղ ծայրահեղ ակնառու կերպով¹⁴:

Երգէին մանկանքն ի հնոցին և ասին. տէր Աստուած
հարցն մերոց օրհնեալ ևս յաիտեան:
Մի մատնէր զմեզ ի սպառ ըստ անօրէնութեան մերում
վասն Արահամու սիրելոյ քո. օրհնեալ ևս յաիտեան:
էշ հրեշտակն յերկնից և զրոց հրոյն շիշոց.
և փրկեաց զօրհնարանսն ի ձեռաց մահու. օրհնեալ ևս
յաիտեան:

Նույնպիսի արխտիկ ծագում ունեն Սահակ Պարթևին վերագրվող Ավագ շարաթի շարքի որոշ պարզ պատմողական օրհներգերը, որոնք ավելի պարզեցված շարադրանքի են վերածում այս անգամ արդեն ավետարանական սյուժեն¹⁵:

Այսօր տերն մեր լուանայր զոտս աշտկերտացն և
պտտութիւնը դայս ասելով.
Մի ոմն ի ձէնջ, և դրարք, մատնելոց է զիս ի մա:
և որոշի յաշակերտացն:
Ջոյն լուեալ Պետրոսի ակնարկէր առ Յովհաննէս.
հարցանել թէ ո՞վ իցէ:

¹¹ «Շնորհալիական» շափերի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Լ. Հակոբյան. նշվ. աշխ., էջ 72—79:

¹² Շնորհալու կողմից ըյուրացված է մնում միայն զուտ շեշտակա՛ն տաղաչափությունը, որի միակ օրինակն է Շարակնոցում Կոմիտաս Աղցեցու (VII դար) «Անձինք նուիրեալք...» հանրահայտ օրհներգը:

¹³ Ա. Աբգարյան. Հիմններգության ժանրը.—Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր. Երևան, 1984, էջ 100:

¹⁴ Զայնադրեալ Շարական, էջ 199—200:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 418—419:

Բանն զոր ասաց Յիսուս տրտմեցոյց զիւր զաշակերտսն
և խոռվեցան ամենեքեան:

Հետաքրքրությունն են ներկայացնում նաև քարոզչական բնույթ ունեցող այն հնագույն օրհներգերը, որոնցում ավետարանական սյուժեի շարադրանքը հարստացված է Քրիստոսի կերպարում երկնային և մարդկային սկզբունքների հակադրությունն ընդգծող բանաստեղծահետորական հնարներով: Նըման երգերին բնորոշ կառուցողական սկզբունքի համաձայն Քրիստոսի մշտնջենական, աստվածային էությունը վկայող ամեն մի թեզի հակադրվում է այդ էությունը իր երկրային վարքի եզակի իրադարձությունների վրա բեռնող եակաթեզ, մինչդեռ կրկներգն իր մեջ սխեմատիկ է հակադրվող տարրերը: Այս կառուցողական սկզբունքը կիրառված է, օրինակ, Սահակ Պարթևին վերաբերող Ավագ հինգշաբթուն նվիրված հետևյալ օրհներգում¹⁶.

Որ անսկիզբ յէութեանդ ես Աստուած. այսօր զգեցար
զգեստ հոգեղէն ծառայի ծածկելով զմերկութիւն
Նախահօրն օրհնեալ եկեալդ ի փրկութիւն ազգի
մարդկան:
Որ վերօրհնիս ի հրեղէն քերովքէից. այսօր
եկիր կամաւ ի վերնատունն խորհրդոյ լուսցեր
զաշակերտսն յօրինակ վասն մեր. օրհնեալ
եկեալդ ի փրկութիւն ազգի մարդկան:
Որ յաթոռ փառաց նստիս ընդ հօր. այսօր
բազմիւ ընդ աշակերտսն յանձն առեր. բաշխելով
զմարմին և զարիւն քո սուրբ. օրհնեալ եկեալդ ի
փրկութիւն ազգի մարդկան:

Կարելի է պնդել, որ արխաիկ շերտին պատկանող հիմներգերում արտացոլված է մի այնպիսի պատկերացում սրբազան պատմության մասին, որի համաձայն յուրաքանչյուր իրադարձություն մեկնաբանվում է իբրև եզակի, անցյալում և ապագայում ուղղակի զուգահեռներ շունեցող գործողություն: Առանձին դեպքը կարող է հարաբերակցվել հավերժության հետ, սակայն գրեթե երբեք չի կապվում բիրիական պատմության այլ իրադարձությունների հետ: Մշտնջենականի և եզակիի, երկնայինի և երկրայինի հակադրության այդ համակարգը պայմանավորում է արխաիկ հիմներգության ոճական յուրօրինակությունը:

Նման մտածողության հատկանիշները կարող ենք երբեմն դիտել Շնորհալու այն օրհներգերում, որոնք կցված են ավելի հին ծագում ունեցող շարականներին, հավանաբար դրանց առանձին պակասող մասերը լրացնելու համար: Այդպիսի դեպքերում Շնորհալին գերադասում է ավանդական սովորությունների նկատմամբ հավատարմություն պահպանել և խուսափում է շարքի ոճական ամբողջականությունը խախտելուց: Շնորհալու «հնաոճ» բանաստեղծական արվեստի լավ օրինակ է Մեծ չորեքշաբթու կանոնի «Օրհնություն» մասը (շարքի մնացած մասերը վերագրվում են Սահակ Պարթևին), ուր պահպանված է հին օրհներգության համար բնորոշ «վերին» և «ներքին» աշխարհների դիալեկտիկան¹⁷.

Որ յաթոռ փառաց բազմեալ ընդ հօր անսկզբնակից
բանդ. այսօր բազմիւ ընդ հոգեղէնսն յանձն առեր.
օրհնեմք զեկեալդ ի փրկութիւն աշխարհի:
Որ անճառ աստուածութեամբ օծեալ զքո ծառայական
կերպ. այսօր հաճեցար օծանիլ իւղով ի մեղաւորաց.
օրհնեմք զեկեալդ ի փրկութիւն աշխարհի:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 418:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 404—405:

Նույն «Օրհներգության» վերջին հատվածում Շնորհալին ընդօրինակում է Սահակ Պարթևի և վաղ միջնադարյան ուրիշ հեղինակների օրհներգերին հատուկ ավետարանական սյուժեի շարադրման ոճը: Նման «հնաոճ» շարականները, սակայն, կազմում են Շնորհալու ժառանգության աննշան մասը: Ավելի բնորոշ են նրա համար սրբազան պատմության վրա միանգամայն այլ-ավելի զարգացած հայացք արտացոլող հոգևոր օրհներգեր, ուր վառ բանաստեղծական երևակայության կողքին հանդես են գալիս բազմակողմանի աստվածաբանական մեկնության տարրեր՝ մի բան, որ սկզբունքորեն խորթ էր շարականագիրներին առաջին սերունդներին:

Այգ նոր ոճի արմատները պետք է որոնել VIII դարի մեծագույն աստվածաբան և հոգևոր բանաստեղծ Ստեփանոս Սյունեցու մոտ: Սյունեցու գրչին է պատկանում մասնավորապես Հարություն ավագ օրհներգչունների հայտնի շարքը, որտեղ Բրիստոսի հարության թեման հետևողականորեն ներկայացվում է Հին կտակարանից (Նիից, Երկրորդ օրինաց, Ա թագավորաց, Նաաիայի, Հովնանի և Ամբակումի գրքերից) քաղված տասը դրվագների լույսի ներքո¹⁸ (հիշեցնենք, որ նման կառուցողական սկզբունքով է բնորոշվում նաև նույն VIII դարում առաջացած բյուզանդական «կանոն» ժանրը, անկարիս այն հանգամանքից, թե եկեղեցական որ կոնկրետ տոնին է այն ներվիրված. միակ էական տարբերությունն այն է, որ այստեղ բիրտական նախատիպարների քանակը հավասար է 8-ի կամ 9-ի, և ոչ թե 10-ի)¹⁹:

«Ավագ օրհներգչուններում» (ինչպես նաև բյուզանդական «կանոնում») դիալեկտիկ հակադրումների համակարգը փոխարինվում է ասոցիատիվ կապերի համակարգով, որ ուղղված է սրբազան պատմության ընթացքի տարբեր փուլերում տեղի ունեցած իրադարձությունների ներքին հարազատության բացահայտմանը և սրբազան պատմությունը ներկայացնում է իբրև ինքնամփոփ, ստատիկ ամբողջություն²⁰:

Ստեփանոս Սյունեցուց սկիզբ առնող ասոցիատիվ բանաստեղծական ոճը իր բարձրագույն դրսևորումն է ստացել Շնորհալու ստեղծագործության մեջ: Նրա օրհներգերի համար բնորոշ են Հին և Նոր կտակարանների բազմաթիվ կերպարների համարձակ համադրումներ, որ կարելի է համարել «Ավագ օրհներգչուններում» բյուրեղացած գաղափարների ծայրահեղ զարգացման արդյունք: Հատկանշական է Պենտեկոստեի 3-րդ օրվա կանոնի հետևյալ հատվածը, որ յուրաքանչյուր տան առաջին (Հին կտակարանի կերպարի վրա հիմնված) և երկրորդ (Նոր կտակարանի «Գործք առաքելոց») գրքի 2-րդ գլխի սյուժեի հետ կապված) կեսերը բովանդակության առումով կարծես համակշիռ են իրար նկատմամբ՝ ի տարբերություն արխաիկ օրհներգերին հատուկ կառուցողական սկզբունքի, ուր զուգաչափության հիմքում ընկած են ոչ թե ժամանակային, այլ տարածական հարաբերակցություններ²¹:

Որ զմիարանեալսն յաշտարակին բաժանմամբ լեզուացն
քակեաց <Մնդոց, 11>: այսօր դրածանեալ լեզու
ազգաց միաբանեաց դարձեալ ի սուրբ վերնատունն.
ամենայն հոգիք օրհնեցէք զհոգին Աստուծոյ:
Որ էջն հոգին տեառն և առաջնորդեաց
երկոտասան ցեղիցն Իսրայէլի ի յանապատին
<Նիից, 13>: այսօր երկոտասան

¹⁸ «Ավագ օրհներգչունների» կառուցվածքի մասին տե՛ս Մ. Աբեղյան. Շարականների մասին.— «Արարատ», էջմիածին, 1912, էջ 826—828:

¹⁹ Բյուզանդական «կանոն» ժանրի մասին տե՛ս, մասնավորապես, E. wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography. London, 1962, p. 198—245.

²⁰ Հմմտ.՝ С. Аверинцев. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья.— Античность и Византия, М., 1975, с. 278—279.

²¹ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 629—630:

առաքելոցն առաջնորդէ ի յաւետարանն.
 ամենայն հոգիք օրհնեցէք զհոգին Աստուծոյ:
 Որ ելից հոգին Տեառն զԲեսելիէլ, ճարտարապետ
 խորանին <Ելից, 31>. այսօր շինէ զմարգիկ խորան
 սուրբ Երրորդութեանն. ամենայն հոգիք օրհնեցէք
 զհոգին Աստուծոյ:

Բերենք Շնորհալու ստեղծագործությունից մի այլ հատկանշական օրինակ (հատված Աղուհացից 5-րդ կիրակիի կանոնից), որտեղ առաջին տան սկզբնական բառերը և կրկներգի «Տէր Աստուած հարցն մերոց» ստանդարտ բառալին բանաձևը հիշեցնում են մեզ, որ օրհներգի ժանրի սկզբնաղբյուրն էր կցուրդը՝ աստվածաշնչական օրհնության վերապատմումը:

Հատկանշական է, սակայն, այն տարբերությունը, որ դիտվում է Շնորհալու տեքստի և Մեսրոպ Մաշտոցին վերագրվող, վերը հիշատակված նույն երեք մանկանց երգի կցուրդի միջև: Եթե այնտեղ շարականագիրը հավատարիմ էր մնում ելակետային բիբլիական նախատիպարին և խուսափում էր իր երգի մեջ որևէ կողմնակի մոտիվներ մտցնելուց, ապա Շնորհալու համար Դանիելի գրքից քաղված «Աստուած հարցն մերոց» բանաձևը ծառայում է իբրև սկզբնական ազդակ մեծ պահքի գաղափարի շուրջը ընդարձակ և բազմակողմանի, զանազան կերպարներ և մոտիվներ ներգրավող աստվածաբանական մտորումներ ծավալելու համար²²:

Որ ի սկիզբն փրկութեան մերոյ օրինակի
 Երևեցար մարգարէին Մովսէսի.
 աստուածային վառեալ բոցով զմորենին անկիզկի
 <Ելից, 3> ի նմանութիւն կուսական
 ծննդեանն <Հմմտ. Մաթեոս, 1, Ղուկաս, 1>.
 օրհնեալ Տէր Աստուած հարցն մերոց <Դան, 3>:
 Որ յօրինակ քո գալստեան յաշխարհս
 առաքեցիր զՄովսէս ի յեգիպտոս,
 ազատելով զհինն Իսրայէլ արեամբ գառինն
 խորհրդոյ <Ելից, 12>. որպէս և դու, դառն
 Աստուծոյ. քո կենարար արեամբդ <Հմմտ. Թուղթ առ Երբայեցիս, 9,
 Առաջին Թուղթ Պետրոսի, 1> զնորս Իսրայէլ.
 օրհնեալ Տէր Աստուած հաբցն մերոց:
 Որ ի նմանութիւն Կարմիր ծովուն <Ելից,
 14> բաժանեցեր խաչին զծով աշխարհական
 <Առաջին Թուղթ առ Կորնթացիս, 10>, խորտակելով
 զիմանալի զգլուխ վիշապին ի վերայ ջուրցն
 <Սաղմոս 74> և առաջնորդեցեր ամպով ժողովրդեան
 քո ի յերկինս <Ելից, 13, Հմմտ. Եսայիա, 4>.
 օրհնեալ Տէր Աստուած հարցն մերոց.

* * *

Այսօր մարբեսցուք պահօք քառասնօրեայ, ըստ
 Մովսէսի, զի Լեցուք ի լեառն իմանալի առ Աստուած <Ելից, 34>..
 Այսօր ընդ մեծին Եղիայի սրբեալք պահօք
 <3-րդ դիրք Թագավորաց, 19>. զի տևալեան
 Աստուածային լուսոյն արժանացուք հոգւով...
 Այսօր պահօք ճշմարտութեան Լեցուք ի
 լեառն փորձութեան ընդ Քրիստոսի <Մաթեոս, 4>,
 պատերազմել ընդ թշնամոյն արժանացուք նովաւ...

Այսպիսով, Շնորհալու օրհներգերի ոճական սպեկտրը ընդգրկում է ինչպես արխաիկ բանաստեղծական ոճի ընդօրինակումներ, այնպես էլ աստվածաբանական մտածողության բարձր մակարդակ ցուցաբերող ասոցիատիվ ոճի նմուշներ²³։ (հիշեցնենք, որ Շնորհալու օգտագործած տաղաչափական ձևերի վերլուծության արդյունքում ստացել ենք նման պատկեր)։ Նույն իրադրությունը կրկնվում է նաև Շնորհալու օրհներգերի երաժշտական բաղադրիչի դեպքում։ այստեղ ավանդական, ութձայն համակարգի օրինաչափությունների հետևող երաժշտական նախատիպարների կողքին հանդիպում ենք միանգամայն նոր, ինքնաստեղծ, ընդունված կանոններից շեղվող մեղեդիական գաղափարների։

Հայտնի է, որ ութձայն համակարգի գաղափարը, ընդհանուր լինելով միջնադարյան քրիստոնեական աշխարհի բոլոր շրջանների համար, կոչված էր եղել եկեղեցական երաժշտության ամբողջ երգացանկը կարգավորելու, այն հանգեցնելով կանոնական մեղեդիական տիպարների սահմանափակ քանակի (ընդ որում յուրաքանչյուր շրջանում ելակետային տիպարների ընտրություններ կատարվում էր ըստ տեղական ֆոնկլորային ավանդույթների)²⁴։

Ութձայն մեղեդիները կազմված են կայուն բանաձևերից, որոնք, փոխադրվելով մի երգից մյուսը, համապատասխանեցվում են տարրեր բառային տեքստերի։ Բանաձևի կառուցվածքը պայմանավորված է տեքստի մեջ նրա զբաղեցրած դիրքով (գոյություն ունեն սկզբնական բանաձևեր, ոտանավորի առաջին և երկրորդ կիսատողերը եղրափակող բանաձևեր, շարականի առանձին տները եղրափակող կադանսային բանաձևեր)²⁵, այսինքն ութձայն համակարգի օրինաչափությունների համապատասխանող մեղեդու ծավալումը կատարվում է բառային տեքստի շարահյուսական և առոգանական կառուցվածքի համաձայն²⁶։ Ութձայն համակարգը ծնվել է միջնադարյան «նույնությունների էսթետիկայի»²⁷ պայմաններում և սկզբունքորեն բացառում է հեղինակային նախաձեռնության բոլոր դրսևորումները։ Նրա ծայրահեղ պահպանողական բնույթի շնորհիվ հայ միջնադարյան հոգևոր օրհներգության մեծ մասը հասել է մինչև մեր ժամանակները համեմատաբար քիչ փոխված վիճակում²⁸։

Շնորհալու անվան տակ մեզ հասած հնաոճ, ութձայնի կանոնական նորմաների հետևող օրհներգերը Շարակնոցի ավելի հին ծագում ունեցող երգերի համեմատ որևէ շոշափելի տարբերություն չեն ցուցաբերում։ Իբրև օրինակ բերենք թեկուզ Անտոնի անապատականի կանոնից երկու հատված, որոն-

²³ Նշենք, որ Շնորհալու հետևորդների մոտ զանազան մակդիրների, Հին և Նոր կտակարանների տարրեր գրքերից սկիզբ առնող զուգորդությունների անչափավոր կուտակումը երբեմն հասցնում է յուրահատուկ աստվածաբանական պաճուճազարդությանը։ Այս առումով հատկանշական է թեկուզ Աստվածածնի ծննդյան կանոնի «Որ ի բարձրութիւնս հատվածը (հեղինակ՝ Վարդան վարդապետ Բարձրաբերդցի, տե՛ս Ձայնագրեալ Շարական, էջ 49), ուր մի քանի տողի սահմաններում բազմաթիվ անգամ ակնարկված են Հին կտակարանի (Ծրգ երգոց, Եզեկիէլ, Սալիա և այլն) և Հայտնութեան գրքի տարրեր հատվածներ, ինչպես նաև թվային սիմվոլիկայի տարրերը (հմտ. նաև Հակոբ Կլայեցու գրչին պատկանող Հովակիմի և Աննայի կանոնի երդերը. Ձայնագրեալ Շարական, էջ 33—42)։

²⁴ Ութձայնի ծագման և բնույթի մասին տե՛ս, մասնավորապես, E. Werner. The Sacred Bridge. L.—N. Y., 1959, p. 367—409.

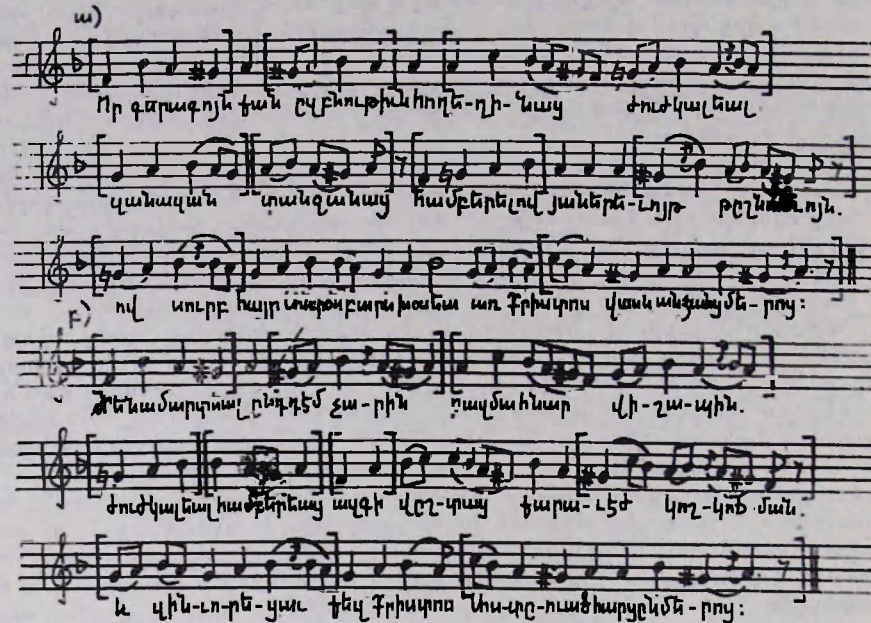
²⁵ Հայկական ութձայնի բանաձևերի մասին տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1985, № 2.

²⁶ Տե՛ս նույն տեղում, 1988, № 4.

²⁷ Տե՛ս Ю. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с. 156—157, 350—352.

²⁸ XIX դարում գրի առնված միջնադարյան երաժշտական նյութի հիման վրա մշակված ութձայնի տեսության մասին տե՛ս Ն. Թաշճյան. Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց. Վաղարշապատ, 1874, էջ 24—44; Ա. Բրուտյան ց. Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրության. Վաղարշապատ, 1890, էջ 25—127:

ցւոյ առաջինը պատկանում է Շնորհալուն, իսկ երկրորդը՝ վերագրվում Մովսէս Խորենացուն (փակագծերի մեջ են վերցրած ութնամյա համակարգի Առաջին ձայնին հատուկ կայուն բանաձևերը. նրանց միջև ընկած հատվածների ծավալը պայմանավորված է բառային տեքստի վանկերի քանակով)²⁹.



(օրինակ 1)

Նման պարզ մեղեդիական կառուցվածքով բնութագրվող երգերի կողքին Շարակնոցում կան նաև այնպիսի երաժշտական հուշարձաններ, որոնք իրենց բանաձևային կազմով որոշակիորեն տարբերվում են ութնամյա ավանդական տիպարներից: Իբրև օրինակ բերենք թեկուզ Աղուհացից 2-րդ կիրակիի կանոնի մի հատված (Չորրորդ ձայն, օր. 2 ա), այն համեմատելով սովորական, ավանդական Չորրորդ ձայնի մեղեդու հետ (օր. 2 բ)³⁰:

Առաջին նմուշի հեղինակն է Շնորհալին, երկրորդը վերագրվում է Ստեփանոս Սյունեցուն (VIII դար): Կարելի է ենթադրել, որ Չորրորդ ձայնի «արդիականացված», լայնածավալ տիպարը ստեղծվել է ուշ միջնադարյան ասոցիատիվ, բազմախոս բանաստեղծական ոճի պահանջները բավարարելու համար³¹, մինչդեռ օրհներգության վաղ շերտի պարզ տեքստերին համապատասխանող երաժշտական ոճը ներկայացված էր նույնպիսի պարզ, ավանդական ութնամյա բանաձևերից կազմված մեղեդիներով:

Հայտնի է, որ ութնամյա հիմնական ձայնեղանակներից (4 «ձայներից» և 4 «կողմներից») բացի գոյություն ունեն նաև ձայների և կողմերի կցված «դարձվածքներ»՝ ինքնուրույն մեղեդիական տիպարներ, որոնց մեծ մասը, Չորրորդ ձայնի վերը բերված ենթատեսակի նման, առանձնանում է յուրա-

29 Զայնագրեալ Շարական, էջ 121, 122:

30 Նույն տեղում, էջ 207, 958:

31 2ա օրինակում ցույց տրված մեղեդիական տիպարը բաղմիցս օգտագործվել է Շնորհալու, Լերբմեյնի և XI—XIII դդ. այլ շարականագիրների կողմից (տե՛ս Գրիգոր Պահլավունու Աստվածածնի ավետյաց կանոնը, Վարդան վարդապետի Աստվածածնի ծննդյան կանոնը), սակայն ծայրահեղ հազվադեպ է հանդիպում ավելի վաղ ծագում ունեցող շարականների կազմում:

Հատուկ «արդիականացնող» ոգով (մեղեդիների լայն ծավալ, 2/4 և ավելի մեծ տեղումբյամբ երգվող վանկերի բազմաքանակություն՝ ի տարբերություն սովորական ձայների և կողմերի, ուր նման «երկար» վանկերը հազվագյուտ են)³²։ Զարմանալի չէ, որ Շնորհալին մեծ հակում էր ցուցաբերում դարձ-

2: Գ

Որպես նա սրբութեան պատոյ նախի դարստին ա - ւան - դե - ցեր

զոր ոչ պա - հե - լով նա - խա - սրեղ - ճի-ցութեանդ պարզոյն

Ժաշակե - ցին քչդառնութիւն մե - դայ և մա - հու. վասն ո - րոյ

շնորհա մեզ քիչ ժաշակե լոյսը ցրութիւն քոյ անարուի - րա - նայ:

Նիսորեղն արեւմտեցնելու արեւայ ե - կե - դե - ցի ու - րա - խաբարս մեծաւանդ քոյ լով

Խնդի քո - նե - լով Վիշապակ սո - ցա:

(օրինակ 2)

վածքների նկատմամբ։ Կարելի է ասել, որ դարձվածքներից առնվազն մի քանիսի (Սրբորդ ձայնի դարձվածքի, Զորորդ ձայնի 1-ին և 2-րդ դարձվածքների) լայն օգտագործման նախաձեռնությունը պատկանում է հենց Շնորհալուն։ Համապատասխան երաժշտական հուշարձանները մեզ են հասել գրել-խափորապես նրա տնվամբ (երբեմն դրանք ընդօրինակվել են նաև նրա հետեւորդների կողմից)։ Նոր կամ քիչ տարածված մեղեդիական տիպարներ օգտագործելու դրդապատճառն է եղել, անկասկած, ավանդական ութձայնի արտահայտչական հնարավորությունների սղությունը, հատկապես ուշ միջնադարյան բանաստեղծական արվեստում տեղի ունեցած բարեփոխումների համեմատ³³։

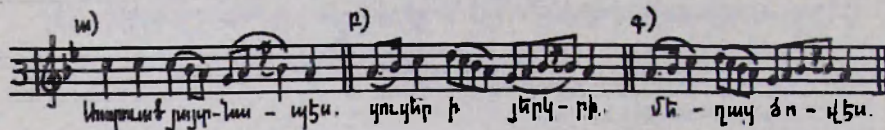
Հատուկ ուշադրության է արժանի Առաջին կողմ ձայնեղանակը, որի վերաբերյալ դեռևս Ն. Տնտեսյանը (1834—1881) նշում էր, որ այն հավանաբար պետք է դասվի դարձվածքների շարքում, մինչդեռ Առաջին կողմի «դարձվածքը» իրականում XIX դարում թյուրիմացության հետևանքով դարձվածքի նշանակություն ստացած բուն Առաջին կողմն է³⁴։ Մեր դիտումները ցույց են տալիս, որ Տնտեսյանի հաղորդած տվյալները պետք է վստահելի համար-

32 Նշենք, որ հիմնական ձայնեղանակների և դարձվածքների նույն հարաբերությունն է դիտվում նրանց խազային զրառումների համեմատության դեպքում՝ ձայների և կողմերի պարզ խազային պատկերի և հակադրված դարձվածքների ճոխ, հարուստ խազային ձևավորումը։ Տե՛ս Ի. Աթալյան. Հայկական խազային նոտագրությունը. Երևան, 1959, էջ 212—228։

33 Ն. Շնորհալու անհատականության վառ կնիք կրող մի շարք երաժշտական նմուշներ կարելի է գտնել Ն. Թադևիդյանի «Ներսես Շնորհալին Լրգահան և երաժիշտ արժեքավոր գործում»։

34 Ի. Տնտեսյան. Նկարագիր Լրգոց Հայաստանյայց ս. Եկեղեցվո, Իսթանպուլ, 1933։

վեն։ Առաջին կողմ ձայնեղանակի մեղեդիները, որոնք բոլոր դարձվածքների մեղեդիների նմանությամբ միշտ պարունակում են առնվազն մի քանի «երկար» վանկ, գրեթե երբեք չեն հանդիպում Շարակնոցի նախաշնորհալիական շերտին պատկանող շարքերում (տե՛ս թեկուզ Մ. Մաշտոցին վերագրվող Յպաշխարության շարականները, Մովսես Խորենացուն և Անանիա Շիրակացուն վերագրվող Հարություն երգերը կամ Ստեփաննոս Սյունեցու անվամբ մեզ հասած Մարտիրոսաց շարքը և Հարության ավագ օրհնությունները, ուր բուն Առաջին կողմը փոխարինված է դարձվածքով, մինչդեռ ութձայնի մնացած ձայնեղանակները ներկայացված են գլխավորապես հիմնական տարբերակներով։ սակավաթիվ բացառությունները չեն փոխում ընդհանուր պատկերը)։ Մեր կարծիքով Առաջին կողմ մեղեդիական տիպարը հատուկ ստեղծված է եղել իբրև Շնորհալու տաղաչափությանը բնորոշ փոփոխական ծավալունեցող առաջին և հնգավանկ երկրորդ կիսատողերով չափի երաժշտական համարժեք։ Բանն այն է, որ Առաջին կողմ ձայնեղանակում բանաստեղծական տողի ավարտական հատվածի հետ համընկնող երաժշտական կայուն բանաձևի կառուցվածքը (տե՛ս նոտային օրինակ 3ա՝ բանաձևի համեմատաբար պարզ, միջակ տեմպով երգվող տարբերակ, 3բ՝ ավելի դանդաղորեն ընթացող, միջանկյալ և անցողիկ հնչյուններով հարստացված տարբերակ) ենթադրում է համապատասխան բառային տեքստի անպատճառ նգավանկ (կամ երբեմն նաև քառավանկ. տե՛ս նոտային օրինակ 3գ, ուր բանաձևի առաջին և երկրորդ քառորդները կապված են միմյանց հետ ընդհանուր լիգայով) ծավալ³⁵։



(օրինակ 3)

(Հանուն ճշգրտության պետք է նշել, որ այս օրինաչափությունից բացառություն են կազմում Առաջին կողմ շարականների լսանձին տներ եզրափակող կադանսային բանաձևերը, որոնք ունեն այլ երաժշտական կառուցվածք)։

Այսպիսով, Շնորհալու ստեղծագործության մեջ առաջացած տենդենցը. ըստ որի տեքստի բոլոր տողերի երկրորդ կիսատողերը (երբեմն առանձին տների ավարտական հատվածների բացառությամբ) ստանում են կայուն վանկային ծավալ, յուրահատուկ արտացոլում է գտել նաև Շնորհալու կողմից նախասիրված մեղեդիներից մեկի կառուցվածքում։ Կարելի է ենթադրել, որ Շնորհալին եղել է տվյալ ձայնեղանակի հեղինակը՝ այսինքն նա խախտել է կանոնական, նույնության էսթետիկայի վրա հիմնված միջնադարյան երաժշտական արվեստի օրենքները և ստեղծել է ինքնուրույն, ութձայնի խիստ շրջանակների մեջ չպարփակվող երաժշտություն։ Ի տարբերություն նախորդ շարականագիրների, Շնորհալին եղել է ոչ միայն ընդունված երաժշտական տիպարների ընդօրինակող, այլև երաժիշտ-ստեղծագործող բառի լիակատար իմաստով։

Շնորհալու Առաջին կողմ ձայնեղանակի լավ օրինակ է Աղուհացից 2-րդ կիրակիի հետևյալ հատվածը (տե՛ս նոտային օրինակ 4)³⁶։

Ի մի բերենք ասվածք. Շնորհալու մոտ, վերածննդի գաղափարների ազդեցության տակ, «հոգևոր երաժշտական-բանաստեղծական արվեստ» բա-

³⁵ Զայնադրեալ Շարական, 3ա՝ էջ 627, 3բ՝ էջ 125, 3գ՝ էջ 213։

³⁶ Նույն տեղում, էջ 209—210։

ռակապակցության զիսավոր իմաստային շեշտը ինչպես աստվածաբանական նյութի մշակման և տաղաչափական հնարների զարգացման, այնպես էլ երաժշտության տեսակետից աստիճանաբար, բայց անշեղորեն փոխադրվում է «արվեստ» բառի վրա: Օրհներգությունն այլևս չի դիտվում որպես մի բանի պարզ և համապարտադիր բանաստեղծական և երաժշտական հնարների վրա հիմնված երգվող քարոզ: Այն աստիճանաբար վերածվում է նրբին անհատական արվեստի, որի ընկալումը ենթադրում է մտավոր զգալի ջանքեր:

Որ յառաջանայ յարեւմտեմանակ ծրեալ ի ho - րէ անճառելի բանդ.
 Ան - փր - քան որով ե - դնն երկինք և եր - կիր. օրհնեմք ըլծեալ
 Ան փր - քան հար - ցեն մե - րոյ:
 Որ ի պատկեր աստուածութեանդ ի վարդարե - ցն ըլծարդի և - քա - զի
 և ըլծարդի քանն ոչ պահե - լով դար - ցաւ ի հող ընդ մահու ան - կեալ
 քաղա - ւո - րու - քն:
 Որ պզ - օրեքին և քարջական իրոյ ի ոչ դարձուցն յորդույ և - դա - մայ.
 ալ շնորհեցն ըլլոյ ամորեն դառնալոյ ի կեանս որով պենով յանճառու քին
 վերա - փո - խե - ցն.

(օրհնակ 4)

Զարգացման այս ուղղությունը, իհարկե, հակասում էր հոգևոր օրհներգի ժանրի կանոնական, օրգանապես պահպանողական բնույթին և Շնորհալուց հետո, XIII դարում հանգեցրեց փակուղու՝ վերջնականապես սպառելով շարականի, իրեն արվեստի կենդանի ձևի, հնարավորությունները:

НЕРСЕС ШНОРАЛИ И ИСКУССТВО ДУХОВНОЙ ГИМНОДИИ

Л. О. АКОПЯН

Резюме

Духовные гимны (шараканы) Нерсеса Шнорали рассматриваются в трех взаимодополняющих аспектах: стихосложения, поэтической интерпретации богословского содержания, мелодической структуры. Показано, что Шнорали принадлежат принципиальные стилистические нововведения, отличающие его гимны от шараканов, созданных в ранние периоды развития жанра. Важнейшим нововведением Шнорали в области стихосложения стало широкое использование элементов силлабик; в области организации поэтического содержания многие гимны Шнорали характеризуются высокоразвитой системой ассоциативных связей, призванной представить священную историю как замкнутую в себе целостность, благодаря чему в гимнографию вводятся элементы разносторонней экзегезы. Наконец, Шнорали принадлежит заслуга широкого использования некоторых оригинальных мелодических моделей, выходящих за рамки традиционной, канонической для армянской гимнографии системы восьмигласия. Нововведения Шнорали объясняются воздействием ренессансных тенденций, благодаря которым жанр канонического духовного гимна, призванного выполнять определенную проповедническую функцию с помощью минимума простых, общеобязательных приемов, постепенно перерождался в изысканное искусство, требовавшее значительного индивидуального мастерства. Такой путь эволюции противоречил изначальной природе жанра, что вскоре после Шнорали, в XIII в., привело к исчерпанию возможностей для его дальнейшего развития.