

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ՝ ԵՐԱԺՇՏԱԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՈՐՈՇ ԲՆՈՒԹԱԳՐԻՉՆԵՐ՝ Ս. ՆԵՐՍԵՍ ԾՆՈՐՀԱԼՈՒ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՉ

Բանալի բառեր՝ Հայկական Վերածնունդ, Արեոպագիտիկներ, Եսայի Մարգարե, նորալլատոնականություն, «Լույս», «Երգ», Սրբասացություն, «Սուրբ, սուրբ», Ազատ մեղեդիական մտածողություն:

Հայկական Վերածննդի մասին տեսակետներ երևացին XIX-XX դարերի սահմանին, Անտուան Մեյերի² և Մանուկ Աբեղյանի աշխատություններում³: Ապա խորհրդային տարիների կարևոր ձեռքբերում եղավ Վ. Չալոյանի «Հայկական ռենեսանս» աշխատությունը⁴, որով երևույթն, ըստ էության, ընդունվեց ժամանակի խորհրդային «պաշտոնական» գիտական շրջանակների կողմից: Մասնավորաբար, արժևորվեց ակադ. Կոնրադի դիտարկումներով և ներառվեց Արևելքի Վերածննդի վերաբերյալ խորհրդային գիտության մեջ առաջադրված հայեցակարգի մեջ⁵:

Հայկական Վերածննդի վերաբերյալ հետաքրքրությունը նոր շեշտառություններով մեծացավ անցյալ դարի 90-ականներից: Սկզբունքորեն այդ միտումներն առավել մոտ էին Մեյերի և Աբեղյանի հայեցակետերին, քան Չալոյանի:

* ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, արվ. գիտ. դր., պրոֆ., mhernavoyan@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ հոկտեմբերի 30, 2023, հոդվածը գրախոսելու օրը՝ դեկտեմբերի 28, 2023:

¹ Վերածնունդ բառն այստեղ օգտագործում ենք Խալայկան Վերածննդից տարբեր իմաստով: Մի շարք մշակույթներում այն կիրառվում է որոշակի տիպաբանությամբ օժտված երևույթներ, իրողություններ բնութագրող եզրաբանական նշանակությամբ:

² Ա. Մեյեր, «Հայոց լեզու», Հայագիտական ուսումնասիրություններ, Երևան, 1978, էջ 20-21 (հատված Ն. Մառի *Яфетический сборник*, I, Петербург, 1922, II, Петроград, 1923, ժողովածուի գրախոսությունից. *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* (BSL), XXV, 1925, p. 205-206): «Հայերեն», էջ 25, Հայագիտական ուսումնասիրություններ (նաև՝ “Arménien”, *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*, Paris, 1934, p. 76):

³ Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք առաջին (սկզբից մինչև X դար), Երկեր, հ. Գ, Երևան, 1969:

⁴ Վ. Չալոյան, Հայկական ռենեսանս, Երևան, 1964:

⁵ Նույն տեղում, Վերջաբան, էջ 222-230:

Վերջինս իր աշխատությունում գերակա է համարել պատմական-հասարակագիտական, տնտեսակարգային, դասակարգային մեկնակետերը, որ բնական ածանցյալն էին խորհրդային գաղափարախոսական սկզբունքների և երկրորդային էին դարձնում Վերածննդի մշակույթի առանձին բնութագրերն ու հատկանիշները: Մինչդեռ դրանք հաճախ առաջնային են Վերածնունդը բնորոշելիս: Հավագույն օրինակը, թերևս, հին մշակութային ավանդույթների վերակերտման հիմնադրույթն է: Այս առումով նոր մոտեցումներում առաջնային դեր վերապահվեց զարգացած միջնադարի հայ մշակույթի մեջ ուշ անտիկ շրջանի և վաղ միջնադարի փրիստոփայական, կրոնափրիստոփայական հայացքների հետազոտմանը: Մասնավորաբար նարեկի դպրոցի շրջանակներում, նորպատոնականության-արեոպագիտականության դրսևորումները հիմնովին դիտարկվեցին Հ. Թամրազյանի աշխատություններում⁶: Հայ միջնադարյան կերպարվեստի տեսական հիմքերի ուսումնասիրման բնագավառում նույն դիրքերից դիտարկումներ արեց Վ. Ղազարյանը⁷: Մենք ևս առիթ ունեցել ենք այդ երևույթի որոշ կողմերին անդրադառնալու՝ երաժշտական մտածողության նոր ձևերի, երաժշտաբանաստեղծական արվեստի տեսակային նոր համակարգի կայացման առնչությամբ⁸:

Թե՛ Մեյեն, թե՛ մասնավանդ Աբեղյանը հենց մշակույթի զարգացման հունի մեջ են հիշատակում Հայկական Վերածնունդը՝ մասնավոր շեշտառումներ անելով հայ միջնադարյան գրական տարբեր դրսևորումների վրա⁹: Մեր հարցի առնչությամբ հիշարժան է հայկական բարձր միջնադարի մշակույթի մեջ Աբեղյանի՝ միհրականության հետքերի փնտրտուքը, որ նրան հասցնում է այդ մշակույթի «լուսերգական» շերտերին: Քրիստոնեական ավանդույթի մեջ լույսի խորհրդանշի հատուկ ընդգծումներում է նա փնտրում միհրական պաշտամունքի

⁶ Հ. Թամրազյան, Գրիգոր Նարեկացին և նորպատոնականությունը, Երևան, 2004:

⁷ Մեկնությունը խորանայ, հետազոտություն և քննադատ, աշխատասիրությամբ Վ. Հ. Ղազարյանի, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2004:

⁸ Մ. Նավոյան, Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, Երևան, 2001: Նույնի՝ «Ա. Գրիգոր Նարեկացին որպես հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ժանրային նոր համակարգի հիմնադիր», Երաժշտական Հայաստան միջազգային ամսագիր, 2004, № 1 (12), էջ 9-12: Նույնի՝ «Փրիստոփայական և կրոնափրիստոփայական ուղղությունները որպես միջնադարյան երաժշտական մտածողության նիւմ», Մանրուսում միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հ. Ա, Երևան, 2002, էջ 59-71:

⁹ Ա. Մեյեն հայերենի լեզվական բնութագրերի և հայոց լեզվով ստեղծված գրական ժառանգության համատեմատում է անդադառնում հայկական Վերածննդին, ընդամին այն դիտելով IX դարից: Հայագիտական ուսումնասիրություններ, էջ 20-21, 25: Աբեղյանը ս. Գրիգոր Նարեկացու բանաստեղծական արվեստի գեղարվեստական առանձնահատկությունների բացահայտման տեսանկյունից է մոտենում հարցին: Հայոց հին գրականության պատմություն, էջ 620-629:

առանցքային գաղափարների անթեղումը և բերվող օրինակների շարքում արժանին մատուցում ս. Ներսես Շնորհալու Արևազալի երգերին կամ, գոնե, նրանցից մեկին՝ «Լոյս, արարիչ լուսոյ, առաջին լոյս» սկզբնատողով երգին¹⁰:

Եթե նկատի ունենանք այն, որ Արևազալի ժամերգության սահմանումը Առավոտյան ժամերգության եզրափակիչ դրվագում հիշատակվում է դեռևս ս. Գյուտ Ա Արահեզացու (ե դ.) անունով, ապա ս. Ներսես Շնորհալու կողմից այդ ժամերգությանը չորս երգ, չորս հորդորակ հավելելն արդեն իսկ հին ավանդույթի նորոգում կամ վերակերտում էր, ինչը բնավ եզակի չէ այս հեղինակի ողջ գործունեության ձևաչափով: Ե դարում սահմանվելով՝ Արևազալը դարեր անց առանձնացել է եզր Ա Փառաժնակերտցու կարգավորումներով և իր երաժշտաբանաստեղծական կազմի մեջ ներառել վաղ շրջանի հեղինակների հոգևոր-գեղարվեստական արդյունքը (այդ թվում նաև՝ ս. Սահակ Ա Պարթևի անունով պահպանված), սակայն վաղ միջնադարում, ըստ երևույթին, հիմնական երգային միավորների ողնաշարը կազմել են սաղմոսները: Դրանք այլ երգերով փոխարինելը կամ հարստացնելը հին և վաղմիջնադարյան եկեղեցական արվեստի զարգացման նոր փուլ է ներկայացնում նաև¹¹, որում պահպանված է Աստծո փառաբանության հիմնական գաղափարը՝ «Իմանալի Լոյսի» խորհրդանշով ընդգծված: Մյուս կողմից երգային միավորներն էլ նոր երգատեսակի արտահայտություն են, որ ակնարկում են սաղմոսները, սակայն շարական-կցուրդ չեն, այլ նոր ձևավորվող հենց «երգ» կամ «ժամագրքի երգ» տեսակի արտահայտություն: Այսինքն, դրանք չեն տեղավորվում ո՛չ սաղմոսերգական ժանրերի, ո՛չ շարականերգության (այսպես ասած՝ Մեծ հիմներգության համալիրի մեջ), այլ իրենց առավել ազատ կերտվածքով հարում են տաղային արվեստին: Վերջինն իր ողջ հարստությամբ հայկական Վերածննդի հիմնական բնութագրիչներից է:

Այն, որ «Լոյսի» փառաբանումը Ս. Ներսես Շնորհալու ժառանգության մեջ կարող էր առնչվել միհրական պաշտամունքի հնագույն ավանդույթներին և արևորդիների աղանդին, վկայված է համարվում իր գործունեությամբ¹²: Սակայն ոչ մի կերպ շրջանցելի չէ նաև նորալատոնական-արեոպագիտյան գաղափարական հետնախորքը, որում տիեզերական «էմանացվող լույսը», որպես արարչական էության նշանակ, մշատակա ներկայություն ունի ողջ կրոնափիլի-

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 556: Նաև՝ Ն. Թաճմիզյան, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, էջ 78:

¹¹ Մ. Նառյեան, «ՃԺԲ սաղմոսն ու յարակից երգատեսակներն Առաւօտեան եւ Արեւագալի ժամերգութիւններում (եւ մեկ անգամ Մովսէս Քերթոզանօր «Յաղագս կարգաց եկեղեցոյ բացայայտութիւն» երկի շուրջ)», Հայկազեան Հայագիտական Հանդէս, Պէրոպ, ԼԻ, 2014, էջ 169–194:

¹² Ն. Թաճմիզյան, Ներսես Շնորհալին ..., էջ 76:

սոփայական համալիրի և, հատկապես, դրա տիեզերական աստիճանակարգության մոդելի հիմքում: Տիեզերքում հեղեղվող, ըստ դասերի, կարգերի և շնորհների բաշխվող լույսի, լուսաճառագման ու լուսատրոփյան, այլ հարակից հասկացությունների առատությունը շնչող այդ ուսմունքն իր կնիքն է թողել բարձր միջնադարի հայ երաժշտաբանաստեղծական արվեստի բազում էջերի վրա: Ցավոք մեզ չի հասել Դիոնիսիոս Արեոպագացուն վերագրված երկերից այն մեկը, որը նվիրված պետք է լիներ օրհներգություններին¹³: Սակայն Արեոպագիտիկներից հատկապես «Երկնային քահանայապետություններին» նվիրված երկի բացառիկ կարևորությունը ողջ քրիստոնեական միջնադարի երաժշտաբանաստեղծական մի շարք իրողությունների մեկնաբանման գործում, արդեն նկատված իրողություն է¹⁴: Այս հարցի ինքնակա արժեքի կարևորությունը պայմանավորված խնդիրը կարող է այստեղ անհարկի ընդլայնվել: Ուստի, եթե փորձենք առավել հստակ օրինակներով անդրադառնալ Ս. Ներսես Շնորհալու ժառանգությանը, ապա նախ պետք է հիշենք նրա «Մեկնութիւն խորանացն Աւետարանին» երկը, որի առնչությունները Դիոնիսիոս Արեոպագացու անունով պահպանված երկերի հետ այլևս դիտարկված են¹⁵: Մեր խնդրի կապակցությամբ նրա հարուստ երաժշտաբանաստեղծական ժառանգությունից անմիջապես աչքի կգարնի այնքան սիրված «Առաւոտ լուսոյ»¹⁶ գիշերաժամու երգի հենց առաջին տունը՝ «Առաւոտ լուսոյ, Արեգակն արդար, առ իս լոյս ծագեա», որը բնավ դժվար չէ մեկնաբանել որպես նորալատոնական-արեոպագիտյան գաղափարների ուղղակի և ճշգրիտ բանաձևում: Նույնն է երկրորդ տունը ևս, ուր Հորից բխող աստվածային էությունը դարձյալ Հույս է, որ ըստ նորալատոնական-արեոպագիտական ուսմունքի՝ բաշխվում, հեղվում, բխում է խորհրդաբանորեն աստիճանակարգված տիեզերական կառույցներում և գոյությունների մեջ: Հիշատակված ուսմունքի առավել ուղղակի արտացոլումն է Մանուկ Աբեղյանի բերած օրինակը՝ Արևագալի «Հույս, Արարիչ լուսոյ» երգը, որն ուղղակի երկնային քահանայապետություններից առաջինի հղումն ու նկարագիրն է¹⁷:

¹³ The Armenian Version of the Works Attributed to **Dionysius the Areopagite**, edited by **Robert W. Thomson**, (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 488, Scriptores Armeniaci, tomus 17), Lovanii, in Aedibus E. Peeters, 1987, H. H. VII. 4, p. 24, **Դիոնիսիոս Արեոպագացի, Աստվածաբանական երկեր**, փոխադրությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները՝ Վ. Դադարյանի, Երևան, 2013, էջ 35, ծանոթ. 86:

¹⁴ **E. Wellesz**, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, second edition, Oxford: Clarendon Press., 1971, p 57-60.

¹⁵ Մեկնութիւնք խորանաց, էջ 16, 20-21, 35-36, 93: **Դիոնիսիոս Արեոպագացի, Աստվածաբանական երկեր**, էջ 6:

¹⁶ **Ն. Թանժիգյան**, *Ներսես Շնորհալին ...*, «Քննադրեր», էջ 211-213:

¹⁷ The Armenian version, H. H. VI. 2, H. H. VII, էջ 18-25:

Դիոնիսիոս Արիոպագացուն վերագրված երկերի հետ ամենահավաստի կապերից մեկն էլ երևում է ս. Ներսես Շնորհալու ժառանգության մաս կազմող Ս. Պատարագի երգերից հատկապես Սրբասացությունների մեջ: Դրանք Պատարագի Վերաբերության դրվագում ներառված երգերի մի ամբողջ խումբ են ներկայացնում, որ Պատարագի երգերի՝ բարձր միջնագարում ձևավորված նոր ենթատեսակ են¹⁸: Այդ ենթատեսակի առանձին միավորները սահմանված են ըստ եկեղեցական տոնացույցի: Դրանց բովանդակային աստղծը, այլ աստվածաշնչյան դրվագների հետ միասին, որոշ դեպքերում նախի մարգարեի տեսիլքն է¹⁹, որում նկարագրված է վերոհիշյալ առաջին քահանայապետությունը: Մյուս կողմից՝ հենց այս տեսիլքն է, որ առանցքային տեղ է կազմում «Յաղագս երկնային քահանայապետութեանց» երկում: Նախու տեսիլքի այս աստվածաշնչյան և արեոպագիտյան արտահայտությունները, իհարկե, կարող են և անպայմանորեն չկապակցվել: Սակայն, օրինակ, Սրբասացություններից «Հրեշատակայինը» ոչ միայն հղում է մարգարեի գիրքը, այլև հաստատում, որ «Հրեշտակային կարգաւորութեամբ լցեր Աստուած զքո սուրբ զեկեղեցի», ինչը արեոպագիտականության հիմնական գաղափարներից մեկի՝ երկնային քահանայապետության նմանությունը եկեղեցական քահանայապետության կազմության ուղղակի հիշատակումն է²⁰:

Մենք կարող ենք էլ ավելին տեսնել Սրբասացություններում: Զուտ երաժշտական-կատարողական նկարագրից դատելով՝ այդ երկմաս երգերի առաջին բաղադրիչը՝ հիշված գաղափարների արտացոլման դրվագը, սահմանված է մենակատար դպիրի կատարման համար: Այն խիստ զարգացած, զարդարուն, որոշ տարբերակներում նույնիսկ պճնված մեղեդիական ոճ ունի, ինչը բացառում է խմբերգային աշխույժ, ձայնեղ կատարումը և պահանջում հանդարտահոս, ծանր ընթացք: Առաջին հայացքից հակասություն կա. նախի մարգարեի տեսիլքում Աստծուն շրջապատող սերովբեները «Սուրբ, սուրբ, սուրբ Տէր զօրութեանց» փառաբանությունը երգում էին «աղաղակելով» և նրանց ահեղ ձայնից նույնիսկ երկնային շինվածքների «գրանդը»՝ բարավորն է բարձրանում: Թվում է Սրբասացություններն էլ պետք է երգվեին խմբովի, հնչեղ, բարձրագույն եղանակով, որպես հրեշտակների երգած փառաբանության համարժեք: Սակայն, այդ նկարագրին հակադրվում է արդեն նշված մեներգի ծանրընթաց, զարդարուն, խոհական նկարագիրը: Եթե այս հակասությունը մեկնաբանություն չունի, ապա ծիսական երգն իր բովանդակությամբ ներհակ է Աստվածաշնչին: Դա ինք-

¹⁸ Ն. Թանմիզյան, *Ներսես Շնորհալին ...*, «Բնագրեր», էջ 175-198:

¹⁹ Աստվածաշունչ մատեն, Նսայ. Զ. 1-5 (կիրառում ենք Հայաստանի աստվածաշնչային ընկերության 1997 թվականի հրատարակությունը):

²⁰ The Armenian version, H. H. I. 3, p. 2.

նին հնարավոր չէ, որովհետև այդ պարագայում երգն ուղղակի չէր կանոնացվի և, առավել ևս, ս. Ներսես Շնորհալու դեպքում նման պատահականություն անհնար կլիներ պատկերացնել: Ուստի, միակ բացատրությունը հոգևոր երգի արեոպագիտյան ընկալումն է, համաձայն որի երկնային իրողությունները, նաև օրհներգությունները երկիր են փոխանցվում հրեշտակային դասերի, կարգերի, սրբերի և մարգարեների միջնորդությամբ և մեզ լսելի են դրանց սոսկ արձագանքը, մեզ համար ընկալելի կերպարանքը: Հետևապես այդ երգերը չունեն այլևս նախօրինակի այն գորությունն ու շքեղությունը, այլ դրանց համեմատ ընկալելի նմանություններ, ուրվապատկերներ են միայն:

Ճիշտ նման իրողություն է նաև ս. Պատարագի «Սուրբ, սուրբ» երգը, որ թեև անանուն հեղինակի երկ է, սակայն չենք սխալվի, եթե ասենք, որ ս. Ներսես Շնորհալու ոճի ուժեղ ազդեցությունն է կրում: Եվ դարձյալ նույն մարգարեական տեսիլքն է և նույն ներհանգցողական-խոհական բնույթի հանդարտահոս ոճը: Մինչդեռ այլ մեկնաբանություն ևս կարող էր լինել: Արևմտաքրիստոնեական իրականության մեջ, գոնե կոմպոզիտորական մարմնավորմամբ, «Սուրբ, սուրբ» երգի համարժեքը՝ «Սանկտուսը», ահեղաձայն կերպարանավորում ստացել է: Հավագույն օրինակը Վերդիի Ռեքվիեմի «Սանկտուսն» է, որ արդեն օրինաչափորեն արեոպագիտական հետնախորք չունի և արտացոլում է աստվածաշնչյան դրվագը համարժեք մարմնավորելու կոմպոզիտորի ձգտումը:

Ս. Ներսես Շնորհալու ժառանգության մեջ Սրբասացությունները, և ոչ միայն դրանք, Վերածննդի այլ բնութագրիչներ ևս ունեն: Երաժշտական մտածողության նոր ձևը, որ հայկական Վերածննդի երաժշտաբանաստեղծական արվեստի հիմնական բնութագրիչներից է, ազատ մեղեդիական մտածողությունն է: Այն հակոտնյան է միջնադարի ձայնային մտածողության: Վերջինս երաժշտական մշակույթի վաղ արտահայտություն է, դրսևորվել է նաև ժողովրդական արվեստում, ապա որոշակի համակարգով և կանոնական կոնկրետությամբ դարձել ուշ անտիկ շրջանի-վաղ միջնադարի հոգևոր երաժշտաբանաստեղծական արվեստի երաժշտական մտածողության հիմնական ձևը: Չայնեղանակային մտածողության գաղափարական հիմքը նույնպես կարող է մեկնաբանվել արեոպագիտականության լուսիս ներքո: Սակայն այս առումով մի շարք հարցեր ճշգրտման կարիք ունեն, որոնց չենք անդրադառնա²¹: Այստեղ առավել կարևոր

²¹ Նշենք միայն, որ ձայնեղանակների միջնադարյան առավել ուշ շրջանի մեկնություններում, իսկապես, կառելի է գտնել արեոպագիտական աշխարհայացքի հետքեր: Սակայն դրանց դրսևորման ժամանակաշրջանի վերաբերյալ տեսակետները կարող են տարբեր լինել: Մասնավորաբար, Ն. Թանմիզյանը ս. Մովսես Խորենացու անունով պահպանված «Մովսեսի փերթղահաւուն յաղագս կարգաց եկեղեցոյ բացայայտութիւն» երկում, որը վերագրում է Մովսես Սյունեցուն, նման հայացքներ է նկատել: Տե՛ս Ն. Թանմիզյան, «Մովսես Սյունեցին և նրա «Յաղագս կարգաց» գրվածքը», *ԼՀՔ*, 1972, № 11, էջ 85–94: Այդ կապակցությամբ ատիթ ունե-

է միջնադարյան երաժշտական մտածողության նշված ձևերից մեկից մյուսին անցնելու պատմական ընթացքի ու գաղափարական հիմքի հստակեցումը:

Ստեփանոս Սյունեցու ժառանգության մեջ հարի սկզբից հայ հոգևոր երգաստեղծության մեջ կատարված խորքային տեղաշարժերի և ապա Նարեկի դպրոցի երաժշտաբանաստեղծական մշակույթի մեջ բյուրեղացած ստեղծագործական սկզբունքների համադրմամբ ձայնային մտածողությունը քայքայվում է

ցել ենք մի շարք վերապահություններ անելու, տե՛ս Մ. Նավոյան, ««Մովսեսի Քերթոզահանը Յաղագս կարգաց եկեղեցու բացայայտություն» գրվածքի հեղինակը», «էջմիածին», 2013, ժԱ, էջ 35-59, նույնի՝ «ՃժՖ սաղմունն ու յարակից երգատեսակներն Առաւօտեան եւ Արեւագալի ժամերգութիւններում»: Ի դեպ մարգարեական հիմների հիշատակումն այդ մեկնության մեջ առիթ է տվել Ն. Թահմիզյանին մտածելու նաև կոնկրետ հիմները կոնկրետ և հաստատագրված ձայնեղանակներով երգելու ավանդույթի մասին: Այնինչ ակնհայտ է, որ այստեղ ձայները հարակցված են աստվածաշնչյան կոնկրետ նախօրինակի հետ, որպեսզի այդ հիմնով մեկնաբանվեն իբրև սուրբգրային ծագում, «պատճառականություն» ունեցող կանոնական իրողություն: Դա էլ շփոթեցրել է երաժշտագետին՝ մտածել տալով, թե հիշատակված աստվածաշնչյան հիմները ծիսական կիրառության մեջ ունեին կոնկրետ ամրագրված ձայնեղանակներ: Ն. Թահմիզյան, «Մովսես Սյունեցին և նրա «Յաղագս կարգաց» գրվածքը», էջ 90: Ձայնեղանակների և հիմների ծագումը Աստվածաշնչից բխեցնելու, նրա հետ համապատասխանեցման սկզբունքն է գործում նաև արեոպագիտականության մեջ, սակայն այստեղ նախօրինակ առաջին փառաբանությունները հղում են Նսայ. 2., 1-5, եզեկ. Ա., 24, Գ. 12, Յայտ. ԺԹ., 6 դրվագները: Դրանցից հիմներգության մեջ խիստ տարածվածն ու ճանաչելին, հատկապես, Նսայու տեսիլից հայտնի «Սուրբ, սուրբ, սուրբ» հրեշտակային երգն է: Մինչդեռ ս. Մովսես Խորենացին ԱԶ-ի համար հիշատակում է «Փառք ի բարձունս» փառաբանությունը (Ղուկ. Բ., 14), ԱԿ-ի համար՝ «Օրհնեսցով զՏէր» (Ելից Ժե., 1), ԲԶ-ի համար՝ «Օրհնեալ ես Տէր» (Դան. Գ., 26) հինկապարանային օրհնություններ:

The Armenian version, H.H.VII. 4, էջ 24: **Դիոնիսիոս Արեոպագոսի**, Աստվածաբանական երկեր, էջ 35, ծանոթ. 84, 85: «Երաժշտութեան մասին երկու հատուածներ նախնեաց մատենագիտութենէն. Մովսէսի Քերթոզահանը Յաղագս կարգաց եկեղեցու բացայայտութիւն», հրատարակեց՝ Յ. Քիւրտեան, «Անահիտ» հանդէս մտածման եւ արուեստի, Փարիզ, 1935, Զ տարի, թիւ 1-2, էջ 30-32: Զուտ հղվող աստվածաշնչյան դրվագների տարբերություններից բացի, տարբեր են նաև սկզբունքները: Սոսկ հրեշտակներին հետևելով Աստծուն փառաբանելու պարզ սկզբունքը (Ս. Մովսես Խորենացի) արեոպագիտականության մեջ փոխարինվում է օրհներգությունը որպես շնորհ հրեշտակների, Մարգարեին և նրա միջոցով մարդկանց բաշխելու սկզբունքով: Այն, իր հերթին, կապվում է աստիճանակարգված տիեզերքի նորալատոնական-արիոպագիտյան հայեցակարգի հետ, որ տարբեր է «Աստվածաշնչյան» սկզբունքից: Վերջինս կարող է բնութագրվել Տերունական աղոթքից առնված բանաձևով՝ «որպես յերկինս և յերկրի», այսինքն՝ երկրի վրա երկնի նմանությամբ: Արիոպագիտյան մոտեցումը, իհարկե, չի հակասում «Աստվածաշնչյանին», սակայն երկնայինների օրինակով Աստծուն փառաբանելու պարզ, անմիջնորդ սկզբունքը հարստացված է ողջ տիեզերքի, արարչության հիերարխիկ հայեցակարգով, որում աստվածայինի և մարդկայինի, «խմանալիի» և «զգայականի», «երկնայինի» և «եկեղեցականի» փոխհարաբերությունները, թեև «սիմետրիկ» են, բայց և կանոնակարգված: Վարընթաց և վերընթաց հաղորդությունը դրանց միջև առավել բարդ կանխադրույթներ ունի:

հոգևոր երգարվեստի գոնե որոշ տեսակներում²²: Դրանց շրջանակն ընդգրկում է նույն «Տաղային արվեստը»:

Այստեղ կարևոր հանգույցների առումով երկու հանգամանք հարկ է առանձնացնել: Առաջինն այն է, որ Ը դարի սկզբին Ստեփանոս Սյունեցին աշխարհիկ արվեստը չմերժեց, ինչպես իր նախորդները, և դեռ ավելին՝ գուսանական «գայլալիկների» որոշ ստեղծագործական սկզբունքներ և մեթոդներ կիրառելի համարեց հոգևոր երգարվեստում: Այդ մեթոդները նկարագրող հասկացությունների վերլուծությունը մատնանշում է երաժշտական եղանակավորման կազմակերպումն ըստ տեքստի բովանդակության, կազմության և առողջաման, ինչը մեծ չափով կարգավորվում էր միջնադարի քերականական նորմերով²³:

Մյուս կարևոր հանգամանք էլ այն է, որ նորալատոնական-արեոպագիտյան ուսմունքի հիման վրա ձևավորված և զարգացած պատկերների տեսությունը թելադրում էր ստեղծագործության հյուսվածքում արտաքին, նյութական աշխարհից առնված, հոգևոր լիցքով հագեցած պատկերաշարի օգտագործում՝ վայելուչ «նմանությունների» կողքին, այսպես կոչված «աննման», վսեմ, «վերամբարձական» (անագոգիկ) պատկերազրույցի կիրառություն²⁴: Դա մի կողմից առաջացնում էր այնպիսի նկարագիր, որ ոչ վաղ անցյալում ներկայացվում էր որպես հայ միջնադարյան արվեստի աշխարհիկացում: Թեև նկատի ունենալով երևույթի կրոնափիլիսոփայական բնույթն ու բովանդակությունը, այն կարող ենք կոչել «կեղծ աշխարհիկացում»: Մյուս կողմից դրա հնչավորումը, եղանակավորումն ըստ գուսանական երգաստեղծության դրույթների, ինքնըստինքյան, բերում էր ձայնային կաղապարների քայքայման: Տրամաբանությունն այն էր, որ գեղարվեստական պատկերների անկրկնելի շարքերի եղանակավորումն ըստ բովանդակության, իր հերթին կաղապարված չէր կարող լինել: Այս դեպքում բանաստեղծական տեքստի պատկերային կազմությունը, դրանց բովանդակային լիցքն ու լեզվի շեշտաառողջանական համակարգը դառնում էին այն հիմքը, որից բխեցվում էին եղանակավորման հիմնական նորմերը, և որքան նոր ու թարմ էր տեքստն իր պատկերաշարով և բովանդակությամբ, այնքան հեռու էր դրա եղանակավորումը նախապես սահմանված ձայնային կաղապարներից²⁵:

Ստացվում է, որ հոգևոր արվեստի միջնադարյան տեսության մեջ զուտ աստվածաշնչյան հայեցակարգի հարստացումն արեոպագիտականությամբ,

²² Թե՛ պահպանված բանավոր ավանդույթում, թե՛ մեզ հասած ձեռագրական ժառանգության մեջ այդ երգատեսակների մի շարք արտահայտություններ հիշատակվում են առանց ձայնային ցուցիչի:

²³ Մ. Նավոյան, Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը, էջ 96-123:

²⁴ The Armenian version, H.H. II. 3, էջ 5-7: Մեկնությունը *Խորանայ*, էջ 35-36:

²⁵ Այս տրամաբանությամբ բոլորովին այլ բովանդակություն ունի ս. Գրիգոր Նարեկացու «Հավիկ» տաղի տեխաղ և «Հավիկի» **աննման**, սոսկ իրեն **նման** լինելը:

համադրված աշխարհիկ արվեստից ստեղծագործական նոր մեթոդների ներհոսքի հետ, առաջացնում է ձայնային մտածողության քայքայում: Նորալատոնական, արեոպագիտյան գաղափարների կարևորվածությունը թե՛ մեծ ընդհանրություններ, թե՛ էական տարբերություններ և առանձնահատկություններ է առաջացնում Արևելքի այլ մշակույթների համանման իրողությունների, Իտալական Վերածննդի և մյուս կողմից՝ հայկական Վերածննդի միջև: Հենց այդպիսի առանձնահատկություն է նորալատոնական-արեոպագիտյան հայացքների ազդեցությամբ նոր երաժշտական մտածողության ձևավորումը, որ հայկական Վերածննդի երաժշտաբանաստեղծական արվեստի, թերևս, ամենաառանցքային բնութագրիչներից է: Այն, կարծում ենք, որոշակի համընդհանուր բնույթի երևույթ է և այս փուլի հայ արվեստի մյուս տեսակներում ևս ունի իր համարժեքները:

Ս. Ներսես Շնորհալու երաժշտաբանաստեղծական ժառանգության մեջ այսպիսով առկա են հայկական Վերածնունդը բնութագրող հիմնական գաղափարական հենքը՝ նորալատոնական-արեոպագիտյան ուսմունքի տարրերը, երաժշտաբանաստեղծական արվեստի հնագույն շերտերի վերհանման միտումները, նոր երաժշտաբանաստեղծական տեսակների և ազատ մեղեդիական մտածողության կիրառությունը, այդ թվում և՛ Արևագալի, և՛ Պատարագի երգերում, մասնավորաբար՝ Սրբասացություններում և առհասարակ նրա անունով մեզ հասած տաղային արվեստում:

MHER NAVOYAN

SOME CHARACTERISTICS OF THE MUSICAL AND POETIC ART OF THE ARMENIAN RENAISSANCE IN THE HERITAGE OF ST. NERSES SHNORHALI

Key words:

The Armenian Renaissance, the philosophy of pseudo-Dionysius the Areopagite, Areopagitica, the Prophet Isaiah, Neoplatonism, “light”, “song”, “Doxology”, “Trisagion”, free melodic thinking.

The musical and poetic reinterpretation of pre-Christian culture is characteristic of the works of St. Nerses Shnorhali. Along with this pre-Christian inheritance, the saint's work was strongly influenced by two important aspects of Armenian Renaissance thought: specifically, the philosophy of Dionysius the Areopagite and Neoplatonism. Evidence of this Neoplatonic proclivity is found everywhere throughout his oeuvre, most clearly manifesting in some hymns of the *Horologion* and *Missale*. Among them, *Doxology*, from the latter book, occupies a special place.

The introduction of a secular artform, the Armenian epic musical tradition, into medieval professional music, and its continued reinterpretation, combined with the significant impact of the philosophy of pseudo-Dionysius the Areopagite and Neoplatonism, thus resulting in the emergence of new artistic forms. As a result, various new song genres emerged, and a new form of musical theory was developed, an antipode to medieval modal thinking. These occurrences became one of the primary features of the Armenian Renaissance (their mature manifestations covered the 10th-12th centuries). The most significant phase in this intellectual development is represented by the work of St. Nerses Shnorhali.

МГЕР НАВОЯН

**НЕКОТОРЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА АРМЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В НАСЛЕДИИ
СВ. НЕРСЕСА ШНОРАЛИ**

Ключевые слова: Армянское Возрождение, учение Псевдо-Дионисия Ареопагита, ареопагитики, Пророк Исайя, неоплатонизм, Свет, Песнь, Славословие, “Свят, свят”, свободное мелодическое мышление.

Характерное для творчества Св. Нерсеса Шнорали музыкально-поэтическое переосмысление явлений дохристианской культуры сочетается в его наследии с другим важнейшим признаком армянского Возрождения – идеями Псевдо-Дионисия Ареопагита и неоплатонизма. Они встречаются в его наследии повсеместно, ярче всего проявившись в ряде гимнов *Часослова* и *Миссала*. Особое место среди последних занимают *Славословия*.

С другой стороны, проникновение и переосмысление светского искусства, в частности армянской эпической музыкальной традиции в армянском средневековом профессиональном музыкальном искусстве, а также мощное влияние, оказанное на него идеями Псевдо-Дионисия Ареопагита и неоплатонизма, привели к формированию новых реалий. Так, образовался комплекс новых песенных жанров, сложилась новая форма музыкального мышления, противоположная средневековому гласовому мышлению. Эти явления стали одними из основных характеристик армянского Возрождения, зрелые проявления которого охватывают X-XII вв. Творчество Св. Нерсеса Шнорали представляет собой важнейший этап в формировании этих реалий.