

А. АДАМЯН

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
ВОЗЗРЕНИЯ
СРЕДНЕВЕКОВОЙ
АРМЕНИИ

А. АДАМЯН

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
ВОЗЗРЕНИЯ
СРЕДНЕВЕКОВОЙ
АРМЕНИИ

Период раннего феодализма

А р м и з

Ереван

1 9 5 5

1. ПРЕДМЕТЫ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Бесспорно, что полнота и успех всякого научного исследования зависят в большой мере от характера его материала, от наличия источников, на которых исследователь строит свои выводы и систему обобщений, наконец, от широты уже до того расчищенных исследованием путей. Поскольку это так, мы не можем чувствовать себя уверенными в настоящей работе: никаких научно-критических традиций не имеет наша тема и не располагает на сегодня полнотой необходимых ей материалов. Больше того, к самому исследованию приходится приступать, с трудом преодолевая досадное сомнение: имеется ли в исторической действительности налицо самый предмет, объективная предпосылка нашей темы?

Правда, известно, что художественная деятельность была высоко развита в Армении уже в глубокой древности. Мы, не обинуясь,

утверждаем это, имея в виду художественную литературу в различных ее формах, а также культуру народно-церковного песнопения, в особенности же—гибкость и богатство литературного языка. Нельзя не вспомнить и об архитектуре, еще сегодня восхищающей нас совершенством форм, смелостью замысла и фантазии, предельным мастерством композиционной техники.

В условиях не прекращавшейся на протяжении веков острой классовой и внешне-политической борьбы, которую вел народ, выработался монументальный стиль этого искусства—стиль, в основе которого лежала идея массового действования, массового созерцания и массовой аудитории.

Почетное место в истории древнего армянского искусства заняла и поэзия, прежде всего эпос; здесь следует сказать и о древней историографии, так как по своим литературным качествам она во многом по праву может быть отнесена к явлениям чисто художественного творчества. Таковы особенно труды Фавста Бюзанда, Мовсеса Хоренаци и Егише.

Как и архитектура, эта литература носила характер монументального художественного творчества, что объясняется той же самой причиной. В этой связи, быть может, уместно

вспомнить, что и Мовсес Хоренаци, и Егише, и Лазарь Парпеци писали исторические труды с твердым сознанием своего общественно-политического призвания.

Как бы то ни было, именно с общественно-исторической ролью средневековой литературы нужно связать черту ее риторической приподнятости, которая неизбежна, когда искусство говорит от лица народа и обращается к народным массам. И именно в этой предпосылке находится источник монументальности этой литературы.

Сказанное о литературе во многом относится и к другим видам древнего армянского искусства.

О высоком уровне риторического искусства древности свидетельствуют труды не только тех же историографов, но и писателей иного склада—таких как Езник, Мандакуни. Другие искусства—музыка, танцы, театр, живопись—также несут типическую для раннего искусства черту: обращенность к широким массам народа и вытекающее отсюда стремление к монументальности.

Наряду с памятниками искусства, история древности запечатлела образцы и значительной научно-философской культуры. Помимо имен, уже названных выше, здесь надо

вспомнить философа V—VI века Давида Непобедимого, а вместе с ним и имена древних грамматиков: Давида Грамматика, Степаноса Сюнеци, Анонима Толкователя; Мовсеса Кердола и других. Сюда же, с полным основанием, следовало бы добавить безымянных переводчиков ученых трудов других народов на армянский язык.

Возникает вопрос: при наличии в армянской древности высокоразвитого искусства, успевшего стать активным участником исторической борьбы народа, и достаточно развитой научно-философской культуры, запечатлели ли история этого народа также и научно-философскую мысль об искусстве, отразила ли такая мысль какие-либо его закономерности, сказала ли, каково в действительности искусство или каким оно должно быть в стране?

Что об этом говорит история? На это следовало бы ответить, что мы плохо знаем ее, когда речь идет об истории не только искусства, но и бытовавших в старину воззрений об искусстве. Отсюда—все трудности. Так или иначе, несомненным фактом является отсутствие в этой области какого-либо специального научного исследования. Не приходится доказывать необходимость иметь работу такого рода: надо ее практически создать. И

нужно сказать, что уже первые попытки сделать это способны подбодрить научный интерес.

На вопрос, поставленный выше, ответ несомненно имеется: так как в далеком прошлом у армянского народа было развитое монументальное искусство, бытовали традиции научно-философской мысли, там зрела и теоретическая мысль об искусстве.

Все изложенное хорошо известно и не может вызвать возражений. Сомнение, о котором шла речь, относится не к искусству, а к мысли об искусстве. Проблема состоит не в том, была ли у нас в глубокую старину развита художественная практика, жила и процветала ли в средневековой Армении вообще философско-теоретическая мысль. Мы не знаем другого: успела ли тогда эта мысль обобщить явления художественной практики, найти закономерности в этих явлениях, выработать критерии их оценки, чтобы свести их к сколько-нибудь стройной системе художественно-теоретической концепции. Иначе говоря, имеем ли мы какое-либо основание говорить о ранней армянской эстетике как о сложившейся системе воззрений?

У самого порога нашего исследования мы

сталкиваемся, таким образом, с обстоятельством, способным в наибольшей мере нас озадачить: пусть армяне в древности имели высокое искусство; все же—можно предвидеть возражение—они не дошли до отчетливого понимания своеобразия именно художественного искусства. Ведь известно, что они не создали особого термина, в котором художественное, поэтическое искусство понималось бы как отличное от искусства-ремесла. Известно, что в средние века в слове *արհեստ* (arhest) объединялись оба эти понятия*.

Таковы сомнения, которые надо преодолеть, чтобы отстоять правомерность исследования, посвященного эстетическим воззрениям в средневековой Армении.

Опыт других передовых народов древности говорит о том, что для зарождения эстетики—научно-философской мысли о красоте и искусстве—необходимо наличие по крайней мере трех условий: высокого уровня развития искусства, когда оно уже достаточно дифференцировано в формах и жанрах и отражает наиболее значительные стороны действительности; активного участия искусства в борьбе

* Впоследствии (и сегодня) под arhest разумеется ремесло, под arwest—искусство.

за судьбы своего народа; наконец, развитых традиций философски обобщающей мысли. Классическим примером во всех этих отношениях служила античность.

В какой мере эти же предпосылки были налицо в древней Армении? О достоинствах древнего армянского искусства мы уже сказали. Добавим, что высокий уровень философской мысли в древней Армении также является историческим фактором. Наконец, достаточно самого общего знакомства с многообразием искусства армян, чтобы знать и то, что это искусство действительно отражало существенные стороны жизни армянского народа и активно участвовало в ней. И все же мы ничего еще не знаем по основному вопросу, составляющему предмет нашей темы.

Однако не одним лишь неведением питается наше сомнение. Исследовательскую волю способно подавлять уже то, что предполагается, будто армянская древность не создала—по крайней мере, не оставила—никакого теоретического труда об искусстве.

Невольно возникает вопрос: не потому ли это могло произойти, что в древней Армении, вовсе не существовало теоретического интереса к явлениям искусства и красоты? Впрочем, известно, что глубокие мысли об искусстве

успел высказать в известных своих «Определениях» философ Давид Непобедимый.

Об интересе к обобщающей мысли об искусстве свидетельствуют переводные труды по риторическому искусству, каковы «Прогимназмы» Феона и «Гирк питоиц» — «Книга Хрий (полезностей)». Кстати, следует сказать, что о переводном (целиком либо частично) характере последней, как кажется, можно было бы высказать серьезные сомнения. Любопытные и меткие соображения об искусстве встречаются, порой, и там, где того ожидаешь меньше всего, например, у Езника (V ст.).

Но едва ли не наиболее интересным и богатым материалом в области научной мысли об искусстве из того, что нам известно, нужно считать грамматическую литературу средневековья.

В настоящем труде мы многим обязаны исследованию Адонца, известному под названием «Дионисий Фракийский и армянские толкователи» (1915). В нем автор выверил по многим спискам и систематизировал уцелевшие фрагменты из сочинений Давида Грамматика, Моисея Кердола, Степаноса Сюнеци, Григория Магистра и Амама Аревелци. Кроме того, Адонцем приведены ценнейшие выдержки из греческой грамматической литературы,

комментирующей того же Дионисия Фракийского.

Сверх указанного, мы исследовали в первоисточниках некоторое количество рукописного материала, относящегося к грамматической литературе, которая собрана в Матендаране (хранилище древних рукописей в Ереване). Подробный перечень этой литературы читатель найдет в конце книги.

Для своей темы мы также черпали материал—правда, скупой—в трудах Езника, Егише, Иоанна Мандакунни, Давида Харкаци и Иоанна Одзнеци.

Таков круг источников, который в основном находился в поле нашего исследовательского интереса в данной работе. Не спорим: не велик указанный круг источников. И тем не менее все это, несомненно, проливает свет на интересующую нас область исторической культуры. А если это так, не вправе ли мы были попытаться показать эту область, остававшуюся до сего времени в тени, не ожидая, когда дополнительные исследования ученых ярче осветят ее.

Пусть материал нашего исследования не блещет богатством, тем не менее мы решительно можем отстаивать уверенность в том, что глубокое армянское прошлое, создавшее

искусство, сформировало и философскую мысль об искусстве—эстетику.

Просмотренный материал поучителен и тем, что убеждает лишний раз, как скверно, когда неведение служит основанием тупого неверия, когда незнание, при этом слишком длительное, переходит в отрицание, слишком поспешное. Конечно, одинаково нескромно и утверждать и отрицать что-либо при незнании: скромность, несомненно, требует осторожности—лучшего спутника научной мысли. Однако вовсе не необходимо, чтобы такая скромность означала трусость, когда всякая мысль находит неизбежную смерть.

Предваряя конечные выводы, скажем: уже в глубоком прошлом армяне имели не только высокое искусство, развитые глубокие традиции художественной практики, но и достаточно богатую теоретическую мысль об искусстве, традиции философского обобщения этой практики.

Армянские мыслители, будь они философы, богословы, грамматик, историки или поэты, любили размышлять об искусстве. И даже неважно, насколько систематически и обстоятельно думали они об искусстве; важно другое: люди думали об этом, чтобы затем сказать свое слово. Это очень знаменательно,

ибо значит, что имелся не только частный, но и общий интерес к искусству. Больше того, личный интерес мыслителя к искусству мог иметь для него самого значение в силу лишь растущего общего интереса к искусству.

Мысль об искусстве, о том, что оно есть, всегда выражает и другое: требование, чем должно быть искусство. Такая мысль отражает противоречия в обществе, которые сами разрешаются через искусство. Иначе говоря, мысль об искусстве знаменует борьбу, и борьбу не просто за искусство, но всегда—за свое искусство, не просто за красоту, но всегда—за свою красоту. Только в обстановке осознанной борьбы за искусство рождается и мысль о нем, возникая именно вслед за желанием ее высказать, то есть открыто участвовать в указанной борьбе.

Если это так, мы вправе с интересом относиться ко всякой древней мысли об искусстве, где бы она ни встречалась, если, конечно, в ней мы находим или предполагаем определенное понимание искусства. Во всяком случае, мы можем свидетельствовать, что мыслители, о которых мы будем говорить далее, стремились именно к такому пониманию.

При этом общая культура средневековой

Армении находила и здесь свое отражение. Так, скупые, лапидарные замечания часто еще сегодня поражают блеском формы и познавательной ценностью заложенной в них мысли. И тогда сомнения, которые мы высказали выше, приобретают для нас новый смысл.

Мы начинаем понимать, что воображать древних людей наивными настолько, будто они даже не отличали искусства от ремесла, значит обнаружить собственную наивность, если—в лучшем случае—не консерватизм научной традиции.

В нашем исследовании мы вынуждены были оперировать литературными источниками, относящимися большей частью к так называемой эллинофильской школе—культурно-историческому направлению, привязанному к эллинистической образованности и в своем слепом к ней поклонении потерявшему—так может казаться сегодня—живое, подлинное ощущение народного в языке.

К людям этого направления, быть может, кто-нибудь и мог бы применить слова, сказанные о наших древних соседях, сирийцах: «они были достаточно способными учениками греков»¹. (В. Райт, «Краткий очерк истории сирийской литературы»). Если бы в этих и подобных словах заключалась

лишь та простая мысль, что некогда армяне у греков учились и многое переняли, то нам сегодня было бы нечего возразить. Но поскольку речь шла бы о пассивном и рабском усвоении чужой, пусть и более высокой культуры, чужой, пусть и более развитой системы воззрений, мы должны были бы решительно указать, что это неверно.

Армяне действительно учились многому у греков (и не только у греков), но делали они это в условиях, в границах и в интересах своей, национальной действительности; они перенимали то, что было близко нуждам и стремлениям национальной жизни, условиям внешней и внутренней борьбы, и соответственно, усваивая чужое, активно преодолевали в нем, переосмыслили и преобразовывали все чуждое.

Эллинизм явился не содержанием, а лишь высокой формой, в которой творилась и развивалась историческая культура армянского народа. Мы убедимся в дальнейшем, что и в грамматической литературе, полностью обязанной эллинистической образованности, налицо черты и признаки национального самостоятельного явления.

В частности, поскольку дело касается грамматической и переводной риторической

литературы, нам кажется неточным высказанное категорическое утверждение, будто целью этой литературы было «полностью перенести в Армению греческую науку и привить здесь греческую образованность»*.

Действительная цель этой литературы представляется нам иной. Так как греки научились философски думать об искусстве задолго до армян, естественно, что именно у них, когда это стало необходимо, могли армяне с успехом научиться размышлять об искусстве. Однако понимать сущность последнего, его специфику и назначение они стремились самостоятельно и делали это так, как диктовала им логика не греческой, но собственной жизни, принципы не греческого, а собственного мировоззрения.

В заключение приведем дополнительные соображения о грамматической литературе.

Эта литература стала известна нашей современности, разумеется, не только по упомянутой книге Н. Адонца. Все же надо думать, что этот труд не только облегчил дело более широкого ознакомления с грамматической литературой, но и сыграл нема-

* См. *Մ. Արեղյանի «Հայոց հին գրականության պատմություն»*, էջ 98.

лую роль—к сожалению, отрицательную—в понимании характера и ее сущности. Именно Н. Адонц внедрил в научный обиход ошибочную мысль, будто средневековая армянская грамматическая литература была литературой грамматической в современном понимании слова и при этом будто в ней речь шла о том, чтобы толковать на армянском языке классика греческой грамматики—Дионисия Фракийского.

Н. Адонц был хорошим знатоком армянского средневековья, но он оказался плохим историком: Впрочем, вряд ли приходится удивляться этому: буржуазная наука ни в какой области знания не беспомощна до такой степени, как в истории общественной жизни, и она ничего не искажает в большей мере, чем историю, духовную жизнь народов. Это именно и сказалось в труде Н. Адонца.

Поэтому, как бы ни была велика заслуга этого автора в области изучения трудов первых армянских грамматиков, не менее значительной, к сожалению, кажется нам и исполненная им тормозящая роль в деле правильного понимания этих трудов. Армянская грамматическая литература была в основном несущественного содержания, другого культурно-исторического значения, чем то,

что ей приписал Н. Адонц и вслед за ним филологическая традиция.

Та же ранняя грамматическая литература, представлявшая по существу школьное пособие по теории художественной литературы и риторики, содержала и немало мыслей об искусстве. Выявить сегодня эти мысли, указать, по возможности, их происхождение и содержание, значило бы прочитать в истории армянского средневековья дополнительные страницы.

В этом направлении посильный труд попытался выполнить автор настоящей работы, посвященной истории эстетических воззрений в средневековой Армении.

II. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ГРАММАТИКИ

После того, как мы сказали кратко об общем содержании средневековой грамматической литературы, обратимся к критическому его рассмотрению.

Начнем с наиболее простого: различались или нет в древней Армении ремесло и искусство, поскольку известно, что для обоих понятий одинаково употреблялись как слово

ἄρῃστις — *arhest*, так и слово *ἄρῃστις* — *arwest*?

Да, несомненно, различались, точно так, как это было у греков в античную и эллинистическую эпохи, хотя для выражения того и другого понятия пользовались общим словом. В этом, быть может, нет ничего удивительного, если признать, что разделение труда между художником и ремесленником—явление позднейшее, не известное древности, как и средневековому миру.

Сказанное одинаково относится к культурам Востока и Запада. В частности, для Армении интересующей нас эпохи также характерно слияние в одном профессиональном лице художественного творца и ремесленного мастера.

Впрочем, в Греции людей научили ремеслу и искусству не один, а разные боги: Гефест и Афина; зато сами эти боги, как известно, находились между собою в трогательной дружбе, что знаменовало, несомненно, такую же связь между ремеслом и искусством. Не потому ли это, что творческая изобретательность и ремесленная сноровка всегда одинаково характеризовали и один и другой труд?

Но, с другой стороны, уже ссылка на различие богов свидетельствует о том, что эти

две сферы деятельности вовсе не отождествлялись: общность термина практически не мешала понимать всякий раз, идет ли речь об искусстве или о ремесле. Тем не менее сравнительно рано вошли в обиход уточняющие прилагательные: «теоретическое» или «разумное» и «практическое» искусства, причем первое охватывало как художественную деятельность, так и научную (медицину, геометрию и др.).

Аналогичное мы встречаем и у армян. Здесь также литературная практика пользовалась подобными уточняющими прилагательными: *ըմբարշտական* и *գործարարական*. Но даже и без этих прилагательных живой контекст вводил необходимый корректив, и читателю или слушателю всегда было ясно, о каком именно искусстве шла речь в каждом случае.

Сомнение, которое иной раз возникает при чтении старинной литературы, касается не различия ремесла и искусства, а другого: разграничения искусства и науки (медицины, геометрии и т. п.). И, быть может, трудность именно такого рода побудила ранних мыслителей поставить вопрос о признаках словесного различения искусства и науки. С попыткой указать на эти признаки мы вскоре встретимся.

С греками сближало армян не только одинаковое словоупотребление, но нечто большее—общее литературно-теоретическое обозначение художественного искусства, возникшее в Греции и гласящее:

«Искусство есть система знаний, добытых упражнением, в отношении того, что полезно в жизни».

Это определение приводится у Дионисия Фракийского в его «Искусстве грамматики»* (II в. до нашей эры), впервые переведенном на армянский язык, как было сказано, во второй половине V столетия.

Можно полагать, что в описываемую эпоху эта формула была очень популярна и, быть может, даже единственно известна в Армении в грамматической литературе. А так как формула эта греческого происхождения и она определяет общий взгляд на вещи, то, естест-

* Τέχνη ἐστὶ σύστημα ἐκ καταλήψεων ἐγγεγνημένων πρὸς τι τέλος εὐχρηστων τῶν ἐν τῷ βίῳ.

См. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915, стр. 42. О разночтениях в армянском переводе приведенной формулы см. там же стр. СХХIII. (В дальнейшем при ссылке на Адонца имеется в виду указанный труд).

венно, возникает вопрос: заимствовали или до какой степени заимствовали армянские грамматики вместе с формулой и эллинистическое понимание искусства?

Правильно ли, как это трактует Н. Адонц—автор, с которым мы неизменно будем сталкиваться,—будто в понимании искусства армянские писатели не проявляли никакой самостоятельности, довольствуясь ученическим перепевом греческой школьной мудрости? Правда ли,—спросим мы дальше,—что в самой этой мудрости их привлекала не теория художественного искусства, поэзии, а всего лишь теория грамматики—в узком смысле слова, да и в самой грамматике—лишь задача толкования дионисиевой грамматики?

Ответ наш—отрицательный, и мы будем по всем этим вопросам оспаривать Адонца. Мы попытаемся доказать, прежде всего, что армянских грамматиков привлекала в этой науке именно теория художественного искусства, что они, вопреки Адонцу, излагали в грамматических трудах не толкование Дионисия Фракийского, а собственные эстетические взгляды.

Несомненно, что в области эстетических воззрений древние армяне прошли школьный период, питаясь александрийской ученостью. Это подтверждает Давид Непобедимый так же, как и Давид Грамматик и другие. Всем им в одинаковой мере присуще тяготение к этой учености и пристрастие к ее формулировкам и словесным определениям. Задача наша, однако, сводится к тому, чтобы вскрыть за словесной внешностью средневековых армянских мыслителей, несколько не оригинальной, лицо особое, национальное, если оно существует на деле.

Мы вскоре убедимся в том, что эта задача, которая в нашей исторической литературе ставится, быть может, впервые, особых трудностей не представляет.

Свое исследование мы поведем в кругу проблем, относящихся к общей теории искусства. Проблемы эти составят: искусство как знание и искусство как полезная деятельность.

Поступая так, мы будем следовать древнему пониманию искусства, нашедшему выражение и в приведенном выше грамматическом определении, по которому знание и полезность лежат в основе искусства.

III. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА (ДАВИД НЕПОБЕДИМЫЙ И ГРАММАТИКИ)

а) Искусство как знание

Вернемся к приведенной формуле искусства, чтобы показать, что в двух решающих направлениях она на армянской почве переосмысливается. Мы имеем в виду два основных признака, определяющих, согласно этой формуле, искусство: искусство включает в себе опытное знание; оно преследует полезную цель.

Начнем с первого из этих признаков.

Ставшее в древности классическим определение искусства встречается у Давида Непобедимого*, а также у армянских грамматиков, причем, как об этом говорил еще Адонц, словесный перевод этого определения первым дан точнее, чем остальными.

Как указывает и Адонц, ссылаясь на греческие источники, формула искусства, как «системы знаний, добытых упражнением в

* Для краткости в дальнейшем Давида Непобедимого, в отличие от Давида Грамматика, мы будем называть просто Давидом.

отношении того, что полезно в жизни», перешла в грамматику Дионисия от стоиков. О таком происхождении этой формулы свидетельствует, в частности, то, что в основу искусства кладется эмпирия—практика, опыт, упражнение. Хорошо известно, что в своих философских воззрениях стоики явно тяготели к этому принципу. Недаром самую философию они также определяли как «упражнение в добродетели». Мы увидим дальше, что и грамматическую науку стоики выводили из тех же основ эмпирики.

Итак, всякое искусство—и «разумное» (теоретическое) и практическое (ремесленное)—имеет в своей основе опыт. Это положение, как было уже сказано, воспроизводит Давид. Однако, вчитываясь в работу Давида, без труда можно обнаружить следующее: Давид механически повторяет эту мысль, но по существу ее не разделяет. Он повторяет классическую формулу, будто не подозревая о том, что в сущности она противоречит его

* В переводе Давида: «Արհեստ է բաղկացութիւն ի հասողութենէ ներմտութեամբ, նախակրթեալ առ ի պիտանացու ինչ կատարումն, որ ի կենցաղումս».—Կորին վարդապետի Մամբրէի վերածնողի եւ Դաւթի Անյաղթի մատնագրութիւնը. — Վենետիկ, 1833, «Սահմանք իմաստասիրութեան», էջ 182.

собственным воззрениям на искусство. Чтобы убедиться в этом, ознакомимся ближе с этими воззрениями.

Проблеме искусства в своих «Определениях» Давид* уделяет немало внимания, если судить об этом по тому, как часто он ссылается на искусство. Однако проблема эта интересует его крайне односторонне: почти исключительно с точки зрения законов мышления или гносеологии; раскрывая ее, он оставляет в стороне—и в этом коренное его отличие от античных философов—вопросы генезиса и содержания искусства.

Искусство—будь это ремесло, художество, риторика или наука (теоретическая медицина, геометрия)—есть для Давида частная форма познания, включенная в единую систему законов познания. Система эта, по Давиду, охватывает четыре различных формы, отличающихся по двум признакам: по степени обобщения и по степени обоснования**.

Так познание, говорит Давид, может ограничиваться явлениями единичными или частными, не поднимаясь сколько-нибудь до их обобщения; но оно может восходить и до

* Давид Непобедимый, Определения философии. Анализ. Введения Порфирия (на арм. языке).

** См. указ. соч., стр. 181.

больших высот такого обобщения. С другой стороны, познание может означать не более, чем практическую осведомленность в некоторых явлениях, простую ориентировку в их свойствах и признаках без того, чтобы уразуметь природу этих явлений, внутреннее их сходство и отличие, глубокие связи между ними.

Таким образом, существуют различные типы или формы познания: когда мы знаем что-либо отдельно данное, не ведая о том, что объединяет его с великим множеством других возможных данных, или же когда наше знание охватывает именно общее в этом великом множестве. Наряду с этим, либо мы не доискиваемся в явлениях до их основания или причин, довольствуясь одной лишь констатацией явлений, фиксированием несомненных их свойств и признаков, либо предметом познания делаем именно эти основания и причины. В переходах от знания эмпирического, необоснованного до знания общего, обоснованного раскрываются и ступени познания, восходящие от низшей до высшей.

Легко понять, что на низшей ступени находится знание, ограниченное частным и составляющее эмпирический навык. На этой ступени, по Давиду, находится знание ремес-

ленника, имеющего опыт в изготовлении полезных предметов или в совершении полезных действий, но не способного при этом что-либо объяснить—ни в отношении своего труда, ни в отношении предмета этого труда. Таков, приводит пример Давид, лекарь, который может выпускать кровь у больного, но не умеет объяснить ни болезни, ни организма человека, ни значения совершаемого действия. Высшую ступень познания составляет познание научно-философское, ибо оно охватывает общее (а в философии—наиболее общее) и вскрывает сущность явлений.

Какое место между этими крайними ступенями занимает искусство? Мы здесь имеем в виду искусство развитое, поскольку деятельность, знание простого ремесленника, как уже отмечалось, также относится к сфере искусства.

Искусство, по Давиду, в градации познания занимает срединное положение: в одинаковой мере оно есть знание единичного, как и знание общего; оно есть навык, практическая ориентировка, техника упражнения, как и способность постичь общее в вещах, вскрыть их сущность. Иначе говоря, искусство, в его развитой форме, есть в равной мере и ремесло и наука. Олицетворение это-

го, указывает Давид, — представитель врачебного искусства — человек, который не только умеет выпускать кровь, но и способен объяснить природу человеческого организма и причину болезни, а также дать обоснование, почему он это делает.

Аналогичное, по Давиду, и в искусстве художественном. Так, поэт умеет пользоваться долгими и краткими звуками, как и общим знанием их свойств. Правда, от того он еще не становится философом, ибо, зная о свойстве отдельных звуков, он еще не выясняет происхождения этих свойств, как и того — можно было бы продолжить мысль Давида — почему и откуда возникает выразительная поэтическая сила этих свойств; все это должно быть известно одному философу, не обладающему, однако, способностью практически делать поэзию.

Сказанное применимо и к музыкальному искусству, в котором мастер музыки на веру принимает от музыкального философа знание свойств звуков. Философ искусства, мастер искусства и ремесленник в искусстве — это подобие тех ступеней, на которых стоят — поясняет свою мысль Давид — царь, его вельможи и простая чернь. Известно, что царю не подобает непосредственно общаться с

черныю, как и философу самому заниматься ремесленным трудом.

Мастер искусства в одинаковой мере приближается к философу, отдаляясь от ремесленника-эмпирика, как и к ремесленнику, отдаляясь от философа. Наконец,—Давид приводит еще один пример—ритор умеет убеждать своим искусством «во имя справедливости, в интересах общежития»*, но он сам от философа получает знание того, что означает справедливость или что составляет природу этого знания.

Все это наводит на мысль, что древнее деление искусства на «разумное» и «практическое» в определенной мере было условно, ибо, если практическое искусство может обходиться без признаков научного знания, то «разумное» искусство не может обходиться без признаков ремесленного знания.

В чем, однако, коренное отличие искусства от науки, точнее от философии? Ответ Давида можно свести к следующим моментам:

1) Наука начинается там, где устанавливаются основные, исходные положения вся-

* «Եւ դարձեալ ճարտասանութիւն պիտանանայ արդարոյ՝ աշխնքի քաղաքականութեան» — «Մանանք», 177: —

кого знания, без которых невозможны никакие умозаключения, никакое познание; искусство зарождается там, где эти, наукой добытые, положения принимаются на веру (իսկիսիւմիւմը)*.

2) Наука в принципе не ошибается, — искусство же на безошибочность не рассчитывает или, точнее, не претендует на полную безошибочность. Смысл сказанного в том, что наука имеет дело с абсолютным и неизменным объектом, оперируя абстракциями; искусство же — с конкретно-чувственным предметом, подверженным изменению и уничтожению.

3) Наука есть знание; искусство, кроме того, — способность, одаренность. Кажется, добавим мы, Давид мог бы сказать то, что было сказано спустя более полутора тысячи лет после него: если науке возможно обучать всякого, обучать искусству удастся лишь немногим.

* Сравним, например: «Վասն զի քերականութիւն ի նման է անկու դէն և զովն բնութեամբ երկար գու, զորոյ զգացմանսն իմաստասիրութիւն գիտե. իսկ նա խոստովանարար տնկելով իմաստասիրութենէ յարդարէ զիւր արհեստ...» 1974

4) Наконец, искусство от науки отличается тем, что оно требует воображения.

Мы рассмотрели типы познания, означающие одновременно ступени в познании, выяснив, по Давиду, роль искусства как особой формы этого процесса. Нам предстоит еще указать особенность искусства с точки зрения процесса познания, — лишь после этого вся проблема искусства (по Давиду, как проблема гносеологии) получит полное освещение.

Точка зрения процесса познания приводит Давида к различению способностей, участвующих во всяком познавательном процессе. Давид различает пять таких способностей: ощущение, воображение, мнение, размышление и разум**.

* Для параллели приведем относящиеся сюда со-
ображения Аристотеля: 1) Принцип науки — лежит в
предмете, принцип искусства — в художнике; 2) прин-
цип первой есть необходимость, принцип второго
включает случай; недаром некий поэт сказал: «Искус-
ство влюбило случай, случай влюбил искусство».

В своей концепции Давид стоит ближе к греческим схолиам, отличавшим искусство и науку по двум признакам: общего и частного, ошибочности и безошибочности.

(См. Адонц, указанное сочинение, стр. СХХV).

*** «Քանդի պարտ է գիտել, զհինգ գիտական գործերինս, զգալութիւն, զերեւակայութիւն, զկարծիս, զարմախոհութիւն, զմիտս Մահմ.» 185:

Среди них мнение, например, имеет ту особенность, что оно, по Давиду, выступает в двух формах: как мнение необоснованное, то есть такое, которое содержит утверждение, но не содержит объяснений и доказательства, и как мнение обоснованное, содержащее в себе одно и другое*.

Из пяти познавательных способностей ощущение и воображение направлены на частное и единичное, остальные же три—на общее. Действуя отдельно или в сочетании, эти способности и лежат в основе указанных выше переходов знания по ступеням: от низшего знания—навыка, эмпирического знания единичного, до знания высшего, всеобщего познания.

В процессе познания низшую ступень составляет ощущение, высшую—разум; соответственно, знание—навык опирается на способность ощущения, научное знание—на размышление, знание философское—на разум. А искусство? Оно как знание опирается одновременно на воображение, которое имеет дело с частным и единичным, и на размышление, которое оперирует с общим.

* У Давида читаем: «*הכלל הטהור והנפרד מהכלל המעורב*», и далее приводятся поясняющие примеры. (См. «*שם*», 185).

Таким образом, искусство оказывается знанием единичного, но таким, которое постигает в нем общее. Тем самым искусство—мастерство не означает только эмпирического, ремесленного мастерства. И в самом деле, если для последнего достаточно обладать необоснованным мнением, как, с другой стороны, для навыка-сноровки — способностью ощущения, то уже для искусства-знания требуется сочетание таких способностей, как воображение и размышление*.

Как известно, размышление составляет основу науки. Тем самым искусство и наука имеют одну и ту же основу. Это совпадает с тем, о чем уже говорилось: искусство требует помощи науки, опирается на науку, больше того, оно в себе самом содержит науку.

В самом деле. Как мы уже знаем, искусство как знание менее достоверно, чем наука только потому, что оно воплощено в вещах чувственных, то есть изменчивых и тленных; в своих же основах, в сфере обобщений мысли, в плане и замысле искусство безошибочно

* Способность воображения, по Давиду, необходима и для мастера-эмпирика с тем отличием, однако, от искусства, что воображение сочетается в первом не со способностью размышления, а с ощущением.

так же, как и наука*. И это вполне естественно, ибо наука, оказывая помощь искусству, никогда не прекращает питать его собой**; как, с другой стороны, и философия не прекращает собою питать науку. И именно потому, что искусство содержит в себе науку, оно доступно философии непосредственно: последняя есть одновременно мать и науки и искусства, она берет на себя задачу исправлять ошибки там и здесь***.

После изложенного мы можем только недоумевать, вспоминая формулу Давида: «Искусство есть система знаний, добытых упражнением». Эта формула решительно противоречит воззрению Давида на искусство.

* «...Արդ զանազանին ի միմեանց արհեստ և մակացութիւն այսու. վասն զի մակացութիւն և ենթակայն անսխալք են: Իսկ արհեստ ըստ իւրում բանին անսխալ է, իսկ ըստ ենթակային վասն զի հոսանուտ է՝ թուի սղալական գոլ».
«Սահմ.», 183:

** «Մակացութիւն տայ անընդհատ զսկզբյունս արհեստի» — «Սահմ.», 175:

*** «Իմաստասիրութիւն մայր է իմաստից և արհեստից և ընդհանուր մակացութեանց, քանզի ի նմանէ առնուն առաջո և սկզբունս ամենայն արհեստր և մակացութիւնը».
«Ոչ միայն զըսկզբունք կարող գոյ տալ իմաստասիրութիւն ամենայն արհեստից և մակացութեանց, այլ և վերստին ուղղել զսխալեալսն ի նոսա» — «Սահմ.», 151, 178:

Действительно, если знания «добываются упражнениями», то эти знания сами пребывают в их узких границах, сливаясь в своем объеме, в содержании с предметом практической деятельности. Иное дело, когда знания приобретаются в высокой, обобщающей сфере мышления и когда, добытые таким образом, они обращаются к деятельности практической. Первый путь есть путь опытного обоснования, условно говоря—эмпирики, второй—путь теоретического обоснования или рационализма.

Все это означает, что формула Давида об искусстве исходит из одних принципов, воззрения же его на искусство—из других; формула—из эмпиризма, воззрения—из рационализма. Но, помня, откуда заимствована приведенная формула, мы вынуждены признать следующее: греческую эмпирическую формулу грамматик перенял некритически, или, говоря по Давиду, на веру (*ἰπιστινίσθη*), не заметив противоречия, в какое он, рационалист, вступает с греческим первоисточником.

Любопытно, что наряду с приведенной, заведомо заимствованной формулой, Давид дает и другие определения искусства, свои собственные, в которых от эмпиризма уже не

остаётся никакого следа. Вот эти определё-
ния:

«Искусство есть обоснованное знание
общего».

«Искусство—это обладание, как и знание
(некоей силой) или—способность (себя об-
наружить)».

«Искусство—способность действовать пра-
вильно, опираясь на воображение»*.

Необходимо оговориться. Перед перевод-
чиком встает большое затруднение в адекват-
ной передаче встречаемого у Давида понятия
ունակութիւն. Из подлинного текста Давида,
который вынесен нами в примечание, выте-
кает, как кажется, следующее: природа обна-
руживает себя во всем, что в ней имеется,
будь это человек или камень или что угодно
другое; однако обнаруживает она себя по

* «Արուեստ է՝ ունակութիւն ճանապարհորդեալ հանդերձ
երեակայութեամբ, քանզի արուեստ ունակութիւն ոմն է և
գիտութիւն, իսկ հանդերձ երեակայութեամբ ասացաւ վասն
բնութեան, վասն զի և բնութիւն ունակութիւն է, քանզի ունի
զգողն յայնոսիկ, որք ունին զնա, այսինքն ի մարդում և ի
քարում և յայլսն, և ըստ կարգի յառաջագայի, բայց ոչ ըստ
երեակայութեան որպես և արհեստի քանզի արուեստաւորն
պիտանանալով բանի, յորժամ կամի ինչ առնել. այսինքն
պատճառին՝ նախ և առաջին տպաւորէ յինքեան և այնպես
բացակատարէ զբան. իսկ բնութիւն ոչ երբեք յառաջագոյն
տպավորէ յինքեան». «Սահմ. 181—182»

раз признать, что в понимании искусства Давид стоял на позиции рационализма* и не разделял принципа эмпиризма, хотя сам же некритически приводил формулу этого принципа.

Мы вскоре убедимся, что защищаемый Давидом рационалистический взгляд на искусство как знание был общим для всей грамматической литературы той эпохи.

Предварительно, однако, сделаем одно замечание чисто формального характера.

Суждение Давида, что искусство есть знание, содержит идею, пожалуй, двусмысленную. Такое утверждение может означать как то, что искусство, будучи деятельностью, требует знания, так и то, что искусство, являясь восприятием, приносит знание; иначе говоря, о знании в искусстве—в указанной формуле—можно думать двояко: и как о предпосылке, и как о конечном результате.

Такая двусмысленность совершенно неизбежна потому, что в самое понятие искусства мы вкладываем (так было всегда и в прош-

* Здесь и далее термин рационализм мы употребляем как утверждение примата рационального источника знания и такого же обоснования практики. Рационализм в этом смысле противоположен эмпиризму.

лом) с равным основанием и готовый продукт творческой деятельности, оконченное произведение мастера, и непосредственную творческую деятельность, самый процесс делания художественного предмета.

Несомненно, что Давид в своих суждениях об искусстве в одинаковой мере допускает оба эти понимания. Во всяком случае, как кажется, нигде на упомянутое различие ни косвенно, ни прямо он не указывает.

Впервые, насколько сегодня мы можем об этом судить, это сделал Мовсес Кердол (VII ст.), которому, в ряду других армянских грамматиков, принадлежит «толкование» известного труда Дионисия Фракийского. В этом толковании мы встречаем определение искусства, подтверждающее высказанное выше соображение о господствующем принципе рационализма в эстетических воззрениях древних грамматиков.

Но прежде чем заинтересовать нас с этой точки зрения, определение Мовсеса Кердола привлекает наше внимание своим афористическим стилем, особой изощренностью словесного выражения. Формула этого определения—один из тех немалочисленных в древней армянской литературе фрагментов, которые и вне контекста, сами по

себе, свидетельствуют о достаточно высоком уровне в ту эпоху обобщающей мысли и об отточенности ее словесного выражения. И мы, быть может, будем правы, когда по этому поводу вспомним, что, начиная с III ст., именно эллинистический Восток (не Атика) становится родиной красноречия и что именно здесь развивается стиль острых эпиграмм*.

Приведем указанное определение, по возможности более точно:

«Источник искусства—мысли, творец искусства—разум гения, искусство—двигатель мысли»**.

Это, несомненно, формула крайнего рационализма. По ней разум—основа и стихия искусства; в разуме искусство находит свой зачин, разумом оно питается и оно же само насыщает разум.

Таким образом, искусство и мышление едины***.

* См. об этом у Христа: соч., стр. 303 (на нем. яз.).

** «Աղբիւր արեւանից միտք են, խորհուրդ հանճարեղ՝ արարիչ արեւանից, և արեւան՝ աճեցուցիչ մտաց»:

(Адонц, указ. соч., стр. 160).

*** Приведенная формула по своей внутренней структуре родственна той, которую мы встретили в «Հալի. բառ.» под словом «խորհուրդ» со ссылкой в комментариях на авторство Давида Непобедимого:

Стоит подумать о том, что общего имеется в таком понимании искусства с тем, которое было сформулировано Дионисием согласно стоическим традициям и исходило из опытной основы искусства? Ничего! Как небо от земли, был далек армянский грамматик от греческого учителя! И все же, можно полагать, о таком коренном расхождении с греческим источником Мовсес Кердол сам вовсе не помышлял. Добавим, что одинаково не думали об этом и последующие поколения армянских грамматиков: ни Амам Аревелци, Степанос Сюнеци, Григор Магистрос, Иоанн Ерзынкаци, ни другие, неизменно стоявшие на позициях рационального обоснования грамматики.

Мы хотели бы еще одним примером подтвердить, что древние армянские мыслители не изменяли себе и в тех случаях, когда оставались формально выучениками греков. И в

«мысль—зачатие слова и слово—порождение мысли»—
«խորհրդի» յղանակն բանի և բանն՝ ծնունդ խորհրդի»:

Можно думать, что обе эти формулы—об искусстве и о речи, в их связи с мышлением — относятся приблизительно к одной и той же эпохе и мировоззренческой культуре: обе они с наибольшим успехом могли возникнуть в рационалистически мыслящей среде.

грамматике, как и в искусстве, то, что преодолевали армянские ученые, был принцип эмпиризма, эмпирического обоснования науки грамматики, а то, что они отстаивали, был принцип ее рационального обоснования.

Понятие грамматики как искусства находит четкую формулировку у того же Дионисия Фракийского: «Грамматика есть опытное знание того, что употребляется у поэтов и историков наиболее часто»*.

В связи с этой формулой Адонц приводит любопытную историю, рассказывая, как греческие ученые-схоласты вели дискуссию вокруг Дионисиева определения и спорили о том, прав ли был Дионисий, низводя грамматику до эмпирической науки; на самом ли деле он ниспроверг ее до такого уровня, не употребил ли Дионисий в своей формуле

* Адонц, ор. стр. СХХІХ. Надо думать, что эмпирический принцип в приведенной формулировке приходится также отнести к ее стоическим корням. Христ в упомянутом сочинении прослеживает стоическое влияние и в других частях трактата Дионисия, хотя сам трактат,—допускает Христ,—возник в противовес трактату *technē peri phonēs* стоика Диогена из Селевкии. Впрочем, Христ говорит также о влиянии перипатетиков. (См. его соч., стр. 427).

вместо одного, более подходящего, другое, менее подходящее слово*.

Не мог, конечно, не обратить внимания на выраженный у Дионисия принцип эмпиризма и армянский его «толкователь» Давид Грамматик, по времени наиболее ранний (V ст.) среди армян-грамматиков**.

Давид Грамматик не вступает в спор с Дионисием по поводу его определения грамматики, не изменяет ни в чем самой формулы; этому помешало, очевидно, чувство школьного пиетета. Но толкователь Давид Грамматик все же мыслит по-своему, как мыслили люди его круга в родной стране, и по-своему читает греческий текст.

Он не может допустить мысли, будто Дионисий утверждал в искусстве грамматики эмпирический источник знания; однако не потому, что этому противоречил бы текст греческой формулы, но потому, что с этим не мог бы мириться сам толкователь. Не вступая, как уже сказано, в открытый спор с автором

* Адонц, указ. соч., стр. СХХІХ.

** Историческая традиция смешивала Давида Грамматика с Давидом Непобедимым. Против такого отождествления возражает Адонц (стр. СХХХІІ); также и В. Чалоян (см. его «Философию Давида Непобедимого», Ереван, 1946, стр. 49—50).

«Искусства грамматики», Давид Грамматик задачу своего толкования находит в том, чтобы унизить эмпирическое, идущее от опыта и традиции прошлого, и, напротив, возвысить во всем значение рационального.

Что такое эмпирическое и что такое рациональное основание искусства грамматики?

Уже одно то, что армянский толкователь школьного греческого текста ставит этот вопрос, как в еще большей мере ответ, который он дает при этом, говорит не только о значении спора вокруг эмпиризма и рационализма в определенных условиях армянской действительности, но и о принципиальной остроте, с какой разрешались здесь вопросы, носящие в такой же степени методический, в какой и мировоззренческий характер.

Обратимся к интересующему нас объяснению Давида Грамматика, объяснению, которое ничего не теряет от того, что дано не в отвлеченных категориях, но чисто описательно. Наоборот, для нас даже ценно, что в таком толковании личное пристрастие автора не только не остается в тени, но дается с подчеркнутой резкостью.

Ученый не отрицает, что грамматику можно знать двояко: по слепому навыку и по рациональному основанию (*ρῆσις καὶ λόγος*).

По навыку правила грамматики знали и люди в прошлом, но сегодня изучать грамматику таким образом, еще не значило иметь о ней должное представление, и такое знание, беспомощное по существу, вряд ли отличалось бы чем-либо от слепой привычки животного, от умения скотины ходить по проторенной дороге в привычные места.

Этим острым и даже грубым сравнением Давид Грамматик стремится убедить, насколько ничтожно и ненадежно в живой литературной практике значение прошлого, авторитет традиций там, где звучит голос просвещенного, рационального знания.

Критическое, если не резко отрицательное отношение грамматика к литературным традициям служит явным доказательством значительных сдвигов и в литературе и в теоретической мысли,—сдвигов, игнорировать которые историческая наука не может. Но это—свидетельство, которое мы, однако, не можем здесь ни исследовать, ни разъяснить. Всю его реальную силу мы можем ощутить и в том, что грамматик не отвергает огульно прошлое, а резко ограничивает его значение, признавая тем самым и его преемственность.

Знание по навыку, утверждает грамматик, не есть незнание, но это беспомощное знание.

Так, продолжает он, грамматика по навыку только и способна объяснить, что такое глагол или имя,—не больше. А в этом выражается признание прошлого, что есть одновременно и его уничтожение.

Как бы то ни было, эмпирическое знание так же отличается, по Давиду Грамматику, от подлинного знания, как поведение животного отличается от человеческого поведения: и будет ли животное ошибаться или нет, оно все равно остается слепым и беспомощным.

Что же такое подлинное или рациональное знание? Это—то, говорит Давид, которое руководствуется не авторитетом старины, а общеизвестными правилами науки, имея при этом в виду, что правила эти неоднократно проверены на художественной практике больших поэтов и прозаиков.

Ссылка на крупных мастеров слова в устах грамматика, который превозносит авторитет теории, знаменательна, так как «большие поэты и прозаики»—это представители литературы огромного эллинистического мира, это прежде всего Гомер и греческие трагики,—литераторы, преступавшие узкие рамки традиций собственной страны.

Грамматика,—и об этом мы скажем дальше более подробно,—есть основа правильной

речи, как и источник художественного риторического слова. Надежные знания в этом искусство*,—внушает Давид Грамматик своему читателю,—сообщит не человек, который пребывает в традициях прошлого и не приобщен к современной учености, не тот, кто довольствуется обыденным мышлением и опытом обыденной речи**. Подлинное знание грамматики может дать только тот, кто учится у больших поэтов и прозаиков и черпает из их художественной практики правила искусства слова, кто пренебрегает в собственной практике опытом ушедшей старины,—всем тем, что не встречается у больших мастеров. Искусству слова надо учиться и нельзя его знать по слепому навыку.

Легко заметить, что в этом противопоставлении эмпирического начала рационалистическому кроется противопоставление двух жиз-

* Вспомним еще раз, что труд Дионисия носит название «Искусство грамматики».

** Как опытное знание, полагает Давид Грамматик, отличается от рационального знания и уступает ему, так же обыденная речь отличается от речи поэтической и уступает ей. Со сказанным совпадает, в частности, противопоставление в трагическом искусстве мира героев обыденному миру.

(См. Адонц, стр. 89). О трагическом искусстве у нас речь впереди.

ненных сторон: отсталого прошлого и современности. Эмпиризм в понимании Давида Грамматика—принцип устаревшего прошлого, потерявшего актуальное значение. Прошрое слепо; его принцип есть принцип слепого действия. Только рациональное начало, по Давиду Грамматику,—начало современности—освещает практику жизни.

Так толкует школьную теорию искусства грамматик, и толкует он ее так потому, что исходит из живой современности; в теории он ищет обоснование новой в стране, более высокой культуры поэтического слова*.

* Это толкование текста Давида Грамматика решительно расходится с тем, которое дает Адонц. Поэтому уместно привести как подлинный текст нашего грамматика, так и параллельные его переводы—Адонца и наш.

Текст Давида Грамматика гласит: *Եւ է հմտութիւն աշխարհի ինչ. հարցեալ զքեզ բայ եւ կամ անուն. եւ քո ոչ կարացեալ ըստ արժանւոյն. պատասխանել ի նախնեացն անկար սովորութիւն. ըստ նմանութեան երթալոյ անասնոցն ի սովորական տեղիսն: Իսկ բանաւորութեամբ լուծանել զխեղդիւն ըստ նշանաւոր հրամանաց ի լսելոյ մարդոյ ստուգելով զբազում անգամ ասացեալսն քերդողաց եւ շարագրաց, ալ ոչ զատար ինչ որ ոչ լսի բան:*

(Адонц, стр. 84).

Наш перевод таков:

«Опытность (в грамматике) означает тот случай, когда тебя спросят, что такое глагол или имя, и ты

Сопоставим для большей полноты анализа Давида Грамматика с Дионисием. В чем различие их в трактуемом вопросе?

Давид устанавливает связь грамматики с художественной практикой; но разве не говорит о том же и Дионисий: «грамматика есть...

ответишь не так, как следует, но неумело, следуя тому, как отвечали люди в прошлом, уподобляясь (в данном случае) животному, умеющему ходить по знакомой дороге. А разрешить вопрос рационально означает руководствоваться общеизвестными правилами, прислушиваться к слову того, кто много изучал творения поэтов и прозаиков, а не к тому, что не приуще (последним и у них) не встречается.

Перевод Адонца:

«...Давид объясняет, что значат понятия *ἡθικὴ* и *ῥηθικὴ*. Когда тебя спрашивают, что такое глагол или имя, и ты не можешь отвечать как следует, (так, как знаешь это) по бессильной привычке от своих предков, наподобие хождения животных в привычные места, это есть *ἡθικὴ*—«навык». Но *ῥηθικὴ*—это способность «разрешать вопросы согласно тому, что говорят известные люди, когда человек слышит и проверяет то, что чаще всего употребляется у поэтов и прозаиков, а не те чуждые слова, которые не употребляются (букв. не слышны)». (Указ. соч., СХХІХ).

Попутно обращаем внимание на следующую досадную неточность в цитате из Иоанна Ерзынкаци, не замеченную Адонцем: в подстрочных комментариях к тексту Давида Грамматика Адонц на стр. 84 приво-

знание того, что наиболее часто употребляется у поэтов и прозаиков»? Несомненно, что это так и что оба они считают предметом грамматики произведения мастеров искусства. Однако не случайно то, что именно в дионисиевых словах: «наиболее часто употребляется», — Христ лишний раз усматривает отражение эмпиризма*.

Христ, несомненно, прав. Эмпиризм, разумеется, заключается здесь не в том, что грамматика стремится познать часто употребляемое (у поэтов), но в том, что такое знание, по Дионисию, достигается путем опытным, методом практического знакомства с художественной литературой. Ссылка на «опытное знание» (в подлиннике: *γραμματική ἐστιν ἐμπειρία*) указывает на это же.

Давид Грамматик, между тем, утверждает противоположное: не практическое знаком-

дит фразу из указанного источника, но в этой передаче выпали следующие слова: «...*ἡ γὰρ ἡγεμονία τῶν ποιητῶν καὶ τῶν ῥητορῶν ἐστὶν ἡ ἀρχὴ τῆς γραμματικῆς*...».

Это лишний раз указывает на то, что *ἡγεμονία* и *ἀρχή* означают «ведущие правила», а не «известные люди».

(Матенадаран, рук. № 2380, стр. 242. Рукописью этой, несомненно, пользовался также и Адонц).

* Христ, соч., стр. 427.

ство и творчеством поэтов непосредственно составляет основу грамматики, а его теоретическое изучение, научное обобщение; только наука устанавливает ведущие нормы—правила, которые приобретают впоследствии общую значимость, и только овладение этими правилами составляет сущность грамматики, то, что надлежит изучать. Лишь грамматика, как таким образом возникающая наука, позволяет уверенно разрешать частные вопросы строения речи.

Следовательно, между Давидом Грамматиком и Дионисием различие не в вопросе о том, служит ли грамматика цели познания творений поэтов, а в том, каким методом достигает грамматика этой цели. Опыт без обобщений не есть, по Давиду, основа полноценного знания. С другой стороны,—и здесь дополнительное между ними расхождение—опыт бессилён там, где требуется знание художественного слова; он достаточен только для речи обыденной. Но такая речь, по Давиду Грамматику, не относится к ведению грамматики: «изъяснению (науки) подлежат не обычные слова, но творения поэтов...»*. Иначе говоря, существуют две разные формы

* См. у Адонца; указ. соч., СХХХV и 85 стр.

речи—обыденная и художественная и, соответственно, два метода овладения речью: эмпирический и школьно-теоретический.

Еще одна особенность должна быть отмечена в соображениях Давида Грамматика. «Общеизвестные правила» науки проверяются художественной практикой и, следовательно, опираются на практику: но это—практика особая, по Давиду, исходящая от прошлых великих поэтов, творения которых создали правилам грамматики школьный авторитет. После того, как правила приобрели такой авторитет, они стали сами основой дальнейшей художественной практики.

О том, что наука грамматики составляет фундамент художественной практики, говорит и Степанос Сюнеци. Наука эта, утверждает он, создана в интересах поэтов и прозаиков, которые должны ею овладеть, если не хотят провалить свое искусство и оказаться смешными; смешны люди, поясняет грамматик, которые гордо величают себя поэтами, а знают из грамматики не больше, чем то, что касается частей речи*.

Прежде чем идти дальше, выскажем соображение, которое, несмотря на свой общий

* См. у Адонца; указ. соч., стр. 194.

характер, способно помочь в деле исторической ориентировки.

Совершенно очевидно одно: возникшая школьная теория языка и словесного искусства, как единая в стране такого рода теория, укрепляла предпосылки к тому, чтобы самый язык и само словесное искусство становились на новой основе едиными и общими в феодальном государстве. Это означает, что теоретический интерес к научной грамматике сливался с практическим интересом к образованию в стране общей речевой культуры, к использованию единых форм идеологического воздействия на широкие, рассеянные по всем уголкам страны, массы народа.

Иначе говоря, интерес к теории литературного искусства (грамматике) в целом таил определенную социально-историческую идею. Раскрыть подлинное, конкретно-историческое содержание этой идеи в древней армянской грамматике—такова одна из задач арменистики. Этой задачи мы себе здесь не ставим.

Труд Давида Грамматика, как и вся ранняя грамматическая литература в целом, является, несомненно, значительным историческим памятником феодальной культуры армянского народа. Как и всякий другой подобного рода памятник, он дает возможность

судить об эпохе с различных ее сторон. Но нас во всем этом в данном случае ближайшим образом привлекает одна черта: расхождение между армянской и эллинистической грамматиками в существенном вопросе, касающемся принципа обоснования самой науки.

В отличие от эллинистической, армянская грамматика тяготела к рациональному ее обоснованию, и это свидетельствует о борьбе, некогда происходившей в общественном сознании,—борьбе между тем, что жило силой вековой традиции, и тем, что начинало жить в силу идейного своего превосходства.

Какая же именно литература в ту пору питалась вековой традицией и какая, имея идейное превосходство, вступала с ней в историческую борьбу? Какая именно грамматика служила словесному искусству прошлого и какую более древнюю грамматику с ее тенденциями преодолевала грамматика нового искусства? Можно утверждать, что пока мы не покажем этого, наши суждения о традиционной и рациональной (новой) грамматиках не могут не носить в большей мере умозрительный характер.

Все это так, как верно и то, что на сегодня мы не в состоянии вовсе избавиться от умозрительности в некоторых своих обобще-

ниях и выводах: исторически более раннего словесного искусства, более ранней литературы, как и более древнего языкового мышления мы в научном обиходе не имеем.

Однако то, что является в наших условиях умозрением, еще не должно представляться в силу одного только этого порочным. Мы имеем все основания утверждать, что там, где древние теоретики отстаивали рациональное перед эмпирическим, они защищали запросы современности перед тем, что считали устаревшим, и во имя этих запросов армянские грамматики вступали в противоречие со школьными греческими источниками.

Но встает вопрос: признавали ли армянские грамматики это противоречие, его сущность и происхождение? Было ли для них очевидно, что в то время, как теоретическая и общественная сила греческой грамматики (Дионисия Фракийского) заключалась в том, что она обобщала практику многих прошедших веков, такая же сила армянской грамматики заключалась в прямо противоположном,—в том, что она обобщала зарождающееся новое в современности, и что, следовательно, уже в самом определении науки грамматики было неизбежно расхождение между школьным, эллинистическим материалом и на нем строя-

шейся армянской грамматикой? В частности, было ли ясно уже тогда, что сама наука грамматики в Армении ценна тем, что помогает освободиться от тормозящего авторитета некоего литературного прошлого и утвердить авторитет новой литературы?

У нас не может быть уверенного ответа на эти вопросы. Однако мы предпочитаем думать, что тогда и речи не было о сколько-нибудь сознательном отношении к подобным закономерностям. Больше того, мы полагаем, что в то время отсутствовало всякое сознание самого спора между двумя грамматическими культурами, как, в частности, и между принципами обоснования науки грамматики.

На примере Давида мы это отчасти уже видели, ибо, напомним, Давид не определял искусство как деятельность одновременно размышления и опыта, хотя это отвечало бы общей его концепции, но определял его попеременно либо как опыт, либо как размышление.

Аналогичный спор между армянскими и греческими грамматиками и такое же отношение к этому спору мы обнаруживаем и там, где речь идет о сущности искусства как полезной деятельности.

К анализу этого мы переходим.

6) Искусство как полезная деятельность

По Дионисию Фракийскому, искусство заключает знание того, что полезно в жизни. Согласно этому, полезность служит существенным признаком искусства.

Дионисиева формула искусства несомненно знакома Давиду Непобедимому: он целиком ее приводит в своих «Определениях философии»*. В другом месте мы встречаем у него такие слова: «Ни бог, ни природа, ни искусство ничего не создали без нужды и без цели»**.

К мысли о полезности, как о существенном признаке искусства, обращаются и армянские толкователи дионисиевой грамматики, начиная уже от Давида Грамматика, неизменно воспроизводя соответствующую формулу искусства. Возможно, что Давид Грамматик среди других армянских толкователей

* Давид Непобедимый, указ. соч., стр. 182.

** «... եւ չիւն ընդունալն և չաշրայալս ոչ անեղծիւն անեղծ, ոչ բնութիւն և ոչ արհեստ» (Указ. соч., стр. 122).

Нельзя не обратить внимания на то, что выраженное в приведенной цитате положение находится в близкой связи с методологическим принципом Давида, согласно которому всякое познание требует, между прочим, познания функции или назначения познаваемого предмета.

подчеркивает принцип полезности особенно остро. Впрочем, кажется, и Давид Непобедимый в этом отношении не уступает Давиду Грамматику.

Поскольку несомненно, что сама грамматика составляет искусство,—полезность, конечно, также является ее существенным признаком, при этом безразлично, будет ли идти речь о пользе от грамматики для сочинителей литературного либо риторического слова, или же о пользе, которую получают читатели и слушатели поэтического слова. О полезности именно грамматического искусства особенно настойчиво говорит толкователь Степанос Сюнеци.

Можно было бы думать, что в этом вопросе армяне только повторяют то, что усвоили из школьной литературы, ибо идея полезности, как уже сказано, греческого происхождения. Конечно, для древней армянской культуры оставалось бы положительным явлением хотя бы и простое заимствование этой идеи, поскольку она была идеей правильной. Однако в данном случае нас интересует другой вопрос: говоря одинаково о принципе полезности в искусстве, имели ли в виду древние армяне и греки одну и ту же полезность? Дальнейший анализ покажет, что и в данном

случае это—знакомый уже процесс переосмысления, что в формулу, заимствованную от греков, древними армянскими толкователями вкладывалось содержание свое, особое и при этом более высокое.

Между тем Адонц, знаток интересующей нас литературы, и в данном случае оказался в плену своей односторонней концепции. В результате этого, несмотря на ряд верных критических замечаний об общем характере грамматической литературы, он не заметил у армянских грамматиков ничего, кроме чисто филологических мотивов, и, как нам кажется, своим высоким авторитетом утвердил среди армянских филологов такой же односторонний взгляд на грамматическую литературу вообще.

Как частный случай недоучета Адонцем специально эстетического интереса у армянских грамматиков, можно привести анализ им вопроса полезности. Адонц не заметил глубокого расхождения между «учителями» и «учениками» по одному из кардинальных мировоззренческих вопросов*. Более подробно мы будем говорить об этом дальше.

* См. Адонц, указ. соч., стр. СХХIV.

Обратимся к греческим источникам*. Они говорят следующее.

Искусство означает полезную деятельность, и это одинаково относится к разумному и практическому искусству. Отсюда деятельность, имеющая вредное значение, может быть только ложным (ψευδοτεχνη) или вредным искусством.

Так искусство столяра есть полезное искусство, а изготовление смертельных ядов — вредное искусство. В разумном искусстве колдовство есть вредное искусство. Это же деление и эти самые примеры с некоторыми дополнениями приводят и армянские грамматики. Таким образом, в пределах изложенного нет, на первый взгляд, расхождения между армянскими и греческими грамматиками.

Но это так лишь при поверхностном взгляде; по существу и здесь «ученики» отошли от своих «учителей». Не заметив сами этого движения, они сказали новое слово, наивно

* Мы имеем в виду приведенные у Адонца цитаты из греческих схолий. Их было бы немного для сколько-нибудь широких обобщений, если бы не то, что сами они явились у Адонца как результат обобщений. Адонц совершил труд, который не требует повторения, сличив схолии и армянские грамматики в вопросе полезности искусства.

полагая, будто излагают очевиднейшие нормы школьного катехизиса.

Прежде, однако, чем мы займемся рассмотрением всего этого, мы спросим себя: велика ли познавательная ценность приведенного деления искусств на полезное и вредное? После того как теория признала полезное действие определяющим признаком искусства, открыла ли она в последнем что-либо новое, признав дополнительно, что искусство, приносящее вред, есть лжеискусство или вредное искусство? Конечно, в этом случае теория высказывает свое отношение—положительное или отрицательное—к той или иной деятельности, имеющей с искусством общие черты, но не больше этого.

Впрочем, указанное деление искусства, деление, которое само в теоретическом отношении не являлось ни вредным, ни полезным, упиралось в малосодержательную абстракцию—в понятие «полезность». Реальное содержание этого понятия, раскрытие того, чья и какая польза имеется в виду, только это могло бы придать законченный смысл приведенному определению искусства. И, добавим, только это могло бы определить методологическую основу данной теории искусства.

Не станем отрицать, что очевидность ска-

ванного возникла для нас самих впервые вместе с тем, как оказалось несомненным глубокое расхождение в вопросе о полезности в искусстве между армянскими и греческими источниками. Задача ближайшего анализа — показать, как, признавая, вслед за греками, полезность основанием искусства, для самой полезности армянские грамматики искали иного основания, чем греческие.

Начнем с того, что искусства—полезное и вредное—армяне различали как искусства доброе и злое (*ըմբռնի և չար*). Полезность, как категория практически утилитарная, приобретала тем самым характер нравственной или моральной категории.

Уже из этого мы можем сделать вывод, что указанное деление, хотя оно 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; полезно то, что пригодно для разумной или духовной жизни.

В таком случае, и здесь мы могли бы вспомнить о стоицизме, имея в виду следую-

щее: ни счастье, ни польза, по этой концепции, не могут служить побудительными мотивами добродетельного поступка, определяющей целью нравственной деятельности. Это, однако, не означает, что стоики, в отличие от эпикурейцев, вовсе исключали счастье и пользу из области добродетели; они лишь утверждали, что добродетель, согласующаяся с природой и разумом, в себе уже содержит и то и другое; с этой точки зрения, добродетель тождественна со счастьем, добро—с полезностью*.

Это вовсе не значит, что в древней армянской культуре мы всюду должны искать влияния стоицизма. Но нельзя не констатировать того, что в делении искусства на «доброе» и «злое», возникшем из понятия полезности, совершается перевод суждения об искусстве в этическую сферу и что подобный перевод, относящийся к той эпохе, мог быть объяснен также влиянием стоицизма.

* В одной древней армянской рукописи, время появления которой неизвестно, но которая содержит большое число философских определений, заимствованных в значительной мере из стоических источников, мы так и читаем: «хорошо известно, как самоочевидная истина, что добро полезно» (Матенадаран, рук. № 2041, стр. 345-6).

Если бы мы были уверены 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 еще и греки различали искусства «доброе» и «злое», мы все же должны признать, что армянские теоретики — и в этом существенная их особенность, — помимо этих двух видов искусства, знали еще и третий, о котором, вопреки сомнениям Адонца, не ведали греки. Это так называемое «среднее» — *հիշի* — искусство. Мы убедимся вскоре, что введением этой, особой, категории искусства, носящей непритязательное название «среднее», армянские теоретики внесли коренное изменение в систему эстетического мышления своего времени, провозгласили новый, при этом более высокий, взгляд на природу искусства.

Правда, греческие схолии, как о том свидетельствует Адонц, также знают принцип тройного деления искусства, причем самое обозначение третьего вида искусства — «смешанное искусство» — напоминает армянское.

Это обстоятельство фактически и породило у Адонца сомнение насчет того, совпадает ли армянское «среднее» искусство с греческим «смешанным».

Приведем в выдержках соответствующие места из Адонца:

«При толковании *εὐχρηστον* (полезного) греческие схолии тоже проводят грань между полезными и бесполезными искусствами: *τέχνη* называются по-настоящему искусства, преследующие полезные цели, искусства же с вредными назначениями являются *καχότεχνη αὖ*».

«Давид (Грамматик) расходится с греческими схолиями в том, что признает еще нечто среднее между означенными видами искусства, причем примером среднего из числа разумных искусств приводит *ᾠδὴν καὶ ψῶρον* (пение про себя и танцы), а таковыми из практических — *σηβὴν σιτορριθμὸν καὶ φεψωρὴν σιτορ ριθμὸν*, то есть вооруженность луком и копьем».

«Греческие схолии различают также искусства *μιτκᾱί* (смешанные), что можно было (бы) отождествлять с *ᾠδὴν* (средним) Давида. Но, судя по примеру *ἰατρικῇ* врачебного искусства, дело не так обстоит».

«Давид как будто признает *μιτκᾱί* (смешанные) тем, что упоминает *ροζήνιθμὸν ἰατρικῇ*

(врачебное искусство), но он ставит его не отдельно наряду с *орυκτι* и *πρακτικη* (разумными и практическими искусствами), а в число подразделений первого вида (то есть — полезного и вредного искусства — А. А.)*

Таким образом, Адонц не сомневается в том, что Давид Грамматик расходится с греческими схолиями, утверждая новый, средний вид искусства. Вместе с тем, однако, Адонц не уверен: не есть ли это «среднее» то же самое, что и «смешанное» у греков? Иначе говоря, ему остается неясным соотношение армянского «среднего» и греческого «смешанного» искусства.

Адонц поставил вопрос, но от прямого ответа уклонился, ограничившись приведенным выше замечанием, что греческое «смешанное» можно было бы отождествить с армянским «средним», если бы тому не мешал пример врачебного искусства, — «смешанного» по греческому, но не «среднего» по армянскому делению.

Однако не случайно, что Адонц не находит ответа на свои сомнения, ибо сами эти сомнения являются плодом недоразумения, в

* Адонц, указ. соч., стр. СХХV и сл.

котором, к сожалению, неизменно пребывает Адонц.

Дело в том—и в этом начало нашего спора с Адонцем,—что греческое «смешанное» относится вовсе не к категории искусства полезного* или вредного, доброго или злого, а

* Древнегреческой литературе знакомо деление самой полезности на три категории, включающее и «смешанную» полезность. Мы имеем в виду риторический труд Феона (первый век нашей эры) «Прогимназмы»—«О риторических упражнениях» (См. об этом в арм. переводе, стр. 34 и сл.).

Однако здесь в основе деления лежит то же противопоставление «разумного» и «практического». Полезным в жизни, нравоучительным 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, такое деление касается не содержания полезности, а формы ее обнаружения.

Это деление, почти дословно, мы встречаем и в книге Хрий, переведенной на армянский язык в том же пятом веке (*գիրք շիտից*).

Наконец, ту же идею тройного деления «полезности» воспроизводит труд по риторике—*Գրք շիտից* («Красноречие») Агонца, изданный в 1775 г. в Венеции. (См. стр. 24 и сл.).

Книга Феона в параллельных—армянском и греческом—текстах издана акад. Я. Манандяном в 1938 г. в Ереване. Время перевода Феона на армянский язык. Я. Манандян относит ко второй половине шестого века.

к виду разумного и практического, к делению его на науку (художество) и на ремесло. В греческой литературе в свое время ставился вопрос: к разумному (науке) или к практическому искусству (ремеслу) относится врачебное искусство? Ответ греческих схолий гласил: 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. Этого обстоятельства странным образом не заметил Адонц, утверждая ошибочно, что армянское деление искусства на доброе, злое и среднее в греческой литературе 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 той или иной отдельной категории, то есть не различает в искус-

стве полезном степени полезности, как и в искусстве вредном—степени вредности: всякое полезное, как и всякое вредное искусство, является по нему полезным или вредным, заслуживая одинаковой оценки—положительной или отрицательной.

Это обстоятельство внутренне связано с тем, что также не имеют степеней абстрактные понятия «полезность» и «вред», «добро» и «зло», подобно тому, как, по идеалистической концепции, не имеют степеней «красота» или «истина». Нельзя не вспомнить еще раз стоическую этику с ее неподвижными категориями «добра» и «порока» (а также «знания» и «незнания»), не допускающими между собой никаких переходов и не имеющих 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 миром людей. Добавим к сказанному, что теоретический интерес к этике, как учению, в странах эллинистической культуры уже знаменует обостренный интерес к «человеку», к субъекту, предоставленному внутренним силам сопротивления и пребывающему как бы в идеальном одиночестве. Те самые общественно-исторические процессы, которые породили и этого субъекта и этот обостренный к нему интерес, означив собой факт разложения материальных и духовных связей античного общества, определили и преобладающий в ту эпоху удельный вес этики в системе философских дисциплин*.

Мы еще не знаем, как указывали, знакомили или нет греческим схолиам термины «добрый» и «злой» в классификации искусств.

* Кажется, что стоическая этика одна из наиболее древних и долговечных из всех законченных этических систем; теоретические корни ее сложились за долго до ее целостного формирования, и сама она уцелела в мировоззрении последующих столетий на Западе и после прекращения ее как школы (приблизительно половина III в.). Участвовали ли традиции Стои в истории древнего армянского мировоззрения? — это вопрос, насколько мы можем судить, еще требующий освещения.

Если бы вопрос этот разрешился в положительном смысле, мы еще увереннее могли бы сказать, что в схолиях полезность искусства понижается в этическом смысле, как достижение субъективного блага. Таким образом, самое деление искусства мы вывели бы из основ стоического мировоззрения.

Можем ли мы отождествить с этим деление, которое встречается у армянских теоретиков? Никоим образом, и по причине, на которую уже указали: эти теоретики ввели понятие «среднего» искусства, чуждое мировоззрению схолий и невозможное для стоической этики.

Мы можем с полным основанием утверждать, что введение нового понятия знаменовало огромный мировоззренческий сдвиг, ибо появление «среднего искусства» означало, что на место одного взгляда на то, что такое искусство, чему оно служит и как его надлежит оценивать, возник другой взгляд. Надо было в корне изменить старое воззрение на искусство, чтобы могла появиться естественным образом идея того, что «доброму», полезному искусству, в сущности, противостоит не «вредное» искусство, а бесполезное, вернее, искусство особого типа, которое можно было бы обозначать по-разному, между прочим, и как

искусство «среднее» (среднее—между добрым и злым, полезным и вредным).

Еще раз позволим себе указать, что традиционное (греческое) деление на полезное и вредное не нуждалось ни в какой дальнейшей дифференциации и даже не допускало ее. По смыслу такого деления, искусство выглядело как сфера, в которой человек каким-то образом определяет себя в жизни, вкушает доброе, нравственно возвышенное. Таково традиционное отношение к искусству, лежавшее в основе его двухчленного деления, отношение, которое можно было бы назвать морально-потребительским.

Взгляд другой—прямо противоположный: искусство представлялось деятельностью, направленной на то, чтобы предоставить людям вкушать блага, хотя бы и нравственные. Быть может, соответствовало бы точно этому взгляду, если бы мы сказали так: то, что искусство творит как свой результат, есть не само нравственное благо, как это по греческому взгляду, но его массовое использование, обращение на благо, доступное всем людям, всему обществу.

Поэтому, если по взгляду традиционному, именно моральное воздействие искусства на каждого отдельного человека служит показа-

телем доброго или недоброго искусства, на подобие того, как только способность исцелить от недуга всякого человека служит признаком хорошего лекарства, то, по новому взгляду, показателем доброго искусства является нечто другое: способность его быть источником благ обязательно для многих, для «всех» — массовость его полезного действия.

Искусство от искусства должно, по существу, отличаться не тем, что одно содержит благо, а другое — вред, — ибо какое же это искусство, если оно не содержит пользы? — а потому, что одно искусство благотворное действие распространяет на «всех», а другое — лишь на некоторых, изолированных в интимной своей ограниченности, замкнутых в себе субъектов; одно ценимо, как существующее для всех нас; другое, как существующее для отдельных, ничем между собою не связанных людей.

Нетрудно заметить, что между традиционным и новым принципами деления искусства лежит глубокое различие, как между морально-потребительским и социально-действенным критерием. Различие сфер воздействия искусства — субъективного и объективного, индивидуального и общественного — вот признак, который призван здесь определить, является ли

искусство добрым или не добрым (не добрым, а не обязательно злым либо вредным). Такой принцип различения и ввели армянские теоретики в силу того, что установили свой, новый взгляд на сущность искусства*.

Формулируя этот взгляд, можно сказать так: быть полезным для искусства означает быть общественно-полезным. К этому надо добавить: подлинное, совершенное добро в искусстве заложено именно в его общественной ценности; совершенным может быть именно общественно-полезное искусство. Что касается искусства, не причиняющего людям вреда, но и не приносящего общей пользы, то оно находится между крайними искусствами—добрым и злым, представляя промежуточную степень—«среднее» искусство.

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 (бук-

* Здесь, как и дальше, мы вынуждены ограничиваться одним только изложением фактов, оставляя до времени задачу—более трудную—их социально-исторического объяснения.

** См. Адонц, указ. соч., стр. 80.

важно—все, что достигается разумом—*ṛiṇṇi* (*ṛiṇṇi* *ṛiṇṇi* *ṛiṇṇi*) относится или к одному или к другому, носит характер либо теоретический либо практический.

Как теоретическое, так и практическое искусства одинаково разделяются на доброе, злое и среднее. Для искусства разумного добрым, например, будет сочинительство «при помощи истинной добродетели, духовных книг либо (духовных) песен»; злым—колдовство и чародейство, а средним—искусство пения для самого себя («скрытое, не слышимое» пение-причитание; по-армянски—*ṛiṇṇi* (*ṛiṇṇi* *ṛiṇṇi*), а также соответствующий танец и т. п.

Вот место из Давида Грамматика, которое, при правильном толковании, может подтвердить правоту наших выводов. Конечно, было бы проще и более убедительно, если бы наш грамматик излагал свои мысли не так лапидарно, если бы он со всей определенностью высказал взгляд, что именно понимается под указанным делением искусства, и прямо объяснил, почему, наряду с двумя основными категориями искусств, заимствованными из греческих источников, он вводит категорию новую. Однако его современники, жившие с ним в одном кругу идей, не столько нуждались в самом обосновании или в рас-

крытии грамматических понятий, сколько в том, чтобы их учесть, запомнить и реализовать в своей практике—литературной, риторической или педагогической.

Путь толкования в этих условиях остается для нас единственным, когда мы берем в руки древнюю литературу, подобную грамматической. Вот почему и нашему читателю, пожелавшему уразуметь мысль древности, этого пути не миновать.

Толкование приведенной цитаты подкрепляет мысль, что Давид Грамматик, вместе с теми, для кого он писал свою грамматику, понимал под добрым и средним искусством именно то, что мы изложили выше. В этом нетрудно убедиться, если вдуматься в приведенные грамматиком примеры, в различия, которые между ними, по его взгляду, существуют.

Доброе искусство есть добродетельное искусство. Истинная добродетель требуется для создания книг или (духовных) песен, и именно в силу этого такое сочинительство есть полезное искусство. И все же не вследствие только одной добродетели сочинительство книг или песен—искусство доброе. Ведь добродетелен также человек, вкушающий божественную истину в своем уме, в тайниках

души. Так постигает ее уединенный праведник в безмолвной тиши кельи, о котором Давид Грамматик, сын своего времени, сказал бы, что ни в благочестии, ни в мудрости он не уступает человеку, сочиняющему духовную книгу и песню. И все же, по Давиду Грамматику, между искусством отшельника и сочинителя лежит глубокое различие, требующее подумать о двух категориях искусств. В чем это различие?

Сочинитель песни или книги своим искусством обращается к кому-то вовне, к читателю либо слушателю, для которых он пишет; его искусство направлено к людям, к обществу. Напротив, кто предается раздумью в глубине своей души или поет так, что его никто не может слышать, тот, оставаясь добродетельным*, никого не просвещает, не услаждает, никому не приносит пользы, не считая, конечно, самого себя.

Вот коренное различие между этими двумя типами сочинителей, двумя категориями искусств: не добродетель сама по себе, но полезное значение добродетели для людей,

* Для мрмундж могло быть очень типичным распевание молитв и псалмов. «*Մաղմունք էին նորա մամուկը Երզնք. Մաղմունք էին մշտնջանալոր մամուկը և բերանն անցա*»—приводит Հայկ. րաբ. (Из Египта).

для общества. В противопоставлении пения бормотанию—мрмундж—лежит ключ к правильному пониманию идеи Давида Грамматика.

Если не заметить указанного различия, то что другое можно предположить у нашего автора? Вместе с тем, какой еще общий признак можно найти между пением—бормотанием и танцем, который Давид Грамматик ставит в один ряд с мрмундж? Ведь имея танец характер непристойный, предосудительный, он неминуемо был бы отнесен не к «среднему», а к «вредному» искусству. Следовательно, по идее Давида Грамматика, существует один критерий для различения двух категорий искусства: общественная полезность и отсутствие такой полезности. Ничего другого мы не можем вывести из текста Давида Грамматика.

До Давида Грамматика Давид Непобедимый, наряду с полезным и вредным искусством, отмечал еще и третью категорию: искусство праздное, пустое, по-армянски *ընդմիջի*.

Вот слова Давида:

«...Что же касается того, что искусство совершает полезное в жизни, то говорится об

этом* потому, что существуют также искусства пустые и злые, не имеющие полезного назначения в жизни. К искусству пустому относится искусство хождения по канату, которое не содержит ни пользы, ни вреда. Искусством же злым является колдовство и чародейство, которое не только не полезно в жизни, но и наносит ей вред**.

В свете того, что мы изложили выше, суждение Давида не вызывает никаких сомнений. Давид также различает три категории искусства и также признает, что, наряду с искусством полезным, может существовать не только искусство вредное, злое, но и просто пустое, никому не нужное, хотя и не содержащее вреда.

Доставлять пользу, не приносить ее и причинять вред—вот основания для различения трех категорий искусств. Добавим, что доставлять пользу означает, по Давиду, быть полезным для жизни. Удел же пустого искусства—не приносить никакой жизненной пользы. Это несомненно. В одном лишь мы не можем быть уверены: разумел ли Давид под

* Об этом у Давида упоминается до приводимой цитаты. Несомненно, что Давид заимствует эту идею из греческих источников.

** Давид Непобедимый, указ. соч., стр. 182.

полезным для жизни общественно полезное. Но и в этом отношении у нас есть больше основания именно для такого толкования, чем для какого-нибудь иного: мы имеем в виду опять-таки примеры, которыми Давид поясняет свою мысль. Говоря наряду с «разумным» искусством об искусстве «практическом», в котором имеются те же три категории, Давид приводит следующие примеры: к искусству доброму относится постройка замка, проведение родника; к искусству же «ни полезному, ни вредному» (пустому, по Давиду)—«занятие пустяками»—*qllq'q'rrrjsh qprfr*.

Если в отношении Давида мы можем всего лишь предположить, что под искусством «добрым» он разумел общественно-полезное искусство и под пользой для жизни—общественную пользу, то в отношении Давида Грамматика мы должны признать возможным только такое объяснение. В этом мы полностью убедимся, когда обратимся ниже к проводимому Давидом Грамматиком делению искусств на устойчивые, живущие долгую жизнь, и преходящие, кратковременные, как и к обоснованию такого деления.

А пока сформулируем вывод, к которому приводит нас предыдущий анализ. Искусство должно приносить пользу и не должно быть

пустым препровождением времени; положительная польза означает общественную пользу. Именно такая польза сообщает искусству его высокое качество доброго искусства. Такова идея Давида Грамматика, высказанная до него в форме лишь намека Давидом Непобедимым.

Приведем еще одно соображение Давида Грамматика, прежде чем подкрепить наш вывод дополнительным аргументом.

Мастеру слова, желающему стать с помощью науки грамматики просвещенным, не должно быть дела, по Давиду Грамматику, до всякого другого искусства, кроме искусства полезного—доброго*.

Как и множество других, очень существенных замечаний, и это высказано Давидом Грамматиком не в прямой, а в косвенной форме, то есть так, как если бы сказанное не требовало никаких пояснений, не заключая в себе ничего ни нового, ни значительного. А между тем чрезвычайно значительно то, что заложено в этих немногих словах давидовского замечания.

Интерес грамматической науки направлен

* «Արդ թողով արժանի եւ քի զարին եւ զհիշակին, ի խնդիր ելիսի բարեգնի»: Там же, стр. 80.

только на искусство серьезное, говорит Давид Грамматик. Не очевидно ли, что к тому же искусству должен относиться интерес мастера искусства, интерес «доброго», совершенно-го мастера? Не очевидно ли, что мастер, заслуживающий одобрения, обязан творить произведения серьезные, жизненно важные, для общества значительные? Вот вывод, который мог и способен был вынести читатель из этого вскользь брошенного замечания.

Если такой читатель был к тому же сведущ в греческой литературе, он мог бы сделать и дополнительное заключение, подумав так: греческие грамматики правильно вывели, что искусство есть полезная деятельность, но они не досказали, что искусство—общественно-полезная деятельность, не сказали, что искусство только тогда является добрым или хорошим, когда оказывается полезным обществу.

Как бы ни было, признание того, что высокое качество искусства—добротность—связано с его общественной полезностью, составило заслугу не греческих, но армянских грамматиков.

Независимо, однако, от того, было ли это на самом деле так, нам важно отметить, что Давид Грамматик находит внутреннюю связь

между качеством «доброго» искусства и его общественным служением. Чтобы судить, насколько правильно мы поняли Давида, мы имеем, помимо изложенного, следующее важное свидетельство.

Давид Грамматик проводит различие между разными качествами искусства еще по одному признаку: по их долголетию. Искусства, утверждает он, бывают устойчивые, длительные по своей жизни (*дшпн*) и преходящие*.

От чего зависит то и другое?

Ответ Давида на этот вопрос проливает дополнительный свет на понимание искусства как социально полезной деятельности и —

* Различение устойчивого и преходящего искусства могло быть известно Давиду Грамматику из греческой литературы; здесь это различие, однако, приводилось 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 — танцы и пение. Последнее возникает всякий раз и всякий же раз исчезает одновременно с завершением его исполнения. Об этом говорится в книге Василия Кессарийского (IV ст.) «О шести днях творения». Книга эта была переведена на армянский язык в V в. — «*Սրբոյ Բարիպէրի քանք լիան լիցորիս յարշուրիսն*» — Վենետիկ 1830.

заметим попутно—подтверждает правильность предыдущего нашего анализа.

Оказывается, что между долголетием искусства и его общественной—именно общественной—полезностью существует прямая связь: только общественно полезное искусство способно быть устойчивым или постоянным. Так поясняет свою мысль Давид Грамматик: книга или (духовная) песнь есть постоянное (*қшпн*) искусство; мрмундж—искусство временное, преходящее. Аналогично—и в искусстве практическом: замок или родник (Давид Грамматик приводит два знакомых нам примера) есть постоянное искусство, а занятие «пустяками»—искусство преходящее.

Это, конечно, очень значительная мысль. Но откуда, однако, мы узнаем, что именно общественно полезное искусство является, по Давиду Грамматику, искусством постоянным?

Мы узнаем это из слов самого же Давида Грамматика: «В искусствах одни бывают постоянными, другие преходящими, одни—общественными, другие—частными. В искусствах разумных постоянными и общественными будут книги, преходящими и частными—мрмундж и собственные размышления. В искусствах практических общественными и

постоянными—дворцы и родники, преходящими и частными—всякие пустяковые дела»*.

Итак, следующие три обстоятельства оказываются внутренне связанными во всяком искусстве: его собственная полезность, добротность и постоянство. Это означает: только искусство общественно полезное может быть добрым, и только такое искусство может оказаться постоянным.

В этой формулировке нам принадлежат слова, но не идея: она была высказана Давидом Грамматиком, одним из первых представителей грамматической науки в древней Армении.

Все изложенное дает основание высказать следующие соображения общего характера.

* *Եւ քանզի յարուեստիցն ոմն է կայուն եւ ոմն անցական, ոմն հասարակաց եւ ոմն առանձին: Բանականիս կայուն եւ հասարակաց՝ գիրք, եւ անցականն եւ առանձինն՝ մրմունջք եւ իւր մտածութիւնք, իսկ գործականին հասարակած եւ կայուն՝ գղեակք եւ հանեալ շուրք, անցաւոր եւ առանձին՝ գուզնաքիայ գործք».— 82.*

Эту цитату Адонц толкует совершенно иначе, чем мы; он полагает, что деление искусства на прочное и общее, преходящее и частное основывается, повидимому, на познавательном значении искусства по сравнению с наукой, и в этом смысле оно может быть сопоставлено со словами схолий.

Приведенная затем греческая цитата содержит

Историческая заслуга армянских грамматиков в том, что они показали, что общественная функция или уровень общественного служения искусства являются критерием его совершенства («доброе искусство»), как и условием его эстетического долголетия.

Известно, что в античности Платону принадлежала идея общественного служения искусства, идея, которая дала Чернышевскому основание высказать его эстетическим взглядам предпочтение перед аристотелевскими. Однако, не говоря уже о том, что искусство было призвано в государстве Платона служить по существу службу антинародную, враждебную массам простых людей, Платон и теоретически никогда не возвышался до прямого при-

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 Грамматик сопоставляет не науку с искусством, а искусство с искусством. Адонц, к сожалению, и здесь не обратил внимания на то, что армянского ученого интересует 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, указ. соч., стр. СХХІ, 80).

знания связи между общественным достоинством и эстетическим качеством искусства.

— Чем это объяснить? Почему античные мыслители, находившиеся, кажется, в исключительно благоприятных для того условиях, не увидели в искусстве самого существенно-го,—того, что обнаружили в нем армянские грамматики?

Этот вопрос надо поставить, если даже нет на него однозначного исчерпывающего ответа. Здесь одно обстоятельство кажется нам чрезвычайно значительным, способным пролить свет на выдвинутый вопрос: это—характер искусства, на опыте и идейных тенденциях которого вырастает теория.

Искусство, которое развивалось в средневековой Армении и определяло во многом мысль теоретиков-грамматиков, носило, как уже указывалось, монументальный характер. Это означает, что в Армении средневековья высоко ценилось и творилось искусство, имеющее массового слушателя и зрителя, искусство, обращенное именно к массам, требующее их понимания, их сочувствия.

И действительно, искусство средневековой Армении, в лучших своих образцах, было таким—и в поэзии, и в архитектуре, и в музыке: оно исходило из народных масс и обра-

шалось к массам, то есть было монументальным.

Следовательно, когда армянские грамматики особо говорили об искусстве, порождавшем общественный отклик и значительном своей общественной ценностью, они исходили из реального положения вещей, опирались на общее сознание и признание высокого, постоянного, общественно-необходимого искусства.

Происходило ли подобное в Греции во времена Платона и Аристотеля? Нет. К этому времени уже было позади великое искусство героического эпоса, которое питалось мифологией — неисчерпаемой мудростью и фантазией народа; миновало и искусство Эсхила — то, в котором народ, как титан, бросал богу вызов: «Знай, что я б не променял моих скорбей на рабское служение...» (Прометей); ушла в предание и целая эпоха Перикла — «эпоха величайшего внутреннего расцвета Греции» (Маркс), эпоха Парфенона и творчества Фидия.

Пелопонесская война явилась роковой чертой, по ту сторону которой осталось все наиболее величественное, что успело создать искусство этого народа. Начало распада полисной системы ознаменовало появление в

греческом искусстве новых мотивов: индивидуализма, личного нравственного совершенства; украшательства частных владений, любования портретным сходством, интереса к быту, к правде внутреннего мира человека и т. д. В связи с этим стоит вспомнить, что как раз на долю ученика Аристотеля—Феофраста выпала честь завоевать мировую славу своими «характерами», этим, кажется, первым в мировой литературе опытом психологических зарисовок.

Нет никакой необходимости сколько-нибудь подробно проследивать этот процесс; достаточно указать, что эстетика Платона и Аристотеля уже не питалась запросами и принципами искусства народного и монументального, не выражала идеи служения общим интересам народа, которая только в таком искусстве могла бы найти опору и объяснение. Больше того, так же как естественным кажется появление этой идеи в условиях древней армянской действительности, показалось бы вовсе необъяснимым, если бы та же идея защищалась сколько-нибудь последовательно у названных античных мыслителей.

Хорошо известно, что протекшие вслед за тем века эллинизма принесли с собой дальнейшее измельчание древнего, некогда вели-

кого искусства. На уровне именно этого, исторически более низкого сознания и находится грамматическая философия Дионисия Фракийского и его греческих схолий. Эта философия еще располагает вековыми традициями огромной культуры, но уже утратила творческие перспективы; систематика и комментаторство кажутся для нее более всего подходящим научным стилем и методом. Не случайно, что именно александрийская школа совершает литературный подвиг как раз в этом направлении, разбив «Илиаду» и «Одиссею» на 24 книги каждую, по признаку... 24 букв греческого алфавита.

Уместно привести слова Маркса о греческой культуре этого времени: «...Как раз в эту эпоху, когда приближалась гибель античного мира,—говорит Маркс,—возникла «александрийская школа», которая всячески силилась доказать «вечную истину» греческой мифологии и ее полное соответствие «результатам научного исследования»*.

На этом уровне «александрийской школы» складывались основные черты дионисиевой грамматики. На таком как раз уровне могло быть естественным, что теория литературы и

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, стр. 194.

риторики игнорировала в определении «доброго» искусства признак его общественного служения, предпочитая метод опытного, традиционного знания творческому методу рационального обоснования.

В свете изложенного получает объяснение и то, почему в теории литературы и риторики армянские грамматики с самого начала проявили полную независимость от задач и установок греческих школьных первоисточников.

IV. ЧАСТНЫЕ ВОПРОСЫ ГРАММАТИКИ

Мы указали выше, какие четыре раздела составляют основную, литературно-теоретическую часть науки грамматики. Эти разделы: художественное и толковое чтение; толкование художественных творений; разъяснение родного языка и истории предков и, наконец, критика поэтических творений.

Трудно и вряд ли возможно было бы сегодня указать, какие именно разделы грамматики и с какой полнотой разрабатывались отдельными средневековыми учеными в Армении, поскольку более или менее полно уцелела единственно грамматика Давида, остальные же дошли до нас во фрагментах. Необходимо учесть это обстоятельство,

чтобы не сделать необоснованных выводов о действительном охвате вопросов в древней армянской грамматике—как в целом, так и у отдельных грамматиков.

В разделе художественного чтения мы отметили некоторые частные правила, как просодия (*աղբաշինութիւն*), имитация (*հնթաղաշինութիւն*) и пунктуация (*աղբաշինութիւն*).

О требовании имитации (*հնթաղաշինութիւն*) говорит специально не только Давид Грамматик, но и Степанос Сюнеци, требуя от риторика, например, показать и представить образ того, о ком повествует его слово.

Если имитировать — значит, по Давиду Грамматику, чувственно, пластически, в жестах и в голосе воспроизводить некий образ, то, по Степаносу Сюнеци, то же самое означает раскрыть внутренний мир воспроизводимого образа. Поэтому, если, поучая риторика как актера, Давид Грамматик направляет его искусство на внешнюю убедительность, то Степанос Сюнеци ориентирует риторика как поэта на внутренний мир изображаемого человека и, соответственно, на внутреннюю убедительность словесного искусства.

Сам Сюнеци, несомненно, поэт и тонкий психолог. Он перечисляет большое множество возможных эмоциональных состояний и мо-

тивов жизни. То, что сегодняшнего читателя способно в этом перечне поражать, это—богатство и мастерство психологического различения, высокая культура эмоционального анализа. Как в спектре, в этом перечне располагаются едва уловимые оттенки эмоционального мира человека. Сюнеци приводит более тридцати обозначений. Вот некоторые, наугад отобранные, из них:

желательный (ըղձական), горделивый (խրրխտական), мятежный (խռրական), повелительный (հրաժանան), отказывающий (հրաժարական), пренебрегающий (քանակական), порицающий (հպերական), одаривающий (շնորհական), кающийся (նորցական), признающий (խոստովանական), сожалеющий (ապշտանական), достойный сожаления (հղկական), скорбящий (կսկծական), сокрушающийся (աւաղական), поносящий (աւրիւտական) и т. д. и т. д.*

* В приведенном перечне Адонц ничего другого не видит, кроме различения видов наречий (sunt nihil aliud nisi species, in quas adverbium divisum esse docet ars).

В данном случае Адонц не обратил должного внимания на то, что этот перечень у Сюнеци находится в главе не о наречии, а о толковом чтении (աղագայութեան), что глава эта начинается с многозна-

Так Степанос Сюнеци обогащает кругозор мастеров художественного (литературного и риторического) слова, повышая в их сознании значение внутреннего мира человека, богатства и многообразия этого мира. Это показывает, что для Сюнеци, писателя первой половины VII века, проблема словесного искусства—литературы и риторики —

чительного указания: «подражание есть внутреннее представление» (так, приблизительно, мы могли бы перевести — *և է ներքինի խորհրդ*) — и что вслед за тем идет речь о многообразии этого «внутреннего представления» — «...և բազմաբնույթ ներքինի խորհրդ».

Надо полагать, что Адонца ввело в заблуждение то обстоятельство, что у Дионисия в разделе «о наречии» встречаются, из общего количества 35 видов, до десяти видов наречий в обозначениях, совпадающих словесно с обозначениями Степаноса Сюнеци. Несомненно, что у Дионисия эмоциональный признак также лежит в основе видового различия наречий. Таковы наречия «мечтательное» («о, если бы»), «грозное», «поздравительное», «сожаления» и т. п.

Возможно, конечно, что такой принцип классификации (по признаку эмоций) нашел отражение и в приведенной классификации Сюнеци. Важно, однако, другое: армянского грамматика, в отличие от Дионисия и вопреки Адонцу, интересуют именно оттенки выразительных эмоций, а не различие наречий по признаку эмоций. (Ср. Адонц, указ. соч., 31 и 192 стр.).

приобретает значение реалистической передачи внутреннего мира человека.

В настоящее время мы можем отметить это обстоятельство не больше, как только намеков на процессы, которые происходили в разных областях искусства того времени и которые требуют специального изучения.

Одним из коренных вопросов науки грамматики явился вопрос о построении художественного слова и толковании, анализе этого слова. Вопрос этот с достаточной полнотой освещается у Давида Грамматика, который придает огромное значение правильному разрешению этой задачи и в этом ищет доказательства подлинного мастерства.

Существуют, по Давиду Грамматику, формальные требования, лишь при соблюдении которых художественное слово может дойти до слушателя, и он извлечет пользу из мысли художника.

Давид Грамматик при этом перечисляет пять условий, выполнение которых необходимо для этого.

Во-первых, автор литературного или риторического слова должен все заранее тщательно продумать, как это делает человек, приступающий, положим, к постройке дома.

Во-вторых, слово не должно заключать в

себе ничего чуждого или случайного, оно всегда должно содержать лишь то, что ему органически присуще.

В-третьих, слово должно быть соответствующим образом озаглавлено, и в заглавии—выражена его основная мысль, идея.

В перечисленных требованиях Давида Грамматика находят отражение существенные стороны творческого процесса. Попытаемся полнее раскрыть эти стороны.

Итак, художник, по мнению Давида Грамматика, должен основательно продумать замысел и идею своего произведения до того, как он начнет его излагать, осуществлять вовне. Давид Грамматик, надо полагать, не был идеалист, он понимал, что художник творит не в беспамятстве, не в состоянии одержимости, как точно творит он не наподобие слепой природы. Наш автор мог знать и разделять мысль, высказанную приблизительно в его время, о том, что художник предвосхищает в воображении свой продукт и этой способностью отличается от творящей природы*. Таким образом, Давид Грамматик придавал существенное значение предвари-

* Эту мысль высказал Давид Непобедимый. См. выше.

тельной, подготовительной работе художника и на это направлял внимание мастера искусства.

Далее. Как бы ни были различны стороны и части поэтического произведения, они без остатка подчиняются единому целому, поддерживают его и вытекают из него. В своем составе искусство не терпит ничего случайного и излишнего.

Нельзя не высказать соображения, что это условие, быть может, таит не до конца осознанную идею того, что в произведении искусства, наподобие архитектурного творения, не должно быть части, безразличной к содержанию и смыслу целого, не выражающей их, то есть идею специфики художественной формы.

То же самое надо сказать и о требовании Аристотеля в VIII главе «Поэтики» о таком составлении частей целого, при котором последнее изменяется от перемены или изъятия его отдельной части.

Что касается третьего условия, то, как кажется, его надо свести к той мысли, что произведение словесного искусства, тщательно продуманное и выполненное, может и должно находить свое обобщенное выражение в кратком слове—понятии. Название произведения и есть такое слово. Аналогичное

этому мы находим в следующей небольшой цитате из писаний одного армянского католика IX века, приводимой в «Большом словаре гайканского языка» (Հայկազյան բառարան) под словом «заглавие» (Վերագիր) .

«...Кто даст своему письму (посланию) название, тот этим первым своим начертанием полностью выразит многообразное содержание, которое ниже он излагает в письме»*.

Таков, как мы полагаем, смысл трех приведенных указаний Давида Грамматика.

При кажущейся элементарности этих указаний, в них, как и в ряде других случаев, можно оценить то, что сохраняет свое значение во всякое время, для каждого творческого труда. Это относится и к сказанному о замысле и идее, которые должны быть художником тщательно продуманы; и о форме, которая тем совершеннее в искусстве, чем органичнее спаяны в нем отдельные части — выразительные средства; и о том требовании заглавия, по которому искусство, всякий литературный труд должны найти в кратком слове свое синтезирующее обозначение.

* ... Զըղթոյ վերագիր ոք դրոշմէ, եւ անաշին գիրն բո-
ւանդակեալ արտահայտէ զբաղխորհուրդ թղթոյ բանիցն ի
կերթն շարագրեալ:

Следующие два условия относятся к соотношению в художественном произведении его общего смысла и слагаемых частей, причем, по мысли Давида, толкователь, излагая произведение, должен отправляться не от общего смысла, чтобы от этого привести слушателя к пониманию отдельных частей, но, наоборот, именно, начиная от частных, должен привести к уразумению смысла целого. При этом, от того или иного, наперед намеченного метода раскрытия содержания, должны зависеть план сочинения, распределение в нем отдельных глав или частей*.

* Мы должны оговориться: текст Давида Грамматика, воспроизведенный нами, представляет большие трудности для точного понимания. Однако не этим, разумеется, приходится объяснить решительное наше расхождение в толковании этого текста с Адонцем. Ниже мы приводим подлинный текст Давида и соответствующий его анализ у Адонца.

Текст Давида Грамматика гласит: «իսկ պիտանացուն» (имеется в виду знакомая нам формула Дионисия: «արուեստ է... առ ի պիտանացուն ինչ իրս որ ի կենցաղում») ... զի բոլոր ինչ ի կենցաղումս արուեստիւ յառաջացեալ ամի գտեղի:

Արդ հարկաւորաբար բանական արուեստովս առաջարկութիւն հնգիւս աշտոիւք կատարի. դիտաւորութեամբ, հարազատութեամբ, վերադրան, վարդապետականան և ըստ մասին բաժանմամբ, յորում և աւգտակարն:

Դիտաւորութեամբ՝ մտածաւորեն իմն ըստ տնաշինութեան

Изложенным мы можем заключить разбор наиболее значительного из того, что уцелело

առակի եւ միանգամայն առաջատեսակ խոհականութեամբ: Իսկ հարազատութեամբ՝ ոչ աստարս ինչ և այլեւայլս, քան եթե համբոյրս եւ հարազատս զասացուածսն առնել:

Այլ վերադիրն՝ զի բավական իցէ միով կարգին զամենայն գրոցն դիտել զմիտս, որպես ի բերականութենէ կամ ի գործոց առաքելոցն է յայտ:

Բայց վարդապետականն յերկուս իմն ունի ձեւս, որ է կատարելոց գործ, կամ զգոյացութենէ բուռն հարկանել եւ իջանել ընդարարծս, աւրինակ իմն ընդ աստիճանս յանհատ տեսակս, եւ կամ աստի դարձեալ անդր ելանել:

Սույնդունակ և ըստ մասին կատարումն, թեպետ ի բերականութենէ սկիզբն առնելով առաջնորդէ մինչեւ ի վերջին մասն, եւ կամ ի վերջի մասնէն մինչեւ ի գլխավորագոյն սկիզբն, յորում ըստ առաւել քաջահայտութեան եւ ծանալթ կացուցանելոյ զառաջարկեալսն լսողացն ընտանենայ եւ ավգատակարն:

(См. Адонц, указ. соч., стр. 81).

Адонц (стр. СХХV и след.) полагает, что здесь идет речь о главах грамматики, принятых и в греческих схолиях и отличных от последних только количественно: схолии говорят о восьми главах, а Давид — всего лишь о пяти. Правда, продолжает Адонц, фактически Давид Грамматик перечисляет не пять, а шесть глав, причем такой главой Адонц считает слова: «յորում եւ օգտակարն», имея в виду, что «полезность» упоминается и в схолиях в следующем перечне: «цель, подлинность, заглавие, поручение, разделение, и полезность» «ὁ σκοπός, τὸ γνήσιον, ἡ ἐπιγραφὴ, ὁ διδασκαλικός, ἡ διαίρεσις, τὸ χρησίμον».

Сущность нашего расхождения с Адонцем в дан-

в грамматике как теории словесного (риторического) искусства. В этой теории вопросы художественного чтения и толкования вместе с вопросом творческой композиции и анализа имеют, пожалуй, преобладающее значение.

ном случае сводится не только к тому, что «полезность» не должна, на наш взгляд, выделяться в самостоятельный признак (в требование либо в главу, как это делает Адонц), ибо, как мы полагаем, весь приведенный фрагмент содержит тот единственный смысл, что он раскрывает конкретные формы или условия полезности—той, которая, как мы знаем, составляет решающий признак искусства.

Тем самым наше расхождение с Адонцем в данном случае сводится к тому, что в приведенном перечне требований мы усматриваем не композиционный принцип (разделение сочинения на главы), как это, видимо, происходит в греческих схолиях, а принципы творческого процесса и анализа. Добавим, что греческие обозначения, приведенные выше, точно совпадают с теми, какие дает Давид Непобедимый во вступлении к «Анализу Введения Порфирия» (см. *Давид Непобедимый*, 251—253). Думается, что указанные обозначения у Давида Непобедимого и в греческих схолиях имеют один смысл, при этом вовсе не тот, который содержится у Давида Грамматика.

В самом деле. В схолиях, по свидетельству Адонца, упоминаются восемь глав: цель; польза; подлинность; порядок; заглавие; разделение; дидактика; то, чему служит. У Давида Непобедимого также упоминается восемь глав или разделов, хотя и в другом

Однако наука грамматики содержит и некоторые другие моменты. Сюда можно отнести вопрос литературных жанров, о чем частично у нас уже шла речь выше. Армянские грамматики и в этой области сказали свое слово. Наиболее значительным в этом отношении надо считать то, что касается двух жанров: трагического и комедийного.

Что такое трагедия?

Давид Грамматик выделяет в этом жанре

чередовании: Դիտաւորութիւն, պիտանացուն, պատճառ մակագրութեան, հարադատութիւն բաժանումն գլխոցն, կարգն, վարժապետական եղանակն, առ ինչ մասն վերաբերումն:

О чем идет здесь речь у Давида и, надо полагать, в одинаковой мере—в схолиях? Только об одном: о принципах анализа философского труда. Этот перечень есть перечень вопросов, на которые такой анализ должен дать ответ (или же, которыми ему надлежит руководствоваться). Так исследователь-аналитик обязан установить намерение (цель) автора, как и то, чему служит данный труд, почему он носит данное название, подлинный ли этот труд и т. д. Между тем у Давида Грамматика в аналогичном перечне речь идет совершенно о другом, а именно: как совершается или как должно твориться искусство, чтобы оно могло оказаться полезным. Сравнить еще раз: Արդ (то есть вследствие того, что искусство предполагает полезность) Հարկաւորաբար բանական արուեստիս առաջարկութիւն հնգիւրս ալորբիր կատարի. դիտաւորութեամբ, հարադատութեամբ..., յորում ևլ աւգտակարն:

четыре признака: трагедия—творение великих поэтов; она повествует о делах и подвигах героев; в основе ее лежит скорбь; в передаче ее участвуют ужас и великолепие*.

Аноним, один из толкователей грамматики Дионисия, ограничивает признак трагического искусства героическим характером изображаемых событий, прибавляя полезность, видимо, в ее специфической для этого жанра форме**. Степанос Сюнеци, по всей вероятности, рассматривает трагический жанр в плане одного лишь риторического искусства и определяет этот жанр, как слово утешения, сказанное по случаю смерти или другого несчастья***.

Не приходится сомневаться в том, что все эти определения взаимно дополняют друг

* «Եւ ողբերգութիւնդ ոչ աշխարհական (ձայն գոհակաց) քան թէ արարուած բերդողացն վեհականաց դժբաղաց գործեցեալ իրս եւ զարիւնս պատմել ահաւորապէս եւ շքեաղ հանգոյն ըստ գործեղելոցն գերազանցութեամբ ամենայնիւ դիւցազնաբար եւ ոչ կաղս ի կաղ հնչ եւ քամահելիս».

** В позднейших комментариях к книге Хрий (Գիրք փիտոյից), изд. в 1796 г., также говорится о полезном действии трагического искусства, причем такое его значение сводится к тому, что оно задается целью исправлять нравы сильных мира сего «զուղղութիւն բարի իշխանաւորաց նպատակ եղել...».

*** Адонц, указ. соч., стр. 193.

друга, но не противоречат один другому; иначе было бы необъяснимо то, что впоследствии Григорий Магистр в своей грамматике приводит их все одновременно. Это обстоятельство позволяет утверждать, что, по средневековой армянской трактовке, трагическому искусству были присущи—и в этом его специфика—два противоположных мотива: страдания и утешения; страха и великолепия.

В этом убеждаемся мы еще больше, когда обращаемся к любопытному документу, который, вероятно, более древнего происхождения, чем самое раннее в Армении толкование дионисиевой грамматики. Мы имеем в виду краткий словарь переводных терминов, приложенный к армянскому переводу Дионисия Фракийского. «Трагедия,—сказано там,—есть скорбь, смешанная с песней (мотивом) надежды»*.

Таким образом, в указанном единстве двух противоположных мотивов находят армянские грамматики сущность трагического искусства**. И это делает им честь, ибо тра-

* «Տրագեդիոյ բնիկ սկզբն զխռիստոյ նուազան խառնեալ»
57.

** Иоанн Ерзынкаци (XIII—XIV ст.), например, суммируя высказывания ранних грамматиков о трагическом искусстве, прекрасно отдает себе отчет в том,

гическое искусство, именно как искусство, никогда не замыкалось в исключительном чувстве жалости или скорби, страдания или страха, оно всегда исходило из наиболее высокого восприятия жизни, искало идейного обобщения, в котором скорбь и страдание теряли остроту и характер субъективных переживаний. Интимный характер этих переживаний преодолевается, когда трагические события воплощают некий жизненный принцип, перестав означать лишь частный скорбный случай, когда они возвышаются в живом восприятии зрителя до всеобщего значения, до уровня их идейного содержания.

Несомненно, что этим признаком отличается, и всегда в прошлом отличалось, трагическое в искусстве от трагического в реальной жизни. Возможно, что нет переживаний более индивидуалистических, чем скорбь или страх; и именно через эти два чувства искусство обобщает трагические противоречия человеческой жизни, возвышает

что в приведенном определении он имеет дело с армянской, а не греческой трактовкой трагического искусства. Мы читаем у него: *Աղբերգութիւն Կոչէ իր յերի որ բնէ պարսկ զյուսան իտալան խոսանին* (Матенадаран, рукоп. № 2380, стр. 250).

личное восприятие этой жизни до высокого уровня ее общественного осознания.

В этом всегда заключалось высокое назначение жанра трагического искусства. И, быть может, сознание этого некогда диктовало Аристотелю искать специфику трагедии в «очищении», а армянских грамматиков, спустя тысячу лет после него,—в примиряющем начале «надежды и утешения».

Однако армянские грамматики поступили так не потому, конечно, что они шли в этом вопросе за Аристотелем. Если сомнительно, сохранила ли «Поэтика» Аристотеля свое значение в александрийской культуре*, то кажется почти несомненным, что классический труд по эстетике остался в средневековой Армении вовсе неизвестным**.

В том обстоятельстве, что, трактуя трагедию, армянские грамматики стали на точку зрения единства двух мотивов, должна была и могла сыграть роль не столько классиче-

* Наиболее ранняя рукопись «Поэтики» не восходит до V или VI века н. э., причем уже здесь отсутствует ее заключительная часть. В IX в. рукопись переводится одним несторианским монахом на сирийский язык.

** Вопрос этот окончательно разрешат специальные розыски в Матенадаране.

ская образованность, сколько получивший господство принцип христианского мировоззрения.

Хорошо известно, что это мировоззрение отвергало скорбь или, вернее, святость скорби, если последняя не заключала в себе мотива просветленного примирения. Допустимая церковью, достойная подлинного христианина, скорбь, мыслилось, должна сопровождаться чувством радостной веры, потому что со смертью, по учению церкви, связывается воскресение, представление богу праведной души; смерть предваряет великое примирение и благодатное отпущение (*հաշտութիւն և թողութիւն*).

Вот почему скорбеть по умершему, с плачем и стенанием отчаяния, приличествует одному лишь тому, кто о боге не ведает, то есть язычнику; такой плач беспокоит душу покойного и противен богу.

Излагая эти соображения, автор «*Հաճախապէս ճաշխարհային խնայողականութեան մասին*»* пишет: «Безнадежный плач над умершим вреден и для души последнего и для самого плачущего»**. Христианин, следовательно, не может скорбеть безнадеж-

* *Գրիգոր Լուսավորչի յաճախապէս ճաշխարհային խնայողականութեան մասին* 157.

** Назв. соч., стр. 291.

но. То же самое говорится и у Дионисия Ареопагита (VI ст.): у него скорбящий «ликует, плача и вздыхая, полный надежд»*.

Вспомним описание народной скорби в связи с гибелью Вардана у Егише: «Из них никто не скорбел с безнадежностью по поводу тех, кто погиб от меча...»**

Таким образом, мы вправе, кажется, признать, что концепция трагедии как искусства двойственного начала***—скорби и утешения, надежды,—определяющего сущность этого жанра, вытекала из господствовавших в стране общих основ мировоззрения или, во всяком случае, соответствовала им****. В историко-

* См. Հայկ. րաբ. — «Ողբերգակ».

** Նղիշէի պատմութիւն Վարդանանց — Թիֆլիս, 1913, էջ 165.

*** Идея сложных мотивов, вообще говоря, не была чужда древности. Так в уже цитированных «Հաճախ-պատմի ձաք» читаем: «Եւ խառնեալ սուրբ սէրն ընդ հաւատի եւ ընդ հուսոյ», էջ 126.

**** Отражение того, что именно бытующее в христианской среде понятие скорби лежало в основании трагедии, можно, на наш взгляд, найти в следующем: уже переводчик Дионисия, а вслед за ним и другие грамматики, сохраняют древнее армянское слово ողբերգութիւն (первоначально—скорбное пение) и не прибегают к греческой этимологии слова, которую они хорошо знают и попутно сами приводят (Давид Грамматик, Аноним—см. Адонц, указ. соч., стр. 39, 128).

теоретическом аспекте эта концепция может быть понята, как христианизация аристотелевской идеи катарзиса*.

Переходя к вопросу о комедии, мы можем сказать очень немного. Два существенных обстоятельства отличают ее от трагедии. Первое: комедия есть творение поэтов, но не великих. Не может быть сомнения в том, что это говорит о меньшей поэтической значи-

Они предпочитают расширить, быть может, объем понятия *սգորգորգոր* (скорбное пение—трагедия) и, вопреки своему эллинистическому пристрастию к материальному переводу, отступить в данном случае от греческого первоисточника, чем пожертвовать сложившимся понятием скорби, которое помогает как нельзя лучше проникнуть в сущность трагедии как жанра в литературном и риторическом искусстве. Те же грамматики поступают иначе, обращаясь непосредственно к этимологии греческого слова, когда для обозначения поэтического жанра не находят национального материала. Так для обозначения жанра рапсодии переводчик и грамматики прибегают к новому словообразованию по типу греческого *հափփրգորգոր* (буквально: палкопение—от греческого *ραψῳδία* —Адонц, указ. соч., стр. СLI).

* Уместно вспомнить совпадающее свидетельство В. Брюсова: «Армянская песня... Это поэзия по-восточному цветистая, знающая скорбь без отчаяния, страсть без исступления, восторг, чуждый безудержности» («Поэзия Армении», стр. 38).

мости комедийного искусства, что находится в прямой связи со следующим: трагедия изображает дела и подвиги богатырей-героев, а комедия изображает дела и делишки людей именно обыденных: «как это бывает в жизни»,—поясняет Давид Грамматик*.

В жизни же бывает всякое: и злое и доброе; и то, что нужно бичевать, и то, что нужно поощрять. Соответственно и искусство комедии, полагает Давид Грамматик, должно показывать и одно и другое—должно и бичевать и поощрять, когда это требуется. В этом, как очевидно полагает Давид Грамматик, и есть польза этого вида искусства.

Иначе разрешают вопрос Аноним и Степанос Сюнеци; первый из них не предполагает поощрения в комедии, ограничивая задачи ее назиданием и осуждением (*իրաւ և յանդիմանութիւն*)**, а второй совершенно определенно относит к области комедии только отрицательное в жизни: изображение трусости, лени, жадности,—задача комедии бичевать и высмеивать эти пороки***.

* «Հստ ևրրով պատշաճի», (Адонц, указ. соч., стр. 89, СХII).

** Адонц, указ. соч., стр. 128.

*** «... և վերայ աշխարհացն դեպքերականն եւ գհգհականն անկել» (там же, стр. 193).

Позднее Амам Аравелци снова выдвигает предметом комедии положительное наряду с отрицательным, причем возможно допустить, что этот автор требует одновременного показа—противопоставления этих двух начал*.

Таковы воззрения наших грамматиков на сущность трагического и комического в литературном и риторическом искусстве. Надо попутно отметить, что этим двум жанрам они уделяли преимущественное внимание.

Чтобы объяснить последнее, может быть, правильно было бы указать на то, что жанры эти охватывали жизнь в ее наиболее крайних противопоставлениях: в этическом плане—добро и зло, горестное и комическое, высокое и низкое; в социальном плане—верхи и низы, героическая знать и простые люди; в плане исторической перспективы—кажущееся великим прошлое и обыденное настоящее.

В виде прямых указаний или намеков именно эти черты обоих жанров отмечаются в соответствующих определениях средневековых армянских грамматиков.

* «...Հոյս արդարն եւ անսոյս գոյք ձեւացեալն» (Адонц, указ. соч., стр. 253).

V. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ГРАММАТИЧЕСКАЯ НАУКА В АРМЕНИИ

После того, как мы убедились, что средневековая грамматическая литература содержала эстетические взгляды своего времени, попытаемся уяснить, в каких условиях эта наука могла возникнуть в Армении. Нас занимает, в частности, такой вопрос: почему к этой науке проявляли особенный интерес передовые люди страны, интерес, оказавшийся и очень сильным и очень устойчивым? Возможно ли допустить, будто этот интерес вытекал из голого пристрастия к эллинистической образованности, обуявшего «высшие» слои общества и перешедшего в своеобразную школьную моду? Кстати, не в этой ли «моде» надо искать объяснения того, почему появилась тогда в большом количестве переводная литература по разным отраслям знаний, в частности по риторике: «Прогимназмы» Феона и знаменитая книга «Хрий» (*«Գրք շինյից»*)?*

Разумеется, правильное всего признать,

* О книге «Хрий», впрочем, у нас вовсе нет уверенности, что она, если и не целиком оригинальный труд, то и не полностью переводный. Думается, что вопрос этот требует специального изучения.

что появление грамматической литературы средневековой Армении имеет общее основание со всей тогдашней переводной литературой.

Но какое это общее основание? По мнению академика М. Абеяна, основание это — господствовавшее тогда в стране желание «полностью перенести в Армению греческую науку и привить здесь греческую образованность*». На этой же точке зрения в свое время стоял Н. Адонц. Мы попытались в отношении грамматической литературы опровергнуть эту точку зрения как методологически явно порочную.

Основание всяких устойчивых явлений коренится всегда в закономерностях истории самого народа. Риторическая литература зародилась потому, что возник на нее спрос. Спрос этот носил устойчивый характер. Следовательно, проявление интереса к риторике — искусству говорить красиво и убедительно — было исторически закономерно.

Этот интерес сам по себе выражал возросшее значение идеологической борьбы в государстве, в культурно-политической жизни

* *Մ. Աբեյան, «Հայոց հին գրականության պատմություն», էջ 98 (М. Абеян, История древней армянской литературы, т. I, стр. 95).*

народа, а это, в свою очередь, знаменовало усиление противоречий в этой жизни. Другими словами, интерес к словесно-выразительному искусству, к риторике, в частности, мог означать возникшую необходимость и потребность в просветительской и пропагандистско-проповеднической деятельности, простирающейся на все части страны. Именно такое стремление, возросшее сознание его целей, могло также служить основанием широкой переводческой деятельности, наблюдаемой по крайней мере с V века.

Переводческая деятельность охватывала философскую литературу как дидактическую, так и школьную по основам языка и риторики.

Что касается риторического искусства в тогдашней Армении, то, насколько об этом можно судить, оно, в отличие от софистической риторики на Западе, составляло не столько искусство убеждения, сколько—поучения* (*վարդապետութիւն*)

Изложенное о риторическом искусстве способно объяснить значение и содержание

* По Давиду Непобедимому, то, чего достигает красноречие, есть убеждение (*հաղթանակութիւն*), но то, чему оно служит, есть дело справедливости.—Ср. «Մշակման», стр. 148 и 177.

средневековой грамматической литературы. Во всяком случае, одно несомненно: как было бы ошибочно вкладывать в старое понятие грамматики современное содержание, так же неверно делать аналогичное, судя о риторике прошлых времен.

Естественно, мы должны воздержаться от какой бы то ни было попытки более полно раскрыть содержание, значение и формы тогдашней армянской риторики—в целом; в пределах же грамматической литературы риторика, несомненно, была наиболее тесно связана с искусством поэтическим.

Ритор—тонкий ценитель творения поэтов и прозаиков, прекрасный знаток содержания этих творений и их смысла, человек искусный в их толковании, как и, конечно, в публичном их произношении. В ту далекую эпоху искусство риторики в большой мере заменяло искусство письменности: поэт и прозаик рассчитывали не столько на своего читателя, сколько на слушателя, на массы, перед которыми с их творениями выступали чтецы, толкователи, риторы. В этой связи характерно указание Аристотеля о древних (для его времени) трагедиях, которые предназначались не для сценического действия, а для мастера-чтеца. Его чтение, многозначительно

добавляет Аристотель,—само являлось действием*.

Это далеко не полная характеристика ратора. Ритор не только чтец чужих творений, но и автор собственного слова, и Слова поэтического, поскольку в нем он следует законам поэтического искусства. По взгляду средневековья, литературное искусство, и искусство риторическое—это две стороны одного и того же искусства, и одно опирается на другое, связано с другим, наподобие того, как это можно наблюдать между философией, которая изучает природу в целом, то есть природу неба и земли,—и наукой (врачебной), которая изучает лишь природу человека. Литературно-поэтическое искусство заимствует у риторики выразительную силу слова, а риторика у поэзии—знание законов речи**.

* «В трагедию и рапсодию действие проникло поздно, а сначала поэты сами декламировали свои трагедии... Действие заключалось в голосе» (Аристотель, «Риторика»).

** *Եւ երկաքանչիւր որ ի սոցանէ լանգուքին ունին առ իրեարս. զի քերդողական արուեստին պիտոյ է ճարտասանականին պայծառ բանից, որք եւ հասարակապէս վարին առասպելաբ եւ խրատութիսկ ճարտասանականն ի նմանէ կիտից եւ ոլորակաց և այլոց ի նոցանէ գիտից»:*

(Из Давида Грамматика. См. Адонц, указ. соч., стр. 82).

Несомненно, что литературное искусство армянского средневековья проникнуто высоким риторическим началом. Блестящими мастерами литературно-риторического искусства в Армении являлись Езник, Егише, Моисей Хоренский, Мандакун, многочисленные авторы церковных апологий, посланий и речей*.

* Риторическое искусство с ранних пор в Армении успело сложиться в систему твердых канонов, бывших предметом специального обучения. В частности, оно заключало правила формального строения Слова—принцип композиции речи; сюда, например, относится идущее из античной древности деление Слова на: вступление, предложение, изложение, доказательство, отступление и заключение. Сложилась ли в Армении также соответствующая теория риторической композиции, неизвестно.

В контексте под риторическим искусством понимается владение культурой словесной выразительности. Ранняя армянская литература дает высокие образцы такого искусства. Риторическая культура в отдельных случаях доходит до виртуозной изощренности. Образцом может служить, например, у Езника построение фраз на принципе обыгрывания отдельных слов вроде следующего: «...կենդանի է և աղբիւր կենդանութեան, տալ ամենայնի կենդանութիւն և ինքն կայ չի և յանապառ կենդանութեան և զօրացուցանէ զանգորս մեծագոր զօրութեամբ և ինքն ոչ թերանայ ի զօրացուցիչ զօրութենէն և պարգեւէ գիտութիւն ամենայն անգիտաց...» Նզնկայ Վարդապետի Կողբացոյ «Նղթ աղանդոց», Թիֆլիս, 1914, էջ 71.

Искусством литературного школьного или народно-фольклорного слова владели, несомненно, художественные чтецы, ибо от них требовалось не только знание этого слова, но и профессиональная эрудиция: способность разъяснить наиболее темные места в прочитанном, расшифровать встречающиеся аллегории, рассказать об относящихся к прочитанному исторических событиях, хорошо знать генеалогию богов—национальных и чужих,

«ներրողական և սուրբ խաչն» или «ներրողական և սուրբ խաչն», ошибочно приписываемые Давиду Непобедимому, где больше 20 раз абзацы начинаются с одних и тех же слов: «Օրհնյալ է քիչս սուրբ»:

Аналогичный риторический прием встречается и у других авторов, например,— Քեդորու ճգնվոր վարդապետի «Հերրողական և սուրբ խաչն» см. Հովհաննես Իմաստասերի Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1833, էջ 159 или «Հաճախապէս ծառք». Здесь большой фрагмент (на всю страницу) строится на мотиве повторения в начале каждой фразы слова любовь—«սէր».

Примером высокого риторического мастерства может служить глава из Мандакуни, бичующая театральные зрелища. С большим риторическим искусством даны в ней уже первые фразы, полные патетики, гнева и страдания: «Где обрести мне покой и где оплакать грехи и беззакония, меня терзающие?..»; непревзойденная по риторическому мастерству заключительная глава из Моисея Хоренского—«Ողբս զքեզ հայոց աշխարհ», полная величественного гражданского пафоса.

если о них есть упоминание в тексте; наконец, указать мораль прочитанного и сверх того, когда понадобится, поучать.

К числу профессиональных чтецов нельзя не отнести театральных лицедеев, искусство которых, надо полагать, содержало черты риторического мастерства.

Правомерно и легко представить более широкие границы древнего риторического искусства, связав это искусство не только с проповедничеством и школьно-просветительской деятельностью в стране, но и с драматическими событиями ее общественно-политической и религиозной жизни.

Огромная общественно-историческая роль риторического искусства могла и должна была определить его высокий идейный и профессиональный (художественный) уровень. Свидетельством этого, хотя и косвенным, служит, например, древняя наука грамматики, которая была теоретической и школьной основой литературно-художественного и риторического искусства.

Говоря это, мы не строим домыслов, а излагаем то, что можно вычитать в самой же грамматике. Как раз в ней запечатлено, что предмет ее относится к эстетике, что ее содержание есть искусство.

В самом деле. Связь грамматики с литературно-поэтическим искусством всегда со- знавалась грамматиками в такой сильной мере, что эти два понятия, близкие друг к другу, были отождествлены.

Что такое грамматика, по взгляду древних? Это—литература, и, разумеется, одновременно—язык литературы. Быть может, не будет далеко от истины, если сказать, что грамматика — *քերականութիւն* — означала то, что можно было бы назвать гуманитарной образованностью, и в этой мере она заключала в себе искусство риторики*.

Крайне любопытна следующая характеристика науки грамматики как источника и хранителя всех гуманитарных познаний; ее мы находим в так называемом «Слове мудрости», приписываемом Моисею Хоренскому,—в небольшом трактате, который, как говорит об этом Адонц, приводя его целиком, был хорошо известен в прошлом и часто встречается в древних рукописях.

«Граматику,—говорится в этом тракта-

* В «Հայկ. բառ.», изд. 1749 г. мы читаем:

Քերականութիւն—արուեստ։ Ուղիղ և անվթար յօրինելոյ և խօսելոյ, և այս լինի՝ եթէ զգուշացի քերականութեան կարգ շարմանութէ և ի խոժափոյն բառից. և ի սխալանաց գրելոյ և վերժանելոյ...

те,—мы почитаем со всеми ее частями, так как при ее помощи постигаем прошлое, наслаждаемся в настоящем и вникаем в будущее оком духа». Вслед за тем автор говорит: «Грамматика—это литература»*.

Понятие «литература» равносильно здесь понятию книжной мудрости. Недаром через несколько строк автор Слова утверждает, что грамматикой пользуются и в тех случаях, когда хотят истолковать сновидения.

У Степаноса Сюнеци мы также читаем о том, что этимологически слово грамматика связана со словом литература**. (Много позже это же дословно повторит Григорий Магистр в своей грамматике). С предельной четкостью проводится у Степаноса Сюнеци мысль о том, что грамматика служит основой в равной мере литературы и искусства художественного чтения***. Грамматика должна

* «Իսկ մեր գրերականութիւն պատուեմք հանդերձ իւր-
վին մասամբ, զի սովաւ զանցեալն տեսանեմք եւ ի ներկա-
յումս գուարճանամք եւ զապառնիսն իմանամք հոգւոյն
աղամբ: Եւ քերականութիւն այսինքն գրականութիւն»
(Адонц, указ. соч., стр. LXV).

** «Եւ արդ ստուգարանեալ լինի քերականութիւնս գրա-
կանութիւն» Адонц, указ. соч., стр. 184.

*** В одной из позднейших грамматик (от Варда-
на) по поводу правила пунктуации говорится: «Этим
(правилом) нужно руководствоваться и в чтении, и в

научить сочинять с полным знанием дела любое художественное слово, будь оно слово восхваления или бичевания; и она же, грамматика, должна помочь красиво доносить до народа (հ լսելիս ժողովրդը) творения поэтов и прозаиков и быть в этом своем искусстве убедительной*.

В другом месте тот же автор следующей аналогией устанавливает связь между грамматикой и литературой (конечно, и риторикой): как нет души без тела, говорит он, так нет и поэзии без грамматики; как из цветочной пыли и нектара создает пчела мед в своих сотах, так из грамматики черпает поэт (понимается здесь и ритор) то, из чего он творит мед духовный, который и предлагает вкусить слушателю («...և ճիշտացին է լսողը»**).

В этих и подобных метафорах важно подчеркнуть внутреннюю непосредственную связь грамматики с поэтическим искусством, иначе говоря, значение грамматики не просто как основания языковой грамотности, но, в боль-

речи, и в письме» (Матенадаран, рукоп. № 2331, стр. 34).

* Адонц, указ. соч., стр. 184.

** Там же, стр. 190.

шей мере, как основания поэтического мастерства.

Вот взгляд, который необходимо усвоить для правильного анализа ранней грамматической литературы.

Не менее значительна и определенная роль этой литературы также и для риторического искусства. Эту связь особенно подчеркивают именно армянские грамматики. Они неоднократно указывают на чтецов, которым надлежит знать науку грамматики, дабы не посрамить свое риторское искусство и не провалить достоинство художественного произведения. Давид Грамматик перечисляет ряд условий (с ними мы ознакомились выше), одинаково пригодных для сочинителей Слова и для тех, кто берется публично сказать и истолковать это Слово. Моисей Кердол указывает, что грамматика имеет в виду ясность слова, понятного и приятного для слушателя*.

У того же Степаноса Сюнеци мы находим многозначительное указание на то, что без овладения наукой грамматики невозможно красиво рассказывать о словах и творениях

* «...Եւ բերէ ի ջանկութիւն լսողաց անբնդդիմադրելի բանիւք.» (Адонц, указ. соч., стр. 159).

былых времён и богов*. Кого это указание может иметь в виду: сочинителя литературного слова или мастера живого слова? Очевидно, и одного и другого, так как извлечь из словесного искусства пользу,—а это и есть конечная цель грамматики,—способен только тот, кто освоит эту науку, ибо именно грамматика учит уразуметь поэзию, как и прозу, и красиво донести ее до слушателя (народа).

Еще одно обстоятельство свидетельствует о том, что в поле зрения грамматики значительное место занимает искусство живого слова—риторики; мы имеем в виду то значение, которое в этой науке отводится разделу художественного чтения — Վերածնութիւն. По утверждению Давида Грамматика, этот раздел составляет не более и не менее, как преддверье самой мудрости**. И именно здесь, в этом разделе, обнаруживают армянские грамматики наибольшую самостоятельность, если не добавит—и наибольшую исследовательскую активность.

Впрочем, надо отметить также развернутые выступления—նախընթացը,—в которых

* «... Ոչ ընթերցող զնուս գեղեցկապես ի լսելի տիրութիւնս զրանս եւ զգործս առաջնոցն եւ կամ զաստուծոցն»:

** «Վերածնութիւն նախադասեալ եղել իբրեւ... զմաստ զրան ի բաղար իմաստութեան» — 86:

армянские толкователи самостоятельно излагают общие соображения о природе, возникновении и задачах науки грамматики, как и об основах разделения искусств на разумные и практические. Именно в таких вступлениях мы находим уже знакомое различие совершенного и несовершенного, доброго, среднего и злого искусств.

Приведенной здесь характеристикой грамматической науки в средневековой Армении мы можем ограничиться.

VI. ГРАММАТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И НАШИ РАСХОЖДЕНИЯ С АДОНЦЕМ

Адонц совершил труд, значение которого невозможно переоценить: из большого количества различных списков, не всегда полностью уцелевших, находящихся в различных книгохранилищах, он с большим упорством, хорошим знанием дела и добросовестностью ученого смог воссоздать подлинные тексты отдельных «толкований» труда Дионисия; сличив списки в разночтениях, Адонц снабдил свой труд соответствующим аппаратом, дав анализ всей «толковательской» армянской литературы, представив параллельно богатый материал из греческих первоисточников. Мы,

конечно, не можем не воздать должного эрудиции этого исследователя.

Однако, при всем сказанном, мы должны самостоятельно решить вопрос, который считаем существенным: каково формальное и культурно-историческое значение армянских грамматических трудов и какова в них степень самостоятельности армянских авторов? И это не потому, что указанных вопросов не затрагивает Адонц, а потому, что его ответы нам не кажутся ни исчерпывающими, ни обоснованными.

На наш взгляд, в двух отношениях вынуждены мы сегодня разойтись с Адонцем. Первое—в общей оценке самого труда Дионисия и вместе с тем в общей характеристике армянской грамматической литературы; и второе—в оценке того, насколько оказались оригинальными и независимыми от греческих источников армянские толкователи.

Выше мы указывали на то, что угол зрения, под каким вел Адонц свое исследование, ограничил общее поле его зрения и привел к недооценке им мировоззренческой стороны исследуемого материала. Научный интерес Адонца в данной работе носил более языковедческий или филологический характер, чем какой-либо иной, и можно полагать, что в

последующем это обстоятельство заложило соответствующую традицию среди армянских историков и языковедов.

В своем исследовании Адонц—как он сам об этом сообщает—рассчитывает в какой-то мере раскрыть затерявшуюся в веках линию преемственного развития литературной жизни далекого прошлого армянского народа, пролить свет на вопрос о литературных школах в древней армянской образованности и, специально, о литературной школе эллинофилов.

Адонц сознает,—с этого важного указания он и начинает свой труд,—что армянская грамматическая литература, «как всякая иная отрасль духовной жизни, имеет свои особенные задачи, изучение коих не лишено специального интереса»*. Но так как такого интереса у самого автора как раз и нет, он не ставит вопроса об этих особенных задачах грамматической литературы.

Адонц верно указывает, когда говорит о грамматической науке прошлого, что эта наука, выделенная рано в самостоятельную дисциплину, в древности изучалась в связи с риторикой и философией.

Не вызывает возражений и следующее его указание: «Грамматика (в древности), пони-

* Адонц, указ. соч., стр. 3, 4.

малась гораздо шире, чем ныне, и была если не равносильна, то очень близка к понятию филологии»*.

Наконец, правильно и то, что у Дионисия Фракийского «так называемое грамматическое искусство обнимало не только грамматику в современном смысле слова, но и целый ряд других дисциплин. Все они в общей совокупности приравнивают грамматику к понятию литературы вообще, тем более, что окончательной целью грамматики ставится критика творческой области письменности. Грамматическая наука,—продолжает Адонц,—рассматривается (в древности) как ключ к пониманию поэтических творений». Любопытно также указание, что армянское слово *բիւրիշի* возникло этимологически из греческого *γραμματική**.

Имея все это в виду, Адонц, казалось бы, в армянских толкованиях мог бы обнаружить черты более широкого значения и более глубокого интереса, чем узкая сфера грамматики; он мог бы—как, быть может, в то время

* Адонц, указ. соч., стр. XXI, XXII.

** У Езника, как и в некоторых других источниках раннего периода, указывает Адонц, то же греческое слово «совершенно правильно» передавалось через армянское *գիրք* (Адонц, указ. соч., стр. XXII).

никто лучше него—показать, что авторы толкований, будучи грамматиками, в узком смысле слова, были в такой же мере, если не в большей, теоретиками словесного искусства (художественного слова — письменного и изустного).

Но именно этого Адонц не показал, и армянские «толкователи» были им истолкованы так, словно его же общие, уже знакомые нам замечания о древней науке грамматики не относились вовсе к армянским грамматикам. Не это ли в дальнейшем определило отношение нашей исторической науки к этой литературе?

Во всяком случае, как нам кажется, до сих пор не имеется правильного взгляда на суть армянской грамматической литературы и продолжает существовать ошибочное мнение, будто в этой литературе ничего другого не содержится, кроме грамматики—в узком смысле слова.

Можно сослаться в этой связи на Манука Абегяна, который в своей «Истории древней армянской литературы» находит возможным утверждать, что грамматика Дионисия Фракийского, создавшая в древней армянской литературе особую ветвь, есть не что иное,

как всего лишь этимология (*ստիպարիւնի-
թիւն*)*.

С таким именно заблуждением в очень большой мере связано и неверное мнение, царящее в армянской научной среде, будто армянская литература древности вовсе не занималась специально проблемами, относящимися к эстетике. Между тем, чтобы доказать противное, нам надо было бы сослаться, после Давида Непобедимого, именно на грамматическую литературу.

Думается, что наш предыдущий анализ уже дал для указанной цели достаточный материал. В самом деле, определение и истолкование природы искусства, в частности, постановка столь кардинального вопроса в эстетике, как вопрос о социальной функции искусства, служащей основанием и критерием его совершенства и долголетия, проблемы о значении теоретического и опытного метода овладения искусством грамматики—уже эти вопросы, изложенные нами выше, достаточно характеризуют прикосновенность наших грамматиков к науке эстетики.

Итак, мы расходимся с Адонцем, помимо формальной оценки грамматической литера-

* *Մ. Արեղյան* — «Հայոց գրականութիւն պատմութիւն»,
էջ 99.

туры, также и в понимании культурно-исторической роли этой литературы и ее авторов. Мы возражаем Адонцу, когда армянских грамматиков он представляет в роли рабски настроенных учеников греческой образованности.

Нет сомнения в том, что Адонц по праву видел в грамматической литературе продукт эллинистической школы, но, мы полагаем, он неправильно понимал исторический смысл этой школы. Адонц правильно увидел в эллинистической школе, как и в ее продуктах, отражение, быть может,—влияние греческой культуры, но он не заметил в них основного: определяющей действенной роли культуры местной, армянской.

Несомненно, что популярная некогда в исторических изысканиях теория «влияний» оказала в этом случае отрицательное воздействие и на Адонца. В Армении и в арменистике с теоретиками такого рода можно встретить нередко*.

Возражая против теорий Адонца, мы,

* За какую бы историческую тему ни брался такой исследователь, он наперед не сомневается в том, что интересующее его явление есть результат влияний, что, например, армянская музыка есть продукт иранского (либо византийского, сирийского, арабского

конечно, не говорим, будто влияний вообще не существует и их не испытывала, в частности, эллинистическая школа в Армении; мы просто указываем на то, что вне влияний вообще никогда и нигде ничего не существует*, и то, что влияет, само живет в атмосфере влияний. Мы говорим, вдобавок, что для то-

и т. д.) влияний. Аналогичное и в отношении других искусств. Соответственно, такой исследователь считает своей коренной задачей проследить как раз эти влияния, восстановить в исследуемом явлении его «первичные», извне пришедшие линии, «основные», с его точки зрения, элементы, и после того он готов считать объяснение оконченным.

Как типичный образец такого «объяснения» можно привести следующие строки из книги Сп. Меликяна, ныне покойного музыковеда: «Все музыкальные явления, которые у нас (армян) могут быть отмечены (речь о церковной музыке), начиная от V и более ранних веков и до середины XIX века, представляют некоторое отражение течений, происходивших в греческой жизни» (*Սպ. Մելիքյանի «Հունական աղանդությունը հայ երաժշտության վերա» 1914*).

Решительным противником «теории» влияний в отношении армянской музыки был Комитас (*Կոմիտաս «Հոգիվածներ և անվանախորհուրդներ», Երևան, 1941, էջ 49*).

* Это—старая истина. Ее прекрасно знал, например, Комитас. Он писал: «Взаимное влияние народов—факт бесспорный и не отрицаемый...» Или специально о музыкальном искусстве: «Какая в мире музыка не

го, чтобы испытать чье-либо воздействие, надо самому быть чем-то, а это «что-то» определяет источник, а также время, реальные формы, пределы и силу всякого влияния. Чтобы испытать влияние, надо его требовать, в нем нуждаться, ему поддаваться.

Этих простых соображений не учел Адонц, почему и мог в отношении армянских грамматиков, адептов эллинистической школы, установить ложный взгляд, будто они были слепыми учениками греческой образованности, будто в своих грамматических трудах они проявляли рабскую верность греческому подлиннику*.

Рабская покорность — легенда, которую своим авторитетом поддерживал Адонц, вместо того, чтобы усвоить в отношении этой школы другой взгляд, более верный, выразителем которого в области музыкальной культуры оказался тот же Комитас, писавший, что «священные преобразователи пятого века», как он величал так называемых эллинофилов, ездили в Афины, Александрию (и в

содержит в себе примеси (чужой музыки)? Только животные всегда поют на один и тот же лад и на усвоение чужого влияния не способны». (Соч., стр. 47).

* Ср., напр., Адонц, соч., стр. CXVIII, — разбор учения о падежах.

Византию, мог бы добавить Комитас)—центры просвещения той эпохи—и что, по возвращении из эллинских стран, эти люди работали не над чужим языком, а над преобразованием родного.

Как мог Адонц, знаток армянской древности, не заметить в просветительском движении V и последующих веков его подлинных, продиктованных историей народной жизни социально-политических мотивов? И как мог Адонц к представителям их отнестись, как к проводникам, слепым подражателям и проповедникам чуждой для Армении иноземной культуры? Несомненно, Адонц не искал никаких местных мотивов и оснований в этом движении, во всяком случае их не показал и потому не раскрыл его исторического содержания.

Вот причина того, почему в основу своего труда он положил ложную идею, будто армянские грамматики не преследовали другой цели, кроме той, чтобы, соревнуясь с греками, истолковать учение грека Дионисия Фракийского. И, усвоив этот ошибочный взгляд, Адонц чрезвычайно кропотливо искал: «удалось ли» армянским «ученикам» остаться верными своим «учителям», не отступили ли армянские грамматики в чем-либо от Диони-

сия Фракийского, Мелампода, Гелиодора, Птоломея Перипатетика и т. д.—хоть в чем-нибудь? А если отступили,—то в результате чего, какого неточного понимания такого-то именно слова в греческом оригинале и т. п.?

Адонц не заметил того, что армянские грамматики одним очень существенным обстоятельством отличались от Мелампода, Гелиодора и всех других греков, которые действительно толковали Дионисия Фракийского и толковали греческую грамматику; ради греческой грамматики они и обратились к Дионисию Фракийскому. Армяне греческой грамматики не толковали, как не толковали и самого Дионисия Фракийского*. То, что они анализировали, было армянской грамматикой, но толковали они ее по грамматическим категориям Дионисия Фракийского, принятым ими за основу и—по плану изложения школьного руководства Дионисия Фракийского.

Эта внешняя сторона и ввела Адонца в заблуждение, ибо он был внутренне готов ему поддаться. В результате он не заметил существенного, а именно: то, чему армянские

* Противоположного, то есть традиционного взгляда, в полном согласии с Адонцем, придерживался и Манук Абегян, (См. его соч., стр. 99).

грамматики учились у Дионисия Фракийского и чему сами они обучали своих учеников, было в конечном счете овладение высоким уровнем словесного искусства на родном языке. В этом заключался их научный интерес и в этом, конечно, их коренное отличие от греческих толкователей, которые видели в Дионисии Фракийском авторитет в школьной теории преческого языка; армянские же грамматики видели в нем авторитет иной.

Вот обстоятельство, которого не заметил Адонц, и это потому, что не был склонен его заметить. В результате, он впал в явные недоразумения, упрекая армянских грамматиков в вольностях, в «арменизации»* там, где армянские теоретики обнаруживали наибольшую творческую инициативу, выявляли свое мировоззренческое лицо, описывали и разъясняли явления, специфические для армянского языка, армянской грамматики.

Примеры такого рода мы встречали выше. Дополнительно можно указать на раздел из чистой грамматики, где говорится о падежах: вместо пяти падежей, указанных у Дионисия Фракийского, армянский грамматик приводит шесть. Это обстоятельство вызывает у Адонца «сомнение». Мы читаем у него:

* Адонц, указ. соч., стр. CLXXIX.

«Давид дает далее толкование остальных падежей, коих считает шесть, согласно армянскому тексту Дионисия, вместо пяти греческого оригинала. При столь рабской верности подлиннику,—продолжает Адонц,—появление в армянском (толковании—А. А.) чуждого элемента может по праву вызвать сомнение. Не возник ли в самом деле лишний падеж по недоразумению?»*.

Странным образом Адонц не считает «недоразумением» то, что самый армянский текст—перевод Дионисия—не совпадает с греческим**. Недоразумением же Адонцу представляется то обстоятельство, что армянский грамматик в армянское изложение вносит элемент... не греческий, причем—обратим на это внимание!—вносит его, следуя не греческому, а армянскому тексту Дионисия.

И что же? Адонц и в данном случае оказался не прав, ибо шестой падеж, принятый

* Адонц, указ. соч., стр. CLXVII (Слова в цитате подчеркнуты нами).

** Не потому ли это, что таких «недоразумений» перевод Дионисия содержит немало? Чтобы ограничиться одним примером, укажем на следующее место. В подлиннике значится: *πρωταρχικῆ φωνήεντα πέντε*

В армянском переводе:

Եւ տառաշարիւն ձայնաւորք եւ լից: (Указ. соч., стр. 5).

им за инородный элемент, на самом деле чужд для греческой и не чужд для армянской грамматики: это реально существующий в армянском языке падеж (творительный), отсутствующий в греческом языке. В современной армянской грамматике этот падеж называется *զըրծի/ի/ի**. Такое отступление от подлинника в переводе (в переводе!) и в толковании грамматики не единственный случай**.

Адонц хорошо знал греческую и армянскую грамматику; почему же он считал противоестественным, когда армянский переводчик Дионисия думал об армянской, а не о греческой грамматике? Не вследствие ли того, что не сомневался в рабском характере труда армянского грамматика, ибо не из содержания этого труда исходил Адонц, чтобы понять его характер, а из предвзятого представления о нем. Если бы это было иначе, то из приведенного и других подобных примеров он мог бы вывести следующее, единственно

* Изложенные сведения о значении шестого падежа нам сообщил Г. Джаукян, за что приносим ему благодарность.

** На стр. 24—25 (в книге Адонца) против шести греческих форм спряжения переводчик приводит десять армянских форм. Что это: снова недоразумение или—как это по Адонцу—арменизация?

правильное умозаключение: появление в армянском труде и в армянском переводе Дионисия элементов, чуждых греческой грамматике, не может не опровергать ложную мысль о рабской верности армянских источников греческому оригиналу.

Таким образом, факты отступления армянских источников от греческого оригинала лучше всякого другого аргумента говорят о том, что уже в момент своего появления на историческую арену (перевод Дионисия) армянские грамматики, вопреки Адонцу, не были слепыми учениками и пассивными передатчиками греческой науки и что вовсе не греческая, а именно армянская грамматика составляла заботу этих просветителей и оставалась в центре их внимания.

Мог ли бы Адонц, знаток литературы, указать: где, у кого из армянских грамматиков основной темой исследования и анализа служит что-либо другое, а не армянская грамматика, не язык армянский, не литература, не риторика армянская? Этого не мог бы указать Адонц. Тем самым Адонц не должен был, извращая положение вещей, представить дело так, будто у всех армянских грамматиков этого и позднейшего периодов речь идет не о трактовке армянской грамматики, а о

толковании грамматики Дионисия Фракийского, производимом согласно основным понятиям науки грамматики, как эти понятия сформулированы признанным учителем этой науки Дионисием Фракийским.

Труды армянских грамматиков Адонц издал под параллельным латинским титулом—*Scholia Armeniaca in Dionysii Thracis Artem Grammaticam*, аналогичным с тем, под каким до него за пятнадцать лет были изданы греческие комментарии, дионисиевы схолии, Гильградом; *Scholia in Dionysii Thracis Artem Grammatici Graeci*.

Этот совпадающий титульный текст способен породить мысль, будто армянские ученые вслед за греческими приняли на себя труд толкования греческой грамматики. Но именно это и неверно: греческие ученые учили греческой грамматике, армянские—армянской.

Адонц приводит немало выдержек из старинных армянских рукописей, относящихся к грамматической литературе. В этих рукописях неизменно говорится о «толкованиях грамматики», указывается на то, что эти толкования необходимо знать юношеству, высказываются пожелания и надежды, что с помощью трудов такого рода в стране рас-

сеется мрак невежества и т. д. и т. д.; однако нигде в этих выдержках нет хотя бы косвенного указания на Дионисия Фракийского или упоминания его труда*.

Исходя из этого, решительно можно

* Говоря это, мы не упускаем из вида, что у Давида Грамматика встречается имя Дионисия (без прозвища Фракийского). Однако упоминание этого имени носит здесь случайный характер, не имеющий отношения к основным разделам грамматики, и, вдобавок, не совсем понятно по существу.

Соответствующее место у Давида Грамматика гласит следующее: «А затем некий по имени Дионисий (приводим дальше в изложении Адонца) примирил мнения (о приоритете в грамматике звука или письма.—А. А.) или начала тем, что полагал, будто «исследовать природу звука—дело философов...»

По поводу этих слов нужно указать, что в дионисиевом трактате мы не находим приведенного здесь соображения, между тем, на это указывает и Адонц,—ссылка на философию, к задачам которой относится исследование природы звука, встречается не у кого иного, как у Давида Непобедимого.

Добавим и следующее указание Адонца, проливающее дополнительный свет на интересующий нас вопрос:

«О Дионисии Фракийском... и о его труде греческие схолии отзываются весьма лестно» (Адонц, указ. соч., стр. СХХVIII и сл.).

Аналогичного Адонц не говорит об армянских толкователях, что вполне понятно.

утверждать, что сам по себе труд этот, задача его толкования ни в какой мере армянских грамматиков не занимает. В частности, Адонц приводит обширную выдержку из Иоанна Ерзынкаци, грамматика XIII—XIV вв., составившего как бы свод всех предыдущих грамматических трудов в Армении.

Иоанн Ерзынкаци—деятель позднейшей эпохи, но смысл и характер его суждений совпадает с высказываниями более ранних эпох. Позволим себе привести здесь обширную выдержку из И. Ерзынкаци, чтобы показать воочию, как далек армянский толкователь от приписываемого ему Адонцем намерения быть после Мелампода, Гелиодора и других греков таким же толкователем Дионисия Фракийского.

Вот что говорит в введении к своему толковательскому труду И. Ерзынкаци (в переводе Адонца):

«Предварительное слово для разъяснения причин по собиранию толкований грамматики и молебное обращение мое, труженика Иоанна, к Вам, служителям слова.

Хранителям правильного исповедания истинного вероучения и кормящим грудями мудрости от духовных и, более чем мед и молоко, сладких яств наставника—сына, беспо-

рочных мук рожденья—вам, заодно, и вашим детям, недоросшим и жаждущим ученья молодым годам... примите слово—мольбу из уст; а затем и дар из протянутых рук... На это мы решились не по самоличной смелости, полагаясь на свои силы, либо желая облечь себя, бесславного, славой ученого; мы подчинились велениям отцов и просьбе родных братьев и, по увещанию близких, согласились на это...»

Рассказав далее о том, как долгое время он не мог никак приступить к работе, И. Ерзынкаци сообщает, как «впоследствии некто из учителей церкви, смиренной душой, любящий добродетель и милостью божьей успевший добиться учительской кафедры для чтения лекций и толкования священного писания учащимся, служителям церкви,—просил молебным словом выполнить сие как человек, прекрасно осведомленный во всем, что известно из толкований и что остается еще неизвестным и скрытым».

«Равным образом,—продолжает повествовать И. Ерзынкаци,—и находящиеся при мне братья, сотоварищи по учению, желая того же, торопили нас к тому (делу)». И вот, оказавшись в глухом месте,—«в пустыне имени святого Миная», И. Ерзынкаци, наконец,

приступает к толковательскому труду, как к героическому делу.

В заключение он приводит имена тех, труды которых легли в основание его толкования. Здесь упоминаются «Философ Давид*, Моисей Кердол, еще другой мудрец, чье имя осталось неизвестным. Барсег, Амам, Вардапет с Востока»; «и вот из словарей Аристаке-са и из этих книг толкователей, а также отсюда, оттуда (взяв), мы составили толкование к словам наших мудрецов...». Весь свой труд автор преподносит «нашей матери святой церкви», рассчитывая, что его книга «дает большое и разностороннее развитие уму, а для многих она ключ от врат мудрости...»**

Мы привели документ, интересный не столько потому, что на него дух времени и среды наложил яркий отпечаток, но в большей мере потому, что он помогает лучше разглядеть исторический ход развития грамматической науки в Армении раннего периода. Обратим внимание, что ни в этом документе, ни в самой грамматике Ерзынкаци,

* По существу имеется в виду Давид Грамматик.

** Адонц, указ. соч., стр. XXXII и сл.

Дионисий Фракийский не упоминается*, хотя перечисляются предшественники, на труды которых автор опирается. Отсюда мы можем заключить, что для Ерзынкаци Дионисий Фракийский был уже забытое имя**. Во всяком случае, Ерзынкаци писал армянскую грамматику и комментировал древних армянских грамматиков.

Возникает вопрос: могло ли это случиться, если бы предметом этих грамматиков был не армянский язык, а, как ошибочно полагал Адонц,—греческий? Разве не очевидно, что в трудах задолго до него живших эллинистов Ерзынкаци находил именно то, что он искал: основы армянского словесного искусства? Таким образом, приведенный документ является косвенным свидетельством, на которое мы также можем опираться в нашем споре с Адонцем.

Итак, мы утверждаем, что Давид Грам-

* В просмотренной рукописи полного труда Ерзынкаци мы также не встретили упоминания имени Дионисия Фракийского (Матенадаран, рукоп. № 7037).

** Нам неизвестно основание, почему М. Абегян утверждает противоположное. Во II томе «Истории древней армянской литературы» он пишет: «...կաթողիկոսի և ուրիշների գրգռմամբ (ծրգնկացին) հորինել է Դիոնիս. Թրակացու քերականության մեկնությունը, նկատի ունենալով հին մեկնությունները» — էջ 300.

матик и другие ранние грамматики были толкователями не Дионисия Фракийского, не греческой грамматики, а грамматики армянской. Адонц думал иначе.

Значение наших расхождений с Адонцем со всей полнотой обнаруживается в тех общих выводах, которые делает каждый из нас в отношении армянских толкователей дионисиевой грамматики.

«В представленном анализе толкования Давида нами преследовалась двоякая задача,—пишет Адонц: с одной стороны, сличая с греческими однородными схолиями, мы старались вскрыть общие с ними места, отметить точки более или менее близкого соприкосновения—эта наша главная задача, но, с другой стороны, мы не упускали случая и попутно указывали особенности исследуемого текста, роднящие его с другими памятниками передовой литературы грекофильской школы.

...Наблюдения наши в общем итоге,—продолжает он,—могут быть сформулированы в следующем виде. Результаты сличения не оставляют сомнения в том, ч. грамматический труд Давида связан с сходными схолиями греческих авторов тесными узами родства. Общий характер труда, формальный дух трактовки вопросов, частые встречи с грече-

скими схолиями не только в ходе мыслей, но нередко и в выражениях, составляют те признаки, которые переносят наш памятник в духовный мир греческих грамматиков. Сходства порой настолько разительны, что может возникнуть сомнение, не есть ли труд Давида, в действительности, перевод с греческого?» На поставленный вопрос ответ дается в том смысле, что Давид, автор грамматики, все же есть писатель армянский.

В приведенной цитате речь идет об одном из грамматиков, фактически же выводы Адонца касаются всей грамматической литературы у армян. Тем с большей уверенностью нужно возразить Адонцу, ибо связь—самая глубокая—между этой литературой и греческими схолиями не снимает между ними принципиального различия. Такое различие было неизбежно. Больше того: было бы непостижимо, если бы этого не оказалось, ибо ведь греческие схолии возникли в другое время, на другой социально-исторической основе, следовательно, и с иными запросами, чем армянская грамматическая литература.

Формальный дух трактовки вопросов, совпадения армянской грамматики с греческими схолиями в ходе мыслей и даже в выражениях переносят Адонца в духовный мир гре-

ческих грамматиков, чтобы здесь искать корни интересующей его армянской грамматики. А между тем, если бы за всем этим Адонц различил реальное содержание, то он обнаружил бы, что вовсе не в греческой, а именно в армянской действительности заложены исторические корни давидовской грамматики. Реальное содержание мыслей и выражений грамматики могло бы указать, куда, в какой духовный мир следует перенести этот памятник.

Глубокая привязанность армянских ученых-грамматиков к эллинистической культуре исказила в понимании Адонца истинное положение вещей. За этой привязанностью он не различил реального исторического смысла и содержания.

Адонцу могло казаться, что так называемая эллинофильская школа поднимала культуру страны уже одним тем, что усваивала и насаждала в последней высокую эллинистическую образованность. Но Адонц, кажется, не учел, что эта образованность могла бы остаться в Армении преходящей модой, всего лишь достоянием кучки утонченных ценителей и любителей искусства, не затронув общего уровня культуры страны.

В действительности все произошло иначе,

и это только потому, что эллинистическая образованность шла навстречу глубоким запросам армянского народа, логике его исторического развития. А логика эта требовала вовсе не того, чтобы приобщаться вообще к «мировой» культуре по указке «мировых» учителей и садиться для этого на школьную скамью; она требовала действенного оружия в возникших сложных и острых классовых боях и внешнеполитических конфликтах своей страны. Эллинистическая образованность означала культуру, которая таила и обещала такое оружие.

И то сказать! К мировой культуре Армения обращалась вовсе не с появлением в стране эллинистов. Известно, что традиции эллинской образованности начали складываться здесь за много веков до эллинофильской «школы». Известно также, что и до этого на протяжении столетий происходил аналогичный процесс: живое общение в материальной и духовной культуре с соседними народами. Да и вряд ли сегодня можно было бы хоть что-нибудь объяснить в исторической жизни армянского (и всякого другого) народа вне силы и значения такого общения—взаимодействия. В этом отношении появление в Армении эллинофильской, вернее—эллинисти-

ческой «школы»—исторического своеобразия не представляет: ее корни лежат не вовне, но в самой стране. Наконец, само понятие эллинистической школы сегодня может быть принято, как условное обозначение, вовсе не характеризующее определенными признаками мировоззренческой либо внешнеполитической ориентации.

Историческая логика развития армянского народа выражалась в том, что непомерно усложнялась классовая и внешнеполитическая борьба. Имущие классы—будь то феодальная знать нахараров, цари или церковь, домогавшиеся экономического и политического господства в стране—и крестьянские массы, изнемогавшие под гнетом местных эксплуататоров и чужеземных завоевателей,—одинаково крепили свою боеспособность. Речь шла о возраставшей борьбе, в которой «аргументом» служило не только материальное, но и идеологическое оружие, в частности, искусство политических интриг и заговоров, искусство богословских споров, защиты и опровержения морально-религиозных догм, искусство пропаганды, как и встречного гонения церковных ересей. Итак, речь шла о борьбе, где оружием служила философско-богословская мысль, как и художественное и риторическое

искусство. Все виды физического и духовного арсенала могли применяться совместно, или попеременно, уступая друг другу поле действия.

Несомненно, что эллинистическая образованность могла оказаться наиболее могучим средством для духовного перевооружения заинтересованных классов, подходящей школой для указанной цели. Можно думать при этом, что чем выше расценивалась эта образованность, тем глубже осознавалась и сама цель такого перевооружения, как и обратно.

Эллинистическая образованность была преимущественной формой перестройки, бурно протекавшей, особенно в V и в ближайших к нему веках — эпоху острых внутренних и внешних конфликтов, ознаменовавших историю развития армянского народа.

Словом, то, чего странным образом не учел Адонц в своем анализе армянской грамматики, — это конкретные исторические предпосылки образования эллинистической школы и вытекающие отсюда ее идейное содержание и ее историческое своеобразие.

В противном случае Адонц не мог бы не заметить, что эта школа, вопреки традиционному взгляду на вещи, не только была далека от приписываемого ей слепого раболепия

перед иноземной культурой, но и была охвачена критическим духом, боевым просветительским и творческим темпераментом.

Что бы ни думать об эллинистической школе, невозможно отрицать, что она была пропитана просветительскими тенденциями и творческим началом. Об этом, в частности, свидетельствует активно проводимая перестройка языкового мышления, выражением которой служила сама грамматическая литература.

Хорошо известно, что язык эллинистов, освобожденный от новаторских излишеств, во многом сохранился и стал достоянием последующей культуры армянского народа.

Что еще больше этого могло бы обязать Адонца отнестись критически к вопросу об истинных корнях давидовской грамматики, о реальных связях всей древней армянской науки грамматики с ее греческими источниками, понять и оценить эти памятники не только как документ огромного исторического значения, но и как свидетельство большой теоретической мысли древности об искусстве армянского народа.

VII. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ В СРЕДЕ БОГОСЛОВОВ

Значение грамматической литературы в нашей теме, как это очевидно из предыдущего, совершенно исключительно. Однако было бы неверно ограничить тему лишь этой литературой. Мысль об искусстве не составляла привилегии одних только грамматиков. Наряду с философами, с просвещенными ревнителями родного языка и литературы, к мысли об искусстве и красоте иной раз обращались и правоверные церковники и просвещенные богословы.

Нас не должно удивлять, если их идеи не носят характера сколько-нибудь развернутых суждений об искусстве. В то время, как и в более поздние эпохи, мы этого искать в Армении и не предполагаем; мы этого не ищем для того периода и в странах западных цивилизаций: и там с Платином вместе уходит в предание интерес к искусству как специальному предмету философской мысли. И там, на Западе, на всем протяжении средневековья (включая отчасти и Возрождение) мысль об искусстве облекается преимущественно в форму сентенций и коротких размышлений об искусстве и его красоте,

а история эстетических учений строится на материале разрозненных тезисов и суждений.

Но оттого, что это так, мы не вправе проходить мимо отдельных, оброненных случайно в контексте словах и суждениях. Мы вправе пытаться разгадать характер мышления среды, общественного класса, к которому относится тот или иной автор, следовательно, и самой эпохи.

Более определенно о том же можно сказать так. Искусство и красоту творят все народы на всех ступенях своего развития, но философская мысль обращается к этим явлениям не раньше, чем они оказываются реальной силой в сложных формах классовой борьбы. Так могло быть и в Армении. Такой силой и здесь в описываемую эпоху должны были стать искусство и красота прежде, чем отцы церкви могли начать интересоваться ими и испытать потребность сказать о них свое «пасторское», поучающее слово.

С этой точки зрения мы подходим к высказываниям древних армянских богословов — людей в большой мере влиявших на развитие идеологии своего времени. Таковы Езник, Давид Харкаци, Мандакуни и Иоанн Одзнец. Философски наиболее значительной фигурой из названных является, конечно, Езник

Кохбаци. Вместе с Давидом Непобедимым Езник составляет наиболее выдающееся явление в истории философской мысли армянского средневековья.

Это—два мыслителя, близкие по эпохе и такие далекие по своему творческому облику. Езник, есть ли он духовное либо светское лицо,—несомненный богослов, философ христианской церкви. Давид—совершеннейший мирянин, если он вообще христианин; он—мыслитель чистой философии. Но вчитайтесь в их труды, прочувствуйте стиль и манеру их письма, и перед вами раскроется в поразительном контрасте внутренний мир каждого из них: богослов Езник стоит обеими ногами на грешной земле, он всеми помыслами привязан к судьбам своей страны; Давид—блестяще одаренный ум, возлюбивший превыше всего в жизни философскую спекуляцию и отдавший себя ей целиком.

Интересы Езника—в гуще бурной жизни; интересы Давида—в чистой радости познания. Езник—воплощение общественно-политического темперамента, Давид—умозрительного бесстрастия. В разгаре спора с фатализмом, с идеей предопределения Езник выдвигает против противников очевиднейшую для него самую истину: когда родина в опасно-

сти, её защищают с оружием в руках, а «не разглядывают небосвод: как расположились на нем светила». Такого рода аргументация для Давида была бы, кажется, психологически чужда; безмятежное течение его философской мысли никогда не прерывается ни единым восклицанием, ни единым словом живой страсти. Логика — вот стихия Давида, и он готов, кажется, отдать логике свою жизнь.

Таков каждый из двух выдающихся представителей армянского средневековья. И вот — парадокс: богослов Езник ощущает природу сильнее и ценит человека глубже, чем светский мыслитель Давид; Езник в природе приметил то, мимо чего прошел Давид: ее красоту; в человеке Езник также ухватил нечто примечательное: его творческое начало. Если Давида притягивает к себе искусство как специфическая форма познания, то Езника оно интересует как форма созидательного труда. Правда, Езник-богослов, размышляет об искусстве, ища аргументы для своих богословских воззрений; но в том, как он воспринимает искусство, нет ничего типически богословского.

К вопросу об искусстве Езник переходит довольно неожиданно, в связи с трактовкой проблемы обоснования зла — физического и

нравственного, — вопроса традиционного в ранней христианской литературе.

Бог не есть первопричина зла. В доказательство этого тезиса Езником приводятся хитроумные соображения о материи (воплотителе зла), которая изначально могла бы пребывать либо вне бога, либо в самом боге, либо сам бог мог быть в ней; наконец, по Езнику, никакой материи изначально вовсе не существовало, но все, что имеется в мире, создано простым велением бога из абсолютного ничто. Вот эта-то чудесная творческая сила бога и наводит Езника на мысль, что, в сущности, подобную способность обнаруживают также люди тогда, когда они занимаются искусством—практическим или каким-нибудь другим.

Попробуем своими словами изложить относящиеся сюда соображения Езника*.

* Литературный язык Езника, как общее правило, трудностей не представляет. Исключение, может быть—единственное, составляет относящееся к нашему контексту место. Для лучшей ориентировки читателя мы приведем соответствующий фрагмент из Езника целиком. Кроме того, на наш взгляд, уместно дать перевод этого отрывка на немецком языке, сделанный Шмидтом при несомненном участии как консультанта хорошего знатока Езника, мхитариста Галемкеряна; и, наконец, первоначальный, послуживший

Из небытия и несуществующего бог сотворил мир. Но и среди людей встречаются такие, которые создают нечто из несуществую-

источником для Езника, более подробный текст из писания олимпийского и финикийского епископа Мефодия. Труд последнего в существенных частях послужил основой для Езника. Об этом см. *Գալիմքեարյան — Վերադարձի աղբյուրը Կողբացույ ընդդեմ աղանդոց մատենին», Վիեննա, 1919:*

Текст Езника

Նաև զմարդիկ տեսանեմք, զի ի չգոյէ առնեն ինչ. որպէս շինողդ ոչ ի քաղաքաց քաղաքս առնեն, և ոչ ի տաճարաց տաճարս: Նորա քանզի ամենևին յոչընչէ չկարեն ինչ առնել, քարինքն՝ զոր ի շինածսն յօրինեն՝ ոչ ևս քարինք կոչին, այլ կամ քաղաքը կամ տաճարը. զի ոչ եթէ բնութեան գործ է քաղաքս կամ տաճարս, այլ արուեստին է՝ որ ի բնութեանն: Եւ արուեստն ոչ եթէ ընթերակացէ ինչ իմեզէ՝ որ ի բնութիւնսն իցէ՝ առնու զարուեստ գիտութիւնս, այլ ի դիպացն որ դիպին ի բնութեանցն: Քանզի ոչ եթէ անձնաւոր ինչ յանձնաւորաց զարուեստն կարէ ցուցանել, այլ ի դիպացն որք դիպինն. որպէս ի դարբնութենէ դարբինն և ի հիւանութենէ հիւան: Զի մարդ և յառաջագոյն քան զարուեստն է. բայց արուեստն չէ՝ եթէ ոչ նախ մարդն իցէ. ուստի զարուեստն յոչընչէ ի մարդիկ պատշաճեալ հարկ է ասել: (Նզնկայ վարդապետի Կողբացույ — Վնդժ աղանդոց», Թիֆլիս, 1914, էջ 19—20):

Текст Мефодия Олимпийского

Վերդ, եթէ Աստուած ոչ ի կերպարանաց՝ որ իցեն, զկերպարանն արար, եւ ոչ յէութեանց եղեն, եւ զի կերպարանքն չեն էութիւնք, ապա հարկ է ասել եթէ ի չգոյէց

щего. Примером может явиться строителѣ храма. Правда, утверждают, будто храм строится не из нереального, а из камней, так как мыслится, что невозможно, чтобы что-нибудь возникло из несуществующего. Одна-

արարան յԱստուծոյ Ապա աւելորդ թուի ինձ ասել՝ թէ անհնար իցէ կարծել, եթէ արարեալ իցէ Աստուծոյ ի չգոյէ ինչ:

Այլ վասն այսորիկ այսպիսի ինչ է ասել. քանզի եւ առ մեզ տեսանեմք, զի մարդիկ ի չգոյէ առնեն ինչ, թէպէտ եւ առաւել երեւիցին առնել ինչ յիմք. Որպէս ածցուք օրինակ զշինողսն. (իմա ըստ բնագրին՝ ճարտարապետ — նկատ. Գալեմքերեանի), քանզի նորա ոչ ի քաղաքաց քաղաքս առնեն, նոյնպէս և ոչ ի տաճարաց տաճարս: Իսկ եթէ՝ քանզի էութիւնք գտանին ի նոսին, կարծիցես եթէ ի գոյից առնեն նորա զնոսին, սխալես բանիւդ, զի ոչ եթէ էութեան գործ է քաղաքս կամ տաճարս շինել, այլ արուեստին է՝ որ յէութեանն: Եւ արուեստն ոչ եթէ յայնմանէ ինչ՝ որ յէութիւնսն իցէ, լինի արուեստ, այլ ի չգոյեն՝ որ ի նոսին:

Այլ թուի թէ հակառակիցես ինձ այսպէս բանիւդ՝ եթէ Արուեստագէտն յարուեստէն՝ որ յէութեանն է, գործէ զարուեստն: Առ այդ այդպիսի ինչ ասել ինձ լաւ թուի, եթե եւ ոչ իսկ մարդն ի գոյէ իմեքէ արուեստն ծնանի. զի ոչ է հնար եթէ արուեստն հանձնէ իսկ արուեստ իցէ, այլ ի դիպացն է (իմա՝ այլ պատահարներէն յառաջ կու գայ): Ժանոթ. Գալեմքերեանի): Եւ յայնցանէ՝ որ յայժամ եկին ի լինել, յորժամ յէութեան իմիք դիպեցան: Զի մարդ եւ առանց ճարտարութեան (իմա՝ ճարտարապետութիւն: Նկատ. Ժանոթ. Գալեմքերեանի) լինի, բայց սա չէ՝ եթե ոչ նախ մարդն իցէ. ուստի զարուեստս յոչընչէ ի մարդիկ բուսեալ հարկ է ասել: (Նորագոյն աղբերք Ձերզնկայ Կողբացւոյ ընդդէմ աղանդոց մատենին: Գրեց Է. Գրիգորիս Ս. Վ. Գալեմքերեան, Վիեննա, 1919, էջ 34):

ко неверно, что храм возник из камней, ибо камни—природа, а природа никогда храмом стать не может. Следовательно, если верно,

Перевод Шмидта

"Ja auch bei den Menschen sehen wir, dass sie aus dem Nichtseienden etwas machen, wie die Baumeister nicht aus Städten Städte machen und nicht aus Tempeln Tempel. Weil sie aus dem gänzlich Nichtsseiendennicht etwas machen können, so heissen die Steine, welche sie zu den Bauten zusammenfügen, nicht mehr Steine, sondern entweder Städte oder Tempel. Denn nicht ein Werk der Natur ist, Städte oder Tempel zu bauen, sondern der Kunst, die in der Natur ist; die Kunst aber erhält nicht etwa son irgend etwas nebenstehendem, das in den Naturen wäre, die Kunstfertigkeit, sondern von den Accidenzen, welche von den Naturen hinzukommen. Denn nicht vermag irgend eine Substanz von den Substanzen die Kunst zu zeigen, sondern von den Accidenzen, welche hinzukommen. (Vetter übersetzt: „Sondern aus den Eigentümlichkeiten die gegeben sind“ (Примечание Шмидта—А. А.) Wie von der Schlosserei der Schlosser und von der Tischlerei der Tischler. Denn der Mensch ist früher als die Kunst; aber die Kunst ist nicht, wenn nicht vorher der Mensch wäre (Vetter übersetzt: „denn der Mensch ist nicht früher als die Kunst, und doch ist (andererseits wieder) der Mensch vor der Kunst. “Vgl. Methodius: “denn der Mensch wird auch ohne die Kunst, aber diese ist nicht, wenn nicht vorher der Mensch wäre. “Also wohl: ohne den Menschen Keine Kunst.“

Deshalb muss man die Kunst als aus dem Nichts auf die Menschen übergekommen bezeichnen...“ Des wardapet Eznik von Kolb Wider der Sekten, übersetzt von Y. Schmidt. Wien, 1900.

что произведение искусства находится в природе, то неверно, будто природа присутствует в произведении искусства; конечно, без камней не возник бы храм, но верно, по мысли Езника, и другое: камни в храме еще не храм, как и сотворенный храм уже не камни.

Искусство находится в природе, как и человек, который его создает.

Искусство находится в природе и в том смысле, что оно требует наличия земли, воды, огня и воздуха,—всех стихий природы. Однако то, что этим стихиям сообщает качество искусства, принадлежит не природе, а только человеку. Преобразить природные стихии на удовлетворение нужд людей—такова мудрость и творческая способность человека. Недаром уверен Езник в том, что бог одарил человека силой обратить даже вредоносное в пригодное для человека.

Приноровленное к нуждам человека—вот что такое искусство. Но мы выразились неточно: слово «приноровленное» (у Езника *ишн2шблш1*) больше говорит о целесообразной переделке существующего, чем о возникновении нового. Между тем мысль Езника сводится как раз к тому, что предмет искусства есть нечто новое, впервые человеческим волеизъявлением и разумением возникшее, не имеющее в

природе ни начала, ни продолжения, ни образа, ни подобия. Природа там, где возникло искусство, уже не подлинная, а преображенная. Хотя и нет без нее искусства, но и ее также в искусстве нет.

Поясняя изложенное на примере Езника, мы можем сказать: либо храм все еще означает камни—природу, и тогда—где же храм? Либо камни преображены в храм, и тогда их больше нет как камней, и в храме нет того, что некогда означало природу.

Следовательно, оставаясь более точными в передаче мысли Езника, мы должны были бы сказать так: то, что возникает «в среде людей» по воле, мысли человека и в его интересах, есть искусство.

Это означает, что дело искусства доступно одному лишь человеку. Только человек—источник и творец искусства: если можно мыслить человека вне искусства, то невозможно обратное: мыслить искусство вне человека.

Итак, по Езнику, нет искусства без природы. Излагая Езника дальше, мы должны добавить: нет искусства без преображенной природы. Изменение существующего в природе в соответствии с потребностями человека и по разумению человека — такова

сущность искусства. Человек в искусстве выступает как творец, так как творцом является именно тот, кто обращает бесформенное и безобразное в нечто, имеющее форму и достойный вид. Так, из бесформенного природного возникший храм есть дело рук творца, и именно поэтому храм есть искусство*.

Искусство как творчество есть действие, «делание», но не некая самодовлеющая сущность или субстанция.

Современному читателю смысл этого утверждения может показаться не совсем ясным, и это тем более, что поводом для такого утверждения служит соображение — одно из центральных у Езника (как и у Мефодия) — о том, что зло не является перво-сущностью, оно лишь определенное действие человека. Это подобно тому, — говорится дальше, — как грамматика либо риторство, либо врачевание также не являются первосущностями. По характеру совершаемых действий зовутся и соответствующие люди: по злему

* Езник, назв. соч., стр. 22. Здесь мы читаем:
«Այլ ասիու, ասին, զի յանարդութենէն և յանհեղեղութե-
նէն դարձուց ի դարդ և ի կերպարանս, յիրաւի կոչի արարիչ»
«Այդ ասիմ-նման է, յորժամ ի քարանց որ շինուածս անիցէ՝
պատշաճելոյն և յորինելոյն միայն արարիչ է, և ոչ բնու-
թեանն»:

действию—злыми, по доброму—добрыми; по грамматическим занятиям—грамматиками, по риторическим—риторами, по врачебным—врачами. Всякое искусство обнаруживает себя в деле или в действовании*.

Из того, что искусство не есть некая субстанция, что оно—творческая деятельность, преобразующая природу по нуждам человека, кажется естественным вывод, который вслед за Мефодием делает Езник: искусство связано со случаем. Для его возникновения необходимо, чтобы где-то встретились, сочетаясь, определенные элементы природы, возникла нужда в их преображении и оказался налицо человек—творец.

Так воедино можем мы собрать разрозненные соображения Езника об искусстве. Передавая мысли Езника, мы не могли довольствоваться буквальным смыслом раннего текста. Как и всегда в аналогичных случаях, мы искали у нашего автора общего взгляда на вещи, объединяющего в себе частные его идеи,—того взгляда, который мы можем вычитать из тех же отдельных идей автора.

Эти идеи в итоге таковы.

На всем том, что сотворено богом, лежит

* Езник, назв. соч., стр. 21,

божественная печать, как и на человеческом искусстве—человеческая. «Божественная печать»—это знак красоты, ибо,—читаем мы в той же книге,—все, что создано богом, красиво*. На всем же том, чем пользуется человек как продуктом своего труда, лежит печать его творчества, ибо этот продукт своим существованием обязан только человеку, как бы сам человек ни зависел в его создании от природы.

Преображать—такова сущность и такова сила человеческого искусства. Если несомненна и так огромна эта сила, то насколько же велика сама сила божественная, которая ничто не преобразует, но созидает нечто из абсолютного ничто.

Так судит об искусстве Езник. Мы вправе предположить, что как богослов он предельно возвеличивал человеческое искусство, если действительно о нем думал, говоря о своем боге; Езник, несомненно, преклонялся и перед творческой силой человека, если именно она служила в его глазах подобием божественного творчества.

Метод возвеличения бога через человеческое творение знало и ранее западноевро-

* Езник, назв. соч., стр. 7.

пейское средневековье. Схема аргументации здесь была проста: если так совершенно человеческое искусство, как же совершенно должно быть искусство божественное. Вряд ли существенно, что речь в этом случае шла преимущественно об одной параллели: о музыке земной и о музыке райской.

Однако здесь может быть нелишнее подумать о следующем. Потому ли слава человеческого искусства велика, что оно воздаёт гимны богу, или как раз наоборот: слава человеческого искусства велика и сама по себе, безотносительно к богу?

Августин, современник Езника, отвечал на этот вопрос с позиции «ортодоксального аскетизма»: красота человеческого искусства велика потому, что оно возносит человека к славе, истине и благолепию бога. Именно в силу этого прекрасна создаваемая человеком музыка, величественна, прекрасна архитектура, утверждающая в законе симметрий и пропорциональности начало единства в многообразии и тем воплощающая на земле высшее божественное начало. В искусстве и через него открывается человеку «божественное великолепие». Отсюда следует, что любить искусство христианин должен не ради самого

искусства, а лишь ради бога, и тот человек,— поучал Августин,—меньше любит бога, кто любит искусство вместе с богом, но не ради бога*.

В отношении Езника мы не имеем никаких оснований полагать, что в этом вопросе он стоял на позициях Августина. Напротив, мы должны думать, что в суждениях об искусстве он был свободен от присущего Августину христианского спиритуализма.

Как бы ни было, в суждениях Езника несомненным кажется одно: выдающийся богослов умел признавать значение искусства и без ссылки на бога. То, что он ценил, была, может быть, не общественная роль искусства (чтобы судить об этом, у нас нет данных), но его созидательный принцип. Для Езника искусство воплощало наиболее высокое в человеке—его активное творческое начало, его силу созидать по своему разумению и по собственному волеию полезное человеку. Кажется, что сам Езник горд за человека, творение которого, постоянно опирающееся на

* Правда, Августин признавал, что сам он любит искусство, и в «Исповеди», обращаясь к богу, восклицал: «Дай, боже, силы исполнить то, что ты требуешь, и—требуй».

природу, всегда ново и неповторимо для нее. Если для Езника-христианина бог по своему подобию создал человека, то для Езника-богослова именно в творчестве, в искусстве вылилось божественное начало человека в наибольшей мере.

Назначение искусства—быть человеку полезным. Ко времени Езника—в Армении это уже старая идея, и одинаково было бы непонятно, если бы эта идея оказалась Езнику незнакомой, как и если бы не была для него бесспорной. Но в чем полезный смысл искусства? В такой общей постановке вопроса мы у Езника не найдем ответа. Однако в отношении именно изобразительного искусства такой ответ имеется: искусство в одинаковой мере способно служить делу доброму, как и злему.

Так, впрочем, обстоит со всем, что существует в мире. Всякое действие может одинаково служить как добру, так и злу, быть соответственно добрым и злым. Например, убийство человека может служить доброму делу, если, например, оно есть расплата за разврат; но оно может означать злодейство, если его жертвой будет человек невинный. Или: присвоение чужой вещи может быть делом добрым и злым в зависимости от того, берется ли она у друга с его согласия или у кого-

нибудь насильственно. Действие внешне то же, но его значение в каждом случае разное*.

Что касается искусства, говорит Езник, то здесь доброе или злое зависит не от самого предмета искусства, а от того, какие чувства порождаются им в человеке. Искусство будет служить доброму делу, если чувства, им порождаемые, сами добрые, например: любовь к близкому человеку, которого похитила смерть; восхищение мастерством того, кто произвел предмет искусства, и т. п. Примером недостойного чувства и, следовательно, злого искусства служит у Езника поклонение изображению, как идолу**. Таким образом, нравственный принцип служит, по Езнику, основанием для различения доброго и злого, полезного и вредного искусства.

Изложенным мы можем исчерпать наиболее значительное в высказываниях Езника об искусстве. К нашей общей теме, однако, мы привлечем также и некоторые соображения о

* Езник, назв. соч., стр. 27 и сл.

** Ссылка на изображение-идол для Езника больше, чем пример, и, конечно, продиктована соображениями религиозно-догматического подхода. Однако от этого теоретическая ценность самого примера для проблемы искусства в целом не снижается.

прекрасном, хотя и высказанные Езником вскользь, мимоходом.

Все, что сотворено богом, говорит Езник, прекрасно*. Бесподобен божий мир, и автор-богослов восторженно смотрит на него; он—оптимист, и оптимизм, несомненно, составляет основу его религиозных воззрений. Зло, продолжает свою мысль Езник, не субстанция, оно не изначально, как не есть оно и порождение бога; от природы ничто не может быть злым,—недаром ведь даже преступник не желает, чтобы его называли преступником: он от природы—человек, а следовательно, не преступник**. Бог дал все человеку, чтобы тот никогда не стал преступником: свободу воли, свободу выбора между злом и добром. Творить добро зависит от самого человека.

Но творить прекрасное? Дал ли бог человеку и эту способность? Ответ Езника неожидан: человеку не дано творить красоту; ее творить может только сам бог***.

* Езник, назв. соч., стр. 7.

** «Զի շունն որ շնայ մինչ դեռ խոկ ի գործ շնութեանն իցէ՝ եթէ որ շուն կոչն զնա ըմբոստանա պոռնիկն, որ հայտնի պոռնիկի զանուն պոռնկութեանն շախորժէ լսել. նոյնպես եւ գողն եւ աւազակն եւ այլ եւս շարագործք...» «եւ անտի յայտ է թէ բարեաց ցանկացող է բնութիւն մարդկան եւ ոչ շարեաց...», էջ 43:

*** Езник, назв. соч., стр. 8.

Стремясь к божественному, человек, разумеется, тянется и к прекрасному в жизни, и, несомненно, прекрасным может быть искусство человека. Но искусство еще никто не изваял раньше человека, а красоту уже сотворил бог; красота в искусстве может означать всего лишь воспроизведение качества, творимого богом. То, что в деятельности человека составляет доброе, есть по-человечески доброе; но то, что в ней составляет прекрасное, исходит только от бога. Человек наделен способностью искать и творить доброе; прекрасное же, если и дано ему находить и воспроизводить, то не суждено творить. Так, кажется, можно было бы передать воззрение Езника на красоту.

Что лежит в основе такого, более высокого признания красоты перед добром, началом нравственным? Трудно с уверенностью ответить. Несомненно только одно: добро и зло относятся к миру человеческого, связаны с поступками и мотивами человеческого поведения; красота же приходит в человеческий мир извне, оставаясь предметом безвольного поклонения и, быть может, воспроизведения в искусстве. В добре жизненно заинтересован человек, как в том, что определяет его судьбу—и здесь и на том свете; в красоте же

этого нет: добро и зло были бы невозможны, если бы не существовало людей, красота же (и безобразие?) оставались бы неизменными и при отсутствии в мире людей.

Такой взгляд на прекрасное ко времени Езника имел большую давность, не переставая от этого оставаться идеалистически порочным. Но любопытно, что богослов-Езник в вопросе красоты не стоит на позиции ортодоксального церковника: он не отвергает прекрасное, как это было в обычае ранней христианской церкви, сохраняя его как мотив поклонения. Вместе с тем, однако, он не желает видеть в красоте подлинного человеческого смысла и признавать оправданным человеческий интерес к ней.

Езник достаточно привязан к жизни, к реальным судьбам своего народа, чтобы не видеть мир, как он есть, не замечать, как этот мир может быть прекрасен. Вместе с тем Езник слишком богослов, слишком привязан к интересам и к идеологии церкви, чтобы терпеть в жизни ее чувственно-человеческую основу.

Человек, творящий искусство—воплощение духовности, между тем как человек, любящий красоту и ищущий ее в природе,—"оситель опасной плоти, способной отвлечь взоры от

бога и от церкви. Может быть, так должны мы уразуметь Езника в его отношении к красоте.

Литература той эпохи сохранила множество образцов и типично христианского отношения к красоте. В таком отношении всегда налицо: аскетическая вражда к индивидуальному миру человека, к его реальным и чувственным интересам и, наряду с этим, олицетворение этих интересов в феномене красоты.

В глазах аскетической церкви как бы пафосом чувственной, реальной, земной жизни всегда выступала красота. Гонение на одно оборачивалось как преследование другого. Что могло для правоверного христианина мыслиться самым тяжким испытанием, когда-либо пережитым человеком, если не ужас грехопадения в раю, и как раз это роковое несчастье было связано,—в этом никто не должен был сомневаться!—с красотой. Ведь не будь древо зла красиво, то есть не будь Ева очаровательно прекрасна, Адам не прегрешил бы и—нет сомнения!—по сей день вкушал бы сладость райского «ничегонеделания». Следовательно, красота—вот что погубило человечество!

Литературных образцов такого отношения

к красоте в стародавних источниках можно найти сколько угодно. Давид Харкаци*, религиозно-философский писатель VI столетия, бичующий красоту как источник зла, исключения не составляет.

Хорошо известно, что христианский аскетизм был полон воинствующего духа. Борьба с мирским, чувственным сама облекалась в чувственно жесткие формы. Психология аскета означала не паралич воли, а «сильное желание не иметь желания» (Августин). Страстность, темпераментность всегда сопутствовали слову аскетической проповеди. Это казалось тем более необходимым, чем меньше здравого смысла содержалось в самом бичующем слове.

Однако в этой страстности сегодня мы ощущаем значительный смысл: силу ненависти церковника к реальным, «земным» корням человеческого существования, как и в самой этой ненависти — силу страха перед жизненным, перед массами народа, которые лишь в покорности не опасны для господствующей церкви.

Но что особенно любопытно в борьбе

* «Դավիթ Հարկացւոյ եւ փիլիսոփայի որ յիմաստասիրական եւ յիմաստասիրելի հարցում», — Արարատ, 1902.

церкви за свое господство—это отношение к светскому искусству, наиболее опасному источнику вольнодумства масс. Страх перед еретическим инакомыслием, иначе говоря, защита феодальных устоев жизни—вот что обращается в ненависть к светскому искусству. Так было на Западе. Так было и в средневековой христианской Армении.

Наиболее ярким выразителем такой церковной идеологии здесь являлся Иоанн Мандакуни, выдающийся церковный деятель V столетия. Его проповеди-речи*, риторически приподнятые, бичуют традиции языческого прошлого, не нарушенные ни бытом, ни христианской идеологией. В частности, эти речи направлены против интересов недостойных, с точки зрения христианской морали.

К числу таких интересов относится пагубное пристрастие масс к искусству: к пению, к танцам и к театральным зрелищам. Против

* *Shwni Shghinnu Ushghinnu, shng shghinnu shghinnu, shghinnu shghinnu, shghinnu shghinnu, shghinnu shghinnu, 1860.*

О Мандакуни в плане интересующей нас темы см. исследование Г. Левоняна—«О театре в древней Армении».

По мнению некоторых исследователей, упомянутые речи принадлежат не И. Мандакуни, а автору VII века Майрагомеци.

этих искусств и ополчается Мандакуни. Так, во второй «Речи», посвященной покаянию, автор сокрушается по поводу того, что «взор блуждающий ищет порочных видений, слух охотно ловит непристойное, язык предается сплетням, и ноги ведут нас на неприличные игры в театре».

Правда, там же упоминается об искусстве богоугодном: о песнях и плясках, исполняемых святыми душами во славу покаяния. Но «богоугодное» искусство ничего общего не имеет с искусством, которым занимается народ и которое—увы!—единственно и ценит человек в реальной жизни.

О театре упоминает Мандакуни и в других местах, специально же—в главе 17-ой. С чувством негодования и сожаления говорит здесь Мандакуни о дьявольских зрелищах, где господствует шумное ликование, между тем как в церкви Христа, которая, быть может, уже тогда посещалась много хуже, царит равнодушие и горечь скорби.

Страх перед языческими традициями и вообще перед всем тем, что в глазах церкви могло колебать ее власть и авторитет, слишком очевиден в ненависти Мандакуни к театру, чтобы нужно было говорить специально об этом. То, что может возбудить наше любо-

пытство, составляет не сам по себе мотив ненависти к театру, а степень и форма проявления его.

Мы уже говорили о высокой патетике Мандакуни, ярого врага театральных зрелищ. Бичуя театр, он с особой тщательностью подбирает язвительные эпитеты по адресу исполнителей и посетителей, не щадя даже женщин, по Мандакуни, падших, коль скоро позволяют они себе посещать наравне с мужчинами театральные зрелища. Особенно ополчается Мандакуни против гусанов, ибо что же может больше совращать народ, как не вино, гусан и сатана!

В связи с этим нельзя не вспомнить, что в это же время и даже в более позднюю пору в Западной Европе, как и в Армении, шло такое же преследование церковью театра.

Об истории такого гонения в Армении — истории вражды и ненависти воинствующей церкви к светской культуре — сохранилось много литературных документов, о которых можно заметить одно: они любопытны более в культурно-историческом плане, чем в каком-либо ином; в них запечатлелась страница истории не только церкви, но и армянского народа, призванного некогда круто повернуть

вековую дорогу и искать новых исторических перспектив.

Церковь, которая в прошлом не раз брала на себя миссию решать народные судьбы, умела закрывать при этом глаза народа. В частности, разрушая языческие храмы, приучая народ становиться на колени перед новым богом, церковь стремилась одновременно вырвать в народном сознании живое ощущение своей истории, своей старины*. Театр, искусство гусанов в большой мере поддерживали в народе огромную власть прошлого, власть враждебных церкви традиций.

Мандакуни — яркое историческое лицо, иллюстрирующее взаимоотношения народа и церкви. Но его эстетические высказывания, проповедь отрицания народного искусства лишены, по существу, теоретического интереса, ибо какое познание возможно там, где нет его основного условия — признания самого предмета познания?

* «Для людей, воодушевленных христианской верой, действительность представлялась как продолжение священного писания, а не национального прошлого» — говорит М. Абегян. Он приводит слова Корюна (V ст.) о «ревностных» христианах, готовых о себе говорить: «Я забыл о народе своем и о доме отца своего». (Соч., стр. 90).

Наряду с эстетическим отрицанием красоты, христианская древность знает иное к ней отношение, которое отлично и от такого отрицания и от непосредственного любования ею (Езник). Это восприятие занимает позицию, как бы среднюю между крайностями.

В одном случае мысль и воля призываются к тому, чтобы заглушить голос чувственной достоверности, ибо именно этот голос говорит о том, что красота есть действительно красота и что она обаятельна. В другом случае непосредственность восприятия устраняет работу критической и аналитической мысли, наступает еще один момент, когда вместе с созерцанием красоты напрягаются обе способности: и чувство восприятия и работа аналитической мысли. Само восприятие делается аналитическим, поскольку его предмет в глазах посвященного приобретает отныне новый смысл, смысл скрытой в этом предмете идеи. Красивый предмет в этом случае есть знак, а его красота—высокая идея, требующая разгадки.

Символика становится языком, на котором природа и искусство обращаются одновременно и к человеческому чувству и к его разуму. Мистический, религиозно-догматический

рационализм—вот принцип этого мироотношения.

Эпоха раннего христианства (и в Армении и на Западе) особенно богата таким началом. Лучший выразитель этой идеи на Западе—тот же Августин. Его суждения о красоте приобретают сегодня для нас особенный интерес, так как они созвучны с суждениями, которые в ту пору высказывались в той же церковно-христианской среде в Армении.

Псалмопевец Давид, утверждал Августин, любил гармонию музыки не ради самой музыки—это было бы низменным наслаждением, а ради служения истинному богу, ибо своей музыкой он творил таинственный прообраз великого начала. Разумное—правильное созвучие различных тонов, продолжал Августин,—благодаря согласованному различию показывает крепко сплоченное единство благоустроенного государства*.

Искусство архитектора подчиняется тому же закону иносказательности. Так, построив аркаду на одном крыле здания, архитектор, в целях симметрии, строит такую же на другом. Симметрия красива, она нравится, и при

* Речь о царстве божьем. Цитата из соч. «О граде божьем».

этом не потому она признается красивой, что вызывает восхищение, но нравится потому, что сама по себе красива.

В чем основание красоты симметрии? Объяснение Августина таково: в том, что симметрия—подобие, равенство, соответствие частей—приводит к своего рода единству, а единство удовлетворяет наш разум; поэтому архитектор считает это непреложным законом своего искусства. А если попытаться дальше: почему единство удовлетворяет наш разум, то ответ нужно искать в том, что выше нас существует определенное, изначальное. Единство, вечное, всемогущее и совершенное, связанное с идеей бога. Это Единство, которому нет равного на земле, и составляет сущность прекрасного. Из сказанного должно быть понятно, почему симметрия нам кажется прекрасной и почему в своей постройке архитектор стремится ее воспроизвести*.

В Армении в той же среде церковных мыслителей встречался аналогичный принцип в трактовке—принцип иносказательности. Это

* Изложенное содержится в книге Августина «Об истинной религии». Известно, что Августин выставил общее положение о том, что единство составляет сущность всякой красоты (не одной лишь архитектурной).

сказалось и у выдающегося церковного деятеля начала VIII столетия—Иоанна Одзнеци:

От красоты (в архитектуре) Одзнеци не отвращается; возможно, даже, что он остро воспринимает обаятельную силу этой красоты. Этому можно верить с тем большим основанием, если иметь в виду, что церковь хорошо знала силу архитектурной выразительности и в широкой практике строительства храмов явно преследовала мотив их красоты. Не забудем, что сам Одзнеци был высшим представителем христианской церкви.

Но ценя в архитектурном искусстве красоту, что именно видит в ней и как ее понимает Одзнеци?

Одзнеци не теоретизирует, не предлагает никаких определений общего характера, и все же на вопросы наши дает достаточный ответ в немногих строках, посвященных объяснению или, вернее, толкованию красоты некоего храма. Сама по себе красота этого храма — надо полагать — была значительна и очевидна для чувственного ее восприятия.

Несомненно и другое: кто ценит в красоте ее чувственную сторону, тот ищет и соответствующих слов, чтобы передать красоту, им таким образом испытанную.

Но кто в красоте, как и во всем осталь-

ном, отвергает чувственное, как нечто недостойное и низменное, тот ищет соответственно иного языка для выражения прекрасного. Впрочем, бывает и так, что кто отрицает в красоте начало чувственное, тот силится отвергнуть, унижить в мире красоту как таковую, внушить к ней отвращение, как к дьявольскому наваждению. И на том и на другом пути одинаково подвизались носители религиозного мистицизма, ревнители христианско-церковной ортодоксии.

Но, как уже сказано, церковь умела и «принимать» красоту. Это, впрочем, означало, что церковь стремилась использовать ее силу для собственных целей. Складывалась концепция, по которой чувственное в красоте рассматривалось как обманчивый наряд, пока в ней не уловлен божественный глагол, обращенный через красоту к разуму правоверного. В этом случае не чувству любования, а святому умилению предается дух человека, созерцающего красоту. Дух приходит в умиление, вкушая красоту, ибо читает в ней текст божественный.

Красота есть знамение божественного: так мыслили красоту ее церковные «защитники». И где в другом месте можно искать такого «знамения», как не в храме божьем? Ведь

сам человек, духом прекрасный, есть божий храм—по апостолу Павлу, о чем вспоминает Одзнец, подходя таким образом к объяснению смысла красоты храма. Славословя храм, человек, по Одзнеци, славословит себя же или божественное в себе!

Но в чем видимые и мыслимые признаки храма, знаменующие в нем божественное и сообщающие ему качество прекрасного?

Задолго до Одзнеци на этот вопрос церковник Августин дал ответ, который мы привели выше: в своей красоте храм через начало единства воспроизводит природу бога. У Одзнеци мы обнаруживаем аналогичный ход мыслей. В его глазах храм воплощает, если не природу бога, то, пожалуй, весь катехизис христианского учения.

Храм оказывается чем-то прекрасным вследствие того, что в своей постройке он несет добродетели христианина, его веру, его христианские надежды. Можно, читая сегодня Одзнеци, вообразить, что само строительство храма означало не архитектурный, а богословский труд, призванный явить народу в камне и дереве слово божье. И верующий, по Одзнеци, читает это слово в каждом камне, во всем храме от основания до его вершины. В колоннах, помышляет верующий,

высятся добродетели души; в арках, что образуют над головой свод, живут добродетели, сведенные также воедино в чувстве любви. Под зданием храма лежат двенадцать основных, опорных камней; они — знак того, что двенадцать разумных частей (апостолов?) поддерживают здание христианской церкви*. Во всем строении храма перемешаны большие и малые камни: именно так связаны благочестием между собою мужчины и женщины, коих Христос не различал. Щебень сцепляется (в постройке храма) с другим материалом,—это знамение того, что всех верующих соединяет единая надежда на зов Христа**.

Так догматический рационализм христианской церкви делал потуги представить мир в тумане мистики, вытравить в душе человека живое чувство, иссушить в нем намертво красоту под видом высокого ее признания. Так воинствующая церковь пыталась изгнать из красоты то, что составляет ее силу и источник: жажду лучшего в жизни, радостное ощущение человеческого совершенства.

* «Իսկ երկուսան քարանցն հիմնացելոց՝ զերկուսան անդամոց նշանակէ (նշանակ է) բանականոց»:

** Տեառն Յովհաննու Իմաստասերի Աւանդույ մատենագրութիւնք. Վենետիկ, 1833, էջ 143:

Но подобные попытки едва ли не свидетельствовали о том, что их авторы, вопреки собственной воле, на деле возвеличивали силу и значение красоты. И это так всегда, какими бы путями к своим суждениям ни шли богословы.

Так, Езник возвеличивал красоту тем, что богу приписывал силу творить ее, тем самым восхваляя природу во всем ее великолепии. И Харкаци в священном страхе перед реальной красотой, в которой таится неутолимая жажда человека к желанному и совершенному на земле, признавал в красоте неизбывную силу жизни. Так, наконец, и Одзнеци по-своему возвеличивал красоту, слыша в ней язык божественной благодати.

Впрочем, то, что в настоящем труде должно нас интересовать в наибольшей мере, сводится к следующему.

Богословская литература в Армении, как и повсюду, каким бы абстрактным, схоластическим и потусторонним темам она ни была посвящена, всегда была, по существу, литературой, направленной на подавление в народных массах враждебных интересам церкви материалистических идей и понятий, здоровых мотивов поведения. Церковная догматика означала прямое отрицание истинного по-

ложения вещей в природе, в жизни и верно-го отражения его в головах людей. Утверждая что угодно как истину, церковь по сути дела ополчалась против другой положительной истины, отражавшей верно в своей тенденции объективную действительность. Церковь была и всегда оставалась воинствующей в любых откровениях своего догматического мышления.

Вряд ли возможно представить какое-либо теоретическое учение или положение богословского характера, которое, имея начало и конец в боге, возникло бы иначе, чем в противовес бытующим в народной массе воззрительным тенденциям.

Даже раньше, чем эти тенденции могли бы быть обобщены материалистической мыслью, на них обрушивалась мысль идеалистическая, в частности—богословская.

Больше, чем ошибку, идеалистическая философия означает страх перед силой правды, отрицание истины, борьбу против нее.

Поскольку верно сказанное, также и эстетические взгляды, проникшие в богословскую литературу средневековой Армении, должны быть сегодня понятны, как направленные против бытовавших в народных массах таких же воззрений и представлений,

Так, вряд ли Мандакуни — Майрагомеци восстал бы против театрального искусства, если бы оно не находило опоры в народных массах, служа его запросам. Вряд ли Харкаци стал бы поносить чувственную красоту, если бы за этой красотой, за ее обаятельной силой не ощущалось привязанности массы простых людей к жизни, как она должна быть по их понятиям,—влечения этой массы к земным благам, если бы не то, что по «наивному» воззрению этих людей, можно и надо стремиться к красоте, и незачем и невозможно от нее отвращаться.

Так и Езник верил бы, что человек сам творец своей красоты и сам ее судья, если бы не жажда его, мыслителя христианской церкви, подчинить душу человека, мотивы и источники ее вдохновения молитвенному благоговению перед богом, его благолепием. Ведь и свобода воли, по Езнику, дарована человеку богом, и это лишь ради того, чтобы человеку не грешить против божеских же законов.

Так, наконец, и Одзнеци не стал бы измышлять заумного толкования красоты храма, если бы он мог допустить, чтобы на земле царил какой-нибудь иной источник интересов, кроме того, который проповедует сама церковь. И Одзнеци, возвышая свою

«красоту», отрицал красоту другую, единственно нужную и понятную народу.

Словом, любые эстетические воззрения, которые хотя бы вскользь высказывали богословы в своих трудах, могли возникнуть вследствие того, что в быту существовали иные, противоположные представления и понятия, жившие как отрицание враждебных интересам народа понятий и тенденций церкви.

Итак, в эстетических высказываниях армянских богословов мы вправе видеть косвенное свидетельство того, что в это же время в народе жили эстетические воззрения, достаточно развитые, чтобы с ними должна была считаться воинствующая, закабалавшая дух народа, христианская церковь. Следовательно, тем, что богословская мысль, даже порой бичуя красоту, объективно возвеличивала ее,—об этом мы сказали выше,—она признавала силу народа, силу его духа, враждебного интересам церкви.

Мы исчерпали материал, не исчерпав, разумеется, нашей темы. Но мы предвидели это, когда приступали к настоящей работе,

имея в виду ограниченность и неполноту самого материала, доступного нам в настоящее время. Однако пусть наши выводы, в свете возможных дальнейших исследований, сегодня носят предварительный характер. Все же добытые результаты исследования способны, как нам кажется, пролить достаточный свет на этот угол, остававшийся до сих пор темным в истории культуры армянского народа.

Но помимо скудости материала, нас подстерегала и другая трудность, на которую также следует указать, чтобы за нас не сделал это читатель. Это—трудность, возникающая в каждой работе, посвященной идеологии далекого прошлого. Всякий литературный памятник исторического прошлого, как бы хорошо он ни сохранился, как бы ни был он формально доступен и понятен сегодня, есть в одном отношении всегда неполный документ, лишенный живого дыхания, и это неизбежно: полноту, подлинность он для своего времени черпал в живом сознании среды, в исторической действительности определявших этот памятник воззрений и интересов.

За давностью времени уже испарилось многое, и, прежде всего, ощущение исторической среды, которую древняя мысль могла

поучать или волновать; исчезли связи былых языковых и культурных традиций, в контексте древности нет уже подстрочного идейно-политического смысла, который и сообщал некогда ученой речи полноту и теплоту живого ее выражения. Чем меньше в анализе древнего текста удалось вскрыть этот контекст, тем меньше продуктивен и сам анализ.

Вот в чем указанная трудность, требующая от исторического исследования полноты в знании фактов, наличия творческого начала наряду с научным тактом.

На такую полноту, повторяем, сегодня мы не можем рассчитывать: мы еще не имеем последовательной научной истории ранней армянской литературы и искусства.

Вот, быть может, главная причина того, почему, рассказывая об эстетических воззрениях средневековья, мы многое оставили неосвещенным. Несомненно, что это будет сделано впоследствии, когда ученые будут вооружены историческим познанием той идеологии лучше нас.

Приходя к концу нашего исследования, мы можем сказать: вот образцы или следы того, как в древней Армении строители феодальной культуры думали об искусстве и красоте. Они (Давид Непобедимый и отдель-

ные грамматики) понимали искусство сугубо идеалистически, как форму высокого познания: стихию его они видели в сфере разума, а не чувства, ибо, — говорилось, — искусство разумом порождено и само питает разум. Например, искусство, по Давиду, есть область творческой фантазии, ибо воображение наперед в себе и из себя создает то, что оно творит вовне.

Вместе с тем, однако, искусство, по Давиду Грамматику, есть общественная деятельность: оно устойчиво во времени и художественно совершенно, когда приносит общественную пользу. Три основных момента, по этому взгляду, одинаково ценимы в искусстве и в нем необходимы: профессиональное мастерство, сила эмоционального воздействия и целостность логических связей. Без какого-либо одного из этих трех основных условий искусство не может быть ни совершенным, «добрым», ни полезным.

Чтобы добиться того и другого, вовсе недостаточно одного лишь воображения, необходимо также тщательное размышление: художник должен походить на архитектора — мастера, который наперед тщательно обдумывает постройку здания. Целью такого размышления должно быть, в частности, то, что

бы не допустить в искусстве ничего случайного, не связанного кровно и органически с замыслом и идеей художника.

В трактовке литературных и риторических жанров древние теоретики сказали свое слово, по крайней мере, относительно комедии и трагедии,—быть может, особенно значительное в трагедии, сведя идею последней к смешению противоположных чувств и мотивов: угнетающих и возвышающих, как ужас и благолепие, скорбь и надежда.

Наконец, о красоте сложилось сознание, что будь она зло или благо, она всегда значительна по содержанию, таит в себе великую силу и господствует над людьми. В освоении словесного искусства традиция и опыт, по мысли тогдашних ученых, должны уступить место началу рациональному или научному, что в данном случае одно и то же.

Уже Давид Непобедимый высказал, как мы видели, взгляд на искусство как на особую форму познания, игнорируя в искусстве его чувственно-этическую сторону. Это суждение развили дальше и Давид Грамматик и Мовсео Кердол, знакомство которых со взглядами Давида Непобедимого мы можем предполагать. Мовсео Кердол утверждал, как мы

уже знаем, что именно мысли порождают искусство и сами же искусством питаются. Вспомним и то резко пренебрежительное отношение к опытному началу в науке грамматики, которое проявил Давид Грамматик.

В состоянии ли мы сегодня, не имея достаточно полных сведений, убедительно показать основание такого отношения армянских грамматиков к практике, к опыту как методу овладения словесным искусством? Почему грамматики в своей науке отвергали эмпирическое начало, расходясь в этом вопросе со своими учителями? Для убедительного ответа на эти вопросы у нас нет, повторяем, главного: полноты исторических сведений. Тем не менее мы могли бы попытаться дать усиленный ответ. Для этого было бы необходимо принять во внимание следующее.

Как наиболее крупный феодал, церковь, владевшая земельными богатствами на территории всей политически раздробленной Армении, естественно стремилась подчинить своему духовно-политическому господству всю страну. Соответственно, она—особенно в периоды отсутствия в стране единой государственной власти—стремилась к политической централизации страны, в противовес сепара-

тистской тенденции, проводившейся феодальными князьями.

Одним из могучих средств в осуществлении этого стремления должна была служить система школьно-идеологического воспитания и пропаганды, ставших с ранних пор прерогативой церкви.

Такое воспитание нуждалось также и в надежно разработанной науке о языке и, добавим, о риторическом искусстве. Армения до того у себя не создала подобной науки. Ее принесла культура эллинистического мира. Отсюда и интерес в Армении к переводным риторическим пособиям и грамматической литературе этого мира.

Мы говорим об интересе церкви к грамматике (и риторической литературе) не потому, что не предполагаем его вне церкви. Но был такой интерес или его не было, несомненно, что только авторитет церкви — в ту пору единственной организованной в масштабе всей страны политической силы — мог оказать реальную поддержку и стимулировать труд грамматиков как деятельность общегосударственного, общеармянского значения.

Возможно, что в большой мере, а, может быть, исключительно этим объяснялось то,

что ранние грамматики, известные нам сегодня, были лично связаны с церковью; то же самое можно предполагать, судя по отдельным местам труда, и в отношении Давида Грамматика, личность которого остается пока неизвестной.

Грамматика была заимствована из соседних западных стран. Больше того. Новая наука касалась языкового мышления и несла новые формы этого мышления; для успеха своего дела она требовала определенной перестройки языковой культуры, что касалось и лексики, и грамматики—в специальном смысле слова, и синтаксиса.

Иначе говоря, наука грамматики в существенных частях вступала в противоречие с вековыми нормами и традициями коренной богатой языковой культуры: речевой и литературной. Достаточно назвать имена Езника, Егише, Фауста Бюзанда, Моисея Хоренского и многих других, чтобы ощутить значение и глубину этой культуры, силу языковых ее традиций, представить, с чем в противоречие и борьбу вступала школа новой грамматики.

Успех этой школы зависел от наличия двух условий, на одно из которых мы указали выше: новая языковая культура была в определенных частях более богатой и более

развитой, выражала понятия, не известные старой языковой культуре. Эти незнакомые традиционному языку понятия должны были, однако, иметь в стране, в ее духовном обиходе материальную основу. Иначе они оказались бы лишенными всякого содержания и смысла. Какие угодно новшества в языке, откровения в школьной грамматике без реальных предпосылок в обиходе жизни, в практике литературного и риторического искусства (как, добавим, без теоретического осмысления) оказались бы по ту сторону здравого понимания и живого восприятия. Так, например, «грамматическое» нововведение приставки *իշիւ* «над» (в отношении письма) было бы лишено смысла без наличия в обиходе самой практики надписывания.

Далее. В словесном искусстве борьба нового со старым должна была вытекать из борьбы социально-исторических интересов; затем, чтобы в этой борьбе победило новое, должен был возвышаться интерес господствующих классов. В частности, интерес церкви, как всеармянского феодала, оказался мощной поддержкой в такой борьбе.

В указанной борьбе и лежит историческое обоснование появления грамматической науки в Армении; в этом принципиальное различие

условий, в которых наука грамматики могла процветать у себя на родине, в Греции, где ни о какой борьбе подобного рода не могло быть речи, и в Армении. Этим различием объясняется скрытый спор армянских грамматиков с греками по вопросу о том, является ли грамматика наукой эмпирической, исходящей из опыта, традиции, или рациональной, опирающейся на авторитет «разума» — теории.

Таков может быть наш ответ на поставленный выше вопрос.

Другим началом, объединявшим средневековых армянских грамматиков, была общественная полезность искусства.

Говоря об исторических предпосылках этого начала, в первую очередь надо подумать о судьбах и путях развития искусства в древней Армении: на протяжении веков, насколько об этом мы можем сегодня судить, искусство развивалось преимущественно в формах массового совершенства—исполнительства—и воздействия. Во всяком случае, именно эти формы, а не формы субъективно-лирические и интимно-бытовые, достигли наибольшего совершенства и сохранили дольше свое существование.

Уцелевшие до нас чудесные образцы лю-

бовно-лирической поэзии и музыки. В свое время, надо думать, также были в значительной мере рассчитаны на широкую, массовую аудиторию и как бы на хоровое исполнение. В основном же именно такими были все виды искусства: и поэзия, и музыка, и театр, и архитектура, и танцы.

Представим в наиболее общих границах основные черты развития отдельных видов искусства в Армении.

О состоянии театрального искусства может свидетельствовать знаменательная дата его двухтысячелетия, исполнившаяся в 1948 году. Эта дата связана с событием постановки в I веке до нашей эры спектакля Эврипида «Вакханки» в г. Арташате, столице тогдашней Армении, в присутствии армянского царя Артавазда и парфянского царя Орода I. Мы имеем обстоятельное исследование Георга Гояна о процессе зарождения и исторического развития армянского театра — «2000 лет армянского театра».

Гоян пишет: «Исполнение такой сложной и высокохудожественной трагедии, как «Вакханки», наличие оригинальных трагедий армянского драматурга (имеются в виду трагедии самого Артавазда.—А. А.), постройка специальных театров в столицах Армении

(в Тигранакерте и Арташате), поддержка театрального искусства государственной властью Армении, существование специальной профессиональной труппы—все это со всей очевидностью свидетельствует о высоком уровне развития театральной культуры в древней Армении».

Изложив обстоятельства, при которых ставился и инсценировался указанный спектакль, исследователь приходит к выводу, что театр в Армении уже в ту пору служил средством общественно-политической пропаганды. Нельзя сомневаться в том, что между такой функцией театра и его художественным уровнем существовала внутренняя связь.

Аналогична была, надо полагать, судьба других искусств в древней Армении: черты массового, общественно-политического служения и высокого художественного совершенства и в них были налицо и обуславливали друг друга.

Архитектура, в частности — церковная, создала прекрасные памятники, назначением которых было подчинить народные массы господствовавшей в стране идеологии, влиянию духовно-политических ее центров. Примечательно обилие монументальных церковных сооружений, возникших на протяжении

одного только VII века: Текор — базилика V в., перестроенная в купольную около VII в.; Багаван около Диадина; Мрен (собор); Птгни около Еревана; Талин на южном подножьи Арагаца; церкви Гаяне, Рипсима и Звартноц — в Вагаршапате.

Нет сомнения, что только через монументальные формы архитектура могла выполнить возлагавшееся на нее социально-политическое назначение, что именно такое назначение диктовало ей мотивы монументального творчества. Добавим, что только в такой форме архитектура — светская и церковная — могла исподволь выработать и закрепить общие стилевые признаки древней армянской архитектуры.

Обратимся к музыке. Одной из ранних и наиболее долго сохранившихся форм этого искусства было искусство гусанов — поэтов-певцов. Известно, что это искусство процветало как в царских и княжеских палатах, выступая здесь на торжественных пирах и являясь нередко свидетелем, невольным участником драматических перипетий, — так и в широких народных массах. Содержанием этого искусства, в зависимости от аудитории, было и восхваление, и эпический сказ, посвященный историческим преданиям и легендам;

и острая, бичующая сатира на лиходеёв и фарисеев, поработителей и эксплуататоров.

Историческое развитие этого искусства, — насколько сейчас мы можем об этом судить, — шло по пути все большей его демократизации, обращения в боевое оружие борющегося народа. Недаром реакционная церковь с нескрываемой злобой относилась к этому искусству.

Это обстоятельство, быть может, в свою очередь свидетельствует о демократическом характере искусства гусанов, рассчитанного на массовую аудиторию. По своим жанровым признакам гусанское искусство, будучи синтетическим, объединяло элементы искусств театрально-риторического, музыкального и поэтического. В настоящей работе нам особенно важно отметить то, что в силу именно массового характера искусство гусанов могло получить долгую жизнь и высокое свое развитие.

В раздельности и музыка и поэзия (особенно — эпическая) успели развиться до больших форм и большого содержания*, то есть до такого уровня, когда искусство с важным

* Понятие того и другого носит исторический характер.

словом от лица народа обращается к народу. Именно так оно взывает и к природе и к самому богу. Впервые здесь, на этом уровне, искусство достигает нового качества: монументальности, которая служит формой раскрытия своей социальной сущности и долготлетия.

И это—даже в сфере искусства лирического. Несомненно, что уже языческая музыка должна была дойти до уровня монументальной торжественности, поскольку она сопровождала трудовые, бытовые и обрядовые массовые действия и церемонии. На этом этапе язык искусства должен был стать патетическим.

Судить о патетике древнейшей армянской музыки мы можем сегодня по уцелевшим ее памятникам. Таковы еще недавно бытовавшие в народе песни пахоты, так называемые «оровел», выражающие пафос труда как некое таинство в жизни народа. В этих песнях процесс пахоты передается как молитвенный призыв к великому действию—событию; в них восклицания, призванные понукать животных, уговоры и ласка прерываются призывом к богу и возданием ему хвалы. Уже самое первое прикосновение сохи к земле со-

проводится восклицанием: «Благословен бог!»*.

Надо обратить внимание на то, что в дохристианском искусстве обращение к богу носило иной характер, чем в последующей христианской лирике, где звучит мольба: «яви свою милость боже!» В языческой лирике заключен призыв, если не повеление: «яви, бог, свою силу, явись ты сам, явись, как прямой участник труда!» Таков характер «оровела», сообщавший ему патетику риторического искусства: «оровел», несомненно, таит в себе огромную силу риторического дыхания.

Поскольку «оровел» есть продукт языческой культуры, очевидно, что уже в этой культуре (не обязательно—в «оровеле») христианская церковь также и в музыке нашла готовые традиции риторического искусства. И она использовала эти традиции, чтобы за короткий срок перейти от искусства псалмов к шараканскому — искусству в большей мере риторически-монументальному.

Конечно, сейчас трудно решить, какова в точности была эта музыка на заре своего формирования—в V столетии или в ближайшие века. Но сложившиеся примерно к X —

* Имеется в виду «оровел» лорийский.

XI векам основные её линии намекают на более ранние тенденции. В этой связи должны быть указаны, как кажется, две следующие линии: гражданская патетика (примеры: *ʋpršʒršz ɕiŋʃwlp*—«Новый дивный венценосец», посвященный Вардану и его сподвижникам, или *kʒdʃwðrŋ r ʒorʔ*—«Сын единокровный, луч от славы отца») и молитвенная лирика (примеры: *ʋwʒwð wrrnw*—«Отец вседержитель, с любовью взирающий» или *ʋwrrqʄwttŋ ŋdʃŋbgnŋ*—«Мзодатель всем»).

В шараканах первого типа всегда налицо ораторская приподнятость, в шараканах же второго типа музыка полна непосредственности, теплоты и человечности. В культуре этого искусства в целом особенно привлекает скрытая в ней, направленность на большие слушательские массы. Оба типа шараканов одинаково торжественно-напряженны*.

Шаракан—массовое искусство, и этим качеством он, как нам кажется, отличается от

* Некоторой параллелью со сказанным может служить следующая характеристика текста шараканов, данная К. Костяном, автором предисловия ко второму изданию шараканов на русском языке (Москва, 1914 г.): «Авторы этих песен (шараканов) передают излишества своих чувств то как смиренный

музыки — псалмов — искусства публичного, но более интимного, более словесного, рассудочного и потому менее распевного; больше пригодного для звучания в манере мрмундж, шепота-причитания в низкой келье, чем для громогласного звучания под сводами церкви.

Если от музыки перейти к танцам, то и здесь легко обнаружить формы, в которых танец совершается как массовое действие, рассчитанное на массового же зрителя. Древнейшие образцы такого танца дошли до наших дней и продолжают оставаться излюбленными в народе.

При всех этих обстоятельствах можно ли считать случайным, что для армянских ученых — в частности, для Давида Непобедимого и для других грамматиков — общественное служение оказалось ведущим и определяющим признаком «доброго» искусства? На этой именно основе могла возникнуть идея о том, что только общественно-полезное искусство совершенно и только совершенное искусство способно жить долго.

По ходу изложения мы отмечали само-

молитвенный вопль грешной души, то как восторженный, победный гимн, В более древних песнях поражает простота формы, торжественность тона».

стоятельность мышления армянских теоретиков и по этому поводу спорили с Адонцем.

Армянские теоретики были оригинальными мыслителями в том смысле, что их мышление отражало не чужое, а их же собственное общественно-политическое бытие; в силу этого условия они могли сохранить самостоятельность даже и при исповедывании ими отдельных школьных истин эллинистической образованности.

При всем том, решительно возражая против теории, пытающейся объяснить исторические явления исходя из влияний, мы одновременно придаем опромное значение тому, что народная культура в Армении строилась во взаимодействии со множеством других культур, из которых некоторые оказывались и более древнего происхождения и более высокого уровня. Мы пишем историю, а история всегда исходит из реального контекста.

В самом деле. Что было бы с армянской эстетикой без Платона и Аристотеля, без Плотина, Дионисия Фракийского и многих мыслителей и теоретиков других народов, конкретные следы которых, однако, обнаружить не всегда возможно и порой не обязательно.

Мы можем повторить здесь: научиться

думать о родном искусстве помогли армянам их более культурные соседи, но понимать и творить искусство учила их внутренняя жизнь с ее реальными социально-политическими задачами.

VIII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подытоживая всю работу, мы можем, прежде всего, отметить ее полемический характер: излагая мысли древних ученых, мы попутно спорили с некоторыми современными учеными. Уже сама тема, сама постановка вопроса об эстетике средневековья в Армении, как оказывается, содержит полемику. С признания этого обстоятельства мы начали нашу работу.

Как мы доказывали, буржуазная наука, несомненно, накопила материал, который представляет большой интерес для научного исследования, но она заложила традицию, которая всегда мешала такому исследованию.

В этой традиции предвзятость буржуазной науки, ибо только этим можно объяснить такой факт, когда ученый не видит того, что есть, и «видит» то, чего нет. Читая в древних источниках и выписывая оттуда слова: *հինգերորդական դարի վերջերս*, что означает

толкование, объяснение или разбор грамматики, он от себя примышляет: толкование грамматики Дионисия Фракийского.

Откуда возникло это: от полноты ли эрудиции, или же от ее недостатка? Ни то, ни другое. Это возникло от очень твердой установки, так как прежде чем познать историю, буржуазная наука уже готова ее исказить; прежде чем, например, уяснить, что думали об искусстве люди в средневековой феодальной Армении, буржуазная наука уже верит, что об искусстве тогда ничего своего, заслуживающего внимания не думали.

Это именно установка, которая в такой же мере питается наивным незнанием, как и сама поддерживает такое незнание. И это—тенденция, которая способна излишне долго жить: еще и в наши дни она дает отрывку и, вопреки здравой логике эпохи, повторяет домыслы о влияниях там, где народ на деле сам мыслил и сам творил искусство.

Советский строй принес с новым началом народной жизни и новое мировоззрение, которому чуждо пренебрежительное отношение к творческому началу народов любых стран и эпох. Вот причина, почему так отвратительна всякая попытка нигилистического отрицания национального прошлого советского народа.

Именно это мы ощутили, исследуя, как в древней Армении творилось искусство и строилась мысль об искусстве. Из этого как раз вытекал наш спор с Н. Адонцем. Его тезис о мнимом раболепии армянских грамматиков перед греческой школой содержал тенденцию, реакционный характер которой несомненен. Это и было «отрицание творческой роли, которую выполняли отдельные народы в процессе создания современной цивилизации»*.

Действительно, история народов есть и история связей между ними. Соответственно, история человеческой культуры также есть история подобных связей. Исключения не составляет, разумеется, область искусства и теоретической мысли об искусстве. И вот здесь, как и в деле понимания творческих связей между народами и их культурами, буржуазная традиция стремится разделить народы на «продуктивные» и «непродуктивные». В результате армянская древняя культура — музыка, архитектура, философия и т. п. — оказывается лишенной полноты исторического достоинства уже потому, что она восточного происхождения.

* В. Чалоян. Роль восточных народов в истории развития философской мысли. «Известия» Акад. Наук Арм. ССР, общ. науки, № 10, 1950 г.

Восстанавливая в каждом отдельном случае историческую истину, возвращая древней народной культуре Востока ее действительное достоинство, мы лишний раз наносим удар по этой реакционной, расистской идеологии.

В частности, отстаивая, вопреки буржуазной науке, правомерность нашей темы, отстаивая существование самостоятельной мысли об искусстве в ранней Армении, мы защищаем в этой области творческую роль одного из народов Востока.

В итоге мы можем отметить общие связи нашей работы с более широким кругом культурно-исторических закономерностей.

Обращаясь от такого смысла ее темы к смыслу частному, мы, в заключение, еще раз можем указать, что в состав древней истории культуры армянского народа правомерно включить не только историю его искусства— это старая истина!—но и историю эстетических его взглядов.

Советский народ, желающий иметь научную историю своего исторического прошлого, вправе требовать от науки показа того, как в перспективе его тысячелетней борьбы складывалась и развивалась и столь действенная в ней сила, как мысль об искусстве.

Навстречу такому требованию мы направляли свои усилия в настоящем труде.

IX. КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ДРЕВНИХ АВТОРАХ

1. Езник Кохбаци. — Сподвижник великих просветителей V века—Саака и Месропа. Автор известного труда полемического характера — «Опровержение ересей». В четырех его частях писатель последовательно выступает против языческих пережитков и предрассудков собственного народа, против космогонических воззрений пифагореизма, платоников, перипатетиков, стоиков и эпикурейцев и, наконец, против ереси Маркиона. Как мыслитель, Езник обладает блестящей философской эрудицией; как литератор, он прекрасный стилист риторического склада.
2. Егише.—Историк больших войн половины V века с Персией, связанных с именем полководца Вардана, ставшего народным героем.
3. Иоанн Мандакуни.—Выдающийся представитель воинствующей христианской церкви второй половины V века. Богатая литературная деятельность его носит нравственно-назидательный и обличительный характер. Некоторые исследователи приписывают труды Мандакуни Иоанну Майраванеци (Майрагомеци), автору VII века.

4. Давид Харкаци.—Достоверные сведения о нём отсутствуют. По установившемуся в литературе взгляду, Д. Харкаци—религиозно-философский писатель VI столетия; ему приписывается перевод Филона.
5. Давид Непобедимый.—Точных сведений о времени и обстоятельствах жизни нет. Предположительно, это деятель начала VI века—выдающаяся фигура в истории армянской философской мысли; яркий представитель эллинофильской школы. Давид Непобедимый—автор монументального труда «Определения философии», центральная проблема которого — теория познания и логика.
6. Давид Грамматик.—Один из наиболее ранних армянских грамматиков, возможно, VI столетия. Его грамматический труд, сохранившийся в наибольшей полноте, пользовался в среде последующих грамматиков большой популярностью. Аналитическая работа Адонца, прослеживающая эллинистические корни армянской грамматической литературы, почти целиком исходит из грамматики данного автора; историческая традиция ошибочно смешивала его с Давидом Непобедимым. В издании Адонца соответствующий текст грамматики также приводится под авторством Давида Непобедимого, хотя сам Адонц основательно возражает против отождествления этих двух авторов. В целях их различения в настоящем труде автор грамматики именуется Давид Грамматик.
7. Мовсес Кердол.—Грамматик VII века.
8. Иоанн Одзнец.—Родился в конце VII века. Ли-

тературные труды составляют по преимуществу речи религиозно-догматического характера.

9. Степанос Сюнеци.—Писатель первой половины VIII века. Автор речей, переводов, толкований. Ему же принадлежит труд по грамматике. Сюнеци—музыкант и автор духовных песен.
 10. Амам Аравелци.—Жил в IX веке. О литературной деятельности имеются обрывочные сведения. Автор грамматики, сохранившейся в фрагментах.
 11. Григор Магистрос.—XI столетие, философ, ученый, политический деятель; мыслитель высокой культуры. Автор более 80 философских и дидактических писем.
 12. Оаннес Ерзынкаци.—Вторая половина XIII и первая четверть XIV в. Автор многочисленных трудов религиозного содержания, стихов, а также грамматики, носящей в большей мере характер свода предыдущих трудов того же рода. Переводчик на армянский язык Фомы Аквинского.
-



БИБЛИОГРАФИЯ

1. Специальная литература

А. Печатная

1. «Կորին վարդապետի Մամբրէի վերծանողի եւ Դավթի Անյաղթի մատենագրութիւնը»-ի Վենետիկ յամին 1833:
(Давид Непобедимый. — «Определения философии, анализ введения Порфирия»).
2. Н. Адонц.—«Дионисий Фракийский и армянские толкователи», 1915 г.
3. Եզնկայ վարդապետի Կողմացւոյ — «Եղծ աղանդոց», Թիֆլիս, 1914:
(Езник Кохбаци.—«Опровержение сект»).
4. Der wardepet Eznik Von Kolb.—Wieder die Sekten-übersezt von. Schmidt, Wen, 1900.
5. В. Чалоян.—«К вопросу об учении Езника Кохбаци, армянского философа V века», Ереван, 1940.
6. В. Чалоян.—«Философия Давида Непобедимого», Ереван, 1946.
7. Գ. Գալսեմեան — «Նորագոյն աղբերք Եզնկայ Կողմացւոյ ընդդէմ աղանդաց Մատենին», Վիեննա, 1919:
(Галемкерян. — «Новые источники о книге «Опровержение сект» Езника Кохбаци»).
8. Հովհան Մանդակունի — «Տեսառն Յովհաննու Մանդակունւոյ հայոց հայրապետի ճառք», Երկրորդ տպագրութիւն, Վենետիկ, 1860:
(Мандакунн. Речи).

9. Տեառն Յովհաննու Իմաստասերի Աւանդելոյ մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1833:
(Одзнеци. Сочинения).
10. Դաւիթ Հարկացւոյ և փիլիսոփայի, որ իմաստասիրական և իմաստասիրելի հարցուածս, 1903:
(Давид Харкаци. Вопросы и ответы).
11. Սրբոյ հօրն մերոյ երանելոյն Գրիգորի Լուսաւորչի Յաճախապատում ճառք լուսաւորք, Վաղարշապատ, 1894:
(Григорий Просветитель. Речи).
12. Մովսէս Խորենացւոյ նախակրթութիւն հռետորական ասացեալ Գիրք պիտոյից, Վենետիկ, 1796:
(Книга риторического искусства.—Книга Хрий).
13. Մանանդյան — «Թեոփնեայ Յաղագս ճարտասանական կրթութեանց», Երևան, 1938:
(Теон. Упражнения по риторике).
14. Ագոնց Ստեփաննոս — «Ճարտասանութիւն», Վենետիկ, 1775:
(Агонц. Риторика).
15. Արեղյան Մ. — «Հայոց հին գրականութեան պատմութիւն», Երևան, 1944 թ.:
(М. Абемян.—«История древней армянской литературы»).
16. В. Райт.—«Краткий очерк истории сирийской литературы».
17. W. Christ.—«Geschichte der Griechischen Litteratur»
München, 1920.
18. Սրբոյ Բարսեղի ճառք վասն վեցօրեայ արարչութեան, Վենետիկ, 1830:
(Святого Василия. Речи о шести днях сотворения мира).
19. Հ. Մանանդյան — «Հունական դպրոցը և նրա դարգացման շրջանները», Վիեննա, 1928:
(Манандян.—«Эллинофильская школа»).

20. Գ. Առնյան — «Թատրոնը հին Հայաստանում», Երևան, 1941 թ.

(Левонян.—«Театр в древней Армении»).

21. Սյ. Մելիքյան — «Հունական երաժշտության ազդեցությունը հայ երաժշտության վրա», 1941 թ.

(Сп. Меликян.—«Влияние греч. музыки на армянскую»).

22. Կոմիտաս — Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941 թ.

(Комитас.—«Статьи и исследования»).

23. Եղիշե — «Պատմություն Վարդանանց», Թիֆլիս, 1913 թ.

(Егише. — «История войн Вардана», Тифлис, 1913 г.). Имеется русский перевод Шамшиева, изд. 1853 г.—«История Егише Вардапета»).

Б. И использованные рукописи

(Матенадаран—хранилище древнеармянских рукописей в Ереване).

24. № 2283. Стр. 144. Разм. 19,5×15. Бумага. Писец Акоб. 1355 год.

Содержание: а) Грамматика; б) Замечания Аристотеля; в) Анализ Аристотеля и т. д.

(Բովանդակություն՝ ա) Քերականություն, բ) նկատումն Արիստոտելի, գ) Վերլուծություն Արիստոտելի և այլն):

25. № 2285. Стр. 347. Разм. 16,7×11. Бумага. Писец Писец монах Мартирос. 1725 год.

Содержание: а) Грамматика; б) Логика Симеона Джугаэци; в) Введение Порфирия и т. д.

(Բովանդակություն՝ ա) քերականություն, բ) Սիմեոն Զոզանյանց տրամաբանություն, գ) ներածություն Պորփիրի և այլն):

26. № 2290. Стр. 161. Разм. 16×10,5. Бумага. XVII—XVIII вв.

Содержание: а) Золотой ключ поэтического учения; б) Введение в логику.

(Բովանդակութիւն՝ ա) Ոսկի բանալի գերթողական դպրութեան, բ) Ներածութիւն և դուռն տրամաբանութեան):

27. № 2293. Стр. 76. Разм. 15,5×10. Бумага. XVII век.

Содержание: а) Определение грамматики; б) Определение Давида, в) Анализ Давида и т. д.

(Բովանդակութիւն՝ ա) Սահման գերականութեան, բ) Դաւիթի սահմանը, գ) Դաւիթի վերլուծութիւնը և այլն):

28. № 2298. Стр. 133. Разм. 20×14. Бумага. XV век.

Содержание: а) Грамматика Симеона Джугаэци; б) Краткая логика (его же).

(Բովանդակութիւն՝ ա) Քերականութիւն Սիմեոն Զուգացուի, բ) Համառոտ հաւաքումն տրամաբանութեան (նոյնի):

29. № 2301. Стр. 180. Разм. 19×13. Бумага. Писцы: Терун, священник Аристакеc. 1699 год. Содержание см. № 2298.

30. № 2302. Стр. 155. Бумага. 1731 год.

Содержание см. № 2298.

31. № 2331. Стр. 278. Разм. 17×11. Бумага. XVII в.

Содержание: а) Определения философии; б) Грамматика Д. Фракийского; в) Толкование грамматики Вардана Аревелци; г) Слово мудрости Мовсеса Хоренаци; д) Анализ писца Аристакеcа явно различных слов; е) Наставления для письма Георга Вардапета; ж) Словари и т. д.

Բովանդակութիւն՝ ա) Սահմանը իմաստասիրական, բ) Քերականութիւն, գ) Թրականցույ, դ) Մեկնութիւն քերականին Վարդան Արևելցու, ե) Բան իմաստութեան

- Մովսես Խորենացի. 4) Արիստակէս գրի վերլուծութիւն բացերապէս բազմազան բառից. 5) Դեորդ վարդապետի Խրատ գրչութեան. 6) Բառարաններ և այլն):
32. № 2368. Стр. 514. Разм. 15×9,5. Бумага. Писец Нерсес Каменци. 1639 год.

Содержание: а) О грамматике; б) О добродетели Аристотеля; в) Категории Аристотеля; г) Об истолковании Аристотеля; д) О мире Аристотеля; Пять высказываний Давида Философа о том, что такое определение и т. д.

Քովանդակութիւն՝ ա) Յաղագս քերականութեան. բ) Յաղագս աստիճանութեան Արիստոտելի. գ) Ստորագութիւնը Արիստոտելի. դ) Պերի էրմենիա Արիստոտելի. ե) Յաղագս աշխարհի Արիստոտելի. զ) Յաղագս վերլուծութեան Արիստոտելի. է) Դաւթի փիլիսոփայի ասածք հինք թէ զինչ է արդյոք սահման և այլն):

33. № 2380. Стр. 443. Разм. 19×13,7. Бумага. Писец Есаян вардапет, 1636 год.

Содержание: а) Грамматика (Дионисия); б) Собрание толкований грамматики Ованеса Ерзынкаци; в) Краткая теория грамматики Ованеса Ерзынкаци; г) Толкование грамматики Давида Амреци; д) О грамматике, краткое решение епископа Аракела Сюнеци и т. д.

Քովանդակութիւն՝ ա) Քերականութիւն (Դիոնիսիասի). բ) Հաւաքումն քերականին մեկնութեանց Յովհաննէս Երզնկացու. գ) Համառոտ տեսութիւն քերականին Յովհաննէս Երզնկացու. դ) Մեկնութիւն քերականին Դաւիթ Համբարցու. ե) Յաղագս քերականութեան համառոտ ի տէր Առաքել Սիւնեաց եպիսկոպոսի և այլն):

34. № 2382. Стр. 454. Разм. 12×9. Бумага. Писец Григорий учитель—поучатель Ованнес Воротнеци. 1403 год. Монастырь Татева.

Содержание: а) О грамматике, б) Толкование грамматики отца историографии Моисея; в) О сборнике Аристотеля и т. д.

Բովանդակութիւն՝ ա) Յաղագս քերականութեան.

բ) Մովսէսի Քերթղահօր մեկնութեան քերականի.

գ) Յաղագս հաւաքարանութեան Արիստոտելի և այլն):

35. № 3504. Стр. 314. Разм. 17,5×13,5. Новый пергамент. Писец Вардан. 1659 год. Место Кафа. Содержание: а) Толкование грамматики Ованнеса Ерзынкаци; б) Определение грамматики; в) Песни.

СОДЕРЖАНИЕ

I. Предмет и задача исследования . . .	3
II. Общие вопросы грамматики . . .	18
III. Вопросы теории искусства . . .	24
а) Искусство как знание . . .	24
б) Искусство как полезная деятельность . . .	58
IV. Частные вопросы грамматики . . .	92
V. Средневековая грамматическая наука в Армении . . .	113
VI. Грамматическая литература и наши рас- хождения с Адонцем . . .	126
VII. Эстетические воззрения в среде богословов	154
VIII. Заключение . . .	209
X. Краткие сведения о древних авторах . . .	213
Библиография . . .	217

Редактор М. КУЗАНЯН
Техн. ред. Е. АХИРЯН
Контрольный корректор Р. МАЛЬЦЕВА

ВФ 13724. Заказ 807. Тираж 3000.

Сдано в производство 6/VIII 1955 г.

Подписано к печати 1955 г.

Бумага 70×92¹/₂. Печ. л. 6,5. Уч.-изд. л. 6,5.

Цена 6 р. 85 к.

И типография Главного управления издательств и
полиграф. промышленности Министерства культуры
Арм. ССР. Ереван, ул. Алавердяна, 65.

