

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՍ

Նավոյան Միեր Ռաֆիկի

ՀԱՅ ՀԻՄՆԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԸ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՄԱՆ ԱՐԴԻ ՓՈՒԼՈՄ

ԺԷ. 00. 02-«Երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ
արվեստագիտության դոկտորի գիտական աստիճանի հայցման
ատենախոսության

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ-2016

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Навоян Мгер Рафикович

КОНЦЕПЦИЯ ФОРМИРОВАНИЯ АРМЯНСКОЙ ГИМНОГРАФИИ
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

АВТОРЕФЕРАТ

Диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения по специальности
17.00.02 – “Музыкальное искусство”

ЕРЕВАН-2016

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:
Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Արևշատյան Աննա Սենի

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Երնջակյան Լիլիթ Վարդգեսի

արվեստագիտության դոկտոր

Ջաղացպանյան Կարինե Ազատի

Առաջատար կազմակերպություն՝ «Մատենադարան»

Մերոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի

գիտահետազոտական ինստիտուտ

Պաշտպանությունը կայանալու է 2016թ. դեկտեմբերի 22-ին, ժամը 14.00-ին,
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈԿ-ի 016 Արվեստագիտության
մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ
Բաղդամյան պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2016թ. նոյեմբերի 22-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Ասատրյան Ա. Գ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА

Официальные оппоненты – доктор искусствоведения, профессор

Аревшатын Анна Сеновна

доктор искусствоведения, профессор

Ернджакян Лилит Вардгесовна

доктор искусствоведения

Джагацпаян Карине Азатовна

Ведущая организация – “Матенадаран” - научно-исследовательский институт
древних рукописей имени Месропа Маштоца.

Защита диссертации состоится 22-го декабря 2016г. в 14.00 часов на
заседании специализированного совета 016 Искусствоведения ВАК РА,
действующего в Институте искусств НАН РА (адрес: 0019, Ереван, проспект
Маршала Баграмяна 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН
РА.

Автореферат разослан 22-го ноября 2016.

Ученый секретарь специализированного совета,

доктор искусствоведения, профессор

Асатрян А. Г.

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Ատենախոսությունը նվիրված է հայ հիմներգության ձևավորման վերաբերյալ այսօր առկա հիմնական տեսակետների քննարկմանը, դրանցում առկա հակասությունների լուսաբանմանը:

Դեռևս XIX դարի վերջից գիտականորեն ձևակերպված մոտեցումները մինչ օրս զարգանալով վերածվել են իրարից հաճախ սկզբունքորեն տարբեր հայեցակարգերի: Աշխատանքում «Երուսաղեմյան», «Բյուզանդամետ» և «Ավանդական» անվանումներով քննարկվում են այդ տեսակետները, քննադատվում դրանց խոցելի կետերը և հիմնավորվում այս կամ այն տեսակետի ընդունելի կամ անընդունելի լինելը: «Ավանդական» ընդունելի տեսակետի վերաբերյալ առաջ են քաշվում մի շարք վերանայելի հանգույցներ: Ձևակերպվում է հայ հիմներգության առաջացման՝ ավանդական մոտեցումների վրա հենված, սակայն սկզբունքորեն վերանայված հայեցակետ:

Թեմայի արդիականությունը

Հայ հիմներգության ձևավորման հարցերի քննարկումն այսօր կարևորվում է այն բազմազանությամբ, որը, չնայած միմյանց հետ ունեցած որոշակի ընդհանրության, առաջացրել են հաճախ իրար հակադիր սկզբունքների վրա կառուցվող հայեցակետերը: Ընդ որում, այդ հակադրությունները երբեմն անցնում են երաժշտագիտության կամ նույնիսկ արվեստագիտության սահմանները և առնչակցվում մշակութաբանական հատույթ ունեցող հիմնահարցերի: Մյուս կողմից՝ ցայսօր նույն իրողության վերաբերյալ այսչափ տարբեր հայեցակետերի զուգահիշ գոյությունը գիտական դաշտի զարգացման համար հաճախ արգելակող ազդեցություն է ունենում:

Հայ հիմներգությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված (պրոֆեսիոնալ) երաժշտաբանաստեղծական արվեստն է: Դրա ծագման վերաբերյալ առաջադրվող տեսակետներն աղերսվում են հայ միջնադարյան կրոնական բանաստեղծության, երաժշտության, ծեսի, պատմության, աղբյուրագիտության և այլ ոլորտների, ըստ էության վճռում են ոչ միայն այդ համալիր իրողության առաջացման ինչպես լինելը, այլև կանխորոշում են հիմներգության հետագա զարգացման առանձնահատկությունների լուսաբանումն ու պատմական տրամաբանության բացահայտման եղանակը, մշակույթի հիմնական առանձնահատկություններն ու դրա առանձին բաղադրիչների պատմական «վարքագիծն» ու նկարագիրը: Այլ խոսքով՝ հայ հիմներգության ձևավորման վերաբերյալ տեսակետն, ինքնին, այդ մշակույթի վերաբերյալ առաջադրված հայեցակարգ է, որի նշանակությունն արդեն գնահատվում է ողջ հայ մշակույթի ձևաչափով:

Այդ ձևաչափի լայնքով ու նշանակությամբ էլ ընդգծվում է հայ հիմներգության ձևավորման հարցերի կարևորությունը՝ իրենց ողջ արդի բազմազանությամբ հանդերձ:

Այս կետից էլ բխում են աշխատանքում առաջադրված խնդիրները:

Աշխատանքի նպատակն ու խնդիրները

Հիմնական նպատակը խնդրի ուսումնասիրության արդի փուլում մեզ հասու հիմնական արտահայտությունների դիտարկմամբ առավել ընդունելի և հիմնավոր մոտեցում ձևակերպելն է հայ հիմներգության առաջացման հարցերի վերաբերյալ: Ուստի, առաջին հերթին հարկ ենք համարել հայ հիմներգության ձևավորման վերաբերյալ տեսակետները խմբավորել ըստ հիմնական հատկանիշների: Դրանցից յուրաքանչյուրի առանձնացված ուսումնասիրությունն, իր հիմնական բնութագրական կետերի հարացուցցով, անհրաժեշտություն է համարվել ուսումնասիրության առարկան հնարավորինս որոշարկելու նկատառումներով:

Կարևոր ենք համարել մեզ համար ընդունելի տեսակետի վերանայումը ևս, դրա որոշ ձևակերպումների վերախմբագրումն ու վերաձևակերպումը այսօր մշակված մոտեցումների տեսանկյունից, նոր նյութի ընդգրկմամբ կամ կիրառված փաստերի նորովի դիտարկմամբ:

Հիմնական նպատակներից է հիմներգության ձևավորման այնպիսի հիմնավորված և ամուր հարթության ձևակերպումը, որի վրա հնարավոր լինի կառուցել հայ հիմներգության զարգացման պատմության, հիմնական արտահայտությունների և բնութագրերի ամբողջական համալիր՝ առանց ներքին հակասությունների և դրա ամբողջականությունը խաթարող «անոմալիաների»:

Աշխատանքի գիտական նորույթը

Հայ հիմներգության ձևավորման հարցերի վերաբերյալ մոտեցումները առաջին անգամ են ներկայացվում որպես երեք համակարգված հայեցակարգեր: Դրանց քննական վերլուծությունը և խոցելի, անընդունելի կետերի բացահայտումը ևս այս աշխատանքի նորույթներից է:

Ուսումնասիրության վերջին գլխի գրեթե բոլոր ենթազուխները ձևակերպված են մեր կողմից առաջադրվող նոր հանգույցների շուրջ: Դրանք կարող են խմբավորվել: Առաջին հեղինակի հարցը, հայ հիմներգության հիմնադիրների պատմական գործառույթի կոնկրետացումը առանձին հանգույց են ներկայացնում այդ շարքում: Օրինություն շարականի ձևավորման, կառուցվածքի և հարակից այլ հարցերի դիտարկումը, մեկ այլ առիթով նույն սաղմոսի տարբեր կիրառությունների և դրա հիմքով պատմականորեն ձևավորված այլ ժանրերի առաջացումը, կարծում ենք, ի ցույց է դնում վերն հիշատակված ժանրային ենթահամակարգերի պատմական ձևավորման մեխանիզմը:

Այս վերջինը նաև մաս է կազմել մեզ համար խիստ կարևոր մի հուշարձանի նվիրված դիտարկումների: Ողջ քրիստոնեական մշակույթի մեջ Ութձայն-Օկտոիխոսի, նաև հայ հիմներգության մի շարք այլ իրողությունների վերաբերյալ հարուստ և հնագույն տեղեկություններ պարունակող, Ս. Մովսես Քերթոզահոր հեղինակությամբ պահպանված «Յաղագս կարգաց եկեղեցոյ» գրվածքի ժամանակի և հեղինակի ճշգրտման հարցը հատուկ կարևորել ենք և հարկ ենք համարել վերանայել վաղուց արդեն կարծրացած տեսակետը: Հուսանք՝ բավարար փաստարկված մոտեցմամբ հնարավոր է այլևս այդ գրվածքը թվագրել V դարի վերջով, Ս. Մովսես Խորենացու հեղինակությամբ, ինչը դեռևս XIX դարից սկսել էր վերանայվել:

Վերջապես, հիշատակված «տաղային արվեստ» (կարող ենք կիրառել նաև «Փոքր հիմներգություն» ձևակերպումը՝ նկատի չունենալով նույնանուն, բայց տարբեր իրողությունը բյուզանդական հիմներգության մեջ) ժանրային ենթահամակարգի առաջացման հարցերի քննարկումը հնարավոր է դարձնում դրա կրոնափիլիսոփայական հիմքի, ազատ մեղեդիական մտածողության և ժանրային կազմի հատկանիշներով բնութագրել նաև Հայկական վերածնությունը (Հայկական վերածնունդ): Այլ խոսքով՝ մինչ այժմ այս հասկացության շուրջ ձևավորված բնութագրերի մեջ փորձում ենք որոշարկել այն արվեստաբանական ցուցիչները, որոնցով կարող է առանձնանալ Հայկական վերածնության երաժշտաբանաստեղծական արվեստը:

Համոզված ենք, որ այդ արվեստի առանձնահատկությունն է նաև այն, որ ի տարբերություն, հատկապես, եվրոպական մշակույթի պատմության համաբնույթ այլ երևույթների, ձևավորվում է կրոնափիլիսոփայական հիմքի վրա: Այդ արվեստի երաժշտական և երաժշտագեղագիտական հատկանիշները նախապատրաստվել են դեռևս VIII դարից, իսկ Ս. Գրիգոր Նարեկացու ժառանգության մեջ հիշյալ ժանրերը դրսևորում են դրա հասուն որակները:

Ուրիշ խոսքով՝ առաջարկվող հիմքով հնարավոր է վերանայել Հայկական վերածնության թե՛ փուլայնությունը, թե՛ ժամանակագրությունը և թե՛ հիմնական բնութագրերը:

Աշխարհի մեթոդաբանությունը

Ուսումնասիրության աշխատանքային մոտեցումներից և միջոցներից կարելի է առանձնացնել համեմատական-վերլուծական սկզբունքը, փաստարկների և հակափաստարկների համադրումն ու հակադրումը գիտական բանավեճի եղանակով կառուցելու մոտեցումը:

Սկզբունք ենք համարել տեսակետների համակողմանի, համալիր քննարկումը՝ նկատի առնելով բարձրացված հարցերի միջդիսցիպլինար հատույթը և:

Ակնհայտ է, որ հայ հիմներգության ձևավորման հարցերն, առաջին հերթին, ուղղակի առնչվում են այդ արվեստի ժանրային

արտահայտություններին, դրանց փոխառված կամ բնիկ լինելու խնդիրներին: Քանի որ մեզ համար անընդունելի տեսակետների առաջացման հիմնական պատճառներից մեկն էլ համարել ենք այդ ժանրերի առանձնացված, մշակութային համատեքստից և իրողությունների համակարգված ամբողջությունից հերձված ուսումնասիրությունը, մենք առաջադրել ենք ժանրերի համակարգված դիտարկման անհրաժեշտությունը:

Այս խնդրի տարբեր ուսումնասիրություններն առ այսօր կուտակել են այնպիսի արդյունքներ, որոնք իրավունք են տալիս հայ հիմներգության ժանրերի ամբողջությունը համակարգված դիտելու: Այդ համակարգի ներքին երեք ենթամասերը թեև պատմականորեն ձևակերպվել են տարանջատ, մեկը մյուսին հաջորդելով, սակայն դասական միջնադարի ավարտին ներկայանում են միմյանց ներհյուսված և իրար փոխլրացնող երեք ենթահամակարգերի մեկ ամբողջություն:

Դրանց առանձին հետազոտությունն այս ուսումնասիրության խնդիրներից դուրս է եղել, սակայն մեր հարցերի լուսաբանմանն առընթեր կիրառել ենք այդ ժանրերի դիտարկման հիշյալ համակարգված մոտեցումը: Ենթահամակարգերի իմաստով ենք կիրառում «սաղմոսերգություն», «շարականերգություն» սովոր եզրերը՝ վերջինը երբեմն փոխարինելով «մեծ հիմներգություն» ձևակերպումով:

Նկատի ունենալով այն, որ նշված ենթահամակարգերից յուրաքանչյուրը բնութագրվում է երաժշտաբանաստեղծական, ծիսական, երաժշտալեզվական ցուցիչներով, հարկ ենք համարել նույն բնութագրիչներով վերջնական ձևակերպում տալ հայ հիմներգության ժանրային համակարգի վերջին՝ երրորդ բաղկացուցիչին:

Այն առավել հայտնի է որպես «տաղային արվեստ»: Մենք առաջարկում ենք վերջինը դիտել որպես ժանրերի համակարգված ենթախումբ, որն ունի նաև գաղափարաբանական հիմք, ձևավավորման հստակ պատմափուլ, մի շարք առանձնահատկություններով բնութագրվող երաժշտական մտածողության ձև և պատմական կոնկրետ անձով ներկայացող հիմնադիր:

Նշվածերից մի քանիսը նաև նորույթ կարող են համարվել:

Աշխատանքի գործնական նշանակությունը

Աշխատանքի արդյունքները կիրառելի են հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտաբանաստեղծական արվեստի, ինչպես նաև հայ երաժշտության պատմության դասավանդման գործընթացում: Դրանք կիրառելի են նաև հայ միջնադարյան արվեստի համապատասխան հարցերի զուտ բանասիրական կամ ծիսագիտական քննարկումներն առավել լիարժեք և համակողմանի դարձնելու առումով:

Արենախոսության փորձաքննությունը

Ատենախոսության հիմնադրույթները ներկայացվել են թեմայով հեղինակի հրատարակած գիտական ուսումնասիրություններում,

հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներում կարդացած զեկուցումներում, ինչպես նաև համալսարանական տարբեր դասախոսություններում:

Աշխատանքը պաշտպանության է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Երաժշտության բաժինը:

Աշխատանքի կառուցվածքը

Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, չորս գլուխներից, եզրակացությունից և օգտագործված գրականության ցանկից:

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ հիմներգության ծագման վերաբերյալ XIX դարի վերջից ձևավորվել է երեք տեսակետ: Ձևակերպված լինելով մեկ-երկու հիմներգական հանգույցի քննարկման շուրջ՝ այդ տեսակետները հրնթացս վերածվել են մշակութային այս ճյուղի ծագման և զարգացման ընդգրկուն հայեցակարգերի: Դրանց թվում մեզ համար ընդունելի և հիմնականը պայմանականորեն կարող ենք անվանել «Ավանդական» տեսակետ (կամ հայեցակարգ): Այն, մշակութային տարատեսակ փոխառնչությունները չբացառելով հանդերձ, հայ հիմներգության ձևավորումը մեկնաբանում է հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման տրամաբանությամբ, այդ արվեստի հիմնական հատկանիշներն ու առանձնահատկությունները դիտարկում է հայ երաժշտաբանաստեղծական արվեստի համաբնույթ տարրերի շրջանակում: Մյուս երկուսը հայ հիմներգության ձևավորման պատմական գործընթացում նախնական հիմքի կարևորությունն ընծայում են օտար մշակութային գործոնին՝ ավել կամ պակաս չափով երկրորդային համարելով տեղային, ազգային ավանդույթը: Կախված այդ օտար գործոնի մշակութային պատկանելությունից կամ հենց մշակութային օջախից՝ մյուս երկու տեսակետները պայմանականորեն և համապատասխանաբար անվանել ենք՝ «Երուսաղեմյան» և «Բյուզանդամետ»:

Այս երեք տեսակետներն էլ, ըստ էության, հիմք են հանդիսացել ուսումնասիրության գլխաբաժանման համար: Գլուխները չորսն են, որոնցից առաջին երեքը ներկայացնում են օտար մշակութային գործոնի գերակայության տեսակետները: Առաջին երկուսն իրենց հերթին նվիրված են հայ հիմներգության ձևավորման «Երուսաղեմյան» տեսակետի տարբեր երեսակների դիտարկմանը:

ԳԼՈՒԽ I

Հայ հիմներգության ձևավորման «Երուսաղեմյան» տեսակետը

Թեև մյուսների համեմատ «Երուսաղեմյան» հայեցակետը ձևավորվել է վերջինը, այնուհանդերձ, նրան նվիրված են ուսումնասիրության առաջին գլուխները: Հիմնավորումն այն է, որ հայ հիմներգությանը օտար ծագում վերագրող տեսակետներից այս մեկը ժամանակագրական առումով առավել վաղ է թվագրում հայ հոգևոր երգի ծագումը: Դրա հիմնական բնութագիրն այն է, որ հայ հիմներգական ավանդույթի ձևավորման հարցերը դիտարկում է

ծիսագիտական իրողությունների շրջանակում կամ հիմնականում այդպիսիք նկատի ունենալով: Մասնավորաբար, հենվելով դեռևս նախորդ դարի երկրորդ կեսին Երուսաղեմի Հայկական Ճաշոցի վերաբերյալ առաջ քաշված տեսակետների վրա (Շ. Ռընու), դրան հավելելով վրացական հիմներգական հուշարձանների շուրջ իրականացված հետազոտությունները (Շ. Ռընու, Ս. Ֆրոյսիով), տեսակետը պնդում է, որ հայ հիմներգական ավանդույթը նույնպես Երուսաղեմյան ավանդույթի ծնունդ է՝ նրա տեղայնացված դրսևորումը:

Ժամանակագրական առումով այդ տեղայնացումը համապատասխանեցվում է Երուսաղեմի Հայկական Ճաշոցի հնագույն ծիսական շերտի կազմավորման և թարգմանության՝ Շ. Ռընուի (հ. Աթանաս Ռընու) կողմից առաջարկված ժամանակագրությանը: Այն է IV դարի վերջ և V դարի սկիզբ: Այդ ծիսական շերտերի տեղայնացումն էլ, ըստ հեղինակի, հայ իրականության մեջ խթանել է Երուսաղեմյան հիմներգական ավանդույթի արմատավորում և հետագա զարգացում: Ընդամին, այդ զարգացումն, անգամ մի քանի դար հետո, դեռ ի զորու չի եղել «քողարկելու» Երուսաղեմյան հիմներգության նախատարրերը, որոնք Շ. Ռընուն փնտրում և գտնում է Հարության երգաշարերում, որ մեզանում պահպանվել են Ստեփանոս Սյունեցու խմբագրությամբ (VII-VIII դդ.):

Բացի այն, որ այստեղ ծիսական կարգերը յուրատիպ «հիմներգական կրիչներ» են դիտվում, որոնցով մշակույթից մյակույթ հիմներգական ավանդույթի փոխանցում է կատարվում, տեսակետի կառուցման ընդհանուր մեթոդաբանությունը, դրա հետ մեկտեղ, համալրվում է նաև դարձվածաբանական ընդհանրությունների բացահայտմամբ և մեկ ընդհանուր ակունքից դրանք բխեցնելու սկզբունքով:

Դարձվածաբանական նմանություններ կամ նույնականություններ հայտնաբերվում են հայկական, վրացական և բյուզանդական հիմներգական համապատասխան շերտերում: Դրանց ընդհանուր ակունքը Երուսաղեմն է՝ ըստ Շ. Ռընուի: Ընդհանուր ակունքից տարածման հիմնական միջոցը, գոնե հայ հիմներգության համար, Երուսաղեմի Հայկական Ճաշոցի ծիսական կարգերն են: Ժողովածուն՝ ինքը, թեև Երուսաղեմյան է, սակայն հունական (բյուզանդական) Թիպիկոնի ինչ-որ նախնական տարբերակի թարգմանություն է համարվում: Մի կողմից սա հիմք է բյուզանդական հիմներգության հետ ունեցած ընդհանրությունների համար, մյուս կողմից միջոց է, որով իբր երգային «սերմեր» են բերում հայկական հոգևոր մշակույթ:

Ինչպես երևում է այս տրամաբանական շարքից, տեսակետը հավակնում է բացատրել հիմներգական իրողություններ՝ ըստ էության երաժշտական բաղադրիչի անտեսմամբ և, հիմնականում, ծիսագիտական և բանասիրական կովանների գործուն կիրարկմամբ: Այս է, թերևս, տեսակետի առաջին խոցելի

հանգույցը: Սակայն, պակաս խոցելի չեն նաև նկարագրված տրամաբանական շղթայի բոլոր մյուս օղակները:

Ամենևին չմիջամտելով հեղինակի զուտ բանասիրական և ծիսագիտական աշխատանքին, չքննարկելով Երուսաղեմի Հայկական Ճաշոցի վերակազմության բանասիրական մանրամասները, վերակազմված ժողովածուի ծիսական կառույցն ու ծիսագիտական հավաստիությունը, ուսումնասիրության համար քննարկման նյութ են դարձել այլ հարակից հարցեր, որ ուղղակի առնչվում են հայ հիմներգության ծագումը այս կերպ բացատրելուն:

Երուսաղեմի Հայկական Ճաշոցը Երուսաղեմի «Սահմանքի» թարգմանություն դիտելը խիստ կասկածելի է այդ «Սահմանքի» վկայված, հիշատակված կամ պահպանված չլինելու պատճառով: Խնդրի այդպիսի ձևակերպումն իսկ ենթադրում է IV դարի երկրորդ կեսին Երուսաղեմի համայնքներում մեկ համաձև ծիսական համակարգի և դրա արտացոլանք մեկ «Սահմանքի» գոյություն, որ գրեթե անհնարին էր այդ փուլում:

Դա նշանակում է նաև, որ ծիսական այն հնարավոր տարբերությունները, որ կարող էին լինել Երուսաղեմի ավանդույթի ներսում գործող համայնքներում, կարող էին արտահայտված լինել նաև, և հատկապես, երգային միավորներով, ինչի մասին հիմնավորումներ բերվում են: Դրանցից մեկն էլ այն է, որ հիմներգական միավորների ձևավորման ժամանակահատվածը, ըստ արդի գիտական տեսակետի, հենց այս շրջանն է: Ուստի, հիմներգությունն այս փուլում չէր կարող և՛ ձևավորվել, և՛ լինել արդեն համաձև: Հետևապես, դարձյալ հարց է, թե Երուսաղեմի Ճաշոցում հիշատակված երգային միավորները ամբողջ երուսաղեմյան ավանդույթին էին հատուկ, թե՞ տարբեր համայնքներ տարբեր կերպ էին պաշտոներգում: Գրեթե վստահ կարելի է ասել, որ տարբեր էին երգում և բանաստեղծական որոշ գլխագրերի ընդհանրությունը տարբեր ավանդույթներում սկզբունքային դեր չի կարող խաղալ:

Ավելին, հայ հիմներգության ոչ համաձև իրողությունները, որ հաճախ շփոթվել են կանոնացումից «ազատ» մնալու հետ, տևում են մինչև Բարսեղ Ճոնի ժամանակները, այսինքն՝ մինչև VII դար:

Հասկանալի է, որ դեռևս անցյալ դարի սկզբին ձևավորված լինելով, համեմատական ծիսագիտության համար ծիսական որևէ կենտրոնի ազդեցությունը՝ համաձևության ձևավորման ճանապարհին, ինքնին ենթադրվող կամ անդվող հանգամանք է: Բայց առանձին հիմներգական մշակույթների, օրինակ՝ հայկականի զարգացման առնաձևահատկությունները ցույց են տալիս, որ նման ազդեցությունների ուռճացումը կամ բացարձակեցումը, այն էլ Արևելքում, խիստ կասկածելի գիտական արդյունքների կարող է հանգեցնել:

Արևելքում և Արևմուտքում ծիսական համաձևության առաջացման տարբերությունը նկատել է դեռևս Ա. Բաումշտարկը՝ Արևելքի ծիսական բազմապիսիությունը հակադրելով Արևմուտքում Կաթոլիկ եկեղեցու ավանդույթի գրեթե համատարած սփումանը: Դրան, որպես հետևանք, համահունչ է թե՛ լատիներենով, թե՛ Գրիգորյանական խորալով համաներուպական եկեղեցական մշակույթի «ստանդարտացումը»: Մինչդեռ, արևելյան ազգային մշակույթների ձևավորումն անհամեմատ ավելի վաղ իրողություն է՝ գուցե և հենց դավանաբանական, ծիսական, ինչու ոչ, նաև հիմներգական բազմապիսիության շնորհիվ:

Այս համատեքստում Արևելք – Արևմուտք տարբերությունը շրջանցելը, մեկը մյուսի օրինաչափություններով դասակարգելը հավաստի գիտական արդյունք չի կարող տալ:

Երուսաղեմի Հայկական Ճաշոցի, այսպես ասած, երուսաղեմյան շերտավորումների համար նախահիմքեր, անշուշտ, կային. դրանց ինչ լինելը, թարգմանության հետ կապված ու հարակից բազմաթիվ հարցերն էլ ավելի թեական են դարձնում Շ. Ռընուի առաջարկած տեսակետը:

Առաջարկվող տեսակետով Հայկական Ճաշոցի ձևավորումն ու կառուցվածքը շրջանցում են Հայ եկեղեցու ծեսի, ծիսական մատյանների ձևավորման պատմական կարևոր հանգամանքներ: Շփոթվում են դրանց ծիսական որոշակի գործառույթները, ինչի հետևանքով Ճաշոցը դառնում է հայ հիմներգության (ի դեպ՝ նաև վրացական) ձևավորման հիմք: Մինչդեռ, շրջանցվում են նման գործառույթ ունեցած այլ ծիսական մատյաններ և հատկապես Ժամագիրքը (նաև Մաշտոցը):

Առհասարակ, Շ. Ռընուի հայեցակետում հայկական աղբյուրները չհիմնավորված կերպով շրջանցված են: Շարականագիրների միջնադարյան ցուցակները, որոշ հակասությունների պատճառով, դուրս են թողնված ուսումնասիրությունից: Մինչդեռ դրանցում կան նաև հստակ և վավերական հանգույցներ: Վերջիններս կարող են ճշգրտվել այլ պատմական աղբյուրներով, որոնք նույնպես շրջանցված են: Սակայն արդի ուսումնասիրողների աշխատությունները նույնպես դիտարկված չեն և նրանց կողմից վաղուց առաջարկված տեսակետները ո՛չ հերքված են, ո՛չ ընդունված:

Խնդրին առնչվող իրողությունների պատմական քննության բացակայությունն է, որ շփոթ է առաջացրել Շ. Ռընուի հայեցակետում՝ կապված հայ և վրաց հիմներգական ընդհանրությունների հետ: Քրիստոնեական եկեղեցու ամենանշանավոր դեմքերից մեկի՝ Ս. Կյուրեղ Երուսաղեմացու ոճական ազդեցություններն էլ կարող են քննվել անկախ ամեն բանից և հաստատվել, սակայն դրանք չեն ապացուցում ո՛չ Երուսաղեմի Հայկական Ճաշոցի երուսաղեմյան «Սահմանքից» արտաձևված լինելը, ո՛չ էլ դրա հիմքով հայկական հիմներգության ձևավորումը:

Իսնդրի վերաբերյալ փաստարկ չենք կարող համարել նաև բազմաթիվ բանաստեղծական ձևակերպումների, տարրերի առկայությունը տարբեր հիմներգական ավանդույթներում՝ դրանց սուրբգրային ծագման կամ համաքրիստոնեական գրականությանից արտածված լինելու պատճառով:

Քննարկվող դեպքում, այն ընդհանուր հիմներգական հակիրճ հիշատակումները, որ առկա են հայ և այլ քրիստոնեական մշակույթներում, չեն կարող դիտվել Երուսաղեմի Հայկական Ճաշոցի, այսպես ասած, «երուսաղեմյան» շերտերի արտահայտություն: Մյուս կողմից՝ վրացական Իսդգարիի հին շերտերի թարգմանության՝ հնարավոր է հենց հայկական աղբյուրից թարգմանության հարցը նույնպես օրակարգում է: Եթե դրան գումարենք նաև Հայ և Վրաց եկեղեցիների փոխհարաբերությունները «Հին Իսդգարիի» համապատասխանող պատմափոխում, ապա պարզ կդառնա, որ առկա ընդհանրությունները կարող էին և՛ ավելին լինել, և՛ երրորդ նախահիմք աղբյուրի կարիքը չունենալ:

Իհարկե, այս դեպքում, կարծեք, բաց է մնում հիշատակվող հիմների հունական համարժեքների հարցը, սակայն նկատենք, որ դրա լուծումն ասվածի հիմքով և Շ. Ռընուփ տեսակետի համեմատ, կարող է արդեն խիստ անսպասելի, բևեռայնորեն հակառակ ձևակերպում ստանալ:

Սակայն այդ հարցը մենք չենք բարձրացրել և լուծումն էլ, կարծում ենք, այլ նպատակային ուսումնասիրության խնդիր է:

Այստեղ բավարար է շեշտել մի քանի ընդհանուր դրույթ. նախ, որ բազմակունք մշակույթներին առավել հատուկ և բնական է տարբեր մշակութային երևույթների ներհյուսումն ու միախառնումը, քան առավել միատարր ավանդույթների: Բացի այդ, հիմներգության զարգացման պատմության մեջ նույնիսկ ամբողջական երաժշտաբանաստեղծական բանաձևումներ կարող էին անցնել ավանդույթից ավանդույթ՝ բոլորովին չդառնալով նոր ավանդույթի ձևավորման հիմնաքար: Օրինակ, հիմներգության վաղ ձևերում առկա որոշ կառուցվածքաբանական տարրեր, որ անպայմանորեն ձևավորվում էին աստվածաշնչյան հիմների, սաղմոսների հիման վրա և դրանց բառապաշարով ու ռոճով, կարող էին ունենալ բանաձևային նշանակություն, անցնել հարակից մշակույթներ, սակայն դրանք չէին կարող նոր միջավայրում արմատավորվել առանց տեղային հիմներգական համակարգի, առավել ևս չէին կարող նոր հիմներգական համակարգ ձևակերպել: Հակառակը պնդելը հակադրվում է քրիստոնեական հիմներգության ձևավորման մի շարք օրինաչափությունների:

Սաղմոսների տեքստերն անգամ, որ ընդհանուր են բոլոր եկեղեցիների համար և հիմք են քրիստոնեական բոլոր սաղմոսերգական, ապա նաև հիմներգական մշակույթների համար, դարձյալ սաղմոսերգական կամ հիմներգական ազդեցությունների, այդ ազդեցությունների միջոցով ձևավորված ճյուղային մշակույթների մասին վկայել չեն կարող այն պարզ

պատճառով, որ ամեն ավանդույթ այդ տեքստերը երգել է իր ձևով: Այսինքն, հիմներգական ավանդույթի ձևավորման գործում երաժշտաբանաստեղծական տեղային ավանդույթների դերը այդօրինակ կերպով անտեսելը մեծ վրիպումի կարող է բերել:

Հայ ծեսի ծագումնաբանական հարցերը ուսումնասիրության սահմաններից դուրս էին և մենք նպատակ չունեինք դրա երուսաղեմյան ծագման հարցը հիմնավորապես քննելու: Սակայն Շ. Ռընուփի առաջարկած տեսակետի և դրան հարակից հարցերի ֆոնին ակնհայտ է, որ Երուսաղեմի դերը մեզանում ավելի արտահայտվում էր քրիստոնեական աշխարհի մեծ խորհրդանիշի ձևով, քան իրական գործառույթային դերակատարությամբ: Դրա մասին կարող է վկայել այն, որ IV-V դարերի սահմանին թարգմանված, ձևավորված հայկական ծիսական մի քանի մատյաններ կամ երուսաղեմյան չեն, կամ ուղիղ Երուսաղեմից չեն սերում: Երուսաղեմի IV դարի ծիսական համակարգի հետ Հայ եկեղեցում կիրառվող ծեսի անհամաձայնության վկայություն է Երուսաղեմի Մակարիոս եպիսկոպոսի նամակը Ս. Վրթանես (IV դարի առաջին կես) հայրապետին: Նման առանձնացվածության մասին անուղղակի վկայություն է V դարի սկզբի «Կարգավորություն օրհնութիւնաբեր ցուցակի» գրվածքը, որի վկայած ծիսական կարգերի գերմեծամասնությունը Երուսաղեմի հետ ուղիղ կապ չունի: VII դարի սկզբին Հայ և Վրաց եկեղեցիների բաժանման պատմական հանգրվանում Վրաց եկեղեցու կողմից Երուսաղեմի կարգով ծես վարելու փաստարկը անուղղակի մեղադրանք էր Հայ եկեղեցու հասցեին, որը, կարելի է ենթադրել, այլ կերպ էր կազմակերպում իր ծիսական առօրյան: Վերջապես VII-VIII դարի ամենահեղինակավոր հայրապետներից Ս. Հովհաննես Գ Օձնեցին նույնպես զանգատվում է երուսաղեմյան ծեսից հայ իրականություն ներթափանցած որոշ ծիսական տարրերից և սովորույթներից, որ խախտում է համարում հայ հնավանդ ծեսի:

Այսինքն IV-VIII դարերի մի շարք վավերական աղբյուրներ շարունակաբար, տարբեր առիթներով և տարբեր չափով վկայում են այս երկու ծիսական ավանդույթների առանձնացված լինելու մասին: Ո՞ր հիմքով մենք կարող ենք շրջանցել դրանք:

Դրան հակառակ IV դարից Երուսաղեմում հայկական համայնքի գոյությունը, Նիկիայի Ա տիեզերական ժողովի (325թ.), սպա ժամանակ անց հայոց թագավորի որոշումով Հայ եկեղեցու ինքնուրույն կարգավիճակի հաստատումը գրեթե համաժամանակյա ընթացքի մեջ են Երուսաղեմի պատրիարքության ձևավորման և հզորացման հետ (դեռ չենք խոսում այն ցնցումների մասին, որ կրել է Երուսաղեմի աթոռն այս ժամանակահատվածում):

Առհասարակ, Տիեզերական եկեղեցում Հայ եկեղեցու գրված տեղի ու դերի վերաբերյալ կարելի է ասել, որ վաղ փուլում հայ և օտարազգի

աղբյուրներում առկա մոտեցումների տարբերությունը ելակետային է: Այս հարցն ուսումնասիրած հեղինակներից Ա. Բոզոյանը, հենվելով Հ. Գրոսցի տեսակետին, գտնում է, որ III-IV դարերում Տիեզերական եկեղեցու նվիրապետական կառույցը հաստատված էր Հռոմեական կայսրության վարչատարածքային բաժանումների համաձայն (ի դեպ, նման տեսակետ ժամանակին արտահայտել է նաև Մ. արք. Օրմանյանը) և նրա նախադաս աթոռների (գոնե Հռոմի և Կոստանդնուպոլսի) վերաբերյալ հայ և բյուզանդական աղբյուրները նմանատիպ մոտեցում ունեն: Սակայն Սասանյան Պարսկաստանի տարածքում գործող քրիստոնյա եկեղեցին, ըստ բյուզանդական մոտեցումների, ամբողջական կառույց չուներ, իսկ հայկական աղբյուրների վկայմամբ՝ ուներ:

Այս տարբերությունները հետագայում խորանում են՝ պայմանավորված Բյուզանդիայի քաղաքական և կրոնական հավակնություններով: Նման նվիրապետական անխարժեքության մեջ միջին դարերում մեղադրվում էր նաև Հայ եկեղեցին, որին հակադրվում են Մաշտոց Եղիվարդեցու (IX դ.) և Հովհաննես Դրասխանակերտցու (IX-X դդ.) պնդումները: Դրանց համաձայն՝ Ս. Ներսես Պարթևի օրերից հայոց կաթողիկոսությունն այլևս հավասարեցված էր պատրիարքական աստիճանի: Ավելի ուշ՝ XII դարից, եկեղեցիների միության բանակցություններում Հայ եկեղեցին արդեն հավակնություններ ուներ Անտիոքի պատրիարքական աթոռի հանդեպ:

Ավելին, տեղին ենք համարում հիշատակել նաև Մաղաքիա արք. Օրմանյանի տեսակետը այս հարցի շուրջ: Նա ընդարձակ դիտարկումներ ունի հայոց կաթողիկոսների՝ Կեսարիայում ձեռնադրվելու հանգամանքի շուրջ, որ նկատվել է, իբր, Կեսարիո արքեպիսկոպոսին Մեծ Հայքի աթոռի ենթակայության նշանակ (հղում է Հ. Գելցերի «Համառոտ պատմություն հայոց» աշխատությունը: Օրմանյան պատրիարքը համոզիչ հակափաստարկներ է բերում Մեծ Հայքի հայրապետության՝ այս անգամ արդեն ինքնազուլուս լինելն ապացուցելու համար: Այդ թվում են Տիեզերական եկեղեցու աթոռների իրավասությունների շրջանակը քաղաքական բաժանումներով որոշարկելը, տարբեր առիթներով հայոց հայրապետների հետ իրենց՝ Կեսարիայի արքեպիսկոպոսների կողմից իրավահավասար հարաբերությունների ցուցադրությունը, այն, որ բացի Փավստոս Բուզանդից, հայոց մատենագիտական աղբյուրներից և ոչ մեկը նման ենթակայության մասին չի նշում և այն, որ Փավստոս Բուզանդի հայացքները Հայ եկեղեցու և եկեղեցականների հանդեպ հայտնի են իրենց ոչ անաչառությամբ: Ավելին, այս աղբյուրի հայտնած տեղեկությունները, ասենք, Ս. Ներսես Պարթևի Կեսարիայում ձեռնադրվելու մասին, պարզ պատմական քննություն չեն բռնում: Բացի այդ, Կեսարիայի արքեպիսկոպոսները պետք է որ վիճարկեին Հայ եկեղեցու հետագա անկախացումը տիեզերական կամ համարժեք այլ ժողովներում, ինչը տեղի չի ունեցել և տեղի ունի այլ համանման դեպքերում

(օրինակ՝ Կիպրոսի աթոռի անկախացման): Վերջապես, տիեզերական աթոռակալներից ձեռնադրություն ստանալը այն շրջանում չէր էլ դիտվում ենթակայության դրսևորում, ինչը երևում է, օրինակ, Հոմոսի և Կոստանդնուպոլսի աթոռակալների դեպքում և այլն:

Ուստի, Հայ եկեղեցու Երուսաղեմից ծիսական կախվածության, կամ առավել ևս նրա ծիսական «արվարձան» լինելու մասին տեսակետը հարկ է, որ պատշաճ հիմնավորվեր, քանի որ նման դեպքում Հայ եկեղեցին որոշակի ենթակայություն պետք է ունենար Երուսաղեմի աթոռի նկատմամբ: Նման բան, ինչպես տեսանք, գոյություն չունեի կամ, խիստ վիճարկելի տեսակետով, գոյություն ուներ Կեսարիայի հանդեպ մինչև IV դարի կեսը: Ի դեպ՝ վերջինիս նույն շրջանում ենթակա էր հենց Երուսաղեմը:

Վերջապես, հիմներգական ավանդույթը քննելիս՝ ոչ մի կերպ չեն կարող շրջանցվել երաժշտական մտածողության հարցերը, որքան էլ որ ծեսն ու ծիսական հարցերը կարևորված լինեն: Հիմներգական ավանդույթ և համակարգ ձևավորելու համար ծեսի հետ և դրանից առաջ նախապայման է երաժշտաբանաստեղծական քիչ թե շատ զարգացած մշակույթի առկայությունը: Հայ մշակույթի վրա այլ մշակույթների ազդեցության մասին խոսելիս, նույնիսկ, պետք է այդ նախապայմանը նկատի ունենալ, այլապես ինչի՞ վրա են ազդել, ի՞նչ են ազդել և ինչպե՞ս են ազդել հարցերը անպատասխան կմնան:

Իհարկե, մշակույթների զարգացման պատմության մեջ ազդեցությունները նույնպես էական նշանակություն ունեն և շրջանցվել չեն կարող: Դրանք ցանկացած մշակույթի զարգացման համար կարող են հարստացնող, գործընթացներ խթանող գործոն լինել: Սակայն յուրաքանչյուր դեպքում ազդեցության մասին խոսելիս՝ հարկ է, որ այն հիմնովին ապացուցելի լինի, քանի որ ազդեցությունը մշակույթի զարգացման հիմնական ձևն ու զարկերակը չէ: Ցանկացած մշակույթի էնդոգեն զարգացումների բացակայությունն անհնար է դարձնում նաև ազդեցությունների գործոնը և ավելին, առանց ներքին զարգացումներ ձևավորելու ներունակության, որևէ մշակույթ չի կարող զարգանալ սոսկ ազդեցություններով: Ուստի, ազդեցությունները, որքան էլ բնական և կարևոր, այդուհանդերձ, մշակութային զարգացումների մայրուղին չեն ներկայացնում և ինքնըստինքյան ենթադրելի կոնկրետություն չունեն: Այդ պատճառով ուսումնասիրման գործընթացում դրանց ընդգծումը, ցանկացած դեպքում, տարբեր հարթությունների վրա պետք է լավ հիմնավորված լինի:

Առաջարկվող տեսակետին հակառակ՝ հիմներգական մի շարք ավանդույթներ կամ դրանց ծագումը չենք կարող բնութագրել որպես «հունական»: Ծիսական ավանդույթի ընդհանուր տարածաշրջանի մասին խոսելը կարող է, երևի, ենթադրել «Հունական», «Հունա – հռոմեական» և այլ համաբնույթ ձևակերպումներ, որ մշակութային արեալի ընդհանրական

բնութագիրը կներկայացնեն: Սակայն, երբ խոսում ենք հիմներգության մասին, ակնհայտորեն, նկատի ունենք որևէ էթնո – մշակութային կոնկրետ համակարգ: Օրինակ՝ կամ չենք օգտագործում «հելլենիստական հիմներգություն» ձևակերպումը կամ էլ, եթե օգտագործենք, այն որևէ ազգային, տեղային կամ համարժեք կոնկրետություն չի ունենա: Այն կփորձի բնութագրել հսկայական մշակութային մի արեալի կամ մշակույթի զարգացման մի տևական փուլի կամ էլ որոշակի ոճի հիմներգական ամբողջական ավանդույթ, որը սկզբունքորեն չէր կարող գոյություն ունենալ հելլենիզմի մասշտաբների մեջ հիմներգությունը բնութագրող այլ կարևոր հատկանիշների նման ընդհանրության բացակայության պատճառով:

Վերջապես, եթե կիրառենք «Հելլենիստական հիմներգություն ձևակերպումը», այն չի կարող համարժեք լինել «Հունական հիմներգություն» կամ «Հայկական հիմներգություն» հասկացություններին. դրանք մշակույթի տարբեր մակարդակների բնութագրեր են:

Մինչդեռ, մեր քննարկած հարցի դեպքում տեղին է խոսել հենց հելլենիզմի ընդհանրականությամբ միավորված տարածաշրջանի մասին, որի ներսում անպայմանորեն գոյություն ունեին բազմաթիվ հիմներգական ազգային կամ տեղային ավանդույթներ՝ անկախ մշակութային մեծ արեալ բնութագրող մեկ-երկու ընդհանրական հատկանիշից (այս դեպքում՝ հունալեզու լինելու ընդհանրությունից):

Ի դեպ, խնդիրը բազմաշերտ հարթությունների վրա դիտարկելը ոչ միայն արվեստագիտության, այլև ծեսը պատմական զարգացման դիտանկյունից քննելու պայման է (բավական է հիշել Ա. Բաումշտարկի կողմից ծեսի պատմական զարգացումն ուսումնասիրելու բազմանիստ մոտեցումները):

Ձևակերպված հարցերն ու հակափաստարկները, եթե անգամ բավարար չեն Շ. Ռընուի՝ Երուսաղեմի Հայկական Ճաշոցի վերաբերյալ տեսակետն ամբողջությամբ հերքելու, ապա, կարծում ենք, խիստ բավարար են այն կասկածի առնելու և ապացուցված չհամարելու համար:

Ի հավելումն՝ հայ հիմներգության ձևավորման հարցերի վերաբերյալ այդ խախուտ հիմքով բոլորովին նոր տեսակետ առաջադրելն, առհասարակ, ընդունելի չէ:

ԳԼՈՒԽ II

Ութձայնը Երուսաղեմյան տեսակետի կռվան

Ութձայնը, թերևս, այն պակասող հիմնական երաժշտական օղակն է լրացնում, որ Շ. Ռընուի տեսակետում փափուկ կերպով շրջանցված էր: Սակայն առանց այս օղակի այդ տեսակետը չարժեր անգամ քննարկել, քանի որ այն չէր կարողանա հավակնել հիմներգական համալիրի հարցեր լուսաբանող տեսակետ համարվելուն, այլ կմնար սոսկ որպես բանասիրական կամ ծիսագիտական մասնավոր, հաճախ խիստ վերապահելի հարցադրումներ ու կռահումներ առաջարկող մոտեցում:

Ութձայնը կամ քրիստոնեական այլ հարանվանություններում դրա դրսևորումները, մասնավորաբար Օկտոբիխոսը, դեռևս անցյալ դարից եղել են երաժշտագետ-միջնադարագետների, նաև ծիսագետների ակնդետ ուշադրության առարկա: Այն միջնադարյան ծիսական մշակույթի ուսումնասիրության ինքնուրույն դաշտ ներկայացնող, հնագույն ծագմամբ բարդ գաղափար է, որի իրացման հիմնական ձևերից մեկը միջնադարյան հոգևոր երաժշտաբանաստեղծական արվեստի կանոնական հիմքը ներկայացնող համակարգն է: Եթե անգամ այն դիտարկում ենք զուտ երաժշտական տեսանկյունից, միևնույն է, մնում է իր դավանաբանական, ծիսական-օրացուցային շերտերին սերտաճած: Այդուհանդերձ, համակարգի ուսումնասիրությանը համաքայլ, այդ շերտավորումները տարբերազատվել են, ենթարկվել հնարավորինս տարբերակված նկարագրության:

Դեռևս XX դարի առաջին կեսի ծիսագետների և երաժշտագետների աշխատություններում այս համակարգի ձևավորման պատմությունը կապվել է Մերձավոր արևելքի վաղ միջնադարյան կրոնական մշակույթի, մասնավորաբար, Սևերոս Անտիոքացուն վերագրված մի ժողովածուի հետ:

Թեև վերջին տասնամյակներում այդ կարծրացած տեսակետը վերանայվեց, սակայն մինչ այդ էլ, այժմ էլ Օկտոբիխոսի օրրանը միշտ ձգտել են տեղակայել լայն ընդգրկմամբ՝ Պաղեստինում, իսկ առավել հասցեական՝ Երուսաղեմում:

Այն, որ սինագոգային ավանդույթը համարվել է հին քրիստոնեական եկեղեցու ծիսական համակարգի հիմքերից մեկը, օրինաչափ է դիտվել միջնադարյան քրիստոնեական մշակույթի ուսումնասիրողների համար, սակայն երաժշտական արվեստի առումով այդ տեսակետն ավելի ընդգծված և, կարծում ենք, աջառու և չափազանցված մոտեցմամբ առաջ քաշվեց անցյալ դարի կեսին է. Վերների աշխատություններում: Այդ տեսակետի մասնավոր հանգույցներից մեկը հենց Օկտոբիխոսն էր, որի հին եգիպտական և խեթական ակունքներն ու դրանց բազմաճյուղ պատմական զարգացումը է. Վերների կողմից խճճված բավիղներով հասցվում էին ուշ անտիկ շրջանի Պաղեստին և հատվում Երուսաղեմի ավանդույթային շերտերում, որպես հուդայական մշակույթի տարր՝ թող որ տարասեռ երեսակներով: Այստեղից էլ հուդա-քրիստոնյաների, հուդա-աղանդավորական համայնքների, գնոստիկական գաղափարախոսությունների միջոցով տարածվում էին ողջ քրիստոնեական մշակույթով մեկ:

Այստեղ Վերները նկատի ունի հենց Օկտոբիխոսի գաղափարը, թեև խոստովանում է, որ սինագոգային ավանդույթն Օկտոբիխոս կամ դրա համարժեք այսօր չի ճանաչում. այն, որպես երաժշտական համակարգ, դժվար թե եղած լիներ: Եթե անգամ եղել է, անցել է անհետ: Սակայն դա չի խանգարում իրեն գաղափարի քրիստոնեական բեկվածքը հուդայական իրողություններից բխեցնելու:

Ի դեպ, նույն այդ հուդա-քրիստոնյաների և հայ միջնադարյան աղանդավորական շարժումների՝ հաճախ սուկ է. Վերներին հայտնի կապերի շնորհիվ Հայ Առաքելական եկեղեցին դառնում է առավել «հուդայականացված», ի շարս այլ քրիստոնյա եկեղեցիների, ուստի և իր մշակույթն էլ «հուդայականանում» է:

Այսպես կամ հիմնականում այսպես կարող է բնութագրվել է. Վերների տեսակետը, որն, իր հերթին, կռվան կարող է դիտվել Շ. Ռընուի «Երուսաղեմյան» տեսակետի համար:

Իհարկե, այս տեսակետը որոշակիորեն տարբեր է Շ. Ռընուի առաջարկածից, որ Երուսաղեմում անգամ ծեսի և հիմներգության համար հունական-բյուզանդական հիմքն է ընդգծում: Սակայն ցանկության դեպքում, է. Վերների այս՝ կարծում ենք հիմնականում հնացած տեսակետը կարող է համադրվել Շ. Ռընուի տեսակետին և դառնալ Երուսաղեմի «բյուզանդական» ծիսական-հիմներգական ավանդույթի հուդայական նախահիմք:

Օկտոբյուսի հետագա ուսումնասիրությունը է. Քոդիի, Փ. Ջեֆֆրիի աշխատություններում թեև այլ հունով է ընթանում, սակայն հենց այդպիսի համադրման երանգներ արդեն դրսևորում է Ս. Ֆրոյսիովի հետազոտություններից մեկում: Մանավանդ, երբ հեղինակը անդրադառնում է ծիսական տարվա մի շարք առանձնահատկությունների և հղում Ու. Ռեյի ուսումնասիրությունները:

Ս. Ֆրոյսիովի ուսումնասիրություններում, ըստ էության, միահյուսվում են Շ. Ռընուի առաջադրած «Երուսաղեմյան» տեսակետը և իր ծիսական-երաժշտական կարևոր կռվանը՝ Օկտոբյուսը: Հիմնական տարբերություններից մեկն այն է, որ Ս. Ֆրոյսիովը հիմներգության ծագումը Երուսաղեմի Հայկական Ճաշոցից քիչ հավանական է համարում: Նրա հետազոտություններում այս տեսանկյունից հատուկ կարևորություն են ստանում հին վրացական ժողովածուները: Սակայն, միևնույն է, թե՛ դրանք, թե՛ Երուսաղեմի Հայկական Ճաշոցը Ս. Ֆրոյսիովի համար, ինչպես և Շ. Ռընուի, ոչինչ հայկական կամ վրացական չեն ներկայացնում, այլ միայն Երուսաղեմն իր ավանդույթով: Կամ եթե անգամ ներկայացնում են, ապա այդ ազգային շերտերը կա՛մ քննարկելի չեն, կա՛մ նախնական չեն, կա՛մ մեկ այլ ինչ:

Այն, որ հայկական մշակույթում կամ դրան առնչակից շերտերում տեսակետն անտեսել է մի շարք առասպելաբանական, ծիսական, ծիսական-օրացուցային, երաժշտական իրողություններ, սկզբնաղբյուրներ, առաջացրել հայ հիմներգության պատմության մեջ չբացատրվող անհարթություններ, եղծել այդ պատմության վկայված հիմքերից մի քանիսը և այլ համասեռ հարցեր, որպես հակափաստարկ առաջադրվել են իրենց ցուցաբերող գլխի:

Հայ հիմներգության ձևավորման «Երուսաղեմյան» տեսակետի համատեքստում Ութայն, իսկապես, կարող էր լրացուցիչ և զուտ

երաժշտական փաստարկ լինել, որ կարող էր ապացուցել քրիստոնեական հիմներգական մշակույթի և դրա ներսում նաև հայ հիմներգության՝ Երուսաղեմի մեկ – միասնական ակունքից բխած լինելու տեսակետը:

Սակայն մի շարք անհրաժեշտ նախապայմաններ, իրողություններ կամ բնութագրեր, որ պետք է ապահովելին Ութձայն-Օկտոհիտոսի այդպիսի դերն ու բնույթը կա՛մ բացակայում են, կա՛մ տարաբնույթ են:

Հայտնի բան է, որ միջնադարյան եկեղեցական մշակույթներում ծիսական գործառույթը կարևոր արտարվեստային գործոն էր, որի ազդեցությունը ծիսական արվեստի զարգացման գործում կարող էր հաճախ սկզբունքային լինել: Սակայն առաջարկված «Երուսաղեմյան միակունք» տեսակետով Օկտոհիտոսի պատմության մեջ բացառիկ ֆունկցիա էր վերապահված ծիսական օրացույցին: Երաժշտական Օկտոհիտոսի ենթադասվածությունն այդ օրացույցի կառուցվածքային տրամաբանությանը գրեթե հիմնարար կանխադրույթի ուժ ունի այս քննարկվող հայեցակարգում:

Հայ հիմներգական մի շարք իրողություններով ցույց տրվեց, որ նման մոտեցումը, գոնե հայ մշակույթի շրջանակներում, խիստ խոցելի կարող է լինել:

Այն, որ այդ ծիսական օրացույցը բացառիկ նշանակություն ուներ երաժշտական բաղադրիչի կազմավորման գործում, նաև պայմանավորված էր այն բանով, որ հենց ծիսական օրացույցն էր համարվում Օկտոհիտոսի հնագույն պատկերացումների «կրիչը», որով դրանք հասնում էին միջնադար և դառնում եկեղեցական մշակույթ կազմակերպող գաղափար:

Այս առումով ևս հայ մշակույթը հնարավորություն է ընձեռում դիտարկել մշակութային իրողություններ, որտեղ համաբնույթ հնագույն պատկերացումների և արվեստի միջնադարյան արտահայտությունների փոխառնչությունները տեղի են ունենում «անմիջնորդ»՝ առանց օրացուցային ֆունկցիայով միջնորդավորված լինելու:

Բացի այդ, բերված օրինակներով հնարավոր համարվեց Օկտոհիտոսի հնագույն գաղափարն արտացոլող պատկերացումների ավանդումը՝ առանց հին ծիսական օրացույցների և մանավանդ առանց կոնկրետ մեկ – երկու մերձավոր արևելյան օրացուցային «անշրջանցելի» ավանդույթի միջնորդության: Ուստի, առանց դրա ողջ հնագույն մշակույթի տարբեր շերտերում հանդիպող համապատասխան պատկերացումներն այլևս հնարավոր չէ անպայմանորեն հատել մեկ ու միակ ավանդույթի տիրույթում և դրանով հիմնավորել քրիստոնեական արվեստում Օկտոհիտոսի մեկ ակունքից տարածված լինելու թեզը:

Երուսաղեմյան տեսակետի համար Ութձայնի հիմնավորում գտնելու մեր փորձը հանգեցնում է Ս. Ֆրոյսիովի ուսումնասիրությանը, որն իր հերթին դարձյալ հենվում է Շ. Ռընուի ուսումնասիրություններին: Հեղինակի դիտարկումներն էլ միտված են երուսաղեմյան չլապահանված հիմներգությունը

վրացական աղբյուրներում փնտրելուն և դարձյալ՝ վրացական պահպանված հիմներգական հուշարձանը Երուսաղեմի չպահպանված, չհիշատակված հուշարձանի կրկնօրինակն է կամ հենց այդ չհիշատակված ժողովածուն՝ ինքը: Եթե մի կողմ թողնենք Ութձայնի այս ուսումնասիրության հետ կապված բոլոր այն հարցերը, որ առանձին հետազոտություն են պահանջում, կարելի է ասել, որ Շ. Ռընուփ տեսակետն հիմնավորելու համար հարկ է դիմել Ս. Ֆրոյստոփ տեսակետին, իսկ վերջինս հիմնավորելու համար՝ նորից Շ. Ռընուփ նույն աշխատությանը...

Ս. Ֆրոյստոփ առաջարկած մոտեցումները նույնպես որոշ կետերում հակադրվում են Շ. Ռընուփ տեսակետին. օրինակ, այն, որ Ճաշոցը չի կարող Շարակնոցի հիմք դառնալ:

Վերջապես, երաժշտական մեկ – միասնական համակարգի, դրա մասին որևէ հիշատակության կամ պատմական վկայության բացակայությունը նույնպես հնարավորություն չի ընձեռում խոսելու մի ինչ – որ ընդհանրական Օկտոիխոսի մասին, որ առաջացել է մեկ կոնկրետ ակունքից և հետո տարածվել ու տեղայնացվել տարբեր ավանդույթներում:

Ութձայնի Համաքրիստոնեական ընդհանրական երաժշտական համակարգի մասին տեսությունը, գոնե արդի գիտական ուսումնասիրություններով, հնարավոր չէ ապացուցել: Նման համակարգի հետահայաց վերականգնման փորձն իսկ, չհաշված իր բազմաթիվ խոցելի կետերը, առաջ է բերում սկզբունքային հակասություններ:

Հետևապես, հենվելով հայ մշակույթի հնագույն շերտերից ավանդված պատկերացումների, հիմներգական կենդանի ավանդույթի, դրա պատմության, պահպանված ծիսական ժողովածուների և այլնի վրա՝ կարող ենք եզրահանգել, որ Օկտոիխոսի կամ դրա տարբեր համարժեքների համար նախնական հիմքեր առկա են եղել Մերձավոր Արևելքի ամենատարբեր մշակույթների հնագույն շերտերում: Միջնադարյան եկեղեցական մշակույթում այդ գաղափարի խիստ տարածված բնույթ կրելը պայմանավորվել է քրիստոնեական վարդապետության միջոցով դրա վերախմաստավորմամբ, քրիստոնեական գաղափարաբանության մեջ ներմուծմամբ: Սակայն յուրաքանչյուր մշակույթ այն իրացրել է իր ավանդույթային շերտերի հիման վրա, տեղային մշակույթի արտահայտություններով և առանձնահատկություններով: Իհարկե, փոխազդեցությունների, մշակութային տարատեսակ փոխառնչությունների հնարավոր տարբերակները չեն բացառվում: Սակայն դրանց հնարավորությունը շեշտելով հանդերձ՝ հայ մշակույթի օրինակով կարող ենք պնդել, որ Օկտոիխոսի մշակման, դրա կիրառական դրսևորումների ձևավորման և մանավանդ եկեղեցական արվեստի այս կամ այն ճյուղում որպես ֆունկցիոնալ համակարգ կիրառելու գործում տեղային մշակույթների առաջնային դերակատարությունն անվիճելի է:

Հայ հիմներգության պատմության մեջ, հակառակ այն բանին, որ ձայնային մտածողության հիմնական բաղադրիչները հաճախ նախաքրիստոնեական վաղագույն շրջանի արտահայտություններ են և մինչ V դարը նման երաժշտական համակարգի կիրառության հետքեր նույնիսկ այսօր կարելի է գտնել, այնուհանդերձ, Ութձայնի Սահակ – Մեսրոպյան շրջանի կանոնացումը հենց վերը նշված տեղային ավանդույթի լավագույն վկայությունն է, որ իրացվել է հայ մշակույթի զարգացման այս փուլի տրամաբանությամբ: Ավելի ճիշտ, առաջարկում ենք այն դիտարկել հենց այդ տեսանկյունից:

Չայնի դասակարգումը Ս. Սահակի կողմից «Ազգային եկեղեցու» ձևավորման, «Քրիստոնեության ազգայնացման» կամ «ազգային քրիստոնեական ինքնության» կազմավորման գործընթացի մի բաղադրիչն էր՝ այբուբենի, Աստվածաշնչի թարգմանության, հայալեզու եկեղեցու և դպրոցի շարքում և այդ տրամաբանությամբ է բացատրվում: Այսինքն՝ Հայ եկեղեցու հիմներգության գործնական սկզբունքների կարգավորումը նույն այդ հայալեզու ծեսի հիմներգական բաղադրիչի կարգավորումն էր, որ նույնչափ ազգային էր, ինչքան թվարկվածները և նույնքան համաքրիստոնեական՝ ինչքան այդ նույն բաղադրիչները:

Նշված գործոնները, համաքրիստոնեական զորեղ ազդակներից խթանված լինելով, ունեին խոր տեղային արմատներ այնպես, ինչպես ծիսական Օկտոիխոսի դեպքում՝ հնագույն շրջանի տիեզերական պատկերացումները, սրբազան հավատալիքները և դրանց սերտաճած տոմարական համակարգն են ցույց տալիս:

Այլ խոսքով՝ հայ իրականության մեջ Ութձայնի դասակարգումը կարող է բացատրվել սուկ հայ մշակույթի զարգացման այդ փուլի համալիր տրամաբանությամբ:

ԳԼՈՒԽ III

Բյուզանդական ազդեցության երկու վարկած հայ հիմներգության ժանրային համակարգում

Հայ հիմներգությունը օտար ակունքից «որդեգիր» լինելու գաղափարը նոր չէ մեզ համար: Ավելին, այդ գաղափարները որոշակիորեն նման են վերոհիշյալ «Երուսաղեմյան» տեսակետին այն բանով, որ բյուզանդական մշակույթն են մատնանշում որպես հայ հիմներգության ծննդաբանական օջախ: Իհարկե, այս վերջին տեսակետը մեզանում ավելի վաղ է ձևավորվել նախորդից: Որոշ իմաստով այն կարող է XIX դարի երկրորդ կեսի հայագիտությանը հատուկ գերքննադատական մոտեցման արտացոլանք համարվել:

Հայ միջնադարյան մշակույթի գրեթե բոլոր հիմնական շերտերի վերանայումն այդ շրջանում բնականորեն առաջացնում է նաև հիմներգության ձևավորման առաջացման երեք առանցքային հանգույցների

վերաձևակերպման խնդիր: Վերանայելի է համարվում այդ մշակույթի ձևավորման ժամանակափուլը, կասկածի է առնվում այդ արվեստը կերտած մի շարք խոշոր միջնադարյան հեղինակների իսկությունը և, վերջապես, հայ հիմներգության ձևավորման համար անհրաժեշտ նախադրյալներն ու հիմքերը տեղափոխվում են այլ մշակույթային միջավայր՝ կասկածի տակ դնելով հայ հիմներգության հայրենական ծագումը:

Ուստի, բնական է, որ այս տեսակետը մեզանում առաջացել է բանասիրության մեջ՝ սկզբունքորեն անտեսելով երաժշտական որևէ իրողության դերակատարությունը հիմներգության ձևավորման և զարգացման հարցերը լուսաբանելիս: Այդուհանդերձ, այս տեսակետն է եղել տիրապետողը հայրենական երաժշտագիտության մեջ՝ շնորհիվ դրա առավել «չափավոր» և համբավված ներկայացուցիչներից մեկի՝ ակադ. Մ. Աբեղյանի հեղինակության և հայ բանասիրության մեջ նրա իրականացրած, հիրավի, հիմնարար հետազոտությունների:

Նկատի առնելով այն, որ այս մոտեցմամբ հայ հիմներգության համար որպես մշակույթային փոխատու հիմք բյուզանդական արվեստն է դիտվում, տեսակետը պայմանականորեն անվանեցինք «Բյուզանդամետ» կամ «Բյուզանդական»: Այն հիմնականում արտացոլվել է հայ հիմներգության ծագման հարցերը քննարկելիս, զարգացման հիմնական ուղղություններն ու ուղենիշները հստակեցնելիս և հայ հիմներգության մեկ-երկու ժանր բնութագրելիս: Վերջիններն հայ հոգևոր երգատեսակների շարքում, իհարկե, առանցքային նշանակության արտահայտություններ են, որոնցով կարող է բնութագրվել հայ հիմներգության զարգացման այս կամ այն փուլն ամբողջությամբ:

Խոսքը հայկական հոգևոր երգարվեստի Կացուրդ և Կարգ արտահայտությունների (կարգը, ծիսական նշանակությունից զատ, նաև որպես երգատեսակ որոշակիորեն վերապահելի է մեզանում) մասին է: Դրանցից վերջինն, ըստ Մ. Աբեղյանի բյուզանդական Կանոն ժանրի մեքենայական փոխառություն է, իսկ Կացուրդն, արդեն արեղյանական տեսակետների հետևորդ Ն. Թահմիզյանի կարծիքով, բյուզանդական Կոնդակիոնի սեղծագործաբար նմանակումն է մեզանում:

Այս երկու կարևորագույն ժանրային առանցքներով է պայմանավորված երրորդ գլխի ներքին բաժանումը, քանի որ հարկ ենք համարել առանձին կերպով քննել համադրվող ժանրերի նմանություններն ու տարբերությունները: Մեր ստացած արդյունքները թույլ են տվել իսպառ հրաժարվելու նման անվերապահ զուգադրումներից և տեսակետն ամբողջապես հիմնավոր համարելուց:

Ն. Թահմիզյանը կառուցվածքային տարրն է շեշտում, որպես ընդհանրություն Կացուրդի և Կոնդակի միջև: Հարկ է նկատել, որ Կոնդակը 18-26 տնից բաղկացած, ակրոստիքոսով գրված և կրկնակ ունեցող

ընդարձակ պոեմ է: Կացուրդը բոլորովին այլ կառույցի ստեղծագործություն է, որում, ի դեպ, հարկ է շեշտել, որ ակրոստիքսորը հատկապես այբբենական է: Հետևապես տների քանակն էլ հայերեն այբուբենի տառաքանակով է պայմանավորված, այսինքն շատ ավելի են, քան սովորաբար լինում է Կոնդակում:

Ըստ Վելլեշի, Կոնդակի բոլոր տները կառուցվածքով նման են միմյանց: Կոնդակի մեկ տունը կոչվում է «Տրոպարիոն», որը կարող է ունենալ 3-13 տող: Բոլոր տրոպարիոնները ստեղծված են մոդել հանդիսացող տան՝ «Իոմոսի» (είρμός) օրինակով: Բացի այդ, Կոնդակն ունի այլ բաղադրամասեր ևս, որոնք բացակայում են կացուրդի կառուցվածքում (որպես օրինակ՝ Կոմիտաս Աղցեցու «Անձինքում»): Դրանցից են «Փրուփմիումը» (προοίμιον) կամ «Կուկուլիոնը» (κουκούλιον), որը կարճ տրոպարիոն էր, դրվում էր Կոնդակի սկզբում և չափական ու մեղեդային առումներով Կոնդակից անկախ էր: Ուշ շրջանում այդ նախաբանը հաճախ բաղկացած էր լինում երկու կամ երեք տներից: Փրուփմիումն ու Կոնդակը միավորվում էին կրկնակով (refrain)՝ «էֆիմնիում» (εφύμνιον) և ձայնեղանակով (musical mode): Կրկնակով ավարտվում էին բոլոր տները: Է.Վելլեշը շեշտում է, որ յուրաքանչյուր տան վերջում կրկնակի առկայությունը ցույց է տալիս, որ Կոնդակները մենակատարներն էին երգում՝ երգչախմբի ուղեկցությամբ, որի կատարմամբ հնչում էին կրկնակները: Այսինքն՝ որոշակի կառուցվածքային նկարագիրը թելադրում էր նաև կատարման կոնկրետ կերպ:

Կացուրդի դեպքում վերջին հատկանիշը նույնպես բացակայում է:

Կացուրդը կարող է համապատասխանել Կոնդակի վերը նշված, վաղ շրջանում կիրառված անուններից մի քանիսին: Կացուրդն էլ առհասարակ երգ է, կացուրդն էլ, որպես հոգևոր երգ՝ աղոթք է, կացուրդն էլ, ըստ Նոր Հայկազյան բառգրքի վերը բերված հատվածի, ունի Կոնդակին նման մի շարք ընդհանուր բնութագրեր: Սակայն, Կոնդակի նշված անունները, հավանաբար, կա՛մ անվանում են սոսկ, կա՛մ ընդհանուր բնութագիր, կա՛մ էլ սխալ կիրառված ցուցիչ: Դրանք ճշգրիտ ժանրային ցուցիչ չեն կարող հանդիսանալ:

Ժանրային տերմինի նշանակությամբ, նշված անուններից կացուրդին կարող է համապատասխանել հիմնը, բայց վերապահությամբ, որ կացուրդը հիմնի ենթատեսակներից սոսկ մեկը կարող է լինել: Սակայն, ամբողջ հարցն այն է, որ ինքը՝ Կոնդակը, հիմն չէ:

Կոնդակի ժանրային տիպը քարոզն է, ճառը, այլ ոչ հիմնը: Է.Վելլեսը Կոնդակը (կարճ, ոչ ծավալուն կառույցի) համեմատելով կանոնի բաղադրիչ ներբողների՝ օդաների հետ, նշում է, որ կառուցվածքային տարբերություն չկա նրանց միջև: Սակայն շեշտում է դրանց տիպաբանական տարբերությունը՝ Կոնդակը համարելով քարոզ (homily), իսկ կանոնի բաղադրիչները՝ փառաբանական հիմնի բնույթ ունեցող օդաներ:

Ա. Աբգարյանը պաշտպանելով նույն տեսակետը՝ նկատում է, որ Կոնդակը գրականա-գետների կողմից դիտվում է որպես չափաբանված (վերսիֆիկացված) քարոզ: Տեսակետը բացատրում է նաև Կոնդակի բազում այլ անուններով հիշատակվելը. «Միջնադարյան տեսական միտքն այս ժանրատեսակն իր անվամբ չի արձանագրում, որովհետև այն դիտում է որպես քարոզին հարող գրական-արարողական միավոր, քարոզի տարատեսակ»: Ավելին, հեղինակը նմանատիպ երևույթ է համարում Գրիգոր Նարեկացու գանձ-քարոզները: Այսինքն, ըստ Ա. Աբգարյանի, Կոնդակի զուգահեռ ժանրը մեզանում, լրացուցիչ ուսումնասիրություններից հետո, կարող է համարվել գանձը՝ իհարկե ոչ նրա նմանակմամբ ձևավորված (որևէ կարգի գայթակղություն կանխելու նկատառումով)՝ հիշենք դեռևս V դարասկզբից վկայված երգվող քարոզների հայկական ավանդույթը): Մինչդեռ, ինչպես վերևում տեսանք, կացուրդը մեզանում դիտվել է որպես տոնական երգ: Հատկապես Կոմիտաս Աղցեցու «Անձինքը» աներկբայորեն նավակատյաց հանդեսի առիթով ստեղծված փառաբանական հիմն է, ինչը լավագույնս արտացոլում են բանաստեղծական տեքստն ու երաժշտությունը:

Այսպիսով, Կացուրդ և Կոնդակ ժանրերը բոլորովին տարբեր են թե՛ անվանաձևերով, թե՛ կառուցվածքով, և մանավանդ՝ ժանրային տիպաբանությամբ:

Կարող ենք նշել, որ հայ-բյուզանդական մշակութային փոխառնչությունները փաստող երևույթներն, իհարկե, հնարավոր ենք համարում: Աներկբայորեն ընդունելի են նաև համաքրիստոնեական նշանակության ընդհանրությունները մի շարք մշակույթների միջև: Սակայն դրանց ինքնուրույն զարգացման արդյունքում առաջացած էնդոգեն երևույթների միջև հնարավոր, բայց միմյանցից անկախ զուգահեռականությունը նույնպես իրողություն է: Ուստի, սուկ այդ համաքրիստոնեական մշակութային ընդհանրությունների հիմքով, կամ հեռակա, միջնորդավորված, առավել ևս դետալային նմանությունների հիման վրա, առանց լրացուցիչ ամուր կռվանների, միակողմանի ազդեցությունների, մշակութային պատվաստների, փոխառությունների մասին խոսելը, այն էլ երկու զարգացած մշակույթներ համեմատելիս՝ ընդունելի չէ:

Համենայն դեպս, մեր քննարկած երկու ժանրերի (Կացուրդ և Կարգ) առումով բյուզանդական երգարվեստից ո՛չ ազդեցություն, ո՛չ ստեղծագործաբար նմանակում, առավել ևս, փոխառություն չի եղել և չէր կարող լինել:

Կացուրդի և Կարգի բյուզանդական ծագման հայեցակետի քննարկումն ապացուցում է, որ նման մոտեցման դեպքում ոչ միայն անտեսվում կամ աղավաղվում են հայ հիմներգության ժանրային համակարգի մի շարք կարևոր բնութագրիչներ, այլև խաթարվում է այդ արվեստի ձևավորման և զարգացման պատմական տրամաբանությունը:

Կարգ և կանոն ժանրերի հարադրման առումով ևս մասնավոր դիտարկման արժանացած կառուցվածքային, ծիսական-գործառութային, ժանրային-տիպաբանական և այլ բնութագրիչների անհամապատասխանությանն առընթեր, առաջարկված տեսակետով խնդիրներ են ի հայտ գալիս հայ հիմներգության ժանրային դրսևորումների, հիմներգու հեղինակների, հիմներգական ժողովածուների, եկեղեցու պատմության և այլ իրար շաղկապված իրողությունների վերաբերյալ պահպանված վավերական փաստաթղթերի, վկայությունների և այլ պատմական իրողությունների միջև: Ուրիշ խոսքով՝ ներկայացվող հայեցակետը ոչ միայն չի արտացոլում հայ հիմներգության և առհասարակ հայկական միջնադարյան մշակույթի խնդիրն առնչակից իրողությունները, չի բացատրում այդ արվեստի այս կամ այն արտահայտության ձևավորման և զարգացման հարցերը, այլև եղծում է հայ հիմներգության ժանրերի ծագման պատմական իրականությունն ու դրա համակարգային տրամաբանությունը:

Գուցե և առանձին վերցրած այս կամ այն ժանրի մեկ-երկու արտաքին հայտանիշով կարելի է հեռու գնացող դատողությունների շղթա կազմել, սակայն այն անպայմանորեն վերանայման պահանջ կառաջադրի, եթե դիտարկվի այդ արվեստի պատմության և ժանրային համակարգի առավել լայն համատեքստում:

ԳԼՈՒՆ IV

Վերանայելի հանգույցներ հայ հիմներգության «Ավանդական» հայեցակետում

Աշխատանքում «Ավանդական» է համարվել հայ հիմներգության ձևավորման վերաբերյալ այն տեսակետը, որի ակունքները հայ միջնադարից են ժառանգված: Տեսակետն՝ ինքը, որպես գիտականորեն հիմնավորված մոտեցում, ձևակերպվել է XIX-XX դարերի սահմանագծին Կոմիտասի կողմից: Սակայն հայ երաժշտագիտության մեջ հետագայում զարմանալիորեն համադրվել է վերոհիշյալ «Բյուզանդամետ» տեսակետին: Չուտ երաժշտական, երաժշտատեսական հարցերի քննարկման առումով հայ երաժշտագետները, հիմնականում, հետևել են Կոմիտասին, սակայն հիմներգական արտահայտությունների ձևավորման տեսանկյունից առավել կիրարկելի են համարել Մ. Աբեղյանի մոտեցումները: Այս երկակիությունն արտահայտվում է, մոտավորապես, հետևյալ մոդելով. հայ հոգևոր երգարվեստի երաժշտական ակունքներն ազգային են (Կոմիտաս), սակայն այդ արվեստի ակունքներում, որոշ ժանրային և արվեստը բնութագրող իրողությունների հիմքում բյուզանդական տարրը վճռորոշ է, կամ հայ մշակույթը փոխառու է (Մ. Աբեղյանից ժառանգված): Հակասությունն այստեղ մեզ համար ակնհայտ է: Հիմներգությունը երաժշտաբանաստեղծական-ծիսական անտարանջատ համալիր է, ուստի նրա տարբեր բաղադրիչների

արհեստական հերժումն ու դրան տարասեռ ծագում վերագրելը, եթե անգամ մերժելի չհամարենք, ամուր փաստարկներ պահանջող երևույթ է:

«Ավանդական» տեսակետի նույնպիսի և այլաբնույթ անհարթություններ, որ ի հայտ են գալիս նախորդ տեսակետները քննարկելիս, նույն այդ «Ավանդականի» մի շարք դրույթներ կամ օղակներ առանձին կերպով հիմնավորելու կամ հիմնականում վերանայելու պահանջ են առաջացնում: Այդ շարքում են հայ հիմներգության առաջին հեղինակի, ուրեմն և ձևավորման ժամանակավույի, ծիսական ակունքների հարցը, հիմներգության առաջին հեղինակի և հիմնադիրների պատմականորեն տարբերակված գործառույթների տարբերազատումն ու գիտական նկարագրությունը, որոշ ժանրերի «կազմախոսությունն» ու ձևավորման պատմական, ծիսական տրամաբանության ներկայացումը, հայ հիմներգության ձևավորման վերաբերյալ կարևոր նշանակության աղբյուրների, հուշարձանների ունեցած պատմական դերակատարության վերահաստատումը, իսկ առանձին դեպքում՝ հուշարձանի ժամանակն ու հեղինակի հարցի ճշգրտումը: Դրանք առանձին ենթագլուխներով ներկայացված են որպես «Ավանդական» հայեցակետի վերանայելի հանգույցներ:

Մեր մոտեցման տեսանկյունով պայմանավորված՝ ժանրերի զարգացման համալիր սկզբունքի տրամաբանությունը թելադրում է նաև ձևակերպել հայ հիմներգության ժանրային համակարգի վերջին ենթահամակարգն՝ իր երաժշտական լեզվամտածողությամբ և այն պայմանավորող կրոնափիլիսոփայական, գաղափարաբանական հիմքով, ինչը համարել ենք Հայկական Վերածնության (հայկական Վերածննդի) արտահայտություն:

Հայ հիմներգության առաջին հեղինակի հարցը

Սարգիս Երեցի հիշատակությունը թույլ է տալիս ենթադրել, որ հանգստյան կամ հոգեհանգստյան կարգի երգերի հեղինակը Ս. Ներսես Պարթևն է, ինչն ամրապնդվում է այն բանով, որ նույն հեղինակն է առաջինը կանոնացրել համապատասխան ծիսական արարողությունները մեզանում: Մյուս կողմից՝ հայ եկեղեցու ծիսական համակարգն այսօր էլ պահում է նրա վավերացրած սաղմոսերգական միավորը, ինչը լրացուցիչ անգամ կարող է վկայել, որ Ս. Ներսես հայրապետը ծիսական կարգեր սահմանելուն առնչվել է նաև դրանց երաժշտական հարդարման հարցերով և որ առհասարակ երաժշտաբանաստեղծական վաստակ ունեցող հեղինակ էր:

Ինչ խոսք, նույնիսկ այս դեպքում կարող ենք պնդել, որ հայ հոգևոր ինքնուրույն երգի հիմնադիրները Ս. Սահակ Պարթևն ու Ս. Մեսրոպ Մաշտոցն էին՝ նկատի ունենալով նրանց սահմանած այն սկզբունքներն ու ձևավորած նախադրյալները, որ հիմք հանդիսացան հայ հիմներգական մշակույթի զարգացման ողջ պատմության համար: Սակայն առաջարկում ենք տարանջատել առաջին հեղինակի հարցը հիմնադիրների դարակազմիկ դերակատարությունից և այս դեպքում, գոնե շարականերգության

պատմության մեջ, առաջին վկայված հեղինակ համարել Ս. Ներսես Պարթևին: Նկատի ունենալով ննջեցելոց և հանգստյան արարողությունների վերաբերյալ Ս. Ներսես Մեծի կանոնական կարգավորությունները (ըստ Մովսես Խորենացու և Փավստոս Բուզանդի), հիշատակվող հայ առաջին ինքնուրույն հոգևոր երգերը կարող են թվագրվել ոչ շուտ, քան Աշտիշատի Բ ժողովը. նկատի ունենք 356-ից մինչև 373 թվականը՝ մինչև Ս. Ներսես Մեծի մահն ընկած ժամանակահատվածը:

Հայ հիմներգության հիմնադիրների հարցը

Ս. Մեսրոպ Մաշտոցն ու Ս. Սահակ Պարթևը իրավացիորեն կարող են համարվել հայ հոգևոր ինքնուրույն երգի հիմնադիրները ոչ այն պատճառով, որ շրջանցելով IV դարից հիշատակվող հեղինակին կամ հեղինակներին, նրանց են դիտել որպես առաջինը հայ հոգևոր երգաստեղծության մեջ, այլ այն հիմքով, որ նրանց ժառանգության մեջ արդեն իսկ բերվում են հայ հիմներգության առանցքային ժանրերի, գոնե դրանցից մեկ - երկուսի տիպական բնութագրերը, կառուցվածքային կորիզը, ծիսական կենցաղավարման նորմերը, որոնք հոգևոր երգի կանոնական հիմքն են, և հետագա զարգացման այլ նախադրյալներ: Դրանք, ըստ էության, անփոփոխ կերպով արտացոլված են իրենց և իրենց աշակերտների հիմներգական ժառանգության մեջ, V դարը ներկայացնող մեկնողական հուշարձանում, մյուս կողմից VII-VIII դարերի թե՛ հիմներգական, թե՛ մեկնողական երկերում: Իսկ եթե նկատի ունենանք այն կարևորագույն դերը, որ նրանք ունեցել են նաև տաղային արվեստի ժանրային կազմի ձևավորման գործում, ապա հայ հոգևոր երգարվեստի հիմնադիրները հայ գրավոր մշակույթի այս երկու հսկաներն են՝ անկախ մինչև իրենց հիշատակվող հեղինակների մասին առկա փաստերից:

«Օրհնություն» շարականի ծագումնաբանության շուրջ

Օրհնություն շարականը, մեզանում տիրապետող տեսակետի համաձայն, ծագել է Հարության Ավագ օրհնություններից կամ լծորդված է եղել դրանց: Այնինչ, դրանք ունեն սկզբունքային տարբերություններ, որ թույլ են տալիս Օրհնությունն ու Ավագ Օրհնությունը դիտարկելու որպես շարականի երկու տարբեր ենթաժանրեր: Իսնդրի վերաբերյալ գոյություն ունեցող այլ տեսակետից բացի, մենք էլ առիթ ունեցել ենք անդրադառնալու հարցին: Սակայն Օրհնություն շարականի ծագման և կիրառության կապակցությամբ մի շարք հարցեր տակավին մնում են չհստակեցված:

Մինչ VIII դարասկիզբը ստեղծված կարգերից անշփոթելի է Ս. Հռիփսիմյանց կույսերի կարգն իր հռչակավոր Օրհնությամբ: Այս ստեղծագործությունը մշտապես հիշատակվել է Կոմիտաս Աղցեցու անունով, և կարգն էլ հետագայում չի նորոգվել, համենայն դեպս նման հիշատակություն չգտանք: Ուստի, Օրհնություն երգել են VII դարասկզբին ևս: Այսինքն, Ս. Ներսես Շնորհալին և, առհասարակ, VIII դարից հետո գործած այլ

հեղինակներ Օրհնություն կիրառում էին ըստ ծիսական հնավանդ կարգի և հին հեղինակների կարգերն էլ վերանորոգելիս կամ նորերով փոխարինելիս՝ պահպանում էին կարգի կառույցն ըստ ծիսական գործառույթի, համապատասխան միավորներով հանդերձ:

Վերջապես, հենց Հարության Ավագ Օրհնությունների առնչությամբ պատմիչը խոսում է Ստեփանոս Սյունեցու կողմից դրանց դասակարգման, «կարգել», «շարելու» մասին: Այսինքն՝ նախապես Օրհնություններ պետք է լինեին, որ VII-VIII դարերի հեղինակը դրանք դասակարգեր:

Ուրեմն՝ Ա. Ներսես Շնորհալիւն Օրհնությունները հավելել է կա՛մ հնավանդ սովորույթը նկատի ունենալով, այսինքն՝ կիրակի օրերին, ըստ ձայնեղանակային հաջորդականության՝ ութերորդ ձայնեղանակով (յոթ ձայնը մեկ) Օրհնություն երգելու գոյություն ունեցող կարգի, կա՛մ էլ այդ կարգով արդեն գոյություն ունեցող Օրհնությունները փոխարինել է նորերով (հնարավոր է նաև հին երգերի «նորոգումը», վերաեղանակավորումը և այլն): Այսինքն՝ ցանկացած դեպքում, այժմ այդ Օրհնությունների առկայությունը Մեծի պահոց կարգերում վկայում է մինչ Ստեփանոս Սյունեցին մեզանում Օրհնություն երգելու ավանդույթի, ավելի ստույգ՝ կարգի մասին:

Այսքանով պարզ է, որ Օրհնությունն ու Ավագ Օրհնությունը, թեև աստվածաշնչյան համանման կամ նույնական դրվագների հիման վրա ստեղծված, շաղկապված ծիսական ֆունկցիայով, բայց տարբերակված կիրառությամբ, տարբեր կազմությամբ, կազմավորման տարբեր ընթացքով, ընդունված տեսակետի համեմատ՝ պատմական հակառակ հերթականությամբ ձևավորված շարականային միավորներ կամ ենթատեսակներ են:

Ըստ կատարված դիտարկումների, իրենց բազմապիսի տարբերությունների պատճառով Օրհնությունն ու Ավագ Օրհնությունը շարականի էականորեն տարբեր ենթաժանրեր են: Օրհնությունն իր բաղադրիչներով առավել հին է և մերձ Հանգստյան Օրհնությանը կամ շարականին: Այդուհանդերձ, այս երեք դրսևորումները բազմամաս երգային արտահայտություններ են, որ իրենց բաղկացուցիչ մասերի շարականային բնույթի և այդ բնույթի միատարրության հաշվին տարբերվում են շարականի կարգի այլ միավորներից: Որպես օրինակ կարող ենք նշել Հարցի սարքի մաս կազմող փոխերը, որոնցից յուրաքանչյուրը նույնպես բազմամաս է, սակայն կազմված տարասեռ հիմներգական միավորներից:

Ուստի, ևս մեկ անգամ տեղին է նշել, որ շարականի կարգը մեկ միասնական, նույն տրամաբանությամբ ձևակերպված հիմներգական համալիր չէ և սկզբունքորեն տարբեր է բյուզանդական կանոնից: Իր հերթին Օրհնության շարականի հանգամանքների հստակեցումը որոշակի է դարձնում հայ հիմներգության ձևավորման ավանդական տեսակետի հիմնավորվածությունը, մասնավորաբար՝ վաղ փուլի առնչությամբ:

«Մովսեսի Քերթողահարն յաղագս կարգաց եկեղեցւոյ բացայայտութիւնք» գրվածքի հեղինակը

Համակարծիք ենք Մ. արք. Օրմանյանի այն տեսակետին, որ Եզր կաթողիկոսը (գահակալել է 630 – 641թթ.), Առավոտյան ժամերգության ավարտը զատելով, ձևավորել է Արևագալի ժամերգություն: Դա համընկնում է նաև Վ. Հացունու արդեն հիշատակված դիտարկմանը, թե VI–VII դարերում ժամերգությունները սկսեցին երգվել «կցորդով»՝ հավանաբար նկատի ունենալով ժամերգության բացման որոշակի կարգը, որտեղ և ներկա է ժամերգությանը պատշաճ սաղմոսի որևէ տուն: Ուստի այլ բան չէր Եզր կաթողիկոսի կողմից հիշյալ սաղմոսի երկրորդ տան հավելումը, եթե ոչ Արևագալին այդ «կցորդն» ավելացնելը և դրանով ժամերգության համար, ժամանակի տրամաբանությանը համահունչ բացում ստեղծելն ու առանձին կարգավիճակ տալը:

Ուրեմն, Մովսես Քերթողահոր «Յաղագս կարգաց եկեղեցւոյ բացայայտութիւնք» երկի հեղինակը ոչ մի կերպ չէր կարող լինել Մովսես Սյունեցին կամ VII–VIII դարերի որևէ այլ հեղինակ: Նա արդեն չէր կարող չիմանալ նշված երկրորդ սաղմոսատան հավելման և Արևագալի, թեև Առավոտյան ժամերգությանը կից, սակայն առանձին ժամերգություն լինելու մասին, ինչին տեղյակ են և՛ Ս. Հովհաննես Օձնեցին, և՛ Ստեփանոս Սյունեցին:

Ուստի, որևէ հիմք չկա գրվածքի ճակատին հիշատակվող Մովսես Քերթողահոր հեղինակությունը կասկածելու, կամ այդ անվան ներքո Ս. Մովսես Խորենացուց բացի այլ հեղինակ փնտրելու:

Հայ հիմներգության ձևավորման և զարգացման արտացոլանքը մեկ օրինակով. ՃԺԲ սաղմոս

Պարզ է, որ Ս. Մովսես Խորենացու «Յաղագս կարգաց» երկը VII – VIII դարերի սահմանագիծ տանելիս պետք է բացատրել, թե ինչու՛ Առավոտյան ժամերգությունը այդ երկում ավարտվում է Արևագալի սաղմոսով, և դա էլ քիչ է՝ թե ինչու՛ կարգից բացակայում է Մանկունքի ողջ դրվագը: Մենք նման բացատրություններ չգտանք այն հեղինակների մոտ, ովքեր այս տեսակետն են պաշտպանում: Ուստի, նման ժամանակագրական խախտման և դիտարկված երկի համար այլ հեղինակ փնտրելու հիմք չենք տեսնում:

Ավելին, ասվածից պարզ է, որ Առավոտյան ժամերգության ավարտի երբեմնի միավոր Արևագալի սաղմոսը, եթե շփոթենք նույն ժամերգության արձակման կարգի Մանկունքի փոխի հետ, ապա ակամա կնույնացնենք թե՛ նույն սաղմոսի երկու տարբեր կիրառություններ, թե՛ շարական ու արևագալի երգ ժանրերը:

Ծեսի պատմական զարգացման ֆոնին սաղմոսերգական միավորների ծիսական կիրառության հարցը և դրան առնչվող ենթադրությունները վերջնականապես հստակեցնելու համար կարևոր են նաև համեմատական

ծիսագիտական ուսումնասիրությունները, որոնք մեր նպատակներից դուրս են այստեղ: Սակայն այն, որ հիմներգական միավորների ձևավորման ու զարգացման պատմությունն ունի որոշակի փուլային տրամաբանություն և այդ տրամաբանությամբ, նաև հիմներգական ժանրերի ավելի կամ պակաս չափով տարբերակվածությամբ կարելի է լույս սփռել նաև ծիսագիտական և մատենագիտական հիմնախնդիրների վրա, մեզ համար ակնհայտ է:

Ս. Գրիգոր Նարեկացին որպես հայ հիմներգության նոր համակարգի (ենթահամակարգի) հիմնադիր

Եթե հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ժանրային հարստության մաս կազմող ժանրային ենթահամակարգերից առաջինը՝ սաղմոսերգությունը, ձևակերպվել է որպես համաքրիստոնեական մշակույթի երաժշտականորեն և լեզվով տեղայնացված ճյուղ, եթե «Մեծ հիմներգությունը», որպես հայ հոգևոր ինքնուրույն երգի տեսակային համակարգ, հիմնադրվել է Ս. Սահակ Պարթևի և Ս. Մեսրոպ Մաշտոցի կողմից, ապա «Տաղային արվեստի» հիմնադիրը Գրիգոր Նարեկացին եղավ, ում երաժշտաբանաստեղծական ժառանգությունն իրեն նախորդած մշակույթի ամբողջ զարգացման թե՛ կրոնափիլիսոփայական, թե՛ երաժշտաբանաստեղծական և թե՛ տեսակային ամփոփումն է և հիմքը՝ հետագա հզոր զարգացման համար:

Հայ հիմներգության ժանրային նոր ենթահամակարգի փիլիսոփայական և կրոնափիլիսոփայական հիմքը

Նեոպլատոնականությունը և արեոպագիտականությունը մաս, հաճախ նաև հիմք կազմելով քրիստոնեական միջնադարի կանոնական մտածողության, իրենց առաջ քաշած և վերը նշված սկզբունքներով, ըստ էության, երաժշտաբանաստեղծական մասնագիտացված արվեստի որոշակի շերտերում քայքայեցին այդ ոլորտի կանոնական նորմերը: Խոսքն, առաջին հերթին, ձայնեղանակի և ձայնային մտածողության մասին է:

Մյուս կողմից՝ այս նոր մտածողությամբ հայ միջնադարյան հիմներգության մեջ ակտիվացան և ընդգծվեցին հատկանիշներ, որոնց բնութագրերը թույլ են տալիս խոսելու «Վերածնության» արվեստի դրսևորումների մասին, եթե այդպիսին ճանաչում ենք հայ մշակույթի պատմության մեջ որպես իրողություն: Ընդսմին, նկատեցինք, որ դրա տեսական հիմքերի ձևավորումը հասնում է մինչև VIII դար, մինչև Ստեփանոս Սյունեցու՝ հոգևոր երգը ըստ բովանդակության և գուսանական արվեստի ստեղծելու մեթոդաբանական հորդորները, մյուս կողմից՝ երևույթի կայացած և լիարյուն, ցայսօր բարձր գեղարվեստական արտահայտչականությամբ եզակի դրսևորումներն արդեն նարեկյան դպրոցի ժառանգությանն են հատուկ և, մասնավորաբար, նրա հանճարեղ ներկայացուցչի՝ Ս. Գրիգոր Նարեկացու արվեստին:

Կարծում ենք՝ նկարագրված գաղափարաբանական հիմքով, այս ժամանակագրությամբ, ազատ մեղեդիական մտածողությամբ և հայ հիմներգության ժանրային վերջին ենթահամակարգի տեսակային կազմով է բնութագրվում «Հայկական Վերածնունդը»՝ գոնե մասնագիտացված երաժշտաբանաստեղծական արվեստում:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ հիմներգության ձևավորման հարցը քննարկեցինք երեք հիմնական տեսակետների շրջանակում: Դրանք էին «Երուսաղեմյանը», «Բյուզանդամետը» և «Ավանդականը»: Շ. Ռընուն «Երուսաղեմյան» տեսակետի հիմներգական փաստարկը (թերևս միակը իր փաստարկային բազայում) հենում է Հարության երգաշարերի վրա: Բյուզանդամետ տեսակետի կողմնակիցներն առաջին հերթին նկատի ունեն երգատեսակային հարստությունը: Տեսակետի առավել ընդգծված հետևորդներն առհասարակ հայ հոգևոր երգին, իսկ «չափավորները»՝ սոսկ Կացուրդին ու Կարգին բյուզանդական ծագում են վերագրում: Այսինքն՝ նկատի ունեն, այսպես ասած, «Մեծ հիմներգության» ենթահամակարգի առանցքային ժանրերը: Դրանց կողքին այլ հարակից իրողություններ էլ շրջանառու են դառնում որպես փաստարկ կամ վկայություն:

Նկատի առնելով Հայ հիմներգության ձևավորման վերաբերյալ առաջադրված հայեցակետերը և դրանցից արտածվող հիմնական բնութագրերը՝ չիրաժարվեցինք նաև արտարվեստային գործոնների, հարակից ոլորտների և գիտաճյուղերի արձանագրած արդյունքների օգտագործումից. մի բան, որ հատուկ է միջնադարյան արվեստի ուսումնասիրությանը և պայմանավորված է դրա առանձնահատկություններով:

Հայ հիմներգության ձևավորման, ուրեմն և նրա ժանրային հարստության կազմավորման վերաբերյալ մեր քննարկած «**Երուսաղեմյան» տեսակետի** վերաբերյալ արձանագրեցինք մի շարք խոցելի և մեր կարծիքով՝ վերանայելի կետեր: Տեսակետի կարևոր հիմքերից մեկը Հայ եկեղեցու ծիսական մատյաններից ճաշոցն է, որի վաղագույն շերտերի հիման վրա դեռևս անցյալ դարի երկրորդ կեսին Շ. Ռընուն կատարել է մի վերակազմություն: Այն արդի ծիսագիտությանը հայտնի է Երուսաղեմի Հայկական ճաշոց անունով և համարվում է Երուսաղեմի վաղ շրջանի Սահմանքի թարգմանություն:

Աշխատելով հեռու մնալ զուտ բանասիրական, մատենագիտական խնդիրներից, որ կարող էին ծագել նման վերակազմության մանրամասները քննելուց, այդուհանդերձ, անհրաժեշտաբար անդրադարձանք և՛ այդ ժողովածուին, և՛ IV – V դդ. Երուսաղեմյան մի շարք իրողությունների:

❖ Մեր անհամաձայնությունները, հիմնականում, խմբվեցին այն առանցքի շուրջ, որ երուսաղեմյան որևէ հուշարձան այլ մշակույթի հուշարձաններով վերականգնելուց առաջ, նախ հարկ է, որ այդ հուշարձանը գոնե հիշատակված լինի, եթե առնվազն դրա պատմությունները կամ նկարագրությունը եղել է ու չի պահպանվել. առայժմ հայտնի հին աղբյուրները IV դարում Երուսաղեմի Սահմանք չեն հիշում: Այն սուկ ենթադրված ժողովածու է: Ենթադրությունը փաստ համարելը, ապա քննարկվող փուլում իր տեսակի մեջ որպես մեկ և միակ հուշարձանի մասին խոսելը, նրա թարգմանությամբ հայկական Ճաշոցի ձևավորումը մեկնաբանելը և դրանից էլ հիմներգություն ծնեցնելը՝ վստահաբար մեկ պարտադիր պայման են ենթադրում. այն է համաձև ծեսը IV դարի Երուսաղեմում: Այդպիսին չկար ոչ միայն IV դարի Երուսաղեմում, այլև չկար ընդհանրապես: Ուրեմն հարց է առաջանում, թե եղած հուշարձաններից ո՞րն է թարգմանվել, ի՞նչ իրողություններ է արտացոլում: Մանավանդ որ դրանց շարքում Երուսաղեմի հայկական համայնքի ու վանքերի հիմներգական ավանդույթը նույնպես կարող է ենթադրվել: Առհասարակ՝ ի՞նչ է հասկացվում «Երուսաղեմյան» ասելով, այս տեսակետում մինչև վերջ հստակեցված չէ:

Բացի քննարկվող ծիսական ժողովածուի ենթադրելի լինելուց և անհամաձև ծեսից, խնդիր է նաև հիմներգության ձևավորման ժամանակափուլը: Երուսաղեմի հայկական Ճաշոցի թվագրումը IV դարի վերջն ու V դարի սկիզբն է ըստ Շ. Ռընուի: Ինչպես նշեցինք, չենք միջամտել հեղինակի մասնագիտական աշխատանքին և նրա առաջարկած վերակազմությունն էլ, ժամանակագրությունն էլ ընդունել ենք որպես ելակետ: Սակայն խնդիր է հարուցում այն, որ արդի գիտությամբ ամենավաղ թվագրվող տեսակետն անգամ նույն այս շրջանն է դիտում քրիստոնեական եկեղեցու հիմներգության ձևավորման շրջան: Այսինքն՝ դեռևս ձևավորման փուլում գտնվող հիմներգական իրողությունները որևէ ավանդույթում դեռ բյուրեղացած չէին, ուստի չէին կարող մեկ ուրիշ ավանդույթի համար ո՛չ մշակութային պատվաստ, ո՛չ էլ մշակութային ակունք լինել: Ավելին, փաստ չէ և խիստ վերանայելի է այն, որ հիմներգության ձևավորման գործընթացներն անպայմանորեն մեկ ակունքում էին ծավալվում: Այս փուլում նման օջախներից մեկը լիիրավ կերպով կարող էր համարվել նաև հայկական միջավայրը: Հայ իրականության մեջ IV դարից հիմներգական շարքերի անունով հանդերձ հականե-հանվանե հիշատակվող հեղինակը կա, իսկ Երուսաղեմի Սահմանքն իսկ սուկ ենթադրելի է:

❖ Այս տեսակետի առաջացման պատճառների շարքում կարևորներից է ոչ միայն հայկական աղբյուրների և հեղինակների հաճախակի շրջանցումը, այլև պատմական ընդհանուր իրողությունների մասին լռելը: Հայտնի փաստ է, որ եվրոպական մշակույթներին հատուկ օրինաչափությունները միշտ չէ, որ հարմար են արևելյան մշակույթներ բացատրելու համար: Օրինակ՝ նկատված երևույթ է, որ Գրիգորյանական երգեցողությունը ժամանակին էական «ճնշում»

է գործադրել Եվրոպայի եկեղեցական ժառանգության փեղային ավանդույթների վրա, ինչպես և լափիներենը: Սակայն Արևելքում նման միակենսրոն զարգացումները միշտ չէ, որ իրողություն են, և դա նույնպես նկատվել է: Մասնավանդ այն դեպքերում, երբ խոսում ենք Բյուզանդիայի սահմաններից այս կամ այն պատճառով դուրս մնացած կամ, որ ավելի կարևոր է, նրան հակադրված ավանդույթների մասին:

Տեսակետի զուտ երաժշտական փաստարկը Շ. Ռընուփ մոտ չկա: Կարծեք, հիմներգությունը միջնադարյան երևույթ չէ իր հիմնական բնութագրերով, այլ նոր ժամանակների մտայնությամբ իրարից հերձված բանաստեղծությունից և երաժշտությունից սուկ առաջինի արտահայտությունն է: Թեև այդ հարթության մեջ անգամ նրա նկատած ընդհանրությունները հայ, վրաց և բյուզանդական Հարության երգերում կարող են վկայել ոչ թե մեկ ընդհանուր մշակութային ակունքից սերված լինելու, այլ համաքրիստոնեական սուրբգրային ժառանգության մասին: Իսկ եթե ազդեցություն կամ նախնական ակունք փնտրենք, հնարավոր է, որ Շ. Ռընուփ տեսակետը վերախմբագրվի ազդեցության ճիշտ հակառակ վեկտորով: Սակայն մենք չէ, որ բարձրացնում ենք այս կարգի հարցեր և դրանց լուծումն էլ այս աշխատանքի շրջագծից դուրս նկատեցինք:

«Երուսաղեմյան» տեսակետն ամրացնող ամենաերաժշտական փաստարկի՝ Ռթթայնի ծագումը նույն տեսակետի դիրքերից քննարկելիս հանգում է Է. Վերների աշխատություններին: Դրանց համաձայն՝ Ռթթայնն ունի վաղագույն պաշտամունքային և առասպելաբանական հիմքեր Արևելքում, սակայն քրիստոնեություն է հասել տարբեր գնոստիկական ուսմունքների, հուդա-աղանդավորական համայնքների օրացուցային, ծիսական ավանդույթների և վերջապես քրիստոնեական աղանդավորների միջոցով: Ուստի և այն շաղկապված է թե՛ ընդհանարապես հրեական, թե՛ մասնավորաբար երուսաղեմյան ակունքներին: Հայ եկեղեցու ավանդույթը ոչ միայն բացառություն չէ, այլև համարվել է «հրեականացած»:

Սակայն հեղինակը հրեական իրականության մեջ ազնվորեն փնտրում և չի գտնում Օկտոբիխոսի երաժշտական համարժեքը: Ասում է, թե եղել է, բայց չի պահպանվել և դարձյալ գիտական բարեխղճությամբ արձանագրում, որ եղածի մասին էլ, փաստորեն, վկայություններ չկան: Մնացածը մենք համարեցինք ենթադրություն, թեև չզլացանք հակափաստարկներ բերել:

Շ. Ռընուփ տեսակետն Օկտոբիխոսի ուսումնասիրությամբ համալրված կարող է համարվել այլ ժամանակակից հետազոտողների աշխատություններով: Նրանցից Փ. Զեֆֆրիի ուսումնասիրություններում Օկտոբիխոսն, իսկապես, կկապվի Պաղեստինի և մերձերուսաղեմյան վանական կենտրոններին, միայն թե մոտավորապես VIII դարից: Ուրեմն, այն չի կարող կովան լինել հայկական հիմներգությունը երուսաղեմից բխեցնելու գործում: Այդ

շրջանում հայ հիմներգության հիմնական ողնուցն արդեն ձևավորված էր՝ իր ծայնային վաղ դսևորումներով հանդեծ:

Ս. Ֆրոյստովը ավելի առաջ է տանում Ութծայն – Օկտոիխուսի տարիքը, սակայն, գոնե հայկական Ճաշոցի առումով, հենվում է նույն Շ. Ռընուի տեսակետներին: Իհարկե, հատուկ կարևորում է վրացական վաղ հուշարծանները ևս, բայց Ռընուի օրինակով նույնացնում որևէ կերպ չհիշված, չվկայված երուսաղեմյան «նախօրինակների» հետ:

Արդյունքն այն է, որ Շ. Ռընուի տեսակետն ամրացնելու համար դիմեցինք երաժշտական փաստարկի, որն, իր հերթին, հիմնավորվեց հիմնավորման կարիք ունեցող Շ. Ռընուի տեսակետով: Այս «կախարդական» շրջանը կարող էին հատել հայկական վաղ շրջանի վկայություններն Ութծայնի մասին, սակայն դրանց մի մասը դիտարկված չէ, օրինակ՝ կանոն – սաղմոսներն ու Մարգարեական Օրհնությունները և առհասարակ Ս. Սահակի անունով հիշատակվող Ութծայնի կանոնացումը: Մյուս մասն, օրինակ՝ Ս. Մովսես Քերթոզահոր «Յաղագս կարգացը», վաղուց և անհիմն ձևով տարվել է երկուերեք դար հետ և ընծայվել մեկ ուրիշ հեղինակի:

Այդ է նաև պատճառը, որ այս հանգույցները նույնպես վերանայելի են համարվել աշխատանքի երրորդ գլխում՝ շաղկապված տարբեր հիմներգական հարցերի:

❖ *Մեր մոտեցումն այն է, որ բազմաթիվ համաբնույթ գաղափարներ կարող են զարգանալ իրարից անկախ, փարբեր օջախներում: Դրանք մեկ ակունքի բերելը արհեստական տեսություններ կարող է ծնել: Ցանկացած դեպքում ուսումնասիրության փաստական հիմքը կենդանի մշակույթներն են և պատմամշակութային վավերագրերը: Վերջապես, այս կամ այն գաղափարը մշակութային կամ պատմական պատճառներով կարող է լայն տարածում գտնել, սակայն, որպես կանոն, այն տեղայնացվում է բնիկ մշակութային հիմքերի վրա: Այսինքն՝ բնիկ մշակույթների բացառումն ինքնին բացառում է հենց մշակութային ազդեցության փաստը: Առանց տեղային ավանդույթի գոյության կա ազդողը, բայց բացակա է ազդվողը:*

Ութծայնի գաղափարն, իսկապես, ամենավաղ ծագման գաղափար է, և դրա տեղային վաղագույն դրսևորումները հայ մշակույթի պատմությունը հիշում է:

Բյուզանդամետ տեսակետը դիտարկեցինք իր չափավոր արտահայտությամբ, քանի որ այսօր հնացած կարող է դիտվել այն մոտեցումը, որի համաձայն հայ հիմներգությունը ձևավորվել է, ասենք, VII – VIII դարերում միայն: Այդպես ասվում էր, որովհետև բյուզանդականի լծորդ էր դիտվում: Այսօր գրեթե կասկածի չի առնվում ոսկեդարյան հիմներգական ժառանգության գոյությունը: Սակայն շեշտը դրվում է մեկ-երկու առանցքային ժանրի վրա: Կացուրդը նույնացվում է Կոնդակիոնի հետ, Կարգը՝ Կանոնի:

Մասամբ նաև այս խնդիրներին ի պատասխան՝ վերջին գլխում դիտարկել ենք առաջին հեղինակի և հայ հիմներգության հիմնադիրների պատմական դերակատարության տարբերակման և որոշ ժանրերի ձևավորման հարցեր, որպես ավանդական հայեցակետի մեջ արդի գիտության պահանջների համեմատ շտկելի հանգույցներ:

Մեր համեմատական վերլուծությամբ, հուսանք, տեսակետը հերքված կարող է համարվել:

❖ Այստեղից է նաև մեր այն մտպեցումը, որ ժանրերը, այն էլ առանցքային, չեն կարող դիվել առանձնացված ողջ մշակութային միջավայրից, այլ հանդես են գալիս որպես ժանրային համակարգի մաս, որ գոյանում է տեղային ավանդույթի բազմաթիվ գործոնների համադրմամբ:

Ազդեցությունների մասին խոսելիս՝ մեր մեթոդաբանական դիտարկմամբ ավելի գիտական կլիներ հիմնավորել ազդեցության մասին տեսակետը, քան որևէ մշակույթի բնական զարգացման ընթացքը: Վերջապես յուրաքանչյուր մշակութային երևույթ, եթե բացատրելի է իրեն ծնած մշակույթի ներքին տրամաբանությամբ, պապ օրինաչափորեն դիվում է որպես այդ մշակույթի տիպական երևույթ: Սակայն եթե չկան տվյալ դրսևորումը բացատրող մշակութային իրողություններ, նոր միայն կարելի է փնտրել ազդեցության հետքեր: Այլապես, կունենանք իրար նման բազմաթիվ երևույթներ տարբեր և խիստ հեռավոր մշակույթներում և շփոթ կառաջացնենք՝ միմյանց վրա ունեցած ազդեցությունների անհասկանալի և անկանոն մտպեցումների շերտավորումներով:

Չորրորդ գլխի մեր դիտարկումները հընթացս ներկայացրինք: Հիմնական սկզբունքը, որ ընդունելի ենք համարում, նույնպես մասամբ շարադրվեց: Հակիրճ այն կարող է ձևակերպվել հետևյալ կերպ:

❖ Հայ հիմներգությունը համաքրիստոնեական մշակույթի մի մաս է, որն ունի այդ և այլ հիմքերով առաջացած բազում զուգահեռներ տարբեր մշակույթների հետ: Այն իր զարգացման դասական շրջանում ակտիվորեն փոխառնչվել է հարևան մշակույթների հետ և ունեցել փոխհարստացման գործընթացներ, որ օրինաչափ են ցանկացած զարգացող մշակույթի համար: Սակայն նրա հիմքերն ու ողնուցը, հիմնական բնութագրերն ու մրաօժողության առանձնահատկությունները, համակարգ գոյացնող գոծոններն ու առանցքային արտահայտությունները բնիկ մշակույթի տիպական արտահայտություններ են: Այս սկզբունքով է ձևակերպվել **ավանդական տեսակետը** հայ երաժշտագիտության մեջ դեռևս Կոմիտասի կողմից:

Կարևոր հանգույց մնաց Հայ հիմներգության ժանրային համակարգի վերջին ենթահամակարգի գոյացման խնդիրը, որ դիտարկեցինք միջնադարյան համընդհանուր տարածում գտած գաղափարների և տեղային ավանդույթների միահյուսման՝ մեզ համար ընդունելի տեսանկյունից: Որպես արդյունք, առաջարկեցինք «Հայկական Վերածննդի»

երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ժանրային կազմը, երաժշտական մտածողությունը և գաղափարաբանական հիմքերը դիտել հենց այս ենթահամակարգի շրջանակներում՝ գործոններն առանձին բնութագրելով և դրա ժամանակագրությունը քիչ առաջ տանելով:

**ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ
ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿԸ**

1. Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, «Արճեշ» հրատ., Երևան, 2001, 205 էջ:
1. Դրվագներ հայ երաժշտության պատմության, «Զանգակ 97» հրատ., Երևան, 2009, 47 էջ:
հոդվածներ
2. Տիեզերակազմական առասպելը Վահագնի երգի հիմքում, Իրան – Նամե, 1997, հ. 2-3 (24-25), 30 -32:
3. Տաղ և վեպ, «Արվեստագիտություն I», ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», Երևան, 1998, էջ 76-93:
4. Շարականագրության ավանդույթները Հովհաննես Օձնեցու ժառանգության մեջ, «Ս. Հովհան Օձնեցի հայրապետը և իր ժամանակը», «Գարեգին Ա» հայագիտական-աստվածաբանական կենտրոն, Ս. Էջմիածին, 2004, էջ 131-139:
5. Հայ հիմներգության առաջին հեղինակների հարցը, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2005, էջ 19-25:
6. Armenian liturginen musiikki, 10. “Kirkko soikoon” (միջազգային երաժշտական փառատոն - գիտաժողովի ամփոփագիրը), Հելսինկի, 2005, էջ 58 (ֆիներեն):
7. Armenian sakraali musiikki, Sibelius – Akatemia, Kuopion osasto (Finland), 2005 (էջ 1-9).
8. Ժանրերի տարբերագատման հիմնահարցը հայ միջնադարյան երգարվեստում, Հայ արվեստի հարցեր, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի, հ. 1, Երևան, 2006, էջ 501 - 510:
9. Վիպելու սկզբունքները և «Քաջոլորակի» եղանակը միջնադարյան երգարվեստում, «Երաժշտական Հայաստան», թիվ 1 (20), 2006, էջ 27 - 30:
10. Շարականների Մխիթարյան երգվածքի մի քանի բնութագրերի շուրջ, Հայ արվեստի հարցեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., հ. 2, Երևան, 2009, էջ 117 - 123:
11. Einige Grundsätzliche Bemerkungen über die Geistliche Musik Armeniens, Musikfest Stuttgart, Internationalen Bachakademie Stuttgart, Sonnenaufgang I,

- Licht Vom Licht, N 10 (գերմաներեն թարգմանությունը անգլերենից՝ Վերա Գասսամանի), Շոուուգարտ, 2009, էջ 10 - 16:
12. Սիմեոն Ա. Երևանցին և ԺԸ - ԺԹ դարերի հայ երաժշտական մշակույթի խնդիրները, «Էջմիածին» հանդես, ԺԲ, 2010, էջ 104 - 108:
 13. Հայ հիմներգության ձևավորման մեկ ասպեկտի շուրջ, Հայ արվեստի հարցեր, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., հ. 3, Երևան, 2010, էջ 482 - 488:
 14. Григор Нарекаци - основатель новой жанровой системы армянского средневекового музыкально-поэтического искусства, Григор Нарекаци и духовная культура средневековья, "МДИАСРАТ" изд. (АН РФ Институт Мировой Литературы им. А. М. Горького), Москва, 2010, стр. 344 - 345.
 15. Երաժշտական արվեստ, Հայոց պատմություն, հ. IV, գիրք առաջին, «Զանգակ-97» հրատ., Երևան, 2010, էջ 686 – 689:
 16. Սաղմոսերգությունն ու հարակից ժանրերը՝ ճԺԲ սաղմոսի օրինակով, առավոտյան և արևագալի ժամերգություններում, ՀՀ ԳԱԱ 'Գիտություն' հրատ., հ. 5, Երևան, 2013, էջ 122 - 140:
 17. «Մովսէսի Քերթողահարն յաղագս կարգաց եկեղեցոյ բացայայտութիւնք» գրվածքի հեղինակը, «Էջմիածին» հանդես, հ. ԺԱ, 2013, էջ 35-59:
 18. ՃԺԲ սաղմոսն ու յարակից երգատեսակներն Առաւօտեան եւ Արեւագալի ժամերգություններում (ես մեկ անգամ Մովսէս Քերթողահօր «Յաղագս կարգաց եկեղեցոյ բացայայտութիւնք» երկի շուրջ), Հայկազեան հայագիտական հանդես, Պեյրուֆ, 2014, էջ 169 – 194:
 19. Երաժշտություն, Հայոց պատմություն, հ. II, գիրք երկրորդ, «Զանգակ» հրատ., Երևան, 2014, էջ 675 – 678:
 20. Շարականի կարգի կառուցվածքն ու մի քանի բնութագրերը, Հայագիտությունը և արդի ժամանակաշրջանի մարտահրավերները. Հայագիտական միջազգային երկրորդ համաժողովի զեկուցումների ժողովածու, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ. Երևան, 2014, էջ 409 – 412:
 21. Երաժշտություն, Հայոց պատմություն, հ. III, գիրք երկրորդ, «Զանգակ» հրատ., Երևան, 2015, էջ 238-242:
 22. Հայ հիմներգության ծագման վերաբերյալ մեկ ասպեկտի շուրջ, «Կանթեղ», Երևան, 2016, էջ 256 – 271:

НАВОЯН МГЕР
КОНЦЕПЦИЯ ФОРМИРОВАНИЯ АРМЯНСКОЙ ГИМНОГРАФИИ
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Резюме

Формулировка темы диссертации «Концепция формирования армянской гимнографии на современном этапе исследования» обусловлена существованием разнородных и бессистемных воззрений на эту проблему, что, в свою очередь, препятствует правильному освещению целого ряда вопросов, связанных с историей и теорией армянской гимнографии.

Армянская гимнография представляет собой армянское средневековое профессиональное искусство. Выдвигаемые воззрения относительно ее возникновения сопрягают ее со средневековой армянской литургической поэзией, музыкой, обрядами, историей, источниковедением и другими областями. В них, по сути, не только обозначена природа возникновения этого совокупного явления, но и предопределены трактовка особенностей последующего развития гимнографии и методология выявления исторической логики этого процесса, наряду с основным характерными чертами этой культуры, ее исторической «линией поведения» и характеристикой отдельных ее компонентов. Иными словами, точка зрения на формирование армянской гимнографии представляет собой концепцию, предложенную относительно данной культуры, значение которой оценивается уже в формате армянской культуры в целом.

Таких теорий, представляющих собой концепции, содержащие комплексные суждения, три. В данном исследовании мы поддерживаем точку зрения (или концепцию), условно обозначенную как «Традиционная». Она, не исключая многообразного культурного взаимодействия, трактует формирование армянской гимнографической традиции с точки зрения логического развития армянской музыкальной культуры, и рассматривает основные характеристики и особенности этого искусства в контексте тождественных элементов армянского музыкально-поэтического искусства. Две другие концепции видят в историческом процессе формирования армянской гимнографии приоритет иных культур, считая местную, национальную традицию в той или иной степени вторичной. В зависимости от принадлежности этого внешнего фактора к конкретной культуре или к определенному очагу культуры, две другие точки зрения условно названы соответственно «Византийской» и «Иерусалимской».

Следует отметить, что одной из некоторых наиболее уязвимых сторон как Иерусалимской, так и Византийской концепций является выдвигаемый ими тезис о происхождении различных культур из одного общего источника,

откуда в дальнейшем они развивались либо самостоятельно, либо в качестве «культурной прививки». И в том, и в другом случае очевидно отсутствие достаточных оснований для широких обобщений. Первая точка зрения основывается на гипотетическом литургическом сборнике (Иерусалимский Типикон IV века), вторая же – на сопоставлении жанровых пар по сугубо внешнему сходству.

Другим важным недостатком этих концепций является отсутствие в них системного подхода к анализу армянских первоисточников и их изучения в историческом контексте. Именно по этой причине, как и по некоторым другим, обнаруженным в процессе исследования, указанные воззрения являются неприемлемыми для автора.

Исходя из выводов, полученных при рассмотрении некоторых положений в предыдущих главах, в четвертой главе возникла необходимость переосмыслить также некоторые устоявшиеся понятия, бытующие в рамках Традиционной концепции.

Проблема формирования армянской гимнографии соотносится, прежде всего, с ранними проявлениями большой гимнографии (т.е. с первыми самостоятельными армянскими духовными песнопениями), и, следовательно, с проблемой личности первого гимнографа. Поэтому следует переосмыслить принятое отождествление основоположников гимнографии с первым гимнографом, и в каждом отдельном случае иметь в виду разные исторические личности и разные гимнографические реалии. Вместе с тем, анализируя систему *Утдзайн (Осмогласие)*, как одну из основ возникновения гимнографии, возникла необходимость пересмотреть как хронологию, так и авторство одного из наиболее ранних комментариев к этой системе.

Также предпринята попытка переосмыслить жанр *карга*, который может ошибочно быть принят за канон. Исторические свидетельства о *каргах* в традиции армянских шараканов относятся к 5-8 вв.

Еще один раздел относится к вопросам формирования «Искусства тагов», его религиозно-философским основам и формированию новой жанровой подсистемы.

Принимая во внимание религиозно-философскую основу (ареопагитика) и музыкально-поэтические характеристики (свободное мелодическое мышление) этой системы, в исследовании предложено определение профессионального певческого искусства армянского Возрождения, в связи с чем предлагается пересмотреть его хронологию, по меньшей мере внутри данного вида искусства.

NAVOYAN MHER
THE CONCEPT OF THE FORMATION OF THE ARMENIAN HYMNOGRAPHY
AT THE PRESENT STAGE OF RESEARCH

Abstract

The thesis formulation "The Concept of the Formation of the Armenian Hymnography in Contemporary Studies" was determined by the existence of several diverse and unstructured approaches to this subject, which, in turn, prevent proper coverage of a range of issues related to the history and theory of the Armenian hymnography.

Armenian hymnography is a medieval Armenian professional art. Proposed viewpoints associate its origin with medieval liturgical poetry, music, ceremony, history, source studies and other areas. Thus these standpoints not only denote the essence of the formation of this complex phenomenon, but also predetermine the interpretation of the features of hymnology's further development and the methodology for identifying of its historical logic along with the main features of that culture, its historical "line of behavior" as well as description of its individual components. In other words, the notion of the formation of hymnology itself is a proposed concept of that culture, the significance of which is evaluated within overall Armenian culture

Currently, there are three theories representing concepts of a comprehensive approach. In this study, we support one view (or concept), conditionally designated as "Traditional". While not excluding the diverse cultural interrelations, this concept considers the formation of Armenian hymnography in terms of the logical development of the Armenian musical culture and examines the main characteristics and features of this art within the context of the identical elements of the Armenian music and poetry. Two other concepts prioritize foreign cultures in the historical process of formation of the Armenian hymnography, considering the local, national tradition secondary to a certain extent. Depending on the belonging of this external factor to a particular culture or particular cultural centers, two other doctrines are conventionally called "Byzantine" and "Jerusalem" respectively.

It should be noted that one of the several most vulnerable points of both Jerusalem and Byzantine concepts is the proposition put forward by them stating that different cultures are emanating from a common source, subsequently developing either as an independent phenomenon or as some "cultural grafting".

In either case, there is a clear lack of sufficient grounds for sweeping generalizations. The first point of view is based on an assumed liturgical book (4th century *Jerusalem Typicon*), and the second one deals with a simple comparison of genre pairs of formal resemblance.

Another major disadvantage of these concepts is the absence of a systematic approach to the analysis of the primary Armenian sources and their examination outside historical context. For this reason, as well as for several others identified in a study, these notions are not acceptable for the author.

Based on the conclusions made when examining some of the provisions presented in preceding chapters, it became necessary to revise in Chapter 4 some of the established aspects prevailing in the Traditional concept as well.

The issue of formation of the Armenian hymnography correlates primarily with the early manifestations of major hymnography (first independent Armenian spiritual chants), and therefore with the identity of the first hymnographer. Thus it is necessary to revise the generally accepted approach which associates the founders of hymnography with the first hymnographer and differentiate in each individual case historical figures and hymnography realities. At the same time, the analysis of *Outdzayn* system as one of the bases for the development of hymnography highlighted the need to reconsider both the chronology and authorship of one of the earliest commentaries on this system.

Also, an attempt was made to reconsider the genre of *Karg* which can be confused with *canon*. Historical evidence of *Karg* chants within the tradition of Armenian *Sharakans* can be traced back to the 5-8th centuries.

Another part refers to the formation of “*The Art of Tagh*” in its religious and philosophical foundations and developing of the new genre subsystem.

Taking into account the religious and philosophical foundation (Areopagitica) of this system along with its musical and poetic characteristics (free melodic thinking), the study suggests a definition for the art of professional Armenian Renaissance chant, therefore it is proposed to revise its chronology at least within that art genre.