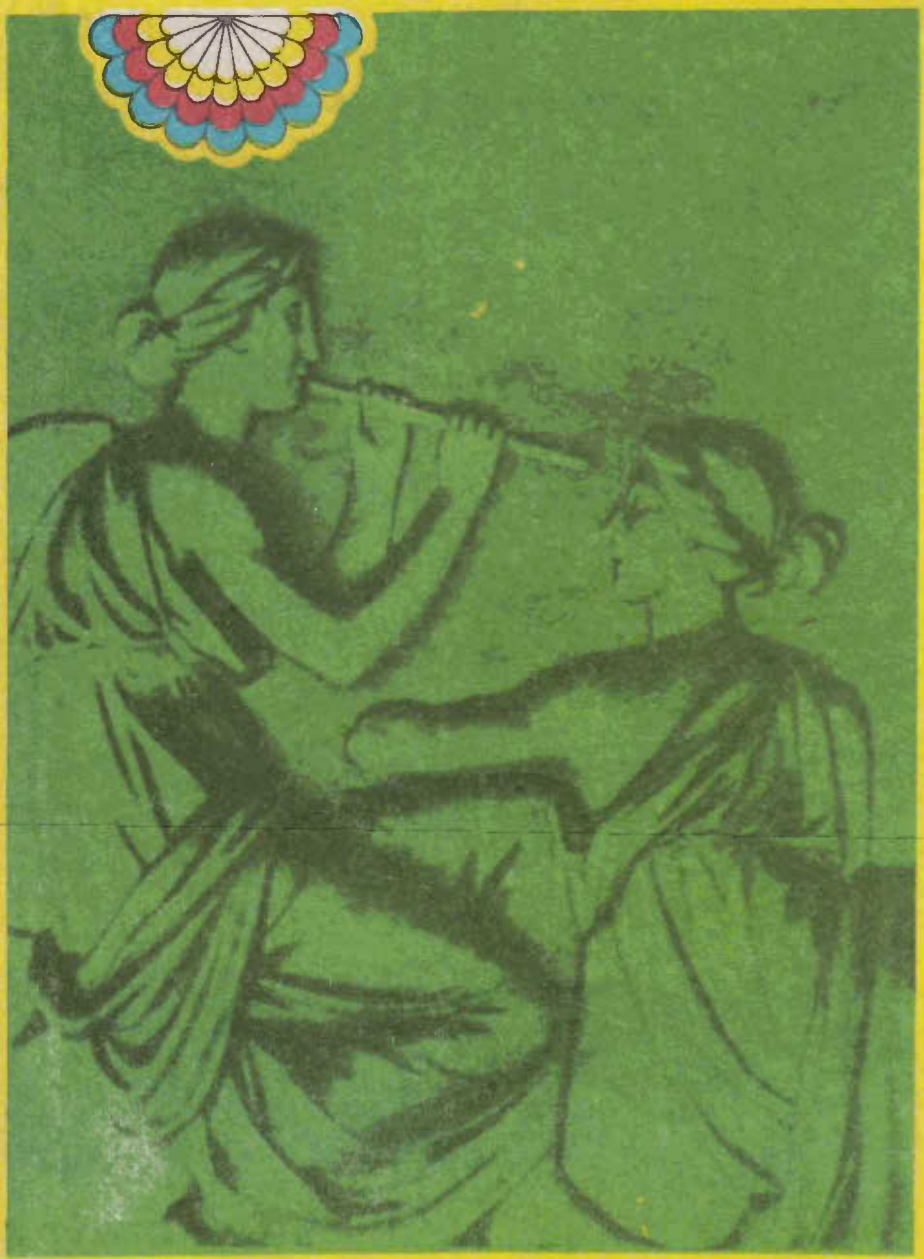
ՅՈՒՐԻ ԲՈՐԵՎ

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ



ՅՈՒՐԻ ԲՈՐԵՎ

ԳԵՂԱՊԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Թարգմանված է ռուսերեն
երրորդ հրատարակությունից

«Հայաստան»
հրատարակչության
Երևան
1982

ԳՄԴ 87.5
Բ 890

Անգլերենից թարգմանեց Մ. Տ. ԽՈՅՆՅԱՆԸ

Բորև, Յու. Բ.

Բ 890 Գեղագիտություն, ռուս. թարգմ. Մ. Տ. Խոցանյանը։ Եր.։ Հայաստան, 1982։— 512 էջ, 8 թ. նկար։

Գեղագիտության արդի վիճակին, նրա առարկային ու խնդիրներին, օրենքներին ու կատեգորիաներին է ծանոթացնում արդիական Յու. Բ. Բորևի գիրքը։ Դրա սույն հրատարակությունն զգալիորեն վերամշակված ու լրացված է։ Հաշվի են առնված այն փոփոխությունները, որոնք վերջին տարիներին տեղի են ունեցել գե-

Բ

© Политиздат, 1981 г.
© Թարգմանված է հայերեն, «Հայաստան» հրատարակչություն, 1982

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Մեր դինամիկ դարում գիտությունը զարգանում է արագացող տեմպերով։ Կյանքն իր գիտականների առջև նոր պրոբլեմներ է դնում, նոր բեմաներ հուշում, հաճախ դրդելով ոռնելու հետազոտության նոր մոտեցումներ ու մեթոդներ։ Այդ առումով գեղագիտությունն էլ որևէս գիտություն բացառություն չի կազմում։

Վերի վերջին հրատարակության պահից հետո ասված տարիների գեղագիտական պրոբլեմատիկան և նրա տեսական մշակումները զգալիորեն հարստացել են։ Այս պայմաններում աշխատության վերահրատարակումը, որը ենթադրում է գեղագիտության առարկայի հետևավորության շրջանով լրիվ բացահայտումը, նրա հիմնական պրոբլեմների ամբողջական լուսաբանումը, ներկայիս պարտավորեցնում է քան էությանը գիջել կատարել նորից։ Պրոբլեմատիկայի ընդարձակումը, նոր բաժիններ ու պրոբլեմներ մացնելը, ինչպես նաև հների վերադասավորումը անհրաժեշտ դարձրին ինչպես գրքի կոմպոզիցիայի, այնպես էլ նյութի շարադրման առանձնահատկությունների փոփոխություններ։

Գրքի յուրաքանչյուր բաժին, ընդարկելով գեղագիտական կամ գեղարվեստական գործունեության այս կամ այն ասպեկտը, միաժամանակ գեղագիտության կողմերից մեկի ամփոփումն է, իսկ իրենց ամբողջության մեջ բոլոր բաժինների անվանումները տալիս են այդ գիտության առարկայի ձևավորման ամփոփումը և միաժամանակ պատում գրքի բովանդակությունը։ Եվ եթե հարցասեր ընթերցողն այն ուզենա համեմատել «Գեղագիտության» նախորդ հրատարակությունների բովանդակու-

թյան հետ, նա հեշտությամբ կհամոզվի, թե որքան բազմակողմանի է դարձել գեղագիտության առարկան, որքան է ընդլայնվել նրա կողմից ուսումնասիրվող պրոբլեմների շրջանակը:

Սույն հրատարակության մեջ հեղինակը շոշափում է նաև այնպիսի թեմաներ, որոնց վրա մինչև այժմ գեղագիտության դասընթացի ամբողջական շարադրման մեջ առանձնահատուկ ուշադրություն չի դարձվել: Իհարկե, դրա հետ միասին հանդիպում ենք նաև հաճրահայտը, բայց չէ որ չի կարելի երկար ժամանակ ընթանալ նանապարհով և ուրիշի հետքը շտրոնել: Այստեղ կա նաև ուրիշների ասածներին չհամաձայնվող բան. որովհետև ամեն մի բույս իր արմատի վրա է աճում:

Հրատարակության տիպն ու մակարդակը որոշ չափով բարձրացված են: Առաջվա նման այն պահպանում է լայն լսարանին ուղղված լինելը, նրա տեսական ասպեկտները ուժեղացված են: Գիրքն ուղղված է ուշադիր, շահագրգռված և ստեղծագործ ընթերցողին: Պատրաստություն չունեցող ընթերցողին որոշ բաժիններ կարող են դժվար թվալ: Սակայն, ոգածող գիտությունը նրա առջի վիճակում ըմբռնելը հեշտ չէ: Ճանապարհը հաղթահարում է գնացողը: Եվ այնքան ավելի հաջող, որքան ավելի ջանադրությամբ կհետևի նրա ոլորաններին:

Տեսականությունը բանավիճողականության հույրն է: Բայց նա, ոչ բղավում է դատարկ սափորի մեջ, լսում է միայն, թե ինչպես է սափորը բղավում իր վրա: Այդ պատճառով էլ հեղինակը վիճում է միայն տեսականորեն բովանդակալից գաղափարների հետ և հետաքրքրությամբ կընդունի իր գործընկերների ճնշադատական դատողությունները, բոլոր ընթերցողների կոնստրուկտիվ դիտողությունները ու ցանկությունները:

Եթե այս գրքին ծանոթանալիս ընթերցողը հիշի իր հանդիպումները արվեստի հետ, իսկ հանդիպելով գեղարվեստական ստեղծագործություններին և գեղեցկին կյանքում, հիշի այս գիրքը, հեղինակը կհամարի, որ իր աշխատանքը հասել է նպատակին: Չէ որ գեղեցկին հանդիպելիս լիովին ուրախություն կճաչակի միայն գեղագիտորեն կրթված ընթերցողը: Ոստի չափից ավելի համարձակ ու աննշմարատանման չի լինի այն կատակը, թե ուզում ես երջանիկ լինել՝ ուսումնասիրիր գեղագիտությունը:

ներածություն

Գեղագիտությունը որպես գիտություն

1

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՐԿԱՆ ՈՒ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

ԻՆՉ Է ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒՄ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

(Գեղագիտության հարաբերությունը աշխարհի նկատմամբ)

Բազում դարեր առաջ Լրևան եկած «Վեհի մասին» տրակտատի անհայտ հեղինակը գրել է, որ յուրաքանչյուր գիտական դիսցիպլինի ներկայացվում է երկու պահանջ: «Նախ, հարկավոր է որոշել հետազոտության առարկան, նկարագրել ու նշել այն նշանակները, որոնք օգնում են տիրապետելու այդ առարկային»[1]: Այդ միշտ գտողության լիակատար լրացման կարիք ունի. առարկան պետք է քննարկվի դիտության խնդիրների հետ կապակցված, իսկ առարկայի ուսումնասիրման եղանակը (մեթոդը) անհրաժեշտ է կապի մեջ դնել նրա սիստեմի հետ:

Ամեն մի դիտություն ունի իր առարկան: Բացահայտել այն՝ նշանակում է սահմանել այդ գիտության յուրահատկությունը, գործունեության ոլորտն ու խնդիրները: Ցավոք, քիչ են շատ համառոտակի պատասխանել այն հարցին, թե որն է գեղագիտության առարկան, շատ դժվար է: Խոսելով փիլիսոփայական դիտություններից մեկի առարկայի մասին, Հեգելն իրավացիորեն գրել է. տրամաբանությունը «նախապես չի կարող ասել, թե ինչ է այն, այլ միայն նրա ամբողջ շարադրանքն է

[1] О возвышенном. М. — Л., 1966, с. 5.

Տում առաջին անգամ նրա մասին այդ իմացությունը: Այսպես էլ չէ-պագիտության մեջ. այդ գիտության սահմանների լրիվ ուրվագծումը միայն նրա մանրամասն յարատրաններր կարող է տալ: Եվ այնուամենայնիվ, սկսելով գեղագիտության յարատրաններ, չի կարելի հրաժարվել նրա առարկայի նախնական որոշ սահմանումից.

Գեղագիտությունն ունի բազմազարյան պատմություն. Այդ գիտության զարգացման ընթացքում փոփոխվել են ոչ միայն գեղագիտական հայացքները, այլև նրա կողմից ուսումնասիրվող. Տարրերի շրջանակր, նրա բուն առարկան ու խնդիրները: Գեղագիտությունը մեր եկել է փիլիսոփայության մի մասը և ծառայել է ամրողջությամբ վերցրած աշխարհի պատկերը ստեղծելուն (Հունական բնափիլիսոփաներ, պյութագորասնեներ). մեր շոշափել է պոետիկայի պրոբլեմները և դեղեցկության ու արվեստի բնույթի բնորոշման փիլիսոփայական Տարրերը և նրա փորձի բնորոշացման խնդիրներ դրել (Արիստոտել). մեր պրոբլեմների այդ շրջանակին միացրել է արվեստի նկատմամբ պետական վերահսկողության և մարդու դաստիարակության գործում վերջինիս դերի Տարրերը (Պլատոն), մեր մոտիկից առնչվել է բարոյագիտության (Անդրոս). մեր Տանգես է նկել որոշ ստոիցիզմի բաժիններից մեկը, որը ձգտում էր արվեստի օգնությամբ մարդուն նպատակասլաց ստոիցիզմ Տեղափոխելու (Տերտուլիանոս, Բոլմա Ավգինացի). մեր նրա առարկան է դարձել բնության ու արվեստի Տարաբնեռակցություններ (Վեռնարդ դե Վինչի. մեր գեղագիտությունը ձգտել է ձևավորել արվեստի հայեցանեները (Բատյո). մեր նա ընդգրկել է արվեստի մեջ աշխարհի մեր ուժգին զգայական ուղու առանձնահատկությունների ուսումնասիրմամբ (Բաումգարտեն). մեր գեղագիտության առարկան նեղացնել է մինչև գեղեցկի յուրահատուկ ձևերի , իսկորեն ասած, մինչև «արվեստը. և ընդ որում, ոչ ամեն մի, այլ ունեց գեղեցիկ արվեստը. Ընդ որում գեղագիտության խնդիրը նեղացրվում էր արվեստի տեսի որոշումը Համաշխարհային ոգու բնորոշող Համակարգում (Շելլինգ). մեր այդ գիտությունն բնորոշակել է իր շրջանակները մինչև իրականության Հետ մարդու գեղագիտական Տարաբերության բազմազանությունը (Չեռնիշևսկի), մեր նա իրեն ենդրել էր գնում որոշակի ազգության ամենայն Հիմնավորումն արվեստում, համանատիպի (Նեգելիս, անատիպի (Բելինսկի Դոբրոլյուբով, Չեռնիշևսկի), գեղարվեստա-

---

Гегель. [illegible] М., [illegible], т. 7, с. 19.
Гегель. Соч., М., 1958, т. 12, с. 1.

կան պրակտիկայի տեսական Համառոտման Հնարավորություն: Մարքսիստական գեղագիտության տեսականորեն իմաստավորից գեղեցկության օրենքներով աշխարհի յուրացումը մարդու պրակտիկ գործունեության բոլոր պարտներում, այդ թվում նաև բուն իմաստով գեղարվեստական ոլորտում, որտեղ նրա խնդիրը դարձավ արվեստի սոցիալական նշանակության և Տասարակական վերափոխիչ դերի ակտիվացումը նրա բնույթը գիտակցելու Տման վրա:

Իսկ ի՞նչն է գեղագիտության՝ որպես գիտության, առարկան այժմյան տեսակետից: Պ. Վ. Նոպնին իր աշխատություններում ցույց է տվել, որ յուրաքանչյուր գիտության յուրահատուկ առարկան ոչ թե երևույթների Տատուկ տրան է, այլ ամրողջ աշխարհը՝ վերցրած որոշակի տեսանկյունով, բոլոր երևույթները՝ վերցրած այն խնդրի լույսի տակ, որ լուծում է ավյալ գիտությունը: Օրինակ, ինչպե՞ս է բժշկագիտությունը պատկերացնում որպես գիտության մարդու առողջության մասին, առողջությունը բժշկագիտության տեսի նպատակն է, իսկ նրա առարկայի մեջ մտնում են՝ արյունը, ներշնչական մկանները, ոսկրային համակարգերը, ներքին սեկրեցիայի գեղձերը և այլն՝ վերցրած մարդու առողջության Համար դրանց նշանակության տեսակետից: Գեղագիտության առարկան նա ամբողջ աշխարհն է՝ վերցրած մարդկության Համար նրա էմոցիոնալ կարևորության, արժեքավորության տեսակետից:

Գեղագիտությունը գիտություն է հասարակական արժեքների գործունեության պատմականորեն պայմանավորված էության, դրանց ստեղծման, ընկալման, գնահատման ու յուրացման մասին: Դա փիլիսոփայական գիտություն է գեղեցկության օրենքների աշխարհի յուրացման առանձնահատուկ ձևերի մասին մարդու գործունեության պրոցեսում, և ամենից առաջ արվեստում, որտեղ ձևավորվում, ամրապնդվում և բարձր կատարելության են Հասնում աշխարհի այդպիսի յուրացման արդյունքները:

Գեղագիտական բնույթն ու նրա բազմազանությունն էլ գործունեության մեջ ու արվեստում, աշխարհի Հետ մարդու գեղագիտական Տարաբերության սկզբունքները, արվեստի էությունն ու օրինաչափություններ՝ այսպիսով են այդ գիտության Հիմնական Տարցերը: Այն պատասխանում է Տասարակության գեղարեստական Տայացքների Համակարգը, Տայացքներ, որոնք իրենց կենքն են գնում մարդկանց ամրողջ նյութական ու Տոգևոր գործունեության կեղտերի վրա:

ՈՒՄ ԵՎ ԻՆՉԻ ՀԱՄԱՐ Է ՀԱՐԿԱՎՈՐ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

(Գեղագիտության հարաբերությունն ստեղծագործողի և արվեստն ընկալող հասարակության պահանջմունքների նկատմամբ)

Հաճախ արվեստի տեսական ուսումնասիրմանը վերաբերվում են արհամարհանքով, որպես մի զբաղմունքի, որը վայել չէ գործնական նպատակներ ունեցող լուրջ մարդուն: Իսկ իրականում ո՞ւմ և ինչի՞ համար է հարկավոր գեղագիտությունը: Առաջին հայացքից այն հարկավոր չէ նույնիսկ արվեստագետին: Ինչպես մի անգամ մոլիերյան Ժուրդենն արթնանալով իմացավ, որ ինքն ամբողջ կյանքում խոսել է պրոզայով, այդպես էլ բանաստեղծը կարող է հանկարծ հայտնաբերել, որ ինքն ամբողջ կյանքում ստեղծագործել է գեղագիտության օրենքներով, չիմանալով այդ և չգիտենալով, թե ինչ բան են դրանք: Սակայն դա նշանակո՞ւմ է արդյոք, թե գեղագիտությունն անօգտակար գիտություն է: Ամենևին ոչ:

Գեղագիտությունը հարկավոր է արվեստագետին: Ճիշտ է, նա կարող է ինտուիցիայով կիրառել այդ օրենքները, չըմբռնելով դրանք տեսական ձևով, այլ ձեռք բերելով բուն գեղարվեստական պրոցեսից, նախորդների ու ժամանակակիցների փորձից: Սակայն այդպիսի ըմբռնումը, որը չի ամրապնդվել գեղարվեստական պրակտիկայի արդյունքների տեսական ընդհանրացումով, հնարավորություն չի տալիս խոր և անսխալ լուծելու ստեղծագործական պրոբլեմները: Երբ արվեստագետը հանդիպում է ստեղծագործական բարդ խնդրի, կամ ուզում է գնահատել սեփական գործունեությունը, կամ զբաղվում է նոր պրոբլեմներով, կամ փորձում է ելք գտնել ստեղծագործական ճգնաժամից, նա չի կարող ղեկավարվել միայն ինտուիցիայով և պետք է հենվի գեղագիտական խոր գիտելիքների վրա:

Որքան է տարբերվում դասական ստեղծագործությունը դեռևս վերջնական մշակման չենթարկված իր նախասկզբնական տարբերակից: Երբեմն նույնիսկ զարմանում ես, մի՞թե դա նույն հեղինակն է ստեղծել: Իսկ ինչո՞ւ ոչ բոլորին է հաջողվում ուրվագիծը հասցնել մինչև արվեստի բարձունքներ: Սկսենք այն բանից, որ ոչ բոլորն են ի վիճակի երկար տարիներ համառորեն աշխատել ստեղծագործության վրա, ինչպես Ա. Իվանովն աշխատեց «Քրիստոսի հայտնությունը ժողովրդին» նկարի վրա, և տասնյակ անգամ արտագրել վեպի էջերը, ինչպես Լ. Տոլստոյն էր արտագրում «Պատերազմ և խաղաղության» էջերը, կտավ ստեղծել նույնիսկ այն ժամանակ, երբ չորացել է ձեռքը, ինչպես Ի. Ռեպինը: Իսկ

Բեթհովենը... Անգամ լսողությունը կորցնելով, նա չէր դադարում զբաղվել սիրած ստեղծագործությամբ: Գլուխգործոցի ստեղծումը տիտանական աշխատանք է: Հիրավի, «հանճարը համբերություն է»: Երբ Պ. Ֆեդոտովը լսեց, թե ինչպես են հիանում այն անկեղծ բնականությամբ ու պարզությամբ, որով ստեղծված է նրա «Այրի կինը» նկարը, նա պատասխանեց. «Այո, պարզ է դառնում, երբ աշխատում ես հարյուր անգամ»:

Չկա իսկական ստեղծագործություն առանց վարպետության, առանց բարձր պահանջկոտության, համառության ու աշխատունակության, առանց տաղանդի, որը Գորկու արտահայտությամբ, «ինը տասներորդով աշխատունակություն է»: Սակայն այդ բոլոր էական ու անհրաժեշտ հատկությունները ոչինչ չարժեն առանց աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիայի, առանց աշխարհհայացքի, կերպարների վերածվող գեղագիտական սկզբունքների ամբողջական համակարգից դուրս: Արվեստագետի աշխարհհայացքը գրքերից ձեռք բերված փիլիսոփայական ճշմարտությունների պարզ գումար չէ: Այն ծնվում է բուն կյանքում՝ բնության ու հասարակության հետազոտումից, մարդկության մշակույթի յուրացումից, աշխարհի նկատմամբ ակտիվ վերաբերմունքից: Աշխարհհայացքը ոչ միայն ղեկավարում է տաղանդն ու վարպետությունը, այլև ստեղծագործության պրոցեսում ինքն է ձևավորվում դրանց ներգործությամբ: Աշխարհը տեսնելու ամբողջ յուրատեսակությունը, կենսական նյութի ընտրությունը որոշվում և կարգավորվում են աշխարհհայացքով: Ընդ որում ստեղծագործության վրա առավել անմիջականորեն է ազդում աշխարհհայացքի այն կողմը, որն արտահայտվում է կերպարների մեջ գիտակցաբար կամ տարերայնորեն իրացվող գեղագիտական համակարգում:

Որպես կանոն, ստեղծագործությունն ու նրա օրենքների իմաստավորումն ընթանում են ձեռք ձեռքի տված: Արիստոֆանը, Լեոնարդո դա Վինչին, Շեքսպիրը, Մոլիերը, Գյոթեն, Շիլլերը, Տոլստոյը, Դոստոևսկին ոչ միայն արվեստի մեծ վարպետներ են, այլև նրա գաղտնիքների մեծ հետազոտողներ:

Արվեստագետի համար տեսության նշանակությունը բազմիցս քննարկվել է գեղագիտական մտքի պատմության մեջ: Դեռևս անտիկ ժամանակներում բանաստեղծ Պինդարոսը գիտական բանաստեղծին հակադրում էր իսկական, «աստծո ողորմածությամբ» բանաստեղծին: Այդ պրոբլեմն ավելի ճկուն ու խոր դրեց փիլիսոփա Պլատոնը, որն անհրաժեշտ էր համարում բնական ընդունակությունների զուգակցումը վարժվածության ու տեսության ուսումնասիրման հետ: Պսեդո-Լոնգինը «Վեհի մասին» տրակտատում ընդգծում էր, որ արվեստագետի արժանիքնե-

որ պայմանավորված են ոչ այնքան կանոնների իմացությամբ, որքան օժտվածության ուժով: Սակայն բարձր արվեստը հնարավոր չէ առանց տեսության, քանի որ տաղանդն առանց մշտական կատարելագործման նվաղում է: Պսևդո-Լոնգինի կարծիքով գիտությունը սրում ու ուղղություն է տալիս հանճարին, օգնում է խուսափել սխալներից:

Իհարկե, գեղագիտությունն ուղղակի ուտիլիտար նշանակություն չունի: Այդ գիտության հիմնական դրույթները սերտելը չի նշանակում սովորել ստեղծագործել գեղեցկության օրենքներով, հավասարապես և ընդհակառակը: Մենք մտածում ենք տրամաբանորեն, հաճախ չիմանալով տրամաբանության օրենքները: Սակայն այն օրենքների ուսումնասիրումը, որոնց համապատասխան ընթանում է այս կամ այն պրոցեսը, թեև զուրկ է անմիջականորեն ուտիլիտար նշանակությունից, ունի խոր գործնական իմաստ: Տրամաբանական օրենքների իմացությունը հնարավորություն է տալիս ոչ միայն գիտակցաբար կառուցել իր դատողությունները, այլև գիտությամբ ստուգել դրանց ճշտությունը, կայունությունը, թույլ է տալիս ճշտորեն որոշել տրամաբանական շղթայի կտրվածքի տեղը, գտնել մտածողության սխալները: Եվ գեղագիտության իմացությունը (անգամ ոչ ուղղակի և ոչ էլ անմիջականորեն) անդրադառնում է արվեստագետի ստեղծագործության վրա: Այն նպաստում է գիտակցորեն վերաբերվել գեղարվեստական ստեղծագործությանը, որում զուգորդվում են ծիրքն ու հմտությունը:

Գեղագիտությունն արվեստագետից ոչ պակաս հարկավոր է արվեստն ըմբռնող հասարակությանը՝ ընթերցողներին, հանդիսատեսներին, ունկնդիրներին: Տեսականորեն զարգացած գիտակցությունն ավելի խոր է ընկալում ստեղծագործությունը: Կարելի է ընթերցել, ինչպես Չիչիկովյան ծառա Պետրուշկան, բավականություն ստանալով տառերից բառ կազմելու բուն պրոցեսից. կարելի է հրապուրվել ստեղծագործության արտաքին գեղեցկություններով կամ սյուժեի հետաքրքրաշարժությամբ, կարելի է նաև թափանցել արվեստագետի պատկերավոր մտքի էության մեջ: Հենց վերջինն էլ արվեստի իսկական ընկալումն է, և գեղագիտությունը նման ընկալման մեծ դաստիարակն է:

Արվեստը պատճառում է ամենաբարձր հոգեկան ապրումներից մեկը՝ գեղագիտական հաճույքը: Հենց այդ մասին է Ա. Ս. Պուշկինն ասել. «Մտացածին բանի վրա արցունքներ եմ թափում», «ներդաշնակությամբ արբենում»: Սակայն առանց գեղագիտության չկա գեղարվեստական կրթվածություն, իսկ առանց վերջինիս չկա հաճույք արվեստից:

Ե՛վ արվեստագետը, և՛ լսարանը՝ ընթերցողը, հանդիսատեսը բախվում են արվեստի էության ու նրա օրինաչափությունների, գեղեցիկի, վեհի, ողբերգականի և կոմիկականի բնույթի, գեղարվեստական կերպարի ու գեղարվեստական մեթոդի առանձնահատկությունների, գրականության, թատրոնի, կինոյի և արվեստի մյուս տեսակների յուրահատկության հարցերին: Այդ բոլոր պրոբլեմները կարող են լուծվել միայն կոմպլեքսայնորեն, ամբողջական համակարգում քննարկվելու դեպքում:

Գեղագիտությունը հարկավոր է ոչ միայն նկարչին, որը պատկեր է նկարում, այլև դերձակին, որն զգեստ է կարում, և ատաղձագործին, որը պահարան է շինում, և ինժեներին, որն ավտոմոբիլ է ստեղծում, քանի որ աշխարհի յուրացումն այդ ամենով հանդերձ նրանց կողմից իրականացվում է նաև գեղեցկության օրենքներով: Գեղագիտությունն մտնում է ժամանակակից մարդու աշխարհայացքի, կենցաղի, գիտակցության մեջ, նրա մեջ ձևավորում ստեղծագործական, ստեղծարար սկզբունքը:

Նախնադարյան հասարակության մեջ աշխատանքի դրդիչը սոսկ ու միայն անմիջական պահանջմունքներն էին. ստրկատիրական և ֆեոդալական հասարակարգերում՝ ուղղակի բռնությունը, արտատնտեսական հարկադրանքը. կապիտալիստական հասարակարգում՝ տնտեսական հարկադրանքը: Սոցիալիստական հասարակարգում աշխատանքն ավելի ու ավելի է դառնում մարդու ներքին պահանջմունք: Հենց այստեղ է թաքնված է գեղագիտության մեծ նշանակությունը՝ մարդկանց մեջ արթնացնել ստեղծագործական սկզբունքը, գեղեցիկը նրա այս կամ այն ձևի մեջ ստեղծելու ձգտում: Իհարկե, գեղագիտական դաստիարակությունը սպառվում է ոչ միայն աշխատանքի նկատմամբ մարդու ունեցած վերաբերմունքի վրա: Նա ձևավորում է մարդու վերաբերմունքն ընդհանրապես ամբողջ աշխարհի նկատմամբ, բայց հենց իբրև ազատ ստեղծողի, ստեղծարար մարդու վերաբերմունք: Դա է գեղագիտության կարևոր ֆունկցիան մարդու կենսագործունեության մեջ: Դրանով էլ որոշվում է նրա տեղը հասարակության զարգացման մեջ՝ անհրաժեշտության թագավորությունից ազատության թագավորություն անցնելու պրոցեսում:

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆ ԱՐԴՅՈՔ ՆՈՐՄԱՆԵՐ ՏԱԼԻՍ Է ԱՐՎԵՍՏԻՆ

(Գեղագիտության հարաբերությունը գեղարվեստական ստեղծագործության նկատմամբ)

Գեղագիտական մտքի պատմության մեջ գեղագիտության ու արվեստի փոխհարաբերության առթիվ գոյացել են երկու ծայրահեղ դիրքորոշումներ՝ էմպիրիզմ և նորմատիվության բացարձակացում։

Կլասիցիզմի տեսաբան Բուալոն, օրինակ, գեղագիտությունը մեկնաբանում էր որպես մի գիտություն, որը պետք է փիլիսոփայությունից ու քաղաքականությունից բխած կանոններ թելադրի արվեստագետին։ Ֆրանսիացի մի այլ գիտնական՝ Ի. Տենը (XIX), ընդհակառակն, դոնում էր, որ գեղագիտությունը պետք է հետևի արվեստի փաստերին և արձանագրի դրանք։ Երկու ծայրահեղությունները էլ՝ էմպիրիզմն ու նորմատիվության բացարձակացումը, հավասարապես անընդունելի են ժամանակակից գեղագիտության համար։

«...Գեղագիտությունը,— գրել է Բելինսկին,— արվեստի մասին չպետք է դատի որպես ինչ-որ ենթադրվող բանի մասին, որպես ինչ-որ իդեալի մասին, որը կարող է իրականացվել միայն ըստ նրա տեսության. ոչ, նա արվեստը պետք է դիտի որպես մի առարկա, որը գոյություն է ունեցել իրենից առաջ և որի գոյությանը նա ինքն է պարտական իր գոյությամբ»[1]։

Գեղագիտությունը գեղարվեստական մտքի մաքսավորը չէ։ Ռեցեպտուրան բժշկագիտության բաժինն է, և ոչ թե գեղագիտության։ Սակայն դա չի նշանակում, որ նրա դրույթները ստեղծագործության համար չեն կարող նորմատիվային նշանակություն ունենալ։

Բացահայտելով արվեստի ներքին օրինաչափություններն ու պատմականորեն անկրկնելի առանձնահատկությունները, գեղագիտությունը ձեռք է բերում որոշակի նորմատիվություն։ Գեղագիտության նորմաները արվեստագետի համար պարտադիր են ոչ ավելի և ոչ պակաս, քան Արքիմեդի օրենքի նորմաներն այն մարդու համար, որը վճռել է ուղևորության կատարել ջրի վրայով։ Վերջինս կարող է լողալ ծովի, գետի, լճի վրա լաստակով, մակույկով, շոգենավով, բայց նա ոչ մի տեղ չի կարող լողալ այն առարկաներով, որոնց տեսակարար կշիռն ավելին է, քան ջրի տեսակարար կշիռը։ Դա է Արքիմեդի օրենքի «նորմատիվությունը»։ Եվ

[1] **Белинский В. Г.** Полн. собр. соч., М., 1955, т. 6, с. 585.

առանց «նորմաների» լողալու սիրահարների համար նրա խախտումը հղի է վտանգներով։ Արվեստագետն ազատ է թեմայի, ժանրի, բանաստեղծական մտքի արտահայտման ձևի ընտրության մեջ։ Բայց նա չի կարող հրաժարվել պատկերավոր մտածողության օրինաչափություններից։ Գեղագիտական նորմաների անտեսումը խանդարում է արվեստագետին իրականացնելու իր մտահղացումը և, դեռ ավելին, կարող է նույնիսկ նրան դուրս հանել իսկական ստեղծագործության սահմաններից։

Գեղագիտությունը նորմատիվային է, քանի որ նա ընդհանրացնում է բուն արվեստի օրենքները։ *Նրա եզրակացություններն ունեն օբյեկտիվ օրենքների ուժ, որոնց խախտումը հանգեցնում է արվեստի բնույթից ու խնդիրներից շեղման։*

Սակայն արվեստի պատմական օրենքները նույնպես բացարձակ չեն։ Բալետային թատրոնի հիմնադիր, «պարերի Շեքսպիր», ինչպես անվանել են նրան ժամանակակիցները, Ժ. Ժ. Նովերը ընդգծել է. «Կանոնները լավ են մինչև մի որոշ սահման. պետք է կարողանալ հետևել դրանց, բայց նույնպես պետք է կարողանալ հրաժարվել դրանցից ու կրկին վերադառնալ դրանց... Վայ այն անկիրթ արվեստագետներին, որոնք կառչում են իրենց արվեստի նեղ կանոններից»[1]։

Այն մասին, թե արվեստագետը որքան շատ կարող է շեղվել ընդհանուրի կողմից ընդունված նորմաներից, վկայում է Բեթհովենի ստեղծագործությունը, որի երկերը «այնքան կտրուկ էին տարբերվում այն ժամանակներում սովորական երաժշտությունից, որ շատ ժամանակակիցներ Բեթհովենին խելագար էին համարում»[2]։

Մեծ արվեստագետը լայնացնում է ստեղծագործության կայունացած շրջանակները։ Բայց նա չի կարող փշրել բոլոր օրենքները։ Նա դրանց մեջ մտցնում է սոսկ նոր իրականության, նոր փորձի կողմից թելադրված ուղղումներ, որոնք հաճախ շատ էական են։ Միևնույն ժամանակ նրա նորարարությունը միշտ հենվում է ավանդույթների վրա, դարերի ընթացքում կայունացած ինչ-որ բանի վրա։ Գեղագիտությունն ընդհանրացնում է արվեստի փորձը, ստեղծագործաբար հիմնավորում ու պաշտպանում նրա մեջ իրոք ողջ նորը, նորարարությունը։

Գեղագիտությունն իր եզրակացություններում հենվում է գեղարվեստական պրակտիկայի և պատմության մեջ նրա իմաստավորման, արվեստի և քննադատության տեսության վրա։ Գեղագիտության համար

[1] **Новерр Ж. Ж.** Письма о танце и балетах. Л.—М., 1965, с. 27.

[2] **Стоковский Л.** Музыка для всех нас. М., 1959, с. 18.

կարևոր են կոնկրետ համընդհանուր դրույթները, այսինքն՝ ոչ թե պատարկ վերացարկումները, այլ իրենց մեջ համաշխարհային արվեստի փորձը ներծծած ընդհանրացումները։

2

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԳԻՏԵԼԻՔՆԵՐԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՄԱԿԱՐԳ Է

Ժամանակակից գեղագիտության մեջ մեծ է դրված գիտականության պրոբլեմը։ Բազմաթիվ տեսական էսսեներ, որոնք գրված են «խորհրդածություններ ըստ ասիթի» ժանրով, որի գաղտնի նշանաբանն է՝ «արվեստը և իմ ճաշակը», քիչ բանով են հարստացնում գեղագիտությունը։ Արվեստի ամերիկյան ականավոր տեսաբան Ռ. Մանրոն իր գրքերից մեկը բնորոշ կերպով անվանել է «Հանուն գիտության՝ գեղագիտության մեջ»[1]։ Հոգնելով էսսեիզմից, հեղինակը կարոտում է գիտականությանը և քննադատում նրանց, ովքեր «գիտություններ» համարում են «մոդայիկ», «այն ամենը մեծցնող, ինչի հետ նա չփվում է»։ Ընդ որում Մանրոն գիտականությունն ըմբռնում է բավորովին յուրատեսակ՝ որպես փաստերի դիտարկում ու դասակարգում, ընդհանուր օրենքների առնմանում։ Սակայն ի մի հավաքված մեծ քանակությամբ շատ ճիշտ դիտարկումները, դասակարգված փաստերը և սահմանված օրենքները դեռևս գիտություն չեն կազմում, ինչպես նույնիսկ տեսականորեն հաղորդումների կույտը շենք չէ։ Գիտությունն իրենից ներկայացնում է ո՛չ աշխատանքների պարզ հավաքածու, ո՛չ փաստերի պահեստ, ո՛չ դիտարկումների գրանցատետր և ոչ էլ գաղափարների դինամոց։ Գիտություններ գիտելիքներ են, որոնք կազմակերպված ու տեսությամբ են տարակական պրակտիկային։

Փիտությունը համակարգ է։ Գիտական համակարգի հակառակ հատկանիշներն հետևյալներն են։

1. Տրամաբանական կապ, համաստատությունն, հատկացումն

[1] **Munro Th.** Toward Science in Aesthetics. New York. 1956.

ների, կատեգորիաների, օրենքների հիերարխիա, գաղափարների կարգ։ Գեղագիտության ամեն մի գիտական պրոբլեմ կարող է արդյունավետորեն լուծվել այն դեպքում, եթե այն դրված է հարակից պրոբլեմների հետ կապի մեջ և քննարկվում է որպես ամբողջական համակարգի բաղկացուցիչ մաս, միասնական մեթոդոլոգիայի հիման վրա։

2. Համակարգը կազմակերպված (կարգավորված) բանակություն է, որը բաղկացած է տարրերից, բայց չի հանգում դրանց պարզ գումարին։ Գեղագիտությունը հենց համակարգ է այն օրենքների, կատեգորիաների, որոնք տեսականորեն աշխարհը նկարագրում են իր հարաբերության ու մարդկության համար արժեքայնության մեջ, այդ աշխարհի յուրացումն ու ստեղծագործությունը գեղեցկության օրենքներով, արվեստի էությունը, նրա զարգացման առանձնահատկությունները, գեղարվեստական ստեղծագործության, գեղարվեստական մշակույթի ընկալման ու սոցիալական գործառման յուրահատկությունը։

3. Գիտական համակարգի մեջ փոխադարձաբար կապված գաղափարների կոնկրետ-համընդհանուր բնույթը, ոչ թե պարզապես փաստեր կուտակելու և վերապատմելու, այլ դրանցից վեր կանգնելու, դրանք «բնչնարարձոնրից» որոշելու կարողությունն է։ Գիտական համակարգը միշտ վերացարկվում է փաստերից, պահպանելով դրանք վերառած տեսքով։ Այդ իմաստով գեղագիտության տեսական բնդհանրացումների հիմքը գեղեցկության օրենքներով աշխարհի գործնական ու գեղարվեստական յուրացման անհատման որսրան է։

4. Մոնիստականության, բոլոր երևույթների բացատրությունը միևնույն հակետային հիմունքներով։ Հենց դա էր Մենդելեևի մեծ հայտնագործությունը քիմիայի մեջ, որ քիմիայի տարրերի պիտելիքը հարրաստացավ ու բնդլայնվեց անդամ առանց լրացուցիչ գիտարկումների, միայն համակալ-գում ավելի առաջ կուտակված գիտելիքների կազմակերպման հաշվին, հենվելով միասնական հիմքի վրա։ Գեղագիտական դիտելիքների համակարգման այդպիսի միասնական շիշը դեռևս պահանջ մնինալանության է որպես համամարդկային արժեքի։

5. Գիտական համակարգն կարևոր առանձնահատկությունը տեսության բացակայությունն է (նախադասություն բավարարության սկզբունքը)։ Աքսիոմանների կամ հակետային այլ դրույթների նվազագույն քիվը պետք է նպատակ գոյափորների այնպիսի ծավալմանը, որպեսզի իրենց ամբողջությամբ դրանք կարողանան բնդգրկել առավելագույն քանակությամբ փաստեր ու երևույթներ։ Դա գիտական համակարգին տալիս է

տրամաբանական նրբագեղություն ու գեղեցկություն։ Տվյալ առումով գեղագիտության համար կական է դեպի հարաբերականության տեսություն ֆիզիկայի զարգացման փորձը. «Ելակետային հիպոթեզները դառնում են առավել վերացական, կենսափորձից հեռու։ Բայց դրա փոխարեն մենք մոտենում ենք գիտական ազնվագույն նպատակին՝ տրամաբանական դեդուկցիայի միջոցով ընդգրկել առավելագույն քանակությամբ փորձնական փաստեր, ելնելով նվազագույն քանակությամբ հիպոթեզներից ու աքսիոմաներից...» (Ա. Էյնշտեյն)[1]։

6. Մարքսիստական դիալեկտիկան փիլիսոփայական ու գեղագիտական մտքի պատմության գիտական համակարգին տալիս է նոր որակ՝ սկզբունքային անմեկուսացածություն, մինչև այժմ անհայտ փաստերն ու երևույթներն ընկալելու և տեսականորեն վերամշակելու պատրաստություն։ Գեղեցկության օրենքներով աշխարհի յուրացման պրոցեսը սահմաններ չունի, ուստի և գեղագիտության մեկուսացած համակարգը սկզբունքորեն ճիշտ չէ։ Միայն իր հիմքում ամբողջական և նոր փաստերի համար բաց համակարգը, որը չի հավակնում բացարձակ ավարտունության, բայց ձգտում է իր մեջ ներառել մարդկության գեղագիտական ամբողջ փորձը և պատասխանել արդիականության պահանջմունքներին, համակարգ, որը ներքուստ ընդունակ է զարգացման, «սպիտակ բծերը» լրացնելու, շարունակ նոր հարցեր ընդգրկելու՝ այդպիսի համակարգը բեղմնավոր ու հեռանկարային է։ Գեղագիտությունն ընդհանրացնում է մարդկության գեղարվեստական զարգացման փորձը, իսկ այն անսահման է։

Ինքնաթիռը թռչում է հենվելով օդին ու հաղթահարելով նրա դիմադրությունը։ Այդպես պետք է վերաբերվի գեղագիտական միտքն արվեստի փաստերին։ Փաստերը գիտության օդն են, իսկ միտքը՝ նրա թևերը։ Բարձրանալ փաստերից վեր, բայց այնպես, որ դրանք վերառած տեսքով մնան քեզ հետ. գեղագիտության մեջ միայն այդ կերպ են հնարավոր կոնկրետ համընդհանուր դատողությունները, որոնք հակադրվում են մի կողմից անթև էմպիրիկային, մյուս կողմից՝ դատարկ վերացարկումներին։ Այսպիսով, գեղագիտությունը, իբրև գիտություն, օրենքների, կատեգորիաների, ընդհանուր հասկացությունների մի համակարգ է, որ հասարակական որոշակի պրակտիկայի լույսի տակ արտացոլում է իրականության գեղագիտական էական կապերը, հարաբերություններն ու հատկությունները և գեղեցկության օրենքներով նրա յուրացման պրոցեսը։

[1] *Մեջբերումնըստ* Зелиг К. Альберт Эйнштейн. М., 1964, էջ 60։

ՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ՄԻԱՍՆՈՒԹՅՈՒՆԸ (ՄՈՆԻԶՄԸ)

Իսկ ինչպիսի՞ն է այն նախասկիզբը, որը պետք է ընկած լինի գեղագիտության համակարգի հիմքում։

Իդեալիստական գեղագիտությունը հիմքում դնում է հոգևոր նախասկիզբը։ Նրա համար աշխարհի բուն գեղագիտական հարստությունը կամ բացարձակ ոգու, աստծո ծնունդ է, կամ անձնական սուբյեկտիվության, իսկ արվեստի զարգացումը՝ բացարձակ գաղափարի զարգացման փուլերից մեկը կամ արվեստի ստեղծագործություններ կերտողի ներաշխարհի բարդացման արդյունք։ Մատերիալիզմն ընդգծում է աշխարհի գեղագիտական հարստության օբյեկտիվ գոյությունը և տեսնում է նրա նյութական (բնական կամ հասարակական) աղբյուրներն ու պատճառները։ Արվեստն այդ տեսակետից բնության ընդօրինակումն է (Արիստոտել), նրա հայելանկարը արտացոլումը (Լեոնարդո դա Վինչի), կյանքի վերարտադրությունը, պարզաբանումը և նրա նկատմամբ դատավճիռ կարդալը (Ն. Գ. Չեռնիշևսկի), հասարակական կեցության արտացոլումը հասարակական գիտակցության ձևերից մեկում (մարքսիզմ)։

Այդ երկու ուղղությունների (մատերիալիզմի ու իդեալիզմի) ներսում գեղագիտության պատմության մեջ ձևավորվել են տարբեր կոնցեպցիաներ, որոնք միասնական սկզբունքով, համապարփակորեն փորձում էին ընդգրկել համաշխարհային գեղարվեստական պրոցեսն իր ամբողջությամբ։ Ըստ որում ամեն անգամ մոնիստական գեղագիտական այդ կոնցեպցիաները կառուցվում էին արվեստի ու կյանքի հարաբերակցության ըմբռնման տեսանկյունից կախված։ Այդ իմաստով անցյալի գեղագիտական համակարգերից համընդհանուր բնույթ էին կրում Արիստոտելի և Հնդկի համակարգերը։

Արիստոտելի մոտ նրա համակարգի հիմքում ընկած էր ընդօրինակման տեսությունը (միմեզիս)։ Զանազանելով ընդօրինակման օբյեկտը, նյութը և եղանակը, նա միասնական սկզբունքներով բացատրում էր և՛ գեղագիտական կատեգորիաները, և՛ արվեստի բնույթը, և՛ նրա տեսակներն ու ժանրերը։ Հին հունական մեծ փիլիսոփայի համակարգը կոմպոզիցիոն առումով որոշված է դեպի կյանքը, որի հետ կապը, սակայն, մեկնաբանվում է ընդօրինակարար — մետաֆիզիկորեն։

Աշխարհի նախահիմքը, ըստ Հեգելի, բացարձակ գաղափարն է։ Նրա ինքնաշարժումը ծնում է ոգի, նյութական աշխարհը (բացարձակ գաղափարի «այլակերպությունը») և որոշում է նրա զարգացման աստիճան-

ներր։ Մատերիան շնչավորող բացարձակ գաղափարի զարգացման կարևոր փուլերից մեկը արվեստն է։

Ոգու՝ մատերիայի մեջ ներթափանցելու առաջին աստիճանը բնորոշվում է մատերիայի, ձևի գերակշռությամբ ոգու, բովանդակության նկատմամբ։ Դա, ըստ Հեգելի, կազմում է արվեստի զարգացման առաջին՝ սիմվոլիկ, փուլը (Հին Հնդկաստանի, Հին Եգիպտոսի արվեստը)։ Այդ փուլին առավել լիովին համապատասխանում է ճարտարապետությունը որպես արվեստի տեսակ, որի մեջ նյութական նախասկիզբը գերակշռում է հոգեկանին։ Իսկ ոգու և մատերիայի այդ հարաբերակցությունը բնորոշ է կոմիկականին՝ որպես գեղագիտական կատեգորիա։

Բացարձակ ոգին իր ինքնազարգացմամբ շարունակում է շնչավորել մատերիան, և վրա է հասնում երկրորդ աստիճանը, դասական արվեստը, որին բնորոշ է ոգու և մատերիայի, բովանդակության և ձևի ներդաշնակությունը։ Այդ ներդաշնակությունը բնորոշ է քանդակագործության ու գեղանկարչության համար, այն հատուկ է նաև առաջատար գեղագիտական կատեգորիային՝ գեղեցկին։ Սակայն ոգու և մատերիայի հավասարակշռությունը պատմականորեն երկար չի տևում, այն խախտվում է ոգու հետագա աճով։ Վրա է հասնում ռոմանտիկական շրջանը, և բովանդակությունն սկսում է գերակշռել ձևին։ Այդ պրոցեսը հավասարվում է վեհի կատեգորիայում, ինչպես նաև երաժշտության ու գրականության մեջ՝ որպես արվեստի տեսակների։

Հեգելի վիթխարի ու ամբողջական համակարգում գեղարվեստական պրոցեսը համաշխարհային պրոցեսի մի մասն է (ոգու շարժման աստիճանը նյութական նախասկզբի հետ նրա կապի մեջ)։ Գեղարվեստական զարգացումը բխում է համաշխարհային զարգացումից, մտնում է նրա մեջ և ընդհանում նրանում։ Վերջիվերջո գաղափարը (բովանդակությունը) ճեղքում-անցնում է զուտ հոգևոր թափավորությունը և ազատվում է մատերիայից (ձևից)։ Վրա է հասնում փիլիսոփայության դարաշրջանը, իսկ արվեստի գարգացումը դադարում է։

Ինչպես հեղափոխական դեմոկրատների՝ Ա. Ի. Գերցենի, Վ. Գ. Բելինսկու, Ն. Գ. Չեռնիշևսկու, Ն. Ա. Դոբրոլյուբովի ինքնատիպ, ամբողջական գեղագիտական համակարգի հիմքը դարձավ գեղարվեստական ճշմարտության սկզբունքը։ Արվեստի տեսակներն ու ժանրերը նրանք հասկանում էին որպես գեղարվեստական տարբեր կառուցվածքներ, որոնք ապահովում են իրականության գեղարվեստականորեն ճշմարտացի, բազմակողմանի և լրիվ ընդգրկումը նրա բազմազանության մեջ։ Ար-

վեստի պատմության մեջ ուղղությունները հանդես են գալիս ըստ ես աշխարհի պատկերավոր ըմբռնման տարբեր պատմական փուլերի և որպես գեղարվեստական ճշմարտության տիպեր, ռեալիզմը՝ որպես այդ ճշմարտությանն հասնելու առավել բեղմնավոր եղանակ, իսկ գեղագիտության կատեգորիաները՝ որպես կյանքի գեղագիտական ռեալ հատկություններ, որի գեղագիտական ամբողջ հարստությունն էլ պետք է արտացոլվի գեղարվեստորեն ճշմարտացի արվեստում։

Մարքսիզմը գեղագիտական համակարգի անկյունաքարը դարձրեց բազմաձև իրականությունը՝ վերցրած մարդկության համար նրա նշանակությամբ (գեղագիտականը)։ Պատմական զարգացման բարձրադույն նպատակների լույսի տակ, մարդկության համար դրանց արժեքականությամբ վերցրած երևույթները գեղագիտական համակարգի նոր դիալեկտիկամատերիալիստական հիմքն են։ Դրա շնորհիվ օրենքների ու կատեգորիաների պատմականորեն շարժուն միասնական համակարգը կարող է ընդգրկել աշխարհի գեղագիտական յուրացման, գեղեցկության օրենքներով ստեղծագործության արմատական պրոբլեմները։

ԳԻՏԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴ

Իմացությունն անհնարին է առանց իր գործիքի՝ մեթոդի։ Իսկական դիտական մեթոդն իմացության առարկայի կամ, ավելի ճիշտ, առարկայի մեջ ճանաչված «անալոգն է» (Ֆ. Էնգելս)։ Ճանաչված օրինաչափությունները մեթոդի հիմքն են, բայց դեռևս չեն կազմում բուն մեթոդը։ Մեթոդը այդ օրինաչափությունների հիման վրա մշակված կանոններն են, որոնք ծառայում են իմացության հետագա շարժմանը։ Ըստ Հեգելի, մեթոդը հանդես է գալիս որպես «գործիք, սուբյեկտիվ կողմում գտնվող միջոց, որի օգնությամբ նա հարաբերակցվում է օբյեկտի հետ»[1]։ Օբյեկտի օրինաչափությունները վերաիմաստավորվում են մեթոդում և, այսպիսով, բնորոշում սուբյեկտի գործողությունները։ Մեթոդի պահանջների պահպանումից է կախված տեսության համապատասխանությունը իրականությանը։ Իսկական տեսությունը համակարգային է։ Տեսությունը, համակարգը դեռևս մեթոդ չեն։ Գիտելիքների ոչ մի համակարգ ամբողջությամբ չի իրացվում մեթոդի մեջ, այն իր բովանդակությամբ հարուստ է մեթոդից։ Իսկ համակարգի հիման վրա ծագած մեթոդն իր զարգացման մեջ դուրս է գալիս նրա սահմաններից, տանում է դեպի գիտելիքների հին համակարգի փոփոխություն և նորի ստեղծում։

[1] Гегель. Наука логики. М., 1972, т. 3. с. 291.

Համակարգն առավել պահպանողական է, ձգտում է պահպանել ու կատարելագործել իրեն, իսկ մեթոդն ավելի շարժուն է, ուղղված է գիտելիքների աճմանն ու նոր համակարգի ստեղծմանը[1]:

Հենվելով ընդհանուր փիլիսոփայական մեթոդոլոգիայի վրա, գիտություններն իրենց նյութի վրա մշակում են իմացության սեփական մեթոդը: Այս առումով գեղագիտությունը բացառություն չի կազմում:

Գեղագիտության մեթոդը նախընթաց գիտելիքներն են, որոնք կուտակվել են հետազոտության տվյալ բնագավառում և ընդհանուր փիլիսոփայական մեթոդոլոգիայի հիման վրա վերափոխվել են նոր գիտելիքներ ձեռք բերելու դրույթների, սկզբունքների, մոտեցումների, ոճաձևերի: Գեղագիտության մեթոդը **պատմականության դիալեկտիկական սկզբունքն է:**

Պատմականության սկզբունքը հակադրվում է հավերժական անշարժության մեջ քարացած աշխարհի, «կանգ առած ժամանակի» մետաֆիզիկական գաղափարին և նույնքան էլ՝ ժամանակի բացարձակ հոսունության համատարած հոսքի միակողմանի ռելյատիվիստական գաղափարին: Այն ենթադրում է կարևորագույն երեք պայմանների պահպանում. նախ՝ երևույթների քննում դրանց զարգացման մեջ. երկրորդ՝ տվյալ երևույթի քննումը մյուսի հետ կապված և, վերջապես, պատմության ուսումնասիրումը արդիականության փորձի լույսի ներքո, պատմականորեն բարձրագույն ձևերի օգտագործումը որպես բանալի նախընթաց ձևերն ըմբռնելու համար:

Գեղագիտության մեջ պատմականության սկզբունքը չի կարող լինել տվյալ դիտության նկատմամբ դիալեկտիկայի դրույթների պարզ կիրառման արդյունք: Նա աճում է բուն գեղագիտության ներսից որպես պահանջմունք առավել համապատասխանորեն քննելու իր առարկան: Արվեստի այժմյան վիճակը և նրա արդի օրենքները անհրաժեշտ է հասկանալ որպես առաջացած, պատմականորեն ծագած, իսկ նրա ապագա վիճակը՝ որպես մեր աչքի առջև ընթացող գեղարվեստական պրոցեսում ձևավորվող:

Պատմականությունը դնպի տեսության ու պրակտիկայի կապը տանող ուղին է և գեղագիտության իրոք արդիական հնչեղության տանող միակ ճանապարհը: Գիտական մտածողությունը, որը բարձրացել է մինչև պատմատեսական մակարդակի, ենթադրում է ոչ թե արվեստի փաստերով մտքի ցուցադրում, այլ մտքի զարգացումը փաստերի հիման վրա:

[1] Տե՛ս **Копнин П. В.** Диалектика как логика и теория познания. М., 1973, էջ 83:

Գեղագիտական պրոբլեմների շատ կարևոր կողմերը բացահայտվում են նաև կառուցվածքային (ստրուկտուրալ) վերլուծության դնպքում, որը հանդես է գալիս որպես պատմական մոտեցման բաղկացուցիչ մաս և որպես նրա լրացում: Նա գեղարվեստական երևույթները վերցնում է կարծես հորիզոնական կտրվածքով, դրանք քննում է որպես տարրերի (տարածության, գույնի, տեքստի և այլնի) որոշակի համակարգեր:

Գեղագիտությունը գտնվում է շարժման մեջ: Եվ կարևոր է, որ տեսական նոր դրույթները, դիտարկումներն ու հայտնագործությունները նրա մեջ մտնեն, չխախտելով նրա մոնիզմը, այլ ամրապնդելով ու խորացնելով այն: Ոչ միայն անցյալում, այլև ներկայում ու ապագայում ծավալվող պատմականությունը գեղագիտական տեսության զարգացման հզոր գործիք է:

Գեղագիտությունը գեղագիտական գործունեության տեսություն է

Գիտություն աշխարհի յուրացման հասարակական մարդկային ասպեկտների մասին

1

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԵՐԻ ԲԱԶՄԱԶԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մարդու ամեն մի՝ անհատական ու կոլեկտիվ, գործունեության մեջ, բացի նրա ուղղակի գործնական, ուտիլիտար նշանակությունից, կան համամարդկային թեկուզև տարրեր, հատիկներ, որոնք արտահայտվում են ամբողջ մարդկային ցեղի համար նրա կարևորության մեջ։ Համամարդկային նախասկիզբը մարդկային գործունեությանը տալիս է գեղագիտական գունավորում կամ նույնիսկ գեղագիտական բովանդակություն։ Այդ իմաստով մարդու ամեն մի գործունեություն որոշ չափով կարող է քննվել որպես գեղագիտական։

Դարձյալ է ասել, որ գեղագիտական գործունեությունը մարդու գործունեությունն է նրա համամարդկային կարևորության մեջ։ *Գեղագիտական գործունեության ունիվերսալ ձևը ստեղծագործությունն է գեղեցկության օրենքներով, որովհետև աշխարհի յուրացման ուղածդ ձևն ընթանում է «նաև գեղեցկության օրենքներով»*[1]։

[1] *Տե՛ս* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, էջ 94։

Գեղագիտական գործունեության միջուկը կազմում է արվեստը։ Այստեղ մարդու գործունեությունը ոչ միայն ամբողջովին ներթափանցվում է համամարդկային, գեղագիտական բովանդակությամբ, այլև հասնում է գեղագիտականի բարձրագույն ձևին՝ դառնում է գեղարվեստական գործունեություն, որն իր լավագույն դրսևորումներում ստեղծում է մարդկանց համար բոլոր ժամանակներում իրենց նշանակությունը պահպանող անմահ գլուխգործոցներ։

Սակայն մարդու գեղագիտական գործունեության բոլոր ձևերը չեն հանգում գեղարվեստական ստեղծագործության։ Աշխարհի գեղագիտական յուրացման ոլորտն ըստ էության արվեստից անհամեմատ ավելի լայն է։ Այն ընդգրկում է և՛ աշխատանքը, և՛ կենցաղը, և՛ մշակույթը, օրինակ, այգու-զբոսայգու կուլտուրան։ Այգիներն ու զբոսայգիները մարդու և բնության ներդաշնակության իդեալին ձգտող մարդու կուլտուրական գործունեության արդյունք են։ Դրանցում վերացած բնությունը հարազատանում է իր նկատմամբ բարյացակամ մարդու հետ։

Ըստ էության չլինելով արվեստ (արվեստ այդ բառի ճշգրիտ իմաստով), այգու-զբոսայգու կուլտուրան զարգանում է նրա հետ միասին և նրա ազդեցության տակ։ Նրա խոր փոխազդեցությունն արվեստի, հատկապես պոեզիայի հետ, երևում է այն բանում, որ այգիների ու զբոսայգիների ոճերի զարգացումն ընթացավ արվեստի մեջ գեղարվեստական ուղղությունների նման։ «Կան ռենեսանսային այգիներ, բարոկկո այգիներ, ռոկոկո այգիներ, կլասիցիզմի այգիներ, ռոմանտիզմի այգիներ։ Ամեն մի մեծ ոճի սահմաններում կան ազգային առանձնահատկություններ, իսկ ազգային ոճի ներսում զգացվում է առանձին այգեպանների ձեռքը (Ջոն Էվելինը XVII դարի վերջին գրել է. «Ինչպիսին այգեպանն է, այնպիսին էլ այգին է»)։ Կան, օրինակ, ֆրանսիական կլասիցիզմի այգիներ (Վերսալի այգին, որ հիմնադրել է Լենոտրը), կան հոլանդական բարոկկոյի այգիներ... Մոսկվայի Կրեմլի այգիներն արվում էին տարբեր մակարդակներով, տեռասներով, ինչպես դա պահանջում էր հոլանդական ճաշակը, պարփակվում էին պարիսպներով, զարդարվում տաղավարներով ու վերնապարանքներով... Մոսկվայի բարոկկո ոճի այգիները ռենեսանսայիններից տարբերվում էին իրենց հեգնական բնույթով։ Դրանք, ինչպես և հոլանդական այգիները, ձգտում էին կհամավորել խարուսիկ հեռանկարային տեսարաններ ներկայացնող գեղանկարչական պատկերներով... Այդ ամենը հետագայում Պետրոսն սկսեց կառուցել

նաև Պետերբուրգում... Ռոկոկո ոճի թեքումով այդպիսի հեգնական այգիներ սկսեցին գցել Ցարսկոյե սելոյում»[1]։

Դ. Ս. Լիխաչևի նշած հեգնական տարրը ռոկոկո ոճի այգիներում այն բանի վկայությունն է, որ աշխարհի գեղագիտական յուրացումն ըստ էության գեղարվեստական ոլորտից դուրս իրականացվում է ոչ միայն ունիվերսալ գեղագիտական կատեգորիայի՝ գեղեցկի, օրենքներով, այլև հենվում է իրականության գեղագիտական հատկությունների ամբողջ բազմազանության վրա (վեհը, ողբերգականը, կոմիկականը և այլն)։

Գեղագիտական այն գործունեությունը, որն ընթանում է աշխարհի գեղարվեստական յուրացումից դուրս՝ աշխատանքի, կենցաղի, մշակույթի ոլորտում, ընդգրկում է նաև արվեստագետ-կոնստրուկտորի աշխատանքը, որն ստեղծում է օգտակար ու գեղեցիկ իրի նախագիծը՝ դրա արդյունաբերական արտադրման համար, և՛ գեղեցիկ ու օգտակար արտադրանքի պատրաստման աշխատանքային պրոցեսը, և՛ բուն այդ արտադրանքն ու դրա օգտագործումը։ Նյութական արտադրության համակարգում գործունեությունը գեղեցկության օրենքներով, գեղագիտական հարաբերությունն աշխատանքի նկատմամբ, նրա արտադրանքների արժեքի համամարդկային ասպեկտները, աշխատանքի նշանակությունը գեղագիտական զգացմունքների, ճաշակների ու հայացքների ձևավորման գործում. այդ ամենն իրականության նկատմամբ մարդու գեղագիտական հարաբերության բնագավառն է։

Դարերով կազմավորված և հատկապես XX դարում բուռն կերպով ծաղկած ու վիթխարիորեն ընդլայնված գեղեցկության օրենքներով գործունեության արտագեղարվեստական ոլորտը երկար ժամանակ չէր կարողանում ձևոք բերել իր տերմինաբանական համապատասխան նշումը։ Այն անվանում էին արդյունաբերական արվեստ, կիրառական ստեղծագործություն, գեղարվեստական նախագծում, աշխատանքի գեղագիտության (արդյունաբերական կամ տեխնիկական գեղագիտության) բնագավառ, դիզայն։ Անվանումների մի խումբը, որն արտագեղարվեստական գեղագիտական գործունեությունը նույնացնում կամ մոտեցնում էր արվեստին կամ հավասարում էր այն որպես արվեստի նոր տեսակ, պարզունակ կերպով գեղագիտությունը կողմնորոշում էր դեպի գեղարվեստական ստեղծագործության օրինաչափությունների տեսական ընդհանրացման փորձի ուղղակի փոխադրումն իր յուրահատկությունն ունեցող մի այլ ոլորտ։

[1] Лихачев Д. С. Заметки о русском.— Новый мир, 1980, № 3, с. 29—30.

Սակայն ինչպես գեղագիտական գործունեության նույնացումն արվեստի հետ, այնպես էլ դրանց խոման ու հակադրման փորձերը ճիշտ չեն։ Կարծում ենք, որ գիտականորեն ավելի արդարացված է «գեղագիտական գործունեություն» (նկատի ունենալով այն գործունեությունը, որն ընդգրկում է ոչ միայն գեղեցկի բնագավառը, այլև գեղագիտական այնպիսի հատկություններ, ինչպիսիք են վեհը, ողբերգականը, կոմիկականը և այլն) ամենալայն ըմբռնումը տերմինարանորեն տարբերել «գործունեություն գեղեցկության օրենքներով» առավել մասնավոր հասկացությունից։

Գեղագիտական գործունեությունն ինդուստրիալ ու տեխնիկական ոլորտում ստացել է «դիզայն» անվանումը։ Այդ տերմինը ծագում է անգլիական design — նախագիծ բառից և առաջին հերթին ենթադրում է գեղարվեստական նախագծում, բայց ընդգրկում է նաև օգտակար և միաժամանակ գեղեցիկ իրի արդյունաբերական արտադրության ամբողջ պրոցեսը։ Գեղարվեստական մշակույթի բնագավառում, ուր ըստ էության իրին դրսևորում է պատկերավոր մտածողությունը, գեղագիտական գործունեությունը հասնում է իր բարձրագույն ձևին, դառնում է արվեստ։

Բացի գեղագիտական գործունեության գործնական (այգու-ղբոսայգու կուլտուրա, արդյունաբերական դիզայն) և գեղարվեստագործնական (արվեստի ստեղծագործությունների ստեղծում) ձևերից գոյություն ունեն նրա ներքին, հոգևոր ձևերը՝ հուզահակ-բանական, որոնք մշակում են գեղագիտական տպավորություններ ու պատկերացումներ, գեղագիտական ճաշակներ ու իդեալներ, ինչպես նաև տեսական, որոնք մշակում են գեղագիտական կոնցեպցիաներ ու հայացքներ։ Ընդ որում գեղագիտական պատկերացումները, ճաշակները, իդեալները, լինելով մարդու ներքին, հոգևոր գործունեության արդյունք, որոնք հարստացնում են նրա անձնավորությունը, իրենց ելքն են գտնում դրսում՝ տվյալ անձնավորության պրակտիկ գործունեության մեջ, մարմնավորվելով այդ գործունեության արտադրանքներում։

Գեղագիտական ընկալումներն ու պատկերացումները անձնավորության կողմից իրական աշխարհում համամարդկային ըմբռնումն ու հոգևոր-մշակութային յուրացումն են։

Գեղագիտական ճաշակները պատմականորեն պայմանավորված գեղագիտական պատկերացումների ու ընկալումների վրա հիմնված գեղագիտական նախապատվությունների ու կողմնորոշումների համակարգ են։

Գեղագիտական իդեալը իրականության մեջ և մշակույթում բարձրագույն ներդաշնակության ու կատարելության մասին պատկերացումն

է, որը դառնում է աշխարհը վերափոխելու և մշակույթ ստեղծելու ուղղությամբ մարդու գործունեության նպատակը, չափանիշը, վեկտորը։ «Իդեալը միշտ չէ, որ համընկնում է իրականության հետ, նույնիսկ միշտ չի համընկնում... Աղդային բարձր իդեալներ ստեղծող ժողովուրդն ստեղծում է նաև հանճարներ, որոնք մոտենում են այդ իդեալին։ Իսկ մշակույթը, նրա բարձրությունը մենք պետք է չափենք նրա բարձրագույն նվաճումներով, որովհետև միայն գագաթներն են բարձրանում զարերի վրայով, ստեղծում մշակույթի լեռնաշղթան»[1]։

Գեղագիտական **կոնցեպցիաները** տվյալ հասարակության մարդկանց գեղագիտական գործունեության տեսականորեն իմաստավորված և գիտական համակարգի բերված պատմական փորձն են։

Գեղագիտական **ճայացքները** գեղագիտական կոնցեպցիաների համակարգն են, որ գերիշխում է տվյալ հասարակության, կամ նրա առանձին խավերից մեկում և որոշում է մարդկանց գեղագիտական ու գեղարվեստական գործունեության հետագա պրակտիկան։

Գեղարվեստական գործունեության բոլոր ձևերի ամբողջությունը, որը ծնում է արվեստն իր տեսակների ու ձևերի բազմազանությամբ, ինչպես նաև այն հիմնարկությունները, որոնք ղեկավարում են այդ պրոցեսը և սպասարկում են նրան ինչպես գեղարվեստական մտավորականության պատրաստման տեսակետից (գեղարվեստական բուհեր, ուսումնարաններ, պրոցներ, ստուդիաներ և այլն), այնպես էլ արվեստի սոցիալական գործառույթն ապահովելու տեսակետից (թանգարաններ, կինոթատրոններ, համերգային դահլիճներ և այլն), կազմում է հասարակության գեղարվեստական մշակույթը։ Վերջինս, իր հերթին գեղագիտական գործունեության բոլոր ձևերի՝ դիզայներային, հոգևոր-մշակութային (գեղագիտական ճաշակների, իդեալների և այլնի մշակումը) և տեսական-բեն-գեղագիտական (գեղագիտական կոնցեպցիաների ու հայացքների ստեղծումը և այլն), ինչպես նաև այն հիմնարկությունների հետ միասին, որոնք ապահովում են գեղագիտական գործունեությունը, կազմում են հասարակության գեղագիտական մշակույթի շերտը։

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐԱԲԵՐԱԿՑՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գեղագիտական ու գեղարվեստական գործունեության հարաբերակցությունը գեղագիտության բարդ ու կարևոր հարցերից մեկն է, որին

[1] Лихачев Д. С. Заметки о русском. — Новый мир, 1980, № 3, с. 32.

դիտականները դեռևս համարժեք պատասխան չեն տալիս։ Այդ հարցում դոյություն ունեն տարբեր տեսակետներ։

Որոշ տեսաբաններ ենթադրում են, որ գեղագիտականը նույնական է գեղարվեստականի հետ, որ այդ տերմիններն համանիշներ են (գեղագիտական ու գեղարվեստական գործունեության հարաբերակցության I մոդելը)։

Նեկայն ստեղծելով, ասենք, ժամացույց կամ պիջակ, մարդը գեղարվեստորեն ինֆորմատիվ, կոնցեպտուալորեն ծանրաբեռնված պատկերավոր համակարգ չի ստեղծում, և այդ պատճառով էլ նրա գործունեությունը գեղարվեստական բնույթ չի կրում, թեև հանդիսանում է գեղագիտական։ Այստեղից պարզ է, որ այդ երկու հասկացությունների նույնացումը սխալ է։

Ուրիշ տեսաբաններ (օրինակ, գերմանացի փիլիսոփա և հոդևբան Մ. Դեսուարը) գեղագիտականն ու գեղարվեստականը քննում են որպես միմյանց հետ չառնչվող, այլ զուգահեռաբար առկա, մի շարքում զրված հասկացություններ (գեղագիտական ու գեղարվեստական գործունեության հարաբերակցության II մոդելը)։ Ելնելով այդ նախադրյալից, նրանք զեբազատում են գեղագիտության առարկայի (արվեստից զուրս գեղեցկության օրենքներով գործունեությունը) և ընդհանուր արվեստագիտության (գեղարվեստական գործունեության ընդհանուր տեսությունը արվեստում) իրենց բաժանումը։ Սակայն նման բաժանումն արդեն անօրինաչափ է այն պատճառով, որ գեղագիտական գործունեությունը հաճախ ոչ պատմականորեն, թեև ամենօրյա պրակտիկայում վերաճում է գեղարվեստականի։ Գործունեության այդ երկու տիպերն էլ շատ ընդհանուր բան ունեն և բացի յուրաքանչյուր առանձնահատկություններից ունեն մի շարք միասնական օրենքներ, որոնք հարկավոր է ուսումնասիրել մի միասնական գիտության մեջ։

Որոշ տեսաբաններ (օրինակ, Մ. Ս. Կագանը) ենթադրում են, որ գեղագիտական գործունեությունը՝ մի կողմից, ավելի լայն է գեղարվեստականից, իսկ վերջինս առաջինի մասնավոր դեպքն է, «քանի որ մարդը գեղեցկությունն ստեղծում է ոչ միայն արվեստում, այլ անպայմանորեն նաև արվեստում. մյուս կողմից՝ գեղարվեստական գործունեությունն ավելի լայն է գեղագիտականից և վերջինս հանդես է գալիս որպես մասնավոր դրսևորում, որպես առաջինի կողմերից մեկը, քանի որ գեղարվեստական ստեղծագործությունն իր բովանդակային ու ձևական հատկությունների ամբողջ ծավալով զուրս է գալիս միայն «գեղեցկության օրենքը-

ներով» ստեղծագործության սահմաններից»[1] *(գեղագիտական ու գեղարվեստական գործունեության հարաբերակցության III մոդելը)։*

Կագանի կարծիքով, գեղագիտական գործունեությունը «մատերիայի ձևավորումն է «գեղեցկության օրենքներով»» և կրում է համապարփակ բնույթ։ Գեղարվեստական գործունեությունը ստեղծում է ոչ միայն գեղեցիկը, այլ և՛ վեհը, և՛ ողբերգականը, և՛ կատակերգականը։ Ինչպես գտնում է Կագանը, դրանք ստեղծել կարելի է արվեստի միայն համեմատաբար նեղ սահմաններում։ «... Ահա թե ինչու,— գրում է նա,— որոշ տեսաբանների թվում է, թե վեհը, ողբերգականը, կոմիկականը առհասարակ գեղագիտական չեն, այլ գեղարվեստական կատեգորիաներ են՝ տե՛ս, օրինակ, Գ. Պոսպելովի «Գեղագիտականը և գեղարվեստականը» դիրքը»[2]*։*

Վիրը բերված դատողությունները, ինչպես մեզ թվում է, համոզիչ չի կարելի համարել։ Ամենից առաջ հազիվ թե արժե վեհը, ողբերգականն ու կոմիկականը նեղ սահմանել արվեստի շրջանակներում, չէ որ դրանց առկայությունը բուն իրականության մեջ համընդհանուր ճանաչում ունի։ Դժվար է համաձայնել նաև այն տեսակետի հետ, թե գեղագիտական գործունեությունը տարվում է միայն «գեղեցկության օրենքներով» և ստեղծում է միայն գեղեցիկը։ Թե՛ ողբերգականը, թե՛ կոմիկականը, թե՛ վեհը, թե՛ այլանդակը, թե՛ ստորը կարող են որոշել գեղագիտական գործունեության և՛ բնույթը, և՛ բովանդակությունը, և՛ արդյունքը։

Մի՞թե սխրագործությունը հերոսություն չէ բարոյագիտական տեսակետից, և վեհ՝ գեղագիտական տեսակետից։ Եվ մի՞թե պատմության մեջ գոյություն չունեն հերոսական դարաշրջաններ, երբ սխրագործությունը մասսայական երևույթ է դառնում։ Սխրագործություն կատարող հերոսի գործունեության նկատմամբ վեհի հարաբերությունը ճիշտ այնպես է, ինչպես գեղեցկի հարաբերությունը գեղեցիկ ու օգտակար իր ստեղծող վարպետի գործունեության նկատմամբ։ Ինչքան օրինաչափ է խոսել սխրագործության մեջ գեղագիտական գործունեության վեհ բնույթի մասին, այնքան էլ կարելի է խոսել անազնիվ վարմունքի այլանդակ ու ստոր բնույթի մասին։

Իսկ մի՞թե գոյություն չունի գեղագիտական ստեղծագործություն, որն ստեղծում է կոմիդմ և բուտ իր բնույթի, բովանդակության ու արդ-

[1] **Каган М. С.** Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, с. 218.
[2] Նույն տեղը, էջ 216։

նքի, ունի հենց կատակերգական բնույթ, սակայն ընթանում է արվեստի շրջանակներից դուրս։ Մի՞թե կատակների, անեկդոտների, սրախոսությունների, բառախաղերի սոցիալական գործառույթը կոմիզմի օրենքներով գեղագիտական գործունեության ձև չէ։ Իհարկե նման գործունեության մեջ առկա է նաև գեղեցիկ նախասկիզբը՝ ինչպես իդեալի տեսքով, այնպես էլ սրախոսության ձևի հղկվածության տեսքով։ Եվ տվյալ իմաստով օրինաչափ է ասել գեղագիտական գործունեության համամատությամբ գեղեցկի կատեգորիայի համապարփակ բնույթի մասին։ Սակայն դրանով չի վերանում նրա գեղագիտական ձևերի բազմազանության և ոչ միայն գեղեցկության օրենքների վրա հիմնվելու, այլև գեղագիտական մյուս օրենքների վրա հենվելու հնարավորության հարցը։

Գեղագիտական գործունեության մեջ կոմիզմի դերի ու տեղի ըմբռնման համար էական են Մ. Մ. Բախտինի դատողությունները, որոնք նա արտահայտել է «Ֆրանսուա Ռաբլեի ստեղծագործությունը և միջնադարի ու Ռենեսանսի ժողովրդական մշակույթը» (1965) գրքում։ Հետազոտողը պատահականորեն չէ, որ խոսում է միջնադարի ոչ միայն կատակերգական արվեստի, այլև կատակերգական մշակույթի՝ ժողովրդական ծաղրական մշակույթի մասին։ Կառնավալը արտագեղարվեստական գեղագիտական գործունեություն է, որն իրականացվում է միաժամանակ թե՛ գեղեցկության օրենքներով, թե՛ կոմիզմի օրենքներով։ Եվ չմոռանանք կառնավալում գեղագիտական գործունեության մասսայական ու մաշաարային բնույթը, չմոռանանք, որ միջնադարի մարդը կյանքի բառորդ մասն անցկացնում էր կառնավալում։ (Կառնավալը ամեն տարի ընդհանուր հաշվով տևում էր մոտ երեք ամիս։)

Իսկ ողբերգակա՞նը։ Իհարկե նա կա և՛ կյանքում, և՛ արվեստում։ Նա առկա է նաև արվեստից դուրս մարդու գեղագիտական գործունեության մեջ։ Միքելանջելոյի ստեղծած տապանաքանդակները ողբերգային բանդակագործական ստեղծագործություններ են։ Բայց ողբերգության նշանով են նշված նաև այն տապանաքանդակները, որոնք չեն հասել գեղարվեստական արտահայտչականության մակարդակի։ Միքելանջելոյի կերտած Մեդիչիի դամբարանի և գյուղական գերեզմանոցի խաչի հարաբերակցությունը գեղագիտական գործունեության տեսակետից, որն արտահայտում է ողբերգային նախասկիզբը, այնպիսին է, ինչպիսին իտալացի քանդակագործ Դոնատելլոյի ստեղծած աղամանի, որը կիրառական արվեստի բարձր ստեղծագործություն է, և գեղեցկության ու օգտակարության օրենքներով ստեղծված սովորական աղամանի հարաբերակցությունը։ Ողբերգական նախասկիզբները իրենց դրսևորում են հու-

զարկավորության ծնելում, մեռածներին մեծարելու և հիշելու համամարդկային սովորության մեջ, պսակներ դնելու արարողության մեջ, սգո հանդիսավոր միտինգում, հանդուցյալի հետ հրաժեշտի ու վերջին պարտքը տալու պրոցեդուրայում: Իսկ այդ բոլորը նույնպես գեղագիտական գործունեության ձևեր են, որոնցում գեղեցիկն ու ողբերգականը միահյուսված են և փոխադարձաբար ներգործում են:

Գեղագիտականի և գեղարվեստականի փոխհարաբերության իր առաջարկած մոդելի օգտին դարձյալ որպես մի փաստարկ Մ. Ս. Կագանը իրեն դաշնակից ընտրելով Ն. Գ. Չեռնիշևսկուն, արտահայտում է հետևյալ դատողությունը. արվեստի մեջ գեղարվեստորեն պատկերվում է ոչ միայն գեղեցիկը, նույնիսկ ոչ միայն գեղագիտականը (վեհը, ողբերգականը, կոմիկականը), այլև այն ամենը, «ինչը կյանքում հետաքրքրում է մարդուն»[1]: Ռեալիստական արվեստը «ուսումնասիրում ու վերաստեղծում էր աշխարհը որպես գեղագիտական ու արտագեղագիտական՝ օգտակարապետական, բարոյական, կրոնական, քաղաքական, նույնիսկ տնտեսական արժեքների բարդ հյուսվածք: Հիշենք, որ, բնութագրելով Բալզակի ստեղծագործությունը, Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը հիանում էին, թե նա որքան խոր ու ճիշտ էր բացահայտում բուրժուական հասարակության տնտեսական հարաբերությունների բնույթը... Արվեստի կողմից կյանքի իմացության պրոցեսում ձեռք բերվող ինֆորմացիան՝ գեղարվեստական ինֆորմացիան, չի համընկնում նրանում ամփոփված գեղագիտական ինֆորմացիայի հետ, այլ ներառում է վերջինս որպես իր կողմերից մեկը»[2]: Կարծում ենք, որ այդ դատողությունը թույլ է տալիս տեսական մի շարք էական վրիպումներ:

Սկսենք նրանից, որ Մ. Ս. Կագանը ոչ բոլորովին ճիշտ է հաղորդում Չեռնիշևսկու բանաձևի իմաստը, որից նա ելնում է իր դատողություններում: Ըստ Չեռնիշևսկու, արվեստն աշխարհում վերցնում է այն ամենը, ինչը հետաքրքրում է մարդուն որպես մարդ: Այլ կերպ ասած, նա այս կամ այն երևույթի պատկերմանը մոտենում է համամարդկային (գեղագիտական) տեսակետից: Թեև համամարդկայինի ըմբռնումը պատմականորեն, դասակարգայնորեն, ազգայնորեն պայմանավորված է, բուն նշանակությունը համամարդկայինին խոսում է գեղագիտականի հասկացության իմաստային լայնության, գեղագիտական գործունեության ձևի բազմազանության մասին: Եվ իհարկե, գեղագիտականը միայն վեհին, ողբերգականին հանգեցնելը անօրինաչափ է:

Սխալ է նաև Մ. Ս. Կագանի դրույթը արվեստում արտագեղագիտական արժեքների (օգտապաշտական, բարոյական, կրոնական և այլն) մասին, որովհետև այդ բոլոր «արտագեղագիտական» արժեքներն առկա են արվեստում հենց իրենց համամարդկային, այսինքն՝ գեղագիտական իմաստավորությամբ:

Այսպիսով, օրինաչափ է առաջարկել գործունեության քննված տեսակների հարաբերակցության IV մոդելը, որում գեղագիտականը գեղարվեստականից ավելի լայն է:

Գեղագիտական գործունեությունը պատմականորեն առաջ է անցնում գեղարվեստականից, վերջինս ծնվում է առաջինից: Գեղարվեստական գործունեության մեջ գեղագիտականը հատնում է իր բարձրագույն, իդեալական արտահայտություններ, առաջինում ամրապնդվում են վերջինիս բարձրագույն նվաճումներն ու տենդենցները:

Ըստ էության Մ. Ս. Կագանը ևս հանգում է գեղագիտականի և գեղարվեստականի փոխհարաբերությունների IV մոդելին, հենց որ նա շոշափում է գեղագիտական և գեղարվեստական դաստիարակության հարաբերակցության հարցերը[1]:

ԴԻԶԱՅՆ

Դիզայնն այժմ արվեստից դուրս գեղեցկության օրենքներով մարդու գործունեության գլխավոր, առավել զարգացած ու տեսականորեն իմաստավորված ոլորտն է: Դա ընդգրկում է այն իրերի նախագծման, արտադրության ու կենցաղի բնագավառը, որոնք պատրաստում է արդյունաբերությունը՝ հաշվի առնելով դրանց օգուտը, հարմարություններն ու գեղեցկությունը: Դիզայներների միջազգային սեմինարում (Բելգիա, 1964) ընդունվեց դրա հետևյալ բնութագիրը. «Դիզայնը ստեղծագործական գործունեություն է, որի նպատակն արդյունաբերական արտադրանքների ձևական հատկությունների որոշումն է: Այդ հատկությունները ներառում են նաև արտադրանքների արտաքին գծերը, բայց գլխավորապես սարուկտուրալ և ֆունկցիոնալ փոխադարձ կապերը, որոնք արտադրանքները վերածում են միասնական ամբողջության ինչպես սպառողի, այնպես էլ պատրաստողի տեսակետից»:

---

1 Տե՛ս Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, էջ 220:

2 Նույն տեղը, էջ 221:

1 Տե՛ս Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, էջ 221—230:

Դիզայնն այն առարկայական աշխարհն է, որը մարդն ստեղծում է ինդուստրիալ տեխնիկայի միջոցներով ըստ գեղեցկության ու ֆունկցիոնալության օրենքների։ Դա գեղագիտական գործունեության նոր, արդյունաբերական տեսակ է, արտադրության, գործիքների ու արտադրանքների, ինչպես նաև շրջապատող միջավայրի հումանիզացման միջոց։ Դիզայնը ծնվել է մասսայական արտադրության ու սպառման պահանջմունքներից, տեխնիկական հեղափոխության իրադրությունից, հատկապես արդյունաբերության մեջ ավտոմատացման զարգացումից, որն իր հետևից բերեց արտադրության ստանդարտացման անհրաժեշտությունը։ Մեքենայական արտադրությունը տրամադրում է նմուշը, որը պետք է ունենա գեղագիտական բարձր հատկություններ, որոնք առաջ են անցնում ու ձևավորում սպառողի ճաշակները ժամանակակից ոճին, պատրաստվող առարկայի ֆունկցիային, նրա սոցիալական գործառման մշակութային ավանդույթին, հումանիստական ընդհանուր խնդիրներին, մարդուն շրջապատող արտաքին աշխարհի, ամբողջ «երկրորդ բնության» «մարդայնացմանը» համապատասխան։

Դիզայնն ստեղծում է «տեսողական լեզու» (տերմինը մացրել է գերմանացի ճարտարապետ և արվեստի տեսաբան Վ. Գրոպիուսը)՝ ձևի հատուկ լեզու, որը գաղափարներին տալիս է տեսողական արտահայտություն։ Դիզայնի տեսողական լեզվում նշաններ են դառնում համամասնությունները, օպտիկական պատրանքը, գույնը, լույսի ու ստվերի, դատարկության ու մարմինների ծավալների, գույնի ու մասշտաբի հարաբերությունները[1]։ Դիզայնային ձևը նյութի, պատրաստվող իրի տեխնոլոգիայի ու որակի նշանն է, որն արտահայտում է նրա դերը (ֆունկցիան) և նրա սոցիալական կեցությունը մշակույթի համակարգում։

Արդյունաբերության զարգացումը վերջ դրեց տնայնագործի աշխատանքին, արհեստավորի աշխատանքին, երբ միևնույն մարդն սկսում ու վերջացնում էր պատրաստման պրոցեսը։ Այսօր ուզածդ իրը բազմաթիվ մարդկանց, տարբեր պրոֆիլի մասնագետների՝ բանվորների, տեխնոլոգների, ինժեներների, կոնստրուկտորների և այլն, աշխատանքի արդյունք է։ Այստեղից իրի ստեղծման ինդուստրիալ պրոցեսի շատ մասնակիցներից յուրաքանչյուրի նեղ մասնագիտացումը։ Դա մի կողմից սպառնում է անձի ստեղծագործական, հոգևոր ուժերի համակողմանիության խաթարումով, իսկ մյուս կողմից՝ պատրաստվող առարկայի գեղագիտական արժեքի կորուստով։ Այդ սպառնալիքը նկատել է «գործնական գեղագիտության» հիմնադիր գերմանացի ճարտարապետ ու տեսաբան Գ. Զեմ-

[1] Տե՛ս Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971, էջ 111—112:

պերը, ընդհանրացնելով արդյունաբերական ցուցահանդեսի (Լոնդոն, 1851) փորձը։ Նա ուշադրություն դարձրեց այն բանի վրա, որ, չնայած գիտության ու տեխնիկայի զարգացմանը, քաղաքակրթության հաջողությունները գեղարվեստական արհեստում զիջում են անցած դարերի հանրաճանաչ նմուշներին։ «Եվ ինքնաբերաբար նույնքան ամոթալի խոստովանություն է առաջանում ժամանակակից արտադրանքները մեր նախնիների արտադրանքների հետ համեմատելիս։ Ամբողջ տեխնիկական առաջադիմությամբ հանդերձ մեր արտադրանքները զիջում են նրանց ձևով և անգամ իրենց գործնական պիտանիությամբ ու նպատակահարմարությամբ»[1]։

Ինդուստրիան արագացրեց ու մասսայական դարձրեց իրերի պատրաստման պրոցեսը։ Բայց վարպետի եզակի արտադրանքին փոխարինելու եկավ շտամպով պատրաստած առարկաների արտադրությունը։ Դադարելով պերճանքի առարկա լինելուց, արտադրության արտադրանքը դադարեց միաժամանակ գեղեցիկ առարկա լինելուց, քանի որ նա չի կրում իր վրա իր ստեղծողի անհատականության կնիքը։ Եվ այն ժամանակ առարկայի օգտապաշտական դերը նախագծող կոնստրուկտորին օգնության եկավ նրա գեղագիտական արտահայտչականությունը նախագծող նկարիչը։ Դիզայնում նկարիչն ու կոնստրուկտորը միավորվում են մի անձի՝ դիզայների, նոր պրոֆեսիայի ներկայացուցչի, գեղագիտական պատրաստվածություն ունեցող ինժեներ-նախագծողի անձի մեջ։

Գեղագիտական նախասկզբի ներխուժումն արտադրության մեջ աստիճանաբար ընդգրկում է նրա բոլոր ոլորտները, այդ թվում նաև այնպիսի բնագավառներ, ինչպիսին է ավտոմեքենաների, ռադիոընդունիչների և անգամ արտադրության միջոցների՝ գործիքների, դազգահների պատրաստումը։ Արդյունաբերության ոլորտում տեղի է ունենում օգտապաշտական ու գեղագիտական նախասկզբների բուռն ու ամուր միավորում։ Ձևի օգտակարության ու հարմարության որոնումները շաղկապվում են նրա արտահայտչականության ու գեղեցկության որոնումների հետ։ Այսօր արդեն արդյունաբերության ոչ մի ճյուղ չի կարող կատարելագործվել առանց գեղարվեստական նախագծման։

Ժամանակակից տեխնիկայի աշխարհը փոխում է գեղեցկության մասին մարդու պատկերացումները։ Փորձարկիչ օդաչու Մ. Գալլայը հետաքրքիր դիտումներ է արել ինքնաթիռների գեղեցկության բնույթի վերաբերյալ. «Պատահում էին արտաքուստ բավական անճոռնիներ՝ պատահում էին նաև շատ գեղեցիկներ։ Ի դեպ, ես նկատել եմ, որ գեղեցիկ,

[1] Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970, с. 51.

իր համամասնություններով հայացք չշոյող մեքենան, սովորաբար լավ էլ թռչում է։ Առաջին հայացքից այդ, որևէ մեխանիկական օրենաչափությունը, ևս կարծում եմ, ունի իր լիովին բացատրությունը, ըստ էության, բանը հենց հակառակն է՝ լավ թռչող մեքենան մեզ սկսում է պատկերանալ «գեղեցիկ»[1]։

Ամեն մի իրի պատրաստումը ենթադրում է գյուտ, նախագծում, հորինում և արտադրության տեխնոլոգիա։ Մտեղծագործական այդ պրոցեսների շրջանում է դիզայնի տեղը՝ իրի հորինումը, նոր կատերի նախագծումը մանրամասների միջև։ Ընդ որում իր դիզայներական տեսանակետության մեջ դիզայները ուշադրություն է դարձնում ապագա իրի ոչ միայն օգտի ու գեղեցկության, այլև նրա կոնստրուկտիվ նպատակահարմարության ու տեխնոլոգիական շահութաբերության վրա։

Գեղարվեստական նախագծման պրոցեսը ենթադրում է օբյեկտների վերահորինում, ինչպես նաև ամենատարբեր բնագավառներից՝ «հենքագանի բնության նպատակահարմար ձևերից (այն, ինչով զբաղվում է բիոնիկան) հորինման օբյեկտներ վերցնելու հնարավորություններից մինչև ձևերի զարգացման տենդենցների բացահայտումն ու դրանց նախագուշակումն ապագայում»[2]։ Դրա հետ միասին է տարբերության բիոնիկային, որն ուղղակիորեն փոխ է առնում կենդանի բնության ձևերը, դիզայները կարծես դրանք անցկացնում է մշակույթի պրիզմայով, այսինքն՝ վերցնում է կուլտուրապես մշակված տեսքով։ Դիզայնի ձևերի իսկական սինթեզը մշակույթին է, որում վերամշակված են կենցաղյան բոլոր ապավորությունները մարդկության փորձի լույսի ներքո։

Մշակութային ձևերի օգտագործումը, դրանց նոր մշակումը և նոր բնագավառ փոխադրելը ոտքից է վիթխարի արդյունք։ Այսպես, ռադիոընդունիչների, ռադիոլամպերի, մագնիտաֆոնների դիզայնական նախագծման համար, մասնագետների խոստովանությամբ, արտաշարժական մեծ հնարավորություններ ունի դոմինոյի կամ զառի ձևը։ Դոմինոյի ձևը՝ ապրատի վրայից շրջանը կիսում է մի քանի հարթություններ։ Հարթության ձախ ու աջ մասերի վրա մեծ կլոր, ատամ լույս արձակող բծեր են՝ 6:3 կամ 5:4 և այլն։ Լույս արձակող դիծն ընդունակ է կատարելու ռադիոընդունիչի ցուցանակի դեր, իսկ լույս արձակող բծերը՝ ցուցանակի կառավարման բռնակների՝ դիապազոնի հոսանքափոխիչի, ձայնատիպանի, ձայնավրանդի կարգավորիչի դեր և այլն։ Բռնակ-լուսաբծերի բանակը դոմինոյի ավանդույթին համապատասխան և տեխնիկական պահանջմունքից կախված ազատորեն կարող է փոփոխակվել յուրաքանչյուր (ձախ և աջ) հարթության վրա 0-ից մինչև 6։

Դիզայնը որոշ իմաստով կիրառական արվեստի ուղղակի անմիջական ընդլայնման ու արդյունաբերական հիմքի վրա նրա զարգացման հետևանքն է, տեխնիկայի մեջ գեղափիլիսյան ներթափանցման, արտադրության մեջ նկարչի ներխուժման արդյունքը։

«Արդյունաբերության ու արվեստի անբաժանելի դաշինքի» անհրաժեշտության մասին Ա. Վ. Լունաչարսկին գրել է. «Արդյունաբերության խնդիրն է աշխատուրջը փոփոխել հենց այնպես, որպեսզի մարդը կարողանա բավարարել նրանում իր պահանջմունքները։ Բայց մարդը պահանջ ունի ուրախ ապրելու, բերկրալից ապրելու, ինտենսիվ ապրելու... Սին մարդը ստեղծագործական աղատություն չունի, գեղարվեստական հաճույք չի ստանում, նրա կյանքն անուրախ է... կարևոր է, որ մոնտոը ոչ միայն կուշտ լինի, այլև համեղ, բայց հապար անգամ ավելի կարևոր է, որ կենցաղի օգտակար առարկան ոչ միայն օգտակար և նպատակահարմար լինի, այլև ուրախ։ Այդ բանն ասենք դեռևս առեղծվածային թվացող «գեղեցիկ, նրբագեղ»... բանի փորարանն... Ուրախ պետք է լինի շորը, ուրախ պետք է լինի կահույքը, ուրախ պետք է լինի ամանեղենը, ուրախ պետք է լինի բնակարանը... Վիթխարի գեղարվեստաարդյունաբերական խնդիր... պետք է լինի հենց այն, որ տոնավեն տրախալիության պարտ, առողջ համոզիչ սկզբունքներ և պետք կիրառել էլ ավելի վիթխարի, քան այժմ, մանկենայական ինդուստրիայի, կյանքի ու կենցաղի կառուցման նկատմամբ...»[1]։

Դիզայնն արտադրանքի ձևը գործնում է ոչ միայն նպատակահարմար և կոնստրուկտիվորեն իմաստավորված, այլև հուզականորեն արտահայտիչ, գեղագիտորեն իմաստավորված։ Նկարիչ-կոնստրուկտորն ստեղծում է այնպիսի արտադրանքներ ու աշխատանքի գործիքներ, որոնք ձեռք են բերում «մարդուն մարդավարի վերաբերվելու» ընդունակություն, այսինքն՝ ունեն նաև գեղագիտական արժեք։ Դիզայնն ապահովում է իրի և նրա սպառողի՝ մարդու, մարդկային փոխհարաբերությունը։ Իսկ որքանով յուրաքանչյուր իրի նեռում կանգնած է մեկ ուրիշ մարդ՝ նրա ստեղծողը, և իրը ներկայանում է նրա ստեղծողի ու սպառողի միջև յուրատեսակ միջնորդի, կապող օղակի դերում, այնքանով դիզայնը

[1] Галлай М. Испытано в небе. — Новый мир, 1963, № 5, с. 114.

[2] Воронов Н., Шестопал Я. Эстетика техники (Очерки истории и теории) М., 1972, с. 65.

[1] Луначарский А. В. Статьи об искусстве. М.—Л. 1941, с. 513—514, 540, 542.

հանդես է գալիս որպես մարդկային հարաբերությունները «մարդկայնացնող» գործոն։ Օգտվելով գեղարվեստորեն հորինված իրերից, մարդը կարծես ինքն իրեն հայում է իր ստեղծած աշխարհում, որը նրան դնում է գիտական մեծ հաճույք է պատճառում։

Դիզայնն իրականացնում է մշակութաղեղագիտական մասսայական հաղորդակցում, ժամանակակից արդյունաբերության ստեղծած կենցաղի առարկաների, աշխատանքի գործիքների, ամենօրյա գործածության իրերի միջոցով հաղորդելով գեղարվեստական ճաշակի որոշակի տիպ։

Դիզայնը թափանցում է մարդկանց կյանքի ու գործունեության բոլոր ոլորտները, համընդգրկող ներգործություն է անում բնակչության լայն խավերի վրա։ Մասսայականությամբ ու գեղագիտական ներգործության ուժով նա ոչ միայն կարող է համեմատվել կինոյի ու հեռուստատեսության հետ, այլև որոշ իմաստով նույնիսկ գերազանցում է դրանց։ Չէ որ կինո գնալու համար հարկավոր է ժամանակ գտնել և տոմս գնել, հեռուստաադիտող դառնալու համար հարկավոր է հեռուստացույց գնել և պարապ ժամանակ ունենալ։ Դիզայնի գեղագիտական ներգործությանը ենթարկվելու համար բավական է մեր ժամանակակիցը լինել։ Դիզայնի ներգործությունից խուսափել, անգամ այդպիսի նպատակ դնելու դեպքում էլ, անհնարին է, որովհետև ոչ մի իր չի վիճակված դուրս թռչել դարաշրջանի կուլտուրական առօրյայից, կառավարվել առանց նրա բնորոշ հատկանիշների, առանց կահույքի, ամանեղենի, փոխադրական միջոցների, գրքերի և այլն։ Իսկ այդ ամենը դիզայնի ստեղծածն է, այդ ամենի վրա դրված է որոշակի ոճի կնիքը։ Մարդու գիտակցության վրա ոճի ազդեցությունն առանձնապես խոր է ու անմիջական։ Դղալի, մուրճի, ավտոմոբիլի, հեռուստացույցի այս կամ այն ձևը ծառայում է ոչ միայն համարության ու պրագմատիկայի նպատակներին, այլև դեպագիտական ներգործության նպատակներին։ Վերջինս դիզայնի սկզբունքներով ստեղծված սպառման արտադրանքներում կապված է տվյալ հասարակության բուն ապրելակերպի, տվյալ դարաշրջանի մտածողության ու գործունեության տիպի հետ։

Դիզայնը մի միասնական հանդույցում է կապում հոգևոր ու նյութական մշակույթը։ Նա է դրանց հանդիպաստեղին, դրանց հատման կիզակետը։ Բացի այդ, դիզայնում կապակցվում են նաև գեղարվեստական, գիտատեխնիկական և ինդուստրիալ-տեխնոլոգիական մշակույթները։ Դրանով իսկ նա ապահովում է ժամանակակից քաղաքակրթության մշակութային ամբողջությունը։ Դիզայնը գեղարվեստական ավանդույթի

ու ճաշակի շարունակությունն է առօրյա և օգտապաշտական սպառման իրերի ոլորտում։ Դիզայնը տվյալ հասարակության գիտատեխնիկական մակարդակն է, որը մարմնավորված է լայն սպառման կոնկրետ ապրանքներում, կենցաղի իրերում ու աշխատանքային գործիքներում, փոխադրական միջոցներում ու մշակույթի արտադրանքներում։ Դիզայնը տվյալ արտադրանքի արտադրության (ստեղծման տեխնոլոգիայի) պաղտնիքներն է՝ մասսայական, գեղագիտորեն կատարյալ և պրակտիկորեն հարմար տեսքով։ Դիզայնը կոնստրուկտորի ու նկարչի, արտադրողի ու սպառողի հանդիպումն է շնորհիվ աշխատանքի գեղաձևավորվող արտադրանքի վերածմանը օգտապաշտական ու գեղագիտական սպառման արտադրանքի։ Այլ կերպ ասած, դիզայնը մասսայական ճարդակցություն է հասարակության ներսում, որը մարդկանց միավորում է սպառման միասնական ինդուստրիալ-գեղագիտական արտադրանքներով, ոճաբանությամբ, ապրելակերպով։ Միաժամանակ դիզայնը միավորում է մշակույթի հոգևոր ու նյութական, հումանիտար ու գիտատեխնիկական, գեղարվեստական ու ինդուստրիալ բնագավառները։

2

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄԱՅԻՆ ԴԱՇՏԸ

ԳՈՐԾՆԱԿԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Ինչպես տեսնում ենք, գեղագիտությունն իր ուշագրությամբ ընդգրկում է ոչ միայն արվեստն իր բոլոր տարատեսակներով։ Այն ունի պրոբլեմային առավել լայն ոլորտ ու առավել ընդարձակ սահման։ Եվ պատահական չէ, որ արվեստի դասակարգման հարցը ժամանակակից գեղագիտության մեջ մինչև օրս մնում է վիճելի։ Ամերիկացի տեսաբան Ք. Մանրոյի կարծիքով, արվեստի տեսակներ են ոչ միայն գրականությունը, գեղանկարչությունը, երաժշտությունը և այլն, այլև անասնապահությունը, պլաստիկ վիրաբուժությունը, կոսմետիկան, պարֆյումերիան,

խոհարարությունը, գինիների պատրաստումը, գաստրոնոմիան, հագուստի մոդելավորումը, վարսավիրությունը, դաջումը և այլն։ Ընդամենը նա հաշվում է մոտ 400 տեսակ։ Ռ. Գարոդին չարդարացված կերպով հանդես էր գալիս անափ ռեալիզմի օգտին, Մանրոն ափեր չի տեսնում արվեստում։ Սակայն արվեստի սահմանների և նրա տեսակների թվի նման ընդլայնումը համարյա այնքան վաղուցվա ավանդույթ ունի, որքան արվեստի տեսակների վերաբերյալ Արիստոտելից սկիզբ առնող ավանդական հայացքը։

Շատ ժողովուրդների լեզվով արհեստը, մարդկային գործունեության զանազան տեսակները կոչվում են արվեստներ։ Հին հույների մոտ արվեստն ու արհեստը նշվում էին միևնույն techne բառով. առաջին արվեստագետները եղել են բրուտագործները, քարտաշները, հյուսները և աշխատանքի մյուս մարդիկ, որոնք պատրաստում էին գործնականորեն անհրաժեշտ իրեր։

Ըստ էության, Ք. Մանրոյի տեսակետը հիմնականում համընկնում է արաբերեն լեզվով գրող միջինասիական խոշոր գիտնական Աբու Նասր իբն Մուհամմեդ Ֆարաբիի (870—950 թթ.) հայացքներին։ Մանրոյի կողմից խոհարարությունը, պարֆյումերիան, տակտը, նազանքը, շարժուձևերի նրբագեղությունն արվեստին վերագրելը և Ֆարաբիի կողմից ջուլհակությունը, բժշկությունը, ճարտասանություն[1] և այլն, բուն իմաստով ոչ թե գեղարվեստական ստեղծագործություն են, այլ աշխարհի յուրացման տարբեր եղանակներ, ձևեր և ոլորտներ, որոնցում պարտադիր կերպով առկա է նաև գեղագիտական տարրը, որովհետև դրանք հիմնվում են ոչ միայն նպատակահարմարության օրենքների, այլև գեղեցկության օրենքների վրա։ Սակայն Ֆարաբիի և Մանրոյի արտահայտած դատողություններում կա նաև որոշ ռացիոնալ կողմ։ Մարդկության զարգացման վաղ փուլերում դաջումը, օրինակ, անշուշտ ունեցել է նաև գեղագիտական և գաղափարահուզական նշանակություն։ Իսկ ժամանակակից մարդն իր գործունեության որոշ ոլորտներում ընդունակ է ստեղծելու գեղագիտորեն այնքան արտահայտիչ պատկերներ, որ դրանք կարող են ունենալ գեղարվեստորեն—պատկերավոր նշանակություն (օրինակ, սանրվածքը, զգեստը կարող են դառնալ այն կերպարի մասը, որն ստեղծում է դերասանը թատրոնում կամ կինոյում)։ Սակայն մեկ-երկու ծիծեռնակը դեռևս եղանակ չեն ստեղծում։ Մանրոյի թվարկած արվեստի բոլոր 400 տարբեր տեսակներն էլ պատկանում են գեղեցկության օրենքներով աշխարհի գեղագիտական յուրացման ձևերին, իսկ իրենց բարձրագույն նվաճումներում դրանցից մի քանիսը պատկանում են դիզայնին, մյուսները՝ կիրառական ու դեկորատիվ արվեստին, երրորդները՝ գործնական գեղագիտության բնագավառին։

Գեղագիտության զարգացման բազում դարերի ընթացքում դիտվող արվեստի տեսակների ընդլայնման և դրանցով մարդկային գործունեության նորանոր ոլորտներ ընդգրկելու միտումը այն բանի վկայությունն է, որ, նախ՝ ոչ միայն արվեստը, այլև գեղեցկության օրենքներով աշխարհի յուրացման մյուս բոլոր ձևերը, այդ թվում նաև օգտապաշտական-գործնական ձևերը, մտնում են գեղագիտության հետաքրքրությունների ոլորտը, երկրորդ՝ գեղագիտական գործունեության հրկու՝ բուն իմաստով գեղարվեստական ու գործնական, ձևերի միջև խստորեն ընդգծված սահմաններ չկան (արվեստի կողմից նրա սահմանի վրա կանգնած են ճարտարապետությունը, կիրառական ու դեկորատիվ արվեստը, իսկ աշխարհի գործնական յուրացման կողմից՝ դիզայնը)։

Արվեստի տեսակը գեղեցկության օրենքներով աշխարհի յուրացման ընդունված ու ամրապնդված ձևն է, որի մեջ կա ոչ միայն գեղագիտական բովանդակություն, այլև գեղարվեստական կոնցեպցիա, պատկեր, որը լի է որոշակի գաղափարահուզական իմաստով։ Եվ քանի որ գեղեցկության օրենքներով աշխարհի յուրացման ամբողջ բազմազանությունը չի հանգում արվեստին, ապա գեղագիտության առարկան զգալիորեն ավելի լայն է արվեստից։

Գեղագիտության առարկայի մեջ մտնում են նաև այնպիսի դեռևս չլուծված պրոբլեմներ, ինչպիսիք են բնական միջավայրի գեղագիտական կազմակերպումը, «երկրորդ» (ձեռակերտ) բնության գեղագիտությունը, մարդկանց վարքագծի սոցիալական ձևերը, մարդկային հարաբերությունների գեղեցկությունը (այս իմաստով գեղագիտությունը հանդես է գալիս որպես ապագայի բարոյագիտություն), կենցաղը։ Գիտական աշխատանքը, սպորտը, գործունեության տարբեր ոլորտների ստեղծագործական պրոցեսները, խաղերը, տոնակատարություններն ու մասսայական գործունեություններն ունեն իրենց գեղագիտական ասպեկտը, որը թեև դեռևս անբավարար է ուսումնասիրվում գեղագիտության կողմից, բայց մտնում է նրա առարկայի ոլորտը։

Շրոսայգիների կառուցումը, համաքաղաքային պլանավորումը, արհեստական ծովերը, հաղորդակցության բոլոր տիպերը, Երկրի ամբողջ բիոսֆերան, որը Վ. Ի. Վեռնադսկու գաղափարի համաձայն վերածվում է նոոսֆերայի, երկրամերձ տիեզերական տարածությունը, որն արդեն

[1] Տե՛ս Григорян С. Н. Из истории философии Средней Азии и Ирана VII—XII вв. М., 1960, էջ 171։

ակտիվորեն յուրացվում է մարդու կողմից՝ այդ ամենը գեղագիտության իրական կամ պոտենցիալ հետաքրքրության բնագավառն է։ Այլ կերպ ասած, ամբողջ աշխարհն ու նրա բոլոր պրոցեսները, մարդը և նրա ողջ գործունեությունը, նրա ամբողջ մշակույթն ու նրա արդյունքներն այն կողմից ու այն չափով, որչափով դրանք արժեք ունեն մարդկության համար որպես ցեղի, այսինքն՝ ունեն գեղագիտական արժեքականություն, հանդիսանում են գեղագիտության հետաքրքրությունների ոլորտ։

Գեղագիտության արտագեղարվեստական (արվեստի շրջանակներից դուրս) բոլոր ասպեկտները ստորաբաժանվում են երկու մասի. 1) գործնական գեղագիտություն[1] (կենցաղի, մարդկային վարքագծի, գիտական ստեղծագործության, սպորտի և այլնի գեղագիտություն), 2) տեխնիկական գեղագիտություն (դիզայնի տեսությունը)։

ՏԵԽՆԻԿԱԿԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Տեխնիկական գեղագիտությունը որպես դիզայնի տեսություն՝ արդյունաբերական միջոցներով աշխարհի գեղագիտական յուրացման տեսությունն է, նախագծման, նյութի մեջ ինդուստրիալ մարմնավորման, օգտակար ու գեղեցիկ իրերի սոցիալական կենցության տեսությունը՝ մարդու և հասարակության նկատմամբ դրանց հարաբերության մեջ։ Տեխնիկական գեղագիտությունն ընդհանրացնում է աշխատանքի գործիքների (դազգահների, մեքենաների) և այլ առարկաների սերիական պատրաստման պրակտիկան, որոնք իրենց մեջ զուգակցում են օգտապաշտական (գործնականորեն օգտակար) և գեղագիտական հատկություններ, հանրագումարում են գեղեցկության օրենքներով աշխարհի յուրացման փորձն արդի ինդուստրիալ միջոցներով կատարվող արտադրության ոլորտում։

Շատ նոր դիսցիպլիններ (բիոքիմիա, աստրոֆիզիկա և այլն) զարգացել են գիտությունների շփման եզրերում։ Այդպիսին է նաև ընդհանուր գեղագիտությունից ընձյուղված տեխնիկական գեղագիտությունը։ Հաշվի առնելով տեխնիկայի ու արվեստի նվաճումները, նա ամբողջության մեջ վերլուծում է սոցիալական, տնտեսական, տեխնիկական, հոգեկան, ֆիզիոլոգիական, հիգիենիկ բազմաթիվ գործոններ, ինչպես նաև էրգոնոմիկայի տվյալները, որն ուսումնասիրում է աշխատանքի գիտական կազմակերպումը, հետազոտում է մարդու հոգեկան-ֆիզիոլոգիական

[1] «Գործնական գեղագիտություն» տերմինն այստեղ գործածվում է ոչ այն նշանակությամբ, ինչ նշանակությամբ գործածել է այն Գ. Զեմպերը, որը գործնական գեղագիտությունը նույնացնում էր տեխնիկականի հետ։

հնարավորությունները նրա գործունեության համար լավագույն պայմաններ ստեղծելու նպատակով։

Տեխնիկական գեղագիտության գաղափարներն սկսել են սաղմնավորվել XIX դ. կեսերին, գործնական դիզայնի երևան գալուց շատ առաջ։ Անգլիացի սոցիոլոգ, արվեստի տեսաբան Ջ. Ռյոսկինը Մանչեստրում 1857 թ. կարդացած դասախոսություններում հարց դրեց արտադրության գեղագիտորեն արժեքավոր արտադրանքների մասին և ընդգծեց՝ այն, ինչ ստեղծվում է հապճեպ, հապճեպ էլ ոչնչանում է. այն, ինչ ամենից ավելի էժան է նստում, արդյունքում ստացվում է ամենաթանկը։ Ռյոսկինը խոսում էր կենցաղային իրերի արվեստի մասին, այն համարելով հիմնականն արվեստի հիերարխիայում։ Նրա կարծիքով, մեքենայական արտադրությունը խեղում է ոչ միայն պատրաստվող իրերը, այլև դրանց արտադրողներին ու սպառողներին։ Ռյոսկինը մի յուրատեսակ հետադարձ ուտոպիա էր առաջարկում, կոչ անելով մեքենայական արտադրությունից վերադառնալ արհեստավորական արտադրության[1]։

Ռյոսկինի գաղափարներն իրենց շարունակությունը գտան անգլիացի մյուս հետազոտողի՝ Ու. Մորիսի տեսության ու պրակտիկ գործունեության մեջ։ Նա ենթադրում էր, որ պետք է անցում տեղի ունենա մեքենայական արտադրությունից դեպի նոր ձևքի աշխատանք, որովհետև արդյունաբերական էժան արտադրությունը ծնում է այնպիսի ապրանքներ, որոնք չարժե արտադրել։ Մորիսը փորձում էր իր գաղափարները մարմնավորել ժամանակակից մանուֆակտուրային արտադրության արտևևներում։

Տեխնիկական գեղագիտության գաղափարի կոնկրետ մշակումն առաջին անգամ սկսեց արդեն մեր հիշատակած Գ. Զեմպերը, որը 1860—1863 թվականներին լույս ընծայեց «Ոճը տեխնիկական ու տեկտոնական արվեստներում, կամ գործնական գեղագիտություն» երկհատոր աշխատությունը։ Ըստ Զեմպերի, իրի ձևը որոշվում է. 1) նրա ֆունկցիայով, 2) պատրաստման նյութով, 3) արտադրության տեխնոլոգիայով, 4) տրվել հասարակությամբ պայմանավորված սոցիալ-գաղափարախոսական գործոնով[2]։

Մեխանիզմների ու մեքենաների տեսության նախահայրերից մեկը՝ գերմանացի ինժեներ ու տեսաբան Ֆ. Ռելոն, հանդես եկավ արվեստի ու տեխնիկայի շեշտակի սահմանագծման դեմ։ 1862 թ. նա հրատարա-

[1] Տե՛ս Рёскин Дж. Радость на века и ее рыночная цена, или Политическая экономия искусства.— Соч. М., 1902, серия 1, **գիրք** 8:

[2] Տե՛ս Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970:

կնց «Մեքենաշինության ոճի մասին» գիրքը, որտեղ առաջ քաշեց արդյունաբերության մեջ ճարտարապետական ոճաբանական ձևերի ներդրման գաղափարը։

XIX և XX դարերի սահմանագլխին Բելգիայում և Գերմանիայում աշխատած ճարտարապետ Հ. վան դե Վելդեն ընդգծել է արտադրանքի տեխնիկական ու գեղարվեստական ձևերի զուգակցման, վերջինս նպատակահարմարությանը, տրամաբանությանը, «գործնական ու բանական գեղեցկությանը» ենթարկելու անհրաժեշտությունը։ Նրանցից անմիջապես հետո գեղարվեստական մշակույթի սոցիոլոգ ու տեսաբան Գ. Մուտեզիուսն արտահայտվից տեխնիկական արտադրանքների «գեղարվեստականացման» օգտին։

1907 թ. ԱԷԳ կոնցեռնի գեղարվեստական դիրեկտոր Պ. Բևրենսն առաջ քաշեց արտադրանքի գեղարվեստական ստանդարտացման և ոճաբանական կլիշավորման գաղափարը։ Նրա աշակերտ, ճարտարապետ Վ. Գրոպիուսը 1913 թ. ընդգծում էր, որ տեխնիկական առումով հիանալի իրը պետք է ներծծված լինի հոգևոր գաղափարով և դեղագիտորեն ձևավորված։ 1919 թ. Գերմանիայում հիմնվեց «Բաուհաուզը», որը դարձել էր տեխնիկական գեղագիտության կենտրոններից մեկը և ձգտում էր հաղթահարել տեխնիկայի ու արվեստի խզումը։

Ռուսաստանում տեխնիկական դեղագիտության գաղափարներն սկսեցին տարածվել XX դ. սկզբին։ Հիմնավորելով արվեստի ու տեխնիկայի դաշինքի անհրաժեշտության միտքը, Պ. Ստրախովը նշեց հասարակական այդ երկու երևույթների խոր կապը. տեխնիկան արվեստին մատակարարում է նյութեր ու դրանց մշակման համար նոր գործիքներ, տալիս է նոր սյուժեներ ստեղծագործության համար, ազդում է արվեստում (հատկապես ճարտարապետության մեջ) ոճագոյացման վրա։ Դրանից որպես յուրահատուկ եզրակացություն հնչեց նրա ձևակերպած պահանջը. բուն արտադրական ձեռնարկությունը պետք է գեղեցիկ լինի[1]։

Պ. Էնգելմայերի և Յա. Ստոլյարովի աշխատություններում տեխնիկական դեղագիտության գաղափարները գտան իրենց հետագա զարգացումը. հրաժարում զարդամոլությունից տեխնիկայում, արդյունաբերության մեջ և նրա արտադրանքներում, իրի օգտի, ֆունկցիայի և գեղեցկության միաձուլման բնահատկություն[2]։

[1] Տե՛ս Страхов П. Эстетические задачи техники. М., 1906:

[2] Տե՛ս Энгельмейер П. К. Теория творчества. Спб, 1910; Столяров Я. Несколько слов о красоте в технике. Харьков, 1910:

Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո տեխնիկական դեղագիտության զարդացումն իր արտացոլումը գտավ Հանուն «արտաարտական արվեստի» շարժման մանիֆեստների (Ա. Ռոդչենկո, Վ. Տատլին, Լ. Լիսիցկի, Մ. Գինզբուրգ, Ի. Լեոնիդով և ուրիշներ) տեսական ու գործնական աշխատություններում, նրանք առաջ էին քաշում արվեստի գաղափարը որպես արտադրական գործունեության, որպես կենսադործունեության գաղափար։ 1920 թ. կազմավորված Համգեղտեխարհը (Համամիութենական գեղարվեստատեխնիկական արհեստանոցները) շրջանակեց գործնական ու տեսական ուսումնասիրությունների դիզայնի ու տեխնիկական դեղագիտության բնագավառում։

Տեխնիկական գեղագիտությունը, ընդհանրացնելով գեղարվեստական նախագծման պրակտիկան, ձևավորում է նրա տեսադործնական սկզբունքները, դուսբրոյմների լայնության և նկակատելի օրյեկտների վերամշակում։ Ընդ որում գեղարվեստական նախագծման առաջնահերթությունը ուղղակի համամասնական է նկատելի օրյեկտների միջտարածության, ինչպես նաև նոր նպատակահարմարության և փոխադարձ հարաբերության ոգով նրանց ստեղծագործական վերաիմաստավորման աստիճանին[1]։

Տեխնիկական գեղագիտության հիմնական սկզբունքները հաջող են ձևակերպել «Բաուհաուզի» հիմնադիրներից մեկը, հունդարացի արվեստագետ Լ. Մոհոլի-Նադը (դիզայները գուցե ոչի առարկաների ճեռ, բայց նրա հպատակն առարկան չի, այլ մարդը), և Համգեղտեխարհի ամանագործ գործիչներից մեկը՝ Վ. Տատլինը (ամենատարածված գեղագիտական ձևերը ամենաշահեկանները են)։ Մշակելով դիզայնի տեսական հիմքերը, տեխնիկական գեղագիտությանը մասնագետ ջանքերն ուղղում է դեպի տեխնիկայի հումանիզացիա, դեպի «երկրորդ բնության» մարդկայնացում, դեպի մեքենաների հագեցված աշխարհի ներդաշնակացում։

Դիզայնի մերձավոր գործնական նպատակն է կա՛մ նոր արտադրանքի, կա՛մ նախագծերական արտադրանքի նոր հատկությունների ստացումը՝ դրանց օգտի ու գեղեցկության հաշվառումով։ Իսկ դիզայնի բարձրագույն նպատակը տեխնիկական գեղագիտությունը տեսնում է հասարակության սոցիալական պայմանների բարելավման և գեղագիտական կատարելագործման մեջ։ Այդ մասին ուղղակի ասվում է դիզայներների մասնագիտական կոդեքսում, որն ընդունվել է 1967 թ. արդյու-

[1] Տե՛ս Воронов Н., Шестопал Я. Эстетика техники (Очерки истории и теории), էջ 82—84:

նաբևրական դիզայնի կազմակերպության միջազգային խորհրդի Մոնրեալի V կոնգրեսում։

Արտադրական միջավայրը ձևավորող դիզայնի կարևորագույն գործոնը, որը բնորոշում է նրա գեղագիտական մակարդակը, գույնն է։ Այն օգտագործվում է գիտության (ֆիզիոլոգիայի, հոգեբանության, դեղագիտության) նվաճումների և արվեստի փորձի հաշվառումով։ Արվեստի փորձն առում է, որ առարկայի գույնն ու ձևը, նպատակը անբաժանելի են. գույնը կարող է ինչպես լավացնել, այնպես էլ վատացնել առարկայի դեղագիտական ու ֆունկցիոնալ հատկությունները։

Գույնն ու ռիթմը կոնստրուկտիվ տարածության առաջատար, կազմակերպող նախասկիզբներն են։ Արտադրամասի, հանդստի սենյակի դեղագիտական արտահայտչականությունն իր մեջ ներառում է և՛ լուսավորվածությունը, և՛ պատերի, առաստաղների, դռդպահների գունային լուծումը, և՛ սարքավորման դասավորման ռիթմը։ Ընդ որում հաշվի են առնվում գույնի ընկալման հոգեբանությունն ու ֆիզիոլոգիան, նրա կապն առարկայի ֆունկցիայի հետ, արտադրության տեխնոլոգիական պրոցեսի առանձնահատկությունները։

Դեռևս Գյոթեն նկատել է, որ տարբեր գույներն արթնացնում են առանձնահատուկ հոգեբանական ասոցիացիաներ. դեղին գույնը ուրախություն է առաջ բերում, կապույտը՝ տխրություն է ներշնչում, կանաչը հանգստացնում է, խաղաղեցնում։ Իրոք, առարկայի գունանկումը մարդու վրա հոգեբանական մեծ ներգործություն է անում։ Երբ անգլիացի ոմն ֆաբրիկատոր իր արտադրամասերը ներկեց «չեզոտավոր» սև գույնով, դա բանվորուհիների մոտ առաջ բերեց նյարդային հիվանդությունների համաճարակ։ Չիկագոյի գործարաններից մեկում բանվորները հրաժարվեցին ճաշել նոր սրճարանում. սպիտակափայլ շենքը հիվանդանոց էր հիշեցնում։ Ինքնաթիռների խցիկները «ուրախ» արեգակնային դեղին գույնով ներկելն աննպատակահարմար ստացվեց, քանի որ այն վատացնում է վեստիբուլյար ապարատի աշխատանքը և օրորում է ուղևորներին։ Թեժ արտադրամասերի համար ավելի նպատակահարմար են ոչ թե կարմիր, նարնջադույն կամ այլ «տաք» գունեղանգները, այլ երկնագույնը, կանաչը՝ դրանք բարելավում են մարդու ֆիզիկական վիճակը և բարձրացնում նրա աշխատունակությունը։

Այժմ արտադրական, կուլտուր-կենցաղային շենքերի ներսակոդմերի գունային հարցերն սկսել են լուծել կոմպլեքսայնորեն, այսինքն՝ «մարդ—գույն—տարածություն» համակարգն իմաստավորվում է ամբողջական միասնության մեջ։ Արտադրության մեջ գույնն սկսել է դիտվել այնպես, լուսավորության, օդի, ձևի զուգակցությամբ՝ որպես հոգեբանական կլիմայի կարևորագույն տարր։

Դիզայները ներթադրում է նոր տնտեսանախագծման գաղափարի առաջքաշում և նոր ֆունկցիոնալ կառուցվածքի մշակում՝ այդ գաղափարի ռացիոնալ մարմնավորումը, առարկայի ներդաշնակ ու արտահայտիչ ճաքանական ձևավորումը։ «Եթե առկա է բոլոր երեք մոմենտների զուգակցումը՝ մեր առջև է իսկական կամ լրիվ դիզայնի նմուշը, եթե վերջին երկուսը՝ արդիականացում է, իսկ եթե աշխատանքում կա միայն երրորդ մոմենտը, ապա այն վերաբերում է ստայլինգի (ստայլի), ոճավորման, պատրաստի արտադրանքի դեղագիտական յորացման բնագավառին»[1]։

Առևտրական ստայլինգում, որը դիզայնի կենցության ձևերից մեկն է բուրժուական արտադրության մրցակցային պայքարի պայմաններում, ձևը նենգափոխվում է արտադրանքի անպետք-շահութաբեր տիպերի, կոմմնորոշվում է դեպի վաճառքի մասնավականությունը, չհարշելով սպառողի ճաշակի գոհհկացումից։ Սակայն առևտրական ստայլինգի հատատաումը որպես ոճական ձևավորման հաշվին անորակ ապրանքի վաճառքի միջոց, չպետք է հանդեցնի ամբողջությամբ վերցրած ստայլինգի ժխտմանը։ Դիզայնային ձևն իրենում կոչված է պատասխանելու ոչ թե մարդու կարծեցյալ, ոնկլամային, այլ նրա իրոք մարդկային պահանջմունքներին։

Տեխնիկական գեղագիտությունը ձևակերպում է պահանջներ այն արտադրանքների նկատմամբ, որոնք ստեղծում է արդյունաբերությունը, և՛ այն միջավայրի նկատմամբ, որտեղ արտադրվում ու օգտագործվում են այդ արտադրանքները, և՛ այդ արտադրանքների պատրաստման գործիքների նկատմամբ։ Այն հանձնարարականներ է տալիս «տեխնիկական բնապատկերի», «երկրորդ բնության» բնապատկերի ստեղծման ուղղությամբ։ Տեխնիկական գեղագիտության հանձնարարականները գործնական մեծ նշանակություն ունեն և հիմնված են ժամանակակից գիտության ու տեխնիկայի վիթխարի փորձի վրա։

[1] **Воронов Н., Шестопал Я.** Эстетика техники (Очерки истории и теории), с. 170.

Գեղագիտությունը համամարդկային արժեքների արժեքաբանություն է

Գիտություն իրականության ու արվեստի գեղագիտական հարաստության մասին

1

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆԸ: ՆՐԱ ԷՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՁԵՎԵՐԸ

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆԻ ՏԵՍԱԿԱՆ ՄՈԴԵԼՆԵՐԸ

Գեղագիտականը մետակատեգորիա է, այսինքն՝ գեղագիտության ամենալայն ու հիմնավոր կատեգորիան։ Նա արտահայտում է այն ընդհանուրը, որը հատուկ է գեղեցիկին, այլանդակին, վեհին, ստորին, ողբերգականին, կոմիկականին, դրամատիկականին և կյանքի ու արվեստի գեղագիտական այլ բնութագրումներին։ Իսկ ինչպիսի՞ն է գեղագիտականի բնույթը։

Գեղագիտական մտքի զարգացման պատմության մեջ առաջացել են գեղագիտականի տեսական մոդելների տարբեր տիպեր։

Սբյեկտիվ իդեալիզմը *ենթադրում է, որ գեղագիտական հատկություններն աստվածային նախասկզբով կամ գաղափարով աշխարհի ոգեշնչման արդյունքն են։*

Սուբյեկտիվ իդեալիզմի համար *գեղագիտականը գեղագիտորեն չիզոք իրականության վրա անհատի ներքին հարստության վրադրման արդյունքն է։*

Ինտուիտական *տեսակետի համաձայն գեղագիտականն առաջանում է շնորհիվ երկու նախասկիզբների միավորման՝ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ։*

Գեղագիտականի նկատմամբ մատերիալիստական *մոտեցման շրջանակներում նրա բնույթի վերաբերյալ բացահայտվեցին երկու երկընտրական տեսակետներ։ Մետաֆիզիկական մատերիալիզմը գեղագիտական հատկությունները դիտում է որպես առարկայի բնական հատկություններ՝ այնպիսիք, ինչպիսիք են, ասենք, քաշը, համաչափությունը, գույնը, ձևը։ Գեղագիտականի այդ մոդելը «բնականական» անվան տակ երկար ժամանակ լայնորեն տարածված էր նաև մեր գիտության մեջ։ Սակայն մի շարք անհամապատասխանություններն ու անհարիրությունները մատնում են նրա սնանկությունը.*

եթե գեղագիտականը բնության այնպիսի հատկություն է, ինչպիսին նրա ֆիզիկական ու քիմիական հատկությունները, ապա պարզ չէ, թե ինչու նրա ուսումնասիրությամբ զբաղվում է գեղագիտությունը, այլ ոչ թե բնական գիտությունները.

չի կարելի առարկայի գեղագիտական հատկությունները չափել գործիքների օգնությամբ, ինչպես չափվում են նրա բնական հատկությունները.

եթե անգամ «բնականական» կոնցեպցիայի օգնությամբ մի կերպ հաջողվում էր բացատրել գեղագիտականի էությունը բնության մեջ, ապա նրա էությունը սոցիալական կյանքի և արվեստի ոլորտում ըստ որում մնում էր անբացատրելի.

գեղագիտականի «բնականական» ըմբռնումը թույլ չի տալիս մոնիստականորեն, միասնական հիմքից ելնելով, բացատրել գեղագիտականի այնպիսի հիմնական ձևերը, ինչպիսիք են գեղեցիկն ու վեհը՝ մի կողմից, և ողբերգականն ու կոմիկականը՝ մյուս կողմից. վերջիններս ունեն իրենց վառ արտահայտված ու հանրաճանաչ հասարակական էությունը։

Միայն գեղագիտականի ըմբռնումը որպես երևույթների օբյեկտիվ հատկություն, որը պայմանավորված է հասարակության, մարդկության կյանքի հետ դրանց հարաբերակցականությամբ (այդպիսի ըմբռնում է առաջարկում այսպես կոչված «հասարակական» կոնցեպցիան), թույլ է տալիս խուսափելու վերը թվարկած տեսական անհամապատասխանություններից, գեղագիտականի էության մեկնաբանությանը տալով դիալեկտիկական մատերալիստական և, հետևաբար, խիստ գիտական բնույթ։

Գեղագիտականի բնույթի պարզաբանումը ենթադրում է տալ հետևյալ հարցերի պատասխանները. ո՞րն է գեղագիտական հարաբերության օբյեկտը։ Ո՞րն է հասարակական պրակտիկայի դերը նրա կեցության իրականացման գործում։ Ինչպե՞ս է կապված գեղագիտականն օգ-

տապաշտականի հետ։ Այդ հարցերին գեղագիտական մտքի պատմության մեջ առաջարկվել են տարբեր, իսկ երբեմն նույնիսկ ուղղակի հակադիր պատասխաններ։

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆԸ ԵՎ ՕԳՏԱԿԱՐԸ

Գեղագիտական որպես ինքնուրույն կատեգորիա սկսել է ուսումնասիրվել միայն Գեղագիտության պատմության մեջ նրա էությունը նախապես բնորոշվել է գեղեցիկը բնութագրելու ընթացքում։

Սոկրատը նույնացնում էր գեղեցիկն ու օգտակարը՝ դեղագիտականը ամբողջովին ենթարկելով առարկայի օգտապաշտականությունն դրսևորելու կարողությունից։ Վարպետության դարդարած վահանը, որը վիճակորին վատ է պաշտպանում թշնամուց, չի կարելի, նրա տեսակետից, գեղեցիկ անվանել, սակայն գեղեցիկ է թեկուզ նույնիսկ չզարդարված վահանը, որը լավ է կատարում իր հիմնական ֆունկցիան։ Սոկրատը, թեև միամիտ, պարզունակ ձևով, գեղեցիկի, գեղագիտականի սահմանման մեջ մտցնում է հասարակական պրակտիկան։ Սակայն դժվար է համաձայնել այն պնդման հետ, որով արամաբանականորեն ավարտվում էր սոկրատյան կոնցեպցիան՝ զոմազբով լի կողովը գեղեցիկ է, եթե այն օգտակար է։

Գեղագիտականի էության որոնումներին զուգահեռ նաև սոկրատյան ուտիլիտարիզմին հակադիր ուղղությամբ[1]։ Հնդիկ փիլիսոփա-բուդդիստ Շանկարան (IX դ.) ընդգծում էր, որ գեղագիտական ընկալումը հատուկ է հանգստի վիճակը, գայլական բուռն ցանկությունների բացակայությունը, հանգստությունն ու մտքի պայծառությունը։ Արևելյան ավանդույթում գեղագիտականն սկզբնապես հանդիսանում է իսկական հոգեկանության դրսևորում, կեցության ու սիեզերական գիտակցության այն ներքին ձայնը, որը բարձրացնում է մարդուն նրա առօրյա-աշխարհիկ գոյությունից վեր և թույլ տալիս նրան իր մեջ տեսնելու բարձրագույն հոգևոր նախասկիզբը։

Կանոր պնդում էր, որ առարկայի գեղագիտական ընկալման ժամանակ, նախ՝ մեր վերաբերմունքը նրա նկատմամբ անշահախնդիր է, անշահագրգիռ, որով սկզբունքորեն տարբերվում է բարոյական ու դործնական վերաբերմունքից. երկրորդ՝ մենք բավականության ենք ստանում «առանց հասկացության», երրորդ՝ առարկան ընկալվում է որպես «պատահարմամբ» «առանց նպատակի մասին պատճերացման». չորրորդ՝ առարկան դիտվում է որպես անհրաժեշտ բավականության առարկա։ Գեղամանացի փիլիսոփան ուշադրություն է դարձնում գեղագիտականի հոգեկան հուզական առանձնահատկությանը, այն առանձնացնում է օգտապաշտականի ոլորտից, բայց բացարձակացնում է մարդու աշխատասիրասիրությունը գեղագիտական հաճույքի առարկայի նկատմամբ։

Այսպիսով, գեղագիտության պատմության մեջ ծագել անհասկանալի մի յուրահատուկ անտինոմիա՝ գեղեցիկն օգտակար է, գեղեցիկն անօգտակար է։ Իսկ ինչպե՞ս լուծել այդ հակասությունը։

Նախ վերհիշենք օգտապաշտականի ու գեղագիտականի միասնության ժամանակակից հասկացության մեջ, ապա կտեսնենք, թե արդյոք կլինի համաձայնել Սոկրատի հետ։ Սակայն եթե Սոկրատի անվանարկումն ճիշտ է, և գեղեցիկը օգտակար է, ապա պետք է հիշել նաև Ա. Տոլստոյի «Տատյանայի ուղիներով» տրիլոգիայի հերոսներից մեկը՝ գեղագետ-նկարիչ Սապոժկովը, որը մեծ էր Միլոսյան Վեներայի գեղեցկությունն այն հիման վրա, որ նրանից չի կարելի ոչինչ օգտակար բաղել։ Պարզ է կարող, որ չի կարելի գեղեցիկին բնորոշել իբրև օգտակար։ Բայց, այդ դեպքում ավելի հիշատակելի կլինի այն համարել անօգտակա՞ր։ Չէ որ մեր հիացումը գեղեցկությամբ անշահախնդիր է։ Սակայն կանտյան պնդումը հակասում է ժամանակակից արտադրության պրակտիկային, որը կոչված է իրերը պատրաստել ոչ միայն օգտակար, այլև գեղեցիկ, գեղագիտական պահանջմունքներին համապատասխանող։ Պարզվում է, որ չի կարելի գեղեցիկն անօգտակար համարել։ Ակնհայտ բան, այդ հակադիր կարծիքներից յուրաքանչյուրում կա ճշմարտություն, և կեղծիք։ Գեղեցիկն օգտակար է—գեղեցիկն անօգտակար է, անտինոմիան բացահայտում է ռեալ հակասականությունը մարդկային գործունեության, որը, թեև միշտ գործնական բնույթ է կրում, իր մեջ ներառում է և գեղագիտական նախասկիզբը։

Գեղագիտականի նույնացումը օգտի հետ հատուկ է աշխարհաչափային այն հոսանքներին, որոնք բնորոշվում են դեռևս իր հոգևոր բնույթը չընբռնած, բայց արդեն գործնական շահերի ոլորտը յուրացրած վերաստեղծության փուլը, ներառելվածության առարկաների աշխարհ։ Ընդհակառակը, գեղագիտականը որպես անօգտակար մեկնաբանող կոն-

[1] Գեղագիտականի գործնական ուղղվածության սոկրատյան ըմբռնումը հարկավոր է տարբերել արդի պրագմատիզմի կոնցեպցիաներից որպես աշխարհայացքային հոսանք, որտեղ գեղագիտականն իջեցվում է մինչև ամենօրյա կենցաղային կոմֆորտայնություն, իսկ նրա ըմբռնման մեջ կանոնացվում են առօրեական գիտակցության պահանջները։

[1] Տե՛ս Кант И. Соч. в 6-ти т. М., 1906, т. 5, էջ 212, 222, 240, 215։

ցնպցիանները զարգացնում են գեղագիտականի ըմբռնումը որպես գուտ մարդկայնորեն—հոգևոր հարաբերության ոլորտ։ Օգտապաշտականության ոլորտից գեղագիտականի առանձնացումը մի փորձ էր հաստատելու նրա հանրանշանակալից պատմամշակութային իմաստը որպես գործունյա անհատի էական ընդունակություն։

Նախամարդու բախտը կախված էր որսորդության հաջողությունից, որի համար անհրաժեշտ են սուր դիտողականություն, կենդանիների, նրանց սովորույթների ու գոյության ձևի իմացություն։ Հենց այդ փորձն է ընդհանրացված ու ամրապնդված որսի տեսարաններ ներկայացնող ժայռապատկերներում, որսորդի ձեռքն ու աչքերը սրող նկարներում։ Սակայն այդ փորձով էլ սպառվում էր նախամարդու հոգևոր աշխարհը, նրա ամբողջ գիտակցական-հուզական կյանքը։ Նրա հոգևկանը դուրս է իր անհատական-անձնական գոյությունից։ Այն պարփակվում էր իրականության նկատմամբ նեղ—գործնական ու տարերային հարաբերությամբ և արտահայտվում էր առարկայորեն—ղգայական պատկերներում, որոնք պայմանավորված էին նրանով, ինչն անմիջականորեն ընդգրկված էր նրա կենսագործունեության բնագավառում։ Եվ այնուամենայնիվ վայրենու հարաբերությունն աշխարհի նկատմամբ արդեն ինչ-որ համամարդկային, ազգակցական բան է պարունակում, ուստի գործնական հարաբերության հիման վրա սկսում է ձևավորվել գեղագիտականը։

Ժամանակակից աշխարհում գործնական հարաբերությունն անմիջականորեն չի որոշում գեղագիտականի բովանդակությունն ու ձևը։ Հաճույք ստանալով լեռնային գետի գեղեցկությունից ու բնական հզորությունից մենք չենք մտածում այն մասին, թե կարելի է սանձել այն ու ստիպել տուրբիններ պտտեցնել։ Սակայն բնական տարերքի գեղագիտական ընկալման մեջ միշտ միջնորդված կերպով առկա է հասարակական-պատմական ամբողջ պրակտիկան, մշակութային ու սոցիալական ամբողջ փորձը՝ իմաստների ու բովանդակալից սահմանումների բոլոր շերտերը, որոնցից գոյանում է իրականության կոնկրետ երևույթների գեղագիտական գնահատականը։ Մեր գեղագիտական ընկալումն ազատ է օգտապաշտական կողմնորոշումից, բայց այնուամենայնիվ այն ձևավորված է մարդկության հասարակական-պատմական ամբողջ պրակտիկայով, որը կարծես տարածված է մեր յուրաքանչյուր հրատապ, սուբյեկտիվ, զուտ սլտահույզ հարաբերության վրա։ «Օգտակար» հասկացության մեջ ֆիքսվում է ոչ միայն տվյալ առարկայի կենսական անհրաժեշտությունը, այլև գիտակցության կողմնորոշվածությունը դեպի այդ առարկայի օգտագործումն օգտապաշտական ու կենցաղային պա-

հանջմունքների բավարարման համար։ Օգտակարն աշխարհայաքայիկ դրդապատճառ է դառնում միայն ոլրամամասիզմում որպես գաղափարական հասանք։ Կեցության ռնալ պրոցեսում օգտակարը նախորդում է և ապահովում է գեղեցկի կենսական հիմքը։

ԳԵՂԱԳԻ ՑԵԿԱՆԸ ՈՐՊԵՍ ԱՐԺԵՔ

Գեղագիտականը հանդես է գալիս օգտակարի ձևով մինչև այն ժամանակ, քանի դեռ հասարակական-պատմական պրակտիկայում լրիվ նկատով չի դրսևորվում ու չի ձևավորվում բնությոն-մշակույթ, բնական-հասարակական անտինոմիան։

Մարդը գեղեցիկից հաճույք է ստանում ոչ իր օգտապաշտական կարիքներից որևէ մեկին բավարարություն տալու, ասենք, ծարավը կամ սովը հագեցնելու համար։ Բայց գեղագիտական ընկալման դեպքում գոյություն ունի այն բարձրացուն շահագրգռվածությունը, որը կարող է տալ միայն այն ժամանակ, երբ մարդու մոտ բավարարված են նրա ուղիղ պահանջմունքները, և որը գոյանում է հասարակական շահերի, հաճախ օգտապաշտական պահանջմունքներից հեռու բարդ ճանապարհով։

Ն. Վ. Պլեխանովն ընդգծում էր առարկայի գեղագիտական ընկալման հաճույքի հասարակական բնույթը։ Ավելի ուշ նրանց այդ ուղղությամբ էլ բնթանում էին Ջեռնիշևսկու որոնումները, որն ասում էր, թե արվեստի առարկաներն իրենցից ներկայացնում են մարդու համար կյանքում համահնաչքրքրական։

Գեղագիտական օբյեկտի նկատմամբ մեր հարաբերության մեջ ուղեկցի դերնական, օգտապաշտական շահի բացակայության հետևում հանգած է հասարակական պրակտիկայի ամբողջ հարստությունն ու բազմազանությունը, մարդկության դարավոր պատմության ամբողջ փորձը։ Այլ կերպ ասած, գեղագիտականը բովանդակալիորեն պայմանավորված է մարդկության համաշխարհային պատմական զարգացմամբ։

Առարկայի մեջ ընկալելով գեղագիտականը (նրա գեղագիտական հատկությունները), մենք ըմբռնում ենք նրա ամենալայն հասարակական-գործնական կարևորությունը, նրա արժեքն ամբողջությամբ վերցրած, մարդկության համար, մարդկային ամբողջ ցեղի համար։ Սրեն մարդու համար, որն ուզում է պատսպարվել վատ եղանակից, կեչին նախ և առաջ արժեքավոր է որպես վառելանյութ կամ շինանյութ, ապա ամբողջ մարդկության համար նրա արժեքը հանդես է գալիս մի

տեսակ ինտեգրալ՝ անսահմանորեն մանր հնարավոր օգտապաշտական նշանակությունների անսահման գումար, ներկայացնելով վերաուված ձևով պարզապես ինչ-որ համեմատական, ցանկալի, ուրախության, բավականության զգացում հարուցող բան։ Սոցիալական ու մշակութային նշանակությունները կրելու առարկաների ընդունակությունն էլ կազմում է դրանց գեղագիտական արժեքի հիմքը։ Առարկաների նյութական որոշակիությունը և զգայական կոնկրետությունը գեղագիտականի բնական ելույթն է։ Շնորհիվ հասարակական-պատմական պրակտիկայի, աշխարհի առարկաները և երևույթները ներքաշվում են մարդու շահերի ոլորտը և ձևը են բերում հասարակական հատկություններ, «զգայական-գերզգայական» բնույթի, իրենց արժեքը մարդկության համար իբրև ցեղի, այսինքն՝ իրենց գեղագիտական նախասկիզբը, իրենց գեղագիտական հատկությունները։

Կարող է տարօրինակ թվալ, որ բնական օբյեկտները՝ ծաղիկը, անտառը, աստղերը, ունեն հասարակական հատկություններ։ Դա առողջ բանականության բնական տարակուսանքն է, որը ելնում է օբյեկտի ակնառությունից ու ակներև տվյալությունից, առարկայական գործունեության անմիջական փորձից ամենօրյա պրակտիկայում։ Ամբողջ բանականությունը, խելքը բնական օբյեկտների հասարակական-պատմական «գնդզգայական» գծերը ընկալում է որպես զգայական առարկաների սեփական, օբյեկտիվ բնույթ։ Առողջ բանականությունն առարկաներին ժառանգաբար գեղագիտական բնույթով, անկախ պատմական շարժումից ու մարդկային գործունեությունից։ Հենց առողջ բանականության տեսակետն է արտահայտում գեղագիտականի «բնականական» կոնցեպցիան։ Սակայն այդ դեպքում կատարվում է նույնպիսի սխալ, ինչպիսին իբրև ճշմարտության տեղ ընդունելն այն բանի «ակներևությունը», թե Արևն է պտտվում Երկրի շուրջը։

Հասարակական-պատմական պրակտիկան առարկաները ներքաշում է իր ոլորտը և դրանք դնում մարդկանց նկատմամբ որոշակի հարաբերության մեջ։ Թե՛ անտառը, թե՛ ծաղիկը, թե՛ նույնիսկ մեղանից հնում երկնային մարմինները մարդու կողմից վաղուց ներքաշված են նրա պրակտիկ կենսագործունեության ոլորտը։ Օրինակ, աստղերով կողմնորոշվում էին ճանապարհորդներն ու ծովագնացները, նրանցով հաշվում էին ժամանակը, վարում էին թվականությունը, որոշում էին տարվա եղանակները և սահմանում ցանքի ու բերքահավաքի ժամանակը։ Հասարակական-պատմական պրակտիկայի մեջ այդ ներքաշումն էլ առարկաներին հաղորդում էր հասարակական հատկություններ, այդ թվում՝ արժեք մարդկության համար որպես ցեղի, առարկան ձևը էր բերում օբյեկտիվ, հասարակության կողմից ծնած գեղագիտական բովանդակության (գեղագիտական հատկություններ)։

Հետևաբար, առարկայի գեղագիտական արժեքը կախված է ոչ միայն նրա բնական հատկություններից, այլև հասարակական այն հանգամանքներից, որոնց մեջ ընդգրկված է այն։ Ոսկին մարդու վրա որոշ պատրաստական ներգործություն է անում ոչ միայն, քանի Մարքսի խոսքերի, լինելով «այսպես ասած բնածին լույս՝ որպես պնդված աստղկլկլյա աշխարհից»[1],— այլև որպես փող մարմնավորող մետաղ, այսինքն՝ վերջին հաշվով որպես հասարակական հարաբերությունների որոշակի տիպ։ Ինչպես պիպուկ կերպով նկատել է Լ. Ն. Ստոլովիչը, եթե առարկաների գեղագիտական հատկությունները պարզապես նույնական լինեին գոնե մասին հատկություններին, ապա անհրաժեշտ չէր լինի «գեղագիտական հատկություններ» տերմինի գործածությունը։ Ոսկու գեղագիտական հատկությունը նույնացնել փայլի հետ, նշանակում է, հակառակ առաջին, ոչի համարել այն ամենը, ինչը փայլում է[2]։

Գեղագիտականի ելույթը «վերընական է» և, դա կրկնենք մեկ անգամ էլ, կրում է հասարակական-պատմական, սոցիոկուլտուրական բնույթ, որն իր արտաքին արտահայտությունն ստանում է զգայաառարկայական նյութի միջոցով։ Կամ կարելի է ասել այլ կերպ. առարկայի բնական ու սոցիալական առանձնահատկությունները գեղագիտական մարմնավորմամբ մարդկության պրակտիկայի հետ դրանց հարաբերակցության, մարդկության համար նրանց նշանակության մեջ։

Այսպիսով, գեղագիտականը համամարդկային արժեք է։ Եթե քաղաքականությունը, ինչպես դրում է Վ. Ի. Լենինը, երևույթները դիտում է դասակարգերի հարաբերությունների տեսակետից, բարոյագիտությունը երևույթները վերցնում է սվյալ կոնկրետ հասարակության համար դրանց նշանակության մեջ, ապա գեղագիտության համար առարկան ամենից առաջ գոյություն ունի իր համամարդկային նշանակությամբ։ Իհարկե, դա չի նշանակում, որ գեղագիտական գնահատման մեջ բացակայում է դասակարգային ու ազգային մոմենտը։ Մարդն ամեն անգամ կլինում է պատմականորեն որոշակի սոցիալական փորձից։ Սակայն հենց գեղագիտական հարաբերությունը թույլ է տալիս նրան յուրացնել այդ փորձն անձնական ու հոգևոր-մշակութային ձևերում։

[1] Կ. Մարքս, Քաղաքատնտեսության քննադատության շուրջը, եր., 1948, էջ 184։

[2] Տե՛ս **Столович Л. Н.** Природа эстетической ценности. М., 1972, էջ 116։

Գեղագիտական հարաբերությունը պայմանավորվում է որոշակի սոցիալական խմբերի հասարակական պահանջմունքներով և արտահայտում է այս կամ այն դասակարգային դիրքորոշումը։ Ընդ որում դասակարգային մոտեցումը կարող է ստանալ դեպի առավել սահմանափակ կամ առավել լիակատար և գեղագիտական արժեքին լիովին համապատասխան բացահայտման, որը կախված է դասակարգի բնույթից, պատմական պրոցեսում նրա տեղից, մարդկության շահերի հետ նրա շահերի ընդհանրության (կամ հակասության) աստիճանից։

Դասակարգային, ազգային և համամարդկային մոմենտ կա թե՛ քաղաքական, թե՛ բարոյագիտական ըմբռնումներում։ Բայց, այստեղ շեշտը դրվում է այդ մոմենտներից մեկի վրա։ Իսկ գեղագիտական ընկալման մեջ համամարդկայինը միշտ որոշիչ է։ Պատահական չէ, որ բարոյագիտական ըմբռնումն իր բարձրագույն դրսևորման մեջ, ինչպիսին կոմունիստական բարոյականությունն է, որն առավել լիակատար է մարմնավորում համամարդկային բարոյական սկզբունքները, սահմանակցվում է գեղագիտականի հետ։ Այդ էլ նկատի ուներ Մ. Գորկին, երբ ասում էր, թե գեղագիտությունն ապագայի բարոյագիտությունն է։

Գեղագիտական արժեքների համամարդկային բնույթի վրա բազմիցս ուշադրություն են դարձրել մարքսիզմի կլասիկները, ընդգծելով տարբեր դարաշրջաններում ստեղծված արվեստի մեծ ստեղծագործությունների անանց նշանակությունը։ Այսպես, Մարքսի բառերով, հունական արվեստը շարունակում է որոշ առումով մեզ համար ծառայել իբրև «նորմա և անհասանելի նմուշ»[1]։ «Գեղեցիկը հարկավոր է պահպանել և վերցնել որպես նմուշ, ելակետ ունենալ այն, նույնիսկ եթե դա «հին է»[2],— ասել է Վ. Ի. Լենինը Կլարա Ցետկինի հետ ունեցած զրույցում։

Գեղագիտորեն գնահատելով երևույթը, մարդը որոշում է իր տիրապետության չափն աշխարհի վրա։ Այդ չափը կախված է հասարակության, նրա արտադրության զարգացման մակարդակից ու բնույթից։ Վերջինս բացահայտում է առարկաների բնական հատկությունների այս կամ այն նշանակությունը, որոշում նրանց գեղագիտական հատկությունները։

Բնության գեղագիտական հատկությունների ընկալումը միշտ պայմանավորված է մարդկային ըմբռնման և նրան տիրապետելու չափով, նրա յուրացվածության աստիճանով ու բնույթով։ Մարդու հասարակական պրակտիկայի ընդլայնումն իր հետևից տանում է գեղագիտորեն գնահատվող երևույթների շրջանակի ընդլայնում։

[1] Տե՛ս Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, էջ 48:

[2] Վ. Ի. Լենինը կուլտուրայի և արվեստի մասին։ Եր. 1958, էջ 27։

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳԱՍՏԵՂԾ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հանրագումարի բերելով գեղագիտականի որպես համամարդկային արժեքի էության բացահայտումը, կարելի է ասել, որ առարկաների գեղագիտական հատկություններն իրենց վրա դրոշմում են մարդկանց գործունեության պատմական տիպը։ Գեղագիտականի նման ըմբռնումը հնարավորություն է տալիս ամբողջական ու կոնցեպտուալ կերպով գիտակցել իրականության գեղագիտական հարստությունը և գեղեցկության օրենքներով նրա յուրացման հիմնական ուղիները։ Այն ոչ միայն տալիս է նրա ձևերի՝ գեղեցկի, վեհի, ողբերգականի, կոմիկականի, ալլանդակի, սոսորի, էության ու բնույթի բացահայտման բանալին, այլև հանդես է գալիս գեղագիտության բոլոր հիմնական հարցերի լուծման և, առաջին հերթին, նրա կատեգորիաների ու օրենքների գիտական մեկնաբանության համար սեսական բազա։ Այստեղ է գեղագիտության որպես գիտական համակարգի մեկնակետը։

Իրականությունն իր գեղագիտական հարստությամբ, իր համամարդկային արժեքով ներկայանում է որպես արվեստի առարկա։ Այստեղից հասկանալի է դասական արվեստի ստեղծագործությունների հարատևությունը. դրանցում արդիականության առարկաներն ու երևույթները վերցված են գեղագիտականորեն, այն է՝ դրանց համամարդկային նշանակությամբ։ Առանց դրա ստեղծագործությունը զրկվում է արվեստի համար ՝պարտադիր հատկությունից՝ գեղարվեստականությունից, դառնում է ցուցադրական ու դեկորատիվ։ Կենսական նյութի օգտապաշտական-գործնական մոտեցումը ոչ միայն շատմզ է ծնում, այլև տանում է դեպի արվեստի յուրահատկության կորուստ. խարխլում է գեղարվեստական պատկերը, արվեստը վերածում է բոլեական կոնյունկտուրայի աղախնի, որն արդեն վաղն իսկ ոչ ոքի չի հուզելու։

Արվեստի առարկայի նման մեկնաբանությունը ենթադրում է նրանում փիլիսոփայական ու քաղաքական գաղափարների ներթափանցման անհրաժեշտությունն ու արդյունավետությունը, բայց թույլ չի տալիս դրանցով նենգափոխել գեղագիտականը, արվեստը չի դարձնում պատկերազարդումն այն գաղափարների, որոնք ձեռք են բերվել հասարակական գիտակցության ուրիշ ձևերով։ Արվեստը ձևավորում ու կարգավորում է մարդկության հասարակական-պատմական փորձի անհատական յուրացման, և այդ փորձի որպես անձնական գիտակցության սեփականացման մեխանիզմը։ Մարդը գեղարվեստական ձևի մեջ վերապրում է աշխարհի մասին գիտելիքը որպես իր սեփական զգացումը։

Իրականության օբյեկտիվ գեղագիտական հատկությունները գեղարվեստական պատկերի կենսական հիմքն են։ Բնական ու հասարակական աշխարհի գեղագիտական յուրացումը ենթադրում է լայն շահագրգռվածություն յուրացման բուն առարկայի նկատմամբ, կողմնորոշում դեպի ամբողջությամբ նրա ընկալումը, նրա ըմբռնման բազմակողմանիությունը։ Դրանում էլ թաքնված է արվեստի պատկերավոր բնույթը.

Աշխարհի գեղագիտական հարստության որպես արվեստի առարկայի ըմբռնումը թույլ է տալիս ոչ միայն իմաստավորել գեղարվեստական մեթոդի յուրահատկությունը, այլև գտնել արվեստի գիտական տիպաբանության ուղիները, այսինքն՝ մշակել նրա տեսակների, սեռերի ու ժանրերի բաժանման սկզբունքներն ու համակարգը։ Կարճ ասած, գեղագիտականի որպես համամարդկային արժեքի մեկնաբանությունը հնարավորություն է տալիս մոնիստականորեն, միասնական համակարգում լուծել գեղագիտության բոլոր հանգուցային հարցերը։

2

ԳԵՂԵՑԻԿԸ

ԳԵՂԵՑԻԿԸ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հիանալով կնոջ գեղեցկությամբ, Բ. Պաստեռնակը գրել է.

Շատ խաչ է սիրելը ոմանց,
Իսկ դու չքնաղ ես ու կատարյալ,
Եվ գաղտնիքը քո թովչանքի
Կյանքի մեկնությանն է հավասար[1]։

Գեղեցկության գաղտնիքը կյանքի գաղտնիքն է։

Մահացու հիվանդությունից հյուծված, Հ. Հայնեն 1848 թ. գարնանային մի օր դուրս եկավ արևով ողողված ու կանաչ սաղարթներով պարուրված Փարիզի փողոցները։ Հաղթահարելով թուլությունը, նա հասավ մինչև Լուվր ու կանգ առավ Միլոսյան Վեներայի մարմարյա արձանի առջև։ Բանաստեղծը կյանքին հրաժեշտ տալու գնաց արվեստի գանձարանը։ Կյանքից բաժանվելը նրա համար նշանակում էր գեղեցկությունից բաժանվել։

[1] Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, с. 359:

Գեղեցկության գաղտնիքը մարդկությանն անհանգստացնում է դարերով։ Պատմության մեջ նրա մասին բազում դատողություններ կան[1]։

Հնագույն քաղաքակրթությունները թողել են հուշարձաններ, որոնցում դրոշմված են հին ժողովուրդների աշխարհընկալումը, նրանց փիլիսոփայական ու գեղագիտական հայացքները։ Շումերյան քաղաքակրթությունը ամենահներից մեկն է։ Արդեն մ. թ. ա. XXV դ. նա մատենագրության հուշարձաններ ուներ։ Դրանցից մեկում արձանագրված է մարդկության պատմության մեջ առաջին վեճը՝ առայսօր էլ հրատապ գեղագիտական պրոբլեմի առթիվ, ինչպիսին է գեղեցկի փոխհարաբերությունն օգտակարի հետ։ «Ամառ և ձմեռ, կամ էնլիլը ընտրում է աստծուն՝ հողագործների հովանավորին» հնագույն տեքստում պատմվում է այն մասին, որ էնլիլը (օդի աստվածը) որոշեց առատություն ստեղծել երկրի վրա և ստեղծեց երկու եղբայրների՝ էմեշին (Ամառը) և էնտենին (Ձմեռը)։ Եղբայրները վիճում են, թե ով է իրենցից ավելի գեղեցիկ։

Օդի տիրակալ հայր-աստված էնլիլն իր որդիների վեճը լուծեց, ամենագեղեցիկը համարելով ամենաօգտակարը.

«...Բոլոր երկրներին կյանք բերող ջրերը արված են էնտենին,
Աստվածների հողագործին, որն արտադրում է ամեն ինչ։
Էմեշ, որդիս, ինչպե՞ս դու կարող ես քեզ համեմատել քո եղբայր
էնտենի հետ։
...Էմեշը ծնկի եկավ էնտենի առջև, դիմեց նրան
աղոթքով[2]։

Այստեղ արտահայտված գեղագիտական կոնցեպցիան կանխագուշակում է սոկրատյան գաղափարը՝ առավել օգտակարը ամենագեղեցիկն է։

Օգտապաշտականի ու գեղագիտականի նույնացումը մենք գտնում ենք նաև հին շումերական «Ինաննան ամուսին է ընտրում» պոեմում։ Դրանում խոսքը գնում է այն մասին, որ արևի աստված Ուտուն իր քրոջը՝ Ինաննային, համոզում է ամուսնանալ հովիվների աստված Դումուզիի հետ։ Ինաննան հակված է նախապատվությունը տալու հողագործների աստված Էնկիմդուին, որը «առատորեն հացահատիկ է աճեցնում»։ «Հո-

[1] Տե՛ս Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М., 1978:
[2] Տե՛ս Крамер С. Н. История начинается в Шумере. М., 1965, էջ 165:

ղագործն ինչո՞վ է լավ ինձանից» — հարցնում է հովիվների աստված Դումուզին և փաստարկը շուռ է տալիս իր օգտին, ապացուցելով, որ ինքն ավելի օգտակար է, քան հողագործության աստվածը, որը տալիս է միայն հաց ու բակլաներ։ Ինաննան ընտրում է հովիվների աստծուն, որն ավելի մեծ չափով կարող է ապահովել մարդկանց անհրաժեշտ ամեն ինչով. նրանց տալիս է քաղցր պանիր, սերուցք, կաշի, բուրդ, այսինքն՝ կերակրում է, հագուստ, ոտնաման ապահովում։ Անասնապահության տնտեսական կարևորությունը, նրա առանձնահատուկ օգտակարությունը տվյալ տեքստում որոշում է անասնապահների աստծու առավել դեղեցկությունը և համապատասխանաբար նրա ավելի մեծ իրավունքը՝ մրոտ նելու արևի աստծո ընտանիքը և դառնալու Ինաննայի ամուսինը։

Հին եգիպտական քաղաքակրթությունը, ինչպես և շումերականը հատուկ տրակտատներ չի թողել գեղագիտության վերաբերյալ։ Սակայն գրական ստեղծագործություններում, աստծուն նվիրված հիմներում, փարավոնների կենսագրություններում տեսական բազմաթիվ խոր գաղափարներ են ամփոփված արվեստի բնույթի ու իրականության գեղագիտական հատկությունների մասին։ Այսպես, հին եգիպտական մի պապիրուսում գովերգվում է Նեղոսի գեղեցկությունը.

Ձկների տիրակալ, թռչունների առաջնորդ...
Գարի ստեղծող, էմմեր հնարող,
Նա տոն է կատարում տաճարներում։
Երբ նա դանդաղում է, փակվում է շնչառությունը,
Եվ գունատվում են բոլոր մարդիկ,
Ոչնչանում են զոհերն աստվածների,
Եվ կործանվում են միլիոնավոր մարդիկ...
Իսկ երբ բարձրանում է նա, ցնծում է երկիրը,
Եվ ուրախանում է շնչավորը ողջ,
Ծիծաղից բացվում են ատամները բոլոր...
Հաց, առատ կերակուրներ է բերում,
Ամբողջ գեղեցիկը նա է ստեղծում[1]։

Նեղոսին ձոնված միջին թագավորության ժամանակների այդ հիմնում գեղեցիկը բնութագրվում է որպես կյանքի ստեղծագործություն, որպես նրա շարունակման աղբյուր և նրա բարիքների ստեղծում։

Հին եգիպտացիները գեղեցկությունն ըմբռնում էին տարերային-մատերիալիստորեն, հաստատելով, որ գեղեցիկը կյանքն է։ Այսպես, արևի աստված Աթոնին ձոնված հիմնը նրան գովերգում է հետևյալ կերպ.

[1] *Տե՛ս* **Матье М. Э.** Древнеегипетские мифы. М.—Л., 1956, *էջ* 92:

Դու կյանք ես բերում սրտերին քո
Գեղեցկությամբ, որ ինքը կյանքն է[1]։

Հին ժողովուրդների մոտ աշխարհի նկատմամբ մարդկային վերաբերմունքը պահպանել է իր ամբողջականությունը, իսկ գեղագիտական հետաքրքրությունը դեռևս լիովին չի առանձնացել գործնականից, այդ պատճառով էլ աշխարհի նկատմամբ նրանց ուզածդ հարաբերությունը գեղագիտական էր։

Հին հունական գեղագիտությունը չմասնատված գիտելիքների մի մասն էր։ Շատ գիտությունների սաղմերը դեռևս չէին ընձյուղվել մարդկային իմացության միասնական ծառից որպես ինքնուրույն ճյուղեր։ Հին հույների մոտ տիեզերքի ցանկացած մեկնաբանության մեջ ներքնապես առկա են նրա գեղագիտական գնահատման տարրերը։ Աշխարհի մասին միտքն ի սկզբանե գեղագիտական է։ Առաջին բնափիլիսոփաների մոտ գեղագիտականն ու տիեզերաբանականը հանդես են գալիս միասնաբար. գեղեցիկը տիեզերային գեղեցիկն է, դա տիեզերքի համընդհանուր ներդաշնակությունն ու գեղեցկությունն է («կոսմոս» բառը նշանակում է միաժամանակ՝ տիեզերք, աշխարհ, զարդարանք, զգեստ, գեղեցկություն, կարգուկանոն, ներդաշնակություն, և պատահական չէ, որ այդ բառը միասնական արմատ ունի «կոսմետիկա» բառի հետ)։

Բնափիլիսոփաների կողմից աշխարհի և նրա գեղեցկության ռեալության օբյեկտիվ գոյության հաստատումն սկիզբ դրեց տեսական ժառանգորդականության մեծ էստաֆետին։ Պյութագորականների համար աշխարհը բարեկանոն տիեզերքն է, «ամբողջ երկինքը ներդաշնակություն ու թիվ է»։ Ներդաշնակության ու թվի դուգակցումը որպես տիեզերքի բուն էության մեկնաբանման հիմնադիր տարրերի, կանգնած է «ներդաշնակության հանրահաշվական չափման» տեսական ավանդույթի ակունքների մոտ, որը մեր ժամանակում հանգեցրել է արվեստի ուսումնասիրման ստրուկտուրալիստական մեթոդներին։

Մշակելով երաժշտական ակուստիկայի պրոբլեմները, պյութագորականները, կարելի է ասել, առաջին անգամ մարմնավորեցին գեղեցկությանը մաթեմատիկական մոտեցման գաղափարը։ Նրանք փորձեցին տալ տոների հարաբերակցության մաթեմատիկական արտահայտությունը՝ օկտավի հարաբերությունը հիմնական տոնին հավասար է 1:2, կվինտինը՝ 2:3, կվարտինը՝ 3:4 և այլն։

Գեղեցկությունը ներդաշնակ է։ Ընդ որում ներդաշնակությունը հան-

[1] *Տե՛ս* История древнего мира. М., 1937, т. 1, *էջ* 276:

գես է գալիս այնտեղ, որ անհավասարություն, բազմազանության միասնություն կա: Հավասարը և անհակասականը ներդաշնակության կարիք չունեն: Իսկ այնտեղ, որ հակադրությունները գտնվում են «համաչափ խառնուրդով», այնտեղ կա բարիք, մարդու առողջություն: Երաժշտական ներդաշնակությունը համաշխարհային ներդաշնակության մասնավոր դեպքն է, նրա ձայնային արտահայտությունը: Գեղեցկությունը հանդես է գալիս որպես կեցության ներդաշնակության և իսկության, որպես տիեզերքի հետ համահնչյունության չափ:

Պյութագորականները զարգացրել էին «ոլորտների ներդաշնակության» մասին ուսմունքը. մոլորակները շրջապատված են օդով և ամրացված են թափանցիկ ոլորտներին: Ոլորտների միջև եղած ինտերվալները հարաբերակցվում են միմյանց այնպես, ինչպես օկտավի տոների ինտերվալները: Մոլորակները շարժվում են ձայներ արձակելով, և ձայնի բարձրությունը կախված է նրանց շարժման արագությունից: Սակայն մեր ականջն ընդունակ չէ որսալու ոլորտների համաշխարհային ներդաշնակությունը: Պյութագորականների այդ ֆանտաստիկ պատկերացումները նրանց միամիտ ու կենսուրախ համոզվածության վկայությունն են այն բանում, թե Տիեզերքը գեղեցկորեն հնչող երաժշտախումբ է:

Հերակլիտի համար ներդաշնակությունը ստատիկ հավասարակշռություն չէ, ինչպես պյութագորականների համար, այլ շարժվող դինամիկ վիճակ: Հերակլիտի մտքի ամենաուժեղ ու կենտրոնական պատկերը կրակն է: Հերակլիտը կյանքը և ամբողջ գոյություն ունեցող ճակատագրերը համեմատում է հենց այն հարհրատող կրակի հետ, որը լափում է գոյություն ունեցողը, այն վերածում մոխրի, որպեսզի կրկին հնարավոր լինի ծնունդը, որին վերստին հետևում է մահը: Կյանքի գեղեցկությունը հավիտենական մահացման և հավիտենական գոյացման, մոխրից շարունակ նորանոր ձևերի վերածնության պայքարի գեղեցկությունն է: Գեղեցկությունը հակասություններից հյուսվող, դեպի ապագան սլացող կրակի զորավոր բնույթն է: Հակասությունը ներդաշնակության ստեղծագործողն է և գեղեցիկ գոյության պայմանը. բաժանվածը միանում է, և հակադրություններից առաջանում է ամենագեղեցիկ համաձայնությունը: Ձգված աղեղի և քնարի երկու ծայրերն իրենց բաժանվող ձգման մեջ կատարում են համաձայնեցված գործողություն: Պայքարող հակադրությունների միասնության մեջ Հերակլիտը տեսնում էր գեղեցիկի կառուցվածքը: Աղեղի պատկերը տեսականորեն մոդելացնում էր ներդաշնակության դիալեկտիկական կառուցվածքը և ուներ բարձր աստիճանի պատմական ճշգրտություն. աղեղը երաժշտական հնչյունի նախորդն ու

նախածնողն է. նրանից են սկիզբ առնում իրենց ծագումով լարային բոլոր գործիքները:

Գեղագիտության պատմության մեջ առաջին անգամ Հերակլիտը հարց դրեց գեղեցկի ընկալման բնույթի մասին. այն ըմբռնվում է ոչ թե հաշվարկման կամ վերացական մտածողության օգնությամբ, այլ միայն հայեցողության ճանապարհով: Ինչպե՞ս կարելի է հաշվել ու չափել կրակը, այդ ամեն ինչ կլանող տարերքը, որն այսօր այս է, վաղը՝ ուրիշ: Կրակի էությունը՝ գեղեցկությունը, հասկանալու համար, ըստ Հերակլիտի, անհրաժեշտ է նույնքան ճարտար գործիք սուբյեկտ ճանաչողի ու հայեցողի ձևում. մտածողության կրականմանությունը՝ նրա դիալեկտիկականությունը: Կյանքի էության և գեղեցկության բնույթի ըմբռնումը Հերակլիտի համար հավասարանշանակ է կեցության, ծննդի ու մահվան, պայքարի ու ներդաշնակության հակասական էության բացահայտմանը:

Հին հունական մյուս մատերիալիստը՝ Էմպեդոկլեսը, ենթադրում էր, որ աշխարհը բաղկացած է չորս սկզբնատարրերից՝ կրակից, օդից, ջրից և հողից: Նրանց միացնում է սերը, որը ծնում է ներդաշնակություն ու գեղեցկություն, իսկ անջատում է թշնամանքը, որը ծնում է քաոս ու այլանդակություն: Էմպեդոկլեսի ուսմունքում դարձյալ իրեն դրսևորում է հումանիզմի և գեղագիտության միասնությունը:

Էմպեդոկլեսի բնափիլիսոփայությունը հատուկ է էվոլյուցիոնիզմի գաղափարը: Կենդանի բնության զարգացման առաջին շրջանը, ըստ Էմպեդոկլեսի, միանգամայն տարանջատ օրգանների դարաշրջանն է՝ թափառում էին ձեռքերը՝ ուսերից զրկված, շարժվում էին աչքերը՝ ճակատից զրկված և այլն: Այնուհետև այդ օրգաններն սկսեցին պատահականորեն ու քաոսային կերպով միավորվել: Վրա հասավ հրեշների՝ ամբողջականների դարաշրջանը, որոնք, սակայն, ներդաշնակություն ու գեղեցկություն չունեին օրգանների միասնության մեջ: Միայն արդի դարաշրջանում առաջացան նպատակահարմար ու ներդաշնակորեն կազմակերպված կենդանիներ ու մարդիկ: Էմպեդոկլեսի համար կենսականի էվոլյուցիան համարժեք է աշխարհի գեղագիտական կատարելագործմանը, գեղեցիկի ու ներդաշնակության գոյացման պրոցեսին:

Ատոմիստ Դեմոկրիտն առաջ է քաշում չափի կատեգորիան և զարգացնում գեղագիտական կոնցեպցիան. հարկավոր է ապրել հաճույք ստանալով, ընդ որում հաճույք ստանալ չափավոր կերպով և միայն գեղեցիկից. «Հարկավոր չէ ձգտել ամեն տեսակ հաճույքի, այլ միայն այն-

պիսիին, որը կապված է գեղեցկի հետ»։ «Նրան, ով խախտում է ճիշտ չափը, ամենահաճելին կարող է դառնալ ամենատհաճը»։

Պլատոնն իր երկխոսություններում տալիս է գեղեցկության պրոբլեմի բազմակողմանի, որոշ իմաստով առավել խոր, քան իր նախորդներինը, վերլուծությունը։ Այսպես, «Գիպպիուս մեծ»[1] երկխոսությունում նա որոնում է ոչ թե այն հարցի պատասխանը, թե «ի՞նչն է գեղեցիկ», այլ այն հարցի, թե «ի՞նչ է գեղեցիկը»՝ փորձելով բնութագրել գեղեցկի բուն էությունը։ Պլատոնն իր երկում ընդհարման մեջ է դնում երկու դործող անձերի՝ Գիպպիուսին ու Սոկրատին։ Վերջինս ձգտում է իր հակառակորդին հանգեցնել պրոբլեմի ճիշտ լուծման։

Սոկրատը հարցնում է. «Ի՞նչ է գեղեցիկը»։ Գիպպիուսը պատասխանում է. «Գեղեցիկ աղջիկն անկասկած մի ինչ-որ գեղեցիկ բան է»։ Այդ պատասխանը մատնանշում է գեղեցկի հետազոտման սկզբնական մոմենտը՝ նրա կոնկրետության ընդունումը։ Սակայն գեղեցիկը ոչ միայն կոնկրետ է, միասնական, այլև հատուկ է մի շարք երևույթների. Սոկրատն ընդգծում է դա, առարկելով Գիպպիուսին. «...իսկ գեղեցիկ գամբի՞կը... իսկ գեղեցիկ քնա՞րը... իսկ գեղեցիկ կճուճը ինչ-որ գեղեցիկ բան չէ՞ն»։ Նա պրուցակցին հանգեցնում է այն եզրակացության, թե գեղեցիկը ինչ-որ եզակի, հոգնակիին հատուկ, համընդհանրություն ունեցող կոնկրետություն է։ Գիպպիուսին անհարմար է թվում արժեքական միևնույն շարքում դնել գեղեցիկ կնոջն ու կճուճը։ Իսկ Սոկրատն ուշադրություն է դարձնում գեղեցկի հարաբերականության վրա. իրի գեղեցկության աստիճանը որոշելու համար կարևոր է այն համեմատել մյուսների հետ։ Սոկրատը վկայակոչում է Հերակլիտի ասույթը. «Կապիկներից ամենագեղեցիկն այլանդակ է, եթե այն համեմատենք մարդկային ցեղի հետ... Մարդկանցից ամենախմաստունն աստծո համեմատությամբ թվում է կապիկ՝ թե՛ իմաստությամբ, թե՛ գեղեցկությամբ, թե՛ մնացած ամեն ինչով»։

Փորձելով գտնել բացարձակ գեղեցիկը, Գիպպիուսը ենթադրում է, որ դա ոսկին է («եթե ոսկին որևէ բանի միացնենք, ապա նույնիսկ այն, ինչ առաջ այլանդակ էր թվում, ոսկով զարդարվելուց հետո ներկայանում է գեղեցիկ»)։ Բայց Սոկրատն ուշադրություն է դարձնում այն բանի վրա, որ Ֆիդիասը Աթենասի գեղեցիկ քանդակը ոսկուց չպատրաստեց, այլ փղոսկրից։ Դեռ ավելին, կավե կճուճի գուգակցությամբ թզենու գդալը գեղեցիկ է, իսկ ոսկյա գդալն՝ այլանդակ։ Այն դեպքում, գուցե գեղեցիկն առօրեակա՞նն է, նորմա՞լը, ընդհանուր ընդունվա՞ծը, դարերով ստեղծ-

[1] Տե՛ս **Платон.** Соч. в 3-х т. М., 1968, т. I, էջ 158—186:

ված ու ավանդույթներով սրբագործված կյանքի ընթա՞ցքը։ «...Ես պնդում եմ,— ասում է Գիպպիուսը,— որ միշտ և ամենուրեք ամենից ավելի գեղեցիկը յուրաքանչյուր մարդու համար հարուստ, առողջ լինելն է, լինացիների հարգանքը վայելելը, ծերության հասնելը, ծնողներին, երբ նրանք մեռնեն, գեղեցիկ թաղում կազմակերպելը և որ իր երեխաների կողմից գեղեցիկ ու ճոխ թաղվելը»։ Սակայն Սոկրատը նկատում է, որ այստեղ չի ըմբռնվում բացարիկը. չէ որ անմահ աստվածներից ծնված հերոսների և բուն աստվածների վրա այդ սահմանումն անտարածելի է։

Վերջապես, վիճողները հանգում են այսպիսի մի բնորոշման՝ գեղեցիկը տեղինը, հարմարը, պետքականն է։ Բայց Սոկրատը հիշեցնում է, որ կան երևույթներ, որոնք շատ պիտանի են չարիք գործելու համար, որպեսզի հետու են գեղեցկից։ Այդ դեպքում գեղեցիկն այն չէ՞ արդյոք, ինչը պետքական է բարիք գործելու համար, այսինքն՝ օգտակարը։ Այդ են-թադրությունը ևս, որը գեղեցկի բնորոշման մեջ մտցնում է օգտապաշտական սկզբունքը, նույնպես հերքվում է. «Գեղեցկի սահմանումը, թե իբր այն օգտակարն է... ամենևին էլ ամենագեղեցիկ սահմանումը չէ»[1]։ Գեղեցկի նկատմամբ ծագում է նոր, սենսուալիստական մոտեցում և պարզվում է նրա նշանակությունը որպես բավականության աղբյուր. «...Գեղեցիկը հաճելին է շնորհիվ լսելիքի ու տեսողության», իսկ «հաճելին, որը կապված է մնացած բոլոր զգացումների հետ, որոնք ստացվում են սննդից, խմիչքից, սիրային զվարճություններից և այլն», դուրս է հանվում գեղեցկի սահմաններից։ Այնուհետև Պլատոնը բաժանում է ֆիզիկապես և հոգեպես գեղեցիկը. Սոկրատի բերանում դրվում են ոչ իմաստազուրկ հարցեր, իսկ գեղեցիկ գործողություննե՞րն ու օրենքնե՞րը։ Մի՞թե դրանք մեզ հաճելի են լինում լսողության և տեսողության միջոցով։

Ապա փորձ է արվում զուգակցել օգտապաշտական, սենսուալիստական և բարոյագիտական սահմանումները. գեղեցիկը բավականություն է, որը օգտակար է, իսկ օգտակար է «այն, ինչով արտադրվում է բարիքը»։ Բայց Պլատոնը տարբերում է բարիքն ու գեղեցկությունը։ Նրան Սոկրատն ասում է. «...ոչ բարիքը կարող է գեղեցիկ լինել, ոչ գեղեցիկը՝ բարիք, եթե միայն նրանցից յուրաքանչյուրը ինչ-որ այլ բան է»։

[1] Օգտակարի և գեղեցկի տարբերակումը պատկանում է Սոկրատին՝ պլատոնյան երկխոսության գործող անձին։ Իսկ իրականում Սոկրատը գտնում էր, որ օգտակարը գեղեցիկ է նրա համար, ինչի համար նա օգտակար է։

Հիպպիասի ու Սոկրատի կարծիքների բախումն այդպես էլ չի հանգեցնում գեղեցիկի վերջնական սահմանմանը։ Բայց դա ամենևին չի վկայում բանավեճի տեսական ապարդյունության մասին։ Վեճի ընթացքում գեղեցիկը վերլուծվում է շատ բազմակողմանի ու դիալեկտիկորեն։ Եվ, այնուամենայնիվ, որպես բանավեճի բարձրագույն եզրակացություն հնչում է երկխոսության եզրափակիչ ֆրազը. «Գեղեցիկը դժվար է»։

«Ֆիլեբ» երկխոսությունում Պլատոնը պնդում է, որ գեղեցկությունը բուն կենդանի էակների կամ նկարների գեղեցկությունը չէ, այլ «ուղիղ ու կլոր է», այսինքն՝ այսպես ասած մարմնի մակերեսի վերացական գեղեցկությունը, ձևը՝ բովանդակությունից անջատված. «...ես դա գեղեցիկ եմ անվանում ոչ որևէ բանի համեմատությամբ, ինչպես դա կարելի է ասել այլ իրերի մասին, այլ հավերժ գեղեցիկ ինքնին, իր բնույթով...»[1]։ Փիլիսոփան գեղեցկություն է որոնում երկրաչափական մարմիններում, համաչափության մեջ։ Վերջին հաշվով գեղեցկությունը Պլատոնի համար գեղագիտականորեն յուրատեսակ գաղափարն է, որը մարդ կարող է ճանաչել, գտնվելով միայն խանդավառության, ոգեշնչման առանձնահատուկ վիճակում, անմահ հոգու այն ժամանակվա մասին հիշողության միջոցով, երբ նա դեռևս չէր բնակվել մահկանացու մարմնի մեջ և գտնվում էր գաղափարների աշխարհում։

Նշելով այս կամ այն կոնկրետ իրի գեղեցկությունը, Պլատոնը կարծես ունկնդրում է այն բանին, ինչը ծագում է մարդու հոգում գեղեցիկի ընկալման ժամանակ։ Պլատոնն առաջին անգամ գեղեցիկը քննում է որպես մարդու գեղագիտական-հոգևոր հարաբերության մոմենտ, այլ ոչ որպես առարկաների զուտ բնական հատկություն։ Ամբողջությամբ վերցրած գեղեցիկի այդ իդեալիստական ըմբռնումն այնուամենայնիվ դիալեկտիկական է և պարունակում է նրա «գերզգայականության» ճանաչման տարրը։ Սակայն գեղեցկության ուրվականությունը, «ոչնատուրալիստականությունը» Պլատոնի կողմից չեն բխեցվում հասարակական-պատմական պրակտիկայից, այլ կանխադրվում են որպես հոգևոր նախասկզբի առաջնայնության հետևանք։

Գեղեցիկի մասին Պլատոնի ուսմունքում առավել արժեքավոր են դրա դիալեկտիկորեն բազմակողմանի բնութագիրը և գեղագիտական վերապրումի ուրույնության մասին միտքը. գեղեցիկն «արթնացնում է» որոշ առանձնահատուկ, միայն իրեն բնորոշ, «հաճույքներ»։

Գեղեցիկի և նրա հատկությունների մասին պլատոնական դատողությունների ամբողջ ընթացքը վկայում է, և դա փիլիսոփայության պատ-

[1] Платон. Соч. в 3-х т. М., 1971, т. 3, ч. I, с. 66.

մության վերաբերյալ իր դասախոսություններում նշել է Հեգելը, այն մասին, որ հին հունական փիլիսոփան գեղեցիկը դիալեկտիկորեն վերլուծել է որպես հատուկ տեսակի հատկություն, որպես աշխարհի նկատմամբ մարդկային հոգևոր, ոգեշունչ հարաբերություն։ Իր օբյեկտիվ-իդեալիստական փիլիսոփայական կոնցեպցիային համապատասխան Պլատոնը գեղեցիկն ըմբռնելու ընդունակությունը բխեցնում էր մարդու մեջ զուտ գաղափարի առկայությունից։

Ի տարբերություն Պլատոնի, Արիստոտելի համար գեղեցիկը ոչ թե օբյեկտիվ գաղափարն է, այլ իրերի օբյեկտիվ հատկությունը. «Գեղեցիկը՝ թե՛ կենդանին, թե՛ որոշակի մասերից բաղկացած ամեն մի իր, պետք է ոչ միայն ունենա վերջիններս ըստ կարգի, այլև տիրապետի ոչ պատահական մեծության. գեղեցկությունը մեծության և կարգուկանոնի մեջ է...»[1]։ Այստեղ Արիստոտելը տալիս է գեղեցկի կառուցվածքային բնութագրությունը և ուշադրություն է դարձնում մեծության, համամասնության, կարգի, համաչափության վրա որպես գեղեցկի հատկությունների։ Շարունակելով պյութագորասյան ավանդույթը, Արիստոտելը պնդում է, որ այդ հատկություններն ըմբռնելուն կարող է նպաստել մաթեմատիկան[2]։

Արիստոտելն առաջ քաշեց մարդու և գեղեցիկ առարկայի համապատասխանության սկզբունքը. «...ո՛չ չափազանց փոքր էակը կարող է գեղեցիկ դառնալ, քանի որ նրա դիտումը, որն արվում է գրեթե աննկատելի ժամանակում, միաձուլվում է, ո՛չ էլ չափազանց մեծը, քանի որ նրա դիտումը կատարվում է ոչ միանգամից, բայց նրա միասնությունն ու ամբողջությունը կորչում են...»[3]։ Ըստ Արիստոտելի, գեղեցիկը ո՛չ չափազանց մեծն է, ո՛չ չափազանց փոքրը։ Մանկականորեն միամիտ այդ դատողությունն իր մեջ հանճարեղ գաղափար է բովանդակում։ Գեղեցկությունն այստեղ հանդես է գալիս որպես չափ, իսկ ամեն ինչի չափը մարդն է։ Ուստի նրա հետ համեմատած գեղեցիկ առարկան չպետք է «չափազանց» լինի։

Գեղեցկի արիստոտելյան կոնցեպցիան տեսականորեն համապատասխանում էր անտիկ արվեստի հումանիստական գեղարվեստական պրակտիկային։ Հունական Պարթենոնը, օրինակ, ի տարբերություն եգիպտական բուրգի, շատ մեծ չէ և շատ էլ փոքր չէ. Նա բավականաչափ

[1] Аристотель. Поэтика. М., 1957, с. 63.
[2] Տե՛ս Аристотель. Соч. М., 1975, т. 1, էջ 327:
[3] Аристотель. Поэтика, с. 63.

փոքր է, որպեսզի չճնշի մարդուն, և բավականաչափ մեծ է, որպեսզի արտահայտի այն ստեղծող աշխատանքների մեծությունը։

Միջին դարերում գերիշխում էր գեղեցկության աստվածային ծագման կոնցեպցիան (Թովմա Աքվինացի, Տերտուլիանոս, Ֆրանցիսկ Ասսիզացի). աստված, ոգի տալով անշարժ նյութին, նրան հաղորդում է գեղագիտական հատկություններ։ Յանկագրգիռ գեղեցկությունը ըմբռում էր մեղսական և նրանից հաճույք ստանալը՝ անթույլատրելի։

Ի հակակշիռ դրան՝ Վերածնության դարաշրջանի հումանիստները (Լեոնարդո դա Վինչի, Շեքսպիր) հավաստում էին բուն բնության գեղեցկությունը և նրա ընկալման ուրախությունը։ Նրանք արվեստը դիտում էին որպես հայելի, որը արվեստագետը բռնում է բնության դիմաց։

Կլասիցիզմի գեղագիտությունը (Բուալո) գեղեցիկը հանգեցնում էր նրբագեղին, և արդեն ոչ թե ամբողջ բնությունն իր ծաղկման ու մոլեգնության մեջ, այլ միայն «խուզած», «հանդակված» բնությունն էր հանդես գալիս որպես գեղեցիկ, ինչպես ասենք, Վերսալի դրոսայդին։ Կլասիցիզմն արվեստի բարձրագույն առարկա էր հռչակում հասարակական կյանքի գեղեցկությունը, որը նա նույնացնում էր բարու և պետական նպատակահարմարության հետ։

XVIII դ. ֆրանսիական լուսավորիչները (Վոլտեր, Դիդրո և ուրիշներ) կրկին ընդարձակում են գեղեցկության ոլորտը և նրան վերադարձնում ամբողջ իրականությանը։ Նրանց համար գեղեցիկը բուն բնության բնական հատկությունն է, այնպես, ինչպես կշիռը, գույնը, ծավալը և այլն։ Սակայն պրակտիկայի դերը, հասարակական արտադրության դերը չըմբռնելը և մտածողության մետաֆիզիկական բնույթը հնարավորություն չտվեցին լուսավորիչներին հետևողական մատերիալիստորեն բացատրելու գեղեցկի էությունը։

Գեղեցկի բնույթի ըմբռնման մեջ դիալեկտիկական մի շարք գաղափարներ մտցրեց գերմանական կլասիկ գեղագիտությունը։ Կանտը գեղեցիկը մեկնաբանում էր որպես անշահագրգիռ հարաբերության օբյեկտ։ Հեգելի մոտեցումն այդ կատեգորիային համակված էր պատմականությամբ։ Գեղեցկի մեջ նա տեսնում էր ոգու (բացարձակ գաղափարի) համաշխարհային շարժման փուլերից մեկը։ Իր զարգացման մեջ ոգին ձևով է բերում նյութական ձևի հետ ներդաշնակ միասնություն, գաղափարը լիակատար և համապատասխան արտահայտություն է գտնում ձևի մեջ, և դա գեղեցիկ է։ Բացարձակ գաղափարն այդպիսի վիճակի է հասնում դասական արվեստի դարում (Հին Հունաստան)։ Գեղեցկությունը Հեգելի համար արվեստի ոլորտն է։ Նա սկզբունքորեն չի վերլուծում բնության գեղեցկությունը։

Ռուս հեղափոխական դեմոկրատ Ն. Գ. Չեռնիշևսկին ենթադրում էր, որ գեղեցիկը կյանքն է, այն կյանքը, որը համապատասխանում է նրա մասին ունեցած մեր ըմբռնումներին։ Նրա կոնցեպցիան կողմնորոշված է դեպի գեղեցկի մատերիալիստական ընկալումը։ Դրա հետ միասին այն կրում է իր վրա մարդաբանության կնիքը. Չեռնիշևսկին պտնում էր, որ բնության մեջ գեղեցիկը կանխորոշում է մարդուն։

XIX և XX դդ. սահմանագլխին բուրժուական գեղագիտության մեջ լայն տարածում ստացան սուբյեկտիվ-իդեալիստական հայացքները, որոնց համաձայն մարդը գեղագիտական ընկալման պրոցեսում կարծես ընչավորում է գեղագիտականորեն չեզոք աշխարհը և ստիպում է նրան գեղեցկությամբ փայլել։ Միայն անհատն է գեղեցկություն մտցնում բնության մեջ, որն ինքնին ընկած է «գեղեցկի ու այլանդակի այն կողմում», նա «արտագեղագիտական է», ինչպես և «արտաբարոյական» և «արտատրամաբանական»։ Այս առումով հատկանշական է Շ. Լալոյի պատողությունը. «Բնությունը գեղեցկություն է ուննում սոսկ այն դեպքում, երբ գեղարվեստական դաստիարակությունն օժտում է նրան գեղեցիկով... Գեղագիտության տեսակետից, բնությունը հարուստ է միայն նրանով, ինչ նրան փոխ է տվել մեր արվեստը»[1]։

ԳԵՂԵՑԿՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ ԸՄԲՌՆՄԱՆ ՊԱՐԱԴԻԳՄԱՆԵՐԸ

Եթե հանրագումարի բերենք այդ համառոտ տեսությունը, ապա կարելի է ասել, որ գեղագիտական մտքի պատմության մեջ առաջ քաշված գեղեցկի բազմաթիվ կոնցեպցիաներից յուրաքանչյուրն այս կամ այն կերպ հակվում է գեղագիտականի մեր քննած տեսական մոդելներից մեկին։ Այլ կերպ ասած, գեղեցկի տեսական կոնցեպցիաների ամբողջ բազմազանությունը կարելի է հանգեցնել մի քանի պարադիգմանների։

Առաջին պարադիգմա (Պլատոն, Տերտուլիանոս, Թովմա Աքվինացի, Ֆրանցիսկ Ասսիզացի, Հեգել). գեղեցիկը աստծո (կամ բացարձակ ոգու) կնիքը կամ մարմնացումն է կոնկրետ իրերի և երևույթների մեջ։

Երկրորդ պարադիգմա. իրականությունը գեղագիտորեն չեզոք է. նրա գեղեցկության աղբյուրն անհատի հոգում է (Տ. Լիպս, Շ. Լալո, է. Մեյման). այն ծագում է շնորհիվ իրականությանը մարդու հոգևոր հարբե-

---

[1] Лало Ш. Введение в эстетику. М., 1915, с. 100, 101.

տությունը «փոխ տալու», «պարտք տալու» (Ժան Պոլ), «ներզգալով ըմբռնելու» (Բ. Կրոչե), «պրոյեկցման» (Ն. Հարտման). գեղեցկությունը սուբյեկտի (ֆենոմենոլոգի) կողմից առարկայի ինտենցիոնալ (նպատակասլաց, ակտիվ, «կշռադատող») ընկալման արդյունք է:

Երրորդ պարադիգմա (Սոկրատ, Արիստոտել, Ն. Գ. Չեռնիշևսկի). *գեղեցիկը մարդու՝ որպես գեղեցկության չափանիշի կամ նրա գործնական պահանջմունքների հետ, գեղեցիկ կյանքի մասին նրա իդեալների ու պատկերացումների հետ կյանքի հատկությունների հարաբերակցության արդյունք է:*

Չորրորդ պարադիգմա (ֆրանսիական մատերիալիստներ). *գեղեցիկը բնության երևույթների բնական հատկություն է, այնպես, ինչպես կշիռը, գույնը, ձևը և այլն:*

Սովետական որոշ հետազոտողների մոտ կարելի է հանդիպել գեղեցկի երկրորդ, երրորդ և չորրորդ պարադիգմաների գաղափարների կրկնությանը: Դրա հետ միասին Կ. Մարքսի ձեռագրերում արտահայտված գաղափարների հիման վրա սովետական գիտնականներն առաջ քաշեցին **հինգերորդ պարադիգման**, *որն, ինչպես մեզ թվում է, հաղթահարում է հին կոնցեպցիաների թուլություններն ու թերությունները. գեղեցիկն այն բանի արդյունքն է, որ օբյեկտիվ երևույթներն իրենց բնական հատկություններով հասարակական արտադրության, պրակտիկայի կողմից ներքաշվում են մարդու շահերի ոլորտը և մարդկության համար որպես ցեղի ձեռք բերում դրական նշանակություն, «շնչավորվում», մարդայնանում են աշխատանքով և դառնում են ազատության ոլորտ, այսինքն՝ այն ոլորտը, որտեղ մարդը տիրապետում է իրականությանը: Քննենք գեղեցկի պրոբլեմի լուծմանը այդ սկզբունքորեն նոր մոտեցման տեսական հիմնական գաղափարները:*

Մենք շրջապատող աշխարհի ներդաշնակությունը, համաչափությունն ընկալում ենք որպես գեղեցիկ: Դրանք կարծես ընկած են մատերիայի բուն հիմքում: Միկրոկոսմոսում մասնիկներն ու հակամասնիկները կազմում են ատոմի կառուցվածքի հիմքը: Հակամասնիկները մասնիկների հայելակերպ արտացոլումն են: Եվ ահա մատերիայի այդ հատատուն հատկությունը՝ նրա կառուցվածքի ներդաշնակությունն ու համաչափությունը, կրկնվում է թե՛ ծառի տերևում, թե՛ տարբեր կենդանինների մարմնի կառուցվածքում, թե՛ մարդու մեջ: Աշխարհի ֆունդամենտալ հատկության, նրա բուն նյութականության, նրա երևույթների համընդհանուր կապի, փոխադրեցության մեջ է ամփոփված գեղեցկի բնական հիմքը: Երևույթների անսահման բազմազանությամբ, բազմաթա-

նակությամբ հանդերձ դրանք համաստորադասված են ու կապված միմյանց հետ միլիոնավոր թելերով, հարմարված են միմյանց և այդ պատճառով էլ կարող են դառնալ յուրացման օբյեկտ: Բնական է, որ, յուրացնելով աշխարհը, մարդիկ իրենց գործունեությունը համակերպում են նրա նրբին օրենքների, հատկությունների հետ և հենվում են դրանց վրա: Բնության ու հասարակության փոխներգործությունը, որը ծագում է շնորհիվ աշխատանքի և արտադրության, ծնում է գեղեցկությունը որպես աշխարհի օբյեկտիվ հատկություն, որպես **մարդու համար ևրա առարկաների կարևորություն**, *որպես մարդու կողմից նրա յուրացվածության, ուստի և ազատության ոլորտ:*

Իրականության նկատմամբ մարդու գեղագիտական հարաբերության առաջին առարկաները եղել են աշխատանքի գործիքները: Մարդը բավականություն էր ստանում լավ պատրաստված գործիքից, որի ձևը համապատասխանում էր նրա ֆունկցիային, նրա նպատակին: Բուն աշխատանքը դառնում է գեղագիտական հաճույքի աղբյուր, որը մարդկանց մեջ արթնացնում է հպարտություն, ուրախություն և զարմանք՝ իրենց ստեղծագործելու ընդունակության նկատմամբ:

Հասարակական պրակտիկայի ընդլայնման հետ աճում է նաև գեղագիտական արժեքների շրջանակը: Աշխատանքի գործիքներից բացի մարդն սկսում է գնահատել բնությունը, իրեն և այն հասարակությունը, որի մեջ նա ապրում է: Այն, ինչ տոհմի, ցեղի համար օգտակար էր, կյանքի, կարևոր, հանդես էր գալիս որպես հզորության, հարստության խորհրդանիշ և գնահատվում էր որպես գեղեցիկ:

«Աշխատանքը արվեստից առաջ է եղել... Մարդն առարկաներին ու երևույթներին նայում է նախ օգտապաշտական տեսակետից և միայն հետագայում նրանց նկատմամբ իր վերաբերմունքի մեջ կանգնում գեղագիտական տեսակետի վրա»[1]: *Եվ դրա հետ միասին հենց աշխատանքային գործունեությանն են կցվում գեղագիտական բնութագրերը: Ի տարբերություն դրա, կենդանիների գործունեությունը կապված չէ իրականության ստեղծագործական վերափոխման հետ: Կենդանիները ստեղծում են ոչ թե գիտակցաբար, այլ կենսաբանական անհրաժեշտության ուժով, այն տեսակի պահանջմունքին համապատասխան, որին պատկանում են իրենք: Կուզբերն, օրինակ, ամբարտակներ կառուցելիս, չունեն կառույցի պլան, այլ գործում են բնազդով: Մարդը գործում է գիտակցաբար, նա ստեղծում է պլան և աշխատանքի վերջում ստանում իր մտահղացմանը համապատասխան արդյունք: Օգտագործելով երևույթ-*

[1] Պ. Վ. Պլեխանով, «Գեղարվեստ և գրականություն», հր., 1949, էջ 99:

ների բնական հատկություններն իր նպատակների համար, նա հաստատում է իրեն աշխարհում՝ աշխատանքով ստեղծված նյութական ու հոգևոր արժեքների միջոցով։

Կ. Մարքսը մարդու գործունեությունը բնութագրելով որպես ստեղծագործական, վերափոխիչ, գրում է. «Կենդանին կառուցում է միայն այն տեսակի չափին ու պահանջմունքին համապատասխան, որին նա պատկանում է, այն դեպքում, երբ մարդը կարող է արտադրել ցանկացած տեսակի չափով, և ամեներից նա կարող է առարկային կցել համապատասխան չափս. այդ պատճառով մարդը կառուցում է նաև գեղեցկության օրենքներով»[1]։ Մարքսիստական այս դրույթը որոշ հեղինակներ հակված են մեկնաբանելու այնպիսի կոնցեպցիայի ոգով, որը գեղեցիկը քննում է որպես բնության երևույթների բնական հատկություն։ Նրանցից մեկը գրում է. «Ներքուստ ինչպիսի՞ չափ է հատուկ առարկային, եթե ոչ նպատակասլաց կազմակերպության տրամաբանական գաղափարը... Գեղեցկության այդ ի՞նչ օրենքներ են։ Ակներևաբար, գրանք հենց այն օրենքներն են, որոնք կառավարում են մատերիայի ներքին նպատակի (կամ ներքին չափի, ինչպես այլ կերպ ասում է Մարքսը) առկայությամբ կազմակերպվող շարժումը»[2]։ Նման դատողության հետ չի կարելի համաձայնել, որովհետև այն ենթադրում է, թե բնությունն ունի ինչ-որ ներքին նպատակ, և ինչպես, օրինակ, Ռոդենը, մի կտոր մարմարից կերտելով «Ջրերի փոքրիկ դիցանուհին», գործում էր «նպատակասլաց կազմակերպության տրամաբանական գաղափարին» համապատասխան, որն ընկած է բուն մարմարի՝ որպես բնական իրի մեջ։ Սակայն հասարակությունից, հասարակական պրակտիկայից դուրս մարմարի ոչ մի նպատակասլաց էվոլյուցիա երբեք չէր կարող ծնել ո՛չ այն նպատակները և ո՛չ էլ այն չափը, որոնց շնորհիվ արվեստագետի ձեռքի տակ քարը դարձավ բանդակ։ Ռոդենն ստեղծեց «Ջրերի փոքրիկ դիցանուհին». վերցնելով մարմարի մի կտոր և «կտրել-անջատելով ամբողջ ավելորդը»։ Այդ էլ հենց բնական նյութի ներքին չափի որոնումն էր, ուր նյութը համապատասխանում էր մարդու հասարակական պահանջմունքներին։ Մարմարի այդ կտորից չէր կարելի թևի գդալ կամ պողպատ լցնելու կաղապար պատրաստել. բնական նյութի նման գործածությունը չէր համապատասխանի նրա չափին։

Չափը մարդու կողմից աշխարհի յուրացման պրոցեսում առարկայի՝ այս կամ այն կերպ մարդուն ծառայելու, նրա պահանջմունքներին համապատասխանելու ներքին հնարավորությունների բացահայտման արդյունք է։

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. т. 42, с. 94.

[2] Зелинский К. О красоте.— Вопросы литературы, 1960, № 11. с. 129.

ԳԵՂԵՑԻԿԸ ԴՐԱԿԱՆ ՀԱՄԱՄԱՐԴԿԱՅԻՆ ԱՐԺԵՔ Է

Այսպիսով, միայն հասարակական արտադրության պրոցեսում հասարակության զարգացման մակարդակով պայմանավորված մարդու պահանջմունքներին հարաբերակցվող առարկայի բնական հատկություններն են ծնում գեղեցկություն։ Այն օբյեկտիվ է, քանի որ կախված է ոչ թե այս կամ այն անհատի ընկալումից, այլ մարդկության համար առարկայի իրական արժեքից: *Գեղագիտական այդ հատկությունը հասարակական է, քանի որ պայմանավորված է այն արտադրությամբ, որը շրջապատող ամբողջ աշխարհը ներքաշում է մարդկանց գործունեության ոլորտը և յուրաքանչյուր առարկա դնում* մարդու նկատմամբ որոշակի հարաբերության մեջ: *Այսպիսով, գեղեցիկը երևույթի ամենալայն հասարակական դրական նշանակությունն է, նրա պոզիտիվ արժեքը մարդկության համար որպես ցեղի:*

Գեղեցիկը նաև առարկայի «ոգեշնչվածությունն է», բայց ոչ թե աստծո կողմից, ինչպես պնդում են օբյեկտիվ իդեալիստները, ոչ թե անձի կողմից, ինչպես գտնում են սուբյեկտիվ իդեալիստները, այլ հասարակության և նրա արտադրական գործունեությամբ կյանքի կոչված «ոգեշնչվածությունը»։ Հասարակական արտադրությունը բնությունը վերածել է «մարդու անօրգանական մարմնի» և արտաքին աշխարհի առարկաների վրա դրել է ժամանակակից մարդու հոգևոր կերպարի կնիքը. արտադրությունն այս աշխարհը վերածել է մարդկային էական ուժերի *ոճավ մարմնավորման։ «...Արդյունաբերության պատմությունը և արդյունաբերության գոյացած* առարկայական կեցությունը *մարդկային էական ուժերի բաց գիրք են, մեր առջև զգայականորեն պատկերացած մարդկային հոգեբանություն...»*[1]։ *Հասարակական արտադրությունն իրենով ընդգրկել է մեզ համար տեսանելի ամբողջ աշխարհը, նրա բոլոր երևույթներն այժմ կամ արդեն վերափոխված են մարդու աշխատանքով և դարձել են «երկրորդ բնություն», կամ յուրացման օբյեկտ են, կամ հանդես են գալիս որպես մարդկանց գալիք, է՛լ ավելի վեհ հզորության դինանոց։ Չկան հասարակականորեն անտարբեր, հասարակության հետ չհարաբերակց-*

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 123.

ված երևույթներ։ Եվ դրանում են իրականության երևույթների ու նրանց գեղագիտական հատկությունների «ոգեշնչվածության» աղբյուրները։

Աշխարհը դարձնել գեղեցկության թագավորություն՝ նշանակում է ոգեշնչել, մարդկայնացնել այն.

Ծո՛հ, ես խենթորեն ուզում եմ ապրել,
Նղածը ողջ՝ հավերժացնել,
Անդեմը՝ մարդայնացնել,
Անիրազործելին՝ մարմնավորել[1]։

Վերջապես, գեղեցիկը մարդու **ազատության ոլորտն է**։ Գեղեցիկը ճանաչված, յուրացված երևույթ է։ Այն իր մեջ չի պարունակում ոչինչ վախեցնող կամ վանող. մարդը սիրապետել է նրան և ինքն ազատ է նրա նկատմամբ։ Կարևոր է ընդգծել, որ խոսքն այստեղ երևույթի վրա անձնական գերիշխանության մասին չէ, այլ մարդու գերիշխանության որպես մարդկային ցեղի ներկայացուցչի, հասարակական արտադրության զարդացմամբ պայմանավորված գերիշխանության մասին։

Գեղեցկությունը հասարակական կյանքում քաղաքական ու սոցիալական ազատության ոլորտն է, բնության մեջ՝ առարկային ազատ տիրելու (այն ճանաչելու, յուրացնելու, ստեղծելու, պատրաստելու ընդունակությունը) ոլորտը, արվեստում և սպորտում՝ վարպետության ազատ տիրապետման ոլորտը։

Գեղեցկությունը **պատմական արգասիք է**։ *Իրականության երևույթները, որոնցում դրսևորվում է հասարակության պատմական զարդացման տվյալ մակարդակի համար մարդու առավելագույն տիրապետությունը շրջապատող նյութական աշխարհի վրա, հանդես են գալիս որպես գեղեցիկ։ Բնության ուժերին ազատ տիրապետելը, նրանց օրինաչափություններն ու հատկությունները բնական գործնական նպատակներին ենթարկելու կարողությունը մարդու մեջ առաջ են բերում գեղագիտական բարձր հաճույք։*

Վիրը բնորոշումներն իրենց ամբողջության մեջ անհրաժեշտ են ու բավական՝ գեղեցիկի, որպես գեղագիտական հանգուցային կատեգորիայի, բնույթն ու էությունը բնութագրելու համար։ Դրանք ցույց են տալիս, որ բնական երևույթների և հասարակական կյանքի գեղագիտական հատկություններն ակզբունքորեն ոչ մի բանով չեն տարբերվում։ Թե՛ մեկ, թե՛ մյուս դեպքում գեղագիտական հատկություններն ունեն օբյեկտիվ-մատերիալիստական, հասարակական էություն։ Դա է գեղեցկի

[1] **Блок А.** Полное собрание стихотворений, в 2-х т. М., 1946, т. 1, с. 108.

պրոբլեմի մոնիստական լուծման էությունը մարքսիստական գեղագիտության մեջ։

Սակայն գեղեցիկը հասարակության մեջ առավել բարդ ու նուրբ նյութ է։ Այստեղ գեղեցկի կառուցվածքի «բյուրեղյա վանդակի» մեջ մտնում են ոչ թե առումները, այլ մարդիկ իրենց ճակատագրերով։ Եվ պատահական չէ, որ գեղեցկության օրենքներով աշխարհի գեղագիտական յուրացման բարձրագույն ոլորտը դարձավ հասարակական այնպիսի երևույթ, ինչպիսին արվեստն է։ Նա կեցության բոլոր տպավորությունները վերափոխում է գեղեցկի։ Ինչի մասին էլ խոսի արվեստագետը՝ սիրո, տառապանքների կամ սխրագործությունների, այլանդակի կամ կոմիզմի, նրա ստեղծագործությունը գեղագիտական հաճույք է պատճառում։

XIX դարի դանիացի փիլիսոփա Ս. Կիերկեգորը պատկերավոր բնութագրիր է տվել բանաստեղծին. դա դժբախտ մարդ է, որի սրտում թաքնված են խոր տառապանքներ, բայց որի շրթունքներն այնպես են ստեղծված, որ նրանց միջից դուրս թռչող հառաչանքը վերածվում է գեղեցիկ Երաժշտության։ Այդ պատկերում կարծես վերամմաստավորված է հին ավանդությունը։ Քանդակագործ Պերիլը բռնակալին նվեր է պատրաստում բրոնզյա վիթխարի սնամեջ մի եզ։ Այնտեղ մտցնում էին մահվան դատապարտված մարդուն և կրակ վառում մեռադեն հրեշի փորի տակ։ Եզան երախն այնպես էր կառուցված, որ տառապանքների մեջ մնռնող մարդու հառաչանքներն ու ճիչերն այնտեղից դուրս էին թռչում մեղեդային հնչյունների ձևով։ Առաջիններից մեկը նման մահապատժի է ենթարկվել ինքը՝ քանդակագործը, բրոնզյա արձանի ստեղծողը։ Յու. Օլեշան գրել է. «Շելլին ասում է, որ հուշների զարմանալի հատկությունն էր ամեն ինչ վերածել գեղեցկության... Եվ դա ճիշտ է՝ առասպելներում ամեն ինչ գեղեցիկ է... Գեղեցկության է վերածված աստվածների վրնջը Նիոբեի նկատմամբ. նրա երեխաներին ոչնչացնում են նետերով՝ դաժանորեն, մեկը մյուսի հետից։ Որքան էլ դա սարսափելի է, բայց իրապարձությունն ըստ ձևի գեղեցիկ է, հատկապես, երբ մենք ըմբռնում ենք, որ նետերն արեգակի հառատալիներն են»[1]։

Գեղեցկությունն արվեստում ամփոփված է ստեղծագործության թե՛ ձևի կատարելության, թե՛ բովանդակության խորության, թե՛ բնական սպառ տիրապետման, թե՛ ստեղծագործության գեղարվեստական կոնցեպցիայի իմաստավորության մեջ։

[1] **Олеша Ю.** Ни дня без строчки. М., 1965, с. 188.

Կյանքի տառացի, անկիրք պատճենահանումը չի տանում դեպի գեղեցիկի ստեղծում: Արվեստում գեղեցկությունը ձեռք է բերվում իրականության ստեղծագործական վերակերտմամբ: «Դու ողորմելի պատճենող չես, այլ բանաստեղծ... Այլ կերպ քանդակագործը կկատարեր իր աշխատանքը, հանելով կնոջ գիպսե ձևը: Դե, ուրեմն փորձիր, հանիր քո սիրեցյալի ձեռքի գիպսե ձևը և դիր այն քո առջև՝ դու չես տեսնի ոչ մի փոքրագույն նմանություն, դա կլինի դիակի ձեռք, և դու ստիպված կլինես դիմելու քանդակագործին, որը, չտալով ճիշտ պատճենը, կհաղորդի շարժում ու կյանք: Մենք պետք է ըմբռնենք իրերի ու էությունների հոգին, իմաստը, բնորոշ կերպարանքը»[1]:

Իր կերպարներում մարմնավորելով գեղեցկության իդեալները, արվեստը մարդկանց մեջ արթնացնում է արվեստագետներին, դաստիարակում է գտնել առարկաների ներքին չափը, համապատասխանեցնել նրանց հատկությունները մարդու հասարակական պահանջմունքներին, սովորեցնում է զգալ և հասկանալ գեղեցկությունը և ստեղծագործել նրա օրենքներին համապատասխան:

3

ՎԵՀԸ

ՎԵՀԸ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Վեհը տեսականորեն սկզբում իմաստավորվել է ոչ որպես գեղագիտական կատեգորիա, այլ որպես ճարտասանության ոճաբանական ֆիգուր: I դարում հայտնի հույն հռետոր Ապոլլոդորոսի աշակերտ Ցեցիլիոսը, որը ծնվել է սիցիլիական Կալակտի քաղաքում, գրել է «Վեհի մասին» մի երկասիրություն, որտեղ քննարկվում էին վսեմ ոճի հատուկ կանոնները, հռետորական խոսքի տեխնիկայի հարցերը, դասակարգվում էին ոճական ֆիգուրներն ու փոխաբերությունները: Ցեցիլիոսի առաջ քաշած հռետորական արվեստի ոճական սկզբունքները հեշտությամբ տա-

[1] Бальзак О. Собр. соч. В 15-ти т. М., 1955, т. 13, с. 375.

րածվեցին նաև գրականության վրա, որը գտնվում էր ճարտասանության մեծ ազդեցության տակ: Ցեցիլիոսի տրակտատը մեզ չի հասել: Նրա մասին կարելի է դատել միայն ըստ պահպանված պատառիկների և ուրիշ հեղինակների երկասիրություններում տեղ գտած բանավիճային վկայությունների: Անանուն հեղինակից մեզ է հասել մեկ ուրիշ տրակտատ՝ «Վեհի մասին», որը Ցեցիլիոսի երկասիրության պատասխանն է, սակայն որը շատ հեռու է գնացել իր այդ ուղղակի նշանակությունից: Այն ևս, ակներևաբար, գրված է I դարում: Երկար ժամանակ այն վերագրում էին Լոնգինին: Սակայն, ինչպես այժմ ապացուցված է, այն չէր կարող նրան պատկանել: Այժմ անհայտ հեղինակին ըստ ավանդույթի անվանում են Պսևդո-Լոնգին:

Պսևդո-Լոնգինը պահպանում է վեհի ցեցիլիոսական մեկնաբանությունը որպես ոճական հասկացություն[1], բայց միաժամանակ ընդլայնում է նրա բովանդակությունը մինչև գեղագիտական կատեգորիայի նշանակությունը: Գրականության մեջ ամբողջ լավագույնը նա վերագրում է վեհի ոլորտին:

Թվարկելով վեհի հոգեկան կարևորագույն աղբյուրները (անսովոր մտքերն ու կրքերը, խոսքի գեղեցկությունը՝ միացած մեծ մտքերի հետ), Պսևդո-Լոնգինն ուշադրություն է դարձնում այն բանին, թե վեհը որքան հեռու է աշխարհային ունայնությունից, մանր փառասիրությունից, մարդկանց վրա իշխելու ձգտումից. «...Հարստությունները, մեծարանքները, փառքը, անսահմանափակ իշխանությունը, և դրանց նման բաները դայթակղում են սոսկ իրենց արտաքին փայլով, խելացի մարդուն բարիք չի կարող թվալ այն, ինչի նկատմամբ տածած արհամարհանքի մեջ է առաջանում իսկական բարիքը: Զարմանք ու հիացմունք են առաջացնում ոչ թե կարծեցյալ բարիքների տերերը, այլ այն մարդիկ, որոնք, լիակատար հնարավորություն ունենալով օգտվել նման բարիքներից,

[1] Հարկավոր է նշատել, որ Ցեցիլիոսի և Պսևդո-Լոնգինի միջակած վեհի կոնցեպցիայի այդ կողմն իր ներգործությունն է արել գեղագիտական մտքի հետագա զարգացման վրա ընդհուպ մինչև Մ. Լոմոնոսովը, որը դեռևս երիտասարդ հասակում Բուալոյի թարգմանությամբ կարդացել էր Պսևդո-Լոնգինի տրակտատը: Նրա ազդեցությունն զգալի է, մասնավորապես, Լոմոնոսովի «երեք հանդարտությունների» մասին («Ռուսաց լեզվով եկեղեցական գրքերի օգտի մասին», 1757) ուսմունքում: Ժամանակին Դանտեն իր մեծ ստեղծագործությունն անվանելով «Աստվածային կատակերգություն», նույնպես հենվում էր ստեղծագործությունները ոճականորեն «բարձրի» ու «ցածրի» բաժանելու հռետորական ավանդույթից:

հպարտորեն մերժում են դրանք իրենց հոգևոր մեծության բարձրությունից...»:

Դրա հետ միասին Պսևդո-Լոնգինի դատողությունների վրա դրված է վեհի կրոնական մեկնաբանության կնիքը: Վեհի մեջ նա տեսնում է աստծո մեծությունը դրսևորող բնության հզոր ուժերը, որոնք խոր փիլիսոփայական նշանակություն ունեն և կյանքի էության պրոբլեմի լուծման աղբյուր են ծառայում. «...բնությունը երբեք մեզ՝ մարդկանց, չի որոշել չնչին էակներ լինել, ոչ, նա մեզ կյանք և տիեզերք է մտցնում որպես ինչ-որ մի հանդես, իսկ որպեսզի մենք լիներնք նրա ամբողջականության հանդիսատեսներն ու նրա հարգալից նախանձախնդիրները, նա միանգամից ու ընդմիշտ մեր հոգու մեջ մտցրել է անշիջանելի սեր առհասարակ մեծի նկատմամբ, որովհետև նա առավել աստվածային է, քան մենք»[2]: Վեհը, ըստ Պսևդո-Լոնգինի, մարդուն բարձրացնում է մինչև աստվածային մեծությունը, պարգևում անմահություն, ուժգին ու անջնջելիորեն տպավորում է իրեն հիշողության մեջ: Մարդիկ երբեք վեհի դգացում չեն ճաշակում փոքրիկ գետակներ տեսնելիս, որքան էլ դրանք մաքուր, զուլալ ու օգտակար լինեն, բայց զարմանք են ապրում, երբ տեսնում են Նեղոսը, Դանուբը, Հուննոսը, և հատկապես՝ օվկիանոսը: Նրանք որպես վեհ են ընկալում հրաբխի ժայթքումը:

1757 թ. անգլիացի տեսաբան է. Բյորկը հրապարակեց «Փիլիսոփայական հետազոտություն վեհի ու գեղեցկի մեր գաղափարների ծագման մասին» աշխատությունը, որտեղ սկիզբ դրեց այդ կատեգորիաների հակադրությանը: Նրա կարծիքով վեհի ու գեղեցկի գաղափարներն սկզբունքորեն այնքան տարբեր են, որ դժվար է և նույնիսկ անհնար դրանք մի դրսևորումի մեջ միավորելը:

Վեհի սուբյեկտիվիստական տեսակետ զարգացրեց Ի. Կանտը. «...վեհությունը գտնվում է ոչ թե բնության որևէ իրի մեջ, այլ միայն մեր հոգում...»[3]: Կանտը գտնում էր, որ վեհը մերթ ձգում է, մերթ վանում, չպատճառելով դրական բավականություն, այլ հարուցելով զարմանք ու մեծարանք, որոնք կարելի է անվանել բացասական հաճույք: Վեհը մարդու հպարտությունն է, որը ծնվում է հավատի պրոցեսում երկյուղի հաղթահարման շնորհիվ: Կանտի դատողություններում ռացիոնալը միայն այն է, որ նա նշում է վեհ երևույթի մասշտաբայնությունն ու չլուրացվածությունը, նրա նկատմամբ մարդու ազատության բացակայությունը (այսաևվից երկյուղի հաղթահարման անհրաժեշտությունը, ձգտումանումը, զարմանքը, մեծարանքը, հաճույքի բացասականությունը):

Գեղեցիկն ու վեհը սուր կերպով հակադրում էր Ֆ. Շիլլերը: Նա ընդգծում էր, որ վեհը, ի տարբերություն գեղեցկի, հարուցում է տհաճ ղգացում. տհաճ են, օրինակ, վսեմ ամպրոպը և կայծակների բռնկումը:

Գեղագիտական մտքի պատմության մեջ կար նաև այլ տեսակետ, որը մերձեցնում էր գեղեցիկն ու վեհը: Այսպես, XIX դ. ֆրանսիական գեղագետները ենթադրում էին, որ վեհը գեղեցկի բարձրագույն աստիճանն է (Ա. Սուրիո, Ն. Ժոֆրուա) կամ թե գեղեցիկն է «իր մեջ», անսահման գեղեցկությունը, որը չի կարելի ըմբռնել (Բ. Լևեկ):

Հեգելը վեհի մեջ տեսնում էր բացարձակ ոգու շարժման այն փուլը, համաշխարհային պատմական պրոցեսի փուլը, որին համապատասխանում է արվեստի զարգացման ռոմանտիկական աստիճանը, երբ ոգին, բովանդակությունը գերակշռում են մատերիայի, ձևի նկատմամբ: Ռոմանտիկական աստիճանին, ըստ Հեգելի, հատուկ է պոեզիայի և երաժշտության զարգացումը, արվեստի այն տեսակների, որոնք առավելապես ոգեշնչված են և գրեթե կտրված նյութական նախասկզբից: Հենց այդ պատճառով էլ, ինչպես նա ենթադրում էր, պոեզիային ու երաժշտությանը հատկապես մոտ են վեհ կերպարները:

Ի հակադրություն Հեգելի, Ն. Գ. Չեռնիշևսկին ձգտում էր գտնել վեհի ոեալ հիմքերը, դնել այն երկրային հիմքի վրա: «Վեհը այն է, ինչը առավել մեծ է, առավել ուժեղ այն մյուս երևույթներից, որոնց հետ մենք համեմատում ենք»[1]: Վեհ է ամպրոպի ժամանակ կատաղած քամին, որը հարյուրապատիկ ավելի ուժեղ է սովորական քամուց. սերը, որն ավելի ուժեղ է մանր հաշիվներից ու մղումներից: Վեհը բացահայտվում է շրջապատող երևույթների հետ համեմատելու միջոցով: Վեհի բնորոշումը Չեռնիշևսկու մոտ կրում է քանակական, այլ ոչ թե որակական, ինչպես նաև չափազանց լայն բնույթ և այդ պատճառով էլ համապատասխանորեն չի բացահայտում այդ երևույթի բնույթը: Ինչպես նշում է ինքը՝ մտածողը, մարդը կարող է ունենալ առասպելական ախորժակ մյուս մարդկանց համեմատությամբ, սակայն այդպիսի առավելությունը նրան չի բնութագրում որպես վեհ անձնավորության: Եվ այնուամենայնիվ Չեռնիշևսկու տված վեհի սահմանումն արժեքավոր է դեպի իրականությունն իր մատերիալիստական կողմնորոշումով:

Գերմանացի փիլիսոփա Ն. Հարտմանը վեհին մոտեցավ նրա ըն-

---

[1] О возвышенном, с. 14.

[2] Նույն տեղը:

[3] **Кант И.** Соч. В 6-ти т., т. 5, с. 272.

[1] Ն. Գ. Չեռնիշևսկի, Էսթետիկա, եր., 1959, էջ 281:

կալման տեսակետից։ Նրա համար վեհը գեղեցիկն է, որն ընդառաջ է գնում մեծի, գերազանցի նկատմամբ մարդու պահանջմունքներին։ Ամեն մի վիթխարի, հզոր ուժ սարսափեցնող կերպով է ներգործում մարդու վրա, ճնշում նրան։ Ընկալելով վեհը, մարդը դիմադրում է նրա ներգործությանը, հաղթահարում իր մեջ սեփական չնչինության զգացումը։

Ամփոփելով ասածը, կարելի է եզրակացնել, որ դեմոկրատական գեղագիտության մեջ գոյացել է երկու տեսակետ գեղեցկի ու վեհի փոխհարաբերության վերաբերյալ. 1) վեհը գեղեցկի գերազրական աստիճանն է, հատուկ տեսակի գեղեցիկ, որը տարբերվում է մեծությամբ կամ հզորությամբ. 2) վեհը հակադիր է գեղեցկին, և նրա ընկալման դեպքում ծագում է գեղագիտորեն նեգատիվ ռեակցիա։ Սակայն վեհը որպես գեղեցկի տարատեսակություն դիտելը նույնքան միակողմանի է, որքան և այդ կատեգորիանները միմյանց հակադրելը։ Այդ միակողմանիությունից ազատվելու համար անհրաժեշտ էր պրոբլեմին մոտենալ դիալեկտիկորեն։

ՎԵՀԻ ԲՆՈՒՅԹԸ

Եթե գեղեցիկն այն երևույթների համամարդկային դրական արժեքն է, որոնց հասարակությունն արդեն լիովին ու ազատորեն տիրապետում է, ապա վեհն այն առարկաների գեղագիտական հատկությունն է, որոնք դրական նշանակություն ունեն հասարակության համար և իրենց մեջ թաքցնում են դեռևս չյուրացված վիթխարի պոտենցիալ ուժեր։ Ջանձահարված այդ ուժերը հաճախ սպառնալից են։ Դրանց լիովին տիրապետելը պատմության գործն է, որի ընթացքում բացահայտվում են մարդկային հզորության շարունակ նորանոր հնարավորություններ ու աղբյուրներ։ Աշխարհի անսահմանությունն ու հավիտենականությունը, բնության ու մարդու ներքին հզոր ուժերը, բնության յուրացման, նրա մարդկայնացման անսահման հեռանկարները՝ այս ամենն առաջացնում են վեհը որպես գեղագիտության կատեգորիա։

Բնության ու հասարակության մեջ վեհն ընկալելով, մենք ձգտում ենք հրճվանք, որին կարող է խառնվել նաև գեղագիտորեն բացասական հույզ, և անգամ երկյուղի զգացում։ Ընկալման (հրճվանք-երկյուղ) այս կամ այն մոմենտի շեշտադրումից կախված տարբերակում են վեհի երկու տարատեսակ, մարդու հզորությունը վեհացնող և այն ճնշող։

Իսկ մարդկության համար ի՞նչ արժեք ունեն բարձր լեռնները, օվկիանոսները, տիեզերական տարածությունները, եթե դրանք դեռևս չեն

յուրացված։ Մարդկանց գործունեությունն այդ երևույթներն այս կամ այն կերպ ներքաշում է հասարակական հարաբերությունների ոլորտը։ Դրանք հանդես են գալիս որպես բնական միջավայր, ծառայում են բնության անսպառ պահեստանոց, որտեղից մարդիկ մշտապես քաղելու են իրենց հզորությունն ու վեհությունը։ Անգամ ավերածություններ պատճառելով, թշվառություններ բերելով մարդկանց, բնության հզոր ուժերը չեն զրկվում մարդկային ցեղի համար բազմակողմանի հեռանկարային դրական արժեքից։ Հասարակության զարգացումը, մարդուն մոտեցնելով բնության այդ ուժերի տիրապետմանը, զրկում է դրանց սարսափելի, վախեցնող գծերից, բացահայտում է դրանց իսկական վեհությունը, դրանց բարեկամությունը, այլ ոչ թե թշնամությունը մարդկանց նկատմամբ։ Հենց որ բնության հզոր մասշտաբային երևույթը, թեկուզև միջնորդված կերպով, ներքաշվում է հասարակական հարաբերությունների համակարգը, այն դառնում է վեհ։ Երևույթի լրիվ յուրացումը, նրան տիրապետելը փոփոխում է նաև նրա գեղագիտական հատկությունները՝ վեհից նա դառնում է գեղեցիկ։ Հասարակության զարգացման ընթացքում գեղեցկի ոլորտն ընդլայնվում է վեհ երևույթների հաշվին։ Իսկ քանի որ ճանաչված ու յուրացված երևույթների ընդլայնումը բացում է յուրացման նոր հորիզոններ և ընդ որում պարզվում է, թե մենք դեռևս որքան շատ բան չգիտենք, ապա, որքան էլ դա պարադոքսային է, վեհի անցումը գեղեցկին միաժամանակ ընդլայնում է վեհ երևույթների շրջանակը։

Վեհը վիթխարի է, մասշտաբային, հզոր և գերազանցում է ժամանակակից մարդկության հնարավորությունները։ Ընդհարվելով այդ ահավոր ուժերի հետ, հպարտորեն դիմակայելով դրանց, աստիճանաբար դրանք ենթարկելով իրեն, դրանով իսկ մարդը հարազատանում է հավերժության հետ, ձեռք է բերում իր իսկական, երկրային անմահությունը, որը հենվում է գործերի վրա, ստեղծագործության վրա.

Կա զմայլանք ահեղ մարտում,
Եվ անդնդի մռայլ ևգրում,
Եվ օվկիանում, երբ մութ ալիքը
Ահեղ է, խոլ և ամեհի։
Արարիայի մորիկի մեջ
Եվ պաղ շնչի մեջ ժանտախտի։
Ամենն, ինչ մահ է ըսպառնում,
Անհուն հմայք է ներշնչում
Մահկանացու մեր հեգ սրտին—
Անմահության թևերս դրավ,

Եվ բախտավոր է ով նեղ օրն էլ
Ապրել այդ հմայքը կարողացավ։

Վեհը Հասարակության կյանքում մարդու ձեռքով ստեղծված վիթխարի տեխնիկական կառույցներն են, սոցիալական հզոր շարժումները, ստեղծագործական հորինումը, որի մեջ ներքաշված են մարդկանց վիթխարի զանգվածներ։ Նման երևույթների նշանակությունն ամբողջ լրիվությամբ կարող է բացահայտվել միայն մի շարք սերունդների կենսագործունեության ընթացքում։ Այլ կերպ ասած, մարդու այդ արարումների մասշտաբներն ու հզորությունն այնպիսին են, որ դրանց լիակատար յուրացումը կարող է լինել միայն պատմական մի ամբողջ պրոցեսի հանրագումար։

Այսպիսով, վեհը գեղագիտական օբյեկտիվ հատկություն է, որը հատուկ է այն առարկաներին ու երևույթներին, որոնք ունեն լայն դրական հասարակական կարևորություն, ազդեցություն են գործում ամբողջ ժողովուրդների կամ ամբողջ մարդկության կյանքի վրա։ Իր վիթխարի հզորության և հսկայական մասշտաբի պատճառով վեհ երևույթները չեն կարող անմիջապես լիովին յուրացվել, այդ պատճառով էլ մարդը դրանց նկատմամբ ազատ չէ։ Գեղեցիկը մարդու ազատության ոլորտն է, վեհը՝ անազատության։

ՎԵՀՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Վիթխարությունը, մասշտաբայնությունը, մոնումենտալությունը արվեստի մեջ վեհի արտացոլման տիպիկ ձևեր են։

Հույների համար աստվածների գլխավորը, նրանցից ամենահզորը՝ Զևսն էր։ Զևսի տաճարում և Զևս-Շանթառաքի քանդակագործական պատկերման մեջ գեղագիտական այդ սկզբունքն արտահայտված է առավել ամբողջականությամբ ու ակներևությամբ։ Օլիմպոսում Զևսի տաճարը վնասվել է երկրաշարժից։ Նրա փլատակների վրայով սահել, անցել են դարեր ու դարաշրջաններ, բայց վիթխարի սյուների մնացորդներն այժմ էլ հուզում ու հիացմունք են պատճառում։ Սակայն այդ տաճարի վեհության գաղտնիքը ոչ միայն մոնումենտալության մեջ է։ Հնում նրա ներսում տեղավորված էր գահին բազմած Զևսի հսկայական արձանը։ Արձանն այնպես էր հաշվված տաճարի բարձրության հարաբերությամբ,

1 Ա. Ս. Պուշկին, *Երկեր, հինգ հատորով, հ. 3, եր., 1956, էջ 370։*

որ, եթե աստծո նստած ֆիգուրը բարձրանար և ուղղվեր, ապա իր հզոր գլխով Զևսը կծակեր կտուրը։ Քանդակի և տաճարի բարձրության չափերի այդ գտնված հարաբերակցության մեջ է այն ընդհանուր տպավորության աղբյուրներից մեկը, որ շենքի ներսակողմի հետ միասին թողնում էր Զևսի ֆիգուրը։ Ամբողջ կոմպոզիցիան կարծես ասում էր՝ մարդը հզոր է, նա կերտել է վեհասքանչ տաճար, բայց Զևսն անհամեմատ ավելի հզոր է. բավական է նա ոտքի կանգնի, և ամբողջ կառույցը փուլ կգա։ Բնության ուժերի մի մասին տիրելը և մյուսներից կախված լինելն զգացվում է ճարտարապետաքանդակագործական անսամբլի բուն մտահղացման մեջ, որը գեղեցկի և վեհի գեղագիտական տպավորություն է թողնում։

Հին հունական ճարտարապետությունն իր գեղեցկությամբ մարդկային է։ Նրան հատուկ է այն, ինչ Արիստոտելն անվանում էր չափ. շենքերը ոչ չափազանց մեծ են և ոչ չափազանց փոքր, դրանք իսկը հարմար են մարդուն։ Պարթենոնը, օրինակ, բավականաչափ վիթխարի է, որպեսզի հաստատի մարդու հզորությունը, և բավականաչափ համաչափ է նրան, որպեսզի չճնշի։ Իսկ եգիպտական բուրգերը վեհ են։ Հաստատելով Փարավոնի մեծությունը, նրանք ճնշում են այն անձնավորությանը, որը վիթխարի հանգստարանի ֆոնի վրա վերածվել է դամբարանի հսկայական կերպարում դրոշմված հավիտենականության համեմատությամբ ոչինչ չնշանակող մի ավազահատիկի։ Բուրգերի օգտակար ֆունկցիաների նվազագույնությունը է՛լ ավելի է ընդգծում դրանց վեհության հակադիմակրատական բնույթը։

Միջնադարի համար բնորոշ է վեհի կրոնամիստիկական, ֆեոդալակղերական պատկերացումը, վեհի նույնացումն աստծո հետ։ Վեհի կերպարը դրոշմված է միջնադարյան գոթական տաճարներին։ Դեպի վեր ձգված գծերով նրանք արտահայտում էին մարդկային հույսերի կապը երկնքի հետ։ Այդ կառույցները համակված են իդեալական, գրեթե անիրագործելի, բայց վիթխարի ջանքերի դեպքում՝ մարդկության համար հնարավոր կատարելության խոյանքով։ Յուրացնելով դեպի վեր վիթխարի տարածություն, գոթական տաճարները կաղմում էին ձգված նեֆերի նեղ, բարձր հորեր՝ խորհրդավոր կերպով առկայծող լույսով, որն ընկնում էր գունավոր ապակենախշերի արանքից։ Նվազեցրած լուսավորությունը, խորհրդավորությունը, ուղղվածությունը դեպի երկինք ստեղծում էին անիրական մթնոլորտ՝ կյանքի առօրեականությունից հեռու։

Վերածնության դարաշրջանի համար բնորոշ է վեհի մարմնացումը՝ Դավթի միքելանջելոյական քանդակը։ Պատանի դյուցազնը պատկերված

է, գոտեմարտից մի ակնթարթ առաջ, ամենաբարձր լարվածությունից առաջ, մինչև ցատկը, երբ մարդու բոլոր ուժերը թալկանում են։ Նրա հզոր մկանները խաղում են պատանեկորեն նուրբ մաշկի տակ։ Սակայն, այդ զուտ ֆիզիոլոգիական վիճակի ետևում կանգնած է մարդու այն պոտենցիալ հզորության պատկերը, որը դեռ բացահայտվելու է[1]։ Մարդու մեջ թաքնված այդ հզորությունը, որն ահա ուր որ է կպայթի, կիրականացվի, հենց վեհի կերպարն է՝ այն գեղեցիկը, որը կգա, բայց տվյալ պահին դեռևս ամբողջովին մարդու իշխանության տակ չէ։

«Արքա Լիր»-ում Շեքսպիրը գեղարվեստական վերլուծության է ենթարկել իսկական և կեղծ վեհությունը։ Արքա Լիրը տիրում էր իշխանության հզորությանը, բայց նրա վեհությունը խաբուսիկ էր. նա ղեկավարվում էր միայն քմահաճությամբ և բարի ու արդարամիտ չէր, այլ ինքնահավան ու սնափառ։ Լիրը հոգով կույր էր. ավագ դուստրերի շողոքորթությունն ընդունեց իսկական սիրո, իսկ կրտսեր աղջկա՝ Կորդելիայի, լռակյաց անհուն սերը՝ սառնասրտության ու անգթության փոխարեն։ Բայց ահա, ավագ դուստրերի կողմից դավաճանված, Լիրը հայտնվում է տափաստանի փոթորկի մեջ։ Կայծակներից կուրացած, վշտից խելագար ցնցոտիապատ ծերուկը՝ զրկված կամահաճ իշխանության խաբուսիկ վեհությունից, ձեռք է բերում մարդկային հայացք իրերի, իսկ դրա հետ նաև իսկական հզորության վերաբերյալ։ Մարդկային հոգու հզորությունը բացվում է հալածված արքայի մեջ։ Նա հպարտորեն դիմագրավում է դժբախտություններին և վերջապես գիտակցելով աշխարհի իսկական արժեքները, ձեռք է բերում ավելին, քան իշխանությունն է մարդկանց վրա՝ իշխանությունն ի՛ր վրա, ի՛ր կրքերի վրա, ձեռք է բերում իրական կյանքի հայացք։

Նոր ժամանակի արվեստում վեհը վառ կերպով է մարմնավորված Բեթհովենի իններորդ սիմֆոնիայում։ Հանդարտ, խուլ, թրթռացող հնչյուններն աստիճանաբար ուժեղանում են և հանկարծ պայթում։ Ահա կրկին ամեն ինչ քարացավ, կարծես գետնի տակն անցավ, բայց այնտեղ կուտակվում է ինչ-որ մի վիթխարի էներգիա, նրա կայծերը բռնկվում են ու բոցավառվում, կրկին հանգչում, և հանկարծ ընդհատվելով գլորվում է հզոր ալիքը իր ճանապարհին ամեն ինչ սրբելով։ Սիմֆոնիան հաղորդում է չօգտագործվող հզորությունը պատմական պրոցեսների, որոնց մեջ ներքաշվել են մարդկային վիթխարի զանգվածներ։

[1] Կա նաև «Դավթի» մեկ ուրիշ ընթերցում (որն, իհարկե, չի բացառում հեղինակի տվյալ մեկնաբանությունը). պատանին պատկերված է գոտեմարտից մի ակնթարթ հետո, Գողիաթն սպանված է, բայց Դավիթը հաղթանակ չի ճաշակում։ Նա կատարել է իր պարտքը և այժմ թախիծով նայում է տապալված թշնամուն։

Ի տարբերություն Բեթհովենի, Մոցարտի երաժշտության աշխարհը համամարդկային է, բնակելի դարձած, նա ամբողջովին փայլում է ներքուստ, ամբողջովին ջերմացած է մարդկային սրտահույզ շնչառությամբ։ Նրա աշխարհը ներդաշնակորեն ինքնամփոփ ամբողջություն է։ Նա նման է բյուրեղյա այն հնչուն ոլորտին, որով հին հույներն իրենց բնափիլիսոփայական պատկերացումներում շրջապատում էին մոլորակները։ Մարդուն հարազատ, նրա կողմից յուրացված աշխարհը չի վախեցնում, այնտեղ գերբնական ոչինչ չկա։ Երբեմն Մոցարտը գեղանի է, նրբագեղ, երբեմն ժպտացող, երբեմն տխուր և անգամ վշտալից, բայց միշտ գեղեցիկ։ Բեթհովենի աշխարհը վիթխարի ու անվերջ է։ Նրա երաժշտության մեջ ամեն ինչ անսպասելի է, թե՛ հանդարտ, կարկաչող, գեղգեղուն հնչյունները, թե՛ փոթորիկների պայթյունները, թե՛ սիրահարների շշնջոցը, թե՛ համաշխարհային աղետների դղրդյունը։ Հեղափոխական փոթորիկների դարաշրջանը ներխուժել է նրա մեջ և վերափոխել այն։ Թե՛ բնությունը, թե՛ մարդկային կյանքը Բեթհովենի կողմից ընկալվում է տիեզերականորեն, վեհորեն։

Արվեստում վեհի արտացոլումն արվեստագետից պահանջում է առանձնահատուկ ինտենսիվություն, ցայտունություն, գեղարվեստական արտահայտչականության միջոցների աշխուժություն։

«Պետրոսի պատմության» նախապատրաստական նյութերում Ա. Ս. Պուշկինը Պոլտավայի ճակատամարտը նկարագրում է պատմաբանի հանգիստ սառնասրտությամբ. «Պետրոսն իր գեներալների հետ շրջագայեց ամբողջ բանակը, խրախուսելով զինվորներին ու սպաներին, և տարավ նրանց հակառակորդի վրա։ Կարլը դուրս եկավ նրան ընդառաջ. ժամը 9-ին զորքերը մարտի բռնվեցին։ Բանը երկու ժամ էլ չտևեց՝ շվեդները փախան։

Ճակատամարտի տեղում հաշվված է մինչև 9234 սպանված։ Գոլիկովը ենթադրում է 20 000 սպանված, դաշտի երեք մղոնի վրա դիակներ էին փռված։ Լևենգաուպտը մնացածների հետ փախավ, նետելով իր զինվորների ուղեբեռն ու կառքերը։ Մեկնածները մինչև 16 000 էին, իսկ տարբեր կոչման մարդկանց հետ՝ մինչև 24 000»[1]։ Ու թեև թվերն ու փաստերը ցույց են տալիս ճակատամարտի մասշտաբները, նրա նկարագրությունն այստեղ վեհի տպավորություն չի թողնում։

[1] **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч. В 10-ти т., т. 9, с. 218–219.

Իսկ ահա ճակատամարտի նույն նկարագրությունը «Պոլտավա» պոեմում. ընտրելով բարձր ոճ, Պուշկինը կերտում է Պետրոսի կերպարը և ստեղծում վիթխարի ճակատամարտի վեհ, տպավորիչ պատկերը.

Այնժամ վեհից ոգեշնչված՝
Կանչում է Պյոտրը ինգալից.
«Ի գո՛րծ, ասպված մեզ հետ»։ Վրանից
Մոսիկներով շրջապատված՝
Նա դուրս նետվ։ Աչքերն անահ
Ցոլում են, Դեմքն է սարսելի։
Նա արագոտն է, սքանչելի։
Ասպվածային ամպրոպն է նա։

. . . . . .

Ինգաց կըռիվը պոլտավյան։
Ոտքում, հրի կարկըտի տակ,
Որպես չնչող մի ամբարտակ,
Նոր շարքն ընկնող շարքի փոխան։
Սեղմում է ավին։ Որպես ամպրոպ
Հնծյալ գնդերը քառատրոփ,
Սուսեր, սանձեր գնգացնելով,
Բախվում, հնձվում են խոլ թափով։
Ջուգուն ոսմբերն են գոռ պայթում,
Հողը փորում ու շարտում,
Եվ կիտելով դիերն անվերջ՝
Թշշում արյան լճերի մեջ։
Շվիդ, ոսա, խոցում է, ջրով կտրում,
Ծմբուկ և կոշ է կրճատում,
Ինդյուն, դոփյուն, խրխինջ, կսկիծ
Եվ մահ ու դժոխք ամեն կողմից[1]։

Մայակովսկին գրել է, որ հեղափոխության ճակատամարտները պոլտավայից ավելի լուրջ են։ Մեր դարաշրջանի վեհ իրագործությունները պահանջում են առանձնահատուկ վառ, պաթոսային գեղարվեստական միջոցներ։

[1] Ա. Ս. Պուշկին, երկեր, հինգ հատորով, հ. 3, եր., 1956, էջ 231 և 233։

4.

ՈՂԲԵՐԳՆԱԿԱՆԸ

ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆՆ ԱՆԴԱՍՆԱԼԻ ԿՈՐՈՒՍՏ Է ԵՎ ԱՆՄԱՀՈՒԹՅԱՆ ՀԱՍՏԱՏՈՒՄ

Մարդը մահկանացու է, և անձնավորությանը չեն կարող չհուզել կյանքի իմաստի, մահվան և անմահության պրոբլեմները։ Մարդիկ այս կամ այն կերպ իմաստավորում են այդ պրոբլեմները։

Մարդկության պատմությունը հագեցված է ողբերգական իրադարձություններով։ Արվեստն աշխարհի մասին իր փիլիսոփայական խորհրդածություններում ներքուստ ձգտում է ողբերգական թեմային։ Այլ կերպ ասած, թե՛ անհատի կյանքը, թե՛ հասարակության պատմությունը, թե՛ դնդասրվեստական պրոցեսը բազմաթիվ անգամ խաչաձևվում են ողբերգականի պրոբլեմին։

Քաններորդ դարը սոցիալական այն մեծ ցնցումների, հեղափոխությունների, պատերազմների, ճգնաժամերի, բուռն փոփոխությունների դարն է, որոնք հողագնդի մի՛րթ մեկ, մի՛րթ մյուս կետում ստեղծում են ամենաբարդ, ամենալարված իրադրություններ։ Այդ պատճառով էլ ողբերգականի պրոբլեմի տեսական վերլուծությունը մեր ժամանակակիցների համար որոշ իմաստով ինքնավերլուծություն է և աշխարհի իմաստավորումը։ Աշխարհի վիճակի մյուս կողմն ընդգրկում է կոմիկականի դեղագիտական կատեգորիան։ Չարլի Չապլինի հանճարն արտահայտվեց արտգիկոմիկական ձևերում։ Ողբերգականի և կոմիկականի փոխազդեցությունն առավել լիովին է համապատասխանում դարաշրջանի ոգուն և աշխարհի վիճակին։ Պատահական չէ, որ գեղարվեստական բոլոր մեծ արժեքները, որոնցով մեր հետնորդները պետք է դատեն մեր դարաշրջանի ու նրա արվեստի մասին, լի են ողբերգական կամ կատակերգական պաթոսով (հիշենք Մ. Շոլոխովի, Մ. Բուլգակովի, Ա. Պլատոնովի, Բ. Բրեխտի, Թ. Մաննի, Ու. Ֆոլկների, Է. Հեմինգուեյի, Ռ. Ռոլանի, Ս. Էյզենշտեյնի, Պ. Պիկասսոյի, Դ. Շոստակովիչի, Ս. Պրոկոֆևի, Գ. Մալերի ստեղծագործությունը)։

Պ. Ի. Չայկովսկու չորրորդ սիմֆոնիայի գեղագիտական կառուցվածքը, երաժշտագետ Ի. Ի. Սոլլերտինսկու կարծիքով, կարող է արտահայտվել «Ողբերգություն—կործանում—ստեղծում...»[1] ֆորմուլով: Այդ ֆորմուլը տիպաբանական նշանակություն ունի ողբերգական ստեղծագործությունների կառուցման համար: «Վլադիմիր Իլյիչ Լենինը» պոեմում պատմելով հեղափոխության առաջնորդի մահվան մասին, Վլ. Մայակովսկին հաղորդում է ժողովրդի վիշտը: Եվ հանկարծ ամենաբարձր, ամենասարսափելի նոտայի վրա բանաստեղծն արտասանում է անսպասելի տոնական բառերը. «Ես երջանիկ եմ»:

Երջանիկ եմ,
որ մասն եմ
ես այս ուժի,
Որ ընդհանուր է
Նույնիսկ արցունքն աչքերիս[2]:

Վշտից ուրախություն՝ այդ անցման մեջ է ողբերգականի մեծ դաղտնիքներից մեկը: Դեռևս Դ. Հյումը «Ողբերգության մասին» տրակտատում ուշադրություն դարձրեց այն բանին, որ ողբերգական հույզն իր մեջ ներառում է վիշտ և ուրախություն, սարսափ ու գարմանք[3]: Այդ երևույթի բնույթը բացատրելու համար հայացք գցենք արվեստում ողբերգականի պատմական ակունքների վրա:

Հին ժողովուրդները, որոնց էկոնոմիկան հիմնվում էր հողագործության վրա, լեգենդներ էին ստեղծել մեռնող ու հարության առնող աստվածների՝ Դիոնիսոսի (Հունաստան), Օսիրիսի (Եգիպտոս), Ադոնիսի (Փյունիկիա), Աստիսի (Փոքր Ասիա), Մարդուկի (Բաբելոն) մասին: Այդ աստվածների պատվին պաշտամունքային տոնակատարություններում ժամանակ նրանց մահվան վիշտը փոխարինվում էր հարության ուրախությամբ ու ղվարճությամբ: Այդ լեգենդների հիմքում ընկած է հացահատիկի «մահը», երբ այն նետված է հողի մեջ, և «հարությունը»՝ հասկի մեջ[4]: Սոցիալական հակասությունների աճման չափով այդ առասպելների բնական հիմքը բարդանում էր և ավելի ու ավելի սոցիալականացվում. աստվածների մահվան ու հարության հետ սկսեցին կապել երկրային տառապանքներից ազատվելու ապավենները, հավիտենական կյանքի հույսերը (Քրիստոսի մասին լեգենդը):

Ողբերգականի օրինաչափությունը կոնցեպտուալ-իրադարձային ոլորտում՝ մահվան անցումն է հարության, իսկ հուզական ոլորտում՝ վշտի անցումն ուրախության: Ողբերգական հույզը՝ խոր թախծի ու բարձր հուզվածքի զուգակցումը, դրսևորվում է տարբեր ժողովուրդների արվեստում. թե՛ էսկիմոսների ողբերգական գործողություններում (Ի. Ֆ. Կրուզենշտեռնի նկարագրած), թե՛ հին հեբրայերենում՝ կորեական՝ «Սիմ Ջեն», բանտու՝ «Յոթ հերոսների ու յոթ թուղթերի մասին»: Հին հնդկական գեղագիտությունն այդ օրինաչափությունն արտահայտել է «սամաարի» հասկացողության միջոցով, որը նշանակում է կյանքի ու մահվան շրջապտույտը՝ մահացող մարդու վերամարմնավորումը մի այլ կենդանի էակի՝ կախված նրա ապրած կյանքի բնույթից: Հին հնդիկների մոտ մետեմպսիխոզի (հոգու եռամահու վերամարմնավորման) կոնցեպցիան կապված էր գեղագիտական կատարելության, առավել գեղեցկին հասնելու գաղափարի հետ[1]: Հնդկական գրականության հնագույն հուշարձանում՝ Վեդաներում, հաստատվում էր հանդերձյալ աշխարհի գեղեցկությունն ու այնտեղ գնալու ուրախությունը[2]: Հին մեքսիկացիների մոտ ևս գոյություն ուներ մեռածների այլակեցության պրոբլեմը, սակայն այստեղ «վերջնական բախտը որոշվում է ոչ թե մարդկանց բարոյական վարքով, այլ այն մահվան բնույթով, որով նրանք հեռանում են այս աշխարհից»[3]:

Հնուց մարդը չէր կարող հաշտվել անգոյության հետ. մահվան մասին իորհրդածությունները հանգեցնում էին անմահության գաղափարին, իսկ «նետյաներում» անգոյության մեջ մարդիկ տեղ էին հատկացնում չարին և ծիծաղով էին այնտեղ ուղեկցում նրան: Պարադոքսային է, բայց մահվան մասին խոսում է ոչ թե ողբերգությունը, այլ երգիծաբանությունը: Երգիծաբանությունն ապացուցում է ապրող և անգամ հաղթական չարի մահացությունը, իսկ ողբերգությունը հաստատում է անմահությունը, բացահայտում է մարդու մեջ բարի ու գեղեցիկ նախասկիզբները, որոնք հաղթանակում, հրճվում են, չնայած հերոսի մահվան: Ող-

[1] *Տե՛ս* Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. Л.—М., 1964, էջ 98:

[2] Մայակովսկի, *Բանաստեղծություններ, պոեմներ, հ. 2, Եր., 1972, էջ 124:*

[3] *Տե՛ս* **ЮМ Д.** О трагедии.— Вопросы литературы, 1967, № 2, էջ 166—167:

[4] *Նորագույն հետազոտությունների համաձայն բնության մեջ կյանքի ու մահվան շրջապտույտը նկատել են նաև ոչ հողագործական ժողովուրդները, որոնք իրենց դիտողությունները հիմնում էին տարվա եղանակների հերթափոխության դիտարկումների վրա (աշունն ու ձմեռը բնության մահացումն են, գարունն ու ամառը՝ նրա հարությունը):*

[1] *Տե՛ս* Древнеиндийская философия. М., 1963, с. 178.

[2] *Տե՛ս* **Шантепи-де-ля Соссей П. Д.** Иллюстрированная история религий. Спб., т. 2, էջ 41:

[3] **Леон-Портилья М.** Философия нагуа. Исследование источников. М., 1961, с. 226—227.

բերգությունը տխուր երգ է անդառնալի կորստյան մասին և ուրախ հիմն՝ մարդու անմահության: *Ողբերգականի հենց այդ խորքային բնույթն է դրսևորվում, երբ վշտի ղեգացումը լուծվում է ուրախությամբ. («Ես երջանիկ եմ...»), մահը՝ անմահությամբ:*

Ողբերգականի ակունքներում, հին լեգենդներում անմահության գաղափարը բացահայտվում է պատրանքային ձևով՝ հանդերձյալ կյանքի գոյության ու սպանված հերոսի հարության մասին գաղափարի տեսքով: Չբաժանելով այդ պատրանքային պատկերացումները, չի կարելի, սակայն, չընդունել, որ դրանցում թաքնված է ռեալ փիլիսոփայագեղագիտական պրոբլեմատիկան. երկրային անմահություն գոյություն ունի: Հերոսը մնում է ապրելու և՛ իր գործունեության արդյունքներում, և՛ ժողովրդի հիշողության մեջ, գործերում, սխրանքներում: Այդպիսին է հարության մասին առասպելների ետևում կանգնած ճշմարտությունը: Ողբերգական ստեղծագործությունն անձի մեջ բացահայտում է այն, ինչը շարունակություն է գտնում մարդկության մեջ:

ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ԱՍՊԵԿՏՆԵՐԸ

Մարդը կյանքից հեռանում է անվերադարձ: Մահը ապրողի փոխակերպումն է մահացածի: Սակայն ողջի մեջ մահացածը մնում է ապրելու, մշակույթը պահում է այն ամենը, ինչն անցյալ է, դա մարդկության արտագենետիկական հիշողությունն է: Յուրաքանչյուր մարդ մի ամբողջ Տիեզերք է: Հ. Հայնեն ասում էր, որ ամեն մի դամբարանի տակ ամբողջ աշխարհի պատմությունն է, որը չի կարող անհետ անցնել:

Կ. Մարքսը դեռևս վաղ շրջանի աշխատություններում քննադատում է անհատական անմահության գաղափարը, դրան հակադիր առաջ բաշելով մարդու հասարակական անմահության գաղափարը: Մարդկային գործունեության պտուղներն անձնավորության կյանքի լավագույն շարունակությունն են, մինչդեռ անհատական անմահության հույսերը պատրանքային են:

Իմաստավորելով անկրկնելի անհատականության կործանումը որպես ամբողջ աշխարհի անուղղելի խորտակում, ողբերգությունը միաժամանակ հաստատում է տիեզերքի հաստատունությունը, հավիտենականությունը, անվախճանությունը, չնայած նրանից վախճանական էակի հեռանալուն: Եվ բուն այդ վախճանական էակում ողբերգությունը գտնում է անմահ գծեր, որոնք նրան կապում են տիեզերքի հետ, վախճանականն՝ անվախճանի հետ: Ողբերգությունը փիլիսոփայական արվեստ է, որը դնում ու լուծում է կյանքի մետաֆիզիկական բարձրագույն պրոբլեմնե-

րը, գիտակցում կեցության իմաստը, վերլուծում համընդհանուր պրոբլեմներ:

Ողբերգության մեջ, ինչպես ենթադրում էր Հեգելը, մահը միայն ոչնչացում չէ: Դա նշանակում է նաև կերպարանափոխված տեսքով այն բանի պահպանումը, ինչը տվյալ ձևում պետք է մեռներ: Ինքնապահպանման բնազդով ճնշված էակին Հեգելը հակադրում է այն մարդուն, որն ազատ է «ստրկական գիտակցությունից» և ընդունակ է կյանքը զոհաբերել հանուն բարձր նպատակների: Հեգելի համար անվերջ զարգացման գաղափարն ըմբռնելու կարողությունը մարդկային բանականության կարևորագույն բնութագիրն է:

Համաշխարհային գեղարվեստական մշակույթում ողբերգական իրադրությունների իմաստավորման մեջ դրսևորվել են երկու ծայրահեղ տեսակետներ՝ էկզիստենցիալիստական և բուդդայական:

Էկզիստենցիալիզմը մահը վերածում էր փիլիսոփայության ու արվեստի կենտրոնական պրոբլեմի: Հաստատելով անհատի ինքնարավ արժեքը, էկզիստենցիալիստները հանգում են մի պարադոքսի. անձի մահը պատարում է հասարակական պրոբլեմ լինելուց: Եթե անձն անջատված է մարդկանցից, ապա նրանք ի՞նչ գործ ունեն նրա կործանման հետ: Տիեզերքի հետ մեն-մենակ մնացած, իր շուրջը մարդկությանը չզգացող անհատին համակում է կեցության անխուսափելի վախճանականության սարսափը: Իսկ ինքնաբավորեն արժեքավոր անհատն իրականում դուրս է գալիս անհերթեթ անձնավորություն, որի կյանքը զրկված է իմաստից ու արժեքից:

Բուդդայականության համար մարդը, մեռնելով, վերածվում է այլ էակի: Եթե էկզիստենցիալիզմը կյանքը հավասարեցնում է մահվան (կյանքը նույնքան անհերթեթ է, որքան և մահը), ապա բուդդայական գաղափարախոսությունը մահը հավասարեցնում է կյանքին (մարդը, մեռնելով, շարունակում է ապրել, ուստի մահը ոչինչ չի փոխում): Թե՛ մեկ և թե՛ մյուս դեպքում փաստորեն վերացվում է ամեն մի տրագիզմ: Անձի մահը ողբերգական հնչեղություն է ձեռք բերում միայն այնտեղ, որտեղ մարդը լինելով բարձրագույն արժեք, ապրում է հանուն մարդկանց, և հասարակական շահերը գառնում են նրա կյանքի բովանդակությունը: Այդ դեպքում, մի կողմից՝ գոյություն ունի անձի անհատական անկրկնելի յուրատեսակություն և արժեք, իսկ մյուս կողմից՝ մեռնող հերոսը շարունակություն է գտնում հասարակության կյանքում: Այդ պատճառով էլ հերոսի մահը ծնում է մարդկային անհատականության անվերադարձ կորստյան զգացում (այստեղից էլ վիշտը), և միևնույն ժամանակ ծա-

գում է մարդկության մեջ անձի կյանքի շարունակման գաղափարը (այստեղից էլ ուրախության մոտիվը)։

Ողբերգականի աղբյուր են առանձնահատուկ հասարակական հակասությունները՝ բախումը պատմականորեն անհրաժեշտ, հասունացած պահանջի և նրա իրագործման ժամանակավոր պրակտիկ անհնարինության միջև[1]։ Գիտելիքի անխուսափելի անբավարարությունը, տգիտությունը հաճախ մեծագույն ողբերգությունների աղբյուր են դառնում։ Ողբերգականում իմաստավորվում են կեցության համընդհանուր պրոբլեմները, այն կապված է մարդկության համար նշք որոնելու հետ։ Այդ կատեգորիայում արտացոլվում են պարզապես մարդու ոչ թե մասնավոր թերություններից առաջացած դժբախտությունները, այլ ամբողջ մարդկության թշվառությունները, կեցության ինչ-որ հիմնարար անկատարելությունները։

ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Յուրաքանչյուր դարաշրջան ողբերգականում մտցնում է իր գծերը և առավել ցցուն է ընդգծում նրա բնույթի որոշակի կողմերը։

Ողբերգական հերոսն անհատական կեցության շրջանակներից դուրս եկող ինչ-որ բանի կրողն է, իշխանության, սկզբունքի, բնավորության, ինչ-որ դեմոնական ուժի կրողը։ Անտիկ ողբերգության հերոսներին հաճախ տրվել է ապագայի իմացությունը։ Մարգարեությունը, նախազգուշակումը, իմաստուն հրաշները, աստվածների ու պատգամախոսների մարգարեական խոսքերը՝ այս ամենն օրգանապես մտնում են ողբերգության աշխարհը։ Հույներին հաջողվում էր պահպանել իրենց ողբերգությունների հետաքրքրաշարժությունը, թեկուզև թե՛ գործող անձանց, թե՛ հանդիսատեսներին հաճախ հայտնվում էր աստվածների կամքը, կամ երգչախումբը կանխագուշակում էր հետագա իրադարձությունների ընթացքը։ Իրենք՝ հանդիսատեսներն էլ լավ գիտեին այն հին առասպելների սյուժեները, որոնց հիման վրա էլ առավելապես ստեղծվում էին ողբերգությունները։ Հունական ողբերգության հետաքրքրաշարժությունն ամուր կերպով խարսխվում էր ոչ այնքան այժմեի անապատելի շրջադարձերի, որքան գործողության տրամաբանության վրա։ Ողբերգության ամբողջ իմաստը ոչ թե անհրաժեշտ ու ճակատագրական հանդուգնության մեջ էր, այլ հերոսի վարքագծի բնույթում։ Այստեղ կարևոր է այն,

[1] Տե՛ս Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, էջ 495։

որ ինչ է տեղի ունենում, և հատկապես այն, թե ինչպես է տեղի ունենում։

Անտիկ ողբերգության հերոսը գործում է անհրաժեշտության հունի մեջ։ Նա ի վիճակի չէ կանխելու անկանխելին, բայց նա պայքարում է, և հենց նրա ակտիվության միջոցով է իրացվում սյուժեն։ Ոչ թե անհրաժեշտությունն է անտիկ հերոսին տանում դեպի հանգուցալուծում, այլ նա է իր գործողություններով իրականացնում իր ողբերգական ճակատագիրը։ Այդպիսին է էդիպը Սոֆոկլեսի «Էդիպ արքա» ողբերգությունում։ Նա իր կամքով, գիտակցաբար ու ազատորեն, հարցուփորձով տեղեկանում է Թեբեի բնակիչների գլխին եկած դժբախտությունների պատճառներին։ Եվ «հետաքննությունը» շուռ է գալիս ընդդեմ գլխավոր «քրնճառներին». պարզվում է, որ Թեբեի դժբախտությունների մեղավորն ինքը էդիպն է, որը սպանել էր իր հորը և ամուսնացել իր մոր հետ։ Սակայն անգամ ընդհատալ մոտենալով այդ ճշմարտությանը, էդիպը չի դադարեցնում «հետաքննությունը», այլ այն հասցնում է մինչև վերջ։ Անտիկ ողբերգության հերոսը գործում է ազատ նույնիսկ այն ժամանակ, երբ հասկանում է իր կործանման անխուսափելիությունը։ Նա դատապարտված չէ, այլ իրոք հերոս, որն ինքնուրույնաբար գործում է աստվածների կամքին համապատասխան, անհրաժեշտությանը համաչափ։

Հունական ողբերգությունը հերոսական է։ Էսքիլեսի Պրոմեթեոսը սխրագործություն է կատարում հանուն մարդուն անձնվիրաբար ծառայելու և պատժվում է կրակը մարդկանց տալու համար։ Նրգչախումբը գոչում է, մեծարելով հերոսական նախահակիզբը Պրոմեթեոսի մեջ.

Համարձակ ես դու սրտով, և դու երբեք
Չես ընկճվում փորձանքներում չար, դաժան[1]։

Միջին դարերում ողբերգականը հանդես է գալիս ոչ թե որպես հերոսական, այլ որպես մարտիրոսական։ Այստեղ ողբերգությունը բացահայտում է գերբնականը, նրա նպատակը միխթարության է։ Ի տարբերություն Պրոմեթեոսի, Քրիստոսի ողբերգությունը լուսավորված է մարտիրոսական լույսով։ Միջնադարյան քրիստոնեական ողբերգությունում ամեն կերպ ընդգծվում էր մարտիրոսական, տառապալից նախակիզբը[2]։ Նրա կենտրոնական դործող անձինք նահատակներն են[3]։

[1] Греческая трагедия. М. 1956, с. 61.

[2] Տե՛ս Хрестоматия по истории западноевропейского театра. М., 1953, т. 1, էջ 109։

[3] Տե՛ս Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М., էջ 517—518։

Դա ոչ թե մաքրման ողբերգություն է, այլ մխիթարության ողբերգություն, նրան օտար է կատարսիսի հասկացությունը։ Եվ պատահական չէ, որ Տրիստանի և Իզոլդայի մասին ասքը վերջանում է կոչով՝ ուղղված բոլոր նրանց, ովքեր զժբախտ են իրենց բուռն սիրո մեջ. «Թող նրանք այստեղ մխիթարություն գտնեն անկայունության ու անարդարության մեջ, զայրույթներում ու ձախորդություններում, սիրո բոլոր տառապանքներում»։

Միջնադարյան մխիթարության ողբերգությանը բնորոշ է հետևյալ տրամաբանությունը. մխիթարվիր, որովհետև լինում են ավելի դառն տառապանքներ, իսկ ավելի ծանր են այն մարդկանց տանջանքները, որոնք ավելի քիչ են արժանի դրանց, քան դու։ Այդպիսին է աստծո կամքը։ Ողբերգության ևթաքստում ապրում է մի խոստում՝ հետո, այն աշխարհում։ Երկրային մխիթարությունը (մենակ դու չես տառապում) բազմապատկվում է անդրշիրիմյան մխիթարությամբ (այնտեղ դու չես տառապելու և քեզ կհատուցվի ըստ արժանիքների)։

Եթե անտիկ ողբերգությունում ամենաստվորական բաները տեղի են ունենում միանգամայն բնականորեն, ապա միջնադարյան ողբերգությունում կարևոր տեղ է գրավում տեղի ունեցողի գերբնականությունը, հրաշալիությունը։

Միջնադարի և Վերածնության դարաշրջանի սահմանագծի վրա բարձրանում է Դանթեի վեհասքանչ կերպարը։ Ողբերգականի նրա մեկնաբանության վրա ընկած են միջնադարի թանձր ստվերները, և միաժամանակ փայլում են նոր ժամանակի հույսերի արևացոլքերը։ Դանթեի մոտ դեռևս ուժեղ է մարտիրոսության միջնադարյան մոտիվը։ Ֆրանչիսկան ու Պաոլոն հավիտենական տանջանքի են մատնված, նրանք իրենց սիրով խախտել են իրենց դարի բարոյական հիմքերը, տատանել են գոյություն ունեցող աշխարհակարգի միաձույլքը, գանց են առել երկրի ու երկնքի օրենքները։ Եվ միաժամանակ «Աստվածային կատակերգության» մեջ բացակայում է միջնադարյան ողբերգության գեղագիտական համակարգի երկրորդ սյունը՝ գերբնականությունը, կախարդանքը։ Այստեղ գերբնականության նույն այն բնականությունն է, անիրականի իրական լինելը (իրական են դժոխքի աշխարհագրությունն ու սիրահարներին քշող դժոխային պտուտահողմը), որը հատուկ էր անտիկ ողբերգությանը։ Եվ նոր հիմքի վրա հենց այդ վերապարձը դեպի անտիկ աշխարհ, Դանթեին դարձնում է Վերածնության գաղափարների արտահայտիչներից մեկը։

Դանթեի ողբերգական կարեկցանքը Ֆրանչեսկայի ու Պաոլոյի հանդեպ շատ ավելի անկեղծ է, քան Տրիստանի և Իզոլդայի ասքի անանուն հեղինակինը իր հերոսների հանդեպ։ Վերջինիս մոտ այդ կարեկցանքը հակասական է, այն հաճախ փոխվում է կա՛մ բարոյական պատասպարտումով, կա՛մ բացատրվում կախարդական բնույթի պատճառներով (կարեկցանք այն մարդկանց հանդեպ, ովքեր իմել են կախարդական էլիքսիրը)։ Իսկ Դանթեն ուղղակի, բացահայտորեն, ելնելով իր սրտի թելադրանքից, կարեկցում է Պաոլոյին ու Ֆրանչեսկային, թեև անխախտ է համարում հավիտենական տանջանքի նրանց դատապարտվածությունը։ Նրանց ողբերգության սրտաշարժ-մարտիրոսական (այլ ոչ թե հերոսական) բնույթը հիանալի է տրված այսպիսի տողերում.

Մինչդեռ այսպես էր խոսում այն մի հոգին,
Մյուսն այնպես դառն հեկեկում էր, որ ես
Իմ հուզմունքից նվաղեցի մահագին,
Եվ ընկա վար ինչպես մարմինն անկենդան։

Միջնադարի մարդն աշխարհին տալիս էր աստվածային բացատրություն։ Նոր ժամանակի մարդն աշխարհի և նրա ողբերգության պատճառը որոնում է բուն այդ աշխարհում։ Փիլիսոփայորեն դա արտահայտվում էր բնության մասին որպես causa sui (ինքն իր պատճառի) Սպինոզայի կլասիկ թեզիսում։ Այդ սկզբունքն ավելի առաջ արտացոլում է գտել արվեստում։ Աշխարհը, այդ թվում մարդկային հարաբերությունների, կրքերի և ողբերգությունների ոլորտը, ոչ մի անդրշիրիմյան բացատրության կարիք չունի, նրա հիմքում ընկած չեն ո՛չ չար ճակատագիրը, ո՛չ աստված, ո՛չ կախարդանքը կամ չար հմայությունը։ Յույց տալ աշխարհն այնպիսին, ինչպիսին նա կա, ամեն ինչ բացատրել ներքին պատճառներով, ամեն ինչ դուրս բերել նրա սեփական նյութական բնությունից՝ այսպիսին է նոր ժամանակի ռեալիզմի նշանաբանը, որն առավել լրիվ է մարմնավորված Շեքսպիրի ողբերգություններում։

Ռոմեոն և Ջուլիետան իրենց մեջ են կրում իրենց կյանքի հանգամանքները։ Նրանց արարմունքները ծնվել են նրանց բնավորություններից։ Ճակատագրական բառերը՝ «նրան Ռոմեո են կոչում՝ նա Մոնդեգյուի որդին է, ձեր թշնամու որդին», չփոխեցին Ջուլիետի վերաբերմունքը սիրածի հանդեպ։ Նա կաշկանդված չէ արտաքին կանոնակարգող ոչ մի սկզբունքով։ Նրա արարմունքների միակ չափանիշն ու շարժիչ ուժը նա ինքն է, նրա բնավորությունը, նրա սերը Ռոմեոյի հանդեպ։

1 Պաուլ Ալիպիեր։ *Աստվածային կատակերգություն։ Դժոխք*, Երևան, 1947, էջ 52։

Վերածնության դարաշրջանում արվեստը մերկացրեց ողբերգական կոնֆլիկտի սոցիալական բնույթը։ Բացահայտելով աշխարհի վիճակը, ողբերգությունը հաստատեց մարդու ակտիվությունն ու նրա կամքի ազատությունը։ Թվում էր, թե Համլետի ողբերգության էությունն այն հրադարձությունների մեջ է, որոնք տեղի են ունեցել նրա հետ։ Բայց նման դժբախտություններ տեղացին նաև Լաերտի վրա։ Իսկ ինչո՞ւ դրանք մեր կողմից չեն ընկալվում որպես ողբերգություն։ Լաերտը պասսիվ է, իսկ Համլետն՝ ինքը գիտակցաբար ընդառաջ է գնում անբարենպաստ հանգամանքներին։ Նա ընտրում է դառն մարտը «ցավ ու վշտերի մի ծովի ընդդեմ»։ Հենց այդ ընտրության մասին է խոսքը նշանավոր մենախոսության մեջ.

Լինել, թե չլինել, այս է խնդիրը.
Ո՞րն է հոգեպես ավելի ազնիվ՝
Տանե՞լ զոռ բախտի պարսաքարերը և սլաքները,
Թե զենք վերցնել ցավ ու վշտերի մի ծովի ընդդեմ,
Եվ, դիմադրելով՝ վե՞րջ տալ բոլորին։
Մեռնել, քուն մտնել, ոչինչ ավելի[1]։

Բ. Շոուն է պատկանում հետևյալ զվարճալի աֆորիզմը՝ խելոքները հարմարվում են աշխարհին, հիմարները ձգտում են աշխարհը հարմարեցնել իրենց, դրա համար էլ աշխարհը փոփոխում և պատմությունը կերտում են հիմարները։ Այդ աֆորիզմը պարադոքսային ձևով ըստ էության շարադրում է ողբերգական մեղքի հեգելյան կոնցեպցիան։ Խոհեմ մարդը, գործելով առողջ բանականությամբ, ղեկավարվում է միայն իր ժամանակի կայունացած նախապաշարումներով։ Իսկ ողբերգական հերոսը գործում է իրեն հաստատելու անհրաժեշտության համեմատ, չնայելով ոչ մի հանգամանքի։ Նա գործում է ազատ, ինքն ընտրելով գործողությունների ուղղությունն ու նպատակները։ Նրա ակտիվության, նրա սեփական բնավորության մեջ է նրա կործանման պատճառը։ Ողբերգական հանգուցալուծումն ընկած է բուն անձի մեջ։ Արտաքին հանգամանքները կարող են սոսկ հակասության մեջ մտնել ողբերգական հերոսի բնավորության գծերի հետ և դրսևորել դրանք, բայց նրա վարմունքների պատճառը բուն իր մեջ է։ Հետևաբար, նա ինքն է իր մեջ կրում իր կործանումը։ Ըստ Հեգելի, նրա վրա է ընկած ողբերգական հանցանքը։

Ն. Գ. Չեռնիշևսկին իրավացիորեն ասում էր, որ մահացածի մեջ մեղավորին տեսնելը անբնական և դաժան միտք է, և ընդգծում էր, որ

[1] Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, երկու հատորով, հ. 1, Եր., 1964, էջ 77—78։

հերոսի կործանման մեղքն ընկնում է հասարակական այն անբարենպաստ հանգամանքների վրա, որոնք հարկավոր է փոխել։ Սակայն չի կարելի հաշվի չառնել ողբերգական մեղքի հեգելյան կոնցեպցիայի ռացիոնալ հատիկը, ողբերգական հերոսի բնավորությունն ակտիվ է. նա դիմադրում է անհեղ հանգամանքներին, ձգտում է գործողությամբ լուծել կեցության ամենաբարդ հարցերը։

Հեգելը խոսում էր աշխարհի վիճակը հետազոտելու ողբերգության ընդունակության մասին։ «Համլետում», օրինակ, այն բնորոշվում է այսպես. «Խզվել է ժամանակների կապը», «Աշխարհն էլ բանտ է, և Դանիմարքան ամենավատերից մեկն է», «Դար, որ դուրս է ընկել շավղից»։ Տեսական խոր իմաստ ունի համաշխարհային ջրհեղեղի պատկերը։ Դարաշրջաններ կան, երբ պատմությունը դուրս է գալիս ափերից։ Հետո երկար ու դանդաղ նա մտնում է հունի մեջ և շարունակում իր մերթ անշտապ, մերթ բուռն հոսանքը դեպի դարերը։ Բախտավոր է այն բանաստեղծը, որը պատմության ափերից դուրս գալու բուռն դարում գրչով շփվել է իր ժամանակակիցներին. նա անխուսափելիորեն շփվում է պատմությանը, նրա ստեղծագործության մեջ այս կամ այն կերպ արտացոլվում են պատմական խորքային պրոցեսի էական կողմերից գոնե մի քանիսը։ Նման դարաշրջանում մեծ արվեստը դառնում է պատմության հայելին։ Շեքսպիրյան ողբերգությունը՝ աշխարհի վիճակի, համաշխարհային պրոբլեմների արտացոլումը, ժամանակակից ողբերգության սկզբունքն է։

Անտիկ ողբերգությունում անհրաժեշտությունն իրականացվում էր հերոսի ազատ գործողության միջոցով։ Միջին դարերն անհրաժեշտությունը վերափոխեցին աստծո քմահաճույքի։ Վերածնունդն ընդվզեց ընդդեմ անհրաժեշտության և ընդդեմ աստծո քմահաճույքի և հաստատեց անձի ազատությունը, որն անխուսափելիորեն վերածվում էր նրա քմահաճույքի։ Ռենեսանսին չհաջողվեց հասարակության բոլոր ուժերը դարձնել ոչ թե հակառակ անձի, այլ նրա միջոցով և անձի բոլոր ուժերը՝ ի բարօրություն հասարակության, այլ ոչ թե ի չարիք նրա։ Ներդաշնակ, համակողմանի մարդու ստեղծման հումանիստների մեծ հույսերին իր սառեցնող շնչառությամբ հակվեց բուրժուական անհատապաշտության սկզբնավորված դարաշրջանը։ Այդ հույսերի խորտակման ողբերգականությունը զգացին առավել սրատես ու խորաթափանց այնպիսի արվեստագետներ, ինչպիսիք են Ռաբլեն, Սերվանտեսը, Շեքսպիրը։

Վերածնության դարաշրջանը ծնեց չկանոնակարգված անձի ողբերգությունը։ Այն ժամանակաշրջանում մարդու համար միակ կանոնակար-

գը Թևլեմի մենաստանի առաջին ու վերջին պատվիրանն էր. «Արա ինչ ուզում ես» (Ռաբլե։ «Գարգանտյուա և Պանտագրյուել»)։ Սակայն ազատվելով միջնադարյան կրոնական կապանքներից, անձը հաճախ կորցնում էր նաև ամեն մի բարոյականություն, խիղճ, պատիվ։ Վրա հասած բուրժուական գարաշրջանը պատրաստակամություն հանդես բերեց «արա ինչ ուզում ես» ռաբլեական թեզիսը վերափոխելու «բոլորի պատերազմը բոլորի դեմ» գոբսեկյան լոզունգով։ Իրենց գործողություններում անկաշկանդ ու անսահմանափակ են շեքսպիրյան հերոսները (Օթելլո, Համլետ)։ Եվ նույնքան էլ ազատ են ու ոչ մի բանով չեն կանոնակարգված չարի ուժերի գործողությունները (Յագո, Կլավդիոս)։

Պատրանքային դուրս եկան հումանիստների այն հույսերը, թե միջնադարյան սահմանափակություններից ազատված անձը իր ազատությունն ի չարը չի գործադրում։ Եվ այն ժամանակ չկանոնակարգված անձի ուտոպիան իրականում վերածվեց նրա բացարձակ կանոնակարգման։ Ֆրանսիայում XVII դ. այդ կանոնակարգը դրսևորվեց. քաղաքականության ոլորտում՝ բացարձակ միապետության մեջ, գիտության ու փիլիսոփայության մեջ՝ մարդկային միտքը խիստ կանոնների հունի մեջ մտցնող մեթոդի մասին Դեկարտի ուսմունքում, արվեստի ոլորտում՝ կլասիցիզմի մեջ։ Ուտոպիստական բացարձակ ազատության ողբերգությանը հերթափոխելու է գալիս անձի բացարձակ ռևալ նորմատիվային պայմանավորվածության ողբերգությունը։ Համընդհանուր նախասկիզբը իբրև պետության նկատմամբ անձի պարտականություն հանդես է գալիս նրա վարքագծի սահմանափակումների դերում և այդ սահմանափակումները հակասության մեջ են մտնում մարդու կամքի ազատության, նրա կրքերի, ցանկությունների, ձգտումների հետ։ Այդ կոնֆլիկտը կենտրոնական է դառնում Կոռնելի և Ռասինի ողբերգություններում։

Ռոմանտիզմի (Հ. Հայնե, Ֆ. Շիլլեր, Ջ. Բայրոն, Ֆ. Շոպեն) արվեստում աշխարհի վիճակն արտահայտվում է ոգու վիճակի միջոցով։ Հիասթափությունը ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխության արդյունքներից և նրա հարուցած անվստահությունը հասարակական առաջադիմության նկատմամբ, ծնում են ռոմանտիզմի համար բնորոշ համաշխարհային վիշտը։ Ռոմանտիզմը գիտակցում է, որ համընդհանուր նախասկիզբը կարող է ունենալ ոչ թե աստվածային, այլ սատանայական բնույթ և ընդունակ է չարիք կրելու։ Բայրոնի ողբերգություններում («Կայեն») հաստատվում է չարի անխուսափելիությունը և նրա դեմ պայքարի հավերժությունը։ Նման չարիքի մարմնացում է Լյուցիֆերը։ Կայենը չի կարող հաշտվել աղատության ու մարդկային ոգու հզորության ոչ մի

սահմանափակության հետ։ Նրա կյանքի իմաստը խռովության մեջ է, հավերժական չարին ակտիվ դիմադրության մեջ, աշխարհում իր դրությունը բռնությամբ փոխելու ձգտման մեջ։ Չարն ամենազոր է, և հերոսը կյանքից չի կարող վտարել նրան անգամ իր կործանման գնով։ Սակայն ռոմանտիկական գիտակցության համար պայքարն անիմաստ չէ, ողբերգական հերոսը թույլ չի տալիս երկրի վրա չարի անբաժան տիրապետություն հաստատել։ Նա իր պայքարով ստեղծում է կյանքի օազիսներ այն անապատում, որտեղ չարն է թագավորում։

Քննադատական ռեալիզմի արվեստը բացահայտեց անհատի և հասարակության ողբերդական աններդաշնակությունը։ XIX դ. ողբերգային մեծագույն ստեղծագործություններից մեկը Ա. Պուշկինի «Բորիս Գոդունով» է։ Գոդունովն ուզում է իշխանությունն օգտագործել ի բարօրություն ժողովրդի։ Սակայն, ձգտելով իրականացնել իր մտադրությունները, նա չարիք է գործում՝ սպանում է անմեղ արքայորդի Դմիտրիին։ Եվ Բորիսի գործողությունների ու ժողովրդի սպասելիքների միջև խորթացման, ապա նաև դայրույթի անդունդ է բացվում։ Պուշկինը ցույց է տալիս, որ չի կարելի պայքարել ժողովրդի համար առանց ժողովրդի։ Բոլշեխ հզոր, ակտիվ բնավորությունն իր շատ առանձնահատկություններով հիշեցնում է Շեքսպիրի հերոսներին։ Սակայն զգացվում են նաև խոր տարբերություններ. Շեքսպիրի մոտ կենտրոնում անհատն է, իսկ պուշկինյան ողբերգությունում մարդկային ճակատագիրը ժողովրդական ճակատագիր է, անհատի արարքներն առաջին անգամ համադրվում են ժողովրդի բարօրությանը։ Նման պրոբլեմատիկան նոր դարաշրջանի ծնունդ է։ Ժողովուրդը հանդես է գալիս որպես ողբերգության գործող անձ և հերոսների արարքների բարձրագույն դատավոր։

Նույն այդ առանձնահատկությունը հատուկ է Մ. Պ. Մուսորգսկու օպերային-երաժշտական ողբերգային կերպարներին։ Նրա «Բորիս Գոդունով» և «Խովանշչինա» օպերաները հանճարեղորեն մարմանավորում են մարդկային ու ժողովրդական ճակատագրերի միաձուլության մասին ողբերդության պուշկինյան ֆորմուլը։ Առաջին անգամ օպերային բեմի վրա հանդես եկավ ժողովուրդը, որը ոգեշնչված է չարի, ստրկության, բռնության, կամայականության դեմ պայքարի միասնական գաղափարով։ Ժողովրդի հիմնավոր բնութագիրն ստվերարկել է թագավոր Բորիսի խղճի ողբերգությունը։ Իր բոլոր բարի մտադրություններով հանդերձ Բորիսն օտար է մնում ժողովրդին և թաքուն սարսափում է ժողովրդից, որը հենց նրա մեջ է տեսնում իր տառապանքների ու թշվառությունների պատճառը։ Մուսորգսկին խորությամբ է մշակել ողբերգական կենսա-

կան բովանդակության հաղորդման երաժշտական առանձնահատուկ միջոցները. երաժշտաղրամատիկական ցայտերանգությունները, վառ թեմատիզմը, տխուր ինտոնացիաները, մռայլ տոնայնությունը և մռայլ տեմբրների գործիքավորումը (ֆագոտները ցածր ռեգիստրում Բորիսի «Վշտանում է հոգին...» մենախոսության մեջ)[1]:

Ողբերգական սիրո թեմային է դիմել իր սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում Պ. Ի. Չայկովսկին («Ֆրանչեսկա դա Ռիմինի» «Ռոմեո և Ջուլիետ»): Ողբերգային երաժշտական ստեղծագործություններում փիլիսոփայական նախասկզբի զարդացման համար մեծ նշանակություն է ունեցել ճակատագրի թեմայի մշակումը Բեթհովենի հինգերորդ սիմֆոնիայում: Այդ թեման հետագա զարգացում է ստացել Չայկովսկու չորրորդ, վեցերորդ և հատկապես հինդերորդ սիմֆոնիաներում: «Ֆրանչեսկա դա Ռիմինիում» ճակատագիրը փշրում է երջանկությունը, և երաժշտության մեջ սաստկանալով հնչում է հուսահատություն: Հուսահատության մոտիվը երևան է գալիս նաև չորրորդ սիմֆոնիայում, սակայն այստեղ հերոսը հենարան է գտնում ժողովրդի հավերժական կյանքի հզորության մեջ: Չայկովսկու վեցերորդ սիմֆոնիայում բացահայտված է հերոսի հոգևոր ուժերի արթնացումը: Լարված ողբերգականությունը վերջում ավարտվում է կյանքին հրաժեշտ տալու տանջալից թախծի թեմայով: Չայկովսկու չորրորդ, հինգերորդ և վեցերորդ սիմֆոնիաներն արտահայտում են մարդկային ձգտումների և կենսական խոչընդոտների, անհատի կյանքի ու մահվան մեջ եղած հակասությունները:

XIX դ. քննադատական ռեալիզմում (Դիկկենս, Բալզակ, Ստենդալ, Գոգոլ և ուրիշներ) ոչ ողբերգական բնավորությունը դառնում է ողբերգական իրադրությունների հերոս: Կյանքում ողբերգությունը դարձավ «սովորական պատմություն», իսկ նրա հերոսը՝ խորթացած, «մասնավոր ու մասնակի» (Հեգել) մարդ: Եվ այդ պատճառով էլ արվեստում ողբերգությունը որպես ժանր չքանում է, բայց որպես տարր, այն ներթափանցում է արվեստի բոլոր սեռերի ու ժանրերի մեջ, արտահայտելով մարդու և հասարակության հրկպառակության անհանդուրժողականությունը:

Որպեսզի տանջալից ողբերգականությունը դադարեր կյանքի մըշտական ուղեկից լինելուց, հասարակությունը պետք է դառնար մարդկային, գար անհատի հետ ներդաշնակ համապատասխանության: Աշխարհի հետ երկպառակությունը հաղթահարելու մարդու ձգտումը, կյանքի կորցրած իմաստի որոնումը՝ այսպիսին է ողբերգականի կոնցեպցիան և այդ թեմայի մշակման պաթոսը XX դ. քննադատական ռեալիզմում (է. Հեմինգուեյ, Ու. Ֆոլկներ, Լ. Ֆրանկ, Հ. Բյոլ, Ֆ. Ֆելլինի, Մ. Անտոնիոնի, Ջ. Գերշվին և ուրիշներ):

[1] Տե՛ս Хубов Г. Мусоргский. М., 1969:

Սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստում ողբերգականը դրսևորում է մարդու կյանքի հասարակական իմաստը և ցույց է տալիս, որ հերոսի անմահությունն իրականացվում է ժողովրդի անմահության մեջ: Կարևոր է դառնում «մարդը և պատմությունը» թեման: Կոնսպեկտավորելով Ֆ. Տ. Ֆիշերի «Գեղագիտությունը», Կ. Մարքսն ընդգծել է այն միտքը, որ ողբերգության իսկական թեման հեղափոխությունն է: Հենց հեղափոխական ոգեշումը պետք է դառնա արդի ողբերգության կենտրոնակետը: Հեղափոխական ողբերգության հերոսների գործողությունների մոտիվները, ու նիմքերը ոչ թե նրանց անձնական քմահաճույքներում է, այլ պատմական այն շարժման մեջ, որը պայքարի դագաթնակետին է հանցնում նրանց:

Սովետական արվեստում հեղափոխությունը բացահայտվում է ոչ թե որպես իրադարձությունների ֆոն, այլ որպես դարաշրջանի էություն, որպես աշխարհի վիճակ, իսկ ողբերգականը հանդես է գալիս որպես հերոսականի բարձրացում (Ա. Կոնեչչուկի «Էսկադրայի կործանումը», Ա. Ֆադեևի «Ջախջախումը», Վս. Վիշնևսկու «Լավատեսական ողբերգությունը», Կ. Պետրով-Վոդկինի «Կոմիսարի մահը» նկարը): Սովետական արվեստում ողբերգական հերոսի բնավորության ակտիվությունը բարձրանում է մինչև հարձակողականություն: Ընդհարվելով աշխարհի ահեղ վիճակի հետ, իր պայքարով և անգամ իր մահով հերոսը ճնշում է կատարում դեպի առավել բարձր, առավել կատարյալ վիճակը: Հերոսի անձնական պատասխանատվությունը հանուն իր ազատ, ակտիվ գործողության, որն արտացոլում է ստացել ողբերգական հանցանքի հերպիլյան կատեգորիայում, սոցիալիստական ռեալիզմի մեկնաբանության մեջ բարձրացել է մինչև պատմական պատասխանատվություն:

Պատմության առջև անհատի պատասխանատվության թեման խորությամբ է բացահայտված Մ. Շոլոխովի «Խաղաղ Դոնում»: Իրադարձությունների համաշխարհային-պատմական հնչեղությունը, հասարակության առաջընթաց շարժման տեմպի արագացումը տանում է այն բանին, որ յուրաքանչյուր մարդ ներգրավվում է այդ շարժման մեջ, դառնում է պատմական պրոցեսի գիտակից կամ ակամա մասնակիցը: Դա հերոսին պատասխանատու է դարձնում ուղի ընտրելու, կյանքի հարցերը ճիշտ լուծելու, դրանց իմաստն ըմբռնելու համար: Պատահականությունները անխուսափելի են: Սակայն ոչ թե պատահական իրադրությամբ է ստուգվում ողբերգական հերոսի բնավորությունը, այլ պատմության բուն

ընթացքով, նրա օրենքներով։ Շոստակովյան հերոսի բնավորությունը հակասական է. նա մերթ ճզմիմանում է, մերթ խորանում է ներքին տանջանքներով, մերթ կոփվում ծանր փորձություններով։ Բայց, միաժամանակ, նրա ճակատագիրն այն պատճառով է ողբերգական, այն պատճառով է նրա կյանքը խորտակվում, որ նա հզոր բնավորություն է։ Փոթորիկը կռացնում է մինչև գետին ու անվնաս է թողնում բարակ ու թույլ կեչուտը, իսկ աննկուն կերպով փոթորկին դիմադրող հզոր կաղնին պոկվում է արմատից։

Երաժշտության մեջ ողբերգային սիմֆոնիզմի նոր տիպ է մշակել Դ. Դ. Շոստակովիչը։ Սկսե Պ. Ի. Չայկովսկու սիմֆոնիաներում ճակատագիրն անհատի կյանքն է ներխուժում դրսից, ապա Շոստակովիչի մոտ նման դիմակայություն է ծագում միայն մի անգամ՝ երբ կոմպոզիտորը բացահայտում է մարդկային կյանքի հանդարտ հոսանքն ընդհատող չարի աղետային ներխուժումը (ներխուժման թեման յոթերորդ սիմֆոնիայի առաջին մասում)։ Հինգերորդ սիմֆոնիայում, որտեղ կոմպոզիտորը գեղարվեստորեն հետազոտում է անհատի լինելության պրոբլեմը, չարը բացահայտվում է որպես մարդկային աստուծ։ Սիմֆոնիայի ավարտը կենսահաստատ լուծում է առաջին մասերի ողբերգային լարվածությունը։ Շոստակովիչի համար իսկական ողբերգականությունն ընդհանուր ոչինչ չունի պեսիմիզմի հետ. ժամանակակից ողբերգության բովանդակությունը «պետք է ներծծված լինի դրական գաղափարով, օրինակ, շնքսպիրյան ողբերգությունների կենսահաստատ պաթոսի նման»[1]։

Տասնչորսերորդ սիմֆոնիայում Շոստակովիչը լուծում է սիրո, կյանքի, մահվան հավերժական թեմաները։ Թե՛ երաժշտությունը, թե՛ բանաստեղծությունը լի են խոր փիլիսոփայությամբ ու տրագիզմով։ Սիմֆոնիան ավարտվում է Ռիլկեի տողերով.

Մահն է ամենազոր։
Նա հսկում է
Նույնիսկ երջանկության ժամին։
Նա վեհ կյանքի ակնթարթում տառապում է մեզանում,
Սպասում է մեզ ու ծարավում՝
Ու լացում է մեզանում։

Մահվան կերպարն օգտագործելով որպես հակադրություն, կոմպոզիտորը ձգտում է կրկին ընդգծել, որ կյանքը գեղեցիկ է։ Նա ուզում էր, որ սիմֆոնիայի կատարումից հետո ունկնդիրները դահլիճից հեռանան հենց այդպիսի համոզմունքով։

[1] Մեջբերումն ըստ **Мазель Л.** Симфонии Д. Д. Шостаковича. М., 1960, էջ 39։

ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆԻ ԷՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ողբերգությունը դաժան բառ է, անհուսությամբ լի։ Այն իր մեջ կրում է մահվան սառը ցոլքը, նրանից սառցի շունչ է փչում։ Սակայն, ինչպես մայրամուտի լույսն ու սովևրները տեսողության համար առարկաները դարձնում են ծավալուն, մահվան ղեգացումը մարդուն հարկադրում է ավելի սուր ապրել կեցության ամբողջ հրապույրն ու դառնությունը, ամբողջ ուրախությունն ու բարդությունը։ Նվ երբ մահը կողքիդ է, այդ «սահմանային» իրադրության մեջ ավելի վառ են երևում աշխարհի բոլոր գույները, նրա գեղագիտական հարստությունը, նրա դպչական հրապույրը, սովորականի վեհությունը, ավելի հստակորեն են երևվում ճշմարտությունն ու կեղծիքը, բարին ու չարը, մարդկային գոյության բուն իմաստը։ Եվ պատահական չէ, որ արտացոլելով հասարակական կյանքում տեղի ունեցող հեղափոխական փոփոխությունները, արվեստը ծնել է ողբերգականի այնպիսի տարատեսակություն, ինչպիսին լավատեսական ողբերգությունն է, որտեղ նույնիսկ մահն է ծառայում կյանքին։

Այսպիսով, ողբերգականը բացահայտում է 1) անհատի մանր կամ տառապանքները, 2) մարդկանց համար նրա կոռսյան անդառնալիությունը, 3) հասարակականորեն արժեքավոր այն անմահ սկզբունքները, որոնք ընկած են անկրկնելի անհատականության մեջ, և նրա շարունակությունը մարդկության կյանքում, 4) լուծելով կեցության մետաֆիզիկական բարձրագույն պրոբլեմները, հաստատում է մարդու կյանքի հասարակական իմաստը, 5) բացահայտում է հանգամանքների նկատմամբ ողբերգական բնավորության ակտիվությունը, 6) փիլիսոփայորեն իմաստավորում է աշխարհի վիճակը, 7) բացահայտում է պատմականորեն, ժամանակավորապես անլուծելի հակասությունները, 8) արվեստում մարմնավորվածը մաքրող ներգործություն է ունենում մարդկանց վրա։

Մեծ արվեստը միշտ անհամբեր է ապագայի նկատմամբ։ Նա արագացնում է կյանքը։ Նա միշտ ձգտում է հենց այսօր իրականացնել իդեալները։ Այն, ինչ Հեգելն անվանում էր հերոսի ողբերգական հանգանակ, ապրելու զարմանալի ընդունակությունն է՝ չընտելանալով աշխարհի անկատարելությանը, այլ ելնելով կյանքի մասին այնպիսի պատկերացումներից, ինչպիսին պետք է լինի այն։ Շրջապատող միջավայրի հետ նման անհամաձայնությունը հղի է անձի համար կործանարար հետևանքներով. նրա գլխին կախվում են ահեղ ամպեր, որոնցից վերջիվերջո խփում է մահվան կայծակը։ Սակայն հենց ոչ մի բանի հետ համակերպ-

վել չցանկացող անհատն է ուղի հարթում դեպի աշխարհի առավել կատարյալ վիճակը, տառապանքներով ու մահվամբ բացում մարդկային կեցության նոր հորիզոններ։

Ողբերգական ստեղծագործության կենտրոնական պրոբլեմը մարդու հնարավորությունների ընդլայնումն է, այն սահմանների խզումը, որոնք ստեղծվել են պատմականորեն, բայց դարձել են նեղ առավել համարձակ ու ակտիվ մարդկանց համար, որոնք ոգևշնչված են բարձր իդեալներով։ Ողբերգական հերոսը ճանապարհ է հարթում դեպի ապագան, նա պայթեցնում է կայունացած սահմանները, նա միշտ մարդկության պայքարի առաջին դծում է, նրա ուսերին են ընկած ամենամեծ դժվարությունները։ Չնայած հերոսի կործանմանը, ողբերգությունը տալիս է կյանքի կոնցեպցիան, այն բացահայտում է նրա հաստատական իմաստը։ Մարդկային կեցության էությունն ու նպատակն անհնար է դտնել ոչ այն կյանքում, որն իր համար է, ոչ այն կյանքում, որը խորթացած է իրենից, անհատի զարգացումը պետք է ընթանա ոչ թե ի հաշիվ, այլ հանուն ամբողջ հասարակության, հանուն մարդկության։ Մյուս կողմից, ամբողջ հասարակությունը պետք է զարգանա և աճի մարդու շահերի համար մղվող պայքարում, այլ ոչ թե հակառակ նրա և ոչ նրա հաշվին։ Այդպիսին է գեղարվեստական բարձրագույն իդեալը, այդպիսին է մարդու և մարդկության պրոբլեմի հումանիստական լուծման ուղին, այդպիսին է այն կոնցեպտուալ եզրակացությունը, որ առաջարկում է ողբերգային արվեստի համաշխարհային պատմությունը։

5

ԿՈՄԻԿԱԿԱՆԸ

ԿՈՄԻԿԱԿԱՆԸ ՍՈՑԻԱԼ-ԿՈՒԼՏՈՒՐԱԿԱՆ ՌԵԱԼՈՒԹՅՈՒՆ Է

Գերմանացի գրող ու գեղագետ ժան Պոլը փորձում է բացահայտել կոմիզմի բնույթը Սերվանտեսի «Դոն Քիշոտ» վեպի էպիզոդներից մեկի նյութի հիման վրա։ Երբ Սանչո Պանսան ամբողջ գիշեր կախվում է ծանծաղ առվի վրա, գտնելով, որ իր ներքևում անդունդի խորխորատն է, ապա, դատում է հետազոտողը, տվյալ ներթադրության դեպքում նրա գոր-

ծողությունները լիովին հասկանալի են։ Նա հիմար կլիներ, եթե վճռեր լուսել և ջախջախվել։ Իսկ ինչո՞ւ ենք մենք ծիծաղում։ Ժան Պոլի համար կոմիկականի էությունը «տեղադրման» մեջ է. «Մենք նրա (Սանչո Պանսայի—Յու. Ֆ.) ձգտմանը փոխ ենք տալիս դործի մեր ըմբռնումն ու իրերի վերաբերյալ հայացքը և նման հակասությունից քաղում ենք անվերջ անհամապատասխանություն... Կոմիկականը միշտ բնակվում է ոչ թե նիծաղի օբյեկտում, այլ սուբյեկտում»[1]։

Սակայն բանն ամենևին այն չէ, որ մենք օտար ձգտման տակ դնում ենք հանգամանքների հակադիր ըմբռնում։ Կոմիկականն ամփոփված է բուն օբյեկտում, թեև նրա բնական հատկությունը չէ։ Քննարկվող էպիզոդում կոմիկական է իրադրության կողմից մարդու բնավորության մոդելացված գիծը, կոմիկական է այդ հոդիզոդի մարդկային բովանդակությունը, կոմիկական է ինքը Սանչո Պանսան որպես մարդ, քանի որ իր մտածողության ամբողջ սթափությամբ հանդերձ նա դուրս եկնալ վախկոտ և չկարողացավ կողմնորոշվել ռևալ իրադրության մեջ։ Այդ հատկությունները հակադիր են իդեալին, ուստի և ծառայում են որպես ծաղրի օբյեկտ։

Մարդկային հասարակությունը կատակերգության, ինչպես նաև ողբերգության իսկական թագավորություն է։ Մարդը միակ արարածն է, որը կարող է և՛ ծիծաղել, և՛ ծիծաղ հարուցել, կամ ավելի ճիշտ, մարդկային, հասարակական բովանդակություն կա կատակերգական ծիծաղի բոլոր օբյեկտներում։ Երբեմն հետազոտողները սխալմամբ ծիծաղի աղբյուր են որոնում բնության երևույթների բնական առանձնահատկություններում։ Նրանց կարծիքով կոմիզմն ամփոփված է ամպերի, ժայռերի, հանքաքարերի (մասնավորապես շթաքարերի) հետաքրքրաշարժության մեջ, կապիկների, արջերի, աղվեսների դեմքի ու վարքի անսովորության մեջ, կակտուսների տարօրինակ տեսքում։ Վկայակոչելով «Համլետի» տեսարաններից մեկը, գերմանացի փիլիսոփա Ա. Յայգինգր ասում է, թե Շեքսպիրը ծիծաղում է ամպերի կոմիկական կերպարանափոխությունների վրա։ Բայց դա այդպե՞ս է արդյոք։

Համլետ։ Տեսնո՞ւմ եք այն ամպը, որ կարծեք ուղտի ձև ունի։

Պոլոնիուս։ Պատարագը վկա, ուղտի նման է, ճիշտ որ...

Համլետ։ Ինձ թվում է, թե մի աքիսի նման է։

Պոլոնիուս։ Մեջքը աքիսի է նման։

Համլետ։ Կամ կետ ձկա՞ն։

---

[1] **Jean Paul**. Vorschule der Aesthetik. Hamburg, 1804, S. 104.

Պոլոնիուս։ Շատ նման է կետ ձկան»[1]։

Սակայն Շեքսպիրն այստեղ ծաղրում է ոչ թե «ամպերի կերպարանափոխությունները», այլ անսկզբունքային հաճկատար Պոլոնիուսի կերպարանափոխությունները։

Որոշ տեսաբաններ վկայակոչում են զուտ բնական կոմիզմի առաջին հայացքից առավել համոզիչ օրինակներ՝ կենդանիներն առակներում։ Բայց դեռևս XVIII դարում ապացուցվել է, որ առակներում մենք գործ ունենք այն կենդանիների հետ, որոնք մարմնացնում են մարդկային այս կամ այն բնավորությունը։

Կոմիկականը միշտ երևույթի օբյեկտիվ հասարակական արժեքն է։ Մանկիների ծիծաղաշարժ ծամածռությունները, չան բոթոթի զվարճալի վարքը բնականորեն կոմիկական չեն։ Նրանք իրենց կոմիզմի մեջ երեվում են միայն այն ժամանակ, երբ նրանց բնական ձևի միջոցով դիտվում է հասարակական բովանդակությունը՝ մարդկային բնավորությունները, մարդկանց հարաբերությունները և այլն։ Կենդանիների բնական հատկությունները (կապիկի արագաշարժությունն ու ծամածռություններ, աղվեսի զարգացած բնազդները, որոնք նրան օգնում են «խորամանկորեն» խաբել իր թշնամիներին, արջի անդյուրաշարժությունը և այլն) զուգորդարար մոտենում են մարդկային սովորություններին. ապարքներին, շարժուձևերին և դառնում են գեղագիտական դնահատման օբյեկտ հասարակական պրակտիկայի հիման վրա։ Բնական երևույթների միջոցով իրականացվում է մարդկային թերությունների՝ ավելորդ աճապարողության, խորամանկության, անդյուրաշարժության, դանդաղկոտության, բթամտության, երգիծական ծաղրը։

Ծիծաղ կարող են հարուցել ամենարազմազան երևույթները՝ սկսած խոտոտ տալուց և վերջացրած ջերմացնող իմիչքների կամ ծիծաղաբեր գազի ազդեցությամբ։ Աֆրիկայում նշվել են երկարատև հյուծիչ ծիծաղով արտահայտվող վարակիչ-համաճարակային հիվանդության դեպքեր։ Փյատ ասպետը ժպտում է իր գանձերին նայելով։ Ծպիտի մեջ է արտահայտվում Ջիչիկովի ուրախությունն իր անաղնիվ գործի հաջողակ ելքի առթիվ։

Կոմիկականը ծիծաղելի է, բայց ոչ ամեն ծիծաղելին՝ կոմիկական։ Կոմիկականը ծիծաղելիի գեղեցիկ քույրն է, որը ծնում է սոցիալապես գունավորված, իմաստավոր, գեղագիտական իդեալներով ոգեշնչված, լուսավոր, բարձր ծիծաղ, որը ժխտում է որոշ մարդկային հատկություն-

[1] Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, երկու հատորով, եր., 1964, էջ 100։

ներ ու հասարակական երևույթներ և հաստատում մյուսները։ Միևնույն երևույթը՝ կախված հանգամանքներից, կարող է մի դեպքում ծիծաղելի լինել, մյուս դեպքում՝ իսկական կոմիկական։ Երբ հանկարծ ընկնում է մարդու շալվարը, շրջապատողները կարող են ծիծաղել։ Սակայն այդ երևույթի մեջ դեռևս իսկական կոմիզմ չկա։ Բայց ահա «Ամուսնության վրեժը» հունգարական կարճամետրաժ ֆիլմում պատկերված է կարի արհեստանոցի անփույթ գործիչը, որը հագել է սեփական արտադրության շալվար։ Երբ ընկնում է իր անհաջողությունների այդ մեղավորի շալվարը, ծիծաղը ձեռք է բերում կատակերգական բնույթ։

Կոմիզմը սոցիալական է իր օբյեկտիվ (առարկայի առանձնահատկությունները) և սուբյեկտիվ կողմով (ընկալման բնույթը)։

ԿՈՄԻԶՄԻ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ԸՆԿԱԼՈՒՄԸ

Ծիծաղը վարակիչ է և կոլեկտիվիզմի հակում ունի, այն բազմության մեջ ավելի ինտենսիվ է դառնում։ Բոլոր արվեստներից կոմիկականի համար ամենաբարենպաստները նրանք են, որոնք նախատեսվում են մասսայական լսարանի համար՝ թատրոն, կինո, կրկես։ Հեռուստատեսությունը նույնպես ուղղված է մասսայական դիտողին, բայց նրա ընկալումը տեղի է ունենում, որպես կանոն, ոչ թե կոլեկտիվ, այլ միայնակ կամ փոքր խմբով։ Այդ պատճառով էլ դերասանները, որոնք լավ գիտեն կոմիկականի ընկալման սկզբունքները, կատակերգական տեքստերով դիմում են սովորաբար ոչ թե ուղղակի հեռուստադիտողներին, այլ այն լսարանին, որի հետ կա հետադարձ կապ։ Օրինակ, Արկադի Իռայկինը հեռուստացույցին վատահում է հալորսել համերգ կամ էստրադային հյուրի, որի ժամանակ հասարակության հետ կենդանի շփումը և նրա կատակերգական ռեակցիան ծիծաղով է հնչյունավորում ամբողջ հեռուստահաղորդումը։

Կոմիկականն արտացոլում է գանում նաև երաժշտության մեջ, որը մարդկանց հետ խոսում է ձոդու անմիջական լեզվով։ Կոմիկականը դործիքային երաժշտության մեջ ընկալելու համար կարևոր է ունկնդրի որոշակի տրամադրում, որը պայմանավորված է, մասնավորապես, ստեղծագործության ժանրի հնդինակային նպատակադրմամբ։ Ժանրերի կերպարանափոխությունը երաժշտության մեջ կոմիկականի ստեղծման նպատակներից մեկն է։ Օրինակ, Յ. Հայդնը Լոնդոնյան սիմֆոնիաներում պարահենցաղային ժանրերի տրամաբանությունը խախտում է անսպա-

սելի դադարներով, կոնտրաստներով, որի շնորհիվ առաջանում է կոմիկական էֆեկտ։

Կոմիկականն առանձնապես ցցուն է արտահայտվում երաժշտադրամատիկական արվեստում, որի ծնունդը կապված է հասարակության մեջ ու գեղարվեստական ստեղծագործությունում դեմոկրատական միտումների հետ։ Կոմիկական օպերայի ժանրը ձևավորվեց XVIII դ. 30-ական թվականներին Իտալիայում բուֆֆ-օպերայի երևան գալով։ Իր բարձրագույն ծաղկմանը հասավ Ջ. Պերգոլեզիի ստեղծագործությունում։ Բուֆֆ-օպերան դեմոկրատացրեց երաժշտությունն ու թատրոնը։ Այն լի էր ուրախ հումորով։ Նրա երաժշտությունը պարզ էր ու երգային և իր մեջ ներառում էր ժողովրդաֆոլկլորային մոտիվներ։ Ֆրանսիայում կոմիկական օպերան ծագեց տոնավաճառային ներկայացումներից։ Այն պատասխանում էր երրորդ դասի մշակութային պահանջներին։ Այդ ամենը վկայում է կատակերգական երաժշտական ժանրերի դեմոկրատականության հակվածության մասին։

Բուֆֆ-օպերան ազդեց վիեննական դասականների ստեղծագործության վրա, իսկ նրանց միջոցով՝ եվրոպական երաժշտության վրա։ Բուֆֆ-օպերայի ներսում ծնվեցին երաժշտակատակերգական արտահայտչականության շատ առանձնահատկություններ. դոմոֆոնային կազմվածքը, պարբերականությունը, մոտորայնությունը, շուտասելուկը, պարզ ներդաշնակ տրամաբանությունը, մոտիվային մասնատումը, կապը ժողովրդական կենցաղային մեղեդու հետ։ Այդ առանձնահատկությունները դարձան դասական օպերայի կոմիկական երաժշտական լեզվի հիմքը։ Մ. Ի. Գլինկայի «Ռուսլան և Լյուդմիլա» օպերայում Ֆարլաֆի արիայում հնչում է կատակերգային շուտասելուկը. այն հնչում է նաև Մ. Պ. Մուսորգսկու «Բորիս Գոդունով» օպերայից Վառլաամի արիայում։

Արվեստի միակ տեսակը, որն ընդունակ չէ արտահայտելու կոմիկականը՝ ճարտարապետությունն է։ Կոմիկական շենքը կամ կառույցը դժբախտություն կլիներ թե՛ դիտողի, թե՛ բնակչի, թե՛ այցելուի համար։ Ճարտարապետությունն ուղղակիորեն արտահայտելով հասարակության իդեալները, իր յուրահատկության պատճառով չի կարող անմիջականորեն որևէ բան քննադատել, ծիծաղել, հետևաբար, նաև ծաղրել։ Մինչդեռ կոմիկականն արվեստում միշտ իր մեջ ներառում է բարձր զարգացած քննադատական նախասկիզբ. ծիծաղը ենթադատության հուզականորեն հագեցված գեղագիտական ձև է։ Նա արվեստագետին (օրինակ, Իաբլեին, Վոլտերին) գրեթե անսահմանափակ հնարավորություններ է ընձեռում իր ժամանակի նախապաշարումներին լուրջ-կատակային և կատակալուրջային վերաբերմունք ցույց տալու համար։

Կատակերգությունը զարգացած քաղաքակրթության պտուղ է։ Ծիծաղն իր բնույթով դեմոկրատական է։ Նա թշնամի է հիերարխիականության, պաշտոնական դիրքերի ու ուռճացրած հեղինակությունների առջև խոնարհվելուն։ Նա հանդես է գալիս որպես մի ուժ, որը թշնամի է ամեն տեսակ անիրավահավասարության, բռնության, ինքնակալության, ֆյուրերականության։ Գերցենը գրել է. «Եթե աստրիններին թույլատրվի ծիծաղելու վերնախավի ներկայությամբ... ապա մնաս բարով աստիճանահարգություն։ Հարկադրել ժպտալ Ապիս աստծու վրա՝ նշանակում է կարգալույծ անել նրան սրբազան աստիճանից հպատակ Եգոն»[1]։

Ծիծաղի այդ առանձնահատկության, նրա այդ սոցիալական ֆունկցիայի վրա է հիմնված Անդերսենի մերկ արքայի մասին հիանալի հեքիաթը։ Չէ որ արքան մինչև այն ժամանակ է արքա, քանի դեռ շրջապատողները նրան վերաբերվում են որպես հպատակներ։ Բայց բավական էր մարդիկ «հավատային իրենց աչքերին» և հասկանային, որ արքան մերկ է՝ մնաս-բարով աստիճանահարգություն, խոնարհանք, ժողովուրդը ծիծաղեց։

Թշնամու զավեշտականությունը նրա թուլությունն է. նրա աքիլլեսյան գարշապարը։ Բացահայտել թշնամու զավեշտականությունը, նշանակում է տանել առաջին կարևոր հաղթանակը, մոբիլիզացնել ուժերը նրա դեմ մղվող պայքարում, հաղթահարել երկյուղն ու շփոթվածությունը։

Կոմիկականն արդիականության քննադատությունն է։ Իսկական կատակերգական ծիծաղն արդիական է։ Նրա թիրախը միշտ կոնկրետ ու որոշակի է։ Նույնիսկ այն դեպքում, երբ երգիծաբանը գրում է վաղուց անցած օրերի մասին, նրա ծիծաղն ակտուալ է։ Լինի դա Գորյուխին գյուղի կամ Գլուպով քաղաքի պատմությունը կամ «Պնչեխոնյան ժամանակներ», երգիծանքի նպատակն ու հասցեն արդիականությունն է։

Չեխ գրող Կ. Չապեկը «Ալեքսանդր Մակեդոնացի» պատմվածքում հանդես է գալիս ինքնիշխանության ֆաշիստական ձևերի դեմ։ Պատմվածքը գրված է Ալեքսանդր Մակեդոնացու նամակի ձևով՝ ուղղված իր ուսուցիչ Արիստոտելին։ Հեղինակը պատկերում է բռնատիրոջի կերպարը, որը պահանջում է իր անձի փառաբանում և ցույց է տալիս, թե ինչպես անձի աստվածացման պրոցեսում կեղծ պրոպագանդան և փարիսեցիությունը զուգակցվում են սպառնալիքներով և ուղղակի բռնությամբ։ Ալեքսանդրի պալատի ճոխությունն առաջ բերեց հին մակեդոնական

[1] Герцен А. И. Об искусстве. М., 1954, с. 223.

գվարդիայի ներկայացուցիչների դժգոհությունը։ «Այդ կապակցությամբ ես, դժբախտաբար, հարկադրված եմ մահապատժի ենթարկել իմ հին գինակիցներին... Ես շատ ափսոսացի նրանց, բայց ուրիշ ելք չկար...»[1], *գրում է Նորահայտ կայսրը։*

Ալեքսանդրը պատրաստ է դիմել ոչ միայն այդ կորուստներին. «Հանգամանքներն ինձանից շարունակ պահանջում են ավելի նոր անձնական զոհողություններ, և ես կրում եմ դրանք անտրտունջ, մտածելով միայն իմ փառապանծ կայսրության մեծության ու հզորության մասին։ Ստիպված եմ ընտելանալ բարբարոսական շքեղությանը և արևելյան սովորությունների ճոխությանը»։ Ընթերցողը սրտանց կարեկցում է «խեղճ» Ալեքսանդրին, հասկանալով, թե նրա համար «բարոյապես որքան ծանր է» հանդուրժել ճոխությունը։ «Ես ինձ կին վերցրի,— գրում է այնուհետև Մակեդոնացին,— արևելյան երեք արքայադուստրերի, իսկ այժմ, սիրելի Արիստոտել, ես անգամ աստված եմ հռչակել ինձ»։

Նա իսկական անձնազոհությամբ է դիմում այդ նոր «զրկանքին», որը նրանից պահանջում է պատմական անհրաժեշտությունը. «Այո՛, իմ թանկագին ուսուցիչ, աստված քեզ հետ։ Իմ հավատարիմ... հպատակները խոնարհվում են ինձ և ի փառս ինձ զոհեր են մատուցում։ Դա քաղաքականապես անհրաժեշտ է, որպեսզի ինձ համար պատշաճ հեղինակություն ստեղծվի այդ լեռնցի անասնապահների ու ուղտապանների մոտ։ Որքան վաղուց էր, երբ դուք ինձ սովորեցնում էիք գործել բանականության ու տրամաբանության համաձայն։ Բայց ինչ արած, բուն բանականությունն ասում է, որ հարկավոր է ընտելանալ մարդկային անմատությանը»։ Ֆյուրերությունն իր տրամաբանությունն ունի՝ անմատության կրեշչենդո. «...ես տեսնում եմ, որ երբեք ոչ մի բան չեմ ձեռնարկել, որը պայմանավորված չլիներ իմ նախընթաց քայլով»։ Բայց նույնիսկ մեծագույն զորավարը չի կարող կանգուն մնալ միայն սրերով. «Եվ ահա այժմ խնդրում եմ ձեզ, իմ իմաստուն բարեկամին ու դաստիարակին, փիլիսոփայորեն հիմնավորել և համոզիչ կերպով պատճառաբանել հույներին ու մակեդոնացիներին ինձ աստված հռչակելը։ Այդ անելով, Ես վարվում եմ որպես ինձ համար պատասխանատու քաղաքագետ ու պետական այր»։

Եվ նա իր նամակն ավարտում է Արիստոտելի «ոչհայրենասիրական» վարքագծի դեպքում պատժամիջոցի հնարավորության ակնարկով.

[1] **Чапек К.** Рассказы, очерки, пьесы. М., 1954, с. 61.

«Այդպիսին է իմ առաջադրանքը։ Ձեղանից է կախված, թե դուք կկատարեք արդյոք այն սվյալ դրության քաղաքական կարևորության, նպատակահարմարության և հայրենասիրական նշանակության լիակատար դիտակցությամբ»[1]։

Այսպես, ուժի, փարիսեցիության և փիլիսոփայական հիմնավորման գնությամբ Ալեքսանդրն իրեն աստվածացրեց։ Բայց երբ երկրային աստծուն հաջողվում է բարձրանալ ինքնիշխանության կատարները, մարդկությունն իրեն չի զրկում իր ուսուցչի հետ Ալեքսանդրի նամակագրության պես որևէ բան հրապարակելու իրավունքից։ Եվ այն ժամանակ հանկարծ աստվածային լուսավոր անձը վերածվում է կոմիկական անձի։ Իսկ այն, ինչն սկսում է ծաղրել հասարակությունը, ենթակա է ուղղման կամ ոչնչացման։

Ծիծաղն էմոցիոնալ քննադատության արտակարգ մատչելի, վարակիչ ու սուր ձև է։ Այն պահանջում է գիտակցորեն—ակտիվ ընկալում չարաբանի կողմից։ Ծաղրը, մերկացումը կոմիզմում ուղղակիորեն չեն արտահայտված։ Հնդինակն է, որ արվեստն ընկալող հասարակությանը մոտեցնում է դրան։

Կոնսպեկտավորելով Լ. Ֆոյխտվանգերի «Դասախոսություններ կրոնի էության մասին» գիրքը, Վ. Ի. Լենինը նշել է հետևյալ արտահայտությունը՝ ուղեկցելով այն լուսանցքներում արած դիտողությամբ՝ «դիպուկ է». «Սրամիտ դրելակերպը, իմիջիայլոց, այն է, որ գրողը խելքի առկայության է ենթադրում նաև ընթերցողի մեջ, որ նա ոչ բոլորն է արտահայտում, այլ նա թողնում է, որ ընթերցողն ինքն ասի այն հարաբերությունների, պայմանների ու սահմանափակումների մասին, որոնց առկայությամբ միայն տվյալ դրույթը նշանակություն ունի և կարող է իմաստ ունենալ»[2]։

Անհատահոգյունն ընթերցողի և հանդիսատեսի խելքի նկատմամբ ծնում է տափակ, իսկ երբեմն էլ գռեհիկ ծիծաղ։ Ի տարբերություն ողբերգության կամ հերոսական պոեմի, կատակերգությունը «ուղղակիորեն ու դրականապես» չի գծանկարում իդեալը, այլ ենթադրում է այն որպես մի ինչ-որ հակադրություն այն բանի, ինչը պատկերվում է։ Եվ ընկալողին (որդեգրողին) մնում է արդեն ինքնուրույն կերպով իր գիտակցության մեջ դեղապիտական իդեալները հակադրել ղավեշտական երևույթներին։

[1] **Чапек К.** Рассказы, очерки, пьесы. М., 1954, с. 62, 63.

2 **Վ. Ի. Լենին,** *Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 29, էջ 75—76։*

ԿՈՄԻԿԱԿԱՆԸ ՈՐՊԵՍ ՀԱԿԱՍՈՒԹՅՈՒՆ

Կոմիկականի էությունը հակասության մեջ է. կոմիզմը հակադրության, անհամաձայնության, դիմակայման արդյունքն է, այլանդակը՝ գեղեցկին (Արիստոտել), ոչնչությունը՝ վեհին (Ի. Կանտ), անհիմնությունը՝ խոհեմությանը (Ժան Պոլ, Ա. Շոպենհաուեր), անսահման նախորոշվածությունը՝ անսահման կամայականությանը (Ֆ. Շելլինգ), ավտոմատիկը՝ ապրողին (Ա. Բերգսոն), կեղծ, կարծեցյալ հիմնականը՝ նշանակալիցին, հաստատունին ու իսկականին (Հեգել), ներքին դատարկությունը՝ արտաքինին, որն հավակնում է նշանակալիցության (Ն. Գ. Չևռնիշևսկի), միջակից ցածրը՝ միջակից բարձրին (Ն. Հարտման) և այլն։ Այդ բնորոշումներից յուրաքանչյուրը, որոնք մշակվել են գեղագիտական մտքի պատմության մեջ, բացահայտում ու բացարձակացնում է կատեգերական հակասության տիպերից մեկը։ Սակայն կոմիկական հակասության կոնկրետ ձևերը շատ բազմազան են, և այդ պատճառով էլ այդ ձևերից մեկը բացարձակացնող բնորոշումն անարժեքար է։

Կատակերգական հակասության մեջ միշտ առկա են երկու հակադիր նախասկիզբներ, որոնցից առաջինը դրական է և իր վրա ուշադրություն է հրավիրում, բայց իրականում երևույթը վերածվում է այդ նախասկզբին հակադիր բացասական հատկության։

Կատակերգական ծիծաղի հոգեբանական մեխանիզմը, որքան էլ տարօրինակ է, նման է վախի, զարմանքի մեխանիզմին։ Ի՞նչն է նմանեցնում հոգևոր գործունեության այդ բացարձակապես տարբեր դրսևորումները։ Այն, որ այդ բոլորը վերապրումներ են, որոնք չեն նախապատրաստված նախընթաց իրադարձություններով։ Մարդը տրամադրվել էր նշանավոր, էական ընկալման համար, իսկ նրա առջև հանկարծ հայտնվեց աննշանը, «փուչը». նա սպասում էր տեսնել գեղեցիկը, մարդկայինը, իսկ նրա առջև այլանդակն է, անհոգի մանեկենը, կենդանի տիկնիկը։ Ի. Կանտը կոմիկականի էությունը համարում էր լարված սպասման հանկարծակի լուծումը ոչնչի մեջ։ XVIII դարի ֆրանսիացի լուսավորիչ-փիլիսոփա Շ. Մոնտեսքյոն գրել է. «Երբ մեզ համար այլանդակն անսպասելի է, այն կարող է պատճառել յուրատեսակ ուրախություն և անգամ ծիծաղ»[1]։

Օբյեկտիվ բազմազան հակասություններից յուրաքանչյուրի համար, որոնք ծնում են կոմիկականը, բնորոշ է այն, որ ըստ ընկալման ժամանակի հակասության առաջին կողմը երևում է առավել նշանակալից և մեր վրա ավելի մեծ տպավորություն է թողնում, քան երկրորդ կողմը, այն, որը մենք ժամանակի մեջ ավելի ուշ ենք ըմբռնում։

Ծիծաղը միշտ ուրախ «վախ է», ուրախ «զարմանք-հիասթափություն», որը ուղղակի հակադիր է հիացմունքին և հրճվանքին։ Դուրս է գալիս, որ ես խաբվել եմ, մտածելով, թե քաղաքապետը հլեստակովին ընդունում է իսկական ուիզորի փոխարեն, և մոլորվել, ենթադրելով, որ այն մարդը, որին ընդունում են ուիզորի փոխարեն, պետք է լինի ևթե ոչ քիչ թե շատ պատկառելի և դրական, ապա գոնե մի անձնավորություն, որից իրոք արժե վախենալ։ Պարզվում է, որ իմ առջև ողորմելի մի մարդ է... Վիթխարի, ճչացող անհամապատասխանություն գոյություն ունի այն բանի մեջ, թե իրականում ով է հլեստակովը, և ում փոխարեն են ընդունում նրան, այն բանի մեջ, թե ինչպիսին պիտի լինի պետական աստիճանավորը, և ինչպիսին է նա իրոք։ Նվ ինձ համեմի է, որ ես այդ հակասությունը նկատել եմ՝ արտաքինի ետևում տեսել եմ ներքինը, մասնավորի ետևում՝ ընդհանուրը, երևույթի ետևում՝ էությունը։ Ինձ համար ուրախալի է գիտակցել, որ հասարակության համար ողջ սարսափելին ու վտանգավորը (նրա արատներն ու վերքերը) ոչ միայն ահավոր են, այլ նաև ներքուստ անկայուն, զավեշտական։ Սարսափելի է ողորմելի մարդկանց ու մեռած հոգիների աշխարհը, բայց այն միաժամանակ նաև զավեշտական է։ Այն ցածր է կատարելությունից, այն չի համապատասխանում հեղինակի և նրա ընթերցողների բարձր իդեալներին։ Գիտակցելով այդ, ես վեր եմ կանգնում վտանգից։ Անգամ ամենասարսափելի ու ահեղ վտանգը չի կարող ինձ հաղթել։ Նա կարող է ինձ մահ բերել, ես կարող եմ ողբերգություն ապրել, բայց իմ իդեալները բարձր են, ուստի ավելի ուժեղ, ապա նշանակում է, որ ես ու իմ իդեալներն անհաղթելի ենք, այդ պատճառով էլ ես ծիծաղում եմ մեռած հոգիների, ողորմելի մարդկանց, քաղաքապետների, նրանց ծնած իրականության վրա։

Ն. Վ. Գոգոլը ելք չի տեսնում այն հակասություններից, որոնք բացահայտում է ինքն իր ստեղծագործություններում, այդ պատճառով էլ նրա ծիծաղը ծիծաղ է արցունքների միջից։ Բայց նա վիթխարի բարոյական ու գեղագիտական առավելություն ունի ողորմելի մարդկանց ու «դերժիմորդաների» աշխարհի նկատմամբ։ Ահա, թե ինչու արվեստագետի ու նրա ընթերցողների հոգուց դուրս է թռչում լուսավոր ծիծաղ։

Ի՞նչ կլիներ, եթե վիճակի սրության մեջ բացակայեին անսպասելիությունը, կայծակնայնությունը։ Ամեն ինչ կդառնար առօրեական, հա-

[1] **Монтескье Ш.** Избранные произведения. М., 1955, с. 753.

մաշափ։ Չէր առաջանա փաստի այնքան անսովոր ու սուր հակադրումը գեղագիտական բարձր իդեալներին։ Չէր լինի մեր մտքի այնքան բարձր ակտիվությունը այդ հակադրման ընկալման պրոցեսում։ Չէր բռնկի այն լույսը, որի մեջ երևույթը ներկայանում է ամենածիծաղաշարժ ձևով։

Կոմիկականում անսպասելիության նշանակությունը բացահայտում է Պարմենիսկի մասին անտիկ առասպելը։ Մի անգամ, վախենալով, այդ մարդը կորցրեց ծիծաղելու ընդունակությունը և շատ տառապեց դրանից։ Նա օգնության դիմեց դելֆյան գուշակին։ Վերջինս խորհուրդ ավեց նրան գտնել Ապոլլոնի մոր՝ Լատոնի պատկերը։ Պարմենիսկը սպասում էր տեսնել գեղեցիկ կնոջ արձան, բայց դրա փոխարեն նրան ցույց տրվեց... կոճղ։ Եվ Պարմենիսկը ծիծաղեց։

Այդ առասպելը հագեցված է տեսական-գեղագիտական հարուստ բովանդակությամբ։ Պարմենիսկի ծիծաղն առաջացել էր այն բանի անհամապատասխանությունից, ինչ նա սպասում էր, և ինչ անսպասելիորեն տեսավ իրականության մեջ։ Ընդ որում զարմանքն ունի ինքնատիպ բնույթ։ Եթե հանկարծ Պարմենիսկը տեսներ էլ ավելի գեղեցիկ կնոջ, քան ինքն սպասում էր, ապա, ինքնին հասկանալի է, նա չէր ծիծաղի։ Այստեղ անսպասելիությունն օգնում է Պարմենիսկին իր գիտակցության մեջ ակտիվորեն հակադրել գեղագիտական բարձր իդեալը (Ապոլլոնի մոր՝ Լատոնի, գեղեցկության մասին պատկերացումը) այն երևույթին, որը հավակնելով իդեալականության, ամենևին չի համապատասխանում իդեալին։

Երաժշտության մեջ կոմիզմը որպես հակասություն բացահայտվում է գեղարվեստականորեն կազմակերպված հակատրամաբանությունների ու անհամապատասխանությունների միջոցով, որոնք իրենց մեջ միշտ պարունակում են անսպասելիության տարր։ Օրինակ, տարբեր բնույթի մեղեդիների միացումը երաժշտակատակերգական միջոց է։ Այդ սկզբունքով է կառուցված Դոդոնի արիան Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի «Ոսկի աքաղաղ» օպերայում, որտեղ պրիմիտիվի ու երբինության կուգակցումն ստեղծում է գրոտեսկային տպավորություն։ Դ. Դ. Շոստակովիչը «Քիթ» օպերայում նույնպես օգտագործում է գրոտեսկային ձայնակարգության գծերը. թեման ոճավորվում է մեղեդու բախյան ռեչիտատիվ-պաթետիկ տիպի նմանությամբ և համադրվում է պրիմիտիվացված քառարշավով[1]։

[1] Տե՛ս Щукер А. Особенности музыкального гротеска.— Советская музыка, 1969, № 10:

Թեմական գործողության հետ կապված կամ գրական ծրագիր ունեցող երաժշտական ժանրերում կոմիզմի հակասությունն ըմբռնվում է նաև ակնառու կերպով։ Սակայն գործիքային երաժշտությունը կարող է կոմիկականն արտահայտել նաև չդիմելով «արտաերաժշտական միջոցների»։ Ռ. Շումանը, առաջին անգամ նվագելով Բեթհովենի Ռոնդո սոլ մաժորը, ըստ իր խոսքերի, սկսեց քրքջալ, քանի որ «դժվար է պատկերացնել որևէ առավել ծիծաղաշարժ բան, քան այդ կատակը»։ Իսկ ինչպիսին էր նրա զարմանքը, երբ հետագայում Բեթհովենի թղթերում հայտնաբերեց, որ այդ ռոնդոն վերնագրված է «Կատաղություն կորցրած դրոշի համար, որն արտահայտվում է ռոնդոյի ձևով»։ Բեթհովենի երկրորդ սիմֆոնիայի ավարտի մասին Շումանը նմանապես գրել է, որ դա հումորի մեծագույն նմուշ է գործիքային երաժշտության մեջ։ Իսկ Ֆ. Շուբերտի երաժշտական ակնթարթներում նա լսում էր դերձակի չվճարված հաշիվները. նման կենցաղային զայրույթ էր հնչում դրանցում։

Երաժշտության մեջ կոմիկական տպավորություն ստեղծելու համար հաճախ օգտագործվում է հանկարծակիությունը։ Այսպես Յ. Հայդնի լոնդոնյան սիմֆոնիաներից մեկում հանդիպում ենք մի կատակի. թմբուկների հանկարծակի հարվածը ցնցում է հասարակությանը, դուրս պոկելով նրան երազկոտ ցրվածությունից։ Ի. Շտրաուսի վալս-սյուրպրիզ մեղեդու սահուն ընթացքն անսպասելիորեն խախտվում է ատրճանակի կրակոցից։ Դա դահլիճում միշտ ուրախ ռեակցիա է առաջացնում։ Մ. Պ. Մուսորգսկու «Սեմինարիստում» աշխարհիկ մտքերը, որոնք հաղորդվում են մեղեդու սահուն շարժման միջոցով, հանկարծակի խախտվում են սևրատած լատինական տեքստը հաղորդող շուտասելուկով։

Այդ բոլոր երաժշտակատակերգական միջոցների գեղագիտական հիմքում ընկած է անսպասելիության տպավորությունը։

Ռուսական ժողովրդական հեքիաթը նույնպես ունի իր Պարմենիսկին՝ արքայադուստր Նևամեյանային։ Չար կախարդի կողմից կախարդված, նա մոռացել էր ծիծաղելը։ Նրան ուրախացնելու, ծիծաղեցնելու բոլոր փորձերն իզուր էին։ Այդ հեքիաթի թեմայով Վ. Մ. Վասնեցովը նկար ստեղծեց։ Նա այնտեղ պատկերեց բարձր գահին բազմած արքայադստերը։ Նևամեյանան տարված է իր խոհերով, չի նկատում շրջապատողներին։ Նա ինչ-որ շատ թանկ բան է կորցրել, բայց նա չի կարող հիշել, թե ինչ։ Գահի շուրջը խեղկատակներ ու պալատականներ։ Կատակածուները, պարողները, տավղահարները, հեքիաթասացները նվագում են տավիղներ, բալալայկաներ, պսակուկի են պարում, «երկդիմի ակնարկներ են անում» զվարճաբառով ու կատակով, երգում են ուրախ երգեր, ծիծա-

ղաշարժ հանելուկներ ասում, իսկ բաց պատուհանի ետևում, խիզախությամբ ու վեհությամբ լցում, ծիծաղում է ժողովուրդը։ Սակայն ոչ ոք չի կարողանում ուրախացնել ու ծիծաղեցնել արքայադստերը։ Ծիծաղի ալիքները փշրվում են նրա գահին դիպչելով։ Ժողովրդից վեր բարձրացածը կարող է ծիծաղի օբյեկտ դառնալ, բայց ոչ նրա սուբյեկտը։ Ամբողջ թագավորությունը լի է ծիծաղով, իսկ արքայադուստրը չի ծիծաղում։ Չէ որ ծիծաղի համար բավական չէ իրականության մեջ կոմիկականը, անհրաժեշտ է նաև այն ընկալելու ընդունակություն, հումորի զգացում։

Ծիծաղը ժողովրդի պատկերացման մեջ անմեղ զվարճություն չէ։ Զրկվել ծիծաղելու ընդունակությունից՝ նշանակում է կորցնել իր հոգու ինչ-որ թանկարժեք ու կարևոր հատկություններ։ Եվ հավանաբար, չկա ավելի դառը դժբախտություն, քան լինել հեքիաթային կատակերգական թագավորության «չծիծաղող» տիրակալուհին։

Հումորի զգացումը որպես գեղագիտական զգացման տարատեսակություն, ունի իր առանձնահատկությունները։ Հումորի իսկական զգացումը միշտ հենվում է բարձր գեղագիտական իդեալների վրա։ Հակառակ դեպքում հումորը վերածվում է կասկածամտության, ցինիկության, լկտիության, գռեհկության, անպարկեշտության։ Հումորը ենթադրում է թեկուզև հուզականորեն, ամենաընդհանուր գեղագիտական ձևով ըմբռնելու իրականության հակասությունները։ Հումորը հատուկ է գեղագիտորեն զարգացած ուղեղին, որն ընդունակ է արագորեն, հուզականորեն—քննադատաբար գնահատելու երևույթը նրա էության մեջ, որն հակված է դեպի հարուստ, բազմատեսակ, անսպասելի համադրություններ ու զուգորդություններ։

Հումորի զգացման ակտիվ, ստեղծագործական ձևը սրամտությունն է: Եթե հումորը կոմիկականի ընկալման ընդունակությունն է, ապա սրամտությունը՝ այն հորինելու, ստեղծելու ընդունակությունը։ Սրամտությունը տաղանդ է իրականության ռեալ հակասություններն այնպես խտացնելու, սրելու և գեղագիտորեն գնահատելու, որ ակնառու, շոշափելի դառնա դրանց կոմիզմը։

Անսպասելիության պարտադրությունը կոմիկականում առանձնապես անհրաժեշտ է դարձնում հումորիստական ստեղծագործության անկրկնելիությունը, որը, ինչպես իրավացիորեն ընդգծել է Հեգելը, չպետք է ձեռք բերվի զվարճալիի ստեղծման միջոցով։ Երգիծական գրատեսակի հանճար Ֆ. Գոյան նշել է երևակայության ու բանականության միասնության կարևորությունը կոմիկականում։ Ուշագրավ է նկարչի մակագրու-

թյունը օֆորտի լուսանցքներում. «Բանականության երազը ծնում է հրեշներ»։ Գոյան ընդգծել է, որ բանականության կողմից լքված երևակայությունը չտեսնված հրեշներ է ծնում. նրա հետ միացած՝ նա արվեստի մայրն է և հրաշքներ է կերտում։

ԽՈՐՏԱԿՈՂՆ ՈՒ ՍՏԵՂԾՈՂԸ ԾԻԾԱՂՈՒՄ

Կատակերգական ծիծաղը հարուստ է պայթուցիկ քննադատական բովանդակությամբ։ Սակայն ծիծաղի քննադատական ուղղվածության մեջ չկա անհիմն, մեֆիստոֆելյան ժխտում։ Իսկական սրամտությունը մարդկային է։ Կատակերգական ծիծաղը համընդհանուր, անխնա—կույր ժխտում, խորտակում չէ։ Սրամտության հիմքը տիեզերական նիհիլիզմի փիլիսոփայությունը չէ, այլ գեղագիտական բարձր իդեալները, հանուն որոնց հաստատման էլ տարվում է քննադատությունը։ Այդ պատճառով էլ ծիծաղը քննադատական ուժ է՝ որքան ժխտող, նույնքան էլ հաստատող։

Ծիծաղը ձգտում է խորտակել գոյություն ունեցող անարդար աշխարհը և ստեղծել նրանից սկզբունքորեն տարբերվող նորը։ Նա հոգով հեղափոխական է, քանի որ ենթադրում է ոչ միայն խորտակում, այլև ստեղծագործական արարում[1]։

Ծիծաղի ստեղծագործական, կենսաստեղծ ուժը մարդիկ նկատել են շատ վաղուց։ Հնագույն արվեստում գոյություն ունեին ծիծաղային պաշտամունքներ, ծիսական ծիծաղ, աստվածների նախատական-ծաղրերգական կերպարներ։ Նախնադարյան համայնքի ծիսական ծիծաղը ներառում էր իր մեջ և՛ ժխտող, և՛ կենսահաստատ նախասկիզբներ, նա ուղղված էր անկատար աշխարհի և՛ դատապարտմանը, մահապատժին, սպանությանը, և՛ նոր հիմունքով նրա վերածնությանը։ Լեյդենում պահպանվող հին եգիպտական պապիրուսում աստվածային ծիծաղին վերապահվում է աշխարհն ստեղծողի դեր. «Երբ աստված ծիծաղեց, ստեղծվեցին աշխարհը կառավարող յոթ աստվածներ... Նրա ծիծաղը պոռթկաց երկրորդ անգամ՝ երևան եկան ջրերը...»։ Հին հույների համար ծիծաղը նույնպես եղել է կյանք կերտող, ստեղծարար։ Նրա հաստատող, ուրախ, զվարճալի ժողովրդական տարրերն էլ եղել է նախասկզբնականը կոմիկականի

[1] Կոմիկականի կենսահաստատ, ուրախ, զվարճալի ասպեկտն իր պատմական, աշխարհայացքային և գեղագիտական իմաստավորությամբ բացահայտված է Մ. Բախտինի «Ֆրանսուա Ռաբլեի ստեղծագործությունն ու միջնադարի և Ռենեսանսի ժողովրդական կուլտուրան» գրքում (Մ., 1965)։

պատմության համար, որը տանում է դեպի Դիոնիսոսի պաշտամունքը։

Իսկ կոմիկականի ինչպիսի՞ հատկություններ են ի հայտ գալիս նրա ակունքների մոտ։ Դիոնիսոսի պատվին տոնակատարությունների համանակ պարկեշտության վերաբերյալ սովորական ներկայացումները ժամանակավորապես կորցնում էին ուժը։ Ստեղծվում էր լրիվ անկիրծության, սովորական նորմաները խորտակելու մթնոլորտ։ Մադում էր անզուսպ ղվարճանքի, ծիծաղի, բացահայտ խոսքի ու գործողության պայմանական աշխարհը։ Դա բնության ստեղծարար ուժերի մեծարումն էր, մարդու մեջ մարմնական նախասկզբի հաղթանակը, որն ստացել է կոմիկական մարմնացում։ Այստեղ ծիծաղը նպաստում էր «ծիսակատարության հիմնական նպատակին՝ կյանքի արտադրողական ուժերի հաղթանակի ապահովմանը. ծիծաղի և զազրախոսության մեջ տեսնում էին կենսահաստատ ուժ»[1]։

Հռոմեական սատուրնատոներում նույնպես մոլեգնում էին կենսական ուժերը, ճեղքել-անցնելով պաշտոնական գաղափարախոսության միջով։ Ժողովուրդը գոնե առժամանակ վերադառնում էր լեգենդար «ոսկե դարին»՝ անզուսպ զվարճության թագավորությանը։ Հռոմում կեցության ուրախությունը հաստատող ժողովրդական ծիծաղը, սովերարկելով պաշտոնական աշխարհընկալումը, հնչում էր այն ծիսակատարություններում, որոնք միաժամանակ զուգակցում էին հալածողին փառաբանելն ու ծաղրելը, հանգուցյալին ողբալը, մեծարելն ու ծաղրելը։

Միջին դարերում նկեղեցու խիստ գաղափարախոսությանը դիմակայող ուրախ ժողովրդական ծիծաղը հնչում էր կառնավալներում, կատակերգական դործողություններում ու շքերթներում, «հիմարների», «ավանակների» տոներին, պարոդիական ստեղծագործություններում, անպարկեշտ—հրապարակային խոսքի տարերքում, խեղկատակների և «հիմարների» սրամտություններում ու արարմունքներում, կենցաղում, խնջույքներում՝ դրանց «բակլայի» թագավորներով ու թագուհիներով։

Հասարակության կատակերգական-տոնական, ոչ պաշտոնական կյանքը՝ կառնավալը, կրում ու արտահայտում է ժողովրդական ծիծաղային կուլտուրան, որն իր մեջ մարմնավորում է տիեզերական նորոգման գաղափարը։ Այդ ուրախ կենսահաստատման ու նորոգման մեջ է կոմիկականի գեղագիտության կարևորագույն սկզբունքներից մեկը։ Ծիծաղը ոչ միայն պատժում է աշխարհի անկատարելությունը, այլև, աշխարհը ողողելով ուրախության և զվարճության հուզական ալիքով, կերպարանափոխում ու նորացնում է այն։ Միջնադարյան կառնավալային տոնակատարության մեջ ծիծաղի առանձնահատկությունները որպես ժխտող ու միաժամանակ հաստատող ուժեր մերկացվում են ու ներկայանում իրենց լրիվ ու իսկական տեսքով։

Միջնադարյան Եվրոպայի մարդիկ գրեթե կյանքի մեկ քառորդը (միջին հաշվով տարեկան երեք ամիս) տալիս էին կառնավալին։ Ժողովրդական տոնական ծիծաղային աշխարհընկալումն էականորեն լրացնում էր պաշտոնական կրոնապետական գաղափարախոսության ճնշող լրջությունն ու միակողմանիությունը։

Մ. Բախտինը տվել է կառնավալի արտահայտիչ ու վառ բնութագիրը. «...Կառնավալը չի ճանաչում կատարողների ու հանդիսատեսների բաժանում... Կառնավալը չեն դիտում՝ նրանով ապրում են, և ապրում են բոլորը, որովհետև այն իր գաղափարով համաժողովրդական է։ Քանի դեռ կառնավալն ընթացքի մեջ է, ոչ ոքի համար ուրիշ կյանք չկա, բացի կառնավալից։ Նրանից փախչելու տեղ չկա, որովհետև կառնավալը չի ճանաչում տարածական սահմաններ։ Կառնավալի ժամանակ կարելի է ապրել միայն նրա օրենքներով, այսինքն՝ կառնավալային ազատության օրենքներով։ Կառնավալը կրում է տիեզերական բնույթ, դա ամբողջ աշխարհի հատուկ վիճակն է, նրա վերածնությունն ու նորացումը, որոնց մասնակից են բոլորը»[1]։

Խեղկատակը կառնավալի հերոսն է, նրա բարձրագույն ու լիազոր ներկայացուցիչը։ Խեղկատակները կոմիկ դերասան-իմպրովիզատորներ էին, որոնց համար բեմն ամբողջ աշխարհն է, իսկ կատակերգական գործողությունը՝ բուն կյանքը։ Նրանք ապրում էին, դուրս չգալով կատակերգական կերպարից, նրանց դերն ու նրանց անձնավորությունը համընկնում էին։ Նրանք այն արվեստն են, որը դարձել է կյանք, և այն կյանքը, որ բարձրացված է մինչև արվեստ. խեղկատակը երկփեղկված էություն է, միանգամից ազատ կերպով ապրում է երկու միջավայրում. իրական ու իդեալական (գեղարվեստական)։

Ժողովրդատոնական, «կառնավալային» ծիծաղի տարերքը փոթորկվում էր ոչ միայն քաղաքային հրապարակում, այլև ներթափանցում էր գրականության մեջ, որտեղ հատկապես հնչում էր այնպիսի մի ժանրում, ինչպիսին սատիրան է։ Պաշտոնական-եկեղեցական գաղափարախոսության հիմնական գաղափարներն ու սյուժեները, ինչպես նաև այդ դարաշրջանի գրական կարևորագույն ստեղծագործություններն ունեն իրենց

[1] Тронский И. М. История античной литературы. Л., 1957, с. 156.

[1] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 10.

կատակերգական նմանակները («Գինեմոլների պատարագը», «Հայր մեր» պարոդիանները, «Իոլանդի երգի» ծաղրիլոգական տարբերակները և այլն)։

Մարդն ամեն ինչի չափանիշն է։ Նրա ֆիզիկական բնությունը, որն ընդունվում է առանց որևէ կեղծ բարեպաշտության, նրա բնական վիճակն ու պահանջմունքները՝ ահա չափանիշը բոլոր արժեքների։ Եվ ֆիզիկական ու հոգևոր ուժերով լի, խելքով ու զգայականությամբ ցայտուն մարդկային այդ բնությունն ազատագրվում է զվարճալի ու չար, անպարկեշտ ու կոպիտ, հանդուգն ու կենսուրախ կառնավալային ծիծաղում։

Վերլուծելով կառնավալային ծիծաղի առանձնահատկությունները, Մ. Բախտինը նշում է, որ դա նախ և առաջ համաժողովրդական, տոնական ծիծաղ է։ Բացի այդ նա համապարփակ է, այսինքն՝ ուղղված է ամեն ինչի և բոլորի դեմ (այդ թվում նաև բուն ծիծաղողների դեմ). ամբողջ աշխարհը ներկայանում է իր ծիծաղային ասպեկտով, իր զվարճալի հարաբերականությամբ։ Այդ ծիծաղը միաժամանակ ուրախ է, ցնծագին և ծաղրալի՝ նա և՛ ժխտում է, և՛ հաստատում, մահապատժի է ենթարկում ու հարություն տալիս, թաղում է ու վերածնում։ Եվ այն բանում, որ «ժողովուրդն իրեն չի բացառում լինելության վիճակում գտնվող ամբողջ աշխարհից... ժողովրդատոնական ծիծաղի էական տարբերություններից մեկն է նոր ժամանակի գուտ երգիծական ծիծաղից։ Գուտ երգիծաբանը, որը ճանաչում է միայն ժխտող ծիծաղը, իրեն ծաղրվող երևույթից դուրս է դնում, իրեն հակադրում է նրան՝ դրանով խորտակվում է աշխարհի ծիծաղային ասպեկտի ամբողջականությունը, ծիծաղելին (ժխտականը) դառնում է մասնավոր երևույթ»[1]։

Մտածում ևս, որ այդ խոր դիտումներում նկատված փոխհարաբերություններն էլ ավելի ճկուն ու բարդ են։ Ամեն մի կատակերգական ծիծաղ (լինի դա ժողովրդատոնական կամ երգիծական) միշտ հակվում է դեպի կոլեկտիվը, և կառնավալային ծիծաղի համաժողովրդականությունը կոմիկականի գեղագիտության ընդհանուր սկզբունքների սուղ բարձրագույն և առավել լիակատար դրսևորումն է։ Կոմիկականի տարբեր ձևերում տարբեր կերպ են հարաբերակցվում ժխտումն ու հաստատումը։ Անգամ աշխարհը սուր կերպով քննադատող երգիծանքում ժխտումը հիմնվում է դրական, կենսահաստատ ծրագրի՝ իդեալների վրա։ Կառնավալային ծիծաղում չմասնատված տեսքով, միաձույլ գոյություն ունեն

[1] **Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 10.

և՛ հաստատումը, և՛ ժխտումը, և՛ հումորիստական, և՛ երգիծական նախասկիզբները, որոնք աստիճանաբար բաժանվում են կոմիզմի ինքնուրույն տիպերի։

ԿՈՄԻԶՄԻ ՏԻՊԵՐՆ ՈՒ ՆՐԲԵՐԱՆԳՆԵՐԸ

Հումորն ու երգիծանքը որպես կոմիզմի հիմնական տիպեր տարբերվում են ծիծաղի յուրատեսակ բնույթով։ Հումորը բարեկամական, անչար, բայց և ոչ անատամ ծիծաղ է։ Բացահայտելով երևույթի դրվիչյունը, նա ձգտում է կատարելագործել այն, մաքրել թերություններից, օգնելով առավել լրիվ բացահայտվելու հասարակականորեն ամբողջ արժեքավորը։ Հումորն իր օբյեկտում տեսնում է իդեալին համապատասխանող ինչ-որ կողմեր։ Ասում են, որ հաճախ մեր թերությունները մեր բարեմասնությունների շարունակությունն են։ Հենց նման թերություններն են ներկայացնում բարեհոգի հումորի հիմքը։ Հումորի օբյեկտը, արժանի լինելով քննադատության, այնուամենայնիվ ամբողջությամբ վերցրած, պահպանում է իր հրապույրը։

Այլ բան է, երբ ոչ թե առանձին գիծը, այլ ողջ երևույթն ամբողջովին բացասական է, ռեակցիոն, երբ այն սոցիալականորեն վտանգավոր է ու ընդունակ լուրջ վնաս հասցնելու հասարակությանը։ Այստեղ արդեն բարեկամական ծիծաղը գործ չունի։ Փոած, կեղծ երևույթի վրա ծիծաղելը խարազանող, մերկացնող, երգիծական ծիծաղ է։ **Երգիծանքը** ժխտում է աշխարհը, մահվան դատապարտում նրա անկատարելությունը հանուն նրա վերափոխման՝ ինչ-որ մի իդեալական ծրագրի համապատասխան։

Հումորի և երգիծանքի միջև ընկած է **ծիծաղի երանգների** մի ամբողջ գամմա։ Եզովպոսի ծաղրանքը, Ռաբլեի որոտալից քրքիջը, Սվիֆթի խայթիչ սարկազմը, էրազմ Ռոտերդամցու նուրբ հեգնանքը, Մոլիերի մերթ կլասիցիստականորեն նրբագեղ, մերթ ռացիոնալիստականորեն խիստ, մերթ չար երգիծանքը, Վոլտերի իմաստուն ու չար ժպիտը, Բոմարշեի կայծակացայտ հումորը, Բերանժեի մերթ կատակող, մերթ սուր ծիծաղը, Դոմիեի ծաղրանկարը, Գոյայի գայրալից պրոտեսկը, Հայնեի փշոտ ռոմանտիկական հեգնանքը և Ֆրանսի սկեպտիկ հեգնանքը, Տվենի զվարճալի հումորը և Շոուի հեգնական հումորը, Գոգոլի ծիծաղն արցունքների միջից, Սալտիկով-Շչեդրինի թրատող երգիծանքն ու սարկազմը, Չեխովի սրտապին, թախծոտ, քնարերգական հումորը, Հաշեկի զվարճությամբ ոգեշնչված երգիծանքը, Մայակովսկու լավատեսական ծիծաղը, Տվարդովսկու, Շոլոխովի ժողովրդականորեն կենսախինդ, անսպառ հումորը...

Միծաղի երանգների այդ ամբողջ հարստությունը յուրովի է հաղորդում նաև երաժշտությունը։ Այսպես, Մ. Պ. Մուսորգսկու «Սեմինարիստա», «Կալիստրատա», «Լու» ստեղծագործություններում և «Ամուսնություն» օպերայում հնչում են հումորի, հեգնանքի, անգամ սարկազմի նոտաները։ «Սեմինարիստաի» արդելումը ցարական գրաքննության կողմից դարձյալ մի վկայություն է երաժշտակատակերգական ստեղծագործությունների սոցիալական սրության։ Միծաղ է լսվում արցունքների միջից Գոգոլի «Մեռած հոգիների» թեմաներով Ռ. Կ. Շչեդրինի երաժշտության մեջ։ Կոմպոզիտորը գոգոլյան հերոսներին օժտում է ոչ միայն թեմատիկ ու ռիթմիկ, այլև տեմբրային բնութագրություններով. Մանիլովին բնութագրում է ֆլեյտան, Կորոբոչկային՝ ֆագոտը, Նոզդրևին՝ վալտորնան, իսկ Սաբակևիչին՝ երկու կոնտրաբասը։

Միծաղի (կառնավալային ծիծաղ, հումոր, սատիրա, իրոնիա, սարկազմ, կատակ, հեգնանք, բառախաղ) երանգների բազմազանությունն արտահայտում է իրականության գեղագիտական հարստությունը։ Միծաղի ձևերն ու չափը որոշվում են և՛ առարկայի օբյեկտիվ առանձնահատկություններով, և՛ արվեստագետի գաղափարագեղագիտական սկզբունքներով, օբյեկտի նկատմամբ նրա հարաբերությամբ, ինչպես նաև այս կամ այն ժողովրդի ընդհանուր գեղագիտական մշակույթի ազգային առանձնահատկություններով և զարգացման բնույթով։

Կոմիկականը միշտ ազգային երանգավորում ունի, հանդես է գալիս ազգայնորեն անկրկնելի ձևում, նրա ազգային յուրահատկությունը պատմականորեն փոփոխական է։

Դա քննարկենք Ֆրանսիայի օրինակով։ Կոմիկականի շատ հետազոտողներ (Զ. Ֆրեյդ, Կ. Ֆիշեր, Տ. Լիպս) բառախաղը վերագրում են սրամտության ցածրագույն տեսակին։ Սակայն XVII—XVIII դարերի ֆրանսիական պալատական վերնախավի համար բառախաղը սրամտության բարձրագույն ձևն էր։ Նրա թեթևությունը, փայլը, անհոգ զվարճալիությունը գեղագիտականորեն համապատասխանում էին ազգի այն բարձր, տիրապետող խավերի կյանքի բնույթին, որոնք որոշում էին նրա հոգևոր կյանքը։ Բառախաղելու առանձնահատկությունը բարձր էր գնահատվում և մարդու համար յուրահատուկ այցեքարտ էր ծառայում։ Կա մի առակ. մի անգամ Լյուդովիկոս XV-ը ուզեց փորձել իր պալատականներից մեկի սրամտությունը և նրան ասաց, որ ինքը՝ արքան է ցանկանում լինել սրամտության այուժեն։ Ի պատասխան կավալերը դիպուկ բառախաղում է. «Le roi n'est pas sujet»։ «Sujet»-ը ֆրանսերեն միաժամանակ նշանակում է «այուժե» և «հպատակ»։ Այստեղից բառախաղ պատասխանում. «Թագավորը այուժե չէ», «Թագավորը հպատակ չէ»։ Դա ֆրանսիական պալատական նրբակիրթ սրամտության բնորոշ օրինակ է։

XVIII դ. վերջին, երբ բռնկից ֆրանսիական մեծ հեղափոխությունը, թագավորի, թագավորական պալատի և արիստոկրատիայի հետ միասին վերացվեց նաև արիստոկրատական նրբակիրթ հումորը։ Հումորի բնագավառում գերիշխանությունն անրաժան կերպով անցավ գրոտեսկին։ Նրա սուր, չար ու փշոտ խայթը ծակում էր արիստոկրատիային։ Միապետության բոլոր սրբությունները տապալվել էին, սուրբի արժանացել ու ծաղրվել համընդհանուր աղատության, հավասարության ու եղբայրության հեղափոխական իդեալների բարձրությունից։ Սակայն XIX դ. կեսերին պարզ դարձավ, որ այդ իդեալները չիրականացան, թեև արիստոկրատական անցյալի սրբություններն անվերադարձ նսեմացան, աղատության, հավասարության և եղբայրության սկզբունքները չիրականացան։ Անհավատությունն ու դրական պարզ իդեալների բացակայությունը Ֆրանսիայում ծնեցին սրամտության հատուկ տեսակ, որն ստացավ **բլագգ** անվանումը։ Դա անխնա ծաղր է այն բանին, որին մարդիկ ընտելացել էին երկրպագելու՝ դա հասարակական հիացմունքների զավակն է։ Խորտակված պատրանքները դարձել էին սովորական պատմություններ, իսկ հումորի ոլորտում դա արտահայտվում էր անուրախ և նույնիսկ ցինիզմով թեթևակի շղարշված ծիծաղի առաջացմամբ, որի համար նվիրական, անձեռնմխելի ոչինչ չկա։ Ահա բլագգի մի բնորոշ օրինակ. «Այդ կինը նման է հանրապետությանը, նա գեղեցիկ էր կայսրության ժամանակներում»։

XX դ. առաջացավ հումորի նոր ձև՝ գեգգը։ Դա կոմիզմ է, որը երանգավորված է անվտանգ սարսափով, արտացոլում է մարդկանց խորթացումն ինդուստրիալ քաղաքակրթություններում։ Ահա ամերիկյան ռեկլամային մի պատմվածք, որը կառուցված է գեգգի սկզբունքով։ Երկու թշնամի մեքենավարներ միմյանց դեմհանդիման վարում էին ուղևորներով լի գնացքները։ Պատահի վրա է վազում մի գնդակով երեխա։ Գնացքներն ընդհարվում են, բայց... աղետ տեղի չի ունենում, նրանք տարբեր կողմեր են թռչում գնդակի շնորհիվ։ «Գնեցե՛ք այսինչ ձևի գնդակներ»։ Նույն այդ սկզբունքով են կառուցված Չարլի Չապլինի ուղևորության նշանավոր կադրերը վիթխարի մեքենայի ատամնավոր շարժանիվների մեջ «Նոր ժամանակներ» կինոֆիլմում։ Ամերիկյան կուլտուրայի ազդեցության տակ գեգգը տարածում գտավ նաև ֆրանսիական ծիծաղի կուլտուրայում։

Բառախաղը, դրոտեսկը, բլագդը, կեկդը ֆրանսիական հումորի ձեվեր են, որոնք պայմանավորված են ազգի կյանքի բնույթով՝ նրա զարգացման տարբեր փուլերում։ Ասվածը չի նշանակում, իհարկե, թե առաջ գրոտեսկ գոյություն չի ունեցել, կամ որ բառախաղը մեռել է արիստոկրատիայի անկման հետ միասին։ Ո՛չ, խոսքը կոմիզմի այս կամ այն երանգների, սրամտության այս կամ այն կողմի առավել զարդացման մասին է, երկրի զարգացման տարբեր ժամանակաշրջաններում։

Վ. Գ. Բելինսկին գրել է. «...յուրաքանչյուր ժողովրդի ազգային պատկանելության գաղտնիքը ոչ թե նրա հագուստի ու խոհանոցի մեջ է, այլ նրա, այսպես ասած, իրերն ըմբռնելու եղանակի մեջ»[1]։ «Առարկաներն ըմբռնելու այդ եղանակը», սակայն, ոչ մի բանում այդպես պարզորոշ ու ցցուն չի դրսևորվում, ինչպես ազգայնորեն գունավորված հումորում։

Կոմիկականն ազգայնորեն յուրատեսակ է և միևնույն ժամանակ նրանում երևում են ինտերնացիոնալ և համամարդկային գծեր։ Սոցիալական զարգացման օրենքների ընդհանրության պատճառով հաճախ միևնույն երևույթները միատեսակ անհաշտելիո թյամբ ծաղրում են բոլոր ժողովուրդները։

ԿՅԱՆՔԻ ԿԱՏԱԿԵՐԳԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Կոմիկականի էական առանձնահատկությունները փոփոխվում էին դարաշրջանից դարաշրջան. փոփոխվում էր բուն իրականությունը, իսկ նրա հետ նաև կյանքի կատակերգական վերլուծության էլակետային դիրքորոշումը։

Կատակերգական հին գրականության մեջ քննադատությունն ընթանում է «ես»-ի տեսակետից։ Էլակետային դիրքորոշումն անձնական **տպավորությունն է,** արվեստագետի համակրանքը կամ հակակրանքը։

Հռոմի զարգացած պետականությունն անխուսափելիորեն առաջ բերում մտածողության ու գնահատման նորմատիվություն, որն արտահայտվում է բարու և չարի, դրականի ու բացասականի հստակ բաժանման մեջ (դա բնորոշ է, օրինակ, Հռոմեացի բանաստեղծ-երգիծաբան Յուվենալի ստեղծագործության համար)։ Կյանքի երգիծական վերլուծության էլակետ են դառնում նորմատիվային պատկերացումներն այն խարհակարգի նպատակահարմարության մասին։

[1] Русские писатели о литературном труде, Л., 1954, т 1, с. 577.

Վերածնության դարաշրջանում երգիծանքի էլակետային նախասկիզբ է ծառայում մարդկային էությունը, այն պատկերացումը, որ մարդն է աշխարհի վիճակի չափանիշը։ Այսպես, էրազմ Ռոտերդամցու «Գովք հիմարության» երկում հիմարությունը հանդես է գալիս ոչ միայն որպես ծաղրի օբյեկտ, այլև որպես սուբյեկտ։ Մարդկային «նորմալ», «չափավոր» հիմարություն, հիմարությունը «չափի մեջ», պատում ու մահապատժի է ենթարկում, ատորացնում ու ծաղրում է անսահման, անխոհեմ, անմարդկային հիմարությունը։

Մ. Սերվանտեսը բացահայտում է քաղաքակրթության զարգացման ունալ հակասությունը։ Մի կողմից՝ անհնար է կյանքն ամրված դրքերի մոխրակույտի վրա, անհնար է, որ ամեն մարդ ամեն ինչ սկսի սկզբից, չհենվելով նախորդների մշակույթի վրա։ Մյուս կողմից՝ անընդունելի է նաև մշակույթի դոգմատիզմը, նրա կուրվածությունը ժողովրդի պրակտիկ փորձից, մոլեռանդ համախոհությունն այն գաղափարներին, որոնք քարացել են, չեն համապատասխանում պատմությանը, կյանքի ունալ հանգամանքներին։ Այդ կենդանի հակասությունը ամեն մի բարի ձեռնարկում, ամեն մի գաղափար, որն ակամա իրականացվում է նման դոգմատիկ եղանակով, կարող է վերածել ողբերգության ու կատակերգության։

Երազող Դոն Քիշոտի վրա ճնշում են ասպետականության բարոյական հարկադրանքները։ Իր ամբողջ գոյությամբ, համարյա որպես ֆիզիկական տառապանք, նա զգում է աշխարհի անբարեհաջողությունը։ Որպես ասպետ, նա իր սրբազան պարտքը, իր կոչումն է համարում խառնվել ամեն բանի, «թափառել երկրով մեկ, վերականգնելով ճըշմարտությունը և վրեժ լուծելով վիրավորանքների համար»։ Սակայն ունալ իրականության հետ նրա վարմունքների անհամապատասխանությունը ծնում է նոր կեղծիք և մարդկանց համար նոր վիրավորանքներ։ Սանչո Պանսային, ընդհակառակն, խորթ են ամեն տեսակ մարտնչող գաղափարները։ Նրանում ապրում են ժողովրդական հավատալիքներն ու նախապաշարմունքները, ժողովրդական իմաստությունն ու մոլորությունները։ Նրա համար համաշխարհային պրոբլեմներ գոյություն չունեն, ամբողջ աշխարհը նա ինքն է և նրա անմիջական շրջապատը։ Սանչո Պանսան անհրաժեշտ չի համարում խառնվել կյանքի ինքնին բանական ընթացքին։ Նա մարդկանց բաժին է թողնում ազատ ու անարգել ապրելու իրավունքն այնպես, ինչպես նրանք ցանկանում են։

Դոն Քիշոտն ու Սանչո Պանսան երկու բոլորովին տարբեր մարդկային նախասկիզբներ են։ Սակայն այդ մարդկանց բոլոր տարբերու-

թյուններով հանդերձ, նրանց հատուկ է մարդկային մի զարմանալի հատկություն՝ անշահախնդրությունը։ Եվ հանուն այդ հատկության մենք նեբում ենք հերոսներին, նրանց բոլոր տարօրինակություններն ու խելագարությունները, թերություններն ու հիմարությունները։ Դրա համար էլ այդ հերոսներն այս աշխարհից չեն, որ նրանք ավելի բարձր են ընչաքաղցությամբ տառապող այս աշխարհից։ Պարզվում է, որ խելագար Դոն Քիշոտն առավել նորմալ մարդ է, քան «նորմալ» մարդիկ, որոնք համակված են ագահությամբ ու իշխանասիրությամբ։ Սերվանտեսը բացահայտել է կոմիկականի գեղարվեստական հնարավորությունները՝ աշխարհի բուն վիճակը ճետազոտելու ընդունակությունը պատկերելով այն որոշակի տեսանկյունով, և՛ աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիան, և՛ կյանքի վիթխարի համապատկերը տալու ընդունակությունը։

Կլասիցիզմի դարաշրջանում երգիծանքը ելնում էր բարոյական ու գեղագիտական վերացական նորմաներից, և երգիծական ծաղրի օբյեկտն այն գործող անձն էր, որն իր մեջ խտացնում էր վերացականորեն—ժլատական այն գծերը, որոնք հակադիր են առաքինությանը։ Այդպես է առաջանում Երգիծանքը կեղծ բարեպաշտության, անկուլտուրականության, մարդատյացության և այլնի նկատմամբ (Մոլիեր)։

Սերվանտեսի ավանդույթը՝ աշխարհի վիճակի հետազոտությունը, շարունակություն է գտնում Լուսավորության դարաշրջանի երգիծանքում։ Նրա քննադատության սայրն ուղղվում է աշխարհի անկատարելության և մարդկային էության դեմ։ Զարգացման նոր փուլի զարմանալիորեն ճիշտ արտահայտությունը դառնում է Ջ. Սվիֆթի ստեղծած Գուլիվերի կերպարը։ Նա վերածնության դարաշրջանի հսկաներին խիստ հարմար մարդ-լեռ է։ Բայց բնորոշ է, որ Սվիֆթի մոտ ոչ թե ամբողջ Գուլիվերն է իր ուժեղ ու թույլ կողմերով, այլ միայն նրա մի մասը՝ առողջ բանականությունն է դառնում դարաշրջանի երգիծական վերլուծության չափանիշը։ Խարազանելով չարիքը, Սվիֆթը ելնում է առողջ բանականությունից, քանի որ մարդու մեծությունն ու հզորությունը նրա համար հարաբերական են։ Պատահական չէ, որ հսկա լինելով լիլիպուտների երկրում, Գուլիվերը լիլիպուտ է դուրս գալիս հսկաների երկրում։ Դուրս չգալով Լուսավորության դարաշրջանի սահմաններից, անգլիացի երգիծաբանը կռահում է նրա գաղափարների ուտոպիականությունը։ Նկարագրելով քաղաքական ծրագրիչների դպրոցը, Սվիֆթը հեգնում է Լուսավորության որոշ կարևոր գաղափարների անիրագործելիությունը. դրանք «բոլորովին ցնդած մարդիկ էին»։ Նրանք «միջոցներ էին առաջարկում համոզելու միապետներին, որ նրանք իրենց ֆավորիտներ ընտրեն խե-

լոք, ընդունակ և առաքինի մարդկանցից. սովորեցնել մինիստրներին հաշվի առնել հասարակական բարիքը. պարգևատրել հասարակությանը ականավոր ծառայություններ մատուցած արժանավոր, տաղանդավոր մարդկանց...»[1]։

Ռոմանտիզմը բացահայտեց աշխարհի անբարեհաջող վիճակը ոգու անբարեհաջող վիճակի միջոցով, գեղարվեստական հետազոտության ենթարկելով մարդու ներքին աշխարհը։ Հեգնանքը՝ այդ «ծիծաղ-այսբերդը», իր ստորջրյա բովանդակությամբ վերածվում է կոմիզմի գլխավոր ձևի։ Կատակերգական վերլուծությունը ելնում է աշխարհի անիրականանալի կատարելության մասին պատկերացումներից, որոնց օգնությամբ գնահատվում է անհատը, իսկ մյուս կողմից՝ անհատի անիրականանալի կատարելության մասին պատկերացումներից, որոնցով ստուգվում է աշխարհը։ Քննադատության ելակետը շարունակ տեղափոխվում է աշխարհից անհատին և անհատից աշխարհին։ Հեգնանքը փոխարինվում է ինքնահեգնանքով (օրինակ, Հ. Հայնեի մոտ), ինքնահեգնանքը վերաճում է համաշխարհային կասկածամտության։ Ռոմանտիկական հեգնանքի համաշխարհային կասկածամտությունը ռոմանտիկական ողբերգության համաշխարհային վշտի հարազատ եղբայրն է։

XIX դարում կապիտալիզմի բուռն զարգացումը տանում է դեպի աշխարհի հետ մարդու կապերի բարդացում ու ընդլայնում։ Անհատը դառնում է սոցիալական լայն հարաբերությունների (տնտեսական, հասարակական-քաղաքական, բարոյական և այլն) կենտրոնակետը։ Նրա հոգեկան աշխարհը բարդանում է։ Այդ պատճառով քննադատական ռեալիզմի արվեստում երգիծանքը ներթափանցում է հոգեբանական պրոցեսի բուն միջուկը։ Քննադատության ելակետը դառնում է գեղագիտական ծավալուն իդեալը, որն իր մեջ ներծծում է կյանքի, մարդու, հասարակական զարգացման, նպատակների ու լավագույն ձևերի մասին ժողովրդական պատկերացումները։ Կյանքի վերաբերյալ ժողովրդական հայացքը վերածվում է աշխարհի վերաբերյալ ելակետային տեսակետի։ Միծաղն իր օբյեկտը համադրում է ժողովրդի կյանքի հետ, և դա է ռեալիզմի նվաճումը։

Երգիծական պաթոսով է շնչում ռուսական արվեստի քննադատական ամբողջ ուղղությունը։ Ն. Վ. Գոգոլին երբեմն բավական է մի նախադասություն, որպեսզի երգիծական գործող անձի կեցությունը նրա բոլոր անհատական մանրամասնություններով վայրկենապես մտնի համ-

[1] **Свифт Д.** Путешествия Гулливера. М., 1977, с. 378—379.

ընդհանուրի մեջ, համադրվի աշխարհի կյանքի հետ։ Պլյուշկինը «պատռվածք է մարդկության վրա»։ Դա և՛ Պլյուշկինի բնութագիրն է, և՛ մարդկության բնութագիրը, որի շապկի վրա հնարավոր է նման պատռվածք։ Գոգոլյան երգիծանքը, գրողի բառերով ասած, «ռուսին դեմքով դեպի Ռուսաստանը» դրեց, մարդուն՝ դեմքով դեպի մարդը։

Մոդեռնիզմն ստեղծեց «հակասատիրա», որն իդեալները ծաղրում է ցինիկորեն, իր մեջ ներամփոփված անձի տեսակետից, որի համար կյանքն անհեթեթ է, իդեալները, մարդկային ձգտումները, հույսերը միայն ծաղրանքի են արժանի։ Մոդեռնիստական երգիծանքը չի հետապնդում հասարակական չարիքը կրողներին։ Ծիծաղը հնչում է միայն չարիքի գոյության հետևանքների հասցեին։ Բուն չարիքը հանդես է գալիս որպես ինչ-որ խավարային ու անճանաչելի բան։

Սովետական արվեստում երգիծանքն ուղղված է այն ամենի դեմ, ինչը թշնամի է անձի ու հասարակության միասնությանը, թշնամի է սոցիալիզմին։ Երգիծանքը հին վերապրուկների դեմ մղվող պայքարի օգնականն է։ Մայակովսկու «Բաղնիք» պիեսի ավարտում ապագան իր սուրհանդակին՝ Ֆոսֆորային կնոջն ուղարկում է արդիականություն և իր մեջ ներծծում մեր կյանքից ողջ լավագույնը՝ դեն նետելով վատը (ժամանակի մեքենան թռցնում է մարդկանց 2030-րդ թվականը, դուրս է թքում Պոբեդոնոսիկովին ու մյուս բյուրոկրատներին)։ Պիեսի բուն գործողությունն ուղղված է ապագային։ Մայակովսկու երգիծանքում ապագան հենց գեղագիտական իդեալ է, որի դիրքից են դիտվում ամբողջ կյանքը և նրա առանձին կողմերը, չափվում են արդիականության լավ մարդկանց արժանիքները և վատերի արատները։ Ժամանակի մեքենայի բուն կերպարը, արագացված—ամփոփված ժամանակի գաղափարը, որը ներթափանցված է Մայակովսկու «Բաղնիքում», մեծապես արդիական է։

Այսպիսով, դարաշրջանից դարաշրջան փոխվում է հուզական քննադատության ելակետը կոմիզմում. անձնական համակրանքը (Արիստոֆան). աշխարհակարգի նպատակահարմարության մասին պատկերացումները (Ցուվենալ). մարդկային բնությունը որպես չափանիշ (Սերվանտես, Էրազմ Ռոտերդամցի, Ռաբլե), նորման (Մոլիեր). առողջ բանականությունը (Սվիֆթ). չիրականացված կատարելությունը (Հայնե), կյանքի մասին ժողովրդական պատկերացումն արտացոլող իդեալը (Գոգոլ, Սալտիկով-Շչեդրին), ապագայի տեսակետը (Մայակովսկի)։ Այդ պրոցեսում, թեև ժամանակավոր նահանջներով, տեղի է ունենում այն իդեալի առաջադիմող ընդլայնումը և վեհացումը, որի դիրքերից կոմիզմը վերլուծում է իրականությունը։ Հենվելով իրականության առավել

լայն ընդգրկման, անհատի առավել զարգացած հոգեկան հարստության վրա, այդ իդեալը դեմոկրատացվում է, ներծծելով իր մեջ ճիշտ կյանքի, բարության ու գեղեցկության մասին ժողովրդական պատկերացումները։

Կոմիկականի տիպերի, ձևերի և նրբերանգների ամբողջ բազմազանությամբ հանդերձ, նրա ազգային ու պատմական ամբողջ յուրատեսակությամբ հանդերձ, նրա էությունը միշտ մեկն է. այն արտահայտում է հասարակականորեն շոշափելի, հասարակականորեն նշանակալից հակասությունը, երևույթն ամբողջությամբ վերցրած կամ նրա կողմերից մեկի անհամապատասխանությունը գեղագիտական բարձր իդեալներին։

Կատակերգականի ծիծաղը պատժում է աշխարհի անկատարելությունը, մաքրում և նորացնում է մարդուն և հաստատում կեցության ուրախությունը։

6

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱԶՄԱԶԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԱՅԼԱՆԴԱԿԸ

Գեղագիտության պատմության մեջ գեղեցիկի հակոտնյաները՝ այլանդակը, ստորը, սարսափելին, չունեն խոր տեսական ավանդույթներ, ինչպես գեղեցիկը։ Սակայն այդ կատեգորիաները ևս արժանացել են ուշադրության։ Դեռևս հին եգիպտացիներն ըմբռնելով գեղեցկի և այլանդակի դիալեկտիկան, նշել են, որ ծերացման պրոցեսում ամենառողջն ու գեղեցիկը դառնում են հիվանդ ու այլանդակ, «լավը վերածվում է վատի, համը կորչում է...»[1]։ Գեղեցկի ու այլանդակի դարձունակությունն ու փոխադարձ անցումը բացահայտվում են Իսիդայի մասին հին եգիպտական առասպելում։ Երիտասարդ ու գեղեցիկ Իսիդային արգելված էր փոխադրվել կղզու վրա։ Այն ժամանակ նա դարձավ մի պառավ, խաբեց կառապանին ու տեղափոխվեց։ Կղզու վրա նա արտասանեց կախարդանքի խոսքը և կրկին ընդունեց գեղեցիկ աղջկա կերպարանք[2]։

---

1 **Тураев Б. А.** История Древнего Востока. Л., 1935, т. 1, с. 242.

2 Տե՛ս **Матье М. Э.** Древнеегипетские мифы, էջ 106։

Առաջին անգամ արվեստի մեջ այլանդակի մասին հարցը տեսականորեն դրեց Արիստոտելը։ Գեղարվեստական ստեղծագործությունը միշտ գեղեցիկ ձև ունի, սակայն արվեստի առարկայի մեջ կարող է մտնել ոչ միայն գեղեցիկը, այլև այլանդակը։ Կյանքում նույնիսկ զզվելի երևույթները, պատկերված լինելով գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, գեղագիտական հաճույք են պատճառում։ Այդ հաճույքի հիմքում ընկած է այն իրականության իմացության ուրախությունը, որը ստեղծագործության մեջ վարպետորեն հաղորդել է արվեստագետը։ «...Այն, ինչի վրա նայելը տհաճ է, նրա նկարները դիտում ենք հաճույքով, ինչպես, օրինակ, զզվելի կենդանիների ու դիակների նկարները»[1]։

Այլանդակն ու գեղեցիկը հազարավոր անցումներով միմյանց հետ կապված հակադրություններ են։ Հիշենք շեքսպիրյան Համլետի խոսքերն այն մասին, որ անգամ այնպիսի աստվածությունը, ինչպիսին արևն է, ճառագայթներով փաղաքշում է լեշը և որդեր է աշխարհ բերում։ Շեքսպիրն այդպիսի կերպարանափոխությունը համարում էր բնության ու հասարակության հատկություն։

Այլանդակը վանում է, իսկ գեղեցիկն ընդունակ է մեզ հաճույք պատճառել իր մի տեսքով։

Իսկ ի՞նչ բան է այլանդակը։ Այլանդակը բնորոշել որպես գեղեցկի հակոտնյա, տրամաբանորեն անբավարար է։ Ըստ Շ. Բոդլերի, այլանդակ գեմքն աննկրդաշնակ, պաթոլոգիական, չոգեշնչված, լույսից, ներքին հարստությունից զուրկ դեմք է։

Այլանդակը այն առարկաների գեղագիտական հատկությունն է, որոնց բնական, իսկական տվյալները հասարակության ու նրա արտադրության զարգացման արդի մակարդակի պայմաններում ունեն բացասական հասարակական նշանակություն, թեև մարդկությանը լուրջ սպառնալիք չեն ներկայացնում, քանի որ այդ առարկաներում ամփոփված ուժերը յուրացվել են մարդու կողմից և ենթարկվել նրան։

ՍՏՈՐԸ

Հին եգիպտացիների մտածողության մեջ որպես հակադրություն վեհին հանդես էր գալիս ստորը, թեև բուն այդ հասկացությունը դեռևս գոյություն չուներ։ Արևը մայր մտնելով, երկիրն ու մարդկանց գցում է ստոր վիճակի մեջ։ Արևի մայրամուտի պահը և մահվան այն համընդհանուր սարսափը, որն այդ դեպքում համակում է մարդկանց, նկարագրվում է Ատոն աստծուն նվիրված հիմնում։

Քննելով իրականության գեղագիտական հատկությունները, որոնց ընդօրինակում է արվեստը, Արիստոտելը գեղագիտական մտքի պատմության մեջ առաջին անգամ խոսում է ստորի մասին և որպես օրինակ բերում Մենելաոսի բնավորությունը (Եվրիպիդեսի «Օրևստ» ողբերգությունից), որի ստորությունն անհրաժեշտությունից չի բխում։

Ստորն այլանդակի ծայրաստիճանն է, առտակարգ նեգատիվ արժեք։ Իրանի բացասական ուժեր են, որոնք իրենց մեջ սպառնալիք են թաքցնում մարդկանց համար, քանի որ դրանք դեռևս ոչ լիովին են ենթարկված նրանց կամքին։ Սթե մարդկությունը չի տիրապետում սեփական արտադրական հարաբերություններին, ապա դա կարող է դառնալ մեծ դժբախտությունների աղբյուր։ Եվ այն բոլոր երևույթները, որոնք վերաբերում են այդ ահեղ վտանգին, ընկալվում են որպես ստոր (առոմային բունավոր սունկը, ֆաշիզմը, միլիտարիզմը և այլն)։

Օրինակ, պատերազմի ստոր բնույթը իսկ կերպով բացահայտել է նկարիչ Վ. Վ. Վերեշչագինը «Պատերազմի աստվածացումը» նկարում։ Նա այդ նկարը նվիրել է անցյալի, ներկայի և ապագայի բոլոր «մեծ նվաճողներին»։

Մարդկանց կողմից իրենց հասարակական հարաբերություններին չտիրապետելու ոչ պակաս ահեղ դրսևորում է բռնապետությունը։ Ահա, օրինակ, ինչպես է բացահայտում նրա ստորությունը XVI դ. ապրած Ֆրանսիացի հումանիստ Էտիեն դը լա Բոեսին. «...Խղճի մտոք ասած,— գրում է նա,— մեծագույն դժբախտություն է կախված լինել մի տիրակալի քմահաճույքից, որի վերաբերյալ երբեք չես կարող իմանալ, թե նա քարի կլինի արդյոք, մինչդեռ միշտ նրա ձեռքին է վատ լինելը, երբ նա այդ ուզենա»[1]։ Լա Բոեսի համար մարդկանց անազատությունը նրանց հասարակական զարմանալի կուրության արդյունքն է. բռնակալն «ինքնըստինքյան պարտված կլիներ, միայն թե երկիրը չհամաձայներ իր տրկությանը։ Ոչինչ հարկավոր չէ նրանից խլել, հարկավոր է միայն ոչինչ չտալ նրան։ Հարկավոր չէ, որ երկիրն իր օգտին ջանքեր գործադրի, միայն թե նա իր դեմ ոչինչ չգործադրի... Ես չեմ պահանջում, որ դուք կռվեք նրա դեմ, հարձակվեք նրա վրա, դադարեցեք միայն նրան աջակցելուց, և դուք կտեսնեք, թե նա ինչպես այն վիթխարի արձանի նման, որի տակից հանել են հիմքը, փուլ կգա սեփական ծանրության

[1] Аристотель. Поэтика, с. 48—49.

[1] Де ла Боэси Этьен. Рассуждение о добровольном рабстве. М., 1952, с. 7.

տակ և ջարդուփշուր կլինի»[1]։ Ֆրանսիացի հումանիստի համար բռնակալության ստորությունը նրա հասարակական անկատարելիության, ժողովրդին ինքնակալի էգոիստական քմահաճույքներին ենթարկելու մեջ է։

Երաժշտությունը համեմատաբար ավելի ուշ (միայն XIX—XX դդ.) է տիրապետել չարի՝ այլանդակի, ստորի կերպարը նկարագրելու ընդունակությանը (Դ. Դ. Շոստակովիչ։ Յոթերորդ սիմֆոնիա)։ Մինչ այդ երաժշտությունն այդ կերպարը հաղորդում էր միջնորդված (Մոցարտի, Բեթհովենի մոտ), պայքարի շիկացածության բացահայտման միջոցով, բարու կողմից այլանդակի ու ստորի հաղթահարման չանքերի չափը ցուցադրելու միջոցով։

ՍԱՐՍԱՓԵԼԻՆ

Սարսափելին ողբերգականին մոտ, բայց նրան խորապես հակադիր կատեգորիա է։ Եթե ողբերգականը միշտ իր լուծումն ունի ապագայի մեջ, ապա սարսափելին անելանելի, անհուսալի է։ Դա դժբախտություն կամ կործանում է, որն իր մեջ լուսավորող ոչինչ չի կրում, մարդկանց կողմից չվերահսկվող, նրանց չենթարկվող, նրանց վրա իշխող դժվարություններից ազատագրվելու ոչ մի հույս չի պարունակում։ Ողբերգականում դժբախտությունը վեհ է, նա այնուամենայնիվ վեհացնում է մարդուն, քանի որ վերջինս մնում է հանգամանքների տերը և, նույնիսկ զոհվելով, հաստատում է իր իշխանությունն աշխարհի վրա։ Սարսափելիում, ընդհակառակը, մարդը հանգամանքների ստրուկն է, նա չի տիրապետում աշխարհին։

Սարսափելին որպես աշխարհընկալման գեղագիտական դոմինանտ հատուկ էր միջնադարյան կրոնական դիտակցությանը, որը մեղապարտներին վախեցնում էր դժոխային տանջանքներով և գալիք ահեղ դատաստանով։

Շեքսպիրի «Համլետում» սարսափելին ողբերգականի երանգն է։ Ուրվականի պատմածը քաղված է սարսափելիի գեղագիտական բանալիով.

Քաղվեցի մեղքիս բողբոջանքի մեջ՝
Անհաղորդ, անտես, առանց օծության, հաշիվ չմաքրած,
Այլ ուղարկվեցի համարատվության
Բոլոր մեղքերս գլխիս վրա դիզած։
Սոսկալի՜, սոսկալի՜, օ՜հ, խիստ սոսկալի[2]։

[1] **Де ла Боэси Этьен.** Рассуждение о добровольном рабстве. М., 1952, с. 11, 14.

[2] Վ. Շեքսպիր, *Ընտիր երկեր, երկու հատորով, հ. 1, Եր., 1969, էջ 37։*

Ճգնաժամային դարաշրջաններում, երբ խորտակվում է մի աշխարհի ընկալումը, իսկ նրան փոխարինելու դեռ չի եկել մյուսը, ամբողջ Տիեզերքը հաճախ ընկալվում է սարսափելիի լույսի տակ։ Որոշակի պատմական կարգի խորտակումը ժամանակակիցների աչքերում հևում է որպես համընդհանուր աղետ։ Անհուսալի սարսափով ու հուսահատությամբ լի նման աշխարհազգացում է հաղորդում, օրինակ, Բրեյգելի «Կույրերը» նկարը, ամբողջ մարդկության պատմական բախտն է համնում շղթայաձև դեպի զառիթափ գնացող կույրերի կերպարում։

Սարսափելիի կատեգորիան ընդգրկում է իրականության այն երեվույթները, որոնց մարդն ազատորեն չի տիրապետում և որոնք նրան բերում են անգամ պատմության մակարդակով անլուծելի դժբախտություն ու կործանում (այստեղից հոռետեսական աշխարհազգացությունը)։

Իսպանացի նկարիչ Խ. Ռիբերայի «Կատոն Ուտիեցու ինքնասպանությունը» նկարի հերոսը նման չէ շեքսպիրյան հզոր տիտաններին։ Հերոսի կործանումը ողբերգական չէ, այլ սարսափելի. նսեմացված են սոցիալական նախասկիզբն ու այն գլխավոր զգացումները, որոնք որոշմված են կտավում՝ դրանք մահվան կենսաբանական վախն են ու ինքնապահպանման բնազդը։ Մարդը պատկերվում է որպես ողորմելի էակ, որն աշխարհ է եկել առանց որևէ բանական նպատակի։ Մեռնելիս նա աշխարհը լցնում է իր հոգեվարքի ճիչով, որը լի է անելանելի թախիծով ու կույր հուսահատությամբ։

Մոդեռնիստական արվեստը պնդում է, որ աշխարհի վիճակը սարսափելի է, նա խելագար է ու լեցուն մարդուն թշնամի, կույր ուժերով։ «Սովորական» սարսափն էր բնորոշում Ֆ. Կաֆկայի նովելների պոետիկան։

Արևմտագերմանացի քննադատ Կ. Գ. Սիմոնը նշում է, որ ներկայումս աշխարհի խելագարությունը ռեալ փաստ է դարձել, և արվեստը չի կարող հաշվի չնստել դրա հետ։ «...Գժատունն ազատորեն ու անամոթաբար ոտք է դրել աշխարհը, որը շրջապատում է մեզ ամեն օր և որը կորցնում է սրամտաբանությունն ու պատճառական կապերը... Մենք... ունկնդրում ենք ատոմային ռումբը հայտնագործողների մասին պատմությունները, որոնք մտել են մենաստան, ինչպես նաև պատմություններն այն կինոաստղերի մասին, որոնք դարձել են բուդդիստուհիներ... Մենք կշտացել ենք պոզիտիվիստական դարից, և ռացիոնալիստականբուրժուա-լավատեսական առաջադիմությունը կանգնած է ատոմային ռումբի

անդունդի առջև»։ Աշխարհի այդ վիճակի բնութագրության մեջ թափանցել են վախը դարի բարդության հանդեպ և պատմական համատարած պեսիմիզմը։ Ողբերգականը այդ հոգևոր մթնոլորտում դառնում է իռացիոնալ, այսինքն՝ վերափոխվում է սարսափելիի։

Այլանդակը, ստորը, սարսափելին աշխարհի նեգատիվ արժեքներ են, բացասական գեղագիտական հատկություններ, որոնք դրոշմվում են արվեստի կողմից և արտացոլվում գեղագիտական կատեգորիաների համակարգում։ Դրանք կարևոր տեղ են գրավում XX դ. արվեստում։ Առանց դրանց չի կարելի հասկանալ, օրինակ, ֆաշիզմի սարսափներն արտացոլող ստեղծագործությունները։ Եվ պատահական չէ, որ տվյալ կատեգորիաները մտել են ժամանակակից գեղագիտության համակարգը։

ԱՄԲՈՂՋԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՄԱՍՆԱՏՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Իրականության և արվեստի գեղագիտական շատ հատկություններ, որոնք անցյալում ունեին հասկացության նշանակություն, ժամանակակից գեղագիտության մեջ ձեռք են բերում ավելի լայն նշանակություն և դառնում են կատեգորիաներ։ Այսպես, միանգամայն իրավացիորեն կարելի է խոսել ամբողջականության և մասնատվածության մասին որպես ժամանակակից արվեստն ըմբռնելու գեղագիտական կարևոր կատեգորիաների մասին։

Այդ տեսանկյունով քննենք Գ. Գրինի «խաղաղ ամերիկացին» վեպի կենտրոնական կերպարները։ Ֆաուլերը՝ անգլիական թերթի ղեթակիցը Վիետնամում, սկեպտիկ է ու ցինիկ, որը հիասթափվել է աշխարհի բոլոր արժեքներից, չեզոք դիրք է գրավում սուր դրամատիկական այն պայքարում, որի վկան ինքն է։ Ֆաուլերը միաժամանակ զուրկ չէ մարդկային ազնվությունից, նա համարձակ է ու խելոք։ Նրա մեջ, օրգանապես ձուլվելով, ազատորեն խաղաղ գոյակցում են ամենահակադիր զգացմունքներ ու մտքեր, արարմունքներ ու գործողություններ։ Նա կարեկցում է վիետնամական ազատագրական բանակին և խաղաղ բնակիչներին, որոնք կործանվում են «խաղաղ ամերիկացու» պրովոկացիաներից, բայց նա չի դատապարտում այն օղաչուին, որը ռումբ էր նետել վիետնամական գյուղի վրա։ Ֆաուլերի հոգեկան աշխարհը մասնատված է. մտքերն ու զգացմունքները զուրկ են ամբողջականությունից, բնավորությունը՝ առանցքից, գիտակցությունը՝ ռեալ կենսական իդեալներից, գործողությունները՝ կենսական նպատակից։ Ֆաուլերը քաղաքականապես չեզոք է, նա կյանքից մի կողմ քաշված ու միայնակ մարդ է, թեև ապրում է մարդկանց մեջ, և նրա շուրջը նուում է պայքարը։ Ֆաուլերի բնավորությունը մոնադ է՝ կտրված աշխարհից և զուրկ ներքին միասնությունից։

Հակասություններից տառապող Ֆաուլերը փորձում է հաղթահարել իր անհամաձայնությունն իրականության հետ, իր գիտակցության մասնատվածությունը։ Այն իրադրության մեջ, երբ նրա միջամտությունը կարող է կանխել արյունահեղությունը և փրկել բոլորովին անմեղ մարդկանց կյանքը, նա թողնում է կողմնակի դիտողի դիրքը և օգնում վիետնամցիներին աղատվելու «խաղաղ ամերիկացուց»։

«Խաղաղ ամերիկացին» գրքի մյուս հերոսը՝ Պայլը, առաջին հայացքից ամբողջական բնավորություն է։ Նրա հոգևոր աշխարհը կստուցվել է ժամանակակից բուրժուական քաղաքակրթության աղդեցության տակ նրա ստանդարտ մասսայական գիտակցության ձևավորման համակարգով։ Կասկածի կամ տատանման ոչ մի սավեր չի առաջանում Պայլի «միաձույլ» գիտակցության մեջ, երբ պրովոկացիոն պայթյունների ժամանակ մեռնում են կանայք, երեխաներ, ծերունիներ։ Դրա հիմքում ընկած է ամենախոր սուբյեկտիվիզմ, այն ամենի արհեստական դուրսնետումը, ինչը հակասում է Պայլի նպատակներին ու իղեալներին։ Պրոպագանդայի հզոր ապարատի օգնությամբ նրա բնավորության միջից զատված են բոլոր հակասությունները։ Ու թեև մեր առջև բնությունից բարեհոգի մարդ է, նրանում բացահայտորեն երևում են երկաթյա ավտոմատիզմն ու միակողմանիության դաժանությունը։ Իր ավարտուն տեսքով «ամբողջական» բնավորության այդպիսի տիպ էր ստեղծվել իր ժամանակին ֆաշիստական Գերմանիայում. «ուժեղ», «բացարիկ» անձնավորություն, որին թույլատրված է ամեն ինչ և որն «ազատ» է խղճից։ Այդ «ամբողջականությունը» մասնատվածության վատթարագույն ձևն է։

Մասնատվածությունն արևմտյան արվեստի բնորոշ պրոբլեմն է։ Այդ հատկությունը հատուկ է մի ամբողջ շարք գեղարվեստական ուղղությունների։ Մասնատվածության մեջ է դեկադենտական արվեստի գեղագիտական ազդեցության էությունը։ Ֆրանսիացի բննադատ Ժ. Կասսուն նշում է ժամանակակից արվեստի դևպի ևս, դևպի դասականների երբեմնի ամբողջականությանը վերադառնալու ձգտումը։ Այդ իդեալը հանդես է գալիս որպես երազանք նոր նախնադարյան դարաշրջանի մասին, որը վերադարձնելու է աշխարհին մարդկային մանկության պարզությունը, ձեռքին՝ հեռանկը, խոսքին՝ թարմությունը։ Ամբողջականություն ձեռք

[1] „Akzente", 1958, № 5, s. 412:

բերելու վարձը երբեմն շատ բարձր է՝ գեղարվեստական մտածողության դեմոկրատիզմը։ Պրիմիտիվիստների գեղանկարչության հաջողությունը հենց նրանց ձևոք բերած ամբողջական հայացքն է աշխարհի մասին, բայց դա ինքնահասարակացման և երևույթի մտածողությանը նմանակվելու ամբողջականություն է (տե՛ս, օրինակ, Ն. Փիրոսմանիշվիլու «Ձկնորսը քարափների միջև» նկարը)։

Ամբողջական ու մասնատված գիտակցության պրոբլեմը վաղուց արդեն դրված է սովետական գրականության մեջ։ Այդ պլանով հետաքրքիր է համեմատել Ա. Ա. Ֆադեևի «Ջախջախում» վեպից Մեչիկի և Լևինսոնի կերպարները։

Մեչիկի ներքին աշխարհն ինտելեկտուալ կերպով և հուզականորեն բարդացված ու խճճված է։ Նրան տանջում ու կրծում են մշտական ինքնավերլուծությունը, ինքնախարազանումը։ Նրա բնավորության հիմնական գիծը կամազրկությունն է։ Նա սոցիալական բարդ պայքարում առանց առանցքի, առանց որոշակի վերքի մարդ է։ Մեչիկին զբաղեցնում էր միայն մի միտք, որը հայտնի չէ, թե երբ է ծնվել նրա մոտ, և այժմ նա անփոփոխ անդրադառնում էր դրան, ինչի մասին էլ մտածելիս լիներ։ Այդ միտքը հանգում էր այն բանին, թե ինչպես կարելի է այս կամ այն ճանապարհով ավելի շուտ հեռանալ ջոկատից։ Մեչիկը գիտեր, որ այդ միտքն ինչ-որ բանով վատ է, շատ ամոթալի, բայց նա գիտեր նաև, որ այժմ արդեն չի կարող հրաժարվել դրանից, բոլոր ուժերով ձգտում է իրականացնել մտադրությունը։ Լևինսոնի հետ գիշերային զրույցում Մեչիկը խոստովանում է. «... ինձ թվում է, որ ես ոչնչի և ոչ մեկի պետք չեկող պարտիզան եմ, և ավելի լավ կլինեի, եթե դուք ինձ ուղարկեիք... Ո՛չ, դուք չմտածեք, թե ես վախենում եմ կամ ձեզանից ինչ-որ բան եմ թաքցնում, բայց չէ որ ես իրոք ոչինչ չեմ կարող անել և ոչինչ չեմ հասկանում... Չէ որ ես այստեղ ոչ ոքի, ոչ ոքի հետ չեմ կարող մտերմանալ, ոչ ոքից աջակցություն չեմ տեսնում, իսկ մի՞թե ես մեղավոր եմ դրանում։ Ես բոլորին մոտենում էի բաց սրտով, բայց միշտ զեմ էի առնում կոպտության, ծաղրուծանակի, թեև ես բոլորի հետ միասին նվիլ եմ մտերներում և ծանր վիրավորվել. դուք այդ գիտեք...»[1]։

Մեչիկի եսակենտրոնությունն ու ինքնամփոփվածությունը նրա գիտակցության մասնատվածության, ոչ ամբողջականության արդյունքն է։ Լսելով Մեչիկի անկեղծ խոստովանությունները, Լևինսոնն անում է նրա բնավորության էությունը ճիշտ բնորոշող եզրակացություններ. «Ա՛յ քեզ անլուծելի շփոթ ստեղծող», «անպետք մտածողիկ», «ա՛յ, շիլաշփոթ»։ Գիտակցությունը՝ շիլաշփոթ, բնավորությունը՝ շիլաշփոթ. ահա գլխավորը Մեչիկի անհատականության մեջ։

Ի հակադրություն Մեչիկի մասնատված բնավորության, Լևինսոնի բնավորությունը միաձույլ է, միապյալ վիճակված նպատակով։ Նրանում ապրում էր «վիթխարի, ոչ մի ուրիշ ցանկության հետ չհամեմատվող նոր, գեղեցիկ, ուժեղ և բարի մարդու ծարավը»։ Նման ամբողջականությունն ընդհանուր ոչինչ չունի միակողմանիության, ինտելեկտուալության հետ։ Այն չի հակասում ո՛չ բարձր, իսկական մարդկայնությանը, ո՛չ իրականության բուն փաստերին։ «Ամեն ինչ տեսնել այնպես, ինչպես այն կա. նրա համար, որպեսզի փոխել այն, ինչ կա, մոտենալ այն, ինչը ծնվում է և պետք է լինի»[1],— ահա թե ինչպիսի պարզ ու դժվար իմաստության է հանգել Լևինսոնը։

Սակայն օրինաչա՞փ է արդյոք խոսել հերոսի բնավորության մասնատվածության և ամբողջականության մասին որպես գեղագիտական, այլ ոչ թե նրա բարոյական հատկության մասին։ Իհարկե, մասնատվածությունը որոշում է բնավորությունը նաև բարոյական կողմից, բայց բարոյագիտականն այստեղ զուգակցվում է գեղագիտականի հետ։ Մարդու բուն բարոյագիտական, ինտելեկտուալ, հուզական հատկությունները դարձել են ուղղակի գեղագիտական գնահատականների առարկա։ Բնութագրելով բարոյագիտականի գեղագիտական նշանակությունը ռուսական գրականության մեջ, Մ. Գորկին ընդգծել է, որ նրան հատուկ է արդարացիության գեղեցկությունը։ Լ. Ն. Տոլստոյի համար արվեստը բարին ու չարը տարբերելու եղանակներից մեկն է, իսկ բարին արվեստի կարևորագույն աղբյուրն է։ «Արվեստը,— գրել է նա,— այն բանը պատկերելու կարողությունն է, ինչը պետք է լինի, այն, ինչին պետք է ձգտեն բոլորը, այն, ինչը մարդկանց առավել շատ բարիք է տալիս... Մարդկությունն այդպիսի երկու իդեալներ է ապրել և այժմ ապրում է երրորդի համար։ Նախ և առաջ՝ օգտակարություն, ամբողջ օգտակարը արվեստի ստեղծագործության էր, այդպես էլ համարվում էր այն. ապա՝ գեղեցիկը և այժմ՝ բարին, լավը, բարոյականը»[2]։

Իրոք, մարդկության պատմության մեջ, ինչպես արդեն նշվել է, փոփոխվում էր գեղագիտական հատկությունների բնույթը։ Սկզբում օգտապաշտականը, անմիջականորեն օգտակարը հանդես էր գալիս որպես

[1] **Фадеев А. А.** Собр. соч. В 5-ти т., М., 1959, т. 1, с. 103.

[1] **Фадеев А. А.** Собр. соч. В 5-и т., М., 1959, т. 1, стр. 105—106.

[2] **Толстой Л. Н.** О литературе. М., 1955, с. 303.

գեղագիտական։ Այնուհետև հասարակական պրակտիկայի և գեղագիտականի միջև կապը բարդանում էր, մարդկությունը բացահայտեց, մասնավորապես, բարոյականության հրևույթների գեղագիտական իմաստավորությունը։

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՍԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ ԴՐԱՆՑ ՓՈԽՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԿԱՏԵԳՈՐԻԱՆԵՐԻ ՀԵՏ

Գեղագիտական կատեգորիաներից բացի գեղագիտության համակարգում մտնում են հասկացությունները, որոնք չունեն այնքան լայն իմաստ և նշանակություն, ինչպես կատեգորիանները։ Հասկացությունները կարող են արտացոլել գեղագիտական հիմնական կատեգորիաների որոշակի կողմերը (նազանիությունը, օրինակ, գեղեցկության դրսևորումներից մեկն է) կամ բնութագրել կյանքի ու արվեստի գեղագիտական այն հատկությունները, որոնք զարգացման տվյալ փուլում չունեն ընդհանրացնող նշանակություն։

Գեղագիտական հասկացությունների և կատեգորիաների միջև անանցանելի սահման չկա. առաջինները երբեմն կարող են վերաճել երկրորդների։ Երբ դարաշրջանի առաջատար գեղագիտական երևույթների մեջ այս կամ այն գեղագիտական հատկությունը դուրս է գալիս առաջին պլան, գեղագիտությունն առանձնացնում է այն որպես հատուկ գեղագիտական կատեգորիա։ Այսպես, սենտիմենտալիզմի զարդացումը, իսկ ավելի ուշ բուրժուական մելոդրամայի զարդացումն առաջին պլանի վրա քաշեց գեղագիտական այնպիսի հատկություն, ինչպիսին սրտաշարժությունն է, և գեղագիտական տարբեր համակարգերում սկսվեց նրա մշակումը որպես գեղագիտական կատեգորիա։

Միջին դարերի արվեստին՝ դեպի ճգնավորությունը նրա միտումներով, հատկանշական չէ հրապուրվածությունը որպես գեղագիտական հատկություն, ուստի և այդ ժամանակաշրջանում գեղագիտության առջև չէր կարող ծագել այդ կատեգորիայի մշակման խնդիրը։ Նրբագեղ և նրբին՝ գեղագիտական պահանջմունքների բավարարման ձգտումը Իեննսանսի և բարոկկոյի արվեստում ծնից կերպարներ, «որոնք զուրկ են դասական վեհ պարզությունից», և «ոչ այնքան գեղեցկության, որքան հրապուրիչի»[1] որոնումներ։ Հրապուրիչն զգայականորեն գրավիչ է, զգայականորեն սիրունը առանձնացվում է գեղեցկից ոչ որպես նրա հրանգը,

[1] Bayet C. Précis d'histoire de l'art. P., 1886, p. 329.

այլ որպես ինքնուրույն գեղագիտական կատեգորիա, և գեղագիտությունն այն ընդգրկում է իր համակարգում։

Գեղեցկությունը որքան ավելի շատ է ազատագրվում ֆիզիկական տարրից և ներթափանցվում հոգեկանով, գրել է գերմանացի տեսաբան Կ. Ռոզենկրանցը, այնքան նա ավելի վեհ է. ընդհակառակն, որքան ավելի է գերակշռում նրանում զգայական սկզբունքը, այնքան նա հրապուրիչ է[1]։ Պետերբուրգի գեղագիտության պրոֆեսոր Լ. Սակկիտտին այդ կատեգորիան բնորոշում է հետևյալ կերպ. հրապուրիչը արտաքին զգայություններին ուղղված գեղեցկություն է, «որը ֆիզիկական բավականություն է պատճառում արտաքին զգայությունները շոյելու իր ընդունակությամբ»[2]։ Հրապուրիչը որպես գեղագիտական կատեգորիա սկսում է ձևոք բերել կատեգորիալ նշանակություն՝ երբ արվեստը սկսում է ցուցադրել հետաքրքրություն դեպի մերկ բնօրինակը, որն ի դեպ զուրկ է անտիկ աշխարհի սառն անկրքությունից (համեմատեցեք Միլոսյան Վեներան Ջորջոնայի և Պուսսենի Վեներայի հետ). հրապուրիչի պրիզմայով ընկալվում են բնապատկերները, նատյուրմորտները, կենցաղային իրերը։ Հրապուրիչը Վերածնության արվեստի կողմից օգտագործվում էր որպես փաստարկ և որպես զենք ընդդեմ միջնադարյան ճգնավորական գիտակցության։

Հրապուրիչի տեսական մշակումը տարվում է ոչ միայն նոր արվեստի նյութի վրա, այլև այդ կատեգորիան կարծես շրջվում է դեպի անցյալը, և արվեստի պատմության մեջ սկսում են հրապուրիչը որոնել որպես ինքնուրույն գեղագիտական հատկություն։ XIX դ. անգլիացի գեղագետ Վ. Լեկկին գրում է, որ հրապուրիչը արվեստում գավերգում է կյանքի հաճույքն ու ուրախությունը։ Այն համերաշխ է ժամանակակից աշխարհայացքի հետ, որը հիմնված է ոչ թե նախկին ճգնավորական, այլ նորագույն «ինդուստրիալ» փիլիսոփայության վրա։ «Առաջինը լոզունգը մարմինը մեռցնելն է, իսկ երկրորդինը՝ զարդացումը։ Առաջինը ձգտում է նվաղեցնել, իսկ երկրորդը՝ մեծացնել ցանկությունը»[3]։

Ա. Շոպենհաուերն ընդունում է հրապուրիչի գոյությունը, բայց այն համարում է բացասական գեղագիտական հատկություն, որը կապված է «հոպիտ սուբյեկտիվ վավաշոտության ոգու հետ։ Ուստի արվեստի մեջ ան-

[1] **Rozenkranz K.** Aesthetik des Hässlichen. Königsberg, 1853, S. 283.

[2] **Саккетти Л.** Эстетика в общедоступном изложении. Пг., 1917, т. 2, с. 48.

[3] **Lecky.** History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe. L., 1866, vol. 2, p. 395—396.

նուրեք պետք է խուսափել հրապուրիչից»[1]։ Ընդհակառակն, մի շարք տեսաբաններ (օրինակ, Ջ. Ռյոսկինը, Տ. Լիպսը, Պ. Սուրիոն և ուրիշներ), հրապուրիչն առանձնացնում են որպես ինքնուրույն գեղագիտական հատկություն, որի իմաստավորման համար անհրաժեշտ է գեղագիտական հատուկ կատեգորիա։

Հնարավոր չէ ըմբռնել ժողովրդական հեքիաթի գեղագիտությունն առանց ճշաշալիի հասկացության։ Այդ հասկացությունը կարևոր է նաև պրոֆեսիոնալ արվեստի շատ ստեղծագործությունների (օրինակ, Ֆ. Մ. Դոստոևսկու ստեղծագործության) քննադատական վերլուծության համար։ Հրաշալիի հասկացությունն օգնում է իմաստավորելու է. Գոֆմանի ստեղծագործությունների պոետիկան, բացահայտելու դոգոլյան «Քթի» յուրահատկությունը։ Այդ հասկացությունը գիտական շրջանառության մեջ մտցրեց և նախնական մշակումը տվեց Դ. Դիդրոն։ Նա գրել է, որ հրաշալին պետք է դառնա արվեստի հիմնական առարկան, կապելով նրա արտացոլումը ստեղծագործության փիլիսոփայականության, կյանքի լայն ընդհանրության հետ։ Դիդրոն ընդգծել է հրաշալի և բացառիկ հանգամանքների կարևորությունը գեղեցկի բացահայտման համար։

Իրականության և արվեստի գեղագիտական բազմազանությունն ու հարստությունը պայմանավորում են, բացի ավանդութային և կայուն կատեգորիաներից (գեղեցկի, վեհի, ողբերգականի, կոմիկականի), այնպիսի հատկություններ արտացոլող նոր գեղագիտական կատեգորիաների և հասկացությունների առաջքաշումը, որոնք կյանքում և գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ գտնվում են բարդ և ճկուն փոխկապակցության, փոխադարձ անցման և փոխներանգավորման մեջ[2]։

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱԶՄԱԶԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ԴԻԱԼԵԿՏԻԿԱԿԱՆ ՓՈԽԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿՅԱՆՔՈՒՄ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Մարդու փոխազդեցությունն իրական աշխարհի հետ բարդ ու բազմազան է։ Հանգամանքները հոսուն ու փոփոխական են, իսկ մարդը, մնալով ինքն իրենով, ամեն մի իրադրության մեջ հավասար է և հավասար չէ իրեն, նույնն է և միաժամանակ տարբեր։ Նա ինչ-որ հարաբե-

[1] Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Спб. 1889, т. 1, с. 214.

[2] Գեղագիտական հատկությունների յուրատեսակ համակարգ է արտացոլում, օրինակ, ճապոնական այն դիմակների պատկերասրահը, որոնք պատկերում են ավանդութային պերսոնաժների՝ գեղագիտական կայուն բնութագրություններով (Օվարի, Սիմբարո, Տենգու, Տենգու-Կարասու և ուրիշներ)։

րություններում լավ է, մյուսներում՝ վատ, ինչ-որ հարաբերություններում կոմիկական, ուրիշներում՝ հերոսական և այլն։ Բացահայտել բնավորության ու հանգամանքների դիալեկտիկական այդ փոխազդեցությունն արվեստի միջոցներով՝ նշանակում է կյանքն արտացոլել գեղագիտորեն բազմակողմանի, ծավալուն դիտված, նրա գեղագիտական տարբեր հատկությունների մեջ։

Շեքսպիրի ողբերգություններում համարձակորեն ներխուժում է ժողովրդական սրամիտ խեղկատակի կատակերգական նախասկիզբը։ «Անգլիական ողբերգության առանձնահատկություններից մեկը՝ ֆրանսիացու զգացմունքների համար այնքան վիրավորական, որ Վոլտերը Շեքսպիրին անվանել է անգամ հարբած վայրենի, վեհի ու ստորի, սարսափելիի ու ծիծաղելիի, հերոսականի ու խեղկատակայինի զվարճալի խառնուրդն է»[1]։

Մի վրձնախազով գեղագիտորեն տարբեր գույների զվարճալի զուգակցումը հատուկ է նաև Սերվանտեսի ստեղծագործությանը։ Թերևս չկա գեղագիտական այնպիսի հատկություն, որը չլիներ Դոն Քիշոտի բնավորության մեջ։ Նրանում կան թե՛ վեհ, թե՛ գեղեցիկ, թե՛ գեղագիտորեն բացասական գծեր, թե՛ ռոմանտիկականը, թե՛ հրաշալին, թե՛ սրատաշարժը։ Եվ այդ ամբողջ գեղագիտական սպեկտրի բազմազան գույները պարզորոշ նկատվում են տրագիկոմիկականի ֆոնի վրա։

Իսպանացի դրամատուրգ Լոպե դե Վեգան նշել է դրամատուրգիայում ողբերգականի ու կոմիկականի միացման օրինաչափությունը, քանի որ բուն իրականության մեջ այդ նախասկիզբները գտնվում են «խառը» վիճակում։ Իսկ այդ մասին Գ. Լեսինգը գրել է. «Ճի՞շտ է արդյոք, որ բնությունն ինքը մեզ համար սովորականը վեհին, կատակայինը լուրջին, ուրախը տխուրին զուգակցելու օրինակ է ծառայում։ Ըստ երևույթին, այո»[2]։

Իդեալիստական կերպարում գեղագիտական տարբեր հատկությունների փոխազդեցության ու փոխադարձ ներթափանցման ճկունությունը չի զրկում նրան որոշակիությունից։ Այլ կերպ ասած, գեղարվեստական կերպարի գեղագիտական բազմաձայնությունը չի բացառում նրա գեղագիտական դոմինանտը։ Դա միշտ առավելապես վեհ, կոմիկական կամ ողբերգական կերպար է։

Ահա կոմսուհու կերպարը Ա. Ս. Պուշկինի «Պիկովայա դամայում»։ Այդ կիսամեռ պառավը զուրկ է ինտելեկտուալ, հուզական բովանդակու-

[1] Маркс К., Энгельс Ф., Соч. 10, с. 174.

[2] Лессинг Г. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936, с. 254.

թյունից, քանի որ նրանում արդեն խլացել է հոգևոր կյանքը։ Նրանում խելքն ու զգացմունքները հազիվհազ են ջերմանում, առկայծում, ծխում, բայց արդեն ոչ մի կերպ չեն փայլում հարստությամբ ու բազմազանությամբ։ Եվ այնուամենայնիվ այդ կերպարը բազմակողմանի է, ծավալուն, որովհետև պառավին տրված են գեղագիտական տարբեր բնութագրումներ. նրա կերպարում կա և՛ գեղեցիկը, և՛ այլանդակը, և՛ վեհորեն վսեմը, և՛ ստոր-հրեշավորը, և՛ ողբերգականը, և՛ կոմիկականը։

Սակայն այդ կերպարի գեղագիտական դոմինանտը ստորն ու այլանդակն են։ Դա կարծես այն հիմքն է, որի վրա ծավալվում է գեղագիտական բազմերանգությունը։ Կոմսուհին զզվելի է իր զուտ ֆիզիկական անկման մեջ. հին արիստոկրատական վերջին տոհմի այդ ներկայացուցիչը ոչ միայն «այն դարի», այլև կարծես այն աշխարհի ծնունդն է։

Կոմսուհու կերպարի բուն գեղագիտական դոմինանտը հարուստ է նրբերանգներով։ Ահա պառավի կենտրոնական բնութագրումներից մեկը. «Նա մասնակցում էր բարձր հասարակության բոլոր դատարկաբանություններին, քարշ էր գալիս պարահանդեսներում ու նստում էր անկյունում, կարմիր շպարով պատած և հին մոդայով հագնված, որպես պարահանդեսի դահլիճի այլանդակ ու անհրաժեշտ մի զարդարանք. խոնարհ ողջույններով, որպես սահմանված ծիսակատարություն, նրան մոտենում էին եկող հյուրերը, և հետո այլևս ոչ ոք չէր զբաղվում նրանով»[1]։ Այստեղ նախադասության իմաստային ամեն մի օղակ ուժեղացնում է կերպարի գեղագիտական հիմնական բնութագրությունը։ Կոմսուհին՝ զառամյալ, գրեթե քայքայված մասնակիցն է բարձր հասարակության բոլոր դատարկաբանությունների, («դատարկաբանություն» բառը նվաստացնում է թե՛ աշխարհը, թե՛ նրա դատարկաբանության մասնակցին)։ Պառավը չի գնում, չի այցելում, այլ քարշ է գալիս պարահանդեսներում (դրանով ընդգծվում է նրա բոլորովին անպետք լինելը)։ Անկյունը, որտեղ նստում է պառավը պարահանդեսի ժամանակ, նույնպես նվաստացնում է նրա կերպարը (առաջանում է զուգորդություն այն անպետք իրի հետ, որը խցկել են մի անկյուն)։ Պառավի դեմքի կարմիր շպարը է՛լ ավելի է ընդգծում նրա զառամությունը, այլանդակությունը։ Նա ծառայում է պարահանդեսի դահլիճի այլանդակ ու անհրաժեշտ մի զարդարանք, որին «խոնարհ ողջույններով մոտենում էին եկող հյուրերը»՝ սա կարծես ստորի տեսանելի պատկերն է, որին «որպես սահմանված ծիսակատա-

[1] Այստեղ և այսուհետև մեջբերումներն ըստ՝ Ա. Ս. Պուշկին, Երկեր, հ. 4, Երևան 1955, էջ 274—307։

րություն» խոնարհաբար ողջունում են ունայն աշխարհում։ Բայց նույնիսկ ունայն, ինքնըստինքյան բոլորովին անպետք աշխարհում հարկավոր չէ այդ «այլանդակ զարդարանքը», այդ պատճառով էլ պառավին խոնարհ ողջույն տալուց հետո «այլևս ոչ ոք չէր զբաղվում նրանով»։

Կոմսուհու այլանդակությունը, նրա հոգեկան սնանկությունը և անպետքությունը, նրա ապրած կյանքի աննպատակությունն ու ապարդյունությունը լրացվում են այլանդակի դարձյալ մի նրբերանգով՝ անկենդանությամբ. «...երկու սպասավորներ պառավին բարձրացրին և ներս մտցրին դռների միջով», «...կոմսուհու թևերն ընկած տնից դուրս բերին սամույր քուրքով կոլոլված կորամեջք այդ պառավին...», «կոմսուհին, հազիվ կենդանի ներս մտավ ու ընկավ վոլթերյան թիկնաթոռի մեջ»։ Անկենդանությունն արտահայտվում է նաև անոգեշնչվածության մեջ. «...նրա պղտոր աչքերի մեջ երևում էր մտքի կատարյալ բացակայություն»։

Պուշկինը հաղորդում է պառավի նողկալի նկարագիրը։ Այդ մոտիվն առանձնապես սուր է հնչում նրա քնելու պատրաստվելու տեսարանում. «Արծաթակար դեղին զգեստն իջավ նրա ուռած ոտներին։ Հերմանը տեսնում էր նրա հարդարանքի նողկալի գաղտնիքները...»։ Կոմսուհու բնավորության ստոր գծերը թափանցում են նաև նրա խոսելաձևը, որտեղ յուրաքանչյուր նախադասություն հրաման է կամ ճիչ, հրաման կամ հեգնական ծաղրանք, քմահաճուհու բծախնդրություն կամ կապրիզ։

Սակայն կոմսուհու կերպարն ունի նաև ուղղակի հակադիր գեղագիտական հատկություններ։ Մի քանի առումներով նա ընթերցողի առջև կանգնում է իր գեղեցիկ և նույնիսկ վեհ-վսեմ նկարագրով, որ վերապրել է հեղինակն անցյալից։ Նրա ննջարանում պատից կախված էր մի դիմանկար, որ Փարիզում նկարել էր m-me Lebrun-ը և պատկերում էր «ջահել գեղեցկուհու՝ արծվաքիթ, մազերը քունքերից ետ սանրած ու փոշեցան մազերի մեջ մի վարդ»։ Ազնվակիրթ գեղեցկուհու դիմանկարային կերպարանքը համընկնում է այն բանի հետ, որը ծագում է Տոմսկու պատմած անեկդոտից։

Գեղեցկությունը լուսավորում է պառավի կերպարը նրա կյանքի վերջին ակնթարթում։ Եվ եթե կոմսուհու այլանդակությունն ընդգծվում է նրա մեռելայնության, ապա գեղեցիկ գծերը բացահայտվում են աշխուժացման միջոցով։ Կյանքի վերջին րոպեները լուսավորում են կոմսուհու մեռելային կերպարանքը և կարծես մի պահ մարդկայնացնում նրան։ Անծանոթ տղամարդու՝ Հերմանի հայտնվելը կոմսուհու ննջարանում նրա վրա ուժեղ տպավորություն է գործում. «...հանկարծ այդ մեռած դեմքը

փոխվեց անբացատրելի կերպով։ Շրթունքները դադարեցին շարժվելուց, աչքերը կենդանացան...»։ Հերմանի արտասանած արիստոկրատուհու սիրեցյալի անունը վերստին կյանքի լույսով ողողեց նրա դեմքը. «Կոմսուհին, ըստ երևույթին, շփոթվեց։ Նրա պիմագոնները պատկերում էին հոգու ուժգին լարում... — Երրորդ անգամ ատրճանակը Հերմանի ձեռքին տեսնելուն պես կոմսուհին «ուժեղ ատելություն արտահայտեց» նվ վերջապես, ինքնապաշտպանության զգացումն այնքան ուժեղ էր, որ մնռնելով, պառավը կարծես վերակենդանանում է և վերջին անգամ բռնկվում կյանքի կրակով. «...նա գլխով արավ ու ձեռքը բարձրացրեց, ասես կրակոցից պաշտպանելով... Ապա նա ընկավ մեջքի վրա... ու մնաց անշարժ»։

Եթե մարդն ընդունակ է հոգու ուժգին լարման, եթե անգամ մահվան ժամին նրան լուսավորում է վերածնվածության գեղեցիկ լույսը երիտասարդության սիրային պատմությունը հիշելիս, նշանակում է, այդ մարդու բնավորության մեջ, որքան էլ նա մութ ու ստոր լինի, մնացել են լուսավոր ու գեղեցիկ կողմեր։

Պառավի կերպարը գունազարդված է դարձյալ մի դեպպիտական գույնով՝ ազգի լրջականությամբ։ Ողբերգական է այն, որ վերակենդանացումը վրա է հասնում միայն նրա մահամերձ րոպեներին։ Կոմսուհու մահը պատրված է խորհրդավորությամբ, լուսավորված է ստրատիլի գրամատիկական լարվածության ստեղծող լույսով, որը հատկապես զգացվում է բնության մեջ. «Եղանակը սարսափելի էր. քամին ոռնում էր, թաց ձյունն իջնում էր փաթիլներով, ապա լուսավորում էին յապտիրթ

Գեղագիտությունը արվեստի սոցիոլոգիան է

(Գիտություն գեղարվեստական ստեղծագործության հասարակական բնույթի մասին)

I

ԱՐՎԵՍՏԸ ՈՐՊԵՍ ՍՈՑԻԱԼԱԿԱՆ ԵՐԵՎՈՒՅԹ

ԱՐՎԵՍՏՆ ԱՆՀԱՏԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՄՈԴԵԼՆ Է ԵՎ ԱՇԽԱՐՀԻ ԱՐՏԱՑՈԼՈՒՄԸ

Առանձին գիտությունները և հոգևոր ու պրակտիկ գործունեության ճյուղերը յուրացնում են աշխարհի զանազան ասպեկտները, թույլ տալիս ձևավորելու և իրականացնելու անհատի այս կամ այն կողմը և համապատասխանորեն ստեղծում են մշակութային որոշակի արժեքներ։ Իսկ արվեստն աշխարհի ընկալման հրաշխավորն է նրա ամբողջականության մեջ, անհատի ամբողջականության, մարդկության մշակույթի և կենսափորձի ամբողջականության պահապանը։

Արվեստի համաշխարհային-պատմական այդ դերը կյանքի է կոչում նրա բազմաֆունկցիոնալությունը, ապահովում նրա անհրաժեշտությունն ու արժեքը մարդկության զարգացման բոլոր փուլերի համար, չնայած նրան, որ գեղարվեստական ստեղծագործության ֆունկցիաներից համարյա յուրաքանչյուրն ունի իր «փոխարինողը» զարգացած հասարակական համակարգում. արվեստն իմացություն է, սակայն կա աշխարհը ճանաչող գիտություն. արվեստը դաստիարակություն է, բայց կա մանկավարժություն, որն զբաղվում է այդ պրոբլեմներով. արվեստը լեզու է և ինֆորմացիայի միջոց, բայց կան բնական լեզուներ և ինֆորմացիայի ժամանակակից մասսայական միջոցներ. արվեստը գործունեություն է, բայց աշխատանքը մարդու գործարար էության դրսևորման գլխավոր ձևն է, որը վերափոխում է աշխարհը։ «Փոխարինողները» չեն փոխարինում արվեստի բազմաֆունկցիոնալության բազմաթիվ ասպեկտներին, կամ, ընդհակառակը, արվեստը չի փոխարինում մարդու գործունեության ձևերից ոչ մեկին, քանի որ յուրաքանչյուր գործունեություն վերաստեղծում, մոդելավորում է առանձնահատուկ կերպով։ Եվ այդ առանձնահատկության ըմբռնման բանալին արվեստի այն ֆունկցիաներում է, որոնք գործնականորեն ոչինչ չեն կրկնում, հանդիսանալով գեղարվեստական գործունեության եզակի արտոնությունը՝ արվեստի գեղագիտական ու հեդոնիստական ֆունկցիաների մեջ։

Դեռևս հնում նկատվել է, որ արվեստը «ուսուցանում է հաճույք պատճառելով»։ Գեղագիտական այն ներգործության ու հաճույքի միջոցով, որ մարդն ստանում է գեղարվեստական ստեղծագործության և արվեստի ընկալման պրոցեսում, իրականացվում է և՛ նրա դաստիարակչական ազդեցությունը, և՛ տեղեկացումը, և՛ իմացությունը, և՛ փորձի հաղորդումը, և՛ աշխարհի վիճակի վերլուծությունը, կառուցումն ու ներշնչող ներգործությունը։ Պրոբլեմների այդ ամբողջ գումարը հետազոտողին անխուսափելիորեն հանգեցնում է մարդու բնույթի հարցին, որը և բնորոշում է արվեստի առանձնահատկությունը։

Կ. Մարքսն ու Ֆ. Էնգելսը դեռևս XIX դարում առաջին անգամ մոտեցան մարդու քննությանը նրա գործնական էության տեսակետից։

Անհատի իբրև գործող անձի մեկնաբանությունը մարքսիստական ավանդույթի սահմաններում, ստեղծագործաբար զարգացրեց Ա. Գրամշին, որն ընդգծել է, թե մարդն իր գործողությունների պրոցեսն է։ Պրոբլեմի նման ըմբռնումն ընկած է ժամանակակից այն խորհրդածությունների հիմքում, թե անհատի կառուցվածքը բնորոշում են մարդկային գործունեության կառուցվածքի հիմնական տարրերը։

Բ. Գ. Անանևի առաջարկած մարդկային գործունեության կառուցվածքի սխեմայում կան երեք տարրեր՝ աշխատանք, իմացություն, շփում. Մ. Ս. Կագանը լրացրեց այդ սխեման ևս մեկ տարրով՝ գնահատությամբ, և մարդկային գործունեության մասին իր պատկերացումը կիրառեց արվեստի բնույթի վերլուծության նկատմամբ[1]։ Այդ պատկերացումը այնուամենայնիվ, լրիվ չստացվեց։ Մարդկային գործունեության Մ. Ս. Կագանի առանձնացրած տիպերում խոսքն այն գործունեության

[1] *Տե՛ս* Каган М. С. Человеческая деятельность. М. 1976։

մասին չէ, որն ուղղված է, այսպես ասած, սուբյեկտից դուրս, այլ սուբյեկտից ներս[1], այսինքն՝ անձի ինքնաստեղծման մասին։ Այն կտրված չէ նրա գործունեության մյուս ասպեկտներից և կախման մեջ է գտնվում նրանցից։ Գործունեության այդ տիպն ապահովվում է մարդու սուբյեկտիվ ուժերի ծավալումով դեպի դուրս և միայն նրանց միջոցով էլ իրականացվում է։ Մյուս կողմից՝ միայն որոշակի կերպով իրեն գիտակցող անձը կարող է վարել աշխատանքային, դնահատու, հաղորդակցական և ճանաչողական գործունեություն։ Ինչպես անհատը իր էությամբ հասարակական կապերի միագումար է, այնպես էլ նրա հասարակական կապերը նրա էության ապատարկայացումն են ու ինքնաիրագործումը։ Դիալեկտիկական այդ փոխներգործությունն առանձնապես կարևոր է այսօր, երբ անհատի դերը բարձրանում է նրա սոցիալական բոլոր պրոցեսներում։ Նման անհատի դաստիարակությունը դառնում է զարգացած սոցիալիստական հասարակության գլխավոր խնդիրը։

Այդ ամենը հաշվի առնելով նպատակահարմար է դառնում արվեստի պրոբլեմները հետազոտելիս հենվել մարդկային գործունեության երկու տարրերից բաղկացած մոդելի վրա, որոնցից յուրաքանչյուրն իր հերթին բաժանվում է ենթատարրերի։

I. Սուբյեկտի գործունեությունը՝ ուղղված դեպի դուրս. ա) իմացություն, բ) գնահատում, գ) աշխատանք, դ) շփում։

II. Սուբյեկտի գործունեությունը՝ ուղղված դեպի ներս. ա) ինքնաճանաչում, բ) ինքնագնահատում, գ) ինքնաստեղծում, դ) «ինքնաշփում» (ինքնահաղորդակցություն)։

«Ինքնաշփումը» կարող է իրականացվել երկու պլանով. նախ՝ որպես բարդ պրոբլեմի ներքին քննարկումը, «Ես»-ի և «դեմ»-ի կշռադատումը, ներքին մենախոսությունը երկխոսության ձևով, որը ճշմարտությունը գտնելու երևույթների դիալեկտիկական հակասության վրա հենվող լավագույն միջոց է, երկրորդ՝ որպես հարաբերություն, որը գոյանում է բուն իմաստով գիտակցության ու ենթագիտակցության միջև։ Անձի դրսևորման այդ պլանը բացահայտվել է ռեալիստական արվեստով, որը տիրապետում է հոդերանական վերլուծության մեթոդին (Լ. Ն. Տոլստոյ, Ֆ. Մ. Դոստոևսկի) և կարողանում է բացահայտել թե՛ գիտակցության հոսքը հասարակության հետ նրա կապի մեջ, թե՛ ենթագիտակցական պրոցեսները գիտակցության հետ նրանց կապի և նրանց լեզվական դրսևորման մեջ։

[1] Հնարավոր է նաև մարդկային գործունեության այսպիսի տիպաբանություն. քննադատություն, ըմբռնում, հորինում։

«Դեպի դուրս» և «դեպի ներս» գործունեությունները փոխկապակցված են։ Գործելով աշխատանքի, իմացության, գնահատման և շփման պրոցեսում, մարդը ծավալում, հարստացնում և զարգացնում է իր էական ուժերը։ Մյուս կողմից, ամեն մի ինքնագնահատում, ինքնաճանաչում, ինքնաստեղծում և «ինքնաշփում» ոչ միայն անհատին ձևավորող ու կառուցող, այլև կյանքի մեջ մարդու գործարար ներխուժումը ձևլող պրոցես է։

Անհատի դաստիարակությունը երբեմն ըմբռնվում է որպես անհատի կողմից արտաքին ներգործության պասսիվ ընկալում։ Ընդ որում հաշվի չեն առնվում նրա ներքին դիրքորոշումների արգելափակոցները։ Պարզելի է, իհարկե, տարբեր դիրքավորումների, նպատակների և հիմքի վրա։ Սակայն նման աղճատություն ընթանում է ոչ թե մարդու ներքին կառուցվածքի վրա ազդելու, այլ միայն նրա հետ փոխներգործության միջոցով։ Դաստիարակությունը միշտ նաև ինքնադաստիարակություն է, այսինքն՝ մի պրոցես, որը վերահսկվում ու սրբագրվում է անհատի գիտակցությամբ ու կամքով, ոչ միայն դրսից եկող՝ այլև բուն անձի կողմից դեպի ներս ուղղվող պրոցես։ Միայն այդ մոմենտներն հաշվի առնելով կարելի է հասկանալ գեղոնիստական ու գեղագիտական նախասկիզբների արվեստում՝ որպես նրա անպայման ու պարտադիր էական ֆունկցիաներ։ Դրանք չի կարելի հասկանալ, չընդունելով անձի ինքնարժեքն ու արվեստի դերը մոդելավորող-ձևավորող նկարագրության մեջ ոչ միայն սուբյեկտի «դեպի դուրս», այլև դեպի սեփական անձի ինքնագիտակցման ուղղված գործունեության վրա։

Երբ իր պատմական կեցության այս կամ այն հանգրվաններին պատճառով արվեստը, մոդելավորելով անհատին և ներգործելով նրան, կենտրոնանում է նրա ինքնարժեքի վրա, դառնում է ինքն իր համար («Արվեստը արվեստի համար»), որն անձի փոխարեն ընդունում է նրա ինքնարժեքը, սակայն հաշվի չի առնում հասարակական կապերի սիստեմում նրա ընդգրկվածության կարևորությունը։

Նույնքան էլ միակողմանի, հետևաբար նաև, անօրինաչափ է մարդուն դիտել միայն նրա կենսագործունեության մեջ, մոռանալով անձի ինքնարժեքավորության, նրա անկրկնելիության, նրա սեփական պահանջմունքների մասին։ Անհրաժեշտ է ուշադրության առնել ոչ միայն մարդու հասարակական պատասխանատվությունը պատմության առջև, այլև ամբողջությամբ վերցրած հասարակության և արվեստի՝ որպես հասարակության ինստիտուտներից մեկի, պատասխանատվությունն անձի ճակատագրի ու երջանկության համար։ Մ. Կագանի առաջարկած անձի

մոդելը ենթադրում է, որ անփոխարինելի մարդիկ չկան և որ մի մարդու հասարակական ֆունկցիան սկզբունքորեն կարող է կատարել մեկ ուրիշ մարդ։ Իսկ հաշվի առնելով մարդկային գործունեության երկու պլանները՝ «դեպի դուրս» և «դեպի ներս», ստացվում է, որ յուրաքանչյուր մարդ անփոխարինելի է, անհատ անկրկնելի է և որ մարդու սեփական պահանջմունքները պետք է ոչ պակաս բավարարվեն հասարակության ու արվեստի կողմից, քան անմիջականորեն նրա սոցիալականորեն օգտակար պահանջմունքները։ Ընդ որում մարդու «ներքին», ինքնարժեքային պահանջմունքների բավարարումը՝ բազմապատկելով նրա ստեղծագործական ուժերը, նույնպես տալիս է սոցիալականորեն օգտակար արդյունք։

Արվեստը վերստեղծում է կյանքը նրա ամբողջականության մեջ, որպիսզի երկարացնի, ընդլայնի, խորացնի հասարակական մարդու ունակ կենսափորձը։ Այն մարդկային կենսագործունեության պատկերավոր մոդելն է։ «Կրկնելով» մարդու գործունեության երկու տիպերը («դեպի դուրս» և «դեպի ներս»), այն վերարտադրում է նրան՝ նրա ամբողջ բազմակողմանիությամբ ու ամբողջականությամբ։ Դա ներգործում է մարդու գիտակցության ու գործունեության ամբողջ կառուցվածքի վրա, փոխգործողության մեջ մտնելով նրա կենսական ու զեղարվեստական փորձի հետ։

Կյանքի զեղարվեստական-պատկերավոր մոդելը ռեալիստական արվեստի մեջ իդեալում հավասարաձևունակ է իրականությանը, նման է ռեալականությանը։ Սակայն արվեստը նույնական չէ ռեալիզմին։ Եվ արդեն ռոմանտիկական կամ կլասիցիստական կերպարն ամենևին չի ձգտում լրիվ ու հավասարաձևունակ վերարտադրել աշխարհը։ Գոյություն ունի զեղարվեստական ճշմարտության տիպերի, կյանքին արվեստի պատմական համապատասխանության տիպերի պատմական բազմազանություն։ Նման համապատասխանության աստիճանն ու բնույթը պատմականորեն շարժական են և կախված են մարդու գործունեության ձևերի տիպի և բնույթի փոփոխություններից։ Զեղարվեստականորեն պատկերավոր մոդելի և կյանքի հավասարաձևունակությունը ոչ թե արվեստի համընդհանուր օրենք է, այլ միայն մարդկության զեղարվեստական գիտակցության զարգացման պատմական մոմենտներից մեկը, ռեալիստական մտածողության պատմականորեն պայմանավորված օրինաչափություն։ Արվեստի ընդհանուր օրինաչափություն է զեղարվեստական գիտակցության համապատասխանությունը մարդու գործունեության պատմականորեն կոնկրետ ձևերին։

ԱՐՎԵՍՏԸ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ՊՐԱԿՏԻԿԱՅԻ ԽՏԱՅՎԱԾ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅՈՒՆՆ Է, «ՀԱՐԱՓԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՓՈՐՁԻ» ԸՆԴՀԱՆՐԱՑՈՒՄԸ

Կ. Մարքսը «Ֆոյերբախի մասին թեզիսներում» մտածողությունը կապի մեջ դրեց հասարակական պրակտիկայի հետ։ Այդ մեծ հայտնագործությունը գիտության ու հասարակության զարգացման ընթացքում ձևռք է բերում նորանոր կողմեր։ Այն առանձնապես հրատապ է հնչում մեր ժամանակում կիբեռնետական բարձրագույն ներվային գործունեության հոգեբանության ու ֆիզիոլոգիայի բնագավառում մի շարք խոշոր հայտնագործությունների կապակցությամբ։ Արդի գիտությունը ցույց է տալիս, որ հոգեկանի կառուցվածքը համապատասխանում է կենդանու և մարդու գործունեության կառուցվածքին։ Մարդկային հոգեկան կառուցվածքի բոլոր փոփոխությունները որոշվում են նրա գործունեության կառուցվածքի փոփոխություններով[1]։

Կենդանին վարում է հարմարվողական ապրելակերպ, և նրա հոգեկան կերտվածքը համապատասխանում է դրան. մարդուն հատուկ է գործունեության վերափոխող բնույթը, որը հանգեցրել է կառուցվածքով, ֆունկցիաներով, բնույթով բոլորովին նոր հոգեկան կերտվածքի ստեղծմանը։

Երկար ժամանակ մարդու հոգեկան գործունեությունը դիտվում էր որպես աշխարհի հայելանման արտացոլում, որպես իրականությունից հանված պատճեն, լուսանկար։ Աշխարհն ստեղծող մարդկային գիտակցության ակտիվության գաղափարը խորթ էր մետաֆիզիկական մատերիալիզմին։

Սակայն շրջապատի ընկալման և իմացության պրոցեսին միացված է մարդու անցած ամբողջ փորձը։ Ընդ որում մեր անալիզատորներն աշխատում են հետադարձ կապի սկզբունքով. ստեղծելով ընկալվող առարկայի համադրական պատկերն ուղեղում, մեր հոգեկան կառուցվածքը կրկին այն նետում է այդ առարկայի վրա՝ բաղդատելով պատկերը այդ առարկայի հետ և փորձելով նրա մեջ գտնել այն, ինչը արդեն պարունակվում է փորձի մեջ։ Եվ նման աշխատանքը տեղի է ունենում մինչև

---

1 Տարբեր կողմերից՝ ֆիզիոլոգիայից, հոգեբանությունից և փիլիսոփայությունից, արվեստագիտությունից ու գեղագիտությունից սովետական գիտնականները (Լ. Ս. Վիգոտսկին, Ս. Լ. Ռուբինշտեյնը, Պ. Կ. Անոխինը, Ա. Ն. Լեոնտևը և ուրիշներ) գնում են դեպի մտածողական և զեղարվեստամտածողական պրոցեսների բնույթի քննարկումը։

այն ժամանակ, քանի դեռ չի ստեղծվում տարիքային առավելագույն չափով համարժեք պատկեր։ Ըստ որում հետադարձ կապի սկզբունքով է աշխատում նաև գնահատման մեխանիզմը։ Այլ կերպ ասած, ընկալումը, զգացումը, առավել ևս ներկայացումն ու գնահատումը շատ բարդ, դինամիկ պրոցես են։

Անցյալի արվեստը նույնպես մարդու հոգեկանի մեջ տեսել է գլխավորապես միայն աշխարհն արտացոլող հայելի։ Լ. Ստեռնի, Հ. Ֆիլդինգի, Չ. Դիկկենսի մոտ հերոսը տեսնում է առարկան կամ տեսնում է մյուս մարդուն և նրանց առթիվ արտահայտում իր նկատառումները։ Մարդը միշտ հավասար է եղել իրեն։ Բայց արդեն Լ. Ն. Տոլստոյն սկսեց մարդկանց նկարագրել շարժման մեջ, պրոցեսում։ Նրանց ներքին աշխարհը հասնում է, մերթ ծանծաղում է, մերթ խորանում։ Աուստեռլիցի դաշտում պառկած Անդրեյ Բոլկոնսկին սկզբում մտովի կարծես վանվում է ամպիկից և այն ծառից, որ տեսնում է ինչ-որ տեղ հեռվում։ Նա սկսում է մտածել այդ ամպիկի և այդ ծառի մասին այնպես, ինչպես կմտածեր առաջ ամեն մի հերոս։ Բայց հետո այդ մտածողության մեջ ներքաշվում է նրա նախորդ ամբողջ կենսափորձը։ Այլ կերպ ասած, մեր առջև է մարդու հոգեկան կառուցվածքի շարժման ռեալ պատկերը, նրա հոգու դիալեկտիկան։

XIX դ. ռեալիզմը ցույց տվեց, որ մարդու գիտակցությունը ձևավորվում է հասարակական պրակտիկայի պրոցեսում, նրա հոգեկան կառուցվածքը ներծծում է իր մեջ ամբողջ կենսափորձը։ Եվ այն փոփոխվում է։ Բոլկոնսկին տարբեր է վեպի տարբեր էջերում։ Նա ոչ թե պարզապես շփվում է աշխարհի հետ, դա փոխհարաբերացում է։ Հերոսն ազդում է աշխարհի վրա, և աշխարհն ներգործում է հերոսի վրա։ Գիտակցությունն արտացոլում ու կերտում է աշխարհը, և աշխարհը վերափոխում է այդ գիտակցությունը։

Ֆրանսիացի հոգեբան Ա. Պիեռոնը նորածնին անվանել է «մարդու թեկնածու»։ Նա մարդկային ցեղի լիարժեք ներկայացուցիչ է դառնում միայն այն ժամանակ, երբ յուրացնում է սոցիալ-պատմական փորձի որոշ մինիմում։ Դրանում նրան օգնում է մտածողական գործունեությունը։

Մարդու մտածողությունը լուծում է երեք խնդիր. 1) սոցիալ-պատմական փորձի քննադատական «վերառումը», համակենտրոնացումը, սիստեմավորումը և նրա արտահայտությունն այնպիսի ձևերում, որոնք մարդիկ կարող են յուրացնել, 2) իրականության ըմբռնումը այդ փորձի

և հասարակական պրակտիկայի նոր պահանջների հիման վրա, 3) իրականությունը վերափոխելու նախագծերի ստեղծումը։

Աշխարհի և մարդու հասարակական պահանջմունքների բազմազանությունը կյանքի է կոչում հասարակական գիտակցության ձևերի բազմազանություն։ Արվեստը երևան է եկել նրա համար, որպեսզի լուծի աշխարհի յուրացման ու վերափոխման ուղղությամբ հասարակական պրակտիկայի յուրահատուկ խնդիրները։ Գեղարվեստական մտածողության յուրահատկության և արվեստի առանձնահատկությունների ըմբռնման բանալին պետք է որոնել հասարակական պրակտիկայի, մարդկանց սոցիալ-պատմական փորձի կառուցվածքում։

Միայն մարդն է ընդունակ աշխարհին վերաբերվելու որպես իրենից տարբեր ինչ-որ բանի, և այդ պատճառով էլ միայն մարդն է դառնում իրականության սուբյեկտ։ Բայց միաժամանակ նա նրա օբյեկտն է, որպես այս կամ այն սոցիալական կառուցվածքի տարր։

Լինելով միաժամանակ գործունեության և՛ օբյեկտ, և՛ սուբյեկտ, մարդը մասնակցում է սոցիալական ու բնական երևույթների վերափոխմանը և միաժամանակ վերափոխվում է ինքը։ Միայն այն իմաստով է մարդը մարդ, ինչ իմաստով նա ստեղծող է։ Իսկ այդպիսի ստեղծող կարող է լինել թե՛ արվեստագետը, թե՛ բանվորը, թե՛ գիտնականը՝ ամեն ոք, ով աշխարհը յուրացնում է որպես անհատ և ձևավորում է այն գեղեցկության օրենքներով։

Մարդն ունի գնահատման երկու համակարգ. ըստ օբյեկտիվ նշանակության (օբյեկտների գնահատումը հասարակական արտադրության մեջ նրանց կարևորության տեսակետից) և ըստ անձնականության իմաստի (սուբյեկտիվը և պատմականորեն պայմանավորվածը իր մեջ միավորող մարդու անհատական փորձին համապատասխան)։

Գեղագիտական գնահատումն անձնական է այն իմաստով, որ արտացոլում է սուբյեկտի և օբյեկտի հասարակական-պատմական կայուն, անհրաժեշտ կապը։ Անձնական հարաբերության միջոցով է բացահայտվում գեղեցիկ առարկայի համամարդկային կարևորությունը։

Լսարանի վրա իր ներգործության պրոցեսում արվեստը ձևավորում է այն և ձևավորվում նրա հակադարձ ազդեցությամբ։ «Արվեստ-յուրացնող (հանդիսատես, ընթերցող, ունկնդիր)»՝ դա հակադարձ կապի համակարգ է։ «Արվեստի առարկան,— գրում է Կ. Մարքսը,— ստեղծում է մի հասարակություն, որը հասկանում է արվեստը և ընդունակ է հաճույք ստանալ գեղեցկությունից։ Նույնը տեղի է ունենում ամեն մի այլ ար-

դյունքի հետ։ Այդ պատճառով արտադրությունն ստեղծում է ոչ միայն սուբյեկտի համար առարկա, այլև առարկայի համար սուբյեկտ»[1]։

Արվեստն իր լեզուները ներքաշում է գաղափարներ մշակելու և տիպում է ընթերցողին, դիտողին, ունկնդրին յուրացնել գեղարվեստական գաղափարները անհատական ձևով։ Եվ այստեղից բխում է գեղարվեստական գաղափարների անփոփոխակ բազմաքանակություններ. միևնույն գեղարվեստական գաղափարը տարբեր մարդկանց մեջ բնկվում է տարբեր ձևով։ Գիտության մեջ միայն գաղափարների յուրացման մակարդակն է տարբեր։ Իսկ արվեստում տարբեր են յուրացման թե՛ մակարդակը, թե՛ բովանդակությունը. մարդը պրոյեկցում է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ամփոփված սոցիալ-պատմական փորձն իր անհատականի վրա. դրա հետևանքով առաջ է գալիս նրա անձնական վերաբերմունքն իրականության և բարձրացրած պրոբլեմների նկատմամբ։

Արվեստում արտահայտվում է ոչ միայն արվեստագետի անձը։ Արվեստագետը ստեղծագործության մեջ արտացոլելով մարդկանց դանգվածների համար անհրաժեշտը, կայունը, կարևորը, նրան տալիս է անհատական ձև, այսինքն՝ բացահայտում աշխարհն իր միջոցով։ Դրանով իսկ արվեստագետն ստիպում է հասարակությանը յուրացնելու իր կենսափորձը, որը հարստացած է մյուս մարդկանց փորձի իմացությամբ, որպես նրա սեփականը։

Դերասանն, օրինակ, կյանքը կարող է արտահայտել միայն իր միջոցով, միայն իր մարմնի, իր ձայնի, իր առողանության միջոցով, նա յուրացնում է հազարավոր մարդկանց հարաբերությունների փորձը և հաղորդում այն, վերամարմնավորվելով գործող անձի մեջ։ Սակայն միշտ այդ վերամարմնավորված դերասանը մնում է Կաշլով կամ Մոսկվին, այսինքն՝ նա կարծես հասարակական փորձն անցկացնում է իր «ես»-ի պրիզմայով։ Թեև արվեստագետը պետք է արտահայտի մյուս մարդկանց փորձն անձնական ձևով, նա պետք է այդ բազմազան փորձը դարձնի իրենը։ Արվեստագետը կարծես պետք է սպրդի հազարավոր կյանքերը, որպեսզի ներծծի իր մեջ, իր ստեղծագործության մեջ։

Ճիշտ չէ կարծել, թե գեղարվեստական մեթոդը միայն կոնկրետ է, իսկ տեսականը՝ միայն վերացական։ Գիտական մեթոդը կոնկրետ-համընդհանուր է, այն ճշմարտությունն ընկալող վերացարկում է, որը միշտ կոնկրետ է։ Տեսական բնորոշումներն ստեղծում են այն ցանցը, որով մեր գիտակցությունն ընկալում է երևույթի կոնկրետությունը։ Գեղարվեստական կերպարը ոչ միայն տիրապետում է ներկայացման կոնկրետության բոլոր գծերին, այլև իր մեջ բովանդակում է մտածողական գործունեության արդյունքները վերաիմաստավորված տեսքով։

Ըստ Մարքսի, տեսությունը տալիս է ամբողջությունը «որպես մտավոր ամբողջություն, մտավոր կոնկրետություն...»։ «Ամբողջը, ինչպես այն պատկերացվում է գլխում որպես հնարավոր ամբողջություն, մտածող գլխի արգասիք է, որն իր համար աշխարհը յուրացնում է նրա համար միակ հնարավոր եղանակով, եղանակ, որը տարբերվում է այդ աշխարհի գեղարվեստական, կրոնական, գործնականորեն հոգևոր յուրացումից»։ Գեղարվեստական մտածողության համար յուրահատուկ է պատկերավորությունը, որովհետև պատկերից դուրս բնդհանրացածության ու կոնկրետության զուգակցումն անհատական ձևի հետ անհնարին է։

Բարձրագույն, սոցիալական հույզերը հարաբերությունների սոցիալ-պատմական փորձի արտահայտության, ամրապնդման և զնահատման ձև են։ Գեղարվեստական պատկերը պատմականորեն հարմարեցված է նման փորձի ամրապնդման ու արտահայտման համար։ Մարդկային հոգեկան կերտվածքը տալիս է զնահատականներ. 1) ըստ նշանակության, որոնք արձանագրվում են հասկացություններում, դատողություններում, մտահղացումներում (գիտության ոլորտը), 2) անձնական իմաստներով (արտահայտվում են անձնական զգացմունքներում)։ Ըստ որում հարկավոր է տարբերել աոօրեական և գեղարվեստական զգացումները, որոնք հարաբերությունների փորձի խոր ընդհանրացման, իմաստավորման արդասիք են (արվեստի ոլորտը)։

Արվեստը բերում է ոչ թե առօրեական, այլ գեղարվեստական հույզեր։ Առօրեական հույզերում միահյուսվում են կենսաբանական ու սոցիալական փորձը. գեղարվեստական հույզերը սոցիալական են։ Թեև նրանցում առկա են կենսաբանական հույզեր, ապա միայն որպես ֆոն կամ տարր։ Առօրեական հույզերում մեծ դեր են խաղում շատ արագը, պատահականը. գեղարվեստական հույզերն հաստատում են հենց սոցիալ-պատմականը, անհրաժեշտը, կայունը, մարդկանց բազմության համար կարևորը։

Առօրեական հույզերը կարող են լինել թե՛ դրական, թե՛ բացասական։ Արվեստում ողբերգությունն անգամ դրական հույզեր է առաջ բերում։ Լ. Ս. Վիգոտսկին գեղարվեստական հույզերն անվանել է «ախ-

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 28.

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. т. 46, ч. I, с. 38.

լացի հույզեր». դրանք սոցիալապես արժեքավոր հույզեր են, դրանց վերապրումը գեղագիտական հաճույք է պատճառում:

Առօրեական հույզերը կարող են գոյություն ունենալ մեկուսի՝ որպես շատ արագ տրված ապրում. գեղարվեստական հույզերը գոյություն ունեն միայն գեղարվեստական համակարգում: Եվ նրանք, ովքեր չեն յուրացրել այդ համակարգը, ոչինչ չեն կարող վերապրել արվեստի հետ հանդիպելիս: Գեղարվեստական հույզերը հարաբերությունների փորձի ընդհանրացման արդյունք են:

Գիտակցությունը միշտ իրականության պատկերն է, փորձի համակենտրոնացված արտահայտությունը: Փորձի ամենապարզ պատկերը զգայություններն են, ավելի բարդը՝ ընկալումները, ամենաբարդը՝ պատկերացումները: Պատկերացումները ընկալման ու հասկացության միջև անցման աստիճան են: Դրանք հասարակական պրակտիկայի ամենալայն շերտերի ընդհանրացումն են, վերարտադրում են եղած փորձի տպավորությունները և վերափոխում նրա արդյունքները: Պատկերացումն իր մեջ պարունակում է յուրացվող երևույթի ինչպես նշանակությունը, այնպես էլ իմաստը:

Ըմբռնողական նախաակիզբն առկա է և գեղարվեստական մտածողության մեջ՝ երբեմն թաքուն, իսկ երբեմն էլ նաև բացահայտ ներկով (օրինակ, գրականության մեջ, որտեղ օգտվում են բառից): Այդ պատճառով էլ գեղարվեստական ստեղծագործության գաղափարական բովանդակությունը կառուցվածքով շատ բարդ է: Որպեսզի գեղարվեստական պատկերացումները դառնան լսարանի սեփականությունը, հարկավոր է դրանք օբյեկտիվացնել: Գեղարվեստական կերպարը հենց գեղարվեստական պատկերացումների համակարգի օբյեկտիվացումն է:

ԱՐՎԵՍՏԸ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳԻՏԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎ Է

Երկար ժամանակ գեղագիտական մտքի ներկայացուցիչներն արվեստի զարգացման օրինաչափությունները որոնում էին հասարակությունից դուրս: Աբբա Ժ. Բ. Դյուբոյի 1719 թ. Ֆրանսիայում հրատարակված «Քննադատական խորհրդածություններ պոեզիայի ու գեղանկարչության մասին» աշխատությունում արվեստի փոփոխությունները բացատրվում էին օդի փոփոխություններով: Կես դար անց գերմանացի փիլիսոփա Ի. Հերդերը ճշտեց և առաջ տարավ (թեև ոչ շատ հեռու) պրոբլեմի լուծումը՝ արվեստը փոփոխվում է եղանակի փոփոխությունների ներգործությամբ և կախված է ժողովրդի ազգային բնավորությունից: Հեգելի

համար արվեստը աշխարհի համակողմանի զարգացման արդյունք է: Գեղարվեստական պրոցեսի պատճառն ու շարժման աստիճանները (սիմվոլիստական, կլասիկական, ռոմանտիկական) նրա կողմից բացատրվում են բացարձակ գաղափարի շարժումով, այդ շարժման աստիճանությամբ: XIX դ. երկրորդ կեսին ֆրանսիացի տեսաբան Ի. Տենը տվեց այլ բացատրություն. արվեստն իր զարգացման մեջ բնորոշվում է հասարակական տրամադրության և բարքերի միագումարով. «ընդհանուր տրամադրությունը» «հոգևոր ջերմաստիճան» է ստեղծում, որը բնորոշում է արվեստի զարգացումն այնպես, ինչպես ֆիզիկական ջերմաստիճանը բնորոշում է ֆլորայի և ֆաունայի զարգացումը: Ֆրանսիացի փիլիսոփա Ժ. Գյույոն ենթադրում էր, որ արվեստը հասարակական օրգանիզմի ֆունկցիա է:

Արվեստի կապը հասարակության կյանքի պայմանների հետ ընդգծել են ռուս հեղափոխական դեմոկրատները: Արվեստի ստեղծագործությունների արժանիքը, նշանակությունը, բովանդակությունը կախված են ժողովրդի կյանքի բովանդակությունից, նշել է Վ. Գ. Բելինսկին:

Հոգևոր գործունեության պրոցեսների գիտական-մատերիալիստական բացատրությունը տվեցին Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը, որոնք հասարակական գիտակցության ձևերի զարգացումը բնորոշող հասարակական գործոնների միագումարից որպես սկզբնապատճառ առանձնացրին արտադրության եղանակը:

Իրականության յուրացման պրոցեսը բնութագրվում է երեք տարրերի փոխներգործությամբ. օբյեկտի (ինչը ճանաչվում է). սուբյեկտի և նրա պրակտիկայի (ով և ինչի համար է ճանաչում). ձևի (ինչպես, ինչ ձևով է ճանաչվում):

Իրեալ աշխարհի օբյեկտիվ հարստության և մարդու սուբյեկտիվ հարստության ու նրա գործնական պահանջմունքների բազմազանությունը կյանքի կոչեց հասարակական գիտակցության զանազան ձևեր: Փիլիսոփայություն, արվեստ, բարոյախոսություն, կրոն, քաղաքական ու իրավական գաղափարախոսություն. ահա նրա այն ձևերը, որոնցում ավելի կամ պակաս համապատասխանությամբ իմաստավորվում, արտացոլվում է աշխարհը:

Հասարակական գիտակցության բոլոր ձևերն ունեն մի շարք ընդհանուր գծեր:

Նախ՝ մարդկության հոգևոր կյանքը զարգանում է պատմական իրականության ներգործությամբ: Հասարակական կեցությունը հասարակա-

կան գիտակցության բոլոր ձևերի ունալ հիմքն է։ Դրանք կախված են տնտեսական կարգից՝ բազիսից։

Երկրորդ՝ հասարակական գիտակցության բոլոր ձևերն ունեն հարաբերական ինքնուրույնություն։ Վերջինս ակնառու կերպով դրսևորվում է այն բանում, որ արվեստի զարգացման մակարդակը չի համընկնում էկոնոմիկայի զարգացման մակարդակին։ Այսպես, երբ Անգլիայում հայտնվից Շեքսպիրը, այնտեղ տնտեսական ծաղկում չէր նկատվում, իսկ XIX դ. Ռուսաստանում արվեստն ու փիլիսոփայությունը բարձր զարգացման հասան, չնայած երկրի տնտեսական հետամնացությանը։ Հասարակական գիտակցության ձևերի հարաբերական ինքնուրույնությունը բացատրվում է հասարակության հոգևոր կյանքի վրա սոցիալական պայքարի անմիջական ներգործությամբ, հասարակական գիտակցության տարբեր ձևերի փոխադարձ ազդեցությամբ, ստեղծագործական ժառանգության, ավանդույթների, տեխնիկական ունակությունների ու եղանակների (արվեստում), նախընթաց դարաշրջաններում կուտակված մտածողական նյութի (փիլիսոփայության մեջ), փաստական նյութի (գիտության մեջ) դերով։

Երրորդ՝ հասարակական գիտակցության բոլոր ձևերը ոչ միայն արտացոլում են ռեալությունը, այլև հակադարձ ներգործություն են ունենում նրա վրա։

Վերջապես, դրանց բոլորին հատուկ է իրականության ճանաչման միասնական ուղին՝ կենդանի հայեցողությունից դեպի մտածողություն և նրանից դեպի պրակտիկա։

Բացի ընդհանուրից հասարակական գիտակցության յուրաքանչյուր ձև ունի իր առանձնահատկությունը, տարբերվելով մյուսներից իրականության որոշակի կողմերի ու կապերի նկատմամբ առավել ուշադրությամբ։ Բացի այդ, յուրաքանչյուրն ունի հատուկ ֆունկցիաներ, առարկա, մեթոդ, բովանդակություն, զարգացման ներքին օրինաչափություններ, օգտագործում է տարբեր ձևեր (գիտական օրենքներ, փիլիսոփայական կատեգորիաներ, բարոյական նորմաներ, գեղարվեստական պատկերներ)[1]։

Արվեստը որպես հասարակական գիտակցության առանձնահատուկ ձև պայմանավորված է բնության ու հասարակական հարաբերությունների այն աշխարհով, որը շրջապատում է մարդուն նրա առօրյա կյանքում։ Այդ կախվածությունն առավել ակնառու կերպով է դրսևորվում հին աշխարհի արվեստում, այն ժողովուրդների ստեղծագործության մեջ, որոնք հասարակական զարգացման սաուրին աստիճանում են գտնվում։ Այսպես, ավստրալիացիների որսորդական պարն արտահայտվում էր կենգուրուի ու էմուի շարժումներն ընդօրինակելով. Կամչատկայի բնակիչների պարը պատճենում էր արջի շարժումները, իսկ Նոր Կալեդոնիայի բնակիչների ռազմական պարը վերարտադրում էր ճակատամարտի տեսարանները, ուղեկցվելով հետևյալ երկխոսությամբ։

— Գրոհո՞ւմ ենք մեր թշնամիների վրա։
— Այո։
— Նրանք ուժե՞ղ են արդյոք։
— Ո՛չ։
— Քաջարի՞ են նրանք արդյոք։
— Ո՛չ։
— Մենք նրանց կսպանե՞նք։
— Այո՛։
— Մենք նրանց կուտե՞նք։
— Այո՛։

Որսորդական ժողովուրդների (բուշմեններ, ավստրալիացիներ) գեղանկարչության մեջ գերակշռում էին կենդանական աշխարհի մոտիվները և բացակայում էր բուսական զրվագազարդը։ Քանի որ այդ ժողովուրդները հողագործություն չգիտեին, ապա բույսերի աշխարհը դուրս էր նրանց հասարակական պրակտիկայի ասպարեզից։

Առավել զարգացած քաղաքակրթություններում ևս արվեստը կախված է հասարակության զարգացման մակարդակից, բնության յուրացվածության աստիճանից, արտադրության բնույթից։ Սակայն այստեղ այդ կախվածությունը կորցնում է իր անմիջականությունը։ Այն միջնորդվում է հասարակական պայքարի բնույթով. գեղարվեստական ստեղծագործության վրա ներգործում են փիլիսոփայությունը, բարոյախոսությունը, քաղաքականությունը, կրոնը և հասարակական գիտակցության մյուս ձևերը, ինչպես նաև նախընթաց գեղարվեստական ոգբերգությունը։

ԱՆՀԱՏԱԿԱՆԸ, ԴԱՍԱԿԱՐԳԱՅԻՆԸ, ԱԶԳԱՅԻՆԸ, ԻՆՏԵՐՆԱՑԻՈՆԱԼԸ ԵՎ ՀԱՄԱՄԱՐԴԿԱՅԻՆԸ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Մարդկության հնագույն պատմությունն անդասակարգ հասարակության պատմությունն է։ Հասարակության դասակարգային բաժանումը

[1] Տե՛ս Зись А. Я. Искусство и эстетика. М., 1975, էջ 76—101։

Նրա զարգացման արդյունքն է և ընդգրկում է ստրկատիրական, ֆեոդալական և կապիտալիստական հասարակական ֆորմացիաները, որոնց համար բնորոշ է դասակարգային հակամարտությունը։ Սոցիալիզմը վերացնում է դասակարգային հակամարտությունը, իսկ կոմունիստական հասարակությունը՝ նաև դասակարգային բաժանումը։

Հակամարտ հասարակությունների գեղարվեստական մշակույթն արտացոլում է նրանց ներսում դասակարգային բևեռացումը։ Արվեստագետն իր ստեղծագործության մեջ արտահայտում է դասակարգայնորեն պայմանավորված գաղափարախոսությունն ու հոգեբանությունը, աշխարհայացքն ու աշխարհազգացությունը։ Արվեստի ստեղծագործության գաղափարների և պլաստիկ պատկերների ամբողջ շարքը միշտ արտահայտում է դասակարգայնորեն որոշակի գեղարվեստական կոնցեպցիա։ Այդ որոշակիությունը կարող է լինել ոչ համարժեք և արտացոլել տատանումներ, կասկածներ, հակասություններ (օրինակ, Լ. Ն. Տոլստոյը, Վ. Ի. Լենինի բնորոշմամբ, և՛ «ի Քրիստոս խենթացյալ կալվածատեր է», և՛ գյուղացիության տրամադրությունների ու ակնկալությունների արտահայտիչ)։

Թե արվեստագետը որ դասակարգի ներկայացուցիչն ու արտահայտիչն է, կարելի է հասկանալ ոչ թե կենսագրական տվյալներով (ծագումը, միջավայրը, կենսական կապերը, արտահայտությունները), այլ ըստ գեղարվեստական մտքերի էության։ Գեհհիկ սոցիոլոգները չէին տեսնում և հաշվի չէին առնում իր միջավայրի հետ արվեստագետի գիտակցության ու ստեղծագործության կապի, արվեստի հետ էկոնոմիկայի կապի բարդ, ոչ ուղղագիծ բնույթը։ Ու թեև ոչ միշտ ուղղակի կապ գոյություն ունի արվեստագետի գաղափարական հայացքների և նրա ստեղծագործությունում կյանքի գեղարվեստական արտացոլման միջև, վերջին հաշվով դասակարգայնորեն պայմանավորված են թե՛ կենսանյութի ընտրությունը, մեկնաբանությունը, թե՛ պատկերաշարքը, որի օգնությամբ արվեստագետն ստեղծագործության մեջ տալիս է իրականության որոշակի գնահատություն։

Արվեստի դասակարգային բնույթն առավել ակներև է դրսևորվում հասարակական հակասությունների սրման ժամանակաշրջաններում։

Մշակութային բոլոր արժեքների դասակարգային կողմնորոշվածությունը հանգեցնում է նրան, որ հակամարտ հասարակության պայմաններում յուրաքանչյուր ազգային մշակույթում կա երկու մշակույթ (մի կողմից՝ առաջադիմական, դեմոկրատական, մյուս կողմից՝ հետադիմական, հակադեմոկրատական)։ XX դ. սկզբում ռուսական գրականության

մեջ Լ. Ն. Տոլստոյի ստեղծագործությունն արտահայտում է նահապետական գյուղացիության, Մ. Գորկու ստեղծագործությունը՝ պրոլետարիատի, իսկ Դ. Ս. Մերեժկովսկու և Զ. Ն. Գիպպիուսի ստեղծագործությունը՝ ազնվականության ու բուրժուազիայի հայացքները։

Միաժամանակ իսկական բարձր արվեստում ազգայինը դիալեկտիկական միասնության մեջ է գտնվում ոչ միայն դասակարգայինի, այլև համամարդկայինի հետ։ Արվեստագետի դասակարգայնորեն ու ազգայնորեն պայմանավորված գիտակցությունը սոցիալական որոշակի շահերի պրիզմայով բեկված տեսքով արտահայտում է համամարդկայինը։ Եվ դա մեծ ստեղծագործություններին թույլ է տալիս, հաղթահարելով գրանց ստեղծողների դասակարգային ու պատմական սահմանափակությունը, դարերով պահպանել իրենց արժեքը և ճեղքել-հասնել նոր դարաշրջանի դասակարգային այլ կողմնորոշումներ ունեցող մարդկանց գիտակցությանը։

Եթե արվեստը քննենք Վ. Ի. Լենինի նշած առանձինի, առանձնահատուկի և ընդհանուրի եռամիասնության լույսի տակ, ապա հարկավոր է արվեստում ուշադրության առնել անձնականի, ազգայինի և ինտերնացիոնալի դիալեկտիկան։

XVII դ. անգլիացի բանաստեղծ Ջ. Դոննը գրել է. «Յուրաքանչյուր մարդու մահը նվազեցնում է նաև ինձ, որովհետև ես միասնական եմ ամբողջ Մարդկության հետ, ուստի և երբեք մի հարցրու, թե ում համար է զանգը հնչում. նա հնչում է Քեզ համար»։ Ինչպես հայտնի է, է. Հեմինգուեյը այդ բառերը դարձրել է իր «Ում համար է զանգը հնչում» վեպի բնաբանը։ Բնաբանում աֆորիստիկ ձևով անձը զուգադրվում է մարդկության հետ, հաստատվում է ազակիի ու համընդհանուրի դիալեկտիկական կապը։ Ֆաշիզմի դեմ ամեն մի մարտնչողի մահը վերապրվում է որպես ամբողջ մարդկության կորուստ։ Հեմինգուեյը վեպում նկարագրում է և՛ իսպանացիների, և՛ ամերիկացի Ջորդանի, և՛ ռուս ժուռնալիստ Կարկովի ազգային վառ բնավորությունները։

Անհատը—ազգը—մարդկությունը՝ ահա այն կոնկրետ-պատմական հասկացությունները, սոցիալական նախասկիզբները, որոնք իրենց դիալեկտիկական փոխներգործությամբ որոշում են պատկերավոր մտածողության կառուցվածքը։ Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ այդ նախասկիզբների միահյուսման ու փոխդրսևորման մասին լավ է ասված Ռ. Համզաթովի «Իմ Դաղստան» վիպակում։ Հեղինակը վերապատմում է այն խրատը, որ նա ստացել է իր հորից՝ ավարական ժողովրդական բանաստեղծ Համզաթ Ցադասից։ «Քո ոճը, քո շարժուձևը, այո՛ինքն՝

քո բարքն ու բնավորությունը բանաստեղծություններում պետք է մնան Երկրորդ տեղում։ Իսկ առաջին տեղը պետք է դնել իր ժողովրդի բարքն ու բնավորությունը։ Սկզբից դու լեռնցի ես, ավարացի, իսկ հետո արդեն Ռասուլ Համզաթով... Իսկ եթե քո բանաստեղծությունները խորթ լինեն լեռնականների ոգուն, նրանց բնավորությանը, ապա քո շարժուձևը կդառնա սեթևեթանք, քո բանաստեղծությունները կվերածվեն գեղեցիկ, գուցե անգամ հետաքրքիր խաղալիքների։ Որտեղի՞ց անձրևը, եթե չլինի ամպը։ Որտեղի՞ց ձյունը, եթե չլինի երկինքը։ Որտեղի՞ց Ռասուլ Համզաթով, եթե չլինեն Ավարիան ու ավարական ժողովուրդը»[1]։

Բայց ամբողջ սրտով իր ժողովրդին նվիրված բանաստեղծը չի փակվում ազգային շրջանակներում, այլ ամեն ժամանակ ուղիներ է հարթում դնպի մարդկությունը. «Ես չեմ ուզում աշխարհի բոլոր երևույթները որոնել իմ խրճիթում, իմ աուլում, իմ Դաղստանում, հայրենիքի իմ զգացման մեջ։ Ընդհակառակն, հայրենիքի զգացումը ես գտնում եմ աշխարհի բոլոր երևույթներում և նրա բոլոր անկյուններում։ Եվ այդ իմաստով իմ քնման ամբողջ աշխարհն է»[2]։

«Ես կպատմեմ իմ մասին»՝ այդպես էր հնչում Վ. Վ. Մայակովսկու «Ամբողջ ձայնով» պոեմի տողերից մեկը պոեմի առաջին տարբերակում։ Սկսելով խոսել իր մասին, բանաստեղծը հանգում էր դարաշրջանի իմաստավորմանը։ Պոեմի վերջնական տարբերակում այդ տողը հնչում է. «Ես կպատմեմ ժամանակի ու իմ մասին»։ Համզաթովը, սկսելով պատմել իր Դաղստանի մասին, պատմում է իր և իր ժամանակի՝ ժամանակակից մարդկության մասին։ Այսպես է իրականացվում արվեստում եղակիի, առանձնահատուկի և համընդհանուրի դիալեկտիկան, անձնականի, ազգայինի և համամարդկայինի դիալեկտիկան, որն ընկած է գեղարվեստական ստեղծագործության բուն գեղագիտական հիմքում։

Գեղեցիկն արվեստի իսկական ստեղծագործության անհրաժեշտ հատկությունն է։ Աշխարհն ու նրա երևույթները յուրացնելով գեղեցկության օրինքներով, արվեստագետը դրանք անխուսափելիորեն գնահատում է մարդկության համար նշանակության տեսակետից։ Ստացվում է այնպես, որ համամարդկային նախասկիզբն ընկած է գեղարվեստական ստեղծագործության հիմքում, որն այսպիսով, ունի իմաննլոտ հումանիստականություն և ինտերնացիոնալիզմ։

Սակայն գեղարվեստական ստեղծագործության նույն այդ ֆունդա-

[1] Гамзатов Р. Собр. соч. В 3-х т. М., 1969, т. 3, с. 141.

[2] *Նույն տեղը, էջ 68։*

մենտալ հիմքերն իրենց մեջ ընդգրկում են ոչ միայն ինտերնացիոնալ, այլև ազգային, և դասակարգային նախասկիզբը, քանի որ համամարդկային արժեքի բուն ըմբռնումը պայմանավորված է պատմականորեն, դասակարգայնորեն և ազգայնորեն։ Եվ որքան ավելի ինքնօրինակ է ազգային հայեցակերպը, այնքան նա իր մեջ շատ ունի թանկարժեք, անկրկնելի համանշանակային գեղարվեստական ինֆորմացիա ու հարաբերությունների փորձ։ Բայց նա այնքանով ավելի համանշանակային է, որքանով համամարդկայինն ու ինտերնացիոնալն ավելի սերտ են շաղկապվում դասակարգայինի ու ազգայնորեն-ինքնօրինակի հետ։ Հենց դա է ստեղծագործության բարձր գեղարվեստականության և համաշխարհային հնչեղության կարևորագույն պայմանը։ Նման միացման վառ օրինակ են սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի լավագույն նմուշները։

Ազգայինի՝ որպես գեղագիտական կատեգորիայի, առավել լրիվ ու ճիշտ բնորոշումը տվել է Ն. Վ. Գոգոլը. «...իսկական ազգայնությունը ոչ թե սարաֆանը նկարագրելու մեջ է, այլ ժողովրդի բուն ոգում։ Բանաստեղծը կարող է անգամ այն ժամանակ ազգային լինել, երբ նկարագրում է բոլորովին կոզմնակի աշխարհ, բայց նրա վրա նայում է իր ազգային տարերքի աչքերով, ամբողջ ժողովրդի աչքերով, երը զգում ու խոսում է այնպես, որ նրա հայրենակիցներին թվում է, թե դա հենց իրենք են զգում ու խոսում»[1]։

Ազգային մշակույթի պրոբլեմն առանձնապես սուր է դառնում այժմ։ Ճշգրիտ ու ակտուալ ֆորմուլները, որոնք տարբերում են հայրենասիրությունն ու նացիոնալիզմը, որոնք հայտնաբերում են իսկական ազգայինը մշակույթում ի տարբերություն կեղծ ազգայինի, տալիս է Դ. Ս. Լիխաչևը. «Իսկական հայրենասիրությունն այն է, որ հարստացնես ուրիշներին, ինքդ հոգնելով հարստանալով։ Իսկ նացիոնալիզմը, անջրպետվելով մյուս մշակույթներից, սպանում է իր սեփական մշակույթը, չորացնում է այն։ Մշակույթը պետք է բաց լինի... Հայրենասիրությունը զգացմունքներից ազնվագույնն է։ Դա նույնիսկ զգացմունք չէ՝ դա հոգու և՛ անձնական և՛ հասարակական կուլտուրայի կարևորագույն կողմն է, երբ մարդը և ամբողջ ժողովուրդը կարծես բարձրանում են իրենք իրենցից վեր, իրենց գերանձնային նպատակներ են դնում։ Իսկ նացիոնալիզմը մարդկային ցեղի դժբախտություններից ամենասարսափն է։ Ինչպես ամեն մի չարիք, նա թաքնվում, ապրում է խավարում և ձևացնում է, թե ծնվել է իր երկրի սիրուց։ Իսկ իրականում այն ծնվել է ուրիշ ժո-

[1] Гоголь Н. В. Собр. соч. В 6-ти т. М., 1953, т. 6, с. 34.

ղովուրդների հանդեպ և իր սեփական ժողովրդի այն մասի հանդեպ տածած չարությունից, ատելությունից, որը չի բաժանում նացիոնալիստական հայացքները։ Նացիոնալիզմն անվստահություն է ծնում ինքն իր հանդեպ, թուլությունն ինքն էլ, իր հերթին, հենց դրա ծնունդն է»[1]։

Ազգամիջյան հարաբերությունները մշակույթի բնագավառում, ազգային արժեքների գեղարվեստական փոխազդեցությունը, տարբեր ժողովուրդների գեղարվեստական շփումը իրենց հիմքում ունեն նրանց փոխադարձ հարգանքը և փոխադարձ մշակութային շահը. «...Ատելությունն ուրիշ ժողովուրդների հանդեպ (շովինիզմը) վաղ թե ուշ կանցնի նաև իր ժողովրդի մի մասի վրա՝ թեկուզ նրանց վրա, ովքեր նացիոնալիզմը չեն ընդունում։ Եթե մարդու մեջ գերակշռում է օտար մշակույթների ընկալման ընդհանուր տրամադրվածությունը, ապա այն անխուսափելիորեն հանգեցնում է նրան իր սեփական արժեքի պարզ գիտակցմանը։ Ուստի ազգությունն իր բարձրագույն, գիտակցված դրսևորումներում միշտ խաղաղասեր է, ակտիվ կերպով խաղաղասեր, այլ ոչ թե անտարբեր է մյուս ազգությունների նկատմամբ։ Նացիոնալիզմն ազգի թուլության, և ոչ թե նրա ուժի դրսևորում է։ Նացիոնալիզմով վարակվում են մեծ մասամբ թույլ ժողովուրդները, որոնք ձգտում են պահպանել իրենց՝ ազգային զգացմունքների և գաղափարախոսության օգնությամբ։ Բայց մեծ ժողովուրդը, մեծ մշակույթով, իր ազգային ավանդույթներով ժողովուրդը, պարտավոր է լինել բարի, հատկապես եթե նրա հետ միացված է փոքր ժողովրդի բախտը։ Մեծ ժողովուրդը պետք է օգնի փոքրին պահպանելու իրեն, իր լեզուն, իր մշակույթը»[2]։

Արվեստի ազգային առանձնահատկությունը դրսևորվում է հեղինակի գեղարվեստական մտածողության յուրակերպության մեջ։ Այստեղ է արվեստի յուրօրինակության բացահայտման բանալին։ Պատկերավոր մտածողության ազգային տարբեր կառուցվածքներում զգացմունքների, գույների, երանգների հերթափոխության հուզական ալգորիթմները տարբեր են։

Ահա Մ. Սարյանի «Հայաստան» նկարը։ Այն ամբողջովին հագեցված է հարավային վառ արևով։ Երկինքը շիկացած սպիտակին է տալիս, և նրա շողքերը փայլում են բարձր լեռների ձյունապատ կատարներին, լույսով ու ստվերով ընկնում են գետին, կրկնելով ծառերի ուրվագծերը։ Մարդկանց ծաղկավառ հագուստները սազում են բնությանը, հագուստների գույները կրկնում են լեռների, դաշտերի, այգիների գույները։

[1] Лихачев Д. С. Заметки о русском.—Новый мир, 1980, № 3, с. 37.

2 Նույն տեղը, էջ 36։

Մարդիկ ձուլված են բնությանը, մարդկայնացնում են նրան, որն իր տոնականորեն գեղեցիկ և դաժանորեն-հանդիսավոր կնիքն է դնում նրանց դեմքերին։ Միայն հարավային կիզիչ արևով շիկացած ու տոթակեզ լեռներով ձևավորված արվեստագետի աչքը կարող էր այդպես տեսնել աշխարհը։ Արևը կանգնած է գրեթե զենիթում, ստվերները մտնում են մարդկանց ոտքերի տակ։ Բուն Հայաստանի ուրախալի տոնն է, հին ու երիտասարդ ժողովրդի ծաղկումը, կյանքի զենիթն է հառնում մեր առջև նկարում, որն ամբողջովին տոգորված է ազգային ոգով։

Ազգային կենսականորեն-պատմական և գեղարվեստական փորձն անկրկնելի է իր կրկնելիության մեջ։ Այն կրկնելի է, քանի որ ժողովուրդներն ապրում ու ստեղծագործում են միանման հասարակական օրենքներով։ Այն անկրկնելի է, քանի որ ընդհանուր օրենքներն իրենց անհատականորեն-յուրակերպ դրսևորումն են գտնում յուրաքանչյուր ժողովրդի պատմության մեջ։ Եվ ահա ազգայինի ու ինտերնացիոնալի, անձնականի, դասակարգայինի ու համամարդկայինի այդ դիալեկտիկան է հաղորդում յուրաքանչյուր ժողովրդի արվեստը։

Իսկ ի՞նչ բան է համամարդկայինն արվեստում։ Նա ունի երկու պլան. ինտերնացիոնալ (այն, ինչը համապատասխանում է ժամանակակից բոլոր ժողովուրդների շահերին) և համամարդկային (այն, ինչը հարաբերակցված է մարդկության հետ որպես ցեղի)։ Երկու պլանն էլ ենթադրում են, որ յուրաքանչյուր երևույթ ոչ միայն արվեստագետի կողմից է հարաբերակցվում անձնական ու ազգային փորձի հետ, այլև որպես գեղագիտական արժեք վերցվում է իր համամարդկային նշանակությամբ։

Արվեստագետի բուն անձը, որն իր կնիքն է դնում ստեղծագործության վրա, ոչ միայն դասակարգային, պատմական ու ազգային պայմանավորվածություն ունի, այլև համամարդկային բովանդակություն, որը թույլ է տալիս յուրաքանչյուրին տեսնելու «մարդկության գծով իր եղբորը» (Վ. Գ. Բելինսկի)։

Արվեստում համամարդկայինը, ինտերնացիոնալն ունի հետևյալ հիմնական աղբյուրները. նախ՝ գեղագիտական գնահատումը, գեղեցկության օրենքներով կենսական նյութի գեղագիտական յուրացումը պահանջում են բոլոր երևույթների քննարկում դրանց համամարդկային արժեքի, մարդկության համար դրանց նշանակության տեսակետից։ Երկրորդ՝ իսկական մեծ ստեղծագործությունում ընդհանուր նշանակալից պրոբլեմների դրվածքը, երրորդ՝ համամարդկային սկզբունքներն արվեստագետի՝ սուբյեկտի, բուն անձի մեջ, որն ստեղծում է գեղարվեստական պատկերավորություն։

ԱՐՎԵՍՏԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ժողովրդայնությունը գեղագիտական կատեգորիա է, որն արտահայտում է գեղարվեստական ստեղծագործության ու ժողովրդի էական փոխհարաբերությունների ամբողջությունը: Արվեստի ժողովրդայնության պրոբլեմն ունի մի շարք ասպեկտներ, որոնց քննարկումը թույլ է տալիս բացահայտելու այդ կատեգորիայի էությունը որպես գեղարվեստական ստեղծագործության բուն բնույթի սուբստանցիալ հիմքի:

1. **Ժողովուրդը որպես գեղարվեստական ստեղծագործության օբյեկտ:** *Քննարկելով այս տեսանկյան տակ, արվեստի ժողովրդայնությունը հաճախ գեղագիտության պատմության մեջ մեկնաբանվում էր խիստ պրիմիտիվ ու նույնիսկ սխալ. «ժողովրդականը» իջեցվում էր մինչև «ռամկականություն»: Այդ սխալը համոզիչ կերպով քննադատել են Ն. Վ. Գոգոլը և ռուս հեղափոխական-դեմոկրատական մտքի ներկայացուցիչները: Նրանք ցույց տվեցին, որ արվեստի իսկական ժողովրդայնությունն ամենևին էլ արմյակի կամ սարաֆանի պատկերման, հովիվներին ու հովվուհիներին կամ «գյուղացիներին ու գեղջկուհիներին, մորուքավոր վաճառականներին ու քաղքենիներին» բեմ դուրս բերելու մեջ չէ, այլ ժողովրդի կյանքի էական մոմենտների, իրականության էական կողմերի պատկերման մեջ*[1]*: Արվեստագետը պետք է ստեղծի «այնպիսի դեմք, որը ծառայում է իբրև ժողովրդական մեծ դաղափարի ներկայացուցիչ...»*[2]*: Այդպես, Պ. Բրեյգել Ավագի «Գյուղացիական պարը» նկարը դիտելիս, կարելի է ասել, որ պատկերման բուն առարկան երևան է հանում գեղանկարչության այդ ստեղծագործության ժողովրդայնությունը: Սակայն պատկերման առարկան չի կարող արվեստի ժողովրդայնության գլխավոր չափանիշ ծառայել:*

2. **Ժողովրդի շահերի արտացոլումը** *ցանկացած գեղարվեստական ստեղծագործության ժողովրդայնության անհրաժեշտ պայմանն է: Արվեստագետը կարող է պատկերել նաև ինչ-որ բոլորովին կոլմնակի բան, բայց նրա ստեղծագործությանը հատուկ կլինի ժողովրդայնությունը, եթե ամեն բանի վրա նա նայի ժողովրդի աչքերով, եթե կյանքի երևույթների բուն ըմբռնումը թելադրված է ու համապատասխանում է իր ժողովրդի շահերին ու ըմբռնումներին: Այլ կերպ ասած, ժողովրդի շահերը պետք է որոշեն արվեստագետի կենսական ու ստեղծագործական դիրքը, ընկած լինեն նրա գեղագիտական իդեալների հիմքում: Ժողովրդայնությունը ներառում է իր մեջ նաև ազգային ինքնօրինակությունը պատկերվող իրականությունը գնահատելիս: Այն հատուկ է այն արվեստագետի ստեղծագործությանը, որին, ինչպես ճշտորեն նկատել է Ն. Ա. Դոբրոլյուբովը, հաջողվում է ամեն ինչ զգալ այն պարզ զգացումով, ինչպիսին ունի ժողովուրդը:*

3. Ժողովուրդը հանդես է գալիս ոչ միայն որպես օբյեկտ, այլև **արվեստի սուբյեկտ:** *Գեղարվեստական ստեղծագործության բուն պրոցեսին ժողովրդի մասնակցությունը մատնանշում են արվեստի շատ ստեղծողներ: «Ժողովուրդը լեզվաստեղծող է», իսկ բանաստեղծը՝ նրա «ենթավարպետը» (Վ. Վ. Մայակովսկի), երաժշտությունը ժողովուրդն է ստեղծում, իսկ կոմպոզիտորներն այն միայն երանգավորում են (Մ. Ի. Գլինկա): Լուսավորիչները (Ջ. Վիկո, Ի. Հերդեր, Վ. Հումբոլդտ և ուրիշներ), որոնք առաջիններից մեկը մշակեցին ժողովրդայնության կատեգորիան, ճիշտ էին ընդգծում պրոֆեսիոնալ գեղարվեստական ստեղծագործության կապը ժողովրդական մտածողության, ֆոլկլորի հետ: Ժողովուրդն է ստեղծում գեղարվեստական կերպարների զինանոցը, որից արվեստագետը քաղում է իր պատկերավոր համակարգը:*

4. **Ժողովուրդը լեզվի և մշակույթի ստեղծողը, կրողը, պահպանողն** *է, որոնց ոլորտում միայն կարող է ընթանալ գեղարվեստական ստեղծագործության պրոցեսը, կարող են իրականացվել նրա սոցիալական արդյունքները: Ժողովուրդն իր պրակտիկայում մշակում ու պահում է հիշողության մեջ արվեստի սոցիալ-պայմանական բոլոր նախադրյալները (որի շնորհիվ գեղարվեստական կերպարների պայմանականությունը, արտահայտման միջոցները դառնում են համընդհանուր կարևորություն ունեցող ու հասկանալի թե՛ ժամանակակիցների, թե՛ հաջորդ սերունդների համար): Հասարակության հոգևոր կյանքին առանց ժողովրդի հոգևոր մասնակցության անհնարին է դեմոկրատիա իրականացնել: Ժ. Ժ. Ռուսո իր ժամանակին նկատել է. «...ամեն մի լեզու, որը հասկանալի չէ ժողովրդի ժողովին, սորուկների լեզու է»*[1]*:*

5. **Արվեստի ժողովրդայնության մի կողմն էլ այն է, որ ժողովուրդն** *արվեստի վերջնական հասցեատերն ու ապառողն է (ռեցիպիենտը): Պոտենցիալ հանրամատչելիությունը գեղարվեստական ստեղծագործության պարտադիր հատկությունն է, որը ձեռք է բերվում ոչ թե երկի պատկերման համակարգը հասարակացնելով, այլ այն համապատասխանեցնելով ժողովրդական մտածողության կառուցվածքին: Ընդ որում արվես-*

[1] *Տե՛ս* **Белинский В. Г.** Полн. собр. соч. М., 1955, т. 7, էջ 439:
[2] **Добролюбов Н. А.** Собр. соч. М., 1963, т. 6, с. 352.

[1] **Руссо Ж. Ж.** Избранные сочинения, В 3-х т. М., 1961, т. I, с. 267.

տագնապը չպետք է գնա լսարանի նեղից, այլ պետք է լինի առջևում, նրա գեղարվեստական ընկալումը բարձրացնելով մի նոր մակարդակի, դաստիարակելով հասարակության գեղարվեստական բարձր ճաշակները։

Ժողովրդայնության գաղափարը հակադրվում է արվեստի դասային սահմանափակությանը, էլիտարությանը։ Ժողովրդայնությունը ենթադրում է արվեստի մատչելիությունը, մասսայականությունը։ Սակայն շահագործողական հասարակության պայմաններում ժողովուրդը զրկված է մշակույթի ու արվեստի բարձր նվաճումներին ազատ շփվելու հնարավորությունից։ Վ. Ի. Լենինն արվեստի ու ժողովրդի միջև ճեղքվածքը հաղթահարելու ուղին տեսնում էր հասարակության հեղափոխական վերակառուցման մեջ։ «Տոլստոյ-արվեստագետն աննշան փոքրամասնությանն է հայտնի նույնիսկ Ռուսաստանում։ Նրա մեծ երկերն իրոք բոլորի սեփականությունը դարձնելու համար հարկավոր է պայքարել ու պայքարել այն հասարակարգի դեմ, որը միլիոնավորների ու տասնյակ միլիոնավորների դատապարտել է խավարի, ծնծկվածության, տաժանակիր աշխատանքի և աղքատության, հարկավոր է սոցիալիստական հեղաշրջում»[1]։

Ժողովրդայնությունը կոնկրետ-պատմական կատեգորիա է, նրա բովանդակությունը պայմանավորված է պատմականորեն։

Նախնադարյան անդասակարգ հասարակությունում արվեստի զարգացման առասպելաբանական մակարդակի վրա, ինչպես նաև գեղարվեստական ստեղծագործության առավել ուշ ֆոլկլորային ձևերում ուղղակիորեն ու լրիվ դրսևորվում է արվեստի ժողովրդական էությունը, որը պատմում է ժողովրդի մասին ժողովրդի տեսակետից և ստեղծվում է ժողովրդի կողմից ժողովրդի համար։

Հասարակության բաժանումը, դասակարգերի և անհատական ստեղծագործողի երևան գալը, գեղարվեստական գործունեության մասնագիտացումը բարդացնում են, իսկ դասակարգայնորեն հակամարտ հասարակություններում, և հատկապես բուրժուական հասարակության մեջ, աղավաղում են արվեստի իսկական ժողովրդական էությունը։ Դա անդրադառնում է գեղարվեստական սլյուրնսի՝ էլիտար ու մասսայական արվեստների երկատման վրա։ Բուրժուական հասարակության մեջ անձի վրա նրա խորթացնող ազդեցությամբ էլիտար արվեստն ավելի ու ավելի ֆորմալիստական գծեր ու բարդացածություն է ձեռք բերում, իսկ մասսաների համար արվեստն ավելի ու ավելի է կեղծ ժողովրդական դառնում և առաջարկում է հասարակացրած, գռեհիկ էրզաց-երկեր։ Այդ երկու միտումներին (էլիտար ու կեղծ ժողովրդական ստեղծագործությանը) դիմակայում է բարձր արվեստը, որն իր մեջ պարունակում է դեմոկրատական տարրեր և ունի ժողովրդայնության հատկություն։

Սոցիալիստական ռեալիզմը հաղթահարում է գեղարվեստական գործունեության երկատումն էլիտարի և մասսայականի ու ստեղծում է մի արվեստ, որում միասին ձուլված են նշմարտացիությունը, կուսակցականությունը և ժողովրդայնությունը։

Վ. Ի. Լենինը Կ. Ցետկինի հետ զրույցում ձևակերպեց գեղարվեստական ստեղծագործության ժողովրդայնության հիմնական սկզբունքները. «Արվեստը պատկանում է ժողովրդին։ Նա իր ամենախոր արմատներով պետք է թափանցի աշխատավոր մասսաների ամենախոր շերտերը։ Նա պետք է հասկանալի լինի այդ մասսաներին և սիրելի դառնա նրանց։ Նա պետք է միավորի այդ մասսաների զգացմունքները, մտքերն ու կամքը, բարձրացնի նրանց»[1]։

Սոցիալիստական հասարակությանը հատուկ կուսակցության ու ժողովրդի միասնությունը սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի կուսակցականության ու ժողովրդայնության միասնության կենսական հիմքն է։

1 Վ. Ի. Լենին, նկ, հ. 20, էջ 22։

2

ԱՐՎԵՍՏԻ ԲԱԶՄԱՖՈՒՆԿՑԻՈՆԱԼՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ-ՎԵՐԱՓՈԽՈՂ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ

(արվեստը որպես գործունեություն)

Արվեստի գործնական վերափոխիչ նախասկիզբը դրսևորվում է այն բանում, որ՝ 1) գեղարվեստական ստեղծագործությունը դաղափարագեղագիտական ներգործություն է անում մարդկանց վրա. 2) մարդկանց ներքաշելով նպատակասլաց ու արժեքականորեն կողմնորոշված գործունեության մեջ, արվեստը մասնակցում է ամբողջ հասարակության կամ

1 Վ. Ի. Լենինը կուլտուրայի և արվեստի մասին, էջ 627։

նրա առանձին կողմերի սոցիալական վերափոխումներին. 3) արվեստում ստեղծագործության բուն պրոցեսն իրականությունից քաղված, տպավորությունների, փաստերի, երևակայության որոշակի վերափոխություն է։ Հեղինակը կենսական նյութը վերափոխում է պատկերների, կառուցելով նոր ռեալություն՝ գեղարվեստական աշխարհը. 4) դարձյալ արվեստագետի գործունեության մի ոլորտ՝ այն շինանյութի մշակումը, որից կերտվում է կերպարը։ Քանդակի, նկարի, պոեմի, սիմֆոնիայի ստեղծումը միշտ մարմարի, նևրկի, հնչյունի, բառի վերափոխում է։

Արվեստի՝ որպես գործունեության, այդ բոլոր պլաններն իրենց ամբողջությամբ կազմում են արվեստի հասարակական-վերափոխիչ ներգործությունն իրականության վրա։ Արվեստը գործողություն է, կերպարանափոխում, ստեղծագործություն՝ արվեստագետի իդեալներին համապատասխան։

Իսլանդական սարկացված ժողովուրդն իր պատմության ոչ հերոսական ժամանակներում ստեղծեց սագաներ, որոնցում ապրում ու գործում էին աղատասեր, քաջարի, ամբողջական հերոս-դյուցազուններ։ Սագաներում ժողովուրդը հոգեպես իրականացնում էր իր ակնկալումները, ձևավորելով ինչ-որ գեղարվեստական մի աշխարհ, որ նման չէ շրջապատող իրականությանը։ Բայց ամենից զարմանալին այն է, որ այդ հնարովի աշխարհը որոշ իմաստով դարձել է իրականություն։ Սագաները ձևավորեցին ժողովրդի հոգևոր դիմքը, և այժմ նրանցից դուրս անհնար է հասկանալ ժամանակակից իսլանդացու ներքին կյանքն ու ազգային բնավորությունը։

Դարաշրջանի գեղարվեստական գիտակցության տիպի, այն իդեալների, որոնք արտահայտում է արվեստը, և անձի տիպի միջև գոյություն ունի ուղղակի կախվածություն։ Դիցաբանությունն ու նրա կերպարների զինանոցն օգտագործած հին հունական արվեստը շատ բանով որոշեցին հույնի բնավորությունը և նրա վերաբերմունքի տիպն աշխարհի նկատմամբ, նրա հայացքներն ու իդեալները։ Վերածնության դարաշրջանում միջնադարի զոգմաններից ազատագրված մարդը ձևավորվեց ռենեսանսային արվեստի որոշիչ ազդեցության տակ։

Լ. Ն. Տոլստոյի վեպերը ծնեցին տոլստոյականներին։ Իսկ «սիրո պատկերացումը XVII դարի ֆրանսիական դրողների կողմից Ֆրանսիայում ներգործեց այդ զգացմունքի կերտվածքի վրա, ճիշտ այնպես, ինչպես XX դարի վեպերի էրոտիզմը ծնեց էրոտիզմի որոշակի բնույթն իրական կյանքում»[1]։

Տալով անձի արժեքային կողմնորոշումներ, արվեստն այս կամ այն կերպ ձևավորում է նրա աշխարհայացքն ու բնավորությունը։ Այսպես, իր ժամանակին հրիտասարդության հոգեբանության վրա բացասական ազդեցություն ունեցավ Ս. Սեսենինի բանաստեղծությունը, որը հանրադումարի էր բերում նրա կյանքն ու հաստատում.

Այս կյանքում մեռնելը նոր չէ,
Բայց և ապրելն էլ, նոր չէ, իհարկե[2]։

Այդ կնճռ գաղափարը հերքել կարելի էր միայն հակաֆորմուլով, Հենց այդ էլ արեց Վ. Մայակովսկին, դրելով.

Այս կյանքում
Դժվար չէ
մեռնել։
Կյանքը կառուցելն է
դրսիորեն ավելի
դժվար[3]։

Արվեստի հասարակական-վերափոխիչ պերի մարքսիստական ըմբռնմանը հակադրվում են «արվեստը արվեստի համար» կոնցեպցիաները, պնդելով, թե գեղարվեստական ստեղծագործությունը չի կարելի չափել «արդյունավետ գործողության չափով»։ Արվեստն իբր թե ընդունակ է միայն մարդուն մարդուց գործողություններ պահանջող ռեալություններից փոխադրել գեղագիտական հաճույքի աշխարհը։

Արվեստի հասարակական-վերափոխիչ ներգործության մյուս հակառուսիորդը գեղագիտական այն կոնցեպցիաներն են, որոնք պնդում են «արվեստը էլիտայի համար», կաստայի համար (խ. Օրտեգա-ի-Գասետ)։

Բուրժուական գեղագիտության մեջ այդ պրոբլեմի գնահատման դարձյալ մի ուղի է արվեստի սոցիալական գործունեության մասնակի, սահմանափակ ընդունումը։ Այդ առումով բնորոշ է ֆրանսիացի ժամանակակից տեսաբան Մ. Դյուֆրենի կոնցեպցիան, որը ենթադրում է, թե մարդկային պատմության ու մշակույթի կարևորագույն պրոբլեմը մար-

[1] **Моруа А.** Искусство и действительность.— Иностранная литература, 1966, № 12, с. 217.

[2] **Есенин С.** Собр. соч. М., 1967, т. I, с. 228.

[3] **Маяковский В.** Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1958, т. 7, с. 105.

դու և աշխարհի ներդաշնակության և անձի ներքին ներդաշնակության պրոբլեմն է։ Այդ ներդաշնակությունն այժմ խախտված է, և անձն ամայանում ու խորթանում է. նա զրկված է մտածելու ընդունակությունից, քանի որ նրա փոխարեն այդ անում են ուրիշները, չի կարողանում շատ խոսել, քանի որ դա վտանգավոր է։ Հետևանքը մարդու սոցիալական պասսիվությունն է, միօրինակարգումը, ապահումանիզացիան։ Այդ պրոցեսի հակաթույնը Դյուֆրենը տեսնում է գեղարվեստական գործունեության մեջ, որն ունի երկու ձև՝ արվեստագետի ստեղծագործությունը և արվեստի ընկալումը հասարակության կողմից։ Այդ գործունեությունը հաշտեցնում է մարդուն ինքն իր հետ, զարգացնում է ստեղծագործական հնարավորությունները, խթանում դեպի գործողություն։ Ըստ Դյուֆրենի, գեղագիտական փորձը, «մարդկության անցած բոլոր ճանապարհների սկիզբն է»[1]։ Արդի հասարակության մեջ բնության հետ մարդու նախասկզբնական միասնության խախտումը կյանքի կոչեց գեղագիտական այն զգացումը, որը հանդես է գալիս որպես հայրենաբաղձություն՝ մարդու գոյության կորցրած բնականության ուղղությամբ։ Արվեստն իդեալական ոլորտում մարդուն վերադարձնում է աշխարհի հետ նրա միավորմանը, որը ռեալության ոլորտում, գուցե, կորցրած է անվերադարձ կերպով[2]։

Ինչպես տեսնում ենք, Մ. Դյուֆրենը, ընդունելով արվեստի սոցիալական կարևորությունը, այն հանգեցնում է մխիթարական-կոմպենսատորային ֆունկցիայի, որը կոչված է ոգու ոլորտում պատրանքայնորեն վերականգնել ռեալության մեջ կորցրած ներդաշնակությունը։ Արվեստին հատուկ է կոմպենսատորային պահը։ Սակայն նրա հասարակական-վերափոխիչ ներգործությունն ունի ոչ թե իդեալականորեն-պատրանքային, այլ ռեալորեն-գործուն բնույթ։ Արվեստի կողմից առաջքաշված մարդու և աշխարհի ներդաշնակության, անհատի ներքին հոգեկան ներդաշնակության իդեալները մարդկանց ակտիվության սոցիալականորեն նպատակասլաց արթնացման միջոց են։ Մարդու մեջ արթնացնելով սեյսմիկ զգայունություն, հասարակական ներդաշնակության խախտումների հանդեպ ձևավորելով անձի գեղագիտական իդեալները, արվեստը մոբիլիզացնում է նրան աշխարհը վերափոխելու, այն իդեալներին համապատասխան դարձնելու ուղղությամբ։ Արվեստի հասարակական վերափոխիչ ազդեցությունը հատկապես զգալի է պատմության անցման դարաշրջաններում։ Արվեստի մասնակցությունը մարդկանց գիտակցության նախապատրաստմանը և հեղափոխական պայքարի բուն իրագործության նախապատրաստմանը, հեղափոխության իրականացմանը, կասկածից դուրս է։ Այսպես, ռուսական գրականությունը կապված էր XIX դ. ռուսական ազատագրական ու հեղափոխական-դեմոկրատական շարժման հետ և մասնակցում էր այդ շարժման գաղափարախոսության ձևավորմանը, իսկ Գորկու ստեղծագործությունն աղդեց ռուսական հեղափոխության պրոլետարական փուլի վրա։ Այդ ամենն արվեստի հասարակական-վերափոխիչ ազդեցության համոզիչ վկայությունն են։

[1] Dufrenne M. Esthétique et philosophie. 1967, p. 168.

[2] Նույն տեղը, էջ 193։

ՃԱՆԱՉՈՂԱԿԱՆ-ԷՎՐԻՍՏԻԿ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ
(արվեստը որպես գիտելիք և լուսավորություն)

Իդեալիստական գեղագիտությունը միշտ հանդես է եկել արվեստի նկատմամբ որոշ իմաստով որպես խորթ մայր։ Դեռևս Պլատոնն անհրաժեշտ էր համարում իդեալական պետությունից վտարել բոլոր իսկական արվեստագետներին (անգամ Հոմերոսին, ճիշտ է, նրան նախապես զարդարելով դափնեպսակով)։ Պլատոնի համար արվեստը գաղափարի ըմբռնման ամենաստորին ձևն էր։ Ըստ Պլատոնի, նյութական իրերը գաղափարի ստվերներն են։ Արվեստը, որն իր պատկերներով ըմբռնում է աշխարհի կոնկրետ-զգայական հարստությունը, տալիս էր ստվերի ստվերը։ Այսպես, արդեն փիլիսոփայական մտածողության արշալույսին իդեալիզմն անվստահություն էր հայտնում արվեստի ճանաչողական հնարավորությունների նկատմամբ։ Հնդելի համար արվեստը ճշմարտության ճանաչման ստորին ձևն էր, որը վերջնվերջո իր տեղը զիջելու էր փիլիսոփայությանն ու կրոնին։

Սակայն արվեստի ճանաչողական հնարավորությունները վիթխարի են, այն չի կարելի փոխարինել մարդկային հոգևոր կյանքի այլ ոլորտներով։ Ֆ. Էնգելսն ասում էր, որ Բալզակի վեպերից ինքը ֆրանսիական հասարակության կյանքի մասին ավելի շատ բան է իմացել, քան այն դարաշրջանի բոլոր մասնագետների՝ պատմաբանների, տնտեսագետների, վիճակագիրների երկերից միասին վերցրած։

Արվեստն ընդունակ է արտացոլելու և յուրացնելու կյանքի այն կողմերը, որոնք դժվարամատչելի են գիտությանը։ Ջրի H_2O գիտական ֆորմուլում ըմբռնվում է այդ երևույթի գոյության օրենքը։ Բայց երեվույթն օրենքից ավելի հարուստ է։ Ջրի ֆորմուլում չեն մտել ո՛չ գետակի գրավիչ կարկաչը, որը հիշեցնում է սիրեցյալի ձայնը, ո՛չ ալիքների գունախաղերը, ո՛չ լուսնաշավիղը ծովի մակերևույթի վրա, ո՛չ փոթորկ-

վող իններորդ ալիքը, որը մենք տեսնում ենք Հ. Կ. Այվազովսկու նկարում, և որի մեջ ապրում է տարերքի հզորությունը։ Ջրի հարյուրավոր հատկություններ, նրա կոնկրետ զգայական ամբողջ հարստությունը գիտական ընդհանրացման սահմաններից դուրս են մնացել։ Եվ առարկայորևն-զգայական աշխարհի այդ ամբողջ հարստությունն ըմբռնում, յուրացնում է արվեստը։ Նա մեզ ցուցադրում է աշխարհն իր գեղագիտական բազմազանությամբ։ Գեղարվեստական մտածողությունն իր կոնկրետ-զգայական բնույթի շնորհիվ բացահայտում է նորը արդեն հայտնի իրերում։ Արվեստում երևույթի պատկերումը որոշ իմաստով նրա հայտնագործումն է։ Արվեստը կարող է աշխարհում հայտնաբերել մինչև այժմ անհայտ պրոցեսներ (օրինակ, «հոգու դիալեկտիկայի» հայտնաբերումը Լ. Ն. Տոլստոյի կողմից), ինչպես նաև առօրեականի, սովորականի մեջ՝ անսովորը։ Արվեստագետն իրերին վերադարձնում է նախաստեղծ հրապույրը։ Արվեստը սրում է մեր զգացմունքները, սովորեցնում է մեզ մարդկայնորեն ընկալել աշխարհը։ Նա կարծես քաղաքակրթության պրիզման է դառնում մարդու աչքի ու բնության միջև։

Օսկար Ուայլդը պնդում էր, որ Ու. Տյորների գեղանկարչությունը ստեղծեց Լոնդոնի մառախուղները։ Այդ պարադոքս-աֆորիզմում ամփոփված է արվեստի գործունյա էության գաղափարը։ Այն ձևավորում է մարդկային զգայականությունը, աշխարհի տեսունակությունը, ստեղծում է աչք, որն ընդունակ է հաճույք ստանալու գույների ու ձևերի դեղեցկությունից, ականջ, որն ընդունակ է որսալու հնչյունների ներդաշնակությունը։

Արվեստի տարբեր տեսակներում գործունյա ու ճանաչողական նախասկիզբները դրսևորվում են տարբեր ձևով։ Ստեղծագործության այն տեսակներում, որոնցում առաջատար դեր է խաղում գործունյա նախասկիզբը, ավելի է զարգացած արտահայտչական կողմը (օրինակ, ճարտարապետության մեջ), իսկ այնտեղ, ուր ավելի լուրջ դեր է խաղում իմացությունը, աճում է պատկերավորման նախասկզբի նշանակությունը (օրինակ, հատուցային նկարչությունը)։ Երբ ճարտարապետը փորձում է շենքը լուծել պատկերավորման պլանով, նա խախտում է իր արվեստի առանձնահատկությունը։ Օրինակ, Մոսկվայում Սովետական բանակի կենտրոնական թատրոնի շենքը կառուցված է հնգաթև աստղի ձևով։ Պատկերավորման նման լուծումը, որն սկզբունքորեն հակացուցական է ճարտարապետությանը, մի շարք անհարմարություններ է ստեղծել շենքի ներսում, ստիպել է այնտեղ մտցնել անօգտակար, ոչ ֆունկցիոնալ կառուցվածքներ՝ աստղի ճառագայթներ. ընդ որում շենքի (աստ-

ղի) պատկերավորման լուծումը կարելի է ընկալել միայն ուղղաթիռից (պլանը վերևից), որը հարցականի տակ է դնում այդ կառույցի բուն գաղափարատեղարվեստական լուծումը։ Նույնքան էլ չի արդարացվել Մոսկվայի անվան ակումբի շենքին ճարտարապետական արտահայտչական պատկեր տալու փորձը (ճարտարապետ՝ Կ. Ս. Մելնիկով)։ Գրականությունը, կինոն և թատրոնը արվեստն է վիճակի են լուծելու երկու խնդիրն էլ՝ պատկերավորման ու արտահայտչական։ Օֆելյան հրգում է.

Պատկած էր գագաղում անծածկ դեմքով,
Անծածկ ու բաց դեմքով...

Առաջին տողն ստեղծում է տեսողական պատկեր։ Երկրորդը ոչինչ չի ավելացնում պատկերավորման լուծմանը։ Պատկերավորության տեսակետից անիմաստ է «անծածկ դեմքով» բառերից հետո ասել՝ «բաց դեմքով»։ Բայց այդ բառերն օգտագործվում են որպես արտահայտչական միջոց, սրելով, ընդգծելով դեղարվեստական իմաստը։

Արվեստը մարդկանց յուսավորության (փաստերի փորձի հաղորդում) և կրթության (մտածողության փորձի և ունակությունների, ընդհանրացման, փաստերի վերաբերյալ հայացքների համակարգի հաղորդում) միջոց է։ Այն հանդես է գալիս որպես «կյանքի դասագիրք» (Ն. Գ. Չևռնիշևսկի), որն ընթերցում են անգամ նրանք, ովքեր այլ դասագրքեր չեն սիրում։ Արվեստում բովանդակվող ճանաչողական ինֆորմացիան վիթխարի է։ Այն էականորեն լրացնում է մեր գիտելիքներն աշխարհի մասին։ Մեր անձնական կենսափորձը միացնելով մյուս մարդկանց փորձին, արվեստը ծառայում է նաև աշխարհի ճանաչման միջոց ու անձի ինքնաճանաչման եղանակ։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ-ԿՈՆՑԵՊՏԻՎԱԼ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ
(արվեստը որպես աշխարհի վիճակի վերլուծություն)

Սխալ է արվեստի ստեղծագործությունը դիտել որպես այս կամ այն փիլիսոփայական և քաղաքական գաղափարների մի տեսակ պատկերազարդում։ Արվեստագետն իր ստեղծագործության մեջ անպայման բեկում է սեփական դիտարկումները և կյանքի վերաբերյալ խորհրդածությունները, ստեղծելով գեղարվեստական ամբողջական կոնցեպցիա։

Նրանք, ովքեր հավաստիացնում են, թե արվեստը փիլիսոփայության ձևով բերած ճշմարտությունների պարզ վերածումն է պատկերների, իրականում հանդես են գալիս որպես իդեալիստական գեղագիտու-

թյան էպիգոններ (Պլատոն, Հեգել), գեղագիտություն, որը ենթադրում է, որ արվեստն ստորադասված է փիլիսոփայությանն ու կրոնին որպես բացարձակ գաղափարի ըմբռնման ստորին ձև, որպես ճշմարտության իմացության ավելի նվազ կատարյալ ձև։ Հեգելը գրել է. «...կրոնը որպես ճշմարտության համընդհանուր գիտակցություն կազմում է արվեստի համար էական նախադրյալ...»[1]։

Իտալացի փիլիսոփա Բ. Կրոչեն արվեստը բնորոշում էր որպես ինտուիցիա և ժխտում էր, որ այն կրում է կոնցեպտուալ դիտելիքի բնույթ, որն իբր թե կարող է արտահայտված լինել միայն տրամաբանական հասկացություններում։ Կրոչեն արվեստը համարում էր «իմացության առավել պարզ ու տարրական ձև», քան կոնցեպտուալ իմացությունը, սակայն ճշմարիտ արվեստը ձգտում է փիլիսոփայականության, այն ձգտում է համապարփակ մտածողության, համաշխարհային պրոբլեմների ու առեղծվածների լուծման, աշխարհի վիճակի պատկերման։ Մեծ արվեստագետին հետաքրքրում է ոչ միայն իր հերոսների ճակատագիրը, այլև մարդկության ճակատագիրը, նա մտածում է պատմության, դարաշրջանի մասշտաբներով, նրանց հետ է միացնում, հարաբերակցում իր ստեղծագործության ամբողջ բովանդակությունը։

Կեցության գաղտնիքները լուծեցին Սոֆոկլեսն ու Եվրիպիդեսը» Դանթեն «Աստվածային կատակերգությունում» ստեղծեց Տիեզերքի ամբողջական մոդելը։ Աշխարհի վիճակը միասնական կոնցեպցիայով ընդգրկեց Շեքսպիրը։ Վոլտերը զարդացրեց փիլիսոփայական նովելի ժանրը։ Լեսինգը, հետազոտելով անձին ու հասարակությանը, դրեց ինտելեկտուալ փորձեր, որոնց մեջ ներգրավեց իր պիեսների գործող անձանց։ Նա հաստատեց, որ մտածող արվեստագետը կրկնապատկում է իր աշխատության արժեքը։ Գյոթեն «Ֆաուստում» տվեց մարդու և մարդկության խոր կոնցեպցիան։ Իսկ ինչպես են արտահայտում իրենց դարաշրջանի էությունը Բեթհովենի, Վագների, Չայկովսկու, Շոստակովիչի այնքա՞ն խորիմաստ երաժշտությունը, էյզենշտեյնի կինեմատոգրաֆիան, Լե Կորբյուզիեի ճարտարապետությունը։

Ձգտումը դեպի փիլիսոփայականությունը, ամբողջությամբ վերցրած աշխարհի մասին խորհրդածությունները վաղ կերպով արտահայտվեց ռուսական դասական գրականության մեջ։ Մարդկության մասին մտածողությունը տատանվորեն սկսվում է նրա ազատամտությամբ նշված առաջին ստեղծագործության առաջին տողերից։ Ա. Մ. Կուտուզովին նվիրված «Ճանապարհորդություն Պետերբուրգից դեպի Մոսկվա» երկում Ա. Ն. Ռադիշչևը դեռևս 1790 թ. գրել է. «Ես նայեցի շուրջս՝ հոգիս խոցվեց մարդկության տառապանքներով... Ես զգացի, որ հնարավոր է ամեն ինչի մասնակից լինել իր նմանների բարօրության համար»[1]։

Ճորտական ստրկությունից ռուսական գյուղացիության ազատագրման կոնկրետ-պատմական ազգային գաղափարը Ա. Ն. Ռադիշչևն արտահայտել է համամարդկային իդեալներին նրա համապատասխանությամբ։ Ռուս գյուղացու աղքատությունը, թշվառությունը, «մարդկային բնույթին ամենաատելի ինքնակալությունը», հոգու ստրկությունը՝ այդ ամենը «Ճանապարհորդության» հեղինակի համար համաշխարհային պրոբլեմներ են, մարդկության համընդհանուր անբարեկեցության մասնավոր դրսևորումներ։

Պ. Յա. Չաադաևը մտովի կապում էր Ռուսաստանն ու աշխարհը։ Առաջին «Փիլիսոփայական նամակում» (1829) նա զգում է նրա վիճակը մարդկությունից դուրս և անհրաժեշտ համարում մտնել այնտեղ[2]։

Ա. Ս. Պուշկինը «համաշխարհային զգայունությամբ» բանաստեղծ էր։ Նրա բուն հանճարը «համաշխարհային ու համամարդկային էր»[3]։ Լ. Ն. Տոլստոյն առաջ քաշեց անհատի բարոյական ինքնակատարելագործման սկզբունքը որպես աշխարհը տանջող հակասությունների լուծման ուղի։ Ֆ. Մ. Դոստոևսկին իր վիպերում պատասխաններ էր որոնում մարդու բնույթի ու մարդկության էության վերաբերյալ հարցին։ Կեցության ամենաարմատական պրոբլեմներով գիտության այդ մշտական հագեցվածությունը Ֆ. Մ. Դոստոևսկուն, օրինակ, հարազատացնում է Ա. Էյնշտեյնի հետ։ Մեծ ֆիզիկոսն ու մեծ գրողը միշտ կողմնորոշված են դեպի աշխարհայացքի ամենաբարձր պրոբլեմները[4]։

Մեր երկրի բուն պատմությունը, որը բազմիցս Ռուսաստանի բախտը միացրել է աշխարհի բախտին, մշակել է մտածող արվեստագետի տիպ՝ համաշխարհային հոդսերով, համամարդկային պրոբլեմատիկայով։

Սվետլովյան «Գրենադայի» լիրիկական հերոսը լավ է արտահայտել մեր հեղափոխությանը հատուկ համամարդկային երջանկության որոնումների ոգին.

---

[1] Гегель. Эстетика. В 4-х т., М., 1969, т. 2, с. 240.

[1] Радищев А. Н. Полн. собр. соч. В 2-х т. М.,—Л., 1938, т. 1. с. 227.
[2] Տե՛ս Чаадаев П. Я. Философические письма. Казань, 1906, էջ 7:
[3] Տե՛ս Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1958, т. 10, էջ 456, 459:
[4] Տե՛ս Кузнецов Б. Г. Эйнштейн. М., 1963, էջ 87—88:

Ես տունս թողի,
Գնացի կռվելու,
Որ Գրենադայում հողը
Գյուղացուն տրվի[1]։

Միտումը դեպի փիլիսոփայականությունը բնորոշ է նաև XX դ. համաշխարհային կուլտուր-հոգևոր իրադրության համար։ Դրա հետ միասին ժամանակակից բուրժուական Արևմուտքի հոգևոր կյանքում ուժեղ է նաև հակաինտելեկտուալ ալիքը, որը փիլիսոփայության մեջ գալիս է Ա. Բերգսոնի ինտուիտիվիզմից, հոգեբանության մեջ՝ Զ. Ֆրեյդից, արվեստում՝ այնպիսի ուղղություններից, ինչպիսիք են սյուրռեալիզմն իր «բանականության ջախջախումը» սկզբունքով, «ավտոմատ գրելաձևով», «երազների համաճարակով» և «բանականությունն անջատելու փորձով»։ Հակաինտելեկտուալիզմի պսակը դարձավ նրա գաղափարախոսական խավարամիտ ձևը՝ ֆաշիզմը, որը հռչակեց՝ «ինտելեկտուալությունը վտանգավոր է», «խելքը վտանգ է բնավորության ձևավորման համար»։

Չնայած հակաինտելեկտուալիզմի գաղափարների ու գեղարվեստական պրակտիկայի (պոպ-արտ) տարածմանը, շատ երկրների արդի առաջադիմական արվեստը ներքուստ հակված է դեպի փիլիսոփայականությունը։

Հեգելը կանխագուշակում էր արվեստի կործանումը։ Սակայն նա ավելի կենսունակ դուրս եկավ, քան այդ պատկերանում էր Հեգելին։ Արվեստը մտքի ճնշման տակ չի չքանում։ Բայց միտումը դեպի նրա ինտելեկտուալականացումը ռեալ է։ Եվ միանգամայն օրինաչափ է, որպես եզրակացություն բերել անգլիացի գրող ու մարքսիստ քննադատ Ջ. Լինդսեյի խոսքերը. XX դ. ռեալիստական արվեստին բնորոշ է մտքի դերի աճը գեղարվեստական պատկերի ընդհանուր հաշվեկշռում։

ԿՌԱՀՄԱՆ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ
(«կասանդրական նախասկիզբը», կամ արվեստը որպես նախագուշակում)

Կասանդրան Տրոյայի կործանումը գուշակել էր քաղաքի ծաղկման ու հզորության օրերին։ Գրականության մեջ միշտ ապրել է «կասանդրական նախասկիզբը»՝ գալիքը կռահելու ընդունակությունը։

Մարդու ինտելեկտուալ գործունեության ուշադրության արժանի ձևերից մեկը «թռիչքն է» «ինֆորմացիայի խզման» վրայով, ժամանակա-

[1] Светлов М. Избранные произведения. В 2-х т. М., 1965, т. 1, с. 37.

կից և անգամ գալիք երևույթների բացահայտումը ելակետային ների ակներև անլիիվությամբ հանդերձ։ Հյումի ժամանակներ տատվել է մի կարծիք, թե մարդու մտածողությունը ինդուկտիվ . ված է տրամաբանական եզրակացությունների՝ կրկնվող երևույ ընդհանրացման հիման վրա։ Դրա հետ միասին ստացվել են նաև գիոլոգիական ու հոգեբանական տվյալներ, որոնք նշում են մտածողության թռիչքաձև բնույթը, մտածողություն, որն ընդունակ է եզրակացություններ հանգել ոչ միայն ինդուկտիվ ճանապարհով, այլև մեկ անգամ դիտարկելու հիման վրա, կամ արտարկման հիման վրա՝ փաստերի ու գծերի զարգացման հավանական շարունակությունը ապագայում։ Ընդ որում, գիտությունը բացահայտում է օբյեկտիվ պրոցեսների էությունն ու օրինաչափությունը, իսկ արվեստը՝ աշխարհի, մյուս մարդկանց, ինքն իր հետ մարդկային հարաբերության էությունը։ Եթե գիտականն ընդունակ է եզրակացնել ապագայի մասին, ապա արվեստագետը կարող է այն գեղարվեստորեն պատկերացնել։ Իհարկե, ռեալ պրոցեսում կանխագուշակման այդ երկու ուղիներն էլ միահյուսվում են և փոխադարձաբար լրացնում միմյանց։

Գոյություն ունի այսպես կոչված անմիջական, ներըմբռնողական գիտելիք, որն իրենից ներկայացնում է ճշմարտության ուղղակի նկատում, այսինքն՝ «իրերի՝ ապացուցման վրա չհենվող օբյեկտիվ կապի նկատում»[1]։ Մտածողության զարգացումը թույլ է տալիս որոշ ճշմարտություններ գիտակցել որպես ինքնակներևներ։ Դրանց թվին կարելի է դասել նաև արվեստագետի կողմից ավելի կամ պակաս պարզությամբ ու հավաստիությամբ կռահված ապագայի պատկերները։ Դրա վրա են հիմնված արվեստի ֆանտաստիկական, ուտոպիական, սոցիալ-գուշակողական շատ ստեղծագործությունները։

Գրականությունը հաճախ կռահել է ապագան։ Առաջին սուզանավից շատ առաջ «Նաուտիլուսը» ջրի տակով 80 հազար լի անցավ Ժյուլ Վեռնի վեպում։ Նախքան իրականության մեջ տիեզերական թռիչքների կամ լազերի ճառագայթների գործողության իրականացումը, շատ լավ իրականացվեցին «Թնդանոթից լուսնի վրայի», «Աելիտայի» և «Ինժեներ Գարինի հիպերբոլոիդի» էջերում։ Ֆանտաստիկայում, ուտոպիաներում ու հակաուտոպիաներում ապրում էր Կասանդրայի ոգին։ Նրանք նախազգեցին մարդկության տեխնիկական ապագան, փորձեցին թափանցել

[1] Асмус В. Ф. Проблема интуиции в философии и математике. М., 1965, с. 3.

նրա սոցիալական ապագա կառուցվածքում և կանխագուշակել անհատի ճակատագիրը։

Գոյություն ունի «նախազգուշացման» ֆանտաստիկա, որը մարդկանց մեջ արթնացնում է լարվածություն ու ակտիվություն հասարակական զարգացման այս կամ այն տենդենցի վերաբերյալ։ Հաճախ այդ կռահումները լի են ոգին ամայացնող անհուսալիությամբ։ Դրա բնորոշ օրինակներից մեկի՝ Ֆ. Կաֆկայի «Պրոցես» վեպի համար հատկանշական է տրամաբանության շեշտակի տեղաշարժումը, պարզորոշ կերպով դուրս գրված իրական մանրամասնություններից պատմության անիրական ֆոնին անցնելը։ Կաֆկային զբաղեցնում է անհատին խորթացած այն ուժերի պրոբլեմը, որոնք նրան դարձել են թշնամի և կառավարում են նրան։ Գրողի կարծիքով, աշխարհը դատապարտված է, որովհետև նա հակամարդկային է, իսկ անհատը չի կարող հակամարտել կյանքի մետաֆիզիկական չարի դեմ։ Անհուսալիություն, հուսահատություն, անձի խորտակման և աշխարհի անհեթեթության զգացում. այսպիսին է Կաֆկայի կռահումների ընդհանուր իմաստը։ Սակայն Կաֆկան վատ մարգարե դուրս եկավ. մարդը դիմացավ, պահպանվեց և կարողացավ դիմադրել բռնությանն անգամ ամենահրեշավոր պայմաններում։ Անձի խորտակումը եղավ ոչ ամենուրեք և ոչ համընդհանուր։ Իրականությունը ցույց տվեց, որ անհատի ներքին հնարավորությունները, դիմադրելու նրա ընդունակությունը, հերոսության ոգին բավականաչափ ամուր են, որպեսզի դիմադրեն անգամ ֆաշիստական բռնության ամենադաժան ձևերին։

Նթե Կաֆկան դելփյան պատգամախոսուհու նման գուշակում էր մշուշապատ, բազմանշանակորեն անորոշ տեսիլքների ու երազների միջոցով, ապա ռեալիստ-արվեստագետներն ապագան գուշակում են հենվելով մտքով լուսավորված կերպարների համակարգի վրա։ Այսպես, Թ. Մաննը իր «Դոկտոր Ֆաուստուս» վեպում վերլուծում է ոչ միայն իր ժամանակակից բուրժուական աշխարհի ու նրա մշակույթի վիճակը, այլև տալիս է դրանց ապագա կեցության նախիմացությունները։ Կոմպոզիտոր Անդրիան Լևերկյունի ողբերգական պատմությունը, որի ստեղծագործությունը ներսից կրծում են ֆորմալիզմն ու դեկադանսը, արտացոլում է արվեստագետի ճակատագիրը բուրժուական հասարակության մեջ։ Ստեղծագործության հերոսի աշխարհազգացողությանը հակադրվում է հեղինակի դիրքը. այն բացահայտվում է օբյեկտիվիստորեն հանգիստ պատմության միջոցով, որը վարվում է Զեյտբլոմի՝ կոմպոզիտորի բարեկամի ու կենսագրի, անունից։ Լևերկյունն ստեղծեց տեխ-

նիկապես նուրբ, բարդացած, ռացիոնալիստորեն հաշվարկված երաժշտական «արտիֆակտները» (արհեստական կառուցվածքներ)։ Եվ այնուամենայնիվ նրա բարձրագույն նվաճումը՝ «Դոկտոր Ֆաուստուսի լացը», ոչ միայն ֆորմալիզմի հաղթանակն էր, այլև ֆաշիզմի տիրապետության տակ ճզմված գերմանական մտավորականության ամբողջ սերնդի հուսահատության տնքոցը։ Հակառակ Լևերկյունի պատմական հոռետեսության, Թ. Մաննը պնդում է, որ անհատը, ժողովուրդը, մարդկությունը մնում են, որքան էլ ծանր լինեն նրանց պատմական փորձությունները, մարդկության ազատությունն ու երջանկությունն անկասելի են ինչպես ճակատագիր, և դա հիմք է ծառայում արվեստի իսկական վերածննդության համար։ Թ. Մաննի վեպը լի է խորաթափանց կռահումներով։ «Միծաղելի չէ՞ արդյոք, որ որոշ ժամանակ երաժշտությունն իրեն համարում էր փրկության, ազատագրության միջոց, այն դնելքում, երբ նա, ինչպես նաև ամբողջ արվեստը, ինքն է կարիք զգում ազատվելու վերամբարձ հերձվածողությունից... դեմառդեմ «կրթված հասարակության սերուցքի» հետ մնալուց, այսինքն՝ այն հասարակության, որը շուտով չի լինելու, որն, ըստ էության, արդեն չկա, այնպես որ մոտ ապագայում արվեստը կհայտնվի լիակատար մեկուսացման մեջ, միայնակ մահվան դատապարտված, եթե նա դուրս չգա, չմոտենա «ժողովրդին» կամ ավելի նվազ ռոմանտիկորեն արտահայտված, մարդկանց... Նման արվեստի ամբողջ կենսագործողությունը, հավատացեք, կդառնա բոլորովին այլ։ Այն կլինի առավել ուրախ ու համեստ։ Դա անխուսափելի է, և դա երջանկություն է... Գալիք սերունդները երաժշտության վրա, և երաժշտությունն էլ իր վրա, նայելու են որպես հասարակության ապաստավորումի վրա... Եվ արդեն ոչ ոքի չի զարմացնի առանց տառապանքի, հոգեպես առողջ, ոչ պաթետիկ, անթախիծ-ոյուրահավատ, մարդկության հետ եղբայրացած արվեստը»[1]։

Ապագայի կանխատեսումը հնչում է Մ. Գորկու ստեղծագործությունում։ «Մայրը» վեպի հերոսները երազում են այն ժամանակի մասին, երբ Ռուսաստանը կլինի աշխարհի ամենադեմոկրատական երկիրը, իսկ «Մրրկահավքի երգը» լի է մոտեցող հեղափոխական փոթորկի նախազգացումներով։ Գալիքի պաթոսով են լուսավորված Վ. Վ. Մայակովսկու երգիծական կատակերգությունները։ Նրանց մեջ ներխուժում է Ֆոսֆորային կինը ապագայից, և ժամանակի մեքենայով այնտեղ են թռչում հե-

[1] Манн Т. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1960, т. 5, с. 418—419.

փոսները։ Մայակովսկու համար բուն պոեզիան «երթ է դեպի անհայտը», ձգտում դեպի կանխատեսումը։

Սովետական թատերական արվեստում նկարագրվող երևույթների զարգացման տենդենցի բացահայտումը դառնում է ստեղծագործական առաջատար սկզբունքներից մեկը։ Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնում Վ. Իվանովի «Զրահադնացք 14—69» պիեսի բեմադրության ժամանակ Կ. Ստանիսլավսկին հասավ այն բանին, որ յուրաքանչյուր էպիզոդ ներթափանցվեր կյանքի ընդհանուր պատմական շարժման լույսով։ Գոնվեց, օրինակ, այն էպիզոդի արտահայտիչ ու իսկ լուծումը, որը պատկերում է սպիտակգվարդիականների բանակատեղը։ Ամբողջ բեմը ծանրաբեռնեցին մեծ ճամպրուկներով, կապոցներով, տնդուկներով, այնպես, որ հնարավոր չեր ո՛չ քայլել, ո՛չ կանգնել, այլ կարելի էր միայն նստել անհարմար, անհաստատ դիրքերով։ Այդպես առաջացավ ոչ միայն հնդափոխական փոթորկից փրկվող փախստականների, այն հնոտիավաճառների կերպարը, որոնք իրենց հետ քարշ են տալիս բոլոր պետքական ու անպետք բաները, այլև շպրտված խորտակվող դասակարգի կերպարը, անբարեհարմարության, անկայունության, հակահեղափոխության կրախի կերպարը։ Կռահվող ապագան մտավ ներկայացման բուն ռեժիսորական լուծման մեջ։

Կռահումը, հեղափոխական-ռոմանտիկ կանխատեսումը՝ այդ ամենն ապագայի պատկերավոր մտածողության «թռիչքի», «ճեղքման» դրսևորման ձևեր են։ «Նախազգուշակումների մասին» բանաստեղծության մեջ Ֆրանսիացի բանաստեղծ Գ. Ապոլիները գրել է.

... Նախազգուշակ լինել կարող է
ամեն ոք.
Բայց մարդկանց ներշնչել են երկար,
Թե իրենք ապագա չունեն,
Եվ ի ծնե նրանք ապուշներ են,
Եվ ոգիությունն անփոփոխ բաժինն է նրանց,
Որ դրան հավատացել են մարդիկ,
Եվ ոչ ոք անգամ հարց չի տալիս իրեն,
Գիտե՞ ապագան արդյոք, թե չգիտե նաև
Այստեղ կրոնի հոտն էլ չկա՝ ո՛չ նշաններում,
ո՛չ գուշակումներում.
Դա փորձ է պարզապես բնությունը դիտելու
Եվ այն մեկնաբանելու։
Այստեղ անօրինական ոչինչ չկա։

[1] **Аполлинер Г.** Стихи, М., 1967, с. 110.

ԻՆՖՈՐՄԱՑԻՈՆ ԵՎ ՀԱՂՈՐԴԱԿՑԱԿԱՆ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆԵՐԸ
(արվեստը որպես հաղորդում և շփում)

Արվեստը հասարակական հաղորդակցություն է, և նրա ազդակցությունը լավի հետ բազմիցս ընդգծվել է գեղագիտության պատմության մեջ (Ֆ. Լեսինգ, Ի. Հերդեր, Ա. Պոտեբնյա, Բ. Կրոչե)։ Արվեստի կեցության հաղորդակցական պլանի վրա հիմնվում է նրա ժամանակակից նշանագիտական քննարկումը որպես նշանային ինֆորմացիա կրող համակարգ, որպես կապի առանձնահատուկ միջոց, որը ծառայում է հարաբերությունների անհատական փորձի ընդհանրացմանն ու հասարակական փորձի անհատականացմանը։

Դեռևս Արիստոտելն ընդգծել է ինֆորմացիայի հավանականային բնույթը, որն ամփոփված է գեղարվեստական ստեղծագործությունում։ Նա գտնում էր, որ արվեստագետը ստեղծագործությունում պատկերում է այն, ինչը կարող էր տեղի ունենալ։ Զպատահածը, բայց հավանականը Արիստոտելը գերադասում էր հնարավորից, բայց անհավանականից։ Հաղորդումն ըստ հավանականության, ինֆորմատիվ առումով բարձրարժեք է ինֆորմացիայի սրդի տեսության տեսակետից։

Ինչպես նշանային ամեն մի համակարգ, արվեստն ունի պատմականորեն ու ազգայնորեն պայմանավորված կոդ՝ պայմանականության իր համակարգը։ Ժողովուրդների միջև շփումը և անցյալի մշակույթի յուրացումը պատմականորեն ու ազգայնորեն պայմանավորված այդ համակարգերը դարձնում են հանրամատչելի, դրանք մտցնում են մարդկության գեղարվեստական մշակույթի գինանոցը։ Արվեստի հաղորդակցական-ինֆորմացիոն ֆունկցիան մարդկանց թույլ է տալիս մտքեր փոխանակել, մարդուն հնարավորություն է տալիս շփվելու մարդկանց պատմական ու ազգային այն փորձին, որը դարաշրջանի առումով ու աշխարհագրականորեն շատ ևս է մնում նրանից։ Դրանով իսկ արվեստը բարձրացնում է մարդկության հոգևոր պոտենցիալն ու ընդհանրությունը։

Պարի, գեղանկարչության, հարատարապետության, քանդակագործության, կիրառական ու դեկորատիվ արվեստի լեզվով հաղորդված ինֆորմացիան առավել հանրամատչելի է, առավել հեշտ է յուրացվում մյուս ժողովուրդների կողմից, քան ինֆորմացիան բառերի լեզվով։ Ուստի արվեստի ինֆորմատիվ հնարավորություններն ավելի լայն են, քան տվորական լեզվինը։ Բացի այդ, նրանք որակապես էլ բարձր են, քանի որ արվեստի և գրականության լեզուն միշտ փոխաբերականորեն ավելի հագեցված է, ավելի ճկուն, ավելի այլաբանական, ավելի պարադոք-

սային, հուզականորեն ու զեղագիտականորեն ավելի հարուստ, քան-բնական, խոսակցական լեզուն։

Արվեստը միացնում է մարդկանց, երբ հին աշխարհում երկու այլալեզու ցեղեր խաղաղություն էին հաստատում միմյանց միջև, նրանք-կազմակերպում էին պար, որն իր ռիթմով համախմբում էր երկու ցեղերին։

Երբ XVIII դարի վերջին — XIX դ. սկզբին քաղաքագետները Իտալիան բաժանեցին մանր պետությունների, կոմսությունների և իշխանություններ, արվեստը հարազատացրեց ու միավորեց նեապոլցիներին, հռոմեացիներին, լոմբարդացիներին և օգնեց նրանց միասնական ազգ զգալու իրենց։

Նույնքան մեծ էր միասնական արվեստի նշանակությունը երկպառակություններով ծվատված Հին Ռուսիայի համար։ Իսկ XVIII—XIX դդ. սահմանագլխին իրենց կյանքում պոեզիայի միավորող ուժը սուր կերպով զգացին գերմանացիները։

Ժամանակակից աշխարհում արվեստը ուղիներ է հարթում ժողովուրդների փոխըմբռնման համար, այն ազդիչ գործիք է սոցիալական տարբեր կարգ ունեցող պետությունների խաղաղ գոյակցության քաղաքականության մեջ։

ԴԱՍՏԻԱՐԱԿՉԱԿԱՆ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ
(արվեստը որպես կատարսիս. ամբողջական անհատի ձևավորումը)

Արվեստը ձևավորում է մարդկանց զղացմունքների ու մտքերի կառուցվածքը։ Եթե հասարակական գիտակցության մյուս ձևերի դաստիարակչական ներգործությունը կլում է մասնավոր բնույթ՝ բարոյախոսությունը ձևավորում է բարոյական նորմաները, քաղաքականությունը՝ քաղաքական հայացքները, փիլիսոփայությունը՝ աշխարհայացքը, գիտությունը մարդուց պատրաստում է մասնագետ, ապա արվեստը կոմպլեքս կերպով ազդում է մտքի ու սրտի վրա, և չկա մարդկային հոգու այնպիսի մի անկյուն, որը նա չկարողանա շոշափել իր ազդեցությամբ։ Արվեստը ձևավորում է ամբողջական անհատին։

Արվեստի մաքրիչ (կատարսիսային) էֆեկտի մասին խոսել են դեռևս պյութագորականները։ Արիստոտելը մշակեց և գեղագիտության մեջ մտցրեց կատարսիսի՝ «նման աֆեկտների» (զղացմունքների) միջոցով մաքրման կատեգորիան։ Ցույց տալով ծանր փորձությունների միջով անցած հերոսներին, արվեստն ստիպում է մարդկանց ապրումակցել նրանց

և դրանով կարծես մաքրում նրանց ներքին աշխարհը։ Սակայն հոգին մաքրելու համար ի՞նչ է զգացմունքների «նմանությունը»։ Ամմասը հղկվում է միայն ամմաստով, իսկ մարդու հոգին՝ միայն բարձր, գեղագիտական իդեալով լուսավորված մարդկային հոգու դրսևորմամբ։ Արիստոտելն այդ դրույթները զարգացրեց հանդիսատեսի վրա ողբերգական ստեղծագործության ներգործության նյութի վրա։ Սակայն որոշ գիտնականներ ենթադրում են կոմիկական կատարսիսի գոյության հավանականությունը «Պոետիկայի» կորած մասերում[1]։ Նրանց ենթադրությունները համապատասխանում են կատարսիսի՝ որպես ընդհանուր գեղագիտական կատեգորիայի[2], մեկնաբանման գիտական ավանդույթին, կատեդորիա, որն արտացոլում է արվեստի կոմպենսատորակատարսիսային ֆունկցիան։ Վերջինս, մի շարք մասնագետների (ֆինն սոցիոլոգ Ի. Գրիևի, անգլիացի մարդաբան Ջ. Հարիսոնի, ամերիկացի մարդաբան Է. Ուոլլեսի) կարծիքով, գեղարվեստական ստեղծագործության հատարակական նշանակության կարևորագույն ասպեկտներից մեկն է։ Որոշ հետազոտողներ (օրինակ, ֆրանսիացի սոցիոլոգ և մշակույթի տեսաբան Է. Մորենը) ենթադրում են, որ արվեստի ստեղծագործությունների ընկալման պրոցեսում մարդիկ հնարավորություն են ձեռք բերում թուլացնելու ներքին լարվածությունն ու հուզմունքը, որոնք ծնվում են իրական կյանքից և գոնե մասամբ կոմպենսացնում առօրեության միօրինակությունը։

*Արվեստի կատարսիսային-կոմպենսատորային ֆունկցիան ունի երեք հիմնական ասպեկտ. 1) գեղոնիստական-խաղային, զվարճալի. 2) կոմպենսատորային. 3) կատարսիսային։ Արվեստն իր ներդաշնակությամբ ազդում է անձի ներքին ներդաշնակության վրա, նպաստելով հոգեկան հավասարակշռության պահպանմանն ու վերականգնմանը։ Ընդ որում հոգեկան աֆեկտի բնույթը, որը ծագում է կոնկրետ մարդու կողմից կոնկրետ ստեղծագործության ընկալման հետևանքով, կախված է թե՛ ստեղծագործության բնույթից, թե՛ անձի տիպից, կենսափորձից, կուլտուրական մակարդակից և հոգեկան վիճակից։ Կատարսիսային (մաքրող) և կոմպենսատորային (մարդու հոգեկան ներդաշնակությանը նպաստող) ֆունկցիաներն** անձի վրա արվեստի դաստիարակչական ձևավորող ներգործության կարևորագույն ասպեկտներն են։

---

[1] *Տե՛ս* Чернявский М. Н. Комедия Аристофана и античные теории смеха.— Аристофан. М., 1956, էջ 101—103։

[2] Dziemidok B. Katharsis jako kategoria estetyczna — Studia estetyczne, Warszawa, 1971, VIII, IX.

Արվեստի ներգործությունն ընդհանուր ոչինչ չունի դիդակտիկ բարոյախոսության հետ։ Այդ պատճառով էլ անանկ է իդեալական հերոսի կոնցեպցիան, որը կոչված է իբր հասարակության համար ակնառու օրինակ ծառայելու։ Ո՛չ, արվեստն անձի վրա ներգործում է գեղագիտական այն իդեալի միջոցով, որը դրսևորվում է թե՛ դրական, թե՛ բացասական կերպարներում։

Բառափոխելով Ա. Ս. Պուշկինին, կարելի է ասել, որ արվեստը «կրճատում է մեր արագընթաց կյանքի փորձերը». այն թույլ է տալիս վերապրել շատ օտար կյանքեր որպես իրենը և հարստանալ ուրիշ մարդկանց փորձով, յուրացնել այն, դարձնել այն իր կյանքի փաստը, իր կենսագրության տարրը։ Դա է ամբողջական անձի վրա արվեստի ներգործության աղբյուրը։

Արվեստի կողմից հաղորդվող աշխարհի նկատմամբ հարաբերության փորձը լրացնում ու ընդլայնում է անձի ռեալ կենսափորձը։ Այդ լրացումը ոչ միայն ռեալ փորձի քանակական բազմապատկման բնույթ ունի, այլև տիրապետում է մի շարք որակական կարևորագույն առանձնահատկություններին։ Արվեստը լայնացնում է որոշակի պատմական դարաշրջանում ապրող անձի փորձի պատմականորեն սահմանափակ շրջանակները և նրան հաղորդում մարդկության պատմականորեն բազմազան փորձը. անձին զինում է գեղարվեստականորեն կազմակերպված, հավանության արժանացած, ընդհանրացված, իմաստավորված փորձով. տալիս է արվեստագետի կողմից գնահատված փորձը և թույլատրում է մարդուն մշակելու անփական դիրքավորումներ և արժեքային ռեակցիաներ տիպաբանական կենսական հանգամանքների վերաբերյալ, տալիս է համակենտրոնացված, կոնդենսացված փորձ։ Այսպես, այսօրվա կյանքի պրոբլեմների վերաբերյալ երկմասանոց ֆիլմը մի տեսակ բնահյութ է, որը լուծվելով մեր առօրյա ռեալ փորձում, նրան տալիս է էլ ավելի մեծ սոցիալական հագեցվածություն։ Արվեստի համամարդկային, պատմականորեն և աղգայնորեն որոշակի, դասակարգայնորեն կողմնորոշված ներգործությունն ուղղված է ամբողջական անձի սոցիալիզացմանը։

ՆԵՐՇՆՉՈՂ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ
(արվեստի ներգործությունը եղեռագիտակցության վրա)

Արվեստի կարևոր ու քիչ հետազոտված ֆունկցիան՝ մարքերի ու զգացմունքների որոշակի կառուցվածքի ներշնչումը, գեղարվեստական ստեղծագործության յուրատեսակ, գրեթե հիպնոսային ներգործությունն

ի մարդկային հոգու վրա։ Հաճախ ստեղծագործությունը կարծես համայում է։ Արվեստի հոգեկան այդպիսի ներգործությունը՝ սուգեստիան, հատկապես նկատելի է նախնադարյան արվեստում ու ֆոլկլորում։ Ավստրալիական ցեղերն, օրինակ, գիշերը ճակատամարտից առաջ ձրգտում էին իրենց մեջ առնականության հորդում առաջ բերել երգերով։ Հին հունական ավանդությունը պատմում է այն մասին, որ երբ երկարատև ու դժվարին պատերազմից ուժասպառ սպարտացիները դիմեցին աթենացիների օգնությանը, նրանք ծաղրելու համար զինվորների փոխարեն ուղարկեցին կաղ ու տկար նրաժիշտ Տիրտեյին։ Սակայն պարզվեց, որ հենց դա էլ ամենագործոն օգնությունն էր. Տիրտեյն իր երգերով բարձրացրեց սպարտացիների մարտական ոգին, և նրանք հաղթեցին թշնամիներին։

Ներշնչումը մեծ դեր է խաղում Հնդկաստանի արվեստում, որը նըշվում է հնդիկ հետազոտողների կողմից։ Նրանցից ոմանք, մասնավորապես Կ. Կ. Պանդին, գտնում են, որ ստեղծագործությունն արվեստին չի պատկանելու, եթե նրանում չի իշխելու ներշնչումը։

Եվրոպական տաճարային ճարտարապետությունն առավածային ուժերի հանդեպ սրբազան դող էր ներշնչում հանդիսականներին։ Արվեստի ներշնչող դերը պարզորոշ կերպով դրսևորվում է այն քայլերդերում, որոնք կոչված են առույգություն սերմանել մարտիկների քայլող զորայուններում։ Իսկ ֆոլկլորային ստեղծագործություններում՝ հմայություններում, նզովքներում, ողբերում և այլն, ներշնչումը առաջատար գեղարվեստասոցիալական ֆունկցիա է։

Ժողովրդի կյանքի պատմական ժամերին գեղարվեստական ստեղծագործությունների ներշնչող նախասկիզբը ձևոք է բերում առանձնահատուկ կարևոր դեր։ Այդպես էր Հայրենական մեծ պատերազմի ամենալարված ժամանակաշրջանում։ Դ. Դ. Շոստակովիչի յոթերորդ սիմֆոնիայի արտասահմանյան առաջին կատարողներից մեկը՝ Ս. Կուսևիցկին, նկատել է. «Բեթհովենի ժամանակներից ի վեր դեռևս չի եղել մի կոմպոզիտոր, որը կարողանար ներշնչման այդպիսի ուժով խոսել մասսաների հետ»։

Հայրենական մեծ պատերազմի պոեզիայում բանաստեղծական խոսքի ներգործունության ձգտումը կյանքի է կոչում հնադարյան այնպիսի ձևեր, ինչպիսիր են նզովքները, աննեքները, պատվիրանները և այլն։ Հայրենական պատերազմի հանրահայտ երգերից մեկը, որը գովերգում է քաջությունը, կառուցված է հմայությունների համար բնորոշ կրկնվող ասացվածքի վրա, որը կոչված է համոզել, հմայել լսողին, նրան

ներշնչել համարձակություն և արհամարհանք մահվան հանդեպ որպես վարքագծի նորմա.

Քաջից գնդակն է վախենում,
Քաջին սվինը չի խոցում[1]:

Պոեզիայում կախարդականքներն ու անեծքները իրենց մեջ ընդգրկում էին իրերի մասին ազգային պատկերացումները: Տաջիկ բանաստեղծ Խ. Յուսուֆին ձգտում է խոսքը գործողության վերածել, և այն դժբախտություններն ու պատիժները, որոնք նա կոչում է թշնամու գլխին, խիստ հատկանշական են.

Որ չորանա՛ նրա տունը, և որ փուլ գա՛ թշնամու տունը[2]:

Այդպիսի անեծքի իմաստը հասկանալի էր տաջիկ զինվորի համար, որը խաղաղ ժամանակ հողագործ էր ռադկի հողերում:

Ներշնչող ներգործության կողմնորոշումը բնորոշ է նաև այդ ժամանակաշրջանի քնարական բանաստեղծություններին: Այդպիսին է, օրինակ, Կ. Սիմոնովի «Սպասիր ինձ» հանրահայտ բանաստեղծությունը.

Սպասիր ինձ, և ես կգամ,
Միայն շատ սպասիր:
Սպասիր, երբ թախիծ բերեն
Անձրևները դեղին,
Սպասիր, երբ ձյուն է նստում,
Սպասիր, երբ շոգ է,
Սպասիր, երբ ուրիշներին չեն սպասում,
Մոռանալով անցյալը:
Սպասիր, երբ հեռու վայրերից
Նամակներ չեն գալիս,
Սպասիր, երբ արդեն կձանձրանան
Բոլորն, ովքեր սպասում են միասին[3]:

Տասներկու տողում ութ անգամ որպես հմայախոսք կրկնված է «սպասիր» բառը: Բանն այստեղ ներշնչման ոճալ կախարդության մեջ է: «Սպասիր» բառի կրկնվածության իմաստային ամբողջ նշանակությունը, նրա ներշնչող ամբողջ ուժը ձևակերպվում է բանաստեղծության ֆինալում.

[1] **Сурков А.** Избранные стихи. М. —Л., 1947, с. 264:
[2] Поэты Советского Таджикистана. М., 1950, с. 110.
[3] **Симонов К.** Собр. соч. В 10-ти т. М., 1979, т. 1, с. 158.

Չեն հասկանա չսպասողները,
Թե ինչպես կրակի միջից
Սպասումով քո
Փրկեցիր դու ինձ[1]:

Հեղինակն արտահայտել է միլիոնավոր բաժանված մարդկանց համար կարևոր բանաստեղծական միտքը: Զինվորներն այդ բանաստեղծությունները ուղարկում էին տուն՝ իրենց կանանց, կամ կրում էին սրտի վրա՝ գիմնաստյորկայի գրպանում: Իսկ երբ այդ միտքը Կ. Սիմոնովը փորձեց արտահայտել կինոսցենարում, ապա ստեղծագործությունը շատ միջակ ստացվեց, քանի որ նրանում, թեև մնացել էր նույն այդ ակտուալ թեման, կորել էր արվեստի ներշնչող ներգործության նպատակայնությունը:

Բանաստեղծական ներշնչման նույն այդ ուժով է կառուցված նաև Սիմոնովի մյուս բանաստեղծությունը՝ «Եթե թանկ է քեզ քո տունը», որը ներթափանցված է ֆաշիստների հանդեպ մահացու ատելությամբ:

Քանի անգամ էլ որ տեսնես նրան,
Նույնքան անգամ էլ նրան սպանիր[2]:

Ի. Գ. Էրենբուրգը 1945 թ. սկզբին գրական ինստիտուտի ուսանողների հետ ունեցած իր զրույցում հայտնեց այն կարծիքը, թե պոեզիայի էությունը հմայական խոսքի մեջ է: Դա, անշուշտ, պոեզիայի և նրա հնարավորությունների ոլորտի նեղացում է, բայց միաժամանակ խիստ բնորոշ ու պատմականորեն պայմանավորված մոլորություն, որը թելադրված է տվյալ ժամանակաշրջանում բանաստեղծական զարգացման տենդենցի ճիշտ զգացմամբ: Հայրենական պատերազմի պոեզիան ձգտում էր կյանքին ակտիվորեն-ներգործուն, անհապաղ միջամտության և դրա համար հենվում էր ֆոլկլորային, ժողովրդի դարավոր գեղարվեստական փորձով մշակված ձևերի վրա:

Այդ ժամանակ պոեզիայի մեջ մտնում են նաև այնպիսի հնադարյան ձևեր, ինչպիսիք են նակազները (պատվիրանները), ուխտերը, տեսիլքները, երազները, զրույցները մեռյալների հետ, դիմումները գետերին, քաղաքներին, երկրներին: Բայց բանն ի՞նչ է այստեղ: Ինչո՞ւ, օրինակ, Պ. Տիչինան «Բարեկամիս թաղումը» բանաստեղծության մեջ գրում է մարտում զոհված ընկերոջ թաղման՝ իր առջև հայտնված տեսիլքի մասին: Ե. Դոլմատովսկին խոսում է Դնեպրի հետ, ու այստեղ բացի սովո-

[1] **Симонов К.** Собр. соч. В 10-ти т. М., 1979, т. 1, с. 158.
[2] Նույն տեղը, էջ 107:

րական բանաստեղծական ազատություն, բանաստեղծական ոճաձևից կա նաև այն ընդհանուր ոգին, որը դրսևորվում է Մ. Իսակովսկու օրհնանքի բառերում («Պատգամ որդուս»), Ա. Սուրկովի պատվիրաններում և ուխտերում («Անտառային առվի ափին նա ուխտեց անխնա ու կատաղաբար պատժել այն մարդասպաններին, որ ձգտում են դեպի արևելք»):

Ուխտերի ու օրհնությունների այդ ամբողջ բառապաշարը, խոսքի այդ ծիսակատարային դարձվածքների անախրոնիզմները ֆաշիստական դավիչների դեմ պատերազմի ժողովրդական, հայրենական բնույթի տառացի ոճական արտահայտությունն էին:

Ընթանում է պատերազմը ժողովրդական,
Պատերազմը սրբազան,

Վ. Ի. Լեբեդև-Կումաչի երգի այդ պարզ, արտառուչ բառերը ճիշտ էին արտահայտում պատերազմի առանձնահատկությունը և նրա բանաստեղծական ընկալման էությունը: Ժողովրդի անցյալից հարություն առած այդ բառերի միջոցով լուսավորվում էր նրա պատմությունը, իսկ ժողովրդի պատմության գագաթումն անհրաժեշտ էր հայրենիքի հանդեպ սիրո զգացմունքի խորացման համար:

Ներշնչումն արվեստի ֆունկցիան է, որն առանձնապես մոտիկ է դաստիարակչականին, բայց չի համընկնում նրա հետ: Բանաստեղծական խոսքի մոգական ուժը պատմության տարբեր շրջաններում խաղում է մեծ, երբեմն նույնիսկ առաջատար դեր արվեստի ֆունկցիաների ընդհանուր համակարգում:

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ
(արվեստը որպես ստեղծագործական ոգու և արժեքային կողմնորոշումների ձևավորում)

Գեղեն հնարավոր է արվեստի գեղագիտական ֆունկցիայի նշանակությունը: Հնդիկ բանաստեղծ Կալիդասան (մոտ V դ.) առանձնացնում էր արվեստի չորս կարևորագույն նպատակները. հարուցել առավածների հիացմունքը. ստեղծել աշխարհի պատկերներ, որոնք բաղված են շրջապատող աշխարհից ու մարդու կյանքից. բարձր բավականություն պատճառել գեղագիտական զգացումների (ռասների)[1] կոմիզմի, սիրո, կարեկցանքի, երկյուղի, ատելության և այլնի օգնությամբ. ծա-

[1] Лебедев-Кумач В. И. Песни и стихотворения. М., 1960, с. 141.

ռայել համընդհանուր հաճույքի, ուրախության, երջանկության ու ողջ գեղեցկի աղբյուր: Մեջբերելով Կալիդասայի այդ արտահայտությունը, ժամանակակից հնդիկ գիտնական Վ. Բահադուրը նշում է, որ «արվեստի հիմնական նպատակը նրա աղնվացնող ազդեցությունն է մարդու հոգևոր կյանքի վրա... Ոգեշնչելու, մաքրելու և աղնվացնելու համար արվեստը պետք է գեղեցիկ լինի»[1]:

Գեղագիտական ֆունկցիան արվեստի ոչ մի բանով չփոխարինվող առանձնահատուկ ընդունակություն է. 1) ձևավորել մարդու գեղագիտական ճաշակները, ընդունակությունները և պահանջմունքները ու դրանով իսկ նրան արժեքայնորեն կողմնորոշել աշխարհում. 2) արթնացնել անձի ստեղծագործական ոգին, ստեղծագործական նախասկիզբը:

Ձևավորելով մարդու արժեքային գիտակցությունը, արվեստը նրան սովորեցնում է կյանքը տեսնել պատկերավորության պրիզմայի միջով: Ամբողջ աշխարհը գեղարվեստորեն քաղաքակրթված գիտակցության առջև իր յուրաքանչյուր դրսևորման մեջ կանգնում է որպես գեղագիտորեն նշանակային: Բուն բնությունը բանաստեղծի աչքի առջև հանդես է գալիս որպես գեղագիտական արժեք: Տիեզերքը գառնում է բանաստեղծություն, գեղարվեստական պատկերասրահ, գեղարվեստական non finita (անավարտ) ստեղծագործություն: Եվ շրջապատող կյանքի գեղագիտական նշանակայնության այդ զգացումն արվեստը հաղորդում է հասարակությանը, մարդկանց տալով արժեքային կողմնորոշումներ աշխարհում:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե արվեստի գեղագիտական ֆունկցիան քիչ նշանակալից է: Արվեստը սրում է մեր գեղագիտական ճաշակները: Իսկ ի՞նչ կա դրանում կարևոր նշանակում է, այն օգնում է մեզ սոսկ ավելի լա՞վ կահավորել բնակարանը և ընտրել ամենագեղեցիկ գգե՞ստը: Սակայն արվեստի գեղագիտական ֆունկցիան շատ ավելի լայն նշանակություն ունի: Վ. Ի. Լենինը պնդում էր, որ արվեստը մարդկանց մեջ պետք է արթնացնի արվեստագետներին: Այստեղ խոսքը բոլորովին էլ ամեն մի մարդու մեջ գեղարվեստական ինքնագործունեության նկատմամբ բուռն հակում արթնացնելու մասին չէ: Այդ միտքը պետք է կարդալ մարդու գործունեությունից կենդանու գործունեության ակկրումնթային տարբերության մասին Կ. Մարքսի դրույթների կոնտեքստում, մարդու գործունեությունից, որը միշտ համապատասխանում է ամեն մի առարկայի ներքին չափին: Այդ պատճառով էլ մարդն աշխար-

[1] Bahadur W. An Aspect of Indian Aesthetics. Madras, 1956, p. 17.

Ոը յուրացնում է գեղեցկության օրենքներով։ Պատրաստելով անգամ զուտ օգտապաշտական առարկաներ (սեղան, ջահ, և այլն), մարդը հոգ է տանում թե՛ օգտի ու հարմարության, թե՛ գեղեցկության մասին։ Արվեստը գեղեցկության մենաշնորհ չունի։ Գեղեցկության օրենքներով է ստեղծվում այն ամենը, ինչն արտադրում է մարդը։ Եվ նրան անհրաժեշտ է գեղեցկի զգացումը։ Ա. Ն. Կոռնեյչուկի պիեսներից մեկի հերոսը՝ վիրաբույժ Պլատոն Կրնչետը, սիրում է ջութակ նվագել։ Եվ դա կերպարը «ջերմացնող» մանրամասն չէ։ Վիրաբույժի դաստակը պետք է նույնպես ուժեղ, ճարպիկ, վարժ, նույնպես զգայուն, երաժշտական լինի, ինչպես ջութակահարինը։ Վիրաբույժի երաժշտական դաստակը պատկերմանրամասն է, որն օգնում է հասկանալ հերոսի էությունն այն գործի հետ կապված, որով նա զբաղված է։

Կ. Ա. Տիմիրյազևի կարծիքով, այն «նյութը», որից ձևավորվում է մեծ գիտնականը, բանաստեղծի ստեղծագործությունն է, փիլիսոփայի դիալեկտիկան, հետազոտողի արվեստը։ Նշելով արվեստի մեծ նշանակությունը հոգևոր կյանքի համար, հենց նաև գիտական ստեղծագործության բուն պրոցեսի համար, Ա. Էյնշտեյնն ասել է. «Անձամբ ինձ բարձրագույն երջանկության զգացում են տալիս արվեստի ստեղծագործությունները։ Ես նրանցից քաղում եմ այնպիսի հոգևոր լրանություն, ինչպես ոչ մի այլ բնագավառից... Եթե դուք ինձ հարցնեք, թե ով է իմ մեջ այժմ ամենամեծ հետաքրքրություն առաջացնում, ապա ես կպատասխանեմ՝ Դոստոևսկին... Դոստոևսկին ինձ ավելի շատ է տալիս, քան ուզածդ գիտական մտածողը, ավելի շատ, քան Գաուսը»[1]։

Մարդու մեջ արթնացնել այն ստեղծողին, որը ցանկանում է ու կարող է ստեղծել գեղեցկության օրենքներով, արվեստի այդ ֆունկցիան պետք է աճի հասարակության զարգացման հետ։ Գալիքի մարդը հարկադրված չի լինի աշխատել ոչ ուղղակի տնտեսական, ոչ արտատնտեսական խթաններով. միակ խթանը կլինի զարգացած ստեղծագործական նախահակիզբը։ Իսկ այդ էլ ձևավորում է արվեստը։

ԳԵԴՈՆԻՍՏԱԿԱՆ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ
(արվեստը որպես հաճույք)

Արվեստը մարդկանց գեղագիտական հաճույք է պատճառում, նրանց մասնակից դարձնելով արվեստագետի ստեղծագործությանը։ Դեռևս Հին Հույները նշել են արվեստի պատճառած հաճույքի առանձնահատուկ, ոչ մի բանի չնմանվող բնույթը, և այն տարբերում էին մարմնական բավականություններից։ Դա յուրատեսակ հաճույք է՝ հոգեկան հաճույք, որն ուղեկցում ու զարգարում է արվեստի բոլոր ֆունկցիաները։

Արվեստի գեղոնիստական ֆունկցիան գեղարվեստական երկում ունի իր կնճռության մի քանի պայմաններն ու աղբյուրները։ Դրանք էլ այն հաճույքի զրավականն են, որ մարդն զգում է արվեստի բարձր նմուշների բնկալման ժամանակ։

Նախ՝ դա արվեստագետի կողմից բարդ ու բազմազան կենսական նյութին ազատ տիրապետելն է։ Արվեստը միշտ ազատության ոլորտ է, աշխարհի բոլոր հարստություններին վարպետորեն տիրապետելու ոլորտ, և ազատությունը, վարպետությունը հաճույք են պատճառում հեքսդմանը առաջացնելով աշխարհի ստեղծագործական յուրացման հրաշքի առջև։

Երկրորդ՝ դա արվեստագետի կողմից յուրացվող բոլոր երևույթների պարատակիչ հարաբերակցությունն է մարդկության հետ՝ դրանց գեղագիտական արժեքների բացահայտումը։

Երրորդ՝ դա ձևի և բովանդակության ներդաշնակությունն է, գեղարվեստական ձևի պարտադիր կատարելագործումն ու նրա համապատասխանությունը բովանդակությանը։

Չորրորդ՝ դա կարգավորված գեղարվեստական աշխարհն է, գեղարվեստական ռեալությունը, որը կառուցված է գեղեցկության օրենքներով։

Հինգերորդ՝ դա ստեղծագործության, ոգեշնչման մեծ պոտենցիային շփվելու ուրախությունն է, որը թույլ է տալիս մեզ հաղթահարելու հանճարին իմաստակցելն ու համակրանքը, կարեկցանքը։

Վեցերորդ՝ դա գեղագիտական ստեղծագործության խաղային ասպեկտն է։ Սխալ է արվեստը հանգեցնել խաղի։ Սակայն չի կարելի չնկատել, որ այն մոդելավորում է մարդու գործունեությունը խաղային, չշահագրգռված անշահախնդիր ձևով։ Իսկ մարդու ազատ ուժերի խաղը հանդիսանալով արվեստում ազատության դրսևորման ևս մի պլանը, նույնպես գեղարվեստական հաճույք է պատճառում։

Գեղարվեստական ստեղծագործությունն արժեքավոր է հենց նրանով, որ այն մարդկանց համար բացում է կյանքի ճշմարտությունը և նրանց պատճառում գեղեցկության ըմբռնման մեծագույն ուրախություն։

[1] Մեջբերումն ըստ. **Мошковский А.** Альберт Эйнштейн. Беседы с Эйнштейном о теории относительности и общей картине мира. 1922, էջ 162։

ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՌԱՐԿԱՅԻ ՈՒ ՆՊԱՏԱԿԻ ՄԻԱՍՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Սկզբունքորեն անհնար է գտնել ինչ-որ հատուկ ոլորտ, կենսական երևույթների հատուկ շրջանակ, որոնք կազմում են արվեստի բացառիկ հետաքրքրությունը։ Ո՛չ բնության, ո՛չ հասարակության մեջ, ո՛չ մարդու հոգևոր կյանքում չկան այնպիսի երևույթներ, որոնք անմատչելի լինեին արվեստին կամ չհետաքրքրեին նրան։ Երբ պուշկինյան Մարգարեի մեջ արթնացավ գեղարվեստական զգացումը, նրան հասկանալի դարձավ թե՛ երկնքի, թե՛ ծովի, թե՛ երկրի իմաստը.

Անսացի երկնի սասանումն ու դող,
Հրեշտակների թռիչքն երկնքում,
Ծովի հատակին զեռունների լող,
Ողկույզի աճումն ձոր հովիտներում[1]։

Սխալ կլիներ իրականության մեջ ընթանալ ինչ-որ անձեռնմխելի այնպիսի տեղամասերի առանձնացման ճանապարհով, որոնք դառնային արվեստի առարկա։ Ամբողջ աշխարհը ոչ միայն գիտական, այլև գեղարվեստական յուրացման օբյեկտ է։ Այստեղ էլ չի կարելի շրջանցել պրակտիկայի կարևոր դերը։ Աշխարհի երևույթների յուրացման ժամանակ հենց պրակտիկան է որոշում նրանց կապն այն բանի հետ, ինչ հարկավոր է մարդուն։ Վերհիշենք այն օրինակը, որ բերում էր դեռևս Վ. Ի. Լենինը։ Բաժակը և՛ խմելու գործիք է, և՛ որոշակի երկրաչափական ձևի մարմին, և՛ թիթեռնիկի զետեղարան, և՛, եթե հարկավոր է, պաշտպանության գործիք և այլն։ Բաժակի լրիվ սահմանման մեջ մտնում է մարդու հասարակական ամբողջ պրակտիկան, բայց ամեն անգամ մարդը մոտենում է այդ առարկային, ելնելով գործնական որոշակի պահանջմունքից. եթե նրան տանջում է ծարավը, նա բաժակն օգտագործում է որպես խմելու գործիք, եթե հարկավոր է բացատրել երկրաչափական խնդիրը, որի մեջ առկա է մխոցային ձևի մարմին, ապա բաժակը կարելի է դիտել այդ տեսանկյունից։ Իմացության պրոցեսում պրակտիկան կարծես առարկան շուռ է տալիս հարկավոր կողմը։ Չի կարելի քմահաճորեն վարվել, ասենք, բաժակում պողպատ ձուլել։ Բայց հարմարվելով առարկայի օբյեկտիվ հատկությունների հետ, կարելի է յուրացնել այն գործնական կոնկրետ պահանջների համաձայն։ Եվ եթե բանն այսպես բարդ է բաժակի հետ, ապա մեզ շրջապատող աշխարհը է՛լ ավելի բազմազան ու բազմանշանակ է։

[1] Ա. Ս. Պուշկին, *Երկեր հինգ հատորով, հ. 1, Եր., 1954, էջ 305։*

Արվեստագետն ու գիտնականը աշխարհի հետ կապի տարբեր գործնական որոշիչներ ունեն։ Արվեստ ստեղծողն իրականությանը մոտենում է իր հասարակական նպատակով մղված, որը պայմանավորում է նրա տեսանկյունը, աշխարհի վերաբերյալ նրա առանձնահատուկ, գեղարվեստական հայացքը։

Իսկ ինչպիսի՞ն է արվեստագետին շրջապատող աշխարհի հետ միացնող այդ գործնական որոշիչը։ Ինչպիսի՞ն է պրակտիկան՝ արվեստի նպատակը։

Արվեստը գոյություն ունի հանուն մարդկանց, նրա բարձրագույն նպատակը **հումանիզմն է, անհատի երջանկությունն ու լիարժեք կյանքը**։ Բայց դա, այսպես ասած, արվեստի չտարբերակված նպատակն է։ Իսկ եթե այն դիտենք վերլուծականորեն, ապա արվեստը ներկայանում է իր ամբողջ բազմաֆունկցիոնալությամբ. այն ներառում է իմացությունը, դաստիարակությունը, ապագայի կռահումը, ինչպես նաև գերիմաստային (բառերի, գույների, հնչյունների, ձևերի մոգությունը), երբեմն էլ գեղագիտական-հիպնոսային ազդեցությունը մարդկանց վրա. այն ունի նույնպես ինֆորմատիվ-հաղորդակցական, գեղոնիստական ու այլ նշանակություն։ Այդ ամենի մեջ էլ պարունակվում է հասարակական պրակտիկան, որը որոշում է արվեստի բազմակողմանի նպատակը։

Արվեստի բազմաֆունկցիոնալությունը շատ բան է պարզաբանում նրա էության մեջ։ Բայց գեղարվեստական ստեղծագործության **էությունն** ըմբռնելու համար հարկավոր է գտնել ինչ-որ միասնական, նրա բոլոր բազմազան ֆունկցիաները միավորող **գլխավոր նպատակը**։ Վերադառնանք բաժակի օրինակին։ Այն կարող է ծառայել գործնական տարբեր խնդիրների համար, սակայն այն, հանուն ինչի ստեղծվել է, միարժեք է՝ խմելու գործիք։ Արվեստի պրակտիկան բազմակողմ է, բայց նա ունի էական մի նպատակ՝ **անձի սոցիալիզացիան և նրա ինքնարժեքի հաստատումը**։

Արվեստի յուրահատուկ միասնական ֆունկցիայի որոնումը կատարվում է արդեն վաղուց։ Այսպես, սովետական հոգեբան Լ. Ս. Վիգոտսկին ընդգծում էր, որ արվեստն անձը դարձնում է իրոք մարդկային և իրոք հասարակական, սոցիալական կյանքի շրջանակը ներքաշելով մեր էության ամենաանձնական կողմերը[1]։ Նման դիրք է բռնում բուլղարացի գիտնական Ա. Նատևը, որն արվեստի յուրատեսակ ֆունկցիան տեսնում

[1] *Տե՛ս* **Выгодский Л. С.** Психология творчества, М., 1964:

է անձի նվիրական անհատական աշխարհարարերության վրա անկաշկանդ և անմիջական ներգործության մեջ[1]։

Տեսականորեն առանձնացնելով արվեստի յուրահատուկ միասնական ֆունկցիան, կարելի է հստակորեն տարբերել նրա օբյեկտն ու առարկան։ Թե՛ արվեստի, թե՛ դիտության, թե՛ փիլիսոփայության օբյեկտը, ամեն մի իմացության օբյեկտը աշխարհն է։ Սակայն հասարակական գիտակցության յուրաքանչյուր ձև այն ընկալում է իր յուրահատուկ պրակտիկայի լույսի ներքո և վերցնում է նրա որոշակի կապերը, կողմերը և հատկություններ։ Աշխարհը հատուկ պրակտիկայի լույսի տակ է դիտում նաև արվեստագետը, նրանում ընդգրկելով այն կապերը, հատկությունները, կողմերը, որոնք օգնում են նրան իրականացնելու նրա յուրահատուկ նպատակը։ Արվեստի առարկան երևան է գալիս կարծես շրջապատող աշխարհի օբյեկտիվ հատկությունների և արվեստագետի առջև դրված յուրահատուկ գործնական խնդրի խաչմերուկում։ Իսկ վերջինս արվեստագետին ստիպում է կողմնորոշվել կյանքում, դեպի «ընդհանուր հետաքրքրականը» մարդու համար ոչ որպես գիտնականի, մասնագետի, այլ որպես մարդու համար (Ն. Գ. Չեռնիշևսկի)։

Արվեստի առարկան ռեալություն է՝ վերցրած արվեստի հումանիստական նպատակի լույսի տակ, կյանքն իր ամենալայն հասարակական նշանակության, իր գեղագիտական հարստության մեջ, աշխարհը մարդկության համար իր նշանակության մեջ։

Արվեստի առարկայի և նպատակների յուրահատկությունը պայմանավորում է արվեստում թե՛ աշխարհի յուրացման ձևի (գեղարվեստական պատկեր), թե՛ պատկերավոր մտածողության եղանակի (գեղարվեստական մեթոդ) յուրահատկությունը։

---

[1] Տե՛ս Натев А. Искусство и общество. М., 1966:

Գեղագիտությունը արվեստի իմացաբանություն է

(Գիտություն գեղարվեստական մտածողության մասին)

1

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԸ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎ Է

ՓՈԽԱԲԵՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ, ՊԱՐԱԴՈՔՍԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ, ԶՈՒԳՈՐԴԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Գեղարվեստական պատկերը մտածողության ձև է արվեստում։ Դա այլաբանական, փոխաբերական միտք է, որը բացահայտում է մի երևույթը մյուսի միջոցով։ Արվեստագետը կարծես երևույթները խփում է միմյանց և կայծեր հանում, որոնք կյանքը լուսավորում են նոր լույսով։

Անանդավարդհանայի (IX դ.) համաձայն, հին հնդկական արվեստում պատկերավոր մտածողությունը (դհվանի) ուներ երեք հիմնական տիպ. բանաստեղծական կերպարանք (ալամկարա-դհվանի), իմաստ (վաստու-դհվանի), տրամադրություն (ռասա-դհվանի)։ Պատկերավոր մտածողության այդ տիպերից յուրաքանչյուրը կառուցվում էր գեղարվեստական միացման, տարբեր երևույթների համադրման օրենքներով։ Ահա, օրինակ, ինչպես է արտահայտում տրամադրության դհվանին հնդիկ բանաստեղծ Կալիդասան «Սակունթալայում»։ Դիմելով մեղվին, որը պտրտվում է իր սիրեցյալի դեմքի շուրջը, Դուշյանտա թագավորը բացականչում է. «Դու մերթընդմերթ հպվում ես նրա շարժուն աննկուններով թրթռացող աչքերին, դու քնքշորեն բզզում ես նրա ականջին՝ կարծես գաղտնիք պատմելով, թեև նա ձեռքով քշում-հեռացնում է, բայց դու

խմում ես նրա շրթների՝ հաճույքի կենտրոնի, նեկտարը։ Օ՜հ մեղու, իրոք դու հասար նպատակիդ, իսկ ես թափառում եմ ճշմարտության որոնումներում»։ Այստեղ ուղղակիորեն չանվանելով Դուշչանտային համակած զգացմունքը, բանաստեղծն ընթերցողին հաղորդում է սիրո տրամադրություն։ Դա ստացվում է աղջկա շուրջը թռչող մեղվի հետ համբույրի մասին երազող սիրահարի հմուտ համադրման միջոցով։

Հնադարյան երկերում գեղարվեստական մտածողության փոխաբերական բնույթը ներկայանում է առավել ակնառու կերպով։ Օրինակ, սկյութական նկարիչների «գազանային ոճով» պատրաստած արտադրանքներն ու զարդարանքները քմահաճորեն զուգորդում են ռեալ կենդանական ձևերը. գիշատիչ կատուները թռչունի ճանկերով ու կատուներով, առասպելական գրիֆոնները ձկների իրաններով, մարդկային դեմքերով ու թռչունի թևերով։ Ալյասկայի ցեղերի մոտ տարածված էին այնպիսի նկարներ ու դիմակներ, որոնցում մարդու և կենդանիների ձևերը ֆանտաստիկորեն միահյուսվում են միմյանց։ Դիմակներից մեկը ներկայացնում է ջրասամույր՝ միանգամայն արժանահավատ մարմնով և դիվային կերպարանքով։

Առասպելական այնպիսի էակների պատկերացումները, ինչպիսիք են դրակոնը, Նյուլ-վա աստվածուհին (Հին Չինաստան), Անուբիս աստվածը՝ շնագլուխ գլխով մարդը (Հին Եգիպտոս), կենտավրոսը (Հին Հունաստան), մարդեղջերուն (լոպարներ) և այլն, կարող են ծառայել գեղարվեստական կերպարի մոդել։ Այստեղ գեղարվեստական մտածողությունն առարկաները միացնում է այնպես, որ նրանցից յուրաքանչյուրը և՛ պահպանվում է, և՛ լուծվում մյուսի մեջ, որի հետևանքով առաջանում է չտեսնված էակ, որն իր մեջ քմահաճորեն զուգակցում է իր նախածնողների տարրերը։

Հին եգիպտական սֆինքսը մարդառյուծ է։ Դա ոչ առյուծ է և ոչ էլ մարդ, այլ մարդ է՝ պատկերված առյուծի միջոցով, և առյուծ է՝ հասկացված մարդու միջոցով։ Ամբողջ «առյուծայինը» մարդու մեջ և ամբողջ «մարդկայինը» առյուծի մեջ այնպես են միացված, որ առաջանում է բնությանն անհայտ մի նոր էակ, բայց որը մարդուն օգնում է ճանաչել և՛ բնությունը, և՛ ինքն իրեն։ Մարդու և գազանների թագավորի քմահաճ զուգադրության միջոցով բացահայտվում է մարդու թագավորական հզորությունը, նրա ռեալ տիրապետությունն աշխարհի վրա։ Տրամաբանական մտածողությունը սահմանում է երևույթների հիերարխիան, համաստորադասությունը։ Կերպարում մի առարկան բացահայտվում է մյուսի միջոցով, համադրվում են երկու տարբեր երևույթներ։ Դա էլ հենց

գեղարվեստական մտածողության էությունն է. այն աշխարհի առարկաներին դրսից չի փաթաթվում, այլ օրգանապես բխում է դրանց համաղյուսվածքից, դրանց փոխներգործությունից։

Կերպարի այդ առանձնահատկությունները լավ են երևում Հոմեական գրող Էլիանի մանրավեպում. «... եթե ձեռք տանք խոզին, նա, բնականաբար, կսկսի մրթմրթալ։ Չէ որ խոզը ո՛չ բույրդ ունի, ո՛չ կաթ, ո՛չ որևէ բան, բացի մսից։ Հպվելիս նա անմիջապես արդեն կոահում է իրեն սպառնացող վտանգը, գիտենալով, թե ինչի համար է պետք մարդկանց։ Հենց այդպես էլ իրենց պահում են բռնակալները. նրանք մշտապես լեցուն են կասկածներով և ամեն ինչից վախենում են, որովհետև գիտեն, որ, խոզի նման, յուրաքանչյուրին պետք է տան իրենց կյանքը»[1]։ Էլիանի մոտ կերպարը կառուցված է ծավալուն փոխաբերության նույն այն սկզբունքով, ինչ և սֆինքսը։ Սակայն եթե սֆինքսը մարդառյուծն է, ապա էլիանական բռնակալը մարդախոզն է։ Միմյանցից հեռու էակների համադրումն անսպասելիորեն նոր գիտելիք է տալիս, և ընթերցողի մոտ արմատավորվում է այն կարծիքը, թե բռնապետությունը խոզություն է։

Գեղարվեստական կերպարի կառուցվածքը միշտ այնքան ակնառու չէ, ինչպես սֆինքսի կամ էլիանական մարդախոզի մեջ։ Բայց արվեստում առավել բարդ դեպքերում էլ միշտ տեղի ունի նույն այն յուրատեսակ մտածողությունը, որը Վ. Գ. Բելինսկին անվանել է պատկերավոր։ Օրինակ, Լ. Ն. Տոլստոյի և Ֆ. Մ. Դոստոևսկու վեպերում հերոսները բացահայտվում են այն լույսերի ու ստվերների միջոցով, որոնք նրանք գցում են մեկը մյուսի վրա, իրենց շրջապատող աշխարհի վրա, և այն լույսերի ու ստվերների միջոցով, որոնք նրանց վրա են գցում շրջապատող երևույթները։ Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն»-ում Անդրեյ Բալկոնսկու բնավորությունը բացահայտվում է և՛ Նապոլեոնի նկատմամբ տածած սիրո, և՛ հոր հետ հարաբերության, և՛ Աուստերլիցի երկնքի, և՛ հաղարավոր իրերի ու մարդկանց միջոցով, որոնք, ինչպես նա գիտակցում է մահվան տանջանքում, «միացված են» յուրաքանչյուր մարդու հետ։

Կերպարը միշտ կապում է առաջին հայացքից անկապելին և դրա շնորհիվ բացահայտում է ռեալ երևույթների մինչև այժմ անհայտ ինչ-որ կողմեր ու հարաբերություններ։ Ս. վ. Օբրազցովը գրում է. «Աղջիկը... երգում է ինչ-որ տխուր մի բան։ Միայնակ արոսենու մասին։ Իսկականի՞ մասին։ Ո՛չ։ Այն աղջկա մասին, որը սեր չունի... «Ես՝ արոսենիս, ինչպե՞ս հասնեմ կաղնու մոտ, ես այն ժամանակ այլևս չէի ծովի ու օրոր-

[1] **Элиан.** Пестрые рассказы. М.—Л., 1964, с. 77.

վի...», Ուրեմն էլ ինչի՞ մասին է նրգը՝ Աղջկա մասին։ Իսկ արոսենին ի՞նչ գործ ունի։ Մի՞թե իսկական աղջկան կապնի է հարկավոր։ Բոլորովին պետք չէ։ Նշանակում է, երգը ստի՞ մասին է։ Ո՛չ։ Ճշմարտության մասին։ Անհավանական ճշմարտության մասին։ Արվեստի ճշմարտության մասին...»[1]։

Արվեստագետի մտածողությունը զուտորդական է։ Ամպը նրա համար, ինչպես չեխովյան Տրիգորինի համար, նման է դաշնամուրի, իսկ «ամբարտակի վրա փայլում է ջարդված շշի վզիկը և սևանում ջրաղացի անվի ստվերը՝ և ահա լուսնյակ գիշերը պատրաստ է», իսկ աղջկա ճակատագիրը նա բացահայտում է թռչունի ճակատագրի միջոցով. «Փոքրիկ պատմվածքի սյուժե. լճի ափին մանկությունից ապրում է մի աղջիկ... սիրում է լիճը, ինչպես ճայը, և երջանիկ է, և աղատ, ինչպես ճայը։ Բայց պատահաբար մի մարդ նկավ, տեսավ ու պարապությունից կործանեց նրան, ինչպես ահա այդ ճային»[2]։

Որոշ իմաստով կերպարը կառուցվում է արտաստվոր և, թվում է թե, անհեթեթ ֆորմուլով. «Բանջարանոցում՝ թանթրվենին, իսկ Կիևում՝ քեռին», միմյանցից շատ հեռու գտնվող երևույթների «միացման» միջոցով։

ԻՆՔՆԱՇԱՐԺՈՒՄ

Գեղարվեստական կերպարը նման է ուղեծիր դուրս բերված և առաջադրված հետագծով ապատ թռիչքում սլացող հրթիռի։ Նա ունի իր արտամաբանությունը, նա զարդանում է իր ներքին օրենքներով, և այդ օրենքները խախտել չի կարելի։ Արվեստագետն ուղղություն է տալիս պատկերի «թռիչքին», բայց, տալով այդ ուղղությունը, նա ոչինչ չի կարող փոխել, բռնություն չգործադրելով գեղարվեստական ճշմարտության վրա։ Կենսական նյութը, որն ընկած է երկի հիմքում, տանում է իր հետից, և արվեստագետը երբեմն հանգում է ոչ այն եզրակացության, որին նա ձգտում էր։

Լ. Ն. Տոլստոյի ներքին կողմնորոշումն ստիպեց նրան Կարենինի կողմը լինել, բայց ռեալիստական գեղարվեստական մտածողության տրամաբանությունը «Աննա Կարենինայի» հեղինակին հանգեցրեց այնպիսի հետևանքների, որոնց մասին նա նախապես չէր մտածել. Ա. Ս. Պուշկինի «Եվգենի Օնեգինում» Տատյանան «խաղ սարքեց» և հեղինակի

[1] **Образцов С.** Невероятная правда.— РТ, 1966, № 15.

[2] **Чехов А. П.** Соч. М., 1948, т. 11, с. 166, 168, 189.

համար «անսպասելիորեն» ամուսնացավ։ Պրանում ևս դրսևորվից բնավորության ինքնաշարժվող տրամաբանությունը։ Էմմա Բովարին Գ. Ֆլոբերի համար «անսպասելիորեն» որոշից թունավորվել։

Օրինակ, Ի. Ս. Տուրգենևի համար անսպասելի էին դաղափարական այն եզրակացությունները, որոնք իր մեջ կրում էր Բազարովը և «Հայրերի ու որդիների» ամբողջ պրոբլեմատիկան։ Հեղինակը «հայրերի» կողմն էր, իսկ գեղարվեստական կերպարի անողոք տրամաբանությունը նրա գրիչն ուղղեց այլ կողմ, և երկի գաղափարական հաշվեկշիռը դուրս հկավ «որդիների» օգտին։

Երկերի հերոսներն ու հերոսուհիներն իրենց հեղինակների նկատմամբ պահում են այնպես, ինչպես որդիներն իրենց ծնողների նկատմամբ։ Նրանք ծնողներին պարտական են իրենց կյանքով, նրանց բնավորությունը որոշ չափով ձևավորվել է ծնողների ազդեցության տակ, նրանք «լսում են» նրանց որոշակի հարգանք տածելով, բայց հենց որ նրանց բնավորությունը ձևավորվում ու ամրապնդվում է, սկսում են դրժել ինքնուրույն, իրենց ներքին տրամաբանությամբ։

ԲԱԶՄԱՆՇԱՆԱԿԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԹԵՐԱՍԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

Եթե գիտատրամաբանական մտածողության մեջ ամեն ինչ հստակ է ու միարժեք, ապա պատկերավոր մտածողությունը բազմարժեք է։ Գեղարվեստական կերպարն իր նշանակությամբ ու իմաստով այնպես խոր ու հարուստ է, ինչպես բուն կյանքը։

Կերպարի բազմարժեքության ասպեկտներից մեկը թերասածությունն է։ Ա. Պ. Չեխովն ասում էր, որ գրելու արվեստը ջնջելու արվեստն է։ Իսկ է. Հեմինգուեյը գեղարվեստական երկը համեմատում էր այսբերգի հետ։ Նրա միայն մի փոքր մասն է երևում մակերեսի վրա, գլխավորն ու էականը թաքնված է ջրի տակ։ Հենց դա է ընթերցողին դարձնում ակտիվ, իսկ երկի ընկալման բուն պրոցեսը վերածում համաստեղծագործության։

Արվեստագետն ստիպում է ընթերցողին, դիտողին մտորել, նկարել-վերջացնել։ Բայց դա քմահաճության մտածական ենթադրություն չէ։ Խորհրդածությունների համար ընկալողին տրված է ելակետային իմպուլս, նրան առաջադրվում է որոշակի հուզական վիճակ և ստացված ինֆորմացիայի վերամշակման ծրագիր, բայց նրա համար պահպանված են և՛ կամքի ազատությունը, և՛ ստեղծագործական երևակայության լայնարձակությունը։

Ընթերցողի մտածողությունը խթանող պատկերի թերասացությունը հատուկ ուժով է դրսևորվում non finita (վերջնամասի բացակայություն, երկի անավարտություն) սկզբունքում։ Ինչպես հաճախ, հատկապես XX դ. արվեստում, երկը բարձրակետում ընդհատվում է, չի՛ ասում-վերջացնում մեզ հերոսների ճակատագրի մասին, չի՛ կապակցում սյուժետային գծերը։

Մեծ կերպարը միշտ բազմապլանային կերպար է, նրանում դարերով բացահայտված իմաստի անդունդն է։ Յուրաքանչյուր դարաշրջան դասական կերպարում նոր կողմեր ու եզրեր է գտնում, նրան տալիս է իր մեկնաբանությունը։ XIX դարում Համլետին առավելապես դիտում էին որպես խորհրդածող մտավորականի։ XX դարն իր ոգուն համապատասխան Համլետի մեջ տեսնում է մարտիկին։ Այդ առումով բնորոշ է Համլետի մեկնաբանությունը Ի. Սմոկտունովսկու կողմից ռեժիսոր Կոզինցևի ֆիլմում։ Անգամ այդ կերպարի որոշ ուղղման, հատման գնով, կորուստների ու կրճատումների գնով (բաց է թողած Կլավդիոսի աղոթքի տեսարանը) Համլետը մեկնաբանված է որպես չարի դեմ հետևողական մարտնչող։ Եվ հատկանշական է, որ երկու մեկնաբանությունն էլ օրինաչափ են։

Նույնքան էլ բազմարժեք է շեքսպիրյան մյուս մեծ կերպարը՝ արքա Լիրը։ Այդ դերի լավագույն կատարողներից մեկը՝ Ս. Միխոելսը, գրել է. «Այն ավելի քան 300 տարվա ընթացքում, որ ապրում է այդ կերպարը, եղել են վիթխարի քանակությամբ նրա ողբերգության էության զանազան բնորոշումներ։ Գտնում էին, որ «Լիրը» ոխապրժության ու դուստրերի ապերախտության ողբերգություն է, և այն վերածում էին մտերմական, ներսակողմային, ընտանեկան «փոքր ողբերգության», ինչ-որ տեղ նույնիսկ ձայնը տալով մելոդրամային։ Գտնում էին, որ Լիրի ողբերգությունը քաղաքական է, քանի որ Լիրը թագավորությունը բաժանում է այն պահին, երբ պատմական անհրաժեշտությունը հուշում էր միավորման քաղաքականություն, և ոչ թե երկրի մասնատում։ Անձամբ ինձ թվում էր, որ Լիրի ողբերգությունը սնանկացած, կեղծ գաղափարախոսության ողբերգություն է»[1]։

Երբ Գյոթեին հարցրին, թե ինչպիսին է «Ֆաուստի» գաղափարը, բանաստեղծը պատասխանեց, որ չի կարող գաղափարը ֆորմուլով արտահայտել։ «Ֆաուստի» գաղափարը բացահայտելու համար հարկավոր է կրկին գրել այդ ստեղծագործությունը։ Կերպարը մտքերի մի ամբողջ համակարգ է։

[1] **Михоэлс С. М.** Статьи, беседы, речи. М., 1960, с. 141.

Է. Հեմինգուեյն իր «Ծերունին ու ծովը» վիպակի առթիվ տրված հարցազրույցում հեգնական տոնով արտահայտեց գեղարվեստական երկի իմաստային անվերջության մասին դրույթը. «Ես փորձեցի տալ իսկական ծերունի և իսկական տղա, իսկական ծով ու իսկական ձուկ, և իսկական շնաձկներ։ Եվ, եթե դա ինձ հաջողվել է անել բավականաչափ լավ և ճշմարտացի, նրանք կարո՛ղ են մեկնաբանվել տարբեր ձևով»[1]։

Եթե գեղարվեստական պատկերը լրիվ թարգմանելի լիներ տրամաբանության լեզվով, գիտությունը կարող էր փոխարինել արվեստին։ Մյուս կողմից՝ եթե այն բացարձակապես անթարգմանելի լիներ տրամաբանության լեզվով, ապա ո՛չ գրականագիտությունը, ո՛չ արվեստագիտությունը, ո՛չ գեղարվեստական քննադատությունը գոյություն չէին ունենա։ Բանն էլ հենց այն է, որ պատկերը և՛ թարգմանելի է տրամաբանության լեզվով, և՛ անթարգմանելի։ Նա անթարգմանելի է, որովհետև վերլուծության դեպքում մնում է «գերիմաստային մնացորդ»։ Նա թարգմանելի է, որովհետև ավելի ու ավելի խոր թափանցելով երկի էության մեջ կարելի է է՛լ ավելի լրիվ, ավելի բազմակողմանի բացահայտել նրա ներքին իմաստը։ Պատկերը համապատասխանում է բուն կյանքի բարդությանը, գեղագիտական հարստությանն ու բազմակողմանիությանը, և քննադատական վերլուծության հարաբերությունը պատկերի նկատմամբ անվերջ մերձեցման ու խորացման պրոցես է։

ԱՆՀԱՏԱԿԱՆԱՑՎԱԾ ԸՆԴՀԱՆՐԱՑՈՒՄ։ ՏԻՊԱԿԱՆԱՑՈՒՄ

Գեղարվեստական պատկերն անհատականացված ընդհանրացում է, որը բացահայտվում է անհատականի մեջ և անհատականի միջոցով՝ մի շարք երևույթների համար էական կոնկրետ զգայական ձևում։

Անհատականն ու համընդհանուրը կյանքում ներթափանցում են մեկը մյուսի մեջ։ Վ. Ի. Լենինը գրել է. «Ընդհանուրը գոյություն ունի միայն առանձինում, առանձինի միջոցով»[2]։ Համընդհանուրի և եզակիի դիալեկտիկան մտածողության մեջ համապատասխանում է դրանց փոխադարձ ներթափանցմանը իրականության մեջ։

Արվեստում այդ միասնությունն արտահայտված է ոչ թե իր համընդհանրության, այլ իր եզակիության մեջ՝ ընդհանուրը դրսևորվում է անհատականում և անհատականի միջոցով։ Հիշենք Լ. Ն. Տոլստոյի «Ան-

[1] **Хемингуэй Э.** Избранные произведения. В 2-х т. М., 1959, т. 1, с. 20.

[2] Վ. Ի. Լենին, *Երկ., հ. 29, էջ 390*։

նա Կարենինա» վեպից մի տեսարան։ Կարենինն ուզում է բաժանվել կնոջից և գալիս է դատապաշտպանի մոտ խորհուրդ հարցնելու։ Դատապաշտպանը կարեկցանքով լսում է այցելուին։ Գործի ընթացքը տեղի է ունենում զորքերով ծածկված հարմարավետ աշխատասենյակում։ Հանկարծ սենյակ է թռչում ցեցը։ Ու թեև Կարենինի պատմածը վիրաբերում է իր կյանքի դրամատիկական հանգամանքներին, դատապաշտպանն արդեն ոչինչ չի լսում, նրա համար կարևոր է բռնել ցեցը, որն սպառնում է նրա գործերին։ Փոքրիկ մանրամասնն իր վրա կրում է գաղափարագեղարվեստական խոշոր բեռնվածք։ Պարզվում է, որ մարդիկ անտարբեր են միմյանց նկատմամբ այդ ինքնակալական չինովնիկական հասարակության մեջ, և մարդը, որ կյանքի դժվար պահին աջակցության էր եկել մյուսի մոտ, չի հանդիպում ո՛չ ուշադրության, ո՛չ կարեկցանքի. իրերն ավելի արժեքավոր են դուրս գալիս, քան անհատը և նրա ճակատագիրը։

Կարող է թվալ, թե քնարական պոեզիան դուրս է ընկնում պատկերի մեջ ընդհանուրի և անհատականի միասնության օրինաչափությունից։ Քնարական բանաստեղծության մեջ բանաստեղծն արտահայտում է իրեն, իր մտքերն ու զգացմունքները, և, թվում է, թե ի՞նչ ընդհանուրի մասին կարող է խոսք լինել այստեղ։ Մտաբերենք, օրինակ, Ա. Ս. Պուշկինի «Ես ձեզ սիրեցի» բանաստեղծությունը։ Իր սիրեցյալին բանաստեղծի այդ ուղերձում խոսվում է ամենանվիրականի, ամենամտերմականի մասին։ Ամեն ինչ անկրկնելիորեն անհատական է։ Այդպես էր զգում միայն Պուշկինը։ Իսկ որտե՞ղ է ընդհանուրն այստեղ։ Բանն այն է, որ արվեստագետի բուն անհատականությունն իր մեջ կրում է համընդհանուրը։ Մեծ բանաստեղծը, գրել է Վ. Գ. Բելինսկին, խոսելով ինքն իր մասին, իր «ես» մասին, խոսում է ընդհանուրի՝ մարդկության մասին, որովհետև նրա բնավորության մեջ ընկած է այն ամենը, ինչով ապրում է մարդկությունը, և այդ պատճառով էլ նրա թախծի մեջ ամեն ոք տեսնում է իր թախիծը, նրա հոգու մեջ ամեն ոք ճանաչում է իրենը և նրանում տեսնում ոչ միայն բանաստեղծին, այլև մարդուն, մարդկության գծով իր եղբորը[1]։

Կարևի է «բանաստեղծական պատկերացումը ներկայացնել որպես պատկերավոր, քանի որ այն մեզ ներկայանում է, ոչ որպես վերացական էություն, այլ որպես նրա կոնկրետ իրականություն, ոչ որպես պատահական գոյություն, այլ այնպիսի երևույթ, որի մեջ անմիջականորեն բուն արտաքինի և նրա անհատականության միջոցով մենք նրա հետ

[1] Տե՛ս Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 4, էջ 486։

անխզելի միասնության մեջ ճանաչում ենք սուբստանցիոնալը...»[1]։ Արվեստագետը խոսում է ոչ թե դեկլարացիաներով, այլ կոնկրետ-զգայական պատկերներով։ Եվ հենց սրա է արվեստի պատկերները հարազատացնում բուն կյանքի ձևերի հետ, թեև, իհարկե, սրանք կլինեն այդ հարազատությունը տառացիորեն հասկանալ։ Այնպիսի ձևեր, ինչպիսիք են գեղարվեստական խոսքը, երաժշտական հնչյունը կամ ճարտարապետական անսամբլը, բուն կյանքում չկան և չեն կարող լինել։

Արվեստում պատկերվող յուրաքանչյուր դեմք տիպ է, բայց դրա հետ միասին նաև միանգամայն որոշակի անձ՝ «ծանոթ անծանոթը»։ Տիպականացումը գեղարվեստական ընդհանուրացում է, ընդհանուրացում անհատականացման միջոցով։

Արվեստագետը երևույթների մեջ որսում է բնորոշը, կայունը։ Հին հնդկական մի առակում պատմվում է այն կույրերի մասին, որոնք ուզեցին իմանալ, թե ինչ է իրենից ներկայացնում փիղը, և սկսեցին շոշափել նրան։ Նրանցից մեկը գրկեց կենդանու ոտքը և ասաց, որ փիղը սյունի է նման. մյուսը շոշափեց հսկայի փորը և որոշեց, որ դա փայտե աման է. երրորդը հպվեց պոչին և հաստատեց, որ փիղը նավի պարան է. չորրորդը ձեռքն առավ կնճիթին ու հայտարարեց՝ սա օձ է։ Սակայն փղին հասկանալու փորձերն ապարդյուն էին, որովհետև նրանք ճանաչեցին ոչ թե երևույթի էությունը, այլ նրա պատահականորեն ընթռնած հատկությունները (թվացյությունը)։ Այն արվեստագետը, որն իրականության պատահական գծերը դարձնում է տիպական, վարվում է այն կույրի նման, որը փղին պարանի տեղ ընդունեց միայն նրա համար, որ նրան չհաջողվեց բռնել ուրիշ ոչինչ, բացի պոչից։

Իրականության բուռն հեղեղից երկրորդականը, ոչ բնորոշը, թվացողը զտելու, դյուրավորը, կայունը, բնորոշն առանձնացնելու կարողությունն արվեստագետի թանկագին հատկությունն է։

Փամիրների շարքում կա մի խիտ մազ՝
Թափանցիկ պողպատյա մի մարմաշ,
Որ մահր է ամենից։ Ու այդպես էլ ես
Փորձում եմ պահել ավազահատիկները գոյի,
Որ մարդկային հիշողության մեջ մշտահոս,
Նատեն դրանք, ինչպես ավազը ծովի[2]։

[1] **Гегель.** Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 384—385.
[2] **Инбер В.** Избранное. М., 1950, с. 185.

Արվեստն ընդունակ է, երևույթների կոնկրետ-զգայական բնույթից վերանալով, լայն ընդհանրացումներ անել և անդամ ստեղծել աշխարհի կոնցեպցիան։

ԶԳԱՅՎԱԾ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ, ՄՏԱՅՆԱՅՎԱԾ ԶԳԱՅՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գեղարվեստական կերպարը մտածողության և զգացմունքի, ռացիոնալի և հուզականի միասնությունն է։ Այնտեղ, որտեղ չքանում է թեկուզ այդ նախասկիզբներից մեկը, այնտեղ տրոհվում է բուն գեղարվեստական մտածողությունը, վերջանում է արվեստը։

Հուզականությունը գեղարվեստական կերպարի պատմականորեն հնագույն և գեղագիտորեն կարևորագույն նախահիմքն է։ Հին հնդիկները գտնում էին, որ արվեստը ծնվել է ղղացմունքների այնպիսի լցվածությունից, որն անհնար է զսպել։ «Իամայանայի» ստեղծողի մասին լեգենդում ասվում է, թե ինչպես իմաստուն Վալմիկին գնում էր անտառային արահետով։ Կանաչ խոտերում նա տեսավ երկու կռացար, որոնք քնքշորեն ու սիրալիր ձայն էին տալիս միմյանց։ Հանկարծ հայտնվեց չար որսորդը և նետով խոցեց թռչուններից մեկին։ Ցայրույթով, վշտով ու կարեկցանքով համակված Վալմիկին անիծեց որսորդին և նրա զգացմունքներով լեցուն սրտից դուրս թռած բառերն այնուհետև ինքնաբերաբար կազմեցին բանաստեղծական տուն «շլոկի» կանոնական չափով։ Բրահմա աստվածը հետագայում հրամայեց Վալմիկին հենց այդպիսի բանաստեղծությամբ երգել Ռամայի սխրագործությունները։ Այդ լեգենդը պոեզիայի ծագումը բացատրում է հուզականորեն վրդովված խոսքից։

Անանցողիկ արվեստի ստեղծման համար կարևոր է ոչ միայն իրականության լայն ընդգրկում, այլև գաղափարահուզական, կենցաղային տպավորությունների վերաձուլման համար բավարար ջերմաստիճան։ Գ. Նիկոլաևայի «Ճակատամարտ ճանապարհին» վեպը շոշափում է հասարակական կյանքի շատ պրոբլեմներ։ Սակայն այն չդարձավ մեր ժամանակի գեղարվեստական մեծ կտավ, քանի որ բազմազան կենսական նյութը չվերաձուլվեց միասնական գեղարվեստական աշխարհի մեջ։ Այդ կապակցությամբ կարելի է մտաբերել մի միջադեպ իտալացի քանդակագործ Բենվենուտո Չելլինիի կյանքից։ Մի անգամ, արծաթից ձուլելով կոնդոտիերի ֆիգուրը, Չելլինին ընդհարվեց մի անսպասելի խոչընդոտի՝ երբ մետաղը լցվեց կաղապարի մեջ, պարզվեց, որ այն պակասում է։ Արվեստագետը դիմեց համաքաղաքացիների օգնությանը, և նրանք նրա արհեստանոցը բերեցին արծաթե գդալներ, պատառաքաղներ, դանակներ, սկուտեղներ։ Չելլինին այդ ամբողջ իրեղենն սկսեց նետել հալված մետաղի մեջ։ Երբ ձուլվածքը պատրաստ էր, դիտողների հայացքների առջև կանգնեց հրաշալի, ամենանուրբ մշակվածքի ֆիգուրը։ Սակայն հեծյալի ականջից կախվել էր պատառաքաղի կոթը, իսկ ձիու գավակից՝ գդալի կտորը։ Մինչ քաղաքացիները բերում էին իրենց արծաթյա իրեղենը, կաղապարի մեջ լցված մետաղի ջերմաստիճանն ընկավ, և ոչ բոլոր առարկաները վերաձուլվեցին քանդակագործական հուշարձանում։

Եթե գաղափարահուզական ջերմաստիճանը, սրտի շիկացածությունը չի բավարարում կենսական նյութը միասնական գեղարվեստական ամբողջության մեջ վերաձուլելու համար, այն դեպքում ստեղծագործությունից կկախվեն իրականության չվերաձուլված կտորները, կկախվեն «պատառաքաղները», որոնց կդիպչի արվեստն ընկալող մարդը։

Ֆրանսիացի քանդակագործ Օ. Ռոդենը նշել է գեղարվեստական ստեղծագործության համար թե՛ մտածողության, թե՛ զգացմունքի նշանակությունը։ «Արվեստը... մտքի աշխատանքն է, որը որոնում է աշխարհի ըմբռնողությունը և հասկանալի է դարձնում այդ աշխարհը... դա արվեստագետի սրտի արտացոլումն է բոլոր այն առարկաների վրա, որոնց հպվում է նա»[1]։

ԻՐԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀՆ ՈՒ ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏԻ ԱՆՁԸ ԿԵՐՊԱՐԻ ՇԻՆԱՆՅՈՒԹՆ ԵՆ

Գեղարվեստական պատկերը օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի միասնությունն է։

Նրանում արտացոլվում են իրականության էական կողմերը, ամփոփված է օբյեկտիվ մեծ բովանդակություն։ Դրա հետ միասին արվեստն ամենևին չի ենթադրում, որ նրա կերպարները կընդունվեն իրականության փոխարեն։ Դրանով նա տարբերվում է կրոնից։ Կերպարի մեջ մտնում են իրականության ոչ միայն արվեստագետի ստեղծագործական էությամբ վերամշակված փաստերը, այլև նրա անձնական վերաբերմունքը պատկերածի նկատմամբ, ինչպես նաև կերտողի անձի ամբողջ հարստությունը, կամ, ինչպես այդ առիթով նկատել է Պիկասսոյի բարեկամ Խուան Գրիսը, «արվեստագետի որակը կախված է անցյալ փորձի այն քանակից, որը նա կրում է իր մեջ»։

[1] Роден. Сборник статей о творчестве. М., 1960, с. 123.

Ժամանակակից կիբեռնետիկ մեքենան կարող է հանդերձված լինել «տեսողությամբ» ու «լսելիքով», նա կարող է որոշակի ծրագրով վերամշակել կեցության տպավորությունները։ Բայց անգամ ամենախելացի կիբեռնետիկական ուղեղը զուրկ է անհատականությունից։ Եվ, հավանորեն, նման ոսկոտի գրած բանաստեղծությունն անգամ կարելի է հասկանալ, բայց չի կարելի ընկալել որպես պոեզիա.

ՄԻՋԱՏԸ

Բոլոր երեխաները փոքր ու կեղտոտ են,
Երկաթը կարող է սպոցել բոլոր դրակոններին,
Եվ բոլոր գունաթափ, կույր, հնազանդ ջրերը մաքրվում են
Միջատը, համր ու տոթակեզ,
Դուրս է գալիս թրթուրից։
Ինչպե՞ս է միջատն ընկնում այդ մորթու մեջ։

Մեքենայով գրված այս բանաստեղծության մեջ չկա պոեզիայի հմայքը, որովհետև չկա անձնավորության հմայքը, այլ կա միայն հասկացությունների մեխանիկական միացություն և նախադասությունների չոր զուգակցություն, որոնք միասնական մտածողություն, աշխարհի վերաբերյալ միասնական անհատական հայացք չեն զարգացնում։

Ալվեստադևի անհատականության դերը հատկապես ակնառու է կատարողական արվեստում (երաժշտություն, թատրոն)։ Օրինակ, յուրաքանչյուր դերասան յուրովի է մեկնաբանում կերպարը, և հանդիսատեսի առջև բացահայտվում են պիեսի բոլորովին տարբեր կողմերը։

Օթելլոյի XIX դ. նշանավոր դերակատար Թոմազո Սալվինին ռոմանտիկական ոճով էր խաղում դյուրահավատ նահապետականորեն միամիտ մավրի դերը, որը վատ էր կողմնորոշվում վենետիկյան էտիկետի ներքուստներում։ Հանդիսատեսների առջև ներկայանում էր հիանալի գեներալը հրաբխային խառնվածքով, բայց պարզամիտ, նահապետականորեն-բնական մարդն ընդունակ չէ իր պարզասրտությամբ կռահելու քաղաքակրթության խորամանկությունները։

Ա. Օստուժևի համար Օթելլոյի դյուրահավատությունը նրա բարձր ինտելիգենտականության ու կուլտուրայի արդյունք է։ Ներդաշնակ ու մարդասեր մավրը ցույց է տրված սովորական չինովնիկների, քաղաքագետների, նուրբ կուլտուրայից զուրկ մարդկանց հետ ընդհարման մեջ։

Լոուրենս Օլիվիեն Օթելլոյի կերպարին տալիս է հակառոմանտիկական մեկնաբանություն։ Անգլիացի դերասանի համար, ինչպես նաև Սալվինիի համար, մավրը նույնպես «բնական» մարդ է, որը «չի գրանցված սպիտակների քաղաքակրթության մեջ։ Բայց եթե XIX դարի դերասանի համար այդ անհամատեղելիության մեջ կշռամքանք կար ղարգացած, նրբացած և անխոհ բուրժուական հասարակությանը, ապա Օլիվիեի մոտ մավրի բուն նախնական վիճակը տրված է առանց որևէ ռոմանտիկական գունաղարդման։ Օլիվիեի Օթելլոն բարի ու հրապուրիչ, չղարգացած գիտակցությամբ, քիչ թե շատ բարդ իրադրության մեջ կողմնորոշվելու ընդունակությունից զուրկ մարդ է։ Կյանքի սովորական հոսանքի առաջին իսկ խաթարումը նրան գցում է վայրենի ու քաոսային վիճակի մեջ։ Մեր առջև ոչ թե Օթելլոյի և Յագոյի ընդհարման ողբերգությունն է, այլ բարբարոսական աշխարհի ու քաղաքակրթության, որը երբեմն դաժան է ու կեղծ, բայց իր վրա կրում է բազմադարյան հղկվածության կնիքը։ Բարբարոսության ու քաղաքակրթության տարբերությունները հարթվում են պատմական զարգացմամբ, բայց դրանք դեռևս գոյություն ունեն, դրանք ողբերգականի աղբյուր են՝ այսպիսին է Օթելլոյի մեկնաբանությունն Օլիվիեի մոտ։

Սալվինին, Օստուժևը, Օլիվիեն իրենց աշխարհազգացողությանը, իրենց ստեղծագործական անհատականությանը համապատասխան տարբեր մեկնաբանություններ են տվել Օթելլոյի կերպարին։

Գիտության մեջ, իհարկե, ամենևին էլ նույնը չէ, թե ով է կատարում հետազոտությունը՝ տաղանդավոր թե ապաշնորհ մարդ։ Սակայն գիտական արդյունքի անհատականությունը համեմատաբար քիչ է արտացոլվում գիտական տրակտատում։ Այն, որ էներգիայի պահպանման օրենքն առաջին անգամ բացահայտեց Լոմոնոսովը, իսկ ապա՝ Լավուազիեն, դա, անշուշտ, կարևոր է առաջնությունը պարզելու համար, բայց, ով էլ բացահայտեր այդ օրենքը, նրա իմաստը, նրա ֆորմուլը միշտ կլինեին միևնույնը՝ նրանում ամփոփված օբյեկտիվ ճշմարտությանը համապատասխան։ Այլ բան է արվեստում։ Պատկերացրեք, որ Պուշկինը չէր հուշել Գոգոլին «Ռևիզորի» սյուժեն, այլ այդ ստեղծագործությունը գրել էր ինքը։ Համոզված ենք, որ ոչ միայն սյուժեն, այլև թեման ու այդ ստեղծագործության գաղափարը նման կլինեին գոգոլյան «Ռևիզորին», բայց գեղարվեստական մշակումը, կերպարների ամբողջ համակարգն ուղղակի կախվածության մեջ կգտնվեին մեծ բանաստեղծի ստեղծագործական անհատականությունից։ Ստեղծագործությունը ձեռք կբերեր այլ հնչեղություն։

Քանի որ կերտողի անձն արտացոլվում է գեղարվեստական կերպարում, ապա որքան ավելի վառ ու ավելի նշանակալից է այդ անձը, այնքան ավելի նշանակալից է նրան ստեղծագործությունը։

Մեծ արվեստն ընդունակ է բավարարելու թե՛ ինտելեկտուալ մարդու ամենաբարձր ճաշակը, թե՛ մասսայական լսարանի ճաշակը, սակայն այստեղ հնարավոր են նաև հակասություններ։ Երբեմն այս կամ այն պատճառներով հասարակության առջև հաջողություն են ունենում այն ստեղծագործությունները, որոնց գեղարվեստական որակը բոլորովին բարձր չէ։ Մյուս կողմից՝ դեպքեր են եղել, երբ այն հիման վրա, որ «մասսաներին անհասկանալի է», քննադատությունն իր նիզակներն ուղղել է նշանակալից, բայց բարդ ստեղծագործությունների դեմ։ Սակայն, եթե վերցնենք «արվեստագետ և հասարակություն» պրոբլեմը պատմական հեռանկարում, մասսաների գիտակցության ու արվեստի բարձրագույն նվաճումների միջև հակասություններ չկան։

Ռեալիստական կերպարում միշտ պահպանված է սուբյեկտիվի և օբյեկտիվի հարաբերակցության չափը, իրականությունը լուսավորված է արվեստագետի մտքով, զգացմունքով, իդեալով։ «Ես ինքս կպատմեմ հենց իմ մասին»,— կարդում ենք Վ. Վ. Մայակովսկու «Ամբողջ ձայնով» պոեմի առաջին ուրվագրերից մեկում։ Բայց, սկսելով «պատմությունն իր մասին», բանաստեղծը չէր կարող չպատմել իր դարաշրջանի մասին, ուստի և վերջնական տարբերակում այդ տողերը հնչում են. «Ես ինքս կպատմեմ ժամանակի ու իմ մասին»[1]։ Բուն իմաստով, այդ էլ օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի հարաբերակցության ֆորմուլն է գեղարվեստական կերպարում։

ՕՐԻԳԻՆԱԼՈՒԹՅՈՒՆ

Կերպարն անկրկնելի է, սկզբունքորեն օրիգինալ։ Անգամ մինչև կենսական նյութը յուրացնելով, միևնույն թեման ընդհանուր գաղափարական դիրքերի հիման վրա բացահայտելով, տարբեր ստեղծողներ տարբեր երկեր են կերտում։ Դրանց վրա իր կնիքն է դնում արվեստագետի ստեղծագործական անհատականությունը։ Գլուխգործոցի հեղինակին կարելի է ճանաչել ըստ նրա ձեռագրի, ըստ ստեղծագործական եղանակի առանձնահատկությունների։ «Թող պատճենումն անցնի մեր սրտի միջով, նախքան նրանով կզբաղվեն ձեռքերը, և այն ժամանակ մեզանից անկախ մենք օրիգինալ կլինենք»[2]։

Գիտական օրենքները հաճախ բացահայտվում են տարբեր գիտնականների կողմից մեկը մյուսից անկախ։ Օրինակ, Լայբնիցն ու Նյուտոնը միաժամանակ բացահայտեցին դիֆերենցիալ ու ինտեգրալ հաշվումը։ XX դարի սկզբին վիննյուսցի կիսագրագետ մի մսագործ ավելի քան 200 տարվա ուշացումով ինքնուրույն հանդես դիֆերենցիալ ու ինտեգրալ հաշվին։ Գիտական հայտնագործությունների կրկնությունը հնարավոր է, սակայն արվեստի բազմազարյան ամբողջ պատմության ընթացքում չի եղել տարբեր արվեստագետների ստեղծագործությունների համընկնման ոչ մի դեպք։

Սակայն չկան օրենքներ առանց բացառության, ստեղծագործության «կրկնման» մի դեպք նկարագրել է Նիզամին։ Բանաստեղծը պատմում է այն մասին, թե ինչպես Ալեքսանդր Մակեդոնացին, նվաճելով արևելյան երկրներից մեկը, հաղթանակի պատվին կառուցեց հաղթական կամար։ Կամարի ներսում նրա երկու կողմերին երկու նկարիչ գալդանկարել են պատերը։ Գեղանկարիչների միջև յուրատեսակ մրցություն էր կազմակերպվել։ Կամարը բաժանված էր վարագույրով, և նկարիչները չէին կարող միմյանց աշխատանքը տեսնել։ Որոշվել էր.

Միայն նրանք կստեղծեն հայացքներին նոր նվեր,
Որը կհանեն ծածկոցը այն կամարի մեջտեղից,
Նվ անեռուն հայացքը դիտողների բաղմության կողքի՝
Ում նկարն է առավել լավ, ում զարդերը գեղեցիկ[1]։

Երբ աշխատանքն ավարտված էր ու վարագույրը հանված, դիտողների հայացքի առջև ներկայացավ անսովոր մի պատկեր. կամարի մի կողմում ստեղծված էր նրբագույն ժանեկային զարդանկար, իսկ հակադիր կողմի վրա այն ճշտությամբ կրկնվել էր։ Դիտողները զարմացած էին։ Զորավարի հրամանով վարագույրը կրկին կախեցին, և այդ ժամանակ պատերից մեկի վրայի նկարը չքացավ, իսկ մյուսի վրա այն շարունակեց փայլել բոլոր գույներով։ Մեծ զորավարը կռահեց կամարի գաղտնիքը. արվեստագետներից մեկը քարն այնպես էր հղկել, որ այն վերածել էր հայելիանման մակերեսի, որն արտացոլում էր մյուս արվեստագետի նկարը։

Օրենքը «իրականացվում է իր անիրականացման միջոցով» (Հեգել)։ Նիզամու նկարագրած բացառիկ դեպքը հաստատում է միայն ընդհանուր օրինաչափությունը. գեղարվեստական պատկերը եզակի է, սկզբունքորեն օրիգինալ, քանի որ նրա անբաժանելի բաղկացուցիչ մասն ստեղծողի անկրկնելի անհատականությունն է։

---

[1] **Маяковский В.** Полн. собр. соч. В. 13-ти т. М., 1958, т. 10, с. 335, 279.

[2] **Роден.** Сборник статей о творчестве, с. 120.

[1] **Низами.** Искендер-намэ. М., 1953, с. 336.

2

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴԸ ՊԱՏԿԵՐԱՎՈՐ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ԵՂԱՆԱԿ Է

ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ, ԱՐՎԵՍՏԸ ԵՎ ՓԱՍՏԸ

Արվեստը համակողմանիորեն առանձնահատուկ է․ յուրատեսակություն ունեն ոչ միայն նրա առարկան, նպատակը, բովանդակությունը, ձևը, այլև մեթոդը։ Արվեստագետը կենսական նյութին, փաստերին այլ կերպ է վերաբերվում, քան գիտնականը։ Գիտնականի համար փաստից նահանջելը հավասարազոր է կեղծարարության, իսկ արվեստագետն ազատորեն նահանջում է փաստից։

Եթե պատմաբանն սկսում է պնդել, թե ստրելեցների մահապատիժը տեղի ունեցավ Կարմիր հրապարակում, ապա նա աղավաղում է ճշմարտությունը (իրադարձությունները գլխավորապես տեղի ունեցան Սև ճահճում)։ Բայց Սուրիկովը, որը հիանալիորեն գիտեր պատմական այդ դեպքի բոլոր մանրամասները, «Ստրելեցյան մահապատժի առավոտը» նկարում գործողության վայրը տեղափոխեց Մոսկվայի գլխավոր հրապարակ․ Ինչո՞ւ։ Կտավի վրա ռուսական հասարակության կյանքի սուր, լարված պահն է։ Բախվում են անհաշտ ուժերը․ Պետրոս I-ը՝ հզոր տերության կառուցողը, և ստրելեցները՝ ժողովրդի մարդիկ, որոնց ոսկորների ու արյան վրա էր կառուցվում այդ տերությունը։ Սուրիկովին չի հետաքրքրում բոյարության դերը, որոնք խաբեցին ստրելեցներին և նրանց օգտագործեցին իրենց շահերի համար․ արվեստագետն անմիջական բախման մեջ է դնում թագավորին ու ժողովրդին։ Դիտողի առջև մարդկային ճակատագրերի բարդ միահյուսումն է, սոցիալական հակասությունների տարբեր բևեռներում գտնվող բնավորությունների գոտեմարտը։ Առաջադիմությունը բացարձակ չէ։ Կենտրոնացումը, միասնական տերության ստեղծումն առաջադիմություն է, բայց միաժամանակ նաև նոր թշվառություն է ժողովրդի համար։ Կտավի վրա հոգեբանական անցումների մի ամբողջ գամմա է․ այնտեղ և՛ զինվորներն են, և՛ մոտակա վախճանի երկյուղից ընկճված, սպիտակ մաքուր շապիկով զգեստավորված ստրելեցը, որին կախաղան են տանում, և՛ լացող կանայք։ Բայց

մեր ուշադրությունն ակամա գրավում են երկու գլխավոր ֆիգուրները՝ ցարը և ձեռքին վառվող մոմ բռնած զայրույթով լի անհնազանդ ստրելեցը։ Նրանց հայացքները խաչվում են։ Պետրոսի՝ պետական, կենտրոնացնող նախասկիզբը կրողի, թիկունքում բարձրանում է Կրեմլը, որը տիրականորեն խիստ ձևերով արտահայտում է Ռուսաստանի համախմբման գաղափարը, իսկ կանանց ու մուժիկների ետևում ծագում է օտարոտի մի հեքիաթ՝ Վասիլի Երանելու տաճարը, որի մեջ Ռուսիայի միավորման այդ նույն գաղափարն արտահայտված է կենդանի, ֆոլկլորային, ժողովրդական ձևերում։ Կարմիր հրապարակի «դեկորացիան» օգնում է նկարչին ավելի խոր ու վառ կերպով բացահայտելու ժողովրդական ու պետական նախասկիզբների բախումը պետրոսյան դարաշրջանի բարդ իրադրության մեջ։ Արվեստագետը նահանջել է կոնկրետ փաստից, գործողության վայրը փոխադրելով Սև ճահճից Մոսկվայի բուն սիրտը։ Սակայն նա ոչ միայն չի նահանջել գեղարվեստական ճշմարտությունից, այլև պատկերավոր կերպով արտահայտել է պատմական իրադարձության բուն իմաստը։

Արվեստը փաստին այլ կերպ է վերաբերվում, քան գիտությունը, դրանում են դրսևորվում գեղարվեստական մեթոդի յուրահատուկ կարևոր առանձնահատկությունները և նրա տարբերությունը գիտական մեթոդից․

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴԻ ԷՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գեղարվեստական (ստեղծագործական) մեթոդն ամենաերիտասարդ գեղագիտական կատեգորիաներից մեկն է։ Սովետական քննադատության մեջ այն առաջացել է 20-ական թվականների վերջերին — 30-ական թվականների սկզբներին։ Այն ժամանակաշրջանում ռապպականները հաստատում էին դիալեկտիկամատերիալիստական մեթոդի անհրաժեշտությունն արվեստում, նրանք փիլիսոփայական մեթոդն ուղղակիորեն փոխադրում էին գեղարվեստական ստեղծագործության բնագավառ։ Դա հասարակացում էր․ հաշվի չէր առնվում արվեստի յուրահատկությունը։ Վեճերի պրոցեսում գոյացավ նոր հասկացություն՝ գեղարվեստական մեթոդը։ Այդ հասկացությունը չէին գործածում ո՛չ Պլատոնը, ո՛չ Արիստոտելը, ո՛չ Հեգելը, ո՛չ Բելինսկին։ Սակայն գեղարվեստական մեթոդի գոյությունն անցյալում կասկած չի կարող հարուցել, և այդ կատեգորիան այլ անվանումներով վաղուց էր իմաստավորվում գեղագիտական մտքի պատմության մեջ։

Արիստոտելը երեք տիպի «միմեզիս» էր նշում արվեստում. իրականության ընդօրինակումն այնպես, ինչպես նա կա, այնպես, ինչպես մտածում են կամ խոսում նրա մասին շատերը, և այնպես, ինչպես նա պետք է լինի: Այստեղ, ըստ էության, խոսքն ստեղծագործության տարբեր մեթոդների մասին է, թեև «գեղարվեստական մեթոդ» բուն հասկացությունը դեռևս չկա:

Ն. Պեկարտն իր «Դատողություններ մեթոդի մասին» փիլիսոփայական տրակտատում (1637 թ.) շարադրեց ռացիոնալիզմի սկզբունքները. գիտելիքների խստագույն համակարգման, մարդկանց գիտակցական ամբողջ գործունեությունը կարգավորող կանոնների ու սկզբունքների մշակման պահանջները: Այդ սկզբունքները դրվեցին կլասիցիզմի գեղարվեստական մեթոդի հիմքում:

Ինչպես հայտնի է, է. Զոլան գրում էր արվեստի էքսպերիմենտալ մեթոդի մասին: Եվ ոչ այլ ինչ, քան գեղարվեստական մեթոդ հասկացությունն է կանգնած վ. Գ. Բելինսկու «բնական դպրոցի» մասին մըտքերի և ռուսական գրականության մեջ «քննադատական ուղղության» մասին Ն. Գ. Չեռնիշևսկու արտահայտությունների եռանում:

Իսկ ինչպիսի՞ն է գեղարվեստական մեթոդի էությունը: Այդ հարցի շուրջը գիտության մեջ վեճեր են գնում: Որոշ դիտնականներ արվեստի մեթոդը բնորոշում են որպես գեղարվեստական ձևերի և միջոցների միագումար: Մյուսները նրանում տեսնում են իրականության նկատմամբ արվեստի գեղագիտական հարաբերության սկզբունքներ: Երրորդները գտնում են, որ մեթոդն ընդհանուր աշխարհայացքային և գաղափարախոսական սկզբունքների համակարդ է: Քննենք այդ բնորոշումները:

Կարելի՞ է արդյոք գեղարվեստական մեթոդը հանդեցնել ձևերի ու միջոցների միագումարին: Չէ որ միևնույն միջոցներն սպասարկում են տարբեր մեթոդների: Վերցնենք կատակերգագրությունը: Սրգիծական գործող անձերի ինքնամերկացումը, փոխադարձ մերկացումը, կատակերգական հակադրությունները, բառախաղերը, սրամտությունները և այլն՝ միջոցների այդ ամբողջ հավաքածուն ամենաբարեհաջող կերպով ծառայում էր և՛ կլասիցիզմին, և՛ քննադատական ռեալիզմին: Ի դեպ, յուրաքանչյուր ժանր ունի ձևերի ու միջոցների իր համակարգը: Բայց դրանից ամենևին չի հետևում, որ, ասենք, Վ. Մայակովսկին իր երգիծական ստեղծագործություններում օգտվում էր գեղարվեստական այլ մեթոդից, քան լիրիկայում: Միևնույն միջոցները կարող են նպաստել գաղափարագեղագիտական ամենատարբեր խնդիրների լուծմանը, երբ դրանք ենթարկվում են գեղարվեստական տարբեր մեթոդների:

Հավասարապես սխալ է ստեղծագործական մեթոդը նույնացնել իրականության նկատմամբ արվեստի գեղագիտական հարաբերության հետ: Միևնույն մեթոդի շրջանակներում հնարավոր են տվյալ հարաբերության տարբեր սկզբունքներ: Այսպես, ռոմանտիզմի տեսաբաններից ու պրակտիկներից ոմանց համար արվեստն արվեստագետի սուբյեկտիվ աշխարհի արտացոլումն է. ոմանք նրանում տեսնում էին ռոմանտիկական հեգնանքի (իրականությանը կասկածամտորեն-ժխտական վերաբերմունքի) սկզբունքի արտահայտությունը. մյուսներին արվեստը ներկայանում էր անցյալի իդեալականացում, կամ ապագայի կանխատեսում, կամ ցանկալիի պատկերացում: Եվ նրանք բոլորն օգտվում էին միևնույն գեղարվեստական մեթոդից՝ ռոմանտիզմից:

Մյուս կողմից՝ գեղարվեստական տարբեր մեթոդների ներկայացուցիչների մոտ իրականության նկատմամբ գեղագիտական հարաբերության սկզբունքները երբեմն համընկնում են: Այսպես, գերմանացի ռոմանտիկներ Տիկը, Նովալիսը փաստորեն հանդես էին գալիս, իրականությունը բանաստեղծի սուբյեկտիվ երևակայության փոխարինելու օգտին, ընդունում էին միայն «տեսանելի աշխարհի սահմաններից դուրս» թափանցող արվեստը: Այդ սկզբունքը մոտ է սենտիմենտալիստներին: Ն. Մ. Կարամզինը գտնում էր, որ պոեզիան պետք է զրաղվի միայն երբագեղով և խուսափի ստոր իրականությունից: Ընդ որում նա վկայակոչում էր նաև մյուս սենտիմենտալիստի՝ Ժ. Ժ. Ռուսոյի, կարծիքը, որը գրել է. «Հենց միայն այն է գեղեցիկ, ինչն իրականության մեջ չկա: Իսկ ի՞նչ է ստացվում: Եթե դա գեղեցիկ է, թեթև ստվերի նման, մշտապես փախչում է մեզանից, նրան տիրանում ենք գոնե երևակայությամբ, նրան ձգտում ենք քաղցր անուրջների աշխարհում, պիտի խաբենք ինքներս մեզ և նրանց, ովքեր արժանի են խաբված լինելու»: Սակ դրա հետ միասին ռոմանտիզմն ու սենտիմենտալիզմն արվեստի տարբեր մեթոդներ են. առաջինի համար, օրինակ, գեղագիտական առաջատար հատկությունը վեհն է, երկրորդի համար՝ սրտաշարժը:

Պարզեցում կլիներ գեղարվեստական մեթոդի էությունը հանդեցնել ընդհանուր գաղափարախոսական դիրքերին, դրոդի աշխարհայացքին: Արվեստին նման մոտեցման դեպքում անհնար է ըմբռնել, օրինակ, Բալզակի, Դոստոևսկու կամ Պիկասսոյի ստեղծագործության առանձնահատկությունները: Գեղարվեստական մեթոդների բազմազանությունը (կլասիցիզմ, սենտիմենտալիզմ, ռոմանտիզմ, քննադատական ռեալիզմ և այլն) չի կարելի բացկել քաղաքական հակադիր հայացքների (ռեակցիոն-առաջադիմական), պարզունակ պատմագեղարվեստական օպոզիցիայի

(ռեալիզմ-հակառեալիզմ) շրջանակներում։ Անհրաժեշտ է գեղարվեստական մեթոդը քննել, ելնելով նրա սեփական գեղագիտական էությունից։

Աշխարհայացքի և մեթոդի փոխհարաբերության հարցի շուրջը շատ վեճեր են եղել։ Հատկապես բուռն դիսկուսիա ընթացավ 30-ական թվականների վերջերին։ Նրա մասնակիցների կարծիքները բաժանվում էին. ոմանք պնդում էին, որ արվեստագետն ստեղծագործում է աշխարհայացքի շնորհիվ, ուրիշները՝ թե հակառակ դրան։ Բանավեճի կենտրոնում հայտնվեց երկու իդեալական երևույթների՝ աշխարհայացքի և մեթոդի, փոխհարաբերությունների հարցը, այն դեպքում, երբ որպես հիմնական պետք է լիներ «մեթոդ և իրականություն» պրոբլեմը։ Եվ այնուամենայնիվ այդ բանավեճն օգտակար էր։ Նրա ընթացքում ծագեցին մի շարք արժեքավոր մտքեր թե՛ աշխարհայացքի և մեթոդի կապի, թե՛ այդ կապի բարդության ու միջնորդավորվածության առթիվ։ Սակայն այդ հարցերը լրիվ չափով չի կարելի լուծել, չպարզաբանելով գեղարվեստական մեթոդի բուն էությունը, հաշվի չառնելով օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի դիալեկտիկան նրա առաջացման պրոցեսում։

Գեղարվեստական մեթոդը պատկերավոր մտածողության պատմականորեն պայմանավորված **տիպ է,** որի ձևավորման վրա որոշիչ ներգործություն են անում երեք գործոններ. իրականությունն իր գեղագիտական հարստությամբ, աշխարհայացքն իր դասակարգային որոշակիությամբ և գեղարվեստամտածողական այն նյութը, որը կուտակվել է նախընթաց դարաշրջաններում։

Արվեստի առարկան հայելանման չի արտացոլվում գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ։ Այդ պատճառով էլ վերջին հաշվով մեթոդն իրենից ներկայացնում է արվեստի բովանդակության համամանանը, այսինքն՝ արդեն ընկալված, աշխարհայացքի պրիզմայի միջով բեկված, գեղարվեստականորեն մշակված ու յուրացված առարկայի համամանանը։

Արտացոլվելով արվեստում, կյանքն իր գեղագիտական հարստության մեջ դառնում է նրա բովանդակությունը։ Այդ բովանդակության էական մոմենտները բյուրեղացվում են պատկերավոր մտածողության կայուն ձևերում։ Այսպես, ոչ թե արհեստական կառուցման հանապարհով, այլ ստեղծագործության բուն պրոցեսում է ծնվում գեղարվեստական մեթոդը։ Գեղագիտությունը, ընդհանրացնելով արվեստի բովանդակության առավել էական մոմենտները, մասնատում է գեղարվեստական մեթոդը, նրան տալիս է գիտական ֆորմուլի տեսք՝ փոխանցելով արվեստագետին ներկայացվող օբյեկտիվ պահանջները։

Արվեստի առարկան, բովանդակությունը և գեղարվեստական մեթոդը պատմականորեն փոփոխական են։ Գեղարվեստական նոր մեթոդը հրևան է գալիս ամեն անգամ, երբ փոփոխվում է իրականության գեղագիտական հարստությունը հասարակական պրակտիկայի տեղաշարժերի հետևանքով, երբ տեղի է ունենում արժեքների վերագնահատում։

Բայց որտեղի՞ց են վերցվում տարբեր գեղարվեստական մեթոդները միևնույն դարաշրջանում։ Այսպես, XX դարում գոյություն ունեն ռոմանտիզմը, մոդեռնիզմը, քննադատական ռեալիզմը, սոցիալիստական ռեալիզմը։ Այդ բազմազանությունը բացատրվում է նրանով, որ գոյություն ունեն հասարակական պրակտիկայի տարբեր շերտեր ու ոլորտներ, տարբեր աշխարհայացքներ։ Գեղարվեստական մեթոդն արվեստի առարկայի ակտիվ արտացոլման արդյունք է։ Աշխարհայացքը հանդես է գալիս որպես միջնորդ արվեստի առարկայի ու մեթոդի միջև, իրականության և արվեստագետի մտածողության եղանակի միջև։ Այլ կերպ ասած, մեթոդը կրկնում է արվեստի առարկայի այն առանձնահատկությունները, որոնք երևում են գրողի աշխարհայացքի պրիզմայի միջով, որոնք արվեստի բովանդակության մեջ մտել են որպես ամենաէական մոմենտներ։ Այդ էլ հենց տարբեր մեթոդներ է ծնում միևնույն դարաշրջանում։

Իրականությունը որոշիչ կերպով է ներգործում մեթոդի վրա։ Օրինակ, անտիկ դիցաբանական մտածողության ձևերն անպետք դուրս եկան ապագրական դագաղի ու վառոդի դարաշրջանի արվեստի համար։ Կլասիցիզմն անընդունակ կլիներ գեղարվեստորեն իմաստավորելու աշխարհը XX դարում՝ պատերազմներ, հեղափոխություններ, ատոմային, կիբեռնետիկ, տիեզերական տեխնիկա, հասարակական կրքերի ու հակասությունների վիթխարի շիկացում... Դարաշրջանն իր պահանջներն է ներկայացնում գեղարվեստական մտածողության եղանակին։

XX Դ. ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ՕՊՈԶԻՑԻԱՆ. ՌԵԱԼԻԶՄ-ՄՈԴԵՌՆԻԶՄ

XX դ. զարդացում ստացավ գաղափարագեղարվեստական մի բարդ երևույթ՝ մոդեռնիզմը, որի շուրջն օրինաչափորեն վեճեր են ծագում։ Հաճախ այն դիտում են պարզեցրած ձևով, որպես մի մոդայիկ բամու փչոց Արևմուտքի մշակութային կյանքում (կարծես Ռուսաստանում չիային իրենց մոդեռնիստները կամ նրանց ստեղծագործությունը ծնվել է արտասահմանյան նմուշների պարզ ընդօրինակմամբ, այլ ոչ թե սոցիալ-կուլտուրական պատճառներով)։ Մյուսները, ոչ առանց հիմքի, նշելով ար-

վեստի այդ տիպի ու արդի բուրժուական հասարակության մշակութային պրոցեսների ներքին կապը, հնթադրում են, որ ամեն ինչ որոշվում է գեղարվեստական այդ ֆենոմենի սոցիալ-դասակարգային համարժեքի պարզ գտնելով (կարծես թե իր բարդության ու հակասականության պատճառով մոդեռնիզմն իր մեջ չի ներառում սոցիալ-քաղաքական ամենատարբեր՝ հակաֆաշիստականից մինչև պրոֆաշիստական, քրիստոնեականից մինչև աթեիստական, վերացականորեն-հումանիստականից մինչև բացահայտ ռեակցիոն ուղղությունները)։ Հաճախ գործը հանգեցնում են մոդեռնիզմի մեջ մտնող գեղարվեստական ուղղությունների շրջանակը գծագրելուն։ Սակայն այն ընդգրկում է չափազանց շատ տարատեսակ գեղարվեստական երևույթներ (կուբիզմ, սյուրռեալիզմ, պոպ-արտ և այլն), որպեսզի նման շրջանակի դծագրումը կարողանա պատկերացում տալ մոդեռնիզմի էության մասին։

Դրա էությունը որոշելու բարդությունը, մասնավորապես, այն է, որ, հենվելով ռեակցիոն գաղափարագեղագիտական կոնցեպցիաների վրա, մոդեռնիզմը հաճախ ծնում է գեղարվեստական նշանակալից ստեղծագործություններ, որոնք ներսից պայթեցնում են նրա կանոնները։ Բացի այդ, XX դ. շատ խոշորագույն արվեստագետներ դեպի ռեալիզմ ընթացան մոդեռնիզմի միջոցով, հաղթահարելով մոդեռնիստական ազդեցությունները, օրինակ, Բ. Բրեխտը, Պ. Էլյուարը, Վ. Վ. Մայակովսկին և ուրիշներ։ Այդ ամենը թույլ չի տալիս հրաժարվել մոդեռնիզմից որպես դատարկ բանից և կանգնել այն տեսակետին, որը Վ. Ի. Լենինն անվանել է «մերկ, անհիմն ժխտում»։

Սովորաբար գեղարվեստական մեթոդը և նրա հետ կապված արվեստի ուղղությունը տեսականորեն հիմնավորում ու գիտակցում են իրենց։ Սակայն մոդեռնիզմն այդ առումով տեսական թեթևամտություն ու անհոգություն դրսևորեց։ Նրա յուրաքանչյուր նոր դպրոցը բարձրաձայն, իսկ երբեմն աղաղակող կերպով հռչակում էր իր սկզբունքները, բայց դրանք ոչ ոք չէր փորձում տալ մոդեռնիզմի ընդհանուր բնորոշումը, ի մի բերել մոդեռնիստական զանազան հոսանքների համար բնորոշ դրույթները։ Օրինակ, պոպ-արտը չի գիտակցում իր գեղագիտական հարաբերությունը սյուրռեալիզմի հետ։ Եվ դա մոդեռնիզմի ուրույն հատկություններից մեկն է։

Մոդեռնիզմի ինքնավերլուծության ու ինքնորոշման փորձ ձեռնարկեց Ե. Զամյատինը «Գրականության, հեղափոխության ու էնտրոպիայի մասին» (1923 թ.) հոդվածում։ Նա գրել է. «Գիտությունն ու արվեստն աշխարհի պատկերագծման մեջ ինչ-որ կոորդինատներում միատեսակ

են։ Չնի տարբերությունը միայն կոորդինատների տարբերության մեջ է։ Իեալիստական բոլոր ձևերն էվկլիդեսյան աշխարհի անշարժ, հարթ կոորդինատների պատկերագծում են։ Բնության մեջ այդ կոորդինատները, այդ սահմանափակ անշարժ աշխարհը չկա, դա պայմանականություն է, վերացարկում, ոչնհալություն։ Եվ այդ պատճառով էլ «սոցիալիստական» կամ «բուրժուական» ռեալիզմը ռեալ չէ, ռեալությանն անփոփոխ կերպով ավելի մոտ է ծուռումուռ մակերեսների վրա սլացող պատկերագծումը, այն, ինչ հավասարապես անում են նոր մաթեմատիկան ու նոր արվեստը։ Ռեալիզմը ոչ պրիմիտիվ, ոչ realia, այլ realiora-ն տեղաշարժման, ազավաղման, ծուռումուռության, ոչօբյեկտիվության մեջ է։ Օբյեկտիվ է լուսանկարչական ապարատի օբյեկտիվը։ Նոր ձևը ոչ բոլորի համար է հասկանալի, շատերի համար դժվար է։ Սովորականը, ծամծմվածը, իհարկե, ավելի հեշտ է, ավելի հաճելի, ավելի բարեհարմար։ Շատ պարզ է էվկլիդեսյան աշխարհը, և շատ դժվար է էյնշտեինյանը՝ և այնուամենայնիվ արդեն չի կարելի վերադառնալ Էվկլիդեսին»։

Այստեղ ընդգծված է մոդեռնիզմի «ոչավանդութականությունը», նրա «ընդհակառակը» սկզբունքը ռեալիզմի նկատմամբ։ Իրոք, մոդեռնիզմը պատմական հաջորդականության խզում է համաշխարհային մշակույթում։ Մոդեռնիզմին հատկանշական է նաև ժամանակակից գիտությունից արտաքին, հաճախ մեխանիկական, նեոպոզիտիվիզմի ոգով կախվածությունը, արդի ֆիզիկայի և մաթեմատիկայի մտածողության ձևերի փոխադրումն արվեստի մեջ։ Սակայն Զամյատինն իր սահմանման մեջ ուշադրություն է դարձնում միայն գեղարվեստական ու գիտական մտածողության ներքին պայմանների վրա, իրեն հաշիվ չտալով մոդեռնիզմը ծնող սոցիալական պատճառների մասին։ Բացի այդ, նա սխալ է պատկերացնում ռեալիզմի ու մոդեռնիզմի պատմական հարաբերակցությունը։ Նախապատվությունը տալով վերջինին, նա չի տեսնում, որ ռեալիզմը ոչ միայն հարուստ անցյալ ունի, այլ և՛ ներկա, և՛ ապագա։

Մոդեռնիզմը, որն առաջացավ XIX դ. վերջին, հասարակական հակասությունների ու պրոբլեմների անլուծելիության, կյանքում արվեստի առաջ քաշած գեղագիտական իդեալների անիրագործելիության հակազդումն էր։ Բուրժուական աշխարհի ամենասուր հակասություններն էլ ծնեցին գեղարվեստական մտածողության ավանդութայինից հեռացող մոդեռնիստական տիպ։

Հաճախ իրենք՝ մոդեռնիստները բուրժուական աշխարհում սուր անբավարարվածություն են զգում արվեստի դրությունից։ Ա. Քամյուն իրեն Նոբելյան մրցանակ հանձնելու առթիվ ունեցած ելույթում նշեց. «Քիչ է

ասելը, թե արվեստին սպառնում է պետության իշխանությունը: Եթե միայն դա լիներ, բանը շատ հեշտ կլիներ. արվեստագիտը կմարտնչեր և անձնատուր կլիներ: Այն պահից, երբ պարզ է դառնում, որ ճակատամարտն ընթանում է արվեստագիտի ներսում, պրոբլեմը դառնում է առավել բարդ կամ մահարեր. առկությունը դեպի արվեստը, որի այնքան հիանալի օրինակներ է տալիս մեր հասարակությունը, այնքան կործանարար չէր լինի, եթե նրանով վարակված չլիներին իրենք՝ արվեստագետները: Մեր նախորդները կասկածում էին սնփական տաղանդի վրա: Այժմյան արվեստագետները կասկածում են իրենց արվեստի անհրաժեշտության վրա, այլ կերպ ասած, սեփական գոյության անհրաժեշտության վրա»: Եվ մոդեռնիզմը մի յուրատեսակ փորձ է խուսափելու գեղարվեստական մտքի անգործունության զգացումից: Ի վիճակի չլինելով ամբողջականորեն ներգործելու մարդկային հոգու վրա, մոդեռնիստները ձգտում են մի կերպ շոշափել այն, անգամ թեկուզ վերք հասցնելով խորտակվող արվեստի բեկորներով:

Մոդեռնիզմը ջարդեց գեղարվեստական ավանդութային պատկերը և բացարձակացրեց նրա առանձին տարրերը: Մոդեռնիզմի որոշ ուղղություններ բացարձակացրին պատկերի օբյեկտիվ բովանդակությունը (նատուրալիզմ), մյուսները՝ նրա հոգեբանական բովանդակությունը (դրականություն և կինո «գիտակցության հոսքը»), երրորդները՝ նրա հուզական հագեցվածությունը (էքսպրեսիոնիզմ), չորրորդները՝ նրա կոնֆիգուրատիվ-կոլորիստական կողմը (աբստրակցիոնիզմ) և այլն: Սրելով ավանդութային պատկերի տրոհման հետևանքով ազատված նախասկիզբներից յուրաքանչյուրը, մոդեռնիզմը միաժամանակ արվեստը վերածում է ինչ-որ միակողմանի, անկապ բանի:

Մոդեռնիստական արվեստը ռեալ հասարակական ուժերն ընկալում էր որպես մարդու կողմից անվերահսկելի, անճանաչելի: Նա ի վիճակի չեղավ իմաստավորելու սոցիալական պրոցեսների խորքային պատճառները և սկսեց պատկերել ինչ-որ ինֆերնալ, չար կամք, որը կուրորեն ղեկավարում է մարդուն:

Ի հակակշիռ մոդեռնիզմի XX դ. ռեալիստական արվեստն ամբողջական ու բազմակողմանի մտածողության հիման վրա ներքաշում է գեղարվեստական մտածողության պատմականորեն տարբեր տիպերի գեղարվեստական նվաճումները, այդ թվում նաև մոդեռնիզմի միջոցներ, եղանակների, գեղարվեստական տեխնիկայի պոզիտիվ մոմենտները: Ռեալիզմը խորացրեց իր ինտելեկտուալ բովանդակությունը, պսիխոլո-

գիզմը, հուզական հագեցվածությունը, նորարարությունը ձևի բնագավառում: Դա է մոդեռնիզմի պատմական հաղթահարման գրավականը:

Մտածողության ռեալիստական եղանակը հակադիր է մոդեռնիզմին: Մոդեռնիզմը, ինչպես վերը նշվեց, ճղաված, անկապ մտածողություն է, որը կողմնորոշված է դեպի բացարձակացված օբյեկտիվություն (նատուրալիզմ) կամ բացարձակացված սուբյեկտիվություն (սյուրռեալիզմ, աբստրակցիոնիզմ և այլն): Ռոմանտիզմն ամբողջական մտածողություն է, որը կողմնորոշված է դեպի գեղագիտական իդեալը և այդ իդեալով լուսավորված սուբյեկտիվությունը: Ռեալիզմն ամբողջական մտածողություն է, որը կողմնորոշված է դեպի իրականությունը և նրա էական սոցիալական պրոցեսների իմաստավորումը, և որը կյանքը դնահատում է հումանիստական գեղագիտական իդեալների լույսի տակ:

Ռեալիզմի պրոբլեմները տեսական սուր պայքարի առարկա են: Ռենեսանսական դիրքեր գրաված ֆրանսիացի տեսաբան Ռ. Գարոդին տեսականորեն անհիմն կերպով ջնջում է ռեալիզմի սահմանները, ներառելով անգամ Ֆ. Կաֆկային այն հիման վրա, որ նա իր ստեղծագործության մեջ շոշափել է օտարման պրոբլեմը և դրա հետ կապված անձնական պատասխանատվության հարցը: Իրոր, օտարման պրոբլեմը՝ XX դ. ամենատար պրոբլեմներից մեկը, արտացոլում գտավ Կաֆկայի ստեղծագործության մեջ: Սակայն Գարոդին հաշվի չի առնում, որ ռեալիզմը որպես մեթոդ ոչ միայն այն է, թե ինչ է արտացոլվել արվեստագետի ստեղծագործության մեջ, այլև այն, թե ինչպես է արտացոլվել, ինչպիսի կոնցեպտուալ միջոցով: Արվեստի համար կարևոր է ոչ միայն թեմատիկան, այլև նրա լուծումը, և պոետիկան: Իսկ ահա Կաֆկայի նովելների հենց պոետիկան ու գեղարվեստական կոնցեպցիան ռեալիստական չեն: Նրա ստեղծագործությունը հաստատում է աշխարհի համատարած ու անելանելի թշնամանքը անձին, իսկ նրա ստեղծագործությունների պոետիկան միավորում է տրամաբանականն ու անտրամաբանականը, իրականն ու անիրականը, այդ արվեստագետի մտածողությունը երազատեսական է. անհավանական կերպարանափոխությունները միահյուսվում են իրական փաստերի հետ և հեղինակի կողմից ընկալվում են որպես բնական: Իհարկե, շփման եզրեր կան Կաֆկայի «երազատեսությունների» և ռեալության միջև, բայց դա ռեալիզմի վկայություն չէ, այլ մտածողության համընդհանուր հատկություն:

Ու. Ֆոլկները, Թ. Մաննը, է. Հեմինգուեյը, Բ. Բրեխտը լայնացնում են ռեալիզմի կայունացած շրջանակները: Նրա ըմբռնումը յուրաքանչյուր խոշոր հայտնագործության հետ պետք է հարստանա, ստուգի իր խմաս-

տը: Կարևոր են ռեալիզմի ամբողջ գեղագիտական հարստությունն իր մեջ տեղավորելու ընդունակ տեսական սահմանման որոնումները: Բայց այդ սահմանումը պետք է ափեր ունենա: Իսկ Գարոդին դրանք ջնջում է. «Ռեալիստ է... այն հեղինակը, որը ենթադրում է, որ բացի իրենից ու առանց իր մասնակցության գոյություն ունի աշխարհը... նման հեղինակն զգում է իր պատասխանատվությունն աշխարհի ու նրա փոփոխությունների համար»: Ստացվում է, որ ամեն ոք, ով տարբերվում է սոլիպսիստից, ով գտնում է, որ աշխարհում գոյություն ունի ոչ միայն իմ «ես», արդեն իրավունք ունի հավակնելու ռեալիզմին: Ընդարձակելով «ռեալիզմի ափերը», Գարոդին նեղացնում է արվեստի հորիզոնները: Նրան թվում է թե Պ. Պիկասսոյին խոշոր արվեստագետ ճանաչելու համար անհրաժեշտ է նրան բարձրացնել ռեալիստի աստիճանի: Բայց մի՞թե Մ. Ա. Վրուբելի մեծությունն ընդունելու համար հարկավոր է նրան ռեալիստ հայտարարել: Եվ մի՞թե Ջ. Բայրոնի նշանակությունը կարելի է պարզել սոսկ ռոմանտիզմից նրան ռեալիզմ «փոխադրելով»: Գեղարվեստական ուղղությունների աստիճանների ոչ մի հաշվետախտակ գոյություն չունի: Ժ. Ժ. Ռուսոյի նշանակությունը չի նվազում այն բանից, որ նա եղել է սենտիմենտալիստ, իսկ Պ. Կոռնելի մեծությունը չի խամրում նրանից, որ նա կլասիցիզմի ներկայացուցիչ է:

Ի տարբերություն սենտիմենտալիզմի և կլասիցիզմի արվեստի կերպարի, որը հանգեցնում է գեղագիտական մի հատկության (օրինակ, Պարամզինի թշվառ Լիզայի սրտաշարժությունը կամ մոլիերյան Տարտյուֆի կոմիկական բարեպաշտությունը), ռեալիստական գեղարվեստական կերպարը գեղագիտորեն հարուստ է, բազմերանգ, բազմակողմանի: Օրինակ, Մ. Ա. Շոլոխովի «Խաղաղ Դոնում» Գրիգորի Մելեխովը բացահայտվում է թե՛ իր դրամատիկական անկումներում, թե՛ վեհ թռիչքներում, թե՛ Ակսինյային տածած իր անարատ սիրո գեղեցկության մեջ, թե՛ սուր վարմունքներում (անկումը մինչև բանդային մասնակցելը), թե՛, վերջապես, այն մարդու ողբերգական փլուզման մեջ, որը չի կարողանում ճիշտ ուղի գտնել պատմական բարդ իրադրության մեջ: Վերջինս Գրիգորիի կերպարի գեղագիտական դոմինանտն է:

Կ. Մարքսն ընդգծել է. «...միևնույն առարկան տարբեր ձևով է բեկվում տարբեր անհատների մեջ և իր տարբեր կողմերը վերածում է նույնքան տարբեր հոգևոր բնավորությունների...»[1]: Մարդը միևնույն ժամանակ ազատ է ու կախված հանգամանքներից: Հանգամանքները թափանցում են բնավորության մեջ և կերտում են այն, բնավորությունը թափանցում է հանգամանքների մեջ և կերտում դրանք: Իր ամբողջ բարդությամբ բնավորության ու հանգամանքների այդ դիալեկտիկան գեղարվեստական միջոցներով ըմբռնված ու վերարտադրված է ռեալիստական արվեստում:

Ռեալիստ արվեստագետը երբեմն նահանջում է ուղղակի ակնհայտությունից և նկարագրում է իրականությունն իր ամբողջ բարդությամբ ու ոչմիարժեքությամբ: «Ես իմ ազատ հայացքն ունեմ իրականության (արվեստում) վերաբերյալ,— գրել է Ֆ. Մ. Դոստոևսկին,— և այն, ինչ մեծամասնությունն անվանում է գրեթե ֆանտաստիկ ու բացառիկ, այն ինձ համար կազմում է իրականի բուն էությունը: Երևույթների առօրեականությունը և դրանց նկատմամբ ձևական հայացքը, ըստ իս, դեռևս ռեալիզմ չէ, այլ անգամ ընդհակառակն...»[1]:

Ռեալիզմի կարևորագույն նվաճումը հանդիսացավ ժողովրդի հայտնագործումը որպես սոցիալական ուժի, որի շնորհիվ վիթխարիորեն ընդլայնվում է արվեստի առարկայի մեջ մտնող հասարակական կյանքի ոլորտը: Գեղարվեստական մտածողության այդ ձևն առավել նույնականորեն է արտացոլում իրականությունը գեղագիտականորեն հարուստ, ամբողջական գեղարվեստական կերպարի օգնությամբ: XX դ. արվեստում բարձրացել է ինտելեկտուալ, փիլիսոփայական նախասկզբի նշանակությունը: Ռեալիզմի կարևորագույն գեղարվեստական ոճաձև է դառնում պսիխոլոգիզմը, որը թույլ է տալիս թափանցելու մարդկային հոգու խորագաղտնարանները: Ընդ որում բացահայտվեց հոգևոր կյանքի հարաբերական ինքնուրույնությունն իրականության նկատմամբ: Այդ հայտնագործությունը հարստացրեց մարդու մասին գիտելիքը, թույլ տվեց ճանաչելու նրա հոգու դիալեկտիկան, որսալու և արվեստում հաղորդելու գիտակցության շարժումը կյանքի հետ նրա բարդ, երբեմն միջնորդավորված կապը: Ռեալիստական արվեստը մշակեց աշխարհի կենսական հարստության հաղորդման համար գեղարվեստական լեզվական միջոցների համակարգ: XX դ. ռեալիզմը մարդու և մարդկության զարգացման ուղիներ է որոնում:

Ռեալիստական մտածողությունը բարձրագույն ձևին հասավ սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստում: «Սոցիալիստական ռեալիզմ» բուն հասկացությունը մշակվել է դիսկուսիաների ու տեսական որոնումների

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 7.

[1] Достоевский Ф. М. Письма. М.—Л., 1930, т. 2, с. 169.

ընթացքում, որոնք հիրավի 20-ական թվականների վերջերի — 30-ական թվականների սկզբի սովետական մշակույթի շատ գործիչների կոլեկտիվ գործն էին։ Որոշ դրույներ (Ֆ. Վ. Գլադկով, Յու. Ն. Լիբեդինսկի և ուրիշներ) առաջարկում էին սովետական դրականության մեթոդը սահմանել որպես «պրոլետարական ռեալիզմ»։ Վ. Վ. Մայակովսկին առաջարկեց մեր դնդաբվեստական մեթոդը համարել տենդենցիոզ ռեալիզմ, իսկ Ա. Ն. Տոլստոյը՝ մոնումենտալ ռեալիզմ։ Վ. Պ. Ստավսկու հուշատետրում ուշագրավ է այսպիսի մի դրառում (1926 թ.). «...մեր ռեալիզմը սոցիալիստական բովանդակությամբ»։ 30-ական թվականներին գրողներն ավելի ու ավելի շատ էին համաձայնվում ստեղծագործական մեթոդը որպես սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդ սահմանելու հետ։ «Լիտերատուրնայա գազետայի» 1932 թ. մայիսի 29-ի առաջնորդող հոդվածում խոսվում էր հեղափոխական սոցիալիստական ռեալիզմի մասին։ Համանման մտքեր էին արտահայտվում ազգային հանրապետություններում։ Այսպես, ուկրաինական դրույների ղեկավար Ի. Յու. Կուլիկը (1932 թ.) ասում էր. «...այն մեթոդը, որի նկատմամբ մենք ձեզ հետ կարող ենք կողմնորոշվել, պետք է անվանել «հեղափոխական-սոցիալիստական ռեալիզմ»»։

Բոլորի կողմից ընդունված է ասել, որ սոցիալիստական ռեալիզմը դեղարվեստական մեթոդ է, որը պահանջում է իրականության ճշմարտացի ու պատմականորեն կոնկրետ պատկերում նրա հեղափոխական զարգացման մեջ։ Սակայն նման սահմանումը, ինչպես մեզ թվում է, անբավարար է արտահայտում ուրույն գեղարվեստական մոմենտը։ Այդ պատճառով այն դժվար է կիրառել ճարտարապետության, կիրառական ու դեկորատիվ արվեստի, երաժշտության և դեղանկարչության այնպիսի ժանրերի նկատմամբ, ինչպիսիք են բնապատկերը, նատյուրմորտը, գրականության մեջ՝ ինտիմ քնարերգությունը։

Ֆ. Էնգելսը գրել է իրադարձությունների պատմականորեն դիտակցված իմաստի որպես ապագայի արվեստի կարևորագույն գծի մասին։ Սոցիալիստական ռեալիզմն իրադարձությունների պատմական իմաստի գիտակցումը մտցրեց դեղարվեստական մտածողության բուն եղանակի մեջ։ Սոցիալիստական ռեալիզմի տեսությունը պետք է ընդգրկի արվեստի ձևերի ամբողջ հարստությունը, ներառյալ այն իրադարձությունների պատկերումը, որը հետու է դրանց պատմական կոնկրետության վերարտադրությունից։ Այսպես, Ս. Մ. Էյզենշտեյնի «Պոտյոմկին» զրահակիրը» ֆիլմում վերջավորությունն առավել լավատեսական է, քան դա եղել է իրականում։ Ապստամբած նավաստիները պարտություն կրեցին, իսկ ֆիլմը վերջանում է նրանով, որ զրահակիրը հաջողությամբ անցնում է

ազմիրալական էսկադրայի միջով։ Բայց նման եզրափակիչ մասը նահանջ չէր պատմական ճշմարտությունից, այլ պատմական հեռանկարի արտացոլում, որի տեսակետից նավաստամարմում ապստամբության բուն փաստը դիտվում էր որպես փուլ պատմական մեծ հաղթանակի ճանապարհին։ Մյուս օրինակը։ Բ. Բրեխտի շատ պիեսներում գործողության ժամանակն ու տեղը տրված են վերացական ձևով։ «Սեզուանցի բարի մարդը» պիեսի իրադարձությունները, ինչպես նշում է հեղինակը, կարող են տեղի ունենալ ուզածդ վայրում, որտեղ մարդը շահագործում է մարդուն։ Բրեխտը իրականությունը պատկերելիս հաճախ հրաժարվում է պատմական արտաքին կոնկրետությունից։ Սակայն Բրեխտի ստեղծագործությունը ճշմարտացի ու ռեալիստական է, մարքսիստական գաղափարներով ներթափանցված, և պատմական կոնկրետությունը «վերատած» տեսքով, ժամանակակից աշխարհի ճիշտ բնութագրության ձևով, առկա է նրա երկերում։ Սոցիալիստական ռեալիզմի համար կարևոր է, որ պատմականորեն կոնկրետ լինի արվեստագետի պատկերավոր մտածողությունը, իսկ այն կարող է արտահայտված լինել ուզածդ, այդ թվում և՛ հեքիաթային, և՛ ռոմանտիկական, և՛ գիտաֆանտաստիկական, ձևով՝ զուրկ պատմական կոնկրետությունից։

Սոցիալիստական ռեալիզմն իր մեջ ամփոփում է հեղափոխական ռոմանտիկա, երազանք, որն արագացնում է իրադարձությունների բնական ընթացքը, շփվում կյանքի հետ և խորացնում նրա հասկացումը։ Ռոմանտիկան պատմական կանխատեսման պատկերավոր ձևն է, նորի զգացման դրսևորման և հասարակական զարգացման հեռանկարների ըմբռնման ձևը։ Ռոմանտիկական նախասկզբի շնորհիվ էլ սովետական արվեստագետն իր մտածողության մեջ համատեղում է «երեք իրականություն» (Մ. Գորկի). անցյալը, ներկան, ապագան։ Այսպես, Վ. Մայակովսկին «Փայտոջիլ» և «Բաղնիքը» պիեսներում մտցնում է կոմունիստական ապագան իր պատկերած 20-ական թվականների իրականության մեջ։ Բանաստեղծ Լ. Մարտինովը գրել է.

Դու
Մի հաշվիր
Քեզ կանգնած
Միայն ահա այստեղ, գոյի մեջ,
Ներկայում,
Այլ երևակայիր քեզ ընթացող
Ապագայի հետ գալիքի սահմանով։

[1] **Мартынов Л.** Собр. соч. В 3-х т. М., 1976, т. 1, с. 443.

Սոցիալիստական ռեալիզմի գեղարվեստական մեթոդը պատմականորեն դիտակցված պատկերավոր մտածողության եղանակ է, որը համապատասխանում է աղի իրականության գեղագիտական ճարտարությանը, սոցիալիզմի և կոմունիզմի համար մղվող պայքարի փորձին և իր մեջ ներառում է անցյալի դասական արվեստի լավագույն ավանդույթները: Դա կոմունիստական գեղագիտական իդեալների դիրքերից իրականության ճշմարտացի արտացոլման եղանակ է:

Սոցիալիստական ռեալիզմը մշակում է կյանքի զարգացման լավատեսական գեղարվեստական կոնցեպցիան. և մարդու հերոսական կոնցեպցիան: Հերոսական բնավորությունն առաջատար տեղ է դրավում սոցիալական արվեստում: Նրա հերոսներն այն մարդիկ են, որոնք հեղափոխություն են կատարել և սոցիալիզմ կառուցել, իրենց նվաճումները պաշտպանել ֆաշիզմից. ակտիվորեն ներխուժել կյանք, անհաշտ են բացասական երևույթների հանդեպ: Եվ անդամ այն ստեղծագործություններում, որտեղում անմիջականորեն նման հերոս դուրս չի բերված, նրա շնչառությունը, նրա տեսակետն անտեսանելիորեն առկա են: Նա ընթերցողի առջև հայտնվում է մերթ որպես Ա. Տ. Տվարդովսկու «Հեռաստանից՝ հեռաստան» պոեմի լիրիկական հերոս, մերթ Մ. Գորկու «Կլիմ Սամգինի կյանքի» բացասական պերսոնաժի ստոր դեմքին դիմակայող գեղարիտական իդեալ:

Սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը պահանջում է բացասականի գեղարվեստական բացահայտում, չարի մերկացում: «Բարևպատճառ ժամանակ օգտագործվող օձի թույնը,— ասում է Լ. Մ. Լեոնովը,— ոչ միայն չի վնասում առողջությանը, ընդհակառակը՝ նույնիսկ բուժում է, իսկ բժշկության խորհրդանշանում օձը պատկերված է հատուկ լայն բաժակի վրա, որպեսզի ոչ մի կաթիլ չթափվի ղուր տեղը: Հաստատվում է նաև, որ, չնայած սուլֆանիլամիդների մահաբեր ներգործությանը, այն կենսականորեն անհրաժեշտ է նաև գրական առօրյայում: Ջուտ տեսքով տեղնուտեղն սպանելու հատկությամբ օժտված լինելով, այն գրականության մեջ անբարեխիղճ օգտագործելու դեպքում ընդունակ է վիժվածքներ արտադրել ուրիշներին մնացնելու համար, բայց թանաքից այն բռնությամբ հեռացնելը կարող է առաջ բերել բուն գրականության երկարատև մահացում»[1]:

Սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի կարևորագույն գիծը ժողովրդի պատկերումն է ոչ միայն որպես հասարակական պրոցեսի օբյեկտ, այլև սուբյեկտի, որպես պատմություն կերտողի, որպես իր ճակատագրի տիրոջ: Անձի ակտիվ կենսական դիրքորոշումը բացահայտվում է առաջին հերթին աշխատանքում: Ուստի արվեստն առանձին չափազանց մեծ այն գործից դուրս, որով նա զբաղվում է, բայց և չափազանց դառնա տեխնիկայի կամ ագրոտեխնիկայի հավելվածի նման մի բան: Արվեստը մարդագիտություն է, որը մարդուն ըմբռնում է իր դրսևորումների ամբողջ հարստության, իրականության հետ կապերի բազմազանության մեջ:

Սոցիալիստական ռեալիզմի ստեղծագործությունները (օրինակ, Կ. Ա. Տրենևի «Լյուբով Յարովայա», Ն. Ֆ. Պոգոդինի «Հրացանավոր մարդը», Բ. Ա. Լավրենևի «Բևկում» պիեսները, «Զապաև» կինոնկարը) թափանցում են սոցիալական այն գործոնների մեջ, որոնք ձևավորում են անձի հոգեկան կերտվածքը: Դրանցում մարդը ներկայանում է ոչ միայն անմիջականորեն իրեն շրջապատող միջավայրի, այլև իր դասակարգի, ժողովրդի հետ կապված: Ժողովրդի պատմական սխրանքների էությունն ըմբռնելու արվեստի ընդունակությունն առանձնապես կարևոր է, երբ պատկերման առարկա են դառնում բեկումնային դարաշրջանները: Նման դարաշրջաններում ակնառու կերպով է դրսևորվում ժողովրդի դերը որպես պատմության վճռական ուժի: Եվ պատահական չէ, որ Հասարակության գարգացման հենց այդ բուռն ժամանակաշրջանները սոցիալիստական ռեալիզմի համար ծառայում են կենսական նյութի անսպառ աղբյուրներ (Վ. Վ. Մայակովսկու «Լավը», Մ. Ա. Շոլոխովի «Խաղաղ Դոնը», Ի. Է. Բաբելի «Հեծյալ բանակը», Բ. Մ. Կուստոդիևի «1917 թվականի փետրվարի 27-ը» նկարը և այլն):

Անցյալի շատ գրողներ երազում էին ընթերցող-բարեկամի մասին: Այժմ ժողովուրդը հանդես է գալիս ոչ որպես հեռավոր հասցեատեր, որին գարերի միջով վերջին հաշվով հասնում է պոետի բանաստեղծությունը կամ նկարչի կտավը, նա ապրում է նրանց կողքին նույն քաղաքում և նույն փողոցում: Դա տալիս է կյանքի այլ զգացում: Փոփոխվում է սոցիալ-գեղարվեստական բուն պրակտիկան, որն ընկած է գեղարվեստական մտածողության հիմքում:

[1] Литературная газета, 1968, 3 апреля.

Գեղագիտությունը արվեստի գոյաբանություն է

(Գիտություն գեղարվեստական մշակույթի սոցիալական կեցության մասին)

1

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԱՐՎԵՍՏԻ ԿԵՑՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

Գեղարվեստական ստեղծագործությունն արվեստի գոյության ձև է, գեղարվեստական կերպարների միասնական ամբողջություն կազմող համակարգ։ Դա արվեստի գոյաբանության ոլորտն է։ Ստեղծագործությունը, մնալով ինքն իրեն, պատմականորեն փոփոխվում է փոխգործողության մեջ մտնելով կենսական ու գեղարվեստական նոր փորձի հետ և ձեռք բերելով նոր հատկություններ։ Այն յուրաքանչյուր նոր սերնդի հետ վերընթերցվում է «թարմ և այժմեական աչքերով»։

Ստեղծագործության տարբեր ընթերցումները պայմանավորված են նրա ընկալման ու մեկնաբանման աշխարհայացքային բնույթով և երևան են հանում նրա պատմական շարժունությունը։ Մեծ ստեղծագործությունները մեր հավերժական ուղեկիցներն ու ժամանակակիցներն են բոլոր ժամանակներում։

Բայց ինչպե՞ս է իրականացվում ստեղծագործության պատմական շարժումը։ Հատկապես ի՞նչն է շարժում նրան։ Ինչպիսի՞ ուժ։ Տարբեր ընկալո՞ւմը։ Բայց ստեղծագործության նկատմամբ դա արտաքին դրսծոն է, որ կարիք ունի հենվելու ինչ-որ ներքին հատկության վրա, որը

թույլ է տալիս ստեղծագործությանը պատմականորեն փոփոխական և իրեն հավասար լինելու։

Գեղարվեստական գլուխգործոցները զարգանում են մարդկության հետ միասին։ Դրանց պատմական փոփոխականությունն ամփոփված է բուն գեղարվեստական ֆենոմենի ներքին հակասություններում, նրա ներդաշնակ կառուցվածքի լարվածության մեջ։ Իսկ ինչպիսի՞ն են այդ հակասությունները։

1. Ստեղծագործությունն ինչ-որ նյութական է և միաժամանակ հոգևոր։ Այն նյութական առարկա է, որն ընդունակ է մշակույթի ոլորտում երևան հանելու հոգևոր, գեղարվեստական հատկություններ և անելու սոցիալապես կարևոր ներգործություն։

2. Ստեղծագործությունը ենթարկված է բարոյական սկզբունքին և այն միաժամանակ բանականության առարկա է։ Դա իմաստի և արժեքի միասնություն է։

3. Ստեղծագործությունն անհատական է ու սոցիալական, այն արվեստագետի ինքնարտահայտումն է, և հասարակական պրոբլեմների լուծումը, հասարակական հոգեբանության և գաղափարախոսության արտահայտությունը։

4. Ստեղծագործության մեջ գաղափարներն ու գեղարվեստական ռեալություն կազմող պլաստիկ պատկերները զուգորդվում են։ Նրանում արտահայտվող աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիան գոյանում է գաղափարահուզական համակարգից ու աշխարհի պլաստիկ պատկերից։

5. Ստեղծագործությունն իդեալականի ու իրականի զուգակցումն է։ գեղարվեստական տեքստը և նրա լեզուն վերաբերում են մի կողմից՝ երևակայական աշխարհին, մյուս կողմից՝ կոնկրետ օբյեկտներին։

6. Ստեղծագործությունը գեղարվեստական կերպարների ամբողջական համակարգ է։ Իսկ վերջիններս ռացիոնալի ու հուզականի, օբյեկտիվի ու սուբյեկտիվի, գիտակցականի ու ենթագիտակցականի, անհատականի ու ընդհանուրի հակասական միասնությունն են։

Այդ բոլոր հակասական հատկությունները, որոնք որոշում են ստեղծագործության բնույթը, ազդում են նրա վերլուծության մեթոդոլոգիայի վրա։ Այսպես, իմաստի ու արժեքի միասնությունն ստեղծագործության մեջ պահանջում է մեկնաբանման ու գնահատման միասնություն վերլուծության ժամանակ։

Գեղարվեստական ստեղծագործությունն արտացոլում է աշխարհը՝ անձի նկատմամբ նրա հարաբերությունների ամբողջ բարդությամբ և նրա

գեղագիտական ամբողջ հարստությամբ (մարդկության նկատմամբ արժեքային հարաբերությամբ)։

Աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիայի վրա աշխարհայացքի ու իրականության ամբողջ որոշիչ ներգործությամբ հանդերձ գոյություն ունի նրա որոշ անկախությունը։ Այդ հարաբերական անկախությունն ակնառու կերպով դրսևորվում է, երբ աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիան, արտահայտելով աշխարհայացքը, նրանից ավելի լայն է երևում և հաղթահարում է նրա սահմանափակությունը։ Անկախությունն իրականությունից բացատրվում է պատկերավոր մտածողության բարձր ղերով, իսկ աշխարհայացքից՝ բացատրվում է աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիայի վերը նշված առանձնահատկություններով՝ նրանում գաղափարների համակարգի (գաղափարահուզական նախասկիզբը) և իրականության պլաստիկ պատկերման (կոնկրետ-զգայական նախասկիզբը) համակարգի միահյուսմամբ։ Վերջինս կարծես ստեղծում է գեղարվեստական ռեալություն, որը տիրապետում է նախապես չտրվածության, պատահականության, անմիջականության, ինքնագործունեության հատկություններին, այսինքն՝ առաջին հայացքից բուն իրականության հատկություններին, կյանքի անմիջական փաստի ստատուսով։ Սակայն այդ նախապես չտրվածությունն ու ռեալությունը միայն պատրանք են։ Այնուամենայնիվ, կյանքի անմիջականության վերստեղծումն իր ետևից բերում է նյութի որոշակի իշխանություն արվեստագետի վրա, օբյեկտիվի ներգործությունը, իսկ երբեմն էլ տիրապետությունը սուբյեկտիվի վրա և, հետևաբար, արվեստագետի մտահղացման և նրա կատարման, նպատակի ու արդյունքի ոչ լրիվ համապատասխանություն։

Փիլիսոփայական գաղափարը մտնում է ստեղծագործության կազմի մեջ որպես աշխարհի գեղարվեստական էությունը բնորոշող մոմենտ, բայց համանշանակ չէ նրան։ Միևնույն փիլիսոփայական դաղափարն իմաստավորելով կեցության ու գիտակցության ընդհանուր պրոբլեմները, կարող է դրսևորվել տարբեր ստեղծագործություններում։ Իսկ գեղարվեստական գաղափարը միշտ յուրատեսակ, անկրկնելի է և միևնույն ժամանակ բազմաշերտ, բացահայտվում է թե՛ ուղղակիորեն արտասանված գաղափարի միջոցով, թե՛ պլաստիկ պատկերների կենսանման համակարգի միջոցով։ Ստեղծագործությունն աճում է ռեալության հողի վրա, որն ընկալվում է ամբողջ մշակույթի՝ փիլիսոփայության, քաղաքականության, բարոյախոսության գիտության, պրիզմայի միջով։ Սակայն արվեստը փիլիսոփայական, քաղաքական, բարոյախոսական կամ գիտական գաղափարների հատուկ ձևի պարզ կրկնություն չէ։ Ստեղծագործության կառուցվածքն այնքան տարողունակ է, որ կարող է ընդգրկել նաև այդ դաղափարները, և կերպարների պլաստիկայի միջոցով հաղորդվող աշխարհի գեղագիտական հարստությունը։ Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ երևույթների ընդգրկման լայնությունը չի համեմատվում մշակույթի ուղածդ այլ ֆենոմենի հետ։ Քաղաքականությունը կենտրոնանում է դասակարգերի փոխհարաբերությունների, փիլիսոփայությունը՝ մտածողության և կեցության հարաբերությունների վրա, իսկ արվեստին հետաքրքրում է մարդու և աշխարհի հարաբերությունների ամբողջ համակարգը, անձի հարաբերությունն իր, ուրիշ մարդկանց, հասարակության, մարդկության, բնության, «երկրորդ» (ձևռակերտ) բնության, Տիեզերքի հետ։ Այդ հարաբերություններն ավելի բարդ ու ավելի հարուստ են ստացվում ամենախոր գաղափարների համակարգից։ Իսկական արվեստագետը հավատարիմ է կյանքի ճշմարտությանը։ Երբ մտահայեցողական սխեման հակասում է անձի և աշխարհի հարաբերությունների բարդությանը, նա չի կարող դավաճանել ռեալ հարաբերությունների ճշմարտությանը և դավաճանում է սխեմային։ Դրանում է արվեստագետի աշխարհայացքի սահմանափակության նկատմամբ ռեալիզմի հաղթանակի իմաստը։

Գեղարվեստական ամեն մի ուղղություն ստեղծում է գեղարվեստական ստեղծագործության իր տիպն աշխարհի իր մոդելով։ Վերջինս համապատասխանում է ստեղծագործության կառուցվածքը կազմող շերտերի դասավորության որոշակի հիերարխիան, որոնց մեջ դրսևորվում են ներքին ու արտաքին տարբեր միջավայրերի հետ մարդու փոխներգործության տիպերը։

Առաջին շերտ («ես՝ ես եմ»). մարդու ներքին փոխներգործությունն է ինքն իր հետ։ Ստեղծագործության այդ շերտում գեղարվեստորեն արտահայտվում են մարդու կողմից իրեն որպես անձի գիտակցումը, դիտակցության ու ենթագիտակցության կոնֆլիկտները։ Այդ շերտը բացահայտում է «հոդու դիալեկտիկան», «գիտակցության հոսքը» և փիլիսոփայական-հոգեբանական պրոբլեմատիկայի կրողն է, անձի գեղարվեստական վերլուծության ոլորտը։

Երկրորդ շերտ («ես՝ դու ես). մարդու հաղորդակցումն ուրիշ մարդու հետ։ Այդ շերտը բարոյաէթիկական պրոբլեմատիկայի կրողն է։

Երրորդ շերտ («ես՝ մենք ենք»). մարդու շփման սոցիալական պլանները, անձի սոցիալական կեցության և սոցիալական միջավայրի, դասակարգի, ազգի, ժողովրդի, հասարակության, պետության հետ նրա

փոխգործողության տարբեր պլանները։ Այդ շերտը սոցիալ-քաղաքական պրոբլեմատիկայի կրողն է։

Քառերորդ շերտ («Ես՝ մենք բոլորս ենք»). անձի հարաբերությունը մարդկության և նրա պատմության նկատմամբ։ Այդ շերտը փիլիսոփայական-պատմական պրոբլեմատիկայի կրողն է։

Հինգերորդ շերտ («Ես՝ ամեն ինչ եմ»). անձը և բնական միջավայրը։ Այդ շերտը բնափիլիսոփայական, փիլիսոփայական-էկոլոգիական պրոբլեմների կրողն է։

Վեցերորդ շերտ («Ես՝ մեր ամբողջ ստեղծածն եմ»). անձը և ձեռակերտ «երկրորդ բնությունը»։ Այդ շերտը փիլիսոփայական-ուրբանիստական, ստեղծագործական-գեղագիտական պրոբլեմների կրողն է։

Յոթերորդ շերտ («Ես՝ ամեն, ամեն ինչ եմ»). մարդը և Տիեզերքը։ Ստեղծագործության այդ շերտը կրում է կեցության էության փիլիսոփայական-մետաֆիզիկական բարձր պրոբլեմները։

Արվեստի կողմից մոդելավորվող մարդկային գործունեության բոլոր տիպերը, աշխարհի հետ անձի հարաբերության տիպերը արվեստը վերցնում է դրանց գեղագիտական նշանակության, մարդկության հետ դրանց հարաբերակցության մեջ։ Դա էլ պայմանավորում է արվեստի հումանիստական բնույթը, հանդես է բերում նրա գեղագիտական բնույթի լուրյությունը։

Աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիան որոշվում է նրանով, թե այդ շերտերից որն է գերակշռում. ինչ շերտեր են բացակայում. մնացածները գերակշռող շերտից հիերարխիական ինչպիսի հաջորդականությամբ են դասավորվում. ինչպես է դնահատվում առկա շերտերից յուրաքանչյուրը. աշխարհի պլաստիկ մոդելի հետ միասին ինչպիսի գաղափարներ (փիլիսոփայական, քաղաքական, բարոյական և այլն) են մըտնում գեղարվեստական կոնցեպցիայում։

Ամեն անգամ ստեղծագործության այս կամ այն ուղղության պատկանելությունը որոշվում է նրա տիպաբանական գեղարվեստակոնցեպտուալ կառուցվածքի բնույթով։ Մեկ ուղղության շրջանակներում ձևափոխելով տարբեր ստեղծագործությունների մեջ, նա այնուամենայնիվ պահպանում է իր հիմնական կմախքը։

ԱԿՏՈՒԱԼՆ ՈՒ ՀԱՎԵՐԺԱԿԱՆՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ

Ստեղծագործությունը բազմաշերտ է, և նրա շերտերից մեկը քաղաքական կեցությունն է, դարաշրջանի գաղափարական պայքարում ընդ-

գրկվածությունը (հիշենք թեկուզ Ա. Ն. Ռադիշչևի «Ճանապարհորդություն Պետերբուրգից Մոսկվա», կամ Ա. Ս. Պուշկինի «Պղնձե հեծյալը», կամ Ի. Ս. Տուրգենևի «Հայրեր և որդիները»)։ Հենց այդ շերտն է որոշում ստեղծագործության ակտուալությունը, նրա արդիական հնչեղությունը, որը թուլանում կամ ամբողջովին կորչում է քաղաքական հանգամանքների փոփոխության հետ, և հաճախ տվյալ ստեղծագործությանը դիմող նոր սերունդները գրեթե դադարում են դգալ նրանում ամփոփված քաղաքական պրոբլեմատիկայի ռևալությունը։ Այսպես, Ֆ. Մ. Դոստոևսկու «Դևերի» ակտուալ շերտը կազմող պրոբլեմատիկան՝ նեչաևականությունը, տիռորիզմը, որոշակի իրադրություններում և ապագայում կարող է արդիականորեն հնչել, իսկ ապագա սերունդներին կարող է թվալ նաև բոլորովին աննշան։ Պատմական այլ իրադրություններում նույն այդ ստեղծագործությունը կարող է ապրել նոր կյանքով, շփվելով քաղաքական ռեալության այլ կետերի հետ։

Ստեղծագործության ակտուալ շերտը կողմնորոշված է տվյալ հասարակությանը, իսկ խորքային շերտերն ուղղված են մարդկությանը և ստեղծագործությանը տալիս են գոյաբանորեն երկարատև մնատուն, քանի որ այն ամբողջությամբ վերցրած ոչ միայն արդիականության կոնկրետ հրատապ իրադրության պատասխանն է, այլև նախատեսված է երկարատև ու նույնիսկ հավիտենական կյանքի համար։

Թեև ակտուալ բաղաքական շերտը կողմնորոշված է դեպի հրատապություն, բայց այն անհրաժեշտ է։ Հատկապես բարոյաքաղաքական գաղափարների ու գնահատականների համակարգի միջոցով է դրսևորվում արվեստագետի սոցիալական դիրքը։ Չէ որ այն որոշ չափով ծրագրավորում է գեղարվեստական ստեղծագործության մյուս բոլոր պարամետրերի ու տարրերի ընկալումը, իսկ երբեմն էլ նույնիսկ խանգարում է տեսնելու նրա խորքային (գեղագիտական) շերտը։ Այսպես, բանաստեղծ Ֆ. Ի. Տյուտչևն իր ժամանակակիցների համար գրեթե գոյություն չունի. նա նրանց համար քիչ է հասկանալի։ Ն. Ա. Նեկրասովի համար 1856 թ. ևս Տյուտչևը երկրորդական, բարոկկոյի բանաստեղծ է։ Որպես գեղարվեստական խոշոր դեմք Տյուտչևն աչքի ընկավ շատ տարիներ անց։ Դա բացատրվում է նրանով, որ նրա բանաստեղծություններում թուլացած էր արտաքին ակտուալ-սոցիալական այն շերտը, որն ուղղակի ելք ուներ դեպի արդիականությունը։

Ստեղծագործության ներքին (գեղագիտական) շերտը կողմնորոշված է դեպի մարդկային պատմության տարածականությունը։ Արվեստում կեցության պրոբլեմը ձևոք է բերում երեք չափում՝ անցյալ, ներկա և

ապագա։ Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ապրում են և՛ մարդկության-պատմական հիշողությունն իր անցյալի մասին, և՛ ապագայի կանխագուշակումը։ Արվեստագետը դիմում է թե՛ իր սոցիալական միջավայրին, ժամանակակիցներին, «մերձավորներին», թե՛ «հեռավորներին», մարդկությանը։ Նա ձգտում է ներխուժել այսօրվա հարաբերությունների մեջ ու կտրել անցնել արդիականության սահմանը, իր դարաշրջանի փորձը մոցնել ապագայի մեջ և արդիականությունը չափել համամարդկային անանց արժեքների պարամետրերով։ Դրանք և՛ բարոյագիտական հավերժական կողմնորոշիչներն են (բարին ու չարը), և՛ համամարդկային գեղագիտական արժեքները (գեղեցիկը և այլանդակը)։

Ստեղծագործության նշանակությունն ամեն անգամ փոփոխվում է նրա ֆունկցիաների անկայունության պատճառով։ Սակայն այդ շարժունությունն ընդհանուր ոչինչ չունի հարաբերականության հետ. ստեղծագործության ամբողջ փոփոխականությամբ հանդերձ, այն մնում է ինքն իր հետ, նրանում պահպանվում է գաղափարագեղագիտական որոշակիությունը։

Ա. Ս. Պուշկինի «Եվգենի Օնեգինի» գերակշռող ֆունկցիան XIX դարում այլ էր, քան մեր ժամանակ։ Ժամանակակից ընթերցողի համար դեկաբրիստների քաղաքական դաղափարներն ակտուալ չեն։ Սակայն իրացած ակտուալ-քաղաքական պրոբլեմատիկան բոլորովին չի չքանում, այն պարզապես հնչում է այլ կերպ։ Այդ չափածո վեպն այժմ դեպի ընթերցողն է դարձել իր այլ կողմով՝ ընկալվում է որպես ժողովրդի հոգևոր կենսագրության փաստերի պատմական վկայություն։ Դեկաբրիստական լիրիկայի քաղաքական ֆունկցիան տեղաշարժվում է՝ դառնում պատմամշակութային։ Դրա հետ միասին շնորհիվ այդ «տեղափոխման համակարգի» նոր դարաշրջանի ընթերցողը դիտակցում է ստեղծագործության պատմական ակտուալությունը, նա պատկերացնում է տվյալ քաղաքական գաղափարների նշանակությունն իր ժամանակի համար։ Դա ուժեղացնում է ստեղծագործության հուզական ներգործությունը, քանի որ հաստատվում է արվեստագետի ազնիվ կերպարը, որը «ճշմարտությունը թագավորներին ասում էր ժպիտով»։ Ու թեև այդ ճշմարտությունն արդեն չի համապատասխանում այժմյան ընթերցողի հայացքներին, նա հիանում է բանաստեղծի արիությամբ ու ազնվությամբ։

Ստեղծագործությունը գեղարվեստական մի ամբողջ աշխարհ է, որն ունի և՛ հարաբերական ինքնուրույնություն, և՛ իր ավարտունությունը. դա ոչ թե աշխարհն է, որը բարդությամբ ու մաշտաբայնությամբ չի զիջում իրականին։ Սակայն անօրինաչափ է այդ հիման վրա ստեղծագործության

աշխարհը քննել կյանքի հետ կապից դուրս (որը հատուկ է բուրժուական գրականագիտության որոշ ուղղություններին)։ Դրանով ջնջվում են գրականության ու արվեստի արտացոլաճանաչողական հնարավորությունները, ժխտվում է դրանց վերարտադրելու, իմաստավորելու նրանց հատկությունը և միաժամանակ բացարձակացվում են գեղարվեստական ստեղծագործության գեղարվեստական երևակայությունը, խաղային կողմը և ստեղծող սուբյեկտները։

ՃՇՄԱՐՏՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ՃՇՄԱՐՏԱՆՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գեղարվեստական ճշմարտությունն ու նրա արտահայտման վարպետությունը գնահատվում էին արվեստի մասին ամենաառաջին տեսական-քննադատական դատողություններից սկսած։

Հին եգիպտական ճարտարապետ Մերսիսենը (Մենտուհոտեպ III փարավոնի դարաշրջան), դեռևս կենդանության օրոք իրեն տապանաքար պատրաստելով, նրա վրա գրեց հետևյալ ինքնաբնութագիրը. «...ես եղել եմ նաև նկարիչ՝ իմ արվեստում փորձված, բոլորին իմ գիտելիքներով գերազանցող... Ես կարողանում էի (հաղորդել) մարդու մարմնի շարժումը, կնոջ քայլածևը. սուրը շարժողի կեցվածքը և պարտվածի տապալված դիրքը... այն մարդու սարսափի արտահայտությունը, որը վրա է տալիս քնածներին. այն մարդու ձեռքի դիրքը, որը նիզակ է նետում, և կուզկուզ փախչողի քայլածևը։ Ես կարողանում էի այնպիսի դրվագաղարտումներ անել, որոնք չէին այրվում կրակից և չէին փչանում ջրից»[1]։

Գեղարվեստական ճշմարտությունը գեղարվեստական ստեղծագործության գեղագիտական կարևորագույն օրինաչափություն է։

Արվեստում ճշմարտությունը նույնական չէ ճշմարտանմանությանը, այն կյանքի պարզ նմանությունը չէ։ Կա մի ավանդություն այն նկարչի մասին, որը ծաղիկներն այնպիսի հմտությամբ էր նկարում, որ դրանք թարմ ծաղիկների տեղ էին ընդունում ոչ միայն մարդիկ, այլև մեղուները։ Նրանք նստում էին կտավի վրա մեղր հավաքելու։ Ինչ ասած, եթե արվեստը խաբում է մեղուներին, կես դժբախտություն է, իսկ եթե մարդկանց՝ դժբախտություն է. այն դառնում է իրականության կեղծում։

Արվեստի մեջ ճշմարտությունն ու ճշմարտանմանությունը տարբերակելու օգտին երկխոսության ձևով համոզիչ փաստարկներ է արտահայտել դեռևս Վ. Գյոթեն.

[1] *Տե՛ս* **Матье М. Э.** История искусства Древнего Востока. Л., 1941, т. 1, էջ 16։

«Դ ի տ ո ղ։ Դուք ասում եք, որ արվեստի ստեղծագործությունը միայն տգետի՞ն կարող է թվալ բնության ստեղծագործություն։

Պ ա շ տ պ ա ն։ Անշուշտ, հիշեցեք այն թռչուններին, որոնք թռան հավաքվեցին մեծ վարպետի բալենիներին։

Դ ի տ ո ղ։ Իսկ մի՞թե դա չի ապացուցում, որ դրանք հիանալի էին նկարված։

Պ ա շ տ պ ա ն։ Ամենևին ոչ, դա ավելի շուտ ապացուցում է, որ սիրողներն իսկական ճնճղուկներ են եղել»։

Մի մեծ բնախուզի մոտ, պատմում է այնուհետև պաշտպանը, ապրում էր մի կապիկ։ Մի անգամ նա գտավ նրան իր գրադարանում։ Համոզակերը ուտում էր նկարներում պատկերված բզեզները։

«Դ ի տ ո ղ։ Անեկդոտը բավականին զվարճալի է։

Պ ա շ տ պ ա ն։ Եվ, հուսով եմ, հարմա՞ր է առիթին։ Իսկ չէ՞ որ այդ կարգանկարները մեծ վարպետի ստեղծագործություններին հավասար չեք դասի։

Դ ի տ ո ղ։ Դժվարությա՞մբ։

Պ ա շ տ պ ա ն։ Իսկ չե՞ք վարանի կապիկին անկիրթ դիտողների շարքը դասել։

Դ ի տ ո ղ։ Այո և ի դեպ նաև ագահների շարքը։ Դուք ինձ տարօրինա՞կ մտքի հանգեցրիք։ Արդյոք այն պատճառով չէ՞, որ անկիրթ սիրողն ստեղծագործությունից պահանջում է բնականություն, որպեսզի հաճույք ստանա նրանից իր, համախ կոպիտ ու գռեհիկ ձևով։

Պ ա շ տ պ ա ն։ Ես միանգամայն այդ կարծիքին եմ»[1]։

Ճշմարտանմանության տեսակետից հավաշխարհային արվեստում անօրինակ են շատ մանրամասներ, հանգամանքներ, իրավորություններ, կերպարներ։ Անճշմարտանման են բրոնզե ձին, պղնձե հեծյալը և հրկաթե սանձը, որով «ճակատագրի հզոր սիրահարը» ծառս հանեց Ռուսաստանը Ա. Ս. Պուշկինի պոեմում։ Չէ որ է. Ֆալկոնեի ամբողջ քանդակը ձուլված է բրոնզից։ Սակայն այդ քանդակի պուշկինյան բնութագիրն օգնում է ընթերցողին լսելու բրոնզի ղողանջը («ծանրահնչեղ-ադամկալից դղրդյունը սալհատակի») և թույլ է տալիս զգալու «շինարար հրաշագործ» թագավորի երկաթյա կամքը, «պղնձե ղլխով» նվգենիի վրա խավարում վեր խլոյացող Պետրոսի վեհ կերպարում զգալ նաև փոքր մարդուն թշնամի ուժը, նրանում տեսնել ոչ միայն «կումира»), այլև «հպարտ կուռքին», («горделивого истукана»), այսինքն՝ գեղագիտորեն բացասականը։ Ճշմարտանմանության տեսակետից ռեալ չէ ցածր առաստաղը Վ. Ի. Սուրիկովի «Մենշիկովը Բերյոզովում» նկարում, բայց հենց այդպիսի առաստաղն է օգնում գեղարվեստորեն բացահայտելու աքսորի ճնշող մթնոլորտը և հոգեկան այն վիճակը, որի մեջ գտնվում է հերոսը։

Արվեստն ստեղծում է ոչ թե կյանքի ճշմարտանմանությունը, այլ «ինչ-որ իրոք ճշմարտացի, իսկ երբեմն էլ առավել ճշմարտացի, քան բուն ճշմարտությունն է»[1]։ *Արվեստում ճշմարտությունն ամենևին էլ իրականության հետ նրա նմանությունում չէ։ Ի. Բաբելն իմաստուն կերպով ասել է, հարկ չկա որ լավ հնարված պատմությունը նմանվի կյանքին, կյանքն իր բոլոր ուժերով ձգտում է նմանվել լավ հնարված պատմությանը։*

Արիստոտելը բանաստեղծին պատմաբանից բարձր էր դասում, քանի որ պատմաբանը խոսում է ոսկ այն մասին, ինչ պատահել է, այսինքն՝ ոչ միայն էական, այլև պատահական երևույթների մասին, իսկ բանաստեղծը պատմությունը մաքրում է պատահականից։ Այն իրադարձությունները, որոնց մասին խոսում է պատմաբանը, առավել հավաստի են, ավելի ճիշտ, դրանք բացարձակապես հավաստի են, որովհետև դրանք իրական են։ Արվեստը կյանքի պատճենահանումը չէ, այլ նրա հավանականությունը, նրա առավել հնարավոր տարբերակը։ Այն իրադարձությունները, որոնց մասին խոսում է բանաստեղծը, միշտ իրենց մեջ պարունակում են մտքի կողմից իմաստավորված, մշակված փաստեր։ Այդ միայն որոշ առումներով ճիշտ, արիստոտելյան կոնցեպցիան ամենաէականում անսպասելիորեն իր հաստատումը գտավ կիբեռնետիկայում։ Արվեստի ճանաչողական ֆունկցիան հանկարծ ներկայացավ մաթեմատիկական իր ճիշտ չափումներում։ Կիբեռնետիկայի ստեղծող Ն. Վիները գրում է. «...աղդանշանով հաղորդվելիք ինֆորմացիան կարելի է մեկնաբանել, ըստ էության, որպես նրա էնտրոպիայի ժխտում և որպես նրա հավանականության բացասական լոգարիթմ։ Այսինքն՝ որքան ավելի հավանական է հաղորդումը, նա այնքան քիչ ինֆորմացիա է պարունակում։ Օրինակ, կլիշեներն ավելի քիչ իմաստ ունեն, քան հիանալի բանաստեղծությունները»[2]։

---

[1] **Гёте.** Избранные произведения. М., 1950, с. 631.

[1] **Хемингуэй Э.** Избранные произведения. 2-х т., т. 1, с. 20.

[2] **Винер Н.** Кибернетика и общество. М., 1958, с. 34.

Գեղարվեստական ճշմարտության հավանականությունը միշտ իր մեջ պարունակում է անսպասելիություն։ Եթե ստեղծագործության մեջ ամեն ինչ սպասելի է, նախօրոք հայտնի, ապա մեր առջև ծեծված, գռեհիկ, առօրյա կիսաճշմարտության շտամպն է։ Պատահական չէ, որ Վ. Վ. Մայակովսկին որոնում էր անսպասելի հանգեր.

Որտե՞ղ
և ի՞նչ տարիքով կգտնես
հանգեր,
որ մեկին նշան առած՝
սպանեն։
Գուցե
մի հինգ հատ
չհրկնված հանգեր
Վենեսուելայում միայն
մնացած լինեն[1]։

Այն, որ սյուժեի սուր ընթացքը միշտ քանդում է ընթերցողի սպասողությունը, նշանակության միայն արտաքին դրսևորումն է, որը գեղարվեստական ճշմարտության համար անսպասելի հավանականություն ունի։

Ա. Ս. Պուշկինի «Խնջույք ժանտախտի ժամանակ» ստեղծագործությունում խնջույքին ներկա են երկու կին. նրանցից մեկը քնքուշ է, թույլ։ Սակայն սարսափելի դիակառքը տեսնելիս գիտակցությունը կորցնում է նա, որի մեջ, դատելով լեզվից, տղամարդու սիրտ կա։ «Բայց մի անգամ քնքուշից ավելի թույլ է դաժանը, և սարսափն է ապրում կրքերով տանջալից հոգում...»։ Գեղարվեստական ճշմարտությունը պարադոքսային է, անսպասելի, իր մեջ ամփոփում է չնախատեսվածը, և այդ պատճառով էլ այն ինֆորմացիոն կշռով հագեցված է։ «Արվեստի ճշմարտությունը միշտ զարմանալի ճշմարտություն է։ Արվեստը ներթափանցում է ծածկվածը. «նախադասությունների համակարգը» ...որոնում է թաքնվածը, ժխտում է տարածվածը. այստեղից էլ նրա «հիանալի անհեթեթությունները», նրա սպասելի անսպասելիությունները, կիրքը դեպի անտինոմիաները և նրա սեփական կախարդական-անտինոմիական կառուցվածքը»[2]։

[1] Վ. Վ. Մայակովսկի. Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 403։
[2] Дмитриева Н. Диалектическая структура образа.— Вопросы литературы, 1966, № 6, с. 73.

2

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՈՃ

ՈՃԸ ՈՐՊԵՍ ԱՐՎԵՍՏԻ ԳՈՅԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ԿԱՏԵԳՈՐԻԱ

«Ոճ» հասկացությունը բազմիմաստ է, նրանից օգտվում են տարբեր գիտություններ (գրականագիտությունը, արվեստագիտությունը, լեզվաբանությունը, մշակութաբանությունը և գեղագիտությունը)։ Եվ որքան ավելի ազատ է սկսում մեկնաբանվել այդ հասկացությունը («հագուստի ոճը», «մոդայի ոճը», «վարքագծի ոճը», «խաղի ոճը», «կյանքի ոճը», «մտածողության ոճը», «ղեկավարման ոճը», «աշխատանքի ոճը»), այնքան ավելի է ուժեղանում նրա մշակութաբանական իմաստը։ Ոճը ներկայանում է որպես որոշակի մշակույթի հատկություն, որը նրան տարբերում է բոլոր մյուսներից, որպես մշակույթի կառուցման կոնստրուկտիվ սկզբունք։

Ձեռք բերելով մշակութային կարևորություն, առարկան ձեռք է բերում նաև ոճական արտահայտչականություն՝ որոշակի մշակույթի, նրա սոցիալ-պատմական այս կամ այն շերտին պատկանելության վկայությունը։ Առարկայի ոճը ոչ թե պարզապես նրա արտաքին ձևն է, այլ առաջին հերթին տվյալ մշակույթի ներսում նրա նյութական ու հոգևոր գործառման բնույթը, այլ խոսքերով ասած, ոճը երևան է հանում առարկայի կամ երևույթի ֆունկցիոնալ առանձնահատկությունները։

Ոճի մշակութաբանական լայն սահմանումից նրա ըմբռնման համար այսօր շատ բան են քաղում և՛ արվեստագիտությունը, և՛ գրականագիտությունը, և՛ գեղագիտությունը։

Գեղարվեստական ստեղծագործության պրոցեսի նպատակն ընկած է նրա սահմաններից դուրս՝ ներգործությունը արվեստն ընկալող մարդու (ընթերցողի) վրա։ Այդ նպատակը հետադարձ կապի միջոցով ազդում է ոճականորեն արտահայտիչ երկի կերտման ստեղծագործական ամբողջ պրոցեսի ու նրա գործառության վրա։ Արվեստագիտությունը ոճը հասկանում է որպես կայունությամբ ու որակական որոշակիությամբ օժտված տարրերի սահմանափակ քանակություն։

Ոճն արվեստում ո՛չ ձև է, ո՛չ բովանդակություն, ո՛չ նույնիսկ դրանց միասնությունն ստեղծագործության մեջ։ Այդ կատեգորիաների միջոցով ոճի բացորոշման բոլոր փորձերն արդյունավետ արդյունքներ չտվին։ Ոճը նույնպես վերաբերում է ձևին, բովանդակությանն ու դրանց միասնու-

թյանը, ինչպես կենդանի օրգանիզմում նրա «ձևն» ու «բովանդակությունը» վերաբերում են բջջի մեջ գենային հավաքածուին։ Գեները պայմանավորում են կենդանի էակի տվյալ կառուցվածքը, նրա անհատական, տոհմային ու տեսակային առանձնահատկությունները, նրա ամբողջականության տիպը։ Ոճը մշակույթի «գենային հավաքածուն» է, որը պայմանավորում է մշակութային ամբողջականության տիպը։ Այն ամբողջի ներկայացուցիչն է յուրաքանչյուր մասի մեջ, ստեղծագործության ուղածդ բջիջում։ Յուրաքանչյուր մանրամասն ենթարկելով ընդհանուր կառուցվածքային մտահղացման, ոճը պայմանավորում է ստեղծագործության կառուցվածքը և որոշում է այդ ստեղծագործության պատկանելությունը մշակույթի մի որոշակի տիպի։

Գեղարվեստական ոճի ընտրողականությունն ունի հոգևոր-պատմական բնույթ։ Ոճը բոլոր տարրերի ուղղվածությունն է դեպի նրա միասնական գեղարվեստական կենտրոնը, ստեղծագործության կենտրոնաձիգ ուժը, որն ապահովում է նրա միաձուլությունը։ Ոճն ստեղծագործության ներսում «կենտրոնացումից» բացի դառնում է գեղարվեստական պրոցեսի առանցքը։ Ոճը տիպաբանական ամբողջություն է, աշխարհի պատկերի մոդելը, որն արվեստի կողմից արտահայտվել է պատմական զարգացման որոշակի փուլում։

ՈՃԻ ՖՈՒՆԿՑԻՈՆԱԼ ԲԱԶՄԱՊԼԱՆԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Իսկ ինչպիսի՞ն է ոճի գործառման ասպարեզը։ Այդ հարցի պատասխանից շատ բանով կախված է տվյալ ֆենոմենի սոցիալ-գեղագիտական բնույթի ըմբռնումը։

1. Ոճը ստեղծագործական պրոցեսի գործոն է, որը միավորում է այն և ուղղում միասնական հունի մեջ, արվեստագետին կողմնորոշում դեպի աշխարհը։ Այն ապահովում է կեցության բազմատեսակ տպավորությունների վերամշակումը միասնական գեղարվեստական համակարգում, աշխարհի յուրացումը ոչ թե էկլեկտիկորեն, ոչ թե խճանկարորեն, այլ ամբողջական։

2. Ոճը արվեստի զարգացման գործոն է, որն արվեստագետին կողմնորոշում է դեպի գեղարվեստական պրոցեսը։ Այն ապահովում է գեղարվեստական ավանդույթի զարգացումը նոր միասնական հիմքի վրա, թույլ է տալիս իրականացնել տարբեր դարաշրջանների գեղարվեստական փոխգործողությունը, ընդ որում չխախտելով ստեղծագործության կառուցվածքը, որը համապատասխանում է արվեստագետի կոնկրետ անձին ու տվյալ դարաշրջանին։

3. Ոճը ստեղծագործության սոցիալական կեցության գործոն է, դեպի հասարակությունը արվեստագետի կողմնորոշման իրականացում։ Պայմանավորելով գեղարվեստական ամբողջականության ստեղծումը, այն ապահովում է ստեղծագործության գոյությունը որպես յուրահատուկ ամբողջական սոցիալական երևույթի։

4. Ոճը արվեստի գեղարվեստական ներգործության գործոն է։ Այն որոշում է լսարանի վրա ստեղծագործության գեղագիտական ներգործության բնույթը, արվեստագետին կողմնորոշելով դեպի հասարակության որոշակի տիպը, իսկ վերջինիս՝ դեպի գեղարվեստական արժեքների որոշակի տիպը։

Ոճի գործառման այդ ասպեկտները երևան են հանում նրա ընտրողականությունը կենսական նյութի, գեղարվեստական ու համամշակութային ավանդույթների, հասարակական նպատակների ու արվեստի լսարանի նկատմամբ։

Գեղարվեստական ոճը մարդկանց գիտակցության վրա արվեստի օպերատիվ ներգործության ուղրա է։ Ստեղծագործության իմաստը, կոնցեպցիան ուղղված են բանականությանը, կիրպարների համակարգը՝ ընկալողի մտքին ու զգացմունքին։ Ոճը վայրկենաբար, միասնական ինֆորմատիվ ասպեկտի հետ։ Վերջինս հանդես է գալիս որպես հանգուցակետ, գեղարվեստական հաղորդակցման կիզակետ, որի մեջ միանում են բոլոր այն թելերը, որոնք ձգված են ստեղծագործության միջով արվեստագետից դեպի ընթերցողը, հանդիսատեսը, ունկնդիրը։ Այդ կետում ստեղծագործության ստեղծման պրոցեսն անցնում է իր կեցությանը, իսկ այնուհետև գեղարվեստական ընկալմանը։

Կերտելով ստեղծագործությունը, գրողը «մտածում է իրրև իր ընթերցողը»։ Վերջինս առկա է ստեղծագործական պրոցեսում որպես նրա նպատակը, որպես այն, հանուն որի արվեստագետն ստեղծում է։ Իր հերթին գրողն էլ միշտ առկա է ընթերցողի դիտակցության մեջ։ Արվեստագետի

անվան հմայքը, նրա փառքի ձգողականությունը, ճաշակի հեղինակությունը, վարպետի մասնագիտական ստատուսը, որը ներշնչվել է ընկնագատության կողմից ու հաստատվել հասարակական կարծիքով, ծանոթությունը նախորդ այն ստեղծագործություններին, որոնցում ճառագում է արվեստագետի անձը. այդ ամենն էլ և՛ գեղարվեստական ընկալման պրոցեսի հոգեբանական ֆոնն է, և՛ նրա դրդիչ իմպուլսը, և՛ այն մոտիվը, որը շարժում է այդ ամբողջ ինտելեկտուալ պրոցեդուրան: Այլ կերպ ասած, գրողի և ընթերցողի հանդիպումը ստեղծագործության մեջ իրականացվում է միայն այն ժամանակ, երբ նրանք ակներևաբար ձգտում են միմյանց, երբ նրանք մեկը մյուսի համար ցանկալի նպատակ են, երբ հոգևոր «փոխադարձությունը» դառնում է նրանց փոխադարձ ձգտումը: Եվ ահա նրանց հանդիպման կետը, նրանց ձգտումների տրամախաչման տեղն էլ ոճն է: Հենց դրա միջոցով գրողը «էստաֆետով» հանձնում է իր հեղինակության վկայականը, իր անձի նշանը, որն ընկած է ստեղծագործության յուրաքանչյուր բջիջում, ընդհուպ մինչև առանձին նախադասությունը, նրա կառուցվածքը, ռիթմը, ինտոնացիան և այլն: Ստեղծագործության ոճի միջոցով հասարակությունը ճանաչում է իր սիրած արվեստագետին, ղգում է նրա հարազատությունը իր հոգևոր լարմանը:

Ոճի մեջ իրականացվում է (կամ ընդհատվում է) գեղարվեստական հաղորդակցումը. իրականություն—կերտող—ստեղծագործություն—կատարող—յուրացնող—իրականություն: Այդ շղթայիկի ծայրերին գտնվում է ռեալությունը. դա ընկալում է արվեստագետը և դրա վրա էլ արվեստի ներգործության տակ ազդում է հասարակությունը: Այդ իմաստով ոճը կուլտուրական ռեալության կատարելագործման եղանակ է:

Ոճն արտահայտում է մարդու կողմից աշխարհի գեղագիտական յուրացման բնույթը, ուղղվածությունն ու չափը և հանդես է գալիս գեղագիտական արժեքի կրող, քանի որ այդ յուրացումն ունի ոչ թե սպառողական, այլ հոգևոր բնույթ: Ոճը, որպես գեղագիտական արժեք, գոյակցում է արվեստի իմաստային և ըստ էության արժեքային ասպեկտների: Ոճը հաճույքի աղբյուրն է, այդ թվում նաև ստեղծագործության ընդհանուր իմաստի ըմբռնումից և նրա խորքային շերտերի անվերջ վերծանումից առաջացած հաճույքի:

Արվեստից հաճույք ստանալը նրա պայմանականության հաղթահարման, ռեալության հետ գեղարվեստականի բաղդատման, պայմանականի մեջ ռեալության ճանաչման արդյունք է: Էլիտար արվեստը շինծուաբար դժվար ճանաչելի է: Այն ձգտում է առավելագույի հաճույք պատճառել

խիստ զարգացած սպառողին՝ գեղարվեստականի մեջ իրականի դժվարացած ճանաչման հաշվին: Բայց այդ դեպքում արվեստագետը ոխակի է դիմում ընկնելու չվերծանված ռեբուսության մեջ կամ նույնիսկ ամբողջովին իմաստազրկելու իր ստեղծագործությունը: Այսպես կոչված մասսայական մշակույթին պատկանող արվեստում պայմանականության աստիճանը նվազագույն է: Այդ արվեստն իր ըմբռնման համար ինտելեկտուալ ջանքեր չի պահանջում: Այն համարժեք է, հանրամատչելի, բայց գեղագիտորեն սակավ ինֆորմատիվ. նվազագույն հաճույք է պատճառում առավելագույն քանակությամբ կուլտուրապես անպատրաստ ընթերցողների իր պարզ ճանաչելիության, ռեալության հետ բաղդատելիության շնորհիվ: Միայն ոսկե միջինը՝ հասկանալիության ու անհասկանալիության չափը, իմաստի արագ վերծանելիության ու դժվար ապակոդավորվող «մնացորդի», ռեալության հետ արագ բաղդատելիության ու նրան ոչ լրիվ համընկնման, ինտոնացիոն սովորականության ու նորության զուգակցումը պայմանավորում են ստեղծագործության իսկական գեղարվեստական արժեքը, ձևավորում են անանց նշանակության աճ, որի մեջ ժողովուրդը չի հակադրվում գնահատողին. ինքը ժողովուրդն է դառնում գնահատող, իսկ գնահատողը՝ ժողովրդական: Դրանով իսկ վերանում է արվեստի համար ճակատագրական հակադրությունն էլիտար ու մասսայական մշակույթի միջև:

ՈՃԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

Առանձին ստեղծագործության և ամբողջությամբ առած գեղարվեստական մշակույթի ոճական կառուցվածքային կազմակերպությունը բարդ ու բազմաշերտ է: Ոճն իր առանձին շերտերում ամփոփ ձևով պարունակում է թե՛ հեղինակային անձի ամբողջությունը, թե՛ ստեղծագործության գեղարվեստական մտահղացման ամբողջությունը, թե՛ գեղարվեստական ուղղության տիպաբանական գծերը, թե՛ գեղարվեստական մշակույթի պատմական այն ավանդույթը, որի վրա հենվում է արվեստագետի անհատական ստեղծագործությունը:

Ոճ «հարուցող» խորքային շերտը նրա այն ասպեկտն է, որն անվանում են մշակույթի «նախաֆենոմեն»: Այն թույլ է տալիս հասկանալ ոճի գոյացման ու կեցության պրոցեսն ինչպես գեղարվեստական մշակույթի պատմության մեջ, այնպես էլ գեղարվեստական ստեղծագործության ստեղծման ու գոյության առանձին ակտում:

Վ. Վ. Մայակովսկին, նկարագրելով բանաստեղծության ստեղծման պրոցեսը, ասում էր, թե սկզբում ծնվում է ռիթմիկորեն արտահայտված ինտոնացիան, որը հաղորդում է բանաստեղծի հուզական վիճակն ու ստեղծագործական պրոցեսին տալիս է արժեքադեղագիտական կողմնորոշում դեպի թեման։ Եվ միայն հետո այդ ամենն զգեստավորվում է բառերով։ Այլ կերպ ասած, տեքստ «հարուցող» մակարդակի վրա գտնվում են թեման և ինտոնացիան, իսկ հարուցման մակարդակի վրա՝ իմաստն ու արժեքը։

Ճիշտ այդպես էլ մշակույթի պատմության մեջ սկզբնապես գոյացել են ժողովուրդների պատմական ճակատագրերի միասնությամբ, նրանց պատմական փորձի նմանությամբ պայմանավորված թեմատիկ և ինտոնացիոն ընդհանրություններ, որոնք այնուհետև ազդել են այս կամ այն ռեգիոնի արվեստի արժեբախմաստային բովանդակության վրա։

Ոճական երկրորդ շերտը արտացոլում է մշակույթի ազգային-ոճական առանձնահատկությունները։ Այստեղ ռեգիոնային ոճական ընդհանրությունը (միասնական թեմատիկ և ինտոնացիոն-ռիթմիկ ֆոնդը) ձեռք է բերում բովանդակային կոնցեպցիա, որը հենվում է տվյալ ժողովրդի մշակույթի պատմական փորձի վրա։ Ազգային ոճական ընդհանրությունը երևում է պարզորոշ ոճային հատկանիշներով կարելի է, ասենք, տարբերել ռուսական արվեստի ստեղծագործությունը գերմանականից կամ ֆրանսիականից։ Բանաստեղծությունների լավ թարգմանության մեջ զգացվում է բնագրի ազգային կոլորիտը, որովհետև ոճական ազգային ընդհանրությունը չի հանգեցվում լեզվին, այլ արտահայտվում է գեղարվեստական մշակույթի ռիթմիկաինտոնացիոն և թեմատիկ յուրատեսակության մեջ։

Ոճական հաջորդ շերտը ազգային-ստադիալ ոճն է, այսինքն՝ որևէ ժողովրդի ազգային ոճը, որը գտնվում է պատմական և գեղարվեստական զարգացման որոշակի փուլում։ Այդպիսին է ֆրանսիական կլասիցիզմի կամ իտալական բարոկկո ոճը։ Այդ մակարդակի վրա ոճական ընդհանրությունը կարող է նեղանալ մինչև արվեստի մեկ տեսակը (օրինակ, ռուսական ամպիրը ճարտարապետության մեջ) և նույնիսկ ժանրերից մեկը (օրինակ, ֆայումյան դիմանկարի ոճը)։ Մյուս կողմից՝ հնարավոր է նաև ոճական ընդհանրության ընդլայնում մինչև ոչ միայն արվեստի ֆենոմենների, այլև ամբողջությամբ վերցրած մշակույթի ընդգրկումը։ Մ. Մ. Բախտինն իրավացիորեն խոսում է միջնադարի ծիծաղաշարժ մշակույթի մասին, կառնավալացման մասին, որը վերաբերում է միջնադարյան մարդու գործունեության ոճի բոլոր ասպեկտներին։

Ոճի պատմականորեն առավել ուշ շերտը ընդհանրությունն է մրցակցող գեղարվեստական ուղղություններից յուրաքանչյուրի ներսում։ Մինչ որոշակի պատմական ժամանակաշրջան գեղարվեստական մշակույթն իր զարգացման պրոցեսում չի բաժանվում հակամարտող ուղղությունների։ Գեղարվեստական պրոցեսն աստիճանաբար բարդանում է, տեղի է ունենում նրա բաժանումը տարբեր ուղղությունների, որոնց ներսում գոյանում է ոճական յուրատեսակ ընդհանրություն։ Այսպես, միմյանց ոչ նման ռեալիստական ստեղծագործություններն ունեն ոճական ընդհանրություն, որը թույլ է տալիս որոշել գեղարվեստական այն ուղղությունը, որին պատկանում են դրանք։

Գեղարվեստական ուղղության ոճական ընդհանրությունը «բաբախում է». մերթ լայնանում է (կլասիցիզմը, օրինակ, կնիք է դնում պարտեզային կուլտուրայի, էտիկետի, մոդայի և զարաշրջանի մշակույթի մյուս ֆենոմենների վրա), մերթ նեղանում է և կոնկրետանում տվյալ ուղղությունը մասնատող տարբեր դպրոցներում ու հոսանքներում։ Այն ժամանակ ուղղության ոճը լրացվում է ընդհանրության (ավելի ճիշտ՝ «ենթաընդհանրության») դարձյալ մեկ մակարդակով՝ հոսանքի ոճով։

Ըստ առաջացման ոճական ընդհանրության ամենաուշ մակարդակն արվեստագետի անհատական ոճն է, որն արտացոլում է նրա գեղարվեստական մտածողության տիպը։ Հենց որ մարդը պատմականորեն ձևավորվեց որպես անձ, կողմնորոշումներում ու գործունեության մեջ ձեռք բերեց ինքնագիտակցություն և յուրատեսակություն, արվեստի մեջ մտավ անհատական ոճը։ Ա. Բլոկը գրել է. «Ամեն մի գրողի ոճն այնպես սերտորեն կապված է նրա հոգու բովանդակության հետ, որ փորձառու հայացքը հոգին կարող է տեսնել ըստ ոճի...»[1]։

Պատմականորեն արագացված ժամանակում անձն ապրում է ինտենսիվ կյանքով, և ձևավորված անձի բնութագրության համար վաղուց կայուն, անփոփոխ հասկացությունները՝ անհատականությունը մտածողության տիպը, արժեքային կողմնորոշումը, արվեստագետի ստեղծագործական կյանքի ընթացքում այնքան էականորեն են փոխվում, որ անհատական գեղարվեստական ոճը ձեռք է բերում մասնատման ու կոնկրետացման նոր աստիճան, ծագում է ստեղծագործության որոշակի ժամանակաշրջանի ոճը։ Պ. Պիկասսոյի ստեղծագործության «երկնագույն» և «վարդագույն» ժամանակաշրջաններն ունեն ոճական տարբեր երանգներ, թեև դրանցում էլ պահպանվում է արվեստագետի անհատա-

[1] Блок А. Собр. соч. М.—Л., 1962, т. 5, с. 315.

կան ոճով ամրապնդված ընդհանրությունը (անձն իր բոլոր, նույնիսկ ոճական վերափոխություններում պահպանում է իր «ես» միջուկը, և մեր առջև ներկայանում է մյուս նույն այդ մարդը):

Հանճարեղ արվեստագետների մոտ պատմականորեն արագացված ժամանակում երբեմն հոգևոր կյանքն այնքան ինտենսիվ է ընթանում, որ ոճական ամբողջություն ու անկրկնելիության է ձևոք բերում գեղարվեստական առանձին ստեղծագործությունը, որի յուրաքանչյուր տարրն իր վրա կրում է ընդհանրության կնիքը, իսկ ստեղծագործությունն ամբողջությամբ վերցրած ձեռք է բերում ոճական յուրատեսակություն նույն այդ արվեստագետի մյուս գլուխգործոցների համեմատությամբ: Այլ կերպ ասած, ոճական ընդհանրության դարձյալ մի մակարդակ է դառնում ստեղծագործության ոճը:

XX դ. առաջացավ ոճական ընդհանրության այնպիսի մի նոր շերտ, ինչպիսին ստեղծագործության տարրի ոճն է: Այն իրեն դրսևորում է այն ստեղծագործություններում, որոնք կառուցված են կոլլաժի սկզբունքով՝ իրեն հատուկ ոճային խճանկարայնությամբ: Դա առանձնապես բնորոշ է գեղանկարչության ու երաժշտության կոլլաժների համար:

Կոլլաժում ոչ միայն մեջբերվում են այլ ստեղծագործություններ, ինչպես, օրինակ, Ի. Բախի մոտ էր, այլ մեխանիկաբար ասիմիլացվում են օտար երկերի ֆրագմենտներ, դիտավորյալ «սոսնձվում է» անհամատեղելին, կցվում են ոճականորեն օտարածին տարրերը: Այդ ուղղությամբ առաջին անգամ որոնումներ է կատարել դեռևս Ի. Ֆ. Ստրավինսկին: Բազմառճ ստեղծագործությունը ոճական ընդհանրության մյուս մակարդակների շնորհիվ պահպանում է ամբողջություն:

Ոճական միասնության և նմանության հատուկ բնագավառ է դարաշրջանային–ստադիալ ոճական ընդհանրությունը: Այսպես, ֆրանսիական, գերմանական, ռուսական կլասիցիզմներն ունեն միասնական ոճական առանձնահատկություններ, որոնք թելադրված են, նախ՝ պատմամշակութային փուլի ընդհանրությամբ, որը պայմանավորում է ապրելակերպի, գործունեության և, հետևաբար, մշակույթի և նրա ոճի եղանակների ու ձևերի նմանությունը. երկրորդ՝ գեղարվեստական փոխգործողություններով, որոնց կիզակետը Ֆրանսիան էր՝ կլասիցիզմի մշակույթի էպիկենտրոնը:

Գոյություն ունի նաև պատմականորեն առավել լայն ոճական ընդհանրություն՝ դարաշրջանի ոճը: Վերջինս արտահայտում է տվյալ դարաշրջանի գեղարվեստական երևույթների ոճական ամբողջ բազմազանությունը նույնիսկ այն դեպքում, երբ դրանք պատկանում են ոճականորեն հակադիր գեղարվեստական ուղղություններին:

Ոճը մշակույթի որպես ամբողջության ցույցն է, գեղարվեստական միասնության տեսանելի նշանը: Քանի բարդանում է ամբողջը, նրանում այդ միասնությունը գտնելը դառնում է ավելի ու ավելի դժվար: Այդ պատճառով էլ որոշ հետազոտողներ ժխտում են ժամանակակից արվեստում դարաշրջանի ոճի առկայությունը և այն տեսնում են գեղարվեստական մշակույթի վաղ ստադիաներում: Սակայն նոր ժամանակում ևս, գեղարվեստական պրոցեսի ողջ բարդացումով, նրանում ուղղությունների ոճական յուրատեսակության ամբողջ աճումով, իսկ դրանց ներսում՝ ստեղծագործությունների ոճական օրիգինալությամբ հանդերձ, չի կորչում արվեստի դարաշրջանային տիպաբանական ընդհանրությունը: Հենց դա էլ կազմում է դարաշրջանի ոճը: Որպես բարձրագույն ընդհանրություն, որը միավորում է բազմաթիվ մասնավոր միասնություններ, դարաշրջանի ոճն արտահայտում է ոչ միայն անկրկնելին, անհատականը, այլև արվեստագետի անձի պատմականորեն պայմանավորված տիպաբանությունը:

Այսպես մշակույթի զարգացման ընթացքում աճից ոճական ընդհանրությունների քանակը, միաժամանակ տեղի ունեցավ թե՛ ստեղծագործությունների, թե՛ ամբողջությամբ առած գեղարվեստական պրոցեսի բարդացում: Այլ կերպ ասած, գեղարվեստական առաջադիմության օրինաչափություններից մեկն ստեղծագործության կառուցվածքի բարդացման և նրանում մշակութաոճական շերտերի աճման, նրա տարբերությունների աստիճանների մեծացման և միաժամանակ մշակույթի մյուս ֆենոմենների հետ ընդհանրության դիալեկտիկական պրոցեսն է:

Հայտնի է, որ մարդը միայն հասարակության մեջ կարող է մեկուսանալ: Ընդհանուրի և առանձինի նման դիալեկտիկական հատուկ է նաև գեղարվեստական մշակույթին: Արվեստի առաջադիմությունն ուղեկցվում է ստեղծագործությունների անհատական ոչ նմանության բարձրացումով, որը հասնում է գլուխգործոցի ժանրային ինքնատիպության ոճական անկրկնելիության (Գյոթեի «Ֆաուստը», Պուշկինի «Պղնձե հեծյալը», Գոգոլի «Մեռած հոգիները» և այլն): Միաժամանակ աճում է ոճական ընդհանրության աստիճանը. 1) ռեդիոնալ ոճական միասնություն «ծնողը», 2) ազգային ոճը, 3) ազգային-ստադիալ ոճական ընդհանրությունը,

4) ուղղության ոճը (ինչպես նաև պրոցները, հոսանքները), 5) անհատական ոճը, 6) արվեստագետի ստեղծագործական շրջանի ոճը, 7) ստեղծագործության ոճը, 8) ստեղծագործության տարրի ոճը (ոճի կոլաժայնությունը), 9) դարաշրջանի ոճը, որն իր կնիքն է դնում ոճի վնրը թվարկած բոլոր շերտերի վրա։

ՈՃԻ ԿՅԱՆՔՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ

Ոճական շերտերի կենդանի կյանքը դիտենք Ա. Ս. Պուշկինի «Պղնձե հեծյալի» օրինակով։

«Պղնձե հեծյալի» կերպարներն ունեն ընդհանրացված-փիլիսոփայական և այլաբանական-սիմվոլիստական բնույթ։

Երբ Պուշկինը գրում է Նևայի մասին, որը «շնչում է ինչպես ճակատամարտից փախած ձի», ապա գետը ներկայանում է ոչ միայն բնական, այլև սոցիալական տարերք։ Վարարման գործողությունները սոցիալականորեն կործանիչ են։ Նևան իրեն դրսևորում է որպես գող, ավազակ, չարագործ, այսինքն՝ ոչ թե որպես բնական, այլ որպես մարդկային ուժ։ Նևան մե՛րթ տիրական է, մե՛րթ հնղափոխական։ Նևան մոտենցնելով ժողովրդական հուզմունքի խռովարար ուժին, բանաստեղծն օգտագործում է պաշարված Ձմեռային պալատի կերպարը (ջրհեղեղի մեջ «պալատը թվում էր տխուր կղզի»)։

Պղնձե հեծյալը ձիու վրա մի հեծյալ է, որը թամբել է տարերքը և կառավարում է այն երկաթե սանձի օգնությամբ։ Ջի — Նևա — պետական իշխանություն — ժողովուրդ — խռովություն՝ այդ ամենը փոխաբերական շղթայի օղակներ են, նշանակության տեղափոխումների, «իմաստախաղի», այլաբանական մերձեցումների կասկադը, իմաստային բովանդակության ֆեերիան։ Այդ ոչ մեծ ծավալի պոեմն իմաստի «գերխիտ նյութի» կենտրոնակետ է։ Նրա փոքր ծավալը ոչ միայն գեղարվեստական չափի մեծ զգացման արդյունք է, այլև նրա իմաստի խտացվածության նշան։ Դե իհարկե ջրհեղեղի տարերքն ուղղակիորեն նույնական չէ ժողովրդական խռովությանը, բայց ունի որոշակի գեղարվեստականորեն մոդելացնող նշանակություն. հեղեղը մերթ իրոք նման է ժողովրդական հուզումին, մերթ ուղղակի կապվում է, ձայնակցում Նևայի ափերին կանգնած իրադարձությունների հանգուցալուծմանն սպասող իրական ժողովրդի հետ։

Պոեմի այլաբանական իմաստի համար էական է, որ գետը, որը սովորաբար շղթայված է Պետրոսի ստեղծած առափնյա գրանիտով, փորձությունից թշնամանում է ինչպես Պղնձե հեծյալին, որը մարմնավորում է պետականությունը, այնպես էլ Եվգենիին՝ ազնվականական հին տոհմի աղքատացած ներկայացուցչին, ինչպես և ժողովրդին, որի բարիքին ու ունեցվածքին տարերքն անդառնալի կորուստ է հասցնում։

«Պղնձե հեծյալի» հանգույցն ու կոնֆլիկտային իրարդրությունը միանգամայն կլասիցիզմի ոգով են։ Անձնական երջանկության գաղափարը, որի կրողը Եվգենին է, բախվում է Պետրոսի ներկայացրած պետականության գաղափարին։ Սակայն այդ էքսպոզիցիայի՝ Եվգենի (անձնական երջանկություն) — Պետրոս (պետականություն, օրինականություն) լուծումը տեղի է ունենում այլ կերպ։ Ամեն ինչ միակողմանի չի վճռվում որևէ մեկի օգտին, այլ հարց է դրվում արդիականության ու պատմության, անձի ու պետականության, երջանկության ու օրինականության ինչ-որ ներդաշնակության մասին։ Պոեմի կոնցեպցիայում ապրում է ռևալիստական նախասկիզբը. անձի ու հասարակության կեցությունը պատմության ձնշմանը ենթարկման սուր զգացումը, պատմություն, որն օրինաչափորեն ներխուժում է ամեն ինչի մեջ, սրբագրում, այլափոխում է ամեն ինչ։ Ռուսաստանի ամբողջ պատմությունը համակենտրոնացված է պետականության մեջ, որը մարմնավորում է կարգավորվածություն, կազմակերպվածություն։ Ջրհեղեղը վերաստեղծվում է պոեմում որպես պատմության անկարգություն, նրա քաոսի մարմնացում։ Ինչպես որ կատաղած տարերքը խորտակում է մարդկանց կարգավորած աւափներն ու սալահատակները, այդպես էլ խռովությունը խուժում է պետականության մեջ և խորտակում ոչ միայն այն, այլև առաջին հերթին նրան դիմակայող Եվգենիի մասնավոր կյանքը։

Պոեմում Պուշկինը հիրավի գեղարվեստական հայտնագործություն է կատարում լեզվական միջոցների ոլորտում, որպես եզովպոսյան լեզու կիրառելով ներբողական ոճը։ «Պղնձե հեծյալում» նա հասնում է ոտանավորի ներբողական այնպիսի հնչման, որ նրա միտքը ձեռք է բերում հակագրաբննչական պաշտպանություն. ստեղծվում է Պետրոսի և նրա ստեղծագործության՝ Պետերբուրգի, կյանքի ողջ կառուցվածքի համատարած գովերգման զգացում։ Շրջանցելով սոցիալ-գրաքննչական կախարդաբառերը, եզովպոսյան ձևր միաժամանակ լուծում է նաև գուտ գեղարվեստական խնդիր՝ հնգնանքի արտահայտությունը։ Այդ ամենը

խոսում է պոեմի բարդ, բազմաշերտ գեղարվեստական կառուցվածքի մասին։

Ներբողական ոճը միշտ եղել է բարձր բովանդակության ավանդութային ձևը։ Պուշկինը կոտրեց ու վերափոխեց այդ ավանդույթը, որն իր արմատներով գնում է դեպի XVIII դ. ռուսական գրական պրոցեսը։ Պուշկինի մոտ ներբողական ոճը դարձավ ոչ միայն վիհը (Պետրոսի նախասկզբնական մտահղացումները, նրա կամքով ծնված վիհաշուր Պետերբուրգը) գովերգելու, այլև կենցաղայինի, առօրեականի (Եվգենիի մանավոր կյանքը, նրա անձնական երջանկության որոնումները) և նույնիսկ ստորի ու բացասականի (թագավորական զայրույթը փոքր մարդու դեմ, նրա դաժան հալածանքը Պղնձե հեծյալի կողմից և ինքնակալի այլ հակամարդկային գործողությունները) գեղարվեստական մարմնավորման ձև։ Ներբողական կառուցվածքում ձուլված գեղարվեստական խոսքի կենցաղային, թուլացած ոճի քննադատաբար լիցքավորված բառերն օրգանապես միահյուսվում են խոսքի ընդհանուր կառուցվածքին, ներբողի ոճական կոնտեքստում ձեռք են բերում ներքուստ թաքնված քննադատական ուժ։ Էսկիմոսների մոտ կա այսպիսի մի որսորդական եղանակ. կետ ձկան բեղի թանթիկի մի կտոր ձիգ գալարաձև փաթաթում են և այն սառեցնում կոլոլիկի ձևով, որը մսի հոտ ունի. գազանը կուլ է տալիս կոլոլիկը, ստամոքսում հալվում է այն և գալարն ուղղվելով խոցում է կենդանուն։ Այդ համեմատությունը, իհարկե, գեղագիտության բնագավառից չէ, բայց այն ճիշտ է հաղորդում Պուշկինի պոեմի գեղարվեստական ներգործության սկզբունքը՝ քննադատական գաղափարների զսպանակային ոլորվածությունը։ Պոեմի ներբողական կառուցվածքի ներսում, «սառեցված» գաղափարները «հալվելով» ընթերցողի գիտակցության մեջ, կատարում են իրենց քննադատական-քայքայիչ աշխատանքը։

Ներբողական, ավանդութային վեհ ձևի և գեղադիտորեն բազմազան, բազմարժեք բովանդակության միջև ծագող ներքին հակասությունը բովանդակում է իր մեջ գեղարվեստական ներգործության պայթուցիկ էֆֆեկտ. ընկալելով բանաստեղծի միտքը որպես հիացական, ընթերցողն անսպասելիորեն հայտնաբերում էր նրանում քննադատական պաթոս և իմաստ։ Պուշկինն ստիպում է ներբողական խոսքը ծառայեցնել միաժամանակ իրեն մեծարման և մերկացման միջոց։ Դա է և՛ բանաստեղծի գեղարվեստական վիրտուոզությունը, և՛ նրա նորարարությունը, և՛ նրա նոր գաղափարաբանաստեղծական խնդիրների լուծման համար ավանդութային գրական տեխնիկան կիրառելու կարողությունը։

Այնտեղ, ուր բացահայտվում է Եվգենիի թեման, լեզուն ներբողական-պաթոսայինից դառնում է առավելապես առօրեական-պատմողական։ Բայց միանգամայն սովորական բառերը, միանալով, ստեղծում են մեծ պոեզիա.

Այսպես, ուրեմն, նա տուն հասավ
Ու թափ տվեց շինելը թաց,
Հանվեց, պառկեց տխուր հուզված
Քուն չէր գալիս աչքին բնավ։
Արդյոք ինչ էր խորհում։

Սակայն, հենց որ Պուշկինն անցնում է Եվգենիի խռովության նկարագրությանը, նա սկսում է նրա մասին խոսել նույն այն բարձր, պաթոսով լի լեզվով, որով առաջ խոսում էր միայն Պետրոսի մասին։ Եվ ինչպես ճիշտ նկատել է Վ. Յա. Բրյուսովը, «Եվգենին այստեղ արդեն ոչ թե պարզապես «մեր հերոսն» է, որը «բնակվում է Կոլոմնայում, ծառայում է ինչ որ տեղ». դա «ահեղ թագավորի» մրցակիցն է, որի մասին պիտք է խոսի նույն այն լեզվով, որով և Պետրոսի մասին»[1]։

Փոքրիկ մարդը, որին թագավորը հաշվի մեջ չէր վերցրել իր տիրակալական պլաններում ու գործողություններում, հանկարծ արժանանում է նրա ուշադրությանը, գիտակցվում է և՛ նրա, և՛ շրջապատողների, և՛ իր պատմողի կողմից որպես ինչ-որ նշանակալից բան, որպես անգամ «կես աշխարհի տիրակալին» հավասարամեծ ուժ։

Պուշկինը գտնում է արդիականի և արխայիկի, առօրեականի, պատմողականի ու անսովորի, վեհի, բանաստեղծականորեն-հիացականի ճշգրիտ չափը։

Դեպի XVIII դ. գրականության ավանդույթները գնացող ներբողական լեզվից մինչև ապագա տոլստոյական արձակի պատմողական լեզվի սաղմերը՝ այսպիսին է վիթխարի լեզվական դաշտը, այդպիսին է պուշկինյան «Պղնձե հեծյալի» ոճական դիապազոնը։

Ոճն ամբողջի իմպերատիվ հրամանն է, որը տնօրինում է ստեղծագործության յուրաքանչյուր տարրը։ Ուստի ոճը հայտնաբերելու համար բավական է ամբողջի լույսի ներքո վերլուծել ստեղծագործության մի նախադասությունը, մի բանաստեղծական տունը կամ մի մասը։ Այդ վերլուծությունը պետք է ի հայտ բերի տվյալ ոճի ծագման սկզբունքը։

---

[1] Брюсов В. Я. Собр. соч. В 7-ми т. М., 1975, т. 7, с. 17.

եվ այդ սկզբունքը անշեղորեն կգործի, կդրսևորի իրեն և կորոշի յուրաքանչյուր մասի, քառատողի և տողի շարժումը։

Պոեմում ամեն ինչ երկպլանային է, երկդիմի. թե՛ Պետերբուրգը, թե՛ հեղեղը, թե՛ Պետրոսը, թե՛ Եվգենին։ Պետերբուրգը գեղեցիկ է ու սարսափելի, հեղեղը չարագործ ու աղատ տարերք է։ Պետրոսը մեծ է պետական մտահղացումներում, բայց դաժան է անձի նկատմամբ։ Եվգենին ողորմելի է իր աղքատության մեջ և մեծ է իր սիրո մեջ, նվաստացած է իր կենսական դրությամբ և վեհացած է անկախության ու պատվի շուրջն իր երազներով, ողորմելի է իր խելագարությամբ և բարձր է բողոքելու իր ընդունակությամբ։ Եվգենիի մահն էլ ողորմելի է ու բարձր. նա, խելագար, մեռնում է ամայի կղզում, բայց սույն կղզին հասարակ չէ, այն կամ կա, կամ հիշեցնում է պատմական այն տեղը, որտեղ թաղված են մեծ խելագարները՝ խռովարարները, դեկաբրիստները։

Ոճը միասնություն է, դա տեմպի յուրաքանչյուր բջիջում ամբողջականության ներկայացուցչությունն է։ Իսկ պոեմի ամբողջականությունն ամբողջի երկակիության ցուցադրումն է։ Ամեն ինչ երկատված է, ամեն ինչ երկդիմի, ամեն ինչ ունի երկու ծայր, երկու կողմ, ամեն ինչ փոխակերպվում է այլ կերպ. չարը՝ բարով, բարին՝ չարով, բարձրը՝ ցածրով, ցածրը՝ բարձրով, ողորմելին՝ վեհով, վեհը՝ ողորմելիով, խելագարությունը՝ բանականությամբ, բանականությունը՝ անիմաստ դաժանությամբ և այլն։ Պուշկինյան պոեմի բուն ոճն իր մեջ կրում է կյանքի դիալեկտիկականության, նրա խոր հակասականության, մեկը մյուսին անցնելու հակադրությունների հարազատության ու թշնամանքի, նմանությունների թշնամանքի ու հարազատության գիտակցումը։

Պուշկինյան ոճի դիալեկտիկական հատկությունները «Պղնձե հեծյալում» ունեն դարձյալ մի ասպեկտ՝ այլաբանությունը (խաղ բառերի, արտահայտությունների, պատկերների իմաստով ու նշանակություններով)։ Որոշակի իրադրություն արտահայտող տեքստը միաժամանակ դրվում է պատմական բոլոր երեք դարաշրջանների վրա, որոնք ուղղակի են պոեմում. Պետրոս I-ի (Պետերբուրգի ստեղծումը), Ալեքսանդր I-ի (հեղեղի դարաշրջանը), Նիկոլայ I-ի (Պուշկինյան արդիականությունը)։ Այդ վերդրումներն էլ ստեղծում են խորացրած փոխաբերականություն։ Այդ փոխաբերության մի ծայրին գտնվում է բանաստեղծի պատկերած գեղարվեստական աշխարհը, մյուս ծայրին՝ այդ երեք դարաշրջանների պատմական դեմքերը, իրադարձությունները, պրոբլեմները, որոնք փոփոխակվում են և որոնց հետ բաղդատվում են պոեմի կերպարներն ու իրադրությունները։ Այդ ամենն ստեղծում է «Պղնձե հեծյալ» պոեմի այն ներքին դինամիզմը, համակողմանիությունը, որի դեպքում կերպարներն ընդունակ են դառնում կնիք դնելու պատմական նոր իրադրությունների, գրությունների, դեմքերի վրա, որն անփոփոխ ակտուալություն է հաղորդում պոեմին, դարձնում է այն մարդկության հավերժական ուղեկից։

Բանաստեղծական պատումը և ներբողական գովերգումը, քննադատականն ու հիացականը, վեհացնողն ու նվաստացնողը՝ այդ հակադրությունները օրգանապես համաձուլվում են պոեմի ոճում դեղարվեստորեն արտահայտիչ միասնության մեջ։ Ընդ որում ամեն անգամ այս կամ այն նախադասության մեջ, քառատողում կամ պոեմի մի մասում գերակշռող է այդ նախասկիզբներից մեկը, բայց մյուսն առկա է, և միայն գեղարվեստական ամբողջական օրգանիզմի հետ այդ բջիջի հարաբերակցության միջոցով է ծագում այդ բոլոր նախասկիզբների ներդաշնակությունը։

Ոճաղոյացման սկզբունքներն ունեն ընդհանուր հայտարար, որի իմաստը հետևյալ ֆորմուլի մեջ է, պոեմի ոճը **դիալեկտիկական** *է։ «Պղնձե հեծյալը» ներքուստ լարված ներդաշնակություն է, որը կենտրոնացնում է գեղեցկության օրենքներով կառուցված ամբողջական գեղարվեստական աշխարհը, և՛ իրականության, և՛ հեղինակի ստեղծագործական մտքի ամենախոր հակասությունները։*

Գեղագիտությունը արվեստի հոգեբանությունը եվ գեղարվեստական ընկալման տեսությունն է

Գիտություն գեղարվեստական ստեղծագործության և արվեստի ընկալման հոգեբանության մասին

1

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՆԱԽԱՏՐԱՄԱԴՐՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆ ԴԵՊԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Իր ժամանակին գեղարվեստական ստեղծագործության պրոցեսի առեղծվածայնության մասին Կանտն ասել է. «... Նյուտոնն իր բոլոր քայլերը, որոնք նա պետք է աներ երկրաչափության առաջին նախասկիզբներից մինչև իր մեծ ու խոր հայտնագործությունները, կարող էր միանգամայն ակնհայտ ներկայացնել ոչ միայն ինքն իրեն, այլև ամեն մեկին և նրանց նախանշել հաջորդման համար. բայց ոչ մի Հոմերոս կամ Վիլանդ չի կարող ցույց տալ, թե նրա գլխում ինչպես են երևան գալիս և միավորվում երևակայությամբ լի և միաժամանակ մտքերով հարուստ գաղափարները, որովհետև ինքն այդ չգիտի և, հետևաբար, դա չի կարող սովորեցնել ուրիշ ոչ մեկին։ Եվ այսպես, գիտական բնագավառում մեծագույն գյուտարարը ոգորմելի ընդօրինակողից ու աշակերտից տարբերվում է միայն աստիճանով, այն դեպքում, երբ նրանից, ում բնությունն օժտել է գեղեցիկ արվեստների ընդունակությամբ, նա տարբերվում է ուրույն կերպով»[1]։ *Նոր ժամանակի արվեստագետները երբեմն իրենց հաշիվ են տալիս ստեղծագործության հոգեբանության որոշ մոմենտներում, բայց այսօր էլ այդ պրոցեսներում դեռևս շատ բան մնում է չըմբռնված։ Ա. Ս. Պուշկինը գրել է. «Յուրաքանչյուր տաղանդ անբացատրելի է։ Ի՞նչ կերպ է քանդակագործը տեսնում կարարյան մարմարի բլոկում թաքնված Յուպիտերին և նրան լույս աշխարհ բերում հատիչով ու մուրճով՝ փշրելով նրա պատյանը։ Ինչո՞ւ բանաստեղծի գլխից միտքը դուրս է գալիս սրդեն չորս հանգերով զինված, համաչափ գեղաշար միատեսակ ոտքերով։ Այդպես ոչ ոք, բացի բուն իմպրովիզատորից» չի կարող հասկանալ տպավորությունների այդ արագությունը, սևփական ոգեշնչության և արտաքին օտար կամքի միջև այդ սերտ կապը...»*[1]։

Քննելով գեղարվեստական ստեղծագործության պրոցեսը, գեղագիտությունը չի կարող իր ուշադրությունից շեղել նաև նրա այդ հոգեբանական ասպեկտները։ «Վերլուծական հոգեբանության» հիմնադիր շվեյցարացի հոգեբան Ք. Յունգը նշել է, որ հոգեբանությունը հոգեկան պրոցեսների մասին գիտության իր հատկությամբ կարող է դրվել գեղագիտության հետ կապի մեջ[2]։ *Վերջինս վկայում է այդ գիտությունների միջև սահմանային գոտու առկայության մասին, որի հետազոտության մեջ կոչված է իր ավանդը ներդնելու նաև արվեստի հոգեբանության հատկություն ձեռք բերած գեղագիտությունը։*

Որոշ տեսաբաններ ենթադրում են, որ գեղարվեստական հանճարեղությունը մտավոր պաթոլոգիայի ձև է։ Այսպես, Չ. Լոմբրոզոն գրել է. «Որքան էլ դաժան ու տանջալից թվա հանճարեղությունը նևրոզի հետ նույնացնող տեսությունը, այն գուրկ չէ լուրջ հիմքերից...»[3]։ *Նույն այդ միտքն է արտահայտում Ա. Շոպենհաուերը. «Ինչպես հայտնի է, հանճարեղությունը հազվագյուտ է հանդիպում գերակշռող բանականության հետ դաշնակցած. ընդհակառակն, հանճարեղ անհատները հաճախ են թարկված են ուժեղ աֆեկտներին ու անխոհեմ կրքերին»*[4]։ *Սակայն, Ն. Վ. Գոգոլի իրավացի դատողության համաձայն, «արվեստը հոգու մեջ ներդաշնակության ու կարգի, այլ ոչ թե շփոթի ու բայբայվածության հաստատումն է»*[5]։ *Այդ դատողությունը վերաբերում է և՛ արվեստն ընկալող հասարակության վրա ստեղծագործության ներգործությանը, և՛ արվեստագետի ստեղծագործական մտածողության պրոցեսին։ Ինչպես*

[1] **Кант И.** Соч. В 6-ти т., т. 5, с. 324–325.

[1] **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч. В 10-ти т., т. 6, с. 380–381.
[2] **Jung C. G.** Wirklichkeit der Seele. Zürich, 1947, S. 99.
[3] **Lombroso C.** L'uomo di genio Roma, 1889, p. 6.
[4] **Шопенгауэр А.** Мир как воля и представление. М., 1900, т. 1, кн. III, с. 196.
[5] **Гоголь Н. В.** Собр. соч. М., 1953, т. 6, с. 382.

ճշտորեն ընդգծում է բուլղարացի հետազոտող Մ. Առնաուդովը, «հոգու ամրությունը և նորմալ տրամաբանությունն ստեղծագործական նվաճումների անհողդողդ նախապայմանն են։ Այն ամենը, ինչն այստեղ կարող է մեզ թվալ հիվանդագին շեղում կամ զարմանալի բացառություն, հարկավոր է վերջիվերջո բացատրել, չոտնահարելով ընտրյալ անհատականությունների հոգեկան հավասարակշռության մասին գաղափարը»[1]։

Գոյություն ունի արժեքային աստիճանների հիերարխիա, որը բնութագրում է գեղարվեստական ստեղծագործության նկատմամբ մարդու նախատրամադրվածության աստիճանը. ընդունակություն—օժտվածություն—տաղանդավորություն—հանճարեղություն։

Ի. Վ. Գյոթեի կարծիքով արվեստագետի հանճարեղությունը որոշվում է աշխարհի ընկալման ուժով ու մարդկության վրա ներգործությամբ[2]։ Ամերիկացի հոգեբան Դ. Գիլֆորդը նշում է ստեղծագործության պրոցեսում արվեստագետի վեց ընդունակությունների՝ մտածողության սահունության, համանմանությունների և հակադրությունների, արտահայտչականության, օբյեկտների մի դասից մյուսին անցնելու կարողության, ադապտացիոն ճկունության կամ օրիգինալության, գեղարվեստական ձևին անհրաժեշտ ուրվագծեր տալու կարողության դրսևորումը։

Գեղարվեստական օժտվածությունը ենթադրում է կյանքի նկատմամբ ուշադրության սրություն, ուշադրություն օբյեկտի ընտրության, հիշողության մեջ այդ տպավորություններն ամրապնդելու, դրանք հիշողությունից քաղելու և ստեղծագործական երևակայությամբ թելադրված զուգորդումների ու կապերի հարուստ համակարգ մտցնելու կարողություն։

Արվեստի այս կամ այն տեսակում կյանքի այս կամ այն ժամանակաշրջանում, գեղարվեստական գործողությամբ զբաղվում են շատերը ավելի կամ պակաս հաջողությամբ։ Սակայն միայն գեղարվեստական ընդունակություններն են ապահովում հասարակական հետաքրքրություն ներկայացնող գեղարվեստական արժեքներ։ Գեղարվեստորեն օժտված մարդն ստեղծում է այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք ունեն հաստատուն իմաստավորություն տվյալ հասարակության համար նրա զարգացման զգալի ժամանակաշրջանում։ Տաղանդը ծնում է գեղարվեստական արժեքներ, որոնք ունեն ազգային, իսկ երբեմն էլ համամարդկային անանց նշանակություն։ Իսկ հանճարեղ արվեստագետն ստեղծում է համամարդկային բարձր արժեքներ, որոնք իմաստ ունեն բոլոր ժամանակներում։

[1] Арнаудов М. Психология литературного творчества. М., 1970, с. 49.

[2] Տե՛ս Гёте. Собр. соч. В 13-ти т. М., 1935, т. 7, էջ 91—92։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ՄԵԽԱՆԻԶՄՆԵՐԸ

Գեղարվեստական ստեղծագործությունն սկսվում է աշխարհի երևույթներին ուղղված լարված ուշադրությամբ և ենթադրում է «հարվածյուռ տպավորություններ», դրանք հիշողության մեջ պահելու և իմաստավորելու կարողություն։ «...Իմ բուն հայեցությունը մտածողություն է, իմ մտածողությունը հայեցություն»[1]։

Գեղարվեստական ստեղծագործության հոգեբանական կարևոր գործոն է հիշողությունը։ Արվեստագետի մոտ դա հայելանման, ընտրողական չէ և կրում է ստեղծագործական բնույթ։ Հայտնի է, թե հիշողությունն ինչպիսի նշանակություն է ունեցել Մ. Պրուստի ստեղծագործություններում։ Գտնելով, որ իրականությունը գեղարվեստորեն ձևավորվում է հատկապես հիշողության մեջ, նա հարություն տվեց անցյալին և այնուհետև հիշողություններն արտահայտեց ստեղծագործություններում։

Բանաստեղծի հիշողության ստեղծագործական աշխատանքը նկարագրում է Ա. Ս. Պուշկինը.

Դե, մնաս բարով, ծով, միշտ կհիշեմ
Գեղեցկությունը քո հանդիսավոր,
Եվ երկար, երկար, ես դեռ կլսեմ
Քո իրիկնային թնդյունը հզոր։
Եվ լուռ ստեպներն, անտառները մեր
Կանդափոխեմ ես, քեզանով յի,
Ծովախորշերդ և՛ ժայռ, և՛ ստվեր,
Ե՛վ փայլ, և՛ երգը քո ալիքների[2]։

Ստեղծագործության հոգեբանական մեխանիզմում էական ղեր է խաղում ներքին ազատագրման մոմենտը, որով լուծվում է ստեղծագործական անհատականության պահանջը խոստովանության մեջ, մերձավոր մարդու հետ խոր ապրումները կամ վառ տպավորությունները կիսելու ցանկությունը[3]։

[1] Гёте. Избранные философские произведения. М., 1964, с. 277.

[2] Պուշկին Ա. Ս. *Երկեր, 5 հատորով, հ. 1, եր. 1954, էջ 359։*

[3] *Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս.* Арнаудов М. Психология литературного творчества, *էջ* 180—194։

Ներքին ազատագրության պահանջը, որը ծագում է ստեղծագործության պրոցեսում, արտահայտիչ է նկարագրում Դանթեն. «Իմ աչքերն օրեցօր արցունքներ թափեցին և այնպես հոգնեցին, որ այլևս չկարողացան թեթևացնել իմ վիշտը։ Այն ժամանակ ես մտածեցի, որ հարկավոր էր թուլացնել իմ տառապանքների ուժը և թախիծով լի խոսքեր հորինել։ Եվ ես որոշեցի գրել կանցոն, որի մեջ, գանգատվելով, խոսում եմ նրա մասին, որին ողբալով ես խոշտանգեցի հոգիս։ Եվ ես սկսեցի. «Սրտագին վշտի...» կանցոն»[1]։

Ստեղծագործական պրոցեսն անիմաստ է առանց **երևակայության**, որը թույլ է տալիս կոմբինացիոն-ստեղծագործաբար վերարտադրելու հիշողության մեջ պահվող պատկերացումների ու տպավորությունների շղթան։ Երևակայության շնորհիվ արվեստագետի գիտակցության մեջ առաջանում են կենդանի պատկերներ. «...դեմքերը հանգիստ չեն տալիս, կպչում են, կեցվածք են ընդունում բեմերում, ես լսում եմ նրանց խոսակցությունների կցկտուրները, և ինձ հաճախ թվում էր, ներիր տեր աստված, որ ես դա չեմ հնարում, այլ որ այդ ամենը պտտվում է օդում իմ շուրջը, և ինձ հարկավոր է միայն նայել ու մտամուխ լինել»[2]։

Երևակայությունը շատ տարատեսակներ ունի. ուրվատեսիլային՝ Է. Հոֆմանի մոտ, փիլիսոփայական՝ Ֆ. Ի. Տյուտչևի մոտ, ռոմանտիկորեն-վեհ՝ Մ. Ա. Վրուբելի մոտ, հիվանդագին-գերաճած՝ Ս. Դալի մոտ, խորհրդավորությամբ լի՝ Ի. Բերգմանի մոտ, ռեալորեն-խիստ՝ Ֆ. Ֆելլինիի մոտ և այլն։ Ստեղծագործական երևակայությունը հաճույք է պատճառում ու դրանով տարբերվում է հալյուցինացիայից։ «Մի նույնացնեք արվեստագետի ներքին տեսողությունը,— գրել է Գ. Ֆլոբերը Ի. Տենին,— հալյուցինացիայի հետ։ Ինձ լավ են հայտնի այդ երկու վիճակները, նրանց միջև անդունդ կա։ Իսկական հալյուցինացիայի ժամանակ դուք սարսափ եք ճաշակում և զգում եք, թե ձեր «եսը» փախչում է և որ դուք մեռնում եք։ Բանաստեղծական տեսողության ժամանակ, ընդհակառակը, առկա է ուրախությունը»[3]։

Ներարվեստական ստեղծագործությանը մասնակցում են գիտակցությունն ու **ենթագիտակցությունը**, **բանականությունն** ու **ինտուիցիան**։ Ընդ որում ենթագիտակցական պրոցեսներն այստեղ հատուկ դեր են խաղում։

---

[1] Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968, с. 41.
[2] Гончаров И. А. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1955, т. 8, с. 71.
[3] Flaubert G. Correspondence, III, p. 350.



Լեոնարդո դա Վինչի
Կզաքիսով տիկինը

[illegible]



Ռաֆայել Սանտի
Տիրամայրը բազկաթոռում



Լ. Վրեկո
Տիրասուր գլուխը



Ռեմբրանդտ
Սուրբ Մատթեոս



Դ. Վելասկես
Արքայադուստր Մարգարիտի
դիմանկարը



Ֆ. Գոյա
Սախոնների պատշգամբում

Կ. Մոնե
Նախաճաշ բնության գրկում





Օ. Ռենուար
Դերասանուհի Ժաննա Սամարիի դիմանկարը



Պ. Գոգեն
Տահիտյան հովվերգություններ

Ա. Մատիս
Նատյուրմորտ





Ս. Բուլտիչկիի
Վեներայի ծնունդը

Ս. Դալի
Հիշողության քահաձությունները





Ա. Բենուա
Ա. Ս. Պուշկինի «Պղնձե հեծյալ» պոեմի նկարազարդումը

Ի. Լևիտան
Երեկո





Մ. Վրուբել
Դևը



Հ. Կրաբար
Մարտյան Այուն



Վ. [illegible]
Մ. Ն. Երմոլովա [illegible] կանկարը



Ն. Փիրոսմանիշվիլի
Գեղջկուհին երեխաների հետ
գնում է ջրի



Ա. Ռիլով
Կապույտ
ընդարձակության մեջ



Բ. Կուստոդիև
1917 թ. փետրվարի 27-ը



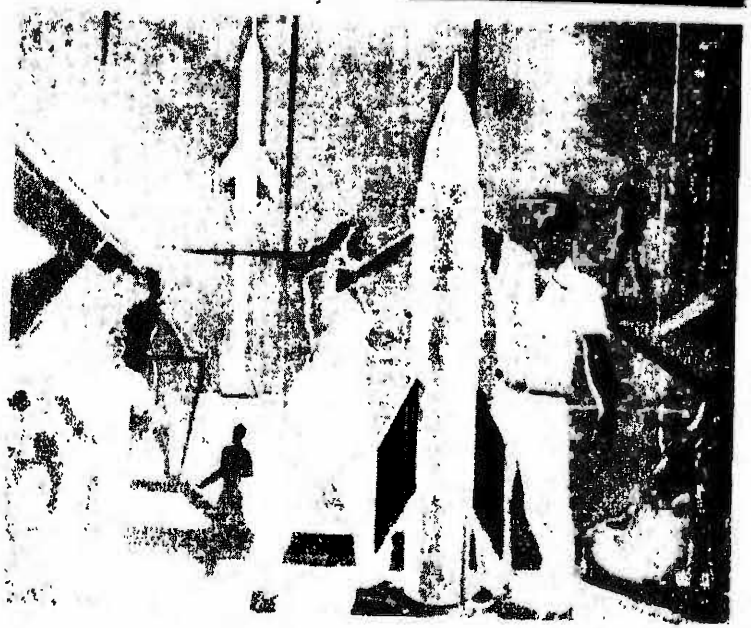
П. Кончаловский
Композитор С. С. Прокофьев
за инструментом



М. Сарьян
Армения



Պ. Կորին
Ալեքսանդր Նևսկի



Ա. Դեյնեկա
Տիեզերքը նվաճողները

Ամերիկացի հոգեբան Ֆ. Բիռոնը տեստերի օգնությամբ հետազոտել է Միսունվից դրողներից բաղկացած մի խումբ՝ իր հայրենակիցներին (նրանցից 30-ը՝ հայտնի, օրիգինալ և ստեղծագործորեն ընդունակ և 26-ը՝ «արդյունավետ») և հանգել է այն եզրակացության, որ գրողների մոտ բարձր զարգացած են հուզականությունն ու ինտուիցիան և դրանք գերակշռում են դատողականության հանդեպ։ 56 փորձարկվածներից 50-ը դուրս եկան «ինտուիտիվ անձնավորություններ» (89 %), այն դեպքում, երբ ստուգիչ խմբում, որտեղ ներկայացված էին գեղարվեստական ստեղծագործությունից մասնագիտորեն հեռու մարդիկ, զարգացած ինտուիցիա ունեցող անձինք ավելի քան երեք անգամ պակաս ստացվեցին (25 %)[1]։ Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ենթագիտակցության մեծ դերը դեռևս հին հունական փիլիսոփաներին (հատկապես Պլատոնին) հանգեցրին այդ ֆենոմենի գնահատմանը որպես գեղագիտական, աստվածաներշնչական, բաքոսական վիճակի։ Հոմերոսի համար գուսանը վերուստ լուսավորված երգիչ է, իսկ Պինդարոսը բանաստեղծին անվանում էր մուսաների մարգարե։

Իդեալիստական կոնցեպցիաները դեղագիտության մեջ բացարձակացնում էին ստեղծագործական պրոցեսում անգիտակցականի դերը։ Այսպես, Ֆ. Շելլինգը գրել է. «...արվեստագետն ակամա և անգամ իր ներքին ցանկությանը հակառակ ընդգրկվում է ստեղծագործական պրոցեսում... Նման այն բանին, ինչպես դատապարտված մարդն անում է ոչ թե այն, ինչ ուզում է կամ ինչ մտադրվում է անել ինքը, այլ կատարում է այստեղ ճակատագրի անխմանալի նախասահմանումը, որի իշխանության ներքո է գտնվում ինքը, այդպիսին է ներկայանում է նաև արվեստագետի դրությունը... Նրա վրա գործում է այն ուժը, որը սահման է գծում նրա և մյուս մարդկանց միջև, մղելով նրան պատկերելու և արտահայտելու այնպիսի բաներ, որոնք մինչև վերջ չեն բացվել իր հայացքի առջև և ունեն անխմանալի խորություն»[2]։

XX դարում ստեղծագործական պրոցեսում ենթագիտակցականի վրա հրավիրեց Զ. Ֆրեյդի ու նրա հոգեբանական դպրոցի ուշադրությունը։ Արվեստագետը որպես ստեղծագործական անձ հոգեվերլուծողների կողմից վերածվեց քննադատության ինքնահետազոտման ու հետազոտման օբյեկտի։ Հոգեվերլուծությունը բացարձակացնում է անգիտակցականի դերն ստեղծագործական պրոցեսում, ի տարբերություն իդեալիս-

[1] Տե՛ս **Barron F.** Creativity and Personal Freedom. Princeton, 1968:

[2] **Шеллинг Ф. В. И.** Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. с. 380.

տական մյուս կոնցեպցիաների, առաջին պլան է մղում անգիտակցական սեռական նախասկիզբը: Արվեստագետը, ֆրեյդիստների կարծիքով, այն անձն է, որը սուբլիմացիայի է ենթարկում իր սեռական էներգիան ստեղծագործության բնագավառում, որը վերածվում է ներողի տեսակի: Ֆրեյդը ենթադրում էր, որ ստեղծագործության ակտում տեղի է ունենում արվեստագետի գիտակցությունից սոցիալականորեն անհաշտելի նախասկիզբների դուրս մղում և դրանով իսկ իրական կենսական կոնֆլիկտների հեռացում[1]:

Ըստ Ֆրեյդի, չբավարարված ցանկությունները երևակայության ըրդիչ խթաններ են: Բայց անգիտակցականը, գեղարվեստական էֆեկտի թեև կարևոր, սակայն ամենևին էլ միակ պատճառը չէ: «Միայն սոցիալական հոգեբանությունից բոլորովին երես թեքելով ու իրականության դեմ աչքերը փակելով կարելի է համարձակվել պնդել, թե գրողն ստեղծագործության մեջ հետապնդում է բացառապես անգիտակցական կոնֆլիկտներ, որ գիտակցական սոցիալական ամեն մի առաջադրանք հեղինակի կողմից ամենևին չի կատարվում նրա ստեղծագործության մեջ»[2]: Ֆրեյդից հետո տեղի ունեցած նրա հոգեվերլուծական դաղափարների վերաիաոուցումը և քննադատությունը ֆրեյդիստական դեղագիտության հասցեին անգամ նրա աշակերտների կողմից երևան հանեցին այդ ուսմունքի ճգնաժամը:

Ստեղծագործության մեջ ինտուիցիայի նշանակությանը ուշադրություն են դարձնում իրենք՝ արվեստագետները: Ի. Վ. Գյոթեի բառերով, բանաստեղծությունների ծննդյան պրոցեսը երևում է այսպես. «Նախապես դրանց մասին ես ոչ մի պատկերացում և ոչ մի նախազգացում չունեի, բայց դրանք անմիջապես տիրապետեցին ինձ և պահանջեցին անհապաղ մարմնավորում, այնպես որ ես պետք է տեղն ու տեղը, ակամա, ինչպես լուսնոտ, գրի առնեի դրանք»[3]: Սակայն գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ անգիտակցական, ինտուիտիվ պրոցեսների ամբողջ նշանակությամբ հանդերձ դրանց բացարձակացումը գիտականորեն սնանկ է: Ստեղծագործական պրոցեսում փոխադարձաբար գործում են անգիտակցականն ու գիտակցականը, ինտուիցիան ու բանականությունը, բնական ձիրքն ու ձեռք բերած ունակությունը: Ֆ. Շիլլերը

[1] Տե՛ս **Фрейд З.** Лекции по введению в психоанализ, вып. I, М., 1922, էջ 28:
[2] **Выготский Л. С.** Психология искусства. М., 1968, с. 110.
[3] Տե՛ս **Эккерман И. П.** Разговоры с Гёте. М.—Л., 1934, էջ 809:

գրել է. «Անգիտակցականն էլ բանականության հետ միացած ստեղծում է [illegible]»[1]:

Ու թեև բանականության վրա տեղի ունեցած ստեղծագործական պրոցեսի բաժինը, հնարավոր է, քանակապես չի գերակշռում, որակապես այն բնորոշում է ստեղծագործության շատ էական կողմերը: Գիտակցական նախասկիզբը վերահսկում է նրա գլխավոր նպատակը, գնդինդիրը և ստեղծագործության գեղարվեստական կոնցեպցիայի հիմնական ուրվագծերը, լուսավորում է արվեստագետի մտածողության «լուսավոր բիծը», և նրա ողջ կենսական ու գեղարվեստական փորձը կազմակերպվում է այդ լուսային բծի շուրջը: Գիտակցական նախասկիզբն ապահովում է արվեստագետի ինքնահետազոտումն ու ինքնավերահսկողությունը, օգնում է նրան ինքնաբուխ վերլուծելու և դնահատելու իր ստեղծագործությունը, հանելու ստեղծագործական հետագա ճանապարհին նպաստող եզրակացություններ:

Գիտակցական նախասկզբի դերը հատկապես կարևոր է խոշոր մասշտաբի ստեղծագործությունների ստեղծման ժամանակ: Եթե մանրավեպը կարելի է կատարել ներշնչանքով, ապա խոշոր ստեղծագործությունը իսոր, լուրջ կշռադատման կարիք ունի: Այդ կապակցությամբ տեղին է հիշել այն, որ Լ. Ն. Տոլստոյը գրել է «Պատերազմ և իաղաղության» առիթով. «Դուք չեք կարող պատկերացնել, թե որքան դժվար է ինձ այն դաշտի խոր հերկման նախնական աշխատանքը, որի վրա ես հարկադրված եմ ցանել: Կշռադատել ու մտածել այն ամենը, ինչ կարող է պատահել առաջիկա շատ մեծ երկրի բոլոր ապագա մարդկանց հետ, և լավ քննել միլիոնավոր հնարավոր զուգակցումներ, դրանցից 1/1000000 ընտրելու համար՝ սարսափելի դժվար է»[2]: Գիտակցական նախասկզբի նշանակությունը «կարամազով եղբայրների» վրա աշխատելիս ընդգծել է նաև Ֆ. Մ. Դոստոևսկին. «Իսկ այժմ ի մի է բերվում այն արդյունքը, ինչը 3 տարի կշռադատվել, կազմվել, գրի էր առնվել... Հավատում եք արդյոք, չնայած որ արդեն երեք տարի է գրի էր առնվում՝ մի այլ դլխում դրում եմ ու խոտանում, կրկին գրում եմ ու կրկին դրում»[3]:

Ստեղծագործական պրոցեսը հատկապես արդյունավետ է, երբ արվեստագետը գտնվում է ոգեշնչման վիճակում: Դա մտքի պայծառության, նրա աշխատանքի ինտենսիվության, զուգորդումների հարստու-

[1] **Шиллер Ф.** Собр. соч. В 7-ми т. М., 1957, т. 7, с. 560.
[2] Лев Толстой об искусстве и литературе. М., 1958, т. 1, с. 261—262.
[3] **Достоевский Ф. М.** Письма. В 4-х т. М., 1959, т. 4, с. 198—199.

թյան ու արագության, կենսական պրոբլեմների մեջ խոր թափանցման, ենթագիտակցության մեջ կուտակված կենսական ու գեղարվեստական փորձի հզոր «ներառման» և այն անմիջականորեն ստեղծագործության մեջ ներառելու ստեղծագործական-հոգեբանական յուրահատուկ վիճակ է։

Ոգեշնչվածությունը ծնում է անսովոր ստեղծագործական եռանդ, այն համարյա ստեղծագործության հոմանիշ է։ Պատահական չէ, որ պոեզիայի և ոգեշնչման կերպարը հին ժամանակներից ի վեր թևավոր ձին է՝ Պեգասը։ Ոգեշնչման վիճակում ձեռք է բերվում ստեղծագործական պրոցեսում ինտուիտիվ և գիտակցական նախասկիզբների լավագույն զուգակցումը։

2

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ՄԵԽԱՆԻԶՄՆԵՐԸ։ ՅՈՒՐԱՑՄԱՆ ԴՐՈՒՅԹԸ

Որոշակի իմաստով գեղարվեստական ընկալման (յուրացման) հոգեբանությունը գեղարվեստական ստեղծագործության հոգեբանության նկատմամբ հայելանման է։ Գեղարվեստական ստեղծագործության ընկալումը բազմապլանային է. այն իր մեջ համատեղում է՝ անմիջական հուզական ապրումներ. հեղինակի մտքի զարգացման տրամաբանության ըմբռնում. գեղարվեստական մշակույթի ամբողջ ոլորտը յուրացման ակտի մեջ ներքաշող զուգորդությունների հարստություն ու ճյուղավորվածություն։

Գեղարվեստական ընկալման մոմենտ է յուրացնողի կողմից կերպարների ու դրույթների «փոխադրումը» ստեղծագործությունից դեպի սեփական կենսական իրադրությունը, հերոսի նույնականացումը իր «ես»-ի հետ։ Նույնականացումը զուգակցվում է հերոսին ընկալող սուբյեկտի դիմակայության և նրան որպես ուրիշի նկատմամբ վերաբերմունքի հետ։ Նման զուգակցման շնորհիվ յուրացնողը հնարավորություն է ձեռք բերում երևակայության, գեղարվեստական ապրումի մեջ տանուլ տալու կյանքում չհաղթահարված դերերից մեկը և կենսափորձ ձեռք բերելու ոչ թե այդ ապրած, այլ կյանքի տանուլ տված ապրումներում։

Գեղարվեստական յուրացման մեջ խաղային մոմենտը հենվում է արվեստի բուն բնույթի խաղային ասպեկտների վրա, որը ծնվում է արտաքին աշխատանքային գործունեության բնագավառում, որտեղ պատանեկության մի ինչուն ժամանակ նախապատրաստություն է կատարվում դերային մոմենտը մի յուրահատուկ գործողություն է, որը կատարում է ինֆորմացիան ուղարկողը յուրացնողի աշխարհընկալման ու գիտակցության վրա։

Սակայն գեղարվեստական յուրացման ամբողջ բարդ պրոցեդուրան չի կարելի հանգեցնել քննարկված ասպեկտներին։ Նրա մեխանիզմում առանձնակի կարևոր մոմենտ է պլեներ՝ տեսողության, լսողության և այլ զգայությունների փոխգործողությունն արվեստի ընկալման պրոցեսում։

Ավելի մանրամասնորեն քննենք այդ հարցը, դիմելով դերասանական ընկալման համար առավել բարդ արվեստի տեսակի, ինչպիսին երաժշտությունն է, բնագավառից բերված օրինակների։

Երաժշտական լսողական պատկերները որոշակի ներգործություն են ունենում տեսողական շարքի վրա յուրացնողի երևակայության մեջ։ Դրա վրա է հիմնված բանաստեղծական հնչյունի գունավորվածության պրոբլեմը, որը հատկապես իրեն դրսևորեց սիմվոլիստների պոեզիայում։ Նույն այդ էֆեկտն է ընկած երաժշտության դունավոր տեսունակության հիմքում, որին տիրապետում էին որոշ կոմպոզիտորներ ու դեղանկարիչներ։ Երաժշտության մեջ այդ մոմենտի գիտակցումը կապված է լուսաներաժշտության պրոբլեմների, մասնավորապես ռուս կոմպոզիտոր ու դաշնակահար Ա. Ն. Սկրյաբինի ստեղծագործության հետ։ Իսկ գեղանկարչության մեջ երաժշտական նախասկզբի դիտակցման համար հատկապես շատ բան է արել լիտվացի արվեստագետ Մ. Կ. Չյուրլյոնիսը։

Հնչյունի ընկալման լուսային ասպեկտը գեղարվեստական յուրացման հոդնֆիգիկական հնարավոր օժանդակ մեխանիզմներից մեկն է։ Նման երկրորդ մեխանիզմը կապված է գրական-սյուժետային և տեսողաֆիգուրային զուգորդումների հետ։ Այդ մոմենտը հատուկ է նաև երաժշտական ընկալմանը, ընդ որում ոչ միայն երաժշտական արվեստի այնպիսի համապրական տարատեսակությունների, ինչպիսիք են, ասենք, օպերան, երգային ստեղծագործությունն ու օրատորիան, որոնք

ունեն որոշակի գրական-սյուժետային հիմք, այլև սիմֆոնիկ երաժշտությանը։ Ֆրանսիացի նշանավոր դաշնակահարուհի Մ. Լոնգը պատմում է, որ Կ. Դեբյուսին երաժշտությունն ընկալում էր տեսողական-գրական կերպարներում։ Եվ պատահական չէ, որ անգլոսաքսոնական կենցաղի հետ կապված մինստրելները Դեբյուսիի կողմից ընկալվում էին Տուլուզ-Լոտրեկի աչքերով։ Նրանց արվեստը «իր մեջ թաքցնում է զվարճավայրերի թովիչ հրապույրը, գիշերային կաբարեների մթնոլորտը...»։

Երաժշտական ընկալմանն արդյոք օգնո՞ւմ են գրական ու տեսողական զուգորդությունները։ Որոշ տեսաբաններ ենթադրում են, որ ունկնդիրը երաժշտությունն ընկալելիս պետք է տեսնի նկարները, պլաստիկ կերպարները, որ նրա առջև անսպասելիորեն ծավալվում են տեսողական, իմաստային սյուժեներ։ Այսպես երաժշտության ապրումները լիարժեք չեն։ Մյուս տեսաբանները, ընդգծելով երաժշտական լեզվի ուրույնությունը, նրա սեփական հարստությունն ու [illegible], ենթադրում են, որ երաժշտությունը կարիք չունի հնչյունային շարքի փոխանցմանը տեսողականի և որ վերջինս մահափորձ է երաժշտության մաքրության դեմ։ Գործնականում երաժշտության ընկալման պրոցեսը բարդ ու բազմաշերտ է, այն իր մեջ կարող է ընդգրկել սինեսթեզիա, տեսողական ու արտաերաժշտական այլ զուգորդումներ։

2. Հայնեն «Ֆլորենտական գիշերները» վիպակում խոսում է երաժշտական երկրորդ տեսողության՝ յուրաքանչյուր տոնի ժամանակ լիովին համապատասխան ձայնային ֆիգուր տեսնելու ընդունակության մասին և նկարագրում է մեծ ջութակահարի համերգից ստացած իր տպավորությունները. «...նրա կնտնտոցի յուրաքանչյուր նոր թափահարման հետ իմ առջև հառնում էին տեսանելի կերպարներ ու պատկերներ. Պագանինին հնչող հիերոգլիֆների լեզվով ինձ պատմում էր բազում վառ եղելություններ...»[1]։ Հայնեի երևակայությունը երաժշտական կերպարները ձևափոխում էր տեսողականի ու գրականի։ Եվ դրանում երաժշտական ընկալման նորմաների խախտում չկա։ Երաժշտական ընկալման ժամանակ զուգորդությունների բնույթը պայմանավորված է մարդու օժտվածության ուղղությամբ, նրա փորձով, հիշողությամբ պահված գեղարվեստական ու կենսական տպավորությունների զինանոցով։ Այսպես, ֆրանսիացի հոգեբան Թ. Ռիբոն նկատել է, որ երաժշտությունը

[1] Гейне Г. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1958, т. 6, с. 369.

հատկապես հաճախ է առաջ բերում նկարներ ու պատկերավոր տեսարաններ այն մարդկանց մոտ, որոնք զբաղվում են նկարչությամբ ու գեղանկարչությամբ։

Գեղարվեստական ընկալման կարևոր ասպեկտ է նրա այլաբանազուգորդական բնույթը: Զուգորդումների շրջանակը լայն է. նմանություններ գեղարվեստական մշակույթի հայտնի փաստերի հետ, արտագեղարվեստական կապեր, կենսական ապրումների մասին հիշողություններ։ Զուգորդությունները հարստացնում են երաժշտության ընկալումը, այն դառնում է ավելի լրիվ, ավելի ծավալուն։ Ունկնդրի ամբողջ կենսափորձը երաժշտության միջոցով բեկվում է նրա ապրումների պրոցեսում։ Արտաերաժշտական զուգորդությունները ռիթմի շնորհիվ հարազատացած են ժեստի, շարժման, պարայնության հետ։ Պարտիտուրային զգայուն «ընթերցումը» օգնում է երաժշտական ընկալման խորացմանը։

Գեղարվեստական յուրացման երկրորդ մեխանիզմը կապված է տարածաժամանակային զուգորդությունների հետ։ Ստեղծագործության ընկալումը ներառում է երեք կարևոր տարր. ներկայի յուրացումը (երաժշտական անմիջական հնչումը, կտավի վրա պատկերածի, տվյալ պահին ընթերցված գրական տեքստի հրատապ ընկալումը և այլն), անցյալի յուրացումը (արդեն ունկնդրածի, ինչ-որ ժամանակ տեսածի կամ ընթերցածի անընդհատ համեմատում. պոեզիայում ընկալման այդ ասպեկտն ուժեղանում է հանգով, գեղանկարչության մեջ՝ պատկերվածին նախորդած իրադարձությունների «ընթերցմամբ» ու լրացուցիչ մտածմամբ) և ապագայի յուրացումը (գեղարվեստական մտքի շարժման տրամաբանության մեջ թափանցելու հիման վրա՝ նրա հետագա զարգացման կռահումը. կերպարվեստում հետազդեցության, գրական սյուժեի զարգացման մասին պատկերացումը և այլն)։

Գեղարվեստական ընկալման մեխանիզմի առանձնահատկություններից մեկը պայմանավորված է նրանով, որ արվեստի յուրաքանչյուր տեսակ որոշ իմաստով կատարողական է: Օրինակ, լեհ հետազոտող Ե. Ժեմելը գրական արտահայտության մեջ տեսնում է ծրագրավորված կատարողին։ Այլ կերպ ասած, գրական ընկալման ժամանակ մի անձի մեջ զուգակցվում են կատարողը («իր համար») և յուրացնողը[1]։ Ընթերցումը, ինչպես նաև «կատարողականությունն իր համար» արվեստի մյուս տեսակների ընկալման ժամանակ, ունի իր ոճը։ Գրական մեկ-

[1] Problemy odbioru i odbiorcy. Wroclaw, 1977, c. 82.

նույն երկը կարելի է «կատարել իր համար» տարբեր ձևով, այսինքն՝ կարդալ ու մեկնաբանել տարբեր բանալիով։

Արվեստի ընկալման հոգեբանական կարևոր գործոն է յուրացման դրույթը, որը հենվում է նախորդ ամբողջ փորձով պատմականորեն մեր գիտակցության մեջ ամրապնդված մշակույթի նախընթաց համակարգի վրա։ Յուրացման դրույթը նախնական տրամադրվածություն է դեպի ընկալումը, որը գործում է գեղարվեստական ապրումի ամբողջ պրոցեսի ընթացքում։

Հենց նման տրամադրվածությամբ էլ բացատրվում է այն, որ երբ 1911 թ. Ս. Ս. Պրոկոֆևը Լուսաստանում համերգի ժամանակ առաջին անգամ կատարեց ավստրիացի կոմպոզիտոր Ա. Շենբերգի պիեսները, դահլիճում հոմերական բրքիչ տիրեց։ Իր՝ Պրոկոֆևի, երկրորդ առնատը պրահոսության մեջ անվանեցին «ներդաշնակ անհեթեթությունների վայրենի օրգիա»։ 40-ական թվականների վերջին Դ. Դ. Շոստակովիչի և նույն այդ Պրոկոֆևի ստեղծագործություններն անվանեցին «խառնաշփոթության երաժշտության փոխարեն»։

«Նոր երաժշտություն» անվանվող երաժշտական նոր դպրափարների հրևան գալը տեղի է ունենում ցիկլային կերպով (մոտավորապես 300 տարին մեկ)։ Յուրաքանչյուր «նոր երաժշտություն» ներդաշնակության հասկացության մեջ հանգեցնում է արմատական փոփոխությունների։ Արվեստում նորը յուրացնելու համար պահանջվում է հին դրույթից չկտրվելու պատրաստություն, այն արդիականացնելու և ստեղծագործությունն իր ամբողջ անասվորության ու պատմական օրիգինալության մեջ անկանխակալ ընկալելու ընդունակություն։ Արվեստի պատմությունը սովորեցնում է չշտապել դատավճիռներ կայացնելիս։ Արվեստի նորացումը, ստեղծագործության նոր միջոցների ու սկզբունքների հրևան գալը չի նհամացնում անցյալի գեղագիտական արժեքների նշանակությունը։ Գլուխգործոցները մնում են մարդկության հավերժական ժամանակակիցներ, և նրանց գեղարվեստական հնդհնակությունը նրանց ընկալման ելակետային դրույթն է։

Գեղարվեստական տեքստի ընկալման ժամանակ կարևոր է յուրացման տրամադրությունը, որը գոյանում է շնորհիվ այսպես կոչված յուրացման նախազգուշացման։ Վերջինս պարունակվում է ստեղծագործության անվանման և նրան ուղեկցող սահմաններում ու պարզաբանումներում։ Այսպես, դեռ գրական տեքստը կարդալ չսկսած, մենք արդեն գիտենք, որ չափածո, արձակ կամ դրամատիկական երկ ենք ընկալելու, ինչպես նաև ժանրը նշող ենթավերնագրից և պանազան հատկանիշներից իմանում ենք, որ մեզ պոեմ կամ վեպ, ողբերգություն կամ կատակերգություն է սպասում և այլն։ Այդ նախազգուշացնող ինֆորմացիան պայմանավորում է սպասման մեկարդակը և որոշում է յուրացման դրույթի որոշ կողմերը։

Բացի այդ, ստեղծագործության արդեն առաջին տողերը, տեսարանները, էպիզոդները պատկերացում են տալիս նրա ամբողջականության մասին, ստեղծագործական այն միասնության առանձնահատկությունների մասին, որը յուրացնողը պետք է գեղագիտորեն յուրացնի։ Այլ կերպ ասած, ոճը, որը և ստեղծագործության գեղարվեստական ամբողջության կրողը, երաշխիքը, արտահայտիչն է, նույնպես պայմանավորում է ընկալողի տրամադրությունը որոշակի հուզական-գեղագիտական ալիքի վրա։ Ոճի ռեցեպցիոն-ինֆորմատիվ նշանակությունն էլ հենց այն է, որ այն որոշում է ընկալման պոտենցիալը, այսինքն՝ իմաստային ու արժեքային ինֆորմացիայի որոշակի ծավալ ընկալելու պատրաստությունը։

Յուրացման դրույթը ծնում է որոշակի յուրացման սպասում, իսկ այն իր մեջ ընդգրկում է ընկալողի ոճական տրամադրության ստեղծումը և ժամանային կողմնորոշվածությունը։ Ս. Մ. Էյզենշտեյնն իրավացիորեն նշել է. «Վարպետը ոճականորեն այնպես է դաստիարակված Զարլի Չապլինի կամ Խառնո Մարքսի կատակերգություններով, որ նրանց ամեն մի բանն արդեն կանխավ ընկալում է նրանց ոճական բանալիով։ Բայց այդ պատճառով ոչ քիչ ողբերգություն տեղի ունեցավ մի ժանրից մյուսին հեղինակի անցման ժամանակ։ Որի կամիկն ուզում է, օրինակ, սկսել աշխատել դրամայում կամ պաթետիկն ուզում է անցնել կոմիկական ժանրի, նրանք պետք է հաշվի նստեն այդ երևույթի հետ»[1]։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՄԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄՆԵՐԸ

Արվեստի ընկալումը ճվիրական, աճձնական, ինտիմ պրոցես է, որն ընթանում է մարդու գիտակցության խորհում և դժվար է հաստատվում դիտման ժամանակ։ Այդ պրոցեսը կախված է կենսափորձից ու անհատի կուլտուրական պատրաստությունից (կայուն գործոններ) և նրա տրամադրությունից, հոգեկան վիճակից (ժամանակավորապես գործող գործոններ)։

Առաջին անգամ գեղարվեստական ընկալման պրոբլեմը տեսակա-

[1] Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6-ти т. М., 1966, т. 6, с. 273.

նորին իմաստավորել է Արիստոտելը կատարսիսի մասին իր ուսմունքում։ Արվեստի գեղարվեստական ներգործությունը նրա կողմից ըմբռնվել է որպես հոգու մաքրում կարեկցանքի ու սարսափի աֆեկտների օգնությամբ։ Գեղագիտության երկարատև պատմության ընթացքում գեղարվեստական ընկալման տեսությունը մեծ զարգացում չի ստացել իր բարդության ու այնպիսի դիսցիպլինների զարգացումից կախվածության պատճառով, ինչպիսիք են հոգեբանությունը, հոգեֆիզիոլոգիան։ Այդ պրոբլեմի ուսումնասիրման հիմնական եղանակը մընում էր տեսաբանի գեղարվեստական ստեղծագործության վրա սեփական ռեակցիաների ինքնադիտումը, որը բաղդատվում է ուրիշ մարդկանց կողմից արվեստի ընկալման պրոցեսի դիտումների հետ։ Այժմ քացված են գեղարվեստական յուրացման փորձարարական ուսումնասիրման հնարավորություններ. գեղարվեստական ընկալման բնույթն ու խորությունը չափելի են և կարող են դառնալ հոգեֆիզիոլոգիական գիտափորձի առարկա։

Գեղարվեստական յուրացման փորձարարական ուսումնասիրումն սկսվել է դեռևս XIX դ. վերջին։ Այդ ուսումնասիրումը կառուցվում էր այն բանի վրա, որ փորձերի ժամանակ ունկնդիրները բանավոր բնութագրում էին իրենց տեսողական ու հուզական տպավորությունները որոշակի հարցերի՝ «քաց» (սեփական բառերով իր տրամադրությունների ու զուգորդությունների նկարագրությունը) և «փակ» (յուրացնողին մակդիրներ են առաջադրվում, որոնցից նա ընտրում է այնպիսիք, որոնք արտացոլում են նրա տպավորությունները լսած երաժշտության մասին), օգնությամբ։ Արդյունքը լինում էր այն, որ երբեմն ստացվում էին լսած երաժշտության մասին տպավորությունների վիպատրական նկարագրություններ։ Այդ փորձերն անբավարար են բացահայտում գեղարվեստական ընկալման մեխանիզմի բարդությունը, բայց երևան են հանում նրա անհատական տարբերությունների հետաքրքրություն ու նրա երկու ձևերը. *1)* բուն իմաստով ընկալումը (ստեղծագործության իմաստի գիտակցումը, նշանային համակարգի վերծանումը և երաժշտական տեքստի ըմբռնումը). *2)* ընկալման ռեակցիան (յուրացնողի հոգում արթնացող զգացմունքների ու մտքերի շարքը)։

Գեղարվեստական ընկալման փորձնական ուսումնասիրումը բարդանում է նրանով, որ յուրացնողը զրկում է անբնական պայմաններում։ Ջրալով, որ իրեն գնում են, նա ընդառաջ է գնում փորձարկողի ապասելիքներին, «բռնի կերպով» կենտրոնանում է, որպեսզի հնարավորություն ունենա բնութագրելու իր տպավորությունները։

Ընկալումը կախված է յուրացնողի կուլտուրական ընդհանուր պատրաստությունից ու գեղագիտական փորձից, արվեստի տվյալ տեսակի լեզվի և նրա վերծանման եղբույրների իմացությունից։ Դրանից կախված կարելի է առանձնացնել յուրացնողների տիպարաձական տարբեր խմբեր, որոնք միավորված են արվեստի նկատմամբ միատեսակ վերաբերմունքով, միատեսակ արժեքային կողմնորոշումներով։ Նման խմբերի յուրահատկությունն անհրաժեշտ է հաշվի առնել յուրացումն ուսումնասիրելիս։ Օրինակ, խմբերից մեկին կարելի է դասել այն երիտասարդներին, որոնք երաժշտություն են լսում պարի հրապարակներում, հաճախում են էստրադային համերգներ և հեռուստացույցով դիտում են երաժշտական հաղորդումներ։ Մյուս խումբը կազմում է այն երիտասարդությունը, որը տարված է ջազով և երբեմն հաճախում է օպերային թատրոն, երրորդը՝ այն երիտասարդությունը, որը երգում է ժողովրդական երգեր, լսում է ռադիո և մասնակցում ինքնագործունեության, որտեղ կատարվում են սովետական կոմպոզիտորների երգեր։ Չորրորդ խումբը՝ սիմֆոնիկ երաժշտության սիրահարներն են։ Իմանալով, թե այդ խմբերից որին է պատկանում ունկնդիրը, կարելի է առավել կամ պակաս չափով ճշգրտորեն ենթադրել, թե նա ինչպես է ընկալելու գեղարվեստական տվյալ երկը։

3

ԱՐՎԵՍՏԸ ՈՐՊԵՍ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ԱՌԱՐԿԱ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏ ԵՎ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՅՈՒՐԱՑՈՒՄ

Գեղարվեստական ընկալումն արվեստի ստեղծագործության ու յուրացնողի փոխհարաբերությունն է, որը կախված է վերջինիս սուբյեկտիվ առանձնահատկություններից և գեղարվեստական տեքստի օբյեկտիվ հատկություններից, գեղարվեստական ավանդույթից, ինչպես նաև հասարակական կարծիքից և լեզվանշանագիտական պայմանականություններից, որը հավասարապես գործում են հեղինակը և ընկալող սուբյեկտը։ Այդ բոլոր գործոնները պատմականորեն պայմանավորված են պարագրջանով, միջավայրով, դաստիարակությամբ։ Ընկալման սուբ-

յեկտիվ ասպեկտները որոշվում են տվյալ մարդուն հատուկ անհատական առանձնահատկություններով՝ օժտվածություն, երևակայություն, հիշողություն, անձնական փորձ, կենսական ու գեղարվեստական տպավորությունների պաշար, մտքի ու զգացմունքների կուլտուրական նախապատրաստություն։ Գեղարվեստական ընկալմանը յուրացնողի պատրաստվածությունը կախված է այն բանից, թե նա անձամբ ինչ է ապրել և ինչ է իմացել գրքերից, քաղել արվեստի մյուս բնագավառներից։ Վերջինս կարելի կլիներ անվանել կենսական երկրորդ փորձ։

Գեղարվեստական տեքստն իր մեջ կրում է միտքը թե՛ պլաստիկ ձևով, թե՛ գաղափարների ձևով, որոնք չեն միջնորդավորված։ Ստեղծագործության իմաստաբանական կենտրոնը կարող է տեղաշարժվել ինչպես պատկերավորման նախասկզբի կողմը, այնպես էլ ոչ պլաստիկ, բուն իմաստով ինտելեկտուալ նախասկզբի կողմը։ Չի կարելի ո՛չ ժխտել, ո՛չ չափազանցնել ստեղծագործության մեջ այդ նախասկիզբներից ոչ մեկը։ Այսպես, գեղանկարչության կամ քանդակագործության մեջ անվանումն իր մեջ ամփոփում է յուրացման ոչ պլաստիկ ասպեկտը։ Գրական տեքստում պատկերավորման նախասկզբի հետ միասին առկա է նաև ոչ պլաստիկականը։ Այդ մասին վկայում է ինտելեկտուալ գրականության փորձը, ինչպես նաև սիմվոլիկ կերպարների առկայությունը տարբեր ուղղությունների ու ժանրերի գրական ստեղծագործություններում։ Իր տևական հետազոտություններում Գ. Լևինգը համոզիչ կերպով հերքեց «պոեզիան խոսող գեղանկարչություն է» դրույթը։

Ստեղծագործությունը կառուցվածք է, որը որոշում է ընկալող սուբյեկտի ակտիվությունն ապրնացնող ընկալումը։ Ուստի արվեստը, իսկ նրա հետևից նաև գեղագիտությունը, պետք է կողմնորոշվեն դեպի գործընթացման պրոցեսում դասվող իրենց ժամանակակից յուրացման փիտակցությունը։ Այդպիսի կողմնորոշիչ պետք է լինի գեղարվեստորեն ընկալունակ գիտակցությունը, որն առաջ է անցել իր դարից։ Ընդ որում կարևոր է ընթերցողին, ունկնդրին կամ դիտողին չհամարել գեղարվեստական հաղորդակցման վերջնական կետը։ Չէ որ գեղարվեստական ստեղծագործությամբ ոգևորված, դաստիարակված, ներշնչանքով վարակված մարդը որոշակիորեն ներգործում է իրականության և գեղարվեստական հետագա պրոցեսի վրա։ Եվ նման ներգործությունը ևս վերջնական կետ չէ, քանի որ նրանից է սկսվում գեղարվեստական ստեղծագործության հետագա առաջադիմական շարժումը։

Բացահայտելով ստեղծագործության դոյաբանության որոշ պարագաներ, գրականագետ Մ. Նաումանը (ԳԴՀ-ից) նշում է, որ գեղարվեստական տեքստի տեսքով ներկայացված գրական-գեղարվեստական գործունեության պատրաստի արտադրանքի երևան գալով ստեղծագործությունը լինելության փուլից անցնում է կեցության ստադիան, իսկ գործունեությունը վերածվում է «առարկայացած գործունեության»։ Սակայն որպես «առարկայացած գործունեություն» ուղածդ գործունեության, այդ թվում նաև գեղարվեստական, արդյունքը գոյություն ունի միայն հնարավորության մեջ։ Այն «իրականության մեջ» արտադրանք է դառնում միայն սպառման պրոցեսում։ Այդ պատճառով էլ, գրում է Մ. Նաումանը, «մինչև այժմ, քանի դեռ... ստեղծագործությունը չի յուրացվում ընկալման պրոցեսում, չի դառնում հասարակական ու անհատական այն գիտակցության անբաժան մասը, որի առարկայացած արտահայտությունն է նա, նրա գոյությունը լիարժեք չէ, այն դեռևս «պատրաստ» չէ, գոյություն ունի սոսկ որպես պոտենցիալ ստեղծագործություն»[1]։

Ստեղծագործության աշխարհն առարկայացած է լեզվում, և ընկալող բափանցում է այդ աշխարհը միայն այդ առարկայացածության միջոցով՝ գեղարվեստական տեքստի միջոցով, որը նշանների կարգավորված, բայց, հարաբերականորեն ավարտված հաջորդականություն է, որը համապատասխանում է կարգավորված, բայց և հարաբերականորեն ավարտված իմաստաբանական կառուցվածքին։ Այդ իմաստով տեքստը միշտ փակ է։ Իսկ գեղարվեստական ստեղծագործությունը՝ տեքստ է իր բացվածության, իր սոցիալական կապերում, իր հասարակական ծագման ու կեցության մեջ, սոցիալական գործառման մեջ իր ընդգրկվածությամբ։

Ստեղծագործությունն իրեն նույնական է միայն հարաբերականորեն։ Նա բացարձակորեն նույնական, իրեն հավասար կարող էր լինել, եթե նրա իմաստն արտահայտող նյութական օբյեկտները՝ նշանները, գեղարվեստական ընկալման պրոցեսում հարաբերակցվելիս չփոխվող լեզվով, իրականությամբ և իդեալներով։ Սակայն դա չի նշանակում ստեղծագործության ռելյատիվիստական լուծում նրա ընկալումների անսահման քանակության մեջ։ Ստեղծագործության գոյությունն ու ընկալումը պայմանավորող սոցիալական ոլորտների (մշակույթի,

[1] *Տե՛ս* Общество, литература, чтение. Восприятие лутературы в теоретическом аспекте. М., 1978, *էջ* 69—70:

հասարակական կարծիքի, լեզվի) ամբողջ փոփոխությամբ հանդերձ, նա այնուամենայնիվ իր մեջ պարունակում է յուրացման կայուն ծրագիր. դա ողբերգություն է կամ կատակերգություն, դրա սյուժեն վերարտադրում է իրադարձությունների որոշակի հաջորդականություն. դրանում հաստատուն է պլաստիկ պատկերների համակարգը և նրա հետ կապված գաղափարների ու գնահատականների համակարգը:

Ի. Վ. Գյոթեն ընդգծում էր, որ հատկապես մարդկանց է վիճակված «կյանքի» կոչել «հոգու և սրտի» ստեղծագործությունը, որը բաղկացած է միայն «բառերից և տառերից»[1]: Ստեղծագործությունը (և դա է գեղարվեստական յուրացման յուրատեսակությունը) մտերմորեն դիմում է իրեն ընկալող մարդուն, նրա հետ մտնում է անձնական շփման մեջ և փոխներգործում է նրա անկրկնելի անձնական փորձի վրա: Այդ պատճառով էլ յուրաքանչյուր ընթերցողի մոտ ստեղծվում է Նաստաշա Ռոստովայի ի՛ր կերպարը ու «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի ի՛ր կոնցեպցիան: Որոշ իմաստով, որքան հանդիսատեսներ, այնքան էլ համլետներ: Ընդ որում հանդիսատեսների բազմությունը բազմապատկվում է դարձյալ նաև կատարողների բազմությամբ. այնքան Համլետներ, որքան հանդիսատեսներ դիտել են Համլետ-Սմոկտունովսկուն, Համլետ-Սքոֆիլդին, Համլետ-Վիսոցկուն: Եվ այնուամենայնիվ Համլետը մեկ է ու միասնական՝ Վ. Շեքսպիրի Համլետը: Նա անփոփոխ է, իսկ նրա կատարողներն ու յուրացնողները սոսկ տարափոխում են այդ կերպարում ամփոփված գեղարվեստական ինֆորմացիան:

Մանկական թատրոնի հանդիսասրահում ներկայացման ժամանակ կարելի է լսել, թե ինչպես են փոքրիկ յուրացնողներն ընկալում պիեսի գործողությունը. «Ե՛տ նայիր», բղավում են նրանք Կարմիր գլխարկին, որը չի նկատել գայլին. «Հեռացի՛ր», վռնդում են նրանք գորշ ավազակին: Երեխաներն իրենց պահում են այնպես, կարծես գեղարվեստական տեքստն իր մեջ չի փակված և նրան կարելի է խառնվել հետադարձ կապի միջոցով: Իսկ ինչպե՞ս պետք է ընկալել արվեստը: Ճի՞շտ է արդյոք նրա այնքան ակտիվ ու անմիջական ընկալումը: Հայտնի է մի պատմություն, երբ Վ. Շեքսպիրի «Օթելլո» ողբերգության ներկայացման ժամանակ միանգամայն չափահաս հանդիսատեսը մանկականորեն այնքան միամիտ էր ու չափից ավելի ակտիվ, այնպես էր տարված գործողությամբ, այնպես էր զայրացած Յագոյի նենգությունից, որ թռավ բեմ ու սպանեց Յագոյին կամ, ավելի ճիշտ, այդ դերը

[1] Goethe J. W. Werke [Weimarer Ausgabel], Abteilung IV, Bd. 38, S. 228.

կատարող դերասանին: Ուշքի գալով ու գիտակցելով, թե ինչ է արել ինքը, այդ հանդիսատեսն ինքնասպան եղավ: Լեգենդը պատմում է, որ նրանց թաղեցին միասին և հուշարձանի վրա գրեցին. «Լավագույն դերասանին ու լավագույն հանդիսատեսին»: Սակայն լավագո՞ւյն է արդյոք այդ հանդիսատեսը: Ճի՞շտ է արդյոք մանկան դյուրահավատությամբ վերաբերվել գեղարվեստական ստեղծագործությանը՝ ընդունելով այն ռեալության փոխարեն: Թե՞ գեղարվեստական յուրացման առավել ճիշտ ֆորմուլը կլինի այն, որի դեպքում գեղարվեստական հույզերը զեղվում են ոչ թե ակտիվ գործողության մեջ, այլ գեղարվեստական ապրումում («ներդաշնակությամբ եմ արբենում» ու «ստի վրա արցունք թափում»): Իսկ գուցե գեղարվեստական մշակույթի լավագույն յուրացնողն այն մարդն է, որն ընդունակ է «սառը դիտումների մաքի՞»: Լուծելով այդ երկընտրանքը, Գյոթեն առանձնացնում է գեղարվեստական ընկալման երեք տիպ. 1) առանց դատելու զեղեցկությունից հաճույք ստանալը, 2) դատողություն, առանց հաճույք ստանալու, 3) դատողություն, հաճույք ստանալով, և հաճույք ստանալը դատելով: Հենց նրանք էլ, ովքեր ընդունակ են գեղարվեստական ընկալման վերջին տիպին, Գյոթեի կարծիքով, նորից վերաստեղծում են ստեղծագործությունը:

Գեղարվեստական յուրացման պրոցեսը շատ բարդ է: Եվ անգամ Գյոթեի տեսականորեն տարողունակ այդ դատողությունները չեն պատասխանում արվեստի ընկալման պրոցեդուրայի հետ կապված բազմաթիվ հարցերին: Արդյոք ընկալումը ակտի՞վ պիտի լինի և ինչպիսի՞ն է այդ ակտիվության չափը: Արդյոք ընկալումը հեղինակակենտրո՞ն է, մի՞ ակտիվ ընթերցում է, տեքստի հուզամտածողական պատճենահանում: Արդյոք պե՞տք է ընկալման ժամանակ տեղի ունենա գեղարվեստական կերպարների տարբերում ռեալներից, կամ թե պե՞տք է արդյոք ստեղծագործության հերոսին նույնացնել ինչ-որ կենդանի անձի հետ: Ինչպիսի՞ն պետք է լինի պոստռեցեպցիան, այսինքն՝ յուրացնողը պե՞տք է արդյոք ընդօրինակի հերոսին և նրա գործողությունները, թե՞ դա նրա ընկալման ծրագրում չի մտնում:

Այդ հարցերի, ինչպես և գեղարվեստական ընկալման առեղծվածների ու պարադոքսների թիվը շատ մեծ է: Ամենաբարդ հարցերից մեկը լուսաբանում է Լ. Ս. Վիգոդսկին, ցույց տալով, որ ընկալման պրոցեսում յուրացնողի տեսակետը տատանվում է հայեցողի և հայեցյալի գեղարվեստական դիրքորոշումների միջև. «Հերոսը կետ է... որից ել-

նելով հեղինակն ստիպում է մեզ քննել մնացած բոլոր դործող անձերին և տեղի ունեցած բոլոր իրադարձությունները... Հեղինակը ողբերդությունը դիտում է երկու պլանով. մի կողմից՝ նա ամեն ինչ տեսնում է Համլետի աչքերով, իսկ մյուս կողմից՝ նա բուն Համլետին տեսնում է իր սեփական աչքերով, այնպես որ ամեն մի հանդիսատես միանդամից թե՛ Համլետ է, թե՛ նրա հայեցողը»[1]:

Գեղարվեստական յուրացման բնույթը որոշվում է ոչ միայն գեղարվեստական տեքստով, այլև յուրացնողի առանձնահատկություններով: Նախքան ստեղծագործության իմաստն ու արժեքն ընկալելը, յուրացնողն ընկալում է նրա ինտոնացիոն–հուզական կողմը: Յուրացման ամբողջ պրոցեսն ընթանում է ինտոնացիայի ֆոնի վրա և նրա կատալիզացնող ներգործությամբ:

Ուզածդ գեղարվեստական տեքստի լայն ըմբռնված ինտոնացիայի տիպերից մեկը լիրիկական սուբյեկտի «ժեստն է»: Բ. Բրեխտն ընդգծում էր, որ գեղարվեստական խոսքի համար կարևոր է ժեստային տեխնիկան. «Խոսքը պետք է ճշտորեն հետևի խոսող անձի ժեստերին»[2]:

Ինտոնացիայի գեղարվեստական-հաղորդակցական հնարավորությունները բացահայտվում են տեքստում ընկած այդ ներքին ժեստում, որն ընդունակ է ներգործելու յուրացնողի վրա: Ոչ միայն ներազանգվածը, այլև ընթերցողը գրական երկի լուռ կամ բարձրաձայն ընթերցման ժամանակ կիրառում է ժեստային սկզբունք, իրացնելով երկի ինտոնացիոն պոտենցիալը: Ինտոնացիան իր մեջ կրում է և՛ իմաստային ինֆորմացիա, և՛ արժեքային կողմնորոշում դեպի գեղարվեստորեն յուրացվող աշխարհը:

Գեղարվեստական ընկալումը գեղարվեստական ստեղծագործությունը վերածում է գիտակցության փաստի, իրականացնում է հեղինակի գեղարվեստական մտքի յուրացումը յուրացնողի կողմից, որն իր ընդունակությունների չափով ու կուլտուրական պատրաստությամբ բարձրանում է մինչև շփումը Շեքսպիրի, Մոցարտի, Ռաֆայելի, Պուշկինի հետ: Կյանքի նկատմամբ մեծ արվեստագետների հարաբերության փորձը, նրանց աշխարհայացքը, նրանց ստեղծագործական կոնցեպցիան այս կամ այն չափով դառնում են յուրացնողի գիտակցության բովանդակությունը, իրականության նկատմամբ նրա հարաբերության կողմնորոշիչը:

[1] **Выготский Л. С.** Психология искусства, с. 242.
[2] **Brecht B.** Über Lyrik. Berlin-Weimar, 1964, S. 101.

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ՕՐԵՆՔՆԵՐԸ

Գեղարվեստական տեքստի իմաստավորման ուղղությամբ յուրացնողի աշխատանքը գեղագիտական ճանույթի գործոններից մեկն է: Ստեղծագործության մատչելիության ու գեղոնիստական պոտենցիալի միջև օրինաչափ կապ կա: Գեղարվեստական տեքստի հասարակացումը տանում է դեպի նրա յուրացման դժվարության նվազեցում, որն իր հերթին հանգեցնում է ընկալման գեղոնիստական ասպեկտների նվազեցման: Տեքստի բարդացումն, ընդհակառակը, ուղեկցվում է գեղարվեստական ընկալման դժվարությունների բարձրացմամբ, նվազեցնում է ստեղծագործության մատչելիությունը, բայց յուրացման ջանքերի մեծ ծախսումը պայմանավորում է գեղարվեստական հաճույքի աճը: Այդ հակադիր տենդենցներում ծայրահեղ դիրքեր են գրավում, մի կողմից՝ բուրժուական մասսայական մշակույթն իր պրիմիտիվ պոպ-արտյան մանր իրերով (կիչ), իսկ մյուս կողմից՝ սնոբիստական էլիտար արվեստը: Իսկական բարձր արվեստը, գեղարվեստական կլասիկան միշտ գտնում է այդ երկու հակադիր տենդենցների փոխհարաբերության ճիշտ չափը, ստեղծագործության մատչելիության ու գեղոնիստական պոտենցիալի հարաբերության չափը:

Արվեստի մատչելիության ու մասսայականության պրոբլեմը երբեմն մեկնաբանվում է շատ պարզունակ և ուղղագծորեն: Այսպես, գրաքանագետ Դ. Շլենշտեդը (ԳԴՀ) առաջ է քաշում հետևյալ թեզը. «Այն, ինչին չի տիրապետել հասարակական անձերի մասսան, չի կարող նրշանակություն ունենալ հասարակական տեսակետից»[1]: Առաջին հայացքից միտքը կարող է թվալ ճիշտ, սրված ընդդեմ «արվեստր արվեստի համար» էլիտար գեղագիտության: Թվում է, թե խոսքն այստեղ դնում է արվեստի ժողովրդայնության գործոններից մեկի՝ նրա մատչելիության մասին: Սակայն ժողովրդայնությունը մատչելիության հոմանիշ չէ: Եվ նման հասարակացրած մեկնաբանության սուվերի տակ հեշտ են թաքցվում մասսայական մշակույթի մանր երևույթները:

Այդ կապակցությամբ տեղին է հիշել, որ անգամ այնպիսի կուսակցական հրապարակախոսին ու գրականագետին, ինչպիսին Դոբրոլյուբովն էր, որի ստեղծագործությունն անմիջականորեն ուղղված էր մասսայական ընթերցողին, Վ. Ի. Լենինը քննադատեց նրա համար, որ վերջինս ընթանում է ընթերցողների եռևից, իսկ հարկավոր է մի փոքր առ-

[1] Общество, литература, чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте, с. 174.

ջևում լինել[1]։ Արվեստը սոցիալապես կոչված է իր ետևից տանելու հասարակությանը։ Այդպիսին է Վ. Վ. Մայակովսկու նորարարական ստեղծագործությունը, որի դեմ, ի դեպ ասած, հետադիմական քննադատությունը պայքարում էր «մասսաներին այդ հասկանալի չէ» լոզունգով։ Արվեստում սոցիալականորեն արժեքավոր է ոչ միայն այն, ինչին տիրապետել է մասսան, այլև այն, ինչը պոտենցիալ կերպով բովանդակում է գաղափարագեղարվեստական բարձր արժեքներ, որոնց մակարդակին հասնելը դառնում է մշակութային այդ հարստությունների ստեղծագործական յուրացման կարևոր խնդիրը։ Այդ պատճառով էլ արվեստի հասկանալիության կատեգորիան, որը կարևոր նշանակություն ունի գեղարվեստական ընկալման տեսության մեջ, հարկավոր է դիտել որպես պատմականորեն փոփոխական կատեգորիա։

Գեղարվեստական հաճույքը գեղարվեստական յուրացման յուրահատուկ մոմենտ է։ Այն երաշխիք ու ցուցանիշ է այն բանի, որ արվեստը հաստատում է անձի ինքնարժեքային նշանակությունը և նրան չի դիտում միայն որպես սոցիալական գործառիչ, որը կոչված է վճռելու որոշակի պատմական խնդիրներ։ Արվեստի հումանիստական կարևոր իմաստն էլ այն է, որ այն իր գլուխգործոցներում հաստատում է, պատմական առաջադիմությունը ոչ միայն պետք է կերտվի մարդկանց ջանքերով, այլև հանուն նրանց, այն պետք է իրականացվի ոչ թե հակառակ անձի, այլ նրա միջոցով ու նրա համար։ Անձի ինքնաժեքային նշանակության հաստատումը դառնում է նրա սոցիալիզացման լրացուցիչ խթանը։

Ժամանակակից դիտության մեջ գեղարվեստական հաճույքի պրոբլեմն արդեն մի անգամ չէ, որ ենթարկվել է քանակական ու որակական վերլուծության։ Այսպես, մեծ հռչակ է ձեռք բերել ամերիկացի մաթեմատիկոս Ջ. Բիրկհոֆի ֆորմուլը, որի համաձայն գեղագիտական չափը (M) ուղղակի համեմատական է կարգավորվածությանը (O) և հակադարձ համեմատական է բարդությանը (C)։ Բիրկհոֆի բանաձևը՝ $M = \frac{O}{C}$։ Սակայն, մեր կարծիքով, առավել համոզիչ է Գ. Այզենկի տեսակետը, թեև այն չի ընդգրկում այնպիսի բարդ ֆենոմենի բոլոր կողմերը, ինչպիսին գեղագիտական չափն է։ Այզենկը գտնում է, որ գեղագիտական չափն ստեղծագործությունն է, և ոչ թե կարգավորվածության ու բարդության հարաբերությունը և առաջարկում է այսպիսի ֆորմուլ. $M = O \times C$։ Եվ իրոք, գեղարվեստական ընկալման և հաճույքի ինտենսիվությունն ուղիղ համեմատական է գեղարվեստական ֆենոմենի կարգավորվածությանն ու բարդությանը։ Մյուս բոլոր հավասար պայմաններում ավելի նվազ բարդություն ունեցող ստեղծագործությունն առավել մատչելի է, առավել մասսայական, բայց ավելի պակաս ներգործուն։ Այդպիսին ուշադրություն է դարձնում գեղարվեստական ընկալման էական մոմենտների վրա, որպեսզի յուրացնողը լրիվության ու բավարարվածության զգացում ճաշակի, գեղագիտական ձևը պահանջում է կրկնողություն և կարիք ունի բազմազանության։

Գեղարվեստական ընկալումն ստեղծագործորեն ակտիվ է, և այդ ակտիվությունն ուղիղ համեմատական է գեղագիտական հաճույքի ինտենսիվությանը, որն իր հերթին ուղիղ համեմատական է գեղարվեստական ստեղծագործության կարգավորվածությանն ու բարդությանը և նրանում բազմազանության ու կրկնողության հավասարակշռվածությանը։

Ընդ որում ստեղծագործության բարդությունը պետք է ուղղակիորեն համապատասխանի և պայմանավորված լինի նրա գեղարվեստական-կոնցեպտուալ խորությամբ։ Ճշմարիտ արվեստն ընթանում է ոչ թե յուրացնողի ետևից, այլ նրա առջևից, մարդուն և նրա գեղարվեստական ճաշակը բարձրացնելով առավել բարձր մակարդակի։ Յուրացնողից արվեստի այդ առաջ ընթացող գեղարվեստական պոտենցիալը նրա կարևոր օրինաչափությունն է, որը պայմանավորում է նրա սպառման բնույթը։

Հաշվի առնելով այդ ամենը, ինչպես նաև գեղարվեստական մշակույթի զարգացման սոցիալական տենդենցը սոցիալիստական հասարակության մեջ, կարելի է անել հետևյալ եզրակացությունները։

Նախ՝ գեղարվեստական մշակույթում կաճի կարգավորվածության ու բարդության մեծացման տենդենցը, ինչպես նաև միաժամանակ երկու ծայրահեղությունները՝ թե՛ բազմազանությունը, թե՛ կրկնողությունը։

Երկրորդ՝ անձի վրա գեղագիտական ներգործության խորացումը կզուգակցվի մասսաների վրա արվեստի ներգործության լայնացման հետ՝ ընդգրկելով շարունակ ավելի ու ավելի լայն շերտեր դրանց ներգրավումով արվեստի ամենաբարձր ու ամենաբարդ ձևերի սպառման մեջ։

Երրորդ՝ ամեն մի աշխատանք ստեղծագործական աշխատանքի վերածվելու տենդենցի զարգացման կապակցությամբ գեղարվեստական մշակույթում կաճի գեղարվեստական լեզուների բազմազանության, արվեստի տեսակների բազմազանության պահանջը։

[1] Տե՛ս В. И. Ленин о литературе и искусстве. М. 1979, էջ 641։

Գեղագիտությունը արվեստի տեսական պատմություն է

Գիտություն գեղարվեստական պրոցեսի մասին

1

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՊՐՈՑԵՍԻ ԴԻՆԱՄԻԿԱՅԻ ՕՐԻՆԱՉԱՓՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՓՈԽԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Գեղարվեստական փոխազդեցությունները մեկ կամ մի ամբողջ խումբ գեղարվեստական երևույթների տարբեր ազդեցություններն են մյուս կամ մի ամբողջ խումբ երևույթների վրա, դրանք արվեստի, որպես զարգացող համակարգի, տարրերի փոխադարձ կապեր են։

Գեղարվեստական ընդհանուր պրոցեսում ամեն ինչ միահյուսված է. չի կարելի հանդիպել զուտ տեսքով ազդեցության միայն մի տիպ, իսկ գիտական մոտեցումը պահանջում է գեղարվեստական փոխազդեցությունների տիպաբանության բացահայտում։ Այդ փոխազդեցությունները ունեն երկու «սեռ»՝ «կրավորական» (արվեստագետն ազդեցություն է կրում) և «ներգործական» (արվեստագետն ազդեցություն է գործում). երկու դաս՝ ներտեսակային (օրինակ, ներգրական կամ ներկինեմատոգրաֆիական) և միջտեսակային (թատրոնը ներգործում է գեղանկարչության վրա, երաժշտությունը՝ կինոյի, կինոն՝ գրականության ու հեռուստատեսության վրա)։ Միջտեսակային գեղարվեստական փոխազդեցությունները նման են ծաղիկների խաչաձև փոշոտման։ Տեղի է ունենում բանաստեղծի ու նկարչի, վիպասանի ու երաժշտի գեղարվես-

տական մտածողության առանձնահատկությունների ամենահազվագյուտ զուգադիպություն, զուգադիպում են նրանց աշխարհայացքները, աշխարհի նկատմամբ նրանց գեղագիտական հարաբերության հիմնական սկզբունքները։ Այդ հիման վրա առաջանում են ոճական զուգադիպություններ (Ա. Ա. Բլոկը և Մ. Ա. Վրուբելը, Ն. Ն. Գեն և Լ. Ն. Տոլստոյը, Ի. Ի. Լևիտանը և Ա. Պ. Չեխովը)։

Գեղարվեստական փոխազդեցությունները դիտվում են տարբեր մակարդակներում. առանձին ստեղծագործությունների, առանձին արվեստագետների, գեղարվեստական հոսանքների, ուղղությունների և դպրոցների, վերջապես, դրական ամբողջ դարաշրջանների մակարդակով։ Ստեղծագործական անձի մակարդակով գեղարվեստական ներգործության օրինակ է Ն. Ա. Նեկրասովի ազդեցությունը Մ. Վ. Իսակովսկու պոեզիայի վրա, ուղղությունների մակարդակով՝ սենտիմենտալիզմի ազդեցությունը ռոմանտիկ արվեստի ձևավորման վրա, գեղարվեստական դարաշրջանների մակարդակով՝ հունական անտիկ աշխարհի ազդեցությունը Վերածնության արվեստի վրա և հին հռոմեական արվեստինը՝ կլասիցիզմի վրա։

Ըստ բնույթի գեղարվեստական փոխազդեցությունները կարող են տարբերակվել ուժեղների և թույլերի։ Կա գրական այսպիսի մի առակ. հայտնի մի գրող լսելով, որ քննադատը նրան վնասագրում է Զ. Դիկկենսի ավանդույթների ժառանգում, ասաց. «Պարզվում է, որ ես մի գրող էլ կա, որին ես պետք է կարդամ»։ Որքան էլ դա պարադոքսային է, միանգամայն հավանական է ինչպես գրողի, այնպես էլ քննադատի իրավացիությունը։ Գրողը կարող է կրել նախորդի ազդեցությունը, որի ստեղծագործությանը նա նույնիսկ ծանոթ չէ։ Հաճախ այնպես է լինում, որ մեծ արվեստագետը, կարծես լուծվելով համաշխարհային գեղարվեստական պրոցեսում, համընդգրկելի ներգործություն է ունենում նրա զարգացման վրա։ Անշուշտ, նման «լուծումը» չի նսեմացնում հանճարի ու նրա ստեղծագործության ինքնուրույն նշանակությունը։ Ֆիղիկայի լեզվով ասած, դրանք թույլ փոխազդեցություններ են. դրանք ունեն ընդգրկման տիեզերական լայնություն և ամենաարարդ պրոցեսների շերտերը թափանցելու վիթխարի խորություն։ Ստեղծվում է յուրատեսակ «գրավիտացիոն դաշտ», որի գործողության ոլորտն է ընկնում նոր դարաշրջանում անխուսափելիորեն ամեն մի արվեստագետ, ետ մղվելով կամ ձգվել մոտենալով, ժխտելով ստեղծագործական կրեդոն կամ շարունակելով իր մեծ նախորդի ավանդույթները։ Ֆ. Մ. Դոստոևսկին, օրինակ, համաշխարհային գրական պրոցեսի մեջ «լուծ-

վող» այդպիսի հանճար հանդիսացավ. նրա ստեղծագործությունը շատ բան որոշեց XX դարի գրական իրադրության մեջ։ Մ. Գորկին ետ մղվեց Դոստոևսկուց, Ֆ. Կաֆկան ձգողություն զգաց դեպի նա, Լ. Մ. Լեոնովը զարգացավ նրա ավանդույթների հունում։

Գեղարվեստական նման փոխազդեցությունն արտահայտվում է ոչ թե արվեստագետների հետագա սերունդների այս կամ այն ներկայացուցչի վրա մեծ նախորդի ստեղծագործության անմիջական ազդեցության, այլ յուրատեսակ ստեղծագործական դաշտի ստեղծման մեջ, որի ներգործության ոլորտն են ընկնում նրանք։ Նման ազդեցությունը քիչ է նկատելի, բայց ավելի ներգործուն է։ Ա. Քամյուն և Բ. Բրեխտը տարբեր ձևով, գաղափարական տարբեր հիմքի վրա և միաժամանակ ինչ-որ բանում շատ միանման ընկալեցին Դոստոևսկու՝ աշխարհի ամենափիլիսոփայական ու բարոյական գրողներից մեկի, ստեղծագործական դաշտի ազդեցությունը։ Նրանց ինտելեկտուալ արվեստի սկիզբ է առնում նրա գեղարվեստական սկզբունքներից։ Բրեխտը և Քամյուն ստեղծում են կոնցեպցիա-պիեսներ, կոնցեպցիա-վեպեր։ Բայց եթե Քամյուն շեշտը դնում է փիլիսոփայաբարոյական պրոբլեմատիկայի վրա և իր կոնցեպցիայի կենտրոնում դնում անձին, ապա Բրեխտը դիմում է փիլիսոփայաքաղաքական պրոբլեմատիկային և իր կոնցեպցիայի կենտրոնում դնում է ժողովրդին ու անձի հարաբերությունը ժողովրդի հետ։

Փոխազդեցությունները կարող են լինել երկու տեսակ. անհատական և ընդհանուր: *Օրինակ, Դոստոևսկին չմտավ Բրեխտի «անհատական», «մասնավոր», «անձնական» ավանդույթի մեջ և նրա վրա ազդեց որպես «ընդհանուր» ավանդույթ (թույլ փոխազդեցություն), ինչպես գեղարվեստական այն նվաճումները, որոնք դարձան ամբողջ գրականության սեփականությունը։ Իսկ «անձնական» ավանդույթը կապված է գրողի վրա նրա նախորդի անմիջական ազդեցության հետ (ուժեղ փոխազդեցություն)։*

Գեղարվեստական փոխազդեցությունները ստորաբաժանվում են նաև մի շարք տ ի պ ե ր ի։

Առաջին տիպ՝ ավանդույթների նորարարական շարունակությունը:

Երկրորդ տիպ՝ ետ մղում. *արվեստագետը նեգատիվ կերպով ընկալում է իր նախորդի ստեղծագործության առանձնահատկությունները և փոխազդող ստեղծագործությունների գեղարվեստական կոնցեպցիաներն ստացվում են հակադիր՝ օրինակ, պատկերման միջոցների և գեղարվեստական ձևերի նմանությամբ կամ մերձավորությամբ հանդերձ։*

Այդ փոխազդեցության հիմքում ընկած է ստեղծագործական սկզբունքների բարեկամություն-թշնամությունը։

Երրորդ տիպ՝ փոխառությունը, *փոխադրումը գեղարվեստական մի համակարգի տարրերից (սյուժետային սխեմայի, հանգամանքների, հերոսների բնավորությունների, կոմպոզիցիաների) մյուսին։ Այդ դեպքում նոր ստեղծագործության մեջ նշմարելի են աղբյուրի գծերը։ Սակայն փոխառած տարրերը ձուլվում են նոր կոլորիտին, աննշմարելիորեն փոփոխված գեղարվեստական ռիթմին, կերպարների այլ մեկնաբանմանը։*

Փոխառությանը մոտ է գեղարվեստական փոխազդեցության չորրորդ տիպը՝ ազդեցությունը, *որի ժամանակ արվեստագետն օգտագործում է* իր նախորդի գեղարվեստական փորձի որոշ կողմերը: *Այստեղ չեն պահպանվում բնագրի ոճական հատկությունները և գեղարվեստական ազդեցությունը հառնում է ամենաանսպասելի ներգործությամբ։*

Հինգերորդ տիպը ընդօրինակումն է՝ *հիմնական ոճական առանձնահատկությունների, կամ աղբյուրի ձևի, նախորդի ստեղծագործական եղանակի պատճենումը։ Ընդօրինակման դեպքում աղբյուրի օգտագործման աստիճանն առավել բարձր է, քան փոխառության ժամանակ, որովհետև վերջինս պատճենում է միայն աղբյուրի առանձին տարրերը, իսկ ընդօրինակումը՝ նրա բուն կառուցվածքը։*

Վեցերորդ տիպը ծաղրերգումն է *(պարոդիա), ընդօրինակումը, չափազանցրած կերպով բնագրի առանձնահատկությունների կրկնումը, որն արտահայտում է ծաղրական-քննադատական վերաբերմունք որոշ հերոսների և աղբյուրի գաղափարների նկատմամբ՝ նրա հնարավոր մեծարմամբ և անգամ նրա հատկությունների հիացմամբ։ Այդպիսին է պուշկինյան «Կոմս Նուլինի» փոխազդեցությունը շեքսպիրյան «Լուկրեցիայի»[1] հետ, ինչպես նաև սերվանտեսյան «Դոն Կիխոտի» փոխազդեցությունն ասպետական վեպերի հետ։*

Յոթերորդ տիպը էպիգոնությունն է՝ *ոչ ստեղծագործական ընդօրինակումը, որը բնորոշվում է մշակման աննշան աստիճանով, ողորմելի ընդօրինակությամբ, բնագրի հետ համեմատած գեղարվեստական պոտենցիայի նվազեցմամբ։ Էպիգոնության ստորին աստիճանը բանագողությունն է, ստեղծագործական լիակատար անզորությունը, գեղարվեստական փոխազդեցություն ստեղծագործական զրոյական պոտենցիալով, որը վերածվում է պարզապես գրագողության։*

---

[1] *Այդ մասին տե՛ս* **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч. В 10-ти т., т. 7, էջ 226:

Ութերորդ տիպը մրցությունն է. արվեստագետը կարծես փոխներգործում է իր մրցակից նախորդի հետ՝ որոշ առումներով սովորում, այլ առումներով ետ է մղվում նրանից դիտակցելով իր ոչ նմանությունը նրան և ձգտելով ստեղծագործորեն գերազանցել նրան։ Այդպիսին է, օրինակ, Մ. Յու. Լերմոնտովի վերաբերմունքը Ջ. Բայրոնի ստեղծագործությանը։

Իններորդ տիպը համակենտրոնացումն է. խոշոր արվեստագետն ամբողջացնում է իր նախորդների ու ժամանակակիցների մի ամբողջ համաստեղության ստեղծագործությունը։ Եվ նրանցից շատերը հետաքրքիր են դառնում սերունդների համար ոչ այնքան բուն իմաստով գեղարվեստական, որքան պատմամշակութային առումով, որովհետև նրանց ստեղծագործության մեջ ողջ կարևորը ներծծված է մեծ արվեստագետի ստեղծագործությամբ, որի գլուխգործոցներն էլ պահպանում են անանց արժեք։ Ռուսաստանի համար նման հանճար էր Պուշկինը, Իտալիայի համար՝ Դանթեն, Գերմանիայի համար՝ Գյոթեն, Անգլիայի համար՝ Շեքսպիրը։

Գեղարվեստական փոխազդեցության տասներորդ տիպն արտացոլում է համակենտրոնացմանը հակադիր պրոցես՝ խոշոր գրողի ստեղծագործության լուծումը գեղարվեստական հետագա պրոցեսում առանց նրա ստեղծագործությունների գեղարվեստական ու գեղագիտական ինքնուրույն նշանակության կորստի։ (Հիշենք, որ դա արվեստի հետագա զարգացման վրա ներգործության հատուկ ձև է։)

Գեղարվեստական փոխազդեցությունները կարող են լինել երկու տ ե ս ի. ազգամիջյան և ներազգային։ Իրենց հերթին, ազգամիջյան փոխազդեցություններն ստորաբաժանվում են ներռեգիոնալների (օրինակ, փոխազդեցությունները սլավոնական գրականությունների միջև) և միջռեգիոնալների (օրինակ, սլավոնական ռեգիոնի և ռոմանական գրականությունների միջև)։

Ազգամիջյան գեղարվեստական փոխազդեցություններն ընթանում են ինչպես անձնական մակարդակով (օրինակ, Ա. Ս. Պուշկին—Ա. Միցկևիչ), այնպես էլ արվեստի առանձին տեսակների (օրինակ, ռուսլեհական գրական կապերը) և ժողովուրդների ամբողջ գեղարվեստական մշակույթի մակարդակով (ճապոնական գեղարվեստական մշակույթն ազդեցություն գործեց XIX դ. վերջի—XX դ. սկզբի եվրոպական գեղանկարչության վրա)։

Ազգամիջյան համաշխարհային փոխազդեցությունները գեղարվեստական գարաշրջանների մակարդակով առանձնապես խոր ազդեցություն են գործում մարդկության գեղարվեստական մշակույթի վրա։ Մի ժողովրդի գեղարվեստական հայտնագործությունները ներգործում են շատ այլ ժողովուրդների գեղարվեստական մշակույթի վրա։ Ազգամիջյան գեղարվեստական փոխազդեցությունները սովորաբար ունեն իրենց էպիկենտրոնը (Հունաստանն՝ անտիկ գարաշրջանում, Իտալիան՝ Վերածնանքի գարաշրջանում, Ֆրանսիան՝ կլասիցիզմի գարաշրջանում)։

Մարդկության սոցիալ-պատմական զարգացման միասնությունը, չնայած արվեստի դինամիկ շարժման հարաբերական ինքնուրույնությանը, պայմանավորում է և՛ տարբեր ժողովուրդների գեղարվեստական գիտակցության ընդհանուր գծերը, և՛ ազգամիջյան գեղարվեստական փոխազդեցությունների կենսական հիմքը։

ԱՆԿՐԿՆԵԼԻՒ ԿՐԿՆԵԼԻՈՒԹՅՈՒՆԸ
(կուզադիպությունների տիպաբանությունը գեղարվեստական պրոցեսում)

Իսկ ինչո՞վ են պայմանավորված տարբեր ժողովուրդների արվեստում ընդհանուրի, նման դրսևորումները։ Կոմպարատիվիստների համար (Ա. Ն. Վեսելովսկին և համեմատական գրականագիտության նրա դպրոցը) ազգային մի արվեստի գեղարվեստական ներգործության գլխավոր ձևը մյուսի վրա, պատկերավոր մտածողության մեջ իրեն համամարդկային նախասկզբի գլխավոր կրող ծառայում էին, այսպես կոչված, թափառող սյուժեները։ Սակայն «թափառող սյուժեները» չեն կարող բացատրել բոլոր զուգադիպությունները տարբեր ժողովուրդների արվեստում։

Հաճախ դիտվում է գեղարվեստական երևույթների նմանություն, որն անբացատրելի է մի ազգի մշակույթի անմիջական ազդեցությամբ մյուսի վրա։ Վերհիշենք ճապոնական արվեստի զարմանալի ստեղծագործությունը՝ «Քարերի այգին»։ XIII դ. այդ կերտվածքը, որը կապված է Զենբուդդիզմի հետ, իր մեջ բովանդակում է փիլիսոփայական իոր կերպարներ, որոնք հատվում են արևմտյան քաղաքակրթության գաղափարների ու կերպարների հետ։ «Քարերի այգին» խոշորահատիկ սպիտակ ավազով ծածկված տարածություն է, որտեղ երևում են մամուռապատ փոքրիկ կղզյակներ և անսովոր քարեր։ Ոչ մի բնություն չի կարող ստեղծել այդքան ներդաշնակ քաոս և այդքան քաոսային ներդաշնակություն։ Քարի վրա սառած մարդու շնչառությունը չի խանգարում նրան մնալ նախաստեղծորեն բնական։ Եվ «Քարերի այգին», ոչ մի վերսալի զբոսայգու խուզած գեղեցկության հետ է «հատվում», այլ

ավելի շատ ֆրանսիական մշակույթի առավել ուշ ծնունդի՝ էկզիստենցիալիզմի հետ, որը հռչակեց կյանքի անհեթեթության, աշխարհը Ոչինչ հավասարեցնող գաղափարները։ «Քարերի այգին» պատկերավոր կերպով մոդելավորում էր տիեզերքը։ Քարերն ավազի մեջ՝ «հավերժության կղզյակներ են օվկիանոսում, կամ Ոչինչ», ինչպես հռչակել են իրենք՝ այդ այգին ստեղծողները։ Միանգամայն տարբեր կենսական հանգամանքներ, բայց որոնք թե՛ մեկ և թե՛ մյուս դեպքում կապված պատմական իրադրության հետ, ժամանակակիցներին թվալով անելանելի, հանգեցնում էին անհեթեթ աշխարհի գաղափարի յուրատեսակ գեղարվեստական մարմնավորման։

Ճապոնական «փիլիսոփայական այգում» «աճում են» 15 քարեր, բայց դրանք այնքան հմտորեն են տեղադրված, որ ինչ կետից էլ նայես, երևում է 12—13, լավագույն դեպքում 14 քար։ Մեր աչքի Տիեզերքի յուրատեսակ մոդելն է և այն, որ մենք երբեք բոլոր քարերը չենք տեսնի, գեղարվեստորեն արտահայտում է աշխարհի անըմբռնելիությունը նրա լրիվությամբ ու անսահմանությամբ։ Տասնհինգերորդ քարը պատկերավոր ձևով կարծես կրահում է «ինքնին իրի» կանտյան գաղափարը։

Մշակութային «հատումների» այդ դեպքը հայտնապես բացատրելի է գեղարվեստական մշակույթի ազգային ավանդույթների փոխազդեցություններով։ Սակայն տարբեր ժողովուրդների արվեստում զուգադրելի ու նման նախասկիզբների առաջացման բոլոր դեպքերը ենթարկվում են գիտական դասակարգման։

Գեղարվեստական երևույթների նմանության առաջին տիպն առաջանում է **տարբեր ժողովուրդների կյանքի պատմական ճանապարհների ուղղակի նմանության** շնորհիվ։ Տարբեր ժողովուրդների արվեստն իր զարգացման ընթացքում անցնում է նման փուլեր։

Գեղարվեստական երևույթների նմանության երկրորդ տիպը պայմանավորված է **գեղարվեստական մշակույթի պարուրաձև զարգացման դիալեկտիկայով**։ Սպիրալի առավել բարձր գալարի վրա տեղադրված կետում գտնվող երևույթները նախորդ գալարի համապատասխան կետի վերևում կրկնում են նոր հիմքի վրա զարգացման նախորդ փուլի ճական առանձնահատկությունները։ Այսպես, Վերածննդի դարաշրջանում նոր հիմքի վրա կրկնվեցին հին հունական արվեստի գծերը, իսկ կլասիցիզմում՝ Հռոմի արվեստի որոշ առանձնահատկությունները. Գ. Լեսինգի ռացիոնալիստական, լուսավորչական դրամատուրգիան կրկնվում է Բ. Բրեխտի ինտելեկտուալ, էպիկական դրամայում և այլն։

Գեղարվեստական երևույթների կրկնելիության երրորդ, ամենաբարդ ու քիչ ուսումնասիրված տիպը պայմանավորված է **գեղարվեստական մշակույթի զարգացման տարբեր ցիկլերի գոյությամբ**։ Վրաց գիտնական Շ. Նուցուբիձեն առաջ քաշեց արևելյան Վերածննդի գոյության արդյունավետ կոնցեպցիան, որն սկսվել է արևմտյանից առաջ և ունեցել է յուրատեսակ հարուստ առանձնահատկություններ։ Եվրոպակենտրոն կոնցեպցիայից հեռացումը թույլ է տալիս արվեստների պատմության ու տեսության տեսադաշտում ընդգրկել գեղարվեստական զարգացման ոչ միայն արևմտյան, այլև արևելյան ցիկլը, այդ ցիկլերի տարբեր օղակներում գտնել նման գծեր ու համապատասխանություններ։ Զարգացման տարբեր ցիկլերում յուրահատկորեն կրկնվում են գեղարվեստական պրոցեսի բուն սպիրալները։ Ոչ միայն եվրոպական, այլև ամերիկական, աֆրիկյան, ասիական, օվկիանյան արվեստի փորձի իմաստավորումն ստիպում է հետազոտել գեղարվեստական մշակույթի տարբեր ճյուղերի պատմական զուգահեռ շարժումը և հարկավոր է որոնել այդ ոչ նման, բայց վերջին հաշվով համադրելի պրոցեսների ընդհանուր օրինաչափությունները։

Մարդկությունը գործ ունի միասնական նյութական աշխարհի, միասնական, թեև բազմազան, նյութական միջավայրի, միասնական հասարակական-տնտեսական պրոցեսների հետ։ Այդ էլ համամարդկային ընդհանրությունների, հատումների, փոխազդեցությունների ու ազգամիջյան երևույթների հիմքն է, երևույթներ, որոնք ի հայտ են գալիս տարբեր ժողովուրդների արվեստը համադրելիս։ Դրա հետ միասին տարբեր ժողովուրդների յուրատեսակ սոցիալ-պատմական և գեղարվեստական փորձը պայմանավորում է նաև ուրիշ ժողովուրդներից եկող գեղարվեստական երևույթների ազգային-յուրատեսակ բեկումը, որոշում է ընդհանուր գծերի ուրույն դրսևորումը։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՌԱՋԱԴԻՄՈՒԹՅՈՒՆ

Արվեստը զարգանում է բարդ, ոչ ուղղագիծ։ Այդ զարգացումը պարզ փոփոխությո՞ւն է արդյոք, թե՞ նա առաջընթաց է և արվեստում գոյություն ունի՞ առաջընթաց։ Ի. Գ. Էրենբուրգը «Ֆրանսիական տետրեր» գրքում ժխտում էր առաջընթացի հնարավորությունն այն հիման վրա, որ ամեն մի դարաշրջան տալիս է իր մեծ բանաստեղծներին և պարտադիր չէ, որ առավել ուշ ժամանակաշրջանները գեղարվեստորեն բարձր լինեն, և կամ հանճարների շարքում՝ Հոմերոս, Դանթե, Շեքսպիր, Տոլստոյ, կա ժամանակագրորեն աճող գերազանցություն։

Սակայն արվեստի առաջադիմության տակ հարկավոր է հասկանալ

ոչ թե արվեստագիտության հանճարեղության չափը, այլ մի ինչ-որ ուրիշ բան՝ պատկերավոր մտածողության մակարդակի կատարելագործումը, բարձրացումը։

Արվեստի որպես պրոցեսի իմաստավորումը հանդիպում է անկատելի հակասության. մի կողմից՝ գեղարվեստական զարդացման յուրաքանչյուր ստադիա պատկերավոր մտածողության բարձրացման առաջնան է, մյուս կողմից՝ ամենևին էլ միշտ չէ, որ պատմականորեն բարձրը բարձր է նաև գեղարվեստորեն։ Գեղարվեստական զարդացման ամեն մի ստադիա ոչ միայն հարաբերական նշանակություն ունի որպես նախապատրաստություն, անցում բարձրագույն փուլին, այն ունի նաև ինքնուրույն արժեք, անկրկնելիություն։ Գեղարվեստական զարգացման ամբողջ անուղղագծությամբ հանդերձ նրան հատուկ է վերընթաց բնույթը։ Այլ կերպ ասած, չնայած հակասություններին ու շեղումներին, արվեստի պատմության միջով անցնում է մարդկության գեղարվեստական մտածողության շարունակ բարդացող, գեղարվեստորեն և կենսականորեն հարստացող գիծը։ Օրինակ, ռեալիզմն առաջացրեց գեղարվեստական մտածողության այնպիսի բարձրացում և աշխարհի ըմբռնման խորացում շնորհիվ այն բանի, որ նա հայտնագործեց հոգեբանական վերլուծությունը, սովորեց բացահայտել «հոգու դիալեկտիկան» և յուրացնել աշխարհի գեղագիտական հարստությունը գեղագիտորեն բազմակողմանի կերպարում։

Իդեալիզմն արվեստի կործանումը գուշակող ոչ քիչ վախճանաբանական (էսխատոլոգիական)-գեղապիտական ուտոպիաներ է ծնել։ Դրանք իրենց ակունքներով սկիզբ են առնում Պլատոնից։ Արվեստի հոռետեսական այդ հայացքն իրենց որոշ արտահայտություններով պաշտպանեցին Ֆ. Շորստերը և Ֆ. Շիլլերը։ Այն դրսևորվեց նաև Ի. Ֆիխտեի ու Ա. Վ. Շլեգելի վաղ շրջանի աշխատություններում։ Գեղապիտական վախճանաբանությունն իր առավել վառ արտահայտությունն ու ավարտն է գտնում «արվեստի վախճանի» և նյութական ձևով չծանրաբեռնված գուտ հոգեկանության թագավորությունը վրա հաստելու մասին հեգելյան ուսմունքում։ Գեղագիտական բոլոր կոնցեպցիաներն այս կամ այն կերպ նսեմացնում էին նրա ճանաչողական դերը, նշում էին նրա անկատարելությունը փիլիսոփայության ու կրոնի համեմատությամբ։

Այդ առումով Կ. Մարքսի դիրքը, որն ընդգծում է արվեստի ճանաչողական նշանակությունը, հակադրվում է ոչ միայն գեղարվեստական ստեղծագործության ճանաչողական հնարավորությունները ժխտող իդեալիստների գեղարվեստական ագնոստիցիզմին, այլև իդեալիստական այն ուտոպիաներին, որոնք հռչակում էին «արվեստի վախճանը»։ Որոշ իմաստով մարքսիզմի կլասիկների աշխատություններում ուրվագծված պատկերավոր մտածողության իմացաբանությունը հանդիսացավ արվեստի ապագա զարգացման տեսական ելրաչխիքը, առաջընթաց շարժման նրա ընդունակության վկայությունը, առաջադիմության՝ որպես գեղարվեստական պրոցեսի օրինաչափության արտահայտությունը։ Ֆ. Էնգելսն ընդգծում էր, որ ապագա դրամայում շեքսպիրյան կենսալիությունն ու ներգործությունը կձեռվեն դիտանդված պատմական իմաստի հետ։ Այդ դրույթն ունի ընդհանուր մեթոդաբանական ակզբունքային նշանակություն, նշելով դրական պրոցեսի վերընթաց, առաջադիմող բնույթը։ Գեղարվեստական առաջադիմող զարգացման գաղափարն էլ մշակվում է Լ. Ն. Տոլստոյի մասին Վ. Ի. Լենինի հոդվածներում։ Լենինն ընդգծում էր, որ ռուս մեծ գրողի ստեղծագործության մեջ հեղափոխական նոր դարաշրջանը հանդես եկավ որպես մի քայլ առաջ մարդկության գեղարվեստական զարդացման գործում։

Արվեստի պատմության մեջ առաջադիմությունը դրսևորվում է ոչ միայն մարդկության կյանքի նոր, բարձրագույն ձևերի, նոր պրոբլեմների ու գաղափարների արտացոլման մեջ, այլև դարաշրջանից դարաշրջան պատկերավոր մտածողության բուն եղանակի բարձրացման, կատարելագործման մեջ։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐԺԵՔՆԵՐԻ ԱՆԱՆՑ ԲՆՈՒՅԹԸ

Ամեն ինչ անցնում է, ասում էին հները։ Եվ միայն գեղարվեստական մեծ ստեղծագործության մասին չի կարելի ասել՝ այդ էլ կանցնի։ Այն ունի անանց նշանակություն։ Այս կամ այն դարաշրջանի կոնկրետ իրադրությամբ ծնված պատկերավոր մտածողության ձևերը հետագայում արդեն չեն կարող կրկնվել։ Խոսելով այն հիանալի արվեստի մասին, որ ծնել է մարդկության «նորմալ մանկությունը» և պահպանել մեզ համար որոշ իմաստով «նորմայի և անհասանելի օրինակի» նշանակություն, Կ. Մարքսը գրել է. «Հմայքը, որ ունի մեզ համար նրանց արվեստը, հակասության մեջ չի գտնվում այն անզարգացած հասարակական աստիճանի հետ, որի վրա նա աճել է։ Ընդհակառակը, այդ հըմայքը նրա արդյունքն է և անխզելիորեն կապված է այն բանի հետ, որ չհասունացած հասարակական պայմանները, որոնց ժամանակ առաջացել է, և միայն կարող էր առաջանալ այդ արվեստը, այլևս երբեք արդեն չեն կարող կրկնվել նորից»[1]։ Պատկերավոր մտածողության վաղ

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. т. 46, ч. I. с. 48.

ձևերը, որոնք պայմանավորված են դարաշրջանով, չգիտեին ո՛չ տպագրական դազգահ, ո՛չ վառոդ, ո՛չ նորագույն բազմաքանակրթության այլ առարկաներ, անկրկնելի են։

«Արվեստի որոշ ձևերի, օրինակ՝ էպոսի, վերաբերյալ, նույնիսկ ընդունված է ասել, որ դրանք համաշխարհային պատմության մեջ դարաշրջան կազմող իրենց դասական ձևով այլևս երբեք արդեն չեն կարող ստեղծվել, հենց որ սկսվեց արվեստի արտադրությունը որպես այդպիսին, որ, այդպիսով, բուն արվեստի ընագավառում նրա որոշ նշանակալից ձևերը հնարավոր են միայն արվեստի զարգացման ցածր աստիճանում»[1]։

Գեղարվեստական մեծ կերպարները պահպանում են իրենց ինքնուրույն նշանակությունը մարդկության համար նաև բազում հարյուրամյակներ անցնելուց հետո, այն դեպքում, երբ անցյալի նույնիսկ ամենախոշոր գիտական հայտնագործությունները ժամանակակից գիտության մեջ մտնում են որպես միայն մոմենտ, որպես կողմ։ Այսպես, Նյուտոնի ֆիզիկան էյնշտեյնի ֆիզիկայի մի մոմենտն է, իսկ Հոմերոսը չի լուծվում ո՛չ Դանթեի, ո՛չ Շեքսպիրի մեջ, այնպես, ինչպես և նրանք «չեն վերածվում» ո՛չ Տոլստոյի, ո՛չ Դոստոևսկու կողմից։

Իհարկե ո՛չ ամեն բան արվեստում և ո՛չ ամեն մի արվեստ է հավերժական։ Թվացողի ետևում լությունը տեսնելու, երևույթների մեջ կայունը նկատելու, այն անցողիկից, մակերեսայինից առանձնացնելու կարողությունն իսկական արվեստագետի մեծ ձիրքն է։

Թոնոններից ոմանք զավակներն են դարի,
Ուրիշները մնում են հավերժությամբ բարի…
Իսկ ծառերը՝ լավ են դրանք թե վատ,
Իրենց տեսքը փոխելու են մատնված։
Զգալով, թե որտեղից է փչում քամին,
Գույնը փոխում են ծառերը, բայց սոճին
Թե ձյունի տակ ձմռան, թե ամառվա շոգին
Վայելչատես կանաչ ունի միշտ հագին[2]։

Արվեստն ամենաստվորական առարկաները դարձնում է պատմական։ Եթե պատմությունը որպես գիտություն բացահայտում է պրոցեսն էական փաստերի միջոցով, ապա արվեստն ընդունակ է դարաշրջանի համար բնորոշ մարդկային հարաբերությունների մեջ ներքաշել նաև

[1] **Маркс К., Энгельс Ф.** Соч. т. 46, ч. I, ст. 47.

[2] **Гамзатов Р.** Собр. соч. В 3-х т. М., 1969, т. 2, с. 15.

ոչ էական առարկան և դարձնել այն ընդհանուր հետաքրքրական։ Ինչո՞ւ է դա տեղի ունենում։ Նախքան իրականության առարկան իր պատկերավոր համակարգում մտցնելը, արվեստը գեղարվեստորեն մշակում է այն. առարկան ներկայանում է նրանում արդեն ոչ թե պարզապես իրականության առարկա, այլ մի առարկա, որը յուրացվել ու վերամշակվել է գեղեցկության օրենքներով, այսինքն՝ դարձել է ընդհանուր իմաստ ունեցող։ Արվեստը միշտ առարկան վերցնում է գեղագիտորեն՝ մարդկության համար նրա արժեքայնության մեջ, և դա է գեղարվեստական գլուխգործոցների անանց նշանակությունը։

2

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՊՐՈՑԵՍԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱՍՏԻՃԱՆԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՈՒ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԻ ՕՐԻՆԱՉԱՓՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԿՈՆՑԵՊՑԻԱՅԻ ՏԻՊ

Գեղարվեստական ստեղծագործությունն արվեստի առավել հավաստի ու շոշափելի ռեալություն է։ Սակայն նրա խոր ուսումնասիրումը ենթադրում է ոչ միայն նրա յուրատեսակության, այլև տիպաբանական նույն շարքին պատկանող մյուս արվեստագետների ստեղծագործությունների հետ ընդհանրության հայտնաբերումը, այսինքն՝ որոշակի գեղարվեստական դպրոցի, հոսանքի, ուղղության հետ նրա կապի մեխանիզմի բացահայտումը։

Ուղղությունը[1] գեղարվեստական զարգացման դիալեկտիկայի գլխավոր կատեգորիան է, արվեստի զարգացման գեղարվեստական տենդենցը։ Այն դրսևորում է իրեն ինչպես ստեղծագործությունների ամբողջության միջոցով, որոնցում իրականացված են որոշակի դեկլարացիաներ ու ծրագրեր, այնպես էլ տեսական ծրագրային մանիֆեստների միջոցով։ Հաճախ ստեղծագործությունների ամբողջությունը, որը ծրագրո-

[1] Գեղարվեստական ուղղությունն այստեղ լուսաբանվում է Մ. Պոլյակովի հետ հեղինակի պատրաստած և ՍՄԿԿ Կենտկոմին առընթեր ՀԳԱ-ում՝ «Արդի գրաքննադատության մեթոդաբանական պրոբլեմները» գիտատեխական կոնֆերանսում (1974 թ.) կարդացած նյութերի հիման վրա։

րին կողմնորոշված է դեպի պատկերավոր մտածողության նոր եղանակ, գործնականորեն իրականացվում է նախընթաց դպրոցի ընդերքում Օրինակ, Ռուսաստանում XIX դ. առաջին քառորդում դեպի ռոմանտիզմ կողմնորոշված գրականությունը զարգանում էր կլասիցիզմի ստեղծագործական նյութի հիման վրա։ Վերջինիս հակառակորդները հաճախ պայքար են մղում ոչ այնքան նրա առաջատար ներկայացուցիչների, որքան տեսությունների ու մանիֆեստների, ինչպես նաև էպիգոնների դեմ։ Հետագայում բանավեճը տարածվում է բոլոր ուղղությունների վրա (այսպես, Վ. Գ. Բելինսկին խստորեն է դատում կլասիցիզմի մասին ամբողջությամբ վերցրած)։ Հետագա տեսաբանները երկար ժամանակ գտնվում են տվյալ ուղղության նկատմամբ վերաբերմունքի նախընթաց տարիներին մշակված հիպնոսի ներքո։ Նման դեպքերում պայքարն ընթանում է գլխավորապես դավանանքի վերածված տեսության դեմ։

Գեղարվեստական ուղղության գլխավոր առանձնահատկությունը, նրա բուն էությունն այն է, որ այն արտահայտում է **անձի ու աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիայի տիպաբանությունը:** Գեղարվեստական ուղղությունն օբյեկտիվացած մեթոդ է, պատկերավոր մտածողության մի եղանակ, որն իրեն դրսևորում է գեղարվեստական ճշմարտության որոշակի տիպում։

Ուղղության մեջ իրենց ցուցաբերում են գեղարվեստական պրոցեսի գեղարվեստական-գաղափարախոսական, աշխարհհայացքային-գեղագիտական առանձնահատկությունները։ Ուղղությունը, որպես գեղարվեստական պրոցեսի գեղագիտական կատեգորիա, արտացոլում է ավանդույթի ու նորարարության փոխազդեցության ռեալ պատմական արդյունքները։

Գեղարվեստական կոնցեպցիան արտահայտվում է այն գաղափարների համակարգի միջոցով, որոնք ձուլված են ընդհանրացնող իմաստ ու կոնցեպտուալ նշանակություն ունեցող պլաստիկ պատկերների համակարգի հետ։ Արվեստի կողմից արտացոլվող աշխարհի հիմնական տարրերը որոշում են գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցվածքի պատմական տիպը և աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիայի էությունը։ Գոյություն ունի այդ բաղկացուցիչ տարրերի երեք տեսակ։

Անձը. անձի գիտակցությունն ու ենթագիտակցությունը, նրա ինտուիցիան, հակումներն ու կրքերը, մտքերն ու զգացմունքները, նըպատակներն ու ձգտումները, ցանկություններն ու կամքը, նրա դերակատարման «դիմակները», բնավորությունը։

Հասարակությունը. Հասարակական խումբն ու միջավայրը, կուսակցությունն ու դասակարգը, ազգն ու ժողովուրդը, հասարակությունն ու պետությունը, մարդկությունը։

Բնությունը. բնական միջավայրը, մարդու կողմից ստեղծված «երկրորդ բնությունը», տիեզերքը, որի արտացոլումն արվեստում անխուսափելիորեն կապված է կեցության փիլիսոփայական, բարձրագույն պրոբլեմների դրվածքի հետ։

Աշխարհի այդ բոլոր տարրերից յուրաքանչյուրն արվեստն արտացոլում է անձի հետ նրա փոխազդեցության մեջ, որն ստեղծում է մի շարք շերտեր գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցվածքում. 1) մարդու ներքին փոխազդեցությունն ինքն իր հետ. 2) մարդու հաղորդակցումն ուրիշ մարդու հետ. 3) մարդու շփման և փոխազդեցությունների սոցիալական պլանները, 4) անձի հարաբերությունը մարդկության հետ. 5) անձին շրջապատող բնական միջավայրը. 6) անձին շրջապատող «երկրորդ բնությունը». 7) մարդը և տիեզերքը։

Տվյալ ուղղության ստեղծագործություններում արտահայտված աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիան իրացվում է աշխարհի տիպաբանական գեղարվեստական մոդելի միջոցով, որի էությունը կախված է շերտերի հիերարխիայի դասավորությունից. այն բանից, թե դրանցից որն է գերակշռող. ինչպես, գերակշռող շերտից ինչ հաջորդականությամբ են սեղադրված մյուս շերտերը. շերտերից որոնք են բացակայում ստեղծագործական կառուցվածքում. ինչպես է մեկնաբանվում առկա շերտերից յուրաքանչյուրը։

Բացի գաղափարների այդ պլաստիկ մոդելից, աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիայում դարձյալ մտնում են ոչ պլաստիկ գաղափարներ (փիլիսոփայական, քաղաքական, բարոյական և այլն)։

Ամեն անգամ գոյանում է տիպաբանական անկրկնելի գեղարվեստականորեն-պատկերավոր կառուցվածք, որն այս կամ այն կերպ փոփոխակվում է տարբեր հոսանքներում ու դպրոցներում և կոնկրետ տարբեր ստեղծագործություններում, որոնք պատկանում են տվյալ ուղղությանը։ Սակայն միաժամանակ այդ կառուցվածքի հիմնական կմախքը պահպանվում է, և գեղարվեստական ուղղությունը հանդես է գալիս որպես աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիայի ինվարիանտ (անփոփոխ, մշտական, կայուն նախակիզբ)։

Այսպիսով, ուղղությունը որպես գեղարվեստական պրոցեսի կա տեգորիա, ծնվում է այն կոնկրետ ստեղծագործությունների համակար գում, որոնք դասավորվում են միևնույն տիպաբանական մոդելով, որոշվում է աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիայի տիպով, գեղար վեստորեն իմաստավորված աշխարհի վիճակով: Գեղարվեստական ուղ ղությունների հերթափոխումը աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպ ցիայի փոփոխման պրոցեսն է, որը դրսևորվում է գեղարվեստակա ստեղծագործության կառուցվածքի տիպաբանության փոփոխման մի ջո ցով: Յուրաքանչյուր դարաշրջան առաջ է քաշում գերիշխող ուղղու թյուն:

Միջնադարյան արվեստը, առաջին պլան մղելով աստծուն, որպես գերակշռող պրոբլեմատիկա, պատրանքային ձևով իմաստավորում էլ Տիեզերքը մարդու հետ նրա հարաբերության մեջ: Այդ տենդենցն իր շարունակությունը գտավ Դանթեի մոտ, որը տիեզերքը դնում է իր գե ղարվեստական կոնցեպցիայի կենտրոնում: «Աստվածային կատակեր գությունը» տալիս է տիեզերքի կառուցվածքը և նրանում տեղ է հատ կացնում մարդու և հասարակության համար (դոմինանտ՝ յոթերորդ շերտ):

Վերածնությունը տիեզերքի կենտրոնում դնում է ինքնագիտակցող անձին (դոմինանտ՝ առաջին շերտ):

Կլասիցիզմը կենտրոնում դնում է պետությունը և մարդուն ենթար կում է նրան (դոմինանտ՝ երրորդ շերտի տարրը՝ պետությունը):

Ռոմանտիզմը գեղարվեստական կոնցեպցիայի կենտրոնում դնում է անձի աշխարհը (դոմինանտ՝ առաջին շերտի տարրը՝ սոցիալական գի տակցությունը):

Ռեալիզմը ստեղծագործության կենտրոնում դնում է մարդուն ու ժողովրդին, անձին ու հասարակությանը (դոմինանտ՝ առաջին շերտն ու երրորդ շերտի տարրերը՝ ժողովուրդ, հասարակություն):

Սոցիալիստական ռեալիզմում պատմության «երկաթե հեղեղում» անձը «կաթիլով ձուլվում է մասսայի հետ»: Պատմությամբ պայմանա վորված և ժողովրդի հետ միասին այն կերտող մարդը նոր արվեստի պրոբլեմատիկայի կենտրոնն է (դոմինանտ՝ երրորդ շերտ):

Այսպես պատմականորեն փոփոխվել են դարաշրջանի գեղարվես տական առաջատար ուղղությունները, իսկ դրա հետ միասին փոփոխ վել է ստեղծագործությունների տիպաբանական կառուցվածքը և նը րանցում ամփոփված աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիան:

Ի մի բերելով արդյունքները, կարելի է ձևակերպել արվեստի կե ցության որպես պրոցեսի միասնական օրինաչափությունը. արվեստը որպես գեղարվեստական պրոցես գեղարվեստական փոխազդեցությու ների (տարբեր մակարդակների, տեսակների ու տիպերի) զարգացած համակարգ է, որն առաջադիմում է գեղարվեստական մտածողության տիպի բարձրացման կողմը՝ ուղղությունների պատմական հերթափոխ ման նանապարհով, ավելի վաղ ստեղծված արժեքների անանց նշա նակության պահպանմամբ հանդերձ:

Ուղղության էության ճիշտ ըմբռնումը թույլ է տալիս առավել ըն կատել ընդգրկել պատմական ու ժամանակակից գրական պրոցեսի ամ բողջ բարդությունը, որը լրիվ չի համընկնում գարաշրջանի հիմնական ուղղությանը՝ լինելով իր առաջատար տենդենցից ավելի հարուստ: Ըն դրանում շատ բան կա չկայունացած, իսկ ուղղությունը որպես զարգաց ման օրինաչափություն վերցնում է միայն այն, ինչը կայունացել է արդեն:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆՆԵՐՆ ՈՒ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ԱՆՑՅԱԼԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Անցյալում ուղղությունը, որպես կանոն, համընկնում էր գեղար վեստական դարաշրջանին: Այդ համընկնումը վերանում է միայն XIX դ. վերջերից գեղարվեստական պրոցեսի ինտենսիվության և նրանում գաղափարագեղագիտական պայքարի լարվածության պատճառով: Փոր ձենք համառոտակի բնութագրել անցյալի արվեստի այն կարևորագույն ուղղությունները, որոնք առավելապես համընկնում են գեղարվեստական զարգացման դարաշրջանների հետ: Գիտության մեջ այդ պրոբլեմատի կայի լուսաբանման գործում դեռևս միասնական տեսակետ չի մշակ ված: Այսպես, ոմանք պնդում են, որ ռեալիզմը ծնվել է Վերածնության դարաշրջանում, ուրիշներն ապացուցում են, որ այն XIX դ. զավակն է, երրորդները գտնում են, թե ռեալիզմը հավիտենական է և որ ամեն մի իսկական արվեստ ռեալիստական է: Վերջին տեսակետի կողմնակից ները վկայակոչում են այն, որ դեռևս անտիկ արվեստը ռեալիստական էր: Սակայն, նախ՝ դա հատուկ տեսակի ռեալիզմ էր (դիցաբանական ռեալիզմ) և, երկրորդ՝ արվեստի պատմության մեջ ինքնուրույն նշա նակություն են ունեցել և աշխարհի իրենց յուրահատուկ կոնցեպցիա ներն են առաջ քաշել կլասիցիզմը, սենտիմենտալիզմը, ռոմանտիզմը և դեղարվեստական այլ ուղղություններ: Իհարկե, և՛ կլասիցիզմը, և՛

սենտիմենտալիզմն իրենց մեջ կրում են գեղարվեստական ճշմարտության իրենց տիպը։ Սակայն անօրինաչափ է այդ հիման վրա խոսել տվյալ ուղղություններում ռեալիզմի տարրերի մասին։ Նման մոտեցումը ոչ պատմական կլիներ և հաշվի չէր առնի այն, որ բուն ռեալիզմը յուրահատուկ, միայն որոշակի դարաշրջաններին հատուկ գեղարվեստական ճշմարտության տիպ է։ Գեղարվեստական ճշմարտության պատմականորեն բազմազան բոլոր տիպերի նույնացումը ռեալիզմի հետ վերջին հաշվով տանում է դեպի «անափ ռեալիզմի» սխալ կոնցեպցիան։

Անտիկ միտքն աշխարհը բացատրում էր դիցաբանորեն։ Դա աշխարհի վերաբերյալ միաժամանակ ռեալիստական ու պատրանքաֆանտաստիկական հայացք էր, որն իր մեջ պարունակում էր տարերային դիալեկտիկա։ Անտիկ աշխարհի դիցաբանական ռեալիզմի համար բնորոշ են մարդու հերոսական կոնցեպցիան, անհատի ու հասարակության միասնության հաստատումը, անհատի ներքին աշխարհի ներդաշնակությունը (Էսքիլես, Սոֆոկլես, Եվրիպիդես)։ Հին հունական արվեստն օրգանապես միացնում էր փիլիսոփայականն, կրոնականն, գիտականն, բարոյական գաղափարները։ Անտիկ հերոսն ակտիվ է, գործունյա։ Նա ամենից քիչ է նման տառապյալ անձին, որի վրա գերիշխում է պատմության կամ ճակատագրի կամայականությունը։ Թեև նա ենթարկված է անհրաժեշտությանը և հաճախ նույնիսկ ի վիճակի չէ հաղթահարել իր կործանումը, բայց նա պայքարում է, և միայն նրա ազատ գործողության միջոցով է դրսևորվում անհրաժեշտությունը։

Միջնադարյան արվեստը խլեց իր հերոսից գործողության կամքը և նրան վերավստահեց աստծուն։ Մարդը կրավորական էակ է, ամեն ինչ տրված է վերուստ, աշխարհը բացատրվում է աստծով. այսպիսիք են միջնադարյան արվեստի կոնցեպտուալ սկզբունքները։ Այն լի է այլաբանություններով ու սիմվոլներով (օրինակ, գույնի սիմվոլիկան բյուզանդական գեղանկարչության մեջ, քանդակագործական ֆիգուրների այլաբանականությունը Փարիզի աստվածամոր տաճարում)։ Միջնադարյան արվեստն այնքան է հագեցված սիմվոլիկայով, որ արդարացի կլիներ այն անվանել այլաբանասիմվոլիստական։ Միջնադարյան սիմվոլիզմի ներսում զարգանում էին գեղարվեստական երկու ուղղություններ՝ կրոնական և աշխարհիկ արվեստը։

Վերածնության դարաշրջանի ռեալիզմում տեղի է ունենում վերադարձ դեպի անտիկ արվեստի կարևորագույն գծերը նոր, բարձր հիմքի վրա։ Դա դիալեկտիկական վերադարձ է՝ հարստացած մարդկության գաղափարագեղարվեստական նոր փորձով։ Աշխարհի ընկալման միա-

մտորեն ռեալիստական, մանկականորեն անմիջական պրոցեսը բարդանալով ու գեղագիտորեն հարստանալով վերադառնում է դեպի մտածողության ռեալիստական եղանակը։

Վերածնության դարաշրջանը ձգտում է աշխարհը բացատրել ինքն իրենով։ Աշխարհը կարիք չի զգում ոչ մի այնկողմնային բացատրության. նա բացատրվում է ո՛չ չար ճակատագրով, ո՛չ աստծով, ո՛չ կախարդությամբ կամ չար սատանաներով։ Այստեղ գերբնական ուժերը գործ չունեն, աշխարհի վիճակի պատճառը հենց իր մեջ է։ Աշխարհը ցույց տալ այնպես, ինչպիսին նա կա, ամեն ինչ բացատրել նրա ներքին սեփական մատերիական բնույթով՝ այսպիսին է Սերվանտեսի, Շեքսպիրի ռեալիզմի նշանաբանը։

Վերածնության դարաշրջանի ռեալիզմը բացեց անհատ մարդուն և հաստատեց նրա հզորությունն ու գեղեցկությունը։ Նրա հերոսը տիտանական, իր դրսևորումներում ազատ անձն է։

Աշխարհի նոր կոնցեպցիան Վերածնության արվեստագետներից պահանջում էր հեռանկարի, մարդկային մարմնի անատոմիայի, նրա հասակային, սեռական և դինամիկական որոշակիության գեղարվեստական յուրացման, կոմպոզիցիայի ներդաշնակության որոնման, դեպի պատկերելին վերաբերմունքի արտահայտման համար գունային ասպեկտների օգտագործման տեսության ու պրակտիկայի մշակում։ Վերածնության դարաշրջանի ռեալիզմը անձին ազատագրեց միջնադարյան ասկետիզմից։ Մերկ բնօրինակի՝ կնոջ մարմնի, գրավչության պատկերումը տեսանելի և ուժեղ փաստարկ էր ասկետիզմի դեմ մղվող պայքարում։ Սակայն հենց այդպիսի ազատագրման մեջ, որն իրականացնում էր «արա ինչ ուզում ես» սկզբունքը, ամփոփված էր Վերածննդի ռեալիզմի ոչ միայն ուժը, այլև թուլությունը, որովհետև լայն ասպարեզ էր բացվում անձի ուզածդ պոտենցիալ՝ ինչպես բարի, այնպես էլ չար հակումների համար։ Ինչո՞ւ է շեքսպիրյան Յագոն որոգայթ հյուսում Օթելլոյի դեմ։ Հետազոտողները տարբեր պատճառներ են վկայակոչում. նախանձ, կարիերայի ձգտում, խանդ, հարստանալու ծեն, ռասայականատելություն դեպի սեամորթը և այլն։ Սակայն այդքան շատ պատճառներ են վկայակոչվում հենց նրա համար, որ Շեքսպիրը չի նշել ոչ մեկը։ Յագոն չարիք է գործում առանց պատճառի, իր ձևով իրականացնելով «արա ինչ ուզում ես» սկզբունքը։ Եվ դա էր Վերածնության դարաշրջանի ճգնաժամի շեքսպիրյան ըմբռնումը։

Բառոկկոն ծնվել է Վերածնության իդեալների ճգնաժամից։ Եթե հումանիստների մոտ կյանքի արժեքականության մեջ կասկածելը սոսկ

նրա արդասավորությանն ու կարևորությանը հավատացած լինելու մոմենտներից մեկն է, ապա բարոկկոյի արվեստագետների համար այդ կասկածը վերաճում է հավատո հանգանակի, մարդկային գոյության ունայնության կոնցեպցիայի։ Բարոկկոյի պոետների հերոսները հուզավառ նահատակներ են, որոնք կորցրել են կյանքի իմաստի ու արժեքականության իրենց հավատը։ Բարոկկոյական գեղարվեստական մտածողությունը բարդացած է, երբեմն՝ ճոռոմ։

XVII դ. ֆրանսիական աբսոլյուտիզմը ռեգլամենտի ենթարկեց անհատին, նրան ներփակելով պետականության կոշտ շրջանակներում։ Թագավորը կարծես միջնորդ դարձավ բուրժուազիայի ու ազնվականության միջև և հավասարակշռեց նրանց հակամարտությունը։ Աբսոլյուտիզմի վահանի տակ այդ ազգային միավորման մեջ համաձայնեցվեց անհամաձայնելին, միավորվեց անմիանալին և հանուն հասարակականի զոհ բերվեց անհատականը։

Այդ կոնֆլիկտի գիտակցումը և դրա լուծման պատմական անհնարինությունն արտացոլվեցին կլասիցիզմի արվեստում (Պ. Կոռնել, Ժ. Ռասին, Ժ. Մոլիեր)։ Հատկապես այն պատճառով, որ Կոռնելի «Սիդում» ամեն ինչ ներծծված է անձի անհատական ու հասարակական նախասկիզբների ողբերգական երկպառակությամբ, այդ պիեսն այսպես լրիվ էր արտահայտում կլասիցիզմի էությունը. անհատական զգացմունքի ու հասարակական պարտքի կոնֆլիկտը։ Կլասիցիզմի հերոսն ազատ չէ իր գործողություններում, այլ ենթարկված է հասարակական պարտքի խիստ նորմաներին։ Անձն ու նրա ազատությունը զոհաբերված են հասարակությանն ու նրա ինստիտուտներին։

Միջնադարի արվեստում անձը ենթարկված է աստծուն։ Վերածննդության արվեստում նա ենթարկված է իրեն։ Կլասիցիզմում հերոսի ազատ գործողությունները հիմնվում են թագավորին մարմնավորող հասարակական անհրաժեշտության գիտակցման վրա։ Իր կամքի մեջ սահմանափակված բացարձակ միապետը հերոսի ճակատագրում վերածվում է կամայականության աղբյուրի։

Մարդու ենթարկումը պետական շահերին, զգացմունքների չափավորումը բանականությամբ, անձի երջանկության և նույնիսկ կյանքի զոհաբերումը պարտքին, առաքինության վերացական նորմաներին հետևելը՝ այսպիսին է կլասիցիզմի գեղագիտական իդեալը։

Կլասիցիզմի արվեստին հատուկ են քաղաքացիական պաթոսը, կոնցեպցիայի պետականությունը, հավատը բանականության ուժին, բարոյական ու գեղագիտական գնահատականների հստակությունն ու

պարզությունը։ Միևնույն ժամանակ կլասիցիզմը դիդակտիկ է, խրատական։ Նրա կերպարները գեղագիտորեն միագույն են, նրանց հատուկ չէ ինտելեկտուալ և հուզական ծավալայնությունը, պլաստիկությունը, բազմակողմանիությունը։ Ստեղծագործությունները կառուցվում են լեզվական մեկ շերտով՝ «բարձր ոճը» իր մեջ չի ներծծում ժողովրդական խոսքի լեզվական ամբողջ հարստությունը։ Կլասիցիզմի գաղափարագեղագիտական կոնցեպցիայում թերագնահատվում էր ժողովրդական մասսաների դերը, պատմությունը գնահատվում էր որպես ականավոր անձերի գործողությունների պտուղ։ Այնպիսի մի «բարձր ժանրում», ինչպիսին ողբերգությունն է, ժողովրդից ելած հերոսի մուտքն արգելված էր։ Հասարակ մարդկանց տեղ էր տրվում միայն կատակերգությունում։ Աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիան կլասիցիզմում ռացիոնալիստական էր ու արտապատմական. իր ժամանակի պրոբլեմները լուծվում էին անտիկ, հռոմեական, կամ այնքան վերացական նյութի վրա, որ տեղը կամ դարաշրջանը էական նշանակություն չունեին։

Կլասիցիստների ռացիոնալիզմի շարունակողն ու ժառանգորդն էր XVII դ. վերջի—XVIII դ. լուսավորչական ռեալիզմը։ Այդ դարաշրջանում արվեստը զարգանում է հասարակական պայքարի սրման իրադրության մեջ, երբ բուրժուազիայի և ազնվականության ժամանակավոր միավորումն աբսոլյուտիզմի հովանու տակ փոխարինվեց արիստոկրատիայի դիրքերի վրա տնտեսապես ամրապնդված բուրժուազիայի հարձակումով։ Վերածննդության ինքնակամ անհատապաշտի և կլասիցիզմի ռեգլամենտված հպատակի փոխարեն արվեստի հերոսը դառնում է քաղաքականության շրջանակներում ազատությունը հաստատող քաղաքացին։ Դ. Դեֆոն, Ջ. Սվիֆթը, Հ. Ֆիլդինգը, Ֆ. Լեսինգը, Ա. Լեսաժը, Պ. Բոմարշեն, Վոլտերը, Դ. Դիդրոն իրենց ստեղծագործության մեջ հաստատում են բանական նախասկիզբը և մարդու բնականությունը։ Նրանց համար հասարակական բոլոր կոլիզիաների լուծումը պայմանավորված է բանականությամբ, գիտելիքներով մարդկանց կյանքը լուսավորելով։ Այդ դարաշրջանում իրեն զգալ է տալիս սուիաատանքի կապիտալիստական բաժանումը, որը մարդուն վերածում է «մասնավորի» ու «մասնակիի»։ Լուսավորությունն արդեն առաջ չի քաշում այնպիսի հզոր տիտաններ, ինչպես Վերածնության արվեստը։ Հոգու հզորությունը, համամարդկային կրքերի հսկայական շիկացածությունը փոխարինվում են հերոսի՝ բուրժուական առաքինության կրոջղի, ճարպկությամբ, հնարամտությամբ, ձեռներեցությամբ։

Արվեստը դեմոկրատանում է և դիմում է կենսական նյութին հասարակության ամենատարբեր շերտերից, ներառյալ ստորին խավերը Լարված կերպով հետազոտվում է մարդկանց հասարակական կյանքը Գրականության առաջատար ժանրը դառնում է սոցիալ-կենցաղային վեպը։ Արվեստագետների ուշադրության ոլորտը լայնանում է։ Դ. Դիդրոն այսպես է հռչակում այդ լայնացումը. «... գնացեք գինետուն և դուք կտեսնեք, թե ինչպես է երևում մոլեգնած մարդը։ Որոնեցեք փողոցային պատահարներ, ուշադիր եղեք փողոցներում, այգիներում, շուկաներում, տանը, և դուք ձեզ համար ճիշտ պատկերացումներ կկազմեք կենսական բոլոր դործողություններում իսկական շարժման մասին»[1], Թեև Լուսավորության ռեալիզմը տիպականացման հիմնական օբյեկտ դարձնում է բնավորությունների սոցիալական էությունը, ի տարբերություն քննադատական ռեալիզմի, տիպական բնավորություններն այստեղ դրվում են փորձարարական, այլ ոչ թե տիպական հանգամանքներում։ Լուսավորության ռեալիզմն ուղղված էր ընդդեմ ֆեոդալիզմի, աբսոլյուտիզմի, արիստոկրատիայի, բայց նրա քննադատական պաթոսը գրեթե ձևոք չէր տալիս բուրժուազիային։

Սենտիմենտալիզմը հակառացիոնալիստական ուղղություն է, որն իր գեղարվեստական կոնցեպցիայում քնքշորեն իդեալականացնում է դրական հերոսների առաքինությունը, հստակ սահման գծելով կյանքում բարու և չարի, դրականի ու բացասականի միջև։ Սենտիմենտալիզմը (ժ. ժ. Ռուսո, ժ. Բ. Գրյոզ, Ն. Մ. Կարամզին) ուղղված է իրականությանը, բայց ի տարբերություն ռեալիզմի այն աշխարհի մեկնաբանության մեջ ավելորդ կերպով միամիտ ու իդիլլիկ է։ Կենսական պրոցեսների ամբողջ բարդությունը բացատրվում է առավելապես հոգևոր պատճառներով։ Սենտիմենտալիստական արվեստը հուզականորեն հագեցված է, արտաավաբեր-զգայական։

Լուսավորության ռեալիզմի և սենտիմենտալիզմի տարբերությունները բացահայտորեն երևում են ժ. Շարդենի և ժ. Բ. Գրյոզի գեղանկարչական ձևերը համեմատելիս։ Շարդենի ռեալիզմը զղաստորեն ռացիոնալիստական է։ Նրա նատյուրմորտներն արտացոլում են բուրժուական կապվածությունն իրերի աշխարհին, ամենօրյա գործածության պարզ, լավորակ պատրաստված և հարմար առարկաներին։ Գրյոզն զգայուն է։ Նա քնքշանում ու հիանում է մարդկային առաքինություններով («Անդամալույծը» նկարը և այլն)։ Գեղարվեստական կեր-

[1] Дидро Д. Собр. соч. В 10-ти т. М., т. 6, с. 216.

պարի կառուցվածքում մի դեպքում գերակշռում է ռացիոնալ, մյուսում՝ հուզական նախասկիզբը։

Ռոմանտիզմն առաջացել էր բուրժուական հեղափոխությունների նախափոթորկային և հետփոթորկային իրադրությամբ։ Այն ազատության, հավասարության և եղբայրության սկզբունքների հիման վրա հասարակության խելացի վերափոխման հնարավորությունների, հասարակական հույսերի ու հիասթափությունների արդյունք էր։ Ռոմանտիզմն առաջ քաշեց չարի և նրա դեմ պայքարի հավերժության անմահության կոնցեպցիան. չարին դիմադրելը թեև նրան թույլ չի տալիս դառնալու աշխարհի բացարձակ տիրակալը, բայց չի կարող արմատապես փոխել այս աշխարհը, չի կարող վերջնականապես վերացնել չարիքը։

Սուբյեկտիվիստական պոեզիայով համակված ռոմանտիզմում ընդհանրացման սկզբունքը դարձավ իդեալականացումը։

Ռոմանտիզմի աշխարհն առավելապես հերոսի սեփական հոգևոր աշխարհն է։ Հերոսի բնավորությունը կրում է իր մեջ աշխարհի ամբողջ վիշտը նրա անկատարելության պատճառով։ Պատահական չէ, որ Հ. Հայնեն իր «Ալմանզոր» ողբերգության մասին գրել է. «Ես նրա մեջ ներդրի իմ սեփական «ես»ը իմ պարադոքսների, իմ իմաստունության, իմ սիրո, իմ ատելության և իմ ամբողջ խելագարության հետ միասին»[1]։ Սակայն, բացահայտելով հերոսի հոգու վիճակը («համաշխարհային վիշտը»), ռոմանտիզմը (Ֆ. Շիլլեր, Հ. Հայնե, Ջ. Բայրոն, Պ. Շելլի, Տ. Ի. Շատոբրիան, Մ. Յու. Լերմոնտով) արտահայտեց աշխարհի վիճակի կարևոր կողմերը։

Ռոմանտիզմը ողջ ուշադրությունը կենտրոնացրեց բնավորության անհատական յուրատեսակության վրա, վերացարկվելով մարդու կյանքի իրական հանգամանքներից։ Ռոմանտիկական հերոսը դառնում է սովորական, առօրեական կյանքից պոկված և դրված այն արտակարգ հանգամանքներում, որոնցում բացահայտվում է նրա հոգու հզորությունը։ Նա անկրկնելի անձ է, և դա է նրա հասարակական արժեքի աղբյուրը։ Դա հպարտ միայնակության և աշխարհը նրա անկատարելության պատճառով չընդունող հերոսն է։

Եթե ռոմանտիզմը կյանքի նոր, բուրժուական կարգի անկատարելության նախազգացումը, կանխազգացումն էր, ապա քննադատական ռեալիզմը արևան հանեց նրա հակամարդկայնությունը։ Ռոմանտիզմի կոնցեպցիայում դեռևս պատրանքներ կային այդ կարգերի առթիվ.

[1] Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1959, т. 9, с. 269.

քննադատական ռեալիզմը «խորտակված պատրանքների» զգաստ արվեստն է։ Գեղագիտական իդեալները, որոնք առավել չափով ուղղակիորեն էին իրացվում ռոմանտիզմի դրական հերոսի մեջ, ռեալիզմում բարդ կերպով միջնորդված են արվեստագետի վերաբերմունքը պատկերելիի նկատմամբ արտահայտող կերպարների ամբողջ համակարգի միջոցով։ Քննադատական ռեալիզմում գեղագիտական իդեալը հաստատվում է բացասման միջոցով։ Դա դատ է մարդու ազատությունը խլող հասարակության դեմ։ Արվեստի խնդիրը դառնում է իրականության վերարտադրությունը և նրա դատավճիռը կայացնելը (Ն. Գ. Չեռնիշևսկի)։

ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԸ

Սկսած XIX դարի 20-ական թվականներից Եվրոպայում բուռն կերպով զարգանում է քննադատական ռեալիզմը։ Այդ ուղղությունը մեծ անուններ տվեց Ֆրանսիայում (Օ. Բալզակ, Ստենդալ), Անգլիայում (Չ. Դիկկենս), Ռուսաստանում (Լ. Ն. Տոլստոյ, Ֆ. Մ. Դոստոևսկի, Ա. Պ. Չեխով)։ Ռուսաստանում քննադատական ռեալիզմի լինելության պրոցեսն ընթացավ արագացրած գեղարվեստական զարգացման օրենքներով՝ կարճացած ու համատեղված ցիկլերով։ Միևնույն արվեստագետի ստեղծագործական ճակատագրում անցում տեղի ունեցավ ռոմանտիզմից ռեալիզմին (օրինակ, Ա. Ս. Պուշկին, Մ. Յու. Լերմոնտով, Ն. Վ. Գոգոլ)։

Կապիտալիզմը մարդկության պատմության մեջ առաջին անգամ հաստատեց տնտեսության համաշխարհային սիստեմ և հասարակական արտադրության ոլորտում ընդգրկեց իրականության ամենատարբեր խավերը։ Համապատասխանորեն ընդլայնվում է նաև արվեստի առարկան. հասարակական կարևորություն, գեղագիտական արժեք ձեռք բերեցին և՛ մարդկային հոգեբանության ամենանուրբ նյուանսները (հոգեբանական վերլուծություն), և՛ մարդկանց կենցաղը (կենցաղագրություն), և՛ բնությունը (պեյզաժ), և՛ իրերի աշխարհը (նատյուրմորտ)։ Գրականության գլխավոր առարկան՝ մարդը, խոր փոփոխություններ կրեց։ Բուրժուազիայի երևան գալով հասարակական կապերը ձեռք բերեցին համընդհանուր, իրոք համաշխարհային բնույթ։ Եվ մարդու հոգևոր աշխարհում չմնաց ոչ մի անկյուն, որը հասարակական լայն կարևորություն չունենար և հետաքրքրություն չներկայացներ արվեստի համար։ Բուն իրականության գեղագիտական հատկությունների այդ բոլոր փոփոխությունները կյանքի կոչեցին քննադատական ռեալիզմում

մարմնավորված՝ աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիայի նոր տիպ։ Իրականության երևույթները քննադատական ռեալիզմի արվեստում հանդես եկան իրենց գեղագիտական հատկությունների ամբողջ բարդությամբ, բազմակողմանիությամբ ու հարստությամբ՝ բարդացած ու հարստացած հասարակական պրակտիկային համապատասխան։

Քննադատական ռեալիզմում ընդհանրացման սկզբունքը տիպականացումն է. մանրամասների ճշմարտացիությունը և տիպական հանգամանքներում գործող տիպական բնավորությունների ցուցադրումը դառնում է ռեալիզմի սկզբունքը։

Քննադատական ռեալիզմը բացահայտեց հասարակարգի հակամարդկայնությունը, որը հասարակությունը վերածել է «խավարի թագավորության», մարդկանց՝ «ստորացվածների ու անարգվածների», «խեղճ մարդկանց», իսկ մարդու տառապանքներն ու հիասթափությունները՝ «սովորական պատմության»։ XIX դարի ռեալիզմի սուր քննադատական ուղղվածությունն առաջին պլան է մղում երգիծանքն ու կատակերգությունը։ Աշխարհի «աստվածային կատակերգությունը» ձեռք է բերում իր առօրեական գծերը և դառնում «մարդկային կատակերգություն»։

Իր զարգացման այդ փուլում ռեալիզմը հրաժարվում է բնական մարդու լուսավորչական կոնցեպցիայից և անցնում է նրա էության սոցիալական բացատրությանը։ Արվեստը տանջալից կերպով որոնում է մարդու և մարդկության զարգացման ուղիներ, պաշտպանում է մարդասիրական իդեալները, հաստատում է մարդուն որպես բարձրագույն արժեք։ Այն նոր շատ բան է մտցնում մարդկային կյանքի իմաստի, բնության հետ նրա փոխկապակցության բարդության ճանաչման մեջ, հաստատում անձի պատասխանատվությունը պատմության առջև։ XX դարի արվեստը բախվեց բարդացած իրականության, հասարակական զարգացման աղետաբերության աճման, սոցիալական հակասությունների սրման, գիտատեխնիկական հեղափոխության ծավալումից ծնված կոնֆլիկտների ու կոլիզիաների, համաշխարհային պրոբլեմների (քաղաքական, տնտեսական, բարոյական) հետ, որոնք շոշափում են ամբողջ մարդկության շահերը, համապատասխանաբար նաև լսարանի նոր պահանջների հետ։ Քննադատական ռեալիզմը, շարունակելով մնալ արվեստի առաջատար առաջադիմական ուղղություններից մեկն Արևմուտքում, պատասխանեց այդ պահանջներին՝ իր կոնցեպտուալ ջանքերը կենտրոնացնելով ոչհաղորդակցականության, օտարացման, կոնֆորմիզմի, մարդկանց մեկուսացման պրոբլեմների վրա։ Ու. Ֆոլկների,

է. Հեմինգուեյի, Ա. սենտ էքզյուպերիի, Ի. Բերգմանի, Մ. Անտոնիոնիի, Ֆ. Ֆելլինիի և Արևմուտքի այլ ռեալիստ արվեստագետների ստեղծագործություններում փորձեր են ձեռնարկվում վերացնելու էկզիստենցիալիզմի կողմից քարոզվող մարդու մենակության սկզբունքային դատապարտվածությունը։ Ա. սենտ էքզյուպերին հաստատում է գործողության մարդուն, ակտիվ անձին։ «Եթե ես մասնակից չեմ, ապա ուրեմն ես ո՞վ եմ»՝ այսպիսին է գրողի բոլոր գրքերի կենտրոնական ֆորմուլը։ Նա հանդես է գալիս հանուն մարդկանց համընդհանուր եղբայրության։ Նրա «Փոքրիկ արքայազնի» գլխավոր դաղափարն այն է, որ մարդը երկրի վրա երջանիկ չի կարող լինել, եթե մի հեռավոր աստղի վրա որևէ մեկը թշվառության մեջ է։ Սենտ էքզյուպերիի կյանքի ու ստեղծագործության պաթոսը մարդկանց շփումն է, նրանց անջատվածության փարատումը։ Սակայն մարդու և հասարակության պրոբլեմը սենտ էքզյուպերիի գեղարվեստական կոնցեպցիայում դրվում է բարոյագիտության տեսանկյունից՝ առանց հաշվի առնելու քաղաքական ասպեկտը։

Մարդուն արդարացնում է ոչ թե հաջողությունը, այլ այն գիտակցությունը, թե ինքն արել է այն ամենը, ինչ կարող էր անել իրեն բաժին ընկած խնդրի կատարման համար՝ այսպիսին է մարդու գնահատման լեյտմոտիվը Հեմինգուեյի ստեղծագործություններում։ Հեմինգուեյի «Ծերունին և ծովը» հանրագումարային ստեղծագործության մեջ կա մի նախադասություն. «Մարդուն կարելի է սպանել, բայց նրան հաղթել չի կարելի»։ Այդ միտքը կենտրոնականն է Հեմինգուեյի նյութով ու կենսափորձով հարուստ արձակի համար, ուր գլխավոր հերոսներն այն մարդիկ էին, որոնք օժտված էին բարձր հումանիզմով, մարդկայնությամբ։ «Ունենալ և չունենալ» և «Ում համար է ղողանջում դանգը» վեպերում Հեմինգուեյը հանգում է մարդը մարդկանց համար, մարդը մարդկանց հետ գաղափարին։ Հեմինգուեյի համար չկա մարդ, որը լիներ «որպես կղզի, ինքն իր համար». այդ ճշմարտությունն էլ նրա հերոսների սոցիալական արդարության ձգտման բարոյական հիմքն է, մարդու պատասխանատվության դաղափարի գեղարվեստական տարբերակներից մեկը։

Օրինաչափ ու պարադոքսային էր գեղարվեստական այնպիսի ստեղծագործությունների միաժամանակ երևան գալը, ինչպիսիք էին «Համլետը» և «Դեն Քիշոտը»։ Յուրովի նշանակալից է նաև Ճապոնացի կինոռեժիսոր Կանետո Սինդոյի «Մերկ կղզու» և իտալացի Ֆ. Ֆելլինիի «Քաղցր կյանքի» միաժամանակ երևան գալը։ Այդ ֆիլմերը հակադիր են թե՛ կենսական նյութով, թե՛ գեղարվեստական միջոցներով, սակայն

դրանք միահամուռ կերպով խոսում են մի ևնույն երևույթի տարբեր կողմերի մասին։ «Մերկ կղզին» հաստատում է անմտությունն ու հակամարդկայնությունը, խորտակող, բթացնող գործողությունն այն մռայլ աշխատանքի, որը ժամանակ ու ուժ չի թողնում հանգստից, հոգևոր արժեքներից, ժամանակակից քաղաքակրթությունից հաճույք ստանալու համար։ «Քաղցր կյանքը» հաստատում է անմտությունն ու հակամարդկայնությունը, խորտակող, բթացնող գործողությունն այն մռայլ հաճույքի, որը խլված է ստեղծարար աշխատանքից։

«Ութ ու կես» ֆիլմում Ֆ. Ֆելլինին ասես հայտարարում է. «Ես մարդ եմ և դրա համար էլ ես որոնում եմ։ Աշխարհը բարդ է ու աններդաշնակ, բայց ես հույս չեմ կորցնում գտնելու անձի և աշխարհի ներդաշնակությունը»։ Կինոռեժիսորը՝ ֆիլմի հերոսը, խռովահույզ, ստեղծագործական անձ է։ Նա կյանքի իմաստը որոնում է ստեղծագործության մեջ, բայց չգիտի ի՛նչ ասի մարդկանց։ Կարծես ամեն ինչ ասված է, բայց մարդիկ մինչև օրս դժբախտ են։ Քաղաքական doktrinaները, փիլիսոփայական ուսմունքները, կրոնական հավատալիքները Ֆելլինիի կարծիքով դեռևս մարդկանց երջանկության չեն հասցրել։ Ե՛վ հեղինակը, և՛ նրա հերոսը որոնում են այն «կյանքի ֆորմուլը», որը կարող է լուծել բոլոր պրոբլեմները։ Եվ ահա կառուցված է հակայական հրթիռի համար վիթխարի կայմ՝ թողարկման սարքը, ժամանակակից Բաբելոնյան աշտարակը. մարդիկ պատրաստվում են փախչել երկրից, որին սպառնում է ատոմաջրածնային հրթռանում։ Ժամանակակից տիեզերական նոյի տապանը փրկում է ընտրյալներին և տանում նրանց մի ինչ-որ նոր աշխարհ։

Բայց որքան էլ մարդը խոր թափանցի աստղային հեռուները, նա ոչ մի տեղ չի գնա մեր հարմարավետ, կապույտ և, դուցե, եզակի մոլորակից՝ երկրային բարդություններից ու հակասություններից փախուստը նյութ չէ։ Եվ ռեժիսորը հարկադրում է բազմայնկու բազմությանը հրաժարվելու բազմությունից ամպուկով ու հանդիսավոր իջնել երկիր։ Իր անօգնականությամբ հուսահատության հասցված արվեստագետը, որը չգիտե, թե ինչ անի իր հերոսների հետ, հանկարծ դանում է իր իմաստությամբ ու սիմվոլիկությամբ հիանալի լուծում։ Նրա հրամանով սկսում է ընկել հրաժշտությունը, և մարդիկ իրար ձեռքից բռնած շուրջպար են կազմում, որի մեջ նրանց համար սրբազն սարսափելի չեն անջատվածությունը, մենությունը, ատոմային սպառնալիքը։ Միավորված մարդիկ արդեն կարիք չունեն թողնելու մոլորակը. նրանց հարկավոր է ոչ թե նոյի հրթիռային տապան, այլ ձեռքբերում և մարդկային միավորման

երաժշտություն։ Ժամանակակից աշխարհի այդ մարդասիրական և խոր-
բապես խաղաղ պատկերը, որը հանգուցալուծում է Ֆելլինիի ամենա-
լարված կինոդրամատն, սիմվոլիկ է ու պատմական մեծ իմաստով լի։

Մարդկանց անջատվածության բոլոր ձևերի հաղթահարման միտքն
առաջատար է նաև ամերիկացի կինոռեժիսոր Ս. Քրայմերի ստեղծա-
գործության մեջ։ «Գլուխները չխոնարհածները» («Մի շղթայով շղթայ-
վածները») պատմություն է այն մասին, թե ինչպես տաժանակրության-
նից երկու փախստական՝ նեգր Քալլենը և սպիտակամորթ Ջեկսոնը,
կարողացան փշրել իրենց ձեռքերը շղթայած երկաթե կապանքները,
ռասայական նախապաշարումները, որոնք կաշկանդել էին նրանց հո-
գին, և նրանց այդ ապամարդկայնացնող կապերի փոխարեն ձեռք բերել
իսկական մարդկային կապ՝ բարեկամություն։ Հետապնդողները չէին
շտապում, հավատացած լինելով, որ դարերով դաստիարակված սպի-
տակամորթի ու նեգրի փոխադարձ ատելությունն ինքն «իր գործը կատա-
նի». փախստականներն իրար հետ կկռվեն ու առանց իշխանություն-
ների ավելորդ գլխացավանքների կընկնեն նրանց ձեռքը։ Սակայն ըս-
կզբում հանգամանքների ազդեցության տակ, իսկ հետո միմյանց մեջ
ավելի ու ավելի խոր բացահայտելով իսկական մարդկային հատկու-
թյունները, փախստականները ձեռք են բերում ինչ-որ ավելի մեծ բան,
քան ֆիզիկական ազատությունը։ Նրանք ազատագրվում են հոգեպես։

Թափառումների դրամատիկական հանկարծական փոփոխություն-
ներն ապացուցում են Ջեկսոնին, որ իր սևամորթ ընկերը քաջարի է ու
ընդունակ իսկական ընկերության։ Նեգրի ազնիվ հատկություններն ներ-
գործում են նրա ուղեկցի վրա, որը դաստիարակված էր ռասայական
անհանդուրժողականության ոգով։ Եվ երբ սպիտակամորթը հնարավո-
րություն է ստանում փրկվելու նեգրին մատնելու գնով, նա գերադասում
է դուրս բերել նրան դժբախտությունից։ Ֆիլմի վերջում այդ իրադրու-
թյունը կրկնվում է, բայց այժմ Քալլենը հայտնվելով ազատության շե-
մին, հրաժարվում է դրանից և չի լքում Ջեկսոնին։ Սիմվոլիկ է այդ
երկվոգի տնտեսական պատկերը՝ նեգրն ու սպիտակամորթը վագոնի
դեպի գնացքը։ Նեգրը թռչում է վագոնի ուսնատեղին, ձեռքը մեկնում
սպիտակամորթին։ Մի քանի ակնթարթ հանդիսատեսը տեսնում է խո-
շոր պլանով սևամորթի ու սպիտակամորթի խաչված ձեռքերը։ Բայց
վիրավորվելուց հետո թուլացած Ջեկսոնն ի վիճակի չէ բարձրանալ ոտ-
նատեղին։ Եվ այն ժամանակ Քալլենը վայր է թռչում սլացող սլատ-
ֆորմից։ Փախստականների միակ հույսը՝ գնացքը, հեռանում է։ Մոտե-
նում է հետապնդողների խումբը։ Քալլենը Ջեկսոնի գլուխը դնում է իր

ծնկներին ու երգում։ Փախստականներին հասած հետապնդողները
զարմանքով տեսնում են նեգրին՝ գրկած սպիտակամորթին, որը հա-
վատով սկսվում է իր սևամորթ բարեկամին։ Բանտից փախած սևի և
սպիտակամորթի մի շղթայով կապված կերպարը սիմվոլիկ է։ Բազ-
մապլանային ու բազմանշանակ է այդ սիմվոլի ընթերցումը. մեկի
կյանքը կախված է մյուսից, սևամորթի ու սպիտակամորթի փոխադարձ
ատելությունը հանգամանքների բերումով վերածվում է փոխադարձ
աջակցության ու օգնության. ազատ չի կարող լինել մի ժողովուրդ (սպի-
տակամորթ), եթե նա ճնշում է մյուս ժողովրդին (սևամորթներին).
սպիտակամորթներին ու սևամորթներին գերությունից հարկավոր է
ազատվել միասին։ «Գլուխները չխոնարհածները» ֆիլմում Քրայմերը
ցույց է տալիս «սպիտակամորթ-սևամորթ» հակասության պատրան-
քայնությունը և սոցիալական առավել բարդ կոնֆլիկտների ռեալու-
թյունը։

«Նյուրնբերգյան դատավարությունը» ֆիլմում Քրայմերը լուծում է
մարդկության առջև անհատի պատասխանատվության պրոբլեմը։ Ջա-
րդարարություն կատարող մարդը պատասխանատու է իր արարքների
համար անգամ այն ժամանակ, երբ հրաման է կատարում, անգամ այն
ժամանակ, երբ հրամանը չկատարելը մահ է սպառնում։ Անձամբ պա-
տասխանատու է և՛ հրաման տվողը, և՛ կատարողը։ Տարբերությունը
միայն այդ պատասխանատվության չափի մեջ է։ Բայց ֆաշիզմի հետ
ամեն մի, անգամ ժամանակավոր գործարքը, ըստ Քրայմերի, հանցա-
վոր է։

Անհատականորեն ինքնատիպ և ազգայնորեն յուրահատուկ են շվեդ
Ի. Բերգմանի ու իտալացի Մ. Անտոնիոնիի ֆիլմերը։ Այդ կինոռեժի-
սորների գեղարվեստական համակարգերը խորապես տարբեր են։ Սա-
կայն անհատի նրանց գեղարվեստական կոնցեպցիայում ընդհանուր
շատ բան կա։

Ի. Բերգմանի բոլոր ֆիլմերում հաստատվում է մարդու կողմից
մշակույթի նվաճումների մոռացության կամ անվստահության կործա-
նարարությունը, լինեն դրանք բարոյական կանխադրույթներ, թե ոգե-
շնչման ու արտիստական վարպետության գաղտնիքներ, կամ քաղքե-
նիական առօրեականությանը հակադրված գեղագիտական արժեքներ,
որոնք ստեղծում են թափառաշրջիկ կրկեսի դերասանները։

Ի. Բերգմանի «Յոթերորդ կնիքը» ֆիլմում մեռնում են բոլոր հե-
րոսները. և՛ ուժեղ, քաջարի ու ռացիոնալիստորեն-պասսիվ ասպետ
Անտոնիուս Բլոկը, և՛ խորամանկ, կենսականորեն-ակտիվ զինակից

Ծնսը, որի համար գործելը միշտ ավելի կարևոր է, քան մտածելը, և՛ անմեղ աղչիկը, որին մեղադրում էին սատանայի հետ կապի մեջ, և՛ ասպետի հավատարիմ կինը։ Այդ կինոռեակի հայտնութենական վախճանում երկնքի նախալուսաբացային ֆոնի վրա ծագում են հերոսների ուրվապատկերները։ Դա մահվան պարն է. ստվերները բռնել են իրար ձեռքից, և նրանց իր ետևից տանում է անաչառ ու անողոք կին-հյուրը՝ սև փարաջայով, հյուսակը ձեռքին։ Մահը ձեռք չի տվել միայն ամենաանպաշտպաններին, մանկականորեն անմիջականներին ու միամիտներին, ամենաթույլերին՝ թափառաշրջիկ արտիստներին, Յոֆիին, նրա կնոջը՝ Լիային և նրանց որդյակին։ Միայն արվեստն է անմահ, մնացած ամեն ինչ անցողիկ է և անողոք ժամանակն ավլում, քշում է երկրի երեսից։ Արվեստը միացնում է սերունդներին, էստաֆետ է անցյալից դեպի ներկան, ներկայից դեպի ապագան։ Այդպիսին է ֆիլմի գաղափարը։

Մ. Անտոնիոնիի «Բլոու-ափ» նկարը, ինչպես, ասենք, նաև իտալացի նշանավոր ռեժիսորի ամբողջ ստեղծագործությունը, նվիրված է մարդու օտարացման, մենության, անպաշտպանության թեմային։ Ֆիլմի հերոսը երիտասարդ, գործարար, տաղանդավոր լուսանկարիչ-արվեստագետ է՝ ամեն ինչի նկատմամբ աղատամիտ հայացքներով, ներառյալ նաև ինտիմ հարաբերությունները, հանդուրժողաբար է վերաբերվում սիրելի կնոջ հակումներին ու իրեն թույլ է տալիս կանանց հետ անհոգ կապեր։ Սակայն խզելով սովորական նորմաներից կախվածությունը, հերոսն ընկել է սեռական ազատության ստրկության մեջ և կնոջ հետ կորցրած մերձավորությունը վերադարձնելու համար իրեն զգում է որևէ բան նախաձեռնելու իրավունքից զուրկ, առանց որի հատկապես սրվում է նրա մենակությունը։

Աշխարհում մարդու անօգնականությունն անսպասելիորեն բացվում է հերոսին ոչ միայն իր ներքին սեփական ամայության միջոցով։ Մի անգամ առավոտյան զբոսայգում մանանգիտական-ռևպորտյորական ավտոմատիզմով նա լուսանկարում է մի սիրահարված զույգի։ Սակայն երիտասարդ կինը, որն իր համար անսպասելիորեն ընկել էր կադրում, համառորեն խնդրում է նկարչին իրեն տալ լուսանկարչական ժապավենը, նույնիսկ փող է առաջարկում։ Թվում է, թե նա վախենում է սիրային կապի մերկացումից, և նրա անհանգստության պատճառն այդ է։ Բայց ահա արվեստագետը, երևակելով ժապավենը, ուշադրությամբ զննում է, կարծես թե, հասկանալի, տափակ-անհամ իրադրությունը. լուսանկարի առանձին մեծացրած մանրամասները, «բլոու-

ափը»՝ խոշոր պլանը, թույլ է տալիս իրադարձությունը տեսնել նոր լույսով, նրան հաղորդում է այլ իմաստ։ Պարզվում է, որ երիտասարդ կինն իր սիրեցյալին հրապուրում է դեպի զբոսայգու խորքը և նրան դնում անհայտ, թփերի եռևում ատրճանակը ձեռքին թաքնված մարդու կրակոցի տակ։ Այդ հայտնագործությունը ցնցում ու սարսափեցնում է լուսանկարչին։ Չնայած ուշ ժամի, նա վազում է զբոսայգի ու լուսնի լույսով, վիթխարի ծառի տակ, որտեղ սիրահարները գրկել էին միմյանց, գտնում է տղամարդու դիակը։ Հեղինակը կարծես ասում է հանդիսատեսներին՝ լավ նայեցեք կյանքին։ Նայեցեք նրան խոշոր պլանով, և այն ձեր առջև կկանգնի բոլորովին այլ՝ առավել բարդ ու առավել սարսափելի, դավաճանությամբ, մարդկային խորթացածությամբ ու իշնամանքով լի։

Ֆիլմի հերոսը շնորհիվ «բլոու-ափի» դառնում է դավաճանության ու հանցագործության գաղտնիքն իմացող։ Այդ գաղտնիքը մենության մեջ պահելն անհնարին է, այն տանջում է հոգին։ Որքան էլ իր «արդիական» արտաքուստ ցինիկ է Անտոնիոնիի հերոսը, նա արվեստագիտության տագնապ է ու նրանում ապրում է սոցիալական պատասխանատվության զգացումը։ Եվ ահա նա տուն է շտապում իր մերձավոր մարդու՝ կնոջ հետ կիսվելու և նրան գտնում է անկողնում սիրեկանի հետ։ Նա շտապում է ընկերների մոտ, բայց նրանք թմրադեղերի ու սեռական զգայականության ամայացնող հաճույքի շմոլքում են։ Արվեստագետը դեսուդեն է ընկնում քաղաքով մեկ, բայց նրա շուրջը կամ ուրիշ մարդկանց ճակատագրին անտարբեր անցորդներ են, կամ կոլեկտիվ պսիխոզի մոլուցքի մեջ ընկած ուլտրամոդայիկ երաժշտության սիրահարներ։ Տեղի է ունեցել սպանություն, մարդ է սպանվել, աշխարհն հանցավոր կերպով դաժան ու անտարբեր է անձի նկատմամբ՝ այդ գաղտնիքը պայթեցնում է արվեստագետի սիրտը, բայց նա ո՞ւր տանի այդ գաղտնիքը։ Մարդն ո՞ւր գնա՝ Դոստոևսկու այդ նշանավոր հարցը Անտոնիոնիի մոտ ստանում է սուր և որոշակի պատասխան՝ ոչ մի տեղ։ Ֆիլմի սիմվոլիկ ավարտը կարծես ի մի է բերում ելք գտնելու, օտարացման պատը ճեղքել անցնելու հերոսի ապարդյուն փորձերի արդյունքը։ Թենիսահարթակում գրիմավորված միմոսները թենիս են «խաղում» առանց գնդակի։ Հերոսը հետևում է այդ տարօրինակ թենիսային պարտիային։ Նրա առջև ոչ այնքան սպորտ է, որքան թատրոն, գեղարվեստական իմպրովիզացիա։ Չհասկանալով տեղի ունեցածի իմաստը, նա սկսում է հեռանալ թենիսահարթակից, երբ հանկարծ բոլորն իրենց հայացքը հառում են նրան. «գնդակը» «թռնել» ու «ընկել» էր լուսանկար-

չի ոտքերի մոտ։ Միմոսները նշաններով խնդրում են նրան «վերցնել «գնդակն» ու «նետել» հրապարակ։ Բայց չէ որ ոչ մի գնդակ չկա։ Սա կայն դերասանները ժեստերով այնպես վճռականորեն են հավաստիացնում լուսանկարչին իրենց գեղարվեստական հնարանքի ռեալության մեջ և նրանք իրենք էլ այնպես լրջմտորեն են հավատում գեղարվեստական այդ պատրանքին, որ լուսանկարիչը վերջապես ընդունում է խաղի կանոնները, մտնում գեղարվեստական պայմանականության աշխարհը։ Նա «բարձրացնում» է գոյություն չունեցող գնդակը և նետում այն։ «Սպորտսմեններից» մեկը «որսում է» այդ «գնդակն» ու մոցնում խաղի մեջ։ Եվ հերոսը լսում է «գնդակի» հարվածները «ձեռնաթիակին», գետնին ու տեսնում «սպորտային մրցության» մոլեգնությունը։ Եվ հանկարծ մանկական անմիջականությունը, որ քնած էր լուսանկարչի գեղարվեստական խառնվածքում, երևում է նրա ուրախ ու երջանիկ ժպիտում։ Առաջին անգամ ցրվեց նրա մենությունը, նա հաղորդակցվեց ուրիշների հետ։

Ֆիլմի հանգուցալուծումը մշակույթի ու արվեստի օգնությամբ կրում է դաժան իրականության մարդկայնացման հնարավորության հույս։ Այսպես Մ. Անտոնիոնին «Բլոու-ափում», ընդգծելով արվեստի հումանիստականացնող նշանակությունը, աշխարհի տեսունակության իր ըմբռնմամբ մոտենում է Ի. Բերգմանի «Յոթերորդ կնիքում» տրված անհատի գեղարվեստական կոնցեպցիային։ Եվ դա է հումանիստական գեղարվեստական կոնցեպցիայի ռեալիստական արվեստին հատուկ անփոփոխականությունը։ Սակայն նման հումանիզմը, թեև բարի է մարդու նկատմամբ, զուրկ է ակտիվ-վերափոխիչ նախասկզբից մարդկանց չդասավորված կյանքի նկատմամբ, այն աշխարհի նկատմամբ, որտեղ տիրապետում է անարդարությունը, օտարացումը, կամայականությունը։ Այստեղից էլ նրա հակասականությունը. նրա ուժը և միաժամանակ թուլությունը, նրա համապատասխանությունը արդի դարաշրջանի էությանը և այդ համապատասխանության ոչ լիակատարությունը։ Այդ էլ կյանքի կոչեց աշխարհի գեղարվեստական նոր կոնցեպցիայի պահանջը, որը զարգացրեց սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստը։

ՍՈՑԻԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԸ

XIX դարի վերջերին—XX դարի սկզբներին համաշխարհային հեղափոխական շարժման կենտրոնը փոխադրվեց Ռուսաստան, տեղի ունեցավ սոցիալիստական մտքի սերտաճումը մասսայական բանվորական շարժման հետ։ Փոխվեցին իդեալները և երևույթների գեղագիտական արժիքը։ Երևան եկան արվեստի նոր հերոս ու նոր լսարան։

Վ. Գ. Բելինսկին գրել է. «Անհրաժեշտ է, որ ազգային բանաստեղծն ուննա պատմական մեծ նշանակություն ոչ թե մենակ իր հայրենիքի համար... այլ որ նրա ազդեցությունն ուննա համաշխարհային-պատմական նշանակություն։ Նման բանաստեղծներ կարող են երևան գալ միայն այն ժողովուրդների մոտ, որոնք կոչված են համաշխարհային-պատմական դեր խաղալ մարդկության ճակատագրում, այսինքն՝ իրենց ազգային կյանքով ազդեցություն ունենալ ամբողջ մարդկության ընթացքի ու ղարգացման վրա»[1]։ Բելինսկու այս խոսքերն է՛լ ավելի արդարացի են արվեստի մի ամբողջ ուղղության՝ սոցիալիստական ռեալիզմի վերաբերյալ։

Սոցիալիստական ռեալիզմը ծագել է Ռուսաստանում XX դ. սկզբին։ Դրա հիմնադիրը դարձավ Ա. Մ. Գորկին։ Սոցիալիստական ռեալիզմի դաղափարագեղարվեստական նախադրյալը ռուսական դասական արվեստն էր իր ռեալիստական ու հասարակական-դաստիարակչական սովանդույթներով, հայրենասիրական ու ազատագրական հզոր գաղափարներով։ Հոկտեմբերի ծնունդ սովետական արվեստն իր զարգացման առաջին իսկ տասնամյակներին առաջ քաշեց մարդու և աշխարհի նոր կոնցեպցիա։

Սովետական գեղագիտության և արվեստի մեջ արդեն 20-ական թվականներին գաղափարական սուր բանավեճ էր ընթանում անհատի կոնցեպցիայի շուրջը։ Մարդու միակողմանի և հասարակացրած ըմբռնման դեմ մղվող պայքարում (ինդուստրիալ հասարակության ռացիոնալիստական մարդը՝ կոնստրուկտիվիստների մոտ, «ստանդարտացված ակտիվիստը»՝ լեֆականների մոտ, ինքնարժեքավոր ռեհեսանսային անձը՝ պևրեալականների մոտ, սոցիալ-օգտապաշտորեն դարաշրջանի համար պիտանի անձը՝ ռապպականների մոտ) իրեն ճանապարհ բացեց գեղարվեստական այն կոնցեպցիան, որը հաստատեց ակտիվ, անհատականորեն անկրկնելի անձին, որը ձուլվել է ժողովրդի հետ և ընդգրկվել պատմական ստեղծագործության մեջ։

Հենց սկզբից սոցիալիստական ռեալիզմի գեղարվեստական կոնցեպցիայում շեշտը դրվում էր պատմության առջև անհատի պատասխանատվության գաղափարի պատմական պրոցեսում նրա ընդգրկվածության, ժողովրդի հետ միացածության վրա։ Որպես մարդու բարձ-

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 9, с. 440.

բագույն արժանիքներ սոցիալիստական ռեալիզմի ստեղծագործության ներում գովերգվում են հերոսությունը, անձնուրացությունը, անձնազոհությունը (Կ. Պետրով-Վոդկին, «Կոմիսարի մահը»), ինքնահատուցումը («սիրտը ժամանակներին տալ հոշոտելու» — Վ. Մայակովսկի) Սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստը բացահայտեց պատմական լավատեսության և սոցիալական իմաստով անհատի կյանքի հագեցվածության աղբյուրը իմաստավորված պատմական ստեղծագործության հետ նրա հաղորդակցության մեջ: Հեղափոխական հումանիզմի պաթոսով են ներթափանցված Ա. Սերաֆիմովիչի «Երկաթե հեղեղը», Դ. Ֆուրմանովի «Չապաևը», Վս. Վիշնևսկու «Օպտիմիստական ողբերգությունը», Վ. Մայակովսկու «Լավը» պոեմը, Ա. Տոլստոյի «Տառապանքի ուղիներով» տրիլոգիան:

Ս. Էյզենշտեյնի «Գործադուլ», ««Պոտյոմկին» զրահակիրը», «Հոկտեմբեր» ֆիլմերում անհատի ճակատագիրը միջնորդավորված է մասսայի ճակատագրով, սյուժե է դառնում այն, ինչն ավելի առաջ կարող էր լինել սոսկ նրա երկրորդական տարրը, «սոցիալական ֆոնը», «սոցիալական բնանկարը», «մասսայական տեսարանը», «էպիկական գեղումը»: Էյզենշտեյնն իր արվեստի մարդկային բովանդակությունը չաղքատացրեց, պատմությանը չզոհաբերեց անհատական ավանդության հերոսին: Ուժեղագույն կարեկցանք է հարուցում մայրը Օդեսայի աստիճանների վրա դրվագում («««Պոտյոմկին» զրահակիրը»), իր հմայքով մեր համակրանքն է նվաճում օզագրահագործ Իգնատը («Ալեքսանդր Նևսկի»): Սակայն հանդիսատեսի ապրումը երբեք չի պարփակվում գործող անձի անձնական բախտով, այլ դուրս է բերվում այդ սահմաններից և կապվում բուն պատմության դրամայի ապրումի հետ:

Սովետական արվեստի հումանիզմում միշտ ապրել է աշխարհի ժողովուրդների ինտերնացիոնալ ղեքայրության գաղափարը: Հերոսը մարտի դնաց և մահացավ ոչ միայն հարազատ կեչիների համար, այլև նրա համար, «որ Գրինադում հողը գյուղացիներին տրվի», ամբողջ մարդկության երջանկության համար:

Նախապատերազմյան դաժան ժամանակում անհատը լևցուն էր աշխարհի բախտի համար իր պատասխանատվության գիտակցությամբ.

Ես գիտեմ եմ ստորգեսնյա որոտ,
Հանդիսավոր և անորոշ մի թնդյուն:
Ինձնով դարաշրջանն է բարձրանում—
Եվ ես փամփուշտներ եմ պահում:

[1] **Коган П.** Стихи. Воспоминания о поэте. Письма. М. 1966, с. 60.

Ֆաշիզմի դեմ Հայրենական պատերազմի ընթացքում աճեց ու հարստացավ սովետական ժողովրդի և նրա արվեստի կենսափորձը, խորացավ հումանիզմի ըմբռնումը:

Որպեսզի թաթը սարդային չսողա
Մարդկային սրրությունների մարմարին
Փրկել աշխարհը, մոլորակը ժանտախտից՝
Ահա հումանիզմ: Եվ հումանիստ ենք մենք[1]:

50-ական թվականների կեսերից մեր երկրի հոգևոր կյանքը, իսկ հետևաբար, նաև արվեստը թևակոխեցին նոր փուլ: Ակնց ու հարստացավ գրականության գեղագիտական իդեալը: Անհատի և մարդկության կապի, հումանիզմի ու առաջադիմության հարաբերության պրոբլեմները ձևոք բերին կենսական բարդություն, դիալեկտիկական ճկունություն. սրվեց գրականության քաղաքացիական պատասխանատվությունը թե՛ պատմության, թե՛ անհատի առջև:

Ոչինչ չկորցնելով նախորդ տարիների հայտնագործություններից, ել ավելի վճռականորեն հաստատելով պատմականորեն ակտիվ անձին, մեր արվեստը, գուցե, առաջին անգամ լրիվ կերպով իմաստավորեց պրոցեսի փոխադարձությունը՝ ոչ միայն անհատը պատմության համար, այլև պատմությունն անհատի համար: Արվեստն առաջ քաշեց մարդու իմաստի պրոբլեմը: Եվ այսօր էլ սովետական արվեստը հաստատում է «սիրտը ժամանակներին հոշոտել տալու» մարդու հերոսական ընդունակությունը: Եվ այսօր էլ մարդկային ճակատագիրը հանդես է գալիս որպես ժողովրդական ճակատագիր: Եվ այսօր էլ սովետական արվեստը հաստատում է մասսաների պատմական ստեղծագործությունում անհատի ընդգրկվածության հումանիզմը: Բայց թե՛ Յու. Բոնդարևի և Վ. Բիկովի վեպերում, թե՛ Չ. Այթմատովի արձակում, թե՛ Մ. Ռոմմի և Յու. Ռայզմանի ֆիլմերում ոչ միայն հնչում է հասարակության առջև անհատի պատասխանատվության ավանդական թեման, այլև առաջին անգամ այնքան սուր հնչողություն է ստանում անհատի բախտի ու երջանկության համար հասարակության պատասխանատվության թեման:

Մարդը պետք է իրեն հանձնի մարդկանց, «լինի մարդ բոլորի համար». նամոլական ինքնամփոփվածությունը կյանքը դրկում է իմաստից, այն վերածում է անհեթեթության: Սակայն եթե մարդու աճը հասարակությունից դուրս հղի է անձի անկումով, ապա նաև հասարակու-

[1] **Инбер В.** Собр. соч. В 4-х т. М., 1965, т. 1, с. 476—477.

թյան աճը մարդուց դուրս ու զանց, հակառակ նրա շահերի, ըստ էության առաջադիմական չէ։

Այսօր սոցիալիստական ռեալիզմի գեղարվեստական կոնցեպցիան իր առջև ունի երկու հակառակորդ, որոնք ձգտում են խորտակել մարդկության բարձրագույն հումանիստական արժեքները. մի կողմից՝ սոցիալական անտարբերությունը, եսամոլությունը և, մյուս կողմից՝ ձախ ծայրահեղականությունը։ Սոցիալիստական արվեստը հակադրվում է նաև ձախ ծայրահեղականների կեղծ հեղափոխական ամբոխային «կոլեկտիվիզմին», որը ոչնչացնում է անհատին։

Մարդկության, պատմության մեջ շատ հայտնագործություններ փոխարկվել են մարդկանց համար ոչ միայն նոր բարիքների, այլև նոր դժբախտությունների։ Հենց այդ պատճառով էլ առաջադիմությունը վերացական չէ։ Հումանիզմը հասարակական առաջադիմության կողմնացույցն է։ Մարդու զարգացումը, նրա կատարելագործումը պետք է ընթանան հասարակության միջոցով, հանուն մարդկանց, իսկ հասարակության զարգացումը պետք է ընթանա մարդու միջոցով, հանուն անձի՝ մարդու և մարդկության այդ դիալեկտիկայի մեջ է պատմության իմաստն ու էությունը։

Մարդու և հասարակության հումանիստական փոխհարաբերությունները հաստատվում են Մ. Շոլոխովի «Մարդու ճակատագիրը» պատմվածքում։ Պատմվածքը լեցուն է հիացմունքով հերոսի արիության, անշահախնդրության և մեծահոգության հանդեպ և ներթափանցված է ցավով նրա համար։ Սկզբում Սոկոլովի կյանքը «սովորական էր». քաղաքացիական պատերազմի ժամանակ կարմիր բանակում էր։ Քսաներկու թվականի սովյալ տարին մնկնեց Կուբան կուլակների համար աշխատելու, որա համար էլ ոչք մնաց։ Իսկ հայրը մոր և քրոջ հետ տանը սովից մահացան։ Մենակ մնաց։ Գնաց գործարան, սովորեց փականագործություն։ Ամուսնացավ։ Ապրում էին համերաշխ։ Երեխաներ ծնվեցին, և տանը երջանկությունն ավելացավ։ Բայց այդ ամենն անխըղճորեն կործանեց պատերազմը։ Հերոսն ինքը անցնում է ֆաշիստական գերության սարսափների միջով. «Ծեծում էին պարզապես այն բանի համար, որպեսզի երբևէ սպանեն... Իսկ վառարանները, երևի, մեզ բոլորիս չէին բավարարում ամբողջ Գերմանիայում...»։ Հերոսն արիաբար է պահում իրեն գերության մեջ։ Նա մահից փրկում է հրամանատարին, սպանելով դավաճանին, նա հրաժարվում է խմել ի փառս գերմանական զենքի, դանվելով մահվան սպառնալիքի տակ։ Վիթխարի դժվարություններով դուրս պրծնելով գերությունից, նա հայրենիքում իմանում է իր ամբողջ ընտանիքի կործանման մասին։ Դժվար, չափազանց դժվար է կյանք վերադառնում պատերազմից խանձված Սոկոլովը, ինչպես մանացու հիվանդությունից հետո առողջացող մարդը։ Եվ նրա վերածնության մեջ հենակետ է դառնում որբ-տղան, որին օգնություն է հարկավոր, որը կմահանա առանց կարեկցության։ Հերոսը ոչ միայն կյանք է վերադարձնում անապաստան տղային, այլև ինքն է կյանք վերադառնում նրա շնորհիվ, ուրիշին իր հարկավորության զգացման շնորհիվ։

Եվ այնուամենայնիվ Սոկոլովը մնում է առայժմ անհանգրվան, զուրկ այն ուշադրությունից, այն հոգեհարազատությունից, որոնց նա արժանի էր, տալով իրեն մարդկանց. «Բայց նոյեմբերին ես մեղք գործեի. գնում էի ցեխի միջով, մի խուտորում իմ մեքենան ճամփից դուրս նկավ, իսկ այնտեղ մի կով պատահեց, ես էլ նրան վայր գցեցի։ Դե, հայտնի բան է, կանայք աղաղակ բարձրացրին. ժողովուրդը մոտ վազեց, իսկ ավտոտեսուչը կարծես գետնից բուսեց։ Վերցրեց իմ վարորդական գրքույկը, որքան էլ ես խնդրեցի նրան գթալ»։ Այդպես Սոկոլովին զրկեցին մասնագիտությամբ աշխատելու հնարավորությունից հենց այն ժամանակ, երբ դա հարկավոր էր նրան ոչ միայն իր, այլև ուրիշի՝ տղայի համար։ Շոլոխովը սուր կերպով է դնում պրոբլեմը՝ ի կարելի մարդուն դատել միայն ըստ արարքի՝ կցելով նրան վարքագծի ստանդարտացված նորմա, հաշվի չնստելով նրա անձնական ճակատագրի ամբողջ բարդության հետ։ Տեսուչը չխղճաց մի մարդու, որին պետության մեջ ծեծում էին, որը կորցրել է այն բոլորը, ինչն ամենաթանկն է երկրի վրա, որը մեծ դժվարությամբ է կյանք վերադարձել։ Շոլոխովի պատմվածքը ներթափանցված է տխուր բողոքի, ափսոսանքի ներելանգով, որ մենք բոլորս ուշադրություն ենք պարտք այդպիսի մարդուն, մենք բոլորս երջանկություն ենք պարտք նրան։ Բայց հեղինակը պատմվածքն ավարտում է մարդու երջանիկ ճակատագրի հույսի բարձր տոնով, նրա ուժի նկատմամբ հավատով. «Ի՞նչ է սպասում նրան առջևում։ Եվ կուզենայի մտածել, որ այդ ռուս մարդը, անընկճելի կամքի տեր մարդը կդիմանա, և հայրական ուսին կաճի նա, որը, մեծանալով, կկարողանա ամեն ինչ տանել, իր ճանապարհին ամեն ինչ հաղթահարել, եթե դրան կանչի նրա Հայրենիքը»։ Շոլոխովն իր պատմվածքում հաստատում է Հայրենիքի ու ժողովրդի առջև մարդու պատասխանատվությունը և շրջապատող մարդկանց պատասխանատվությունը նաև յուրաքանչյուր «փոքր-մեծ» մարդու երջանկության։

Սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստն օգնում է անհատին կյանքի իմաստը գտնել ամբողջ մարդկությանը հաղորդակցվելու մեջ, ձևավո-

րում է ներքին աշխարհի ամբողջականությունը պահպանող անձ, որից չեն խլված ո՛չ բանականությունը, ո՛չ զգացմունքների հարստությունը, ո՛չ խիղճը, ո՛չ մարդասիրական իդեալները։ Անձի բազմակողմանի զարգացումը, նրա ներդաշնակ միացումը պատմությանը, հասարակությանը, մարդկությանը, սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի բարձրագույն մարդասիրական իդեալն է։

Սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստում անհատի կոնցեպցիայի կարևոր կողմը նոր, սոցիալիզմի ծնունդ հանդիսացող մարդու՝ ժողովրդի ազգային կեցության լայն ավանդույթի հետ կապի պրոբլեմն է։ Վ. Բելովի, Վ. Շուկշինի և Զ. Այթմատովի երկերում հնչում է այդ պրոբլեմատիկան։ Սովետական արվեստն իր զարգացման առաջին տասնամյակներին սևեռուն կերպով էր նայում նորարարական այն գծերին, որոնք ավելի ու ավելի բացահայտորեն էին նշմարվում սովետական մարդու բնավորության մեջ նոր իրականության ազդեցության տակ։ Վս. Իվանովը և Ա. Ֆադեևը հեռավորարևելյան պարտիզանների կերպարներում, Դ. Ֆուրմանովը՝ Չապաևի կերպարում, Մ. Շոլոխովը՝ Դավիդովի կերպարում, Ա. Կորնեյչուկը և Վս. Վիշնևսկին իրենց հերոսների մեջ տեսնում են հին աշխարհի ավանդույթներից ու կենցաղից պոկվող և նոր փոխհարաբերություններ հաստատող մարդկանց։ Թվում էր, թե տեղի է ունենում անձին անցյալի հետ կապող անտեսանելի թելերի վճռական ու անվերադարձ խզում։ Եվ անցյալի ու նրա ավանդույթների հետ այդ խզման վրա շեշտը դնելը միանգամայն օրինաչափ էր նոր մարդու լինելության ժամանակաշրջանում։ Վերջին երկու տասնամյակների արվեստը գործ ունի շարժվող, անընդհատ աճող, բայց արդեն հաստատվող նոր մարդու հետ, որի կեցությունը դարձավ պատմության փորձություններով հաստատված ռեալություն։ Արվեստում տեղի ունեցավ ուշադրության տեղափոխում նոր մարդու լինելության պրոբլեմից այն բանի վրա, թե ինչպես, ինչպիսի գծերով է նա կապված բազմադարյան ազգային, հոգեբանական, մշակութային, ազդագրական, կենցաղային, բարոյագիտական և այլ ավանդույթների հետ։ Եվ այդտեղ պարզվեց, որ այն մարդը, որը վերափոխումների նորարարական պոռթկման մեջ բոլորովին խզել է կապը ազգային ավանդույթից, զրկվում է հասարակականորեն նպատակահարմար, մարդասիրական ու սոցիալիստական կյանքի հողից և որ այն ճշմարտությունը, թե իսկական նորարարությունը շարունակում և զարգացնում է առաջադիմական ավանդույթները, ճիշտ է ու կիրառելի բուն մարդկային անձի վերափոխման նկատմամբ։

Զ. Այթմատովը վճռականորեն ժխտում է իր «Սպիտակ շոգենավ» վիպակի հերոսներից մեկին՝ Օրազկուլին, որը դաժան է ու բռնակալ, չի պահպանում ժողովրդական բարիքը և ոտնահարում է բոլոր բարի ավանդույթները, ժողովրդական կյանքի ավանդություններն ու պատգամները։ Օլենիխան, որին սպանում են Օրազկուլի հրամանով, վիպակում մարմնավորում է ողջ շնչավորի, բնության նկատմամբ բարության ազդային խոր ավանդույթը և խորհրդանշում կիրգիզ ժողովրդի պատմական անցյալը։ Օրազկուլի չարագործությունն արտահայտվում է ոչ միայն շրջապատողների նկատմամբ բռնակալական կամայականության, այլև իր ժողովրդի պատմության դեմ ոտնձգության մեջ։

Անհատի ներքին իմպուլսներն ու հակասությունները և նրա կապը հասարակության ու ժողովրդի պատմական բախտի հետ՝ այս պրոբլեմներն են դրված սովետական արվեստի ուշադրության կենտրոնում։ Նրա լավագույն ներկայացուցիչների համար կարևոր է գտնել ճիշտ չափ անհատի զարգացման ներքին ու արտաքին ասպեկտների դիալեկտիկան ցուցադրելիս։ 40—50-ական թվականների կենսագրական մի շարք ֆիլմերում, արվեստագետի անձի սոցիալական պայմանավորվածությունը, ժողովրդի հետ նրա կապը, հասարակությունից կախվածությունը հաճախ մեկնաբանվում էին ուղղագծորեն (հիշենք, օրինակ, Գլինկայի, Մուսորգսկու և ուրիշների մասին ժապավենները)։ Բուն արվեստագետի ներքին հակասությունները, նրա ստեղծագործական ակտիվությունը հաճախ ուշադրության չէին առնվում։ Այդ ավանդույթի առնչությամբ վիճելի է «Զայկովսկի» կենսագրական ֆիլմը (գլխավոր դերում՝ Ի. Մոսկվինովսկի)։ Այդ ժապավենում Զայկովսկու ստեղծագործությունը ցույց է տրված որպես հետևանք կոմպոզիտորի բուն անձի ներքին խորքային հակասությունների լուծման։ Եվ դա խորապես ճիշտ կլիներ, եթե այդ հակասությունները հանդես գային հասուն մարդու մեջ ոչ միայն որպես շարունակություն այն կոմպլեքսների, որոնք «ծագել էին» նրա մանկության հոգևոր աշխարհում, այլև որպես սոցիալական բարդ իրականության հետ փոխազդեցության հետևանք։ Խորանալով արվեստագետի ներքին աշխարհում և դնելով անձի ներքին բախումների դերի մասին կարևոր պրոբլեմը, «Զայկովսկի» ֆիլմի հեղինակները հրաժարվել են սովետական արվեստի մեծ ու կարևոր մի նվաճումից՝ ստեղծագործական անձի սոցիալական պայմանավորվածության վերլուծությունից։

Այսօր սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստում խորապես մշակված է անհատի ու հասարակության կոնցեպցիան։ Մարդն ապրում է «պնդեցիկ ու կատաղի աշխարհում» և զգում է, որ «առանց ինձ ժողո-

վուրդը լրիվ չէ» (Ա. Պլատոնով), ժողովրդին անձի միավորումը ենթադրում է անձի ինքնուրույն արժեքի և նրա ընդհանուր պատմական պրոցեսի համար կարևորության ընդունումը։ Սոցիալիստական ռեալիզմը հանդես է գալիս իբրև հումանիստական ավանդույթների ժառանգորդ «անհատը և առաջադիմությունը» պրոբլեմի լուծման մեջ։ Ա. Ի. Գերցենը գրել է. «Մի՞թե... դուք ժամանակակից մարդկանց դատապարտում եք կարիատիների ողորմելի բախտին, որոնք պահում են այն տեսարանի վրա ինչ-որ ժամանակ ուրիշներն են պարելու... կամ այն բանին, որ լինեն անբախտ աշխատավորներ, որոնք, մինչև ծնկները ցեխի մեջ քաշում են բեռնանավը՝ խորհրդավոր գեղմով և դրոշի վրա համեստ մակագրությամբ՝ «Առաջադիմություն ապագայում»։ Խոնջացածներն ընկնում են ճանապարհին... իսկ ճանապարհը... դեռ մնում է այնքան, որքան սկզբից էր... Նպատակն անսահմանորեն հեռու է՝ ոչ թե նպատակ, այլ, եթե կուզեք, խորամանկություն... Յուրաքանչյուր դարաշրջան, յուրաքանչյուր սերունդ, յուրաքանչյուր կյանք ուներ, ունի իր լիակատարությունը, ճանապարհին առաջանում են նոր պահանջներ... նոր միջոցներ... Յուրաքանչյուր սերնդի համար նպատակը հենց ինքն է»[1]։

Իր զարգացման արդի փուլում ևս սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստը հռչակում է պատմականորեն ակտիվ անհատի կոնցեպցիան։

Չէ որ եթե ես չայրվեմ,
և եթե դու չայրվես,
և եթե մենք չայրվենք,
էլ ո՞վ կցրի խավարը[2]։

Բայց այդ դեպքում անհատի և հասարակության փոխհարաբերությունները դիտվում են իրենց ամբողջ բարդությամբ, հաշվի առնելով հետադարձ կապը նման փոխգործողության մեջ։

Աշխարհը հնոտի չէ ամուրդի համար։
Ես Անդրեյն եմ, և ոչ այսինչը։
Բոլոր պրոգրեսներն ռեակցիոն են,
եթե խորտակվում է մարդը[3]։

Առաջադիմություն ո՛չ ընդդեմ և ո՛չ անհատի հաշվին, մարդը մարդկանց համար և հասարակությունը հանուն մարդու՝ այսպիսին է անհատի գեղարվեստական կոնցեպցիայի էությունը, որ առաջ է քաշում սո-

[1] **Герцен А. И.** Собр. соч. В 30-ти т. М., 1955, т. 6. с. 34, 35.

[2] **Хикмет Н.** Избранные стихи. М., 1962, с. 139.

[3] **Вознесенский А.** Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы. М., 1975, с. 416.

ցիալիստական ռեալիզմի արվեստը։ Եվ այն, որ այդ կոնցեպցիան ներծծված է հումանիստական բարձր իդեալներով ու համընկնում է պատմության օբյեկտիվ ընթացքին, այն բանի գրավականն է, որ սոցիալիստական ռեալիզմի լավագույն ստեղծագործությունները հավերժ կմնան մարդկանց ժամանակակիցներ։

Սոցիալիստական ռեալիզմի ստեղծագործություններում գեղարվեստական կոնցեպցիան առաջանում է իրականությունը կոմունիզմի, կոմունիստական կուսակցության գեղագիտական իդեալների դիրքերից արտացոլելու հետևանքով։ Դա սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստը դարձնում է ռեալիզմի գեղարվեստական զարգացման որակապես նոր, բարձր փուլ։

Դասակարգայնությունը, որը դասակարգային հասարակության մեջ հատուկ է գեղարվեստական ստեղծագործությանը, սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստում բարձրանում է մինչև գիտակցված, հետևողական, սոցիալապես կողմնորոշված տեսակետի, մինչև կուսակցականության սկզբունքի։ «Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն» հոդվածում և այլ ստեղծագործություններում Վ. Ի. Լենինի մշակած այդ սկզբունքն արվեստի դասակարգայնության բարձրագույն դրսևորում է և նշանակում է ստեղծագործության իսկական ազատություն, որը հակադիր է թե՛ անարխիստական ինքնակամությանը, թե՛ փողի պարկի իշխանությունից կախվածությանը։ Կուսակցականության սկզբունքը պայմանավորում է արվեստագետի կողմնորոշումը դեպի կոմունիստական իդեալները, գաղափարական այն դիրքերի պարզությունն ու հստակությունը, որոնք որոշում են կենսանյութի ընտրությունը, դրա վերամշակման ուղղությունն ու բնույթը, ստեղծագործության գեղարվեստական կոնցեպցիան։

Գաղափարայնությունը, կուսակցականությունը ձուլված են գեղարվեստականության հետ և որոշում են մարդկանց վրա ստեղծագործության ներգործության բնույթն ու ուղղությունը։ Ստեղծագործության գաղափարայնությունը համակում է նրա բովանդակությունը, բխում է նրա կոմպոզիցիայից, գործող անձանց դրությունից ու գործողություններից, այլ ոչ թե հեղինակի հայտարարություններից. «...Բոմբեյում կա մի այգի, որը հավերժ գեղեցիկ է։ Այն չի թառամում ու չի չորանում, թեև շուրջը չորություն է ու շոգ։ Պարզվում է, որ այգու տակ՝ աչքից թաքուն կա մի լիճ, որը հագեցնում է ծառերը զով կենարար հեղուկով։ Գաղա-

փարը... այն ջուրն է, որն անտեսանելիորեն խոնավացնում է հողը և սնում է բույսերի արմատները»[1]։

Սոցիալիստական արվեստի բարձր գաղափարայնությունը, կուսակցականությունը նրան դարձնում են անհաշտելի սոցիալական անարդարության բոլոր ձևերի նկատմամբ։ Նման արվեստը հստակ դիրք է գրավում արդի գաղափարական պայքարում, ակտիվորեն դիմակայում է բուրժուական մոդեռնիզմին[2]։

Սոցիալիստական արվեստի կուսակցականությունն անբաժան է ժողովրդականությունից։ Դա էլիտար ստեղծագործություն չէ, որը կտրված է ժողովրդից և ծառայում է «հղփացած հերուսուհուն» կամ «վերին տասը հազարին»։ Սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստն ուղղված է աշխատավորների լայն մասսաներին, ունի իսկական դեմոկրատական, մարդասիրական բնույթ։ Դա մարդկանց կոմունիստական դաստիարակության, բազմակողմանի զարգացած, ներդաշնակ անձի ձևավորման կարևոր միջոց է։ Սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստը ձգտում է ընթանալ ոչ թե լսարանի ետևից, այլ նրա առջևից, նրան տանելով իր ետևից, դեպի հոգեկան հարուստ կյանք, դեպի բարձր իդեալներ։

3

ՄՈԴԵՌՆԻՍՏԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(քննադատական վերլուծություն)

ԷՔՍՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄ. ՕՏԱՐԱՅԱՑ, ՇՎԱՐԱԾ ՄԱՐԴԸ ԻՐԵՆ ԹՇՆԱՄԻ ԱՇԽԱՐՀՈՒՄ

XX դ. սկզբին Գերմանիայում ծագեց մի շարժում գեղանկարչության մեջ գերիշխող ակադեմիզմի դեմ։ Նրա նախաձեռնողներն էին Ճարտարապետության ուսանողներ է. Կիրխները, Ֆ. Բրեյլը, է. Հեկկելը, Կ. Շմիդտ-Ռոտլուֆը և ուրիշներ, որոնք 1905 թ. Դրեզդենում միավորվել էին «Brücke» («Կամուրջ») անունը կրող խմբում։ Խմբի մասնակիցներից ոչ ոք գեղանկարչության փորձ չուներ, և նրանց գեղարվեստական գիտափորձերը, ըստ իրենց սեփական խոստովանության,

[1] **Гамзатов Р.** Собр. соч. В 3-х т., т. 3. с. 31.

[2] *Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս* **Егоров А. Г.** Проблемы эстетики. М., 1977, էջ 400—446։

«կամքի ու հավատի պոռթկում» էին։ Նրանց սկսած շարժումն էլ հանգեցրեց էքսպրեսիոնիզմի առաջացմանը որպես գեղարվեստական նոր ուղղության։ Հոգ չտանելով իր տեսական ձևավորման մասին, այդ ուղղությունը բավարարվեց առանց մանիֆեստների։ Անվանումը նրան տվել են ոչ թե նրա մասնակիցները, այլ այն քննադատությունը, որը բնութագրում է գեղարվեստական տենդենցներն ըստ նրանց դերակշռող հատկանիշի՝ հուզական էքսպրեսիոնիզմի։ Էքսպրեսիոնիզմը հանդիսացավ իմպերիալիզմի դարաշրջանի ամենասուր հակասությունների արձագանք և հստակորեն դրսևորված տոտալ խորթացման դեմ անհատապաշտական բողոքի արտահայտություն։ Տեխնիկական առաջադիմությունը էքսպրեսիոնիզմն ընդունեց որպես խարազան, սարսափ, քաղաքական գայթակղություն, վտանգ։ Ա. Վ. Լունաչարսկին դրել է, որ «էքսպրեսիոնիզմը հասարակական սարսափելի հիասթափության պտուղ է»[1]։

Էքսպրեսիոնիզմը պարզունակ դարձրեց ձևը, մտցրեց նոր ռիթմեր, ձգտեց ինտենսիվ գույների ու բարձր, լարված հուզականության։

Ֆրանսիացի մարքսիստ-քննադատ Ժակ Պուլեն նշում է էքսպրեսիոնիստական թատրոնի հետևյալ առանձնահատկությունները. ցնորական վիճակի մեջ գցող տեսունակությունը, ամեն ինչ ծայրահեղության հասցնելը. էպիզոդների արագ հերթափոխումը. միզանսցենների հուզական հնչման հակասականությունը, քաղաքականորեն ակտիվ, բայց անհատապաշտական բողոքը[2]։

Որպես հերոս էքսպրեսիոնիզմն առաջ էր քաշում հուզական պոռթկումով համակված անձին, որն ապրում է ոտնահարված, կրքերից խզված աշխարհում։ Էքսպրեսիոնիզմի գեղարվեստական խորհրդանիշ և նրա պատկերավոր համարժեք կարող է ծառայել է. Մունկի «Ճիչը» նկարը։ Որոշ վերացականորեն-ուրբանիստական տարածության մեջ պատկերված է սարսափի էքստազում անջատված, կատաղի ճիչով բերանը բաց արած մարդը։ Ճչացող վիթխարի բերանի խորխորատը կարծես նկարի կոմպոզիցիոն կենտրոնն է։ Ինչո՞ւ, ի՞նչ առիթով է ճչում այդ մարդը։ Նկարիչը ցույց չի տալիս ոչ մի ռեալ, նրան սպառնացող տհաճանելի վտանգ։ Եվ դիտողն իրավունք ունի ենթադրելու մարդու ցավի, տառապանքի, սարսափի, ինչ-որ համընդհանուր պատճառ։ Աշխար-

[1] **Луначарский А. В.** Статьи об искусстве. с. 295.

[2] **Poulet G.** L'expressionisme dans le théâtre europeen.— La nouvelle critique. P. 1972. № 52, p. 68—69.

Հրն ամբողջությամբ վերցրած թշնամի է անձին որպես այդպիսին, անկախ նրա հատկություններից։ Մեր առջև «մարդն է առանց հատկությունների». աշխարհի հետ նրա միակ կապը սարսափն է նրա անկատարելության, աններդաշնակության, հակամարդկայնության պատճառով։ Ճչացող բերանի շուրջը տարածությունն այնպես է կազմակերպված, որ դիտողի մոտ առաջանում է այնպիսի զգացում, կարծես թե նրանից ցրվում են շրջանակներ, կարծես սրտաճմլիկ ճիչի հնչյունը համակենտրոն շրջաններով տարածվում է աշխարհով մեկ, լցնում այն։ Սակայն աշխարհը մնում է խուլ ու անպատասխան. նա չի նկատում սարսափեցնող ճիչը, նա անտարբեր է անձին պատճառված ցավի հանդեպ, որն անօգնական է ահեղ իրականության առջև։ Իր նկարով Մունկը կարծես ասում է, որ այս օտարացած աշխարհում մարդուն մընում է միայն ճչալ իր ցավի մասին, ճչալ առանց օգնության հույսի, ինչպես բնազդաբար ճչում է հոգևարք ապրող կենդանի էակը։

Խզվածությունը դառնում է էքսպրեսիոնիստական գեղագիտության ու արվեստի առաջատար գեղագիտական կատեգորիա։ Ռեալիստական արվեստի առաջ քաշած ամբողջական անձին էքսպրեսիոնիզմը հակադրում է աշխարհի քաոսով խոովահույզ անհատականությունը, որն ընդունակ չէ հարաբերությունների ներդաշնակության։ Էքսպրեսիոնիզմի այդ առանձնահատկությունը որպես ուղղություն հատկապես որոշակիորեն դրսևորվեց գեղանկարչության ու գծանկարչության մեջ (է. Կիրխներ։ «Ամերիկացի պարողները», Օ. Կոկոշկա։ «Էտյուդ գրչով», «Վալդենի դիմանկարը» և այլն)։

Արևմտյան ժամանակակից արվեստագետները և քննադատները էքսպրեսիոնիզմը դիտում են որպես մարդկության ոչնչացման սպառնալիքի արձագանք։ Եվ քանի որ այդ սպառնալիքն անսահմանորեն աճել է ատոմային զենքի երևան գալով, էքսպրեսիոնիզմի ստեղծագործությունը, նրանց կարծիքով, չի կարող հաղթահարված լինել ոչ մի ուղղությամբ։

Էքսպրեսիոնիզմի տեսաբան ու արվեստագետ Ֆ. Մարկն առաջ քաշեց այն թեզը, թե մոքերի այսօրվա խառնաշփոթության առաջ կարողանալ կրկին մաքուր դառնալ հնարավոր է միայն սեփական կյանքի ու սեփական գործի լիակատար մեկուսացման օգնությամբ։ Սեփական կյանքի մեկուսացման նախադրյալով էքսպրեսիոնիզմը ճանապարհ հարթեց ինչպես իրականությունից փախչող աբստրակցիոնիզմի անառարկայականությանը, այնպես էլ էկզիստենցիալիզմի հիմքում ընկած անձի սկզբունքային մենակության գաղափարներին։

Գերմանացի գրող է. Տոլլերի «Կերպարանափոխություն» էքսպրեսիոնիստական վեպի հերոս երիտասարդ քանդակագործ Ֆրիդրիխը մենակ է և երազում է բոլոր մարդկանց եղբայրության մասին։ Բայց իր իդեալներն իրականացնելու նրա բոլոր փորձերը բախվում են շրջապատողների խորթացածությանն ու թշնամանքին։ Սկսվում է գաղութային պատերազմը։ Ֆրիդրիխը կամավոր է գրվում և ռազմաճակատ մեկնում։ Տառապանքներն ու մահը ցնցում են նրան։ Նա զգում է, որ մոլորվել է, հիացմունքով ընդունելով պատերազմը։ Բայց պատերազմը շարունակվում է։ Վիրավոր Ֆրիդրիխն ընկնում է զինվորական հիվանդանոց, նա այն քչերից մեկն էր, որին բախտ էր վիճակվել կենդանի մնալ։ Բայց հակառակորդը պարտված է։ «Ազատագրական բանակը» կատարել էր իր առաքելությունը, Ֆրիդրիխին պարգևատրում են երկաթե խաչով։ Տուն վերադառնալով և կրկին անցնելով քանդակագործի ստեղծագործությանը, հերոսը «Հայրենիքի հաղթանակը» հուշարձանի պատվեր է ստանում։ Քանդակագործն ստեղծում է մերկ տղամարդու վիթխարի արձան՝ բռունցք սեղմած վեր պարզած ձեռքերով։ Արձանը կոչված էր խորհրդանշելու «ազատագրական բանակի» ուժն ու հզորությունը։ Բայց ահա մի անգամ Ֆրիդրիխը հանդիպում է պատերազմից խեղված մի հաշմանդամի, որը ողորմություն էր խնդրում, և ճանաչում նրան՝ իր նախկին զինվորին, որի հետ միասին մարտնչել էին նրանք։ Այդ հանդիպումից ցնցված, քանդակագործը փշրում է արձանը և ուզում է ինքնասպան լինել։ Քույրը պահում է նրան։ Ֆրիդրիխը գնում է ֆաբրիկա բանվորների մոտ, մերձենում նրանց հետ և աշխատանքով տանջահար այդ մարդկանց մեջ հոշակում է եղբայրության գաղափարներ։ Տոլլերի և նրա հերոսի եղբայրության կոչը ոչ այլ ինչ է, քան ռոմանտիկ երազ։ Գրողի քաղաքական հայացքները հեղհեղուկ պացիֆիստական են, աղոտ, իսկ դեպի սոցիալիզմ նրա ձգտումը չի ամրապնդված ռեալ գործողություններով և ուտոպիական է։ Այսպես, էքսպրեսիոնիզմի ձախ թևն անգամ անընդունակ դուրս եկավ անձին առաջարկելու պայքարի ծրագիրը, գտնելու մենակության ու խորթացման աշխարհի ռեալ երկընտրանքը։ Պատերազմի խելագարության դեմ, գոյության անելանելիության դեմ էքսպրեսիոնիզմի բողոքող ճիչը ցավի ու անզորության ճիչ էր։

Էքսպրեսիոնիզմի խոշորագույն ներկայացուցիչ Ֆ. Կաֆկան այն առաջին գրողներից մեկն էր, որոնք զգացել էին մարդկանց ստեղծած, բայց նրանց վերահսկողությունից դուրս եկած հասարակական ինստիտուտներից մարդու անպաշտպանվածությունը. մարդը կարող է հանկարծ հետաքննության տակ ընկնել, նրանով կարող են հետաքըր-

քըրվել ուրիշ մարդիկ, որոնց ետևում կանգնած են մութ ու անհասկանալի ուժեր («Դատավարություն»). մարդը կարող է զգալ իր իրավազրկությունը և մինչև մահը իզուր ձգտել այս աշխարհում ապրելու թուլամտության («Փականքը»)։ Կաֆկայի ստեղծագործություններում չկա լավատեսական հեռանկար։

Մարդու էքսպրեսիոնիստական կոնցեպցիայի հիմնական գծերն ամենաուրույն տեսանելի են Կաֆկայի «Որսորդ Գրակխը» նովելում։ Գրակխը պատկերված է գոյի ու անգոյության միջև «կախված». նա ոչ կենդանի է, ոչ մեռած, նա չի գտնվում ո՛չ այսկողմնային, ո՛չ այնկողմնային աշխարհում։ Իր մահվանից հետո հազար հինգհարյուր տարի Գրակխը լողում է հին նավակով, «սլանում է առանց ղեկի քամու կամքին հանձնված, որը փչում է մահվան ամենաստորին ոլորտներից»[1]։ Մի անգամ որսորդի նավակայանն է այցելում մի հյուր, որը խնդրում է համառոտակի, բայց կապակցված պատմել, թե ինչ է պատահել իր հետ... Գրակխը դրան պատասխանում է, որ ինքը կապ չի տեսնում ո՛չ աշխարհի երևույթների, ո՛չ մարդկանց մտքերի մեջ, թեև նրանք համառորեն բղավում են ամեն ինչի ու բոլորի կապակցվածության մասին։

Շեքսպիրյան Համլետը ողբերգականորեն էր զգում ժամանակների խզված կապը։ Կաֆկայի հերոսն ըմբոստանում է ամեն մի կապի դեմ, անդամ մարդերի շարադրման կապակցվածության դեմ։ Էքսպրեսիոնիզմը հաստատում է աշխարհի սկզբունքային քաոսը, ժամանակի և տարածության կտրվածությունը։

Միայնակ Գրակխը բացարձակապես հրաժարված է աշխարհից, նրանում վերանում է հակասությունը «ես»-ի և իրականության, կյանքի և մահվան միջև։ Գրակխը «գոյության» գաղափարի մարմնացումն է, որը հակադրվում է կենդանի կյանքին և ոչնչի աշխարհին։

Կաֆկայի «Կերպարանափոխություն» վիպակում երիտասարդ Գրեգոր Զամզան առավոտյան արթնացավ և պարզվեց, որ ինքը վերածվել է զղվելի միջատի։ Գրեգորի այդ հակատրամաբանական կերպարանափոխությունն ընթանում է միանգամայն տրամաբանական և նույնիսկ առօրեական պայմաններում, և այդ ամենի մասին արվեստագետը խոսում է արձանագրային անկրքոտությամբ և անվրդովությամբ։ Գրեգորի մարմինը զրկված է ձեռքերից և ունի բազմաթիվ ոտքեր, որոնք նըրան վատ են ենթարկվում։ Դրա համար էլ նա չի կարողանում բարձրանալ ու բացել դուռը, թեև նրա բացակայությունից անհանգստացած ծնողները և տիրոջ ուղարկած կառավարիչը խնդրում են նրան այդ մասին։ Այն, որ մերձավորները չեն ըմբռնում իր հետ պատահածը, Գրեգորին առանձնահատուկ ցավ է պատճառում, բայց նա շարունակ հույս է տածում, որ որևէ մեկն իրեն կօգնի։ Սակայն մարդկանց հետ հաղորդակցվելու, նրանց իր դրությունը բացատրելու, ըմբռնում առաջացնելու Գրեգորի բոլոր փորձերն անհաջողությամբ են վերջանում։

Կաֆկայի «Կերպարանափոխության» իմաստի ըմբռնմանը կարող է օգնել սլավոնական ֆոլկլորը։ «Ալ Դաղիկը» հեքիաթը պատմում է հին դարձած պատանու մասին։ Բայց այդ հրեշը հանդիպում է մի աղջկա, որը նրա սարսափելի արտաքին կերպարանքի տակ կարողացավ տեսնել բարի, զեղեցիկ հոգին ու սիրել նրան։ Սերը կերպարանափոխում է հրեշին, վերադարձնելով նրան մարդկային կերպարանք։ Հեքիաթում կերպարանափոխությունը կատարվում է երկու անգամ. պատանին պառնում է սարսափելի հրեշ, հրեշը՝ զեղեցիկ պատանի։ Եվ երկրորդ կերպարանափոխության պատճառ ու կատալիզատոր է ծառայում մարդկային համակրանքը, կարեկցանքը, սերը։ Իսկ այն աշխարհում, որը նկարագրում է Կաֆկան, կերպարանափոխությունն անշրջելի է, կերպարանափոխությունը հնարավոր է միայն դեպի վատ կողմը, և ոչ ոք չի կարեկցում մարդուն։ Մարդը միայնակ է, և նույնիսկ մերձավոր մարդիկ դավաճանում են նրան ու թողնում բախտի քմահաճույքին։ Գրեգոր Զամզան մեռնում է հենց նրա համար, որ նրա մենակությունն անհաղթահարելի է։

Կաֆկայի «Գյուղական բժիշկը» պատմվածքում տղայի հիվանդությունն ու մահը հասնում են կյանքի իմաստի և սերունդների հաջորդականության պրոբլեմի։ Եթե տղան ունենար իր առջև կյանքի նպատակ, կարողանար պատասխանել «ինչո՞ւ ապրել» հարցին՝ նա կփրկվեր։ Նա կմնար ապրելու նաև այն դեպքում, եթե ավագ սերնդի և մանավանդ հատուկ փորձով հարստացած մարդը՝ բժիշկը, ճիշտ պատասխաներ երեխայի տանջող հարցին։ Սակայն այն աշխարհը, ուր ապրում է Կաֆկան և նրա հերոսները, այդ հարցին պատասխան չեն տալիս։ Չէ որ պատասխանն ընկած է ուրիշ մարդկանց մեջ իր հոգևոր շարունակման այն եղանակում, որը տալիս է հումանիզմով հագեցված մշակույթը։ Կողմնորոշվելով դեպի անձը, Կաֆկան հրաժարվեց մարդկությանը ծառայելուն ուղղված հումանիզմից, և այդ պատճառով էլ չկարողացավ գտնել դեպի մարդկությունն անձի ելքը, չկարողացավ իր

[1] Кафка Ф. Роман, новеллы, притчи. М., 1965. с. 534.

տղային դուրս բերել պատմության այն ճանապարհը, որի վրա մ համար կպարզվեր կյանքի իմաստի մասին հարցի պատասխանը։

Էքսպրեսիոնիզմի գեղարվեստական կոնցեպցիայի համաձայ մարդն ապրում է թշնամական աշխարհում, և նա ելք չունի։ Ամեն անելանելի է։ Անձի էական ուժերը խորթացած են մարդուն դիմակա ված և նրան թշնամի բուրժուաբյուրոկրատական հասարակական ին տիտուտներում։ Էքսպրեսիոնիստ-արվեստագետն իր ստեղծագործ թյուններում կարծես ասում է. «Ես ուզում եմ մարդ լինել, բայց անհնար է, աշխարհը թշնամի է անձին»։

ՍՅՈՒՐՌԵԱԼԻԶՄ. ԽՌՈՎԱՀՈՒՅԶ ՄԱՐԴԸ ԽՈՐՀՐԴԱՎՈ ՈՒ ԱՆՇԱՆԱՁԵԼԻ ԱՇԽԱՐՀՈՒ

«Սյուրռեալիզմ» հասկացությունն առաջին անգամ մտցրեց ֆրան սիացի բանաստեղծ Գ. Ապոլիները, իր պիեսի ժանրն անվանելով «սյուր ռեալիստական դրամա»։ 20—30-ական թվականներին գրական նո ւղղությունը նրա հիմնադիրները՝ բանաստեղծներ Ա. Բրետոնը Ֆ. Սուպոն, սկսեցին անվանել «սյուրռեալիզմ» (գերռեալիզմ) բառով Սյուրռեալիզմի տեսաբանները նրա հետ նոր ռեալություն՝ առավե ռեալ, քան շրջապատող աշխարհը, կառուցելու հույսեր էին կապում։

Սյուրռեալիզմը, պնդում էին նրանք, իրականությունից «հանում քողը», ստեղծում անճշմարտանմանության ռեալություն, կերտում երկ րորդ «իսկական» իրականություն՝ սյուրռեալություն։ Այստեղից՝ հրաշա լիի բացարձակացումը և նրա վերածումն աշխարհի հետ մարդու գեղագի տական հարաբերության առաջատար կատեգորիայի։ «Չկա ոչինչ, բացի հրաշալիից» (Ա. Բրետոն)։ Գերռեալականի ռեալությունը, խորհրդավորի իսկությունը, առօրեականի անհավանականությունը դառնում են ար վեստագետի գլխավոր թեման։ Ինչպես պատկերավոր կերպով ասել է ֆրանսիացի բանաստեղծ Պ. Էլյուարը, մի բաժակ ջրում այնքան հրաշք ներ կան, որքան դրանք օվկիանոսի խորքում են։

Գեղարվեստական այդ ուղղությունում մարդը, աշխարհը, իրերը բուն տարածությունն ու ժամանակը հոսող ու հարաբերական են, դրանց սահմանները չնչված են։ Որոշակի ոչինչ չկա, ամեն ինչ աղավաղվում է, տեղաշարժվում, ճապաղում։ Աշխարհը երևույթների անկարգ շանթ ված է։ Այդ պատճառով էլ սահմաններ չկան երջանկության ու դժբախ տության, անհատի ու հասարակության միջև։ Սյուրռեալիզմի անհատի կոնցեպցիան կարելի կլիներ ձևակերպել այսպես. Ես մարդ եմ, բայց իմ անձի ու աշխարհի սահմանների հետքերը կորել են։ Անձը չգիտի, թե որտեղ է սկսվում իր «ես»-ը և որտեղ է վերջանում այն, որտեղ է աշխարհը և ինչ բան է այն։

Սյուրռեալիզմի համար Տիեզերքը դրամատիկորեն լարված է։ Միայնակ մարդը բախվում է խորհրդավոր ու սառն աշխարհի հետ.

> Թթեռնիկը փիլիսոփայական
> Նստեց աստղին վարդագույն,
> Եվ այդպես դեպի դժոխք պատուհան բացվեց,
> Դիմակավոր տղամարդը կանգնած է դեռ մերկ կնոջ առջև...

Արվեստագետի ու աշխարհի ինտուիտիվ գերռեալ կապը (իրականում կտրվածությունը) ոչ միայն ստեղծագործողի, այլև արվեստն ընկալող հասարակության, և վերջիվերջո ընդհանրապես մարդու ծրագիրն է։ Ինտուիտիվիզմն անձի սյուրռեալիստական կոնցեպցիայի և սյուրռեալիզմի ստեղծագործական մեթոդի հիմքն է։

Սյուրռեալիզմը հռչակում է աշխարհի քաոսը և ձգտում է գեղարվեստական ձևով վերականգնել իրերի ու մարդկանց խզված կապը։ Նա հաստատում է արվեստագետի երևակայության անսահման ազատությունը, ստեղծագործական պրոցեսի անվերահսկելիությունը որևէ տրամաբանական նախասկզբով։ Այսպես, անձը Ս. Դալիի ստեղծագործություններում ապրում է ֆրեյդիստական կոմպլեքսներով և իրականությունն ընկալում կոնքազդրային ոսկրի անցքից (հենց այդպես է ներկայացված քնապատկերը այդ արվեստագետի նկարներից մեկում)։

Այդ ուղղության համար բնորոշ են իռացիոնալ ինտելեկտուալիզմը, առաջ կեղծհուզականությունը, զգացմունքների ռացիոնալիստական անեստեզիան, իրականությունը «զգայազրկելու» ձգտումը։ «Ապրումը, հույզը փոխարինվում են այդ հույզի հաղորդման միջոցների ցուցադրումով»[2]։

Սյուրռեալիզմը հրաժարվում է վերահսկել և՛ ստեղծագործական պրոցեսը, և՛ անձը որպես այդպիսին բարոյական ու գեղագիտական որևէ նորմայով. ձգտում է մաքրել անձնավորությանը սոցիալական, բարոյական և անհատական «կեղևից», հռչակում է նողկանք սոցիալական կյանքի նկատմամբ։

Սյուրռեալիստական պոետիկայի սկզբունքը փոխաբերականությունն է։ Փոխաբերականությունը սյուրռեալիզմի կողմից բացարձակացվում

[1] **Breton A.** Le revolver à cheveux blancs. P., 1932.

[2] **Подгаецкая И. Ю.** Поэтика сюрреализма. — Критический реализм XX века и модернизм. М. 1967, с. 179.

է ու հասցվում անմիանալի առարկաների անսպասելի միացման, համադրությունների քմահաճ կամայականության։ Պատկերավոր մտածողության օրիգինալությունը վերածվում է օրիգինալություն անելու։ Պոեները վերածվում են փոխաբերությունների գեղարվեստական հանդիտարանի։ Ա. Բրետոնը «Հաղորդակից անոթներում» գրել է. «Միյանցից առավելապես հեռու գտնվող երկու օբյեկտների համեմատությունը կամ գրավիչ ու հանկարծակի ձևով դրանց մատուցման այլ եղանակը պոեզիայի ամենաբարձր նպատակի հիմքն է»[1]։ Սյուրռեալիստական պոետիկայի միջոցներ են արտատրամաբանական մոնտաժը, ավտոմատային ծայրակցումը, նախադասությունների, բառերի, տեսողական տպավորությունների իռացիոնալ կապը։ Սյուրռեալիստական պատկերի կառուցման իդեալական մոդել է դառնում կարի մեքենայի հովանոցի հանդիպումը վիրահատական սեղանի վրա։ Սյուրռեալիզմի արտատրամաբանական փոխաբերականությունը ծնում է առեղծվածորեն-գունեղ և խորհրդավոր կերպով երերուն պատկերներ.

Քո կյանքի ցանցն է ընկել բնությունը։
Ծառը՝ ստվերը քո, մերկացնում է մարմինն իր. երկինքը։
Ծովը ավազի ձայն ունի, քամու ժեստեր։
Եվ այն, ինչ ասում ես դու, քո թիկունքում է շնչում[2]։

Սյուրռեալիզմն սկզբունքորեն կոնկրետ չէ և արտապատմական է։ Այսպես, Սեն Ջոն Պերսը պնդում էր, որ իր ստեղծագործությունը միշտ զարգացել է ժամանակից ու օրենքներից կտրված, և որ նա ձգտել է խուսափել պատմական ու աշխարհագրական ամեն տեսակ հարաբերակցություններից։ Ռեալությունն անհետանում է, այն տարահոսում է ինչպես սեղանից «հոսում է» ժամացույցը Ս. Դալիի «Հիշողության քըմահաճություններ» նկարում։ Ժամանակն ու տարածությունը անհետանում են։ Պատմությունը չքանում է։ Եվ եթե սոցիալիստական ռեալիզմը հռչակում է պատմական ստեղծագործությանը նվիրված անհատին, ապա սյուրռեալիզմը ձգտում է ապացուցել պատմական բուն պրոցեսի բացակայությունը, ժամանակի արտապատմականությունը. «անտարբերություն պատմության նկատմամբ» (Ռ. Շար). «չկա պատմություն, բացի հոգու պատմությունից» (Սեն Ջոն Պերս). «անտարբերություն աշխարհում ամեն բանի նկատմամբ» (Ա. Բրետոն)։

Առողջ բանականությունը հակացուցական է սյուրռեալիզմի արվեստին, արվեստագետը կողմնորոշվում է դեպի պատրանքը, երևակայությունը, անուրջը, հրաշքը, որոնք իբր կազմում են ազատության իրականացման ոլորտը։

Բանականության քնեցումը, «անուրջների ալիքներում» սուզվելը (վաղ Լ. Արագոն), ինտուիտիվ նախասկիզբը, զուգորդականությունը, «մաքուր ավտոմատիզմը» (Ա. Բրետոն) դառնում են սյուրռեալիստի ստեղծագործական սկզբունք. «Սյուրռեալիզմ։ Զուտ հոգեբանական ավտոմատիզմ։ Մտածողության թելադրանք՝ բանականության կողմից որևէ վերահսկողության բացակայությամբ հանդերձ, գեղագիտական կամ բարոյական որևէ մտահոգությունից դուրս...»[1]։

Փիլիսոփայության (Կանտ) հետ համեմատած մեկուկես հարյուրամյա ուշացումով սյուրռեալիզմը գեղարվեստական ձևի մեջ առաջ քաշեց տրանսցենդենտության (այնկողմնայինի) գաղափարը, հայտարարելով ինչ-որ գերռեալության գոյության մասին, որը կանգնած է ռեալ երևույթների ետևում։ Գեղարվեստական այդ ուղղությունն անսահման է դարձնում պատկերավոր մտքի բազմիմաստությունը և այն հասցնում է մինչև գեղարվեստական ագնոստիցիզմի աստիճանի։

ԷՔԶԻՍՏԵՆՑԻԱԼԻԶՄ. ՄԻԱՅՆԱԿ ՄԱՐԴՆ ԱՆՀԵԹԵԹՈՒԹՅԱՆ ԱՇԽԱՐՀՈՒՄ

Էկզիստենցիալիզմը որպես գեղարվեստական ուղղություն հիմնըվում է կյանքի անհեթեթության կոնցեպցիայի վրա։ Այն առավել լրիվությամբ արտահայտվեց Ա. Քամյուի ստեղծագործությունում։ Նրա «Ժանտախտ» վեպում կա մի տարօրինակ գործող անձ՝ Կոթարը, որն ուրախանում է քաղաքի վրա տեղացած դժբախտություններից ու փորձանքներից։ Պարզապես զարմանալի է, թե մարդ ինչպես կարող է հրճվել ժանտախտից, որից մեռնում են նրա համաքաղաքացիները և որից նա ինքն էլ չի ապահովագրված։ Պարզվում է, Կոթարով հետաքրքրվում է ոստիկանությունը և, եթե համաճարակը չլիներ, նա արդեն ձերբակալված և դատի տրված կլիներ։ Համատարած դժբախտությունը, շեղելով պետական կույր մեքենան իր միապաղաղ պարտադիր աշխատանքից, Կոթարին փրկում է նրա վրա կախված սպառնալիքից. Նրան հետևում են արդեն առանց դեմքի, առանց անվան, առանց որոշակի նշանների մարդիկ։ Ժանտախտով պաշարված քաղաքի միանգամայն բնական պատկերում, փիլիսոփայական վեպի իրական կոնտեքստում

[1] La poésie surréaliste par Jean-Louis Bollouin. P., 1964, p. 338.
[2] Элюар П. Стихи. М., 1971, с. 45.

[1] Breton A. Manifeste du surréalisme. P., 1929.

նելիսուժում են բոլորովին անիրական էակներ, ուրուներ, որոնք ծնվել են միստիկական, այնկողմնային ուժերից։ Այդ ուրվականներն սպառնում են Նորիային, հետապնդում են դժբախտին։ Ծագում է պատկերմնջքերում։ Քամյուի վեպում ընդգրկվում է մտքերի մի ամբողջ գեղարվեստական համակարգ մի այլ ստեղծագործությունից։

"Դժվար չէ որոշել այն հասցեն, ուր մեզ ուղարկում է ֆրանսիացի գրողը (Ֆ. Կաֆկա, «Դատավարություն» վեպ)։ Ե՛վ Կաֆկայի, և՛ Քամյուի մոտ մարդը դարձավ անդեմ կազմակերպությանը զոհ բերված, մարդկային բովանդակությունից զուրկ նորմաների ու կանոնների պրոկրուստյան մահճում խցկված։ Կոթարի՝ ժանտախտը վերացական ուժերի անդեմ հետապնդումից դևրադասող մարդու կերպարում, Քամյուն փորձում էր իմաստավորել մոտիկ անցյալը. «Դատավարությունը» և «Ժանտախտը» գրելու տարիքների միջև պատմության վրա ընկած է ֆաշիստական ծանր ժամանակի սև ստվերը։ Հատկապես ֆաշիստական պետության մեջ մարդու ամբողջ անպաշտպանվածությունն իրեն թշնամի հակամարդկային ուժերից դրսևորվեց առանձնապես ուժեղ կերպով։

Սակայն ինչո՞ւ է Քամյուի ռացիոնալիստական ձևին, կարծես թե, խորթ Կաֆկայի երազատեսական պատկերավորությունն օրգանապես մտնում ֆրանսիացի գրողի վեպում։ Որովհետև Կաֆկայից Քամյուին անցնում է ժառանգականության գիծ։ Էկզիստենցիալիզմն իր գեղարվեստական ակունքներով սկիզբ է առնում էքսպրեսիոնիզմից, իսկ նրա փիլիսոփայական ակունքները թաքնված են XIX դարի դանիացի փիլիսոփա Ս. Կիերկեգորի հայացքներում։

Պատմական պրոցեսի էկզիստենցիալիստական կոնցեպցիան բացահայտվում է Քամյուի «Պաշարված դրություն» պիեսում։ Ինչ-որ մի քաղաքում լարվածություն էր ստեղծվել. երկնքում երևացել էր գիսաստղ, և մարդիկ հուզված են դժբախտության այդ նշանից։ Տիրակալն ամբիոնից փորձում է հանգստացնել բնակիչներին, վկայակոչելով իր կառավարման այն սկզբունքը, որի համաձայն ամեն ինչ պետք է անփոփոխ մնա։ Ամբիոնին են մոտենում մի անծանոթ կին և տղամարդ։ Վերջինս հայտարարում է, որ կուզենար իշխանությունն իր ձեռքը վերցնել։ Կառավարողի հրամանով երկու գվարդիական փորձում են ձերբակալել եկվորներին, բայց անծանոթ կինը հանում է ծոցատետրը, նրանից ջնջում երկու ազգանուն, և երկու ուղեկցող պահակներն ընկնում են կիսամեռ։ Կառավարիչը սարսափահար թողնում է քաղաքը, իսկ անծանոթ տղամարդն իրեն անվանում է ժանտախտ և հայտարարում, որ եկել է այդ քաղաքը կառավարելու, որ անկարգությանը՝ երբ մարդիկ ապրում ու մեռնում էին անկազմակերպ, այժմ վերջ է տրվելու։ Քաղաքում թագավորում է ժանտախտի ֆաշիստական կարգը՝ Օսվենցիմի կարգը։

Քաղաքացիներից մեկը՝ Դիեգոն, իմանում է ժանտախտի գաղտնիքը. նա ամենազոր է և ընդունակ ոչնչացնելու յուրաքանչյուրին, բայց անօգնական է, եթե մարդիկ դադարում են նրանից վախենալ։ Դիեգոն համաքաղաքացիներին ապստամբության է դուրս բերում։ Ժանտախտը ցուցականերից ջնջում է հազարավոր կենդանի մարդկանց, բայց նրանք աներկյուղ շարունակում են պայքարը։ Այն ժամանակ ժանտախտը դիմում է խորամանկության՝ նետում է իր ծոցատետրը։ Այդ ծոցատետրը գտնող անցորդը նրանից ջնջում է իր թշնամիներին. այդ անցորդից տետրը խլում է ուրիշ մի քաղաքացի, կյանքից ջնջում է նրան և իր մի քանի թշնամիների։ Այդպես ապստամբների շարքերում առաջանում է երկպառակություն։

Դիեգոն խլում ու նետում է չարաբաստիկ տետրը, և ապստամբների շարքերը կրկին համախմբվում են։ Ժանտախտը դիմում է նոր խորամանկության։ Դիեգոյին առաջարկվում է ընտրություն կատարել. նա կամ նրա սիրեցյալը պետք է սպանվեն, և ժանտախտը կթողնի քաղաքը, կամ նրանք կթողնեն քաղաքը, իսկ ժանտախտը կմնա այնտեղ իշխելու։ Այստեղ մոդելացվում է էկզիստենցիալիստական աշխարհայացքի կանխադրույթներից մեկը. ազատ ընտրության մեջ մարդն իրացնում է իրեն, և դա անձի ինքնաիրականացման միակ ձևն է անհեթեթ աշխարհում։ Բնորոշ է, որ այդ պիեսում, որը բացահայտում է պատմության էկզիստենցիալիստական կոնցեպցիան, անձին ընտրություն է առաջարկվում միայն վաճառի ու վաճառարագույնի միջև. Քամյուի կարծիքով անձի պատմությունը ոչ մի հրջանիկ ելք չի տալիս։

Դիեգոն ընտրում է սեփական մահը։ Մեռնողի գիմաւերիում նրստած է նրա սիրեցյալը, և նրանք պատուհանից տեսնում են, թե ինչպես է ժանտախտը թողնում քաղաքը, իսկ նրան փոխարինելու է վերադառնում հին կառավարիչը, որը մի անգամ արդեն դավաճանել էր իր ժողովրդին։ Դիակիզարանների վառարաններում բոլորի համար միատեսակ մահվանը հերթափոխելու է վերադառնում մահվան հին բազմազանությունը, իսկ ժանտախտի առջև իրավազրկության մեջ բոլորի հավասարության փոխարեն վերադառնում է նախկին անհավասարությունը՝ հարուստների և աղքատների բաժանումը, ունևորների և ունեզրկների իշխանությունը... Եվ սիրեցյալը հանդիմանում է Դիեգոյին. «Այդ

քաղաքի կյանքի տասը հազար տարին չարժևր մեր սիրո տասը տարուն»։ Պիեռոն ինքն էլ գիտե, որ իր ընտրությունը վատ է, բայց ավելի լավ ընտրություն չկա։

Պիեսի իմաստը կյանքի շրջապտույտն է, որի ժամանակ պատմությունը շարժվում է վատից դեպի վատթարագույնը և կրկին վերադառնում վատին։ Վերընթաց շարժում չկա, կա միայն պատմության սկզբի անիվը, որի մեջ աննպատակ պտտվում է մարդկության կյանքը։ Դա է էկզիստենցիալիզմի պատմական կոնցեպցիայի էությունը։

Անհեթեթության կոնցեպցիան այս անգամ ոչ թե համաշխարհային-պատմական, այլ անձնական, կենցաղային պլանով, Քամյուն բերում է «Թյուրիմացություն» (1941) պիեսում։ Պիեսի սյուժեն պարզ է. մայրն ու իր աղջիկը՝ Մարթան, ապրում են գավառում, հյուրանոց են պահում, բայց երազում են փող հավաքել և մեծ քաղաք տեղափոխվել։ Մարթան համոզում է մորը հարստանալու համար սպանել հերթական կենվորին։ Մայրը տատանվում է, բայց Մարթային հաջողվում է համոզել նրան, և նրանք մահվան քնի են ենթարկում իրենց հյուրին։ Առավոտյան դալիս է մահացածի կինը, և պարզվում է, որ դա ժանն էր՝ Մարթայի եղբայրը, որն ինչ-որ ժամանակ վաղուց վաստակելու համար հեռացել էր տանից։ Եվ ահա, փող ձևոք բերելով, ամուսնանալով, ժանը որոշում է տուն գնալ և ազատել իր մորն ու քրոջը ծայրագավառից։ Նա խնդրել էր կնոջը զալ հաջորդ առավոտյան, իսկ ինքը ծպտյալ կերպով ներկայանալ մորն ու քրոջը։ Իրեն մենակ գգալով, ժանն ուզում էր, որ իրեն ճանաչեն տանը, որպեսզի արյունը խոսեր մոր ու քրոջ մեջ, որպեսզի փարատեր նրա մենակությունը։ Սակայն ամեն ինչ այլ կերպ շուռ եկավ, և ժանը մեռավ։

Փողերը, որ տանտերերն ուզում էին ստանալ հանցագործության գնով, ինքնին նկան նրանց մոտ։ Քամյուն կարծես այդ պիեսով հաստատում է անձի պատասխանության սկզբունքը. պարզվում է, որ դործողությունը նախքան մեռնում է այն նպատակը, հանուն որի այն ձևնարկվում էր։ Ըստ Քամյուի, մենակությունը բացարձակ է. մարդկային բոլոր կապերը մարդկանց միջև այնքան են խզված, որ անգամ մայրը կարող է մատնակցել որդու սպանությանը։

Ա. Քամյուի համար, ինչպես և ամբողջությամբ վերցրած էկզիստենցիալիզմի համար, ամբողջ աշխարհը, մարդկային ամբողջ հասարակությունը համատարած «թյուրիմացություն» է, բացարձակ անհեթեթություն։ Մարդիկ սկզբունքորեն մենակ են, ինքնապարփակ, դատապարտված են փոխադարձ անըմբռնողության։ Յուրաքանչյուր մարդ մի

ամբողջ աշխարհ է։ Բայց այդ աշխարհները չեն հաղորդակցվում միմյանց հետ։ Մարդկանց շփումն ընթանում է միայն մակերեսորեն և չի շոշափում հոգու խորքը, այդ պատճառով էլ այն չի տանում մենակության փարատման։ Այդպիսին է աշխարհի և մարդու էկզիստենցիալիստական կոնցեպցիայի մոդելը։

Քամյուն իր ստեղծագործությունն ուղղում է դեպի «միլիոնավոր մենակները»։ Հասարակական այդ դիրքը ծնել են եսակենտրոնությունը, արդի բուրժուական հասարակության մեջ մարդկանց զուտ ձևական, մեխանիկական միացումը, մարդկային հոգիները խժռող պետական բարդ մեխանիզմի ստեղծումը։ Առաջացան մարդկանց միավորման այնպիսի տիպեր, որոնցում անհատականը ճնշվում է, անձը փոշիանում։ Մարդկանց միավորման նման տիպը էկզիստենցիալիստների մոտ առաջ է բերում փախուստի ձգտում դեպի ինքն իր մեջ։ Մարդկանց միավորման իսկական, մարդկային հիմքեր ու ձևեր որոնելու փոխարեն էկզիստենցիալիստ արվեստագետները կանգնեցին նրանց բաժանման ուղու վրա, հաստատելով մարդկանց միմյանցից կտրվածության անխուսափելիությունը։

Էկզիստենցիալիստական գեղարվեստական կոնցեպցիայի հռչակած սկզբունքային մենակությունը տրամաբանորեն հանգեցնում է կյանքի անիմաստության գաղափարին։ Կյանքն անհեթեթ չէ, քանի դեռ կապեր գոյություն ունեն մարդկանց միջև, քանի դեռ մարդն իրեն շարունակում է մարդկության մեջ։ Բայց եթե մարդը մենակ է, եթե նա միակ արժեքն է աշխարհում, ապա նա հասարակականորեն արժեզրկված է, նա ապագա չունի, և այն ժամանակ մահը բացարձակ է։ Նա ջնջում է մարդուն։ Կյանքը դառնում է անիմաստ։

Ժանտախտը Ա. Քամյուի համանուն վեպում տարողունակ ու բազմակողմանի կիսպար-խորհրդանիշ է։ Դա ոչ միայն հիվանդություն է, այլև մարդկանց կյանքի հատուկ դաժան կարգ։ Դրա հետ միասին ժանտախտը մահ է, որը ժամանակ առ ժամանակ քնած է կյանքի ներսում։ Մի անգամ նա կարող է արթնանալ և իր ծառաների հրոսակախումբը՝ առնետներին, ուղարկել արևով ողողված քաղաքի փողոցները։ Ներկայությունը սարսափելի է և անկրկնելի, այն միշտ քո կողքին է։ Մարդու ամենուրեք ուղեկցում է մահվան շունչը։ Էկզիստենցիալիզմը հավատացած է, որ մարդը չի կարող աշխարհը փոխել, սակայն անհրաժեշտ է գործել, որպեսզի իրացվի կամքի ազատությունը և իրեն չզգա աստվածականության ստրուկ։

էկզիստենցիալիզմի պոետիկայի առանձնահատկություններն են. ինտելեկտուալիզմը, հեղինակի կոնցեպցիան բացահայտող իրադրությունների գեղարվեստական մոդելավորումը, պայմանականության բարձր աստիճանը, բալոյականի ու գեղագիտականի խզումը (օրինակ, Ժ. Պ. Սարտրն իր հերոսների հոգեկան աշխարհից բացառում է խղճի կատեգորիան)։ Անհեթեթական թատրոնում (Ս. Բևքեթ և ուրիշներ), որը շարունակում է էկզիստենցիալիզմի ավանդույթները, անհեթեթությունը ոչ միայն դառնում է բովանդակություն, այլև ներկայացման գեղարվեստական ձև. գործող անձինք խոսում են միմյանց հակառակ և նրանց անհաղորդակցականությունը դրամատիկական տեքստի ներսում վերածվում է գեղարվեստական կապերի խզման։ Էկզիստենցիալիստական արվեստի ոճաբանությունը դառնում է իռացիոնալի հոսանքներով մթագնված աշխարհի վերլուծություն։

ԱԲՍՏՐԱԿՑԻՈՆԻԶՄ. ԱՆՋԻ ՓԱԽՈՒՍՏԸ ՃՂՃԻՄ ՈՒ ՊԱՏՐԱՆՔԱՅԻՆ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Աբստրակցիոնիզմը դունավոր երևակայություն է. տարերային իմպուլսային ինքնաարտահայտություն, արվեստագետի հոգեվիճակի վայրկենական նկարահանում, անձի ու աշխարհի գեղարվեստական ըմբռնումից, իրականության պատկերումից, մաքուր արտահայտչականությունից սկզբունքային հրաժարում։

Աբստրակցիոնիզմը սաղմնավորվել է ուշ իմպրեսիոնիզմի և պոստիմպրեսիոնիզմի խորքում։ Այդ մասին վկայում են, օրինակ, Վ. Վան Գոգի գեղարվեստական խորհրդածությունները, որը եղբորն ուղղած նամակում գրել է. «... եթե ես... փորձեի հեռանալ իրականությունից և սկսեի գույնով երաժշտության նմանությունն ստեղծել... Բայց ինձ համար չափազանց թանկ են թե՛ ճշմարտությունը, թե՛ ճշմարտության որոնումները։ Ինչ արած, ես այնուամենայնիվ պերազատում եմ կոշկակար լինել, քան երաժիշտ, որն աշխատում է նեղկրով»[1]։ Աբստրակցիոնիզմը ծնվել է աշխարհի մասին իմպրեսիոնիստական տպավորությունների խայտաբղետության փոխակերպումներից։ Ս. Մատիսի մոտ արդեն կարելի է դիտել այդ փոխակերպումների հայտանիշերը։

1909 թ. Վ. Կանդինսկին ստեղծեց «Սար» նկարը, որի վրա երևում

[1] Տե՛ս **Ревальд Дж.** Постимпрессионизм. Л.—М., 1962, էջ 230։

էին լեռան նմանվող ուրվագծեր։ Նկարում գույնը դառնում է զուտ արտահայտչական, բոլորովին զրկվելով արտահայտչական որևէ գործառույթից, և այդ ճկարը գեղանկարչության մեջ անցում է դեպի ուրվանկարայնություն։

Վ. Վ. Կանդինսկու, Կ. Ս. Մալևիչի, Պ. Մոնդրիանի ստեղծագործությունները, որոնք կյանքի հակասություններից ելքը որոնում էին իրականությունից փախչելու մեջ, վկայում էին, որ 1912—1913 թթ. աբստրակցիոնիզմը ձևավորված էր որպես գեղանկարչության ու քանդակագործության ինքնուրույն գեղարվեստական ուղղություն։

Արևմտյան արվեստում բուռն կերպով զարգացող աբստրակցիոնիզմը 50-ական թվականների վերջերին դարձավ խիստ հանրաճանաչ արվեստագետների, քննադատների և գեղանկարչության տեսաբանների շրջանում։ Այդ տարիների աբստրակցիոնիզմի համար հատկանշական է հետագա խզումն իրականությունից, որի սկիզբը դրել էր Կանդինսկին։

Աբստրակցիոնիզմում հետևում են հստակորեն արտահայտված երկու տենդենցներ։ Առաջինը՝ ռոգեբաճականը, որի նախահայրը Կանդինսկին է, ինտուիտիվ-հուզական, «քնարական» այն վերացարկումների հեղինակը, որոնք տալիս են մարդու հոգեվիճակի վայրկենական նկարահանումը։ Իր կտավներում Կանդինսկին ստեղծեց գույնի սիմֆոնիան, որը երաժշտությանը նմանվող հուզական ներգործություն է ունենում։

Աբստրակցիոնիզմի երկրորդ տենդենցը ինտելեկտուալն է, որի նախահայրը հոլանդացի արվեստագետ Պ. Մոնդրիանն է, երկրաչափական այն վերացարկումների հեղինակը, որը ձգտում էր այդ ճանապարհով բացահայտել գեղեցկության արտամաբանությունը։ Մոնդրիանի և նրա հետևորդների երկրաչափական աբստրակցիոնիզմը տվեց հարթությունների կոմբինացիան։ Կարմիր, դեղին, կապույտ գույնով ներկված հարթությունները չներկված, սպիտակ հարթությունների հետ ղուգակցված ստեղծում էին ստատիկորեն հավասարակշռված, ռիթմիկ ու ներդաշնակ կոմպոզիցիա։ Ինտելեկտուալ լուծումները նշանակալից ստացվեցին նորագույն ճարտարապետության, ինդուստրիալ արվեստի, դիզայնի համար, գրքեր ու շենքի ներսակողմեր ձևավորվելու համար։ Բնորոշ է Մոնդրիանի այն նկարը, որն իրենից ներկայացնում է շեղանկյունաձև կտավ։ Նրա միապաղաղ սպիտակ ֆոնի վրա նկարված են տարբեր հաստության երկու սև գծեր։

Իրենց՝ աբստրակցիոնիստների տեսական մանիֆեստները, արտահայտությունները և այդ ուղղության պատկերավորման հիմնավորում-

ների արվեստում, որ ձեռնարկել էին բուրժուական արվեստագետներն ու գեղագետները, բացահայտում են աբստրակցիոնիզմի սկզբունքները։ Պատկերավորության ու արտահայտչականության, գեղանկարչության ու քանդակագործության արտացոլված ու գործնական ասպեկտների խզումն ու հակադրումը աբստրակցիոնիզմի ելակետային տեսական նախադրյալներն են։

Կանդինսկին բնական ձևերում խոչընդոտներ էր տեսնում արվեստի համար։ «Արվեստում հոգևորի մասին», «Կետն ու գիծը հարթության նկատմամբ» գրքերում պլատոնական իդեալիզմի ոգով նա ապացուցում էր, որ հասարակության մոդելը բուրգն է։ Նրա հիմքում առավել նյութական ու պարզունակ մարդիկ են, գագաթին մոտ՝ ոգեշնչվածները։ Ամենաբարձր գագաթին արվեստագետն է՝ մտքերի ու սրտերի ղեկավարը (Պլատոնի սխեմայում գագաթին մոտ փիլիսոփաներն էին)։ Ըստ Կանդինսկու, արվեստագետը միշտ հայացքը կտրում է արտաքին աշխարհից և այն ուղղում իր վրա, արտահայտելով իրեն։ Այստեղից էլ գեղագիտության և կանդինսկյան ու ամբողջությամբ վերցրած աբստրակցիոնիզմի գեղարվեստական պրակտիկայի էլիտար, սնոբիստական բնույթը։

Աբստրակցիոնիզմը գիտակցաբար հռչակում է **իրականությունից արվեստի կապերի խզումը**։ Աբստրակցիոնիզմի տեսաբանները ենթադրում են, որ լուսանկարչությունը գեղանկարչությունից խլել է պատկերավորությունը, վերջինիս թողնելով միայն արտահայտչական հնարավորություններ արվեստագետի սուբյեկտիվ աշխարհի բացահայտման համար։ Ընդ որում հաշվի չի առնվում, որ լուսանկարչական արվեստն ունի պատկերավորման այլ բնույթ և գեղարվեստական ընդհանրացման այլ սկզբունքներ, հնարավորություններ ու սահմաններ, քան կերպարվեստը։

Աբստրակցիոնիստներն այդ ուղղության ներսում առաջ չեն քաշում և չեն կարող քաշել ստեղծագործությունը սպեկուլյացիայից, լրջությունը՝ կատակից, տաղանդն՝ ապաշնորհությունից, վարպետությունը՝ անճարպիկությունից տարբերելու օբյեկտիվ արժեքային չափանիշներ։ Եվ նման չափանիշների բացակայությունը ծանրակշիռ փաստարկ է արվեստը խորտակող այդ ուղղության դեմ.

Իսկ ինչպիսի՞ն է սոցիալական պոտենցիալը, ինչպիսի՞ն աբստրակցիոնիզմի առաջ քաշած անձի և աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիան։ «Առարկաներն սպանված են իրենց նշաններով», ուստի, աբստրակցիոնիստների կարծիքով, գեղանկարչությունը պետք է առար-

կայազուրկ լինի։ Իրականությունից փախչելու կոնցեպցիան չի կարող աշխարհայացքային լինել մարդկության համար, չէր կարող նրան տանել ոչ մի տեղ, բացի միայն անձի մեկուսացում, մարդկանց բաժանում։ Աբստրակցիոնիստներն իրենց ստեղծագործությամբ հաստատում էին անձի հեռացումն աշխարհից, անգամ ընդհանուր խզումը նրանից։ Դա սոցիալական իրականության նկատմամբ սուր քննադատական վերաբերմունքի յուրատեսակ ձև էր, որը հասնում էր մինչև այդ իրականության լրիվ ու անխնայելի չընդունման։ Աբստրակցիոնիզմը մոդելավորում է աշխարհից կտրված, ապագաղափարականացված անձ, որի ազատությունը զգացումների, ընկալումների և ինքնարտահայտման բացարձակությունն է։

Վ. Կանդինսկին, տեսականորեն հիմնավորելով աբստրակցիոնիզմը, հենվում էր Օ. Ռունգեի հետևյալ աֆորիզմի վրա. «Արվեստն ընկղմվում է այնտեղ, որտեղ վերջանում է բնությունը»։ Կանդինսկին ենթադրում էր, որ արվեստի ստեղծագործությունը մի կոնստրուկցիա է, որի մեջ օգտագործված է ձևի և գույնի բոլոր հնարավորությունները, իրականացված է ձևի համադրությամբ ներքին նշանակությունը։ Դրանով Կանդինսկին բացարձակացնում էր ինքնարտահայտումը։ Արվեստի անգլիացի տեսաբան Հ. Ռիդն աբստրակցիոնիզմը համարում է ժամանակակից անմարդկային աշխարհի անխուսափելի ծնունդ։ Անձին խորթ ու օտար այդ աշխարհը Ռիդը հակադրում է անհատի գիտակցական օտարացումն իրական կյանքից, փախուստը դեպի բծերի ու գծերի խայտաբղետությունը, մաքուր ձևերի ու գույների տարերքը։ Եթե իրականությունը խորտակում է մարդուն, ապա, թվում է թե, Ռիդը ճիշտ է. աշխարհից փախուստի մեջ է նրա փրկությունը։ Սակայն իրականությունից մարդու օտարացման ուղղակի ձևը միայն նրա հետ կապի ձև է։ Միակ ելքն իրականության մարդկայնացումն է, սակայն հենց այդ ուղին էլ մերժում են աբստրակցիոնիստները։

Իհարկե, բացի բազմաթիվ ապաշնորհ և սպեկուլյատիվ արվեստագետներից, աբստրակցիոնիստների մեջ կային նաև տաղանդավորներ, ինչպիսիք էին Վ. Վ. Կանդինսկին, Պ. Մոնդրիանը, Վ. Ն. Տատլինը, Կ. Ս. Մալևիչը, որոնք որոշակի հետք թողեցին XX դարի գեղարվեստական մշակույթում (հարստացրին գեղանկարչության գունաբույթի ու ռիթմիկադինամիկ արտահայտչականության էքսպրեսիան, կանխեցին պլաստիկ-տարածական լուծումների կարևոր սկզբունքները ժամանակակից ճարտարապետության մեջ, ազդեցություն գործեցին դիզայնի, ինդուստրիալ, կիրառական և դեկորատիվ արվեստի զարգացման վրա)։

Սակայն այդ բոլորով հանդերձ աբստրակցիոնիզմը կրախի ենթարկվեց գլխավորում՝ արդի դարաշրջանի փիլիսոփայական-գեղարվեստական կոնցեպցիան տալու իրենց հավակնություններում։ Աբստրակցիոնիզմի հռչակած անհատը, որը հրաժարվում է ոչ միայն իրական աշխարհի ճանաչումից ու իմաստավորումից, այլև նրա հետ ամեն տեսակ կապից, վտարանդվում է դեպի իր ամայացած հոգու աշխարհը, պարզվում է, որ անկարող է, անընդունակ լուծելու դարի պրոբլեմները։

ՊՈՊ-ԱՐՏ, ՋԵՌՔ ԲԵՐՈՂԸ «ՄԱՍՍԱՅԱԿԱՆ ՍՊԱՌՄԱՆ» ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ԱՊԱԳԱՂԱՓԱՐԱԿԱՆԱՑՎԱԾ ԱՆՋՆ Է

«Պոպ-արտ» (հանրամատչելի արվեստ) տերմինը մտցրել է քննադատ Լ. Էլոուեյը 1965 թ.։ Որպես գեղարվեստական ուղղություն պոպ-արտն ամրապնդում է արվեստում վաղուց սկզբնավորված մասսայական-ժողովրդական օպոզիցիան։

Պոպ-արտը «առարկայականության նկատմամբ կարոտի» գեղարվեստական բավարարումն ու իրացումն է, որ ծնվել է արևմտյան արվեստում աբստրակցիոնիզմի երկարատև գերիշխանության հետևանքով։ Արևմտյան որոշ հետազոտողներ պոպ-արտը դիտում են նույնիսկ որպես աբստրակցիոնիզմի յուրատեսակ ռեակցիա։ Ռեալության ընկալումից ու պատկերումից աբստրակցիոնիստական հրաժարմանը պոպ-արտը հակադրեց նյութական իրերի կոպիտ աշխարհը, որին վերագրվում է գեղարվեստագեղագիտական ստատուս։

Պոպ-արտի տեսաբանները պնդում են, որ յուրաքանչյուր առարկա որոշակի կոնտեքստում վերածվում է արվեստի ստեղծագործության։ Նրանց կարծիքով, կոմբինացման ու միացման մեջ իրերը կորցնում են իրենց նախասկզբնական նշանակությունը և ձեռք են բերում գեղարվեստական հատկություններ։ Այստեղից արվեստագետի խնդիրը ոչ թե գեղարվեստական առարկայի ստեղծումն է, այլ սովորական առարկային գեղարվեստական հատկություններ տալը այդ առարկայի ընկալման որոշակի կոնտեքստ կազմակերպելու միջոցով։ Իրերի ամբողջ աշխարհի գեղագիտացումը դառնում է պոպ-արտի սկզբունքը։ Պոպ-արտի արվեստագետները ձգտում են հասնել իրենց ստեղծագործությունների աչքծակողության, ակնհայտության, մատչելիության, դրա համար օգտագործելով գեղադիտության ու ռեկլամի պոետիկան։ Պոպ-արտը կենցաղային առարկաների կոմպոզիցիա է, երբեմն մուլյաժի ու քանդակագործության հետ զուգակցված։

Ճխլված ավտոմոբիլներ, խունացած լուսանկարներ, թերթերի և արկղերի վրա փակցրած աֆիշների պատառիկներ միացնող կոմպոզիցիաներ, ապակե ծածկույթի տակ դրված հավի պաճուճապատանք, ապիտակ յուղաներկով ներկված մաշված կոշիկ, էլեկտրաշարժիչներ, հին դողերից կամ հին գազասալիկների, տաշտերի կոմպոզիցիաներ, շղթաներից կախված դույլեր ու բահեր՝ այսպիսիք են պոպ-արտի գեղարվեստական ցուցանմուշները։

Պոպ-արտի տարբեր արվեստագետներ ունեն իրենց «ժանրային» մասնագիտացումը։ Այսպես, Դ. Ջեմբելենը հակում ունի ճխլված ավտոմոբիլներով «գեղարվեստական» ձեռնածություն անելու։ Կ. Օլդենբուրգի ստեղծագործական ձեռագրում բնորոշ մանրամասն է կոլյաժը, Ջ. Ժ. Դայնինը՝ կենցաղային ներսակողմերի ձևավորումը։ Ռ. Ռաուշենբերգն անցել է թատերական գեղանկարչության դպրոց, և բեմի համար այնքան կարևոր տարածության իրային կազմակերպման պրոբլեմն առաջատար է մնում նրա նոր գործունեության մեջ։ Նա իրեն ամբողջացնում է «գեղարվեստական անկարգության» սկզբունքով։ Բացի այդ, Ռաուշենբերգն ստեղծեց «կոմբինացված գեղանկարչություն», որը հնչյունավորվում է ձայնագրող ապարատներով։ Նրա եղանակներից մեկը դարձավ նաև թերթերի, նկարների պատառիկների և հին իրերի կոմպոզիցիոն համակցումով ֆոտոմոնտաժը։

Պոպ-արտը որպես գեղարվեստական ուղղություն ունի մի շարք տարատեսակություններ (հոսանքներ). օպ-արտ (գեղարվեստականորեն կազմակերպված օպտիկական էֆեկտները, գծերի ու բծերի երկրաչափականացված կոմբինացիաները), էլ-արտ (էլեկտրաշարժիչների օգնությամբ շարժվող առարկաներ ու կոնստրուկցիաներ), օկր-արտ (հանդիսատեսին շրջապատող կոմպոզիցիաներ) և այլն։

Օպ-արտը պոպ-արտի այնպիսի հոսանքն է, որի մեջ շեշտն իրերի աշխարհից տեղափոխված է մարդուն շրջապատող միջավայրի ու մթնոլորտի վրա։ Գեղագիտական հատուկ միջավայր է ստեղծվում լուսային ու գունային օպտիկական էֆեկտների օգնությամբ, հայելիների, պտտվող սարքերի, թրթռացող մետաղյա սկավառակների ու լարերի շնորհիվ։ Ընդ որում արվեստագետը կոնկրետությունից հասնում է առավել բարձր վերացարկման, սակայն օպ-արտի գեղագիտության ռեկլամապրոպագանդիստական բնույթն այդ արվեստը մոտեցնում ու հարազատացնում է պոպ-արտի մյուս հոսանքների հետ։ Օպ-արտը միացրեց պոպ-արտը երկրաչափական աբստրակցիոնիզմի, «Բաուհաուզա» դպրոցի և կոնստրուկտիվիզմի ավանդույթներին։ 1963 թ. վա-

շինգտոնի ազգային թանգարանում կարելի էր տեսնել փայլուն պղնձալարերից մի վիթխարի կոմպոզիցիա։ Օպ-արտի այդ ստեղծագործությունը պատկերում էր արևը, որը «Երկնքի» պղնձյա սարդոստայնի փոկուսն էր։ Կոմպոզիցիան օդի ամենաչնչին շարժումից հանգիստ ծփում էր ու շողշողում պղնձյա հազարավոր նրբագույն թելերով։

1964 թ. Ամստերդամի ազգային թանգարանում, այն սրահների կողքին, ուր կախված են Ռեմբրանդտի նկարները, բացվեց պոփ-արտի ցուցահանդես։ Ահա այստեղ ներկայացված օկր-արտի օրինակը. պատի տակ դրված է եռափեղկ հայելին, նրա հայելակալի վրա կանացի պճնասեղանի պիտույքները՝ օդեկոլոն, դիմափոշի, նրբափետրիկ, մանիկյուրային հավաքածու, հայելակալի առջև փափկաթոռիկ։ Բոլոր առարկաները միանգամայն իրական են, սակայն փափկաթոռիկին նըստած է կնոջ սպիտակ, չգունամշակված գիպսե ֆիգուրը։ Այդ գիպսե կինը ձեռքում բռնել է իրական սանրը, որով սանրում է իր գիպսե մազերը։ Այդ կոմպոզիցիայի համար բնորոշ է չգունամշակված գիպսե ֆիգուրի հետ իրական առարկաների հակադրության ապշեցնող շինծությունը։

Նույն այդ ցուցահանդեսի մյուս ցուցանմուշը պատկերացում է տալիս էլ-արտի մասին։ Սրահի մեջտեղում պատվանդանին դրված էր բազմաբարդ մի մեխանիզմ, որը հիշեցնում էր ծանրակշիռ ժամացույցի մեծացրած ներքին կառուցվածքը։ Սակայն ի տարբերություն ժամացույցի մեխանիզմի՝ անվակներից, ժանանվակներից, պտուտակներից ու հոլովակներից բաղկացած այդ կառույցը զուրկ էր տրամաբանական հետևողական պարզությունից։ Այդ կոնստրուկցիայի ներսում ինչ-որ տեղ գտնվում էր էլեկտրաշարժիչը։ Դիտողը պետք է մոտենար ստեղծագործությանը և սեղմեր կոճակը, դրանով իսկ կարծես մտնելով նկարչի հետ համստեղծագործության մեջ։ Դրանից հետո կառույցը կյանքի էր կոչվում. անվակներն ու ժանանվակները սկսում էին պտտվել, և շարժումն աստիճանաբար հաղորդվում էր ներքևից վերև ավելի ու ավելի բարձր գտնվող ժանանվակներին և վերջապես շարժումը հաղորդվում էր մետաղյա ձողիկ-վաքսանիկին, որը տեղադրված էր կառույցի վրա։ Վերև ցցված այդ վաքսանիկն սկսում էր դանդաղ պտտվել դիտողների գլխավերևում։ Պտույտն ուղեկցվում էր դիտմամբ վաքսանիկի ծայրին հագցրած թրթռացող զանգուլակի ղողանջով։ Մի քանի պտույտ կատարելով, վաքսանիկը լռում էր, մեխանիզմը կանգ էր առնում մինչև այն ժամանակ, քանի դեռ հաջորդ դիտողը կոճակը սեղմելով կրկին այն շարժման մեջ չէր դնում։

Փոփ-արտի որոշ հոսանքներ որոշակի ազդեցություն գործեցին կենցաղի գեղագիտության որոշակի բնագավառների վրա, նրա առանձին տարրերն ընկալվեցին որպես ցուցանակներ ձևավորելու արվեստ։ Սակայն միանգամայն ակներև է պոփ-արտի և նրա «մասսայական սպառման» հասարակության անձի կոնցեպցիայի գաղափարական ու գեղարվեստական հավակնությունների սնանկությունը։ Մարդ-սպառողը, որի համար ապրանքային կոմպոզիցիաների գեղագիտացված նատյուրմորտները պետք է փոխարինեն գաղափարախոսությանը, ագահորեն խոսում է մասսայական արտադրանքը՝ այսպիսին է պոփ-արտի իդեալական անձը։ Ապրանքներով նենգափոխված բառեր, իրերի կողմից դուրս մղված գրականություն, օգտակարությամբ փոխարինված գեղեցկություն, հոգևոր պահանջմունքներին փոխարինած նյութական, ապրանքային պահանջմունքների ագահություն՝ ահա թե ինչ է պոփ-արտը։ Այդ ուղղությունն սկզբունքորեն կողմնորոշված է մասսայական ու անստեղծագործական անձին, որը զրկված է մտածողության ինքնուրույնությունից և «իր» մտքերը փոխ է առել ռեկլամից ու մասսայական հաղորդակցման միջոցներից։ Բուրժուական քաղաքակրթության օտարացնող ազդեցությունը հնարավորին կրող այդ անձին պոփ-արտը ձևավորվում է ձևը բերողի և սպառողի առաջադրված դերերի կատարման համար։ Պոփ-արտի հաստատած անձն ապագաղափարականացված անձ է։ Որպես կանոն, պոփ-արտը չի շոշափում հասարակական պրոբլեմատիկա։ Սակայն այն բացառիկ դեպքերում, երբ նա է առաջանում դեպի ուղղակի հասարակական հարցերը, պոփ-արտի արվեստագետը գովաբանում է ամերիկյան ապրելակերպը։

Այդ ուղղությունը ներկայացնող բնորոշ ֆիգուրը՝ «պոփ-արտի հայրը», ինչպես անվանում են նրան ԱՄՆ-ում, ամերիկացի նկարիչ Է. Ուորհոլն է։ Նա իր ստեղծագործության գեղագիտական սկզբունք դարձրել ռեկլամի այնպիսի սպեցիֆիկ առանձնահատկությունները, ինչպիսիք են շինծու ճղճղանությունը, որն ուղղված է հանդիսատեսի ուշադրության մագնիսական ձգողությունը, տափակությունը, պրիմիտիվությունը, միջին վիճակագրական անձին կողմնորոշվելը և նման միջակ անձի ձևավորումը։

Պոփ-արտին հատուկ իրերի գեղագիտականացումն ու իդեալականացումն ամենևին էլ նոր երևույթ չէ և բազմիցս հանդիպել է արվեստում։ Վերհիշենք, օրինակ, «փոքր հոլանդացիների» նատյուրմորտ-

ները։ Երիտասարդ բուրժուազիան, որը դուրս էր եկել պատմական ասպարեզ, կենսուրախ էր նայում աշխարհին և գովերգում էր իրերի հրապույրը։ Բայց այն ժամանակ բուրժուական արվեստն իրերը բանաստեղծականացնում էր որպես մարդու ձեռքի ստեղծագործություն, որպես նրա ստեղծագործական աշխատանքի արտադրանքներ։ Պոպ-արտում իրը գեղագիտացվում է որպես «մասսայական սպառման» առարկա «մասսայական հասարակությունում»։ Առաջանում է սպառման գեղագիտացված ֆետիշիզմ, իրերի պաշտամունք։ Դա է պոպ-արտի առանձնահատկությունը։ Հաստատելով մարդ-սպառողին, պոպ-արտը բանաստեղծականացնում է կա՛մ այն իրը, որը պետք է ընդունվի մասսայական սպառման, կա՛մ այն իրը, որն արդեն եղել է գործածության մեջ, սպառարկել-վերջացրել, հնացել է, բայց դեռևս իր վրա պահում է մարդու օգտագործման կնիքը (գազասալիկներից, դողերից, եռածալ հայելիներից բաղկացած կոմպոզիցիաները)։

Պոպ-արտին հատուկ են իրի ուղղակի ռեկլամային պրոպագանդան և նրա նկատմամբ ֆետիշային վերաբերմունքի հաստատումը։ Դա ձեռք է բերվում կոլաժների օգնությամբ (օրինակ, Կ. Օլդենբուրգի կոմպոզիցիաներում) կամ ձևավորված ներսակողմի օգնությամբ (օրինակ, շշթայից կախ տված բահը՝ Ջ. Դայնի «Խոհանոցը»)։ Պոպ-արտի ռեկլամային-գեղագիտական մյուս եղանակը հին, մաշված, կոտրված իրի ցուցադրումն է, որը բացասման միջոցով պետք է հաստատի նոր, լիարժեք արտադրանքը։ Այսպիսով, պոպ-արտի գեղագիտությունը միշտ օգտապաշտության գեղագիտություն է, երբեմն նիհիլիստական, որը բացասման միջոցով հաստատում է իրի ֆետիշը։

Պոպ-արտն արտաքուստ խռովարարական, աղատ, անարխիստական է, բայց ըստ իր էության քողարկված հավաքադրող արվեստ է, որը պաշտպանական կարևոր ֆունկցիա է կատարում. այն ծառայում է մարդու հարմարեցմանը կապիտալիստական հասարակարգին։ Իր այդ սոցիալական նշանակությամբ պոպ-արտի ճյուղերից մեկը միակցվում էր «նոր ձախերի» որոնումներին ու սոցիալական նիհիլիզմին, որոնց համար կյանքի բովանդակությունը դարձել է համընդհանուր բացասումը, իսկ նպատակը՝ համընդհանուր, կոլեկտիվ էքստազը։ Եվ արվեստը հանդես էր գալիս որպես նման վիճակի ստեղծման միջոց։ «Նոր ձախերի» մեջ հանրաճանաչ են այն արվեստները, որոնք հանդիսականի մոտ առաջ են բերում առավելագույն էքստազ, որը նրանց կողմից դիտվում էր որպես ամենօրյա օտարացված գոյությամբ զսպված «հեղա-

փոխական կարողությունների» ազատագրում, էքստազ, որը «խռովության ակտ» է ընդդեմ խորթացման բոլոր և ամեն տեսակ ձևերի։ Պատահական չէ, որ հենց պոպ-երաժշտությունը, նրա ազդեցությունը մասսայական լսարանի վրա դառնում է արվեստի հասարակական ֆունկցիայի իրականացման մոդելը։

Անտոնիոնիի «Բլոու-ափ» ֆիլմում տեսարաններից մեկը պատկերում է պոպ-երաժշտության կոլեկտիվ ընկալումը։ Երիտասարդական լսարանն ավելի ու ավելի է շիկանում պոպ-երաժիշտների կատաղի ռիթմերից, արտահայտչությունից, հուզական գրոհից։ Ունկնդիրների գլուխները, ուսերը, ձեռքերը սկսում են օրորվել ռիթմի տակտով, շարժումն աճում է։ Լսարանն ընկնում է էքստազի կատաղի մոլագարության մեջ, աչքերը լցվում են ոչ միայն բուրժուական հասարակության, այլև մարդկային նորմալ համակեցության նորմաների դեմ ամեն ինչ ժխտող կոլեկտիվ խռովությանը մասնակցելու քաղցր հրճվանքից։ Ճիչերն ու վայնասունները ցնցում են դահլիճը։ Վերջապես երաժիշտներից մեկն ստեղծագործական մոլեգնության հրճվանքով այնպես է խփում իր կիթառին, որ այն փշրվում է։ Եվ ապա երաժիշտը նետում է իր գործիքը, իսկ կատաղության հասած ունկնդիրների բազմությունը նետվում է գործիքի այն, և յուրաքանչյուրը ձգտում է ձեռք գցել կիթառի որևէ կտորը։ Ֆիլմի հերոսը տառացիորեն իր կյանքը վտանգելով կորզում է կիթառի լարատեղը և, պոպ-երաժշտության երկրպագուներից հալածված, փախչում դեպի ելքը։ Իսկ շենքից այն կողմ, պոկվելով հետապնդումից, հերոսն անխռով ու զարմացած դիտում է անպետք ֆետիշը և նետում մայթի վրա, ուր այն ընկած մնում է անտարբեր անցորդների ոտքերի տակ։ Անտոնիոնիի ֆիլմի այդ էպիզոդը բացահայտում է «գեղագիտական խռովարարության» էությունը, որպես բուրժուական հասարակությանը անձի հարմարվելու միջոց, «մասսայական սպառման» ու մասսայական օտարացման շվայտ իրախճանքին ընտելանալու եղանակ։

ԳՖՀ-ում ուսանողական հուզումների թեժ պահին տողերիս հեղինակին Համբուրգում հարկ եղավ զրուցել «Դի ցայտ» հայտնի թերթի քաղաքական մեկնաբանի հետ։ Նա ընդունեց, որ, թեև այդ հուզումները հաճելի չեն, բայց դրանք առանձնակի անհանգստություն չեն հարուցում, քանի որ չեն սպառնում գոյություն ունեցող հասարակական սիստեմի կայունությանը. երիտասարդները կխելոքանան և կդառնան «մասսայական սպառման» հասարակության բարեկարգ քաղաքացի-

ներ։ Այլ կերպ ասած, պոպ-արտը, որը մարդու մեջ ձևավորում է շահառուի և սպառողի գծեր, ծառայում է բուրժուական հասարակության կայունացման նպատակներին։ Նույնիսկ անարխիստական հիպպի-անձի խռովարարական հաստատումը բուրժուական արժեքների հեգնական կեղծ բացատումով շահառական դաղափարի սոսկ բացասական ձևն է. միայն իրի նկատմամբ է բացահայտվում մարդու այդ ժամանակավոր բողոքը ննջադրում է անառակ որդու վերադարձը շահառության հայրական գիրկը։

Գեղագիտությունն արվեստի ձևաբանություն է

Գիտություն գեղարվեստական ստեղծագործության տեսակների համակարգի մասին

1

ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԻ ԲԱԶՄԱԶԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՂԲՅՈՒՐԸ

Արվեստը դոյություն ունի իր կոնկրետ տեսակներում՝ գրականություն, Թատրոն, դծանկարչություն, գեղանկարչություն, քանդակագործություն, պարարվեստ, երաժշտություն, ճարտարապետություն, կիրառական ու դեկորատիվ արվեստ, կրկես, դեղարվեստական լուսանկարչություն, կինո, հեռուստատեսություն։ Իսկ ո՞րն է արվեստի այդ բազմազանության աղբյուրը։

Նրանն այդ աղբյուրը տեսնում էր աուբյեկտի ընդունակությունների բազմազանության, Հեգելը՝ օբյեկտիվ գաղափարի ներքին տարբերակվածության մեջ, Ֆրանսիական մատերիալիստները՝ գեղարվեստական այն միջոցների տարբերության մեջ, որոնցից օգտվում են երաժիշտները, բանաստեղծները, գեղանկարիչները։ Սակայն թե՛ Կանտը, թե՛ Հեգելը, թե՛ Ֆրանսիական մատերիալիստները բացահայտում են ոչ թե արվեստի տեսակների բաժանման պատճառը, այլ այդ պատճառի Հարուցած հետևանքները։

Արվեստի տեսակների բաժանման իսկական պատճառը մարդու հասարակական պրակտիկայի տիպերի բազմազանությունն է աշխարհի դեղարվեստական յուրացման ոլորտում, որը հենվում է իրականության դեղագիտական հարաբերության վրա։ Մարդկության համաշխարհային-պատմական պրակտիկայի հիման վրա, մարդկանց աշխատան-

քային գործունեության պրոցեսում առաջացավ մարդկային ոգու հարստությունը, զարգացան մարդու գեղագիտական զգացումները, նրա երաժշտական ականջը, աչքը, որը կարողանում է ըմբռնել ձևի գեղեցկությունը, գեղեցկությունից հաճույք ստանալու ընդունակությունը։

Բայց գուցե աշխարհի օբյեկտիվ գեղագիտական հարստության ընդունումը տանում է դեպի իրականության ինչ-որ առանձնահատուկ երաժշտական, գեղանկարչական և այլ հատկություններ ընդունո՞ւմ։ Իհարկե, արվեստի յուրաքանչյուր տեսակ իրականության որոշակի կողմի նկատմամբ ունի առավել հակվածություն։ Քանի որ ականջի համար առարկան այլ է, քան աչքի համար, ապա լսողությունը օբյեկտում վերցնում է որոշ չափով այլ կողմեր ու գծեր, քան տեսողությունը։ «Երաժշտական սրտի համար ամեն ինչ երաժշտություն է»,— ասել է Ռ. Ռոլանը։ Բայց այդ երաժշտությունը ծնում է նույն այն աշխարհը, որն իր առջև տեսնում է գեղանկարիչը։

Ռ. Ռոլանը նկարագրում է, թե ինչպես նրա վեպի երաժշտականորեն օժտված հերոս Ժան Քրիստոֆը «ունկնդրում էր անտեսանելի նվագախմբին, խեժառատ սոճիների մոտ արևի ճառագայթում խենթ համաուրյամբ պտույտ տվող միջատների շուրջպարի երգին, տարբերում էր մժղուկների շեփորանվագները, իշամեղուների երգեհոնային բզզոցը, ծառի կատարի շուրջը գալարվող վայրի մեղուների զանգակային սուլոցը, անտառի աստվածային շշուկը, քամու թեթև զարկանվագը սաղարթներում, խոտերի քնքուշ խշխշոցն ու օրորվելը, կարծես քամու թեթև շունչն է, որից կնճիռներ են անցնում լճի ճաճանչափայլ ճակատով, կարծես լսվում է թեթև զգեստի և հաճելի ոտիկների շրշյունը, ահա նա մոտենում է, անցնում կողքով և հալվում օդում։ Այդ բոլոր աղմուկները, այդ բոլոր ճիչերը Քրիստոֆը լսում էր նաև ինքն իր մեջ։ Այդ բոլոր էակներից ամենամանրում և ամենամեծում հոսում էր կյանքի նույն այն գետը, որը ողողում էր նաև իրեն։ Ով այսպես, նա նրանցից մեկն էր, արյան հարազատություն ուներ նրանց հետ. նրանց ուրախությունները ու տառապանքները իր մեջ ծնում էին եղբայրական արձագանք, նրանց ուժը տասնապատկում էր իր ուժը, այդպես է լայնանում գետը իր մեջ թափվող հարյուրավոր գետակներից»[1]։

Կոմպոզիտորը բնության պատկերն ընկալում է լսողությամբ, գեղանկարիչը նույն այդ պատկերը կընկալեր տեսողությամբ՝ հաճույք ստանալով ոչ թե հնչյուններից, այլ ձևերի գեղեցկությունից, գծերի

[1] **Роллан Р.** Собр. соч. М., 1955, т. 3. с. 300—301.

ուղից, գույների վառվռումից, լուսաստվերների թեթև գունախաղից և այլն։ Միևնույն առարկան՝ մարդուն հարազատ ու մերձավոր նության կյանքը, որի մասնիկն է զգում նա իրեն,— ըմբռնվում է և՛ գեղանկարչի, և՛ երաժշտի կողմից և համապատասխանորեն արտացոլում է արվեստի տարբեր տեսակներում, իր տարբեր կողմերի ու դրսևորումների միջոցով։ Բայց այնուամենայնիվ արդյունքում ընկալվում ու արտացոլվում է միևնույն իրականությունը։

Մարդկության գեղարվեստական զարգացումն իր մեջ ներառում է հանդիպական երկու պրոցես։ Առաջինը գնում է սինկրետիզմից (չմասնատված, միաձույլ արվեստից, որում զուգորդվել են պարի, երգի, երաժշտության, թատրոնի, գրականության տարրերը) դեպի արվեստի առանձին տեսակների գոյացում։ Պատմական առաջադիմությունն արվեստում, մասնավորապես, մինչև օրս էլ արվեստի տեսակների ընձյուղման ու առանձնացման ավարտված պրոցես լինելուց շատ հեռու է (XX դարում, օրինակ, որպես արվեստի տեսակներ ձևավորվում են կինոն, հեռուստատեսությունը)։ Միաժամանակ ընթանում է արվեստների սինթեզի հակառակ պրոցես (չեխոսլովակյան «լատերնա մագիկան», օրինակ, միավորում է կինոն, թատրոնը, պարարվեստը և այլն)։

Արվեստի զարգացման համար հավասարապես արդյունավետ են ինչպես արվեստներից յուրաքանչյուրի սեփական առանձնահատկության մասնատումը, այնպես էլ մուսաների փոխազդեցությունը, որոնցից յուրաքանչյուրը ձեռք է բերում իր անկրկնելիությունը։ Թեև արվեստի տեսակները միավորման, անգամ ձուլման որոշակի հակում ունեն, կարևոր է դրանցից յուրաքանչյուրի սպեցիֆիկ առանձնահատկությունների զարգացումը, քանի որ դրանք բոլորը նաև աշխարհի գեղագիտական յուրացման մեջ, մարդկության գեղարվեստական մշակույթում մտցնում են ինչ-որ իրենցը, նորը, ինքնատիպը։ Արվեստի տեսակների բազմազանությունը հնարավորություն է տալիս գեղագիտորեն յուրացնել աշխարհն իր ամբողջ բարդությամբ ու հարստությամբ[1]։ Չկան գլխավոր ու երկրորդական արվեստներ, բայց յուրաքանչյուր տեսակ արվեստի մյուս տեսակների հետ համեմատած ունի իր ուժեղ ու թույլ կողմերը։

Հարաբերակցությունն արվեստների միջև, նրանց մեծ կամ փոքր մերձավորությունը, նրանց ներքին նմանությունը, փոխադարձ ձգումն

[1] Արվեստի տեսակների բաժանման ու դասակարգման սկզբունքների մասին տես նույնպես **Борев Ю.** Введение в эстетику գրքում։ М.,1965, էջ 247—252։

ու համաչափությունը պատմականորեն փոփոխական են ու շարժուն։ Հեգելը, օրինակ, միանգամայն ճիշտ էր կանխագուշակել երաժշտության հետ գեղանկարչության մերձեցման հավանականությունը և քանդակագործության հակվածությունը գեղանկարչությանը. «...Այդ գունախաղերի կախարդությունը վերջիվերջո կարող է ձեռք բերել այնպիսի առաջնակարգ նշանակություն, որ նրա կողքին դադարում է հետաքրքիր լինել պատկերման բովանդակությունը, և դրանով իսկ գեղանկարչությունն իր տոների մաքուր բուրմունքով ու կախարդությամբ, դրանց հակադրությամբ, միահյուսմամբ և խաղացկուն ներդաշնակությամբ այն աստիճան է սկսում մոտենալ երաժշտությանը, ինչպես քանդակագործությունը ռելիեֆի հետագա զարգացմամբ սկսում է մոտենալ գեղանկարչությանը»[1]։ Հեգելյան այդ մարգարեությունն իրականացրին իմպրեսիոնիստները։ Նրանց նկարները դարձան գույնի երաժշտություն, նրանք հեռացան սյուժետային, գրականությանը մոտ գեղանկարչությունից և մոտեցան երաժշտական արվեստին։

ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

Գեղարվեստական ստեղծագործության առավել հին ու մինչև այժմ զարգացող տեսակներից մեկը կիրառական արվեստն է։ Այն իրականացվում է կենցաղի այն առարկաներում, որոնք ստեղծվում են գեղեցկության օրենքներով։ Դրանք իրեր են, որոնք պատրաստվում են ոչ միայն որպես օգտակար, այլև որպես գեղեցիկ, ունեն դրանց նպատակն արտահայտող իրենց գեղարվեստական պատկերը։ Կիրառական արվեստի գեղագիտական ներգործությունն ամեն օր է, ամեն ժամ, ամեն րոպե։ Այն իրերը, որոնք շրջապատում են մեզ, ստեղծում մեր հարմարավետությունը, մեր կենցաղը, սպասարկում են մեզ մեր առօրյա կյանքում, կարող են բարձրանալ մինչև արվեստի գագաթները։

Կիրառական արվեստն ազգային է իր բուն բնույթով, այն ծնվում է ժողովրդի սովորություններից, հմտություններից, հավատալիքներից և անմիջապես մոտեցված է նրա արտադրական գործունեությանը, նրա կենցաղին։

Հնում կիրառական արվեստի ստեղծագործությունները պերճանքի առարկաներ էին (Հին Եգիպտոս), գեղեցիկ ու հարմար իրեր (Հին Հունաստան), խիստ ճաշակով տարբերվող իրեր (Հանրապետության

[1] Гегель. Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 244.

դարաշրջանի Հռոմ)։ Միջնադարյան ճգնավորությունը կնիք էր դրել կիրառական արվեստի վրա, նրան տալով զուտ կոնստրուկտիվ, ռացիոնալիստորեն դաժան, օգտապաշտական բնույթ։ Ֆեոդալական հասարակության զարգացման առավել ուշ շրջանում կիրառական իրերի համար կարևոր է դառնում զարդարանքի ու կառուցվածքի զուգակցումը։ Կահույքի, դեկորի ու կիրառական արվեստի այլ ստեղծագործությունների վրա սկսում են անցնել ուղղահայաց-ալիքային գծեր և ճարտարապետական ձևեր, իրերն ավելի հարուստ են դրվագվում։ Վերածնության դարաշրջանում կարևոր նշանակություն է ձեռք բերում ֆունկցիաների ու գեղեցկության միասնությունը։ Բայց իրերը դեռ երկար ժամանակ ունեն անհատական անկրկնելիության դրավչությունը։ Դրանք եզակի ստեղծագործություններ են, որոնք պահպանում են իրենց ստեղծագործողների՝ արվեստագետների, արհեստավորների, տաղանդի ու ամբողջ անձի հմայքը։

Նոր ժամանակում արտադրության զարգացումն ավելի ու ավելի է ջնջում ստեղծողի անհատականության կնիքն այն ստեղծագործություններից, որոնք պատրաստվում են գործարանային եղանակով։ Բայց ահա արտադրություն է գալիս նկարիչը, և սկսվում է դիզայնի զարգացումը։

ԿՐԿԵՍ

Կրկեսն ակրոբատիկայի, լարախաղացության, մարմնամարզության, մնջախաղի, ձեռնածության, ֆոկուսների, ծաղրածուական արվեստի, երաժշտական էքսցենտրիկայի, ձիագնացության, կենդանիների վարժեցման արվեստ է։

Կրկեսը գեղագիտությանը տալիս է ամենաբարդ հանելուկներից մեկը. ի՞նչ արվեստ է դա։ Ո՞րն է նրա առանձնահատկությունը։ Եվ դա արվե՞ստ է արդյոք, կարծես թե արվեստ է, իսկ գուցե սոսկ տեսարան...

Յու. Դմիտրիևը գտնում է. «...կրկեսը բազմատեսակ է, բայց էքսցենտրիկան միշտ ընկած է նրա հիմքում, նա, եթե կուզեք, կրկեսի ձևն է, առանց նրա անհնարին է այն, ինչպես բանաստեղծությունն առանց հանգի, թատրոնն առանց երկխոսության, գեղանկարչությունն առանց ներկերի»[1]։ Սակայն ճիշտ չի լինի կրկեսի բնույթը որոշել նրա ձևով։ Չէ որ ոչ ոք չի բավարարվի պոեզիայի առանձնահատկության

[1] Советский цирк, 1960, № 8, с. 11.

այսպիսի բնորոշումով՝ բանաստեղծությունները հանգավորված տողեր են։ Միշտ չէ որ հանգը պոեզիայի հատկանիշ է։ Ճիշտ այդպես էլ էքսցենտրիկությունը չի կարող կրկեսի գլխավոր հատկանիշը լինել։ Կարևոր է գտնել նրա բովանդակության առանձնահատկությունը, իսկ դրա համար հարկավոր է խորհել կրկեսային ներկայացման նպատակի մասին։

Առաջինը, որ աչքի է ընկնում կրկեսի առանձնահատկությունը բացահայտելու փորձի դեպքում՝ նրա «աննպատակությունն է», կատարվող համարների քիչ թե շատ ուղղակի գործնական նշանակության բացակայությունը։

Օրինակ, իմաստ ունի՞ արդյոք առյուծին սովորեցնել օղակի միջով թռչելը։ Ո՞ւմ է պետք այն շունը, որը հնազանդորեն հաշում է այնքան անգամ, որքան դա պահանջում է գրատախտակի վրա վարժեցնողի նկարած թվանշանը։ Չէ որ առյուծը երբեք հրշեջ չի դառնալու, իսկ շունը՝ մաթեմատիկոս։

Կրկեսի բնույթն ըմբռնելու ուղին սկզբունքորեն գտնված է գեղագիտության կողմից կիրառական արվեստի տեսությունը մշակելիս։ Չէ որ դեռևս կրկեսից առաջ ծնվել ու առայսօր գոյություն ունի նույնքան «անօգտակար» մի գործողություն, ինչպես շանը մահաթռիչք (սալտո-մորտալե) կատարել սովորեցնելը։ Դա զարդարանքների պատրաստումն է։ Եվ հիրավի, ի՞նչ գործնական նշանակություն ունեն ուլունքները կամ օղերը։ Թվում է թե, ի՞նչը կարող է ավելի անօգտակար լինել ոսկերչի աշխատանքից։ Նա հղկում է ալմաստը, ստիպում նրան փայլել։ Բայց գոհարը ոչ թե պարզապես փայլում է, նա արտահայտում է մարդու ուժն ու իշխանությունը բնության վրա։ Եթե մարդն ընդունակ է հղկել աշխարհի անգամ ամենակարծր հանքաքարը՝ ալմաստը, ապա նա ազատորեն իշխում է հանքաքարերի ամբողջ թագավորության վրա, և աշխարհում չկա մի այնպիսի քար, որը չնվաճեր մարդը։ Ոսկերչի «անօգտակար» զբաղմունքը խոր իմաստ ու հիմք ունի. նրա ստեղծած արժեքներն ընկալվում են որպես գեղեցիկ։

Կրկեսի արվեստը նույնպես որոշ իմաստով ոսկերչի արվեստ է։ Կրկեսի արտիստը ոսկերիչ է ոչ միայն նրա համար, որ նրանից պահանջվում է աշխատանքի նույնպիսի վարպետություն, նույնպիսի ճշգրտություն ու ֆիլիգրանություն, այլև նրա համար, որ իր գուն իմաստով և նշանակությամբ նրա աշխատանքը նման է այն մարդու աշխատանքին, որն ադամանդ է հղկում։ Վարժեցնողն իր կամքին է ենթարկում գազանների թագավորին և դրանով ակնառու բացահայտում մարդու անսահման իշխանությունը կենդանիների ամբողջ թագավորության վրա։

Նրա աշխատանքում ամենաակնառու, շոշափելի և համոզիչ կերպով հանդես է գալիս կենդանի բնության աշխարհին ազատ ու լիովին տիրապետումը։ Եթե մարդն ընդունակ է, հաղթահարելով դարավոր բնազդները, հարկադրելու գազանների թագավորին կրակի միջով թռչել, նշանակում է ուզածդ կենդանին կենթարկվի ու կծառայի մարդուն։ Եթե կարելի է շանը սովորեցնել մահաթռիչք կատարել, ապա առավել ևս կարելի է նրան ստիպել պահպանել տունը կամ հոտը, օգնել որս անելուն։ Նույն այդ սկզբունքն է ընկած նաև ակրոբատի աշխատանքում, որն իր գլխապտույտ թռիչքով բացահայտում է մարդու ազատ տիրապետումը տարածությանը, իր մարմնի պլաստիկային, հավասարակշռությանը և այլն։ Կրկեսի արտիստը կարծես գերխնդիր է լուծում, նա իրի մեջ գտնում է նրա գերշափը և ստեղծում էքսցենտրիկության ոճենքով։ Եթե գեղեցիկը մի երևույթ է, որին ազատ տիրապետում է մարդը, վեհը մի երևույթ է, որին մարդը դեռևս ազատորեն չի տիրապետում, ապա էքսցենտրիկը դժվար յուրացվող առարկայի ճարտարորեն ազատ տիրապետման ոլորտն է։

Կրկեսում էքսցենտրիկությունը ոչ թե պարզապես ձև է, այլ գեղարվեստական հատուկ բովանդակություն, որը բացահայտում է մարդու ամբողջ իշխանությունը թե՛ կենդանիների, թե՛ իր զգացմունքների վրա, այն է՝ անսահման իշխանությունն ամբողջ աշխարհի վրա։

XIII դ. վենետիկցի ճանապարհորդ Մարկո Պոլոն պատմում էր, թե ինչպես Ջինաստանի տիրակալ Կուբլայը իր ծերկրից քշեց ձեռնածուներին ու ակրոբատներին։ Նրանք այնքան շատ էին և այնքան լավ էին տիրապետում իրենց գենքին, որ անցնելով բազմաթիվ լեռներ ու անապատներ, նվաճում էին հեռավոր երկրները։ Կրկեսային արվեստի նման տեսարժվածությունը կարելի է բացատրել միայն նրա կենսական անհրաժեշտությամբ։ Չի կարելի չհամաձայնել Վ. Շկլովսկու հետևյալ պնդման հետ. «Կրկեսը եղել է իրական վտանգը հաղթահարելու վայր։ Եվ այսօրվա կրկեսում էլ... իրական անդունդի վրայով մարմնամարզիկը թռչում է դեպի ճոճաձողը։ Հաղթանակը երկյուղի հանդեպ, անհնարինության հանդեպ, որն արդեն զրկվել է մահացու ելքից՝ կրկեսի հիմքն է, նրա տարբերությունը թատրոնից»[1]։

Գերխնդիր լուծելը՝ հաղթահարել տարածությունը, կենդանական աշխարհի, իր մարմնի վրա իշխանություն ցուցադրելը դեռևս քավական չէ, որ կրկեսային համար ստեղծվի։ Մարզիկը, որ ցուցադրում է

[1] Советский цирк, 1960, № 12, с. 2.

ռեկորդային նվաճում, նույնպես գերխնդիր է լուծում, բայց, անգամ եթե նա այդ անի կրկեսի հրապարակում, նա դրանով արտիստ չի դառնա։ Կրկեսի արտիստը ոչ միայն հասնում է դրեթե գերբնական արդյունքների, այլև ստեղծում է այն մարդու կերպարը, որը լուծում է գերխնդիրը, ստեղծում է գեղարվեստական ստեղծագործություն համարի ռիթմիկ ու կոմպոզիցիոն կազմակերպվածության, տրյուկների մտածված հերթափոխման, խաղընկերոջ հետ արտիստական շփման շնորհիվ։ Օդային մարմնամարզուհին՝ ավարտելով համարը՝ կարծես դժկամությամբ է ձեռքը կտրում շտամբերտից։ Դա կա՛մ մշակված մանրամասն է, կա՛մ արվեստագիտական ինտուիցիայով թելադրված ժեստ։ Բայց առանց նման «մանրուքի» սպորտային դժվար վարժությունը չի վերածվի կրկեսային համարի։ Միայն պատկերավոր ուժ ձեռք բերելով է տրյուկը դառնում գեղարվեստորեն արտահայտիչ։ Կրկեսը թատրոնից տարբերվում է իրողությամբ (բարձրացվում են իսկական ծանրություններ, հաղթահարվում են իրական խոչընդոտներ)։ Բայց բեմն ու կրկեսային հրապարակն ունեն նաև ընդհանուր բան՝ պատկերավորություն, վարպետություն։

Կրկեսը ռեկորդամենություն չէ, այլ այն մարդու կերպարը, որը ցուցադրում է իր բարձրագույն հնարավորությունները:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

Երբ մարդը սովորեց աշխատանքի գործիքներ պատրաստել, ապա նրա բնակարանը դարձավ ոչ թե որջը կամ բույնը, այլ նպատակահարմար կառույցը, որն աստիճանաբար ձեռք է բերում գեղագիտական բնույթ։ Շինարարությունը դարձավ ճարտարապետություն։

Ճարտարապետությունը իրականության ձևավորումն է գեղեցկության օրենքներով այնպիսի շենքեր ու կառույցներ ստեղծելիս, որոնք կոչված են ծառայելու բնակարանի ու հասարակական շենքերի գծով մարդկանց պահանջմունքներին: Ճարտարապետությունն ստեղծում է օգտապաշտորեն-գեղարվեստական, յուրացված ինքնապարփակ մի աշխարհ, որը սահմանազատված է բնությունից, հակադրվում է տարերային միջավայրին և թույլ է տալիս մարդկանց օգտագործելու մարդայնացված տարածությունը իրենց նյութական ու հոգևոր պահանջմունքներին համապատասխան: *Ճարտարապետական պատկերի գեղարվեստականությունն անբաժան է կառույցի ֆունկցիայից և օրգանապես արտահայտում է նրա նպատակը։*

Մ. Վ. Լոմոնոսովը, բնորոշելով ճարտարապետության առանձնահատկությունները, գրել է. «Ճարտարապետական արվեստը, լարելով ամեն ուսերը և շուռ տալով մեծ ծառերն ու ծանր քարերը բնակության [illegible] անվտանգության համար գեղեցիկ, երկարատևության համար ամուր շենքեր է կանգնեցնում»[1]։ Ճարտարապետության շնորհիվ առաջանում է «երկրորդ բնության» բաղկացուցիչ մասը՝ նյութական միջավայրը, որն ստեղծված է մարդու աշխատանքով և որում ընթանում է նրա կյանքն ու գործունեությունը։

Ճարտարապետությունը ձգտում է անսամբլայնության։ Նրա կառույցների համար կարևոր է ներգրվածությունը բնական (ոչ արհեստական) կամ ուրբանիստական (քաղաքային) բնապատկերում։ Օրինակ, Մոսկվայի պետական համալսարանի նոր շենքին գեղարվեստական առանձնահատկություն է տալիս այն, որ այն կառուցված է Լենինյան լեռներում, որտեղից բացվում է մայրաքաղաքի և հեռուները գնացող միջին ռուսական հարթավայրի տեսարանը։ Մոսկվայի բնապատկերում հաջող է ներգրված ՏՓԽ-ի շենքը, որը նման է բացված գրքի։

Կառույցների ճարտարապետական ձևերը կախված են աշխարհագրական ու կլիմայական պայմաններից, լանդշաֆտի բնույթից, արևի լույսի ինտենսիվությունից, երկրաշարժական անվտանգությունից և այլն։ Բնական շրջապատը տարբեր ձևով է գնահատվում ճարտարապետների կողմից՝ կախված ստեղծագործական ճաշակներից ու սկզբունքներից, որոնք պայմանավորված են սոցիալապես։ Ճարտարապետության զարգացումը կախված է հասարակության սոցիալական կարգի, գեղագիտական իդեալների, օգտապաշտական ու գեղարվեստական պահանջմունքների բնույթից։ Ճարտարապետությունն ավելի սերտ, քան մյուս արվեստները, կապված է արտադրողական ուժերի զարգացման հետ, տեխնիկայի զարգացման հետ։ Այն թե՛ գեղարվեստ է, թե՛ ինժեներություն, թե՛ շինարարություն։ Թերևս արվեստի ոչ մի բնագավառ չի պահանջում կոլեկտիվ ջանքերի ու նյութական միջոցների այնպիսի համակենտրոնացում, ինչպես ճարտարապետությունը։ Իսակիևյան տաճարն, օրինակ, կառուցել է կես միլիոն մարդ քառասուն տարվա ընթացքում։ Ճարտարապետական ստեղծագործությունները ստեղծվում են դարերի համար։ «Քարե գրքի» հեղինակն ու նրա հիմնական «ընթերցողը» ժողովուրդն է։

[1] **Ломоносов М. В.** Полн. собр. соч. М.—Л., 1959, т. 8. с. 808.

Ճարտարապետության ստեղծագործությունը, Վ. Հյուգոյի բառերով, կարծես քարե վիթխարի սիմֆոնիա է, մարդու և ժողովրդի հզոր ստեղծագործություն, միասնական ու բարդ, ինչպես «Իլիականն» ու «Ռոմանսերոն», ամբողջ դարաշրջանի բոլոր ուժերի միավորման զարմանալի արդյունքը։

Ճարտարապետությունը կարող է համադրության մեջ մտնել մոնումենտալ գեղանկարչության, քանդակագործության, դեկորատիվ և արվեստի մյուս տեսակների հետ։ Ճարտարապետական կոմպոզիցիայի հիմքը ծավալատարածային կառուցվածքն է, շենքի կամ շենքերի անսամբլի տարրերի օրգանական փոխադարձ կապը։ Կառույցի մասշտաբը շատ բանով որոշում է գեղարվեստական պատկերի բնույթը, նրա մոնումենտալությունը կամ սերտ կապը։

Ճարտարապետությունն անմիջականորեն չի վերարտադրում իրականությունը, այն կրում է ոչ թե պատկերավորման, այլ արտահայտչական բնույթ։ Ծավալային, ինչպես նաև գծային հարաբերակցությունների ռիթմը նրա արտահայտչականության կարևոր միջոցներից մեկն է։ Ժամանակակից գեղարվեստական կառուցվածքի բնորոշ առանձնահատկությունը՝ արիթմիկ ռիթմում, աններդաշնակությունը ներդաշնակության մեջ հատուկ են նաև ժամանակակից ճարտարապետության նվաճումներին, օրինակ, Բրազիլիա քաղաքի շենքերի անսամբլին։

Ճարտարապետությունը սաղմնավորվել է խոր հնադարում, բարբարոսության բարձրագույն աստիճանում, երբ շինարարության մեջ սկսում են գործել ոչ միայն անհրաժեշտության, այլև գեղեցկության օրենքները։

Հին Եգիպտոսում կառուցվում էին վիթխարի դամբարաններ՝ բուրգեր (Քեոփսի բուրգը Գիզեում ունի մոտ 150 մ բարձրություն), բազմաթիվ հզոր սյուներով տաճարներ (Կառնակում Ամոնի տաճարի սյուների բարձրությունը 20,4 մ է, իսկ տրամագիծը 3,4 մ)։ Այդ ճարտարապետության համար բնորոշ են ձևերի երկրաչափական պրիմիտիվ որոշակիությունը, անդամահատությունների բացակայությունը, կառույցի ու մարդու մասշտաբների չզուգակցվածությունը, անձին ճնշող մոնումենտալությունը։ Վիթխարի կառույցներն ստեղծվում էին ոչ թե ժողովրդի ռեալ պահանջմունքները բավարարելու համար, այլ հանուն պաշտամունքային նպատակների, փարավոնների բռնապետական իշխանության մեծարման։

Հին Հելլադայում ճարտարապետությունը ձեռք է բերում դեմոկրատական տեսք։ Պաշտամունքային կառույցները (օրինակ, Պարթենոնի

տաճարը) իրենց ճարտարապետությամբ հաստատում են գեղեցկությունը, ազատությունը, հույն քաղաքացու արժանապատվությունը։ Առաջանում են հասարակական կառույցների՝ թատրոնների, ստադիոնների, դպրոցների, նոր տեսակներ։ Ճարտարապետներն իրենց ստեղծագործության մեջ հետևում են գեղեցկության այն սկզբունքին, որը ձևակերպել է Արիստոտելը. գեղեցիկը պետք է լինի ոչ չափազանց մեծ, ոչ չափազանց փոքր։ Մարդն այստեղ հանդես է գալիս որպես գեղեցկության չափ ու կառույցի մասշտաբներ։ Հին Հռոմում ճարտարապետները լայնորեն կիրառում էին կամարային ու կամարաձև բետոնե կոնստրուկցիաներ։ Երևացին կառույցների նոր տիպեր, ամֆիթատրոններ, ֆորումներ, հաղթական կամարներ, որոնք արտահայտում էին պետականության գաղափարները, ռազմական հզորությունը։

Միջին դարերում ճարտարապետությունը դառնում է արվեստի առաջատար ու ամենամասսայական տեսակը, որի պատկերները մատչելի էին նույնիսկ անգրագետ մարդկանց։ Սակայն ժողովուրդը զրկված էր հիանալի կառույցների ուտիլիտար ֆունկցիաներից օգտվելուց և ծվարում էր ողորմելի հյուղակներում։ Ճարտարապետության արտահայտչական հնարավորություններից օգտվում էր եկեղեցին։ Գոթական տաճարների դեպի երկինք խոյացած գծերում արտահայտվում էր ոչ միայն կրոնական պոռթկումն առ աստված, այլև երջանկության մասին ժողովրդի երկրային կրքոտ երազանքը։

Վերածնության դարաշրջանում ճարտարապետությունը զարգացնում է անտիկ դասականության սկզբունքներն ու ձևերը նոր հիմքի վրա։ Հնադարի կոմպոզիցիոն եղանակները կանոնիկացվել էին կլասիցիզմի արվեստում։ XVI դ. վերջերից մինչև XVIII դ. կեսերը, ազգային պետությունների լինելության բարդ դարաշրջանում, որն ուղեկցվում էր արյունահեղ պատերազմներով, զարգանում է բարոկկո ոճը։ Այդ ոճով կառուցված շենքերը տարբերվում էին մեծ քանակությամբ ծեփածո զարդարանքներով, մասնատումների ու տարածական հարաբերակցությունների բարդությամբ, պարադայնությամբ, աշխուժությամբ, էմոցիոնալ հուզավառությամբ և ձևերի հակասականությամբ։ Բարոկկո ոճով կառուցված մի շարք կառույցներ ծառայում էին աբսոլյուտիզմի (օրինակ, Վերսալի պալատը) և կաթոլիկականության (օրինակ, Հռոմի Սանտա Մարիա դելլա Վիտտորիա եկեղեցին) փառաբանմանն ու հաստատմանը։

XVIII դ. սկզբին Ֆրանսիայում ծագեց և Եվրոպայում տարածվեց ռոկոկո ոճը որպես արիստոկրատիայի ճաշակների արտահայտու-

թյուն։ Դրա բնորոշ գծերն են զարդամոլությունը, ձևի քմահաճ դրվագավորությունը, միտումնավոր անհամաչափությունն ու գալարուն գծերի բարդությունը (այդպիսին է Պոտսդամի Սան Սուսի պալատը)։ Ինտերիերում երևան են գալիս հարուստ զարդանկարներն ու մեծ հայելիները, որոնք ստեղծում են պատերի թեթևություն ու աննյութականություն։

XVIII դ. երկրորդ կեսին ռոկոկոն տեղը զիջում է ամպիրին՝ հոյակերտ, վեհասքանչ ոճին։ Ամպիրը հենվում է կլասիցիզմի ավանդույթների և հռոմեական կայսրական դարաշրջանի ոճի վրա։ Այն արտահայտում է իշխանության զինվորական հզորությունն ու արքայական վեհությունը (օրինակ, Հաղթական կամարը Փարիզի Էտուալ հրապարակում, որը գերազանցում է հին աշխարհի նույնանման կամարներին, կամ Վանդոմյան սյունը, որը կրկնում է Հռոմի Տրոյանոսյան սյունը)։

Ճարտարապետության պատմության մեջ աչքի ընկնող տեղ է գրավում ռուսական ճարտարապետությունը։ Նրա նվաճումներն արտահայտված են միջնաբերդում, ամրոցային կառույցների անսամբլներում, պալատներում, պաշտամունքային ու քաղաքացիական շենքերում։ Ռուսական ճարտարապետությունը հարուստ է իսկական ազգային ստեղծագործություններով (Իվան Մեծի զանգակատունը, Վասիլի Երանելու տաճարը)։ Ռուսական ինքնակա ազգային ավանդույթները դրսևորվում էին փայտյա կառույցների վրա՝ դրանց կոնստրուկտիվ հստակ լուծումներով ու դրվագային հարուստ ձևերով (օրինակ, եկեղեցիները Կիժայում)։ «Ռուսական բարոկկոյի» կառույցներում հաստատվում էր ռուսական պետության միասնության, ազգային կյանքի վերելքի գաղափարը (օրինակ, Ձմեռային պալատն ու Ցարսկոյե սելոյի՝ Ռաստրելլիի ստեղծագործությունների անսամբլը)։ XVIII—XIX դդ. մշակվում են ռուսական կլասիցիզմի հիմնական սկզբունքները. ճարտարապետական պատկերի ժողովրդայնությունը, պարզությունը և արտահայտչականությունը, որոնք ձեռք էին բերվում կոնստրուկտիվ ու գեղարվեստական պարզ միջոցներով։

XX դ. երևան են գալիս շենքերի նոր տիպեր. արդյունաբերական, վարչական, տրանսպորտային, բազմահարկ բնակելի տներ ու ամբողջական զանգվածներ։ Ճարտարապետական շինարարությունը տարվում է ինդուստրիալ մեթոդներով՝ նոր նյութերի ու գործարանային պատրաստման ստանդարտ տարրերի օգտագործմամբ։ Դա փոխում է ճարտարապետության գեղագիտական շատ չափանիշներ և հայտնագոր-

ծում է գեղարվեստական-արտահայտչական նոր միջոցներ։ Քաղաքաշինության մեջ, օրինակ, առաջանում է մասսայական կառուցապատման շենքերի գեղարվեստական արտահայտչականության պրոբլեմը։

Զարդամոլությունը, որով առաջ մեղանչում էր սովետական ճարտարապետությունը, լրջորեն արգելակում էր նրա զարգացումը։ Հրաժարումը դրանից ոչ միայն էժանացնում է շինարարությունը և մեծացնում նրա մասշտաբներն ու տեմպերը, այլ նաև ճարտարապետների միտքն ուղղում է դարաշրջանի ոգուն համապատասխան գեղարվեստորեն պարզ, արտահայտիչ և, գլխավորը, բուն իմաստով ճարտարապետական լուծումներ գտնելուն։ Այդ առումով ցուցադրական են Պիոներների պալատը, Կինոյի վետերանների տունը, Մոսկվայի Կալինինի պողոտայի շենքերի կոմպլեքսը։

Ճարտարապետությունն անվանում են աշխարհի տարեգրությունը, նա խոսում է այն ժամանակ, երբ արդեն լռում են և՛ երգերը, և՛ ավանդությունները ու երբ արդեն ոչ մի բան չի հիշեցնում դեպի անցյալն անվերադարձ հեռացած ժողովրդի մասին։ «Քարե գրքի» էջերում դրոշմված են մարդկության պատմության դարաշրջանները։

ԴԵԿՈՐԱՏԻՎ ԱՐՎԵՍՏ

Դեկորատիվ արվեստը մարդուն շրջապատող միջավայրի գեղագիտական յուրացումն է։ Այդ արվեստը ներխուժում է մարդկանց առօրյա կյանքը, գեղարվեստորեն ձևավորում մարդու ստեղծած «երկրորդ բնությունը»՝ շենքերը, կառույցները, զետեղարանները, հրապարակները, փողոցները, ճանապարհները։ Այն գեղեցկություն ու հարմարություններ է ստեղծում բնակելի ու հանրային շենքերի ներսում ու շուրջը։ Դեկորատիվ արվեստի ստեղծագործություններ կարող են լինել դռան բռնակն ու ցանկապատը, պատուհանի ապակին ու ջահը։

Դեկորատիվ արվեստն իր մեջ ներառում է արվեստի մյուս տեսակների, հատկապես գեղանկարչության ու քանդակագործության նվաճումները։ Բուն իմաստով գեղանկարչությունը որպես արվեստ սկզբում գոյություն է ունեցել պատի (ժայռի) տեսքով, այսինքն՝ խստորեն ասած՝ դեկորատիվ գեղանկարչություն, և միայն հետագայում ձևավորվեց դազգահային գեղանկարչությունը։ Նույնը վերաբերում է նաև քանդակագործությանը։ Դեկորատիվ արվեստի տեսակներից մեկը մոնումենտալ գեղանկարչությունն է, որը կատարված է պատի վրա (որմնանկար) և համադրության մեջ է գտնվում ճարտարապետական պատ-

կերի հետ։ Որմնանկարչության անվանումն առաջացել է նրա տեխնիկայից. «ալ ֆրեսկո»՝ նշանակում է թաց սվաղի վրա ջրով բացած ներկերով կատարված նկար։ Համաշխարհային արվեստի բազմաթիվ մեծագույն ստեղծագործություններ (օրինակ, Միքելանջելոյի, Ռաֆայելի որմնանկարները) պատկանում են մոնումենտալ-դեկորատիվ ստեղծագործություններին։

Դեկորատիվ արվեստի զարմանալի ստեղծագործություններին է վերաբերում Վատիկանի Ստանցա դելլա Սենյատուրան (այն սենյակը, որտեղ պապը դատական թղթեր էր ստորագրում)։ Այդ սենյակի առաստաղի ու պատկերի նկարները, որ կատարել է Ռաֆայելը, նվիրված են աստվածաբանությանը, արդարադատությանը, փիլիսոփայությանը, գիտությանը, պոեզիային։ «Աթենքի դպրոցը» նկարը պատկերում է հին հունական փիլիսոփաների հանդիպումը։ Գրեթե հիսուն ֆիգուրներ տեղադրված են կոմպոզիցիոն ու կոլորիտային զարմանալի վարպետությամբ։ Նկարում խայտաբղետություն չկա, այն ազդի է ընկնում գույների խիստ ներդաշնակությամբ։ Այդ որմնանկարի գեղարվեստական տպավորության գաղտնիքներից մեկն այն է, որ այն ներգրվելով իրեն հատկացված պատին, ստեղծում է հեռանկարի օրենքով ապրող պատկեր։ Գեղարվեստական մեծ տպավորության է հասնում դեպի խորքը գնացող հեռանկարային կոմպոզիցիան։ Հատակի վրա քառակուսիների երկու շարքը դիտողի հայացքի շարժումն ուղղում են դեպի նկարի խորքը։ Այնուհետև այդ անշտապ, հանդիսավոր շարժումը շարունակվում է վեհասքանչ սանդուղքի աստիճաններով և ավարտվում է խորքը գնացող կամարների սենեկաշարքով։ Առաջին պլանի վրա են փիլիսոփաների նստած ու հակված ֆիգուրները։ Այնուհետև պատկերված են մի քանի փիլիսոփաներ, որոնք բարձրանում են սանդուղքով, և Դիոգենեսը՝ աստիճանների վրա պառկած։ Դրանով իսկ իրականացվում է որմնանկարի առաջին և եսին պլանների կոմպոզիցիոն կապը։ Եվ վերջապես, կենտրոնում, կապույտ երկնքի ֆոնի վրա անտիկ փիլիսոփայության երկու կորիֆեյների՝ Պլատոնի ու Արիստոտելի, ֆիգուրներն են։ Հոյակապ շենքը, որը մտահղացել ու «կերտել» է Ռաֆայելը, հիանալիորեն կազմակերպում է նկարի ողջ կոմպոզիցիան և թույլ է տալիս, չնայած որմնանկարի խորքը գնացող հեռանկարին, պահպանելու նրա հորիզոնական, գծային պլանը և պատի տեսողական ամբողջությունը։ Այդպես ռենեսանսային գեղանկարչության բարձրագույն կոմպոզիցիոն-հեռանկարային և կոլորիտային սկզբունքները հարստացրին մոնումենտալ

դեկորատիվ արվեստը, որը հավերժացրեց Վերածննդյան հուսատրատական իդեալները։

Դեկորատիվ արվեստը զարդարման և ոչ թե զարդամոլության արվեստ է։ Այն օգնում է ճարտարապետական ամբողջական անսամբլ ստեղծելուն։ Դեկորատիվ արվեստի ստեղծագործությունները ոչ թե մեռած խորհրդանիշներ են, այլ մարդկային գործերի, ձգտումների, զգացմունքների, մտահղացումների կենդանի գրառումներ։ Նրանցում ամենամեծ չափով արտացոլվում է դարաշրջանի ոճը։ Արվեստագետն ու հնագետը դրան բոլորակի բեկորով կամ պատի նախշերի մնացորդներով կարողանում են նույն այն ճշգրտությամբ վերականգնել դարաշրջանի տեսքը, ինչպես հնէաբանները մեկ ատամով վերականգնում են վաղուց մեռած կենդանու և նրան շրջապատող բնության տեսքը։

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳԾԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

Գեղանկարչությունը արվեստագետի ստեղծագործական երևակայությամբ կերպարանափոխված իրական աշխարհի պատկերն է ճարտության վրա։

Հին նկարիչը չէր ընկալում բնապատկերի գեղեցկությունը։ Անգլիացի ազգագրագետ ու հնագետ է. Թեյլորը «Նախնադարյան կուլտուրան» գրքում գրել է. «Գեղանկարչության մի բնագավառում, այն է՝ լանդշաֆտային գեղանկարչության մեջ, նոր նկարիչները, անկասկած, գերազանցում են հներին։ Հնում, որքան էլ հիանալիորեն նկարված լինեին ֆիգուրները, կոպիտ հնադարյան լեռները, անտառները և տները եսին պլանի վրա դեռևս գտնվում էին գաղափարագրական նկարչության մոտ վիճակում. դրանք ավելի շուտ ծառայում էին որպես արտաքին աշխարհի նշում, քան այն պատկերում էին այնպես, ինչպես նա կա»[1]։ Հին արվեստագետ-որսորդի ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացված էր այն բանի վրա, ինչը կազմում էր նրա կյանքի աղբյուրը։ Նա հիանալի անիմալիստ էր։

Հին գեղանկարչության մեջ աշխարհի պատկերվող երևույթների հարաբերակցությունը ոչ այնքան տարածական էր, որքան իմաստային։ Ավստրալիայում Ջեմ կղզու վրա (Կարպենտարիա ծոց) կա մի հին քարանձավ, որտեղ սպիտակ պատին սև ու կարմիր ներկով նկարված են կենգուրուներ, որոնց հալածում են երեսուներկու որսորդ, նրանցից

[1] **Тейлор Э.** Первобытная культура. М., 1939, с. 174.

հերթականությամբ երրորդը բոյով երկու անգամ բարձր է մնացածներից, քանի որ ներկայացնում է առաջնորդին։ Հին եգիպտական նկարիչները նույնպես իմաստային առանձնացման համար զորահրամանատարի Նատարի ֆիգուրը մի քանի անգամ մեծ էին նկարում, քան նրա զինվորների ֆիգուրները։ Դրանք կոմպոզիցիոն առաջին շեշտադրումներն էին, որ անում էր գեղանկարչությունը՝ այն ժամանակ չգիտենալով ոչ գծային, ոչ օդային հեռանկարները։

Վերածնության դարաշրջանում կոմպոզիցիոն շեշտադրումները վերածվեցին կոմպոզիցիոն ծավալուն սկզբունքների։ Նկարում ֆիգուրների այս կամ այն դասավորությունը բացահայտում էր նրանց փոխհարաբերությունը, բնավորությունները և նրանց փոխազդեցությունը։ Կոմպոզիցիան ծավալվել է տարածության մեջ։

Հնում գծանկարչությունն ու գեղանկարչությունը մոտ էին ոչ միայն միմյանց, այլև գրականությանը։ Հին չինական և հին եգիպտական գեղանկարչություններին հարազատացնում է նրանց մի ընդհանուր առանձնահատկությունը՝ պատմողականությունը։ Նկարը հաճախ իրադարձությունների շղթա էր, մի շարք ֆիգուրներում ծավալված պատմություն։ Սակայն արդեն զարգացման այդ վաղ փուլում գեղանկարչությունը թույլ է տալիս արտահայտելու հարթության վրա առարկայի վերաբերյալ տարբեր տեսակետներ։ Հին Եգիպտոսի նկարիչները կիսադիմի պատկերված դեմքի վրա նկարում էին երկու աչք, իսկ Հարավային Մելանեզիայի գեղանկարիչների նկարներում պատկերվում են ուղղակի հայացքից թաքնված մակերեսներ. մարդու գլխավերևում նկարվում է սկավառակ, որը նշանակում է ծոծրակ, կամ կրկնակի դեմք, որը հաղորդում է «բոլորածիր հայացք»։

Միջնադարյան գեղանկարչությունը տալիս էր աշխարհի պայմանական-մակերևութային պատկերացումը։ Կոմպոզիցիան հաշվի էր առնում ոչ թե առարկայի հեռացածությունը դիտողի աչքից, այլ նրա իմաստն ու նշանակությունը։ Նույն այդ առանձնահատկությունները հատուկ են նաև ռուսական սրբանկարներին։

Վերածնության դարաշրջանում գեղանկարչությունը հասնում է այնպիսի զարգացման, որ այն դառնում է որոշ իմաստով առաջատար արվեստ։ Դարաշրջանի հակաճգնավորական, հակասխոլաստիկական պաթոսը, խոյանքը դեպի պրակտիկան, դեպի կյանքի հարստությունը նրա հոգևոր ու զգայական ուրախություններն ամենից ավելի լավ ու ավելի լրիվ արտահայտություն կարող էին գտնել հատկապես գեղանկարչության մեջ (Ս. Բոտտիչելլի «Գարուն»)։ Գեղանկարիչները հա-

դորդում են մարդու հասակային անատոմիան (երեխան լեոնարդո դա վինչիի հիտաի տիրամոր ձեռքերում ոչ թե գաճաճ է, այլ իսկական մանուկ), վերարտադրում են մարդկային շարժվող մարմնի անատոմիան։

Վերածնության նկարիչները հաստատում են գեղանկարչության համամարդկային նշանակությունը, որը, գրականության նման, ուրիշ լեզվով թարգմանվելու կարիք չունի (Ռաֆայելի «Տիրամայրը»)։ Լեոնարդո դա Վինչին գրել է. «Եթե բանաստեղծը ծառայում է բանականությանը ականջի միջոցով, ապա գեղանկարիչը՝ առավել արժանավոր զգայարանի՝ աչքի միջոցով։ Բայց ես նրանցից ուրիշ ոչինչ չեմ ցանկանում, բացի այն, որ լավ գեղանկարիչը պատկերեր ճակատամարտի կատաղությունը, և որ բանաստեղծը նկարագրեր մի ուրիշ ճակատամարտ, և որպեսզի դրանք երկուսն էլ ցուցադրվեն իրար կողքի։ Դու կանանես, թե որտեղ կանգ կառնեն պիտողները, որտեղ նրանք ավելի շատ դատողություններ կանեն, որտեղ ավելի շատ գովեստ կլսես վի և որն ավելի շատ կգոհացնի։ Իհարկե, նկարը, որպես շատ ավելի օգտակար ու գեղեցիկ, ավելի շատ դուր կգա... Ընտրիր բանաստեղծին, որը նկարագրեր կնոջ գեղեցկությունը նրա սիրածին, ընտրիր գեղանկարչին, որը պատկերեր նրան, և դու կտեսնես, թե դեպի ուր կտրամադրի բնությունը սիրահար դատավորին»[1]։

Ռենեսանսի դարաշրջանում նկարների մեջ գույնի ու լույսի օգնությամբ դրվում են գլխավորը, կենտրոնականը բացահայտող գունային-նկարչական կոմպոզիցիայի հիմքերը (այդ առումով բնորոշ է Լեոնարդո դա Վինչիի «Կզաքիսի մորթվածիկինը»)։ Ռեմբրանդտն իր դիմանկարներում օգտվելով սև ֆոնից, ստեղծում է լուսային շեշտադրություն, որն առանձնացնում է մարդու մեջ ամենաարտահայտիչը՝ նրա դեմքն ու ձեռքերը։ Դրանք կարծես ելնում են խավարից՝ ամեն րոպե պատրաստ կուլ տալու մարդուն։ Ռեմբրանդտի գունանկարչական այդ կոմպոզիցիայի հետևում կան փիլիսոփայաողբերգական խոր մտորումներ։

Վերածնությունը բացեց հեռանկարի օրենքները կամ ավելի լայն՝ տարածության ազատ տիրապետումը։ Հեռանկարի գաղափարը մշակել են Բրունելլեսկին և Ալբերտին, որոնք սովորեցրին տարածությունը նկարում այնպես կազմակերպել, որպեսզի այն կառուցվեր առարկաներից մեր աչքին ընկնող ճառագայթներով գոյացող հատած բուրգի ընդհանուր կղզրունքներով։ Տարածությանը տիրապետելու մասին խոսում է ոչ

[1] Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М., 1935, т. 2, с. 62—63.

միայն հեռանկարի կառուցումը (օրինակ, Լեոնարդո դա Վինչիի «Խորհրդավոր ընթրիքում»), այլև «ապանյութականացված» տարածության ստեղծումը։ Այսպես, Ռաֆայելը «Սիքստինյան տիրամայրը» նկարում պատկերել է մի կնոջ, որը քայլում է ամպերի վրայով առանց ոտքերի տակ նայելու։ Տարածության ապանյութականացման այդ տպավորությունը ձեռք է բերվում հեռանկարի տեղաշարժումով. դիմքով դեպի դիտողները դարձած երկու հրեշտակ նկարի առաջին պլանում գտնվում են աստվածամոր առջևում, բայց բարձրացել ու իրենց հայացքներն հառել են նրա վրա։ Զտեղաշարժվող հեռանկարի բոլոր օրենքների համաձայն նրանք չեն կարող նայել տիրամորը, քանի որ նա գտնվում է նրանց ետևում, բայց նրանք ապրում են անմարմին տարածության մեջ, և նրանց աչքերի առջև հրաշք է տեղի ունենում՝ ձեռքերի վրա աստծուն տանող կնոջ հայտնությունը, ուստի և անհնարինը հնարավոր է։

XIX դ. խորանում ու ավարտվում է գեղանկարչության ու գծանկարչության սահմանազատման արդեն ավելի վաղ նշված պրոցեսը։ Գծանկարչության առանձնահատկությունը գծային հարաբերակցություններն են։ Այն վերարտադրելով առարկաների ձևերը, հաղորդում է դրանց լուսավորվածությունը, լույսի ու ստվերի հարաբերակցությունը և այլն։ Գեղանկարչությունը վառ կերպով արտահայտում է աշխարհի գույների ռեալ հարաբերակցությունները, գույնի մեջ ու գույնի միջոցով այն արտահայտում է առարկաների էությունը, դրանց գեղագիտական արժեքը, ճշտում է դրանց հասարակական նշանակությունը, դրանց համապատասխանությունը կամ հակասությունը շրջապատին։ Սկզբունքային տարբերությունը գծանկարչությունից պարզորոշ դրսևորվում է իմպրեսիոնիստների գեղանկարչության մեջ։ Այն ոչինչ չի հաղորդում գույնից դուրս, ամբողջ գծայինն այնտեղ երկրորդական դեր է խաղում։ Գեղանկարչական ստեղծագործությունների գեղագիտական իմաստի հիմնական կրողը դառնում են ոչ թե նկարը, այլ պատկերվող առարկաների գունային հարաբերակցությունները։ «Գեղանկարչությունը... վերածվում է պոեմի՝ անկախ արտահայտչությունից, ոճից ու նկարից, որոնք կազմում են նախկին գեղանկարչության գլխավոր նպատակը։ Գրեթե անհրաժեշտ է ուրիշ անվանում հորինել այդ առանձնահատուկ արվեստին, որն այնքանով է մոտենում երաժշտությանը, որքանով հեռանում է գրականությունից...»[1]։

[1] Моклер К. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера. М., 1980. с. 22.

Գեղագիտությունը յուրացրել է լույսը, նա նկարում է լույսի, կիսալույսի, մառախուղի, օդի, ստվերի, կիսաստվերի գույնը։ Այսպես, Կ. Մոնեի նկարներում, որը նկարում է լոնդոնյան մառախուղները, ընկալվում ու վառ կերպով արտահայտվում են լույսի ամենանուրբ գունախաղերը։ Գեղանկարչության մեջ բուն կոմպոզիցիան դառնում է գունանկարչական (օրինակ, Վ. Վան Գոգի, Օ. Ռենուարի, Է. Մանեի, Ա. Տուլուզ-Լոտրեկի նկարները)։ Ժամանակակից գեղանկարչության մեջ, ասում է Պ. Պիկասսոն, յուրաքանչյուր վրձնախաղ դարձել է ճշգրիտ գործողություն՝ նման ժամագործի աշխատանքին։ Ասենք, նկարում եմ ինչ-որ գործող անձի մորուքը. այն շիկակարմիր է, և այդ շիկակարմիր գույնն ստիպում է ամեն ինչ տեղադրել անսամբլում, արտանկարել այն ամենը, ինչ կա շուրջը. դա նման է շղթայական ռեակցիայի։

XX դարում կտրուկ կերպով փոխվում է գեղանկարչության բնույթը։ Աշխարհի գեղանկարչական տեսունակության վրա ազդեցություն են գործում լուսանկարչությունն ու կինոն, տեխնիկայի զարգացումը, ժամանակակից մարդու տպավորությունների լայնությունը, հարստությունը և բազմազանությունը, նրա ինտելեկտուալ և հոգեբանական աշխարհի խորացումը։ Դա ձգտում է առաջ բերում գեղանկարչության մեջ ընդգրկել առարկան նրա կինոտեսանելիության ձևով, որը ենթադրում է բազմակողմանի դիտում տեսողության փոփոխվող, շարժվող կետերից։ Լուսանկարչության երևան գալը և նրա կողմից լույսի յուրացումը գեղանկարչության առջև նոր խնդիրներ դրեց։ Օբյեկտը պարզապես հիշելու համար դրոշմել կարող է այժմ լուսանկարչությունը։ XX դ. գեղանկարչության մեջ աճում է սուբյեկտիվ նախասկզբի դերը, սրրվում է անձնական տեսունակության, կյանքի անհատական ընկալման նշանակությունը (վերհիշենք թեկուզ Ի. Գրաբարի «Մարտյան ձյունը»)։

ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

Օ. Ռոդենը, պատկերելով արարչի ձեռքը, պատրաստեց կավ տրորող քանդակագործի ձեռք։ Քանդակագործի աշխատանքն իրոք նման է արարչի կողմից աշխարհի լեգենդային ստեղծմանը։

Քանդակագործությունը տարածական կերպարվեստ է, որն աշխարհը յուրացնում է պլաստիկ պատկերների միջոցով, որոնք վառ կերպով արտահայտվում են երևույթների կենսակերպն ճադորդելու ընդունակ նյութերում:

Քանդակագործական ստեղծագործությունները կերտում են մարմարից, գրանիտից և այլ քարերից, հատում ծառերից, ծեփագործում կավից։ Փափուկ նյութերը համարվում են ժամանակավոր, դրանցով աշխատելիս սովորաբար ենթադրվում է հետագա ձուլում առավել երկարակյաց՝ չուգունի, բրոնզի մեջ։ Նոր ժամանակներում ավելացել է քանդակագործության համար պիտանի նյութերի քանակը. առաջացել են պողպատից, բետոնից, պլաստմասսաներից և այլ նյութերից պատրաստվող ստեղծագործություններ։

Մարդը քանդակագործության գլխավոր, բայց միակ առարկան չէ։ Անիմալիստներն ստեղծում են կենդանիների ֆիգուրներ։ Բոլորակ քանդակագործությունը կարող է վերստեղծել միայն մարդուն շրջապատող միջավայրի մանրամասները։ Քանդակագործության նման տեսակները, ինչպես հարթաքանդակը և բարձրաքանդակը, մերձենում են գեղանկարչությանն ու գծանկարչությանը, և նրանց մատչելի է բնապատկեր ներկայացնելը։

Քանդակելը միշտ շարժում է հաղորդում։ Անգամ լիակատար հանգիստը քանդակագործության մեջ ընկալվում է որպես ներքին շարժում, որպես տևական, տարածական վիճակ ոչ միայն տարածության, այլև ժամանակի մեջ։ Մահացած մարդու քանդակագործական պատկերումը հաղորդում է մարմնի մեջ լեցուն թաքնված շարժում, նրա վերջին հանգիստը կամ պայքարի հավիտյան սառած վերջին ջանքերը։ Այդպիսին է աստվածամոր ծնկների առջև պառկած մեռած Քրիստոսի պատկերումը Միքելանջելոյի «Պիետա» քանդակում։ Շարժումը քնած է որդիասպան մարմնում, որն ընկնում է մոր ծնկներից և միաժամանակ կարծես դիմադրում է այդ անկենդան անկմանը։

Քանդակագործի տրամադրության տակ կա գործողության միայն մի պահ, բայց այն իր վրա կրում է ամբողջ նախորդի և հաջորդի կնիքը։ Դա քանդակին հաղորդում է դինամիկ արտահայտչականություն։ Քանդակագործության ընկալումը միշտ ընթանում է ժամանակի մեջ և հաջորդաբար։ Դա օգնում է հաղորդելու շարժումը և օգտագործվում է քանդակագործական կոմպոզիցիայում։ Բոլորածիր դիտումը, դիրքի փոփոխումը, տեսության ռակուրսը ծավալային պատկերման մեջ բացահայտում են նրա տարբեր կողմերը։ Այսպես, մեռնող ստրուկը Միքելանջելոյի քանդակում փորձում է ուղղվել և նայողը պատրաստ է արդեն հավատալու, որ ընկածը կկանգնի, բայց բավական է նայել քանդակին այլ ռակուրսով՝ և կրկին երևում է անզոր ընկած մարմնաքանդակը։ Դիտակետի նոր փոփոխման դեպքում մեռնողի ջանքերի ապարդյունության

զգացումը փոխարինվում է հույսով։ Այդպես զարթոնք շարունակ փորձում է բարձրանալ, բայց կրկին ու կրկին ընկնում է մահվան դատապարտված ստրուկը։

Ճարտարապետության հետ քանդակագործության սինթեզն ապահովող օրգանական հնարավորություններից մեկը վիթխարաչափությունն է։ Քանդակագործության և ճարտարապետական կառույցների անսամբլի բնորոշ օրինակ է նույնպես Միքելանջելոյի ստեղծած Մեդիչիի դամբարանը Ֆլորենցիայում։ Այդ անսամբլի մեջ են մտնում «Առավոտ» և «Երեկո» ֆիգուրները։

Տղամարդու ֆիգուրը մարմնավորում է երեկոն։ Մարդը կիսապառկած է հենվելով ձեռքին, նրա մյուս ձեռքն անկամորեն հանգստանում է ազդրի վրա, աջ ոտքը սահում է՝ կորցնելով հենարանը, գլուխը պատրաստ է թևքվելու ձախ ուսի վրա։ Առավոտը պատկերող կիսապառկած կնոջ ֆիգուրի ձեռքը ծռված է մինչև արմունկը և թեթևակի բարձրանում է, կարծես մարդն սկսում է ձգվել, այդ՝ նույնպես քնաթաթախ ֆիգուրի երկու ոտքերն էլ արդեն ամուր հենվել են մահճին։ Քնող ու արթնացող մարդ՝ այսպիսին է այդ ֆիգուրների անմիջական պլաստիկ նշանակությունը։ Դրա հետ միասին նրանց իմաստը շատ ավելի լայն է։ Դա մարդկային հոգու արթնացումն է ու քունը, մահացումն է ու ծնունդը, հարությունը։ Ոչ միայն օրերի ժամանակը, այլև մարդկային կյանքի ժամանակները և մարդկության վիճակը հառնում են Միքելանջելոյի ընդհանրացված, սիմվոլիկ իմաստով լի կերպարներում։

Քանդակման բուն բնույթում ընկած է լայն ընդհանրացումը։ Ա. Ս. Պուշկինը նշել է, որ գունազարդված քանդակագործությունն ավելի նվազ տպավորություն է թողնում, քան միագույնը, գունազարդումը խլում է նրա ընդհանրացումը։

Քանդակագործության պատկերավորման ու արտահայտչականության միջոցներ են ծառայում լույսն ու ստվերը։ Քանդակված ֆիգուրի հարթություններն ու մակերեսները, արտացոլելով լույսն ու գցելով ստվերը, ստեղծում են ձևերի տարածական խաղ, որը գեղագիտական խոր ազդեցություն է գործում դիտողների վրա։ Եթե բրոնզե քանդակը թույլ է տալիս լույսի ու ստվերի շեշտակի բաժանում, ապա լույսի ճառագայթների համար թափանցիկ մարմարը թույլ է տալիս հաղորդելու նուրբ լուսաստվերային խաղ։ Մարմարի այդ առանձնահատկությունը լավ էին օգտագործում հնադարյան նկարիչները. այսպես, Միլոսյան Վեներայի արձանի նուրբ վարդագույն, մի փոքր լուսարկող մարմարը

զարմանալի հմտությամբ հաղորդում է կնոջ մարմնի նրբությունն ու ճկունությունը։

Քանդակագործությունն արվեստի հնագույն տեսակներից մեկն է։ Նրա առաջին հուշարձանները վերաբերում են պալեոլիթի դարաշրջանին։ Հին Եգիպտոսում քանդակագործությունը սերտորեն կապված էր մեռածների պաշտամունքի հետ։ Կրոնական այն համոզմունքը, թե հոգին կենդանի է, քանի դեռ կենդանի է մարդու պատկերը, ստիպում էր շատ ամուր նյութերից (լիբանանի մայրի, գրանիտ, կարմիր ծիրանաքար, բազալտ) ստեղծել հարատևող քանդակներ։ Հին հունական քանդակագործությանը հատուկ է վիթխարակերտությունը, ձևերի որոշ հասարակացումը, ձգտումը դեպի ֆիգուրների ստատիկությունը։ Հին Հունաստանում քանդակագործությունը հասավ ամենաբարձր մակարդակի։ Պատահական չէ, որ Հեգելն արվեստի դասական (անտիկ) շրջանը կապում էր հենց քանդակագործության հետ։ Անտիկ քանդակագործության մեջ միշտ ապրում է ներքին ազատության զգացումը։ Հերոսն անկաշկանդ է և պահպանում է ներքին արժանապատվությունը, նույնիսկ տառապանքը չի աղարտում, այլանդակում նրա դեմքը, չի խախտում կերպարի ներդաշնակությունը (օրինակ, «Լաոկոոնը»)։

Միջնադարում հատկապես զարգացան քանդակագործության վիթխարակերտ ձևերը, որոնք գտնվում էին ճարտարապետության հետ սինթեզի մեջ։ Գոթական քանդակագործությունը զուգակցում էր դետալների նատուրալիստական մանրամասնությունը ֆիգուրների դեկորատիվության ու դինամիկականության հետ, որոնք հաղորդում էին լարված հոգևոր կյանքը։ Երևան են գալիս նաև պատրանքային-ֆանտաստիկ կերպարներ (օրինակ, Փարիզի աստվածամոր տաճարի քիմեռները)։ Վերածնության դարաշրջանի քանդակագործներն ստեղծել են կամային, նախաձեռնող, գործարար մարդկանց անհատական վառ կերպարների պատկերասրահ։

Բարոկկո քանդակագործությունը (XVII դ.) հանդիսավոր-պաթոսային էր, տոնական, լի լույսի ու ստվերի, կուտակվող մասսաների բուռն, անզուսպ եռման գեղանկարչական մտահնար խաղով։ Կլասիցիզմի քանդակագործությունն, ընդհակառակը, ռացիոնալիստական է, հանգիստ, վսեմ, նրան հատուկ է ազնիվ պարզություն։ XVIII դ. քանդակագործությունն սկսում է հակվել դեպի մարդու սոցիալ-հոգեբանական դիմանկարային բնութագրությունը։ XIX դ. կայուն կերպով հաստատվում են ու ծաղկում քանդակագործության ռեալիստական ձևերը։ Քանդակագործներն ստեղծում են մարդկանց գեղագիտականորեն բազմակողմանի պատկերումներ։ Կերպարները ձեռք են բերում պատմական կոնկրետ, կենցաղային ու հոգեբանական բնորոշություն։

XX դ. պահպանելով ռեալիզմի նվաճումները, քանդակագործները ձգտում են քանդակագործական կերպարներին տալ առավել ընդհանրական, երբեմն նույնիսկ սիմվոլիկ, մեկնաբանություն։ Քանդակագործությունը զարգանում է, բայց ոչ մարդկային մարմնի առավել ճշգրիտ պատկերման ուղղությամբ (դրանում անհնար է գերազանցել հույներին), խորանում է պատկերման հոգեբանական բովանդակությունը, ընդլայնվում են դարաշրջանի հոգևոր կյանքի արտահայտման հնարավորությունները կերտարվեստում։

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Գրականությունը գեղագիտորեն յուրացնում է աշխարհը **գեղարվեստական խոսքով**։ Թեև նրա առարկան ուղղագիծ չէ, բայց անշեղորեն ընդլայնվում է։ Այժմ նրա ոլորտում մտնում են բնական ու հասարակական երևույթները, սոցիալական վիթխարի կատակլիզմներն ու ժողովրդական մասսաների շարժումը, մարդու հոգևոր կյանքը, նրա զգացմունքները։ Իր տարբեր ժանրերում գրականությունն ընդգրկում է այդ նյութը կա՛մ գործողության դրամատիկական վերարտադրության, կա՛մ իրադարձությունների էպիկական պատմության, կա՛մ մարդու ներքին աշխարհի քնարական ինքնաբացահայտման միջոցով։

Հեգելը նշել է թե՛ մտքերը, թե՛ երևույթների արտաքին ձևերն իր բովանդակության մեջ ներգրավելու, ուստի և՛ վեհ փիլիսոփայականությունը, և՛ բնական կեցությունն իրենից չբացառելու գրականության բացառիկ ընդունակությունը։

Կատարողական արվեստները (երաժշտություն, պարարվեստ, թատրոն) իրենց գեղագիտական ներգործության համար պահանջում են կատարող արվեստագետ, որը լսարանին հաղորդի ստեղծագործողի ստեղծած պատկերները։ Ոչ կատարողական արվեստները (քանդակագործություն, գեղանկարչություն) հեղինակի և լսարանի միջև ստեղծագործական միջնորդի կարիք չունեն։ Գրականությունն իր պատմության սկզբում եղել է կատարողական արվեստ, քանի որ դոյություն ուներ միայն բանավոր կերպով։ Գրավոր գրականության առաջացումով նրա կատարողական ձևերը չանհետացան (ֆոլկլոր), սակայն բանավոր ստեղծագործության զարգացման հիմնական գիծը ձեռք բերեց ոչ կատարողական բնույթ։

Գրականությունը պատմականորեն փոփոխական է։ Վերջինս հա
ճախ հասկանում են միայն որպես նրանում արտացոլվող կենսակա
երևույթների, աշխարհայացքային դիրքերի և նրա ստեղծողների իդեա
ների փոփոխություն, որպես գեղարվեստական նոր միջոցների, եղա
նակների ու ձևերի երևան գալը։ Բայց բանն այդ չէ միայն։ Գրականու
թյան բուն առանձնահատկությունը պատմական երևույթ է, գրակա
ստեղծագործության բոլոր տարրերն ու բաղադրամասերը, գրականու
թյան բոլոր առանձնահատկությունները գտնվում են մշտական փոփո
խության մեջ։ Գրականությունը կենդանի, շարժուն գաղափարագեղար
վեստական համակարգ է, որն զգայուն կերպով արձագանքում է կյանքի
փոփոխություններին։

Գրականության զարգացման պրոցեսը կայունության ու փոփոխա
կանության, ժառանգականության ու նորարարության փոխազդեցու
թյուն է։ Գրականության բուն պատմական փոփոխականությունը են
թադրում է նաև «պահպանողական» կողմ։ Գրականության փոփոխու
թյուններն ամենևին առաջ չեն բերում նրա բուն էության խորտակում
ներ և փիլիսոփայությամբ փոխարինումներ, ինչպես ենթադրում էր Հե
գելը։ Կան հավերժական սկզբունքներ, որոնք ընկած են գրականության
բուն բնույթում։ Այսպես, մարդու կյանքը ժողովրդի մեջ և ժողովրդի
կյանքն աշխարհում, այսինքն՝ մարդն ու հասարակությունն իրենց փոխ
հարաբերություններում գրականության հավերժական թեմա են ու
առարկա։ Մարդկանց երջանկությունը, հասարակության զարգացումը
ոչ հակառակ անհատի, ոչ նրա ազատացման հաշվին, այլ անհատի
միջոցով՝ իսկական գրականության մշտական իդեալն է։ Իսկ նրա մըղ
ման ձևը պատկերավորությունն ու գեղեցկությունն են։

Բառը գրական կերպարի մշտական շինանյութն է։ Այն իր բուն
հիմքում պարունակում է պատկերավորության տարրեր։ Ժողովրդի ըս
տեղծած լեզուն իր մեջ ներծծում է նրա ամբողջ փորձը և դառնում է
մտածողության ձև։ Լեզվի գոյացման պատմական բուն պրոցեսը, որն
իր մեջ մտցնում է երևույթից դեպի երևույթ նման գծերի անցումը,
հագեցրել է այն աշխարհի ասոցիատիվ տեսունակությամբ և նախա
պատրաստել է իրականության գեղարվեստական արտացոլմանը։

Հեգելը բառը համարում էր անմիջականորեն հոգուն պատկանող
զեղակերտ նյութ։ Գրական ստեղծագործության մեջ բառը ճկուն է,
շարժուն, փոփոխական և իր իմաստի մեջ որոշակի։ Նա բանաստեղծի
ձեռքում թպրտում է ու դողդողում, ինչպես հենց նոր բռնած ձուկը։
Բանաստեղծական խոսքի ներգործուն ուժի մասին ասում են շատ

ավանդություններ։ Հույները պատմում էին, որ Օրփեոս և Ամֆիոն եր
գիչները երգերով հնազանդեցնում էին վայրի գազաններին և տեղա
շարժում էին ծառերն ու քարերը։ Անապատում ծառերը գնում էին Օր
փեոսի ետևից, որպեսզի այնտեղ պուրակներ դառնային։ Ամֆիոնի եր
գի տակ քարերն իրենք էին շարվում քաղաքի պարիսպների վրա։

Խոսքի ճկունության ու արտահայտչական անսահման հնարավո
րությունների շնորհիվ գրականությունն ընդունակ է իր մեջ ներծծելու
ցանկացած արվեստի գեղարվեստական բովանդակության տարրերը։
Գրականության լեզվի կարելի է փոխադրել արվեստի մյուս տեսակների
պատկերները։ Օրինակ, Լ. Ն. Տոլստոյը «Պատերազմ և խաղաղություն
նում», նկարագրելով Նատաշա Ռոստովայի պարը, ստեղծում է գրեթե
պարարվեստի տեսանելի պատկեր. Վ. Հյուգոն «Փարիզի աստվածամոր
տաճարում» վերարտադրում է ճարտարապետական ստեղծագործության
պատկեր։

Գրական ստեղծագործությունները երբեմն ընդհուպ մոտենում են
գիտական հետազոտություններին, որոնք նույնպես մարմնավորված
են բանավոր, լեզվական ձևով։ Օրինակ, այնպիսի մասշտաբի մեծարա
նները, ինչպիսին է Ա. Ի. Գերցենի «Եղելություն և խոհերը», գտնվում
են պատմության ու փիլիսոփայության հետ գրականության սահմանի
վրա, իրենց մեջ ներառում են պատմության փիլիսոփայությունը։ Բայց
եթե գիտական միտքը կարելի է հավասար հաջողությամբ շարադրել
տարբեր բառերով, բառափոխել, ապա գեղարվեստական միտքը կարող
է ճշգրտորեն արտահայտվել միայն որոշակի կարգով դրված որոշակի
բառերով։

Առանձին գիտություններ «վերացարկում են մարմնի, երևույթի,
կյանքի կողմերից մեկը»[1]։ Ի տարբերություն գիտության, գեղարվես
տական գրականությունը երևույթը վերցնում է նրա ամբողջության
մեջ, նրա տարբեր հատկությունների ու առանձնահատկությունների
իրական միահյուսման մեջ։ Այդ պատճառով էլ ի տարբերություն գի
տականի, գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ յուրաքանչյուր ձև
կարծես միակ հնարավորն է, նրանում ոչինչ չի կարելի փոփոխել
առանց ստեղծագործության արտահայտչականության ու իմաստին
վնասելու։ Գրական կերպարն արտացոլում է երևույթներն իրենց չան
դամահատված ամբողջության մեջ, խոսքի ամենանուրբ երանգներն այս
տեղ ձեռք են բերում վիթխարի նշանակություն։ Գրական կերպարի այդ

---

[1] Վ. Ի. Լենին, նշվ. հ. 29, էջ 405։

առանձնահատկությամբ պայմանավորված է, օրինակ, մի լեզվից մյուսը ստեղծագործության գեղարվեստական թարգմանության դժվարությունը։ Գրականության բառային ձևը թույլ է տալիս նրան արտահայտել ոչ միայն գեղագիտական, այլև հասարակական-քաղաքական իդեալներ, սերտ կապ հաստատել փիլիսոփայության, քաղաքականության, բարոյախոսության և հասարակական գիտակցության մյուս ձևերի հետ։ Գրականությունն արվեստի համակարգում առաջատար տեղ է գրավում, էական ազդեցություն է գործում արվեստի մյուս տեսակների զարգացման վրա։

ԹԱՏՐՈՆ

Թատրոնը արվեստի մի տեսակ է, որը գեղարվեստորեն յուրացնում է աշխարհը հանդիսատեսների աչքի առջև դերասանների կատարած դրամատիկական գործողությունների միջոցով։ Թատրոնի հիմքը դրամատուրգիան է։ Դրա հետ միասին այն ընդգրկում է իր մեջ գեղանկարչություն, քանդակագործություն, երբեմն՝ ճարտարապետություն (դեկորացիա), երբեմն՝ կինո, երաժշտություն, պար։ Թատերական արվեստի համադրականությունը որոշում է նրա կոլեկտիվ բնույթը. ներկայացման մեջ միավորվում են դրամատուրգի, ռեժիսորի, նկարչի-կոմպոզիտորի, դերասանի ստեղծագործական ջանքերը։

Թատրոնի զարգացման նախնական աստիճաններում դրամատուրգը ու կատարողը հաճախ միանում էին մի անձի մեջ, բայց հետագայում ներկայացման հիմնական սկզբունքը դառնում է անսամբլը։ Ներկայացում ստեղծող կոլեկտիվի գլուխ է կանգնում ռեժիսորը։ Նա ոչ միայն ղեկավարում է թատերախումբը, այլև մեկնաբանություն է տալիս դրամատուրգի մտահղացմանը, պիեսը մարմնավորում է ներկայացման մեջ և ուղղություն տալիս նրա ամբողջ ընթացքին։

Թատրոնում գեղարվեստական կերպարի «շինանյութը» կենդանի մարդն է, դերասանը։ Նրա միջոցով են մարմնավորվում դրամատուրգի ու ռեժիսորի մտահղացումները։ Նա գործողության մեջ է մտցնում և թատերականություն հաղորդում այն ամենին, ինչը գտնվում է բեմի վրա։ Կարելի է բեմի վրա բացարձակ ճշտությամբ վերաստեղծել սենյակի ներսակողմը, բնապատկերը, քաղաքի փողոցի տեսքը, բայց այդ բոլոր դեկորացիաները կմնան մեռած բուտաֆոր, եթե դերասանը դրանք չոգեշնչի իր բեմական վարքագծի ճշմարտությամբ։ Եվ ընդհակառակը, շրջապատող միջավայրի ամենաընդհանուր նշանները (ընդհուպ մինչև հասարակ տախտակները՝ «այգի», «տափաստան» կամ «պալատ» մակագրություններով, ինչպես կար, օրինակ, Շեքսպիրի թատրոնում) ապրում են թատերական կյանքով, եթե դերասանը կարողանա վերամարմնավորվել այն մարդու մեջ, որը գտնվում է պիեսի գործողության ենթադրած միջավայրում ու իրադրության մեջ։ Դերասանական վարպետությունը պահանջում է հատուկ տաղանդ՝ դիտողականության, ուշադրության, կենսական նյութն ընտրելու և ընդհանրացնելու կարողություն, երևակայություն, հիշողություն, տեմպերամենտ, արտահայտչականության այնպիսի միջոցներ, ինչպիսիք են լավ առոգանությունը, ինտոնացիոն բազմազանությունը, միմիկան, պլաստիկան, ժեստը և այլն։

Թատրոնի կարևոր առանձնահատկությունն այն է, որ այստեղ ստեղծագործության ակտը (դերասանի ստեղծած կերպարը) ընթանում է հանդիսատեսների աչքի առջև։ Դրա շնորհիվ թատրոնը լսարանի վրա հոգեկան ազդեցության վիթխարի հնարավորություններ ունի։ Կինոյում հանդիսատեսը տեսնում է ստեղծագործական պրոցեսի արդյունքը, թատրոնում ինքն է պրոցեսը։ Եվ դրանում է ներկայացման առանձնահատուկ գրավչության մեկնությունը։ Դերի ամեն մի հետագա կատարում դերասանը հարստացնում է կենսական նոր դիտարկումներով, խորհրդածություններով, հաշվի է առնում հանդիսատեսի հետ իր շփման փորձը։ Դրա հետ միասին թատրոնն ավելի նվազ մասսայական արվեստ է, քան կինոն, քանի որ չի կարողանում իր ներկայացումը տիրաժավորել հարյուրավոր պատճեններով։ Ժապավենի վրա հանված ներկայացումը շատ բան է կորցնում, և ամենից առաջ դերասանի կենդանի շփումը հանդիսատեսի հետ, լսարանի աչքի առջև ստեղծագործելը։

Թատերական արվեստն իր արմատներով գնում է դեպի խոր հնադար։ Նրա կարևորագույն տարրերը կային դեռևս նախնադարյան ծեսերում, տոտեմական պարերում, կենդանիների սովորությունների պատճենահանման մեջ և այլն։ Հաճախ ծեսերի թատերականացված կատարման ժամանակ գործածվում էին հատուկ զգեստներ, դիմակներ, կիրառվում էին մարմնի դաջում ու գունազարդում։ Անտիկ աշխարհում թատրոնը գործ ուներ մեծ լսարանի հետ, ներկայացումներին հավաքվում էին մինչև հարյուր հիսուն հազար հանդիսատեսներ։ Հին ներկայացումների գործողությունը սովորաբար ծավալվում էր բնության գրկում, մնալով կարծես բուն կյանքի մի մասը։ Դա անտիկ թատրոնին հաղորդում էր բնականություն ու աշխուժություն։

Միջին դարերում թատրոնը զարգանում է երկու ձևերում. ժողովրդական և պաշտոնական-կրոնական։ Վերջինս ծագում է պատարագային դրամայից, որը կատարվում էր որպես եկեղեցական արարողության մաս։ XIII—XIV դդ. ծագում են արարողությունից անջատ եկեղեցական բեմադրումների ինքնուրույն ժանրեր՝ միստերիա, միրակ որոնցում թափանցում են ժողովրդական մոտիվներ ու ներկայացումնե, Թատրոնի զարգացման դեմոկրատական գիծը մարմնավորում է ժողո վըրդի ինքնուրույն ստեղծագործությունը, այն իրականացնում են դե րասանների թափառող խմբերը։ XV դ. առաջացավ միջնադարյան թատ րոնի առավել դեմոկրատական ժանրը՝ ֆարսը, որը սրամտորեն վեր արտադրում էր իր ժամանակի կենցաղի ու բարքերի պատկերները։

Վերածնության դարաշրջանում երևան են գալիս թատերական ար վեստի հումանիզմով համակված ժողովրդական ձևեր (դիմակներ իտալական կատակերգությունը), թատրոնը հագեցվում է փիլիսոփա յական խոր բովանդակությամբ, դառնում է աշխարհի վիճակի վերլու ծության միջոց (Շեքսպիր) սոցիալական սուր պայքարի միջոց (Լոպ դե Վեգա)։

Կլասիցիզմի թատրոնը (XVII դ.) կառուցվում էր նորմատիվ գե ղագիտության բազայի (Բուալո) և ռացիոնալիստական փիլիսոփայու թյան (Դեկարտ) վրա։ Նրա հիմքում ընկած էր ողբերգական (Ռասին Կոռնել) և կատակերգական (Մոլիեր) մեծ դրամատուրգիա, որը ձգտում էր ստեղծել իդեալական հերոսներ, ծաղրել համամարդկային արատները։ Դերասանը ձգտում էր մարմնավորել գործող անձանց հա մամարդկային գծերը և արհամարհում էր նրանց կոնկրետ-պատմա կան ու ազգային առանձնահատկությունները։

XVIII դ. արվեստի մեջ թափանցում են լուսավորչական գաղա փարներ (Դիդրո, Լեսինգ), թատրոնը դառնում է ֆեոդալիզմի դեմ երրոր դասի սոցիալական պայքարի միջոց։ Դերասանները ձգտում են արտա հայտել գործող անձանց սոցիալական դրությունը, արվեստը ձեռք է բե րում ռեալիստական գծեր։

Ֆեոդալաաբսոլյուտիստական կարգի տապալման հետ թատրոնը դեմոկրատանում է, զարգանում են նրա մասսայական, ժողովրդա կան ձևերը։ Առաջ են գալիս հասարակ ժողովրդի համար նախատես վող՝ «բուլվարային» (Փարիզ), «փոքր» (Նյու Յորք), արվարձաններ թատրոններ (Վիեննա)։ XIX դարի առաջին կեսին տարածվում է ռո մանտիկական թատրոնը, որն արտահայտում է ֆրանսիական բուրժուա կան հեղափոխության հետևանքով առաջացած հասարակական հիաս թափությունը։ Այն տարբերվում է բարձր հուզականությամբ, լիրիզ մով, բուն տարական պաթոսով, պատկերվող պերսոնաժների բնորո շությամբ։ XIX դ. 30-ական թվականներին թատրոնում գերիշխող ուղ ղությունը դառնում է քննադատական ռեալիզմը, որը զարգանում է Ն. Վ. Գոգոլի, Ա. Ն. Օստրովսկու, Ա. Պ. Չեխովի, Հ. Իբսենի, Բ. Շոուի պրեմատուրգիայի հիման վրա։ Թատրոնը դառնում է խորապես ազ գային։

XIX դարի ռուսական բեմական արվեստը ռեալիզմի, սոցիալական սուր պրոբլեմատիկայի, իրականության նկատմամբ քննադատական վերաբերմունքի թատրոնն է, որը հասնում է նրա սուր երգիծական մերկացման, կյանքի խոր տիպականացման, անձի հոգեբանական վեր լուծության։

Սովետական թատրոնը շարունակեց դասական արվեստի ռեալիս տական ավանդույթները և դրանք հարստացրեց բեմական մտածողու թյան նոր ձևերով, առաջ քաշելով փայլուն արտիստների մի ամբողջ համաստեղություն։

Սովետական թատրոնի զարգացման գործում մեծ ծառայություն ներ են պատկանում Կ. Ս. Ստանիսլավսկուն։ Նա մշակեց ու գեղար վեստական պրակտիկայում մարմնավորեց դերասանական խաղի տե սականորեն հիմնավորված սկզբունքներ։ Ստանիսլավսկու համակար գր ենթադրում է բեմական այնպիսի վարքագիծ, որը հանգեցնում է կերպարում դերասանի լուծմանը, նրա առավելագույն լրիվ վերամարմ նավորմանը։ Վ. Է. Մայերհոլդը և Ե. Բ. Վախթանգովը դերասանի խա ղի սկզբունք դարձրին նրա «օտարացումը» կատարելիք դերից. կատա րողն ու կերպարը չեն միաձուլվում, նրանց միջև տարածություն է պահ պանվում, որը թույլ է տալիս ստեղծողին վերաբերմունք արտահայտել հերոսի նկատմամբ։ Վախթանգովի թատրոնում «Արքայադուստր Տու րանդոտ» ներկայացման մեջ բացահայտվել է նոր հնարավորություն. դերասանն ու հերոսը մերթ միաձուլվում էին մի կերպարում, մերթ բաժանվում։

Թատրոնի նոր կարևոր առանձնահատկություններ բացահայտեցին Ն. Ֆ. Պոգոդինը, Բ. Ա. Լավրենևը, Վս. Վ. Վիշնևսկին, որոնք բեմական արվեստում մտցրին կինեմատոգրաֆիական մտածողության տարրեր (միջադեպերի սրընթաց հերթափոխում, գործողության բուռն տեմպ, մասսայական տեսարաններ, որոնք արտացոլում են ժողովրդի դերը պատմական պրոցեսում, և այլն)։

Ներկայացման արվեստն ու վերամարմնավորման արվեստը դրամատիկական ստեղծագործության երկու սկզբունքներն են։ Դրանց առաջինը այսօր գերազանցապես դրսևորվում է ինտելեկտուալ թատրոնում, երկրորդը՝ կենցաղային դրամայում և, գլխավորապես, հոգեբանական թատրոնում, որի հիմնական առանձնահատկությունը լավ բնորոշել Ա. Ս. Պուշկինը. «Կրքերի ճշմարտությունը, զգացմունքների ճշմարտանմանությունն է ենթադրվող հանգամանքներում...»։

Կան հրթիռների տարբեր համակարգեր՝ օդ-օդ, երկիր-օդ, օդ-ել կիր։ Այդ համակարգերում առաջին բառը նշանակում է, թե որտեղից սկսվում թռիչքը, իսկ երկրորդը՝ ուր է այն ուղղված։ Համանմանորեն կարելի է նշանակել թատրոնի տիպերը. զգացմունք-զգացմունք (Ա. Բլոկի դրամատուրգիան), զգացմունք-միտք (Ա. Պ. Չեխովի դրամատուրգիան և Կ. Ս. Ստանիսլավսկու ռեժիսուրայի սկզբունքները), միտք-միտք և միտք-զգացմունք (Բ. Բրեխտի էպիկական դրամայի սկզբունքները)։

Չեխովյան դրամայում, որը Ստանիսլավսկու համակարգի դասական համապատասխանությունն է, գործողությունն զգացմունք է հարուցում, զգացմունքը միտք է կրում։ Դերասանին համակող զգացմունքը պետք է հանդիսատեսի համար լինի վառ ու հուզականորեն վարակիչ, պետք է արձագանք գտնի նրա սրտում, Արիստոտելի խոսքերով ասած, արթնացնի «նման աֆեկտներ»։ Հանդիսատեսի մոտ պետք է առաջանա զգացմունքների շարք՝ նման դերասանի զգացմունքների շարքին (ապրումակցություն)։ Հանդիսատեսի ապրումն ուղղելով որոշակի հունի մեջ, թատրոնը ուղղում է նաև նրա միտքը որոշակի կողմի վրա։

Բրեխտի էպիկական թատրոնում իրենց շարունակությունն են գտնում Դիդրոյի լուսավորչական թատրոնի ռացիոնալիստական սկզբունքները, որոնք վերջինս արտահայտել է «Պարադոքս դերասանի մասին» երկում։ Դիդրոյի համար դերասանը մեծ ձևացող է, որն արցունքներ է թափում ոչ թե զգացմունքի օգնությամբ, այլ իր ուղեղի գիտակցական ջանքերով։ Նա պետք է լինի դրամատուրգի մտքերի սառն ու հանգիստ հաղորդիչը։ Միտքը ղեկավարում է ամեն ինչ, այդ թվում նաև զգացմունքները։

Դերասաններին ուղղված «Ամենօրյա թատրոնի մասին» բանաստեղծության մեջ Բրեխտն այսպես է շարադրել էպիկական թատրոնի դերասանական ստեղծագործության սկզբունքները.

... Ընդօրինակողը
Սրբեք չի լուծվում ընդօրինակելի մեջ։ Նա երբեք
Վերջնականապես չի դառնում նա, ում ընդօրինակում է։ Միշտ
Նա մնում է ցուցադրող, ոչ թե մարմնացում։ Մարմնավորվողը
Չի ձուլվել նրան,— նա՝ ընդօրինակողը,
Չի բաժանում ոչ նրա զգացմունքները,
Ոչ նրա հայացքները։ Նա նրա մասին գիտե
Սոսկ մի քիչ։ Նրա նմանակման մեջ
Չի առաջանում ինչ-որ երրորդ՝ նրանից ու իրենից, մյուսից,
Կարծես նրանց երկուսից բաղկացած,— ինչ-որ երրորդը,
Որի մեջ բաբախեր միասնական սիրտ և
Մտածեր միասնական ուղեղ։
Պահելով իրեն իր բոլոր զգացմունքները,
Կանգնած է ձեր առջև պատկերողը ու ցուցադրում է ձեզ
Իրեն օտար մարդուն։

Էպիկական թատրոնը, ասում է Բրեխտը, «հանդիսատեսին ստիպում է որոշում ընդունել», «հանդիսատեսին հակադրում է իրազրկանությանը» և ստիպում նրան ուսումնասիրել այն», «դիմում է բանաձուբյանը և ստիպում է բանա-

Տարօրինակ է, բայց կինոն թատրոնին վերադարձրեց թատրոնին Նա փակեց իրականության՝ դեկորացիաների լուսանկարչականության ու դերասանական վարքի նատուրալիստական ընդօրինակման ճանապարհը։ Կյանքի հաղորդման բնականության մեջ թատրոնը չի կարող մրցել կինոյի հետ և այդ պատճառով էլ բեմում գեղարվեստական որոնումը պետք է ընթանա այլ ուղղությամբ. կյանքի ինտելեկտուալ վերլուծության, փիլիսոփայական խորհրդածության աշխարհի վիճակի մասին, մարդու բնավորության խոր ընդհանրացում։

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

Երաժշտությունը ծագել է հասարակական զարգացման ցածր աստիճաններում և այն ժամանակ կատարում էր առավելապես օգտապաշտական դեր. եղանակը բխում էր աշխատանքային շարժումների ռիթմից, թեթևացնում էր դրանք ու նպաստում առավել արտադրողական աշխատանքին. ռիթմը ծառայում էր մարդկանց միավորմանը միասնական պրոցեսում։ Երաժշտությունն ամրապնդում ու զարգացնում է մարդկային խոսքի հետ կապված ձայնային շփման ֆունկցիան։

[1] Брехт Б. Пьесы. М., 1956, с. 7.

Սկզբում երաժշտությունը զարգանում էր գրականության հետ անխզելի կապի մեջ։ Բանաստեղծական երկը երանգավորվում էր մեղեդիով, երգվում։ Նման համադրության մեջ էին գտնվում նաև երաժշտությունն ու պարը։

Երաժշտական արվեստն ստեղծում է հատուկ հատկություն ունեցող հնչյուններ, որոնք չկան բնության մեջ և որոնք գոյություն չունեն երաժշտությունից դուրս։ Իսկ որտեղի՞ց են վերցվում այդ հնչյունները։ «Ճիշտ այնպես, ինչպես գեղանկարիչն ընդօրինակում է բնության ձևերն ու գույները,— գրել է Ժ. Բ. Դյուբոն,— այդպես էլ երաժիշտն ընդօրինակում է հնչյունները, ինտոնացիաները, հառաչները, ձայնի ելևէջները, մի խոսքով, այն բոլոր հնչյունները, որոնց օգնությամբ բուն բնության մեջ արտահայտվում են զգացմունքներն ու կրքերը»[1]։ Հ. Սպենսերը նույնպես հաստատում է, որ երաժշտության աղբյուրը կրքոտ կերպով հուզված խոսքի ինտոնացիաներն են։ Երաժշտական հնչյունն ունի ինտոնացիոն բնույթ։ Երաժշտական առաջին գործիքը եղել է ձայնը։ Երաժշտության հիմքը ռիթմն ու ներդաշնակությունն են, որոնք իրենց միացմամբ տալիս են մեղեդի։ Խոսքի ինտոնացիաների երաժշտական նախնական ընդհանրացումը տեղի է ունենում ժողովրդական մեղեդիներում, որոնք ստեղծվում էին ու հղկվում հարյուրավոր տարիներ։ Մարդկային խոսքի ինտոնացիաները, որոնք ընկած են երաժշտական կերպարի հիմքում, միշտ հուզականորեն հագեցված են։ Հենց այդ էլ կնիք է դնում երաժշտության առանձնահատկությունների վրա, երաժշտություն, որը մարդկանց հետ խոսում է «հոգու անմիջական լեզվով», հուզում է մարդուն, նրա մեջ հարուցում ուրախության, տխրության, թախծի զգացումներ, հույզերի և դրանց երանգների անսահման բազմազանություն։ Երաժշտական կերպարն ամբողջովին հյուսված է մարդկային զգացմունքներից։

Երաժշտությունն իր մեջ ընդգրկում է ձայնաբնօրինակում, նրանում կան նաև կերպավորման մոմենտներ, բայց դրանք չեն կազմում նրա առանձնահատուկ գիծը։ Երաժշտական կերպարը զուրկ է գեղանկարչության անմիջական տեսանելիությունից և բառի կոնկրետությունից։ Նա ճշգրիտ հասկացություններ չի հաղորդում, տեսանելիորեն շոշափելի պատկերներ չի ստեղծում, իրադարձություններ չի վերապատմում։ Երաժշտությունը ոչ այնքան առարկայական աշխարհի պատկերում է, որքան մարդկային զգացմունքների ու մտքերի արտացոլում։

[1] *Տե՛ս* **Гроссе Э.** Происхождение искусства. М., 1899, էջ 260։

իսկ որպեսզի միտքը, ինչպես ընդգծել է Բ. Ասաֆևը, դառնա հնչյունա-արտահայտիչ, դառնում է ինտոնացիա[1]։

Երաժշտությունն իր բնույթով դինամիկ է։ Այն ոչ միայն առանձնահատուկ տեսակի հնչյուններ է, այլև այդ հնչյունների շարժումը, դրանց հոսքը, որը հոսում է ժամանակի մեջ և արտահայտում մարդկային ապրումների անսահման ելևէջը։ Դա «հնչյունի պոեզիա է»[2]։

Երաժշտությունը հնչյունային պատկերներում ընդհանրացված կերպով արտահայտում է կյանքի էական պրոցեսները։ Լ. Բեթհովենի ստեղծագործություններում հնչում են ռազմական դաժան իրադարձությունների, փառապանծ արշավանքների ու հաղթանակների, հեղափոխական երթերի ինտոնացիաների ու ռիթմերի արձագանքները։ Այդպիսին է, օրինակ, նրա հինգերորդ սիմֆոնիայի ավարտը։ Ռ. Ռոլանն այդ երաժշտությունն անվանել է փառքի էպոպեա, ռազմական գործողությունների և վիթխարի հաղթանակների երաժշտություն։

Երաժշտության վրա որպես արվեստի առանձնահատուկ բարդ տեսակի, որի պատկերները չունեն զարգացած կերպավորող ֆունկցիա, հենվում էին ինտուիտիվիստական գեղագիտական կոնցեպցիաները։ Ռացիոնալիզմը (Գ. Լայբնից) երաժշտությունը բնորոշում էր որպես ոգու թաքնված թվաբանական վարժություն։ Ա. Շոպենհաուերը գտնում էր, որ երաժշտությունը հոգու գաղտնի մետաֆիզիկական վարժություն է, որի շուրջը նա չի կարող փիլիսոփայել, կույր, անգիտակից, ամենագո կամքի անմիջական կերպարը։ Շոպենհաուերի կարծիքով, երաժշտությունը խորթ է տեսանելի աշխարհի իմացությանը, քանի որ անկախ է նրանից և կարող էր գոյություն ունենալ, եթե նույնիսկ աշխարհը բոլորովին չլիներ, ինչը չի կարելի ասել մյուս արվեստների մասին։ Օ. Շպենգլերը, ընդհակառակը, երաժշտությունը համարում էր մարդկային իմացության բարձրագույն ձևը։ Սակայն երաժշտության հանաշողական հնարավորությունների ո՛չ չափազանցումը, ո՛չ ժխտումը, ո՛չ ռացիոնալիստական, ո՛չ ինտուիտիվիստական կոնցեպցիաները չեն բացահայտում նրա իսկական էությունը։ Հուզական ապրումները և զգացմունքով գունազարդված գաղափարը, որոնք արտահայտվում են հատուկ տեսակի հնչյունների միջոցով, որոնց հիմքում ընկած են մարդկային լեզվի ինտոնացիաները՝ այսպիսին է երաժշտական կերպարի բնույթը։

[1] *Տե՛ս* **Асафьев Б.** Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, էջ 211։

[2] *Տե՛ս* **Стоковский Л.** Музыка для всех нас. էջ 23։

Երաժշտական լեզվի կարևորագույն տարրերն ու արտահայտչական միջոցներն են՝ մելոդիկ-ինտոնացիոն կառուցվածքը, կոմպոզիցիան, ներդաշնակությունը, գործիքավորումը, ռիթմը, տեմբրը, դինամիկան։

Երաժշտությունը մոտ է ճարտարապետությանը՝ նրանում ռիթմի վիթխարի կարևորությամբ, և՛ բուն կյանքի ձևերից հեռու իր կերպարների ձևերով, և՛ կոնկրետ կենսական նյութից, որը «վերաձված» տեսքով մտնում է կերպարի մեջ, գեղարվեստական վերացարկման բարձր աստիճանով, և՛, վերջապես, ոչ թե կյանքի առանձին կողմերն ու մասնավորությունները, այլ հենց նրա միջուկն արտացոլելու բացառիկ մեծ հնարավորություններով։

ՊԱՐԱՐՎԵՍՏ

Պարը երաժշտության առձագանքն է, մելոդիկ ու ռիթմիկ ճնշյուն, որը դառնում է մարդկային մարմնի մելոդիկ ու ռիթմիկ շարժում, բացահայտում է մարդկանց բնավորություններն, նրանց զգացմունքներն ու խոհերն աշխարհի մասին։ Պարարվեստի կերպարը ծագում է երաժշտահռիթմիկ արտահայտիչ շարժումներից, որոնք հաճախ լրացվում են մնջախաղով, երբեմն կենցաղային, աշխատանքային կամ ռազմական գործածության զգեստներով ու իրերով (զենք, թաշկինակ, ամանեղեն և այլն)։

Մարդու հուզական վիճակն արտահայտվում է ոչ միայն ձայնի մեջ, այլև ժեստիկուլյացիայում, շարժումների բնույթում։ Անգամ մարդու քայլվածքը կարող է լինել սրընթաց, ուրախ, տխուր։ Առօրյա կյանքում ու աշխատանքում մարդու շարժումները միշտ այս կամ այն կերպ հուզականորեն ինտոնացված են, արտահայտիչ և ենթարկված են որոշակի ռիթմի։ Պարը դարերով հղկել ու ընդհանրացրել է այդ արտահայտիչ շարժումները, և արդյունքում առաջացել է բուն իմաստով պարի շարժումների ամբողջ համակարգ, մարդկային մարմնի պլաստիկայի իր գեղարվեստաարտահայտչական լեզուն։ Պարն ազգային է, այն ընդհանրացված տեսքով արտահայտում է ժողովրդի բնավորությունը։

Պարը, ինչպես երաժշտությունը, սկզբում գոյություն ուներ միաժամանակ որպես ստեղծագործական և կատարողական արվեստ (հեղինակը միաժամանակ նաև կատարողն էր)։ Ավելի ուշ, այդ արվեստների բարդացման հետ, հորինողը (կոմպոզիտորը, բալետմայստերը) առանձնացավ կատարողից (երաժշտից, պարողից)։

Բալետային արվեստի հիմնադիր ժ. ժ. Նովերը գրել է. «Բնության կողմից մեր մեջ ներդրված սերը դեպի երաժշտությունն իր ետևից բերում է նաև սեր դեպի պարը։ Այդ երկու արվեստները եղբայրներ են, միմյանցից անբաժան։ Նրանցից մեկի նուրբ ու ներդաշնակ ինտոնացիաներն առաջ են բերում մյուսի հաճելի արտահայտիչ շարժումները, դրանք համատեղ իրենցից ներկայացնում են տեսողության ու լսողության համար հրապուրիչ պատկեր...

Արվեստների ներդաշնակ միաձուլումը նվաճում է հանդիսատեսին և ստիպում նրան ճաշակել հաճույքներից ամենահիանալին»[1]։

Պարն առաջացել է խոր հնադարում, դեռևս նախնադարյան համայնական կարգի պայմաններում, որպես որսորդության ու աշխատանքային պրոցեսների գեղարվեստական վերարտադրություն։ Նախնադարյան հասարակության մեջ պարը միավորում էր մարդկանց։ Օրինակ, ավստրալիական ցեղերի մոտ պարով էր նշվում մասսայական գործողություններ պահանջող ամեն տեսակ հասարակական կարևոր իրադարձություն. պատուղների հավաքը, որսի սկիզբը, պատանիներին կոչում տալը, ռազմական արշավանքը։

Հին Հնդկաստանում մշակվել էին տարբեր միմիկայով ու արտահայտչական շարժումներով պարի մի շարք ոճեր ու դպրոցներ։ Հին Եգիպտոսում պարը մտնում էր ժամերգության ծիսակատարության մեջ։ Հին հույների մոտ նույնպես պարը պաշտամունքի մաս էր (գեղագիտական պարեր ի պատիվ Դիոնիսոսի, սահուն, հանդիսավոր՝ ի պատիվ Ապոլլոնի)։ Բացի այդ, զարգացած էին «պիրիկ» (ռազմական), ատլետիկ (սպորտային) պարերը, որոնք նպաստում էին երիտասարդության ներդաշնակ դաստիարակությանը։ Լուկիանոսն այսպես է նկարագրում հունական պարերը. «...շուրջպարը վարում է պարային ուժեղ շարժումներ կատարող պատանին. հետագայում դրանք պետք կգան նրան պատերազմում. նրան հետևում է իգական սեռին շուրջպարը պարկեշտ վարել սովորեցնող աղջիկը, և այդպիսով համեստությունից ու արիությունից կարծես միահյուսվում է մի շղթա»[2]։ Հին Հռոմում պարն ուներ պետական-ժողովրդական նշանակություն։ Հասարակության բարձր խավի մեջ տարածվում էին նաև դվարճալի (մասնավորապես, էրոտիկ) պարերը։

---

[1] **Новерр Ж. Ж.** Письма о танце и балетах, с. 236—237.

[2] **Лукиан.** Собр. соч. М.—Л., 1935, т. 2. с. 55.

Միջին դարերում պարարվեստը ենթարկվեց պաշտոնական իշխանությունների հալածանքին, սակայն ժողովրդական պարարվեստը շարունակեց զարգանալ։ Վերածնության դարաշրջանում պարը կրկին մասսայականություն է ձեռք բերում։ XVI դ. առաջանում են պարային նոր ձևերը. պավանա, կուրանտա (դանդաղ) և գալյարդա, վոլտա (արագ)։ 1661 թ. Ֆրանսիայում ստեղծվեց պարի թագավորական ակադեմիա, որը մշակեց դասական պարարվեստի մի համակարգ, որը մեծ դեր խաղաց բալետային արվեստի զարգացման գործում։ XVII դ. վերջերին Եվրոպայում լայն տարածում գտան պարահանդեսային պարերը՝ գավոտը, պոլոնեզը, մենուետը։ Ֆրանսիական լուսավորությունը (Վոլտեր, Ռուսո, Դիդրո), հանդես գալով արիստոկրատիայի ու աբսոլյուտիզմի դեմ, քննադատության ենթարկեց նաև դրանց ծնունդը՝ պալատական բալետը զարդամոլության, անխոհեմ զվարճության պաշտամունքի, թեթևամտության, շռայլությունների, հնամոլության համար։ XVIII դ. պարն ստանում է ավելի ու ավելի լայն զարգացած սյուժետատրամատիկական հուզական հիմք, որը նպաստում է բալետային արվեստի զարգացմանը։

Ռուսաստանում «Բալետ Օրփեոսի ու Էվրիդիկեի մասին» առաջին պարային ներկայացումը բեմադրվեց 1673 թ.։

Պ. Ի. Չայկովսկու երաժշտությունը, բալետմայստերներ Շ. Դիդլոյի և Մ. Պետիպայի ստեղծագործությունը, Ա. Իստոմինայի և Ա. Պավլովայի պարային արվեստը ձևավորեցին ռուսական բալետի ինքնակա արվեստը։

Սովետական բալետը շարունակեց անցյալի հիանալի ավանդությները Գ. Ուլանովայի, Օ. Լեպեշինսկայայի, Մ. Պլիսեցկայայի, Վ. Ճաբուկիանիի և ուրիշների ստեղծագործության մեջ։ Միաժամանակ մեծ զարգացում ստացավ ժողովրդական պարի արվեստը ժողովրդական մի շարք անսամբլներում («Բերյոզկա», «Ռերո» և այլն)։

Հայտնի բալետմայստեր Մ. Ֆոկինը, բացահայտելով ժամանակակից պարարվեստի առանձնահատկությունները, գրել է. «Պարը չպետք է իրենից ներկայացնի բացառապես ամեն տեսակ մտահղացների առիթ։ Այն կոչված է արտահայտելու գործողության ներքին էությունը»[1]։ Ժամանակակից բալետը կառուցված է այն սկզբունքներով, որոնց համապատասխան պարարվեստը պետք է օրգանապես լինի գործողության հետ և նրանից անբաժան։ Դա պարային համարներով սյուժետ

[1] **Фокин М.** Против течения. Л.—М., 1962, с. 425—426.

զարդարում չէ, այլ նրա բացահայտումը մարդկային շարժումների ինտոնացված պլաստիկայով։

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

1839 թ. հունվարի 7-ին գյուտարար Լ. Դագերն առաջին անգամ Ֆրանսիացի գիտնականների ու նկարիչների առջև հրապարակորեն ցուցադրեց արծաթե թանթիկի վրա ստացված պատկերները։ Դրանք լուսանկար-մինիատյուրներ էին։ Լուվրի տեսարանը, Փարիզի աստվածամոր տաճարի աշտարակները, Սենի ափը, նկարչի արվեստանոցի անկյունը։ Գտնվեց օպտիկայի և քիմիայի օրենքների կիրառման օգնությամբ առարկաների լուսանկարման, վերարտադրության եղանակը։ Այդպես նկարիչ Դագերը հելիոգրաֆիայի հայտնագործող Ժ. Նիեպսի հետ սկիզբ դրեց լուսանկարչությանը։

Անմիջապես ծագեց լուսանկարչության ու արվեստի փոխհարաբերության պրոբլեմը։ Լուսապատկերումների առթիվ նկարիչ Պ. Դելարոշը մի գրություն ներկայացրեց գիտությունների ակադեմիա, որի մեջ ընդգծում էր արվեստի առջև լուսանկարչության բացած հնարավորությունները. «Այդ օրվանից գեղանկարչությունը մահացավ»։ Գերմանական «Kunstblatt» հանդեսը հակառակ կարծիքի էր. «Ընդհանրապես ասելով, լուսանկարչության գյուտը բարձր նշանակություն ունի գիտության համար և շատ սահմանափակ նշանակություն՝ կերպարվեստի համար»։

Փարիզում (1966 թ.) լույս տեսած Միշել Ֆ. Բրևի «Լուսանկարչության դարը» գրքում առաջին լուսանկարների առիթով բերվում են Լամարթինի խոսքերը. «Դա մի արվեստ է, որը կոչված է համագործակցելու արևի հետ»։ Այժմ հիրավի լուսանկարչությունը դարձել է արվեստի տեսակ իր ուրույն առանձնահատկություններով։

Լուսանկարչությունն ընդունակ է իրականացնելու Գյոթեի Ֆաուստի այն երազանքը, որի համար նա հոգին հանձնեց Մեֆիստոֆելին. «Կանգ առ, ակնթարթ, որքա՜ն չքնաղ ես դու»։ Լուսանկարչությունը հավերժորեն դրոշմում է կյանքի փաստը։

Իր դարն ապրելով հանցավոր ու սուրբ,
հնարելով սարքը լուսանկարչական
բնակիչներն հողագնդի հենց վերջերս
ձեռք բերեցին անմահության գրավական։
Ի՞նչ է հայելին։

Մի ակնթարթ, մի րոպե անց
կփչի մոռացության ցուրտն
ամայացած մերկ ապակուց,
Մինչդեռ լուսանկարը խոնավ,
արգասիք է հմուտ ձեռքի,
կրկնում է պատկերը մեր ճիշտ ու լավ
Ու պահում է սերունդների համար[1]:

Լուսանկարչական արվեստի յուրահատկությունն այն է, որ այն տալիս է փաստագրական նշանակության կերպարվեստ: Փաստագրականությունը լուսանկարի «ոսկյա երաշխիքն է»:

Լուսանկարչությունը տալիս է գեղարվեստորեն արտահայտիչ պատկեր և fաւացած արտացոլման մեջ իրականության արժանապատվությամբ դրոշմված էական մոմենետ:

Լուսանկարչության մեջ կենսական փաստերը գրեթե առանց լրացուցիչ մշակման իրականության ոլորտից փոխադրվում են գեղարվեստական ոլորտը: Դրա հետ միասին լուսանկարման տեխնիկայի ու վարպետության զարգացման հետ հնարավոր դարձավ լուսանկարչական պատկերում հաղորդել արվեստագետի ակտիվ վերաբերմունքն օբյեկտի նկատմամբ: Այդ վերաբերմունքն արտահայտվում է և՛ նկարահանման ռակուրսի միջոցով, և՛ լույսի, ստվերների բաշխման միջոցով, և՛ յուրատեսակ «ֆոտոպլեների», այսինքն՝ առարկաների առաջացրած օդի ու ռեֆլեքսների, հաղորդման միջոցով, և նկարահանման պահն ընտրելու կարողության միջոցով: Այժմ լուսանկարչությունը ձեռք է բերել գույն և կանգնած է աշխարհի ծավալուն, հոլոգրաֆիական պատկերման շեմին:

ԿԻՆՈ

Կինոն XX դ. ղավակն է: Նրա ծնունդը պայմանավորված է օպտիկայի, քիմիայի, էլեկտրա- և ֆոտոտեխնիկայի, տեսողության ֆիզիոլոգիայի (աչքի ցանցաթաղանթի վայրկյանի մեկ տասներորդի չափ տպավորությունը պահպանելու ընդունակության բացահայտումը) և այլնի բնագավառում գիտության ու տեխնիկայի ձեռք բերած նվաճումների: Սակայն կինեմատոգրաֆի ծնունդը չի կարելի բացատրել միայն զուտ տեխնիկական ու գիտական նվաճումներով: Կինոն ամենից առաջ ծագել է կյանքի պահանջմունքների ազդեցության տակ: Նրա ծնունդն ընդունեցին նորագույն ժամանակի սոցիալական առանձնահատ-

[1] **Смеляков Я.** Собр. соч. В 3-х т. М., 1977, т. 2. с. 46—47.

կությունները, ժողովրդական շարժումների ամենալայն թափը, միլիոնավոր զանգվածների ներքաշումը պատմության գիտակցական կերտման մեջ, կյանքի դինամիկայի ընդհանուր աճը, ամենատարբեր պրոցեսների փոխադարձ կախվածության ընդլայնումն ու խորացումը (գործողության արագ տեղաշարժն աշխարհագրական տարածություններում. հողագնդի մի ծայրում տեղի ունեցած իրադարձությունների կապը նրա մյուս ծայրերի իրադարձությունների հետ. մարդու փոխգործողությունն իրականության զանազան ոլորտների հետ):

Կինոյի, նրա նախադրյալների ստեղծման հիմքում ընկած էին ավանգարդային արվեստների նվաճումները: Նոր ժամանակի վեպը (Բալզակ, Ստենդալ, Տոլստոյ, Դոստոևսկի) կյանքի ամենայն մանրամասնությունների տեսունակությունը զուգակցում է իրականության էպիկական լայն ընդգրկման հետ, առանձնացնում է խոշոր ու ընդհանուր պլան, սյուժեի զարգացումը նրանում ընթացավ պատմվածքի կտորները «մոնտաժելու» ճանապարհով և այլն: Իբսենի և Չեխովի պիեսների կենսական լայն ենթատեքստը, դերասանական տեխնիկայի կատարելագործումը, մասնավորապես մարդու ներքին վիճակի հետ ֆիզիկական գործողության կապի բացահայտումը Ստանիսլավսկու կողմից՝ այս ամենն անդրադարձան կինոյի արտահայտչական առանձնահատկությունների վրա: Կինեմատոգրաֆի գեղարվեստական նախապատրաստությանը մասնակցեցին նաև գեղանկարչությունն ու գծանկարչությունը: Գեղանկարչությունը տարբեր պլաններ բացեց իրականության պատկերման մեջ, օգտագործեց խոշոր պլան, ընդգծելով առարկայի բնութագրության համար առավել կարևոր մանրամասները: Այն ձգտում է տեսանելիորեն հաղորդել ժողովրդական մասսաների շարժման դինամիկան (Սուրիկով, Ռեպին), մարդկանց սուր բնութագրական մասնագիտական շարժումները (Դեգա), լույսի ու ստվերի փոխադարձ ներթափանցումը (Ռենուար, Մոնե): Գծանկարչության մեջ զարգացում է ստանում իզոպատմվածքը, որում իրադարձությունները սյուժետորեն ծավալվում են ժամանակի մեջ (այդ միտումը մարմնավորվեց դանիացի ծաղրանկարիչ Բիդստրուպի ստեղծագործություններում, սակայն նրա ակունքները կարելի է հայտնաբերել նաև ավելի առաջ):

Արվեստների մեջ հիերարխիա չկա: Կինոն գերազանցում է թատրոնին, գրականությանը, գեղանկարչությանը տեսողական շարժուն պատկերների ստեղծման մեջ, պատկերներ, որոնք ընդունակ են լայնորեն ընդգրկելու ժամանակակից կյանքն իր գեղագիտական ամբողջ նշանակությամբ ու բազմազանությամբ: Կինոն հաղորդում է դարաշրջանի

դինամիկան՝ հմտորեն օգտագործելով ժամանակը որպես արտահայտչականության միջոց, այն ընդունակ է հաղորդելու իրադարձությունների արագընթաց հերթափոխը դրանց ներքին տրամաբանությամբ: Կինոն միաժամանակ շատ առումներով գիջում է մյուս արվեստներին: Այսպես դերասանի անմիջական շփումը և նրա հետադարձ կապը լսարանի հետ, ինչպես արդեն նշվեց, թատրոնի առավելությունն է, իսկ «վայրկյան կանգնեցնելու» ընդունակությունը, էական իրադարձությունը երկարատև դիտման համար փաստագրականորեն որոշմելը լուսանկարչության առավելությունն է:

Կինոն իր բնույթով սինթետիկ արվեստ է. կինոպատկերի մեջ որպես նրա բաղադրիչ օրգանական տարրեր մտնում են և՛ գրականությունը (սցենար, երգ), և՛ գեղանկարչությունը (մուլտֆիլմ, դեկորացիոն սովորական ֆիլմում, իսկ գլխավորը՝ կերպարվեստի փորձը), և՛ թատրոնը (դերասանների խաղը): Հնչյունի և տարածության ներխուժումը (ստերեոկինոն), չփոխելով կինոպատկերի բուն բնույթը, հարստացրեց այն խոսքով ու երաժշտությամբ: Երաժշտությունը դարձավ ո՛չ ուղեկցում, ո՛չ տեսողական տպավորությունների լրացում, այլ միասնական տեսալսողական պատկերի ստեղծման միջոց:

Կինոն անմիջականորեն հենվում է տեխնիկայի վրա: Կինոյի բուն առանձնահատկությունը շարժական է և փոփոխվում է տեխնիկական ու գեղարվեստական նոր միջոցների հայտնագործման ու զարգացման հետ: Սկզբում կինոն գոյություն ուներ որպես «մեծ համր»: Հետո տեխնիկան (ֆոտոէլեմենտների հայտնագործումը) թույլ տվեց միաժամանակ դրանցելու ձայնն ու տեսողական պատկերը: Ճիշտ է, սկզբում կինոն դժվարությամբ էր գեղարվեստորեն յուրացնում ձայնը: Առաջին հնչուն ֆիլմերը երևան եկան 1928 թ., բայց Չ. Չապլինը հայտարարեց, որ ինքը հնչուն նկարներ չի դնելու: Հնչուն ֆիլմին նվիրված հոդվածը նա անվանեց «կինոյի ինքնասպանություն»: «Մեծ քաղաքի կրակները», «Նոր ժամանակները» Չապլինը նկարահանեց որպես անհնչուն ֆիլմեր: Նա վախենում էր, որ ձայնը էկրան կբերի վատ թատերականություն և կկորչի կինոյի առանձնահատկությունը: Սակայն հնչուն կինոյին անցնելու հետ կապված ճգնաժամը հաղթահարվեց, ձայնը յուրացվեց որպես բուն իմաստով գեղարվեստական միջոց:

«Մեծ համրից» դեպի հնչուն կինո, հնչյունից դեպի գույնը, դեպի լայնէկրան կինեմատոգրաֆի ստերեոսկոպիան ու ստերևոֆոնիան, դեպի սիներաման՝ այսպիսիք են կինեմատոգրաֆի գեղարվեստական հնարավորությունները:

Կինոյի համար բնորոշ է ոչ այնքան բանավոր, որքան տեսողական գործողությունը: Հենց այդ պատճառով էլ կինոսցենարները բազմաթիվ առումներով մոտ են ոչ թե դրամային, այլ էպոսին (վիպակ, վեպ): Կինոսցենարիստը ի տարբերություն դրամատուրգի, ազատ է բնմի բազմաթիվ սահմանափակություններից: Կինեմատոգրաֆին մատչելի է ցանկացած իրադարձությունն ու երևույթը, որքան էլ դրանք մասշտաբային կամ մանր լինեն, որքան էլ դրանք վիթխարի չափեր ունենան ժամանակի ու տարածության մեջ: Կինեմատոգրաֆում բեմն ամբողջ աշխարհն է, գործողությունը հեշտությամբ և ազատորեն կարող է տեղափոխվել ժամանակի ու տարածության մեջ:

Կինոն հիրավի ինտերնացիոնալ է: Նրա տեխնիկական ու գեղարվեստական կատարելագործման մեջ իրենց ավանդն են ներդրել տարբեր ազգեր: «Պոտյոմկին» զրահակիրը» ֆիլմում Ս. Մ. Էյզենշտեյնի գեղարվեստական հայտնագործություններից հետո մոնտաժն ամբողջ աշխարհում անվանում են «ռուսական մոնտաժ»:

Հարուստ ու բազմազան են կինոյի գեղարվեստական միջոցները. մոնտաժ, հանդիսատեսի և տեսարանի միջև տարածության շարժունություն (խոշոր պլան, միջին, ընդհանուր), կինոկամերայի կողմից ֆիքսացվող իրադարձության տեսանկյան հերթափոխումը և այլն: Կինոպատկերի «նախատարրը» կադրն է: Այն ֆիքսացնում է արվեստագետի ուշադրության առարկան: Կադրում շեշտը դրվում է ոչ թե այն բանի վրա, թե արվեստագետն ինչպես է տեսնում աշխարհը, այլ այն բանի վրա, թե նա ինչ է տեսնում: Մոնտաժը, ընդհակառակը, առաջին հերթին տալիս է օբյեկտը տեսնելու որակն ու բնույթը, օգնում է առանձնացնելու նրանում գլխավորը: Մոնտաժի շնորհիվ բացահայտվում է կադրերի իմաստային կապը և հաղորդվում է կյանքի շարժման ռիթմ. հնրոսի ներքին վիճակը:

Կինոյում կերպարը ժամանակավոր է, շարժվող, նա ունի իր տեմպոռիթմը: Նա որոշվում է ոչ այնքան դերասանական ստեղծագործական պատրաստվածությամբ, որքան մոնտաժով, որը բացահայտում է էպիզոդի հուվարքագծով: «Դանդաղ» մոնտաժն ընդունակ է հաղորդելու բովանդակությունը: «Դանդաղ» մոնտաժը ընդունակ է հաղորդելու հանգիստ դիտողի տպավորությունը և բացահայտելու այն իրավարձությունները, որոնք ընթանում են սահուն, առանց ընդհատումների: «Արագ» մոնտաժը հաղորդում է դիտողի նյարդային լարվածության: Արվեստագետի աստիճանը և իրադարձությունների բուռն ընթացքը: Արվեստագետի ձեռքերում կինոկամերան տիրապետում է ոչ միայն գետ վարպետի ձեռքերում կինոկամերան տիրապետում է ոչ միայն ֆիքսացնելու ընդունակությանը, այլև ստեղծագործարար վերամշակում

է կյանքի պատկերները։ Հիշենք, օրինակ, Մ. Կ. Կալատոզովի «Թռչում են կռունկները» ֆիլմում Բորիսի մահվան հուզականորեն արտահայտիչ տեսարանը։ Էկրանի վրա պտտվող կեչիների շուրջպարը հաղորդում է մահացու վիրավոր զինվորի վերջին տպավորությունները և հաստատում այն կյանքի գեղեցկությունը, որից նա բաժանվում է։ Կամերայի շարժման բազմազանությունը, նկարահանման ռակուրսը գործնականորեն անսահման են, և այդտեղ են թաքնված կինոյի գեղարվեստական հարուստ հնարավորությունները։

Ժամանակակից կինեմատոգրաֆը տիրապետում է արվեստների մյուս տեսակների այնպիսի բարձր հայտնագործությունների, ինչպիսիք են Ստանիսլավսկու սիստեմը, հոգեբանական վերլուծության մեթոդը, ինտելեկտուալիզմը։ Մարդու միտքը, նրա հոգեբանական ներքին աշխարհը դարձան ֆոտոգենիկ։ Կինոարվեստը հաստատուն կերպով մտավ համաշխարհային քաղաքակրթության գանձարանը։ Կինոյի գլուխգործոցները հավասար դարձան համաշխարհային գրականության, գեղանկարչության, քանդակագործության գլուխգործոցներին։ Կինեմատոգրաֆի հետագա առաջադիմության հնարավորություններն անսպառ են։

ՀԵՌՈՒՍՏԱՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Ինչպե՞ս բնորոշել հեռուստատեսությունը։ Ի՞նչ է այդ։ Կինո՝ տան մե՞ջ։ Տեսարա՞ն։ Ժուռնալիստիկայի տի՞պ։ Արվեստի նոր տեսա՞կ։ Ոմանք այն անվանում են «միաչքանի հրեշ», ուրիշները՝ «անուրջների արկղ», երրորդները՝ «աշխարհի ութերորդ հրաշալիք»։ Ինչ է դա՝ տեխնիկայի կամ գեղագիտության նորո՞ւյթ։ Հեռուստատեսությունը ոչ միայն մասսայական տեսահաղորդման միջոց է, այլև արվեստի մի նոր տեսակ, որն ընդունակ է տարածության վրա հաղորդելու կեցության գեղագիտորեն վերամշակված տպավորություններ։ Իր մասսայականությամբ հեռուստատեսությունն այսօր անցել է կինոյից։ Երկրի վրա այժմ գործում են հաղորդող ու վերահաղորդող հազարավոր հեռուստակայաններ։ Դա փոփոխում է նույնիսկ մեր մոլորակի տիեզերական որոշ ցուցանիշներ, մտեցնելով նրան գիգանտ աստղերի ռադիոբնութագրությանը։ «Ոչ մի ուրիշ պաշտամունք չի կարող հավաքագրել այդքան այլախոհ կողմնակիցներ»[1],— ասում է ֆրանսիացի ժուռնալիստ Պ. Ռոնդիերը։

[1] **Рондьер П.** Размышления о телевидении.—Иностранная литература, 1965, № 2, с. 197.

Որպես տեսահաղորդման միջոց հեռուստատեսությունն ունի սոցիալական վիթխարի արժեք։ Հեռուստատեսային տեսածրի սահմաններն ընդլայնվում են։ Այժմ արդեն կարելի է հեռուստատեսահաղորդում իրականացնել երկրից, գետնի տակից, ջրի տակից, օդից և անգամ տիեզերքից. հեռուստաաչքն ընդունակ է տեսնելու նաև այնտեղ, ուր մարդու աչքը չի տեսնում։ «Ավելի լավ է մեկ անգամ տեսնել, քան հարյուր անգամ լսել»։ Այս հին ասացվածքն այսօր անսպասելիորեն բացահայտում է հեռուստացույցի առավելությունները ռադիոյի հանդեպ և մասամբ պատասխանում է այն հարցին, թե ինչու է հեռուստատեսությունը ձեռք բերել սեփական գեղարվեստաարտահայտչական հնարավորություններ։

Ինչպիսի՞ք են հեռուստատեսության արտահայտչական ու պատկերավորման առանձնահատկությունները։ Հեռուստաէկրանը լուսաշերտի վրա է տալիս պատկերը, որն այդ պատճառով ունի մի քիչ այլ ֆակտուրա ու լուսավորման, կոմպոզիցիայի այլ օրենքներ, քան կինոէկրանի վրա։ Լույսը հեռուստատեսության մեջ արտահայտչականության ուժեղագույն միջոց է։ Առարկաների ընկալման ռակուրսը, հեռուստամոնտաժը, կամերայի շարժումը և պատկերավորման առարկան մոտեցնելը հեռուստատեսությանը տալիս են գեղարվեստական արտահայտչականության մեծ հնարավորություններ։ Հեռուստատեսության համար բնորոշ է ռիթմիկորեն սահուն «թաքնված» մոնտաժը՝ նրա ուշադրության նոր օբյեկտի վրա անսպասելի տեղաշարժումով, տեղափոխումով։

Հեռուստատեսությունը, իր ամբողջ փաստագրականությամբ, բնության մոտիկությամբ, խրոնիկալությամբ հանդերձ, ունի իրականության ընտրության ու մեկնաբանման հնարավորություններ։ Դրա հետ միասին նա իր մեջ թաքցնում է մարդկանց մտածողության ստանդարտացման վտանգ։ Միատեսակ հոգևոր արտագրանքի «մասսայական սպառումը», եթե նրա որակը ցածր է, ընդունակ է հասարակական սպառումը», եթե նրա որակը ցածր է, ընդունակ է հասարակական կյանքն էլ, որ այսօր հատկապես հեռուստատեսությամբ առավել ակտիվորեն է դրսևորում իրեն բուրժուական մասսայական մշակույթը։ Այդ պատճառով էլ հեռուստատեսության մեջ առանձնապես կարևոր է հաղորդումների գեղագիտական վեկտորն ու դրանց գեղարվեստական մակարդակը։

Հեռուստատեսության առանձնահատկությունները (որը նրան մերձեցնում է կիրառական արվեստին) պայմանավորված են ընկալման

մտերմությամբ, ընկերությամբ։ Դա մեր տունն եկած, մեր կենցաղի մի մասը դարձած արվեստ է։

Դեռևս հեռուստատեսության արշալույսին Ս. Մ. Էյզենշտեյնը գուշակում էր դերասանի նոր որակն արվեստի այդ տեսակում։

Հեռուստատեսությունը վարող իդեալական, կենդանի, «չծրագրված», «չուսուցված» մարդը ծրագրի տերն է, որը հանդիսատեսի աչքի առջև զրույց է ստեղծում, տակտով կարողանում է զրուցակիցներին ներքաշել անկաշկանդ խոսակցության մեջ և ստիպել ներքուստ, հոգեպես բացահայտվելու նրանց։ Իհարկե, արվեստում ամբողջ անբըռնազբոսիկը ձեռք է բերվում մեծ դժվարությամբ, այն մեծ ջանքերի պտուղ է։ Բայց բանաստեղծի ինչպիսի ջանքեր էլ ընկած լինեն լավ բանաստեղծությունների ետևում, դրանք բնական կերպով ու ազատորեն զեղվում են նրա հոգուց։ Եվ այդքան էլ բնական կերպով պետք է զեղվի հեռուստահաղորդումը։ Գիտնականները, նորարարները, հասարակական գործիչները, բոլոր նրանք, ովքեր դուրս են գալիս էկրան, ակամա դառնում են ոչ միայն որոշակի զբաղմունքի մարդիկ, այլև գեղարվեստական ռեպորտաժի կենդանի կերպարներ, գործող անձինք արվեստի այս նոր տեսակում։

Հեռուստատեսությունը տաղանդավորության իր չափանիշն ունի։ Հեռուստաարվեստի գործիչը պետք է իր մեջ միավորի դերասանի, ժուռնալիստի, ռեժիսորի հատկությունները, մարդկանց հետ հաղորդակցվելու հմայք ու հմտություն, հեշտություն ու բնականություն, ռեակցիայի վայրկենականություն, հնարամտություն, սրամտություն, հանկարծատեղծման ընդունակություն և, վերջապես, քաղաքացիություն, հրապարակախոսականություն։ Դժբախտաբար, առայժմ ամենևին էլ եթեր դուրս եկող ոչ բոլոր պրոֆեսիոնալներն են օժտված նման հատկություններով։

Հեռուստատեսության գեղագիտական կարևոր առանձնահատկությունը բոլորովին **«քարմ դեպքի» հաղորդումն է, անմիջական ռեպորտաժն իրադարձության վայրից, նայողին պատմության այն հոսանքի մեջ ընդգրկելը, որն ընթանում է հենց հիմա** և որի մասին միայն վաղը կարող է խոսել կինոխրոնիկան, մյուս օրը՝ գրականությունը, թատրոնը, գեղանկարչությունը։ Առայժմ հեռուստատեսությունն անմիջական ռեպորտաժ է օգտագործում ամենից հաճախ հատուկ դեպքերում. մեծ ֆուտբոլ, ֆիգուրիստների մրցություն, տիեզերագնացների հանդիպում, տոնական շքերթներ ու աշխատավորների ցույցեր և այլն։ Սակայն պատմությունը կերտվում է ոչ միայն տոնական օրերով։ կյանքի բնա-

կան ընթացքը հեռուստակամերային աչքերով և խելոք ու հնարամիտ, վաղ հանկարծատեղծման ընդունակ մեկնաբանի աչքերով «դիտելը»՝ ահա թե ինչն է խիստ արժեքավոր։ Մեծ հնարավորություններ ունի թաքուն հեռուստակամերան, որը հետևում է կյանքի ընթացքին փողոցների մարդաշատ խաչմերուկում, խանութում, հիմնարկությունում, գործարանում, նավահանգստում։

Գեղարվեստական հեռուստառեպորտաժի ժամանակ էկրանային ժամանակը հավասար է իրական ժամանակին։ Եվ երբ հեռուստատեսությունը դիմում է կինոխրոնիկային, այն պետք է պահպանի հաղորդման հրատապության տպավորությունը, կատարվող իրադարձության ժամանակ դիտողի ներկա գտնվելու սկզբունքը։

Հեռուստատեսության համար կարևոր, առանձնահատուկ ռեժիսորական ոճաձևի մասին պատմել են կենտրոնական հեռուստատեսության աշխատողները, վերհիշելով հաջող հաղորդումներից մեկը։ Ամեն ինչ սկսվեց հեռուստատեսությանն ուղղված ուկրաինացի մի կնոջ նամակից, որը որոնում էր Հայրենական պատերազմի ժամանակ զոհված որդու գերեզմանը։ Մեծ դժվարություններով հաջողվեց պարզել, որ մարտիկը զոհվել է չեխական փոքրիկ քաղաքներից մեկի համար մղված մարտում ու այնտեղ էլ թաղված է։ Պարզվեց, որ այդ քաղաքում հիշում են հերոս մարտիկին, հարգում նրա հիշատակը, իսկ քաղաքի պիոներական ջոկատներից մեկը նույնիսկ կոչվում է նրա անունով։ Ջոկատը ղեկավարում է մի աղջիկ, որը պատերազմում կորցրել է ծնողներին։ Իմանալով այդ մասին, զինվորի մայրը հեռակա կարդով որդեգրել է նրան։ Մոսկվայի կինո- և հեռուստառեպորտյորները գնացին այդ կնոջ տունը և առաջարկեցին հեռուստատեսության միջոցով հաղորդել այն ամենը, ինչ նա ուզում է ասել իր հոգեդստերը։ Այդ տեսարանը հանվեց ժապավենի վրա։ Նույն բանը ձեռնարկեցին Չեխոսլովակիայի հեռուստատեսության աշխատակիցները։ Այնուհետև նրանք ֆիլմերի փոխանակություն կատարեցին, և նախօրոք պայմանավորված օրն ու ժամին Պրագայի և Մոսկվայի հեռուստաստուդիաներ հրավիրվեցին մայր ու աղջիկ։ Մայրն անսպասելիորեն ֆիլմ տեսավ իր աղջկա մասին, իսկ աղջիկը՝ ֆիլմ իր մոր մասին։ Այդ պահին նրանց կապեցին հեռախոսով։ Մոսկվայի ու Պրագայի միջև տեղի ունեցավ այն մարդկանց հուզումնալից խոսակցությունը, որոնք առաջին անգամ լսեցին միմյանց ձայները և էկրանի վրա տեսան իրար։ Այդ ամենը եթեր առաքվեց երկու հեռուստակենտրոններով։ Ռեպորտաժն անսովոր հուզականությամբ էր հագեցված ու վերարտադրում էր այն մարդկանց ռեալ

բնավորությունները, զգացմունքները, որոնք երևացել էին անսովոր հանգամանքներում։ Այդ հաղորդման ամբողջ գաղտնիքը նոր և բուն իմաստով հեռուստատեսային ոճաձևի մեջ է՝ մարդկային բնավորությունների, զգացմունքների, խոսքերի բնական ելքի ճամար իրադրության ստեղծումը։ Հեռուստատեսության համար կարևոր է պատկերվողի «անպայմանականության տպավորությունը»։

Հեռուստացույցը մեր տեսադաշտում կարող է ընդգրկել ամբողջ աշխարհը։ Նա ընդունակ է դիտողին ստիպել մտածելու ամբողջ ժողովրդի, ամբողջ երկրի, ամբողջ մարդկության կատեգորիաներով, ստիպել խորհելու աշխարհի ճակատագրի մասին։ Նա հնարավորություն ունի վերլուծելու աշխարհի վիճակը և բացահայտելու այն կենդանի, տեսանելի պատկերներով։ Առանց նման փիլիսոփայականության հեռուստատեսության մեջ երևան չի գա իր կլասիկան, իսկ առանց դրան չի ապրի արվեստի ոչ մի տեսակ։

Հեռուստատեսությունը հաղորդման հզոր միջոց է, որը կարող է ունենալ նաև գեղարվեստական բովանդակություն։ Հեռուստացույցն աշխարհի գեղարվեստական կյանքի խոշոր իրադարձությունների հիանալի վերահաղորդիչն է։ Դեռևս 1921 թ. բանաստեղծ Վ. Խլեբնիկովը, կանխագուշակելով հեռուստատեսությունը, երազում էր տեսողական պատկերների հաղորդման մասին։ «Եթե առաջ Ռադիոն համաշխարհային ձայն էր, այժմ նա աչք է, որի համար տարածություն չկա»[1]։

Ժամանակակից տեխնիկայի իրական հրաշքն ստիպում է գիտնականներին, ժուռնալիստներին, ֆանտաստ-գրողներին երազել հեռուստատեսության ապագա նոր հնարավորությունների մասին։

Ֆանտաստներ Ստրուգացկի եղբայրները հեռուստատեսության սոցիալական հնարավորությունների, վտանգների և բարերար հեռանկարների մասին գրում են. «Հեռուստացույցը կարող է դառնալ տրոյական ձի, որը մտնում է միջին մարդու ուղեղն ու հոգին և դավաճանում նրան, դարձնում քաղքենի ու սրիկա, բանդիտ ու մարդասպան։ Տրամաբանական վախճանը, երբ հեռուստացույցը դառնում է թմրադեղ, մարդուն դարձնում է իր ստրուկը, ինչպես ցույց է տալիս Բրեդբերիին, դիտելով Ամերիկայի կյանքը։ Սակայն հեռուստացույցը կարող է դառնալ նաև մարդու մեծ ուսուցիչը, օգտագործելով միշտ նույն այդ ձգողական ընդունակությունը։ Դրա մեջ է բարիքը»[2]։

1 Մեջբերումն ըստ PT, 1966, № 18, էջ 6։

2 Նույն տեղը, № 17, էջ 2։

Հեռուստատարվեստի առարկան ամբողջ աշխարհն է։ Մուսա-պատահին հասակ է առնում, ձեռք բերում իր ձայնը, կյանքի իր տեսունակությունը, իր վերաբերմունքն իրերի նկատմամբ, իր պոետիկան։

2

ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԴԻՆԱՄԻԿԱՆ

ՍՈՑԻԱԼԱԿԱՆ ՊԱՀԱՆՋՄՈՒՆՔԸ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԻ ՋԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

Արվեստի տեսակները կազմում են մի համակարգ, որը պատմականորեն շարժուն է։ Ուստի նրա յուրահատկությունը հասկանալու համար անհրաժեշտ է ոչ միայն բացահայտել այդ համակարգի՝ արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի ամեն մի տարրի առանձնահատկությունը, այլև հետազոտել դրանց պատմական շարժումը, դրանց փոփոխվող փոխազդեցությունը՝ հաշվի առնելով հետևյալ մոմենտները.

գրականության՝ որպես գեղարվեստական մշակույթի բառային հիմքի ազդեցությունը մյուս արվեստների վրա.

արվեստի յուրաքանչյուր կոնկրետ տեսակի առաջացման ժամանակը, նրա կեցության ինտենսիվությունը, նրա սոցիալական գործառումն ու ներգործությունը տվյալ դարաշրջանում.

արվեստի տարբեր տեսակներում սոցիալական պահանջների պատմական փոփոխությունը.

արվեստի տեսակների ճյուղավորման (դրանց միմյանցից անջատումը, անկրկնելի ուրույնության, անփոխարինելիության, առավելությունների ու սահմանափակումների ձեռքբերումը) և դրանց միացման (սինթեզի պրոցեսը և նրա տիպերի բազմազանության ավելացումը) բնույթը.

ամեն մի դարաշրջանում արվեստի ակտուալ (տվյալ դարաշրջանի սոցիալ-գեղարվեստական պահանջներին առավել լրիվ համապատասխան, առավել մասսայական, հանրամատչելի, իր ազդեցությամբ ակտիվորեն ամենալայն լսարան ընդգրկող) և ներկայացուցչական (գալիք դարաշրջաններին տվյալ դարաշրջանի գեղարվեստական մշակույթն առավել լրիվ ներկայացնող) տեսակետների առաջքաշումը։

Արվեստի տեսակները որոշվում են և՛ կենսական նյութով, որի հիման վրա դրանք կառուցվում են, և՛ դրանց ստեղծողի, կերտողի անձի պատմական բնույթով: Ինչպես գործունեության ցանկացած տեսակում, գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ նա տեղի է ունենում մարդու էական ուժերի առարկայացում դրանց կոնկրետ պատմական յուրատեսակության մեջ: Այդ յուրատեսակությունը դրսևորվում է գեղարվեստական գործունեության բոլոր հիմնական ֆունկցիաներում՝ ճանաչման, գնահատման, ստեղծման ու աշխարհի հետ շփման մեջ, ինչպես նաև նրա սուբյեկտի՝ արվեստագետի անձի, ինքնաճանաչման, ինքնագնահատման, ինքնաստեղծման, ինքնաշփման (ներքին հաղորդակցման) մեջ:

Ջևական որոնումը, գեղարվեստական նոր միջոցների հայտնագործումը, դեռի անհայտը ներքին մշտական ձգտումը նորբուստ հատուկ են արվեստին, բայց դրանք չեն գեղարվեստական զարդացման գլխավոր դասանակը: Նրա մեխանիզմում հիմնական դերը խաղում են սոցիալական պահանջները և այն, թե արվեստի տվյալ տեսակը որքանով է ընդունակ բավարարելու այդ պահանջները: Դա կարելի է հեշտությամբ հաստատել կերպարվեստների զարգացման օրինակով, բացահայտելով պատմական այն վիթխարի թռիչքի պատճառը, որ դրանք կատարեցին Վերածնության դարաշրջանում:

Կենդանիների անատոմիան լավ էր հայտնի հին ժողովուրդներին: Քարանձավային գեղանկարչության մեջ կենդանիների պատկերումները զարմացնում են ձևերի ճշգրտությամբ, նրանց մարմնի կառուցվածքի և սովորությունների խոր իմացությամբ: Կենդանուն սպանելու համար հարկավոր էր գիտենալ նրա առավել խոցելի տեղերը և նրա վարքագիծը. սպանված կենդանու մսեղիքը բաժանելու համար հարկավոր էր գիտենալ նրա կառուցվածքը, իսկ հենց մսեղիքի բաժանումը անատոմիայի ակնառու դաս էր ծառայում: Մշտական որսորդությամբ զբաղվելը հնադարյան արվեստագետին դարձնում էր հիանալի անիմալիստ: Վերարտադրելով ժողովրդի որսորդական փորձը, արվեստագետը միևնույն ժամանակ օգնում էր իրեն ու տոհմակիցներին առավել դյուրին ու ճշտորեն վերաբերվել իրենց կենսական արտադրական շահերի օբյեկտին: Ընդ որում օգտապաշտականը, ինչպես միշտ, նախորդում էր գեղագիտականին. օգուտը ծնում էր գեղեցկություն, իսկ գեղեցկությունը սովորեցնում էր էլ ավելի ճշտորեն օգուտ քաղել, էլ ավելի խորը յուրացնել բնությունը:

Հին աշխարհի արվեստագետն արդեն շատ լավ գիտի ոչ միայն կենդանու, այլև մարդու անատոմիան: Քաջ և ուժեղ դիմվոր դատափակելուն մասնակցում են մարմնամարզությունը, երաժշտությունը և կերպարվեստը, որն դգում է մարդկային մարմնի գեղեցկությունն ու ուժը: Օլիմպիական խաղերը և հերոսների քանդակագործական պատկերները, ըստ էության, կատարում են սոցիալ-գեղագիտական մեծագործ ֆունկցիաներ: Սարկատիրական դեմոկրատիայի համար հարկավոր է զինվոր, Հելլադայի պաշտպան և նրա տնտեսական վերարտադրության ու պարզացման համար ստրուկներ ձեռք բերող: Հունական կերպարվեստի հետաքրքրությունը մարդկային մարմնի ուժի ու գեղեցկության նկատմամբ ունի կոնկրետ-պատմական խոր արմատներ:

Միջնադարյան կերպարվեստն ուշադիր կերպով դիտում է մարդու ներքին աշխարհը, ձգտում է թափանցել նրա հոգու խորքը: Մարդկային մարմինը կորցնում է իր ինքնուրույն նշանակությունը: Մերկ մարմնի դեղեցկությանը փոխարինելու է դալիս ծանր, մինչև հատակը կախված կտորով վարագուրված մարմնի պաշտամունքը: Վանականի հագուստներն առավել բնորոշ են միջնադարի համար: Դրանք մարդուն դարձնում են անձն, աննկատելի դարձնելով նրա ֆիգուրի ուրվագծերը: Արվեստը դեռևս չգիտե չափահասի ու երեխայի անատոմիական տարբերությունները: Միջնադարյան նկարներում մանուկ Քրիստոսը չափահաս մարդ է՝ փոքրացված չափերով:

Վերածնությունը հարություն է տալիս մերկ մարմնի պաշտամունքին, ընդգծելով ոչ միայն նրա գեղեցկությունն ու հզորությունը, այլև պլաստիկական հրապույրը: Կեցության ուրախությունը, կյանքի հոգեկան ու պլաստիկական հաճույքը թափանցում են Վերածնության գեղանկարչության մեջ, որը գովերգում է կնոջ մարմնի հրապույրը, նրա ջրջոնչության մեջ, որը գովերգում է կնոջ մարմնի հրապույրը, նրա ջրջոնչյան ողջ առաբինությունը, ուրբհնյան շքեղությունը, տիեզերական երկրային ու երկնային գեղեցկությունը, էլգրևկոյան ոգեշնչվածությունը:

Վերածնության արվեստագետները ճանաչում են ոչ միայն մարդու անատոմիան ընդհանրապես, այլև հատակային անատոմիան: Նրանք ընտանում ու ճշտորեն վերարտադրում են երեխայի, չափահաս մարդու, ծերունու մարմնի մասերի հարաբերակցությունները, բացում են մարդու դինամիկ անատոմիան՝ շարժման տարբեր տեմպերի ու սրության, ռակուրսների, ուղղությունների ժամանակ:

Լեոնարդո դա Վինչին Վերածնության դարաշրջանի արվեստների համակարգում գեղանկարչության առաջատար դերին տվել է պատմականորեն պայմանավորված բնորոշում: Նա գրել է. «Երբ

Մաթևոս թագավորի ծննդյան օրը բանաստեղծը նրան մատուցեց մի ստեղծագործություն, որը գովերգում էր այն օրը, երբ ծնվեց այդ թագավորն ի բարօրություն աշխարհի, իսկ գեղանկարիչը նվիրեց նրան նրա սիրեցյալի դիմանկարը, ապա թագավորն անմիջապես փակեց բանաստեղծի գիրքը, շուռ եկավ դեպի նկարը և մեծ հիացմունքով հայացքը հառեց նրա վրա։ Այն ժամանակ բանաստեղծը զայրույթով ասաց. «Օ՜, թագավոր, կարդա, կարդա, և դու կզգաս, որ դա ավելի բովանդակալից առարկա է, քան համր նկարը»։ Այն ժամանակ թագավորը, լսելով, որ իրեն հանդիմանում են համր առարկաները դիտելու համար, ասաց, «Օ՜, բանաստեղծ, լռիր, դու չգիտես, ինչ ես ասում. այս նկարը ծառայում է լավագույն զգացմունքի, քան քոնը, որը նախատեսված է կույրերի համար։ Տուր ինձ որևէ բան, որ ես կարողանամ տեսնել ու շոշափել, և ոչ միայն լսել, և մի հանդիմանիր իմ ընտրությունը այն բանի համար, որ ես քո ստեղծագործությունը դրի արմունկիս տակ, իսկ գեղանկարչության ստեղծագործությունը բռնել եմ երկու ձեռքով, հառելով աչքերս նրա վրա. չէ որ ձեռքերս իրենք իրենց ձեռնամուխ եղան ծառայելու առավել արժանի զգայության, քան լսելիքը»։ Ես ենթադրում եմ, որ այնպիսի հարաբերություն պետք է լինի գեղանկարչի գիտության և բանաստեղծի գիտության միջև, ինչպիսին կա համապատասխան զգայությունների միջև, որոնց առարկաներն են դառնում դրանք»[1]։ Դրանք ոչ միայն իր արհեստին՝ արվեստի մյուս տեսակների հանդեպ նախապատվություն տվող արվեստագետի, այլև Վերածնության դարաշրջանի արվեստի տեսակների համակարգում գեղանկարչության առաջատար տեղը սուր կերպով զգացող տեսաբանի մտքեր են։ Դարաշրջանի հակաճգնավորական, հակասխոլաստիկ, հումանիստական պաթոսը, նրա սլացքը դեպի պրակտիկան, դեպի կյանքի հարստությունը, դեպի նրա հոգևոր ու զգայական ուրախությունները, ամենից ավելի լավ ու ամենից ավելի լրիվ կարող էր արտահայտվել հատկապես գեղանկարչության մեջ։ Հանճարները միշտ հրևան են գալիս հասարակական պրակտիկայի ամենաանհրաժեշտ տեղամասում։ Եվ պատահական չէ, որ Վերածնության դարաշրջանը տվեց այնպիսի մեծ գեղանկարիչներ, ինչպիսիք են Լեոնարդո դա Վինչին, Ռուբենսը, Տիցիանը։

Սոցիալական պահանջը կերպարվեստը շարժեց դեպի համաշխարհային ոգու կատարները, շարժման այդ նույն մեխանիզմը կարելի է տեսնել նաև արվեստի մյուս տեսակների օրինակով։

[1] **Леонардо да Винчи.** «Избранные произведения», т. 2, с. 71.

ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՃՅՈՒՂԱՎՈՐՄԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՏԵՆԴԵՆՑԸ

Արվեստների տեսակների պատմությունը դրանց ճյուղավորման ու յուրատեսակ առանձնահատկություններ ձեռք բերելու պատմությունն է։ Դա լավ է երևում գեղանկարչության հետ գծանկարչության ու գրականության փոխհարաբերությունների օրինակներով։

Գեղանկարչության հիմքում ընկած է գույնի գեղագիտական զգացումը, որը Կ. Մարքսն անվանում էր գեղադիտական տարրական և առավել հանրաճանաչ զգացում։ Գեղանկարչությունն այդ զգացումն առանձնացնում էր հատուկ ոլորտում և զարգացնում այն որպես աշխարհի յուրացման եղանակներից մեկը։ Սակայն դա միանդամից տեղի չունեցավ. շատ դարեր գեղանկարչությունն ու գծանկարչությունը զարգանում էին որպես կերպարվեստի միասնական ժանրեր։ Նրանց միջև չկային տեսակային տարբերություններ։ Գեղանկարչությունը գունազարդված գծանկարչություն էր։

Գծանկարչությունը նախորդել է գեղանկարչությանը։ Սկզբում մարդը սովորել է արտահայտել առարկաների ուրվագծերն ու պլաստիկ ձևերը, հետո տարբերել ու վերարտադրել դրանց գույներն ու երանգները։ Գույնի տիրապետումը եղել է պատմական պրոցես. ոչ բոլոր գույներն են միանգամից յուրացվել։ Դեռևս հույները չգիտեին երկնագույնի և կանաչի տարբերությունը։

Վերածնության դարաշրջանի նկարիչները բացահայտեցին տարածական հեռանկարները, և դա դարձավ թե՛ գեղանկարչության, թե՛ գծանկարչության նվաճումը։ Մարդն զգաց առարկաների ոչ միայն ձևն ու գույնը, այլև դրանց հարաբերակցությունը տարածության մեջ։ Հին արվեստում երևույթների հարաբերակցությունը ոչ այնքան տարածական էր, որքան իմաստային։ Իմաստային առանձնացումն ընդգծվում էր պատկերվողի չափերով, գեղանկարչության մեջ ստեղծելով կոմպոզիցիոն առաջին շեշտադրումները, որոնք ավելի ուշ կոմպոզիցիայի ծավալուն սկզբունքներ դարձան։

Հին կերպարվեստի սինկրետիզմը երևաց ոչ միայն գծանկարչությանը, այլև գրականությանը գեղանկարչության մոտիկության մեջ։ Գրականության հետ գեղանկարչության սինկրետիկ կապի ցուցանիշ էր նրա պատմողականությունը։ Այսպես, հին չինական ու հին եգիպտական գեղանկարչությունների ստեղծագործությունները վարում էին իրադարձությունների մասին պատմություն՝ ծավալված տեսարանների ու ֆի-

գուրների ամբողջ շղթայում, պատկերում էին էպիզոդների հաջորդականությունը։ Արտահայտիչ պատմելու ավանդույթը հատկապես կայուն ու երկար պահպանվեց սրբանկարչությունում։

Գեղանկարչության հետագա զարգացումը հանգեցնում է նրա բյուրեղացմանը մի առանձին, ուրիշ ոչ մի արվեստով չփոխարինվող տեսակի մեջ։ Վերածնության դարաշրջանը կարևոր փուլ է այդ պրոցեսում։ Եվ այնուամենայնիվ գեղանկարչական մտահոգությունն այն ժամանակ լրիվությամբ ձեռք չբերեց տարբերությունը պոետիկականից։ Դեռևս XVII դ.—XVIII դ. առաջին կեսերին գեղանկարչությունն ու պոեզիան տեսականորեն իրենց յուրահատկությամբ գրեթե չեն տարբերվում։

Վ. Ֆ. Ասմուսը նշել է, որ XVII—XVIII դդ. տեսաբանների համար «առաջվա նման բնորոշ է պոեզիան գեղանկարչության հետ նույնացնելու միտքը. նրանց միջև եղած տարբերության առանձնահատուկ գծերը չեն առաջքաշվում և չեն ընդգծվում»[1]։

Պոեզիայի և կերպարվեստի առանձնահատուկ տարբերություններն առաջին անգամ խոր կերպով բացահայտում է Գ. Լեսինգը։ Այդ տարբերությունները ոչ միայն տեսական մտքի զարգացման արդյունք են, այլև բուն գեղարվեստական պրոցեսի, որի վեկտորն առանձին արվեստների յուրահատկության խորացումն է։

XIX դ. վերջում խորանում է նաև գեղանկարչության ու գծանկարչության սահմանազատման պրոցեսը։ Գեղանկարչության մեջ գեղարվեստական մտածողությունն արդեն ամուր կերպով կապված է գույնի հետ. այն արտահայտում է աշխարհի բազմագունագեղությունը որպես իր գեղագիտական հարստությունը և գույնի մեջ, գույնի միջոցով արտահայտում է առարկաների էությունը, որոշում դրանց հասարակական նշանակությունն ու արժեքը։ XX դ. սահմանագլխին գեղանկարչության ու գծանկարչության արվեստի ինքնուրույն տեսակների բաժանման պրոցեսն ավարտված էր։ Իմպրեսիոնիստների գեղանկարչությունն արդեն սկզբունքորեն տարբեր է գծանկարչությունից։ Այն ոչինչ չի հաղորդում գույնից դուրս. նրանում ամբողջ գծայինը երկրորդական դեր է խաղում։ Ո՛չ թե նկարը, ո՛չ թե սյուժեն, այլ պատկերելի առարկաների դունային հարաբերակցություններն են դառնում դեղանկարչական ստեղծագործությունների գեղագիտական իմաստի հիմնական կրողները։ Եվ դրանով գեղանկարչությունը (ոչ միայն որպես արդյունք՝ դեղանկարչական ստեղծագործություն, այլ ամենից առաջ որպես ստեղծագործական պրոցես) իրեն անջատեց և՛ գծանկարչությունից, և՛ գրականությունից։

[1] Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962, с. 92.

ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՓՈԽԱԶԴԵՑՈՒԹՅԱՆ ՈՒ ՀԱՄԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՏԵՆԴԵՆՑԸ

Գեղարվեստական մշակույթի պատմության մեջ արվեստների տեսակների ճյուղավորման ու անհատական յուրահատկության բացահայտման հետ միասին ընթանում է նաև հանդիպական պրոցես. ինքնուրույն և անկրկնելի յուրատեսակություն ձեռք բերած արվեստների փոխազդեցության ու համադրության ուժեղացում։ Ընդ որում ավելանում է դրանց գեղարվեստական համադրության բազմազանությունը։ Դրանց պատմականորեն շարժուն տիպաբանության ուսումնասիրումը հրատապ է արվեստի ոչ թե դասակարգման, այլ դիալեկտիկական ձևաբանության կառուցման համար։

Համադրության հատուկ տեսակը՝ սինկրետիզմը, հին աշխարհի արվեստի գոյության ձևն էր։ Համադրության այդ ձևը բնութագրվում է որպես մշակույթի պատմական միասնական սկզբնածին բնից դեռևս չընձյուղված տարբեր արվեստների չմասնատված օրգանական միասնություն, մի մշակույթ, որն իր յուրաքանչյուր ֆենոմենում ընդգրկում էր ոչ միայն գեղարվեստական գործունեության տարբեր տեսակների սաղմերը, այլև գիտական, փիլիսոփայական, կրոնական ու բարոյական գիտակցության սաղմերը։

Արվեստների համադրության երկրորդ ձևը համատեղությունն է, որի դեպքում արվեստի մի տեսակը գերակշռում է նրա հետ համագործակցող մյուս տեսակի հանդեպ։ Նման փոխհարաբերություններն սկսեցին գոյանալ դեռևս Հին աշխարհի ճարտարապետության մեջ, որը փոխգործողության մեջ մտավ մոնումենտալ քանդակագործության, գեղանկարչության, խճանկարչության հետ։ Այդ համադրություններում գերակշռում է ճարտարապետությունը։ Երբեմն նույնիսկ գրականությունը մակագրության (բանաստեղծական հատվածի, գրական տեքստից մեջբերման և այլն) ձևով համատեղության հարաբերության մեջ է մտնում քանդակագործության հետ։ Հայտնի է նաև ճարտարապետության հետ երաժշտության համատեղության փոխազդեցության դեպք։ Բիրմայական մեհյաններից մեկում կախ են տրված

զանգակներ, որոնք կառույցի շուրջը ստեղծում են ամենաթեթև ու ամենանուրբ ղողանջի ալիծաթյա ամպ։

Միջնադարյան միստերիաներում ծագեց, իսկ XX դ. չեխական «Լատերնա-մագիկայում» կրկնվեց արվեստների համադրության դարձյալ մի ձև՝ դրանց կոլլաժային փոխազդեցությունը, տարբեր արվեստների առանձին տարրերի «սոսնձումը»։

Արվեստների համադրության չորրորդ ձևը նրանց համակեցությունն է, որի ժամանակ արվեստի տեսակներն իրավահավասար կերպով փոխազդում են, ձուլվելով մի ինչ-որ երրորդի մեջ։ Այսպես, XVIII—XIX դարերում մեծ զարգացում է ստանում օպերան, որը հանդես է գալիս որպես դրամայի և երաժշտության իրավահավասար փոխազդեցություն։ Էստրադան որպես արվեստ, ծնվում է XIX դարի վերջին ու XX դարում, հանդիսանալով գրականության, երաժշտության, բալետի, թատրոնի, կրկեսի և այլնի իրավահավասար փոխազդեցության արդյունք։ Էստրադան «խայտաբղետ» լսարանին ուղղված մասսայական տեսարան է, ուժեղացրած հետաքրքրաշարժ-զվարճալի նախասկզբով։ Էստրադան հանդիսատեսի վրա թողնում է այնքան միասնական առաձնահատուկ գեղագիտական ներգործություն, որ կարելի է խոսել մի շարք արվեստների իրավահավասար գոյակցությունից արվեստի նոր տեսակի առաջացման մասին։

Գեղարվեստական համադրության հինգերորդ ձևը՝ **վերառումը**, բնորոշվում է նրանով, որ մի արվեստը դառնում է մյուսի հիմքը, իր հիմնական տարրերով ուղղակիորեն չմասնակցելով գեղարվեստական արդյունքին, և առկա լինելով «վերառած» տեսքով։ Այդպիսին է, օրինակ, գրականության ու պարարվեստի փոխհարաբերությունը բալետում։ Բալետի գրական հիմքը (լիբրետոն, սյուժետային հենքը), անշուշտ, կարևոր է, սակայն գեղարվեստական արդյունքում բալետային ներկայացման մեջ, գրականությունը չի ներկայացված իր հիմնական տարրով՝ բառով։ Արվեստների համադրության այդ ձևը համեմատաբար ուշ զարգացավ՝ XVIII դարում։

Համադրության վեցերորդ տիպի՝ **համակենտրոնացման**, դեպքում մի արվեստն իր մեջ ներքաշում է մյուսին՝ մնալով ինքն իրենով և պահպանելով իր գեղարվեստական բնույթը։ Օրինակ, լուսանկարչությունն իր մեջ ներառում է գեղանկարչության ու գծանկարչության փորձը, չլուծվելով նրանց մեջ, կինոն՝ գեղանկարչության, գծանկարչության, թատրոնի, գրականության և այլնի փորձը։ Համադրության այս տիպը հատուկ է արվեստի համադրման հարուստ այնպիսի մի

տեսակի, ինչպիսին թատրոնն է, որը գեղարվեստական փոխգործողության մեջ է մտնում երաժշտության, գրականության, գեղանկարչության, ճարտարապետության, պարարվեստի, իսկ ավելի ուշ՝ լուսանկարչության, կինոյի և այլնի հետ։ Ընդ որում պահպանվում է թատրոնի սեփական անկրկնելի յուրահատկությունը։

Վերջապես, արվեստի համադրության յոթերորդ տիպը **վերահաղորդման լծորդումն** է, որի դեպքում արվեստի մի տեսակը դառնում է մյուսի հաղորդման միջոց։ Դա հատկապես բնորոշ է հեռուստատեսության, ինչպես նաև կինոյի և լուսանկարչության համար, որոնք ավելի կամ պակաս լրիվությամբ ու արդյունավետությամբ հաղորդում են թատրոնի, էստրադայի, բալետի և արվեստի այլ տեսակների արդյունքները։

Համակենտրոնացումն ու վերահաղորդման լծորդումը հատկապես նորագույն ժամանակի համար բնորոշ արվեստների համադրության ձևեր են։ Համադրության այդ ձևերը ծնվում են առավելապես XX դ. «տեխնիկական» արվեստների՝ կինոյի, հեռուստատեսության, լուսանկարչության, հիման վրա։

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԽՈՍՔԱՅԻՆ ՀԻՄՔՆ Է, ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՌԱՋԱՏԱՐ ՏԵՍԱԿԸ

Տեսականորեն անբավարար ճանաչված է մնում «գրականություն և արվեստ» լայնորեն տարածված ձևակերպումը։ Գրականությունն արվեստի տեսակներից մեկն է, ինչպես թատրոնը, քանդակագործությունը կամ պարարվեստը։ Բայց և այնպես ոչ ոք չի ասում, օրինակ, «թատրոն և արվեստ»։ Երևի, գրականությունը «հավասարների մեջ առաջինն» արվեստն է և մասամբ նույնիսկ ոչ բոլորովին կամ ոչ միայն արվեստ, եթե այն կարող է նման տարօրինակ կերպով առանձնացվել գեղարվեստական մշակույթի ընդհանուր կառուցվածքում։ Իսկ ինչպե՞ս են հարաբերակցվում գրականությունը և արվեստը։ Նրանց փոխհարաբերություններում ի՞նչն է պատմականորեն կայուն, սուբստանցիոնալ և ի՞նչն է անցողիկ։ Արդյոք գրականությունն ու արվեստը կազմո՞ւմ են որոշ օպոզիցիա, թե նրանք ինչ-որ մի միասնական ամբողջի անհրաժեշտ մասեր են։ Ի՞նչն է նրանցում ընդհանուր և ի՞նչն՝ առանձնահատուկ։ Այդ բոլոր հարցերը պրոբլեմների պարզագույններից առաջիններն են և ամենաբարդերից վերջիններն են արվեստի տեսակների և գեղարվեստական մշակույթի կառուցվածքի պրոբլեմում։

«Բնական» լեզվի, որից օգտվում է գրականությունը, համապարփակության, ամեն ինչ ընդգրկող, ամենաթափանց բնույթի, նրա սոցիալական զարգացածության և անվերջ ամեն ժամ ընդլայնվելու, հարստանալու, ժողովրդի կենսափորձի և սոցիալական պրակտիկայի նրա ամենօրյա կապվածության մեջ է գրականության համաընդգրկելիությունը, ամենաթափանցությունը: Նրա հզորությունն ու միաժամանակ սահմանափակությունը՝ նրա ամբողջ համապարփակությամբ հանդերձ, գրականությանը թույլ չեն տալիս իրենով լրացնելու գեղարվեստական մշակույթի ամբողջ ոլորտը: Լ. Ն. Տոլստոյը նշել է. «...ըստ էության չի կարելի նկարագրել մարդուն. բայց կարելի է նկարագրել, թե ինչպես է նա ինձ վրա ներգործել»[1]: Այլ կերպ ասած, պատկերավորման մեջ գրականությունը չի կարող մրցել գեղանկարչության հետ, նա ուրիշ խնդիրներ ու հնարավորություններ ունի:

Բառը գրականության արտահայտչական միջոցն ու մտածողական ձևն է, նրա պատկերավորության ծանոթ հիմքը: Նա իր բուն ակունքներում պարունակում է պատկերավորության տարրեր: Բնական լեզվի զարգացման բուն պատմական պրոցեսը հագեցրել է նրան պատկերավորությամբ և նախապատրաստել աշխարհի ասոցիատիվ, պատկերավոր ըմբռնման համար: Սկզբում եղել է բառը ... Այդպես է ասում Աստվածաշունչը Տիեզերքի ստեղծման մասին: Եթե այդ նախադասությունը պատրանքայնորեն է բացատրում աշխարհի ծագումը, ապա գրականության ստեղծած գեղարվեստական աշխարհը տեղի է ունեցել հենց այդպես. սկզբում եղել է բառը:

Գրողը գրականության շինանյութը հայթայթում է ոչ թե բնության պահեստանոցներում, այլ ժողովրդական հոգու խորքերում: Նա «լեզվաստեղծ ժողովրդի մոտ» «հնչեղ... ենթավարպետ է» (Վ. Մայակովսկի): Ի տարբերություն կավի, ներկի, կինոժապավենի և քանդակագործության, գեղանկարչության, կինոյի այլ շինանյութերի, գրականության շինանյութը ոչ միայն նախապես սոցիալականորեն մշակված, «մարդայնացած» (վերջինս կա նաև կավի, ներկի և այլնի մեջ) նյութն է, այլև նախապես սոցիալականորեն բեռնավորված բառ-նյութը: Բառի մեջ սոցիալական բովանդակություն է ամփոփված դեռևս այն բանից առաջ, երբ նա կանգնեց բառային որոշակի շարքում, ներգրավվեց գեղարվեստական կոնտեքստում և անկրկնելիորեն վերաիմաստավորվեց՝ ձեռք բերելով գեղարվեստական իմաստ գրական ստեղծագործություններում: Բառին արվեստի մեջ ազգակից է միայն երաժշտական հնչյունը, բայց այդ դեպքում այն ինքը թաքնված է բառի մեջ, կամ, ավելի ճիշտ, պատմականորեն ծագել է խոսքի ինտոնացիոն կառուցվածքի հիման վրա: Այսպիսով, որոշ իմաստով երաժշտությունն իր ծագումով նույնպես պարտական է գրականությանը:

Գրականությունը ոչ պակաս կարևոր է նաև մյուս արվեստների համար: Նրա խոսքային ձևում տեղի է ունենում շատ բանով ճարտարապետության տիպը որոշող գեղագիտական իդեալների ու կյանքի պատկերների ըմբռնումը: Դիցաբանական ու գրական սյուժեներն ու մոտիվներն ընկած են գեղանկարչության ու քանդակագործության, թատրոնի, բալետի, օպերայի, ծրագրային երաժշտության և ուրիշ շատ ստեղծագործությունների սյուժեի, կոմպոզիցիայի և գեղարվեստական կոնցեպցիայի հիմքում:

Այսպիսով, գեղարվեստական մշակույթն ստեղծվում է բանավորության հիման վրա, գրականությունը որոշակի (սիստեմակազմիչ) ազդեցություն է թողնում արվեստի բոլոր տեսակների վրա, նրա կոնտեքստում ընկալվում են մյուս արվեստներում ստեղծվող գեղարվեստական գերպարները: Արվեստի բոլոր տեսակների գեղարվեստական ընկալումը ենթադրում է որոշակի գրական կուլտուրա, կարդացածություն, պահանջում է գրական ենթահիմքը արվեստի տվյալ տեսակի առաջադրած գեղարվեստական տեքստի հետ «դնելու», բաղդատելու, հարաբերակցելու կարողություն: Որոշ հետազոտողներ, ընդունելով անցյալում գրականության որոշիչ նշանակությունը մյուս արվեստների համար, ենթադրում են, որ այժմ այդ դրությունն էականորեն փոխվել է: Կինոյի և հեռուստատեսության զարգացումը, իբր, տեսողական, այլ ոչ թե բանավոր ինֆորմացիան է դարձնում քանակապես գերազանցող և որակապես որոշիչ: Այսպես, տեխնիցիզմի արևմտյան քարոզիչներից մեկը՝ Մ. Մակլյուենը, մշակույթի պատմության մեջ տեսնում է նրա զարգացման երեք ժամանակաշրջան. առաջինում որոշիչ նշանակություն ունի անգիր բանավոր, երկրորդում՝ գրավոր բերանացի, երրորդում՝ տեսողական ինֆորմացիան: Իրոք, այժմ տեսողական ինֆորմացիայի դերը բամաթիվ անգամ մեծացել է: Սակայն առաջվա նման գրականությունը պահպանում է իր գեղարվեստական ամբողջ մշակույթի քանավոր, այդ թվում նաև տեսողական ենթահիմքի ամենաորոշիչ նշանակությունը:

Գրականության առարկան ընդլայնման տենդենց ունի: Այժմ նրա ոլորտում մտնում են և՛ բնության աշխարհը, և՛ հասարակական կյան-

[1] Толстой Л. Н. Собр. соч. В 20-ти т. М., 1965, т. 19. с. 69.

քը, և՛ անհատի հոգեկան վիճակը։ Գրականությունն իր տարբեր ժան
րերում ընդգրկում է այդ նյութը մե՛րթ գործողության դրամատիկական
վերարտադրության միջոցով, մե՛րթ իրադարձությունների մասին էպի
կական պատմության միջոցով, մե՛րթ մարդու ներքին աշխարհի լի
րիկական բացահայտման միջոցով։

ԱՐՎԵՍՏԻ ԱԿՏՈՒԱԼ ՏԵՍԱԿԸ ԵՎ ՆՐԱ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Արվեստի ակտուալ տեսակն առավել լրիվ է բավարարում իր դա-
րաշրջանի սոցիալ-գեղագիտական պահանջմունքները։ Այն պայմանա-
կանորեն փոփոխական է, որը պայմանավորված է այդ պահանջմունք-
ների, ինչպես նաև գեղարվեստական առաջադիմության վրա որոշակի
կերպով ազդող սոցիալական սուբյեկտի փոփոխություններով (նյու-
թական միջոցների առանձնացումն ու հոգևոր ուժերի կենտրոնացումը
գեղարվեստական մշակույթի այս կամ այն տեսակների և ռեգիոնների
զարգացման վրա)։ Հասարակական ուշադրության ուղղումն արվեստի
այս կամ այն տեսակների վրա ստեղծում է դրանց առավել զարգաց-
ման հնարավորություններ և նրանցում աճած սոցիալական պահանջ-
մունքների վկայությունն է։

Անտիկ հասարակությունում դեմոսի գեղագիտական ճաշակը, որն
արտահայտում էր ազատ քաղաքացիների գեղարվեստական պահանջ-
մունքները, գեղարվեստական զարգացման ղեկավար ուժն էր և որոշում էր
ակտուալ արվեստների առանձնացումը։ Այդ ճաշակը տարերային լայն
դրսևորման համար հնարավորություն ստացավ թատերական ներկա-
յացումների և նման այլ մասսայական գեղարվեստամշակութային գոր-
ծողությունների ժամանակ։ Անտիկ դեմոկրատիայի գեղարվեստական
պահանջմունքներն արվեստը կողմնորոշում էին դեպի մատչելիություն
և խթանում էին նրա այն տեսակների զարգացումը, որոնց գեղարվես-
տական ներգործությունն ուղղված էր պոլիսի բոլոր քաղաքացիներին։
Այդ պատճառով էլ այդ ժամանակաշրջանում առավել ինտենսիվ են
զարգանում ու ակտուալություն ձեռք բերում քանդակագործությունը,
թատրոնը և ճարտարապետությունը։

Միջին դարերում արվեստի զարգացումը որոշող սուբյեկտ է դառ-
նում եկեղեցին։ Անձի կողմնորոշումը դեպի երկնայինը, ոչերկրայի-

նը, վեհ-իդեալականը առավել լիակատար գեղարվեստական հ
պատասխանություն է գտնում տաճարային ճարտարապետությու
սրբանկարչության մեջ։ Զգտումը դեպի երկինք՝ տեսանելի նյութա
տարածական արտահայտություն է ձեռք բերում գոթական տա
ձևերում։ Ճարտարապետությունը դառնում է արվեստի այն տե
որն առաջին հերթին ապահովվում է նյութատեխնիկական միջոցն
որից զարգացումը խթանվում է։ Միջնադարյան գեղարվեստական
կույթի համակարգում ճարտարապետության ակտուալությունը ո
կանորեն հիմնավորվեց ու ամրապնդվեց այդ դարաշրջանի գե
տությամբ։ Այսպես, Ավգուստինոսն ընդգծում էր ճարտարապետու
առավելությունը գեղանկարչության հանդեպ, քանի որ վերջինս
պուն կապում է իրերին և հեռացնում արարչից»։ Տաճարային ճա
րապետությունը համադրության մեջ է մտնում գեղանկարչու
(սրբանկարչություն), երաժշտության (եկեղեցական երգեցողու
պատարագներ, բազմաձայն օրհներգեր) հետ։

Վերածնության դարաշրջանը ծնեց մեկենասության ինստիտ
արիստոկրատիայի կողմից արվեստի վարձահրավիրման ձևը։ Նր
վանավորությունն արվեստագետների ուշադրությունը սրում է
պարվեստների վրա։ Միջնադարի ճգնավորական աշխարհայացքի
ման ռենեսանսային պահանջն իր առավել լրիվ բավարարումն սա
գեղանկարչության ու քանդակագործության տեսողական, զգայա
րեն հրապուրիչ պատկերներում։

Կլասիցիզմի դարաշրջանում գեղարվեստական մշակույթի
վար ուժը դառնում է միապետությունը։ Նրա շահագրգռված ուշ
ջյան կենտրոնը տեղափոխվում է թատրոնի վրա, իսկ գեղարվ
կան մշակույթի զարգացման վրա ներգործելու ձևը դառնում է
ցիզմի նորմատիվ գեղագիտությունը։ Նրա պահանջները ձուլվ
գեղարվեստական նորմատիվներում, որոնք ուրույն կերպով
իմաստավորում են պալատի սոցիալ-քաղաքական դրույթներն ո
հանջմունքները։

Լուսավորության, սենտիմենտալիզմի, ռոմանտիզմի արվ
գեղարվեստական մշակույթի զարգացման վրա սոցիալական ազ
ջյան բնույթը բարդանում ու միջնորդավորվում է։ Նրա վերջ
սուբյեկտը դառնում է բուրժուազիան, բայց նրա շահերի ոլորտու
վեստի ընդգրկման ձևերը ձեռք են բերում նրբացածություն և
տաքեի վրա հոգևոր, աշխարհայացքային, փիլիսոփայագեղա

կան ազդեցության բնույթ, որը երբեմն զուգակցվում է տնտեսական հարկադրման հետ։ Սոցիալական ուշադրության կենտրոն են ընկնում գրականությունն ու թատրոնը, որոնք ընդունակ են առավել ուղղակիորեն արտահայտելու աշխարհայացքային գաղափարները։

Ռեալիստական արվեստը զարգանում է ամենալայն դեմոկրատական սոցիալական հիմքի վրա։ Նրա դրդիչը երրորդ դասն է, իսկ ավելի ուշ՝ երբեմն նաև գյուղացիությունն իր բոլոր ուժեղ ու թույլ կողմերով և հակասություններով։ Այսպես, գյուղացիության ազդեցությունը Լ. Ն. Տոլստոյի ստեղծագործության վրա խոր վերլուծության է ենթարկել Վ. Ի. Լենինը[1]։ Ռեալիստական արվեստի վրա սոցիալականորեն ուղղություն տվող ներգործության գլխավոր ձևը դառնում է գեղարվեստական քննադատությունը։ Գրականությունը ձեռք է բերում ակտուալություն։ Սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստն արտացոլում է պրոլետարիատի շահերը, իսկ ավելի ուշ՝ սոցիալիստական հասարակության համաժողովրդական շահերը։ Գեղարվեստական մշակույթի զարգացման ղեկավար ուժը դառնում է կոմունիստական կուսակցությունը։ Արվեստի վրա նրա ուղղություն տվող ներգործության ձևերը բազմազան են. գեղարվեստական մտավորականության և ամենից առաջ ստեղծագործական երիտասարդության կոմունիստական դաստիարակությունը, արվեստի զարգացման մասին պետության հոգատարությունը, սոցիալականորեն արժեքավոր տենդենցների բարոյական ու նյութական խրախուսանքը, գեղարվեստական քննադատության ներգործությունը։ Հիմնական հետաքրքրությունը կենտրոնացվում է արվեստի ամենամասսայական տեսակների՝ գրականության, կինոյի և ավելի ուշ՝ հեռուստատեսության վրա։ Արվեստագետներն իրենց ստեղծագործության մեջ գիտակցաբար ու հետևողականորեն անցկացնում են կոմունիստական կուսակցության սկզբունքները։

Այսպիսով, սոցիալական շահերի կենտրոնում տարբեր դարաշրջաններում արվեստի տարբեր տեսակներ են գտնվել։ Դարաշրջանից դարաշրջան փոխվել են գեղարվեստական մշակույթը վարձահրավիրող սոցիալական սուբյեկտը, և այդ մշակույթի կարգավորման ձևերը։ Համապատասխանորեն փոխվել է նաև արվեստի ակտուալ տեսակը, որն առավել լրիվ է բավարարում իր դարաշրջանի սոցիալ-գեղարվեստական պահանջմունքները։

1 Տե՛ս Վ. Ի. Լենին, նշվ., հ. 17. նույն տեղը, հ. 20։

ԱՐՎԵՍՏԻ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՑԻՉԱԿԱՆ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ ԵՎ ԴՐԱՆՑ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԴԻՆԱՄԻԿԱ

Գեղարվեստական մշակույթը հաղորդվում է ինչպես «հորիզոնական» (ավյալ հասարակության և յուրաքանչյուր կոնկրետ դարաշրջանակներում), այնպես էլ «ուղղահայաց»՝ հաջորդ դարաշրջաններին ու մարդկանց սերունդներին։ Արվեստի այն տեսակը, որն առավել լրիվ է կատարում պատմական փոխհաղորդման դեր, կոչվում է ներկայացուցչական։ Արվեստի տեսակի ներկայացուցչականությունը որոշվում ժամանակակից գեղարվեստական մշակույթի էությունն առավել լրիվ արտահայտելու և հասարակական զարգացման հաջորդ փուլերին հաղորդելու նրա ընդունակությունով։ Աշխարհը փոփոխվում է, և «կուլտուրական նոր որակը» էլ ավելի նույնականորեն է հաղորդում գեղարվեստական մշակույթի մյուս տեսակը՝ տեղի է ունենում արվեստի ներկայացուցչական տեսակի հերթափոխություն։ Արվեստի տեսակ ներկայացուցչական ֆունկցիան ապահովում է մշակութային ավանդույթների անընդհատությունը և նպաստում է պատմական նոր դարաշրջանի կուլտուրական ինքնագիտակցության լինելությանն ու ձևավորմանը։ Արվեստի տեսակները ոչ միայն պատկերավոր կերպով արտացոլում իրականությունը և մարդկային գործունեության պրակտիկան, այլև գեղարվեստորեն վերարտադրում են անհատի կոնկրետ պատմական էությունը։ Գեղարվեստական ստեղծագործությունը մասնավորում է իր մարդկային հատկությունները, և այն չափով, ինչ չափով այդ ցուցադրումն ըմբռնում է տվյալ սոցիոկուլտուրական իրադրության համար պատմականորեն առավել բնորոշը, կարելի է խոսել այս կամ այն տեսակի ներկայացուցչականության մասին։

Յուրաքանչյուր նոր դարաշրջան անցյալի գեղարվեստական մշակույթում փորձում է տեսնել արվեստի ներկայացուցչական տեսակ ակտուալի մեջ։ Երբեմն նման համընկնումը լինում է ռեալություն (բրինձակ, անտիկ քանդակագործությունը)։ Սակայն միշտ չէ, որ արվեստի այն տեսակը, որն առավել լրիվ է ներկայացնում իր դարաշրջանը հաջորդ ժամանակաշրջաններում (ներկայացուցչականություն), հանդիպում է արվեստի այն տեսակի հետ, որն իր ժամանակին առավել հանրամատչելի ու առավել ինտենսիվ է գործել նաև իր հասարակության մեջ (ակտուալություն)։ Կլասիցիզմի թատրոնն իր դարաշրջանի ակտուալ արվեստն էր։ Այն գտնվում է Ն. Բուալոյի գեղագիտության ազդեցության կենտրոնում. նրա վրա են կենտրոնացված պալատի գ

գարվեստական հետաքրքրությունները։ Այն առավել լրիվ է բավարարում հասարակության գեղարվեստական պահանջմունքները։ Սակայն կլասիցիզմի դարաշրջանի մասին առավել լրիվ պատկերացում է տալիս ոչ թե թատրոնը, այլ գրականությունը, քանի որ թատերական ստեղծագործությունը՝ ներկայացումը, չունի ուղղակի ժամանակավոր պահպանման և համապատասխան պատմական կոնսերվացման հնարավորություն։ Մեր ժամանակի արվեստի ակտուալ, առավել մասսայական տեսակը հեռուստատեսությունն է։ Սակայն նա դեռ չի ստեղծում այնպիսի կլասիկա, որն ընդունակ լիներ հաջորդ սերունդներին հաղորդելու մշակույթի ոգին, մեր դարաշրջանի էությունը։ Ներկայացուցչական այդ ֆունկցիան առավել լրիվ են կատարում կինոն, լուսանկարչությունը և գրականությունը։

Արվեստի տեսակի ներկայացուցչականությունը ենթադրում է նրա շրջանակներում դասական գեղարվեստական օրինակների ստեղծում, որովհետև միայն դրանք են պահպանում նշանակությունը նոր դարաշրջանի համար և պատմական «ուղղահայացով» հաղորդում են իր ժամանակի ոգին ու իր մշակույթի էությունը։ Գեղարվեստական ստեղծագործության համամարդկային կարևորությունը՝ նրա խորքային էության համապատասխանող որակը, իրականացվում է արվեստի ներկայացուցչականության մեջ։

ՏԵԽՆԻԿԱՅԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԻ ՓՈԽԱԶԴԵՑՈՒԹՅԱՆ ՀԵՌԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

Տեխնիկայի և մասսայական հաղորդակցության միջոցների զարգացման ընթացում է գեղագիտական պահանջմունքների անմիջական ազդեցության տակ։ Հեռուստատեսությունը, օրինակ, առաջացել է համանակակից կյանքի փաստերն ու իրադարձությունները հրատապորեն և փաստագրականորեն-ակնառու, ռեալ-նույնական և գաղափարականորեն, նպատակաուղղված գեղարվեստորեն մշակելու պահանջից։ Թեև հեռուստատեսությունը սոցիալական շատ պահանջմունքներ է բավարարում, նրա ծննդյան խթանն են հատկապես դրանք։ Սակայն, նայած հեռուստատեսային պատկերման կատարելագործմանը (կադրի հստակության ու մեծության աճը, գույնի երևալն ու բարելավումը), լույս արձակող էկրանի արդի տեխնիկական վիճակը դեռևս չի բավարարում այն պահանջները, որոնք դրան ծնող խթանն էին։ Այսօր հեռուստապատկերումը դեռևս լիովին նույնական չէ իրականությանը. բացակայում է ծավալայնությունը։ Հեռուստատեսությունը կյանքի կոչող գեղագիտական պահանջմունքները շարունակեցին իրենց ազդեցությունը նրա զարգացման վրա, խթանեցին գույնի ծնունդը (իրականության կադրի համապատասխանության նոր աստիճան) և այժմ խթանում են ծավալային գունավոր հեռուստապատկերման զարգացումը։ Ընդ որում դրա ստեղծման տեխնիկական սկզբունքներն արդեն գտնված են։ Դա ամբողջականությունն է ստերեոֆոնիայի հետ զուգակցված։ Բանն այդ սկզբունքների մարմնացումն է։

Իսկ ի՞նչ է տալու ամբողջագրական հեռուստատեսությունը գեղարվեստական մշակույթին։ Նախ և առաջ նրա ամբողջ շերտն իր նույնանուն վերահաղորդման համար կարիք ունի ծավալային կադրի՝ քանդակագործություն, ճարտարապետություն, թատրոն։ Գեղանկարչությունը հեռանկարը կառուցում է հարթության վրա և այդ պատճառով վերահաղորդման ժամանակ կորցնում է ոչ թե ծավալային կադրի բացակայությունից, այլ գույնի անկատարելությունից։ Իսկ քանդակագործությունը, ճարտարապետությունը և թատրոնը շատ բան են կորցնում մասնակերեսային հեռուստահաղորդումից։ Արվեստի այդ տեսակներին ծավալային հեռուստատեսությունն ավելի ճշգրիտ վերահաղորդման հնարավորություն և կոնսերվացման նոր եղանակ կտա։ Վարշավայի Ստարե մյաստի և Թագավորական ամրոցի Պետրոպալատի պատերազմից խորտակված եզակի կառույցների վերականգնումը շատ բանով կհեշտացվեր, եթե հնարավորություն լիներ դիմելու նրանց մասին պահպանված ամբողջագրական հեռուստաինֆորմացիայի։ Գայթակղիչ է նաև յուրաքանչյուր մարդու համար իրականին մոտ հեռուստաուղևորություն կատարելու գաղափարը հնարավորությունը Մոսկվայի, Փարիզի, Հռոմի փողոցներով ու հրապարակներով։ Ուրիշ ժողովուրդների արվեստի ազգային հուշարձաններին նման հաղորդակցումը գեղագիտական ընկալման և համաշխարհային մշակույթի յուրացման վիթխարի հնարավորություններ է բացում։

Ստերեոհեռուստատեսությունը մեծ հնարավորություններ է բացում երաժշտության ու թատրոնի առջև։ Այդ արվեստներն իրենց հեռուստապատկերմամբ կմոտենան համերգային դահլիճում կամ թատրոնում ավանդութային ընկալման իրադրությանը։ Նույնական ընկալման համար մնում է վերջին (տեխնիկապես էլ հաղթահարելի) խոչընդոտը՝ հեռուստահաղորդման մեջ հետադարձ կապի բացակայությունը։

Ամբողջագրական հեռուստատեսությունն ուժեղացնում է ուղղակի հաղորդման ժամանակ «ներկա լինելու» տպավորությունը։ Եվ այն ժամանակ նույնիսկ ոչ միայն բուն իմաստով գեղարվեստական, այլև

հրապարակախոսական ու զուտ ինֆորմատիվ ծրագրերը ձեռք կբերեն դեղադիտական ներդործության բնույթ։

Սակայն ռեալության հեռուստապատկերման համապատասխանության ավելացումն իր հետևանքներով հակասական է։ Դրական կողմն է՝ «ներկայության», դիտողի «ընդգրկվածության», փաստագրականության, հաղորդումների համոզչության և դրանց գաղափարա-գեղադիտական տպավորության ուժեղացումը. բացասական հետևանքը պատկերման մերձեցումն անտարակուսելի ռեալության ստատուսին, առաջ կբերի ամեն մի արվեստին հատուկ պայմանականության խախտում։ Ռեալության հեռուստապատկերման համապատասխանությունը բարձր աստիճանն ընդունակ է առաջ բերելու նրա փոխարինման այնքան ուժեղ տպավորություն, որ դիտողը կունենա աշխարհի իրադարձություններին ներկա գտնվելու և մասնակցության պատրանքային զգացում, ընդ որում մնալով բացարձակապես պասսիվ։ Կառաջանա հայեցողականության, դիտողի քաղաքացիական պոտենցիալի նվազեցման վտանգ, դիտող, որն իր ամբողջ ակտիվությունը կկարողանա իրացնել հեռուստատեսության հաղորդած պատրանքային ռեալության պայմաններում կենսական իրադրություն «խաղալու» մեջ։ Միաժամանակ առաջանում է նաև դիտողի «ուղղակի» ոչ թե կյանքին, այլ նրա պատկերմանն ուղղված ակտիվության հակադիր վտանգ։

Միայն իսկական-գեղարվեստական ներգործությունը կարող է դիտողի մոտ առաջ բերել բարոյագեղագիտական վերապրում և փիլիսոփայաաշխարհայացքային խորհրդածություն, որոնք ծնում են ոչ թե բեմական իրադարձություններին, այլ կենսական իրադրություններին ուղղված ակտիվություն։ Դրանից հետևում է, որ հեռուստահաղորդման նատուրալիզացիան պետք է ղուգակցվի արվեստին հատուկ պայմանական մոմենտների ուժեղացման հետ։ Այստեղ մեծ դեր կարող են խաղալ բանավոր միջոցները։ Հենց խոսքն է ընդունակ վերականգնել ու կերտել պայմանականության անհրաժեշտ չափն անպայմանական-ծավալային պատկերման մեջ։ Ուստի, հավանորեն, ապագայում հեռուստատեսության մեջ նրան է պատկանելու նոր վիթխարի դեր։ Այդ առումով Մ. Մակլյուենի գուշակությունն ապագա «տեսողական» քաղաքակրթության մասին սխալ է։ Հեռուստատեսության զարգացման շնորհիվ մարդու կյանքում տեսողական պատկերների դերի ուժեղացումն ավելի ու ավելի կհավասարակշռվի բանավոր նախասկզբով։ Այլ կերպ ասած, ամբողջագրական հեռուստատեսության երևան գալով կառաջանա հեռուստատեսության ու գրականության նոր համադրության, որի առաջատար նշանակությունն ապագայում արվեստի մյուս տեսակների նկատմամբ դարձյալ կուժեղանա։

Գրամոֆոնային գրանցման առաջացումը երաժշտության պատմության մեջ որակական բևեռում էր, որի հետևանքները դեռևս լրիվ չափով չեն բացահայտվել։ Գրամոֆոնային գրանցումը երաժշտական կուլտուրայի պատմության մեջ առաջին անգամ ստեղծեց գեղարվեստական հնչուն ստեղծագործության տիրաժավորման ու կոնսերվացման հնարավորություններ։ Դա ունի իր հետևանքը՝ կոմպոզիտորի և ունկնդրի միջև միջնորդավորող նոր օղակի երևան գալը։ Ավելի վաղ գոյություն ունեցած միջնորդավորող օղակին՝ կատարողին, ավելացավ դարձյալ մեկը՝ ձայնապնակը, մագնիտաժապավենը, որոնք ֆիքսացնում ու վերարտադրում են կատարվող ստեղծագործությունը։

Կատարման բուն բնույթը փոխվում է գրամոֆոնային սկավառակների վրա գրանցելիս։ Նոր միջնորդավորող օղակից բացի կատարողն ստիպված է հաշվի առնել նաև այնպիսի գործոններ, ինչպիսիք են ունկնդիրների հետ անմիջական շփման բացակայությունը, կատարման բնույթի «միջակացումը», որն առաջանում է դեպի մասսայական ունկնդիրը կողմնորոշումից։ Գրամոֆոնային սկավառակները, միկրոֆոնը, մագնիտաֆոնը ստեղծեցին երաժշտական կատարման ու նվագակցման բնույթում մի շարք տենդենցներ. անմիջականորեն մինչև «անտեսանելի» լսարանին «բղավելով հասցնելու» ձգտումը գեղարվեստական պարզեցման ու ձայնի բարձրացման միջոցով. պոպ-արտիստական տենդենցը. «անձայն» վոկալի երևան գալը. տեքստի պարզեցումը հանրանելը. «անձայն» մասշելի երաժշտության մեջ, որը հղի է գեհենկացումով։

Գրամոֆոնային սկավառակի դարում այդ պրոցեսները չեն կարող չանդրադառնալ նաև երաժշտական կլասիկայի վրա։ Ամենից առաջ ընդլայնվել է դասական երաժշտության լսարանը, այն զրկվել է էլիտարության լուսապսակից։ Գրամոֆոնային սկավառակների և ձայնի գրանցման մյուս ձևերն առաջ բերեցին երաժշտական կլասիկայի կատարողականության դեմոկրատացում, լայն հնարավորություններ բացին նրա մասսայականացման համար։

Գրամոֆոնային սկավառակներն ու ֆոնոկուլտուրան դարձան արդի գեղարվեստական մշակույթի բաղկացուցիչ մասը, ներխուժեցին ազատ ժամանակի մեջ, որն հատկապես էական է ազատ ժամանակի աճման կապակցությամբ։

Գրամոֆոնային սկավառակները որպես մասսայական հաղորդակցման միջոց համանմանություն ունեն այնպիսի տեսալսողական

միջոցների հետ, ինչպիսիք են կինոն ու հեռուստատեսությունը: Երաժշտության ֆիքսացումը, տիրաժավորումը և կոնսերվացումը հանգեցրին արվեստի այլ տեսակների (կինո, թատրոն, հեռուստատեսություն) հետ երաժշտության փոխգործողության ու համադրության նոր ասպեկտների ի հայտ գալուն: Այդ առումով ֆիքսացնող ֆոնոկուլտուրան զարգացման մեծ հնարավորություններ ու հեռանկարներ ունի ոչ. նրաժշտական ուղղությամբ՝ ասմունքողների, թատերական ներկայացումների, գրական կոմպոզիցիաների և այլնի գրանցումը: Այդ հնարավորությունները մասամբ արդեն ակտիվորեն օգտագործվում են: Ֆիքսացված ֆոնոկուլտուրան հաստատուն կերպով մտնում է ժամանակակից կենցաղը՝ ֆիզիկական լիցք, հնքիաթ երեխաների համար, օտար լեզվի դասեր գրամոֆոնային սկավառակների վրա:

Ձայնապնակների հետագա բարելավումն ու տեխնիկական բնութագրերի ընդլայնումը (ձայնագրանցումների կատարելագործումը, հաճախականության դիապազոնի ընդլայնումը, երկարանվագ ձայնապնակների երևան գալը, ձայնապնակների թեմատիկ հավաքածուների և այլն) տանում են դեպի դրանց գեղարվեստագեղագիտական հնարավորությունների մեծացում ու ընդլայնում: Երևան են գալիս ամբողջ օպերաների, բալետների, սիմֆոնիկ մեծ ստեղծագործությունների, համերգների և այլնի գրանցումներ: Ձայնի ֆիքսացման տեխնիկական հնարավորությունների բարելավումը ծնեց ստերեոֆոնիա, ձայնային տարածություն: Դրա հետ միաժամանակ ընդլայնվում են գունավոր երաժշտության հնարավորությունները:

Գեղարվեստական մշակույթի պատմական «ուղղահայացի» առումով վիթխարի է գրամոֆոնային սկավառակների ընդհանուր կուլտուրական նշանակությունը, դրանք թույլ են տալիս ապագա սերունդների համար պրոշմել երաժշտական հանճարեղ կատարողներին: Ընդ որում ծագեցին տեխնիկական նոր ու կարևոր մշակութագեղագիտական խնդիր ու հնռանկար. Ֆ. Ի. Շալյապինի, Է. Կարուզոյի և ուրիշ մեծ երաժիշտների մենագրանցումների ստերևոհնչման «վերականգնումը», որոնք ձայնապնակների վրա գրանցվել են ստերևոֆոնային հնչյունի ֆիքսացման հայտնագործությունից առաջ:

Մեծ է գրամոֆոնային սկավառակների համակուլտուրական նշանակությունը նաև գեղարվեստական մշակույթի «հորիզոնականի» առումով: Դրանք թույլ են տալիս լավագույն երաժշտությունը լավագույն կատարմամբ հասցնել մինչև աշխարհի հեռավոր անկյունները: Գրամոֆոնային գրանցումն ընդարձակում է անձի գեղագիտական դաստիարակության հնարավորությունները:

Գեղագիտությունը գեղարվեստական իաղորդակցության տեսություն է, արվեստի նշանագիտությունն ու կուլտուրաբանությունը

Գիտություն գեղարվեստական գործունեության արգասիքների փոխհաղորդման մասին, նրա նշանային համակարգերի ու մշակութային իմաստի մասին

1

ԱՐՎԵՍՏԸ ՈՐՊԵՍ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՂՈՐԴԱԿՑՈՒՄ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՂՈՐԴԱԿՑՄԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔՆԵՐՆ ՈՒ ՏԻՊԵՐԸ

Ա. Ն. Տոլստոյը մի անգամ նկարագրել է այսպիսի մի երևակայական իրադրություն. «Ձեզ, գրողիդ, բախտը նետել է մի անմարդաբնակ կղզի: Ծնթադրենք, դուք համոզված եք, որ մինչև ձեր օրերի վերջը չեք տեսնելու մարդկային էակի և այն, ինչ դուք թողնում եք աշխարհին, երբեք լույս չի տեսնելու: Դուք կգրե՞ք արդյոք վեպեր, պրամաներ, բանաստեղծություններ: Իհարկե, ոչ... Ստեղծագործական հոսքի համար հարկավոր է երկրորդ բևեռ՝ ուշադրություն դարձնող, ապրումակցող՝ ընթերցողների շրջան, դասակարգ, ժողովուրդ, մարդկություն»[1]: Գեղարվեստական հաղորդակցման շատ էական կողմեր բա-

[1] **Толстой А. Н.** Собр. соч. В 10-ти т. М., 1961, т. 10, с. 63.

Գեղարվեստական հաղորդակցումը ընթերցողի ու յուրացնողի ինտելեկտուալ-ստեղծագործական փոխկապակցության իրականացումն է, վերջինիս աշխարհի նկատմամբ որոշակի հարաբերություն, գեղարվեստական կոնցեպցիա, արժեքային կայուն կողմնորոշումներ պարունակող գեղարվեստական ինֆորմացիայի հաղորդում: *Այդ հաղորդման միջնորդավորող օղակը* գեղարվեստական ստեղծագործությունն է, *իսկ կատարողական արվեստներում (երաժշտություն կամ թատրոն) նաև կատարողը: Գեղարվեստական հաղորդակցման ընթացքում հասցեագրողի (արվեստագետի) մոտ ծագում է հարաբերությունների երեք տիպ. հեղինակ-իրականություն. հեղինակ-յուրացնող, հեղինակ-գեղարվեստական պրոցես: Գեղարվեստական հաղորդակցման էական օղակներից ու կողմերից յուրաքանչյուրն ուսումնասիրում է մի հատուկ դիսցիպլին:*

1. Գեղարվեստական հաղորդակցումն սկսվում է գեղարվեստական տեքստի ստեղծման և լսարանի վրա նրա հետագա ազդեցության ստեղծագործական պրոցեսից: Այդ պատճառով գեղարվեստական հաղորդակցման ուսումնասիրումը կենսագործվում է հոգևոր մեխանիզմների քննումով, որոնք ապահովում են. երկի մտահղացման, մարմնավորման և ստեղծման ստեղծագործական պրոցեսը, գեղարվեստական ստեղծագործությունների հոգևոր յուրացումը: Այդ պրոբլեմներն ուսումնասիրում է արվեստի հոգեբանությունը:

2. Ստեղծագործական պրոցեսն ավարտվում է գեղարվեստական տեքստի ստեղծումով, որն այնուհետև ընկալվում է յուրացնողի կողմից: Ընդ որում գեղարվեստական միտքն արվեստի տվյալ տեսակի լեզվի օգնությամբ ծածկագրվում, կոդավորվում է: Արվեստագետի կոդավորված միտքը կուտակվում է նշանային որոշակի համակարգում, որը և կապում է երկի տեքստը: Յուրացնողի կողմից տեքստի ընկալման ժամանակ տեղի է ունենում նշանային համակարգի վերծանումը (ապակոդավորումը) և հաղորդման ընկալումը: Պրոցեսի այդ բոլոր ասպեկտներն ուսումնասիրում է արվեստի նշանագիտությունը:

3. Գեղարվեստական տեքստի ստեղծումն ու նրա յուրացնողի հետագա ընկալումն իրենցից ներկայացնում են գեղարվեստական ինֆորմացիայի հաղորդում, որն ուսումնասիրում է գեղարվեստական ինֆորմացիայի տեսությունը:

4. Գեղարվեստական հաղորդակցման էական օղակը գեղարվեստական ընկալումն է: Այդ օղակն ուսումնասիրում է գեղարվեստական յուրացման տեսությունը, որը քննում է ընկալման պսիխոֆիզիկական

ու գեղագիտական մեխանիզմները (նույնականացում, սինեստեզիա, գեղարվեստական ներշնչում, ռեպրեզենտատիվ հաճույք և այլն):

3. Գեղարվեստական հաղորդակցումն իրականացվում է գեղարվեստական ստեղծագործության իմաստի ըմբռնման միջոցով, նրա ընթերցումը պատմության, սոցիալական ռեալության, գեղարվեստական մշակույթի, հասարակական կարծրի կոնտեքստում: Գեղարվեստական հաղորդակցման այդ ասպեկտը ենթադրում է ըմբռնել. հեղինակին՝ պատկերած պատմական ռեալությունը. յուրացնողին՝ ժամանակակից ռեալությունը. հեղինակին (նրա անձը). այն, ինչ նա ուզում էր ասել, և այն, ինչ նա ասել է. գեղարվեստական տեքստի իմաստը, նրանում եղած մութ տեղերը (դրանց պարզաբանումը). մշակույթի ոգին, որն արտահայտված է տեքստում, ստեղծագործության գեղարվեստական կոնցեպցիան: Ըմռնման տեսությունը մշակում է հերմենևտիկան:

6. Գեղարվեստական հաղորդակցումն ընդգրկում է գեղարվեստական ստեղծագործության ոչ միայն իմաստը, այլև նրա արժեքը: Վերջինս իրեն բացահայտում է որպես մարդկության համար ստեղծագործության նշանակություն, ինչպես նաև որպես տեխնիկական միջոցներին ու արվեստի նորմաներին տիրապետելու հեղինակային աղատություն (վարպետություն), որպես ստեղծագործության մատուցման մարմնավորման ազատություն: Այդ բոլոր ասպեկտները բացահայտում է արժեքաբանությունը (արժեքի տեսությունը) և դրա վրա հենվող ստեղծագործության արժեքային վերլուծությունը:

7. Գեղարվեստական հաղորդակցման ընդհանուր պրոցեսը որպես ստեղծագործության միջոցով հասցեագրի (արվեստագետի) և հասցեատիրոջ (հասարակության) փոխգործողություն քննում է հաղորդակցման տեսությունը:

8. Եթե յուրացնողի դերում հանդես է գալիս մասսան, իսկ գեղարվեստական ստեղծագործությունը հասնում է նրան հաղորդակցական ուղու և ժամանակակից միջոցներով, որոնք ապահովում են աշխարհագրականորեն (տարածության մեջ) լայն ու պատմականորեն (ժամանակի մեջ) հնարավոր փոխհաղորդում, ապա այդ պրոցեսը դառնում է մասսայական հաղորդակցման տեսության ուսումնասիրության օբյեկտ:

Սկզբունքային տարբերություն գոյություն ունի երկի գեղարվեստական ընկալման միջև ընթերցման (գրականություն), ներկայացումը (թատրոն) դիտելու, հեռուստա- և կինոէկրանացման ու ռադիոբեմադրության միջոցով, այսինքն՝ մասսայական հաղորդակցման միջոցների օգնությամբ կատարվող փոխհաղորդման միջոցով: Նման դեպ-

քերում գեղարվեստական միտքն ստացվում է ոչ միայն ուրիշ գեղա
վեստական միջոցներով, ուրիշ լեզվով արտահայտված, այլև իմաստա
բանորեն այլ։ Արվեստի տարբեր տեսակների տարբեր ռեպոնանսը
կարող ծառայել իբրև դրանց մեծ կամ փոքր արժեքի վկայություն։ Ա
վեստի յուրաքանչյուր տեսակ ծնում է գեղարվեստական յուրացման
տիպը, որի կանալով ընթանում է յուրահատուկ ներգործությունն անձ
վրա, և որը չի փոխարինվում գեղարվեստական ընկալման ոչ
ուրիշ տիպով։ Այսպես, չնայած գրական երկերի հետևատա- և ռադի
բեմադրությունների էկրանացումների ստեղծմանը, դրանց ընթերցում
մնում է գեղարվեստական ոչ մի այլ տպավորությամբ չփոխարինվող

Ընթերցման ուժեղ կողմերը որպես գեղարվեստական յուրացմա
տիպ բացատրվում են նաև ընթերցողի փորձը յուրացման մեջ ներքա
շելու ակտիվությամբ, և՛ բազմադարյան ավանդույթի վրա հենվելով
և՛ բանավոր պատկերավորության ու ընթերցողի երևակայությանն ուղղ
ված արտահայտչական միջոցների գործունեությամբ ու մշակույթի
ազգային բնույթի հետ ունեցած կապով, և՛ ամբողջ մշակույթի համա
գրականության հիմնարար նշանակությամբ (բառի շնորհիվ), և՛ բնա
կան լեզվի վրա բանավոր արվեստի հետադարձ հարստացնող ազդե
ցությամբ։ Ընթերցումը հենվում է գեղարվեստական խոսքի ալաստի
ու դաղափարական վիթխարի պոտենցիալի վրա, այլալեղու ազգայի
մշակույթի թարգմանության ու շփման հնարավորությունների ու պատ
մական փորձի վրա։ Ընթերցման կողմն է կանգնած համաշխարհային
արժեքների գեղարվեստամշակութային ամենահարուստ ֆոնդը, արժեք
ներ, որոնք ստեղծվել են Հոմերոսի, Դանթեի, Շեքսպիրի, Տոլստո
յի, Դոստոևսկու հանճարով, և գեղարվեստական գրականության ըն
դունակությունը՝ ճկուն և ուղղակիորեն կապվելու փիլիսոփայության
բարոյախոսության, հասարակական գիտակցության մյուս ձևերի հետ
Վերջապես, ընթերցումը պահանջում է ինտելեկտուալ մեծ ջանքեր ո
համապատասխանորեն ունի գեղոնիստական բարձր էֆեկտ։ Այսպես
գրականությունն իր իսկական տեսքով անձի վրա թողնում է ոչ թե
«խճանկարային», ոչ թե ձեռնածուական, այլ աշխարհայացքային ազ
դեցություն։

Տեսական-ինֆորմատիվ գեղագիտությունը (Մ. Բենզե, Գ. Ֆրանկ
Ա. Մոլ) ինֆորմացիան բաժանում է երկու տիպի. իմաստաբանական
և գեղագիտական։ Իմաստաբանական (օրինակ, գիտական) ինֆորմա
ցիան շեշտը դնում է իմաստի, փաստերի փորձի հաղորդման վրա, իսկ
գեղագիտականը՝ գնահատականների, հարաբերությունների փորձի հա

ղորդման վրա։ Գեղագիտական ինֆորմացիան ավելի ընկալունակ է
արգելքների նկատմամբ, անհանդուրժող է օտարածին տարրերի հան
դեպ, քան իմաստաբանականը։ Այսպես, եթե գիտական տեքստը կա
րելի է ուրիշ բառերով վերապատմել առանց մեծ կորուստների, կամ
անգամ նույնականորեն արտահայտել մաթեմատիկայի լեզվով, գե
ղարվեստական տեքստը նման ձևով վերապատմելու կամ այլ միջոց
ներով արտահայտելու դեպքում ավերվում է։ Բացի այդ, գեղագիտա
կան ինֆորմացիան իմաստաբանականից տարբերվում է կողի ոչ
ստանդարտությամբ «լիառատությամբ» (օրինակ, գեղարվեստական
միտքը թատրոնում հաղորդվում է միմյանց կրկնող մի քանի սիստեմ
ներով), սկզբունքային յուրօրինակությամբ։

Մ. Բենզեի և նրա հետևորդների կարծիքով, գեղագիտական ինֆոր
մացիան բնորոշվում է «առանց նշանակության նշանի հիման վրա»
կեցությամբ։ Այլ կերպ ասած, գեղարվեստական լեզվի նշանները հա
ղորդում են իմաստը, բայց զուրկ են առարկայական նշանակությունից,
այսինքն՝ կրում են անօգտակար ինֆորմացիա, որը չի համապատաս
խանում գործնական նպատակին։ Մ. Բենզեի ավյալ դատողությունն
արվեստի՝ որպես արտաքին նպատակից զուրկ արդյունավետ երևակա
յության խաղի մասին, հաղորդում է կանտյան հին գաղափարը տեսա
կան-ինֆորմատիվ գեղագիտության տերմիններով։ Այդ գաղափարի
հետ չի կարելի համաձայնել, որովհետև գեղարվեստական ինֆորմացիան
ունի ոչ միայն իմաստ, այլև առարկայական նշանակություն՝ գեղար
վեստական արժեք որպես արժեքականություն մարդկության համար։

Ինֆորմատիվ գեղագիտությունը հետևյալ կերպ է բնութագրում
գեղարվեստական ստեղծագործության գոյության պայմանները։ Մինի
մում-պայմանները որոշում են նրա ֆիզիկական կեցությունը. մատե
րիականությունը (առարկայական մարմնավորվածությունը), հաղոր
դակցականությունը (գործառությունը որպես ինֆորմացիայի հաղոր
դիչ), կատարվածությունը («արհեստականություն», ձեռակերտություն,
մարդու գործունեության արդյունք)։ Մաքսիմում պայմաններն ապա
հովում են ստեղծագործության գեղագիտական ռեալությունը, նշա
նայնությունը (տվյալ առարկայով մյուս առարկան փոխարինելը),
կարգավորվածությունը (իմաստին հնթարկելը, կառուցվածքի կազմա
կերպվածությունը), անորոշությունը (իմաստի զանազան մեկնաբա
նությունների հնարավորությունը), արժեքը (առարկայական նշանակու
թյան համատարած լայնությունը, մարդկության հետ համապատասխա
նությունը)։

Գեղարվեստական ստեղծագործության քննումը միայն տեսական ինֆորմատիվ տեսանկյունով միակողմանի է լուսաբանում արվեստի հաղորդակցական ֆունկցիան, մի կողմ թողնելով նրա մյուս կարևոր ֆունկցիաները։ Դրա հետ միասին տեսական-ինֆորմատիվ մոտեցումը նրա չափավոր կիրառման դեպքում նրանն է հանում գեղագիտության գիտական կարևոր խնդիրը՝ գեղարվեստական հաղորդակցման տեսության ստեղծումը։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԸ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՂՈՐԴԱԿՑՄԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ ՕՂԱԿՆ Է

Պլատոնը «Իոն» երկխոսության մեջ, նկարագրելով արվեստի ստեղծումն ու դործառումը, առաջին անդամ այն գնահատում է որպես հաղորդակցական պրոցես։ Մուսան ոգեշնչում է արվեստագետին, իսկ նրանից ճգվում է մյուս ոգեշնչվածների շղթան, որը նման է մագնիսի կողմից իր ուժը երկաթե օղակներին հաղորդելուն։ Գեղարվեստական տեքստն իր մեջ կրում է կոնցենտրատ կերպով ծանրաբեռնված և արժեքականորեն կողմնորոշելի ինֆորմացիա։ Գեղարվեստական հաղորդակցման ակտը իմաստային ինֆորմացիայի, գեղարվեստական արժեքի հաղորդումն է հասցեագրից (հեղինակից) հասցեատիրոջը (յուրացնողին)։ Գեղարվեստական ստեղծագործությունն ինֆորմացիան ուղարկողի և այն ստացողի միջև «լարվածության» ոլորան է։

Գեղարվեստական ստեղծագործության կյանքը, նրա սոցիալական գոյաբանությունն սկսվում է նրա սոցիալական գործառման պահից, որի առաջին փուլը գեղարվեստական ընկալումն է, արվեստի «սպառումը», վերջինս ծագում է հասարակության ու ստեղծագործության փոխգործողությունից։ Այդ փոխգործողության մեջ հետադարձ կապ կա՝ ոչ միայն ստեղծագործությունն է ներգործում հասարակության վրա, այլև հասարակությունն էլ իր կարծիքով ու ըմբռնմամբ ներգործում է սոցիալական գործառման և ստեղծագործությունն իրեն որպես գեղարվեստական մշակույթի փաստ իրականացնելու վրա։ Ընկալման պրոցեսում գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցվածքը, որն ունի պլաստիկա, կարծես շրջվում ու շարափոխվում է յուրացնողների նկատմամբ՝ կախված նրանց կողմնորոշումից։

Լարանի վրա ներգործում է թե՛ ուղղակի արտահայտված գաղափարը, թե՛ կերպարների համակարգում ապրող կոնցեպցիան, թե՛ ստեղծագործության բուն ոճը։ Արվեստի մի քանի տեսակներում (կիրառական արվեստ) արվեստագետը մտածում է կարծես ոճով, վերջինս կրում է գեղարվեստական ինֆորմացիայի գլխավոր հոսքը։ Ոճը դևպի յուրացնողը կողմնորոշված ու սահմանից դուրս հայտնաբերված գեղարվեստական աշխարհի ներքին անհրաժեշտությունն է։ Հաղորդակցական առումով ոճը գեղարվեստական տեքստում հաստատված իր միջնորդության օգնությամբ միմյանց հետ շփվող հեղինակի ու հասարակության փոխըմբռնման ծրագիրն է։

Յուրացման տեսակը, մեկնաբանության բնույթը, հաղորդակցման ամբողջ էությունը պայմանավորված են տեքստի որակով։ Վերջինս բաժանվում է երեք տիպի. գիտական (գիտական աշխատանք, դիսկուրս կամ հաղորդում, դասախոսություն), «պրակտիկ» գործնական (նամակ, փաստաթուղթ, ռևպորտաժ, պամֆլետ, օրագիր) և գեղարվեստական։

Գիտական ընթերցումը տեքստի մեկնաբանություն չի պահանջում. նա ընթերցվում է միարժեք, շնորհիվ իմաստի միարժեքության և գիտական տերմիններում ամփոփված մտքի ծավալի որոշակիության։ «Գործնական» տեքստի մեկնաբանությունը պայմանավորվում է հաղորդակցական իրադրությամբ։

Գեղարվեստական տեքստի մեկնաբանությունը ենթադրում է «համանության միջոցով» իրականության հետ նրա համանմանության բացահայտում։ Այդ պատճառով ի տարբերություն գիտական տեքստի, գեղարվեստական տեքստը կարող է ունենալ բազմաթիվ ընթերցումներ։

Սակայն գեղարվեստական տեքստի ընթերցման բազմիմաստությունն անվերջ չէ, բացարձակ չէ, այլ իր սահմաններն ունի։ Նրան հատուկ է իմաստի «առանցքի» շուրջը տատանումների որոշակի ամպլիտուդ։ Այդ ամպլիտուդի ծայրակետերի սահմաններից այն կողմ ընթերցումը դառնում է տեքստին անհամապատասխան։ Թեև գեղարվեստական տեքստի ընկալումը վարիատիվ է, այն բովանդակում է այդ ընթերցումների ինվարիանտը և տալիս է գեղարվեստական յուրացման կայուն ծրագիր։ Յուրացնողի անձից, նրա տրամադրությունից, կենսական ու գեղարվեստական փորձից ամբողջ կախվածությամբ հանդերձ այդ ծրագիրն ունի գեղարվեստական տեքստի օբյեկտիվ բովանդակությամբ պայմանավորված ամուր, հաստատուն պարամետրեր, որոնք նրանում ամրապնդված են գեղարվեստական կոնցեպցիայով և արժեքային կողմնորոշիչներով։

Գեղարվեստական հաղորդակցման պրոցեսում յուրացնողի ճանաչողական գործունեության ասպարեզը հաղորդման ընկալումը որոշող օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ գործոնների միագումարն է։ Ընկալումը կախված է որոշակի նախադրյալներից՝ գիտելիքներից, ղգացմունքներից, յուրացնողի վերապրումներից, հաղորդման բնույթից և դրա ստացման հանգամանքներից (ժամանակից ու տեղից)։ Հաղորդման ակտուալությունը որոշվում է ստացողի համար դրա կարևորությամբ այն իմաստով, որը նկատի ունի առաքողը։ Հաղորդակցման պրոցեսն իրացվում է, երբ ինֆորմացիան ստացողի հարաբերությունների ոլորտը համընկնում է առաքողի տեքստը որոշող հարաբերությունների ոլորտին։

Ի տարբերություն գործնական տեքստի, գեղարվեստական հաղորդումը կառուցվում է հաղորդակցական հարաբերությունների յուրահատուկ մոդելի վրա։ Գեղարվեստական տեքստի համար բնորոշ են 1) ամբողջականությունը, ավարտվածությունը, դրսից միջամտելու անհնարինությունը և միաժամանակ իմաստի փոփոխականությունը, որը ստեղծում է հաղորդման որոշակի ոլորտ որպես գեղարվեստական հաղորդակցման յուրահատուկ միջավայր. 2) այն առարկան, որի մասին խոսքը գնում է տեքստում, այդ տեքստից դուրս գոյություն չունի. 3) հարաբերությունների ոլորտը, որի հիման վրա առաջանում է հաղորդակցումը մտացածին տեքստի հետ, գոյություն չունի մինչև այդ տեքստի ընկալումը։ Յուրացնողը, ընկալելով գեղարվեստական տեքստը, ներգրավվում է ճնարովին ծնող համաստեղծագործության մեջ։ Տեքստի նկատմամբ յուրացնողի հարաբերությունը մեկնումն է։

2

ԱՐՎԵՍՏԸ ՈՐՊԵՍ ԼԵԶՈՒ։ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՆՇԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՆՇԱՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ԴԵՐԸ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹՈՒՄ

Նշանագիտությունը նշանների ու նշանային համակարգերի ընդհանուր տեսություն է։ Նշանագիտության (հիմնադիրներ՝ ամերիկյան փիլիսոփաներ Չ. Պիրս և Չ. Մորիս) ծննդյան պրոցեսին զուգընթաց տրամաբանության ու լեզվաբանության շրջանակներում ընթացավ արվեստի լեզվական ասպեկտների գիտակցման պրոցեսը, որը հող պատրաստեց

գեղարվեստական մշակույթի ուսումնասիրման մեջ նշանագիտության գաղափարների արդյունավետ օգտագործման համար։ Սովետական Միության մեջ արվեստի նշանագիտական ուսումնասիրման պիոները եղել է Ս. Մ. Էյզենշտեյնը, որի ստեղծագործության հետ կապված է նոր կինոլեզվի ծնունդը, որը պահանջում էր նաև որոշակի տեսական ըմբռնումներ։ Դրանք վարում էր կինոռեժիսորը հոգնքաններ Լ. Ս. Վիգոտսկու, Ա. Ռ. Լուրիայի և լեզվաբան Ն. Յա. Մառի հետ։ Արվեստի նշանագիտության ուսումնասիրման, նրա լեզվանշանային ասպեկտների ըմբռնման մեջ հետագայում իրենց ավանդը ներդրին այնպիսի գիտնականներ, ինչպիսիք են Վ. Յա. Պրոպը, Պ. Գ. Բոգատիրևը, Մ. Մ. Բախտինը, Օ. Մ. Ֆրեյդենբերգը, Վ. Վ. Իվանովը, Դ. Ս. Լիխաչևը, Յու. Մ. Լոտմանը, Մ. Յա. Պոլյակովը։

Արվեստի և գեղագիտական գործունեության նշանագիտությունը արդի գեղագիտության կարևոր բաժինն է։ Այդ կապակցությամբ կանգ առնենք արվեստի լեզուն հասկանալու համար նշանագիտության հիմնական դրույթների նշանակության վրա և քննենք հասկացությունների հնարավոր էական շղթայիկները. «ազդանշան-հատկանիշ-նշան-արտահայտություն». «նշան-կերպար-գեղարվեստական արտահայտություն-գեղարվեստական տեքստ-գեղարվեստական ստեղծագործություն-մտանշան»։

Ազդանշան. *առարկա, որը ներգործում է զգացմունքների վրա և կրում է այս կամ այն ինֆորմացիան։*

Հատկանիշ. *ազդանշան, որը կրում է չնախամտածված, չմշակված, տրված իմաստով գիտակցորեն չծանրաբեռնված ինֆորմացիա։ Ամպը, օրինակ, անձրևի հատկանիշ է (այլ ո՛չ թե նշան)։ Արտացոլելով պատճառահետևանքային հարաբերություններ, այն իր հետ չի բերում ծածկագրված ինֆորմացիա։*

Նշան. *ազդանշան, որը կրում է իմաստ, իմաստաբեռնավորված ինֆորմացիա. առարկա, որը հարաբերության մեջ է մյուս առարկայի հետ, մատնացույց է անում նրան, նշանակում այն։ «Նշանի դերը վարքագծում (հոգևոր գործունեության և կուլտուրական վարքագծում։ Յու. Ք.) նման է աշխատանքային գործողության մեջ աշխատանքի գործիքի դերին»*[1]։ *Նշանի ու աշխատանքի գործիքի համար ընդհանուրը միջնորդավորման ֆունկցիան է, իսկ դրանց տարբերությունն այն է,*

[1] **Лилов А.** Към природата на художественото творчество. София, 1979, с. 476.

որ աշխատանքի գործիքը ծառայում է օբյեկտի վրա մարդու ներգործության գործիք, իսկ նշանը սոսկ փոխարինում է օբյեկտին, նրանում ոչինչ չփոփոխելով։ Նշանն ստեղծվում է գործունեության համար, որի առաջնային խնդիրն էությանը տիրապետելը և դրան մարդուն փոփոխելն է։

Նշանն զգայականորեն ընկալելի առարկան է, որը նրանց, ովքեր այն ընկալում են, ուղարկում է դեպի մյուս առարկան։ Նշանը չի փոխարինում, այլ տեղակալում է նշանակելիին (նշանակելի առարկա, դենոտատ)։ Ս. Մ. Էյզենշտեյնը նշում է, որ ստեղծային իրադրություններում մարդը հաճախ հետադիմում է դեպի մտածողության նախատրամաբանական ձևերը, որոնք չեն տարբերում նշանն ու նշանակելին. «Երբ աղջիկը, որին դուք դավաճանել եք, «զայրացած» ծվեն-ծվեն է անում լուսանկարը, ոչնչացնելով չար խաբեբային, նա վայրկենաբար կրկնում է մարդու ոչնչացման զուտ մոգական գործողությունը՝ նրա պատկերի ոչնչացման միջոցով (որը հենվում է պատկերի և օբյեկտի ավելի վաղ նույնականացման վրա)»[1]։ Ներքին վիճակի արտահայտության այդ «հին» ձևը, որ նկարագրել է Էյզենշտեյնը, առավել հարմար է արվեստի համար, և արվեստագետը չի ղլանում դիմել դրան հերոսի նման վիճակը հաղորդելու համար։ Այդ կապակցությամբ Էյզենշտեյնը պնդում էր, որ առանց «հետադիմության» տենդենցի արվեստում ձև չկա, ինչպես առանց «առաջադիմության» տենդենցի չկա բովանդակություն։ Նա պարտադիր էր համարում գեղարվեստորեն օժտված անհատի հոգեկան կառուցվածքում և՛ մեկ, և՛ մյուս բաղադրամասի առկայությունը։ «Ուժեղ ու նշանավոր անձ է... դուրս գալիս հենց նա, որի մոտ առաջատարն ու մյուսին նվաճողը երկու բաղադրամասերի խիստ ինտենսիվությամբ հանդերձ դուրս է գալիս առաջադիմական բաղկացուցիչը։ Այդպիսին է ուժերի ամենաանհրաժեշտ հարաբերակցությունը գեղարվեստական-ստեղծագործական անձի ներսում։ Ուրվհետև հետադիմական բաղադրամաս է այդ դեպքի համար անպայմանորեն այնքան անհրաժեշտ զգայական մտածողության բաղադրամասը, առանց որի սուր արտահայտված առկայության արվեստագետ-կերպարաստեղծողը պարզապես անհնարին է։ Եվ դրա հետ միաժամանակ մարդը, որն ընդունակ չէ այդ բնագավառը կառավարելու նպատակասլաց կամային ձգտումով, անխուսափելիորեն գտնվելով զգայական

[1] **Эйзенштейн С. М.** Избранные произведения. В 6-ти т. М., 1964, т. 2. с. 119.

աստիճանի իշխանության ներքո, դատապարտված է ոչ այնքան ստեղծագործության, որքան խելագարության»[1]։

Արվեստում նշանը մտքի կոնկրետ-զգայական հիմքի մերկացումն է։ Հնագույնում անունը դիտվում էր որպես կենդանի էակի սրբազան մասը։ «Անունով կոչելով, նախնադարյան մարդը վերածնում է էությունը»[2]։ Անվան ու էության միջև ամենահնագույն այդ հարաբերությունը դիցարվեստական ստեղծագործության մեջ դառնում է նշանի ու իմաստի հարաբերակցության հիմքը։ Ընդ որում նշանը, ինչպես և մտածողությունն ամբողջությամբ վերցրած, կապված է գործողության հետ։ Բացահայտելով գիտակցության արխայիկ շերտերը, Էյզենշտեյնը ցույց է տալիս խոսքի ու ժեստի կապը, տերմինների նախահասկբենական ժեստային իմաստը։ Անգամ ամենավերացական բառերի նշանակությունների խորքային հիմքում ընկած են մարդկային պարզ շարժումներ։ Եվ պատահական չէ, որ բեմում արտահայտիչ կերպար ստեղծելու համար Կ. Ս. Ստանիսլավսկին առաջարկում է իշնել դեպի նրա հիմքը՝ ֆիզիկական գործողությունը։ Գործողության տրամաբանությունից և սոցիալական վարքագծից նա դերասանին տանում է դեպի զգացմունքների ու մտքերի, ապրումների տրամաբանությունը, իսկ դա արդեն թույլ է տալիս հարուցելու դիտողի նպատակասլաց ապրումակցում, որն հետագայում պետք է հանգեցնի նրա հոգին մաքրելուն, նրա գիտակցության կառուցվածքի փոփոխություններին։ Գործող անձի գործողությունն էլ բեմական արվեստում ստեղծում է նկարագրական տեսանելի նշաններ, որոնցից գոյանում են կերպարները, դեղարվեստական միտքը, գեղարվեստական կոնցեպցիան։ Ներկայացման մեջ գեղարվեստական իմաստի նշանների են վերածվում նաև առարկաները (դեկորացիայի տարրերը)։ Ներքաշվելով գործողության մեջ, դրանք պետք է «աշխատեն»։ Ս. Պ. Ջեխովն ասել է, որ եթե առաջին գործողության մեջ պատից հրացան է կախ տված, ապա ներկայացման վերջում այն պետք է կրակի։ Գործողությունում նշան-առարկայի հենց այդ ներքաշվածության մեջ է նրա իմաստակերտիչ դերը թատրոնում։

Նշանի գործառումն ստեղծում է նշանային իրադրություն։ Նշանի ընթերցումը ենթադրում է նրա ետևում կանգնած առարկա (նշանի առարկայական նշանակությունը) և իմաստի (նշանի իմաստային նշանա-

[1] *Մեջբերումն ըստ* **Иванов В. В.** Очерки по истории семиотики в СССР, М., 1976, էջ 67։

[2] **Фрейденберг О. М.** Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы Л., 1936, с. 104.

կությունը) բացահայտումը։ Նշանային իրադրությունում միշտ դրսևորվում է և՛ նշանակությունը, և՛ իմաստը։ Այդ բաղադրամասերից մեկի բացակայությունը խորտակում է նշանային իրադրությունը։ Այսպես, եթե ճանապարհի եզրին կանգնեցվի ջնջված նկարով ճանապարհային նշան, այն կունենա առարկայական նշանակություն (վերաբերում է ճանապարհի տվյալ հատվածին), բայց կիմաստազրկվի։ Եվ, ընդհակառակն, եթե ճանապարհային տարբեր նշանները թափված լինեն կույտով, ապա դրանցից յուրաքանչյուրը կունենա իմաստ, բայց չի ունենա առարկայական նշանակություն (չի հարաբերակցվի ոեալ առարկայի՝ ճանապարհի այս կամ այն հատվածի հետ)։

Նշանները լինում են տարբեր **տիպերի**։ Նշանների դասակարգումներն առաջիններից մեկն առաջարկել է ամերիկացի տրամաբան Չ. Պիրսը, որը որպես տիպաբանության հիմք ընտրել է նշանակության ու իմաստի արտահայտման եղանակը։ Նա առանձնացնում էր նշանների երեք տիպ՝ սրբապատկերային, սիմվոլիկ և ինդեքսներ։

Սրբապատկերային նշանները նմանություն ունեն նշվող օբյեկտի հետ, նրա մասին տալիս են կոնկրետ-զգայական պատկերացում, հաղորդում են նրա արտաքին ուրվապատկերը, կերպարը։

Նշան–սիմվոլներն օբյեկտի հետ գտնվում են զուգորդական կապի մեջ։ Դրանք արհեստականորեն կառուցված նշաններ են, որոնք կրում են ծավալուն, երբեմն ընդհանրացված կերպով հասկացությունների մի ամբողջ համակարգ մատուցող կոնցեպտուալորեն բեռնավորված ինֆորմացիա։ Սովորաբար նշանների այդ տիպին վերագրում են հերալդիկ (գերբերը), ապրանքային (ֆիրմանների նշանները), դրամագիտական (դրամների վրա), սերրագիստական (մամուլի), ֆիլատելիստական (նամականիշերի), ռեկլամային, պլակատային, հրատարակչական սիմվոլներ և այլն։ Իրենից ներկայացնելով մտքի ընդհանրացման և կոնցեպտուալ արտահայտման բարձր աստիճան, սիմվոլ-նշանը մեծ դեր է խաղում գեղարվեստական մշակույթի ստեղծման ու զարգացման գործում։ «...Զգայական ու իմաստային, կոնկրետ և վերացական նախասկիզբների միաձուլման հետևանք է **սիմվոլացումը**՝ որպես գեղարվեստական մտածողության հիմնական ձև»[1]։

Նշան–ինդեքսը օբյեկտի հետ գտնվում է ոեալ կերպով բնության մեջ գոյություն ունեցող բնական կապի մեջ և անհրաժեշտաբար ենթադրում է նշված օբյեկտի ներկայակցություն։ Այսպես, ըստ դասակարգման այդ համակարգի կայծակը ամպրոպի նշան-ինդեքսն է։ Սակայն ավելի ճիշտ ասած՝ նման դեպքում մենք գործ ունենք ոչ թե նշանի, այլ հատկանիշի հետ (ոչ լեզվային նշան)։ Իսկ վերջինս ուղղակի կապ չունի արվեստի նշանագիտության հետ։

Մարդկային զգացումներին իրենց ուղղվածությամբ, սենսորային ներգործությամբ գեղարվեստական մշակույթի նշանները բաժանվում են աուդիո (լսողությանն ուղղված), վիզուալ (տեսողությանն ուղղված) և լսատեսողական։ Գեղարվեստական մշակույթի նշանային համակարգի ծնունդը հենց նշանների այդ տիպերի հիման վրա բացատրվում է. նախ՝ նրանով, որ ի տարբերություն ճաշակելիքի, հոտոտելիքի, շոշափելիքի, որոնք պահանջում են կամ ուղղակի շփում, կամ առարկայի հետ մարդու սերտ մոտիկություն, տեսողությունն ու լսողությունն ընդունակ են ինֆորմացիան տանել մեծ տարածությունների վրա, երկրորդ՝ նրանով, որ լսելիքը, իսկ ավելի ուշ (գրականության առաջացման հետ) նաև տեսողությունը պատմականորեն կապված ստացվեցին բանավոր հաղորդակցման հետ, որը սոցիալապես հղկել է այդ զգայությունները և ստեղծել իրենց միջոցով ստացվող ինֆորմացիայի սոցիալ-կուլտուրական բեռնվածության ավանդույթ։

Գեղարվեստական մշակույթի նշանների տիպաբանությունը ենթադրում է նաև դրանց տարբերումը հետևյալ հիմքով. դրանց գործառման **բնույթն ու նպատակը**։

Այստեղ ամենաէական տիպը մշակույթին պատկանելու նշանն է, որը նշում է տվյալ ֆենոմենի առանձնացումը բնությունից ու նրա սիացումը մշակույթին։ Վերհիշենք նշանավոր «Քարերի այգին» ճապոնիայում, որտեղ հատուկ կերպով դասավորված են բնական քարերը։ Այցելուն ստանում է այն նշանը, որ դա ոչ թե բնական, այլ մշակութային երևույթ է։ Դիտումը կատարվում է տեռասից, որից աստիճանները իջնում են այգի, սակայն վերջին աստիճանը չկա, և սանդուղքը կարծես կտրվում է, հշփվելով գետնին. դրանով իսկ այցելուն զգուշացվում է, որ այգում զբոսանքն անհնարին է. դա ոչ թե բնության, այլ մշակույթի ստեղծագործություն է։

Արվեստում իրականության արտացոլումը ենթադրում է պայմանականության որոշակի չափ։ Վերջինիս խախտումը տանում է դեպի նատուրալիստական ճշմարտանմանություն, որի ժամանակ արվեստի մշակութային իմաստը չքանում է։ Այստեղից արվեստի համար գործնական հետևություններն են. որքան արվեստի ելակետային նշաններն

[1] Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978, с. 41.

ավելի մոտ են բնականներին, այնքան պայմանականության ու բնության հակադրվածության մեծ աստիճանը պետք է տվյալ արվեստը պահի կա՛մ ուրիշ նշանների, կա՛մ դրանց զուգակցումների, կամ սուբյեկտիվ նախասկզբի դերի ուժեղացման հաշվին։ Այդ պրոբլեմն առանձնապես սուր է դրվում գեղարվեստական լուսանկարչության առջև, իրականության պատկերման համարժեքությունն այստեղ ձեռք է բերվում հեշտությամբ բուն տեխնիկայով, և նկարիչը պետք է հատկապես ուշադիր վերաբերվի լուսանկարի պայմանական ու օբյեկտիվ ասպեկտների ուժեղացմանը։

Յուրացման սպասման նշանը ընթերցողին, դիտողին, ունկնդրին նախազգուշացնում է ստեղծագործության բնույթի (տեսակի, սեռի, ժանրի) մասին, որը նա պետք է ընկալի. այդ նշանը նպաստում է մարդու ներքին տրամադրությանը որոշակի յուրացման ալիքի (ողբերգության կամ կատակերգության, սիմֆոնիայի կամ չաստուշկայի) վրա, հնարավորություն է տալիս հոգեպես նախապատրաստվելու ստեղծագործության ընկալմանը։ Յուրացման սպասման նշաններ են նաև թե՛ ժանրի նշումը գրական երկի հրատարակման ժամանակ, թե՛ նախերգանքն օպերայում, թե՛ չաստուշկայի գրառման համար ներածական երաժշտական ֆրազը. թե՛ ցուցահանդեսի տիպի կամ թեմատիկ պրոֆիլի նշումը։

Որպես գեղարվեստական տեքստի նախասկզբնական տարրեր, նշանները դասավորվում են գեղարվեստական արտահայտությունների։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԼԵԶՈՒ՝ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՄԵՏԱՆՇԱՆՆ Է

Արվեստի լեզվի համար, ինչպես և ամեն մի այլ լեզվական համակարգի համար անհրաժեշտ է հատուկ (տվյալ դեպքում՝ գեղարվեստական) կոդ՝ նշանների օգտագործման կանոնների դինամիկ համակարգ։

Գեղարվեստական մշակույթի վերաբերյալ անարդյունավետ է այն մոտեցումը, որի ժամանակ քննարկվում է միայն նշանների համակարգի ներքին տրամաբանությունը՝ վերցրած առանց հաշվի առնելու այդ նշանները լրացնող իրական նշանակությունները։ Գեղարվեստական մշակույթի նշանագիտության մեջ հատուկ ուշադրություն պետք է

դարձնել իմաստաբանորեն կարևոր գեղարվեստական արտահայտությանը, նրա լեզվական կազմակերպությանը։

Արվեստում որպես նշանների առարկայական նշանակությունների ու իմաստների համակարգ հանդես է գալիս գեղարվեստական պատկերը։ Դա արտահայտության մի տիպ է, որը կրում է գեղարվեստական, անմիջականորեն օգտապաշտական խնդրին չուղղված, համամարդկայնորեն կարևոր ինֆորմացիա։ Ունենալով նշանային ծագում, նշանային արտահայտվածություն, բուն գեղարվեստական պատկերը նշան չի հանդիսանում։ Գեղարվեստական տեքստը կերպարների միագումար է, գեղարվեստական արտահայտությունների համակարգ, որը գեղարվեստական հաղորդակցման ձև է ստացել։

Նշանը գեղարվեստական տեքստի նվազագույն միավորն է[1]։ Նշանի և արտահայտության տարբերությունն այն է, որ հաղորդակցման պրոցեսն իրականացնելու համար նշանը պետք է ճանաչված լինի, իսկ արտահայտությունը՝ հասկանալի։ Արտահայտությունների համակարգը կազմում է գեղարվեստական տեքստը, որի իմաստաբանական բովանդակությունը՝ գեղարվեսական կոնցեպցիան, պետք է մեկնաբանվի ու գիտակցվի։

Գեղարվեստական տեքստն առաջանում է նշանների մակարդակից բովանդակության առարկայաիմաստային մակարդակին անցնելու ճանապարհով։ «Կարծես լեզուն դադարում է գոյություն ունենալուց, նա կատարում է ընթերցողի ու ստեղծագործության կապի ֆունկցիա և ստեղծագործության հոգևոր ... բովանդակության իրացման ֆունկցիա։ Ստեղծագործության մեջ ամփոփված վերաբերմունքն աշխարհի ու նրա արժեքների նկատմամբ, ասես, իրացվում է իմաստավորվող նշանների, արվեստի մեջ լեզվի և նշանային համակարգի ինքնալուծվող բնույթում։ Այդ պատճառով էլ գեղարվեստական տեքստը մեզ ուղարկում է ոչ թե դեպի լեզուն... այլ դեպի առարկայություն ու հոգեկանություն, որոնք անընդհատելիորեն միահյուսվում ու վերալցվում են մեկը մյուսի մեջ ստեղծագործության ներքին աշխարհում»[2]։

Գեղարվեստական տեքստի կառուցվածքը գոյանում է գեղարվեստական կերպարներից, իսկ վերջիններս՝ նշաններից։ Սակայն է՛լ ավելի բարձր մակարդակի անցման (նշանից՝ գեղարվեստական արտահայտությանը, այսինքն՝ կերպարին, կերպարների համակարգից՝ գեղարվեստական տեքստին) յուրաքանչյուր փուլում տեղի է ունենում որա-

[1] *Տե՛ս* Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1971. էջ 89։

[2] **Поляков М. Я.** Вопросы поэтики и художественной семантики, с. 42—43.

կական թռիչք, նախընթաց մակարդակի վերացում և իմաստի նոր որակի ու գեղարվեստական մտքի նոր նշանակությունների առաջացում ու բազմացում։

Գեղարվեստական տեքստը (փակ համակարգ) սոցիալական կեցության մշակութային հաղորդակցման պրոցեսում ձեռք է բերում ստեղծագործության (բաց համակարգ) ստատուս։ Ստեղծագործությունը, լինելով նվազագույն միավոր, գեղարվեստական մշակույթի տարր, հանդես է գալիս որպես նրա նշանը, ավելի ճիշտ, մետանշանը, այսինքն՝ առավել բարձր իմաստային հագեցվածության և առավել լայն առարկայական նշանակության նշան, քան պատկերը կառուցող սովորական նշանները։ Գեղարվեստական մշակույթը որպես ամբողջություն, գոյանում է մետանշաններից՝ գեղարվեստական ստեղծագործություններից։

Ինչպես տեսնում ենք, գեղարվեստական պրոցեսի դիալեկտիկան շատ բարդ է։ Նրանում զուգակցվում են նշանայինն ու ոչնշանայինը. նշաններից որակական թռիչքի միջոցով գոյանում է գեղարվեստական արտահայտությունը՝ գեղարվեստական կերպարը (ոչնշանային գոյացումը), կերպարներից գոյանում է գեղարվեստական տեքստը (նոր թռիչք), որի միացումը սոցիալական գործառմանը այն վերածում է ստեղծագործության՝ գեղարվեստական մշակույթի մետանշանի։ Մետանշանը (ստեղծագործությունը) ունի իմաստ (գեղարվեստական կոնցեպցիա) և առարկայական նշանակություն (արժեք մարդկության համար):

Իմաստաբանությունն իմաստավորում է գեղարվեստական պրոցեսի այդ բոլոր մոմենտները, ինչպես նաև արվեստի գոյաբանության և գեղարվեստական ստեղծագործության մշակութաբանության հիմնական գեղագիտական կատեգորիաները։ Այսպես, ոճը նշանագիտության իմաստավորման մեջ ներկայանում է որպես «ներլեզվային բազմալեզվության» երևույթ, որպես տարբեր ոճերի սկզբունքային համարժեքության ճանաչում, որպես արտահայտության իմաստի մեկ միկրոլեզվից (ոճից) մյուսին թարգմանելու (իհարկե որոշակի շրջանակներում) ընդունակություն։ Ոճի այդ թարգմանելիությունը (նման մի լեզվից մյուսին թարգմանելու հետ՝ ելակետային իմաստի հիմնական պարամետրերը պահպանելով հանդերձ) լավ է երևում կատարողական արվեստներում, որտեղ հնարավոր են միևնույն ստեղծագործության կատարման տարբեր ոճական ձևեր։ Մի լեզվի ներսում (մակրոհամակարգ) գոյություն ունեն ոճական տարատեսակություններ (միկրո-

լեզուներ), և այդ իմաստով գեղարվեստական մշակույթում մենք գործ ունենք ոճական բազմազանության որպես բազմալեզվության հետ։ Գեղարվեստական ոճի էական յուրահատուկ նշանագիտական ասպեկտ է հեղինակային «ձեռագիրը», գեղարվեստական մշակույթի նշանների «արտասանությունը»։

3

ԱՐՎԵՍՏԸ ՈՐՊԵՍ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՖԵՆՈՄԵՆ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԲԱԶՄԱԼԵԶՎՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գեղարվեստական ու գեղագիտական գործունեության բոլոր տեսակներն ստեղծում են իրենց տարատեսակությունները, համանիշներով հարուստ լեզուները, և միայն դրանց շնորհիվ կարող են գոյություն ունենալ արվեստի տարբեր տեսակներ։

Բառը բանավոր նշան է: Հաշվի առնելով այդ, նշանագիտորեն կարող են իմաստավորվել արվեստի տարբեր տեսակների փոխհարաբերության կարևոր պրոբլեմները, այդ թվում՝ գրականության առաջատար նշանակությունը դրանց համակարգում։ Բառն ուղեկցում կամ մեկնաբանում է գեղարվեստական ստեղծագործության ոչբանավոր տիպերը։ Ընդ որում բառի կոնստրուկտիվ հատկանիշ է նշանակությունների բազմաքանակությունը։

Թատրոնը հաղորդում է, որը ծավալվում է բեմի տարածությունում և ընթանում է ժամանակի մեջ։ Թատերական լեզվի կարևորագույն տարր է հնչունակ խոսքը: Սակայն թատերական լեզվի նշանային համակարգը միացնում է ինչպես բանավոր, այնպես էլ ոչբանավոր նշաններ։ Ընդ որում բանավոր նշաններն ընդգրկում են թե՛ նշան-ինդեքսները (օրինակ, Վ. Շեքսպիրի «Լիր արքա» ողբերգության բեմադրության մեջ որոտը փոթորկի տեսարանում), թե՛ սրբանկարային նշանները (դեկորացիաները), թե՛ նշան-սիմվոլները (օրինակ, ճայի պատկերումը ՄԳԱԹ-ի վարագույրի վրա)։

Թատրոնը բեմական նշանների ինֆորմացիոն բազմաձայնություն ու կազմակերպված դինամիկա է։ Երբեմն հանդիսատեսը միաժամանակ ստանում է վեց-յոթ հաղորդում, որոնք գալիս են դեկորացիաներից, զգեստներից, լուսավորությունից, տարածության մեջ դերասանների տեղավորվածությունից, նրանց ժեստերից, միմիկայից ու խոսքից։

Թատերական նշանը բարդ կազմությամբ, կոմպլեքսային, բազմակողային է: Ներկայացման բազմակողությունը հնարավորություն է տալիս թատերական արվեստին միաժամանակ դիմել և՛ գիտակ-հանդիսատեսին, որը կարող է ըմբռնել ներկայացման լրիվ իմաստը, տիրապետելով նրա բազմաթիվ կոդերին, և՛ այն մասսային, որը կարող է հասկանալ բեմական գործողությունը, տիրապետելով կոդերի մի մասին: Ինֆորմացիայի կանալների և կոդերի կրկնօրինակումը, փոխլրացումը թատերական ներկայացումը դարձնում են գեղարվեստական հաղորդակցման հատկապես հուսալի և դործոն միջոց:

Երաժշտությունը մարդկային խոսքի ինտոնացիաների ընդհանրացման ու մշակման հիման վրա մշակում է իր լեզուն, որն իրենից ներկայացնում է մակարդակների՝ առանձին նշանների, ձիչակապակցությունների, ակորդների հիերարխիա: Եվրոպական երաժշտության հնչյունաշարերը բաղկացած է յոթ հիմնական տոններից: Երեք և ավելի տոների միաժամանակյա զուգակցումը տալիս է ակորդ: Երաժշտության մեջ նշանային, իմաստակազմական դեր են խաղում նաև ձայնի բարձրությունը, տեմպը, ռիթմը և ուրիշ տարրեր: Այդ նշաններից գոյանում է երաժշտական ֆրազը, որը գեղարվեստական արտահայտություն է, երաժշտական պատկեր, իսկ նրանց համակարդը կազմում է երաժշտական տեքստ:

Բնության մեջ երաժշտական հնչյուն չկա, այլ կա այս կամ այն աստիճանի կազմակերպվածության աղմուկ: Երաժշտական հնչյունը մշակույթի ֆենոմեն է: Եթե գեղանկարչության մեջ գույները կարելի է նկարագրել առարկայի հետ համեմատելու միջոցով (դեղին՝ ծղոտ, կիտրոն), ապա երաժշտական հնչյունը կարելի է հաղորդել միայն փոխաբերական նկարագրության միջոցով («աշնանային ջութակների երկարատև հեծկլտոցը»): «Կոնկրետ երաժշտությունը» աղմուկները զրկում է նրանց բնական հատկություններից, վերածելով դրանց կեղծ հնչյունների: Հավակնելով ինչ-որ կոնկրետ իմաստի արտահայտության, այն, ինչպես իրավացիորեն նկատել է Կ. Լևի-Ստրոսը, «սոսկ թափառում է իմաստի շուրջը»: Նշանագիտական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ փոփոխելով երաժշտական լեզվի նշանների իմաստը, «կոնկրետ երաժշտությունը» խորտակում է բուն երաժշտությունը:

Կինոյում գեղարվեստական արտահայտության միավորը մոնտաժային ֆրազն է, որը համր կինոյում հաճախ ուղեկցվում էր բանավոր արտահայտությամբ (օրինակ, «արյունոտ սպանդը» Ս. Մ. Էյզենշտեյնի «Գործադուլում»), իսկ հնչուն կինոյում նրան ուղեկցում է կադր-էպիզոդը:

Կերպարվեստի նշանային համակարդը դոյացել է պատմականորեն և այժմ գտնվում է դինամիկ վիճակում: Գեղանկարչության համակարգի իմաստակազմի տարրերի մեջ մտնում են. մշակված հարթ ֆիմը, ճկարի ճիշտ եզրերը և շրջանակը (ժայռափոր գեղանկարչության մեջ այդ գործոնները բացակայում են): Նոր ժամանակում երևան հկավ մի գեղանկարչություն, որը չի պատկերում խորքային տարածությունն ու չի նպատակադրված: Նրա համանմանը դարձավ բանդակագործությունն առանց պատվանդանի՝ կախված կամ գետնի վրա կանգնած:

Նշանային իմաստ ունեն պատկերավորման հարթության մասերը, առարկայի պատկերման տեղը նրա վրա: Մունկի դիմանկարում իր մարերի մեջ խորասուզված սուբյեկտը տեղադրված է մի քիչ կողքանց՝ պատարկ տարածության մեջ: Դա թույլ է գեղարվեստամասսային ազդավորություն, որն ուժեղանում է շնորհիվ այն բանի, որ կենտրոնացված դիրքը և պատկերման մյուս տարրերը խորացնում են տիրության ու օտարացման արտահայտությունը: Նկարիչ Խ. Գրիսը նշել է, որ դեղին բիծը տեսողական տարբեր «կշիռ» ունի պատկերման դաշտի վերևում և ներքևում: «Վերևի» և «ներքևի» նշանային իմաստը գեղանկարչության մեջ կապված է մարդկային մարմնի ուղղահայաց դիրքի, ծանրության ուժերի ուղղության, գետնի ու երկնքի տեսանելության փորձի հետ: «Աջն» ու «ձախը» որպես պատկերավորման մակերեսի մասեր ձեռք են բերում նշանային որոշակիություն մշակույթի ավանդույթների, մասնավորապես պատմականորեն առաջացած գրականության տիպի (ընթերցման և գրության ուղղություն) կապակցությամբ, ինչպես նաև աջ ու ձախ ձեռքի անհամաչափության կապակցությամբ:

Գեղանկարչության լեզվի մեջ մտնում են նաև ճկարի ֆորմատն ու այս կամ այն ֆիգուրի պատկերման չափը: Քանդակագործական կամ գեղանկարչական ֆիգուրները, որոնք գերազանցում են մարդու բնական չափսերը, նշում են պատկերվող անձի վեհությունը, իսկ մանրանկարչական ֆորմատը հաղորդում է օբյեկտի մտերմություն, գեղեցկություն, թանկարժեքություն: Հին արվեստում գլխավոր ֆիգուրը նկարվում էր երբեմն ոչ միայն մյուս ֆիգուրներից, այլև անգամ ծառերից ու լեռներից ավելի մեծ: Վերածնության դարաշրջանում պատկերվող ֆիգուրի սոցիալական կարևորությունն սկսեց արտահայտվել նշանային այլ միջոցներով, ճագնվելու բնույթով, տարբերանշաններով, դիրքով,

պատկերման դաշտում տեղադրվելով մյուս ֆիգուրների հետ հարաբերակցությամբ։

Իմաստագոյացուցիչ նշանակություն ունեն նաև նկարի այնպիսի տարրերը, ինչպիսիք են նշանակիր մատերիան՝ մատիտով, գրչով, վրձնով գծեր կամ բծեր քաշելը (արհեստական նշումները)։ Իմպրեսիոնիստները գեղանկարչության մեջ մտցրին նոր նշաններ, որոնք ընդունակ են հաղորդելու լույսը, օդային միջավայրը, գույների փոխազդեցությունը։ «Նկարում պատկերված ծառի մասեր են հանդիսանում այն բծերը, որոնք ձևով ու գույնով նմանություն չունեն իրական ծառի մասերի հետ։ Այստեղ, ըստ երևույթին, գեղանկարչությունը ձեռք է բերում բանավոր նշանների որոշ հատկություններ։ Ծառի նշանն ամբողջությամբ վերցրած հաճախ կոնտեքստից ճանաչվում է որպես ծառ, բայց նրա առանձին մասերը շատ քիչ են հիշեցնում տերևներ ու ճյուղեր»[1]։

Հենց որ գոյանում է ճկուն, ճյուղավորված, հումանիշորեն հարուստ նշանային համակարգ, խոսքն այդ լեզվով ձեռք է բերում գեղարվեստական հատկություններ կամ տեքստ կազմող բուն լեզուներն օժտվում են գեղարվեստական արտահայտչականությամբ։

Ոչ միայն բուն իմաստով արվեստը, այլև գեղագիտական գործունեությունը մշակում է իր ուրույն լեզուն, որը և հետագա ներգործություն է ունենում գեղարվեստական մշակույթի վրա։ Օրինակ, գեղագիտական գործունեության այնպիսի մի ձև, ինչպիսին կառնավալն է իր հատուկ լեզվով, թափանցում է գեղարվեստական մշակույթի մեջ, որոշելով նրա շատ առանձնահատկություններ[2]։ «Կառնավալը մշակեց սիմվոլային կոնկրետ-զգայական ձևերի մի ամբողջ լեզու՝ մեծ ու բարդ մասսայական գործողություններից մինչև կառնավալային առանձին ժեստերը։ Այդ լեզուն դիֆերենցացված է, կարելի է ասել, հոդաբաշխորեն էր (ինչպես ամեն մի լեզու) արտահայտում միասնական (բայց բարդ) կառնավալային աշխարհազգացումը, որը թափանցել էր նրա բոլոր ձևերում։ Այդ լեզուն չի կարելի ինչ-որ չափով լրիվ և նույնականորեն թարգմանել բանավոր լեզվով, առավել ևս վերացական հասկացությունների լեզվով, բայց այն ենթարկվում է որոշակի փոխադրման

[1] **Шапиро М.** Некоторые проблемы семиотики визуального искусства.— Семиотика и искусствометрия. М., 1972, с. 159.

[2] *Մշակույթի «կառնավալացման» պրոցեսը Մ. Մ. Բախտինը հետազոտել է* «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» *գրքում (Մ., 1965)։*

կոնկրետ-զգայական բնույթի իրեն հարազատ գեղարվեստական կերպարների լեզվով, այսինքն՝ գրականության լեզվով»[1]։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԳՈՐԾԱՌՄԱՆ ՄԵԽԱՆԻԶՄՆԵՐԸ

Մշակույթը գործունեություն է և մարդու գործունեության արդյունք. մարդկության ոչգենետիկական, սոցիալական հիշողություն։ Գեղարվեստական մշակույթն իր փոփոխականության մեջ մշակույթի առավել կայուն հումանիստական ռեգիոնն է։

Գեղարվեստական մշակույթն ունի բարդ կառուցվածք, ընդգրկելով նրան համակարգ. 1) այն հիմնարկությունների (արվեստի ստեղծագործական ձևերն հասարակության մեջ) համակարգը, որոնք ապահովում են գեղարվեստական մշակույթի արտադրության պայմանները, կադրերի պատրաստումը, կառավարումը, բաշխումն ու սպառումը. 2) արվեստի ու նրա արտադրանքների համակարգը։ Այդ համակարգերից յուրաքանչյուրն ունի իր ենթահամակարգերը։

Գեղարվեստական մշակույթի կենցաղյան ու սոցիալական գործառության համար բնորոշ են երեք կական պրոցեսներ (և այդ առումով էլ գեղարվեստական արտադրությունը նման է հասարակական արտադրության մյուս տիպերին). 1) գեղարվեստական արժեքների արտադրությունը. 2) գեղարվեստական արժեքների բաշխումը. 3) գեղարվեստական արժեքների սպառումը։ Այդ երեք սկզբունքները շոշափում են գեղարվեստական մշակույթի երկու համակարգերը, այսինքն՝ և՛ հիմնարկությունները, և՛ բուն իմաստով արվեստը։

Արվեստը որպես մշակույթի ֆենոմեն ստորաբաժանվում է մի շարք տեսակների, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի, ինչպես ասվեց վերևում, իր յուրահատուկ լեզուն, իր նշանային համակարգը։ Գեղարվեստական մշակույթի բազմալեզվությունը ենթադրում է, որ ստեղծագործական մարդը պետք է լինի կուլտուրական բազմալեզու անձ։ Իրոք, հոգևոր մշակույթի ոլորտում ստեղծագործական ակտի ամենահասարակ մոդելը հետադարձ թարգմանությունն է։ Օրինակ, որևէ հաղորդում բանավոր լեզվից պատկերավորման թարգմանելիս տեղի է ունենում նախասկզբնական հաղորդման փոխանցում նշանային այլ համակարգի միջոցով։ Իսկ եթե հետադարձ թարգմանություն արվի այդ նշանային համակար-

[1] **Бахтин М. М.** Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 163.

գից նախնական ձևին, ապա նման պրոցեդուրան կհանգեցնի նախնական հաղորդման այնքան էական վերամշակման, որ մենք կունենանք մի նոր տեքստ, որը երևան է եկել ստեղծագործական ակտի հետևանքով։ Մշակութային, ստեղծագործական ամեն մի գործողություն դրանով իսկ ենթադրում է առնվազն լեզվական երկու համակարգ։

Գեղարվեստական մշակույթի լեզվական համակարգերի բազմազանությունը պայմանավորում է արվեստի կարևորագույն ֆունկցիաներից մեկի՝ գեղագիտականի, գործունեությունը. արվեստը մարդու մեջ արթնացնում է արվեստագետին՝ գեղեցկության օրենքներով ստեղծվող նյութական ու հոգևոր բոլոր արժեքները կերտողին։ Ապահովելով մարդկային հոգու կրեատիվությունը (ստեղծագործելու ընդունակությունը), գեղարվեստական մշակույթը կարծես մշակույթի ընդլայնված ինքնավերարտադրության երաշխիք է։ Այդպիսով, գեղարվեստական մշակույթի երեք օղակներից՝ արտադրություն—բաշխում—սպառում, բաղկացած պրոցեսը ոչ թե ուղղագիծ, այլ վերընթաց գծով զարգացող պրոցես է։

Գեղարվեստական մշակույթի ստեղծագործաբար ստեղծվող երևույթները և՛ իրենց արտադրությամբ, և՛ իրենց սոցիալական գործառությամբ և՛ իրենց բաշխմամբ ու սպառմամբ ենթարկվում են սոցիալականորեն պայմանավորված շատ գործոնների ու օրենքների։ Միայն այդ օրենքների բացահայտումն էլ կարող է ապահովել գեղարվեստական մշակույթի երևույթների ըմբռնումն ու կանխագուշակումը։ Այլ կերպ ասած, գեղարվեստական մշակույթի ամեն մի նախագուշակում հնարավոր է միայն այն ժամանակ, երբ մշակված է նրա տեսությունը և երբ այդ տեսությունն ավելի կամ պակաս չափով ստույգ է հաստատում արվեստի կեցության օրենքները։

Գեղարվեստական մշակույթի ոլորտը գեղարվեստական այն արժեքների ոլորտն է, որոնք իրենցից ներկայացնում են գեղագիտական արժեքների ձեռակերտ բարձր ձևերը: Վերջիններս, ներքաշված լինելով մշակույթի մեջ, կամ կարող են պահպանել իրենց բնական ինքնավարությունը (գեղեցկությունը բնության մեջ), կամ դառնում են բուն մշակույթի օրգանական մասը (դիզայնի արտադրանքները)։ Եթե ընդհանուր առմամբ բնութագրենք բնության մեջ գեղարվեստական արժեքների տարբերությունը գեղագիտական արժեքներից, ապա կարելի է նշել, որ գեղարվեստական արժեքներն արտահայտում են աշխարհի օբյեկտիվ գեղագիտական հարստությունը, մարդու գեղագիտական հարաբերությունն իրականության հետ և այդ հարաբերության մարմ-

նացումն են վարպետորեն ստեղծված մշակութային ֆենոմենում։ Գեղարվեստական արժեքների ուրույնության այդ բնութագրությունները տրված են փիլիսոփայական-արժեքաբանական մոտեցման դիրքից ու տեսանկյունից, որն ուղղված է գեղագիտական այդ բոլոր արժեքների ոչ թե տարբերությունների, այլ ամենից առաջ ընդհանուր բնույթի բացահայտմանը (մարդկության համար օբյեկտիվ արժեքականության ու ազատության ոլորտը)[1]: Պրոբլեմի քննումը մշակութաբանական ու նշանաբանական մոտեցումների դիրքերից՝ դրանց ըմբռնողական ապարատի գործադրմամբ, թույլ է տալիս տեսնել գեղարվեստական արժեքների որոշ կարևոր յուրահատուկ տարբերությունները բնության գեղագիտական արժեքներից։

Ի տարբերություն բնական երևույթի գեղագիտական արժեքի, գեղարվեստական արժեքը մի արժեք է, որը ծագում է լեզվական նշաններով հաղորդվող հաղորդակցական-լեզվական իրադրության մեջ:

Դա քննենք կոնկրետ օրինակով։ Ծիածանը եղանակի փոփոխության յուրատեսակ վկայություն է անձրևից դեպի արև։ Բնական այդ երևույթը շատ գեղեցիկ է (գեղագիտորեն արժեքավոր)։ Ծիածանի գեղեցկությունը նշան-ինդեքս է (համաձայն վերը բերված նշանների դասակարգման) կամ երևույթի գեղագիտական օբյեկտիվ հատկության հատկանիշ։ Այդ նշանը գտնվում է ամենևին ո՛չ լեզվական և ո՛չ հաղորդակցման, այլ միայն յուրացման իրադրության մեջ, որտեղ կա միայն առարկան (ծիածան), նրա հատկությունները (գեղեցկությունը), արտահայտման զգայական ձևը (յոթ գույների զուգորդումը կամարում), որը նշանի ինդեքս, կամ, ավելի ճիշտ, հատկանիշի դեր է խաղում։ Հատկանիշը հաղորդում է առարկայի հատկությունը (ծիածանի գեղեցկությունը)։

Այլ բան է գեղարվեստական արժեքը, որը հաղորդվում է միայն արբանկարային ու սիմվոլիկ նշաններով (բայց ոչ հատկանիշներով)։ Այդ նշանները գտնվում են հաղորդակցական (գեղարվեստական մտքի փոխանցումը հեղինակից յուրացնողին) և լեզվական իրադրության մեջ. առկա է նշանների ընթերցման մշակութային կոդը. դրանք հարաբերակցված են գեղարվեստական իմաստի (այլ ոչ թե հատկության) հետ, շփման յուրահատուկ ձևի միջոց են, ստեղծված են կանխամտածվածորեն, մարդուց մարդուն ինֆորմացիա հաղորդելու նպատակով։

---

1 Այդ պրոբլեմները մենք մանրամասնորեն քննել ենք «Գեղագիտությունը համամարդկային արժեքների արժեքաբանությունն է» բաժնում։

Գեղարվեստական արժեքն ինտենցիոնալ (կանխամտածված, նպատակադրված, ուղղված) լեզվական նշան է: *Ի տարբերություն բնական երևույթի գեղագիտական արժեքի, գեղարվեստական արժեքը շփման միջոց է, մի մարդուց մյուսին արժեքային կողմնորոշիչների հաղորդման միջոց: Գեղարվեստական արժեքն ըմբռնելու համար կարևոր է ստեղծագործության գնահատումը որպես գեղարվեստական մշակույթի մետանշանի (անբաժան տարրի):*

Գեղարվեստական արժեքի վերը թվարկած բոլոր առանձնահատկությունները վերաբերում են նաև գեղագիտական ձեռակերտ արժեքին (դիզայնի արտադրանքին): Տարբերությունը դրանց մեջ միայն այն է, որ դիզայնի արտադրանքի գեղագիտական արժեքն արտահայտվում է այն նշանների համակարգի միջոցով, որոնք կրում են ոչ միայն արժեքային (առարկայական) նշանակություն, այլև ցույց են տալիս գեղագիտական տվյալ արտադրանքի գործնական նշանակությունը: Գեղարվեստական արժեքի նշանակությունն այնքան լայն է ու համամարդկային, որ այն այստեղ ձուլվում է, համընկնում արժեքային նշանակության հետ: Այն չափով, ինչ չափով դիզայնի արտադրանքի գործնական նշանակությունը պատմականորեն նվազում է, հնանում, նրա գեղագիտական արժեքը բարձրանում է մինչև գեղարվեստականի: Օրինակ, ջրմուղի առաջացման հետ կավագործական անոթների ուղղակի (օգտագործական) նշանակությունը՝ ջուրը փոխադրելուն ու պահպանելուն օգնելը, վերանում է, նշանակությունը կորցնում և դրանք ձեռք են բերում գեղեցկի, վարպետորեն գտած ու կատարված ձևի համամարդկային նշանակություն, այսինքն՝ դրանց գեղագիտական արժեքը բարձրանում է գեղարվեստականի մակարդակի: Պատահական չէ, որ մեր օրերում հին հույների կավագործական սափորներն ու այլ ամանները պահվում են արվեստի թանգարաններում: Դրանք ծնվել են որպես գործնական անհրաժեշտության առարկաներ, որոնք ունեն գեղագիտական արժեք: Բայց դրանց մշակութային ինքնաշարժումը հասցրել է դրանց գեղարվեստաարժեքային նշանակություն ձեռք բերելուն: Այսպիսիք են գեղագիտական ձեռակերտ արժեքների շարժման և գեղարվեստական մշակույթի ոլորտը դրանց մուտք գործելու մեխանիզմն ու պատմական դիալեկտիկան:

Գեղագիտությունը գեղարվեստական քննադատության տեսությունն ու մեթոդաբանությունն է

Գիտություն արվեստի վերլուծության խնդիրների ու գործիքների մասին

1

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆՆ Է

ԱՐՎԵՍՏ—ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ—ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Գեղարվեստական-ստեղծագործական պրոցեսը բաղկացած է մի շարք օղակներից՝ իրականություն—արվեստագետ—ստեղծագործություն—յուրացնող (ընթերցող, դիտող, ունկնդիր)—իրականություն: Արվեստագետն իմաստավորում է իրականությունը. այդ իմաստավորման արդյունքն ամրապնդվում է ստեղծագործության մեջ, որն ընկալում է հասարակությունը, լսարանը, ճաշակելով գաղափարագիտական որոշակի ներգործություն. այդ ներգործության տակ նա իր հերթին սոցիալապես ակտիվորեն ազդում է իրականության վրա որոշակի ուղղությամբ: Իրականությունից սկսվում և նրանով վերջանում է գեղարվեստական-ստեղծագործական պրոցեսի տարրերի փոխներգործության շղթան: Քննադատությունը հանդես է գալիս որպես այդ պրոցեսի կազմակերպիչը և ազդում նրա բոլոր օղակների ու նրանց միջև տեղի ունեցող փոխներգործությունների վրա: Ազդեցության ճառագայթներից յուրաքանչյուրն արտացոլում է քննադատության գործունեության ասպեկտներից, նրա ֆունկցիաներից, նրա հատկություններից մեկը:

Քննադատությունը ներգործում է արվեստագետի կողմից աշխար-

ճի ընկալման վրա (իրականություն— արվեստագետ օղակը), ստեղծողին կողմնորոշելով դեպի կյանքի այս կամ այն կողմի ըմբռնումը, առավել ուշադրությունը դեպի այս կամ այն թեմատիկան։ Իրագործելով այդ ֆունկցիան, քննադատությունը ձգտում է սուր սոցիալ-քաղաքական և փիլիսոփայական պրոբլեմներ դնելուն։

Քննադատությունը ներգործում է արվեստագետի վրա, աղդելով նրա ստեղծագործական անհատականության վրա, ձևավորելով նրա ինքնավերահսկողությունը և իրագործելով գեղարվեստական գործունեության սոցիալական լայն կանոնավորում։ Արվեստագետի անձի ստեղծագործական ասպեկտները մտնում են քննադատության հետաքրքրությունների ոլորտը և նրա բովանդակության մեջ։ ՍՄԿԿ կենտկոմի «Գրական-գեղարվեստական քննադատության մասին» (1972 թ.) որոշման մեջ ընդգծվում է. «Գրական-գեղարվեստական քննադատությունը կոչված է նպաստելու արվեստագետի գաղափարական մտահորիզոնի ընդլայնմանը և նրա վարպետության կատարելագործմանը»[1]։

Քննադատի և գրողի փոխհարաբերությունների վերաբերյալ կան տարբեր տեսակետներ։ Մեկը դրսևորվեց արվեստագետ Ն. Ն. Գեի՝ «Քննադատությունն այն է, երբ հիմարները դատում են խելոքների մասին»[2], քննադատը ձախողակ գրող է դատողություններում։ Մյուս տեսակետը, մասամբ սրելով պրոբլեմը, արտահայտել է Ա. Մ. Գորկին. «Քննադատը գրողի ուշադրության իրավունքն ունենալու համար պետք է նրանից ավելի տաղանդավոր լինի, ավելի լավ իմանա իր երկրի պատմությունն ու կենցաղը, քան գրողը և ընդհանրապես՝ բանականությամբ ավելի բարձր լինի գրողից»[3]։ Քննադատության մեջ միշտ հեղինակային ինքնասիրությունը խոցող բան կա, բայց և այնպես առանց դրա չկա արվեստագետի իսկական ստեղծագործական աճ։ Ա. Ս. Պուշկինն իրենից ներկայացնում էր քննադատության նկատմամբ հեղինակային վերաբերմունքի օրինակ՝ հօգուտ արվեստի։ «Կարդալով ամենաանբարյացակամ վերլուծությունները, համարձակվում եմ ասել, որ միշտ աշխատել եմ մտնել իմ քննադատի մտածելակերպի մեջ և հետևել նրա դատողություններին, չհերքելով դրանք ինքնասեր անհամբերությամբ, այլ ցանկանալով դրանց հետ համաձայնել հեղինակային

[1] «ՍՄԿԿ գաղափարախոսական աշխատանքի մասին», Հայաստան, 1980, էջ 685։
[2] Литературное наследство. М., 1939, т. 37—38, с. 453.
[3] **Горький М.** Собр. соч. В 30-ти т. М., 1955, т. 29, с. 196.

ամենահնարավոր ինքնաժխտմամբ»[1]։ Արվեստագետը կարիք ունի ինքնավերահսկողության, որն անխուսափելիորեն հենվում է քննադատության վրա։

Գեղարվեստական քննադատությունը ներգործում է արվեստագետի կողմից երկի ստեղծման պրոցեսի վրա և այդ պատճառով էլ իր մեջ ներառում է ստեղծագործության հոգեբանության և գեղարվեստական վարպետության որոշ պրոբլեմներ։ Մյուս արվեստագետների և ավյալ հեղինակին նախորդած ստեղծագործության քննադատական վերլուծությունը ներգործում է նրա նոր երկի ստեղծման ստեղծագործական պրոցեսի վրա, այդ պրոցեսին տալիս է կարևոր իմպուլսներ և կողմնորոշիչներ։

Գեղարվեստական քննադատությունը փոխգործում է ստեղծագործության հետ, հասկանալով նրա իմաստը և նրա շուրջն ստեղծելով հասարակական կարծիքի մթնոլորտ։ Արվեստն ամեններին չի ստեղծում կիսաֆաբրիկատներ, որոնք միայն քննադատն է վերածում գեղագիտական սպառման առարկայի։ Նա որպես կատալիզատոր հզորապես ուժեղացնում է ստեղծագործության մեջ ամփոփված գեղարվեստական կոնցեպցիայի ըմբռնումն ու յուրացումն ընթերցողի կողմից։ Քննադատությունն սկսվում և վերջանում է սիրով դեպի արվեստը։ Ա. Ս. Պուշկինը գրել է. «Որտեղ արվեստի նկատմամբ սեր չկա, այնտեղ չկա նաև քննադատություն։ Ուզո՞ւմ եք արդյոք գիտակ լինել արվեստներում,— ասում է Վինկելմանը։ Աշխատեցեք սիրել արվեստագետին, գեղեցկություններ որոնեցեք նրա ստեղծագործություններում»[2]։

Ստեղծագործական պրոցեսում կարող են առաջանալ անուղղելի ձախողումներ, եթե քննադատությունն անընդունակ լինի մշակելու իրական չափանիշների համակարգ և ժամանակակից գրականության կարևորագույն գեղարվեստական երկերը չդնի պատմականորեն օրինաչափ տեղերում։

Քննադատությունն ստեղծում է հասարակական կարծիքի «մագնիսական դաշտ», որտեղ իրականացվում է գեղարվեստական երկի բուն կեցությունը որպես առարկայականորեն-ֆիզիկական, իրական և որպես հասարակականորեն-հոգևոր, իդեալական երևույթ։ Քննադատության կարևոր ֆունկցիաներից մեկը ստեղծագործության շուրջը հասարակական կարծիքի ձևավորումն է, որը նպաստում է նրա սո-

[1] **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч. В 10-ти т., т. 7, с. 167.
[2] Նույն տեղը։

ցիալական իրականացմանը, օգնում է հասկանալ նյութականի և իդեալականի դիալեկտիկան ստեղծագործության բուն կեցության մեջ:

Գեղարվեստական ֆենադատությունը ներգործում է «ստեղծագործություն-յուրացնող» գեղարվեստական պրոցեսի օղակի վրա: Օգնում է գեղարվեստական ստեղծագործությունը ուշադիր ընթերցելուն, մեկնաբանելուն, որը նրա բացատրությունների լույսի տակ պատկերանում է լսարանի գիտակցության առջև: Ա. Ն. Տոլստոյը գրել է. «Քննադատի խնդիրը մոտ է ռեժիսորի խնդրին, երբ նա վերցնում է ձեռագիրն ու բացահայտում տողարանքներում թաքնված էներգիան...»[1]:

Անգամ Պուշկինի բարեկամ Պ. Ա. Վյազեմսկին լրիվ չէր ըմբռնում նրա հանճարի մասշտաբները: Պուշկինի մասին Վ. Գ. Բելինսկու հոդվածներից հետո արդեն չէր կարելի չգիտակցել նրա ամբողջ մեծությունը: Արվեստագետի ոգեշնչությունը կարող է կորած մնալ արդիականության համար, եթե քննադատությունը դարի մակարդակին չի կանգնած և լսարան չի նախապատրաստում արվեստում նոր խոսքի ընկալման ու ըմբռնման համար:

Քննադատությունը ներգործում է արվեստի լսարանի վրա, ձևավորելով նրա գեղարվեստական ճաշակներն ու սոցիալական լսարանի կողմնորոշումները: Գեղարվեստական երևույթների արժեքային քննարկումը գեղարվեստական քննադատության կարևոր մոմենտներից մեկն է: Հասարակության վրա քննադատության ներգործության մեխանիզմների, էության ու բնույթի ճանաչմանը նպաստում են կոնկրետ-սոցիոլոգիական հետազոտությունները:

Հասարակության վրա գեղագիտական այն ներգործությունը, որն արթնացնում է նրա մեջ ստեղծագործական ոգի՝ արվեստի առանձնաշնորհությունն է: Քննադատությունը շատ վաղուց փորձել է գեղագիտորեն ներգործել ընթերցողի վրա ոչ միայն արվեստի միջոցներով (օրինակ, տնքստին մոտ վերապատմումը և Ա. Ս. Պուշկինի բանաստեղծություններից առատ մեջբերումները Վ. Գ. Բելինսկու հոդվածներում), այլև անմիջականորեն բուն իմաստով քննադատական միջոցներով (ոճի հուզականություն և արտահայտչականություն, տրամաբանության գեղեցկություն Բելինսկու նույն այդ հոդվածներում): Այդ խնդրի լուծումը քննադատությունը մոտեցնում է արվեստին: Կարևոր է օգտագործել ընթերցողին հետազոտության լաբորատորիան մտցնելու ձևը, նրա առջև բաց անել ոչ միայն գեղարվեստական ստեղծագործության քննադատական վերլուծության արդյունքը, այլև վերլուծության բուն պրոցեսը, քննադատական մտքի որոնումը: Քննադատական մտածողության նման «ֆոտոերականացումը» (ստեղծագործություն հասարակության աչքի առջև) պահանջում է անհատական նախասկզբի դերի բարձրացում քննադատի աշխատանքում:

Գեղարվեստական ֆենադատությունը խթանում և ուղղություն է տալիս կյանքի մեջ արվեստ ընկալող անձի ակտիվ ներթափանցմանը: Քննադատությունն ստեղծագործության իր մեկնաբանությամբ և ուղղակի սոցիալական եզրակացություններով ու գաղտնիքներով ընդունակ է ներգործելու յուրացնողի գիտակցության և սոցիալական ակտիվության վրա: Քննադատության այդ առանձնահատկությունը նշել է Ֆ. Մ. Դոստոևսկին, ընդգծելով, որ ամեն մի քննադատ պետք է լինի հրապարակախոս և պարտավոր է ոչ միայն կայուն համոզմունքներ ունենալ, այլև կարողանալ դրանք անցկացնել կյանքում: Քննադատությունը գեղարվեստական ստեղծագործությունը դուրս է բերում հասարակական կյանքի բեմ, այն խորասուզում սոցիալական պայքարի կոնտեքստի մեջ: Այդ պատճառով էլ քննադատության համար այնքան կարևոր է հրապարակախոսական-քաղաքացիական նախասկիզբը:

Քննադատությունը ներգործում է իրականության վրա, նրան տալով ստեղծագործությամբ միջնորդավորված, անմիջական վերլուծություն ու գնահատական: Դրանով իսկ գեղարվեստական քննադատությունը հասարակության սոցիալական վերլուծության եղանակներից մեկն է: Վ. Գ. Կորոլենկոն ընդգծում էր, որ «հարկավոր է հստակորեն դրված գաղափար (լինի դա հրապարակախոսական, գեղարվեստական և այլն), որը քննադատը լուսաբանում է գրողի ստեղծագործություններում ներկայացված մասնավոր, այսպես ասած, փաստի վերլուծության միջոցով»[1]: Քննադատությունն անում է ստեղծագործության ու իրականության ուղղակի համեմատություններ, որը կյանքի մեջ ներթափանցելու էական ուղիներից մեկն է: Ոչ միայն արվեստի, այլև կյանքի ուսումնասիրությունը մտնում է քննադատի մասնագիտական պատրաստության շրջանակը, որը թույլ է տալիս նրան վերլուծել ստեղծագործության գեղարվեստական ճշմարտացիությունը:

Մինչև այժմ խոսքը գնում էր գեղարվեստական պրոցեսի «հորիզոնական» շերտի մասին, սակայն հարկավոր է նկատի առնել նաև նրա պատմական «ուղղահայացը»: Քննադատությունը պայմանավորում է

[1] **Толстой А. Н.** Собр. соч. В 10-ти т., т. 10, с. 226.

[1] Русские писатели о литературном труде. В 4-х т. Л., 1955, т. 3. с. 656.

այն ուժագծերի բնույթն ու ուղղությունը, որոնք գալիս են գեղարվես-
տական ավանդույթից և ազդում են գեղարվեստական-ստեղծագործա-
կան պրոցեսի բոլոր տարրերի վրա (իրականություն—արվեստագետ,
ստեղծագործություն—հասարակություն)։ Քննադատությունն օգնում է
թե՛ արվեստագետին, թե՛ իր ընթերցողին կողմնորոշվելու դեպի ժամա-
նակակից արվեստը, թե՛ դեպի գեղարվեստական մոդան, թե՛ դեպի
դասական ժառանգությունն ու նրա ավանդույթները, թե՛ դեպի ամբող-
ջովին վերցրած ողջ գեղարվեստական մշակույթը։

Այսպիսով, քննադատությունը փոխգործողության մեջ է մտնում հասարակության, արվեստագետի, արվեստի, իրականության հետ։

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈ՞ՒՆ Է, ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳԻՏՈՒԹՅՈ՞ՒՆ Է

Վերջին տարիներս գեղագիտական տեսության մեջ դատողություններ են երևացել, որոնք բացարձակացնում են քննադատության գրական բնույթը և ժխտում են նրա մեջ գիտատրամաբանական նախակիզբը։ Գիտական սկիզբը («ռացիոնալիզմը») այդ տեսակետից վնաս է քննադատության համար, քանի որ նահանջ է ազգային ավանդույթից, վիջում 20-ական թվականների արևմտաեվրոպական կոնցեպցիաներին ու ֆորմալիստներին։

Իրականում քննադատությունը երկմիասնական է իր բնույթով. իր որոշ ֆունկցիաներով, առանձնահատկություններով, միջոցներով այն գրականություն է, իսկ մյուսներով՝ գիտություն։ Քննադատությունը գրականության հետ նույնացնելու և նրանում գիտական («ռացիոնալիստական») նախասկիզբը ժխտելու դեպքում ծագում են տարակուսելի շատ հարցեր։

Ինչպե՞ս կարելի է պնդել, թե քննադատության մեջ գիտական նախասկիզբը ոչ ռուսական ավանդույթ է, եթե Ա. Ս. Պուշկինն ասում էր, թե «քննադատությունը գիտություն է», եթե վ. Գ. Բելինսկու համար «քննադատությունը շարժվող գեղագիտություն է», իսկ Գ. վ. Պլեխանովի համար՝ գիտասոցիոլոգիական վերլուծության ոլորտ։

Հարկավո՞ր է արդյոք վախենալ քննադատության մեջ «սառը դիտումների մոքից», եթե առանց դրանց Ա. Ս. Պուշկինի համար չկա նաև պոեզիա, որն այդ միտումները միավորում է «սրտի նշաններին» հետ։

[1] Տե՛ս Бурсов Б. Критика как литература Л., 1976:

Ինչպե՞ս է կառուցվում քննադատության ու գրականագիտության փոխհարաբերությունը, եթե քննադատությունը միայն գրականություն է։

Ամեն մի մտածողություն ունի իր «գործիքը»՝ մեթոդը։ Իսկ ո՞րն է «ոչռացիոնալիստական» քննադատության մեթոդը։ Ինտուիտիվի՞զմը։ Իռացիոնալի՞զմը։ Բայց այդ դեպքում ո՞րն է ռուսական քննադատության դիմակայությունն արևմտյան վատթար ու հնացած օրինակներին։ Իսկ եթե քննադատությունը գրականություն է, ապա նա, հավանորեն, որպես մտածողության գործիք պետք է օգտագործի ոչ թե գիտական, այլ գեղարվեստակա՞ն մեթոդը։

Քննադատության ոչգիտականության նախանձախնդիրները փորձե՞լ են արդյոք պրոբլեմի վրա՝ նայիլ ընդհանուր գեղագիտական տեսակետից և դուրս գալ քննադատություն-գրականություն անտինոմիայի սահմաններից։ Ի՞նչ անել «քննադատություն-թատրոն», «քննադատություն-կինո» և այլ փոխհարաբերությունների հետ։ Այդ դեպքում քննադատությունը պարարվեստի բնավագառում հարկ կլինի դիտել որպես պարարվեստի մի մասը, իսկ գեղանկարչության քննադատությունը՝ կերպարվեստի մի մասը։ Բայց դա անհեթեթություն է։

Քննադատությունը չի կարելի դիտել նաև որպես դուստ գիտության ոլորտ։ Գեղարվեստական քննադատությունը գեղարվեստական պրոցեսի բաղկացուցիչ մասն է, այն ածում է նրանից, նրա սեփական պահանջմունքների հիման վրա և հասարակության կողմից արվեստի գործածման սոցիալական առանձնահատկությունների հիման վրա։ Գեղարվեստական քննադատությունը «սահմանային է», այն արվեստի ինքնաքննադատություն է, այն համահարաբերականն է արվեստի ու հասարակության փոխներգործության ինքնակարգավորիչ համակարգում։ Նման երևույթ չկա գիտական իմացության ոլորտում։ Իհարկե, գիտական ձեռագրերն ու գրքերը ենթարկվում են բանավոր ու գրավոր գրախոսման. գիտական արտադրանքի գնահատականներն ու քննադատական վերլուծությունները հաճախ հրապարակվում են ճյուղային հանդեսներում։ Սակայն այդ ամբողջ օգտակար և անհրաժեշտ գործունեությունը ոչ մի կերպ չի համախմբվում գեղարվեստական քննադատության նման մի հատուկ բնագավառում՝ ինչ-որ «գիտական քննադատության» մեջ։

Գիտական գրախոսություններն անշուշտ ինչ-որ նմանություն ունեն գեղարվեստական քննադատության հետ. ստեղծագործական աշխատանքի արդյունքների գնահատականը, ընթերցողի կողմնորոշումը դեպի

ստեղծագործական պրոցեսի նվաճումները՝ յուրատեսակ մի լոգիա ֆ դրքերի ծովում։ Սակայն գիտության մեջ այդ պրախոսություններն օժանդակ բնույթ են կրում, որպես կանոն, չդառնալով բուն գիտա- ստեղծագործական պրոցեսի բաղկացուցիչ մասը։ Դա բացատրվում է երկու հանգամանքով։ Նախ՝ գիտական նվաճումներն սկզբում ուղղված են լինում մասնագետներին և, միայն ստուգվելով ու արմատավորվելով են դառնում լայն շրջանների նվաճումը։ Երկրորդ՝ գիտական արդյունք- ները կարող են ապրոբացվել փորձի օգնությամբ, ստուգվել պրակտի- կայում, տեխնիկական շահագործման պրոցեսում։ Աշխարհի գեղար- վեստական յուրացման արդյունքներն այժմ, որպես կանոն, անմիջապես ուղղված են մասսայական լսարանի ընկալմանը, և գլխավորը՝ դրանք ոչ մի կերպ չեն կարող փորձնականորեն ստուգվել։ Հենց որ արվեստի գործածումը դարձավ հասարակության լայն խավերի նվաճումը, սրվեց գիտության ու արվեստի միջև հատուկ «սահմանապահ» ոլորտի՝ գեղար- վեստական քննադատության, անհրաժեշտությունը։ Որոշ իմաստով քննադատության գեղարվեստական ճաշակն էլ փորձառման գործիք է, որը թույլ է տալիս ապրոբացիա կատարել և գնահատել ստեղծագործու- թյունը։

Փիլիսոփայության, ինչպես և կոնկրետ գիտությունների, քննադա- տությունը չի առանձնացվում որպես գործունեության հատուկ ոլորտ։ Բանավեճի ձևով մտքի զարգացումն անխուսափելիորեն կապված է դրական աշխարհայացքային տեսակետի բացահայտման հետ։ Փիլի- սոփայելու քննադատական ձևն ըստ էության սոսկ փիլիսոփայական հետազոտության որոշակի ժանր է, որը չի առանձնանում որպես գործունեության հատուկ բնագավառ, ինչպես դա տեղի է ունենում ար- վեստի վերաբերյալ գեղարվեստական քննադատության հետ։ Փիլի- սոփայական և գիտական քննադատությունը դուրս չեն գալիս փիլի- սոփայության ու գիտության ոլորտից և տարվում են նրանց «լեզվով» ու նրանց կատեգորիաներում։ Նման դեպքերում գիտության նկատմամբ չի ստեղծվում ո՛չ այլ լեզու, ո՛չ այլ համակարգ, ո՛չ այլ դիրքորոշում։ Իսկ գեղարվեստական քննադատությունն արվեստի նկատմամբ ներկա- յանում է որպես այլ դիրքորոշում։ Գեղարվեստական քննադատությունը ներկայանում է արվեստի ու գեղագիտության «սահմանագծում» և գե- ղարվեստական խոսքը վերածում է մի այլ նշանային համակարգի։ Այս իմաստով գեղարվեստական քննադատությունը եզակի երևույթ է մշա- կույթի բնագավառում։ Այն իր բուն էությամբ երկակի է. որոշ հատկու- թյուններով՝ մտքերն արտահայտելու ձևով, գեղարվեստական պրոցե-

սում իր գործադրությամբ, քննադատությունն ազգակից է գրականութ- յան, այլ հատկություններով՝ մտածողության եղանակով, մեթոդոլոգիա- յի վրա հենվելով, կատեգորիական սեփական ապարատի առկայու- թյամբ՝ գիտությանը։

ՃԱՐՏԱՍԱՆՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁՆ ՈՒ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ՃԱՐԺՎՈՂ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Հոգևոր գործունեության կից ոլորտների հետ քննադատության ժամանակակից փոխհարաբերությունների էական կողմերը բացահայտ- վում են դրանց ծագման պատմությունը քննելիս։

Գրական-քննադատական միտքը ծնվել է բանաստեղծական բուն տեքստի ներսում, որը ձեռք է բերել դատողականություն և սկսել է իր մեջ ներառել (սկսած Հոմերոսի պոեմից, իսկ ապա՝ վաղ լիրիկայում և ողբերգության մեջ) արժեքային դատողություններ սյուժեի, մանրա- մասների, ստեղծագործության ճշմարտանմանության և գեղարվեստա- կան արժանիքների աստիճանի մասին։ Գեղարվեստական ստեղծագոր- ծության մասին, որպես ներքրանաստեղծական դատողությունների դիմա- կայության մեջ) առաջացան արվեստի փորձն ընդհանրացնող տեսական-գե- ղապիտական առաջին դրույթները։ Այլ կերպ ասած, քննադատությունն առաջացավ շնորհիվ գիտության ու արվեստի հանդիպական շարժման։

Մ. թ. ա. IV դարից սկսած սաղմնավորվում են ճարտասանական դպրոցներ, որոնք ձևավորում են հռետորական արվեստի նորմաները։ Պոլիսի դեմոկրատիան պահանջում էր այդ արվեստը, իսկ երբեմն էլ դեմագոգիայի ունակություններ, և ճարտասանությունը սոցիալական այդ պահանջմունքների պատասխանը եղավ։ Ճարտասանությունը բարդ ու փոփոխական հարաբերությունների մեջ էր գտնվում փիլիսոփայու- թյան հետ և միաժամանակ հենվում էր նախընթաց գրական-գեղար- վեստական փորձի վրա։ Աստիճանաբար առաջացավ ճարտասանու- թյունից ինքնուրույն գրաքննադատության անջատման պրոցեսը[1]։ Գրա- կան քննադատության վերաբերմամբ ճարտասանության ծնունդ տվող հնչանակությունը հույժ կարևոր է նրա բնույթը, ֆունկցիաները ու մե- թոդը հասկանալու համար։ Ճարտասանության փորձին վերադառնալը կամ, ավելի ճիշտ, նրա մտավոր նյութն արդի գրական (և ավելի լայն՝

---

[1] Տե՛ս Древнегреческая литературная критика. М., 1975, էջ 5։

ամբողջ-գեղարվեստական) քննադատության մեթոդոլոգիայի վինանոցը մտցնելը հնչվում է հոգևոր գործունեության այդ ոլորտի առաջացման պատմության վրա[1]։

Գրական քննադատության ձևավորման վրա աղդելու մեջ պոեզիայի և փիլիսոփայության մրցակցությունն այնուհետև փոխարինվում է գեղագիտության և ճարտասանության մրցակցությամբ։ Այդ իմաստով կարելի է ասել, որ քննադատությունն իր ծագումով շարժվող գեղագիտություն է և ոչ թե բանավոր, այլ գրավոր, «ռճաբանորեն սիտակավորված», գեղարվեստական խոսքի վերլուծությանն ուղղված ճարտասանություն։

Այսպիսով, քննադատությունը ծնվել է գեղագիտության ու ճարտասանության հետ պոեզիայի փոխադրեցության պրոցեսում՝ դրանք կոնկրետ գնահատամեկնաբանական դատողությունների պլոցեդուրայում ներքաշելու ճանապարհով։ Քննադատության ծննդի պրոցեսն իր մեջ բովանդակում է մի շարք մեխանիզմներ, որոնք ուղղակի կամ անուղղակի բացահայտում են նրա էական առանձնահատկությունները և նրա ժամանակակից փոխհարաբերությունները հոգևոր գործունեության կից ոլորտների հետ։

Գեղագիտական դիտելիքների պատմականորեն ավելի վաղ, քան գրական քննադատության առաջացումը, վկայում է այն մասին, որ դրանք գործունեության երկու ուրույն ոլորտներ են։ Մի կողմից՝ քննադատության ծագման պատմությունը բացահայտում է նրա ներքին կապերը գեղագիտության (տեսության ոլորտի), ճարտասանության (որն այդ պրոցեսում մարմնավորում է մեթոդոլոգիան) և բուն իմաստով պոեզիայի հետ (որը կարիք ուներ գեղարվեստական չափանիշների և այդ պատճառով էլ խորհրդածում էր, ստեղծելով ինքնագնահատման սկզբունքներ ու պրոցեդուրաներ)։

Գիտենալով քննադատության գոյացման պատմությունը, կարելի է հասկանալ նրա ժամանակակից կառուցվածքը և նրա հոգևոր փոխազդեցությունների ոլորտը. 1) գրականության և արվեստի տեսական ուսումնասիրման բնագավառներով (գեղագիտություն, գրականության տեսություն, արվեստագիտություն, պոետիկա). 2) մեկնաբանման մեթոդոլոգիայի հետ կապ ունեցող դիսցիպլիններով (ճարտասանություն, մեկնություն). 3) տեքստը վերլուծելուն օգնող դիսցիպլիններով (կառուցվածքային լեզվաբանություն). 4) գնահատման սկզբունքներն ու

[1] Այդ մասին տե՛ս. **Поляков М. Я.** Вопросы поэтики и художественной семантики, էջ 119—170:

պրոցեդուրաները մշակող դիսցիպլիններով (արժեքաբանություն). 5) արվեստի տեսակներով (թատրոն, երաժշտություն, կինո և այլն), որոնցից յուրաքանչյուրն ընդունակ է լինելու հետազոտության ոչ միայն օբյեկտ, այլև գործիք՝ խոսքը քննադատական մտքի զարգացման նոր տենդենցի՝ տարբեր արվեստների և արվեստագիտության ոլորտների փորձի օգտագործման մասին է։ Այսպես, Մ. Մ. Բախտինը երաժշտության կատեգորիաները (պոլիֆոնիան, բազմաձայնությունը) օգտագործում էր Ֆ. Մ. Դոստոևսկու պոետիկան վերլուծելիս։ Ս. Մ. Էյզենշտեյնը Ա. Ս. Պուշկինի պոեզիան հետազոտելու համար կիրառել է կինոտեսության հասկացությունները (մոնտաժ, պլան, կադր)։ Ավելի ուշ Լ. Մազելի աշխատություններում «մոնտաժ» տերմինը դարձավ Դ. Դ. Շոստակովիչի երաժշտության վերլուծության գործիք։ Արվեստների տարբեր տեսակների օգտագործումը քննադատությունը հարստացնում է նոր եղանակներով, օպերացիոն նոր տեխնիկայով և կատեգորիալ ապարատով։

«Քննադատությունը շարժվող գեղագիտություն է»,— ասում էր Վ. Գ. Բելինսկին։ Իհարկե, փոխաբերությունը ո՛չ գիտական ճշգրտության, ո՛չ էլ ընթերցման միարժեքության հավակնություն ունի և միշտ դիմում է գիտական սահմանմանը, բայց և նրա համեմատությամբ ունի առավելություն. հուզիչ համոզչականություն, ակներևություն ու արտահայտչականություն, երևույթների փոխհարաբերությունների էության ակնթարթային ըմբռնում։

Բելինսկու աֆորիզմը կարելի է մեկնաբանել հետևյալ կերպ։ Գեղագիտությունը, ընդհանրացնելով մարդկության գեղարվեստական փորձը, մշակում է մի շարք տեսական նախադրյալներ, օրենքներ ու կատեգորիաներ, որոնք զարգանում ու փոփոխվում են պատմության ընթացքում։ Գեղագիտության դատողությունները գեղարվեստական տեքստի քննադատական վերլուծության **տեսական հիմքն են**։ Երբ քննադատը հրաժարվում է գեղագիտությունից, այն հասնում է նրան արվեստի մասին ամենամիամիտ, հետադիմական և կոմպիլյատիվ դատողությունների տեսքով։ Փախչելով դիտությունից, կարելի է մերձենալ միայն տգիտությանը։ Իսկ անկիրթ մարդու դատողությունները գեղարվեստական նվաճումների շուրջը, նրա ամբողջ ինտուիցիայով, ճաշակով և իր գեղարվեստական տպավորությունն արտահայտելու կարողությամբ հանդերձ, ամենևին հետու չեն տանի ո՛չ գրականության մասին գիտությունը, ո՛չ բուն գրականությունը։

Քննադատությունը շարժվող գեղագիտություն է այն իմաստով, որ

քննադատական վերլուծությունն արդյունավետ է միայն այն դեպքում, երբ նրա պրոցեսում շարժման մեջ է դրվում գեղագիտական կատեգորիաների ապարատը և տեքստի հետազոտությունը հենվում է մարդկության «վերառած» գեղարվեստական փորձի՝ գեղագիտության վրա։

Պատկերավոր միտքը փոխգործում է ընթերցողի, հանդիսատեսի, ունկնդրի անձնական փորձի հետ։ Պատկերի իմաստը միանշանակ չէ։ Սակայն նրա ընթերցման մեջ կամայականության համար տեղ չկա։ Գոյություն ունեն ընթերցման ու մեկնաբանության սահմաններ։ Պատկերը տալիս է կենսական նյութի որոշակի շրջանակի վրա խորհրդածության հավաստի ծրագիր։ Դրանից հետևում են մի շարք եզրակացություններ, որոնք վերաբերում են քննադատությանը. քննադատը պետք է յուրացնի կենսական ու գեղագիտական փորձի ամենալայն շերտերը. չի կարելի բոլոր քննադատներից պահանջել գնահատականների նույնություն, բայց նրանց դատողությունները բոլոր տարբերություններով հանդերձ պետք է մնան գեղարվեստական ստեղծագործության առաջադրած ծրագրի հունում։

Քննադատության հետազոտության օբյեկտ է այս կամ այն ստեղծագործությունն ու գեղարվեստական պրոցեսն ամբողջությամբ վերցրած։ Վերջինս չի կարող ներկայացվել որպես առանձին գեղարվեստական ստեղծագործությունների պարզ գումար։ Վ. Գ. Կորոլենկոն ընդգծում էր, որ քննադատությունը «ներդաշնակ հետանկարում»[1] պետք է ունենա գեղարվեստական ստեղծագործությունների ամբողջ մասսան։ Համաշխարհային գեղարվեստական մշակույթի բարդ տարածության մեջ քննադատության կողմնորոշման համար մեծ նշանակություն ունի գեղագիտության վրա հենվելը։ Ա. Ս. Պուշկինը նշում է, որ քննադատությունը «հիմնված է այն կանոնների կատարյալ իմացության վրա, որոնցով ղեկավարվում է արվեստագետը կամ գրողն իր ստեղծագործություններում, տիպարների խոր ուսումնասիրման և ժամանակակից հիանալի երևույթների եռանդուն հետազոտման վրա»[2]։ Պուշկինի այդ գաղափարներն իրենց շարունակությունն ու տեսական ավարտը գտան Վ. Գ. Բելինսկու հիշյալ ֆորմուլում։

Տեսաբանը սիստեմավորում է իմացությունները, հիմնական նախադրյալների ոչ մեծ քանակությունից դուրս է բերում կուտակված փաստերի զանգվածը։ Փաստերով հաստատված վարկածը վերածվում է առավել բարձր կարգի իմացության։ Գիտության մեջ գոյություն ունի այսպես «գիտելիքների պաշար»՝ փաստեր, որոնք դեռևս չեն յուրացվել տեսության կողմից։ Իմացության կառուցվածքի մասին այդ ժամանակվա պատկերացումներն էլ բացատրում են գեղագիտության ու քննադատության փոխհարաբերությունները։ Վերջինս գեղագիտության համար ստեղծում է «գիտելիքների պաշար» և նրա առջև դնում է այն խնդիրները, որոնց լուծումն առաջ է շարժում տեսությունը։ Քննադատության առաջին դիտումների արդյունքները վարկածային են ու մասնավոր, բայց լույսը քննադատի մոտ ամեն ինչ կողմնորոշված է դեպի ստեղծագործական օրինաչափությունների բացահայտումը, դեպի ընդհանրացումը։ Դա առավել ևս վերաբերում է գրականագիտությանը, որտեղ գործ ունեն պատմական որոշակի տարածության վրա գտնվող համեմատաբար կայուն պրոցեսի հետ։ Իսկ գեղագիտությունը կոչված է սիստեմավորելու քննադատության ու գրականագիտության (արվեստագիտության) կուտակած գիտելիքները, վարկածային իմացություններն ստուգել, հերքել կամ բարձրացնել մինչև սկզբունքների ու կատեգորիաների մակարդակի։

Տեսությունը քննադատական վերլուծության գործիք չէ։ Հետազոտողի ու հետազոտության առարկայի միջև ընկած են ոչ միայն կյանքի տվյալ ոլորտի մասին տևական պատկերացումներ, այլև գրանցիչ սկզբունքներ։ Այլ կերպ ասած, ստեղծագործության քննադատական ընթերցման համար քիչ է գեղագիտությունը, նրա հասկացական ու կատեգորիալ ապարատը շարժման մեջ դնելը, հարկավոր է նաև գիտական վեստի ճանաչված օրինաչափությունների հիման վրա մշակված դրույթների, սկզբունքների, ձևերով, պրոցեդուրաներով, որոնք էլ իրենց միասնությամբ կազմում են քննադատական վերլուծության մեթոդը։

Քննադատական դիրքորոշումը կատեգորիական, գեղագիտական կամ որևէ այլ դիրքորոշման վրա։

Պոզիտիվիզմը փորձում էր քննադատությունը վերածել ուսումնասիրության, տեքստի իմաստին վերագրելով օբյեկտիվություն, իսկ նրա արժեքը վերածելով անձնական հաշակի սուբյեկտիվիզմի ոլորտի։ Դրանով իսկ խորտակվում էր քննադատական վերլուծության ամբողջականությունը։ Քննադատությունն իր գնահատող ֆունկցիաներում հենվում է արժեքների տեսության՝ աքսիոլոգիայի, գեղագիտական ասպեկտների վրա։ Իսկ քանի որ

[1] Տե՛ս Русские писатели о литературном труде. В 4-х т., т. 3, էջ 656։

[2] **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч. В 10-ти т., т. 7, с. 159.

խոսքը գնում է ոչ միայն Տանաչորդական, այլև մեկնաբանական դոր-
ծողությունների մասին, ապա քննադատության մյուս առպեկտը կապ-
ված է հերմենևտիկայի հետ:

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՀԵՐՄԵՆԵՎՏԻԿԱՆ

Հերմենևտիկան մեկնաբանության տեսություն է, ուսմունք՝ իմաստն ըմբռնելու մասին: Հերմենևտիկան, ինչպես և իմացաբանությունը (իմացության տեսությունը) և արժեքաբանությունը (արժեքների տեսությունը), փիլիսոփայական ծավալուն համակարգի անբաժան մասն է կազմում: Հերմենևտիկան հոգևոր գործունեության այն ոլորտն է, որի միջով անցնելով էլ քննադատությունը կարող է իմաստավորել իր խնդիրները:

Հերմենևտիկան «համասեռ կրևույթ չէ, նրան են պատկանում, նրան ներկայացնում այն մոտեցողները, որոնք տարբեր ձևով են կողմնորոշված և՛ տեսականորեն, և՛ սոցիալ-բաղաքականորեն»[1]: Պատմականորեն փոխվել է այդ դիսցիպլինի ոչ միայն տիպը, այլև նրա գործունեության առարկան, ոլորտը, նպատակը: Անտիկ մշակույթում սահմանային վիճակում կային հերմենևտիկայի բոլոր առանձնահատկությունները, այդ թվում նաև նրա քրաքննադատական բնկման մեջ, որն արտահայտվում էր, օրինակ, Հոմերոսի այլաբանական մեկնաբանություններում: Հերմենևտիկայի պատմության մեջ իրենց դրսևորել են մեկնաբանության երկու տենդենցներ, որոնց հիմքերը դրվել են դեռևս անտիկ աշխարհում. պատմական և սիմվոլիկ-այլաբանական ուղղություն, որը բաքնված է ոչ թե տեքստում տրված պատկերացումների համակարգում, այլ իրեն՝ մեկնիչի պատկերացումների աշխարհում: Սակայն անտիկ աշխարհում մեկնաբանության ծավալուն սկզբունքները դեռևս չէին գոյացել:

Հերմենևտիկան իր զարգացումն ստացավ միջին դարերում, աստվածաշնչային տեքստերի մեկնաբանության անհրաժեշտության կապակցությամբ: Սկսած վերածնության դարաշրջանից ավելի ու ավելի է հաստատվում տեքստային-պատմական ուղղությունը, որի նպատակն է ոչ պարզ բառերի նշանակության պարզաբանումը և իմաստի պատմական կոնտեքստի վերարտադրությունը: Մեկնության լուսավորչական կոնցեպցիաները (Ի. Մ. Խլադենիուս, Տ. Ֆ. Մայեր) կառուցվում էին պատմական դրույթների հիմքի վրա, ելնում էին այն դրույթից, որ

[1] **Гайденко П. П.** Философская герменевтика и ее проблематика. -- Природа философского знания. М., 1975, ч. I, с. 209.

իմաստի պատմական կոնտեքստի վերարտադրությունը նպաստում է հեղինակի ու ընթերցողի միջև հեռավորությունը վերացնելուն և մեկնաբանության հիմնական խնդիրն է: Մեկնիչը հանդես է գալիս յուրահատուկ մի կուլտուրական ոգեմիջնորդ, թարգմանիչ ու միջնորդ տարբեր մշակույթների ու դարաշրջանների միջև: Լուսավորիչները պատմությունը հասկանում էին որպես փոփոխությունների մի ընդհատ շարք և նրանց մեթոդաբանությունն ուղղված էր դեղարվեստական տեքստի պատմական կանոնն անկրկնելի յուրահատկության պահպանմանը: Լուսավորիչների կողմից դեղարվեստական տեքստի ըմբռնումը ենթադրվում է որպես հեղինակի ու յուրացնողի համաձայնեցում: Ընդ որում վերարտադրելով հեղինակի մտահղացումը, յուրացնողը բոլորովին պարտադիր չէ, որ միանա նրա տեսակետին: Երբեմն ընթերցողն ավելի շատ է հասկանում, քան ենթադրում էր արտահայտել հեղինակը, և դա նորմալ երևույթ է մեկնաբանության պրակտիկայի համար, որովհետև մեկնիչ-յուրացնողի տեսակետը պատմականորեն պայմանավորված է և իր մեջ կրում է սուբյեկտիվության տարր:

Լուսավորչական հերմենևտիկան ըմբռնման պայման համարում է առարկայի գոյաբանական կայունությունը, որին ձգտում է մեկնաբանությունը:

Հերմենևտիկայի պատմության մեջ հաջորդ քայլը դարձավ XIX դարի սկզբի գերմանացի փիլիսոփա Ֆ. Աստի մեկնաբանության տեսությունը, որը ելնում է հետևյալ նախադրյալից. մարդկության պատմության միասնությունը հոգու միասնության մեջ է: Հոգու հասկացությունը դառնում է գլխավորը տեքստի ըմբռնման և նրանում անպարզությունների վերացման գործում: Ուստի գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնիչը պետք է լինի նաև թե՛ փիլիսոփա, թե՛ գեղագետ, որովհետև պարտավոր է խորանալ ոգու էության մեջ: Եթե Խլադենիուսի համար մեկնաբանության պարզությունը չափվում էր տեքստի ետևում արտաքին աշխարհի առարկաները տեսնելու աստիճանով, ապա Աստի համար ըմբռնումը հոգևկան մտքի պայծառացում է, հոգևոր հարստության յուրացում, այսինքն՝ շեշտը փոխադրվում է հոգևոր գործունեության ոլորտը: Աստի, իսկ ապա նաև գերմանացի փիլիսոփա Ֆ. Շլայերմախերի մոտ ըմբռնման առարկան դառնում է հեղինակի սուբյեկտիվ գործունեությունը, նրա ըմբռնումը և նրա վերաբերմունքը տեքստին, և մեկնաբանությունը ձևոք է բերվում հոգևոր համակողմանիության, այլ ոչ թե կիրառական մտավոր պրոցեդուրաների հիման վրա, ինչպես գտնում էին լուսավորիչները:

Իհարկե, այդ դրույթները չեն կարող ամբողջությամբ ընկալվել արդի գեղարվեստական քննադատության կողմից։ Ստեղծագործության մեկնաբանությունը պետք է ուղղված լինի ոչ միայն հեղինակի դադափարների համակարգի ըմբռնմանը, այլև կոնկրետ-պատմական այն իրադրությանը, որն արտահայտված է։

Ֆ. Շլայերմախերը հերմենևտիկական ակտում սահմանազատում է երկու մոմենտ. խոսքի ըմբռնումը որպես լեզվի փաստ և խոսքի ըմբռնումը որպես մտքի փաստ[1]։ Դրանից հետևում է, որ խոսքը չի կարող ըմբռնվել որպես լեզվի փաստ, քանի դեռ չի ըմբռնվել նրա հոգևոր իմաստը։ Սակայն գոյություն ունեն մեկնաբանությունների տարբեր տիպեր։ Ըմբռնման լեզվական ասպեկտը քերականական մեկնաբանության առարկա է։ Ըմբռնումը որպես մտքի ներըգացում հոգեբանական մեկնաբանության առարկա է։ Միայն քերականական ու հոգեբանական մեկնության միասնությունն է ապահովում ըմբռնման ամբողջականությունը։ Իսկ արևմտյան արդի գրական քննադատության համար բնութագրական է հենց մեկնաբանության քերականական ու հոգեբանական (իմաստային) խզումը։

Վերջին տարիներս քննադատության մեջ մեթոդոլոգիական որոնումների կապակցությամբ ուշադրությունը սևեռվել է հերմենևտիկայի վրա։ Առաջ հերմենևտիկան մասնագիտանում էր ըմբռնման մեթոդիկայի վրա, այն ելանակների ու պրոցեդուրաների դումար էր։ Այժմ նրա օբյեկտը մտածողական բուն պրոցեդուրաներն են դրանց հոգևոր բնույթի տեսակետից։

Ստեղծագործության մեկնաբանությունը նրա ընթերցման անհրաժեշտ մոմենտն է։ Հերմենևտիկան առանձնացնում է տեքստի մեկնաբանության երեք տիպ. 1) ըմբռնումը (տեքստի իմաստը հասկանալը). 2) պարզաբանությունը (հասկացական իմաստի արտահայտումը նկարագրության լեզվի միջոցներով). 3) կիրառությունը (անձի սոցիալական փորձի հարստացումը, նրա վարքագծի տիպի փոփոխությունը, կենսական պրակտիկայում «յուրացված»-հասկացական և արտահայտված իմաստի ներմուծումը)։

Քննադատությունը ենթադրում է և՛ տեքստի վերլուծություն, և՛ նրա մեկնաբանություն, որի շնորհիվ նրա ըմբռնման մեջ ձեռք է բերվում բանական ու ներզգայական նախասկիզբների զուգակցում։ Բանական նախասկիզբը՝ վերլուծությունը, ստեղծագործությունը վերցնում է որպես ուղղակի ընկալման համար անթափանց, նյութական ձևով

[1] Schleiermacher F. Hermeneutik, Heidelberg, 1959, S. 80.

փակված, դանում ամփոփված ամբողջություն, որի մեջ կարելի է թափանցել միայն վերլուծական (հարող, մասնատող) պրոցեդուրաների միջոցով։ Սկ մեկնաբանության համար ստեղծագործությունը թափանցիկ է, և ըթե նա նյութական ձևը, այլ նրանում թաքնված, անսահման, շարունն, բայց իր նշանակությամբ անանց իմաստն է որոշում ամբողջականությունը։

Վերջին մոմենտը սուբյեկտիվորեն դուրս են գցում հերմենևտիկայի արևմտյան շատ տեսաբաններ։ Այսպես, Պ. Ռիկկերը (Ֆրանսիա) և Գ. Գադամերը (ՖԾՀ) գեղարվեստական տեքստի մեկնաբանության միակ գործիքը համարում են յուրացնողի սնփական գիտակցությունը և սխալ կերպով ենթադրում են, որ չի կարող լինել ստեղծագործության իմաստը ասկանալու ոչ մի մեթոդիկա։ Դեպի նման սուբյեկտիվիստական երևույթները կողմնորոշվելու դեպքում քննադատը չի կարող մեթոդաբանորեն զինված լինել, իսկ մեկնաբանության ակտը կարող է մնալ ոչ միայն ներգգայական, այլև իռացիոնալ։

Հերմենևտիկական մեթոդիկան դեռևս դտնվում է լինելության **ստեիճանում**, բայց արդեն այժմ կարելի է անվանել այն կարևորագույն գործողությունները։ Դա՝ 1) Քննադատի («ես») կողմից տեքստի («ուրիշը») ըմբռնումն է «երորդի» միջոցով (օրինակ, մշակութային ավանդույթի, իրականության հետ համեմատելու միջոցով)։ 2) «Հարմարվելը»՝ տեքստի գեղարվեստական տրամաբանության մեջ ապրումակցային ներթափանցումը։ 3) Գեղարվեստական տեքստի հոգևոր ըմբռնումը նույնականացման ձևով (յուրացնողը գեղարվեստական կերպարները համեմատում է իր անձի և իր գեղագիտական փորձի հետ)։ Նույնականացման տիպերն են. գուգորդական՝ իրեն համեմատելը ստեղծագործության հերոսի հետ որպես մի գործող անձի, որը մասնակցում է երևակայական աշխարհում տեղի ունեցող խաղային գործողությանը. ադմիրատիվ՝ իրեն համեմատելը անհամաչափելիորեն լավագույն կամ վատագույն հերոսի հետ, որը մարմնավորում է իդեալը կամ իդեալին հակադիրը. սիմպատետիկ՝ իրեն համեմատելը առօրեականն հերոսի հետ, որն իր առօրեականության մեջ համաչափելի է յուրացնողի հետ. կատարսիսային՝ իր կարեկցական համեմատությունը հերոսի հետ. ճեգնական՝ քննադատական վերաբերմունքը հակահերոսի նկատմամբ։ 4) Յուրացնողի հոգևոր հորիզոնի, այն կոնտեքստի (իրականություն, մշակույթ, անձնական փորձ) ընդլայնումը, որի մեջ ընկալվում է ստեղծագործությունը։

Այդ և ուրիշ մտածական գործողությունների օգնությամբ մեկնաբանությունն ստեղծագործական լրացուցիչ մտածման միջոցով տալիս է իմաստի «աճում», որը հենվում է քննադատի անձնական գեղագիտական փորձի վրա, բայց կամայական չէ, այլ ընթանում է այն ծրագրով, որն ընկած է ստեղծագործության տեքստում։

Մեկնաբանության դժվար լուծելի պրոբլեմներից մեկը հերմենևտիկական շրջանակի պրոբլեմն է։ Ինչպե՞ս հասկանալ համընդհանուրը, երբ մեկնաբանողը յուրաքանչյուր տվյալ պահին գործ ունի միայն առանձինի հետ։ Հերմենևտիկան պատասխանում է. ըմբռնման բուն բնույթը հաղթահարում է այդ շրջանակը։ Այն ճնշում է հոգևոր վերաբերմունքը, որն ամեն քայլափոխում նկատի է առնում մեկնաբանության ամբողջականությունը։ Ստեղծագործության հոգևոր ամբողջականության բնույթն այնպիսին է, որ համընդհանուրը ենթադրում ու բովանդակում է իր մեջ ամեն մի առանձին մոմենտ, իսկ ստեղծագործական ամեն մի առանձին մոմենտ իր մեջ բովանդակում է համընդհանուրը։ Ըմբռնելով համընդհանուրը, մեկնաբանողն ըմբռնում է առանձինը, բոլոր մասնավորությունները, և ընդհակառակը։

Այժմ հերմենևտիկան դարձել է քննադատության գործիքներից մեկը, քանի որ ըմբռնման տեսությունը նրա համար ունի մեթոդաբանական նշանակություն։ Սակայն չի կարելի համաձայնել շվեյցարական արվեստագետ Պ. Շոնդիի հետ, որը պնդում է գրական-գեղարվեստական քննադատությունը հերմենևտիկայի մեջ լուծելու անհրաժեշտության։ Շոնդին նեղացնում է քննադատության պրոբլեմային ոլորտը, հաշվի չառնելով, որ այն լուծում է ոչ միայն մեկնաբանության, այլև գնահատման խնդիրը։

Հերմենևտիկայի փորձի մեջ ռացիոնալ հատիկը խիստ էական է արդի գեղարվեստական քննադատության համար։ Մեկնաբանության մասին փիլիսոփայական այդ ուսմունքը, նախ՝ առաջ է քաշում այն պրոբլեմը, թե ինչ պետք է տեսնել ստեղծագործության ետևում (հեղինակի անձը, կամ արդի դարաշրջանի հարցերը, կամ պատմական դարաշրջանի ոգևորությունը, որը ծնել է տվյալ ստեղծագործությունը, կամ մշակութային ավանդույթը). երկրորդ՝ տալիս է մեկնաբանության մեթոդական գործիքներ. երրորդ՝ կողմնորոշում է դեպի մշակույթի կոնկրետ-պատմական բովանդակությունը և ամբողջական, կոնցեպտուալ-փիլիսոփայական, ոչ էմպիրիկ մոտեցումն ստեղծագործության վերլուծությանը։

2

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ Է

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵԹՈԴԸ ԵՎ ՆՐԱ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

Քննադատության մեթոդն արվեստի վերլուծության գործիքն է։ Քննադատի միտքը քիչ արդյունավետ է, երբ այն չի հենվում գիտական մեթոդաբանության վրա և ստեղծագործում է «աչքաչափով», «ներշնչմամբ»։ Ինտուիտիվիզմը մեթոդաբանական գործիք է, որի օգտագործումն իր ետևից բերում է գնահատականների և մեկնաբանության սուբյեկտիվիզմ։ Իհարկե, քննադատի գրական ճաշակի հղկվածության դեպքում նրա ինտուիտիվ դատողությունը կարող է բացահայտել ստեղծագործության էական առանձնահատկությունները։ Սակայն ամենևին ոչ միշտ։ Ստեղծագործության, ինչպես և հետազոտության ամեն մի այլ ուզածդ օբյեկտի էության մեջ ներթափանցելու համար անհրաժեշտ ու բավական են մտածողական հաջորդական չորս գործողություններ, որոնցից առաջանում է վերլուծության գիտական մեթոդը։

Մտածողական առաջին գործողությունը՝ նախապատրաստումը, «սկզբնական դիրքավորման ընթացքն» է, այսինքն՝ վերլուծության ուղղության սկզբունքների որոշումը։ Աշխարհայացքային այդ փուլը տալիս է օբյեկտի տեսանելիությունն ընդհանուր պլանով, լայն կոնտեքստում։ Նախապատրաստումը որոշում և իր վերահսկողության տակ է պահում մտածողական հաջորդ երեք քայլերը։ Սկզբնական դիրքավորման ընթացքը պայմանավորված է մշակութամտածողական ավանդույթով, գիտության տվյալ բնագավառի նախորդ «մտածողական նյութով», ինչպես նաև հետազոտողի սոցիալական կողմնորոշումներով։

Մտածողական երկրորդ գործողությունը՝ մոտեցումը և շրջանցումը, այսինքն՝ մոտեցումն օբյեկտին ընդհուպ մինչև նրա հետ անմիջական «շփումը», որը թույլ է տալիս այն տեսնել միջին և խոշոր. պլանով, պիտակ լրջորեն և տարբեր կողմերից ու դրա շնորհիվ բացահայտել նրա արտաքին կապերի իմաստն ու նշանակությունը։

Մտածողական երրորդ գործողությունը՝ ներթափանցումը, այսինքն՝ շարժումը հետազոտման ենթակա առարկայի ներսը՝ օգտագործելով տարբեր հղանակներ ու օպերացիոն տեխնիկան, նրա արտաքին թաղանթի բացումը, նրա խորքը ներթափանցելը, նրա կառուցվածքային տարրերի մասնատումը։ Այդ փուլում բացահայտվում է հետազոտվող

օբյեկտի ներքին կապերի, նրա կառուցվածքի, կազմակերպման, մասերի և տարրերի ամբողջացման իմաստն ու նշանակությունը:

Մտածողական չորրորդ գործողությունը՝ էությունն ըմբռնելը, *այսինքն՝ վերլուծության նախընթաց փուլերում ստացված համադրության ու ընդհանրացման արդյունքների միջոցով առարկայի վերաբերյալ ամբողջական հայացք ձեռք բերելը: Համադրությունը հետազոտողին վերադարձնում է իմացության գալարագծի նոր փաթոմ դեպի ընդհանուր պլանը, բայց առարկայի հարստացած մանրամասնացած մտապատկերով՝ նրա արտաքին ու ներքին կառուցվածքի մանրամասնություններում: Մտածողական չորրորդ գործողությունը տանում է դեպի առարկայի մասին կոնկրետ համընդհանուր դատողություններ:*

Մեթոդի առաջարկված կառուցվածքի օգտին համոզիչ փաստարկ է ծառայում այն հանգամանքը, որ փիլիսոփայության և կոնկրետ գիտությունների պատմության մեջ մեթոդաբանության զարգացումն անցել է փուլեր, որոնք համապատասխանում են վերը բնութագրված մտածողական չորս գործողություններին (ֆիլոգենեզն ու օնտոգենեզը համընկնում են): Իրոք, մեթոդաբանության զարգացման հին հունական փուլը կապված է աշխարհը չմանրամասնած ընդհանուր պլանով քննելու հետ, որը տալիս էր տարերային դիալեկտիկան: Մետաֆիզիկան բացարձակացնում էր առանձին մոտեցումները, իսկ ավելի ուշ շրջանում՝ մասնատող գործողությունները, որոնք տանում էին աշխարհի կառուցվածքի առանձին տարրերի քննարկումը՝ վերցրած դրանց ընդհանուր կենդանի փոխազդեցությունից դուրս: Արդի դիալեկտիկական մտածողությունը վերադարձել է երևույթների նկատմամբ ամբողջական հայացքին, որը հարստացել է կոնկրետությամբ և մանրամասների իմացությամբ:

Գեղարվեստական բնաղատության մեթոդը պայմանավորված է հինգ գործոններով:

Նախ և առաջ դա **բուն արվեստն է:** *Քննադատության մեթոդը նրա առարկայի՝ գրական-գեղարվեստական պրոցեսի և նրա օրինաչափությունների, գեղարվեստական ստեղծագործության և նրա առանձնահատկությունների «համանմանն» է: Գեղարվեստական փորձի ընդհանրացումն ընթանում է գեղարվեստական պրակտիկայից դեպի տեսություն և դրանից՝ դեպի մեթոդաբանություն, իսկ այնուհետև՝ դեպի գրական քննադատական վերլուծության պրակտիկա:*

Երկրորդ, դա դեպի արդի արվեստի փորձը կողմնորոշումն է և այն ամբողջ պատմագրական պրոցեսի ուսումնասիրման վրա տարածելը: Գեղարվեստական ստեղծագործության ակտուալ վիճակը դառնում է նրա նախընթաց ձևերի վերլուծության բանալին: Յուրաքանչյուր խոշոր գեղարվեստական հայտնագործություն նոր իմպուլս է տալիս քննադատական վերլուծության սկզբունքներին, մոտեցումներին և եղանակներին:

Երրորդ՝ դա վերլուծության առարկայի (ստեղծագործության, գեղարվեստական պրոցեսի) ընկալումն է ո՛չ ուղղակի, ո՛չ հայելանման, այլ աշխարհայացքային այն դրույթների պրիզմայի միջով, որոնք քննադատին կողմնորոշում են դեպի այս կամ այն գեղարվեստական հրեվույթը, ուղղությունը, հոսանքները:

Չորրորդ՝ **դա բնաղատության սեփական ավանդույթներն են, նրա «մտավոր նյութը»** *(Ֆ. Էնգելսի տերմինը): Պատմականության սկզբունքի հիման վրա նախընթաց գեղարվեստական-քննադատական մտքի վերլուծությունը թույլ է տալիս բացահայտելու նրանում իր վարգացման արդի փուլի համար մեթոդաբանորեն ողջ արժեքավորը:*

Հինգերորդ՝ **դա մյուս գիտությունների մեթոդաբանական փորձի օգտագործումն է:** *Այսպես, արդյունավետ դուրս եկավ գրականության կոնկրետ-սոցիալական հետազոտման մեթոդների կիրառումը, գեղարվեստական ստեղծագործությունների սոցիալական ստատուսի և գործունեության, հասարակության ճաշակների և գեղարվեստական նախապատվությունների սահմանման համար: Մաթեմատիկական և վիճակագրական եղանակներն ու մոտեցումները կիրառելի են գրական տեքստի ռիթմիկ կառուցվածքն ուսումնասիրելիս: Լեզվաբանության փորձն օգնում է գեղարվեստական ստեղծագործության նշանագիտական վերլուծության ժամանակ:*

Գեղարվեստական վերլուծության մեթոդաբանության սահմանման համար էական են հետևյալ երեք հարցերը. ինչո՞ւ, ինչպե՞ս, ի՞նչը հետազոտել գեղարվեստական ստեղծագործությունում:

Քննադատական վերլուծության նպատակը *(ինչո՞ւ) ներգործությունն է գեղարվեստական պրոցեսի բոլոր օղակների վրա. իրականություն—արվեստագետ—ստեղծագործություն—յուրացնող (հասարակություն)—իրականություն:*

Տեքստի գեղարվեստական վերլուծությունը պետք է ընդգրկի (ի՞նչ) և՛ լեզուն, և՛ ոճը, և՛ գեղարվեստական կ. նցեպցիան, և՛ գեղարվեստական ներգործությունը, և՛ գեղագիտական կարևորությունը, **այսինքն՝ ստեղծագործության իմաստային ու արժեքային բոլոր ասպեկտները:** *Իսկ դա ձեռք է բերվում ստեղծագործության համակարգաամբողջական (ինչպե՞ս) վերլուծության միջոցով:*

Ամբողջական հետազոտման կարևորագույն պրոբլեմն արժեքային և մեկնաբանական վերլուծության օրգանական զուգակցումն է, որը ձևոք է բերվում դրանցից յուրաքանչյուրի նկատմամբ վերը քննարկված քառաստիճան մեթոդի զուգահեռ կիրառության ճանապարհով։ Ընդ որում ստեղծագործության արժեքային չորս շերտերից ամեն մեկի վերլուծությունը «ներկառուցվում» է մեկնաբանական վերլուծության նրան հարաբերող մակարդակում։

Այնուհետև մանրամասնորեն կանգ կառնենք գեղարվեստական ստեղծագործության քննադատական վերլուծության բոլոր չորս փուլերի վրա։

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԴԱՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Քննադատական վերլուծության մեթոդը ընթերցման ու գնահատման դրույթների ու սկզբունքների տիպ է։ Նրա առաջին աստիճանն աշխարհայացքի հիման վրա իրականացվող ելակետային դիրքի ընտրությունն է, որն իր մեջ ներծծում է նախընթաց մտածողական ամբողջ փորձը։ Այդ փորձը կարծես կնիք է դնում ստեղծագործության վրա, և արդյունքում նրա մասին գոյանում է ընդհանուր դատողություն, ձևավորվում են նրա հետագա բազմակողմանի, մանրամասն, ամբողջական քննարկման դրույթներն ու դեկավար սկզբունքները։

Հետազոտելու համար հարկավոր է ննթադրաբար իմանալ, թե դու ինչ ես ուզում գտնել։ Զոլան ստեղծել է այն բժշկի կերպարը, որն ամբողջ կյանքում շուն է հևրձել, գիտափորձեր դնելով, բայց ոչինչ չի կարողացել գտնել, քանի որ չգիտեր, ինչ որոնել։ Իհարկե, դրույթներն ստեղծագործության քննարկման պրոցեսին կայուն ամրապնդված ուղղություն տվողը չեն։ Նրա վերլուծության ընթացքում իրականացվում է հետադարձ կապ. նախնական արդյունքը «շտկում է» դրույթը։ Վերլուծության ելակետային նախադրյալները ոչ միայն տալիս են նրա նախահրումը, այլև միշտ բաղդատվում են արդյունքի հետ։

Դրույթի և գեղարվեստական տեքստի հանդիպումը ծնում է ստեղծագործության մեկնաբանման առաջին մակարդակը՝ նրա վերաբերյալ ընդհանուր հայացքը, նրա մասին դեռևս չմանրամասնած դատողությունը, որը դեռևս չի խորացել կոնկրետության մեջ, նրա «վերացական» ընթերցումը։ Այնուհետև ընդհանուր դատողությունը և՛ կկոնկրետացվի, և՛ կաճի մանրամասներով, և՛ «կշտկվի» վերլուծության պրոցեսում, որի դեկավար թելը դրույթն է։

Պատմականությունը մեկնաբանական գիտավոր դրույթն է, դեղարվեստական քննադատական վերլուծության աշխարհայացքային գլխավոր սկզբունքը, որը որոշում է նրա բոլոր մոտեցումներն ու ձևերը, նրա բոլոր վերահսկող ու ուղղություն տվող գործողություններն ու պրոցեդուրաները։ Հենց ստեղծագործության պատմական քննարկումն է գիտականորեն արդյունավետ։

Պատմականությունը պահանջում է քննադատական վերլուծության պրոցեսում բացահայտել, թե ինչպես է առաջացել տվյալ երևույթը, իր զարգացման ընթացքում ինչ գլխավոր փուլեր է անցել այն և տվյալ իրն ինչ է դարձել այժմ։ Գիտական մոտեցումն այն չէ, որ գեղարվեստական ձևերը հանդեցվեն դրանք հարուցող օբյեկտիվ հասարակական պատճառներին, այլ այն, որ տվյալ հասարակական հարաբերություններից դուրս բերվի այդ ձևերի առաջացման անհրաժեշտությունը։ Պատմականությունը հենվում է դիալեկտիկական մտածողության վրա և ննթադրում է երևույթների քննարկումը դրանց զարգացման մյուս երևույթների հետ փոխադարձ կապի մեջ, արդիականության փորձի լույսի ներքո, այսինքն՝ պատմականորեն բարձրացույց ձևերի օգտագործումը նախորդներն ըմբռնելու համար։ Պատմականությունն ստիպում է գեղարվեստական ստեղծագործությունը դիտել որպես գեղարվեստական պրոցեսի օղակ, որպես որոշակի գեղարվեստական ուղղության պատկանող և ավանդույթի հետ համեմատության մեջ։

Մարդկության համար նշանակությունը գնահատու դրույթն է, որի մեջ բեկվում է պատմականությունը։ Մեկնաբանական առաջին քայլին, վերլուծության ելակետային դիրքի ընտրությանը համապատասխանում է նաև գնահատու առաջին քայլը՝ ելակետային դիրքի ընտրությունը և տվյալ ստեղծագործության արժեքի մասին նախնական ընդհանուր պատկերացում կազմելը։

Արժեքային վերլուծությունը թույլ է տալիս որոշել ստեղծագործության ռեալ տեղն ազգային ու համաշխարհային գեղարվեստական պրոցեսում։ Եվ գիտնական ն. Կմիտան ընդգծում է արժեքային չափանիշների պատմական շարժունությունը. անցած դարաշրջանների գեղարվեստական որոշ երևույթներ մնում են չնկատված մինչև այն ժամանակ, քանի դեռ չեն ձևավորվում արժեքային համակարգեր, որոնց տեսակետից այդ երևույթները բարձրանում են ամենակարևորների մակարդակին[1]։

[1] **Kmita J.** Metodologia nauk jako dyscyplina humanistyczna.— Studia filozoficzne, 1979, N 1, 5. 43—63.

Ստեղծագործության արժեքի որոշումը նրա գեղարվեստական վերլուծության այդ մակարդակով մարդկության համար նրա իմաստակազմիչ բոլոր տարրերի նշանակության մեկնաբանության պրոցեսում իմաստավորելն է, դրաճց մեջ ազատության աստիճանը հայտնաբերելը:

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԱՐՏԱՔԻՆ ԿԱՊԵՐԻ (ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ) ԻՄԱՍՏԻ ՈՒ ԱՐԺԵՔԻ ՈՐՈՇՈՒՄԸ

Մեթոդը որպես իմաստի ու արժեքի ճանաչման տիպ ապահովում է ճանապարհի որոշակի մոտեցումը դեպի ստեղծագործությունը և ամբողջական շփումը նրա հետ: *Գեղարվեստական ստեղծագործությունը ծավալուն է ու բազմակողմանի, և նրա հետ շփումը պետք է իրականացվի տարբեր կողմերից, հնարավոր բոլոր մոտեցումներն օգտագործելով հանդերձ:*

Գիտականորեն արդյունավետ գեղարվեստական-քննադատական յուրաքանչյուր մոտեցում ապահովում է ստեղծագործության դիտումը որոշակի, յուրահատուկ կողմից, իսկ նման մոտեցումների հնարավոր քանակությունը միարան է հենց նրա, նրա հատկությունների, կապերի, «ընդհանուր տեսքի» հետ: Մոտեցումների հաջորդականությունը պայմանավորված է ընդհանուրից դեպի մասնավորը, կոնկրետը շարժումով, այսինքն՝ ռեալությունից (սոցիոլոգիական և իմացաբանական մոտեցումներ) դեպի մշակույթը (պատմամշակութային, պատմահամեմատական մոտեցումներ) և նրանից դեպի արվեստագետը, ստեղծագործական պրոցեսը, ստեղծագործությունն ու նրա ճակատագիրը (կենսագրական, ստեղծագենետիկական, գոյաբանական մոտեցումներ):

Բացի «միաշփում» մոտեցումներից, որոնց դեպքում ստեղծագործությունը ներկայանում է կարծես խոշոր պլանով, բացահայտվում է նրա կողմերից մեկը, գոյություն ունեն «բազմաշփում» մոտեցումներ, որոնք թույլ են տալիս միանգամից ընդգրկելու գեղարվեստական երևույթի երկու-երեք կողմ և բացահայտում են կարծես նրա միջին պլանը:

Պատմականությունը հանդես է գալիս որպես մեթոդաբանության մոնիզմի երաշխիք: Բազմամոտեցումը, ապահովելով հետազոտման առարկայի բազմակողմանի ընդգրկումը, աշխարհայացքային դրույթների կողմից վերահսկողության և բոլոր մոտեցումների միասնական սոցիոլոգիական բնույթի շնորհիվ չի վերածվում մեթոդաբանական

պլյուրալիզմի և էկլեկտիզմի, այլ դառնում է ստեղծագործության ամբողջական վերլուծության գործոն:

Ռեալությունը ստեղծագործության իմաստի բանալին է, որովհետև այն արտացոլում է սոցիալական իրականությունը: Ստեղծագործության դրա հետ կապված ասպեկտները բացահայտում է սոցիոլոգիական մոտեցումը, որը հակադիր է գռեհիկ սոցիոլոգիզմին՝ ստեղծագործական բոլոր պրոցեսների ամբողջ բարդությունը տնտեսական պատճառներին հանգեցնելուն:

Գեղարվեստական աշխարհը միշտ ռեալության ստեղծագործորեն վերափոխված արտացոլումն ու իմաստավորումն է: Եվ ստեղծագործության այդ հատկությունն առաջ է բերում նրա նկատմամբ իմացաբանական մոտեցման անհրաժեշտություն (գեղարվեստական ճշմարտացիության աստիճանի որոշումը, արվեստի համապատասխանությունը ռեալությանը): Իմացաբանական մոտեցման բացարձակացումը տանում է դեպի նկարագրվածության կամ նատուրալիզմի ոգով արվեստի պարզունակ ըմբռնում:

Մշակույթը ստեղծագործության մեկնաբանության բանալին է, *քանի որ այն առաջանում է որոշակի մշակութային ավանդույթի հիման վրա և գոյություն ունի, շարժվում է, սոցիալապես իրականացվում նրա հունում: Հատկապես մշակույթի ոլորտում է արտահայտվում, ամրապնդվում և փոխանցվում ուրիշ մարդկանց գեղարվեստական գաղափարների ու կերպարների աշխարհը: Այն տալիս է կոդ, որը թույլ է տալիս կարդալ, ընկալել, հասկանալ ստեղծագործությունը: Հետևաբար, միայն մշակույթի ոլորտում կարող է ստեղծագործությունն իրականացնել իրեն որպես սոցիալական ֆենոմեն: Գեղարվեստական ստեղծագործության՝ որպես հոգևոր մշակույթի մասին, ըմբռնումից էլ, նրա մեկնաբանության մեջ ետ է մղվում* պատմամշակութաբանական մոտեցումը: **Պատմահամեմատական մոտեցումն** *ուշադրությունը սևեռում է արվեստի մի տեսակի ներսում տեղի ունեցող փոխազդեցությունների վրա: Այդ մոտեցման մեթոդաբանական հիմնական գաղափարները մշակել է Ա. Ն. Վեսելովսկին: Պատմահամեմատական վերլուծությունը բացահայտում է գեղարվեստական պրոցեսում փոխազդեցության հիմնական գծերը, գեղարվեստական երևույթների տիպաբանական ընդհանրությունները, տարբեր ստեղծագործությունների նման կապերը դրանք ծնող սոցիալական իրականության հետ: Համեմատական մոտեցման բացարձակացումը տանում է դեպի քննադատական վերլուծության այլ տիպերի թերագնահատում և նրա սոցիոլոգիական հիմքերից հրաժարում:*

Այսպիսով, պատմամշակութային մոտեցումը հենվում է մշակույթի լայն ոլորտի և, մասնավորապես, արվեստի մյուս տեսակների հետ ստեղծագործության փոխազդեցության վրա, պատմահամեմատական մոտեցումը՝ գեղարվեստական փոխազդեցությունների վրա, որոնք ամեն անգամ ընթանում են գեղարվեստական մշակույթի որոշակի շերտի ներսում և վերաբերում են բովանդակությանը, մտածական նյութին, ձևին, նշանային համակարգին, գեղարվեստական լեզվին։ Գեղարվեստական փոխազդեցությունների տիպաբանությունն ստեղծագործության արդի պատմամշակութային և պատմահամեմատական մոտեցման տեսական հիմքն է, որոնք իրենց ամբողջության մեջ ընդգրկում են գեղարվեստական փոխազդեցությունների այդ բոլոր ասպեկտները։

Արվեստագետի և ստեղծագործության ճակատագրերը նույնպես նրա իմաստի բանալին են։ *Ստեղծագործությունը միշտ եղական է ու օրիգինալ. նրանում արտահայտվում է իր՝ ստեղծագործողի անկրկնելի անձը։* Գեղարվեստական ստեղծագործության այդ առանձնահատկության վրա է հենվում նրա նկատմամբ կենսագրական մոտեցումը, որը հեղինակի անձի միջոցով գեղարվեստական երկի ընթերցման եղանակն է։ Արվեստագետի անհատական ճակատագիրը դառնում է նրա ստեղծագործությունների մեկնաբանության բանալի։ Վ. Հյուգոն գրել է. «Շուտով բոլորը կհասկանան, որ գրողներին պետք է դատել ոչ թե այն կանոնների ու ժանրերի տեսակետից, որոնք գտնվում են բնությունից և արվեստից դուրս, այլ համաձայն այդ արվեստի անփոխարինելի օրենքների և այն հատուկ օրենքների, որոնք կապված են նրանցից յուրաքանչյուրի անձի հետ»[1]։

Ռոմանտիկների գեղագիտական գաղափարները դարձան ֆրանսիացի գրականագետ Սենտ Բյովի կողմից կենսագրական մոտեցման մշակման մեկնակետ, նրա անվան հետ են կապում վերլուծության այդ տիպի առաջացումը։ «Ինձ միշտ հրապուրել է,— գրում է Սենտ Բյովը,— մեծ գրողների նամակների, զրույցների, մտքերի, բնավորության տարբեր առանձնահատկությունների, բարոյական կերպարի՝ մի խոսքով, կենսագրության ուսումնասիրումը ...»[2]։

Յու. Ն. Տինյանովը, Բ. Մ. Էյխենբաումը մոտրին կենսագրական մեթոդի համար էական՝ «գրական կենցաղ» հասկացությունը, ուշադրություն դարձնելով արվեստագետների փոխհարաբերություններին. նրանց անձնական առանձնահատկություններին, նրանց հոգեբանությանը։ Դա խորացրեց գեղարվեստական-քննադատական վերլուծության մերձեցումը գեղարվեստական արձակի հետ։ Եվ պատահական չէ, որ բանաստեղծների մասին Տինյանովի հետազոտությունները հաճախ վեպի կերպարանք էին ստանում, որտեղ գրական կենցաղն առանձնապես հարուստ էր բացահայտվում։

Գրողի անձնավորությունն այնքան ամուր է դրոշմվում ստեղծագործության մեջ, որ նրա հեղինակին հնարավոր է պարզել ըստ կառուցվածքի ու ոճի, ըստ անկրկնելի «բառերի շղթայակցման» (արտահայտություն, որ սիրում էին Լ. Ն. Տոլստոյը և Ֆ. Մ. Դոստոևսկին)։ Սակայն կենսագրական վերլուծությունը նրա սոցիալական հիմքը բովանդակազրկելու, մյուս մոտեցումներից կտրելու դեպքում կամ արվեստագետի ստեղծագործության մեջ ենթագիտակցական մոմենտների դերի չափազանցման դեպքում դառնում է կեղծ։

Վերլուծության երկրորդ աստիճանն ընդգրկում է իր մեջ նաև ստեղծագործական-գենետիկական *մոտեցումը։ Իմանալու համար, թե* ինչպես է արված Ն. Վ. Գոգոլի «Շինելը», հարկավոր է գիտենալ, թե ինչպես է ստեղծվել այդ ստեղծագործությունը։ Ն. Կ. Պիկսանովի այդ միտքն էլ ընկած է տվյալ մոտեցման հիմքում։ Պիկսանովն ասում էր. «Գեղագիտական ուղածդ տարրը, ուզածդ բանաստեղծական ձևը, կառուցվածքը, ամենապարզունակներից մինչև ամենակատարյալներն ու բարդերը, կարող են գիտականորեն առավել զգայուն կերպով, նրբորեն և միակ ճիշտ կերպով գիտակցվել դրանց սաղմնավորման, հասունացման ու ավարտման լիակատար ուսումնասիրման մեջ»[1]։ Ստեղծագործության մեկնաբանության համար անհետաքրքիր չէ նրա ստեղծագործական պատմությունը, հորինման բուն ակտը, գրելու բուն պրոցեսը և նրա բոլոր ասպեկտները. հոգեբանական (բանաստեղծի հոգեվիճակը, նրա ստեղծագործական ապրումները), տեքստաբանական (ստեղծագործության տարբերակները, որոնք հաստատգրված են սևագրություններում), ժամանակագրական (ստեղծագործությունը գրելու ժամանակը), կենսական (աշխատանքի ընդհանուր հանգամանքները)՝ օբյեկտիվ-ֆիզիկական (ինչպիսի թղթի վրա, ինչպիսի գրչով է գրված այն)։ Ստեղծագործական-գենետիկական մոտեցումն էլ շեշտը դնում է երկի ստեղծման պատմության քննարկման վրա։

Երբեմն արվեստագետն ինքն է ձևակերպում իր ստեղծագործու-

[1] **Гюго В.** Собр. соч. В 15-ти т. М., 1956, т. 14, с. 128.

[2] **Сент-Бёв Ш.** Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970, с. 109.

[1] **Пиксанов Н. К.** Творческая история «Горя от ума». М., 1928, с. 22.

թյան մտահղացումը, բայց և հետաղոտողի համար այդ երջանիկ դեպքում էլ հեղինակի կոչումը մեկնաբանության, երբեմն էլ վերծանման ու անգամ շտկման կարիք է զգում: Իսկ ստեղծագործության տեքստային և ստեղծագործական պատմությունը գեղարվեստական նպատակադրման բացահայտման հուսալի եղանակ է: Օրինակ, Ա. Ս. Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասը» ունի երեք հիմնական խմբագրություն, Լ. Ն. Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղությունը»՝ չորս, Ն. Վ. Գոգոլի «Ռևիզորը»՝ հինգ: «Խելքից պատուհասում» հաշվվում է մինչև ինը հարյուր վերամշակում:

Տեքստաբանական վերլուծությունը՝ տարբերակների բաղդատումը, սևագրությունների ու նախապատրաստական գրառումների զննումը և այլն, որոշում է հեղինակային մտքի զարգացման ուղղությունը և այդ բոլոր նյութերը վերածում ստեղծագործության մեկնաբանության միջոցի:

• Պատմաստեղծագործական, գենետիկական մոտեցումն իր շարունակությունն է գտնում գոյաբանական մոտեցման մեջ, որովհետև երկի ստեղծման պատմությունը շարունակվում է նրա սոցիալական կեցության պատմության մեջ: Գեղարվեստական ստեղծագործության սոցիալական իրականացման հանգամանքներն ընդունակ են նոր լույս սփռելու նրա իմաստի վրա:

Կենսական ու գեղարվեստական նոր փորձի հետ փոխազդեցության մեջ մտնելով, ստեղծագործությունը ձեռք է բերում նոր հատկություններ: Յուրաքանչյուր նոր սերնդի կողմից այն վերընթերցվում է «թարմ ու այժմյան աչքերով»: Ստեղծագործության տարբեր ընթերցումների գոյությունը պայմանավորված է նրա ընկալման և մեկնաբանման աշխարհայացքային բնույթով և երևան է հանում նրա պատմական շարժունությունը. այն պակասում կամ ավելանում է իր գեղարվեստական արժեքով՝ կախված սոցիալական ու մշակութային այն տարածությունից, որում ապրում է: Ստեղծագործության արժեքային կիզակետը փոխադրվում է, փոփոխվում է նրա արժեքաբանական ամբողջ կառուցվածքը, և նոր դարաշրջանում գեղարվեստական վերլուծությունն արդեն պետք է ընթանա նոր գծերով: Շարժական է նաև ստեղծագործության իմաստը, թեև դրա փոփոխություններն ունեն տատանումների սահմանափակ ամպլիտուդ:

Նոր դարաշրջանում ստեղծագործությունն ապրում է նոր կյանքով, ժամանակային ու ներքին այլ կապերում, մշակույթի ոլորտի հետ այլ հարաբերություններում: Հենց որ ստեղծագործության արժեքային կիզակետն ու գերակշռող ֆունկցիան տեղաշարժվում են պատմամշակութային նոր ոլորտի ներգործության տակ, շերտերի ամբողջ համակարգը դիտվում է ուրիշ տեսանկյունով: Դրա հետևանքով փոփոխվում է ստեղծագործության գեղարվեստական նշանակությունը: Պատմության ընթացքում մեծ ստեղծագործության արժեքն աճում է և՛ գեղարվեստական նշանակության տեսակետից, և՛ կոնցեպտուալ իմաստով:

Ստեղծագործության սոցիալական կեցությունն իրականացվում է նրա հրատարակման, լսարանի հետ նրա փոխգործողության, հասարակական կարծիքի, քննադատության կողմից այն մեկնաբանելու միջոցով: Այդ գործոնները որոշում են գլուխգործոցի սոցիալական ստատուսն ու գոյաբանությունը: Իր հերթին, ստեղծագործության հասարակական «համբավի», քննադատության կողմից նրա գնահատման, դեպի այն հասարակության ուշադրության և ընկալման պատմությունը ոչ միայն միևնույնը չեն գեղարվեստական գլուխգործոցի ընթերցման համար, այլև նրա ժամանակակից մեկնաբանական բանալիներից մեկն են:

Ստեղծագործության վերլուծության երկրորդ աստիճանը երևան է հանում նրա արտաքին կապերի արժեքը՝ նրանում գեղարվեստորեն արտահայտված գեղագիտական հարաբերությունների հարստությունն ու յուրօրինակությունը:

Ստեղծագործության արտաքին կապերի արժեքի հետազոտությունն ուղղված է նրանում աշխարհի հետ արվեստագետի գեղագիտական հարաբերության ձևով բերած հարստացման ու ընդլայնման սահմանները: Արժեքավերլուծական պրոցեդուրան ստեղծագործության մեջ արտահայտված գեղագիտական հարաբերությունների համադրումն է այն «նորմայի» հետ, որը կայունացվել է դարաշրջանի գեղարվեստական ավանդույթի մեջ: Այստեղ բարձրագույն չափանիշ է գեղագիտական հարստությունը:

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՆԵՐՔԻՆ ԿԱՊԵՐԻ (ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԻ) ԻՄԱՍՏԻ ԵՎ ԱՐԺԵՔԻ ՈՐՈՇՈՒՄԸ

Մեթոդը որպես մեկնաբանական և գնահատու գործողությունների և ձևերի տիպ ապահովում է ներթափանցումը հետազոտության օբյեկտի խորքը, ստեղծագործության կառուցվածքի հերձումը և հայտնաբերումը, նրա մասնատումը տարրերի և դրանցից յուրաքանչյուրի ուսումնասի-

rումը: Դա մտածողական գործողության երրորդ աստիճանն է, որն ընդգրկում է կառուցվածքային և ոճական վերլուծության օպերացիոն տեխնիկան, միկրովերլուծության ձևերը, որը թույլ է տալիս հասկանալու գեղարվեստական տեքստի ներքին կառուցվածքի իմաստակազմիչ նշանակությունը:

Գեղարվեստական ստեղծագործության ներքին կազմվածքում, սոցիալական գործառության, գեղարվեստական ընկալման մեջ կա ոչ միայն որակական, այլև քանակական կողմ, որը դրսևորվում է ուիթմիկ կառուցվածքում, այս կամ այն բառերի, հանգերի, գեղարվեստական միջոցների օգտագործման հաճախականության մեջ, յուրացնողի վրա չափման ենթակա ներգործության ուժի և տարբեր սոցիալական միջավայրերում տարածվածության աստիճանում: Ստեղծագործության քանակական այդ պարամետրերն ընդունակ է հայտնաբերելու վիճակագրական մեթոդիկան: Սակայն դա միայն այն ժամանակ կարող է գիտականորեն արդյունավետ լինել, երբ սոցիալական հիմք ունի: Վերլուծության պողիտիվիստական մաթեմատիզացիան, արվեստի նկատմամբ մաթեմատիկական մոտեցումների բացարձակացումը չեն օգնում ստեղծագործության ըմբռնմանը: Միայն մաթեմատիկական և «արվեստաչափական» այլ եղանակների գիտականորեն բարեխիղճ կիրառումն է դրական արդյունք տալիս: Այդ կապակցությամբ տեղին է հիշել կիբեռնետիկայի նախահայրերից մեկի՝ ամերիկացի մաթեմատիկոս Դ. Նեյմանի դիտողությունը, որն ընդգծում է, որ այն գիտությունը, որով նա զբաղվում է, կյանքի միայն շատ փոքր և շատ պարզ մասն է: Եթե մարդիկ չեն հավատում, որ մաթեմատիկան պարզ է, ապա դա միայն նրա համար, որ նրանք չեն գիտակցում, թե որքան բարդ է կյանքը: Եվ որքան բարդ է արվեստը, կավելացնեինք մենք:

Գեղարվեստական տեքստի մեջ օպերացիոն ներթափանցման գործիքներից մեկը կառուցվածքային վերլուծությունն է, որը թույլ է տալիս գեղարվեստական ստեղծագործությունը հետազոտել որպես կազմակերպված քանակություն, որպես տարրերի համակարգ: Կառուցվածքային վերլուծությունն ուսումնասիրման պատմականության սկզբունքով վերահսկվող մոմենտ է (կա՛ց-վերլուծություն), օպերացիոն տեխնիկա, որը թույլ է տալիս թափանցելու ստեղծագործության ներսը, հետազոտելով այն որպես եղանակների համակարգ, որը պայմանավորված է գեղարվեստական առաջադրանքի միասնությամբ: Պարամետրերի ազատ հերթափոխման, տարրերի բաժանման հիմքերի հերթափոխման հնարավորությունը կառուցվածքային վերլուծությանը տալիս է ճկունություն, լայն ասպարեզ է բացում հետազոտության համար, թույլ է տալիս «տարբեր անկյունների տակ» «հատել» գեղարվեստական տեքստը և թափանցել նրա կառուցվածքի ներսը, հայտնաբերելով նրա բուն կազմվածքի կոնցեպտուալ իմաստը:

Կառուցվածքային վերլուծության հիմնական դրույթներն են. օբյեկտում նրա անբաժանելի տարրերի տարբերումը. ամբողջի դիտումը որպես մի համակարգի, որը չի հանգում տարրերի պարզ գումարին. ամբողջի (համակարգի) ետևում փոփոխության, ձևափոխության, ինչպես նաև ինքնակարգավորման ընդունակության, փոփոխությունների պրոցեսում իր բնույթը պահպանելու ընդունակության ճանաչումը:

Կառուցվածքային հետազոտության ժամանակ ստեղծագործությունն իմաստային բաղադրամասերի բաժանելը սոսկ վերլուծական գործողություն է, որը չի սպառնում նրա ամբողջականության խորտակմանը և չի հակասում գեղարվեստական ամբողջական ընկալմանը:

Ստեղծագործության կառուցվածքային վերլուծության հիմնական **սկզբունքներն** են. տարրերի բաժանման հիմքի (գույն, ժամանակ կամ տարածություն) հայտնաբերումը. ոչ թե առանձին տարրերի, այլ նրանց փոխադարձ կապերի, տարրերից բաղկացած ամբողջականության համակարգի ուսումնասիրումը. համաժամանակյա մոտեցումը, որը ենթադրում է ոչ թե գեղարվեստական տեքստի առաջացման պատմությունը, այլ նրա կառուցվածքը, նրա գործառումը:

Ստեղծագործությունն ամբողջական, փակ-բաց համակարգ է: Ստրուկտուրալիզմը ձգտում է հերմետիզմի (փակ դիտման), այն ըմբռնում է տվյալ համակարգի ինքնափոփոխությունը: Պատմականությունն ըմբռնում է ստեղծագործության ըրվածությունը: Այդ պատճառով էլ փակի-բացի դիալեկտիկան կարելի է հասկանալ միայն պատմական (դիախրոնիա) և կառուցվածքային (սինխրոնիա) մոտեցումների զուգակցման դեպքում: Ընդ որում կառուցվածքային մոտեցումը պատմականի մի մոմենտն է, ինչպես հանգիստը՝ շարժման մոմենտը:

Կառուցվածքային վերլուծությունը, նրա որոշ ընդդիմախոսների կարծիքով, «երաժշտությունը հերձում է ինչպես դիակ», այսինքն՝ դիահատում է, այլ ոչ թե քննում կենդանի ստեղծագործությունը: Այդ պատկերում կա որոշակի ճշմարտություն: Սակայն դեռևս մի քանի դար առաջ բժիշկներն ու նկարիչները (նրանց մեջ նաև մեծ Միքելանջելոն) թաքուն, կյանքը ռիսկի ենթարկելով խախտում էին արգելքը և հերձում էին դիակները, որպեսզի ընդունեին կենդանի մարդուն: Տեղին է հիշել նաև Ն. Վ. Գոգոլի խոսքերը Պուշկինի մասին, որը խիստ բարկացել

էր Վ. Ա. Ժուկովսկու վրա «նրա համար, որ նա քննադատություն չի գրում՝ նրա կարծիքով, ոչ ոք, բացի Ժուկովսկուց, չի կարող այնպես մասերի բաժանել և որոշել գեղարվեստական ամեն մի ստեղծագործություն»[1]։ Ինչպես տեսնում ենք, այն ֆորմուլի հեղինակը, թե «երաժշտությունը նա հերձեց ինչպես դիակ», որն ընդունված է ուղղել ընդդեմ ստրուկտուրալիզմի, ամենևին էլ գեղարվեստական ստեղծագործության վերլուծական «հերձման» հակառակորդ չէ հանուն նրա «սահմանման»։

Իհարկե, գեղարվեստական ստեղծագործությունը կենդանի օրգանիզմ է, և կառուցվածքային վերլուծությունը որոշակի իմաստով նրան «մեռցնում է»։ Սակայն նման «մեռցնելը» նրա բազմակողմանի ըմբռնման անհրաժեշտ փուլն է։ Պատահական չէ, որ Վ. Դ. Բելինսկին ընդգծում էր, որ բանականությունն արվեստն ուսումնասիրելիս ունի «միայն մի ճանապարհ և մի միջոց՝ գաղափարները ձևից բաժանելը», այն տարրերի վերլուծումը, որոնք իրենցից գոյացնում են տվյալ ճշմարտությունը կամ տվյալ երևույթը։ Եվ բանականության այդ գործողությունն ամենևին էլ կազմախոսական զզվելի պրոցես չէ, որը խորտակում է գեղեցիկ երևույթը նրա համար, որպեսզի որոշի նրա նշանակությունը։ Բանականությունը խորտակում է երևույթը նրա համար, որպեսզի կենդանացնի այն իր համար նոր գեղեցկությամբ և նոր կյանքով, եթե նա իրեն գտնում է նրա մեջ։ Տարրալուծող բանականության պրոցեսից մեռնում են միայն այնպիսի երևույթներ, որոնցում բանականությունը ոչինչ իրենը չի գտնում և դրանք հայտարարում է միայն էմպիրիկորեն գոյություն ունեցող, բայց ոչ իրական։ Այդ պրոցեսն էլ կոչվում է «քննադատություն»[2]։

Ստրուկտուրալիզմի այն դպրոցները, որոնք բացարձակացնում են այդ անհրաժեշտ, բայց անբավարար օպերացիայով «մեռցնելը», պատրաստ են սպառել ամբողջ վերլուծությունը։ Սակայն կառուցվածքային վերլուծությունը պետք է լինի ամբողջական հետազոտության այն օղակը, որն իր փուլերից մեկում անհրաժեշտաբար «մեռցնում է» գեղարվեստական ստեղծագործությունը, բայց այնուհետև ամեն անգամ նրան վերադարձնում է իր «կենդանությունն» ու «ներգործունությունը»։ Հենց այդ վերադարձմանն էլ հանգեցնում է մեթոդի չորրորդ աստիճանը։

[1] **Гоголь Н. В.** Собр. соч. В 6-ти т., т. 6, с. 151.
[2] **Белинский В. Г.** Полн. собр. соч., т. 6, с. 270.

Կառուցվածքային վերլուծությունն արդի գիտական մեթոդաբանության այն բաղադրիչ մասն է, որն ապահովում է ստեղծագործության ներքին կազմվածքի դիտումը և նրա կառուցվածքի իմաստակազմիչ նշանակության բացահայտումը։ Բայց այդ վերլուծությունը չի կարող ըմբռնել ստեղծագործության բուն սոցիալական կշռի, նրա իմաստի և նշանակության, նրա արժեքաբանական կիզակետի և ֆունկցիոնալ դոմինանտի փոփոխությունը, քանի որ այդ ամենը վերաբերում է ոչ թե գեղարվեստական երևույթի ներքին կազմվածքին, այլ նրա սոցիալական կեցությանը։

Ստեղծագործությունը հոգևոր գործոնների մի ամբողջ խառնուրդից ծնված կենդանի օրգանիզմ է։ Վերլուծության դեպքում հետազոտողը բացահայտում է նրա զանազան իմաստային շերտերը, բայց վերլուծության մեթոդաբանությունն սկզբունքորեն փոփոխվում է այն բանից, թե ինչի վրա է շեշտ դրվում. ամբողջականության կամ այդ ամբողջականության բաժանելիության վրա, տարրերի կամ ամբողջի հետ մասերի և մասերի միջև փոխգործողության վրա։ Ստեղծագործության հետազոտման այդ տարբեր ուղիները տարբեր ձևով իրականացվեցին գեղարվեստական-քննադատական տարբեր դպրոցներում։ Ինտուիտիվիզմը հակված է ստեղծագործության ամբողջականության վրա հենվելուն։ Մոտեցման երկրորդ տիպին են ձգտում ֆորմալիզմը, պոզիտիվիզմը, նեոպոզիտիվիզմը, ստրուկտուրալիզմը։ Մոտեցման երրորդ տիպին այս կամ այն չափով հակվում են կուլտուր-պատմական դպրոցը, կոմպարատիվիզմը, սոցիոլոգիզմը։

Ստեղծագործության և գեղարվեստական պրոցեսի բարդությունն ու բազմակողմանիությունն առավել լրիվ կերպով են բացահայտվում, երբ որպես վերլուծության օպերացիոն գործիք ճանդես է գալիս մշակութային ոլորտը։ Մեթոդաբանությունը, որն օգտվում է ոլորտի կատեգորիայից, արվեստի ըմբռնմանը մոտենում է որպես հոգևոր-պրակտիկ պրոցեսի։ Հաշվի առնելով մշակութային տարբեր ոլորտների խաչաձևումն ու միմյանց վերագրումը, հետազոտողը կարող է վերստեղծել ստեղծագործության փոխազդեցությունների լայն պատկեր, ընդգրկել նրա իրական կյանքը նրա շարժական բոլոր կապերում՝ հեղինակի, ստեղծագործական պրոցեսի, միջավայրի, գեղարվեստական այլ երևույթների, հասարակության հետ։

Կան մի շարք փոխգործող ոլորտներ, որոնցում ստեղծագործությունն իրականացնում է իրեն և որոնց միջոցով այն պետք է մեկնաբանվի։

Նշանագիտական ոլորտը թույլ է տալիս հասկանալ նշանների համակարգը և բացահայտել դրանց իմաստը։ Այն ձևավորվում է լեզվական կուլտուրայից, բնական և կոնվենցիոն լեզուներից և դրանց կիրառման ու ըմբռնման ունակություններից։

Հասարակական-պատմական ոլորտը ստեղծում է լարվածություն, որը պահում ու բացահայտում է ստեղծագործության սոցիալ-սեմանտիկական իմաստը։ Այդ ոլորտը ձևավորվում է քաղաքական գաղափարներից ու հիմնարկություններից, կյանքի կենցաղային ու պետական ձևերից. այն թույլ է տալիս հասկանալու ստեղծագործության սոցիալական պայմանավորվածությունն ու բեռնվածությունը։

Մշակույթի ոլորտը թույլ է տալիս ստեղծագործությունը տեսնել մշակութային ավանդույթի ներսում և նրա հետ շփվող մարդուն հնարավորություն է տալիս հասկանալ ու մեկնաբանել գեղարվեստական տեքստը։

Արվեստի այս կամ այն կոնկրետ տեսակի ոլորտը բուն իմաստով գեղարվեստական ավանդույթն է, որը թույլ է տալիս հասկանալ ստեղծագործության որպես արվեստի փաստի իմաստի բոլոր երանգները։

Հասարակական կարծիքի ոլորտը թույլ է տալիս հասկանալ ստեղծագործության սոցիալ-գեղարվեստական ստատուսը, նրա տեղը գեղարվեստական արժեքների հիերարխիայում։ Այդ ոլորտը ձևավորվում է գեղարվեստական քննադատությամբ ու ստեղծագործության շուրջը գոյացող բանավոր «համբավով»։

Հեղինակային ստեղծագործության ոլորտը թույլ է տալիս հասկանալ ստեղծագործության գեղարվեստական կոնցեպցիան՝ կապված հեղինակի ընդհանուր հայացքների հետ, որոնք արտահայտված են նրա գրական ժառանգության մեջ։ Այդ ոլորտը ձևավորվում է արվեստագետի ամբողջ ստեղծագործության հետ տվյալ ստեղծագործության փոխազդեցության շնորհիվ։

Ստեղծագործության լեզվական ու ոճական իմաստը բացահայտում են նշանագիտական ու ոճական վերլուծությունները։

Նշանագիտական վերլուծությունը ենթադրում է գեղարվեստական ստեղծագործության դիտումը որպես նշանային համակարգի և ելնում է «արվեստը լեզու է» դրույթից։ Նշանների համակարգն իր մեջ կրում է նշանակությունների (արժեք) համակարգը և հաղորդում է իմաստը (գեղարվեստական կոնցեպցիան)։ Նշանագիտական մոտեցման հիմնական դրույթներից մեկն է. «... գեղարվեստական ստեղծագործությունը իմաստալի է ամբողջովին վերցրած։ Այստեղ մարմին-նշանի բուն

ստեղծագործումն առաջնակարգ նշանակություն ունի։ Տեխնիկապես ծառայական, ուստի և փոխարինելի տարրերը հասցված են նվազագույնի»[1], «... մշակույթի բնագավառում մարմնի ու իմաստի միջև չի կարելի բացարձակ սահման անցկացնել...»[2]։

Մ. Մ. Բախտինի հաղորդակցանշանային վերլուծության մեջ նրա աշակերտները և հետևորդները մոցնում են հերմենևտիկայի որոշ դրույթներ, ընդգծելով, որ ուրիշի արտահայտությունը հասկանալ նշանակում է կողմնորոշվել դեպի նա, նրա համար հարկավոր տեղ գտնել համապատասխան կոնտեքստում։ Ամեն մի ըմբռնողություն երկխոսական է. այն դիմակայում է արտահայտությանը, ինչպես երկխոսության մեջ ռեպլիկը դիմակայում է ռեպլիկին։ Այդ գաղափարը հատկապես արդյունավետ է բարդ սիմվոլիկ նշանագիտություն, մանրազնին ծածկագրված բովանդակություն ունեցող ստեղծագործությունների վերլուծման համար։

Նշանագիտական վերլուծությունն ստեղծագործության արդի լեզվաբանական վերլուծության տիպ է, որը տարվում է կառուցվածքային տեխնիկայի հիման վրա։ Վերլուծության այդ ամբողջ բարդ տեխնիկան ծնվում է Վ. Յա. Պրոպպի աշխատություններից։ Նրա մշակումը շարունակեցին ֆրանսիացի ստրուկտուրալիստ-գրականագետներ Բ. Պոտիեն և Ա. Ժ. Գրեյմասը։ Այդ տեխնիկան ենթադրում է ստեղծագործության գործող անձերի բաժանումը միմյանց դիմակայող գործչի ու հերոսի (օրինակ, թագավոր Պետրոս—Եվգենի Ա. Ս. Պուշկինի «Պղնձե հեծյալում»)։

Ոճական վերլուծությունը կառուցվում է երկու գլխավոր օպերացիաների վրա. քերականորեն նորմատիվ նախադասության վերակառուցման, որն ընկած է ոճական նախադասության հիմքում, և այդ երկու նախադասությունների միջև փոխհարաբերության բացահայտման վրա։ Այդ փոխհարաբերություններն էլ իրենց մեջ ամփոփում են ոճական կանոնները, որոնք որոշում են ոճական առումով «սովորական» նախադասությունների վերածումը գերակշռողների։ Ոճական կանոններում կարևոր դեր է խաղում տեղադրման ձևը՝ տեքստի մի տարրի փոխարինումը մյուսով, տվյալ ինֆորմացիան նոր «ձևակերպմամբ» ներկայացնելը։ «Նորմատիվային, առօրեական» լեզուն, որը ոճական վեր-

[1] **Медведев Л. Н.** Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социалистическую поэтику. Л., 1928, с. 22.

[2] **Бахтин М. М.** Смелее пользоваться возможностями.— Новый мир, 1970, № 11, с. 240.

չության համար հաշվարկման կետ է, տարբեր կոնցեպցիաներում տերմինաբանորեն տարբեր ձևով է նշվում (որպես «քերականորեն նորմատիվային նախադասություն», որպես «ճիշտ խոսք», որպես «ճաբանորեն չպիտակավորված տեքստ», որպես «դպրոցական լեզուի և այլն)։ Սակայն բոլոր դեպքերում խոսքը լեզվի չեզոք հիմքի որոնման մասին է, որից շեղվում է իր սոցիալական կողմնորոշումներն ու անձնական հոգևոր հատկություններն արտահայտող արվեստագետի անհատական ոճը։

Ստեղծագործության ոճի դիտումը «ճիշտ» խոսքից նրա շեղման քանույթի ու աստիճանի միջոցով հերմեներտիկայի սկզբունքի կոնկրետ կիրառում է. որպեսզի «ես» ճանաչեմ «Մյուսին», անհրաժեշտ է «երրորդը» («միջին տերմին» վ. Դիլտեյի տերմինաբանության մեջ)[1]։ Ոճական վերլուծության մեջ հերմեներտիկական երեք տերմինը կոնկրետանում են հետևյալ կերպ. «ես» ստեղծագործությունը հետազոտող քննադատն եմ. «Մյուսը»՝ ոճականորեն պիտակավորված տեքստը, որն արտահայտում է արվեստագետի անհատականությունը. «երրորդը» («միջին տերմին»)՝ այն ինֆորմացիան, որն ամփոփված է պիտակավորված տեքստում, սակայն արտահայտված է ոճականորեն չպիտակավորված («դպրոցական լեզվով»)։

Առաջին հայացքից տարօրինակ է հնչում պուշկինյան հայտնի քանաստեղծությունը.

Ինչպես շրթներն անժպիտ,
Առանց քերականական սխալի
Ռուսաց լեզուն ես չեմ սիրի։

Այդ խոստովանությունը դադարում է տարօրինակ թվալուց, հենց որ մենք գիտակցում ենք, թե Պուշկինն այստեղ խոսում է գեղարվեստորեն ոճավորված, այսինքն՝ որոշակի կերպով քերականական սովորական նորմաներից շեղված խոսքի մասին։ Ոճը միշտ «սխալ է» «նորմալ», բնական լեզվի համեմատությամբ։

Գեղարվեստական ստեղծագործության ներքին կազմվածքի գնահատականը, նրա ներքին կապերի արժեքի որոշումը նախ և առաջ ենթադրում է նրա ինտոնացիոն համակարգի հարստության բացահայտում, այսինքն՝ ստեղծագործության ինտոնացիոն վերլուծություն: *Գեղագիտական ապրումն արտահայտվում է ինտոնացիայում, որը մարդկային կոլեկտիվ գիտակցության գործիք է։* Ինտոնացիան մտքի հաստատման ու ճաղորդման միջոց է, ինֆորմացիոն պրոցեսի բովանդակալից տարրը, հարաբերությունների փորձի ակտիվ կրողը, հուզականորեն նպատակված մտքի կենտրոնացումը: *Ինտոնացիան՝ ձայնային ու մոտորային (ժեստ, միմիկա), կարևոր դեր է խաղում արվեստի ուղածծ տեսակում։*

Ինտոնացիան գտնվում է գեղարվեստական ղգացման և պատկերավոր կերպով ձևավորված գեղարվեստական մտածողության միջև եղած սահմանի վրա։ Ինտոնացիոն վերլուծությունը ենթադրում է դարաշրջանի ինտոնացիոն ֆոնդի հետ ստեղծագործության ինտոնացիոն համակարգի համեմատություն։ Նման վերլուծության հետևանքով հայտնաբերվում է ստեղծագործության ինտոնացիոն ազատության չափը և որոշվում է ստեղծագործության ինտոնացիոն համակարգի արժեքը։ Արժեքի չափանիշ են՝ գեղարվեստական տեքստի ինտոնացիոն հարստությունը, նրա հուզական բովանդակությունը, լարվածությունը, տրամաբանական ու նշանագիտական հագեցվածությունը։

Ստեղծագործության ներքին կապերի արժեքի որոշումը ենթադրում է նաև նրանում ներգնակի գեղարվեստական ստեղծագործության ու բանաստեղծական վարպետության նորմաների հարստացման աստիճանի բացահայտումը: *Արվեստի գեղարվեստական նորմաների ընդլայնումը հարստացնում ու զարգացնում է նրա հուզական-նշանագիտական ոլորտը և գեղարվեստական-կոնցեպտուալ հնարավորությունները։ Վերջինս իր մեջ թաքցնում է արվեստի արժեքային պոտենցիալը և խթանում է գեղարվեստական առաջադիմությունը։*

Ընդհանրացնելով գեղարվեստական պրակտիկան, գեղագիտությունը ձևակերպում է արվեստի էական հատկություններն իմաստավորող դրույթներ։ Գեղարվեստական պրակտիկայի հետ նույնականության չափով այդ դրույթներն ունեն նորմաների ուժ։ Սակայն գեղարվեստական ստեղծագործության նորմաները հարաբերական են, դրանք փոփոխվում և լայնանում են շնորհիվ գեղարվեստական այն հայտնագործությունների, որոնք արվեստը շարժում են առաջադիմության ուղիով։

Այսպիսով, վերլուծության երրորդ աստիճանում որոշվում է ստեղծագործության ներքին կապերի արժեքը՝ արվեստագետի վարպետությունը, որին ցուցանիշ է ծառայում նրանում մարմնավորված գեղարվեստական նորմաների արժեքը։

[1] *Տե՛ս* **Гайденко П. П.** Философская герменевтика и ее проблематика.— Природа философского знания, ч. I, *էջ* 145:

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԻՄԱՍՏՆ ՈՒ ԱՐԺԵՔԸ

Մտածողական շոշոշող գործողություններ՝ էության հասնելը, տեղի է ունենում առարկայի ամբողջական տեսունակության միջոցների, սին-թեզի գործիքների, ընդհանրացման տեխնոլոգիայի օգնությամբ, որոնք իրացնում են նկատելային դրույթն ու համակարգի են բերում սաեղծագործության արտաքին ու ներքին կապերի վերլուծության արդյունքները: *Այստեղ մեթոդը հանդես է դալիս որպես* համադրող պրոցեդուրաների և ընդհանրացման տեխնոլոգիայի որոշակի տիպ: *Այդ պրոցեդուրաների հետևանքով* ձևոք է բերվում առարկայի ընդհանրացված-տեսական տեսունակությունը, որը հարստացել է *մտածողական երկրորդ և երրորդ գործողությունների պրոցեսում* ձևոք բերված մանրամասնությունների իմացությամբ: *Առաջանում է* սաեղծագործության ամբողջական տեխստը, *գոյանում* գեղարվեստական կոնցեպցիայի մասին հանրագումարային դատողություն, *այսինքն՝ կոնկրետ-համընդհանուր դատողություն, որն ստեղծագործական իմաստին տալիս է ամբողջական բնութագիր:*

Ստեղծագործության ամբողջական քննադատական վերլուծությունը ենթադրում է վերլուծության բոլոր ասպեկտների, բոլոր մոտեցումների արդյունքների միասնական համակարգի համադրումը: Ընդ որում ստեղծագործության քննարկման ամբողջ պրոցեսը ներթափանցող պատմականությունն ապահովում է վերլուծության ու մոտեցումների բոլոր ասպեկտների «միացումը» մեկ՝ միասնական ու ամբողջական ընթերցման, կիզակետում: Միայն միաժամանակ ու բազմակողմանի և միասնական պատմական հայացքով «կենտրոնացված» մեթոդարանությունն է ընդունակ համադրելու ստեղծագործության վերաբերյալ բազմապիսի տեսակետները (մոտեցումները), դրանք ձուլելու նրա միասնական ընթերցման, ամբողջական վերլուծության մեջ:

Ամբողջական վերլուծության ասպեկտներից մեկը գեղարվեստական կոնցեպցիայի գնահատականն է, ևրա հարստությունների և օրիգինալության բացահայտումը: Գեղարվեստական կոնցեպցիայում համախմբվում են բոլոր այն հատկությունները, որոնք ստեղծագործությանը տալիս են որոշակի արժեքային ստատուս: Նրանում ընկած է ստեղծագործության արժեքային միջուկը, որը «վերաուված» տեսքով բովանդակում է իր մեջ իրեն նախորդող արժեքային բոլոր շերտերը:

Ստեղծագործության քննադատական վերլուծության չորրորդ աստիճանը բացահայտում է կյանքի կոնցեպտուալ ըմբռնման մեջ ազատության ոլորտի ընդլայնումն ու դաղափարների «ածը» աշխարհի մասին ավյալ դարաշրջանի համար սովորական պատկերացումների հետ դրանց համեմատության ճանապարհով: Այդ դեպքում որոշվում է ստեղծագործության գեղարվեստական կոնցեպցիայի արժեքը, նրա համապատասխանությունը կոնկրետ-պատմական և համամարդկային սոցիալական խնդիրներին:

Արժեքային վերլուծության չորրորդ աստիճանի բարձրագույն չափանիշը գեղարվեստական կատարելությունն է, գեղարվեստական գլուխգործոցը ստեղծագործության արվեստի հարստացած նորմաների հիման վրա վարպետորեն արտահայտված սոցիալական ընդհանուր իմաստ ունեցող կոնցեպցիա է, որը պատասխանում է հասարակության սոցիալիզացված և ինքնարժեքային ու ստեղծագործական անձի ձևավորման հիմնարար պահանջմունքներին:

Ստեղծագործության արժեքային վերլուծության չորս աստիճանները (արժեքային դրույթը. իրականության նկատմամբ ստեղծագործության գեղագիտական հարաբերության արժեքի քննումը. գեղարվեստական տեքստի ներքին կառուցվածքի արժեքի հայտնաբերումը. գեղարվեստական կոնցեպցիայի արժեքի բացահայտումը) ուղղակի համապատասխանության մեջ են գտնվում նրա մեկնաբանության համապատասխանության հետ (աշխարհայացքային վերլուծության չորս աստիճանների հետ (աշխարհայացքային դրույթը. ստեղծագործության արտաքին կապերի իմաստաբանությունը. գեղարվեստական տեքստի ներքին կապերի իմաստաբանությունը. գեղարվեստական կոնցեպցիայի իմաստը):

Արժեքային վերլուծության չորս աստիճանների արդյունքների համադրման միջոցով ձևավորվում է գեղարվեստական ստեղծագործության հանրագումարային ընդհանուր գնահատականը (նրա արժեքային ստատուսի որոշումը):

Ստեղծագործության արժեքը նրա բոլոր բաղադրամասերի ամբողջական արդյունք է, իսկ նրա մասին ընդհանուր արժեքային պատկերացումը՝ այն բանի ընդհանրացման արդյունք, որը ձևոք է բերվել *գործունեության* ընթացքում գնահատու մտածողական բոլոր գործողություններով:

Սոցիալական դրամատիզմով հագեցված արդի դինամիկ աշխարհում, երբ հատկապես սուր կերպով դրվում է բուն կյանքի իմաստի մասին հարցը, արվեստի ստեղծագործությունների գեղարվեստական արժեքի պրոբլեմը ձևոք է բերում գեղագիտական, գործնական և ընդհանուր փիլիսոփայական էական նշանակություն:

Եկրափակում

Գեղագիտության պրոբլեմների հետազոտության տեսական ու գործնական եզրակացությունները

1

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆ Է

(Գիտություն աշխարհի գեղագիտական ու գեղարվեստական յուրացման օրենքների մասին)

Իր առարկայի հիմնական օրինաչափությունների ըմբռնումը հետազոտությունների և՛ վերջնական նպատակն է, և՛ տեսական հանրագումարը գիտության մեջ։ Այդ հանրագումարը կազմում է նրա փիլիսոփայական բաժինը։ Գեղագիտությունն ինքնին տեսամեթոդաբանական դիսցիպլին է, փիլիսոփայական գիտություններից մեկը։ Սակայն նրանում ևս կա ընդհանրացնող, հանրագումարային բաժին, որը ենթադրում է գեղագիտական ու գեղարվեստական գործունեության, ինչպես նաև գեղագիտական կատեգորիաների տիպաբանությունը բնորոշող ընդհանուր օրենքները։ Իսկ ի՞նչ բան են գեղագիտության օրենքները և ինչպիսին է այդ օրենքների ըմբռնումն ապահովող նրա կատեգորիալ ապարատը։

Մեր գրքում գեղագիտության կարևորագույն պրոբլեմները լուսաբանելու ընթացքում բնութագրվել են գեղագիտական հիմնական կատեգորիաները։ Ի մի բերելով այժմ կփորձենք դրանք ներկայացնել մի միասնական համակարգում. առանձնացնել դրանց հիմնական տիպերը, որոշել դրանց կապերի, ինչպես նաև դրանց հետ համապատասխան հասկացությունների բնույթը, ընդ որում հաշվի առնելով, որ գեղագիտական հասկացությունների և կատեգորիաների միջև անհաղթահարելի սահման չկա, որ դրանք կարող են անցնել մեկը մյուսին։

Գեղագիտական կատեգորիաների տիպերը։ Կատեգորիաների յուրաքանչյուր տիպ համապատասխանորեն գեղագիտական երևույթի, գեղարվեստական ստեղծագործության կամ գեղարվեստական պրոցեսի վերլուծության այս կամ այն տիպի ապարատն է։

Գեղագիտական կատեգորիաների արդի համակարգն իր մեջ ընդգրկում է հետևյալ տիպերը.

Մետակատեգորիա (գեղագիտական)։

Գեղագիտական գործունեության կատեգորիաներ (գեղեցկության օրենքներ, գեղագիտական յուրացում, դիզայն, գեղարվեստական նախագծում, գեղագիտական կողմնորոշում, ճաշակ, իդեալ, չափ) աշխարհի գեղագիտական յուրացման վերլուծության ապարատն են։

Գեղագիտական հատկությունների և իրականության ենթատիպի արվեստի հարաբերության կատեգորիաներ (գեղեցիկը, վեհը, ողբերգականը, կոմիկականը, այլանդակը, ստորը) իրականության ու արվեստի գեղագիտական հարստության վերլուծության ապարատն են։

Արվեստի իմացաբանության կատեգորիաներ (գեղարվեստական կերպար, մեթոդ, գեղարվեստական ճշմարտություն, գեղարվեստական կոնցեպցիա) իրականությանը արվեստի համապատասխանության բնույթը բացահայտող իմացաբանական վերլուծության ապարատն են։

Արվեստի սոցիոլոգիայի կատեգորիաներ (դասակարգայնություն, կուսակցականություն, ժողովրդականություն, գաղափարայնություն, ազգայինը, ինտերնացիոնալը, համամարդկայինը) սոցիոլոգիական վերլուծության ապարատն են։

Արվեստի աժեբաբանության կատեգորիաներ (գեղագիտական իդեալ, արժեք, գեղարվեստականություն, գլուխգործոց) արժեքային վերլուծության ապարատն են։

Արվեստի գոյաբանության կատեգորիաներ (գեղարվեստական ստեղծագործություն, կլասիկա, մասսայական և էլիտար արվեստ, ոճ) գոյաբանական ու ոճաբանական վերլուծության ապարատն են։

Արվեստի դիալեկտիկայի կատեգորիաներ (գեղարվեստական պրոցես, ուղղություն, գեղարվեստական փոխազդեցություններ. ավանդույթներ, վանում, ազդեցություն. գեղարվեստական առաջադիմություն) համեմատական վերլուծության ապարատն են։

Արվեստի մարդաբանության կատեգորիաներ (արվեստագետ, ստեղծագործության էտապ, ստեղծագործական ուղի) կենսագրական վերլուծության ապարատն են։

Արվեստի ստեղծագործական գենետիկայի կատեգորիաները (մտահղացում, ուրվագիր, սևագրություն, տարբերակ) ստեղծագործագենետիկական և տեքստաբանական վերլուծության ապարատն են։

Արվեստի հոգեբանության կատեգորիաները (ընդունակություն, տաղանդ, հանճար, ոգեշնչություն, ստեղծագործական ֆանտազիա, գեղարվեստական երևակայություն) ստեղծագործահոգեբանական վերլուծության ապարատն են։

Արվեստի ընկալման կատեգորիաները (գեղարվեստական հաճույք, գեղարվեստական ընկալում, կատարսիս, «յուրացման սպասման մակարդակ») յուրացման վերլուծության ապարատն են։

Արվեստի ձևաբանության կատեգորիաները (տեսակներ՝ գրականություն, թատրոն, կինո, գեղանկարչություն և այլն. սևեռ՝ էպոս, լիրիկա, դրամա, դազգահային գեղանկարչություն, մոնումենտալ գեղանկարչություն և այլն. ժանրեր՝ գրականության մեջ՝ վեպ, պատմվածք, նովել, պոեմ, լիրիկական բանաստեղծություն, նույն ձևով նաև արվեստի մյուս տեսակներում) միջտեսակային և կուլտուր-պատմական վերլուծության ապարատն են։

Արվեստի կառուցվածքի կատեգորիաները (գեղարվեստական տեքստ, կոնտեքստ, գեղարվեստական ժամանակ, տարածություն, գույն) կառուցվածքային վերլուծության ապարատն են։

Արվեստի գեղարվեստական ճաշակադատման և նշանագիտության տեսության կատեգորիաները (հասցեատեր, հասցեագրող, նշան, մետանշան, կոդ, գեղարվեստական հաղորդում, ինտոնացիա) նշանագիտական, հաղորդակցական և ինտոնացիոն վերլուծության ապարատն են։

Գեղարվեստական ընկալման տեսության ու մեթոդաբանության կատեգորիաները (մեկնաբանություն, գնահատական, ստեղծագործության գեղարվեստական սատարում. մոտեցումներ. սոցիոլոգիական, կոնկրետ-պատմական, համեմատական, կենսագրական, ստեղծագործագենետիկական, կառուցվածքային վերլուծություն, միկրովերլուծություն, ուշադիր ընթերցում) ստեղծագործության գեղարվեստական-քննադատական վերլուծության ապարատն են։

Գեղագիտական ընկալման կատեգորիաները (անձի բազմակողմանի զարգացում, հոգևոր հարստություն, անձի գեղագիտական շահեր ու պահանջմունքներ) արվեստի գեղագիտական ներգործության վերլուծության ապարատն են։

Գեղարվեստական մշակույթի ղեկավարման տեսության ու պրակտիկայի կատեգորիաները (վարձահրավիրում, մեկենասություն, սո-

ցիալական պատվեր, մրցանակ) գեղարվեստական քաղաքականության վերլուծության ապարատն են։

Գեղագիտության կատեգորիալ ապարատի հարստացումը տեղի է ունենում. նախ՝ գեղարվեստական երևույթների և պրոցեսների տեսական նկարագրության արդյունքների արձանագրման ճանապարհով (օրինակ, կատեգորիաներ՝ ռեալիզմ, ռոմանտիզմ, սենտիմենտալիզմ). երկրորդ՝ գեղագիտության մեջ մշակույթի մյուս բնագավառներից տերմինների փոխադրման ճանապարհով։ Այսպես, ճարտասանության տերմինը՝ վեհը, ժամանակի ընթացքում ձեռք է բերել ընդհանուր գեղագիտական իմաստ, փիլիսոփայությունից ընդունվել են այնպիսի կատեգորիաներ, ինչպես մեթոդը (գեղարվեստական), կոնցեպցիան (գեղարվեստական), հոգեբանությունից՝ ընկալումը (գեղարվեստական). երրորդ՝ արվեստագիտական ապարատի տերմիններին լայն նշանակություն տալու ճանապարհով. կինոգիտությունից գեղագիտության մեջ արմատավորում են մոնտաժ, ընդհանուր, միջին և խոշոր պլան, երաժշտագիտությունից՝ ինտոնացիա, ռիթմ, մեղեդի, բազմաձայնություն. գեղանկարչությունից՝ գույն, կոլորիտ և այլն. չորրորդ՝ ավանդույթային կատեգորիաների փոխազդեցության ու համադրության ճանապարհով (օրինակ, տրագիկոմիկականը). հինգերորդ՝ տարբեր ժողովուրդներին հատուկ գեղարվեստական երևույթների տեսական տեսունակության ավանդույթներով գեղագիտությունը հարստացնելու ճանապարհով. վեցերորդ՝ գիտական նոր դիսցիպլինների կատեգորիալ ապարատի կոռեկտ օգտագործման ճանապարհով (ստրուկտուրալիզմի, նշանագիտության, մասսայական հաղորդակցման տեսության, գիտությունը վարելու արվեստի և այլն)։

Գեղագիտության կատեգորիալ ապարատի ընդլայնումը թույլ է տալիս հասկանալ արվեստն իր ամրողջ բարդությամբ ու բազմազանությամբ, օգնում է առավել ճշտորեն ու ճկուն ձևակերպել աշխարհի գեղագիտական ու գեղարվեստական յուրացման օրինքները։

Արվեստը միաժամանակ հասարակական գիտակցության ձևերից մեկն է և գեղագիտական գործունեության տիպ, ընդ որում նյութ ուրույն ոլորտը։ Դրան համապատասխան այն ենթարկվում է ոչ միայն հասարակական գիտակցության բոլոր ձևերի համար ընդհանուր օրինքներին (կախված է էկոնոմիկայից, ունի որոշ հարաբերական ինքնուրույնություն, սոցիալ-պատմականորեն պայմանավորված է իր գարգացման մեջ, հակադարձ ակտիվ ներգործություն է անում իրականության վրա), այլև գեղագիտության մետաօրինքներին, ինչպես նաև բուն

իմաստով գեղարվեստական գործունեության յուրահատուկ օրենքներին։

Գեղագիտության որպես գիտության շահագրգռությունների ոլորտում մտնում են օրենքների այն վերջին երկու խումբը, որոնք բացահայտում են էական և անհրաժեշտ այն կապերը, որոնք ծագում են գեղագիտական գործունեության և գեղարվեստական ստեղծագործության, սոցիալական կեցության, արվեստի ընկալման ու զարգացման պրոցեսում։ Դրան համապատասխանում է նրանց դասակարգումը։

Գեղագիտական գործունեության մետանշանները բնորոշում են աշխարհի գեղագիտական յուրացման պրոցեսի էությունը և հանգում են հետևյալին.

1) իրականության գեղագիտական հատկությունները ծագում են այն բանի շնորհիվ, որ գործունեության պրոցեսում մարդն իր պրակտիկայի ոլորտն է ընդգրկում աշխարհի երևույթները և դրանք դնում մարդկության նկատմամբ արժեքային հարաբերության մեջ.

2) գեղագիտական գործունեություն. ա) իրականացվում է յուրացվող առարկայի ներքին չափի ու մարդու իդեալների հետ համապատասխանության մեջ. բ) ձգտում է համամարդկային անանց արժեքի ստեղծման. գ) ունի հակախորթացնող սոցիալական էֆեկտ, քանի որ ստեղծագործության արդյունքը գեղագիտական արտադրանքի ստեղծողի ու սպառողի ազատության ոլորտն է։

Գեղագիտական յուրացման բարձրագույն ձևն արվեստն է, որտեղ բացի մետաօրենքներից, գործում են նաև յուրահատուկ օրենքներ։ Դրանց են պատկանում գեղարվեստական ստեղծագործության, արվեստի սոցիալական կեցության, գեղարվեստական ընկալման և գեղարվեստական պրոցեսի օրենքները։

Գեղարվեստական ստեղծագործության օրենքները բացահայտում են արվեստի ստեղծագործական «գենետիկայի», «մարդաբանության» և իմացաբանության էական և անհրաժեշտ կապերը։

Ստեղծագործությունը ա) իրականացվում է գեղարվեստորեն օժտված անձի կամ կոլեկտիվի կողմից, բ) որոշակի գեղարվեստական մեթոդի հիման վրա, գ) ընթանում է պատկերավոր մտածողության ձևով, դ) որի ընթացքում ստեղծվում է անկրկնելիորեն յուրօրինակ գեղարվեստական աշխարհ, ե) որն արտացոլում է ռեալությունը և մարմնացնում է հեղինակի անձը։

Արվեստի սոցիալական կեցության օրենքները բացահայտում են արվեստի գոյաբանության ու սոցիոլոգիայի ձևաբանական, նշանագիտական հաղորդակցական էական և անհրաժեշտ կապերը։

1) Արվեստի գոյության ձևը ա) գեղարվեստական ստեղծագործություն է, բ) որն ունի տեսակային, սեռային, ժանրային որոշակիություն ոճական բնութագրություն, գ) որն իրականացվում է որպես նյութական առարկա՝ նշան, որը մշակույթի և գեղարվեստական ավանդույթի ոլորտում, հասարակական կարծիքի ոլորտում ի հայտ է բերում իր հաղորդակցական հատկությունները և մարդկանց հաղորդում է գեղագիտական արժեք ունեցող գեղարվեստական որոշակի կոնցեպցիա։

2) Արվեստը. ա) հումանիստորեն կողմնորոշված է, արվեստի հումանիստական կողմնորոշման աղավաղումն աղավաղում և խորտակում է նրա բնույթը. բ) ձգտում է գեղոնիստական ֆունկցիայի (գեղարվեստական հաճույք) միջոցով հաստատել անձն իր նշանակությամբ և գ) ճանաչողական, դաստիարակչական, գեղագիտական ֆունկցիաների միջոցով սոցիալիզացնել մարդուն (ներարկել նրան հասարակականորեն նշանակալից հատկանիշներ)։

Գեղարվեստական ընկալման օրենքները բացահայտում են գեղարվեստական յուրացման էական ու անհրաժեշտ կապերը։ Գեղարվեստական ընկալման պրոցեսը. ա) ստեղծագործականորեն ակտիվ է (յուրացնողը հանդես է գալիս որպես «հեղինակակից», ստեղծագործակցող, ինքն իր համար ստեղծագործության կատարող). բ) ստեղծագործության մեկնաբանությունն ու գնահատականը մտցնում է մշակույթի անհատապես բեկված փորձի ձևով. գ) պատճառում է գեղարվեստական հաճույք, որը խթանում է այդ ընկալման ստեղծագործական ակտիվությունը. դ) գեղագիտական հաճույքի ինտենսիվությունը կախված է գեղարվեստական ստեղծագործության կարգավորվածությունից ու բարդությունից։

Գեղարվեստական պրոցեսի օրենքները բացահայտում են արվեստի դիալեկտիկայի և մարդկության գեղարվեստական մշակույթի պատմական զարգացման էական ու անհրաժեշտ կապերը։ Գեղարվեստական պրոցեսը. ա) իրականացվում է գեղարվեստական ուղղությունների լինելության ու պայքարի միջոցով, բ) տիպաբանորեն տարբեր ներքին ու ազգամիջյան գեղարվեստական փոխազդեցությունների միջոցով, որոնք ընթանում են առանձին հեղինակների, գեղարվեստական հոսանքների, դպրոցների և գեղարվեստական ամբողջ դարաշրջանների ու մշակույթների մակարդակով, գ) ընթանում է առաջադիմության ուղիով, դ) միաժամանակ պահպանելով ավելի առաջ ստեղծված գեղարվեստական այն արժեքների անանց նշանակությունը, որոնք մնում են

բոլոր դարաշրջաններում մարդկանց հավիտենական ուղեկիցներն ու ժամանակակիցները։

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԱՐՎԵՍՏԻ ՎՐԱ ՍՈՑԻԱԼԱԿԱՆ ՆԵՐԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ Է

(Արվեստի կուսակցական ղեկավարման պրոբլեմները)

Հասարակության առաջատար ուժերն անտարբեր չեն նրա գեղարվեստական մշակույթի նկատմամբ և միշտ փորձում են ազդել նրա զարգացման բնույթի և ուղղության վրա։ Ընդ որում պատմականորեն փոփոխվում են և՛ այդ ազդեցությունն իրականացնող բուն սոցիալական ուժերը, և՛ նրա ձևերը։ Վերը մենք քննեցինք գեղարվեստական մշակույթի վրա սոցիալական տարբեր ուժերի ներգործության պատմականորեն միմյանց փոխարինած այնպիսի ձևերը, ինչպիսիք են մեկենասությունը, գեղագիտության նորմատիվային դիկտատը, որն արտահայտում էր պալատի ճաշակները, վարձահրավիրումը։ Սոցիալիստական հասարակության մեջ նման ներգործության կարևորագույն ձև է դառնում գեղարվեստական մշակույթի ղեկավարությունը կոմունիստական կուսակցության կողմից։ Գեղագիտությունն ապահովում է այդ պրոցեսը տեսականորեն, հանդես է գալիս որպես հասարակության ղեկավար ուժերի կողմից արվեստի վրա սոցիալական ներգործության տեսություն։

Հասկանալով արվեստի օրենքները և հենվելով մարքսիզմի կլասիկների գաղափարների վրա, մարքս-լենինյան գեղագիտությունը մշակում ու ձևակերպում է գեղարվեստական քաղաքականության գիտական սկզբունքները, որոնք և ընկած են սովետական արվեստի կուսակցական ղեկավարման հիմքում։

Գեղարվեստական մշակույթի զարգացման ՍՄԿԿ ղեկավարությունն իրականացվում է բազմակողմանիորեն, կազմակերպական-ստեղծագործական զանազան ձևերով և իրացվում է կուսակցության ծրագրային փաստաթղթերում, ՍՄԿԿ Կենտկոմի որոշումներում։ ՍՄԿԿ Կենտկոմի որոշումները գեղարվեստական ստեղծագործության պրոբլեմների վերաբերյալ ոչ միայն կուսակցական ղեկավարման գիտական սկզբունքների կենսագործում են, այլև մարքս-լենինյան գեղագիտության հետագա զարգացում ու հարստացում են, հարստացում՝ սոցիալիստական գեղարվեստական մշակույթի կառուցման պրակտիկայի ընդհանրացման հիման վրա։ Այդ թվում նաև գեղագիտության հետ ուղղակի առնչություն

ունեն Լ. Ի. Բրեժնևի խոսքերը. «...մեր հասարակական գիտության առջև կանգնած խնդիրները կարող են լուծվել կյանքի հետ նրա ամենասերտ կապի պայմանով միայն։ Սխոլաստիկական տեսականացումը սոսկ կարող է արգելակել մեր առաջընթաց շարժումը»[1]։

Գեղարվեստական մշակույթի կուսակցական ղեկավարությունը, որն իրականացվում է կուսակցական մարմինների՝ ՍՄԿԿ Կենտկոմից մինչև կուսակցության շրջանային կոմիտեները, ճյուղավորված սիստեմի, մշակույթի պետական հիմնարկությունների ու ստեղծագործական միությունների գործունեության միջոցով, գրական-գեղարվեստական քննադատության միջոցով, ուղղված է արվեստի սոցիալական նախատեսման լրիվ բացահայտմանը, ժողովրդի գաղափարագեղագիտական դաստիարակության, բազմակողմանի զարգացած, հոգեկանորեն հարուստ անձի ձևավորման գործում նրա դերի բարձրացմանը։

Մարքսիզմի կլասիկները հանդես էին գալիս ինչպես գեղարվեստական պրոցեսի ղեկավարման անարխիստական ժխտման դեմ, այնպես էլ արվեստի ոլորտում վարչարարության դեմ։ Գեղարվեստական մշակույթի կուսակցական ղեկավարման տեսական հիմքերը դոյացել են, մի կողմից, գռեհիկ սոցիոլոգիզմի ու վուլգարիզմի դեմ, որոնք կուսակցական ղեկավարությունը հանդեցնում էին դիկտատով նենգափոխելուն, մյուս կողմից՝ այնպիսի իբր թե անկատարելի օբյեկտի, ինչպիսին արվեստն է, որևէ ղեկավարությունից հրաժարման տենդենցի դեմ մղվող պայքարում։

Կ. Մարքսն ու Ֆ. Էնգելսը բացահայտեցին արվեստի սոցիալական ակտիվությունը, անձի վրա նրա ներգործության ընդունակությունը և հետևողականորեն պաշտպանեցին գեղարվեստական ստեղծագործության միտումնավորության ու գաղափարայնության գաղափարը։ Վ. Ի. Լենինն ընդգծում էր արվեստի բարձր հասարակական կոչումը, բացահայտում նրա կուսակցականությունը։ Դրա հետ միասին նա նշում էր, որ, հաշվի առնելով գեղարվեստական ստեղծագործության յուրահատկությունը, անհրաժեշտ է ապահովել նրանում անձնական նախաձեռնության, անհատական հակումների, մտքերի ու երևակայության լայն ասպարեզ։ «Տաղանդը հաղվագյուտ բան է. հարկավոր է սիստեմատիկաբար ու զգուշորեն պաշտպանել այն»[2],— գրել է Լենինը «Պրավդայի» խմբագրությանը, այդ սկզբունքի

1 ՍՄԿԿ XXV համագումարի նյութերը։ «Հայաստան», 1976, էջ 109։

2 Վ. Ի. Լենին, երկ, հ. 48, էջ 182 (ռուս.)։

խախտումը համարելով «մեծ մեղք... բանվորական դեմոկրատիայի հանդեպ ...»։

ՍՄԿԿ XXV համագումարում հետագա զարգացում ստացան մշակութային պրոցեսի ղեկավարման մարքս-լենինյան սկզբունքները։ ՍՄԿԿ Կենտկոմի՝ կուսակցության համագումարին տրված հաշվետու զեկուցման մեջ Լ. Ի. Բրեժնևն ասաց. «Գրականության և արվեստի հարցերի նկատմամբ կուսակցական մոտեցումը ենթադրում է գեղարվեստական ինտելիգենցիայի հանդեպ ղգայուն վերաբերմունքը, ստեղծագործական որոնումներում նրան ցույց տրվող օգնությունը զուգորդել սկզբունքայնության հետ ... Իսկական տաղանդը հազվադեպ է պատահում։ Գրականության կամ արվեստի տաղանդավոր ստեղծագործությունն ազգային սեփականություն է»[1]։ Եվ եթե առանձին աշխատողներ ցուցաբերում են պարզունակ մոտեցում, փորձում են վարչարարությունն անել գեղարվեստական մշակույթի ղեկավարման ոլորտում, ապա կուսակցությունը նման դեպքերի կողքով չի անցնում, ուղղում է դրությունը։

ՍՄԿԿ Կենտկոմի որոշումները գեղարվեստական մշակույթի պրոբլեմների վերաբերյալ օրգանապես զուգակցում են ղգայունությունն ու սկզբունքայնությունը, արվեստագետների ստեղծագործական որոնումների նկատմամբ ուշադրությունն ու պահանջկոտությունը։ Կուսակցական ղեկավարության էական կողմ է ստեղծագործական ինտելիգենցիային աշխարհայացքային դաստիարակության, կյանքի հետ նրա կապերի ամրապնդման մասին հոգատարությունը։ Այդ գործում հատուկ դեր է խաղում կուսակցական լուսավորությունը, որի խնդիրն է արվեստագիտի գաղափարական և տեսական-դեղագիտական մակարդակի բարձրացումը։

Արվեստի կուսակցական ղեկավարությունը և ստեղծագործական ինտելիգենցիայի դաստիարակությունն իրականացվում է ստեղծագործական միությունների գործունեության միջոցով։ Սոցիալիստական պետությունն աջակցություն է ցույց տալիս ստեղծագործական միություններին, նրանց զարգացման համար ստեղծում է նյութական անհրաժեշտ պայմաններ։ Եվ այդ դրույթն ամրապնդված է ՍՍՀՄ սահմանադրությամբ։ Ստեղծագործական միությունների կարևոր խնդիրն է գեղարվեստական ինտելիգենցիայի երիտասարդ սերնդի դաստիարակությունը, նրան մշակույթի գործիչների ավագ սերնդի լավագույն

[1] ՍՄԿԿ XXV համագումարի նյութերը, եր., 1976, էջ 120—121։

ստեղծագործական ավանդույթների հաղորդումը։ Այդ պրոբլեմին է նվիրված ՍՄԿԿ Կենտկոմի «Ստեղծագործական երիտասարդության հետ տարվող աշխատանքների մասին (1976 թ.) որոշումը, որը կուսակցական, պետական և հասարակական կազմակերպություններին նպատակամղում է ստեղծագործական երիտասարդության մասնագիտական ու գաղափարական դաստիարակության, երիտասարդ գրականագետների, արվեստագետների, կոմպոզիտորների և արտիստների մոտ մարքս-լենինյան աշխարհայացքի ձևավորման, նրանց կողմից հայրենական ու համաշխարհային մշակույթի փորձի յուրացման նկատմամբ ուշադրության հետագա սրմանը։

Գեղարվեստական մշակույթի բնագավառում կուսակցության քաղաքականության իրականացման կարևորագույն միջոց է գրական-գեղարվեստական ֆենադատությունը։ Դեռևս ՌԿ (բ)Կ Կենտկոմի 1925 թ. հունիսի 8-ի «Գեղարվեստական գրականության բնագավառում կուսակցության քաղաքականության մասին» որոշման մեջ հատուկ ընդգծվում էր քննադատության դերը որպես «կուսակցության ձեռքին դաստիարակչական գլխավոր զենքերից մեկը»[1]։ Եվ պատահական չէ, որ կուսակցությունը մշտապես հոգ է տանում այդ «զենքի» կատարելագործման մասին։

ՍՄԿԿ Կենտկոմի 1972 թ. հունվարի 21-ի «Գրական-գեղարվեստական քննադատության մասին» հատուկ որոշման մեջ պարունակվում է նրա խնդիրների գիտական ծավալուն սահմանումը. «...խորապես վերլուծել արդի գեղարվեստական պրոցեսի երևույթները, տենդենցները և օրինաչափությունները, ըստ ամենայնի նպաստել կուսակցականության ու ժողովրդայնության լենինյան սկզբունքների ամրապնդմանը, պայքարել սովետական արվեստի գաղափարագեղագիտական բարձր մակարդակի համար, հետևողականորեն հանդես գալ ընդդեմ բուրժուական գաղափարախոսության»[2]։ Որոշումը նշում է, որ քննադատության կարևոր խնդիրն է նպաստել ազգային մշակույթների փոխադարձ հարստացմանն ու մերձեցմանը։

Որպես սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի զարգացման ամբողջ պրոցեսի վրա ազդեցության գործիք, գրական-գեղարվեստական քննադատությունը կոչված է զուգակցելու «գաղափարական գնահատականը-

[1] КПСС о культуре, просвещении, науке. М., 1963, с. 153.

[2] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференции и пленумов ЦК, т. 11, с. 31.

ների ճշգրտությունը, սոցիալական վերլուծության խորությունը գեղագիտական պահանջկոտության, տաղանդի, ստեղծագործական արդյունավետ որոնումների նկատմամբ հոգատար վերաբերմունքի հետ»[1]։ ՍՄԿԿ Կենտկոմի որոշումը ոչ միայն սահմանում էր գրական-գեղարվեստական քննադատության զարգացման ընդհանուր գիծը, այլև նշում էր նրա մի շարք կոնկրետ թերություններ. դեռևս ոչ քիչ տեսություններ, հոդվածներ և դրախոսություններ կրում են մակերեսային բնույթ, աչքի են ընկնում փիլիսոփայական ու գեղագիտական ոչ բարձր մակարդակով, գնահատականների սուբյեկտիվիզմով, խմբակային կողմնապահություններով. արվեստի շատ ստեղծագործություններ դուրս են մնում քննադատական վերլուծությունից, այդ աշխատանքում քիչ են ընդգրկվում մարքս-լենինյան գեղագիտության, տեսության և արվեստի պատմության բնագավառի առաջատար մասնագետներ, սովետական մշակույթի վարպետներ։ Որոշման մեջ նշված է ունեցած թերությունների վերացման միջոցառումների համակարգ։

ՍՄԿԿ դիրեկտիվ փաստաթղթերում ամփոփված է զարգացած սոցիալիստական հասարակության գեղարվեստական մշակույթի շինարարության բնագավառում կուսակցության կոլեկտիվ փորձի ընհանրացումը։ Այդ առումով կարևորագույն նշանակություն ունեն ՍՄԿԿ XXV համագումարի նյութերը։

ՍՄԿԿ XXV համագումարում Լ. Ի. Բրեժնևն արդի գեղարվեստական պրոցեսի թեմատիկ գլխավոր ուղղությունների մեջ նշեց «արտադրական» թեման, որը վերջին տարիներս ձևոք է բերել իսկական գեղարվեստական ձև, Հայրենական մեծ պատերազմի, խաղաղության, ժողովուրդների ազատագրության համար մղվող պայքարի, աշխատավորների ինտերնացիոնալ համերաշխության թեմաները, ինչպես նաև բարոյական պրոբլեմատիկան։ Համագումարում ընդգծվեց գրականության և արվեստի վիթխարի դերը սոցիալիստական անձի հոգևոր մշակույթի բարձրացման, անցյալի մնացուկների, այդ թվում մասնավորսեփականատիրական տենդենցների, քաղքենիության, գռփոդության և բյուրոկրատիզմի դեմ, հովանավորականության ու կարիերիզմի, նամոլության ու դոռոզամտության դեմ մղվող պայքարում։

ՍՄԿԿ XXV համագումարը գոհունակությամբ արձանագրեց, որ աշխատավորների հայրենասիրական ու ինտերնացիոնալ դաստիարակության ուղղությամբ տարվող աշխատանքը տվեց իր պտուղները. վերանում են նացիոնալիզմի և շովինիզմի առանձին դրսևորումները, արվեստում տեղ գտած պատմական իրադարձությունների գնահատմանը ոչ-պատակարգային մոտեցման փաստերը, նահապետականությունը գովերգելու փորձերը։

Կուլտուրական շինարարության բնագավառում զարգացած սոցիալիզմի կարևորագույն խնդիրներից մեկը հասարակության գեղագիտական կուլտուրայի բարձրացումն է, գեղագիտության ներթափանցումը սովետական մարդկանց աշխատանքում ու կենցաղում։ Այն իրացնելու պրոցեսում իրեն զգացնել է տալիս հետադարձ կապը՝ մեր կյանքում գեղագիտական իդեալների ներթափանցման իրական պրակտիկայից դեպի բուն այդ իդեալների և գեղագիտության ամբողջ համակարգի զարգացումը այդ պրոցեսին ուղղություն տվող ՍՄԿԿ Կենտկոմի որոշումներում։ 70-ական թվականների երկրորդ կեսին ընդունված ՍՄԿԿ Կենտկոմի որոշումներում կուլտուրա-գեղագիտական կարևորագույն պրոբլեմներ են դառնում ապրանքների և սպասարկման որակի, ժողովրդական կրթության սիստեմի տարբեր օղակներում ուսուցման որակի, քաղաքացիական շինարարության որակի բարձրացումը։ Դա ցույց է տալիս կուսակցության աճած ուշադրությունը սովետական մարդկանց «կյանքի» գեղագիտական «որակի» նկատմամբ։ Այդ որոշումների բովանդակությունը երևան է հանում սովետական հասարակության ամբողջ ապրելակերպում գեղագիտական նախասկզբի ուժեղացման տենդենցը։

Կուսակցության որոշումներն ընդգրկում են գեղագիտական ու գեղարվեստական գործունեության բոլոր տեսակները։ Էական ուշադրություն էր դարձվում ճարտարապետությանը։ «Մեծ նշանակություն են ձևոք բերում քաղաքաշինությունը, ճարտարապետությունն ու պլանավորումը բարեկարգ, հարմարավետ, շինարարության ու շահագործման մեջ խնայողական քաղաքների և այլ բնակավայրերի, արտադրական, բնակելի և հասարակական շենքերի ստեղծման համար»[1]։ Ճարտարապետների միջազգային միության XIII կոնգրեսի մասնակիցներին ուղղված կոչում Լ. Ի. Բրեժնևն ընդգծեց. «... մենք շարունակում ենք մեծացնել շինարարության տեմպերը, ավելի ու ավելի մեծ նշանակություն տալով նրա որակին, գեղեցկությանը և բարեկարգությանը»[2]։ Կուսակցական փաստաթղթերում ճարտարապետության թերությունների (երկրի շատ բա-

[1] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. 11, с. 31.

[1] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М., 1972, т. 8, с. 268.

2 Բրեժնև Լ. Ի., Լենինյան կուրսով, Եր., 1980, հ. 7, էջ 631։

ղաքների մասսայական կառուցապատման շրջաններում նրա միապաղաղության և անհրապուրության) քննադատությունը տրվում է այդ հնագույն արվեստի սոցիալական նոր որակի պրիզմայի, նրա արդյունքների գնահատման առավել բարձր չափանիշների միջոցով, ամենից առաջ բնակարանաքաղաքացիական մասսայական շինարարության բնագավառում: Այսպես, մատնանշվում է նրա որակի զգալի բարձրացումն ապահովելու, բնակելի տների ու բնակարանների պլանավորման, երկրի քաղաքների ու բնակավայրերի ճարտարապետական ամբողջ տեսքի բարելավման անհրաժեշտությունը: «...Կառուցել դիմացկուն, որակյալ, գեղեցիկ»[1]:

Բնակարանի, կենցաղի, սովետական մարդուն շրջապատող միջավայրի գեղաձևավորում. այդպիսին է կուսակցության վարած մշակութային քաղաքականության ընդհանուր ուղղությունը. «Նոր բնակարանում ամեն ինչ պետք է ուրախություն պատճառի մարդկանց»[2]:

Դեռևս 1965 թ. ՍՄԿԿ կենտկոմի «Տեխնիկական, արտադրական գեղագիտության զարգացման միջոցառումների մասին» որոշման մեջ ընդգծվում էր արդյունաբերության ու շինարարության մեջ գեղագիտական նախասկզբի ներթափանցման ժողովրդատնտեսական ու դաստիարակչական նշանակությունը, գեղագիտական գործունեության նոր տիպի՝ դիզայնի, զարգացման համար պայմանների ստեղծումը: Հաջորդ տասնամյակում դիզայնի բուռն զարգացումն ու լայն տարածումը թույլ տվեցին նոր ձևով դնելու և լուծելու արտադրվող արտադրանքի որակի հարցերը:

«Ժամանակակից մոդելներով, սպառողական նոր հատկություններով, ինչպես նաև սպառողների բազմազան ճաշակներին համապատասխանող և այդ բնագավառում համաշխարհային նվաճումների մակարդակի վրա գտնվող լավ հարդարված ու փաթեթավորված»[3] ապրանքների արտադրության (ավելացման կողմնորոշումը) իրացվում է հաստատակամորեն և շարունակ նոր ասպեկտներ է ձեռք բերում: Վերջին տարիների կուսակցական փաստաթղթերում առանձնապես ուշադրություն է դարձվում թողարկվող արտադրանքի տեսականու սիստեմատիկ նորացմանը, մասսայական պահանջարկի ապրանքների գեղագիտական հատկությունների բարձրացմանը:

Կենցաղում գեղագիտության ներթափանցմանն է կոչված նպաստելու կիրառական ու դեկորատիվ արվեստը: ՍՄԿԿ Կենտկոմի 1975 թ. հունվարի 29-ի «Ժողովրդական գեղարվեստական արհեստների մասին» որոշման մեջ ասված է. «Ժողովրդական դեկորատիվ-կիրառական արվեստը, որը սովետական սոցիալիստական մշակույթի անբաժան մասն է, ակտիվորեն ներգործում է գեղարվեստական ճաշակների ձևավորման վրա, հարստացնում է պրոֆեսիոնալ արվեստը և արդյունաբերական գեղագիտության արտահայտչական միջոցները... Գեղագիտական բարձր արժանիքներով աչքի են ընկնում լաքապատ մանրանկարչությունը, փայտի դրավյուրան, արծնապակին, ժանյակը, ոսկորի և քարի փորագրությունը, բրուտագործությունը, դրվագումը մետաղի վրա, սաթե զարդարանքները, գորգերը և ստեղծագործական սկզբունքներն ու պատմականորեն առաջացած աշխատանքային հմտությունները պահպանող գեղարվեստական փառաբանված կենտրոնների արտադրանքների այլ տեսակներ»[1]:

Գեղարվեստական նախասկիզբը ոչ միայն զարդարում է կենցաղը, այլև ոգեշնչում է աշխատանքը, աղնվացնում է իրեն՝ մարդուն: «Սովետական գրականությունն ու արվեստը... սովետական մարդու մեջ զարգացնում են նոր աշխարհը կառուցողի հատկություններ»[2],— ՍՄԿԿ ծրագրի այս բառերը բացահայտում են անձի վրա արվեստի հոգևոր ազդեցության ամբողջ խորությունն ու նշանակությունը և ցույց են տալիս, թե կուսակցությունը որքան կարևոր տեղ է հատկացնում գեղագիտական դաստիարակությանը՝ աշխատավորների կոմունիստական դաստիարակության բաղկացուցիչ մասին: Եվ պատահական չէ, որ դրա կատարելագործմանն ուշադրություն է դարձված կուսակցական այն բոլոր փաստաթղթերում, որոնք քննարկում են մշակույթի և գաղափարախոսության հարցերը:

Գեղագիտական դաստիարակության մեջ գործուն դեր է խաղում մասսայական ու դեմոկրատական այնպիսի արվեստ, ինչպիսին կինոն է: Այն «կոչված է ակտիվորեն նպաստելու՝ ամենալայն մասսաների մարքս-լենինյան աշխարհայացքի ձևավորմանը... կոմունիստական

---

[1] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, М., 1978, т. 12, с. 123.

[2] *Նույն տեղը:*

[3] *Նույն տեղը,* 1972, т. 10, *էջ* 506:

[1] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, М., 1972, т. 11, с. 50.

[2] *ՍՄԿԿ ծրագիրը և կանոնադրությունը, եր. 1964, էջ 160:*

բարոյական սկզբունքների հաստատմանը»[1]: Հենց այդ պատճառով էլ կուսակցությունը մեծ նշանակություն է տալիս կինոֆիլմերի գաղափարական-գեղագիտական ուղղվածությանը, կինոարվեստի տնտեսական, կազմակերպական և գեղագիտական հարցերը, կինեմատոգրաֆիայի և հեռուստատեսության փոխազդեցությունների պրոբլեմները, սցենարային գործի, ռեպերտուարային քաղաքականության զարգացումը դրված ու վերլուծված են ՍՄԿԿ Կենտկոմի «Սովետական կինեմատոգրաֆիայի հետագա զարգացման միջոցառումների մասին» (1972 թ.) որոշման մեջ:

Գեղագիտական դաստիարակության հատուկ ձև, «ժողովրդական մասսաների կուլտուրական վերելքի, նրանց քաղաքական ու աշխատանքային ակտիվության, ազատ ժամանակի կազմակերպման կատարելագործման»[2] կարևոր միջոց է գեղարվեստական ինքնագործունեությունը: Ինքնագործ արվեստն այժմ դարձել է սոցիալիստական մշակույթի անբաժանելի բաղադրամասը: «Հասարակության գեղարվեստական գանձարանի զարգացումն ու հարստացումը ձևոք են բերվում մասսայական գեղարվեստական ինքնագործունեության և պրոֆեսիոնալ արվեստի զուգակցման հիման վրա»[3]: Գեղարվեստական ինքնագործունեությանը մասնակցում է ավելի քան 25 միլիոն մարդ, աճել է այն ինքնագործ կոլեկտիվների վարպետությունը, որոնք հանդես են գալիս ոչ միայն երկրի բնակչության առջև, այլև արտասահմանում: Դրանցից շատերին շնորհված է ժողովրդական թատրոնների կոչում:

ՍՄԿԿ-ն ձգտում է այն բանին, որ գեղագիտական դաստիարակության գծով աշխատանքը տարվի դիֆերենցացված՝ հաշվի առնելով երկրի բնակչության պրոֆեսիոնալ ու հասակային զանազան խմբերի առանձնահատկությունները, շահերն ու պահանջմունքները: Ընդ որում հատուկ ուշադրություն է դարձվում երիտասարդության հոգևոր դաստիրակությանը, նրա մոտ «դեպի գեղարվեստական ստեղծագործությունն ակտիվ շահագրգռությունների, տաղանդների ու ընդունակությունների արթնացմանը»[4]: Դրա համար հարկավոր է երեխաներին ամենավաղ հասակից հաղորդակից դարձնել գեղեցկի աշխարհին, զարգացնել նրանց ստեղծագործական ձիրքերն ու հակումները:

Դեռևս 1969 թ. ՍՄԿԿ Կենտկոմն ու ՍՍՀՄ Մինիստրների խորհուրդը «Պրոֆեսիոնալ-տեխնիկական կրթության սիստեմի ուսումնական հաստատություններում որակյալ բանվորների պատրաստության հետագա բարելավման միջոցառումների մասին» որոշման մեջ ուշադրություն դարձրին բանվոր դասակարգի երիտասարդ սերնդի շրջանում գեղագիտական դաստիարակության ուժեղացման, բանվոր երիտասարդությանը մշակույթին և արվեստին հաղորդակից դարձնելու անհրաժեշտության վրա: Այդ նպատակով, մասնավորապես, երաշխավորվեց ուժեղացնել կապերը պրոֆտեխկրթության ուսումնարանների հետ: Այդ մասին խոսք եղավ նաև ՍՄԿԿ Կենտկոմի և ՍՍՀՄ Մինիստրների խորհրդի հետագա այն որոշումներում, որոնք ուղղված են պրոֆտեխկրթության սիստեմի սովորողների ուսուցման ու դաստիարակության պրոցեսի հետագա կատարելագործմանը[1]: Հոգալով ժամանակակից բանվորի հոգևոր կերպարում գեղագիտական նախասկզբի ուժեղացման մասին, կուսակցությունն առաջ քաշեց գեղարվեստական ինքնագործունեության զարգացման և այդ ուսումնական հաստատություններում գեղագիտության հիմունքների դասավանդման մակարդակի բարձրացման խնդիրը: Այդ դասընթացի ծրագրով պատրաստվել ու հրատարակվում է «Գեղագիտական դաստիարակություն» հատուկ դասագիրքը:

Գյուղական բնակչության գեղագիտական դաստիարակության ակտիվացմանը նպաստում են գյուղում կուլտուր-լուսավորական հիմնարկությունների ցանցի գործունեության բարելավման ու ընդլայնման միջոցառումները, որոնք անցկացվում են ՍՄԿԿ Կենտկոմի և ՍՍՀՄ Մինիստրների խորհրդի «Գյուղական բնակչության կուլտուրական սպասարկման հետագա բարելավման միջոցառումների մասին» 1977 թ. նոյեմբերի 10-ի[2] որոշմանը համապատասխան:

ՍՄԿԿ Կենտկոմի հավանությանն արժանացավ հնգամյակի հարվածային կառույցների՝ ԲԱՄ-ի, ԿամԱԶ-ի և այլնի նկատմամբ շեֆություն ստանձնելու վերաբերյալ մշակույթի աշխատողների արժեքավոր նախաձեռնությունը: Թատերական կոլեկտիվների և գրողների ժողովրդական կառույցներին շեֆության նշանակությունն այն է, որ «տեղի

[1] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. 11, с. 137.

[2] О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества. Постановление ЦК КПСС от 28 марта 1978 г. Справочник партийного работника. М., 1979, вып. 19, с. 363.

[3] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. 8, с. 296.

[4] Նույն տեղը, հ. 9, էջ 491:

[1] Տե՛ս КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, հ. 11, էջ 106, հ. 12, էջ 527:

[2] Տե՛ս նույն տեղը, հ. 12, էջ 570:

է ունենում արվեստը կյանքի իմացությամբ հարստացնելու և, մյուս կողմից, մշակույթի արժեքներին բազմամիլիոն աշխատավորական զանգվածների հետագա հաղորդակցման կենարար պրոցես»[1]։

Մշակույթի դեմոկրատացման այդ բոլոր պրոցեսներն սկզբունքորեն ներգործում են գեղագիտական արժեքների բովանդակության վրա և նպաստում են հումանիստների դարավոր երազանքի՝ ժողովրդի կյանքի հետ մշակույթի սերտաձման իրականացմանը։

Սովետական մարդու հոգևոր կերպարի ձևավորման նկատմամբ կուսակցության վիթխարի հոգատարության մասին է վկայում ՍՄԿԿ Կենտկոմի 1979 թ. ապրիլի 26-ի որոշումը «Գաղափարախոսական, քաղաքական-դաստիարակչական աշխատանքի հետագա բարելավման մասին»։ Դրանում կոչված է մեծ դեր խաղալու սովետական գեղարվեստական ինտելիգենցիան։ Այսօրից՝ կուսակցության հատուկ հոգատարությունը նրա գաղափարաքաղաքական և տեսական աճի նկատմամբ։ Որոշման մեջ ասվում է. «Կուսակցական կազմակերպությունների, կուլտուրայի մարմինների, գաղափարախոսական հիմնարկների ու գերատեսչությունների, ստեղծագործական միությունների առջև խնդիր է դրված կատարելագործել գեղարվեստական մտավորականության գաղափարաքաղաքական դաստիարակությունը և մարքս-լենինյան կրթությունը։ Մշտապես հոգալ գրողների, նկարիչների, կոմպոզիտորների, թատրոնի ու կինոյի գործիչների, ժուռնալիստների բարձր գաղափարայնության, քաղաքացիականության դաստիարակման, նրանց ստեղծագործական ակտիվության զարգացման մասին ... Ակտիվացնել ստեղծագործական միությունների գործունեությունը գրականության ու արվեստի զարգացման միտումների վերլուծության մեջ, ստեղծագործությունների խստապահանջ, ընկերական գնահատման, երիտասարդ ստեղծագործական կադրերի դաստիարակության գործում. այդ դիրքերից ավելի խոր թափանցել թատրոնների, երաժշտական կոլեկտիվների գործունեության մեջ, կերպարվեստի, գեղարվեստական ինքնագործունեության վիճակի մեջ, համակողմանի հոգատարություն ցուցաբերելով դրանց հետագա զարգացման նկատմամբ»[2]։

Գեղարվեստական ստեղծագործության ազատությունը ՍՍՀՄ քաղաքացիների անկապտելի իրավունքն է, որն արձանագրված է ՍՍՀՄ սահմանադրության մեջ. կոմունիստական շինարարության նպատակներին համապատասխան ՍՍՀՄ քաղաքացիներին երաշխավորվում է գեղարվեստական ստեղծագործության, պրակտիկայի ու արվեստի լայն զարգացման ազատություն։ Կուսակցական փաստաթղթերում արվեստագետի ստեղծագործության ազատության պրոբլեմը կապվում է սոցիալիստական անձի ներդաշնակ հոգևոր աշխարհի ձևավորմանն արվեստագետի գիտակցական կողմնորոշման հետ, աշխատավորների կոմունիստական դաղափարների ու իդեալների ոգով դաստիարակելու հետ, այսինքն՝ նրանց ստեղծագործական դիրքորոշման, կոմունիստական կուսակցականության հետ։

Գեղարվեստական մշակույթին նվիրված կուսակցական փաստաթղթերի բուն կառուցվածքը. տեսական դրույթների առաջքաշումն ու ձևակերպումը, պրոբլեմների կոնկրետ ու գործնական դրվածքը, թերությունների քննադատությունն ու դրանց վերացման միջոցառումների մշակումը, հասունացած հարցերի լուծման համար միջոցների ապահովումը, հատուն սոցիալիզմի հասարակության գեղարվեստական մշակույթի կառուցման պրակտիկայի հետ տեսության զուգակցման օրինակ է։

1 ՍՄԿԿ XXV համագումարի նյութերը, Եր., էջ 120։

2 Գաղափարախոսական, քաղաքական-դաստիարակչական աշխատանքի հետագա բարելավման մասին ՍՄԿԿ Կենտկոմի 1979 թվականի ապրիլի 26-ի որոշումը։ Եր., «Հայաստան», 1979, էջ 22—23։

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԱՍՏԻԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ Է

(Հումանիզմը գեղագիտության ու արվեստի բարձրագույն նպատակն ու իմաստն է)

Գեղագիտական դաստիարակությունն ուղղված է ստեղծագործական ամբողջական անձի ձևավորմանը, ընդգրկելով նրա ինտելեկտուալ, հուզական, կամային, արժեքակողմնորոշիչ կողմերը։ Այն ներթափանցում է մարդու կենսագործունեության բոլոր ոլորտները, թե՛ նրա մտածողության խորությունը, թե՛ զգացմունքների նրբությունը, թե՛ ընդունակության բնույթը, թե՛ պրոյեկտները։ Գեղագիտական ուսուցումը տալիս է գեղագիտական գիտելիքներ։ Գեղագիտական դաստիարակությունը ճամբնդգրկելի է և որոշում է ոչ միայն գիտելիքները, այլև մարդու բնավորությունը։ Գեղագիտական դաստիարակության պրոցեսում գե-

1 Տե՛ս Սովետական Սոցիալիստական Հանրապետությունների Միության սահմանադրությունը (Հիմնական օրենք), Եր., 1977, գլուխ 7, հոդված 47։

ղագիտությունը ոչ թե պարզապես յուրացվում է մարդու կողմից որպես որոշակի դիտելիք, այլ դառնում է կարծես բուն իր մի մասը, քանի որ նրա անձը ձևավորվում է չորս բաղադրամասերի ամբողջական ներդործությամբ, այն է՝ գեղագիտական տեսության, բնական ու հասարակական կյանքի, արվեստի ստեղծագործությունների և սեփական գեղագիտական գործունեության, որն ընդգրկում է ինչպես այդ ներգործության առաջին երեք բաղադրամասերի (գեղագիտական և գեղարվեստական արժեքների) ընկալումը, յուրացումը, այնպես էլ ստեղծագործությունը գեղեցկության օրինքներով։

Գեղագիտական դաստիարակվածությունը ենթադրում է անձի գեղագիտական համոզմունքների միասնությունը գործունեության բոլոր ոլորտներում նրա ինտուիտիվ կողմնորոշումների ու ինքնադրսևորումների հետ։ Իսկ դա պահանջում է ոչ միայն գեղագիտական կրթվածություն, այլև լուսավորվածություն, համոզվածություն, բնավորության հղկվածություն։ Գեղագիտական դաստիարակության առանձնահատուկ արժեքն այն է, որ այն նպաստում է անձի ինքնաճանաչմանն ու ինքնաիրացմանը, որ այն մարդու՝ մարդկության հետ հաղորդակցվելու բարձրագույն ձևն է, մարդու սոցիալիզացման բարձրագույն ձևը։ Ուստի պատահական չէ «գեղագիտությունը ապագայի բարոյագիտությունն է»[1] սլատկերացումը։

Գեղագիտական դաստիարակության ուժեղ կողմը նրանում դիդակտիկայի բացակայությունն է։ Անձի վրա ներգործությունն ընթանում է անշահախնդիր, կամաց-կամաց, ոչ միտումնավոր։ Գեղագիտական դաստիարակության նպատակներն այնքան լայն են, որ բացակայում է ուղղակի օգուտը, բայց դրսևորվում է պրոցեսի լայն հասարակական իմաստավորությունը։

Եթե բարոյական դաստիարակությունը ենթադրում է տվյալ հասարակության ակտուալ սոցիալական հատկանիշներով մարդու ձևավորումը, ապա գեղագիտական դաստիարակությունը նկատի ունի ոչ միայն տվյալ հասարակությունը, այլ վերջին հաշվով ամբողջ մարդկությունը որպես անձի կենսագործունեության ոլորտ, կողմնորոշիչ և չափանիշ։ Գեղագիտական դաստիարակությունը զարգացնում է մարդու ստեղծագործական ընդունակությունները, սովորեցնում է նրան աշխարհին վերաբերվել իրոք մարդկայնորեն։ Այդ ամենի մեջ է գեղագիտական դաստիարակության թե՛ ակտուալության, թե՛ ոլորտի և նշանակության ապագա ընդլայնման աղբյուրը։

Նախ և առաջ գեղագիտական դաստիարակությունը սրում է անմիջականորեն գիտակցության գեղագիտական բնագավառը. գեղագիտական ճաշակը, արժեքային կողմնորոշումները, իդեալները, դրույթները, չափանիշները, սակայն այն իր ներգործության ոլորտն է վերցնում նաև ամբողջ անձը։ Գեղագիտական դաստիարակության ցանկալի, լավագույն արդյունքն է ամբողջական ու ներդաշնակ, ինքնին և սոցիալապես արժեքավոր, ստեղծագործականորեն ակտիվ անձի ձևավորումը, որն ունի անհատական բարձր գեղագիտական կուլտուրա, ինչը թույլ է տալիս մարդուն ապրելու մարդասիրական կյանքով և գործելու համոզված, նպատակասլաց, ընտրողաբար, արդյունավետ, գործիմաց աբար, համամարդկայնորեն իմաստավոր կերպով։ Անձի գեղագիտական դաստիարակվածության միակ ցուցանիշը նրա ինքնուրույն անձնական գործողություններն են՝ դրանց մարդասիրական բնույթը, վարքագծի ազնիվ տիպը, շարժուձևերն ու արտաքին տեսքը, որոնք համապատասխանում են բարձր ճաշակին։

Արվեստը գեղագիտական դաստիարակության միջուկն է ու գլխավոր միջոցը, որը, սակայն, տարվում է դիզայնի, սպորտի և գործողության մյուս ձևերի գեղագիտական ասպեկտների օգնությամբ, որոնք իրենց մեջ կլում են գեղագիտական բովանդակություն։

Գեղագիտական դաստիարակության հատուկ ուրույն ասպեկտ է գեղոնիստական էֆեկտը. անձի ձևավորումն ընթանում է գեղագիտական հաճույքի ապրումների ձևով, ինչն այդ պրոցեսը դարձնում է ոչ միայն անձանձրույթի, ինքնաբերաբար, այլև ուրախ։ Գեղագիտական դաստիարակությունն ընթանում է «խաղային իրադրության» մեջ։ մարդու զգացմունքներն ու մաքերը սրվում են անշահախնդրության իրադրության մեջ, գիտակցության ներքին ուժեղացրած աշխատանքի դեպքում, գիտակցություն, որը նլք չի ենթադրում տվյալ իրադրության մեջ դեպի պրակտիկ անհապաղ գործողությունը, այլ մարդուն նախապատրաստում է կյանքին, գալիք ունալ իրադրությունների լայն սպեկտրում ընթացող գործնլակերպին։

Գեղագիտական դաստիարակությունը միաժամանակ լուծում է նաև կոմպենսատորային խնդիրներ, մարդուն շեղելով կենսական տխուր ապրումներից և պատրաստելով նրան աշխարհի ու աշխարհում նրա դրության բարելավման համար մղվող պայքարին։ Դաստիարակության այդ տիպը լուծում է նաև լուսավորչականիստիկական խնդիրներ։

[1] **Горький М.** Собр. соч. В 30-ти т. М., 1953, т. 24. с. 252.

օգնելով մարդուն հոգևոպես հարստանալու նոր գիտելիքներով ու գեղագիտական փորձով։ Բացի այդ, գեղագիտական դաստիարակության ֆունկցիոնալ առանձնահատկություններն են. **արտիստականությունը՝** մարդու ղգացմունքների ու ճաշակների սրումն ու կատարելագործումը. **արժեվակոդմնորոշիչ էֆեկտը՝** իրականության և արվեստի երևույթները գնահատելու, արժեքների հիերարխիայորեն կազմակերպված համակարգ կառուցելու և այդ համակարգին համապատասխան գործունեության ուղղություն ընտրելու ընդունակության ներարկումն անձի մեջ, **կրեատիվությունը՝** մարդու մեջ արվեստագետին արթնացնելը, աշխարհի ու արվեստի ստեղծագործական ընկալման, գործունեության ստեղծագործական բնույթի նկատմամբ պահանջմունքի ու ընդունակության զարգացումը։

XX դ. արվեստն առաջ քաշեց անընդհատ աճող մարդու կոնցեպցիան։ Սակայն այդ աճի ուղղություններն ու արդյունքները կարող են ուղղակի հակադիր լինել։ Ամերիկացի ֆանտաստ Դ. Շելլիգը «Հրաշք-երեխա» պատմվածքում գուշակում է անձի անընդհատ ու արագացրած աճ, որը հանգեցնում է սարսափելի հետևանքների... Դոկտոր էլիոթը հնարել ու իր բարեկամներին է առաջարկել նրանց երեխայի համար ֆիզիկական ու հոգևոր աճի խթանիչ. մանուկն սկսում է արագորեն զարգանալ և ծնողները չեն ծանրաբեռնվում նրա հոգսերով։ Առաջարկությունն ընդունված է։ Արդյունքը հիրավի հեքիաթային է. վեցշաբաթական հասակում երեխան արդեն ինքն է ուտում ու խոսում, երկու տարեկանում գրքեր կարդում։ Վերջապես դոկտոր էլիոթը բացահայտում է հրաշք-երեխայի իսկական «առավելությունները» ու նրա արագացրած աճի իմաստը. նաստիրության, դաժանության զարգացումը միակ ուղին է դեպի այն, որ երեխան կարողանա դիմանալ անխնա մրցակցության պայմաններում, որը հազարապատիկ անգամ հետագա ուժեղացման միտում ունի։ Սակայն վեցամյա հրաշք-երեխան, զարգանալով որպես մրցակցականորեն ընդունակ, շարունակ ավելի ու ավելի է օտարանում մարդկանցից։ Տեղի ունեցածից անհանգստացած հայրը գնում է դոկտոր էլիոթի մոտ և նրանից խլում է «Ապագայի երեխան» պլանն վերնագրով տետրը, որտեղ կարդում է. «Ապագայի երեխայի մոտ... վեցերորդ տարին կնշվի մրցության նկատմամբ նրա ձգտումների բարձր զարգացումով ... Նա, բնականաբար, շուտ կգա ծնողների դեմ և արագորեն կուլնչացնի նրանց, որպես իր հետագա զարգացման խոչընդոտի»։ Հայրը սարսափի մեջ է, վճռում է թունավորել որդուն։ Նա տուն է շտապում, բայց դուռը բացելով լսում է իր

կնոջ հոգևարքի ճիչը ... Այդպիսիք են անձի անընդհատ աճի հետևանքները, եթե այդ աճը չի լուսավորված հումանիստական գաղափարներով և մարդը եսակենտրոնաբար ինքնամփոփ է, իրննից դուրս հասարակության մեջ նպատակներ չունի։ Սեամոլական հիմքի վրա բնավորության արագացրած ու անընդհատ զարգացումը վերածվում է մարդու մեջ ողջ մարդկայինի լրիվ դեգրադացմանն։ Հումանիզմից դուրս չկա մարդու իսկական զարգացում։ Մարդը պետք է իրեն նվիրի մարդկանց, լինի մարդ ուրիշների համար, այլապես, եսամոլական ինքնամփոփվածությունը կյանքը զրկում է իմաստից, այն վերածում անհեթեթության։

Սակայն անձի աճը նրա հումանիստական ինքնարժեքայնությունից դուրս և հասարակության աճը հակառակ մարդու շահերի ըստ էության հավասարապես ոչ առաջադիմական են։ Հիանալի մարդը կարող է ձևավորվել միայն հիրավի հումանիստական սկզբունքներով կառուցված հասարակությունում։

Սակայն պատմության մեջ հումանիզմի բախտը չի բերել, դրա համար խորհրդանիշ է ծառայում փոքրիկ հովվի սերվանտեսյան կերպարը, որին տերը ծեծում էր ամենափոքր զանցանքի համար։ Արդարության ազնիվ որոնող Դոն Քիշոտը պաշտպանեց խեղճ ռազային և անգամ տիրոջն սպառնաց հաշվեհարդարով, եթե վերջինս անարդարացի ու դաժան լինի։ Բայց հենց որ ասպետը հեռացավ, տերն առաջվանից ավելի ուժեղ ծեծեց փոքրիկ հովվին։ Եվ երբ ասպետը կրկին երևաց այդ կողմերում, տղան աղաչեց նրան այլևս իրեն չպաշտպանել. բարիքի որոնումը վերածվում է նոր, է՛լ ավելի վատ չարիքի։ Գուցե չարին բռնությամբ չդիմադրելու գաղափարը արդարացի՞ է։ Իսկ գուցե Դոն Քիշոտը չարին դիմադրում էր ո՞չ այն միջոցներով։

Հասարակական, գիտական և տեխնիկական առաջադիմությունը վեկտորային մեծություններ են, այսինքն՝ միշտ որոշակի ուղղություն ունեն։ Մարդկության նախապատմության ընթացքում, ինչպես Կ. Մարքսն անվանել է հասարակության անտագոնիստական զարգացման ամբողջ ժամանակաշրջանը, գրեթե տեխնիկական ամեն մի հայտնագործություն վերածվում էր ոչ միայն նոր բարիքների, այլև մարդկանց համար նոր չարիքների։ Միջնադարյան վանական Ռ. Շվարցը հայտնաբերեց հրթիռի փոշին։ Սակայն այդ վառոդը վերածվեց կործանման ու սպանության միջոցի։ Էլեկտրամագնետոն, որի օգնությամբ ֆաշիստական «ուլտրաները» տանջում էին մարդկանց, տեխնիկական առաջադիմության այնպիսի զավակ է, ինչպես և սառնարանը մեր սենյակում։ Ատոմային պայթյունը Հիրոսիմայում նույնպես տեխնիկական առաջադի-

մության ծնունդ է։ Հումանիզմից դուրս չկա հասարակության իսկական առաջադիմություն, չկա իսկական հումանիզմ հասարակության առաջադիմությունից դուրս։

Իսկ ինչպիսի՞ն է արվեստի դերը ժամանակակից աշխարհում։ Մի ժամանակ Ֆ. Մ. Դոստոևսկին հռչակեց. «Գեղեցկությունը կփրկի աշխարհը»։ Սակայն ինչո՞ւ այն մինչև հիմա չի փրկել նրան։ Մի՞թե արվեստի քիչ գլուխգործոցներ կան մարդկության պատմության մեջ։ Սվիֆթը «Գուլիվերի ճանապարհորդության» հրատարակությունից հետո սպասում էր աշխարհի ուղղմանը, չարիքից, անարդարությունից նրա փրկությանը։ Եվ նրդիծաբանը շատ էր վշտացած, որ աշխարհը նույնիսկ իր նրկի լույսընծայումից տասը տարի անց էլ չի ուղղվել։ Իսկ ինչպե՞ս կարելի է հույս տածել արվեստի հասարակական ներգործունության հանդեպ, եթե պատմության փորձն այնքան տխուր է։ «Ռևիզորը» չոչնչացրեց ո՛չ կաշառակերներին, ո՛չ բյուրոկրատներին։ Շեքսպիրը չփրկեց աշխարհը յագոներից, Պուշկինը՝ սալիերիներից, Մոլիերը՝ մարդատյացներից ու սուտ ճգնավորներից։ Գ. Ուսպենսկին պատմում էր, թե ինչպես Միլոսյան Վեներան ուղղել է կյանքի կողմից ճնշված, կքված մարդկանցից մեկին։ Բայց որքան մարդիկ մնացին կքված, կոտրված նույն այն աշխարհում, որտեղ կա և՛ Միլոսյան Վեներա, և՛ Ռաֆայելի «Սիքստինյան տիրամայրը»։ Ֆաշիստական համակենտրոնացման ճամբարների շատ պահակներ նրաժշտության սիրահարներ էին և նույնիսկ բանտարկյալներից նվագախումբ էին ստեղծում։ Նրաժիշտները վերահսկիչներին գեղեցկություն էին բերում, իսկ վերահսկիչները երաժիշտներին՝ մահ։ Եվ աշխարհը դարչնագույն ժանտախտից փրկեց ոչ թե նրաժշտությունը, այլ զենքի ուժն ու մարդկանց հերոսությունը։

Հասարակության մեջ շատ ուժեր են գործում, և գեղեցկությունը, արվեստը սոսկ մեկն է դրանցից։ Գեղեցկությունն ընդունակ է «փրկելու աշխարհը», բայց այն դեպքում, երբ մյուս ուժերի հասարակականորեն խորտակիչ գործողություններն արմատից չեն ոչնչացնում այն ամենը, ինչ ստեղծում է արվեստը։

Արվեստն առավել մեծ ուժով է կատարում իր հասարակական դերն այնտեղ և այն ժամանակ, որտեղ և երբ հասարակական, գիտական և տեխնիկական ամբողջ առաջադիմությունն ուղղվում է մարդու և մարդկայնության ներդաշնակության հաստատման կողմը, այսինքն՝ որոշակի իմաստով ենթարկվում է գեղեցկության նպատակներին։ Գիտության բարձրագույն նպատակը մարդկանց գիտելիքներ տալն է։ Տեխնիկայի բարձրագույն նպատակն է գիտության ձևով բերած գիտելիքների վրա հենվելով բավարարել մարդկանց նյութական ու հոգևոր պահանջմունքներն ու շահերը։ Արվեստի բարձրագույն նպատակն է սոցիալապես կարևոր ու իմաստավորված անձի բազմակողմանի զարգացումը։ Ուստի արվեստն ընդունակ է ոգևշնչել գիտական ու տեխնիկական առաջադիմությունը, չուսավորել այն հումանիզմի գաղափարներով։

XX դ. առաջացան ոչ քիչ կոնցեպցիաներ, որոնք հաստատում էին անհատի և հասարակության ներդաշնակության սկզբունքային անհամաձայնությունը։ Օրինակ, իռնալիստ փիլիսոփա Ն. Ա. Բերդյաևը գրել է. «Անհատի և հասարակության հակասությունն ու կոնֆլիկտը... պատկանում են մարդկային կյանքի հավերժական ողբերգականությանը»։ Սակայն անհատի և մարդկության ներդաշնակությունն սկզբունքորեն հնարավոր է. այնտեղ, որտեղ հասարակական առաջադիմությունն ապահովում է անհատի երջանկությունը և որտեղ այն ընդմիշտ փրկվում է եսակենտրոն պարփակվածությունից, այնտեղ ամեն մի քայլը դեպի առաջ չի վերածվում մարդու նոր անազատության։ Մարդու անցումը «անհրաժեշտության թագավորությունից ազատության թագավորությունն» կոչված է ապահովել կոմունիզմը որպես իրական հումանիզմ. մարդու զարգացումը, նրա անընդհատ կատարելագործումն ընթանում է հասարակության միջոցով, հանուն մարդկանց, իսկ հասարակության զարգացումը՝ մարդու միջոցով, հանուն անձատի։ Մարդու և մարդկության այդ դիալեկտիկայում է պատմության իմաստն ու էությունը։ Անհատի բազմակողմանի զարգացումը, հասարակության հետ, մարդկության հետ նրա ներդաշնակ միավորումն արվեստի բարձրագույն մարդասիրական նպատակն է։

ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ

Ալբերտի Ա. Բ. — 357։
Ալեքսանդր I — 250։
Ալեքսանդր Մակեդոնացի — 107, 108, 109, 209։
Այզեկ Գ. — 274, 275։
Այթմատով Չ. — 309, 312, 313։
Այվազովսկի Հ. Կ. — 172։
Անանև Բ. Գ. — 145։
Անդերսեն Հ. Ք. — 107։
Անոխին Պ. Կ. — 149։
Անտոնիոնի Մ. — 99, 300, 303—306, 339։
Ապոլիներ Գ. — 180։
Ապոլլոդորոս — 74։
Առնաուդով Մ. — 254, 255։
Ասաֆև Բ. Վ. — 373։
Ասմուս Վ. Ֆ. — 177, 392։
Աստ Ֆ. — 445։
Ավգուստինոս Երանելի — 399։
Արագոն Լ. — 325։
Արիստոտել — 6, 17, 37, 65, 68, 81, 107, 108, 110, 128, 129, 181—183, 211, 212, 235, 266, 351, 354, 370։
Արիստոֆան — 9, 126, 183։
Արքիմեդ — 12։

Բաբել Ի. Է. — 225, 235։
Բալզակ Օ. — 30, 74, 98, 171, 213, 298, 379։
Բախ Ի. — 244։
Բախտին Մ. Մ. — 29, 115, 117, 118, 242, 415, 426, 427, 441, 465։
Բահադուր Վ. — 189։
Բայե Շ. — 136։
Բայրոն Ջ. — 96, 220, 280, 297։
Բաումգարտեն Ա. Գ. — 6։
Բեթհովեն Լ. վան — 9, 13, 82, 83, 98, 113, 130, 174, 185, 373։
Բելինսկի Վ. Գ. — 6, 12, 18, 122, 155, 163, 164, 197, 202, 211, 212, 288, 307, 434, 436, 441, 442, 462։
Բելով Վ. Ի. — 312։
Բենվենիստ Է. — 421։
Բենզե Մ. — 410, 411։
Բերանժե Պ. Ժ. — 119։
Բերգման Ի. — 256, 300, 303, 306։
Բերգսոն Ա. — 110, 176։
Բերդյաև Ն. Ա. — 493։
Բերենս Պ. — 42։
Բեռոն Ֆ. — 257։
Բեքեթ Ս. — 330։
Բիդստրուպ Հ. — 379։
Բիկով Վ. Վ. — 309։
Բիրկհոֆ Ջ. — 274։
Բլոկ Ա. Ա. — 72, 243, 277, 370։
Բյոլ Հ. — 99։
Բյորկ Է. — 76։
Բոգատիրև Պ. Գ. — 415։
Բոդլեր Շ. — 128։
Բոեսի Է. դե լա — 129, 130։
Բոլլուեն Ջ. Լ. — 324։
Բոմարշե Պ. Օ. Կ. դե — 119, 295։
Բոնդարև Յու. Վ. — 309։
Բոտիչելլի Ս. — 356։
Բորիս Գոդունով — 97, 98, 106։
Բորև Յու. Բ. — 343։
Բրեդբերի Ռ. — 386։
Բրեժնև Լ. Ի. — 477, 478, 480։
Բրեխտ Բ. — 85, 216, 219, 222, 223, 272, 278, 282, 370, 371։
Բրեյգել Պ. — 131, 164։
Բրեյլ Ֆ. — 316։
Բրետոն Ա. — 322—325։
Բրյուսով Վ. Յա. — 249։
Բրունելեսկի Ֆ. — 357։
Բրև Մ. Ֆ. — 377։
Բուալո Ն. — 6, 12, 66, 75, 368, 401։
Բուլգակով Մ. — 85։
Բուրսով Բ. Ի. — 436։

Գադամեր Գ. — 447։
Գալլայ Մ. Լ. — 33, 34։
Գայդենկո Պ. Պ. — 444, 466։
Գարոդի Ռ. — 38, 219, 220։
Գաուս Կ. Ֆ. — 190։
Գե Ն. Ն. — 277, 432։
Գերշվին Ջ. — 99։
Գերցեն Ա. Ի. — 18, 107, 314, 365։
Գիլֆորդ Դ. — 254։
Գինզբուրգ Մ. Յա. — 43։
Գիպպիուս Զ. Ն. — 159։
Գլադկով Ֆ. Վ. — 222։
Գլինկա Մ. Ի. — 106, 165, 313։
Գյոթե Ի. Վ. — 9, 44, 174, 200, 233, 234, 245, 254, 255, 258, 270, 271, 280։
Գյույո Ժ. — 155։
Գոգոլ Ն. Վ. — 98, 111, 119, 120, 125, 126, 161, 164, 207, 245, 253, 298, 369, 457, 458, 461, 462։
Գոլիկով Վ. Վ. — 83։
Գոյա Ֆ. — 114, 115, 119։
Գոնչարով Ի. Ա. — 256։
Գորկի Մ. — 9, 54, 135, 159, 171, 179, 223, 224, 278, 387, 432, 488։
Գրաբար Ի. Է. — 359։
Գրամշի Ա. — 145։
Գրեյմաս Ա. Ժ. — 465։
Գրիբոյեդով Ա. Ս. — 458։
Գրիգորյան Ս. Ն. — 38։
Գրին Գ. — 132։
Գրին Ի. — 183։
Գրիս Խ. — 205, 425։
Գրյոզ Ժ. Բ. — 296։
Գրոպիուս Վ. — 32, 42։
Գունոն Է. — 372։

Դագեր Լ. — 377։
Դալի Ս. — 256, 323, 324։
Դայն Ջ. Ժ. — 335, 338։
Դանթե Ալիգիերի — 75, 92, 93, 174, 256, 280, 283, 286, 290, 410։
Դեբյուսի Կ. — 262։
Դեգա Է. — 379։
Դելարոշ Պ. — 377։
Դեկարտ Ռ. — 96, 212, 368։
Դեմոկրիտ — 61։
Դեմյան Բեդնի — 273։
Դեսուար Մ. — 27։
Դեֆո Դ. — 295։
Դիդլո Շ. — 376։
Դիդրո Դ. — 66, 138, 295, 296, 368, 370, 376։
Դիլտեյ Վ. — 466։
Դիկկենս Չ. — 98, 150, 277, 298։
Դիոգենես — 354։
Դմիտրիև Յու. Ա. — 345։
Դմիտրիևա Ն. Ա. — 236,
Դյուբո Ժ. Բ. — 154, 372։
Դյուֆրեն Մ. — 169, 170։
Դոբրոլյուբով Ն. Ա. — 6, 18, 164, 165։
Դոլմատովսկի Ե. Ա. — 187։
Դոմիե Օ. — 119։
Դոնատելլո — 29։
Դոնն Ջ. — 159։
Դոստոևսկի Ֆ. Մ. — 9, 138, 146, 175, 190, 197, 213, 221, 231, 259, 277, 278, 286, 298, 305, 379, 410, 427, 435, 441, 457, 492։

Եգորով Ա. Գ. — 316։
Եզովպոս — 119։
Եսենին Ս. Ա. — 169։
Եվրիպիդես — 129, 174, 292։

Զամյատին Ե. Ա. — 216, 217։
Զելիգ Կ. — 16։
Զելինսկի Կ. Լ. — 70։
Զեմպեր Գ. — 32—33։
Զիս Ա. Յա. — 156։
Զոլա Է. — 212, 452։

Էլիան — 197։
Էլյուար Պ.— 216, 322, 324։
Էլսուկ Լ.— 334։
Էմպեդոկլես — 61։
Էյզենշտեյն Ս. Մ.— 85, 174, 222, 265, 308, 381, 384, 415—417, 424, 441։
Էյխենբաում Ի. Մ.— 456։
Էյնշտեյն Ա.— 16, 175, 190, 286։
Էնգելմայեր Պ. Կ.— 42։
Էնգիս Ֆ.— 19, 22, 30, 53, 54, 70, 71, 90, 139, 145, 152, 153, 155, 171, 220, 222, 285, 286, 451, 477։
Էսթիկես — 91, 292։
Էվելին Ջ.— 23։
Էվկլիդես — 217։
Էրազմ Ռոտերդամցի — 119, 123, 126։
Էրենբուրգ Ի. Գ.— 187, 283։
Էրիման Ի. Պ.— 258։

Քելլոր Է.— 355։
Քովմա Ալքվինացի — 6, 66, 67։

Ժան Պոլ (Ռիխտեր Ի. Պ. Ֆ.)— 68, 102, 103, 110։
Ժամկե Ն.— 263։
Ժոֆրուա Ն.— 77։
Ժուկովսկի Վ. Ա.— 462։

Իրանն Հ.— 369, 379։
Ինբեր Վ. Մ.— 203, 309։
Իսակովսկի Մ. Վ.— 188, 277։
Իսոամինա Ա. Ի.— 376։
Իվանով Ա. Ա.— 8։
Իվանով Վս. Վ.— 180, 312։
Իվանով Վ. Վ.— 415, 417։

Լալո Շ.— 67։
Լամարթին Ա.— 377։
Լայբնից Գ. Վ.— 209, 373։
Լավրենև Բ. Ա.— 225, 369։
Լավուազիե Ա. Լ.— 207։
Լեբեդև-Կումաչ Վ. Ի.— 188։
Լեկկի Վ. Է. Գ.— 137։
Լենին Վ. Ի.— 53, 54, 86, 109, 158, 159, 166, 167, 189, 192, 201, 216, 273, 274, 285, 315, 365, 400, 477։
Լենոար Լ. Ն.— 23։
Լևոն-Պորտիլիա Մ.— 57։
Լեոնարդո դա Վինչի — 6, 9, 17, 66, 357, 358, 389, 390։
Լեոնիդով Ի. Ի.— 43։
Լևոնով Լ. Մ.— 224, 278։
Լեոնտև Ա. Ն.— 149։
Լևպեշինակայա Օ. Վ.— 376։
Լեսաժ Ա.— 295։
Լեսինգ Գ. Է.— 91, 139, 174, 181, 268, 282, 295, 368, 392։
Լերմոնտով Մ. Յու.— 280, 297, 298։
Լիբկնեխկի Յու. Ն.— 222։
Լիով Ա.— 415։
Լիխաչև Դ. Ս.— 24, 26, 161, 162, 415։
Լինսկեյ Ջ.— 176։
Լիպս Տ.— 67, 120, 138։
Լիսիցկի Լ. Մ.— 43։
Լյուդովիկոս XV — 120։
Լոմբրոզո Չ.— 253։
Լոմոնոսով Մ. Վ.— 75, 207, 349։
Լոնգ Մ.— 262։
Լոնգին — 75։
Լոպե դե Վեգա — 139, 368։
Լոսև Ալեքս. Մ.— 415։
Լուկիանոս — 375։
Լունաչարսկի Ա. Վ.— 35, 317։
Լուրիա Ա. Ռ.— 415։
Լևեկ Բ.— 77։
Լևենտաուպտ Ա. Լ.— 83։
Լևի-Ստրոսս Կ.— 424։
Լևիտան Ի. Ի.— 277։

Խլադնիուս Ի. Մ.— 444, 445։
Խլեբնիկով Վ. Վ.— 386։
Խոլոպով Յու. Ն.— 264։
Խուրով Գ. Ն.— 98։

Կագան Մ. Ս.— 27, 28, 30, 31, 145, 147։
Կալաուզով Մ. Կ.— 382։
Կալիդասա — 188, 189, 195։
Կանդինսկի Վ. Վ.— 330—333։
Կանտ Ի.— 48, 49, 66, 76, 110, 252, 325, 341։
Կալալով Վ. Ի.— 152։
Կարուզո Է.— 406։
Կասսու Ժ.— 133։
Կարամզին Ն. Մ.— 213, 220, 296։
Կաֆկա Ֆ.— 131, 178, 219, 278, 319—321, 326։
Կիբրներ Է.— 316, 318։
Կմիտա Ե.— 453։
Կիևրկեգոր Ս.— 73, 326։
Կոգան Պ. Ֆ.— 308։
Կոզինցև Գ. Մ.— 200։
Կոկոշկա Օ.— 318։
Կոպենի Պ. Վ.— 7, 20։
Կոռնել Պ.— 96, 220, 294, 368։
Կոռնեյլյուկ Ա. Ե.— 99, 190, 312։
Կորբյուզիե Լե — 174։
Կորոլենկո Վ. Գ.— 435, 442։
Կրամեր Ս. Ն.— 57։
Կրաչև Բ.— 68, 174, 181։
Կրուգլիանսոն Ի. Ֆ.— 87։
Կուբլայ — 347։
Կուզնեցով Բ. Գ.— 175։
Կուլիկ Ի. Յու.— 222։
Կուսկիցկի Ս. Ս.— 185։
Կուստոդիև Բ. Մ.— 225։
Կուտուզով Ա. Մ.— 173։

Համզաթով Ի. Գ.— 159, 160, 286, 316։
Հայդն Յ.— 105, 113։
Հայնե Հ.— 56, 88, 96, 119, 125, 126, 262, 297։
Հաչեկ Յա.— 119։
Հարխսոն Ջ.— 183։
Հարտման Ն.— 68, 77, 110։
Հեգել Գ. Վ. Ֆ.— 5, 6, 17—19, 65—67, 77, 89, 94, 98, 101, 110, 114, 154, 171, 174, 176, 203, 209, 211, 341, 344, 363, 364։
Հեկկել Է.— 316։
Հեմինգուեյ Է.— 85, 98—99, 159, 199, 201, 219, 235, 300։
Հերակլիտ — 60—62։
Հերցեն Ի.— 154, 165, 181։
Հիքմեթ Ն.— 314։
Հոմերոս — 171, 252, 257, 283, 286, 410, 439, 444։
Հոֆման Է. Տ. Ա.— 138, 256։
Հյուգո Վ.— 350, 365, 456։
Հյում Դ.— 86, 177։
Հումբոլդտ Վ.— 165։

Ձիմիզոկ Ռ.— 183։

Ճարուկիանի Վ.— 376։

Մագել Լ. Ա.— 100, 441։
Մալեր Գ.— 85։
Մալևիչ Կ. Ս.— 331, 333։
Մակլյուեն Մ.— 397, 404։
Մայակովսկի Վ. Վ.— 84, 86, 119, 126, 160, 165, 169, 179, 208, 212, 216, 222, 223, 225, 236, 242, 274, 308, 396։
Մայեր Տ. Ֆ.— 444։
Մայերհոլդ Վ. Է.— 369։
Մանհ Է.— 359։
Մանն Թ.— 85, 178, 179, 219։
Մանրո Թ.— 14, 37, 38։
Մաո Ն. Յա.— 415։
Մատիե Մ. Է.— 58, 127, 233։
Մաահս Ա.— 330։
Մարկ Ֆ.— 318։
Մարտինով Լ. Ն.— 223։
Մարքս Խ.— 265։
Մարքս Կ.— 22, 30, 53, 54, 68, 70, 71, 88, 90, 99, 139, 145, 149, 151—153, 155, 189, 220, 284—286, 391, 477, 491։
Մեդիչի — 29, 361։
Մեդվեդև Պ. Ն.— 465։
Մելնիկով Կ. Ս.— 173։
Մելյան Է.— 67։
Մենդելեև Գ. Ի.— 15։
Մենտուխոտեպ III — 233։
Մերեժկովսկի Դ. Ս.— 159։
Մերտիանն — 233։
Միխոելս Ս. Մ.— 200։
Միցկևիչ Ա.— 280։
Միքելանջելո — 29, 81, 354, 360, 361, 461։

Սոզոլի-Նադ Լ.— 43։
Մոլ Ա.— 410։
Մոլիեր Ժ. Բ.— 9, 119, 124, 126, 294, 368, 492։
Մոլլեր Կ.— 358։
Մոնդրիան Պ.— 331, 333։
Մոնե Կ.— 359, 379։
Մոնտևքյո Շ.— 110։
Մոշկովսկի Ա. Պ.— 190։
Մոսկվինի Ի. Մ.— 152։
Մորին Է.— 183։
Մորիս Ու.— 41։
Մորիս Չ.— 414։
Մորուա Ա.— 169։
Մոցարտ Վ. Ա.— 83, 130, 272։
Մունկ Է.— 317, 318, 425։
Մուսորգսկի Մ. Պ.— 97, 98, 106, 113, 120, 313։
Մուտեզիուս Գ.— 42։

Յունգ Ք.— 253։
Յուսուֆի Խ.— 186։
Յուվենալ — 122, 126։

Նատև Ա.— 193, 194։
Նաուման Մ.— 269։
Նեկրասով Ն. Ա.— 231, 277։
Նեյման Դ.— 460։
Նիեպս Ժ.— 377։
Նիզամի Գյանջևի — 209։
Նիկոլայ I — 250։
Նիկոլաևա Գ. Ն.— 204։
Նյուտոն Ի.— 209, 252, 286։
Նովալիս — 6, 213։
Նովեր Ժ. Ժ.— 13, 375։
Նուցուբիձե Շ.— 283։

Շալյապին Ֆ. Ի.— 406։
Շանկարա — 48։
Շանտեպի դե լա Սոսեյ Պ. Ս.— 87։
Շապիրո Մ.— 426։
Շաոորբրիան Ֆ. Ռ.— 297։
Շար Ռ.— 324։
Շարդեն Ժ.— 296։
Շելլի Պ.— 73, 297։
Շելլինգ Դ.— 490։
Շելլինգ Ֆ. Վ. Ի.— 110, 257։
Շեներկոգ Ա.— 264։
Շեստոպալ Յա. Ն.— 34, 43, 45։
Շեքսպիր Վ.— 9, 13, 66, 82, 93—97, 103, 104, 128, 130, 139, 156, 174, 270, 272, 280, 283, 286, 293, 367, 368, 410, 423, 492։
Շիլլեր Ֆ.— 9, 77, 96, 258, 259, 284, 297։
Շլայերմախեր Ֆ.— 445, 446։
Շլեգել Ա. Վ.— 284։
Շլենշտեդ Դ.— 273։
Շկլովսկի Վ. Բ.— 347։
Շմիդտ-Ոտալուֆ Կ.— 316։
Շոլոխով Մ. Ա.— 85, 99, 119, 220, 225, 310, 311, 312։
Շոնդի Պ.— 448։
Շոպեն Ֆ.— 96։
Շոպենհաուեր Ա.— 110, 137, 138, 253, 373։
Շոստակովիչ Դ. Դ.— 85, 100, 112, 130, 174, 185, 264, 441։
Շոու Բ.— 94, 119, 369։
Շչեգրին Ռ. Կ.— 120։
Շպենգլեր Օ.— 373։
Շվարց Բ.— 491։
Շտրաուս Ի.— 113։
Շուբերտ Ֆ.— 113։
Շուկշին Վ. Մ.— 312։
Շուման Ռ.— 113։

Ջաադաև Պ. Յա.— 175։
Ջայկովսկի Պ. Ի.— 86, 98, 100, 174, 313, 376։
Ջապկի Կ.— 107, 108, 109։
Ջապլին Ջ.— 85, 121, 265, 380։
Ջելլինի Բ.— 204, 205։
Ջելոև Ա. Պ.— 119, 198, 199, 277, 298, 369, 370, 379, 417։
Ջեմբելուեն Դ.— 335։
Ջեռնիշևսկի Ն. Գ.— 6, 17, 18, 30, 51, 67, 68, 77, 94, 110, 173, 194, 212, 298։
Ջեռնյավսկի Մ. Ն.— 183։
Ջյուլյոնիս Մ. Կ.— 261։

Պագանինի Ն.— 262։
Պանդի Կ. Կ.— 185։
Պաստեռնակ Բ. Լ.— 56։
Պավլովա Ա. Պ.— 376։
Պետիպա Մ.— 376։
Պետրոս I — 23, 83, 84, 210, 211, 234, 247—250։
Պետրով-Վոդկին Կ. Ս.— 99, 308։
Պերգոլեզի Ջ.— 106։
Պերիլ — 73։
Պիեռոն Ա.— 150։
Պիկասսո Պ.— 85, 205, 213, 220, 243, 359։
Պիկանով Ն. Կ.— 457։
Պինդարոս — 9, 257։
Պիրս Ջ. Ս.— 414, 418։
Պլատոն — 6, 9, 62—65, 67, 171, 174, 211, 257, 284, 332, 354։
Պլատոնով Ա. Պ.— 85, 314։
Պլեխանով Գ. Վ.— 51, 69, 436։
Պլիսեցկայա Մ. Մ.— 376։
Պոգոդին Ն. Ֆ.— 225, 369։
Պոդդուբնցկայա Ի. Յու.— 323։
Պոլյակով Մ. Յա.— 287, 415, 418, 421, 440։
Պոլո Մ.— 347։
Պոսպելով Գ. Ն.— 28։
Պոտեբնյա Ա. Ա.— 181։
Պոտիի Բ.— 465։
Պսկով-Լոնգին — 9, 10, 75, 76։
Պրոկոֆև Ս. Ս.— 85, 264։
Պրոպպ Վ. Յա.— 415, 465։
Պրուստ Մ.— 255։
Պուլե Ժ.— 317։
Պուշկին Ա. Ս.— 10, 80, 83, 84, 97, 139, 140, 141, 175, 184, 192, 198, 202, 207, 231, 232, 234, 236, 245—249, 253, 255, 272, 279, 280, 298, 361, 370, 432, 433, 434, 436, 441, 442, 461, 465, 466, 492։
Պուսսեն Ն.— 137։

Ջորջոնա Ջ. Կ.— 137։

Ռաբլե Ֆ.— 29, 95, 96, 106, 115, 117, 118, 119, 126, 293, 426։
Ռադիշչև Ա. Ն.— 175, 231։
Ռայզման Յու. Յա.— 309։
Ռայկին Ա. Ի.— 105։
Ռասին Ժ.— 96, 294, 368։
Ռասորեյլի Վ. Վ.— 352։
Ռաուշենբերգ Ռ.— 335։
Ռաֆայել — 272, 354, 357, 358, 492։
Ռեյո Ֆ.— 41։
Ռեմբրանդտ Խ. վան Ռեյն — 336, 357։
Ռենուար Օ.— 359, 379։
Ռեպին Ի. Ե.— 8, 379։
Ռիբեյրա Խ.— 131։
Ռիբո Թ.— 362։
Ռիդ Հ.— 333։
Ռիլկե Ռ. Մ.— 100։
Ռիկեր Պ.— 447։
Ռիմսկի-Կորսակով Ն. Ա.— 112։
Ռյոսկին Ջ.— 41, 138։
Ռոդեն Օ.— 70, 205, 208, 359։
Ռոդչենկո Ա. Մ.— 43։
Ռոզենկրանց Կ.— 137։
Ռոլան Ռ.— 85, 342, 373։
Ռոմմ Մ. Ի.— 309։
Ռոնդինի Պ.— 382։
Ռուբենս Պ. Պ.— 390։
Ռուբինշտեյն Ա. Լ.— 149։
Ռուսակով Ի. Վ.— 173։
Ռուսո Ժ. Ժ.— 165, 213, 220, 296, 376։
Ռևալդ Ջ.— 330։

Սալտիկով-Շչեդրին Մ. Ե.— 119, 126։
Սալվինի Թ.— 206, 207։
Սակկետտի Լ.— 137։
Սարյան Մ.— 162։
Սարսր Ժ. Պ.— 330։
Սեն Ջոն Պերս — 324։
Սենտ Բյով Շ. Օ.— 456։
Սենտ էքզյուպերի Ա.— 300։
Սերաֆիմովիչ Ա. Ս.— 303։
Սերվանտես Մ.— 95, 102, 123, 124, 126, 139, 293։

Սիմոն Կ.— 131։
Սիմոնով Կ. Մ.— 186, 187։
Սինդո Կ.— 300։
Սկրյաբին Ա. Ն.— 261։
Սմելյակով Յա. Վ.— 378։
Սմոկտունովսկի Ի. Մ.— 200, 270, 313։
Սոլլերտինսկի Ի. Ի.— 86։
Սոկրատ — 6, 48, 49, 62, 63, 64, 68։
Սոֆոկլես — 91, 174, 292։
Սպենսեր Հ.— 372։
Սպինոզա Բ.—93։
Սվետլով Մ. Ա.— 176։
Սվիֆթ Ջ.— 119, 124, 125, 126, 295, 492,
Ստանիսլավսկի Կ. Ս.— 180, 369, 370, 379, 382։
Ստավսկի Վ. Պ.— 222։
Ստենդալ Ա. Մ.— 98, 298, 379։
Ստեռն Լ.— 150։
Ստոլովիչ Լ. Ն.— 53։
Ստոլյարով Յա. Վ.— 42։
Ստոկովսկի Լ.— 13, 373։
Ստրախով Պ. Ս.— 42։
Ստրավինսկի Ի. Ֆ.— 244։
Ստրուգացկիներ Ա. Ն. և Բ. Ն.— 386։
Սուպո Ֆ.— 322։
Սուրիկով Վ. Ի.— 210, 235, 379։
Սուրիո Ա.— 77։
Սուրիո Պ.— 138։
Սուրկով Ա. Ա.—186, 188։
Սքոֆիլդ Պ.— 270։

Վագներ Ռ.— 174։
Վախթանգով Ե. Բ.— 369։
Վան Գոգ Վ.— 330, 359։
Վասնեցով Վ. Մ.— 113։
Վելդե Խ. վան դե — 42։
Վեռն Ժ.— 177։
Վեռնադսկի Վ. Ի.— 39։
Վեսելովսկի Ա. Ն.— 281, 455։
Վերեշչագին Վ. Վ.— 129։
Վիգոտսկի Լ. Ս.— 149, 153, 193, 258, 271, 272, 415։
Վիլանդ Կ. Մ.— 252։
Վիկո Ջ.— 165։
Վիներ Ն.— 235։

Վինկելման Ի.— 433։
Վիշնևսկի Վ. Վ.— 99, 308, 312, 369,
Վիսոցկի Վ. Ս.— 270։
Վյազեմսկի Պ. Ա.— 434։
Վոզնեսենսկի Ա. Ա.— 314։
Վոլտեր Մ. Ֆ.— 66, 106, 119, 139, 174, 295, 376։
Վորոնով Ն. Վ.— 34, 43, 45։
Վրուբել Մ. Ա.— 220, 256, 277։
Տատլին Վ. Ե.— 43, 333։
Տեն Ի.— 12, 155, 256։
Տերտուլիանոս — 6, 66, 67։
Տիկ Լ.— 213։
Տիմիրյազև Կ. Ա.— 190։
Տինյանով Յու. Ն.— 456, 457։
Տիշինա Պ. Գ.— 187։
Տիցիան — 390։
Տյորներ Ու.— 172։
Տյուտչև Ֆ. Ի.— 231, 256։
Տոլլեր Է.— 319։
Տոլստոյ Ա. Ն.— 49, 222, 308, 407, 434։
Տոլստոյ Լ. Ն.— 8, 9, 135, 146, 150, 158, 159, 166, 168, 172, 175, 197, 198, 201, 259, 277, 283, 285, 286, 298, 365, 379, 396, 400, 410, 457, 458։
Տվարդովսկի Ա. Տ.— 119, 224։
Տվեն Մ.— 119։
Տրենև Ս. Ա.— 225։
Տրոնսկի Ի. Մ.— 116։
Տուլուզ-Լոտրեկ Ա. դե — 262, 359։
Տուրան Բ. Ա.— 127։
Տուրգենև Ի. Ս.— 199, 231։

Ցադասա Հ.— 159։
Ցայզինգ Ա.— 103։
Ցետկին Կ.— 54, 167։
Ցեցիլիոս — 74, 75։
Ցուկեր Ա. Մ.— 112։

Ուայլդ Օ.— 172, 333։
Ուլանովա Գ. Ս.— 376։
Ուոլլիս Է.— 183։
Ուորոլ Է.— 337։
Ուսպենսկի Գ. Ի.— 492։

Փիրոսմանիշվիլի Ն.— 131։

Քամյու Ա.— 217, 278, 325—329։
Քեոփս — 350։
Քրայմեր Ս.— 302, 303։

Օբրազցով Ս. Վ.— 197, 198։
Օլդենբուրգ Ս.— 335, 333։
Օլեշա Յու. Կ.— 73։
Օլիվիե Լ.— 207։
Օստրովսկի Ա. Ն.— 369։
Օստուժև Ա. Ա.— 206, 207։
Օվսյաննիկով Մ. Ֆ.— 57։
Օրտեգա-ի-Գասսետ Խ.— 169։

Ֆադեև Ա. Ա.— 99, 134, 135, 312։
Ֆալկոնե Է.— 234։
Ֆարաբի Աբու Նասր իբն Մուհամմեդ—38։
Ֆեդոտով Պ. Ա.— 9։

Ֆելլինի Ֆ.— 99, 256, 300—302։
Ֆիդիաս — 62։
Ֆիլդինգ Հ.— 150, 295։
Ֆիխտե Ի.— 284։
Ֆիշեր Կ.— 120։
Ֆիշեր Ֆ. Տ.— 93։
Ֆլոբեր Գ.— 199, 256։
Ֆոլկներ Ու.— 85, 99, 219, 299։
Ֆոկին Մ. Մ.— 376։
Ֆոյերբախ Լ.— 109, 149։
Ֆորստեր Գ.— 254։
Ֆրանկ Գ.— 410։
Ֆրանկ Լ.— 99։
Ֆրանս Ա.— 119։
Ֆրանցիսկ Ասսիզացի — 66, 67։
Ֆրեյդ Զ.— 120, 176, 257, 258։
Ֆրեյդենբերգ Օ. Մ.— 415, 417։
Ֆուրմանով Դ. Ա.— 308, 312։

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի կողմից 3

Ներածություն
Գեղագիտությունը որպես գիտություն

1 Գեղագիտության առարկան ու խնդիրները . . 5
Ինչ է ուսումնասիրում գեղագիտությունը (գեղագիտության հարաբերությունն աշխարհի նկատմամբ) . . . . . —
Ում և ինչի համար է հարկավոր գեղագիտությունը (գեղագիտության հարաբերությունն ստեղծագործողի և արվեստն ընկալող հասարակության պահանջմունքների նկատմամբ) . . . 9
Գեղագիտությունն արդյոք նորմաներ տալիս է արվեստին (գեղագիտության հարաբերությունը գեղարվեստական ստեղծագործության նկատմամբ) 12

2 Գեղագիտական փիլիսիֆների համակարգայնությունը 14
Գիտությունը համակարգ է . . . . . —
Համակարգի միասնությունը (մոնիզմը) . . 17
Գիտական մեթոդ 19

Գեղագիտությունը գեղագիտական գործունեության տեսություն է

1 Գեղագիտական գործունեությունը . . . 22
Գեղագիտական գործունեության ձևերի բազմազանությունը . . . . . —

Գիտություն աշխարհի յուրացման համամարդկային ասպեկտների մասին

Գեղագիտական ու գեղարվեստական գործունեության հարաբերակցությունը 26
Դիզայն 31

2 Գեղագիտության պրոբլեմային դաշտը . . 37
Գործնական գեղագիտություն . . . . —
Տեխնիկական գեղագիտություն 40

Գեղագիտությունը համամարդկային արժեքների արժեքաբանություն է

Գիտություն իրականության և արվեստի գեղագիտական հարստության մասին

1 Գեղագիտականը: նրա էությունն ու հիմնական ձևերը 46
Գեղագիտականի տեսական մոդելները . . —
Գեղագիտականը և օգտակարը 48
Գեղագիտականը որպես արժեք 51
Գեղագիտականի համակարդաստեղծ նշանակությունը 55

2 Գեղեցիկը 56
Գեղեցիկը գեղագիտության պատմության մեջ . —
Գեղեցկության տեսական ըմբռնման պարադիգմաները 67
Գեղեցիկը դրական համամարդկային արժեք է . 71

3 Վեհը 74
Վեհը գեղագիտական մտքի պատմության մեջ . —
Վեհի բնույթը 78
Վեհն արվեստում 80

4 Ողբերգականը 85
Ողբերգությունն անդառնալի կորուստ է և անմահության հաստատում . . . . . —
Ողբերգականի ընդհանուր փիլիսոփայական ասպեկտները 88
Ողբերգականն արվեստում 90
Ողբերգականի էությունը 101

5 Կոմիկականը 102
Կոմիկականը սոցիալ-կուլտուրական ռեալություն է —
Կոմիզմի արտահայտությունն ու ընկալումը . 105
Կոմիկականը որպես հակասություն . . . 110
Խորտակողն ու ստեղծողը ծիծաղում . . 115
Կոմիզմի տիպերն ու նրբերանգները . . . 119
Կյանքի կատակերգական վերլուծության պատմականությունը 122

6 Գեղագիտական ճաշակությունների բազմազանությունը 127
Այլանդակը . . . . . —
Ստորը 128
Սարսափելին 130
Ամբողջականություն և մասնատվածություն . . 132
Գեղագիտական հասկացություններն ու դրանց փոխհարաբերությունները կատեգորիաների հետ 136

Գեղագիտական հատկությունների բազմաձայնությունն ու դիալեկտիկական փոխազդեցությունը կյանքում և արվեստում 138

Գեղագիտությունը արվեստի սոցիոլոգիան է

Գիտություն գեղարվեստական ստեղծագործության հասարակական բնույթի մասին

1 Արվեստը որպես սոցիալական երևույթ . . 144
Արվեստն անհատի գործունեության ձողելն է և աշխարհի արտացոլումը . . . . . —
Արվեստը հասարակական պրակտիկայի խտացված արտահայտությունն է, «հարաբերությունների փորձի ընդհանրացումը» 149
Արվեստը հասարակական գիտակցության ձև է . 154
Անհատականը, դասակարգայինը, ազգայինը, ինտերնացիոնալը և համամարդկայինը արվեստում 157
Արվեստի ժողովրդայնությունը 164

2 Արվեստի բազմաֆունկցիոնալությունը . . 167
Հասարակական—վերափոխող ֆունկցիան (արվեստը որպես գործունեություն) . . . —
Ճանաչողական—էվրիստիկ ֆունկցիան (արվեստը որպես գիտելիք և լուսավորություն) . 171
Գեղարվեստական-կոնցեպտուալ ֆունկցիան (արվեստը որպես աշխարհի վիճակի վերլուծություն) 173
Կանխման ֆունկցիան («կասանդրական նախասկիզբը», կամ արվեստը որպես նախազգուշակում) 17
Ինֆորմացիոն և հաղորդակցական ֆունկցիաները (արվեստը որպես հաղորդում և շփում) . 181
Դաստիարակչական ֆունկցիան (արվեստը որպես կատարսիս. ամբողջական անհատի ձևավորումը) 182
Ներշնչող ֆունկցիան (արվեստի ներգործությունը ենթագիտակցության վրա) 184
Գեղագիտական ֆունկցիան (արվեստը որպես ստեղծագործական ոգու և արժեքային կողմնորոշումների ձևավորում) 188
Գեդոնիստական ֆունկցիան (արվեստը որպես հաճույք) 190
Արվեստի ասպեկտի ու նպատակի միասնությունը 192

Գեղագիտությունը արվեստի իմացաբանությունն է

Գիտություն գեղարվեստական մտածողության մասին

1 Գեղարվեստական պատկեր գեղարվեստական մտածողության ձև է 195
Փոխաբերականություն, պարադոքսայնություն, զուգորդականություն . . . . . . —
Ինքնաշարժում 198
Բազմանշանակայնություն և թերասածություն . 199
Անհատականացված ընդհանրացում: Տիպականացում 201
Զգացված մտածողությունը, մտայնացված զգացողությունը 204
Իրական աշխարհն ու արվեստագետի անձը կերպարի շինանյութն են 205
Օրիգինալություն 208

2 Գեղարվեստական մեթոդը պատկերավոր մտածողության եղանակ է . . . 210
Գիտությունը, արվեստը և փաստը . . . —
Գեղարվեստական մեթոդի էությունը . . . 211
XX դ. գեղարվեստական մտածողության ասոցիացիան. ռեալիզմ-մոդեռնիզմ 215

Գեղագիտությունը արվեստի գոյաբանությունն է

Գիտություն գեղարվեստական մշակույթի սոցիալական կեցության մասին

1 Գեղարվեստական ստեղծագործությունը որպես արվեստի կեցության ձև 226
Գեղարվեստական ստեղծագործությունը և նրա կառուցվածքը . . . . . . —
Ակտուալն ու հավերժականը ստեղծագործությունում 230
Ճշմարտությունն ու ճշմարտանմանությունը . 233

2 Գեղարվեստական ոճ 237
Ոճը որպես արվեստի գոյաբանության կատեգորիա —
Ոճի ֆունկցիոնալ բազմազանությունը . . 238
Ոճի կառուցվածքը 241
Ոճի կյանքը ստեղծագործությունում . . . 246

Գեղագիտությունը արվեստի հոգեբանությունը և գեղարվեստական ընկալման տեսությունն է

Գիտություն գեղարվեստական ստեղծագործության և արվեստի ընկալման հոգեբանության մասին

1 Գեղարվեստական ստեղծագործության հոգեբանությունը 252
Նախատրամադրվածություն դեպի գեղարվեստական ստեղծագործությունը . . . . —
Գեղարվեստական ստեղծագործության հոգեբանական մեխանիզմները 255

2 Գեղարվեստական ընկալման հոգեբանությունը . 260
Գեղարվեստական ընկալման հոգեբանական մեխանիզմները: Յուրացման դրույթը . . —
Գեղարվեստական ընկալման ուսումնասիրման պրոբլեմները 265

3 Արվեստը որպես ընկալման առարկա . . 267
Գեղարվեստական տեքստ և գեղարվեստական յուրացում . . . . —
Գեղարվեստական ընկալման օրենքները . . 273

Գեղագիտությունը արվեստի տեսական

1 Գեղարվեստական պրոցեսի դինամիկայի օրինաչափությունները 276

պատմությունն է

Գիտություն գեղարվեստական պրոցեսի մասին

Գեղարվեստական փոխազդեցությունները . . . —

Անիրկնելիի կրկնելիությունը (զուգադիպությունների տիպաբանությունը գեղարվեստական պրոցեսում) 281

Գեղարվեստական առաջադիմություն . . 283

Գեղարվեստական արժեքների անանց բնույթը . 285

2 Գեղարվեստական պրոցեսի պատմական ասփնանականության ու կառուցվածքի օրինաչափությունները 287

Ուղղությունը որպես գեղարվեստական կոնցեպցիայի տիպ . . . . —

Գեղարվեստական դարաշրջաններն ու ուղղությունները անցյալի արվեստում 291

Քննադատական ռեալիզմը 298

Սոցիալիստական ռեալիզմը 306

3 Մոդեռնիստական ուղղությունները (քննադատական վերլուծություն) 316

Էքզիստենցիալիզմ. օտարացած, շվարած մարդը իրեն թշնամի աշխարհում . . . . —

Սյուրռեալիզմ. խուսափող մարդը խորհրդավոր ու անճանաչելի աշխարհում 322

Էկզիստենցիալիզմ. միայնակ մարդն անհեթեթության աշխարհում 325

Աբստրակցիոնիզմ. անձի փախուստը ճղճիմ ու պատրանքային իրականությունից . . . 330

Պոպ-արտ. ձեռք բերովի «մասսայական» սպառման հասարակության ապագաղափարականացված անձն է 334

Գեղագիտությունն արվեստի ձևաբանությունն է

Գիտություն գեղարվեստական ստեղծագործության տեսակների համակարգի մասին

1 Արվեստի տեսակները 341

Արվեստի տեսակների բազմազանության աղբյուրը —

Կիրառական արվեստ 344

Կրկես 345

Ճարտարապետություն 348

Դեկորատիվ արվեստ 353

Գեղանկարչություն և գծանկարչություն . . 355

Քանդակագործություն 359

Գրականություն 363

Թատրոն 366

Երաժշտություն 371

Պարարվեստ 374

Լուսանկարչություն 377

Կինո 378

Հեռուստատեսություն 382

2 Արվեստի տեսակների պատմական դինամիկան . 387

Սոցիալական պահանջմունքը և արվեստի տեսակների զարգացումը . . . . . . —

Արվեստների ծյուղավորման պատմական տենդենցը 391

Արվեստների փոխազդեցության ու համադրության պատմական տենդենցը 393

Գրականությունը գեղարվեստական մշակույթի խոսքային հիմքն է, արվեստի առաջատար տեսակը 395

Արվեստի ակտուալ տեսակը և նրա պատմական շարժունությունը 398

Արվեստի ներկայացուցչական տեսակները և դրանց պատմական դինամիկան . . . 401

Տեխնիկայի զարգացումը և արվեստի տեսակների փոխազդեցության հեռանկարները . . 402

Գեղագիտությունը գեղարվեստական հաղորդակցության տեսությունն է, արվեստի նշանագիտությունն ու կուլտուրաբանությունը

Գիտություն գեղարվեստական գործունեության արգասիքների փոխհաղորդման մասին, նրա նշանային համակարգերի մշակութային իմաստի մասին

1 Արվեստը որպես գեղարվեստական հաղորդակցում 407

Գեղարվեստական հաղորդակցման կառուցվածքներն ու տիպերը . . . . . . —

Գեղարվեստական տեքստը գեղարվեստական հաղորդակցման կենտրոնական օղակն է . . 412

2 Արվեստը որպես լեզու: Գեղագիտական ու գեղարվեստական գործունեության նշանագիտությունը 414

Նշանը և նրա դերը գեղարվեստական մշակույթում —

Գեղարվեստական լեզու: Ստեղծագործությունը գեղարվեստական մշակույթի միավորն է . 420

3 Արվեստը որպես մշակույթի ֆենոմեն . . 423

Գեղարվեստական մշակույթի բազմաշերտությունը —

Գեղարվեստական մշակույթի գործառական մեխանիզմները 427

Գեղագիտությունը գեղարվեստական քննադատության տեսությունն ու մեթոդաբանությունն է

1 Գեղագիտությունը քննադատության տեսությունն է 431

Արվեստ — քննադատություն — հասարակություն . —

Գիտության արվեստի վերլուծության խնդիրների ու գործիքների մասին

Քննադատությունը դրականությո՞ւն է։ Քննադատությունը գիտությո՞ւն է . . . 436
Ճարտասանության փորձն ու քննադատությունը որպես չարժվող գեղագիտություն . . . 439
Քննադատությունը և հերմենևտիկան . . . 444

2 Գեղագիտությունը քննադատության մեթոդաբանությունն է . . . 449
Քննադատության մեթոդը և նրա կառուցվածքը . —
Ընդհանուր դատողություն ստեղծագործության մասին . . . 452
Ստեղծագործության արտաքին կապերի (գեղագիտական հարաբերությունների) իմաստի ու արժեքի որոշումը . . . 454
Ստեղծագործության ներքին կապերի (կառուցվածքի) իմաստի ու արժեքի որոշումը . . 459
Ստեղծագործության իմաստն ու արժեքը . . 468

Եզրափակում
Գեղագիտության պրոբլեմների հետազոտության տեսական ու գործնական հեռանկարները

1 Գեղագիտությունը գեղագիտական ու գեղարվեստական գործունեության փիլիսոփայությունն է (գիտություն աշխարհի գեղագիտական և գեղարվեստական յուրացման օրենքների մասին) 470
Գեղագիտությունը արվեստի վրա սոցիալական ներգործության տեսություն է (արվեստի կուսակցական ղեկավարման պրոբլեմները) . 476
Գեղագիտությունը գեղագիտական դաստիարակության տեսություն է (հումանիզմը գեղագիտության ու արվեստի բարձրագույն նպատակն ու իմաստն է) . . . 487
Անվանացանկ . . . 494

«ՀԱՅԱՍՏԱՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆԸ 1982 ԹՎԱԿԱՆԻՆ ԼՈՒՅՍ Է ԸՆԾԱՅԵԼ

ԼԵՆԻՆ Վ. Ի.— ՍՄԿԿ-ն նացիոնալիզմի դեմ պայքարի մասին
ԼԵՆԻՆ Վ. Ի.— ՍՄԿԿ-ն սովետական սահմանադրության մասին
ՍՊԱՆԴԱՐՅԱՆ Ս.— Ընտիր երկեր
ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ Մ. Վ.— Սուրեն Սպանդարյան
ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Վ. Մ.— Հայրենի կոթողների նոր ճակատագիրը
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Կ. Լ.— Հայկական ՍՍՀ-ում վերականգնված հուշարձանները
ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆ Խ. Հ.— Կուսակցությունը սովետական ժողովրդի ավանգարդն է
ԱՔԱՍՅԱՆ Տ. Ս.— ՀԿԿ գործունեությունը քրդերի կուլտուր-լուսավորական վերելքի ասպարեզում 1920—1980 թթ.
ԳԱԼՈՅԱՆ Գ. Ա.— Պատմության քառուղիներում
ԿՈՎՆԱՏՈՐ Ռ. Ա.— Օլգա Ուլյանովա
ԻՈՎՉՈՒԿ Մ. Տ., ԿՈՒՐԲԱՏՈՎԱ Ի. Ն.— Պլեխանով Գ. Վ.
ԱՄԻՐՅԱՆ Ս. Մ.— Հոդվածներ
ԲԵԿԶԱԴՅԱՆ Ա. Ն.— Նամակներ, հոդվածներ, փաստաթղթեր
ՄԵԼԻՔՅԱՆ Ս. Մ.— Ընտիր երկեր
ԽԱՆՈՅԱՆ Ս. Մ.— Ընտիր երկեր
ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ Գ. Ա.— Հեռավոր ափեր
ՀՈԼԲԱԽ Պ.— Գրպանի աստվածաբանություն
ԱԲՐԱՄՈՎ Ա.— Կրեմլի պատի մոտ
Հուշեր, նամակներ, փաստաթղթեր Ս. Սպանդարյանի մասին
ՍԱՐԿԻՍՈՎ Բ. Ե.— Սովետական ժողովուրդների մեծ ընտանիքում

ԳՈՐԳՈՐՅԱՆ Լ., ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ Հ.— ՍՍՀՄ-ում ազգային-պետական շինարարության սահմանադրական հիմունքները

ՍԻՄՈՆՅԱՆ Հ. Ռ.— Արդի գիտատեխնիկական հեղափոխությունը և նրա սոցիալ-քաղաքական հետևանքները

ԿՈՒԼԻՉԵՆԿՈ Մ. Ի.— ՍՍՀ Միության կազմավորումը և զարգացումը

ԱՎԱԳՅԱՆ Ս. Գ.— Էջեր Լեռնային Ղարաբաղի կուլտուր-կրթական կյանքի պատմությունից

ՊՈՂՈՍՅԱՆ Ա. Մ.— Կարսի մարզը Ռուսաստանի կազմում

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Ա. Գ.— Հայաստանի ժամանակակից ճարտարապետությունը

ՎԱՐԴԱՆ ՅԱՆ Մ. Ս.— Մարդիկ և պոլիմերները

ԼԵՎԻՑԿԻ Գ. ՅՈՒ.— Կիև

ՓԻՆՍՔՅԱՆ Վ. Վ., ԱՎԵՏԻՔՅԱՆ Ա. Մ.— Կամրջաշինարարության զարգացումը ճապոնական ՍՍՀ-ում

Կազմի առաջին երեսին գետեղված է
Մ. Ի. Կոզլովսկու «Երկու մուսայի»
ռելիեֆը, վերջին երեսին՝ Ռաֆայել
Սանտիի «Պառնաս» ճկարի ֆրագմենտը:

Խմբագիր՝ Հ. Ա. Էդոյան
Հրատ. խմբագիր՝ Կ. Լ. Սահիրնկյան
Նկարիչ՝ Ս. Գ. Սաֆյան
Գեղ. խմբագիր՝ Հ. Կ. Մնացականյան
Տեխն. խմբագիր՝ Գ. Բ. Նահապետյան
Վերատեսուչ սրբագրիչ՝ Է. Զ. Ներսիսյան

Յուրի Բորիսովիչ Բորև
ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Юрий Борисович Борев
ЭСТЕТИКА
(На армянском языке)
Ереван, 1982.

Հանձնված է շարվածքի 27. 05. 1982
Ստորագրված է տպագրության 3. 12. 1982
Ֆորմատ՝ 60×84 1/16, Թուղթ տպ.՝ № 1։
Տառատեսակ՝ «Գրքի սովորական»։ Տպագրություն՝ բարձր։ 30,69 պայմ. տպագր. մամ., հրատ.՝ 27,49 մամ.+8 ներդիր։ Պատվեր՝ 1044։
Տպաքանակ՝ 20 000։
Գինը՝ 2ռ. 20 կոպ.։
«Հայաստան» հրատարակչություն, Երևան—9, Տիրյան 91։
Издательство «Айастан», Ереван-9, ул. Теряна, 91.
ՀՍՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի պետական կոմիտեի Հ. Մեղապարտի անվան պոլիգրաֆկոմբինատ, Երևան—9, Տերյան 91։
Полиграфкомбинат им. А. Мегапарта Госкомитета по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Арм. ССР, Ереван-9, ул. Теряна, 91.