ՅՈՒՐԻ ԲՈՐԵՎ

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Թարգմանված է ռուսերեն
երրորդ հրատարակությունից

Հայաստան»
հրատարակչություն
Երևան
1982

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Մեր դիմաժիկ դասում գիտությունը զարգանում է սերնդաց: Կյանքն իր գիտնականների առջև նոր պրոբլեմներ է դնում, նոր բնականոն հետևում, նանաչի դրդելով որոնելու նետագոտության նոր մոտեցումներ ու մեթոդներ: Այդ առումով գնդագիտությունն էլ որպես գիտություն բացառություն չի կազմում:

Վերի վերջին հետազոտության պահից հետո անցած տարիների գնդագիտական պրոբլեմատիկան և նրա տեսական մշակումները զգալիորեն հարստացել են: Այս պայմաններում աշխատության վերահրատարակումը, որ ներկայում է գնդագիտության առարկայի հնարավորության չափով լրիվ բացահայտումը, նրա հիմնական պրոբլեմների ամբողջական լուսաբանումը. ներկայիս պահանջ է ներկայացնում է ըստ էության գնդի կառույցի նորից: Գնդրնդամիայի ընդարձակումը, նոր բաժինների ու գլուխների մացնելը, ինչպես նաև հների վերադասավորումը անհրաժեշտ դարձրին ինչպես գրի կոմպոզիցիայի, այնպես էլ նյութի շարադրման առանձնահատկության փոփոխություններ:

Գրի յուրաքանչյուր բաժին, հենարկելով գնդագիտական կամ գնդավիճակական զարծոնեության այս կամ այն ասպեկտ, միաժամանակ գնդագիտության կողմերից մեկի սահմանումն է, իսկ իրենց ամբողջության մեջ բոլոր բաժինների անվանումները տալիս են այդ գիտության առարկայի ձևավորման սահմանումը և միաժամանակ պատում գրի բովանդակությունը: Նվ Նրբ հարցասեր ընթերցողն այն ուզենա համեմատել Հնդպատության նախորդ հրատարակությունների բովանդակու-

ԳՄԴ 87.5
Բ 890

Թուրքերենից թարգմանեց Մ. Տ. ԱՍՏՎԱՅԱՆԸ

Բորև, Յու. Բ.

Բ 890 Գեղագիտություն, ուսա. Մարքս. Մ. Տ. Աստվածյանի։ Եր.։ Հայաստան, 1982։— 312 էջ, 8 թ. նկար։

Գեղագիտական տրակ վիճակին, նրա առարկային ու խնդիրներին, օրենքներին ու կատեգորիաներին է ձանոթացնում պրոֆեսոր Յու. Բ. Բորևի գիրքը։ Դրա մեջ հրատարակության գեղիտրին վերաձյուծված ու լրացված է. հաշվի են առնված այն փոփոխությունները, որոնք մեծ տարբերներն տվել են ունեցել գե-

Բ

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

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

Սույն հատատակության մեջ հեղինակը շոշափում է նաև այնպիսի թեմաներ, որոնց վրա մինչև այժմ գեղագիտության դասընթացի ամբողջական շարադրման մեջ առանձնահատուկ ուշադրություն չի դարձվել: Ինարկե, դրա հետ միասին հանդիպում է նաև հանրահայտը, բայց չէ որ չի կարելի երկար ժամանակ ընթանալ նանապարհով և ուրիշի հետքը շտորև: Այստեղ կա նաև ուրիշների ասածներին չհամընկող 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 ասպնկաներն ուժեղացված են: Պիտին ուղղված է ուշադիր, շահագրգռված և ստեղծագործ ընթերցողին: Պատրաստություն չունեցող ընթերցողին որոշ բաժիններ կարող են դժվար թվալ: Ասենք, ուզածդ գիտություններ նրա աղի վիճակում բմրոնելը հեշտ չէ: Հանապարհը հաղթահարում է գնացողը: Եվ այնհան ավելի հաջող, որքան ավելի ջանադրությամբ կհետևի նրա ոլորաններին:

Տնտեսությունը բանավիճողականության հույրն է: Բայց նաև, ով բղավում է դատարկ սափորի մեջ, լսում է միայն, թե ինչպես է սափորը բղավում իր վրա: Այդ պատճառով էլ հեղինակը վիճում է միայն տնտեսկանորեն բովանդակալից գաղափարների հետ և հետաքրքրությամբ կրնդունի իր գործընկերների հնազատական դատողություններ. բոլոր ընթերցողների կոնստրուկտիվ դիտողություններն ու ցանկություններ:

Երբ այս գրքին ծանոթանալիս ընթերցողը հիշի իր հանդիպումներն 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 կնչակի միայն գեղագիտորեն կրթված ընթերցողը: Ուստի չափից ավելի համարձակ ու անհշմարտանման չի լինի այն կատակը, թե ուզում ես երջանիկ լինել՝ ուսումնասիրիր գեղագիտություն:

ներածություն

Գեղագիտությունը որպես գիտություն

1

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՐԿԱՆ ՈՒ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

ԻՆՉ Է ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒՄ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

(Գեղագիտության հարաբերությունը աշխարհի ճանաչմանը)

Բաղում դարեր առաջ Երևան եկած «վէրէի մասին» տրակտատի անհայտ հեղինակը գրել է, որ յուրաքանչյուր գիտական դիսցիպլինի ներկայացվում է երկու պահանջ՝ նախ, հարկավոր է որոշել հետազոտության առարկան, երկրորդ, գտնել ու նշել այն նպատակները, որոնք օգնում են տիրապետելու այդ առարկային[1]։ Այդ ճիշտ դատողությունն էական լրացման կարիք ունի. առարկան պետք է քննարկվի դիտության խնդիրների հետ կապակցված, իսկ առարկայի ուսումնասիրման եղանակը (մեթոդը) անհրաժեշտ է կապի մեջ գնել նրա սահմանի հետ։

Ամեն մի դիտության ունի իր առարկան։ Բացահայտել այն՝ նշանակում է սահմանել այդ գիտության յուրահատկությունը, դրդումները, որոնց պատճառով ու խնդիրները։ Ցավոք, քիչ քե շատ համառոտակի պատասխանել այն հարցին, թե որն է գեղագիտության առարկան, շատ դժվար էր խոսելով փիլիսոփայական դիտություններից մեկի առարկայի մասին, Հեգելն իրավացիորեն գրել է. տրամաբանությունը ձեռնամուխ չի կարող լինել, թե ինչ է այն, այլ միայն նրա ամբողջ շարադրանքն է

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

կան պրակտիկայի տեսական ընդհանրացման հնարավորությունը։ Մարքսիզմ-լենինիզմի դասագրքերը տեսական խնդիրների գիտական լուծման պահանջների աշխատանքի մասին պրակտիկ գործունեության բարձր որակների, այդ թվում նաև բան իմանալով գիտական ստեղծագործական մասին։ Այդտեղ նրա խնդիրը դարձավ արվեստի սոցիալական նշանակության և հասարակական վերափոխիչ դերի ակտիվացումը նրա բնույթը դիտակցելու միջոցով։

Իսկ ինչո՞ւ է գեղագիտության այդպես դիտության, ստուգական ուժմության անհրաժեշտ Գ. Վ. Պլեխանովը իր աշխատություններում ցույց է տվել, որ յուրաքանչյուր դիտության յուրահատուկ ստուգական ոչ թե երևույթների հատուկ որոշ է, այլ ամբողջ աշխարհը վերլուծած որոշակի տեսանկյունով, բայց երևույթները վերլուծած այն խնդրին չուզի տակ, որ յուրահատուկ է ամբողջ դիտության համար Օրինակ, ֆիզիկան չի բժշկագիտությունը պատմությունը բժշկագիտության հանդեպ հետաքրքրվում է, իսկ նրա ստուգական մեջ մտնում են և՛ պարզ, և՛ աշխատանքային միջավայրը, և՛ թիմական մթնոլորտները, և՛ ֆիզիկական երևույթները և այլն վերլուծած մարդու առողջության համար դրանց նշանակության տեսանկյունից։ Գեղագիտությունը աշխարհի և ամբողջ աշխարհի է վերլուծած մարդկանց հարաբերությունը նրա երևույթների կարևորության, արժեքավորության տեսանկյունից։

Գեղագիտությունը գիտության է համամարդկային արժեքների ստուգականորեն պայմանավորված ընթացք, դրանց ստեղծման, ընկալման, գնահատման ու տարածման մասին։ Դա փիլիսոփայական գիտության է գիտելիքների ամենաընդհանուր աշխարհի յուրացման ստացման ընդհանուր սկզբունքների մասին մարդու գործունեության այդ ձևում, և ամենից առաջ արվեստում, որտեղ ձևավորվում և բարձր կատարելության են հասնում աշխարհի այդպիսի յուրացման արդյունքները։

Գեղագիտական բնույթն ու նրա բազմազանությունն իրականության մեջ ու արվեստում, աշխարհի հետ մարդու գեղագիտական հարաբերության սկզբունքները, արվեստի էությունն ու օրինաչափություններ այսպիսով են այդ գիտության հիմնական խնդիրները։ Նա ստուգաբանում է հասարակության գեղագիտական հայացքների համակարգը, հայացքներ, որոնք իրենց գալիքն են գտնում մարդկանց ամբողջ գործնական ու հոգևոր գործունեության ներքո։

ՈՒՄ ԵՎ ԻՆՉԻ ՀԱՄԱՐ Է ՀԱՐԿԱՎՈՐ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

(Գեղագիտության հարաբերությունն ստեղծագործողի և արվեստը 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 արհնանալով խմացավ, 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 դնահատել սեփական գործունեությունը, կամ զբաղվում է նոր պրոբլեմներով, կամ փոխում է հյլե դասնել ստեղծագործական ձգնաժամից, 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 ուրվագիրը հասցնել մինչև արվեստի բարձունքները։ Սկսենք այն բանից, որ ոչ բոլորն են է վիճակի երկար տարիներ համառորեն աշխատել ստեղծագործության վրա, ինչպես Ա. Իվանովն աշխատեց «Քրիստոսի հայտնությունը ժողովրդին» նկարի վրա, և տասնյակ անգամ արտադրել վեպի էջերը, ինչպես Լ. Տոլստոյն էր արտագրում «Պատերազմ և խաղաղության էջերը, կամավ ստեղծել նույնիսկ այն ժամանակ, երբ չորացել է ձեռքը, ինչպես Ի. Ռեպինը։ Իսկ

Ինքնովինը... Անգամ լսողությունը կորցնելով, նա չէր դադարում ղբաղվել սիրած ստեղծագործությամբ։ Գլուխգործոցի ստեղծումը տիտանական աշխատանք է։ Հիրավի, «Անհաճարը համբերություն է»։ Երբ Պ. Ֆեդոտովը լսեց, թե ինչպես են հիանում այն անկեղծ բնականությամբ ու պարզությամբ, որով ստղծված է նրա «Այրի կինը» նկարը, նա պատասխանեց. «Այո, պարզ է դառնում, երբ աշխատում ես Վարյուր անգամ»։

Չկա իսկական ստեղծագործություն առանց վալսլեցության, առանց բարձր պահանջկոտության, համառության ու աշխատունակության, առանց տաղանդի, որը Գորկու արտահայտությամբ, «ինը տասնորդով աշխատունակություն է»։ Սակայն այդ բոլոր էական ու անհրաժեշտ հատկությունները ոչինչ չարժեն առանց աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիայի, առանց աշխարհայացքի, կերպարների վերածվող գեղագիտական սկզբունքների ամբողջական համակարգից դուրս։ Արվեստագետի աշխարհայացքը դրբերից ձեռք բերված փիլիսոփայական ճշմարտությունների պարզ դումար չէ։ Այն ծնվում է բուն կյանքում՝ բնության ու հասարակության հետազոտումից, մարդկության մշակույթի յուրացումից, աշխարհի նկատմամբ անփոխարինելի վերաբերմունքից։ Աշխարհայացքը ոչ միայն դնկավարում է տաղանդի ու վարպետության, այլև ստեղծագործության պրոցեսում ինքն է ձևավորվում դրանց ներգործությամբ։ Աշխարհը տեսնելու ամբողջ յուրատեսակությունը, կենսական նյութի ընտրությունը որոշվում և կարգավորվում են աշխարհայացքով։ Ընդ որում ստեղծագործության վրա առավել անմիջականորեն է ազդում աշխարհայացքի այն կողմը, որն արտահայտվում է կերպարների մեջ գիտականորեն կամ տարերայնորեն իրացվող գեղագիտական համակարգում։

Որպես կանոն, ստեղծագործությունն ու նրա օրենքների իմաստավորումն ընթանում են ձևոր 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 գիտնական բանաստեղծին հակադրում էր իսկական, «աստծո ոգեշնչությամբ» բանաստեղծին։ Այդ պրոբլեմն ավելի ճկուն ու խոր դրեց փիլիսոփա Պլատոնը, որն անհրաժեշտ էր համարում բնական ընդունակությունների դուգակցումը վարժվածության ու տեսության ուսումնասիրման հետ։ Պսևդո-Լոնգինը «Վեհի մասին» տրակտատում ընդգծում էր, որ արվեստագետի տրամիքնեև-

pր պայմանավորված են ոչ այնքան կանոնների իմացությամբ, որքան ոճավորության ուժով։ Սակայն բարձր արվեստը հնարավոր չէ առանց տեսության, քանի որ տաղանդն առանց մշտական կատարելագործման նվազում է։ Գանդո-Լենգինի կարծիքով գիտությունը սրում ու ուղղություն է տալիս հանճարին, օգնում է խուսափել սխալներից։

Իհարկե, գեղագիտությունն ուղղակի ուսիլիտար նշանակություն չունի։ Այդ գիտության հիմնական դրույթները սերտելը չի նշանակում սովորել ստեղծագործել գեղեցկության օրենքներով, հավասարապես և քնհակառակը։ Մենք մտածում ենք տրամաբանորեն, հաճախ չիմանալով տրամաբանության օրինքները։ 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 դատողություններըը, այլև գիտությամբ ստուգել դրանց ճշտությունը, կայունությունը, թույլ է տալիս նշաորեն 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 գուգորդվում են ձիրքն ու հմտությունը։

Գեղագիտությունն արվեստագետից ոչ պակաս հարկավոր է արվեստն ըմբռնող հասարակությանը՝ ընթերցողներին, հանդիսատեսներին, ունկնդիրներին։ Տեսականորեն զարդացած գիտակցությունն ավելի խոր է ընկալում ստեղծագործությունը։ Կարելի է ընթերցել, ինչպես չիլիկովյան ծառա Պետրուշկան, բավականությունն առանձնապես տանելիից բառ կազմելու մեջ պրոցեսից. կարելի է հրապարակել ստեղծագործության արատները դեղեցկությունների կամ սլուժեի հետաքրքրաշարժությամբ, կարելի է նաև բավականացնել սյուժետային պատկերավոր մասի էության մեջ։ Հենց վերջինն էլ սլավետյան իսկական ընկալումն է, և գեղագիտությունը նման ընկալման մեծ դաստիարակն է։

Արվեստը պատճառում է ամենաբարձր հաճույքի ապրումներից մեկը՝ գեղագիտական հաճույքը։ Հենց այդ մասին է Ա. Ս. Պուշկինն ասել. «Մտածողին բանի մեջ արցունքներ են բխեցնում», ներողամտությամբ արձնում։ Սակայն առանց գիտագիտության չկա գեղարվեստական կրթվածություն, իսկ առանց վերջինիս չկա հաճույք արվեստից։

Ի՛նչ արվեստագետը, ի՛նչ լրջախոհ ընթերցողը, հանդիսատեսը բախտում են արվեստի էության ու նրա բնութագրությունների, գեղեցկի, վեհի, ողբերգականի և կոմիկականի բնույթի, գեղարվեստական կերպարի ու գեղարվեստական մեթոդի առանձնահատկությունների, դրականության, բնաբանի, կինոյի և արվեստի մյուս տեսակների յուրահատկությանը վերցնենք։ Այդ բոլոր պրոբլեմները կարող են լուծվել միայն համապատասխան, ամբողջական ամենակողմանի քննարկելու դեպքում։

Գեղեցիկությունը հարկավոր է ոչ միայն նկարչին, որը պատկեր է նկարում, այլև դերձակին, որն զգեստ է կարում, և աստղագուշակին, որը պատառան է շինում, և խմիչներին, որն ամառամթերք է ստեղծում, բանի որ աշխարհի յուրացումը այդ ամենով հանդերձ նրանց կողմից իրականացվում է նաև գեղեցկության օրենքներով։ Գեղագիտությունը մտնում է ժամանակակից մարդու աշխատանքի, կենցաղի, գիտակցության մեջ, նրա մեջ ձևավորում ստեղծագործական, ստեղծարար սկզբունքներ։

Նախնադարյան հասարակության մեջ աշխատանքի գործիքը սակի ու ձյուն անմիջական պահանջմունքներին էին. ստրկատիրական և ճորտատիրական հասարակարգերում՝ ուղղակի բռնության, արտատնտեսական հարկադրանքը. կապիտալիստական հասարակությունում՝ տնտեսական հարկադրանքը։ Սոցիալիստական հասարակարգում աշխատանքն ավելի ու ավելի է դառնում մարդու ներքին պահանջմունքը։ Հենց աշխատել է բնաբնված է գեղագիտության ամեն նշանակությունը՝ մարդկանց մեջ արթնացնել ստեղծագործական սկզբունք, գեղեցիկը նրա այս կամ այն ձևի մեջ ստեղծելու ձգտում։ Իհարկե, զեղագիտական դաստիարակությունը սկզբում կարող է միայն աշխատանքի նկատմամբ մարդու ունեցած վերաբերմունքի վրա։ Նա ձևավորում է մարդու վերաբերմունքն ընդհանրապես ամբողջ աշխարհի նկատմամբ, բայց հենց իրեն ազատ ստեղծողի, ստեղծարար մարդու վերաբերմունքը։ Դա է զեղագիտության կարևոր ֆունկցիան մարդու կենսագործունեության մեջ։ Դրանով էլ արդյունք է նրա տեղը հասարակության զարգացման մեջ՝ անհրաժեշտության բացահայտությունից ազատության իմացությունն անցնելու պրոցեսում։

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

Գեղագիտությունը նորմատիվային է, եաև ոչ նա ընդհանրացնում է բուն արվեստի օրենքները։ Նրա եզրակացությունները ունեն օբյեկտիվ օրինքների 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 կըրկին վերադառնալ դրանց... Ավա՜ղ 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 խնդագար 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, դրների ընթացքում կայունացած ինչ-որ բանի վրա։ Դեղագիտությունն ընդհանրացնում է արվեստի փորձը, ստեղծագործաբար հիմնավորում ու պաշտպանում նրա մեջ իրոք ողջ նորը, նորարարությունը։

Դեղագիտությունն իր եզրակացություններում հենվում է գեղարվեստական պրակտիկայի և պատմության մեջ նրա իմաստավորման, արվեստի և քննադատության տեսության վրա։ Դեղագիտության 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 կանկրետ համընդհանուր դրույթներից, այսինքն՝ ոչ թե պատրաստի վերացարկումներից, այլ իրենց մեջ համաչափարարային ապրվածի փորձը ներծծած ընդհանրացումներից։

2

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԳԻՏԵԼԻՔՆԵՐԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՄԱԿԱՐԳ Է

Ժամանակակից գեղագիտության մեջ տուր է դրված գիտականության պրոբլեմը։ Բազմաթիվ տեսական էսսեներ, որոնք գրված են «մորմրդածությունների բուռ ուրիթիա ժանրով, որի գաղտնի նշանաբանն է՝ «արվեստը և իմ ճաշակը», թիչ բանով են հարստացնում դեղագիտության։ Արվեստի ամերիկյան ականավոր տեսաբան Ֆ. Մանրոն իր երբեմնի մեկը բնորոշ կերպով անվանել է «Հանուն գիտության՝ գեղագիտության մեջ»։ Հոգնելով էսսեիզմից, հեղինակը կարստում է գիտականությանը և քննադատում նրանց, ովքեր «գիտությունը» համարում են «մռայլ», «այն ամենը մեղքոտ, ինչի հետ նա չի ուզում է»։ Ընդ որում Մանրոն գիտականությունն ըմբռնում է բոլորովին յուրատեսակ՝ որպես փաստերի դիտարկում ու դասակարգում, ընդհանուր օրինաչափությունների ստուգում։ Մակայն ի մի հավաքված մեծ քանակությամբ շատ ճիշտ դիտարկումները, դասակարգված փաստերը և ստուգված օրինաչափությունները դեռևս գիտություն չեն կազմում, ինչպես նույնիսկ տեսակավորված տղայանների կույտը դեռևս չէ։ Գիտությունն իրենից ներկայացնում է ոչ՝ ճշմարտությունների պարզ հավաքածու, ոչ՝ փաստերի դասակարգումների դրամատուն և ոչ էլ գաղափարների դիմանոց։ Գիտությունը դրամներ են, որոնք կազմակերպված ու տարատեսակված են տեսական պրակտիկորեն։

Գիտությունը հետևյալները։

1. Տրամաբանական կապ, համաստոյադասություն. Տասկաց-

---

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

չյունների, կատեգորիաների, օրենքների հեթերարխիա, գաղափարների կապը։ Գնդագիտության ամեն մի գիտական պրոբլեմ կարող է սրությունակիտության լուծվել այն դեպքում, եթե այն դրված է հարակից պրոբլեմների հետ կապի մեջ և քննարկվում է որպես ամբողջական համակարգի բաղկացուցիչ մաս, միասնական մեթոդաբանության հիման վրա։

2. Համակարգը կազմակերպված (կարգավորված) քանակություն է, որը բաղկացած է տարրերից, բայց չի հանգում դրանց պարզ գումարին։ Գնդագիտությունը հենց համակարգ է այն օրենքների, կատեգորիաների, որոնք տեսականորեն նկարագրում են իր հարստության ու մարդկության համար արժեքաբերության մեջ, այդ աշխարհի յուրացումն ու առնչադարձությունը գնդեցկության օրենքներով, արվեստի էությունը, նրա դարգացման առանձնահատկություններ, գեղարվեստական առնչադարձության, գեղարվեստական մշակույթի ընկալման ու սոցիալական գործառման յուրահատկությունը։

3. Գիտական համակարգի մեջ փոխադարձաբար կապված գաղափարների կոնկրետ-համընդհանուր բնույթը, ոչ թե պարզապես փաստերի կուտակում և վերապատմում, այլ դրանցից վեր կանդնելու, դրանք «ոչնչարարձունքից» որպես կարողության է։ Գիտական համակարգը միշտ վերացարկվում է փաստերից, պահպանելով դրանք վերառած անհրաժեշտ։ Այդ իմաստով գնդագիտության տեսական բնդհանրացումների հիմքը գնդեցկության օրենքներով աշխարհի գործնական ու գեղարվեստական յուրացումն անհրաժեշտ դարձն է։

4. Մոնիտահանություն, բոլոր երևույթների բացառությունը միևնույն երակտային հիմունքներով։ Հենց դա էլ Մենդելեևի մեծ հայտնագործությունը բիմիայի մեջ, որ բիմիայի տարերքի գնդերը հաջորդաբար ու բնդհատներ անցում կատարելով գնդագրումների, միայն համակարգում ավելի ուշ կուտակված գնդեղիքների կազմահիմնման հաշվին։ Հենվելով միասնական հիմքի վրա։ Գնդագիտական դիտելիքների համակարգային կազմակերպման այդպիսի միասնական հիմքը դիալեկտիկան է որպես համամարդկային մեթոդ։

5. Գիտական համակարգն կարևոր առանձնահատկությունը ամենօրյա բացահայտությունն է (նախագուշակ բավարարության սկզբունքը)։ Աբստրակտների կամ երակտային այլ գրույթների նկատառումն թեկը պետք է նպատակ գործադրների այնպիսի ծավալմանը, որպեսզի իրենց ամբողջությամբ դրանք կարողանան բնդգրկել առաջիկայում քանակությամբ փաստեր ու երևույթներ։ Դա գիտական համակարգերին տալիս է

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

6. Մարքսիստական դիալեկտիկան փիլիսոփայական ու գեղագիտական մտքի պատմության գիտական համակարգին տալիս է նոր որակ՝ սկզբունքային անմեկնաբանելիություն, մինչև այժմ անհայտ փաստերն ու երևույթներն ընկալելու և տեսականորեն վերամշակելու պատրաստություն։ Գեղեցկության օրենքներով աշխարհի յուրացման պրոցեսը տահմաններ 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, «ապիտակ թերթը» լրացնելու, շարունակ նոր հարցեր ընդգրկելու՝ այդպիսի համակարգը բնորոշվոր ու հետանկարային է։ Գեղագիտությունն ընդհանրացնում է մարդկության գեղարվեստական զարգացման փորձը, իսկ այն անսահման է։

Ինքնաբերիր թռչում է հենվելով օդին ու հաղթահարելով նրա դիմադրությունը։ Այդպես պիտք է վերաբերվի գեղագիտական միտքն արվեստի փաստերին։ Փաստերը գիտության օդն են, իսկ միտքը՝ նրա թևերը։ Հարձրանալ փաստերից վեր, բայց այնպես, որ դրանք վերադառնան տեսքով մնան թևի 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 հատուկ ռուդոլֆի պրակտիկայի լույսի տակ արտացոլում է իրականության գեղագիտական էական կապերը, հարաբերություններն ու հատկությունները և գեղեցկության օրենքների նրա յուրացման պրոցեսը։

[1] Մեջբերումն քած Зелиг К. Альберт Эйнштейн. М., 1964, էջ 60։

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 ստեղծագործությունները կնշտողի 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 հայելավերպ արտացոլումը (Լեոնարդո դա Վինչի), կյանքի վերարտադրությունը, պարզաբանումը և նրա նկատմամբ դատավճիռ կարդալը (Ն. Գ. Չեռնիշևսկի), հասարակական կենցության արտացոլումը հասարակական գիտակցության ձևերից մեկում (մարքսիզմ)։

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

Արիստոտելի մոտ նրա համակարգի հիմքում ընկած էր ընդօրինակումն։ 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 «այլակեցությունը») և որոշում է նրա զարգացման աստիճան-

Ներքո՝ 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 նարտարապետությունը որպես արվեստի տեսակ, որի մեջ նյութական նախասկիզբը գերակշռում է հոգևականին։ Իսկ ոգու և մատերիայի այդ հարաբերակցությունը բնորոշ է կոմիկականին՝ որպես գեղարդիտական 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 համաչարակշռությունը պատմականորեն երկար չի տևում, այն իսախտվում է ոգու հետագա աճով։ Վրա է հասնում ռոմանտիկական շրջանը, և բովանդակությունն սկսում է գերակշռել ձևին։ Այդ պրոցեսը համապատասխանում է վերի 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) ձեղքում-անցնում է զուտ հոգևոր թափանցիկությունը և ազատվում է մատերիայից (ձևից)։ Վրա է հասնում փիլիսոփայության դարաշրջանը, իսկ արվեստի գարգացումը դադարում է։

Ինչ հեղափոխական դնմոկրատներն՝ 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-

վնասի պատմության մեջ ուղղությունները հանդես են գալիս որպես աշխարհի պատկերավոր ըմբռնման տարբեր պատմական փուլեր և որպես գեղարվեստական աշխարհության տիպեր, ռեալիզմը՝ որպես այդ հիշ-մարտության հասնելու առավել բնորոշվող եղանակ, իսկ գեղագիտության կատեգորիաները՝ որպես կյանքի գեղագիտական ռեալ հատկություններ, որի գեղագիտական ամբողջ հարստությունն էլ պետք է արտացոլվի գեղարվեստորեն աշխարհացի արվեստում:

Մարքսիզմը գեղագիտական համակարգի անկյունաքարը դարձնից բալամաձև իրականությունը՝ վերցրած մարդկության համար նրա նշանակությամբ (գեղագիտականը): Պատմական զարգացման բարձրացուցի նպատակների լույսի տակ, մարդկության համար դրանց արժեքականությամբ վերցրած երևույթները գեղագիտական համակարգի նոր դիալեկտիկամատերիալիստական հիմքն են: Դրա շնորհիվ օրինքների ու կատեգորիաների պատմականորեն շարժուն միասնական համակարգը կարող է ընդգրկել աշխարհի գեղագիտական յուրացման, գեղեցկության օրենքներով ստեղծագործության արվեստական պրոբլեմները:

ԳԻՏԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴ

Իմացությունն անհնարին է առանց իր գործիքի՝ մեթոդի: Իսկական գիտական մեթոդն իմացության առարկայի կամ, ավելի ճիշտ, առարկայի մեջ ճանաչված «անալոգն է» (Ֆ. Էնգելս): Հանաչված օրինաչափությունները մեթոդի հիմքն են, բայց դեռևս չեն կազմում քոն մեթոդը: Մեթոդը այդ օրինաչափությունների հիման վրա մշակված կանոններն են, որոնք ծառայում են իմացության հետագա շարժմանը: Ըստ Հեգելի, մեթոդը հանդես է գալիս որպես «գործիք, սուբյեկտով կողմում գտնվող միջոց, որի օգնությամբ նա հարաբերակցվում է օբյեկտի հետ»[1]: Օբյեկտի օրինաչափությունները վերահիմաստավորվում են մեթոդում և, այդպիսով, 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 մնթոդն ավելի շարժուն է, ուղղված է դիտելիքների ամման ու նոր համակարգի ստեղծմանը[1]։

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

Գեղագիտության մեթոդը նախընթաց գիտելիքներն են, որոնք կուտակվել են հնատպատության տվյալ բնագավառում և ընդհանուր փիլիսոփայական մեթոդոլոգիայի հիման վրա վերաիոխվել են նոր գիտելիքներ ձեռք բերելու դրույթների, սկզբունքների, մոտեցումների, ձևաձևերի։ 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 գիտության նկատմամբ դիալեկտիկայի դրույթների պարզ կիրառման արդյունք։ Նա ամում 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 դնալի տեսության ու պրակտիկայի կապը սատնող 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 յուցադրում, 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** դնելում, որը հանդես է գալիս որպես պատմական մոտեցման բաղկացուցիչ մաս և որպես նրա էական 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, դիտարկումները ու հայտնագործությունները նրա մեջ մտնեն, չխախտելով նրա մոնիզմը, այլ ամրապնդելով ու խորացնելով այն։ Ոչ միայն անցյալում, այլև ներկայում ու ապագայում ծավալված պատմականությունը գեղագիտական տեսության զարգացման հզոր գործիք է։

Գեղագիտությունը գեղագիտական գործունեության տեսությունն է

Գիտություն աշխարհի յուրացման համամարդկային ասպեկտների մասին

1

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ԶԵՎԵՐԻ ԲԱԶՄԱԶԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մարդու ամեն մի՝ անհատական ու կոլեկտիվ, գործունեության մեջ, բացի նրա ուղղակի գործնական, ուտիլիտար նշանակությունից, կան համամարդկայինի 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 ամեն մարդու ամեն մի գործունեություն որոշ չափով կարող է քննվել որպես գեղագիտական։

Կարելի 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 ծնան գեղեցկության օրենքներով[1]։

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

Ճնդագիտական 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։ Այգիները 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 չինելով արվեստ (արվեստ այդ բառի ճշգրիտ իմաստով), այգու-զբոսայգու կուլտուրան զարգանում է նրա հետ միասին և նրա աղերսության տակ։ Նրա խոր փոխադրեցությունն արվեստի, հատկապես պոեզիայի հետ, երևում է այն բանում, որ այգիների ու զբոսայգիների ոճերի զարգացումն ընթացավ արվեստի մեջ գեղարվեստական ուղղություններին նման։ Եկան 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 այգեպատների ձևքը (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), իսկ հոլանդական բարոկկոյի այգիներ... Մոսկվայի Կրեմլի այգիներն արվում էին տարբեր մակարդակներով, սեռաձևերով, 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 կահավորել խաբուսիկ հեռանկարային տեսարաններ ներկայացնող գեղանկարչական պատկերներով... Այդ ամենը հետագայում Պետրոսն սկսեց կառուցել

նաև Պետերբուրգում... Ռոկոկո ոճի ինքնամոռ այդպիսի հեգնական այգիներ սկսեցին գծել Յարսկոյե սելոյում»[1]։

Դ. Ս. Լիխաչևի նշած հեգնական տարրը ռոկոկո ոճի այգիներում այն բանի վկայությունն է, որ արվեստի գեղագիտական յուրացումն ըստ էության գեղարվեստական ոլորտից դուրս իրականացվում է ոչ միայն ունիվերսալ գեղագիտական կատեգորիայի՝ գեղեցկի, օրինաչափությունների, այլև հնվում է իրականության գեղագիտական հատկությունների ամբողջ բաղմազանության վրա (վսեմը, 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՝ որա 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 դիզծունեության 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 յուրահատկություններն 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 խոսման 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 իմբռնումը տերմինաբանորեն տարբերել «գործունեություն գեղեցկության օրենքներով» առավել մասնավոր հասկացությունից։

Գեղագիտական գործունեությունն ինդուստրիալ ու տեխնիկական ոլորտում առացել 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 հանդում է իր բարձրագույն ձևին, դառնում է արվեստ։

Բացի գեղագիտական գործունեության գործնական (այդու-զբոսայդու 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 իմբռնումն ու հոգևոր-նշակութային 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*

դիտակցությունները դեռևս համարժեք պատասխան չեն տալիս։ Այդ հարցում որոշություն ունեն տարբեր տեսակետներ։

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

Նեակն ասելով, 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։

Որոշ տեսաբաններ (օրինակ, գերմանացի փիլիսոփա և հոգեբան Մ. Դեսսուարը) գեղագիտականն ու գեղարվեստականը քննում են որպես միմյանց հետ չհատվող, այլ զուգահեռաբար առկա, մի շարքում որոշած հասկացություններ (գեղագիտական ու գեղարվեստական գործունեության հարաբերակցության II մոդելը)։ Ելնելով այդ նախադրյալից, նրանք գերագահում են գեղագիտության առարկայի (արվեստից դուրս գեղեցկության օրինաչափությամբ գործունեությունը) և ընդհանուր արվեստագիտության (գեղարվեստական գործունեության ընդհանուր տեսությունը արվեստում) խնդիր բաժանումը։ Սակայն նման բաժանումն արդեն անօրինաչափ է այն պատճառով, որ գեղագիտական գործունեությունը հաճախ ևէ պատմականորեն, թե՛ ամենօրյա պրակտիկայում վիրահատվ է գեղարվեստականին։ Գործունեության այդ երկու տեսակներն էլ շատ ընդհանուր բան ունեն և բացի յուրաքանչյուր առանձնահատկություններից ունեն մի շարք միասնական օրինաչափություններ, 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, ոչ թե 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 դուրս է գալիս միայն գեղեցկության օրինա-

է, որը դառնում է աշխարհը վերափոխելու և մշակույթի ստեղծելու ուղղությամբ մարդու գործունեության նպատակը, չափանիշը, միկատարը։ Բնականը 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 դարերի վրայով, ստեղծում մշակույթի լեռնաշղթաներ։

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

Գեղագիտական **ճայցքները** գեղագիտական կոնցեպցիաների համակարգն են, որ գերիշխում է ավյալ հասարակության, կամ նրա ստորաբաժանումներից 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 գեկավարում են այդ պրոցեսը և սպասարկում են նրան ինչպես գեղարվեստական մտավորականության պատրաստման տեսակետից (գեղարվեստական բուհեր, ուսումնարաններ, դպրոցներ, ստուդիաներ և այլն), այնպես էլ արվեստի սոցիալական գործառումն ապահովելու տեսակետից (թանգարաններ, կինոթատրոններ, համերգային դահլիճներ և այլն), կոչվում է **ենասաբակություն** գեղարվեստական մշակույթը։ Վերջինս, իր հերթին գեղագիտական գործունեության բոլոր ձևերի դիզայներային, հոգևոր-մշակութային (գեղագիտական ճաշակների, իդեալների և այլնի մշակումը) և տեսական-բուն-գեղագիտական (գեղագիտական կոնցեպցիաների ու հայեցակարգի ստեղծումը և այլն), ինչպես նաև այն հիմնարկությունների հետ միասին, որոնք ապահովում են գեղագիտական գործունեությունը, կազմում են հասարակության գեղագիտական մշակույթի շերտը։

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐԱԲԵՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

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.

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

Կապանի 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» դիրքորոշ[2]։

Վերը բերված դատողությունները, ինչպես մեզ թվում է, համոզիչ չի կարելի համարել։ Ամենից առաջ հայտիվ թե արժե վեհը, ողբերգականն ու կոմիկականը նորափակել 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 վե՞հ՝ գեղագիտական տեսակետից։ Եվ մի՞թե պատմության մեջ կույտյուն չունեն հերոսական գարշելիություններ, երբ սխրագործությունը մասսայական երևույթ է դառնում։ Սխրագործության 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 գիտագիտական ստեղծագործություն, որն ստեղծում է կոմիտե և ըստ իր բնույթի, բովանդակության ու արդ-

---

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

յունքի, 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 ավելի իմաստով օրինաչափ է ասել գեղագիտական գործունեության համեմատությամբ 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 ուրախագնդարվեստական գեղագիտական գործունեության է, որն իրականացվում է միաժամանակ թե՛ գեղեցկության օրենքներով, թե՛ կոմիզմի օրենքներով։ Եվ չմոռանանք կառնավալում գեղագիտական գործունեության մասսայական ու մասշտաբային բնույթը, չմոռանանք, որ միջնադարի մարդը կյանքի քառորդ մասն անցկացնում էր կառնավալում։ (Կառնավալը ամեն տարի բնակչության 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 դերեզմանոցի 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-

գործակցության ձևերում, մեռածներին մեծարելու և հիշելու համամարդկային սովորության մեջ, պատկեր գնելու արարողության մեջ, սգո հանդիսավոր միտինգում, հանդուգնալի 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 առաջադրած 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 ցուցումնասիրում ու վերստեղծում էր աշխարհը որպես գեղագիտական ու առաջագեղագիտական՝ օգտապաշտական, բարոյական, կրոնական, քաղաքական, նույնիսկ տնտեսական արժեքների բարդ հյուսվածքը։ Հիշենք, որ, ընութագրելով 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։ Կարծում ենք, որ այդ դատողությունը թույլ է տալիս տնտեսական 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 ձևե-

---

[1] Տե՛ս Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, էջ 220։
[2] Նույն տեղը, էջ 221։

րի բազմազանության մասին։ Եվ իհարկե, գեղագիտականը միայն վե-
չին, ողբերգականին հանգեցնելը անօրինաչափ է։

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

Այսպիսով, օրինաչափ է առաջարկել գործունեության քննված տե-
սակների հարաբերակցության IV մոդելը, որում գեղագիտականը գեղար-
վեստականից ավելի լայն է։

Գեղագիտական գործունեությունը պատմականորեն առաջ է անց-
նում գեղարվեստականից, վերջինս ծնվում է առաջինից։ Գեղարվեստա-
կան գործունեության մեջ գեղագիտականը հատնում է իր բարձրագույն,
իդեալական արտահայտություններ, առաջինում ամրապնդվում են վերջի-
նիս բարձրագույն նվաճումներն ու տենդենցները։

Ըստ էության Մ. Ս. Կագանը ևս հանգում է գեղագիտականի և գե-
ղարվեստականի փոխհարաբերությունների IV մոդելին, չենց որ նա շո-
շափում է գեղագիտական և գեղարվեստական դաստիարակության հա-
րաբերակցության հարցերը[1]։

ԴԻԶԱՅՆ

Դիզայնն այժմ արվեստից դուրս գեղեցկության օրենքներով մարդու
գործունեության գլխավոր, առավել զարգացած ու տեսականորեն իմաս-
տավորված ոլորտն է։ Դա ընդգրկում է այն իրերի նախագծման, արտա-
դրության ու կենցաղի բնագավառը, որոնք պատրաստում է արդյունա-
բերությունը՝ հաշվի առնելով դրանց օգուտը, հարմարություններն ու
գեղեցկությունը։ Դիզայներների միջազգային սեմինարում (Բելգիա,
1964) ընդունվեց դրա հետևյալ բնութագիրը. «Դիզայնը ստեղծագործա-
կան գործունեություն է, որի նպատակն արդյունաբերական արտադրանք-
ների ձևական հատկությունների որոշումն է։ Այդ հատկությունները ներ-
առում են ևնաև արտադրանքների արտաքին գծերը, բայց գլխավորապես
սարքատուրալ և ֆունկցիոնալ փոխադարձ կապերը, որոնք արտադրանք-
ները վերածում են միասնական ամբողջության ինչպես սպառողի, այն-
պես էլ պատրաստողի տեսակետից։

[1] Տե՛ս Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. էջ 221—230։

Ինչպես այն առարկայական աշխարհն է, որը մարդն ստեղծում է ինդուստրիալ տեխնիկայի միջոցներով ըստ գեղեցկության ու ֆունկցիոնալության օրենքների։ Դա գեղագիտական գործունեության նոր, արդյունարդյական տեսակ է, արտադրության, գործիքների ու արտադրանքների, ինչպես նաև շրջապատող միջավայրի համանիզացման միջոց։ Դիզայնը ծնվել է մասսայական արտադրության ու սպառման պահանջմունքներից, տեխնիկական հեղափոխության իրագործությունից, հատկապես արդյունաբերության մեջ ավտոմատացման զարգացումից, որն իր հունից բերեց արտադրության տեսանդարտացման անհրաժեշտությունը։ Մեքենայական արտադրությունը տիրաժավորում 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, համանիզացիայի բնկհանուր խնդիրներին, մարդուն շրջապատող արտաքին աշխարհի, ամբողջ «երկրորդ բնության» ամայնացմանը» համապատասխան։

Դիզայնն ստեղծում է «տնտեսական լեզու» (տերմինը մտցրել է դերմանացի 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 ծավալների, գույնի ու մասշտաբի հարաբերությունները[1]։ Դիզայնային ձևը նյութի, պատրաստվող իր տեխնոլոգիայի ու օրսկի նշանն է, որն արտահայտում է նրա դերը (ֆունկցիան) և նրա սոցիալական կենցաղությունը մշակույթի համակարգում։

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

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

պիրը, ընդհանրացնելով արդյունաբերական ցուցահանդեսի (Լոնդոն, 1851) փորձը։ Նա ուշադրություն դարձրեց այն բանի վրա, որ, չնայած դիտության ու տեխնիկայի զարգացմանը, քաղաքակրթության հաջողություններն գեղարվեստական աշխատում դիջում են անցած դարերի համապատասխան նմուշներին։ «Ոչ ինքնաբերաբար նոյնքան ամուր խոսափանության է առաջանում ժամանակակից արտադրանքները մեր նախնիների արտադրանքների հետ համեմատելիս։ Ամբողջ տեխնիկական առաջադիմությամբ հանդերձ մեր արտադրանքները դիջում են նրանց ձևով և անգամ իրենց գործնական պիտանիությամբ ու նպատակահարմարությամբ»։

Ինդուստրիան արագացրեց ու մասսայական դարձրեց իրերի պատրաստման արդյունքը։ Բայց վարպետի հզակի արտադրանքին փոխարինելու Վնասի չոամպով պատրաստած սպրանքների արտադրությունը։ Դաջարիով պիրձանքի տարբեր լինելուց, արտադրության արտադրանքը դարձավ միաժամանակ պերճ տարբեր լինելուց, քանի որ նա չի կրում իր վրա իր ստեղծողի անհատականության կնիքը։ Եվ այն ժամանակ տարիքի օգտագործական գերը նախագծող կոնստրուկտորին օգնելու նպատակով գեղագիտական արտահայտչականությանը նախագծող նկարչությունը նկարչի ու կոնստրուկտորը միավորվում են մի անձի մեջ, նար պլոգիտական նկարագրության ունեցող ինժեներ-նախագծողի անձի մեջ։

Ինժեներական նախագծերի ներմուծումն արտադրության մեջ ստեղծեց նոր տիպի մասնագետներ, այդ թվում նաև այնպիսի բնագավառներ, ինչպիսին է ավտոմեքենաների, սպորտնդունիչների և անգամ արտադրության միջոցների՝ գործիքների, գազդահների պատրաստումը։ Արդյունաբերության զարգացում տեղի է ունենում օգտագործելուն ու գեղագիտական նախագիծների բոլոր ու ամեն միավորում։ Ձևի օգտակարության ու հարմարության պահանջները շաղկապվում են նրա արտահայտչականության ու գեղեցկության պահանջների հետ։ Այսօր արդեն արդյունաբերության ոչ մի ճյուղ չի կարող հաստատվել առանց գեղագիտական նախագծման։

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

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

Ինդուստրիալ տեխնիկայի միջոցների ըստ գեղեցկության ու ֆունկցիոնալության օրենքների։ Դա գեղագիտական գործունեության նոր, արդյունարհրական տեսակ է, արտադրության, գործիքների ու արտադրանքների, ինչպես նաև շրջապատող միջավայրի հումանիզացման միջոց։ Դիզայնը ծնվել է մասսայական արտադրության ու սպառման պահանջմունքներից, տեխնիկական հեղափոխության իրագործումից, հատկապես արդյունաբերության մեջ ավտոմատացման զարգացումից, որն իր հետևից բերեց արտադրության առանդնատացման անհրաժեշտություն։ Մեքենայական արտադրությունը տիրապետվորում 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, հումանիզացիայի բնորոշ խնդիրներին, մարդուն շրջապատող արտաքին աշխարհի, ամբողջ «երկրորդ բնության» համապատասխանությանը։

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

Արդյունաբերության զարգացումը վերջ դրեց տնայնագործի աշխատանքին, արհեստավորի աշխատանքին, որ 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 խորտակումով, իսկ մյուս կողմից՝ պատրաստվող առարկայի գեղագիտական արմեքի կորստով։ Այդ սպառնալիքը նկատել է գործնական գեղագիտությունը հիմնադիր գլխմանցի ճարտարապետ ու տեսաբան Գ. Զիմ-

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

պիրը, ընդհանրացնելով արդյունաբերական ցուցահանդեսի (Լոնդոն, 1851) փորձը՝ նա ուշադրություն դարձրեց այն բանի վրա, որ, չնայած պիտության ու տեխնիկայի զարգացմանը, քաղաքակրթության հաջողությունները դեռևս ճարտարապետական աշխատանքում դիզում են անցած դարերի հանրաճանաչ նվաճումներին՝ «Այն ինքնաբերաբար նոյնքան ամոթալի խոստովանություն է առաջանում ժամանակակից արտադրանքները մեր նախնիների արտադրանքների հետ համեմատելիս։ Ամբողջ տեխնիկական առաջադիմությամբ հանդերձ մեր արտադրանքները դիզում են նրանց ձեավ և անգամ իրենց գործնական պիտանիությամբ ու նպատակահարմարությամբ»[1]։

Ինդուստրիան արտադրեց ու մասսայական դարձրեց իրերի պատրաստման պրոցեսը։ Բայց վարպետի նկատի արտադրանքին փոխարինելու վերջ չտեսավ պատրաստած ապրանքների արտադրության։ Գաղափարով պերճանքի տարբեր լինելուց, արտադրության արտադրանքը դադարեց միաժամանակ գերճ տարբեր լինելուց, քանի որ նա չի կրում իր վրա իր ոանհոդության անհատականության կնիքը։ Նվ այն ժամանակ տարածվեց օտարատյատական գերը նախագծող կոնստրուկտորին օգնելու նվաճ նրա գեղագիտական արտահայտչականությանը նախագծող նկարչի ու քանդակագործին ու կանաչությունը վերադրվում են մի անձի ձեռքերի, նոր պլաստիկայի ներկայացուցչի, գեղագիտական պատրաստվածության ունեցող իմիների-նախագծողի անձի մեջ։

Ինդուստրիան նախագծերի ներմուծումն արտադրության մեջ ապահովաբար ընդգրկում է նրա բոլոր ոլորտները, այդ թվում նաև այնպիսի բնագավառներ, ինչպիսին է ավտոմեքենաների, ռադիոընդունիչների և անգամ արտադրության միջոցների՝ գործիքների, դազգահների արտադրությունը։ Արդյունաբերության ոլորտում մենք է սկսնում օգտագործման ու գեղագիտական նախագիծների քանի ու ամար մեծացում։ Ձևի օպտիմալության ու հարմարության որոնումները շաղկապվում են նրա արտահայտչականության ու գեղեցկության որոնումների հետ։ Այսօր արդեն արդյունաբերության ոչ մի ճյուղ չի կարող հատակագիծ ուանց գեղագիտական նախագծման։

Ժամանակակից տեխնիկայի աշխարհը փոխում է գեղեցկության մասին մարդու պատկերացումները։ Փորձարկիչ օդաչու Մ. Գալյայը հետաքրքիր դիտումներ է արել ինքնաթիռների գեղեցկության բնույթի վերաբերյալ. «Պատահում էին արտառոց 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 չդող մեքենան, սովորաբար լավ էլ թռչում էր։ Առաջին հայացքից այդ դրվին մեխանիկական օրինաչափությունը, ևս կարծում եմ, ունի իր լիովին ռացիոնալ բացատրությունը. քան երևույթին, 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։ Ստեղծագործական այդ պրոցեսների չորսերում է դիզայնի տեսը իրի հորինումը, նոր կյանքի նախագծումը մանրամասների միջև։ Ընդ որում իր գեղագիտական տեսանելիության մեջ դիզայները ուշադրություն է դարձնում ապագա իրի ոչ միայն օգտի ու գեղեցկության, այլև նրա էկոնոմիկայով նպատակահարմարության ու տեխնոլոգիական շահութաբերության մասին։

Գեղարվեստական նախագծման պրոցեսը ենթադրում է օբյեկտների վերահորինում, ինչպես նաև ամենասարքեր բնագավառներից՝ սննդամթերքից (որպես բնության նպատակահարմար ձևերից (այն, ինչով զբաղվում է բնությունը) հորինման օբյեկտներ վերցնելու հնարավորություններից մինչև ձևերի զարգացման տենդենցների բացահայտումն ու դրանց նախագուշակումն ապագայում։ Դրա հետ միասին է տարբերության բնույթի, որն ուղեկիցների փոխ է առնում կենսական բնության ձևերը, դիզայները կարծես դրանք անցկացնում է մշակույթի պրիզմայով, այսինքն վերցնում է կուլտուրային մշակված տեսքով։ Դիզայնի ձևերի իսկական աղբյուրը մշակույթն է, որում ներառնված են կեցության բոլոր տպավորությունները մարդկության փորձի լույսի ներքո։

Մշակութային ձևերի օգտագործմամբ, դրանց նոր մշակումը և նոր բնագավառ փոխադրելը տալիս է վիթխարի արդյունք։ Աշխատանքի գործընկերների, ապրելամիջոցների, մագնիտոֆոնների դեկորատիվ նախագծման համար, մասնագետները խոստովանում են, արտաքին տեսական մեծ հնարավորություններ ունի գոմֆինոյի կամ գազի ձևը։ Գոմֆինոյի ձևը՝ ապխտած փայլուն շերտը կիսում է մի լարային տարերքության։ Հարթության ձևն ու այ մասերի վրա մեծ կլոր, ատամ լույս արձակող թեներ են՝ 3։3 կամ 5։4 և այլն։ Լույս արձակող դիծն ընդունակ է կատարելու ռադիոընդունիչի ցուցանակի դեր, իսկ լույս արձակող բծերը՝ ցուցանակի կառավարման բանակիների դիապազոնի հոսանքափոխիչի, ձայ-

---

[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.

ստանձնանի, ձայնարկղի կարգավորիչի դեր և այլն։ Բոնակ-լուսաթեք-ի բանակը դոմինոյի ավանդույթին համապատասխան և տնտեսական պահանջմունքից կախված ազատորեն կարող է փոփոխակվել յուրաքանչյուր (ձախ և աջ) հարթությանի վրա 0-ից մինչև 6։

Դիզայները որոշ իմաստով կիրառական արվեստի ուրբան անատոմիայի ինչպիսիան ու արդյունաբերական ճեմքի վրա նրա ջարդոցման առանձնահատկությունների ներթափանցման, արտադրության մեջ նկարչի ներքուժման սկզբունքներ։

«Արդյունաբերության ու արվեստի անհրաժեշտ զուգորդման մասին Ա. Վ. Լունաչարսկին գրել է. «Արդյունաբերության խնդիրն է ապահովել ոչ միայն կուշտ լինի, այլև համեղ, բայց հագար անգամ ավելի չափազանց է, որ կենցաղի օգտակար առարկան ոչ միայն օգտակար և նպատակահարմար լինի, այլև որպեսզի այդ բաժն անեք դիտելու հաճույք պատճառի, նրա կլորն անուրախ է... կարծես է, որ մարդը ոչ միայն կուշտ լինի, այլև համեղ, բայց հագար անգամ ավելի չափազանց է, որ կենցաղի օգտակար առարկան ոչ միայն օգտակար և նպատակահարմար լինի, այլև որպեսզի այդ բաժն անեք դիտելու հաճույք պատճառի, նրա կլորն անուրախ է... կարծես է, որ մարդը ստեղծագործական ազատություն չունի, դեպքերն անուրախ են... Եթե մարդը ստեղծագործական ազատություն չունի, դեպքերն անուրախ համեղը չի առանձնանի, նրա կլորն անուրախ է... կարծես է, որ մարդը ոչ միայն կուշտ լինի, այլև համեղ, բայց հագար անգամ ավելի չափազանց է, որ կենցաղի օգտակար առարկան ոչ միայն օգտակար և նպատակահարմար լինի, այլև որպեսզի այդ բաժն անեք դիտելու հաճույք պատճառի... Ամեն մարդ ունի իր սենյակը, իր հագուստը, իր կահավորանքը... Ամեն մարդ ունի իր սենյակը, իր հագուստը, իր կահավորանքը... Ուրախ պետք է լինի շորը, ուրախ պետք է լինի կահույքը, ուրախ պետք է լինի տանիքները, ուրախ պետք է լինի բնակարան

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

Դիզայնն իրականացնում է մշակութագեղագիտական 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 գեղադիտական 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, հեռուստադիտող դառնալու համար հարկավոր է հեռուստացույց գնել և պարապ ժամանակ ունենալ։ Դիզայնի գեղագիտական ներգործությունը ևնթարկվելու համար բավական է մեր ժամանակակիցը լինելը։ Դիզայնի ներգործությունից խուսափել, անգամ այդպիսի նպատակ դնելու դեպքում էլ, անհնարին է, որովհետև ոչ որի 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։ Դրսի, մուրճի, ավտոմոբիլի, հեռուստացույցի այս կամ այն ձևը ծառայում է ոչ միայն հարմարության ու պրագմատիկայի նպատակներին, այլև դիզագիտական ներգործության նպատակներին։ Վերջինս դիզայնի սկզբունքներով ստեղծված սպառման արտադրանքներում կապված է սովյալ հասարակության բուն ապրելակերպի, սովյալ դարաշրջանի մտածողության ու գործունեության տիպի հետ։

Դիզայնը մի միասնական հանգույցում է կապում հոգևոր ու նյութական մշակույթը։ Նա է դրանց հանդիպատեղին, դրանց համման 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) դաղտնիքներն է՝ մասսայական, գեղագիտորեն կատարյալ և պրակտիկորեն հարմար տնօրինվ։ Դիզայնը կոնստրուկտորի ու նկարչի, արտադրողի ու սպառողի հանդիպումն է շնորհիվ աշխատանքի գեղաձևավորված արտադրանքի վերածմանը օգտապաշտական ու գեղագիտական սպառման արտադրանքի։ Այլ կերպ ասած, դիզայնը մասսայական ճարտարգիտություն է հասարակության ներսում, որը մարդկանց միավորում է սպառման միասնական ինդուստրիալ-գեղագիտական արտադրանքներով, ռճաբանությամբ, 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 ուշադրությամբ ընդգրկում է ոչ միայն արվեստն իր բոլոր տարատեսակներով։ Այն ունի պրոբլեմային առավել լայն ոլորտ ու առավել ընդարձակ առարկա։ 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։ Ի. Ֆարոբին չարդարացված կերպով համեմատ էր գալիս անահի ունալիզմի օգտին, մանրուն ափեր չի տեսնում արվեստում։ Սակայն արվեստի սահմանների և նրա տեսակների թվի նման ընդլայնումը համարյա այնքան վաղուցվա ավանդույթ ունի, որքան արվեստի տեսակներն 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, Ֆ. 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 ջուհակությունը, բժշկությունը, հարստասանությունը[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 հաջիռնալ 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 գերասանը թատրոնում կամ կինոյում)։ Սակայն մեկ-երկու ծիծեռնակը դեռևս եղանակ չեն ստեղծում։ Մանրոյի թվարկած արվեստի բոլոր 400 տարբեր տեսակներն էլ պատկանում են գեղեցկության օրենք-

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

նեբով աշխարհի գեղագիտական յուրացման ձևերին, իսկ իրենց բարձրագույն նվաճումներում դրանցից մի քանիսը պատկանում են դիզայնին, մյուսները՝ կիրառական ու դեկորատիվ արվեստին, երրորդները՝ գործնական գեղագիտության ընագավառին։

Գեղագիտության զարգացման բազում դարերի ընթացքում դիտվող արվեստի տեսակների ընդլայնման և դրանցով մարդկային գործունեության նորանոր ոլորտներ ընդգրկելու միտումը այն քանի 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 երկու՝ 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 գաղափարական իմաստով։ Եվ քանի որ գեղեցկության օրենքներով աշխարհի յուրացման ամբողջ բազմազանությունը չի հանգում արվեստին, ապա գեղագիտության առարկան ղգալիորեն ավելի լայն է արվեստից։

Գեղագիտության առարկայի մեջ մտնում են նաև այնպիսի դեռևս փիլ մշակված պրոբլեմներ, ինչպիսիք են բնական միջավայրի գեղագիտական կառմակերպումը, «երկրորդ» (ձեռակերտ) բնության գեղագիտությունը, մարդկանց վարքագծի սոցիալական ձևերը, մարդկային հաղորդակցությունների գեղեցկությունը (այս իմաստով գեղագիտությունը հանդես է գալիս որպես ապագայի բարոյագիտություն), կենցաղը։ Գիտական աշխատանքը, սպորտը, գործունեության տարբեր ոլորտներին ստեղծագործական պրոցեսները, խաղերը, տեղեկատվությունները ու մասնագիտական գործունեությունները ունեն իրենց գեղագիտական ասպեկտը, որը թեև դեռևս անբավարար է ուսումնասիրված գեղագիտության կողմից, բայց մտնում է նրա առարկայի ոլորտը։

Ճրագայդիների 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

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 ձևերի աշխատանք, որովհետև արդյունաբերական էժան արտադրությունը ծնում է այնպիսի ապրանքներ, որոնք չարժե արտադրել։ Մորիսը փորձում էր իր գաղափարները մարմնավորել ժամանակակից մանուֆակտուրային արտադրության արտևլներում։

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 գեղագիտության նրկհատոր աշխատությունը։ Ըստ Զեմպերի, իրի ձևը որոշվում է. 1) նրա ֆունկցիայով, 2) պատրաստման նյութով, 3) արտադրության տեխնոլոգիայով, 4) տրվյալ հասարակությամբ պայմանավորված սոցիալ-գաղափարախոսական գործոնով[2]։

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

---

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

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

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 այսինքնականություն, հանդիսանում են գեղագիտության հետաքրքրությունների ոլորտը։

Գեղագիտության արտագեղարվեստական (արվեստի շրջանակներից դուրս) բոլոր ասպեկտները ստորաբաժանվում են երկու մասի. 1) գործնական գեղագիտությունի (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 կենցաղության տեսությունը՝ մարդու և հասարակության նկատմամբ դրանց հարաբերությունների մեջ։ Տեխնիկական գեղագիտությունն ընդհանրացնում է աշխատանքի գործիքների (դազգահների, մեքենանների) 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 կզրներում։ 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։

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 ոլորտը։

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 կնճռության տեսությունը՝ մարդու և հասարակության նկատմամբ դրանց հարաբերության մեջ։ Տեխնիկական գեղագիտությունն ընդհանրացնում է աշխատանքի գործիքների (դազգահների, մեքենաների) և այլ առարկաների արհեստական պատրաստման պրակտիկան, որոնք իրենց մեջ զուգակցում են օգտապաշտական (գործնականորեն օգտակար) և գեղագիտական հատկություններ, հանրագումարում են գնդեցկության 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 Դ. Չնմպերը, որը գործնական գեղագիտությունը նույնացնում էր տեխնիկականի հետ։

կնց «Մի քենաշինության 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 նպատակահարմարության, տրամաբանության, «գործնական ու բանական գեղեցկությանը» ենթարկելու անհրաժեշտությունը։ Նրանցից անմիջապես հետո գեղարվեստական մշակույթի սոցիոլոգ ու տեսաբան Գ. Մուտեզիուսն արտահայտվեց տեխնիկական արտադրանքների «գեղարվեստականացման» օգտին։

1907 թ. ԱԷԳ կոնցեռնի գեղարվեստական դիրեկտոր Պ. Բերհենսն առաջ քաշեց արտադրանքի գեղարվեստական ստանդարտացման և ոճաբանական կիրչավորման 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. Ստոլիպինը նշեց հասարակական այդ երկու հրևույթների 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 բնահատկությունը[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 դիզայնը զարգացումն իր աշխատանքում ստավ հանուն սոցիալական տրամադրության տալիսների շահագործման մասնագիտացված (Ա. Ռոդչենկո, Վ. Տատլին, Լ. Լիսիցկի, Մ. Ֆինոգրեյց, Ի. Լեոնիդով և ուրիշներ) տեխնիկան ու գործիքների աշխատանքներում, նրանք առաջ էին քաշում ստվեղծել դասակարգը սոցիալ սպասարկման գործունեության, որպես կենսագործունեության գործոնը։ 1920 թ. կազմակերպված Համգործակցությունը (Համկոմինտեռնի գլխավոր վարչությունների աշխատանքների ընդհանրացման մարմին) շրջանակից գործունեություն ու տեխնիկան որոնումները դիզայնի ու տեխնիկական դիզայնի բնագավառում։

Տեխնիկական գեղարվեստությանը, ընդհանրացնելով դեկորատիվ-կան նախագծման պրակտիկան, ձևակերպում է նրա առնչությունների սկզբունքները, գույքագրումների յուրացման և հրավառային օբյեկտների վերամշակում։ Ընդ որում դեկորատիվական նախագծման արդյունավետությանը ուղղակի համամասնական է հավակնային օբյեկտների միջոցագործությանը, ինչպես նաև նոր նյութատեխնարտության և փոխարինման համարձակման ոգով նրանց առիթագործական վերաիսկման ապահովման։

Տեխնիկական դեկորատիվության հիմնական սկզբունքները հաջող են ձևակերպել աճատուտիոն հիմնադիրներից մեկը, հոնդարայի արվեստագետ Լ. Մոդոլի-Նագը (դիզայներ գործ ունի առարկաների հետ, բայց նրա նպատակն առարկան չէ, այլ մարդը), և Համկոմինտեռնի ակտիվության գործիչներից մեկը՝ Վ. Տատլինը (ամենատավել գեղագիտական ձևերը ամենաօգտակարն են)։ Մշակելով դիզայնի տեսական հիմքերը, տեխնիկական ընդհանրությունը մարդկանց ջանքերն ուղղում է դեպի տեխնիկայի համանիզացիա, դեպի ձևերերդոր բնության մարդկայնացում, դեպի մեքենաներով հագեցված աշխարհի ներդաշնակացում։

Դիզայնի մեթոդական նպատակն է կամ նոր արտադրանքի, կամ նախասկզբնական արտադրանքի նոր հատկություններ ստացումը՝ դրանց օգտի ու գեղեցկության հաշվառումով։ Իսկ դիզայնի բաբեղծության նպատակը տեխնիկական դեղագիտությունը 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։

նաբերական դիզայնի կազմակերպության միջազգային խորհրդի Մոնրեալի V կոնգրեսում:

Արտադրական միջավայրը ձևավորող դիզայնի կարևորագույն գործոնը, որը բնորոշում է նրա գեղագիտական մակարդակը, դարձավ գույնը: Այն օգտագործվում է դիտության (ֆիզիոլոգիայի, հոգեբանության, գեղագիտության) նվաճումների և արվեստի փորձի հաշվառմամբ: Արվեստի փորձն ասում է, որ առարկայի գույնն ու ձևը, նպատակը անքակտելի են. գույնը կարող է ինչպես լավացնել, այնպես էլ վատացնել առարկայի գեղագիտական ու ֆունկցիոնալ հատկությունները:

Գույնն ու ոիթմը կոնստրուկտիվ ստրուկտության առաջատար, կազմակերպող նախասկիզբներն են Արտադրամասի, հանդստի սենյակի գեղագիտական արտահայտչականությունն իր մեջ ներառում է և՛ լուսավորվածությունը, և՛ պատերի, առաստաղների, գաղտնիների գունային լուծումը, և՛ ապրանքավորման դասավորման ոիթմը: Ինչ որում հաշվի են առնվում գույնի ընկալման հոգեբանությունն ու ֆիզիոլոգիան, նրա կապն առարկայի ֆունկցիայի հետ, արտադրության տեխնոլոգիական պրոցեսի առանձնահատկությունները:

Գեղեցիկ Գյոթեն նկատել է, որ տարբեր գույները 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. ապիտակափայլ շենքը հիվանդանոց էր հիշեցնում: Ինքնաթիռների խցիկները «ուրախ» արհեստականային դեղին գույնով ներկելն անսպասելի հարմար ստացվեց, քանի որ այն վատացնում է վնասակար ապարատի աշխատանքը և օրրում է ուղևորներին: Մեծ արտադրամասերի համար ավելի նպատակահարմար են ոչ թե կարմիր, նարնջագույն կամ այլ «տաք» գունդրանգները, այլ երկնագույնը, կանաչը՝ որոնք բարելավում են մարդու ֆիզիկական վիճակը և բարձրացնում նրա աշխատունակությունը:

Այժմ արտադրական, կուլտուր-կենցաղային շենքերի ներսակողմերի գունային հարցերն սկսել են լուծել կոմպլեքսայնորեն, այսինքն՝ «մարդ—գույն—տարածություն» համակարգն իմաստավորվում է ամբողջական միասնության մեջ: Արտադրության մեջ գույնն սկսել է դիտ-

վիճ Հայնի, լուսավորության, օդի, ձևի ղուդակցության՝ որպես հոգեբանական կլիմայի կարևորագույն տարր։

Ինքնյանը ներդրում է նոր տնտեսանախագծման գաղափարի առաջադրում և նոր ֆունկցիոնալ կառուցվածքի մշակում՝ այդ գաղափարի ռացիոնալ մարմնավորումը, առարկայի ներդաշնակ ու արտահայտիչ հնարանական ձևավորումը։ Սկզբի առկա է բոլոր երեք մոմենտների զուգորդումը՝ մեր առջև է իսկական կամ լրիվ ինքնյանի նմուշը, երբ վերջին երկուսը՝ արդիականացում է, իսկ երբ աշխատանքում կա միայն երրորդ մոմենտը, ապա այն վերաբերում է առօրյինդի (առօրյի), ռացիոնալ, պատրաստի առարկաների գեղագիտական յուրացման բնագավառին։[1]

Առևտրական առօրյինդում, որը ինքնյան կնդրկյան ձևերից մեկն է յուրահատուկ արտադրության սրընթացային պայքարի պայմաններում, Ձեր ներդաշնակվում է արտադրանքի անպետք-շահութարեր տիպերի, կոմերցիոնալանում է գնային վաճառքի մասնագիտությունը, շեղվելով ապրողի ճաշակի գեղեցկացումից։ Սակայն առևտրական առօրյինդի նոատատումը որպես ռացիոնալ ձևավորման հաշվին անորակ ապրանքի վաճառքի միջոց, չպետք է հանդեցնի ամբողջությամբ վերցրած առօրյինդի ժխտմանը։ Ինքնյանային ձևն իրենում կոչված է պատասխանելու ոչ թե միայն կարծեցյալ, ոնկամային, այլ նրա իրոք մարդկային պահանջմունքներին։

Տեխնիկական գեղագիտությունը ձևակերպում է պահանջներ այն արտադրանքների նկատմամբ, որոնք առնչվում 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 առնչման ուղղությամբ։ Տեխնիկական գեղագիտության հանձնարարականները գործնական մեծ նշանակություն ունեն և հիմնված են ժամանակակից գիտության ու տեխնիկայի վիճակի 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 հարաբերության 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 հատկությունները ստեղծվում են նախասկզբով կամ գաղափարով աշխարհի ոգեշնչման արդյունքն են։

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

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

Գեղագիտականի նկատմամբ մատերիալիստական մոտեցման շըր-

չանականներում նրա բնույթի վերաբերյալ բացահայտվեցին երկու երկընտրական տեսակետներ։ Մետաֆիզիկական մատերիալիզմը գեղագիտական հատկություններն դիտում է որպես առարկայի բնական հատկություններ՝ այնպիսիք, ինչպիսիք են, ասենք, քաշը, համաչափությունը, գույնը, ձևը։ Գեղագիտականի այդ մոդելը «բնականացված» անվան տակ երկար ժամանակ լայնորեն տարածված էր նաև մեր գիտության մեջ։ Սակայն մի շարք անհամապատասխանություններն ու անհարթությունները մատնում են նրա անանկությունը.

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 «բնականացված» 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 «բնականացման» 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 մատերիալիստական և, հետևաբար, իսկ 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 ԴԻՏԱՆԱԼԸ

Գեղագիտական որևէ ինքնատիպ հայեցակարգ անհնար է ստանձնահրավիրել գեղագիտության պատմության մեջ նրա նմանակիցներ հանդիպելու ընդունակությունից։

Սոկրատը նույնացնում էր գեղեցիկն ու օգտակարը՝ գեղագիտականը ամբողջական է առարկայի օգտապաշտական[1] որակներին դրսևորվելու կարողությունից։ Վարպետորեն պարզաբանած վահանը, որը պիտանի է պաշտպանելու թշնամուց, չի կարելի, նրա անհատկանիշ, գեղեցիկ անվանել, սակայն գեղեցիկ է ինկատի ունենալ հզորպատված վահանը, որը լավ է կատարում իր հիմնական ֆունկցիան։ Սոկրատը, ինչ միտքս, պատկանում է այն մտածողների շարքին, որոնց համար գեղագիտականի սահմանումն ինչ-որ չափով հասարակական պրակտիկան։ Սակայն դժվար է համաձայնել այն պնդման հետ, որով արտահայտականությունն ամբողջությամբ է սոկրատյան կոնցեպցիան՝ դժգոհություն չի կոչում գեղեցիկ է, ինչ այն օգտակար է։

Գեղագիտականի հարաբերությունը բնության նկատմամբ սոկրատյան ուտիլիտարիզմին հակադիր ուղղությամբ։ Հնդիկ փիլիսոփա-բուդդիստ Ճանդական (IX դ.) ընդգծում էր, որ գեղագիտական ընկալումը հատուկ է հանգստի վիճակը, գիշատչական բուռն ցանկությունների բացակայությունը, հանգստությունն ու մտքի պայծառությունը։ Արևելյան ամենահոգեբույժում գեղագիտականն սկզբնապես հանդիսանում է իսկական հոգևկանության դրսևորում, ներքին ու անհատական գիտակցության այն նկարին ձայնը, որը բարձրացնում է մարդուն նրա առօրյա-աշխարհիկ գոյությունից վեր և թույլ տալիս նրան իր մեջ անանձնական բարձրագույն հոգևոր նախասկիզբը։

Կանոնը պնդում էր, որ առարկայի գեղագիտական ընկալման ժամանակ, նախ՝ մեր վերաբերմունքը նրա նկատմամբ անշահախնդիր է, անշահադրդիռ, որով սկզբունքորեն տարբերվում է բարոյական ու գործ-

---

1 Գեղագիտականի գործնական ուղղվածության սոկրատյան ըմբռնումը հարկավոր է տարբերել արդի պրագմատիզմի կոնցեպցիաներից որևէ աշխարհայացքային նոտայով, որտեղ գեղագիտականն իջեցվում է մինչև ամենաերկրային կենցաղային կոմֆորտայնություն, իսկ նրա ըմբռնման մեջ կանոնացվում են առօրեական գիտակցության պահանջներն ու հաշվարկները։

նական վերաբերմունքից. երբ որ՝ մենք բախտավորված ենք տառապանք հասկացության, երբ որ՝ առարկան բնական է որևէ առաջադրված՝ տառապանքի մասին պատճառության, երբ որ՝ առարկան պիտանի է որևէ անհրաժեշտ բախտավորության համար։ Գեղեցիկի փիլիսոփան ուշադրության է արժանացնում գեղեցիկի նշված առանձնահատկությունը, այն առանձնացնում է օգտակարությունի տարրից, բայց բացատրակացնում է մարդու ախորժակային վերաբերմունքը գեղագիտական հաճույքի առարկայի նկատմամբ։

Ակնհայտ, գեղագիտության պատմության մեջ ծագել էին մի քանի ուղղություններ՝ գնահատելու օգտակարը և գեղեցիկը միմյանց հետ և նրանց հակասությունները։

Մենք վերհիշենք օգտակարության ու գեղագիտականի միասնության մասին Սոկրատի հետ Սոկրատ եղած Սոկրատես անվանարտահայտումն ունի և գեղեցիկը օգտակար է, ապա պետք է հիշել նաև Ա. Տոլստոյի «Տառապանքի ուղիներով» տրիլոգիայի հերոսներից մեկի՝ գեղագետ-նկարիչ Սաբուրովի, որը միտում էր Միքայել Անջելոյի գեղեցկությունն այն հիման վրա, որ նրանից չի կարելի ուզածն էլ որոշ բաներ հանել։ Բայց է գալիս, որ չի կարելի գեղեցիկին բնորոշել իբրև օգտակար։ Գուցե, այդ գնալով ավելի հիշատ կլինի այն համարել անօգտակար։ Չէ որ մեր հիացմունքը գեղեցիկի 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 գեղեցիկին անօգտակար համարել։ Անհերքելի է, որ հակադիր կարծիքներից յուրաքանչյուրում կա ճշմարտության մի հատիկ, մի կնճիռ։ Գեղեցիկն օգտակար է—գեղեցիկն անօգտակար է անժխտելիորեն բացահայտում է ճշմարիտ հակասությունները մարդկային գործունեության, որը, ինչ միշտ գործնական բնույթ է կրում, իր մեջ ներառում է և գեղագիտական նախասկիզբը։

Գեղագիտականի նույնացումը օգտի հետ հանում է աշխարհայացքային այն հոսանքներին, որոնք բնորոշվում են գեղեցիկի իր հոգևոր բնույթը չընդունելով, բայց տրվելն գործնական շահերի որոշակի տեսակետի միակողմանության փորձը, ներառելով մարդկանցի աշխարհը ընդհանրապես, գեղագիտականը որպես անօգտակար անհետացող կոն-

---

[1] Տե՛ս Кант И. Соч. в 6-ти т. М., 1966, т. 5, էջ 212, 222, 240, 215։

գնպիտանները 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 հաջողություններից, որի համար անհրաժեշտ են սուր դիտողականություն, կենդանիների, նրանց սովորությունների ու գոյության ձևի իմացություն: Հենց այդ փորձն է ընդհանրացված ու ամրապնդված որսի տեսարաններ ներկայացնող ժայռապատկերներում, որտորդի ձեռքն ու աչքերը սրող նկարներում: Միևնույն 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—զգայական պատկերներում, որոնք պայմանավորված էին նրանով, ինչն անմիջականորեն ընդգրկված էր նրա կենսագործունեության բնագավառում: Եվ այնուամենայնիվ մայրենու 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, գուտ սրտահույզ հարաբերության վրա: «Օգտակար» հասկացության մեջ ֆիքսվում է ոչ միայն տվյալ առարկայի կենսական անհրաժեշտությունը, այլև գիտակցության կողմնորոշվածությունը դեպի այդ առարկայի օգտագործումն օգտապաշտական ու կենցաղային պա-

հանձնաժողովի բավարարման համար։ Օրտոկարդ աշխարհայացքային կողմնորոշում է դառնում միայն որոշակի պայմաններում որպես պատմության հասանք։ Կեցության ոնալ պրոցեսում օրտոկարդը նախորդում է և հանդիսանում է դեղեցկի կենսական հիմքը։

ԳԵՂԱԳԻ ՁԱԿԱՆԸ ՈՐՊԵՍ ԱՐԺԵՔ

Գեղագիտականը հանդես է գալիս օրտոկարդի ձևով միևնույն ժամանակ, բայց դեռ հասարակական-պատմական պրակտիկայում լրիվ ներքին չի ողնորոշում ու չի ձևավորվում բնությանը-մշակույթի, բնական-հասարակական անտինոմիան։

Մարդը դեղեցիկը հաճույք է ստանում ոչ իր օրտոպաշտական կարիքներից որևէ մեկին բավարարության տալու, ասենք, ծարավը կամ սովը հագեցնելու համար։ Բայց գեղագիտական ընկալման դեպքում չկարողանալ այն քայլերում շահագրգռվածություններ, որը կարող է տալով միայն այն ժամանակ, երբ մարդու մոտ բավարարված են նրա առաջնային պահանջմունքները, և այդ գոյանում է հասարակական շահերի, հանուն օրտոպաշտական պահանջմունքների հնում բարդ ճանապարհ։

Գ. Վ. Պլեխանովն ընդգծում էր առարկայի գեղագիտական ընկալման մարդու շահագրգռվածության հասարակական բնույթը։ Ամերիկ տող հենց այդ ուղղությամբ էլ բնութագրում էին Ջեռնիշևսկու պահանջները, որ սում էր, թե արվեստի առարկաները իրենցից ներկայացնում են մարդու համար նշանակություն համաձևաբերրական։

Գեղագիտական օրգանի նկատմամբ մեր հարաբերության մեջ ուղղակի գործնական, օրտոպաշտական շահի բացակայության նման նշանակություն և հասարակական պրակտիկայի ամբողջ հարստության ու բազմազանության, մարդկության գործնական ամբողջ փորձը։ Այդ հենց ասած, գնագիտականը բովանդակությունն ստանում և մարդկության համաշխարհային պատմական զարգացման։

Առարկայի մեջ ընկալում գեղագիտականը (նրա գեղագիտական հատկությունները), մենք ըմբռնում ենք նրա ամենալայն հասարակական-գործնական կարևորությունը, նրա արժևն ամբողջությամբ վերցրած, մարդկության համար, մարդկային ամբողջ ցեղի համար։ Նրա մարդու համար, որն ունակ է պատասխանել վատ եղանակից, կենին նախ և առաջ արժեքավոր է որպես վառնչություն կամ շինանյութ, սակա ամբողջ մարդկության համար նրա արժեքը հանդես է գալիս մի

տնական ինտեգրալ՝ անսահմանորեն մանր հնարավոր օգտագործական նշանակությունների անսահման գումար, ներկայացնելով վերամված ձևով պարզապես ինչ-որ հանելի, ցանկալի, արժեքության, 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 նյութն է։ Ներթիվ հասարակական-պատմական պրակտիկայի, աշխարհի առարկաները ու երևույթները ներքաշվում են մարդու շահերի ոլորտը և ձեռք են բերում **հասարակական հատկություններ**, «զգայական-գերզգայական» բնույթ, իրենց արժեքը մարդկության համար իբրև ցեղի, այսինքն՝ իրենց գեղագիտական նախադիզբը, 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 անհատականությունից ու ակներև ավելորդությունից, առարկայական գործունեության անմիջական փորձից ամենօրյա պրակտիկայում։ Ամբողջ բանականությունը, խելքը բնական օբյեկտների հասարակական-պատմական «ներզգայական» գծերը ընկալում է որպես զգայական առարկաների սեփական, օբյեկտիվ բնույթ։ Առողջ բանականությունն առարկաներին ժառանգում է բացառապես գեղագիտական բնույթով, անկախ պատմական շարժումից ու մարդկային գործունեությունից։ Հենց առողջ բանականությունն է արտահայտում գեղագիտականի «բնականականացման» կոնցեպցիան։ Սակայն այդ դեպքում կատարվում է նույնպիսի սխալ, ինչպիսին իրեն հմարտության տեղ ընդունելն այն բանի «ակնհայտությունը», 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 հեռու երկնային մարմինները մարդու կողմից վաղուց ներքաշված են նրա պրակտիկ կենսագործունեության ոլորտը։ Օրինակ, աստղերով կողմնորոշվում էին ճանապարհորդները ու ծովագնացները, նրանցով հաշվում էին ժամանակը, վարում էին հաշվանությունը, որոշում էին տարվա եղանակները և սահմանում ցանքի ու բերքահավաքի ժամանակը։ Հասարակական-պատմական պրակտիկայի մեջ այդ ներքաշումն էլ առար-

դանային հաղորդում էր հասարակական հատկություններ, այդ թվում՝ արժեք մարդկության համար որպես ընդի, առարկան ձեռք էր բերում օբյեկտիվ, հասարակության կողմից ծնած գեղագիտական բովանդակություն (գեղագիտական հատկություններ):

Հետևաբար, առարկայի գեղագիտական արժեքը կախված է ոչ միայն նրա բնական հատկություններից, այլև հասարակական այն հանգամանքներից, որոնց մեջ ընդգրկված է այդ իսկին մարդու վրա որոշ գեղագիտական ներգործություն է անում ոչ միայն, ըստ Մարքսի խոսքի, լինելով «այսպես ասած բնածին լույս՝ որոս պնդված սոսկ աշխարհից»[1],— այլև որպես փոխ մարմնավորող մեսող, այսինքն՝ վերջին հաշվով որոշ հասարակական հարաբերությունների որոշակի տիպ: Ինչպես պիտակ կիրպով նկատել է Լ. Ն. Մոլովիչը, եթե առարկաների գեղագիտական հատկությունները պարզապես նույնական լինեին գոնա-յին հատկություններին, ապա անհրաժեշտ չէր լինի «գեղագիտական հատկություններ» տերմինի գործածությունը: Իսկու գեղագիտական հատկությունը նույնացնել փայլի հետ, նշանակում է, հակառակ առա-ջի, չկի համարել այն ամենը, ինչը փայլում է[2]:

Գեղագիտականի էությունը «վերբնական է և, դա կրկնենք մեկ անգամ էլ, կրում է հասարակական-պատմական, սոցիոկուլտուրական բնույթ, որն իր արտաքին արտահայտությունն առանում է գեղարտա-կայական ելույթի միջոցով: Նամ կարելի է ասել այլ կերպ. առարկայի բնական ու սոցիալական առանձնահատկություններ գեղագիտական մարմնավորմամբ մարդկության պրակտիկայի հետ դրանց հարաբեր-ության, մարդկության համար որպես ցեղի դրանց նշանակության մեջ:

Այսպիսով, գեղագիտականը համամարդկային արժեք է: Եթե քա-զաքականությունը, ինչպես գրում է Վ. Ի. Լենինը, երեսլիները դիտում է դասակարգերի հարաբերությունների տեսանկյունից, բարոյագիտությունը երեսլիները վերցնում է ավելի 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 բացա-կայում է դասակարգային ու ազգային մոմենտը: Մարդն ամեն անգամ գնում 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 հատուկ պահանջմունքներով և արտահայտում է այս կամ այն դասակարգային գիրքորոշումը: Ընդ որում դասակարգային մոտեցումը կարող է տանել 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 նույնականության (կամ հակասության) աստիճանից:

Դասակարգային, ազգային և համամարդկային մոտեցում կա թե քաղաքական, թե բարոյագիտական բնագավառներում: Բայց, պետք չէ մոռանալ այդ մոտեցումներից մեկի վրա նրանց գեղագիտական գնահատման մեջ համամարդկայինը միտո որոշիչ է: Պատահական չէ, որ բարոյագիտական գնահատումն իր բարձրագույն դրսևորման մեջ, ինչպիսին կոմունիստական բարոյականությունն է, որն առավել լիակատար է մարմնավորում համամարդկային բարոյական սկզբունքները, առհամանվում 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, բնդգծելով տարբեր պատմաշրջաններում առնչված արվեստի մեծ առնչագործությունների անանց նշանակությունը: Այսպես, Մարքսի բաներով, հունական արվեստը շարունակում է որոշ առումով մեր համար ծառայել իբրև անհասանելի նմուշ: «Գեղեցիկը հարկավոր է պահպանել և մերձենալ որքան հնարավոր է նրան, նույնիսկ եթե դա հին է»[2],— ասել է Վ. Ի. Լենինը Կլարա Ցետկինի հետ ունեցած զրույցում:

Գեղագիտորեն դնահատելով 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:

Ընության գեղագիտական հատկությունների ընկալումը միշտ պայմանավորված է մարդկային ըմբռնման և նրան տիրապետելու չափով, նրա յուրացվածության աստիճանով ու բնույթով: Մարդու հասարակական պրակտիկայի ընդլայնման իր ետևից առնում 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 հարաբերությունը և գեղեցկության օրենքներով նրա յուրացման հիմնական ուղիները։ Այն ոչ միայն տալիս է նրա ձևերի՝ գեղեցկի, վեհի, ողբերգականի, կոմիկականի, այլանդակի, ստորի, էության ու բնույթի բացահայտման բանալին, այլև հանդես է գալիս գեղագիտության բոլոր հիմնական հարցերի լուծման և, առաջին հերթին, նրա կատեգորիաների ու օրենքների գիտական մեկնաբանության համար ունական բազա։ Այստեղ է գեղագիտության որպես գիտական համակարգի մեկնակետը։

Իրականությունն իր գեղագիտական հարաբերությամբ, իր համամարդկային արժեքով ներկայանում է որպես արվեստի առարկա։ Այստեղից հետևանքի է գալիս արվեստի ստեղծագործությունների հարաբերությունը. դրանցում արդիականության առարկաներն ու երևույթները վերցված են գեղագիտականորեն, այն է՝ դրանց համամարդկային նշանակությամբ։ Առանց դրա ստեղծագործությունը դրկվում է արվեստի համար պարտադիր հատկություններից՝ գեղարվեստականությունից, դառնում է ցուցապրական ու դեկորատիվ։ Կենսական նյութի օգտագործման-գործնական մոտեցումը ոչ միայն շտամպ է ծնում, այլև տանում է դեպի արվեստի յուրահատկության կորուստ. խարխլում է գեղարվեստական պատկերը, արվեստը վերածում է բոպեական կոնյունկտուրայի ազդանի, որն արդեն վաղն իսկ ոչ ոքի չի հուզելու։

Արվեստի առարկայի նման մեկնաբանությունը ենթադրում է նրանում փիլիսոփայական ու քաղաքական գաղափարների ներթափանցման անհրաժեշտությունն ու արդյունավետությունը, բայց քույլ չի տալիս դրանցով ներդափոխել գեղագիտականը, արվեստը չի դարձնում պատկերազարդումն այն գաղափարների, որոնք ձևով 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 ոչ միայն շահագրգռվածության յուրացման բուն առարկայի նկատմամբ, կողմնորոշում գեղի ամբողջության նրա ընկալումը, նրա ընդգրկման բազմակողմանիությունը։ Դրանում էլ թաքնված է արվեստի պատկերավոր բնույթը։

Աշխարհի գեղագիտական հարաբերության որևէ արվեստի առարկայի բերումը թույլ է տալիս ոչ միայն իմաստավորել գեղարվեստական ստեղծագործության ոճական յուրահատկությունը, այլև գտնել արվեստի գիտական ուսումնասիրության ուղիները, այսինքն՝ մշակել նրա տեսակների, անոնց ու ժանրերի բաժանման սկզբունքներն ու համակարգը։ Գեղագիտականի որևէ համամարդկային արժեքի մեջ ներգրավվելու հնարավորություն է տալիս մոնիստականորեն, միանականորեն համալրում հենել գեղագիտության բոլոր հանգուցային հարցերը։

2

ԳԵՂԵՑԻԿԸ

ԳԵՂԵՑԻԿԸ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հիանալով հնուց գեղեցկությամբ, Բ. Պաստեռնակը գրել է.

Ամեր խաչ է սիրելը ամենց,
Իսկ դու չքնաղ ես ու կատարյալ,
Եվ գազանները քո թովչանքի
Կյանքի մեկնումիանն է համասար[1]։

Գեղեցկության գազանները կյանքի գազանները են։

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 ար-

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

Յանի առջև Բանաստեղծը կյանքին հրաժեշտ տալու գնաց արվեստի դանձարանը։ Կյանքից բաժանվելը նրա համար նշանակում էր գեղեցկությունից բաժանվել։

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

Հնագույն քաղաքակրթությունները թողել են հուշարձաններ, որոնցում դրսևորված են հին ժողովուրդների աշխարհընկալումը, նրանց փիլիսոփայական ու գեղագիտական հայացքները։ Եռանկյան քաղաքակրթությունը ամենահներից մեկն է։ Արդեն մ. թ. ա. XXV դ. նա մասնագրություն հուշարձաններ ուներ։ Բրանդից մեկում արձանագրված է մարդկության պատմության մեջ առաջին վեճը ճշտության և գեղագիտական արդյունքի մասին. ինչպիսին է գեղեցկի փոխհարաբերությունը օգտակարի հետ։ «Ամառը և ձմեռը, կամ Էնլիլը բնորոշում է աստծուհի Հոգատուների Հովանավորին»։ Հնագույն տեքստում պատմվում է այն մասին, որ Էնլիլը (ազի աստվածը) որոշեց առատության առնչվել երկրի վրա և առնվեց երկու եղբայրների՝ Էմեշին (Ձմեռը) և Էնտենին (Ձմեռը) եղբայրները վիճում են, թե ով է իրենցից ավելի գեղեցիկ։

Ազի տիրակալ Հայր-աստված էնլիլն իր որդիների վեճը լուծել, ամենաուղեկցելիը համարելով ամենատպանկարը.

«... Բոլոր երկրներին կյանք բերող ցորենը տրված են Էնտենին,
Աստվածների հոգատուին, որն արտադրում է ամեն ինչ
Էմեշ. որքա՞ն դու կարող ես քեզ համեմատել քո եղբայր
Էնտենի հետ։
... Էմեշը ձանձի նման է նեռնել ասեղ, դիմել նրան
ապիրատ»։

Այսօր արտահայտված գեղագիտական կոնցեպցիան կանխորոշում է տվյալության գաղափարը՝ առավել օգտակարը ամենագեղեցիկն է։

Օգտակարության ու գեղագիտականի նույնացումը մնում է նաև հին շումերական Էնտենան ամառին է բնորոշում գրեթե նույնում իմաստը գնում է այն մասին, որ արևի աստված Ուտուն իր քրոջ՝ Ինաննային, համարում է ամուսնանալ հովիվների աստված Դումուզիի հետ։ Ինաննան համաձայն է նախապատվություն տալու հոգատուների աստված էնկիմդուին, որ 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:

ստեղծեն ինչո՞վ է լավ ինձանից» — հարցնում է հովիվների աստված Պտահը, 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՝ կենդանիներ է, հագուստ, ոտնամաններ ապահովում։ Անասնապահության տնտեսական կարևորությունը, նրա առանձնահատուկ օգտակարությունը ակնհայտ տեքստում որոշում է անասնապահների աստծու առավել գերնշությունը և համապատասխանաբար նրա ավելի մեծ իրավունքը՝ մրցելու արևի աստծո ընտանիքը և գահակալու Ինաննայի ամուսինը։

Հին եգիպտական քաղաքակրթությունը, ինչպես և շումերականը հատուկ տրակտատներ չի թողել գեղագիտության վերաբերյալ։ Սակայն գրական ստեղծագործություններում, աստծուն նվիրված հիմներում, փարավոնների կենսագրություններում տնտեսական 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 տուն է կառուցում տաճարներում։
Երբ նա դանդաղում է, փակվում է շնչառությունը,
Եվ կտնատվում են բոլոր մարդիկ,
Ոչնչանում են գոհերն աստվածների,
Եվ կործանվում են միլիոնավոր մարդիկ...
Իսկ երբ բարձրանում է նա, ցնծում է երկիրը,
Եվ ուրախանում է շնչավորը ոզջ,
Սիծաղից բացվում են առամները բոլոր...
Հաց, առատ կերակուրներ է բերում,
Ամբողջ գեղեցիկը նա է ստեղծում։

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-ֆատալիստորեն, հաստատելով, որ գեղեցիկը կյանքն է։ Այսպես, արևի աստված Ամոնին 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 ուղածդ հարաբերությունը գեղագիտական էր։

Հին հունական գեղագիտությունը շատ նատանատված 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 իր սկզբանն գեղագիտական է։ Առաջին բնափիլիսոփաների մոտ գեղագիտականն ու տիեզերաբանականը հանդես են գալիս միասնարար. գեղեցիկը տիեզերային գեղեցիկն է, դա տիեզերքի համընդհանուր ներդաշնակությունն ու գեղեցկությունն է («կոսմոս» բառը նշանակում է միաժամանակ՝ տիեզերք, աշխարհ, զարդարանք, 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:

պետք է պահել աչքաթող, որ անհավասարության, բազմազանության միասնության կամ համաչափ և անհամաչափ հարաբերությունների կարիք չունենք միայն այնտեղ, որ հակադրությունները գտնվում են «համաչափ հատանոցում», այնտեղ կա բարիք, մարդու առողջություն։ Երաժշտական ներդաշնակության համաչիրուճային ներդաշնակության մասնավոր դեպքն է, նրա ձայնային արտահայտությունը։ Գեղեցկությունը հանդես է գալիս որպես կեցության ներդաշնակության և խնդության, որպես սիեզերքի հետ համաձնշտության չափ։

Պյութագորականները պատգամել էին «ոլորտների ներդաշնակության մասին ուսմունքը. մոլորակները շրջապատված են օդով և ամրացած են թափանցիկ ոլորտներին։ Ոլորտների միջև եղած հեռավորությունները համապատասխանում են միմյանց այնպես, ինչպես սիստեմի տոների հեռավորությունները։ Մոլորակները շարժվում են ձայներ արձակելով, և ձայների բարձրությունը կախված է նրանց շարժման արագությունից։ Սակայն մեր ականջն ընդունակ չէ որսալու ոլորտների համաչիրուճային ներդաշնակությունը։ Պյութագորականների այդ ֆանտաստիկ պատկերացումները նրանց միամիտ ու կենսուրախ համոզմունքի վկայությունն են այն բանում, թե Տիեզերքը գեղեցկորեն ձեղով երաժշտասեր է։

Հերակլիտի համար ներդաշնակությունը առաջին հավասարակշռության չէ, ինչպես պյութագորականների համար, այլ շարժվող գիծամիկ վիճակ։ Հերակլիտի մոտ ամենաուժեղ ու կենսարտահայտական պատկերը էրոսն է։ Հերակլիտը կյանքը և ամբողջ գոյությունը հակադրությունների համաձայնության է հենց այն հաստատուն կրակի շնորհ, որը լափում է գոյության անհագորը, այն վերածում մոխրի, որպեսզի կրկին հնարավոր լինի ծնունդը, որին վերաբերում է մահը։ Կյանքի գեղեցկությունը համիմանական մահացման և համիմանական գոյացման, մոխրից շարունակ նորանոր ձևերի վերածնության պայքարի գեղեցկությունն է։ Գեղեցկությունը հակադրություններից հյուսվող, գեղի ապագան սպասող կրակի գարնային բնույթն է։ Հակադրությունը ներդաշնակության անհրաժեշտորեն է և գեղեցիկ գոյության պայմանը. բաժանվածը միանում է, և հակադրություններից առաջանում է ամենագեղեցիկ համաձայնությունը։ Ջրված ապեղի և բնարի երկու ծայրերն իրենց բաժանվող ձգտման մեջ կատարում են համաձայնեցված գործողություններ։ Պայքարող հակադրությունների միասնության մեջ Հերակլիտը տեսնում էր գեղեցիկի կառուցվածքը։ Ալեղի պատկերը տեսականորեն մոդելացնում էր ներդաշնակության էրակնտիկական կառուցվածքը և ուներ բարձր աստիճանի պատմական ճշգրտություն. ապեղը երաժշտական հնչյունի նախորդն ու

նախածնողն է. նրանից են սկիզբ առնում իրենց ծագումով լայնային բոլոր գոյերը:

Պնդոպիտության պատմության մեջ առաջին անգամ Հիպոկրատը հարց դրեց գիտնական ընկալման բնույթի մասին. այն բերռնվում է ոչ թե հաշվարկման կամ վերացական մտածողության օգնությամբ, այլ միայն հայեցության ճանապարհով: Ինչպե՞ս կարելի է հաշվել ու չափել հիվանդը, այլ ամեն ինչ կվանող տարերքը, որն այսօր այս է, վաղը՝ ուրիշ: Կյանքի էությունը՝ գիտելությունը, հասկանալու համար, բուն Հիպոկրատի, անհրաժեշտ է նույնքան ճարտար գործիք սուբյեկտ ճանաչողի ու հայելյողի ձեռքում. մտածողության կրակամանուկյանը՝ նրա պրակտիկանուկյունը: Կյանքի էության և գիտելության բնույթի բերռումը Հիպոկրատի համար հավասարազոտական է կեցության, ծննդի ու մահվան, պայքարի ու ներդաշնակության հակասական էության բացահայտումներ:

Հին հունական մյուս մատերիալիստը՝ Էմպեդոկլեսը, ևս պատկանում էր այն աշխարհը բաղկացած է չորս սկզբնատարրերից՝ կրակից, օդից, ջրից և հողից: Նրանց միացումն է անում, որը ծնում է ներդաշնակություն և գիտելություն, իսկ անջատում է քշնամանքը, որը ծնում է քաոս ու աղետակություններ: Էմպեդոկլեսի տեսությունը պահպանում է նրա ազդեցությունը և գիտական միտքը:

Էմպեդոկլեսի բնափիլիսոփայության հատուկ է էվոլյուցիոնիզմի գաղափարը: Ենթադրելի բնության զարգացման առաջին շրջանը, բուն Էմպեդոկլեսի, միանգամ ամբողջ օրգանների զարաշրջանն է՝ ֆանտաստիկ էին ձևերը՝ ոտքից զրկված, շարժվում էին աչքերը՝ ճակատից դրված և այլն: Այնուհետև այդ օրգանները սկսեցին պատահականորեն և չաոսային կերպով միավորվել վրա հասավ հրաշքների՝ ամբողջական էակների գարաշրջանը, որոնք, սակայն, ներդաշնակություն ու գիտելություն չունեին օրգանների միասնության մեջ: Միայն այդ գարաշրջանում առաջացան նպատակահարմար ու ներդաշնակորեն կազմակերպված կենդանիներ ու մարդիկ: Էմպեդոկլեսի համար կենսական էվոլյուցիան համապիտ է աշխարհի գիտական կատարելագործություններ, գիտելության ու ներդաշնակության զոյացման պրոցեսներ:

Անաքսագոր Կլազոմենացուն առաջ է քաշում շատ կատեգորիան և գարգացնում գիտական կոնցեպցիան. Հարկավոր է ապրել հանուն առանձով, քան որում հանուն առանձ շափազոր կերպով և միայն գիտնականը. «Հարկավոր չէ ձգտել ամեն անսահ հանուն, այլ միայն այն-

պիսին, 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 նախորդները, վերլուծությունը։ Այսպես, «Փիպպիուս 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 դրծող անձերի՝ Փիպպիուսին ու Սոկրատին։ Վերջինս ձգտում է իր հակառակորդին հանգեցնել պրոբլեմի ճիշտ լուծմանը։

Սոկրատը հարցնում է. «Ի՞նչ է գեղեցիկը»։ Փիպպիուսը պատասխանում է. «Գեղեցիկ աղջիկն անկասկած մի ինչ-որ գեղեցիկ բան է»։ Այդ պատասխանը մատնանշում է գեղեցկի հնատզոտման սկզբնական մոմենտը՝ նրա կոնկրետության ընդունումը։ Սակայն գեղեցիկը ոչ միայն կոնկրետ է, միասնական, այլև հատուկ է մի շարք երևույթների. Սոկրատն ընդգծում է դա, առարկելով Փիպպիուսին. «...իսկ գեղեցիկ զամբի՞կը... իսկ գեղեցի՞կ քնա՞րը... իսկ գեղեցիկ կճուճը ինչ-որ գեղեցիկ բան չի՞նա»։ Նա պրոցակցին հանգեցնում է այն եզրակացության, թե գեղեցիկը ինչ-որ եզակի, հոգնակիին հատուկ, համընդհանրություն ունեցող կոնկրետություն է։ Փիպպիուսին 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 վերհիշում 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, Փիպպիուսը 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 Յիդիասը Աթենասի գեղեցիկ քանդակը ոսկուց չպատրաստեց, այլ փղոսկրից։ Դեռ ավելին, կավե կճուճի գուդակցությամբ թզենու գդալը գեղեցիկ է, իսկ ոսկյա գդալն՝ այլանդակ։ Այն դեպքում, գուցե գեղեցիկն առօրնակա՞նն է, նորմա՞լը, ընդհանուր ընդունվա՞ծը, դարերով ստեղծ-

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

ված ու ավանդույթներով սրբագործված կյանքի ընթացքը։ «...Ես պընչում եմ,— ասում է Փիպիուսը,— որ միշտ և ամենուրեք ամենից ավելի գեղեցիկը յուրաքանչյուր մարդու համար հարուստ, առողջ լինելն է, հիվանդացիների 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, դրանք հնում են գեղեցկից։ Այդ դեպքում գեղեցիկն այն չէ՞ արդյոք, ինչը պետքական է բարիք գործելու համար, այսինքն՝ օգտակարը։ Այդ ենթադրությունը ևս, որը գեղեցկի բնորոշման մեջ մտցնում է օգտապաշտական սկզբունքը, նույնպես հերքվում է. «Գեղեցկի սահմանումը, քեն 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 աննպից, խմիչքից, սիրային զվարճություններից և այլնից», դուրս է հանվում գեղեցկի սահմաններից։ Այնուհետև Պլատոնը բաժանում է ֆիզիկական և հոգեկան գեղեցիկը. Սոկրատի բերանում դրվում են ոչ իմաստապուկ հարցեր, իսկ գեղեցիկ գործողություննե՞րն ու օրենքնե՞րը։ Մի՞թե դրանք մեզ հաճելի են լինում լսողության և տեսողության միջոցով։

Ապա փորձ է արվում գուգակցել 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 հրկախոսության գործող անձին։ Իսկ իրականում Սոկրատը գտնում էր, որ օգտակարը գեղեցիկ է նրա համար, ինչի համար նա օգտակար է։

Պրոտագորասի ու Սոկրատի կարծիքների բախումն այդպես էլ չի հանգեցնում գնոսեի վերջնական սահմանմանը: Բայց դա ամենևին չի վկայում բանավեճի անօգուտ ավարտյունության մասին: Վեճն ընթացքում գնոսեիկը վերլուծում է շատ բազմակողմանի ու դիալեկտիկորեն ճիշտ, այնուամենայնիվ, որպես բանավեճի բուռն մասնակցության հետևում է նրա ներքին հոգեվարքը: Ֆրազը. «Գնոսեիկը դժվար է» ճիշտը նրա ներքին հոգեվարքն է պնդում է, որ գնոսեիկությունը բան կենդանի էակների կամ նիստների գնոսեիկությունը չէ, այլ ամբողջ ու կլոր էա, այսինքն՝ այնպես սուտ մարդն ամբողջ վերաբերական գնոսեիկությունը, ձևը՝ բովանդակությունից անջատված. «...ես դա գնոսեի եմ անվանում ոչ որևէ բանի համեմատությամբ, ինչպես դա կարելի է ասել այլ իրերի մասին, այլ համեմատ գնոսեի ինքնին, իր բնույթով...»[1]: Փիլիսոփան գնոսեիկությունն է դնում երկրաչափական մարմիններում, համամասնության մեջ: Վերջին հաշվով գնոսեիկությունը Պրոտագորասի համար գերազանցապես քաղաքական է. այդ մարդ կարող է հանդիսանալ, որովհետև միայն քաղաքացիության, պետական առանձնահատուկ վիճակում, անհատ հետո այն մասնակցելու մասին հիշողության միջոցով. երբ նա դեռևս չէր բռնվել մանկական մարմնի մեջ և դանդաղում էր պատանեկության սկզբնական

Նշենք այն կամ այն կանոնը իրեն գնոսեիկությունը, Պրոտագորասը կարևոր անկարող է այն բանին, ինչը ձգտում է ապրող հետևում գնոսեիկի բնական մասնակցին: Պրոտագորասը առաջին անգամ գնոսեիկը բնավում է որևէ մարդու գերազգային-հոգևոր հատկությունների մասնակցություն, այլ ոչ որևէ արտաքին ստանդարտի դուռ բնական տեսակներ: Ամբողջությունը վերցրած գնոսեիկը այդ իմաստով գրեթե այնուամենայնիվ դիսկուրսիվ է և պարունակում է նրա գիտելիքները: Հատկապես ստորև: Սակայն գնոսեիկության աշխատանքները, աշխատանքները Պրոտագորասի կողմից չեն բնութագրվում հատկանշական-պատմական պրակտիկայից, այլ կանխորոշվում են որևէ հոգեբանական առանձնահատկության հետևանքով:

Գնոսեիկի մասին Պրոտագորասի մոտեցումը առանձին արժեքավոր են դրա դիալեկտիկորեն բազմակողմանի բնութագիրը և գնոսեիկական վերաբերմունքի ստեղծման մասին մերը. գնոսեիկին ստիպողաբար է որոշ առանձնահատուկ, միայն իրեն բնորոշ. «հանգամանքներ»

Գնոսեիկը և նրա հատկությունների մասին պլատոնական զարգացումների 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 դատողություններում 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 գոյ գաղափարի առկայությունից:

Ի տարբերություն Պլատոնի, Արիստոտելի համար գեղեցիկը ոչ թե օբյեկտիվ գաղափար 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]: Այսպես Արիստոտելը տալիս է գեղեցկի կառուցվածքային բնութագրությունը և ուշադրություն է դարձնում մեծության, համամասնության, կարգի, համաչափության վրա որպես գեղեցկի հատկություններ: Ելնելով այդ բնութագրությունից, Արիստոտելը պնդում է, որ այդ հատկություններն ըմբռնելն կարող է նպաստել մաթեմատիկան[2]:

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

---

[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 աբենացիների մեծությունը։

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

Ի հակակշիռ դրան՝ Վերածնության դարաշրջանի հումանիստները (Լեոնարդո դա Վինչի, Ենքսպիր) հավատում 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 դրոսաշրջին։ 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 արտադրության դերը, հասարակական արտադրության դերը չմոռանալը և մտածողության մետաֆիզիկական բնույթը հնարավորություն չտվեցին լուսավորիչներին հետևողական մատերիալիստորեն բացատրելու գեղեցկի էությունը։

Գեղեցկի բնույթի քմբռնման 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 ձեռք 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)։ Գեղեցկությու-

նը Հեգելի համար արվեստի ոլորան 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 կնիք. Չեռնիշևսկին պնդում էր, որ բնության մեջ գեղեցիկը կանխորոշում է մարդուն։

XIX և XX դդ. սահմանագլխին բուրժուական գեղագիտության մեջ բավն ստացան սուբյեկտիվ-իդեալիստական հայացքները, որոնց համաձայն մարդը գեղագիտական ընկալման պրոցեսում կարծես շնչավորում 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 «արտաբարոյականն և «արտատրամաբանականն։ Այս առումով հատկանշական է Շ. Լալոյի դատողությունը. «Բնությունը գեղեցկություն է ունենում սոսկ այն դեպքում, երբ գեղարվեստական գաստիարակությունն 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 հանվում է գեղագիտականի մեր քննած տեսական մոդելներից մեկին։ Այդ կերպ ասած, գեղեցկի տեսական կոնցեպցիաների ամբողջ բազմազանությունը կարելի է հանգեցնել մի քանի պարադիգմաների։

Առաջին պարադիգմա (Պլատոն, Տիրուլիանոս, Թոմա Աքվինացի, Յոհաննես Ասիդացի, Հեգել). գեղեցիկը ասածո (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. Մեյմանն). այն ծագում է շնորհիվ իրականության մարդու հոգևոր հարուս-

---

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

տուիյունը «փոխ տալուս», «պարտք տալուս» (Ժան Պոլ), «ներզգալով ըմբռնելուս» (Բ. Կրոչե), «պրոյեկցմանս» (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 հնաոգոտողների 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 մենք ցույց է տալիս, 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 ցնծի ձևեր բերում գրական 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 աոոմի կառուցվածքի հիմքը: Հակամասնիկները մասնիկների հայելակերպ արտացոլումն են: Եվ ահա մատերիայի այդ հատատուն հատկությունը՝ նրա կառուցվածքի ներդաշնակությունն ու համաչափությունը, կրկնվում է թե՛ ծաոի տերևում, թե՛ տարբեր կենդանիների մարմնի կառուցվածքում, թե՛ մարդու մեջ: Աշխարհի ֆունդամենտալ հատկության, նրա բուն նյութականության, նրա երևույթների համընդհանուր կապի, փոխազդեցության մեջ է ամփոփված գեղեցկի բնական հիմքը: Երևույթների անսահման բազմազանությամբ, բազմաթա-

նակությամբ հանդերձ դրանք համաստորագասված 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 ներքին 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, ուսոի և ազատության ոլորտ։

Իրականության նկատմամբ մարդու գեղագիտական հարաբերության առաջին առարկաները եղել են աշխատանքի գործիքները։ Մարդը քավականություն 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, ցանկալի, 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, շուռնին կառույցի պլան, այլ գործում են բնազդով։ Մարդը գործում է գիտակցաբար, նա ստեղծում է պլան և աշխատանքի վերջում ստանում իր մտահղացմանը համապատասխան արդյունք։ Օգտագործելով նյութի-

[1] Տե՛ս Վ. Պլեխանով, «Գեղարվեստ և գրականություն», հր., 1949, էջ 99։

ներբ 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: Ակնհայտաբար, գրանք հենց այն օրենքներն են, որոնք կատավարում 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, Լոռենը, մի կտոր մարմարից կերտելով «Ջրերի փոքրիկ դիցանուշին», 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: Լոռենն ստեղծեց «Ջրերի փոքրիկ դիցանուշին» 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 քնքի գդալ կամ պողպատ լցնելու կաղապար պատրաստել. բնական նյութի նման գործածությունը չէր համապատասխանի նրա չափին:

Չափը մարդու կողմից աշխարհի յուրացման պրոցեսում առարկայի՝

---

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

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

ներին 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 տնասկի չափին ու պահանջմունքին համապատասխան, որին նա պատկանում է, այն դեպքում, երբ մարդը կարող է արտադրել ցանկացած տնասկի չափով, և ամենուրեք 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: Ակնհայտաբար, 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 ներքնք չէր կարող ծնել ո՛չ այն նպատակները և ո՛չ էլ այն չափը, որոնց շնորհիվ արվեստագետի ձեռքի տակ քարը դարձավ բանողի: 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 քնի գդալ կամ պողպատ լցնելու կաղապար պատրաստել. բնական նյութի նման գործածությունը չէր համապատասխանի նրա չափին:

Չափը մարդու կողմից աշխարհի յուրացման պրոցեսում առարկայի՝

---

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

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

ված երևույթներ են և դրանում են իրականության երևույթների ու նրանց գեղագիտական հատկությունների «ոգեշնչվածության» աղբյուրները:

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

Ո՛հ, ես խենթորեն ուզում եմ ապրել,
Նզածը ոգի՝ հավերժացնել,
Անդեմը՝ մարդայնացնել,
Անիրապործելին՝ մարմնավորել[1]:

Վերջապես, գեղեցիկը մարդու ազատության ոլորտն է: Գեղեցիկը ճանաչված, յուրացված երևույթ է: Այն իր մեջ չի պարունակում ոչինչ վախեցնող կամ վանող. մարդը տիրապետել է նրան և ինքն ազատ է նրա նկատմամբ: Կարևոր է ընդգծել, որ խոսքն այստեղ երևույթի վրա անձնական գերիշխանության մասին չէ, այլ մարդու գերիշխանության օրգանիզմի՝ մարդկային ցեղի ներկայացուցչի, հասարակական արտադրության զարգացմամբ 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 ապրումում՝ վայելելության ազատ տիրապետման ոլորտը:

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

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

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

ված երևույթներ են և դրանում են իրականության երևույթների ու նրանց գեղագիտական հատկությունների «ոգեշնչվածության» աղբյուրները:

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

Ո՛հ, ես խենթորեն ուզում եմ ապրել,
Նզածը ոգի՝ հավերժացնել,
Անդեմը՝ մարդայնացնել,
Անիրապործելին՝ մարմնավորել[1]:

Վերջապես, գեղեցիկը մարդու ազատության ոլորտն է: Գեղեցիկը ճանաչված, յուրացված երևույթ է: Այն իր մեջ չի պարունակում ոչինչ վախեցնող կամ վանող. մարդը տիրապետել է նրան և ինքն ազատ է նրա նկատմամբ: Կարևոր է ընդգծել, որ խոսքն այստեղ երևույթի վրա անձնական գերիշխանության մասին չէ, այլ մարդու գերիշխանության օրգանիզմի՝ մարդկային ցեղի ներկայացուցչի, հասարակական արտադրության զարգացմամբ 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 ապրումում՝ վայելելության ազատ տիրապետման ոլորտը:

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

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

[1] Блок А. Полное собрание стихотворений. в 2-х т. М., 1946, т. I, 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 ձակատագրերով։ Եվ պատահական չէ, որ գեղեցկության օրենքներով աշխարհի գեղագիտական յուրացման բարձրագույն որոշումը դարձավ հասարակական այնպիսի երևույթ, ինչպիսին արվեստն է։ Նա կենցաղության բոլոր ոլորտներն վերափոխում է գեղեցկի։ Ինչի մասին էլ խոսի արվեստագործ՝ սիրո, տառապանքների կամ աշխատանքների, պլանդակի կամ կոմիզմի, նրա ստեղծագործությունը գեղագիտական հաճույք է պատճառում։

XIX դարի դանիացի փիլիսոփա Ս. Կիերկեգորը պատկերավոր բնութագրել է ավել բանաստեղծին. դա դժբախտ մարդ է, որի սրտում թաքնված են իսկ տառապանքներ, բայց որի շրթունքներն այնպես են ստեղծված, որ նրանց միջից դուրս թռչող հառաչանքը վերածվում է գեղեցիկ երաժշտության։ Այդ պատկերում կարծես վերաիմաստավորված է հին ավանդություն։ Քանդակագործ Պերիլը բռնակալին նվեր է պատրաստում բրոնզյա վիթխարի անասնի մեջ մի եղ։ Այնտեղ մտցնում էին մահվան դատապարտված մարդուն և կրակ վառում մեծագին հրնշի փորի տակ։ Ենան նրանն այնպես էր կառուցված, որ տառապանքների մեջ մեռնող մարդու հառաչանքներն ու ձիչերն այնտեղից դուրս էին թռչում մեղեդային հնչյունների ձևով։ Առաջիններից մեկը նման մահապատժի է ենթարկվել ինքը՝ քանդակագործը, բրոնզյա արձանի ստեղծողը։ Յու. Օլեշան գրել է. «Ենլլին ասում է, որ հուշների զարմանալի հատկությունն էր ամեն ինչ վերածել գեղեցկության... Եվ դա ճիշտ է՝ առասպելներում ամեն ինչ գեղեցիկ է... Գեղեցկության է վերածված աստվածների վրեժը նիոբեի նկատմամբ. նրա երեխաներին ոչնչացնում են նետերով՝ դաժանորեն, մեկը մյուսի հետևից։ Որքան էլ դա սարսափելի է, բայց իրագործության բուն ձևի գեղեցիկ է, հատկապես, երբ մենք ըմբռնում ենք, որ նետերն արհեստի ճառագայթներն են»[1]։

Գեղեցկությունն արվեստում ամփոփված է ստեղծագործության թե՛ ձևի կատարելության, թե՛ բովանդակության խորության, թե՛ բնության սրտատիպության, թե՛ ստեղծագործության գեղագիտական կոնցեպցիայի իմաստավորության մեջ։

---

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

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

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

3

ՎԵՀԸ

ՎԵՀԸ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Վեհը տևական ընթացքում չի ընկալվել ոչ որպես գեղագիտական կատեգորիա, այլ որպես ճարտասանության ոճաբանական ֆիգուր։ I դարում Հայոց Հռչակավոր Ապոլլոդորոսի աշակերտ Ցեցիլիոսը, որը ծնվել է սիցիլիական Կալակտե քաղաքում, գրել է «Վեհի մասին» մի երկասիրություն, որտեղ քննարկվում էին վեհի հատուկ կանոնները, հռետորական խոսքի տեխնիկայի հարցերը, դասակարգվում էին ոճական ֆիգուրներն ու փոխաբերությունները։ Ցեցիլիոսի առաջ բացած հռետորական արվեստի ոճական սկզբունքները հեշտությամբ տա-

---

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

յանվճին նան պրակտիկայան վրա, որը գանվում էր Ճարտասանության մեծ ազդեցության տակ։ Ճեքիլիոսի արվեստը մեզ չի հասել։ Նրա մասին կարելի է դատել միայն քան պահպանված պատառիկների և այլոց հեղինակների երկասիրություններում անդ գտած բանավիճային դիտողությունների։ Անանուն հեղինակից մեզ է հասել մեկ որիշ արվեստական մասին, որը Ճեքիլիոսի երկասիրության պատասխանն է, սակայն որը շատ հեռու է գնացել իր այդ ուղղակի նշանակությունից։ Այն նա, անկնդհատաբար, գրված է I դարում։ Երկար ժամանակ այն վերագրում էին Լոնգինին։ Սակայն, ինչպես այժմ ապացուցված է, այն չէր կարող նրան պատկանել։ Այժմ անհայտ հեղինակին քան ավանդության 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 հոգևկան 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 անպայմանություններից, մանր փոփոխություններից, մտքի վրա իշխելու ձգտումից. «...Հարստությունները, մեծարանքները, փառքը, անսահմանափակ իշխանությունը, և դրանց նման բաները պայմանավորում են սոսկ իրենց ստացողին փայլով, խնդացող մարդուն բարիք չի կարող բերել այն, ինչի նկատմամբ տածած արհամարհանքի մեջ է առաջանում իսկական բարիքը։ Զարմանք ու հիացմունք են առաջացնում ոչ թե կործանչյալ բարիքներին տիրողները, այլ այն մարդիկ, որոնք, իրականում հետամտություն ունենալով ստանձնել նման բարիքներից,

---

[1] Հարկավոր է նկատել, որ Ճեքիլիոսի և Պսևդո-Լոնգինի միջև վեհի կոնցեպցիայի այդ կողմն իր ներգործությունն է արել գեղագիտական մտքի հետագա զարգացման վրա մինչև Մ. Լոմոնոսովը, որը գնում նրբությամբ հասկում Բուալոյի [illegible]-ը՝ Պսևդո-Լոնգինի տրակտատը։ Նրա ազդեցությունն զգացվում է, մասնավորապես, Լոմոնոսովի «Հնի նկատությունների մասին. տեսություն լեզվով նկնդհանական գրքերի օգտի մասին. 1757) ուսումնասիրության վերնագիրն իր մեծ առեղծվածությունն անվանելով «Առասպելական կատակերգությունը», նույնպես կրում է առեղծվածությունները ոճականորեն գործերի. բանաստեղծության ամաստվելիք։

Հպարտորեն մերժում են դրանք իրենց հոգևոր մեծության բարձրությունից...»[1]:

Իրա հետ միասին Պանդո-Լոնգինի գաղտոպիյունների 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 շնչին էակներ լինել, ոչ, նա մեզ կյանք և տիեզերք է մտցնում որպես ինչ-որ մի հանդես, իսկ որպեսզի մենք լիներ 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 Պանդո-Լոնգինի, մարդուն բարձրացնում է մինչև աստվածային մեծությունը, պարգևում անմահություն, ուժգին ու անջնջելիորեն տպավորում է իրեն հիշողության մեջ: Մարդիկ երբեք վեհի գործում չեն ճաշակում փոքրիկ գեղեցկներ տեսնելիս, որքան էլ դրանք մաքուր, գույալ ու օգտակար լինեն, բայց զարմանք են ապրում, երբ տեսնում են Նեղոսը, Դանուբը, Հռենոսը, և հատկապես՝ օվկիանոս: 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 դասակարգի 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, շարժառիթով 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 գաղտոպիյուններում ուշադրությունը միայն այն է, որ նա նշում է վեհ երևույթի մասշտաբայնության ու չյուռացվածության, նրա նկատմամբ մարդու ազատության բացակայու-

---

[1] О возвышенном, с. 14.

[2] Նույն տեղը:

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

թյունը (այստեղից նրկյուղի հաղթահարման անհրաժեշտությունը, ձգտումմանումը, դարմանքը, մեծարանքը, հանույքի բացասականությունը):

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

Վեղարհատական մտքի պատմության մեջ կար նաև այլ տեսակետ, որը մերձենցնում էր գեղեցիկն ու վեհը: Այսպես, XIX դ. ֆրանսիական գիտափիսոները պնդում էին, որ վեհը գեղեցկի բարձրագույն աստիճանն է (Ա. Սուրիո, Ն. Ժոֆրուա) կամ թե գեղեցիկն է «իր մեջ», անսահման գեղեցկությունը, որը չի կարելի բմբռնել (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 ռեալ հիմքերը, դնել այն նրկրային 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 շափազանց լայն բնույթ և այդ պատճառով էլ համապատասխանությունն 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] Ն. Գ. Չեռնիշևսկի, Էսթետիկա, եր., 1959, էջ 281:

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

Ամփոփելով ասածը, կարելի է նորացնել, 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 կատեգորիաները 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։ Չսանձահարված 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 հրճվանքի, 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 ընչող։

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

յուրացված։ Մարդկանց գործունեությունն այդ երևույթներն այս կամ այն կերպ ներթաշում է հասարակական հարաբերությունների ոլորտը։ Իրանք հանդես են գալիս որպես բնական միջավայր, ծառայում են բնության անապատ պահեստանոց, որտեղից մարդիկ մշտապես քաղելու են իրենց ղորությունն ու վնհությունը։ Անգամ ավերածություններ պատճառելով, թշվառություններ բերելով մարդկանց, բնության հզոր ուժերը չեն դրկվում մարդկային ցեղի համար բազմակողմանի հետաքրքրական դրական արժեքից։ Հասարակության զարգացումը, մարդուն մոտեցնելով բնության այդ ուժերի տիրապետմանը, զրկում է դրանց սարսափելի, վախեցնող գծերից, բացահայտում է դրանց իսկական վնհությունը, դրանց բարեկամությունը, այլ ոչ թե թշնամությունը մարդկանց նկատմամբ։ Ընդ որ բնության հզոր մասշտաբային երևույթը, թեկուզև միջնորդված կերպով, ներթաշվում է հասարակական հարաբերությունների համակարգը, այն դառնում է վնհ։ Երևույթի լսիվ յուրացումը, նրան տիրապետելը փոփոխում է նաև նրա գեղագիտական հատկությունները՝ վնհից նա դառնում է գեղեցիկ։ Հասարակության զարգացման ընթացքում գեղեցկի ոլորտն ընդլայնվում է վնհ 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 պատասխանատու է, վնհի անցումը գեղեցկին միաժամանակ ընդլայնում է վնհ երևույթների շրջանակը։

Վնհը 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 հարստացնում է հավերժության հետ, ձևոր է բերում իր իսկական, երկրային անմահության բերքը դրավ.

Դա զմայլանք ահեղ մարտում,
Եվ անդնդի մոայլ եզրում,
Եվ օվկիանում, նոր մուի այիքը
Ահեղ է, խոլ և ամենհին
Արարիչի մորիկի մեջ
Եվ պատ չնչի մեջ ժանտախտի
Ամենն, ինչ մահ է բոպառում,
Անհուն համայք է ներչնչում
Մահկանացու մեր հնգ արտին—
Անմահության քերթա դրավ.

Եվ բախտավոր է ով նեղ օրն էլ
Ապրել այդ համյքը կարողացավ[1]։

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

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

Հունների համար աստվածների գլխավորը, նրանցից ամենահզորը՝ Զևսն էր։ Զևսի տաճարում և Զևս-շանթառաքի քանդակագործական պատկերման մեջ գեղագիտական այդ սկզբունքն արտահայտված է առավել ամբողջականությամբ ու ակնառությամբ։ 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 գոնված 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։ Քնության ուժերի մի մասին տիրելը և մյուսներից կախված լինելն զղացվում 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 շափազանց մեծ են և ոչ շափազանց 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 հակադեմոկրատական բնույթը։

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

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

է գտնվարտից մի ակնթարթ առաջ, ամենաբարձր լարվածության առաջ, մինչև ցատկը, երբ մարդու բոլոր ուժերը թալկանում են։ Նրա հզոր մկաններն էլ պատանեկորեն նորից մաշկի տակ։ Սակայն, այդ դուռ ֆիզիոլոգիական վիճակի ետևում կանգնած է մարդու այն պոտենցիալ հզորության պատկերը, որը դեռ բացահայտվելու է։ Մարդու մեջ թաքնված այդ հզորությունը, որն ահա ուր որ է կպայթի, կիրակնացրի, ինձ վեհի կերպարն է՝ այն գեղեցկի, որը կգա, բայց տվյալ պահին դեռևս ամբողջովին մարդու իշխանության տակ չէ։

«Արթա Լիրա-ում Շեքսպիրը գեղարվեստական վերլուծության է ենթարկել իսկական և կեղծ վեհությունը։ Արթա Լիրը տիրում էր իշխանության հզորությանը, բայց նրա վեհությունը խաթարված էր. նա դեկավարվում էր միայն քմահաճույքով և բարի ու արդարամիտ չէր, այլ ինքնահավան ու անափառ։ Լիրը հոգով կույր էր. ավագ դուստրերի շողոքորթությունն ընդունեց իսկական սիրո, իսկ կրտսեր աղջկա՝ Կորդելիայի, չոակյաց 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 խաթարված վեհությունից, ձևոք է բերում մարդկային հայացք իրերի, իսկ դրա հետ նաև իսկական հզորության վերաբերյալ։ Մարդկային հոգու հզորությունը բացվում է հալածված արքայի մեջ։ Նա հպարտորեն դիմադրում է չքվեբախտությունների և վերջապես գիտակցելով աշխարհի իսկական արժեքները, ձևոք է բերում ավելին, քան իշխանությունն է մարդկանց վրա՝ իշխանությունն ի՛ր վրա, ի՛ր կրքերի վրա, ձևոք է բերում իրական կյանքի հայացք։

Նոր ժամանակի արվեստում վեհը վատ կերպով է մարմնավորված Բեթհովենի թեմաներով սիմֆոնիայում։ Հանդարտ, խուլ, քրթմնջոց հրնչյուններն 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։ Սիմ-

---

: Նա նաև «Դավիթ» մեկ ուրիշ բնութագրում (որն, ինարկե, չի բացառում հնդիկի ավելի մեկնաբանությունը). պատանին պատկերված է գետնամարտից մի ակնթարթ հետո, Գոլիաթն ապանված է, բայց Դավիթը հրճվանք չի ճաշակում։ Նա կատարել է իր պարտքը և այժմ թախիծով նայում է տապալված թշնամուն։

Յանիան հաղորդում է չօգտագործված հզորությունը պատմական պրոցեսների, որոնց մեջ ներքաշվել են մարդկային վիթխարի դանդվածներ։

Ի տարբերություն ԲԼԲհովենի, Մոցարտի երաժշտության աշխարհը համամարդկայց է, բնականի դարձած, նա ամբողջովին փակչում է ներքուստ, ամբողջովին ջերմացած է մարդկային արտահոսող շնչառությամբ։ Նրա աշխարհը ներդաշնակության ինքնամփոփ ամբողջություն է։ Նա նման է բյուրեղյա այն գլնգուն ոլորտին, որով հին հույները իրենց բնափիլիսոփայական պատկերացումներում շրջապատում էին մոլորակները։ Մարդուն հարազատ, նրա կողմից յուրացված աշխարհը չի վախեցնում, այնտեղ գերբնական ոչինչ չկա։ Երբեմն Մոցարտը գնդանի է, նրբագեղ, երբեմն ժպտացող, երբեմն տխուր և անգամ վշտալից, բայց միշտ գնդեցիկ։ ԲԼԲհովենի աշխարհը վիթխարի ու անվերջ է։ Նրա երաժշտության մեջ ամեն ինչ անսպասելի է, թե՛ հանդարտ, կարկաչող, գեղգեղուն հընչյունները, թե՛ փոթորիկների պայթյունները, թե՛ սիրահարների շշնջոցը, թե՛ համաշխարհային աղետների դղրդյունը։ Հնդափոխական փոթորիկների դարաշրջանը ներխուժել է նրա մեջ և վերափոխել այն։ Թե՛ բնությունը, թե՛ մարդկային կյանքը ԲԼԲհովենի կողմից ընկալվում է տիեզերականորեն, վեհորեն։

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

«Պետրոսի պատմության» նախապատրաստական նյութերում Ա. Ս. Պուշկինը Պոլտավայի ճակատամարտը նկարագրում է պատմագրի հանդիսավոր ոճով։ «Պետրոսն իր գնդերալների հետ շրջապատեց ամբողջ բանակը, խրախուսանքով դիմելով զինվորներին ու սպաներին, և սարսափ նրանց հակառակորդի վրա։ Կարլը դուրս եկավ նրան ընդառաջ. ժամը 9-ին զորքերը մարտի բռնվեցին։ Քանը երկու ժամ էլ չտևեց՝ շվեդները փախան։

Ճակատամարտի տեղում հաշվված է մինչև 9234 սպանված։ Գոլիկովը ևս թվարկում է 20 000 սպանված, դաշտի երեք մղոնի վրա դիակներ էին փռված։ Հանդուգնորեն մնացածների հետ փախավ, նետելով իր վիրավորների ուղեբեռն ու կառքերը։ Մեկնածները մինչև 16 000 էին, իսկ ստորեր կոշտան մարդկանց հետ՝ մինչև 24 000»[1]։ Ու թեև թվերն ու փաստերը ցույց են տալիս ճակատամարտի մասշտաբները, նրա նկարագրությունն այսօրվա 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 առնչում վիքինգի ճակատամարտի վեհ, տպավորիչ պատկերը.

Այնժամ վերից ոգեշնչված՝
Կանչում է Պյոտրը ինգալից.
«Ի փո՞րթ, ասպետ մեզ հետ վրանից
Մոտիկներով չդյապատված՝
Նա դուրս նայվ։ Աչքերն անահ
Ցոլում են։ Դեմքն է սարսելի։
Նա արագոտն է, սքանչելի։
Ասավածային ամպրոպն է նա։

. . . . . .

Ինգաց կրոիվը պոլտավյան։
Ոտքում, հրի կարկըտի տակ,
Որպես չնչող մի ամբարտակ,
Նոր շարքն բնկնող շարքի փոխան։
Անդումն է ավին։ Որպես ամպրոպ
Հնծյալ գնդերը քառատրոփ,
Ատևեր, սանձեր գնգացնելով,
Բախվում, հնձվում են խոլ թափով։
Ջուզոն ոտքերն են գոռ պայքում,
Հողը փորում ու շպրտում,
Եվ կիտելով դիերն անվերջ՝
Քշում արյան լճերի մեջ։
Շվիղ, ոռնա, խոցում է, քրով կարում,
Բմբուն և կոչ է կրճտում,
Ինդյուն, գոփյուն, խրխինջ, կսկիծ
Եվ մահ ու դժոխք ամեն կողմից։

Մայակովսկին գրել է, որ հնդսիոխումբյան ճակատամարտները Պոլտավայից ավելի լուրջ են։ Մեր դարաշրջանի վեհ իրադարձությունները պահանջում են առանձնահատուկ վառ, պաթոսային գեղարվեստական միջոցներ։

---

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

4.

ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆԸ

ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆՆ ԱՆԴԱՌՆԱԼԻ 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՛ դնդարվեստական պրոցեսը բազմաթիվ անգամ խաչաձևվում են ողբերգականի պրոբլեմին։

Քանաներով դարը սոցիալական այն մեծ ցնցումների, հեղափոխությունների, պատերազմների, ճգնաժամերի, բուռն փոփոխությունների դարն է, որոնք հողագնդի մի՛րթ մեկ, մե՛րթ մյուս կետում առիթ են տալիս ողբերգական, ամենալարված իրադրությունների։ Այդ պատճառով էլ ողբերգականի պրոբլեմի տեսական վերլուծությունը մեր ժամանակակիցների համար որոշ իմաստով ինքնավերլուծություն է և աշխարհի իմաստավորում։ Աշխարհի վիճակի մյուս կողմն ընդգրկում է կոմիկականի դնդարվեստական կատեգորիան։ Չարլի Չապլինի հանճարն արտահայտվեց արտիկոմիկական ձևերում։ Ողբերգականի և կոմիկականի փոխազդեցությունն առավել լրիվն է համապատասխանում դարաշրջանի ոգուն և աշխարհի վիճակին։ Պատահական չէ, որ գեղարվեստական բոլոր մեծ ստեղծագործությունները (Հիշենք Մ. Շոլոխովի, Մ. Բուլգակովի, Ա. Պլատոնովի, Բ. Բրեխտի, Թ. Մաննի, Ու. Ֆոլկների, է. Հեմինգուեյի, Ռ. Ռոլանի, Ա. Էյզենշտեյնի, Գ. Պիկասսոյի, Դ. Շոստակովիչի, Ս. Պրոկոֆևի, Գ. Մալերի ստեղծագործությունը)։

Պ. Ի. Չայկովսկու չորրորդ սիմֆոնիայի գեղագիտական կառուցվածքը, հրաժշտագետ Ի. Ի. Սոլլերտինսկու կարծիքով, կարող է արտահայտվել «Ողբերգություն—կործանում—ուրախություն...»[1] ֆորմուլով: Այդ ֆորմուլը տիպարանական նշանակություն ունի ողբերգական ստեղծագործությունների կառուցման համար: «Վլադիմիր Իլյիչ Լենինն» պոեմում պատմելով հեղափոխության առաջնորդի մահվան մասին, Վլ. Մայակովսկին հաղորդում է ժողովրդի վիշտը: Եվ հանկարծ ամենաբարձր, ամենաասրտափնի նոտայի վրա բանաստեղծն արտասանում է ոչնչացնող տողերը. «Ես երջանիկ եմ»:

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

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

Հին ժողովուրդները, որոնց էկոնոմիկան հիմնված էր հողագործության վրա, ընկալնելի էին ստեղծել մեռնող ու հարության առնող աստվածների՝ Թիոնիսոսի (Հունաստան), Օսիրիսի (Եգիպտոս), Ադոնիսի (Փյունիկիա), Աստիսի (Փոքր Ասիա), Մարդուկի (Բաբելոն) մասին: Այդ աստվածների պատվին պաշտամունքային տոնակատարություններ ժամանակ նրանց մահվան վիշտը փոխարինվում էր հարության ուրախությամբ ու ղմարճությամբ: Այդ ընկնելների հիմքում ընկած է հացահատիկի «մահը», երբ այն նետված է հողի մեջ, և «հարությունը»՝ հասկի մեջ[4]: Սոցիալական հակասությունների աճման հետ այդ առասպելների բնական հիմքը բարդանում էր և ավելի ու ավելի սոցիալականաց-

---

[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 չրջապտույտը նկատել են նաև ոչ հողագործական ժողովուրդները, որոնք իրենց գոյությունները հիմնում էին տարվա եղանակների հերթափոխության դիտարկումների վրա (աշունն ու ձմեռը բնության մահացումն են, գարունն ու ամառը՝ նրա հարությունը):

վում. աստվածների մահվան ու հարության հետ սկսեցին կապել երկրային տառապանքներից ազատվելու ապավենները, հավիտենական կյանքի հույսերը (Քրիստոսի մասին լեգենդը):

Ողբերգականի օրինաչափությունը կոնցեպտուալ-իրազարձային ոլորտում՝ մահվան անցումն է հարության, իսկ հուզական ոլորտում՝ վշտի անցումն ուրախության: Ողբերգական հույզը՝ խոր թախծի ու բարձր հրճվանքի վուգակցումը, դրսևորվում է տարբեր ժողովուրդների արվեստում. թե՛ էսկիմոսների ողբերգական գործողություններում (Ի. Ֆ. Կրուզենշտեռնի նկարագրած), թե՛ հին հեբրայներում՝ կորեական՝ «Սիմ Ջենա», բանաու՝ «Յոթ հերոսների ու յոթ թշնամների մասին»: Հին հնդկական գեղագիտությունն այդ օրինաչափությունն արտահայտել է «սամսարիա հանգացողության 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 նամահու վերամարմնավորման) կոնցեպցիան կապված էր գեղագիտական կատարելության, առավել գեղեցկին հասնելու գաղափարի հետ[1]: Հնդկական դրականության հնագույն հուշարձաններում՝ 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 «նախյաններում» անգոյության մեջ մարդիկ տեղ էին հատկացնում չարին և ծիծաղով էին այնտեղ ուղեկցում նրան: Պարադոքսային է, բայց մահվան մասին խոսում է ոչ թե ողբերգությունը, այլ երգիծանությունը: 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 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 նոտ է անդառնալի կորստյան մասին և ուրախ հիմն՝ մարդու անմահության մասին։ *Ողբերգականի հենց այդ խորքային բնույթն է պրսնորվում, երբ վշտի զգացումը լուծվում է ուրախությամբ. («Ես հրջանիկ 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 ունայն փիլիսոփայաբանական 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. Հայենն 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, համիտնականությունը, 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-

ր. գիտակցում կեցության իմաստը. վերլուծում համընդհանուր պրոբլեմներ:

Ողբերգության մեջ, ինչպես ննջադրում էր Հեգելը, մահը միայն ուշնշացում 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 «տարկական գիտակցությունից» և ընդունակ է կյանքը զոհարերել հանուն բարձր նպատակների: Հեգելի համար անվերջ գարգացման 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 դադարում 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 անհերթ անձնավորություն, որի կյանքը զրկված է իմաստից ու արժեքից:

*Բուդդայականության համար մարդը, մեռնելով, վերածվում է այլ էակի: Եթե էկզիստենցիալիզմը կյանքը հավասարեցնում է մահվան (կյանքը նույնպան անհերթ է, որքան և մահը), ապա բուդդայական գադափարախոսությունը մահը հավասարեցնում է կյանքին (մարդը, մեռնելով, շարունակում է ապրել, ուստի մահը ոչինչ չի փոխում): Քիչ մեկ և բիչ 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)։

Ազբերգականի աղբյուր են առանձնահատուկ հասարակական հանգամանքները՝ բախումը պատմականորեն անհրաժեշտ, հաստատված պահանջի և նրա իրագործման ժամանակավոր պրակտիկ անհնարինության միջև։ Գիտելիքի անխուսափելի անբավարարությունը, տգիտությունը հաճախ մեծագույն ողբերգությունների աղբյուր են դառնում։ Ողբերգականում իմաստավորվում են կեցության հաղթահարելու պրոբլեմները, այն կապված է մարդկության համար նոր որոնելու հետ։ Այդ կատեգորիայում արտացոլվում են պարզապես մարդու ոչ բն մանավոր բնություններից առաջացած դժբախտությունները, այլ ամբողջ մարդկության ըչխատությունները, կեցության ինչ-որ հիմնարար անկատարելությունները։

ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Յուրաքանչյուր գարաշրջան 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, քնավորության, ինչ-որ գնմոնական ուժի կրողը։ Անտիկ ողբերգության հերոսներին հաճախ տրվել է ապագայի իմացության մարգարեություններ, նախազուշակումը, իմաստուն հրաշները, աստվածների ու պատգամախոսների մարգարեական խոսքերը՝ այս ամենն օրգանապես մտնում են ողբերգության աշխարհը։ Հույներին հաջողվում էր պահպանել իրենց ողբերգությունների հետաքրքրաշարժությունը, թեկուզև քե՛ գործող անձանց, քե՛ հանդիսատեսներին հաճախ հաղորդվում 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 կնոջով խարսխվում էր ոչ այնքան սյուժեի անսպասելի 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. 20, էջ 495։

մի ինչ է տնզի ունենում, և Հատկապես այն, մի ինչպես է տնզի ունենում:

Անտիկ ողբերգության հիմնաք գործում է անհրաժեշտության Հունի հնչ: Նա ի վիճակի չէ կանխելու անկանխելին. բայց նա պայքարում է, և Հենց նրա ակտիվության միջոցով է իրացվում այնժամ ու մի 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 ցավին նկած դժբախտությունների պատճառներին: Եվ «Տեսարանությունը» շուտ է գալիս ընդամ պետական «բռնություն». պարզվում է, որ Թեբեի դժբախտությունների մեղավորն ինքը էդիպն է, որը սպանել էր իր Հորը և ամուսնացել իր մոր Հետ: Սակայն անգամ ընդհատ մոռանալով այդ ճշմարտությունը, էդիպը չի դադարեցնում «Տեսարանությունը», այլ այն Հասցնում է մինչև վերջ: Անտիկ ողբերգության Հերոսը գործում է ազատ նույնիսկ այն ժամանակ, երբ Հասկանում է իր կործանման անխուսափելիությունը: Նա պատահական չէ, այլ իրոք Հերոս, որն ինքնուրույնաբար գործում է աստվածների կամքին Համապատասխան, անհրաժեշտությանը Համաչափ:

Հունական ողբերգությունը հերոսական է: Էսքիլեսի Պրոմեթեոսը մեղադրվում է կատարում Հանուն մարդու անձնվիրաբար ծառայելու և պատժվում է կրակը մարդկանց տալու Համար: Երկչախտվեր երգում է, մեծարելով հերոսական նախանկիրը Պրոմեթեոսի մեջ.

Համարձակ ես դու սրտով, և դու երբեք
Չես ընկճվում փորձանքներում շար. դաժան:

Միջին դարերում ողբերգականը Հանդես է գալիս ոչ մի որևէս հերոսական, այլ որևէս մարտիրոսական: Այստեղ ողբերգությունը բացատայում է գերբնականը, նրա նպատակը միխիթարություն է: Ի տարբերություն Պրոմեթեոսի, Քրիստոսի ողբերգությունը յուսավորված է մարտիրոսական լույսով: Միջնադարյան քրիստոնեական ողբերգությունում ամեն կերպ ընդգծվում էր մարտիրոսական, տառապանքից նախանկիրը[2]: Նրա կենտրոնական գործող անձինք նահատակներն են[3]:

---

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

[2] См. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. М., 1953, т. I, с. 109.

[3] См. Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М., с. 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 միջնադում է կոչվում՝ ուղղված բոլոր նրանց, ովքեր զբաղված են իրենց բուռն սիրո մեջ. «Որպ նրանք այստեղ մխիթարության գտնեն անկայունության ու անապրարության 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 ներքատեքստում ապրում է մի խոստում՝ հետո, այն աշխարհում: Երկրային մխիթարությունը (մնանք դու չես տառապում) բազմապատկվում է անդրշիրիմյան մխիթարությամբ (այնտեղ դու չես տառապելու և քեզ կհատուցվի բոլոր 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 վեհաշուք կերպարը: Ողբերգականի նրա մեկնաբանության վրա ընկած են միջնադարի թանձր ստվերները, և միաժամանակ փայլում են նոր ժամանակի հույսերի արևածագները: Դանթեի մոտ դեռևս ուժեղ է մարտիրոսության միջնադարյան մոտիվը: Քրանչնական ու Պաոլոն հավիտենական տանջանքի են մատնված, նրանք իրենց սիրով խախտել են իրենց դարի բարոյական հիմքերը, տառապել են զոհություն ունեցող աշխարհակարգի միաձուլքը, 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 զոհաբերի աշխարհագրությունն ու սիրահարներին քշող զոհյային պատուհոդը), որը հատուկ էր անտիկ ողբերգությանը: Եվ նոր հիմքի վրա հենց այդ վերադարձը 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 սաթի անանուն ընդունակին իր հերոսների հանդեպ։ Վերջինիս մոտ այդ կարեկցանքը չափազանց է, այն հաճախ փոխվում է կա՛մ բարոյական պատժապարտադրանքով, կա՛մ բացատրվում կախարդական բնույթի պատճառներով (կարեկցանք այն մարդկանց հանդեպ, ովքեր իմել են կախարդական էլիքսիրը)։ Իսկ Դանթեն ուղղակի, բացահայտորեն, հենվելով իր սրտի թելադրանքից, կարեկցում է Պաոլոյին ու Ֆրանչեսկային, թեև անխախտ է համարում հավիտենական տանջանքի նրանց պատասխանատվությունը։ 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 հուժմունքից նվաղելի մահագին,
Ես 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 գտնել 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։ Յուրց տալ աշխարհն այնպիսին, ինչպիսին նա կա, ամեն ինչ բացատրել նրերին 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 Մոնտեգյուի 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 անձը Ռոմեոյի հանդեպ։

1 Դանիել Ալիգիերի։ Աստվածային կատակերգություն։ Դժոխք, Երևան, 1947, էջ 52։

Վերածնության դարաշրջանում արվեստը մերկացրեց ողբերգական կոնֆլիկտի սոցիալական բնույթը։ Բացահայտելով աշխարհի վիճակը, ողբերգությունը հաստատեց մարդու ակտիվության ու նրա կամքի ազատությունը։ Քվում էր, թե Համլետի ողբերգության էությունն այն իրադարձությունների մեջ է, որոնք տեղի են ունեցել նրա հետ։ Բայց նման զրահատություններ տեղացին նաև Լաերտի վրա։ Իսկ ինչո՞ւ դրանք մեր կողմից չեն ընկալվում որպես ողբերգություն։ Լաերտը պասիվ է, իսկ Համլետն՝ ինքը գիտակցաբար ընդառաջ է գնում անբարենպաստ հանգամանքներին։ Նա բնորոշում է ժամանակը «ցավ ու վշտերի մի ծովի» ընդհանուր։ Հենց այդ բնորոշման մասին է խոսքը նշանավոր մենախոսության մեջ.

Լինել թե չլինել, այս է խնդիրը.
Ո՞րն է հոգնաիս ավելի ազնիվ
Տանի՞լ գոռ բախտի պարսաքարերը և սլաքները,
Թե դնեք վերջնել ցավ ու վշտերի մի ծովի ընդեմ,
Եվ, դիմադրելով՝ վե՞րջ տալ բոլորին։
Մեռնել, քուն մտնել, ոչինչ ավելին։

Ք. Տոուին է պատկանում հետևյալ զվարճալի աֆորիզմը՝ խելոքները շարժառիթ են աշխարհին, հիմարները ձգտում են աշխարհը հարմարեցնել իրենց, որ հետևաբար էլ աշխարհը փոփոխում և պատմությունը կերտում են հիմարները։ Այդ աֆորիզմը պարադոքսային ձևով բան է ասում շարադրում է ողբերգական մեղքի հնդկյան կոնցեպցիան։ Համլետը, գործելով առողջ բանականությամբ, դեկավարվում է միայն իր ժամանակի կայունացած նախապաշարումներով։ Իսկ ողբերգական հերոսը գործում է իրեն հատուկտելու անհրաժեշտության համեմատ, չնայելով ոչ մի հանգամանքի։ Նա գործում է ազատ, ինքն ընտրելով գործողությունների ուղղությունն ու նպատակները։ Նրա ակտիվության, նրա անփոխարինելի բնավորության մեջ է նրա կործանման պատճառը։ Ողբերգական հակասությունն 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. Շեյսպիր, Ընտիր երկեր. Երկու հատորով. Հ. 1. Եր., 1964, էջ 77—78։

գը Քևիմի 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 դարաշրջանը 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 շարի ուժերի գործողությունները (Յագո, Կլավդիոս)։

Պատրանքային դուրս նկան հումանիստների այն հույսերը, թե միջնադարյան սահմանափակություններից ազատված անձը իր ազատությունն ի շարը 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 հնարավոր է գալիս անձի բացարձակ ռնալ նորմատիվային պայմանավորվածության ողբերգությունը։ Համընդհանուր նախասկիզբը իբրև պետության նկատմամբ անձի պատասխանատվություն 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։

Հումանիզմի (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 հումանիզմի համար բնորոշ համաշխարհային վիշտը։ Հումանիզմը գիտակցում է, որ համընդհանուր նախասկիզբը կարող է ունենալ ոչ թե աստվածային, այլ սատանայական բնույթ և ընդունակ է շարիք կրելու։ Բայրոնի ողբերգություններում («Կայեն») հաստատվում է շարի անխուսափելիությունը և նրա դեմ պայքարի հավերժությունը։ Նման շարիքի մարմնացում է Լյուցիֆերը։ Կայենը չի կարող հաշտվել ազատության ու մարդկային ոգու հզորության ոչ մի

ամմանափակության հետ նրա կյանքի իմաստը խռովության մեջ է, նավերժական 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 տիրապետության հաստատումը։ Նա իր պայքարով ստեղծում է կյանքի օազիսներ այն անապատում, որտեղ չարն է թագավորում։

Քննադատական ռեալիզմի արվեստը բացահայտեց անհատի և հասարակության ողբերգական անհերքելիությունը։ XIX դ. ողբերգային մեծագույն ստեղծագործություններից մեկը Ա. Պուշկինի «Բորիս Գոդունովն է։ Գոդունովն ուզում է իշխանությունն օգտագործել ի բարօրության ժողովրդի։ Սակայն, ձգտելով իրականացնել իր մտադրությունները, նա չարիք է գործում՝ սպանում է անմեղ արքայորդի Դմիտրիին։ Իվ Բորիսի գործողությունների ու ժողովրդի սպասելիքների միջև խորացման, ապա նաև դժբախտության անդունդ է բացվում։ Պուշկինը ցույց է տալիս, որ չի կարելի պայքարել ժողովրդի համար առանց ժողովրդի։ Բորիսի հզոր, ակտիվ բնավորությունն իր շատ առանձնահատկություններով հիշեցնում է Շեքսպիրի հերոսներին։ Սակայն զգացվում են նաև նոր տարբերություններ. Շեքսպիրի մոտ կենտրոնում անհատն է, իսկ պուշկինյան ողբերգությունում մարդկային ճակատագիրը ժողովրդական ճակատագիր է, անհատի արարքներն առաջին անգամ համադրվում են ժողովրդի բարօրության։ 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 ողբերգության պուշկինյան ֆորմուլը։ Առաջին անգամ օպերային բեմի վրա հանդես եկավ ժողովուրդը, որը ոգեշնչված է չարի, ստրկության, բռնության, կամայականության դեմ պայքարի միասնական գաղափարով։ Ժողովրդի հիմնական բնութագիրն ստեղծարկել 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. երաժշտադրամատիկական ցայտնությունները, վառ թեմատիզմը, տիպար ինտոնացիաները, մոդալ տոնայնությունը և մոդալ տեմբրների գործիքավորումը (Ֆաղոտոները ցածր ռեգիստրում Բորիսի «Վշտանում է հոգին...» մենախոսության մեջ)[1]:

Ողբերգական սիրո թեմային է դիմել իր սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում Պ. Ի. Չայկովսկին («Ծրանշնակա դա Ռիմինի» «Ռոմեո և Ջուլիետա»): Ողբերգային երաժշտական ստեղծագործություններում փիլիսոփայական նախասկզբի զարգացման համար մեծ նշանակություն է ունեցել ճակատագրի թեմայի մշակումը Բեթհովենի հինգերորդ սիմֆոնիայում: Այդ թեման հետագա զարգացում է ստացել Չայկովսկու չորրորդ, վեցերորդ և հատկապես հինգերորդ սիմֆոնիաներում: «Ծրանշնակա 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 քացահայտված 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 (Պիկկենս, Բալզակ, Ստենդալ, Գոգոլ և ուրիշներ) ող ողբերգական բնավորությունը դառնում է ողբերգական իրադրությունների հերոս: Կյանքում ողբերգությունը դարձավ «սովորական պատմություն», իսկ նրա հերոսը՝ խորթացած, «մանանավոր ու մանանակիծ (Հեգել) մարդ: Նվ 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 երկպառակության անհաղթահարելիությունը:

Որպեսզի տանջալից ողբերգականությունը դադարեր կյանքի մշտական ուղեկից լինելուց, հասարակությունը պետք է դառնար մարդկային, զարգացներ հետ ներդաշնակ համապատասխանության: Աշխարհի հետ երկպառակությունը հաղթահարելու մարդու ձգտումը, կյանքի կորցրած իմաստի որոնումը՝ այսպիսին է ողբերգականի կոնցեպցիան և այդ թեմայի մշակման պատմությունը XX դ. քննադատական ռեալիզմում (է. Հե-

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

Տինդոնց, Ու. Ցուկներ, Լ. Յրանկ, Հ. Բյոլ, Յ. Յեյլինի, Մ. Անտոնիոնի, Ջ. Գնրշվին և ուրիշներ)։

Սոցիալիստական ռեալիզմի տրվեստում 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» խնդիրը։ Կոնսպեկտավորելով Յ. Տ. Նիշերի «Գնդապետությունը», Կ. Մարքսն ընդգծել է այն միտքը, որ ողբերգության իսկական խնդիրն հնդափոխությունն է։ Հենց հնդափոխական ոգին է դառնա արդի ողբերգության կենտրոնական։ Հնդափոխական ողբերգության հերոսների գործողությունների մոտիվներն, ու նրանք ոչ թե նրանց անձնական քմահաճություններում է, այլ պատմական այն շարժման մեջ, որը պայքարի դագաղնակետին է հասցնում նրանց։

Սովետական արվեստում հնդափոխությունը բացահայտվում է ոչ թե տրիվիալ իրադարձությունների ֆոն, այլ որպես դարաշրջանի էության, որպես աշխարհի վիճակ, իսկ ողբերգականը հանդես է գալիս որպես հնդոտանկանի բարձրության պրսևորում (Ա. Կոռնիյչուկի «Էկսպրայի կործանումը», Ա. Յադնեի «Ջախջախումը», Վս. Վիշնևսկու «Լավատեսական ողբերգությունը», Կ. Պետրով-Վոդկինի «Մոմիսարի մահը» նկարը)։ Սովետական արվեստում ողբերգական հերոսի բնավորության ակտիվությունը բարձրանում է մինչև հարձակողականություն։ Ընդհարվելով աշխարհի ահեղ վիճակի հետ, իր պայքարով և անգամ իր մահով հերոսը հնդրում է կատարում դեպի առավել բարձր, առավել կատարյալ վիճակը։ Հերոսի անձնական պատասխանատվությունը հանուն իր ազատ, ակտիվ գործողության, որն արտացոլում է առաջնե ողբերգական հանգամանքի հնդկյան կատեգորիայում, սոցիալիստական ռեալիզմի մեկնաբանության մեջ բարձրացել է մինչև պատմական պատասխանատվություն։

Պատմության առջև անհատի պատասխանատվության խնդիրն է քացահայտված Մ. Շոլոխովի «Հանդարտ Դոնում» երկարությունների համաշխարհային-պատմական հնչեղությունը, հասարակության առաջընթաց շարժման ուժգին 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 ընդիմանում է, մերթ խորանում է ներքին տանջանքներով, մերթ կռվում ծանր փորձություններով։ Բայց, միաժամանակ, նրա ճակատագիրն այն պատճառով է ողբերգական, այն պատճառով է նրա կյանքը խորտակվում, որ նա հզոր բնավորություն է։ Փոթորիկը կոացնում 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՝ նրբ կոմպոզիտորը բացահայտում է մարդկային կյանքի հանդարտ հոսանքն ընդհատող շարի աղետային ներխուժումը (ներխուժման թեման յոթերորդ սիմֆոնիայի առաջին մասում)։ Հինգերորդ սիմֆոնիայում, որտեղ կոմպոզիտորը գեղարվեստորեն հետազոտում է անհատի լինելության պրոբլեմը, շարը բացահայտվում է որպես մարդկային աստառ։ Սիմֆոնիայի ավարտը կենսահաստատ լուծում է առաջին մասերի ողբերգային լարվածությունը։ Շոստակովիչի համար իսկական ողբերգականությունն ընդհանուր ոչինչ չունի պեսիմիզմի հետ. ժամանակակից ողբերգության բովանդակությունը ապետք է ներծծված լինի դրական գաղափարով, օրինակ, շնքասիրության ողբերգությունների կենսահաստատ պաթոսի նման[1]։

Տասնչորսերորդ սիմֆոնիայում Շոստակովիչը լուծում է սիրո, կյանքի, մահվան հավերժական թեմաները։ Թե՛ հրաժշտությունը, 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 տատապում 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։

Ողբերգությունը դաժան բառ է, անհուսությամբ լի: Այն իր մեջ կրում է մահվան սառը ցուրբը, նրանից սառցի շունչ է փչում: Սակայն, ինչպես մայրամուտի լույսն ու ստվերները տեսողության համար առարկաները դարձնում են ծավալուն, մահվան ղեպցումը 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 գեղական հրապույրը, սովորականի վեհությունը, ամենի հատակորեն են երևում ճշմարտությունն ու կեղծիքը, բարին ու չարը, մարդկային գոյության բուն իմաստը: Նվ 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 մասը կամ տառապանքները, 2) մարդկանց համար նրա կոչտյան անդառնալիությունը, 3) հասարակականորեն արժեքավոր այն անմահ սկզբունքները, որոնք բնված են անկրկնելի անհատականության մեջ, և նրա շարունակությունը մարդկության կյանքում, 4) լուծելով կեցության մետաֆիզիկական բարձրագույն պրոբլեմները, հաստատում է մարդու կյանքի հասարական իմաստը, 5) բացահայտում է հանգամանքների նկատմամբ ողբերգական բնավորության ակտիվությունը, 6) փիլիսոփայորեն իմաստավորում է աշխարհի վիճակը, 7) բացահայտում է պատմականորեն, ժամանակավորապես անլուծելի հակասություններ, 8) արվեստում մասնավորված 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 հանցանք, ապրելու զարմանալի ընդունակությունն է՝ չընտելանալով աշխարհի անկատարելությանը, այլ ձգտելով կյանքի մասին այնպիսի պատկերացումներից, ինչպիսին պետք է լինի այն: Երջապատող 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 ուզի հարթում դնալի 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 գծում է, նրա ուսերին են ընկած ամենամեծ դժվարությունները։ Չնայած հերոսի կործանմանը, ողբերգությունը տագնապ է կյանքի կոնցեպցիան, այն բացահայտում է նրա հնասաբական իմաստը։ Մարդկային կեցության էությունն ու նպատակն անհնար է դառնել 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 գեղագիտական 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, գոնելով, որ իր ներքևում անդունդի խորխորատն է, ապա, դատում է հետազոտողը, սվյալ ներհատության դեպքում նրա գոր-

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

Սակայն բանն ամենևին այն չէ, որ մենք ուրիշ ձգտման տակ դնում ենք հանդամանքների հանկարծ ըմբռնում։ Կոմիկականն ամփոփված է նաև օբյեկտում, թեև նրա բնական հատկությունը չէ։ Քննարկվող էպիզոդում կոմիկական է իրադրության կողմից մարդու բնավորության մոտեցված գիծը, կոմիկական է այդ հերոսի մարդկային թուլանդակությունը, կոմիկական է ինքը Սանչո Պանսան որպես մարդ, քանի որ իր մտածողության ամբողջ սխափությամբ հանդերձ նա դուրս եկավ վախկոտ և չկարողացավ կողմնորոշվել ռևալ իրադրության մեջ։ Այդ հատկությունները հակադիր են իդևային, ուստի և ծառայում են որպես ծաղրի օբյեկտ։

Մարդկային հատարակության, ինչպես նաև ոգեբերության իսկական թագավորության է։ Մարդը միակ արարածն է, որը կարող է և՛ ծիծաղել, և՛ ծիծաղ հարուցել, կամ ավելի ճիշտ, մարդկային, հատարակական թուլանդակության կա կատակերգական ծիծաղի բոլոր օբյեկտներում։ Երբեմն հետազոտողները սխալմամբ ծիծաղի աղբյուր են որոնում բնության երևույթների բնական առանձնահատկություններում։ Նրանց կարծիքով կոմիզմն ամփոփված է ամպերի, ծառերի, հանքաքարերի (մասնավորապես շիաքարերի) հետաքրքրաշարժության մեջ, կապիկների, արջերի, աղվեսների դեմքի ու վարքի անսովորության մեջ, կակաուների տարօրինակ տեսքում։ Նկատի ունենալով «Համլետ» ողերգության մեկը, գերմանացի փիլիսոփա Ա. Շլեգելը գրում է, թե Շեքսպիրը ծիծաղում է ամպերի կոմիկական կերպարանափոխությունների վրա։ Բայց դա այդպե՞ս է արդյոք։

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

Պոլոնիուս։ Պատրաստը 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 դուռ բնական կոմիզմի առաջին հայացքից առավել համոզիչ օրինակներ՝ կինդանիներն առակներում։ Բայց դեռևս XVIII դարում ապացուցվել է, որ առակներում մենք գործ ունենք այն կինդանիների հետ, որոնք մարմնացնում են մարդկային այս կամ այն բնավորությունը։

Կոմիկականը միշտ երևույթի օբյեկտիվ հասարակական արժեքն է։ Տվյալ կինդանիների ծիծաղաշարժ ծամածռությունները, շան 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 անշուքաշարժությունը և այլն) գուգորդարար մոտենում են մարդկային սովորություններին, աշարքներին, շարժուձևերին և դառնում են գեղագիտական դնահատման օբյեկտ հասարակական պրակտիկայի հիման վրա։ Բնական երևույթների միջոցով իրականացվում է մարդկային թերությունների՝ ավելորդ ամաապարողության, խորամանկության, անշուքաշարժության, դանգաղկոտության, բթամտության, երգիծական ծաղրը։

Սիծաղ կարող են հարուցել ամենաարժանագան երևույթները՝ սկսած խոտոր տալուց և վերջացրած ջերմացնող խմիչքների կամ ծիծաղաբեր գազի ազդեցությամբ։ Աֆրիկայում նշվել են երկարատև հյուծիչ ծիծաղով արտահայտվող վարակիչ-համաճարակային հիվանդության դեպքեր։ Ժյուս ասպետը ծպտում է իր գանձերին նայելով։ Ծպտի մեջ է արտահայտվում Չիչիկովի ուրախությունն իր անապնիվ գործի հաջողակ ելքի առթիվ։

Կոմիկականը ծիծաղելի է, բայց ոչ ամեն ծիծաղելին՝ կոմիկական։ Կոմիկականը ծիծաղելիի գեղեցիկ կողքն 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։

նկր ու հասարակական երևույթներ և հաստատում մյուսներ։ 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 արդեն «Ամուսնության վրեժը» հունգարական կարճամետրաժ ֆիլմում պատկերված է կարի արհեստանոցի անփույթ գործիչը, որը հագել է սեփական արտադրության շալվարը։ 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 նախատեսված են մասսայական լսարանի համար՝ թատրոն, կինո, կրկես։ Հեռուստատեսությունը նույնպես ուղղված է մասսայական դիտողին, բայց նրա ընկալումը տևի 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 Ռայկինը հեռուստացույցին վատահում է հաղորդիչ համբուրգ կամ էստրադային երգչի, որի ժամանակ հասարակության հետ կենդանի շփումը և նրա կատակերգական ռեակցիան ծիծաղով է հնչյունավորում ամբողջ հեռուստահանդիսատեսը։

Կոմիկականն արտացոլում է գոնում նաև երաժշտության մեջ, որը մանրակրկիտ հետ խոսում է հողու անմիջական լսելիուն։ Կոմիկականը դրական երաժշտության մեջ ընկալելու համար կարևոր է ունկնդրի որոշակի տրամադրում, որը պայմանավորված է, մասնավորապես, ստեղծագործության ժանրի հետևանկյալին նպատակադրմամբ։ Ժանրերի կերպարանափոխությունը երաժշտության մեջ կոմիկականի ստեղծման նշանակիներից մեկն է։ Օրինակ, Յ. Հայդնը հոնդոնյան 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 բուֆֆո-օպերայի երևան գալով։ Իր բարձրագույն ծաղկմանը հասավ Ջ. Պերգոլեզիի ստեղծագործություններում։ Բուֆֆո-օպերան դեմոկրատացրեց երաժշտությունն ու թատրոնը։ Այն լի էր ուրախ հումորով։ Նրա երաժշտությունը պարզ էր ու նյութային և իր մեջ ներառում էր ժողովրդաֆոլկլորային մոտիվներ։ Քրանսիայում կոմիկական օպերան ծագեց տոնավաճառային ներկայացումներից։ Այն պատասխանում էր երրորդ դասի մշակութային պահանջներին։ Այդ ամենը վկայում է կատակերգական երաժշտական ժանրերի դեմոկրատականության հակվածության մասին։

Բուֆֆո-օպերան ազդեց վիեննական դասականների ստեղծագործության վրա, իսկ նրանց միջոցով եվրոպական երաժշտության վրա։ Բուֆֆո-օպերայի ներսում ծնվեցին երաժշտականատական-դրական 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, ծաղրել, հետևաբար, նաև ծաղրել։ Մինչդեռ կոմիկականն արվեստում միշտ իր մեջ ներառում է բարձր զարգացած քննադատական նախասկիզբ. ծիծաղը ճնշադատության ճուզականաբեն ճագնցված գեղագիտական ձև է։ Նա արվեստագետին (օրինակ, Իաբլոչկին, Վոլտերին) դրեթե անսահմանափակ հնարավորություններ է ըն-

ձեռում իր ժամանակի նախապաշարումներին լուրջ-կատակային և կատակալուրջային վերաբերմունք ցույց տալու համար։

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

Սիծաղի այդ առանձնահատկության, նրա այդ սոցիալական գենեզիսի 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։

Քշնամու զավեշտականությունը նրա թուլությունն է. նրա աքիլլեսյան գարշապարը։ Բացահայտել քշնամու 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 պյուղի կամ Գլուպով քաղաքի պատմությունը կամ «Պլեշևխոյան ժամանակները», երգիծանքի նպատակն ու հասցեն արդիականությունն է։

Ջեխ 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 բռնատիրողի կնոպրը, 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 դինակիցներին... Ես շատ ափսոսացի նրանց, բայց ուրիշ ելք չկար...»[1], գրում է նորահայտ կայսրը։

Ալեքսանդրը պատրաստ է դիմել ոչ միայն այդ կորուստներին. «Հանգամանքները 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։ Ընծեղոզը սրտանց կարեկցում է «խնդճ» 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 ատված եմ հուշակել ինձ»։

Նա իսկական անձնազոհությամբ է դիմում այդ նոր «զրկանքին», որը նրանից պահանջում է պատմական անհրաժեշտությունը. «Այո՛, իմ թանկագին ուսուցիչ, ատված բնչ հետ։ Իմ հավատարիմ... պատակները խոնարհվում են ինձ և ի փառս ինձ զոհեր են մատուցում։ Դա քաղաքականապես անհրաժեշտ է, որպեսզի ինձ համար պատշաճ հեղինակություն ստեղծվի այդ լեռնցի անասնապահների ու ուղտապաններ մոտ։ Որքան վազուց էր, երբ դուք ինձ սովորեցնում էիք գործել քանականության ու տրամաբանության համաձայն։ Բայց ինչ արած, բուն քանականությունն ասում է, որ հարկավոր է ընտելանալ մարդկային անմտություններ»։ Ֆյուլերությունն իր տրամաբանություն ունի՝ անմտություն 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. «Ով ահա այժմ խնդրում եմ ձեզ, իմ իմաստուն բարեկամին ու դաստիարակին, փիլիսոփաներին հիմնավորել և համոզիչ կերպով պատմաբանել հույներին ու մակեդոնացիներին ինձ ատված հուշակելը։ 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.

«Այսպիսին է իմ առաջադրանքը։ Ձեղանից է կախված, թե դուք կկատարեք արդյոք այն ավյալ գործի քաղաքական կարևորության, նպատակահարմարության և հայրենասիրական նշանակության լիակատար գիտակցությամբ»[1]։

Այսպես, ուժի, փարիսեցիության և փիլիսոփայական հիմնավորման գնությամբ Ալեքսանդրն իրեն աստվածացրեց։ Բայց նրբ երկրային աստծուն հաջողվում է բարձրանալ ինքնիշխանության կատարները, մարդկությունն իրեն չի զրկում իր ուսուցչի հետ Ալեքսանդրի նամակագրության պես սրևէ 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։

Շիծայն էմոցիոնալ քննադատության արտակարգ մասշտաբի, վարպետ ու սուր ձև է։ Այն պահանջում է գիտակցորեն—ակտիվ ընկալում լսարանի կողմից։ Ծաղրը, մերկացումը կոմիզմում ուղղակիորեն չեն արտահայտված։ Հեղինակն է, որ արվեստն ընկալող հասարակությանը մտնելիում է դրան։

Կոնստանտավորևով Լ. Ֆոյերբախի «Դասախոսություններ կրոնի էության մասին» գիրքը, Վ. Ի. Լենինը նշել է հետևյալ արտահայտությունը՝ ուղեկցելով այն լուսանցքներում արած դիտողությամբ՝ «դիպուկ է»։ «Իրամիտ դրելակերպը, իմիջիայլոց, այն է, որ գրողը խելքի անկայունության է ենթադրում նաև ընթերցողի մեջ, որ նա ոչ բոլորն է արտահայտում, ոչ նա ինչում է, որ ընթերցողն ինքն ասի այն հարաբերություններին, պայմաններին ու սահմանափակումների մասին, որոնց անկայունությամբ միայն ավյալ դրույթը նշանակություն ունի և կարող է իմաստ ունենալ»[2]։

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

---

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

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

Կոմիկականի էությունը հակասության մեջ է։ Կոմիզմը հակադրության, անհամաձայնության, դիմակայման արդյունքն է, այլանդակը՝ գեղեցկին (Արիստոտել), ոչնչությունը՝ վեհին (Ի. Կանտ), անհնարինությունը՝ խոհեմությանը (Ժան Պոլ, Ա. Շոպենհաուեր), անսահման նախորոշվածությունը՝ անսահման կամայականությանը (Ֆ. Շելլինգ), ավտոմատիկը՝ ապրողին (Ա. Բերգսոն), կեղծ, կարծեցյալ հիմնականը՝ նշանակալիին, հաստատունին ու իսկականին (Հեգել), ներքին դատարկությունը՝ արտաքինին, որն հավակնում է նշանակալիության (Ն. Գ. Չեռնիշևսկի), միջակից ցածրը՝ միջակից բարձրին (Ն. Հարտման) և այլն։ Այդ բնորոշումներից յուրաքանչյուրը, որոնք մշակվել են գեղագիտական մտքի պատմության մեջ, բացահայտում ու բացարձակացնում է կատակերգական հակասության տիպերից մեկը։ Սակայն կոմիկական հակասության կոնկրետ ձևերը շատ բազմազան են, և այդ պատճառով էլ այդ ձևերից մեկը բացարձակացնող բնորոշումն անբավարար 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, զայրանքի մեխանիզմին։ Ինչն 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 հայտնվելից 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 քան ընկալման ժամա-

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

նակի 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 էր, ուրախ «զարմանք-հիասթափություն», որը ուղղակի հակադիր է հիացմունքին և հրճվանքին։ Դուրս է գալիս, որ ես խաբվել եմ, մտածելով, թե քաղաքապետը խնեստակովին ընդունում է իսկական ունիզորի փոխարեն, և մոլորվել, ենթադրելով, որ այն մարդը, որին ընդունում են ունիզորի փոխարեն, պետք է լինի ենթ 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 խլեստակովը, և ում փոխարեն են ընդունում նրան, այն բանի մեջ, թե ինչպիսին պիտի լինի պետական ատենադպավորը, և ինչպիսին է նա իրոք։ Եվ ինձ հաճելի է, որ ես այդ հակասությունը նկատել եմ՝ արտաքինի նեհում տեսել եմ ներքինը, մասնավորի նեհում՝ ընդհանուրը, երևույթի նեհում՝ 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 դավեշտական է։ Այն ցածր է կատարելությունից, այն չի համապատասխանում հեղինակի և նրա ընթերցողների բարձր իդեալներին։ Դիտակցելով 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 «դերժիմորդաններիս 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-

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 Պարմենիկի մասին անտիկ առասպելը։ Մի անգամ, վախենալով, այգ մարդը կորցրեց ծիծաղելու ընդունակությունը և շատ տառապեց դրանից։ Նա օգնության դիմեց գելփյան գուշակին։ Վերջինս խորհուրդ տվեց նրան գտնել Ապոլլոնի մոր՝ Լատոնի պատկերը։ Պարմենիկը սպասում էր տեսնել գեղեցիկ կնոջ արձան, բայց դրա փոխարեն նրան ցույց տրվեց... կոճղ։ Եվ Պարմենիկը ծիծաղեց։

Այդ առասպելը հագեցված է տեսական-գեղագիտական հարուստ բովանդակությամբ։ Պարմենիկի ծիծաղն առաջացել էր այն բանի անհամապատասխանությունից, ինչ նա սպասում էր, և ինչ անսպասելիորեն տեսավ իրականության մեջ։ Ընդ որում զարմանքն ունի ինքնատիպական բնույթ։ Նրան հանկարծ Պարմենիկը տեսներ է՛լ ավելի գեղեցիկ կնոջ, քան ինքն սպասում էր, ապա, ինքնին հասկանալի է, նա չէր ծիծաղի։ Աչառելի անսպասելիությունն օգնում է Պարմենիկին 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 հակատրամաբանություններ ու անհամապատասխանությունների միջոցով, որոնք իրենց մեջ միշտ պարունակում են անսպասելիության տարր։ Օրինակ, տարբեր բնույթի մեղեդիների միացումը երաժշտակատակերգական միջոց է։ Այդ սկզբունքով է կառուցված Դոգոնի արիան Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի «Ոսկի աքաղաղ» օպերայում, որտեղ պրիմիտիվի ու երբեմնության գուգակցումն ստեղծում է գրոտեսկային տպավորություն։ Դ. Դ. Շոստակովիչը «Քիթ» օպերայում նույնպես օգտագործում է գրոտեսկային ձայնակարգության գծերը. Բեման ոճավորվում է մեղեդու բախյան ռեչիտատիվապիեսեկի տիպի նմանությամբ և համադրվում է պրիմիտիվացված քառարշավով[1]։

---

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

Բեմական 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 միջոցներին»։ Ռ. Շումանը, առաջին անգամ նկագելով 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 «կատաղության 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 ակնարկներում նա լսում էր դիծակի չվճարված հաշիվները. նման կենցաղային զայրույթ էր հնչում դրանցում։

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

Այդ բոլոր երաժշտականակերպական միջոցների գեղագիտական հիմքում ընկած է անսպասելիության տպավորությունը։

Ռուսական ժողովրդական հեքիաթը նույնպես ունի իր Պարմենիսկին՝ արթայաղուստր Նևամէյանային։ 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 արթայաղուստրը։ Նևամէյանան տարված է իր խոհերով, չի նկատում շրջապատողներին։ Նա ինչ-որ շատ բանով բան է կորցրել, բայց նա չի կարող հիշել, թե ինչ։ Գահի շուրջը խեղկատակներ ու պալատականներ։ Կատակածուները, պարողները, տավղահարները, հեքիաթասացները նվագում են տավիղներ, բանալայկաներ, պպզուկի են պարում, «երկդիմի ակնարկներ են անում» ղվարճաբառով ու կատակով, երգում են ուրախ երգեր, ծիծա-

զարգաժ հանելուկներ ասում։ Իսկ բայց պատմհանի նոտում, խիզախությամբ ու վճռությամբ լեցուն, ծիծաղում է ժողովուրդը։ Սակայն ոչ ոք չի կարողանում ոտախաձնել ու ծիծաղեցնել արքայադստերը։ Ծիծաղի ալիքները փշրվում են նրա գահին դիպչելով։ Ժողովրդից վեր բարձրացածը կարող է ծիծաղի օբյեկտ դառնալ, բայց ոչ նրա սուբյեկտը։ Ամբողջ բազմազորություններ չի է ծիծաղում, իսկ արքայադստերը չի ծիծաղում։ Չէ որ ծիծաղի համար բավական չէ իրականության մեջ կոմիկականը, անհրաժեշտ է նաև այն ընկալելու ընդունակություն, հումորի զգացում։

Ծիծաղը ժողովրդի պատկերացման մեջ անմեղ չարաճճիություն չէ։ Զրկվել ծիծաղելու ընդունակությունից՝ նշանակում է կորցնել իր հոգու ինչ-որ բանկարժեք ու կարևոր հատկություններ։ Եվ հավանաբար, չկա ավելի դառը դժբախտություն, քան լինել հնբիաթային կատակերգական բազմազորության «ծիծաղող» սիրակալները։

Հումորի զգացումը որպես գեղագիտական զգացման տարատեսակություն, ունի իր առանձնահատկությունները։ Հումորի իսկական զգացումը միշտ ենթադրում է բարձր գեղագիտական իդեալների վրա։ Հակառակ դեպքում հումորը վերածվում է կատակամոտության, ցինիկության, չկոփության, զռնկության, անպարկեշտության։ Հումորը ենթադրում է բնկուղն հոգևականորեն, ամենաբնորոշ գեղագիտական ձևով ըմբռնելու իրականության հակասությունները։ Հումորը հատուկ է գեղագիտորեն զարգացած ոզնդին, որն ընդունակ է արագորեն, հոգևականորեն—բնազդաբար գնահատելու երևույթը նրա էության մեջ, որն հակված է դեպի հարատև, բազմաեռանդ, անսպառնալի համապրությունները և գոգորմությունները։

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

Անսպառնալիության պատասխանությունը կոմիկականում առանձնապես անհրաժեշտ է դարձնում հումորիստական ստեղծագործության անկրկնելիությունը, որը, ինչպես իրավացիորեն ընդգծել է Հեգելը, չպետք է ձևը բերվի զվարճալիի ստեղծման միջոցով։ Երգիծական գրոտեսկի հանճարը Ֆ. Կոլան 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 լրված հրեական-յությունը չանհավատ հրեշներ է ծնում. նրա հետ միացած՝ նա արվեստի մայրն է և հրաշքների է կերտում։

ԽՈՐՏԱԿՈՂՆ ՈՒ ՍՏԵՂԾՈՂԸ ԾԻԾԱՂՈՒՄ

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

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

Ծիծաղի ստեղծագործական, կենսահաստատ ուժը մարդիկ նկատել են շատ վաղուց։ Հնագույն արմատում 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 պատապարտմանը, մահապատժին, սպանությանը, և՛ նոր հիմունքով նրա վերածնությանը։ Ընդհանում պահվող հին հրեական 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 բազմատեսակությամբ բացահայտված է Մ. Բախտինի «Ֆրանսուա Ռաբլեի ստեղծագործությունն ու միջնադարի և Ռենեսանսի ժողովրդական կուլտուրան» գրքում (Մ., 1965)։

պատմության համար, որը տանում է դեպի Պրոմեթևսի պաշտամունքը։

Իսկ կոմիկականի ինչպիսի՞ հատկություններ են ի հայտ գալիս նրա ակունքների մոտ։ Պրոմեթևսի պատմին տոնակատարությունների համանման պարկեշտության վերաբերյալ սովորական ներկայացումները ժամանակավրեպ կորցնում էին ուժը։ Ստեղծվում էր լրիվ անկիրծության, սովորական նորմաները խորտակելու մթնոլորտ։ Սադում էր անզուսպ զվարճանքի, ծիծաղի, բացահայտ խոսքի ու գործողության պայմանական աշխարհը։ Դա բնության ստեղծարար ուժերի մեծարումն էր, մարդու մեջ մարմնական նախասկզբի հաղթանակը, որն առացել 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 մղեգնում էին կենսական ուժերը, ճեղքել-անցնելով պաշտոնական գաղափարախոսության միջով։ Ժողովուրդը գոնե առժամանակ վերադառնում էր լեգենդար «ոսկե դարին»՝ անզուսպ զվարճության բազավորությանը։ Հռոմում կեցության ուրախությունը հաստատող ժողովրդական ծիծաղը, սուվերակենդով պաշտոնական աշխարհընկալումը, հնչում էր այն ծիսակատարություններում, որոնք միաժամանակ ուղակցում էին հալթողին փառաբանն ու ծաղրելը, հանգուցյալին ողբալը, մնծարին ու ծաղրելը։

Միջին դարերում նկեղեցու խիստ գաղափարախոսությանը դիմակայող ուրախ ժողովրդական ծիծաղը հնչում էր կառնավալներում, կատակերգական գործողություններում ու շքերթներում, «հիմարների», «ավանականների» տոներին, պարոդիական ստեղծագործություններում, անպարկեշտ—հրապարակային խոսքի տարերքում, խեղկատակների և «հիմարների» սրամտություններում ու արարմունքներում, կենցաղում, խնջույքներում՝ դրանց «բակկյան» բազավորներով ու բազուհիներով։

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, կերպարա-

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

նափոխում 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 ամեն 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, դաամբողջ 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 զարթել 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 փոխանցվում էր ոչ միայն քաղաքային հրապարակում, այլև ներթափանցում էր գրականության մեջ, որտեղ հատկապես հնչում էր այնպիսի մի ժանրում, ինչպիսին պատմողիան է: Պաշտոնական-եկեղեցական գաղափարախոսության հիմնական գաղափարներն ու սյուժեները, ինչպես նաև այդ դարաշրջանի գրական կարևորագույն ստեղծագործություններն ունեն իրենց

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

կատակերգական նմանակները («Գինեմոլների պատարագը», «Հայր մեր» պարոդիաները, «Լոլանդի երգի» ծաղրերգական տարբերակները և այլն)։

Մարդն ամեն ինչի չափանիշն է։ Նրա ֆիզիկական բնությունը, որն ընդունում է առանց որևէ կնճռի բարեպաշտության, նրա բնական վիճակն ու պահանջմունքները՝ ահա չափանիշը բոլոր արժեքների։ Նվ ֆիզիկական ու հոգևոր ամեղով 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, ամբողջն 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։ Նվ այն բանում, որ «ժողովուրդն իրեն չի բացառում լինելության վիճակում գտնվող ամբողջ աշխարհից... ժողովրդատոնական ծիծաղի էական տարբերություններից մեկն է նրա ժամանակի զուտ երգիծական ծիծաղից։ Զուտ երգիծաբանը, որը ճանաչում է միայն ժխտող ծիծաղը, իրեն ծաղրվող երևույթից դուրս է դնում, իրեն հակադրում է նրան՝ դրանով խորտակվում է աշխարհի ծիծաղային ասպեկտի ամբողջականությունը, ծիծաղին (ժխտականը) դառնում է մասնավոր երևույթ»[1]։

Մտածում ևս, որ այդ խոր դիտումներում նկատված փոխհարաբերությունները չէ ավելի ճկուն ու բարդ են։ Ամեն մի կատակերգական ծիծաղ (լինի դա ժողովրդատոնական կամ երգիծական) միշտ հակված է դնալի կոնկրետը, և կառնավալային ծիծաղի համաժողովրդականությունը կոմիկականի գեղագիտության ընդհանուր սկզբունքների։ սոսկ բարձրացրն և առավել լիակատար դրսևորումն է։ Կոմիկականի տարբեր ձևերում տարբեր կերպ են հարաբերակցվում ժխտումն ու հաստատումը։ Անգամ աշխարհը սուր կերպով բննադատող 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 նախակիզբները, որոնք ստիպանաբար բաժանվում են կոմիզմի ինքնուրույն տիպերի։

ԿՈՄԻԶՄԻ ՏԻՊԵՐՆ ՈՒ ՆՐԲԵՐԱՆԳՆԵՐԸ

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

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

Հումորի և երգիծանքի միջև ընկած է ծիծաղի երանգների մի ամբողջ սանդղակ։ Եզովպոսի ծաղրանքը, Ռաբլեի որոտալից քրքիջը, Սվիֆթի խայթիչ ատելագոմը, Էրազմ Ռոտերդամցու նուրբ հեգնանքը, Մոլիերի մերթ կլասիցիստականորեն երբագնդ, մերթ ռացիոնալիստականորեն խիտ, մերթ շատ երգիծանքը, Վոլտերի իմաստուն ու շատ ժպիտը, Բոմարշեի կայծակացայտ հումորը, Բերանժեի մերթ կատակող, մերթ սուր ծիծաղը, Գոմիխի ծաղրանկարը, Գոյայի գայթակղից գրոտեսկը, Հայնեի փշոտ romantիկական հեգնանքը և Ջրանսի սկեպտիկ հեգնանքը, Տվենի գվարճալի հումորը և Շոուի հեգնական հումորը, Գոգոլի ծիծաղն արցունքների միջից, Սալտիկով-Շչեդրինի թրատող երգիծանքն ու սարկազմը, Զնխովի սրատաքին, թախծոտ, քնարերգական հումորը, Հաշեկի զվարճությամբ ոգեշնչված երգիծանքը, Մայակովսկու լավատեսական ծիծաղը, Տվարդովսկու, Տոլոխովի ժողովրդականորեն կենսախինդ, անապատ հումորը...

Միջազի երանգների այդ ամբողջ հարստությունը յուրովի է հաղորդում նաև երաժշտությունը: Այսպես, Մ. Պ. Մուսորգսկու «Սամինարիսա», «Կալիստրատ», «Լու» ստեղծագործություններում և «Ամուսնություն» օպերայում հնչում են հումորի, հնգնանքի, անգամ սարկազմի նոտաները: «Սամինարիսաի» արգելումը ցարական գրաքննության կողմից դարձյալ մի վկայություն է երաժշտակատակերգական ստեղծագործությունների սոցիալական արմքյան: Միջազ 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, Կոլոբոչկային՝ ֆագոտը, Նոզդրևին՝ վալտորնան, իսկ Սաբակևիչին՝ երկու կոնտրաբասը:

Միջազի (կատակավարային ծիծաղ, հումոր, սատիրա, իրոնիա, սարկազմ, կատակ, հնգնանք, բառախաղ) երանգների բազմազանությունն արտահայտում է իրականության գեղագիտական հարստությունը: Միջազի 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 ձևով, նրա ազգային յուրահատկությունը պատմականորեն փոփոխական է:

Դա ընդարկենք Ֆրանսիայի օրինակով: Կոմիկականի շատ հետազոտողներ (Զ. Բրնդ, Ռ. 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: Բառախաղերու առանձնահատկությունը բարձր էր գնահատվում և մարդու համար յուրահատուկ արձանագրա էր ծառայում: Կա մի առակ. մի անգամ Լյուդովիկոս XV-ը ուզից փորձել իր պալատականներից մեկի սրամտությունը և նրան ասաց, որ ինքը՝ արքան է ցանկանում լինել սրամտության սյուժեն: Ի պատասխան կավալկը դիպուկ բառախաղում է. «Le roi n'est pas sujet»: «Sujet»-ը ֆրանսերեն միաժամանակ նշանակում է «սյուժե» և «հպատակ»: Այստեղից բառախաղ պատա-

խանում. «Թագավորը սյուժե չէ», «Թագավորը հագուստ չէ»: Դա ֆրանսիական պալատական նրբակիրթ սրամտության բնորոշ օրինակ է:

XVIII դ. վերջին, երբ բոնկից ֆրանսիական մեծ հեղափոխությունը, թագավորի, թագավորական պալատի և արիստոկրատիայի հետ միասին վերացվեց նաև արիստոկրատական նրբակիրթ հումորը: Հումորի բնագավառում գերիշխանությունն անցավ զրոտնեկին: Նրա սուր. շարժ ու փշոտ խայթը ծակում էր արիստոկրատիային: Միապետության բոլոր սրբություններն ապականվել էին, սուրբ արժանացել ու ծաղրվել համընդհանուր աղաղության, հավասարության ու եղբայրության հեղափոխական իդեալների բարձրությունից: Սակայն XIX դ. կեսերին պարզ դարձավ, որ այդ իդեալները չիրականացան, թեև արիստոկրատական անցյալի արբությունները անվերադարձ ոչնչացան, աղաղության, 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 գամակն 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՝ գնգգը: Դա կոմիզմ է, որը երանգավորված է անվտանգ սարսափով, արտացոլում է մարդկանց խորթացումն ինդուստրիալ քաղաքակրթություններում: Ահա ամերիկյան ռեկլամային մի պատմվածք, որը կառուցված է գնգգի սկզբունքով: Երկու քշնամի մեքենավարներ միմյանց դեմհանդիման վարում էին ուղևորներով լի գնացքները: Պատահարի վրա է վազում մի գնդակոծ երեխա: Գնացքներն ընդհարվում են, բայց... աղետ տեղի չի ունենում, նրանք տարբեր կողմեր են քաշում գնդակի շնորհիվ: «Գնանք այսինչ ձևի գնդակներս»: Նույն այդ սկզբունքով են կառուցված Չարլի Չապլինի ուղևորության նշանավոր կադրերը վիթխարի մեքենայի ատամնավոր շարժանիվների մեջ «Նոր ժամանակներ» կինոֆիլմում: Ամերիկյան կուլտուրայի ազդեցության տակ գնգգը տարածում գտավ նաև Ֆրանսիական ծիծաղի կուլտուրայում:

Բառախաղը, գրոտեսկը, բլագդը, կեղծը ֆրանսիական հումորի նե-վիկներ են, որոնք պայմանավորված են ազգի կյանքի բնույթով՝ նրա զար-գացման տարբեր փուլերում: Ամաչը չի նշանակում, իհարկե, թե առանձ գրոտեսկ գոյություն չի ունեցել, կամ որ բառախաղը մենակ է արիստո-կրատիայի անկման հետ միասին: Ա՛չ, խոսքը կոմիզմի այս կամ այն երանգների, սրամտության այս կամ այն կողմի առավել զարգացման 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]: «Անուրկա-նների ըմբռնելու այդ եղանակը», սակայն, ոչ մի բանում այդպես պար-զորոշ ու ցցուն չի դրսևորվում, ինչպես ազգայնորեն գունավորված հու-մորում:

Կոմիկականն ազգայնորեն յուրատեսակ է և միևնույն ժամանակ նրանում երևում են ինտերնացիոնալ և համամարդկային գծեր: Սոցիա-լական զարգացման օրինքների ընդհանրության պատճառով հաճախ մի-ևնույն երևույթները միատեսակ անհաշտելիո թյամբ ծաղրում են բոլոր ժողովուրդները:

ԿՅԱՆՔԻ ԿԱՏԱԿԵՐԳԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Կոմիկականի էական առանձնահատկությունները փոփոխվում էին զարաշրջանից զարաշրջան. փոփոխվում էր բուն իրականությունը, իսկ նրա հետ նաև կյանքի կատակերգական վերլուծության իդեական դիրքորոշումը:

Կատակերգական հին գրականության մեջ քննադատությունն ընթա-նում է «նա»-ի տեսակետից: Իդեական դիրքորոշումն անձնական տպավորությունն է, արվեստագետի համակրանքը կամ հակակրանքը:

Հռոմի զարգացած պետականությունն անխուսափելիորեն առաջ է բերում մտածողության ու գնահատման նորմատիվություն, որն արտա-հայտվում է բարու և չարի, դրականի ու բացասականի հստակ բաժան-ման մեջ (դա բնորոշ է, օրինակ, Հռոմեացի բանաստեղծ-երգիծաբան Յուվենալի ստեղծագործության համար): Կյանքի երգիծական վերլու-ծության նկատի են դառնում նորմատիվային պատկերացումներն աշ-խարհակարգի նպատակահարմարության մասին:

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

Վերածնության դարաշրջանում հրաժանքի հակառակին նախասիրը 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» հիմարությունը, հիմարությունը «չափի մեջ», պատում ու մահապատժի է ենթարկում, տառապեցնում ու ծաղրում է անսահման, անխոհեմ, անմարդկային հիմարությունը:

Մ. Սերվանտեսը քաջահայտում է քաղաքակրթության դարպացման ռնալ հակասությունը: Մի կողմից՝ անհնար է կյանքն ամրված դրքերի մոթրակուտի վրա, անհնար է, որ աչեն մարդ ամեն ինչ սկսի սկզբից, չհենվելով նախընթաց մշակույթի վրա: Մյուս կողմից՝ անընդունելի է նաև մշակույթի դոգմատիզմը, նրա կտրվածությունը ժողովրդի պրակտիկ փորձից, մոլեռանդ համախոհությունն այն գաղափարներին, որոնք քարացել են, չեն համապատասխանում պատմության կյանքի ռնալ հանդամանքներին: Այդ կենդանի հակասությունը ամեն մի բարի ձեռնարկում, ամեն մի գաղափար, որն ակամա իրականացվում է նման դոգմատիկ նշանակով, կարող է վերածվել ոչնչության ու կատակերգության:

Երազող Դոն Քիշոտի վրա ընկում 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, վիրականգնելով ճշմարտությունը և վրեժ լուծելով վիրավորանքների համար»: Սակայն ռնալ իրականության հետ նրա վարմունքների անհամապատասխանությունը ծնում է նոր կեղծիք և մարդկանց համար նոր վիրավորանքներ: Սանչո Պանսային, ընդհակառակն, խորթ են ամեն տեսակ մարտնչող գաղափարներ: 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-

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

Ռոմանտիզմը բացահայտեց աշխարհի անբարենհաջող վիճակը ոգու անբարենհաջող վիճակի միջոցով, գեղարվեստական հնարագտության ներքակելով մարդու ներքին աշխարհը: Հերոսները՝ այդ «ժիծաղ-այսբերդը», իր սառցյա բովանդակությամբ վերածվում է կոմիզմի գլխավոր ձևի: Կատակերգական վերլուծությունը հնում է աշխարհի անիրականանալի կատարելության մասին պատկերացումներից, որոնց օգնությամբ գնահատվում է անհատը, իսկ մյուս կողմից՝ անհատի անիրականանալի կատարելության մասին պատկերացումներից, որոնցով ստուգվում է աշխարհը: Քննադատության նկատը շարունակ տեղափոխվում է աշխարհից անհատին և անհատից աշխարհին: Հերոսները փոխարինվում է ինքնահերոսներով (օրինակ, Հ. Հայնեի մոտ), ինքնահերոսները վերածում է համաշխարհային կատակածամտության: Ռոմանտիկական հերոսների համաշխարհային կատակածամտությունը 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 հոգևոր աշխարհը բարդանում է: Այդ պատճառով քննադատական ռեալիզմի արվեստում երկիծանքը ներթափանցում է հոգեբանական պրոցեսի բուն միջուկը: Քննադատության նկատը 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 նկատային տեսակետի: Սիծաղն 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 հա-

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

թյուններով հանդերձ, նրանց հատուկ է մարդկային մի զարմանալի հատկություն՝ անշահախնդրությունը։ Եվ հանուն այդ հատկության մենք նեղում 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 կոմիզմականի գեղարվեստական հնարավորությունները՝ աշխարհի բուն վիճակը հետազոտելու ընդունակությունը պատկերելով այն որոշակի տեսանկյունով, և՛ աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիան, և՛ կյանքի վիթխարի համապատկերը տալու ընդունակությունը։

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

Սերվանտեսի ավանդությունը՝ աշխարհի վիճակի հետազոտությունը, շարունակություն է գտնում Լուսավորության դարաշրջանի երգիծանքում։ Նրա քննադատության սայրն ուղղվում է աշխարհի անկատարելության և մարդկային էության դեմ։ Զարդացման 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 շարիքը, Սվիֆթը ելնում է առողջ բանականությունից, քանի որ մարդու մեծությունն ու հզորությունը նրա համար հարաբերական են։ Պատահական չէ, որ հակա 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 արդյորովին ցնդած մարդիկ էին։ Նրանք ամիջոցներ էին առաջարկում համոզելու միապետներին, որ նրանք իրենց ֆավորիտներ ընտրեն խե-

ընդհանուրի մեջ, համապրվի աշխարհի կյանքի հետ։ Պլյուշկինը «պատրված է մարդկության վրա»։ Դա և՛ Պլյուշկինի բնութագիրն է, և՛ մարդկության բնութագիրը, որի շապկի վրա նախապես պատրված է նման պատրվածք։ Գողության երգիծանքը, գրողի բառերով ասած, «ոսկեին դնդրով դեպի հուսահատանքը» դնդց, մարդուն՝ դնդրով դեպի մարդը։

Մողնոնիզմն առնդնդց «համակատարություն», որն իդեալները ծաղրում է նսեմնատրոն, իր մեջ ներառվելված անձի տեսակետից. որի համար կյանքն անհնդնի է, իդեալները, մարդկային ձգտումները, հույսերը միայն ծաղրանքի են արժանի։ Մողնոնիստական երգիծանքը չի հետաքրքրում հասարակական շարժերը կրողներին։ Սիծաղը հնչում է միայն շարժերի գոյության հնարավորների հասցեին։ Ոսկե շարժերը հանդես է գալիս որպես ինչ-որ իռացիոնալ ու անճանաչելի բան։

Սովետական արվեստում երգիծանքն ուղղված է այն ամենի դեմ, ինչը թշնամի է անձի ու հասարակության միասնությանը, թշնամի է սոցիալիզմին։ Երգիծանքը նրա վերապրուկների դեմ մղվող պայքարի օրինական է։ Մայակովսկու «Բաղնիքը» պիեսի ավարտում ապագան իր սարքանդակին՝ Ջուվորային կնոջն ուղարկում է արդիականություն և իր մեջ ներծծում մեր կյանքից ոչ լավագույնը՝ դեն նետելով վատը (ժամանակի մեքենան թողնում է մարդկանց 2030-րդ թվականը, որտեղ է թքում Պոբեդոնոսիկովին ու մյուս բյուրոկրատներին)։ Պիեսի բուն գործողությունն ուղղված է ապագային։ Մայակովսկու երգիծանքում ապագան հենց դեղագիտական իդեալ է, որի դիրքից են դիտվում ամբողջ կյանքը և նրա առվնրոտ կողմերը, չափվում են արդիականության լավ մարդկանց արժանիքները և վատերի արատները։ Ժամանակի մեքենայի բուն կիրառը, արատացրած—մանկած ժամանակի դաղափարը, որը նկրթափանցված է Մայակովսկու «Բաղնիքում», մնծապես արդիական է։

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

յան ընդգրկման, անհատի առավել զարգացած հոգեկան հարստության վրա, այդ իդեալը դեմոկրատացվում է նեղծնելով իր մեջ միշտ կյանքի, բարության ու գեղեցկության մասին ժողովրդական պատկերացումները:

Կոմիկականի տիպերի, ձևերի և նրբերանգների ամբողջ բազմազանությամբ հանդերձ, նրա ազգային ու պատմական ամբողջ յուրահատկությամբ հանդերձ, նրա էությունը միշտ մնկն է. այն արտահայտում է հնաոճականաձևերեն շոշափելի, հնաոճականաձևերեն ճշմարտալից հակասություններ, իրևույթն ամբողջությամբ վերցրած կամ նրա կողմերից մեկի անհամապատասխանություններ գեղագիտական բարձր իդեալներին:

Կատակերգական ծիծաղը պատում է աշխարհի անկատարելությունը, մարդում և նորացնում է մարդուն և հասարակության պարտությունը:

6

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԲԱԶՄԱԶԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԱՅԼԱՆԴԱԿԸ

Գեղագիտության պատմության մեջ գեղեցկի հակումները՝ այլանդակը, ստորը, սարսափելին, շոշոնն իրը տեսական ամանդուլիներ, ինչպես գեղեցիկը: Սակայն այդ կատեգորիաները նս արժանացել են ուշադրության: Դեռևս հին եգիպտացիները զբաղվելով գեղեցկի և այլանդակի դիալեկտիկան, նշել են, որ ծնրացման պրոցեսում ամեն առողջ ու գեղեցիկը դառնում են հիվանդ ու այլանդակ, «լավը վնասվում է վատի, համը կորչում է...»[1]: Գեղեցկի ու այլանդակի դարձունակությունն ու փոխադարձ անցումը բացահայտվում են Խիդայի մասին հին եգիպտական առասպելում: Երիտասարդ ու գեղեցիկ Խիդային արգելված էր փոխադրվել կղզու վրա: Այն ժամանակ նա դարձավ մի պառավ, խարեց 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. I, 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 հատկություններ:

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

Իսկ ի՞նչ բան է այլանդակը: Այլանդակը բնորոշել որպես գեղեցկի հակոտնյա, որամաբանորեն անբավարար է: Ըստ Շ. Բոդլերի, այլանդակ գեղն աննկարագրելի, պաթոլոգիական, չոգեշնչված, լույսից, ներքին հարաբերություններից զուրկ գեղ է:

Այլանդակը այն առարկաների գեղագիտական հատկությունն է, որոնց բնական, իսկական տվյալները հասարակության ու նրա արտադրության զարգացման աղի 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 համընդ-

[1] Аристотель. Поэтика, с. 48—49.

Հանուր սարսափը, որն այդ դեպքում համակում է մարդկանց, նկարագրվում է Աստո 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, առոտակարգ նեգատիվ արժեք։ Իրանի բացասական ուժեր են, որոնք իրենց մեջ սպառնալիք են թաքցնում մարդկանց համար, նաև որ դրանք դեռևս ոչ լիովին են ենթարկված նրանց կամքին։ *Եթե 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 (ստոմային քոնսեքվոր տունկը, ֆաշիզմը, միլիտարիզմը և այլն)։*

Օրինակ, պատերազմի ստոր բնույթը խոր կերպով բացահայտել է նկարիչ Վ. Վ. Վերեշչագինը «Պատերազմի ապոթեոզը» 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. «...Եղնի 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 զարգացման կուրության արդյունքն է. բռնակալն «ինքնագործության պարտված կլիներ, միայն թե երկիրը չհամաձայներ իր ստրկությանը։ Ոչինչ հարկավոր չէ նրանից խլել, հարկավոր է միայն ոչինչ շտալ 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] Де ла Боэси Этьен. Рассуждение о добровольном рабстве. М., 1952, с. 7.

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

Երաժշտությունը համեմատաբար ավելի ուշ (միայն XIX—XX դդ.) է տիրապետել շարի՝ 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 ջանքերի չափը ցուցադրելու միջոցով։

ՍԱՐՍԱՓԵԼԻՆ

Սարսափելին ողբերգականին մոտ, բայց նրան խորապես հակադիր կատեգորիա է։ Եթե ողբերգականը միշտ իր լուծումն ունի ապագայի մեջ, ապա սարսափելին աննկատելի, 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 վնաս է, նա աշխատանքով վնասազերծում է մարդուն, քանի որ վնասին 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 նրանգն է։ Ուրվականի պատմածը քաղված է սարսափելիի գեղագիտական բանաձևով.

Քաղվեցի մեղքիս բոցոտյանքի մեջ՝
Անհաղորդ, անտես, առանց օծության, հայրիվ չմաքրած,
Այլ ուղարկվեցի համարատավության
Բոլոր մեղքերս գլխիս վրա դիզած։
Սոսկալի՜, սոսկալի՜, օ՜հ, խիստ սոսկալի՜։

---

[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 երևում է որպես համընդհանուր աղետ։ Անհուսալի սարսափով ու հուսահատությամբ չի նման աշխարհազգացում է հաղորդում, օրինակ, Բրեյգելի «Կույրերը» նկարը, ամբողջ մարդկության պատմական բախտն է հառնում շղթայաձև դնալի զառիթափ գնացող կույրերի կերպարում։

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

Խոպանացի նկարիչ Ա. Բիրնբաումի «Վատոն Ուտինցու ինքնասպանությունը» նկարի հերոսը նման չէ շեքսպիրյան հզոր տիտաններին։ Հերոսի կործանումը ողբերգական չէ, այլ սարսափելի. նսեմացված են սոցիալական նախասկիզբն ու այն գլխավոր զգացումները, որոնք որոշված 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 աննկարագրելի թախիծով ու կույր հուսահատությամբ։

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

Արևմտագերմանացի քննադատ Կ. Գ. Սիմոնը նշում է, որ ներկայումս աշխարհի խելագարությունը ոեալ 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 տրամաբանությունն ու պատճառական կապերը... Մենք... ունկնդրում ենք ատոմային ռումբը հայտնագործողների մասին պատմություններն, որոնք մտել են մենաստան, ինչպես նաև պատմություններն այն կինոաստղերի մասին, որոնք դարձել են բուդդիստուհիներ... Մենք կշտացել ենք պոզիտիվիստական դարից, և ռացիոնալիստականտրեն-լավատեսական առաջադիմությունը կանգնած է ատոմային ռումբի

անդունդի առջև[1]։ Աշխարհի այդ վիճակի բնութագրության մեջ բախտանշել են վախը որպէս բարոյության հանդեպ և պատմական համապատասխան պսիխիզմը։ Ողբերգականը այդ հոգևոր մթնոլորտում դառնում է իռացիոնալ, այսինքն՝ վերափոխվում է սարսափելիի։

Այլանդակը, ստորը, սարսափելին աշխարհի ենթատիպ 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 սարսափները 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 թղթակիցը Վիետնամում, սկեպտիկ է ու ցինիկ, որը հիասթափվել է աշխարհի բոլոր արժեքներից, շեղոք դիրք է գրավում սուր դրամատիկական այն պայքարում, որի վկան ինքն է։ Ֆաուլերը միաժամանակ զուրկ չէ մարդկային ազնվություններից, 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 քնակիչներին, որոնք կործանվում են «խաղաղ ամերիկացու» պրովոկացիաներից, բայց նա չի դատապարտում այն օգաշուին, որը ոումբ էր նետել վիետնամական գյուղի վրա։ Ֆաուլերի հոգեկան աշխարհը մասնատված է. մտքերն ու զգացմունքները զուրկ են ամբողջականությունից, բնավորությունը՝ առանցքից, գիտակցությունը՝ ռեալ կենսական իդեալներից, գոր-

[1] „Akzente", 1956, № 5, s. 412.

ծողությունները՝ կենսական նպատակից։ Ծառերը քաղաքականապես չեզոք է, նա կյանքից մի կողմ քաշված ու միայնակ մարդ է. ինչ ապրում է մարդկանց մեջ, և նրա շուրջը նստում է պայքարը։ Ծառերի բնավորությունը մոնադ է՝ կտրված աշխարհից և ուրիշ ներքին միասնություններից։

Հակասություններից տառապող Ծառերը փորձում է հաղթահարել իր անհամաձայնությունն իրականության հետ, իր պիտակցության մասնատվածությունը։ Այն իրադրության մեջ, երբ նրա միջամտությունը կարող է կանխել արյունահեղությունը և փրկել բոլորովին անմեղ մարդկանց կյանքը, նա թողնում է կողմնակի դիտողի դերը և օգնում վիճակագիններին ազատվելու «խաղաղ ամերիկացուց»։

«Խաղաղ ամերիկացին» գրքի մյուս հերոսը՝ Պայլը, առաջին հայացքից ամբողջական բնավորություն է։ Նրա հոգևոր աշխարհը կառուցված է ժամանակակից բուրժուական քաղաքակրթության սղոցության տակ նրա առանցքային մասնայական դիտակցության ձևավորման համակարգով։ Կասկածի կամ տատանման ոչ մի սոմնը չի առաջանում Պայլի «միաձույլ» գիտակցության մեջ, երբ պրովոկացիոն պայքարների ժամանակ մնում են կանայք, երեխաները, ծերունիները։ Դրա հիմքում ընկած է աննախադեպ սուբյեկտիվիզմ, այն ամենի արհեստական դուրսնետումը, ինչը հակասում է Պայլի նպատակներին ու իդեալներին։ Պրոպագանդայի հզոր ապարատի օգնությամբ նրա բնավորության միջից զտված են բոլոր հակասությունները։ Ու թեև մեր աչքի բնությունից բարձրագի մարդ է, նրանում բացահայտորեն երևում են նրկամյա ավտոմատիզմն ու միակողմանիության դաժանությունը։ Իր ավարտուն տեսքով «ամբողջական» բնավորության այդպիսի տիպ էր առնվում իր ժամանակին Ֆաշիստական Գերմանիայում. «ուժեղ», «բացառիկ» անձնավորություն, որին թույլատրված է ամեն ինչ և որն «ազատ» է իղձից։ Այդ «ամբողջականության» մասնատվածության վատթարագույն ձևն է։

Մասնատվածությունն արևմտյան արվեստի բնորոշ արատներից է։ Այդ հատկությունը հատուկ է մի ամբողջ շարք գեղարվեստական ուղղություններին։ Մասնատվածության մեջ է դեկադենտական արվեստի գեղագիտական ազդեցության էությունը։ Ջրանախացի բնագետ Ժ. Կասանը նշում է ժամանակակից արվեստի դևոզի ևս, դևոզի գաղափարների երբեմնի ամբողջականությանը վերադառնալու ձգտումը։ Այդ իդեալը հանդես է գալիս որպես հրազանք նոր նախնադարյան պարզաշրջանի մասին, որը վերադարձնելու է աշխարհին մարդկային մանկության պարզությունը, ձևերին՝ հասնդը, խոսքին՝ թարմությունը։ Ամբողջականության ձևը

բերելու վարձը երբեմն շատ բարձր է՝ գեղարվեստական մտածողության դեմոկրատիզմը։ Պրիմիտիվիստների գեղանկարչության հաջողությունը հենց նրանց ձևը բնության ամբողջական հայացքն է աշխարհի մասին, բայց դա ինքնահասարակացման և նրնիայի մտածողությունը նմանակվելու ամբողջականության է (տե՛ս, օրինակ, Ն. Փիրոսմանիշվիլու «Զինորը բարափնների միջև» նկարը)։

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

Մեչիկի նևրոզին աշխարհն ինտելեկտուալ կերպով և հուզականորեն բարդացված ու խճճված է։ Նրան տանջում ու կրծում են մշտական ինքնավերլուծություններ, ինքնախարազանումը։ Նրա բնավորության հիմնական գիծը կամազրկությունն է։ Նա սոցիալական բարդ պայքարում առանց առանցքի, առանց որոշակի դիրքի մարդ է։ Մեչիկին դրավեցնում էր միայն մի միտք, որը հայտնի չէ, թե երբ է ծնվել նրա մոտ, և այժմ նա անփոփոխ անպատառնում էր դրան, ինչի մասին էլ մտածելիս լիներ։ Այդ միտքը հանդում էր այն բանին, թե ինչպես կարելի է այս կամ այն ճանապարհով ավելի շուտ հեռանալ ջեկատից։ Մեչիկը գիտեր, որ այդ միտքն ինչ-որ բանով վատ է, շատ ամոթալի, բայց նա գիտեր նաև, որ այժմ սրտին չի կարող հրաժարվել դրանից, բոլոր ուժերով ձգտում է իրականացնել մտադրությունը։ Լևինսոնի հետ զրույցում Մեչիկը խոստովանում է. «... ինձ թվում է, որ ես ոչնչի և ոչ մեկին պետք չեկող պարտիզան եմ, և ավելի լավ կլինի, եթե դուք ինձ ուղարկեք... Ի՛նչ, դուք չմտածեիք, 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 օրի, ոչ օրի հետ չեմ կարող մանրմասնել, ոչ օրից աջակցություն չեմ տեսնում, իսկ մի՞թե ես մեղավոր եմ դրանում։ Ես բոլորին մոտենում էի բաց սրտով, բայց միշտ դեմ էի առնում կոպտությամբ, ծաղրուծանակի, թեև ես բոլորի հետ միասին նոյել եմ մսրտերում և ծանր վիրավորվել. դուք այդ գիտեք...»[1]։

Մեչիկի նևրակնոտրոնությունն ու ինքնամփոփվածությունը նրա գիտակցության մասնատվածության, ոչ ամբողջականության արդյունքն է։ Լսելով Մեչիկի անկեղծ խոստովանությունները, Լևինսոնն անում է նրա բնավորության էությունը ձիշտ բնորոշող եզրակացություններ. «Ա՛յ

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

քեզ անլուծելի շփոթ առնչուշտ, ասենք անաժադեկա, ա՞յ, շիլաշփոթ։ Գեղագիտությունը՝ շիլաշփոթ, բնավորությունը՝ շիլաշփոթ. ահա գլխավորը Մնչիկի անհատականության մեջ։

Ի հակադրություն Մնչիկի մասնատված բնավորության, Լևինսոնի բնավորությունը միաձույլ է, միացյալ պետականված նպատակով։ Նրանում ապրում էր ավիթխարին, ոչ մի ուրիշ ցանկության հետ չհամեմատվող նոր, գեղեցիկ, ուժեղ և բարի մարդու ծարավը։ Նման ամբողջականությունն ընդհանուր ոչինչ չունի միակողմանիության, անանկացածության հետ։ Այն չի հակասում ո՛չ բարձր, իսկական մարդկայնությանը, ո՛չ իրականության բուն փաստերին։ «Ամեն ինչ տեսնել այնպես, ինչպես այն կա. նրա համար, որպեսզի փոխելն 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 նշանակներից 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 նրանցից համար։ Նախ և առաջ՝ օգտակարության, ամբողջ օգտակարը արվեստի ստեղծագործության էր, այդպես էլ համարվում էր այն. ապա՝ գեղեցիկը և այժմ՝ բարին, լավը, բարոյականը»[2]։

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

---

[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 հրեությունների 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 հատկություններն, որոնք զարգացման տվյալ փուլում չունեն ընդհանրացնող նշանակություն։

Գեղագիտական հասկացությունների և կատեգորիաների միջև անցանելի սահման չկա. առաջինները հրեեմն կարող են վերածվել երկրորդների։ Երբ զարգրջանի առաջատար գեղագիտական երևույթների մեջ այս կամ այն գեղագիտական հատկությունը դուրս է գալիս առաջին պլան, գեղագիտությունն առանձնացնում է այն որպես հատուկ գեղագիտական կատեգորիա։ Այսպես, անհամեմատելիության զարդացումը, իսկ ավելի ուշ բուրժուական մեքոդրամայի զարդացումն առաջին պլանի վրա բարձրց գեղագիտական այնպիսի հատկություն, ինչպիսին սրամտաշարժությունն է, և գեղագիտական տարբեր համակարգերում սկսվից նրա մշակումը որպես գեղագիտական կատեգորիա։

Միջին դարերի արվեստին՝ դեպի ճգնավորությունը նրա միտումներով, հատկանշական չէ հրապարակածությունը որպես գեղագիտական հատկություն. ուստի և այդ ժամանակաշրջանում գեղագիտության առջև չէր կարող ծագել այդ կատեգորիայի մշակման խնդիրը։ Նրբագեղ և նրբերին՝ գեղագիտական պահանջմունքների բավարարման ձգտումը Հենեսանսի և բարոկկոյի արվեստում ծնեց կերպարներ, «որոնք զուրկ են դասական ոչնչ պարզությունից», և ոչ այնքան գեղեցկության, որքան հրապուրիչի[1] որոնումներ։ Հրապուրիչն զգայականորեն գրավիչ է, զգայականորեն սիրուն առանձնացվում է գեղեցկից ոչ որպես նրա երանգր,

[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, սրը ֆիզիկական բավականություն է պատճառում արտաքին զգայությունները շոյելու իր ընդունակությամբ[2]: Հրապուրիչը որպես գեղագիտական կատեգորիա սկսում է ձևը բերել կատեգորիալ նշանակություն՝ երբ արվեստը սկսում է ցուցադրել հետաքրքրություն զեպի մերկ բնօրինակը, որն ի դեպ զուրկ է անտիկ աշխարհի սառն անկրքությունից (համեմատեցեք Միքելանջելո Վեներայի Ջորջոնայի և Պուսսենի Վեներայի հետ). հրապուրիչի սրիրմամբով ընկալվում են բնապատկերները, նատյուրմորտները, կենցաղային իրերը: Հրապուրիչը Վերածնության արվեստի կողմից օգտագործվում էր որպես փաստարկ և որպես գենք բողոքի միջնադարյան ձգնավորական գիտակցության:

Հրապուրիչի տնտեսական մշակումը տարվում է ոչ միայն նոր արվեստի նյութի վրա, այլև այդ կատեգորիան կարծես շրջվում է զեպի անցյալը, և արվեստի պատմության մեջ սկսում են հրապուրիչը որոնել որպես ինքնուրույն գեղագիտական հատկություն: XIX դ. անգլիացի գեղագետ Վ. Լեկկին գրում է, որ հրապուրիչը արվեստում գովիբգում է կյանքի հաճույքն ու ուրախությունը: Այն համեմատվում է ժամանակակից աշխարհայացքի հետ, որը հիմնված է ոչ թե նախկին ձգնավորական, այլ նորագույն փիզիոսփայության վրա: «Առաջինի լոզունգը մարմինը մեռցնելն է, իսկ երկրորդինը՝ զարգացումը: Առաջինը ձգտում է նվազեցնել, իսկ երկրորդը՝ մեծացնել ցանկությունը»[3]:

Ա. Շոպենհաուերն ընդունում է հրապուրիչի գոյությունը, բայց այն համարում է բացասական գեղագիտական հատկություն, որը կապված է «կյանքի 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.

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

Հնարավոր չէ ըմբռնել ժողովրդական հեքիաթի գեղագիտությունն առանց երաշալիի հասկացության։ Այդ հասկացությունը կարևոր է նաև պրոֆեսիոնալ արվեստի շատ ստեղծագործությունների (օրինակ, Ֆ. Մ. Դոստոևսկու ստեղծագործության) քննադատական վերլուծության համար։ Երաշալիի 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 ավանդությային և կայուն կատեգորիաներից (գեղեցկի, վսեմի, 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 բազմապան 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 ավանդությային պերսոնաժների՝ գեղագիտական կայուն բնութագրություններով (Օվարի, Սիմբուռո, Տենգու, Տենգու-Կարասու և ուրիշներ)։

րութիւններում 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 էր»[1]։

Մի վրձնախաղով 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՛ կոմանտիկականը, թե՛ հրաշալին, թե՛ սրտաշարժը։ Եվ այդ ամբողջ գեղագիտական սպեկտրի բարմաղան գույները պարզորոշ նկատվում են տրագիկոմիկականի ֆոնի վրա։

Խոսանացի դրամատուրգ Լոպե դե Վեգան նշել է դրամատուրգիայում ողբերգականի ու կոմիկականի միացման օրինաչափությունը. քանի որ բուն իրականության մեջ այդ նախասկիզբները գտնվում են «խառնուրդ 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՞»։

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

Ահա կոմսուհու կերպարը Ա. Ս. Պուշկինի «Պիկովայա դամա»-ում։ 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.

Ըյուսնից, քանի որ նրանում արդեն խլացել է հոգևոր կյանքը։ Նրանում խելքն ու զգայմունքները հագիվհազ են ջերմանում, առկայծում, ծխում, բայց արդեն ոչ մի կերպ չեն փայլում հարստությամբ ու բազմազանությամբ։ Եվ այնուամենայնիվ այդ կերպարը բազմակողմանի է, ծավալուն, որովհետև պատահին տրված են դեղագիտական տարբեր բնութագրումներ. նրա կերպարում կա և՛ դեղնիկը, և՛ ալկանդակը, և՛ վեհորեն վսեմը, և՛ սատրհրեշտակը, և՛ ողբերգականը, և՛ կոմիկականը։

Սակայն այդ կերպարի դեղագիտական դոմինանտը սատրն ու այլանդակն են։ Դա կարծես այն հիմքն է, որի վրա ծավալվում է դեղագիտական բազմերանգությունը։ Կոմսուհին զգվելի 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 դեղագիտական դոմինանտը հարուստ է նյութերանդներով։ Ահա պատավի կենտրոնական բնութագրումներից մեկը. «Նա մասնակցում էր բարձր հասարակութիւն բոլոր պատարկաբանութիւններին, քարշ էր գալիս պարահանդեսներում ու նստում էր անկյունում, կարմիր շարով պատած և հին մոդայով հագնված, որպես պարահանդեսի դահլիճի այլանդակ ու անհրաժեշտ մի զարդարանք. խոնարհ ողջույններով, որպես սահմանված ծիսակատարութիւն, նրան մոտենում էին հնով հյուրերը, և հետո այլևս ոչ ոք չէր զբաղվում նրանով»[1]։ Այստեղ նախադասության խմբատային ամեն մի օղակ ուժեղացնում է կերպարի դեղագիտական հիմնական բնութագրությունը։ Կոմսուհին՝ զառամյալ, գլխին քաչբուշված մանակիրն է բարձր հասարակության բոլոր պատարկաբանութիւնների, («պատարկաբանութիւն» բառը նվաստացնում է ինչ աշխարհը, ինչ նրա պատարկաբանության մասնակիցին)։ Պատավը չի գնում, չի այցելում, այլ քարշ է գալիս պարահանդեսներում (դրանով ընդգծվում է նրա բոլորովին անպետք լինելը)։ Անկյունը, որտեղ նստում է պատավը պարահանդեսի ժամանակ, նույնպես նվաստացնում է նրա կերպարը (առաջանում է դուրսդրության այն անպետք իրի հետ, որը խցկել են մի անկյուն)։ Պատավի դիմքի կարմիր շարը էլ ավելի է ընդգծում նրա պատմությունը, այլանդակությունը։ Նա ծաղրում է պարահանդեսի դահլիճի այլանդակ ու անհրաժեշտ մի զարդարանք, որին «խոնարհ ողջույններով մոտենում էին հնով հյուրերը»՝ սա կարծես ստորի տեսանելի պատկերն է, որին «որպես սահմանված ծիսակատա-

---

1 Այստեղ և այնուհետև մեջբերումները ըստ՝ Ա. Ս. Գուշկին, Երկեր, հ. 4, Երևան 1958, էջ 274—307։

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

Կոմսուհու այլանդակությունը, նրա հոգեկան տմարդությունը և անպատկառությունը, նրա ապրած կյանքի աննպատակությունն ու ապարդյունությունը լրացվում են այլանդակի գործչով մի նրբերանգով՝ անկենդանությամբ. «...երկու սպասավորներ պառավին բարձրացրին և ներս մտցրին դռների միջով», «...կոմսուհու թևերն ընկած մնից դուրս բերին սամուրը բարձով կուլտված կորամեջք այդ պառավին...», «կոմսուհին, հաղիվ կենդանի ներս մտավ ու ընկավ վոլթերյան թիկնաթոռի մեջ»։ Անկենդանությունն արտահայտվում է նաև անոգնշնչվածության մեջ. «...նրա պղտոր աչքերի մեջ նլևում էր մոթի կատարյալ բացակայություն»։

Պուշկինը հաղորդում է պառավի նողկալի նկարագիրը։ Այդ մոտիվն առանձնապես սուր է հնչում նրա բնելու պատրաստվելու տեսարանում. «Ահռելաթևիկար դեղին գլխատ իջավ նրա ուռած ոտներին։ Հերմանը տեսնում էր նրա հարդարանքի նողկալի գաղտնիքները...»։ Կոմսուհու բնավորության սուր դծերը թափանցում են նաև նրա խոսելաձևը, որտեղ յուրաքանչյուր նախադասություն հրաման է կամ հիշ, հրաման կամ հեգնական ծաղրանք, բմաշաճուհու բծախնդրությունն կամ կապրիզ։

Սակայն կոմսուհու կերպարն ունի նաև ուղղակի հակադիր դեղագիտական հատկություններ։ Մի քանի առումներով նա բնհնդրդող առջև կանգնում է իր գեղեցիկ և նույնիսկ վեհ-վսեմ նկարագրով, որ վերարտադրել է Հնդինակն անցյալից։ Նրա ննջարանում պատից կախված էր մի դիմանկար, որ Փարիզում նկարել էր m-me Lebrun-ը և պատկերում էր «քահել գնդեցկուհու՝ արծվաբիթ, մազերը բուկլերից ետ սանրած ու փոշեշյան մազերի մեջ մի վարդ»։ Աղնվակերպ գեղեցկուհու դիմանկարչին կերպասվածքը համընկնում է այն բանի հետ, որը ծագում է Տոմսկու պատմած անեկդոտից։

Դնդեցկությունը յուսավորում է պառավի կերպարը նրա կյանքի վերջին ակնթարթում։ Սև հին կոմսուհու այլանդակությունն ընդգծվում է նրա մեռելայնության, ապա գնդեցիկ գծերը բացահայտվում են աշխուժացման միջոցով։ Կյանքի վերջին բռնկումները լուսավորում են կոմսուհու մեռելային կերպարանքը և կարծես մի պահ մարդկայնացնում նրան։ Անծանոթ ուղևորուհու՝ Հերմանի հայտնվելը կոմսուհու ննջարանում նրա վրա ուժեղ ազդեցություն է գործում. «...Հանկարծ այդ մեռած դեմքը

փոխվից անբացատրելի կերպով։ Երիտնքները դադարեցին շարժվելուց, աչքերը կենդանացան...։ Հերմանի ապստամբած արիստոկրատական սիրտը այնքան անոնը վերատին կյանքի լուսով ոգոնից նրա դեմքը. «Կոմսուհին, ըստ երևույթին, շփոթվեց։ Նրա միտքերը պատկերում էին հոգու ուժգին յուզում... — Երրորդ անգամ ատրճանակը Հերմանի ձեռքին տնտնդում պես կոմսուհին ուժեղ ապստամբեր ապատահարեց։ Եվ վերջապես, ինքնապաշտպանության զգացումն այնքան ուժեղ էր, որ մնդնելով, պատավը կարծես վերակենդանանում է և վերջին անգամ բռնկվում կյանքի կրակով. «...նա գիշով սրամ ու ձեռքը բարձրացրեց, ասես կրակոցից պաշտպանվելով... Ապա նա ընկավ մեջքի վրա... ու մնաց անշարժ։

Նրա մարդն ընդունակ է հոգու ուժգին յուզման, նրա անորոշ մտավան ժամերն նրան լուսավորում է վերաբնականացման գնդրիկի լույսը երիտասարդության սիրային պատմությունը հիշելիս, նշանակում է, այդ մարդու բնավորության մեջ, որքան էլ նա մութ ու ստոր լիներ, մնացել են լուսավոր ու գեղեցիկ կողմեր։

Պատավի կերպարը գնդնապարզված է դյուցազուն մի դևպատիական գույնով՝ ազդեցականությամբ։ Ոգբերդական է այն, որ վերակենդանացումը վրա է հասնում միայն նրա մահամերձ րոպեներին։ Կոմսուհու մահը պատրված է խորհրդավորությամբ, լուսավորված է ստրափիլի գրամատիկական լարվածության առկայծող լույսով, որը հատկապես զգացվում է բնության մեջ. ձեղանակը ստրափիլի էր. քամին սոսում էր, թաց ձյունն իջնում էր փաթիլներով. աղտ լուսավորում էին լապտերները. փայլերն ամայի էին Հերմանի ու կոմսուհու հանդիպման տեսարանը ոգբերդականորեն լարված ընթանում է գիշերային ձյուրի ազատանքների ու հոգդրդանքների և պատավի լուսիյան հոգեպատկան ֆոնի վրա։ Մարտավիրի է այդ անսարանի աճող լարվածության հանդուցատուծումն ու նրա վերջին համաձայնությունը։

Պատավն ոշնկավ մեջքի վրա... ու մնաց անշարժ։

«—Վերջ տվեք երևույթներին անելուն,— ասաց Հերմանը, բռնելով նրա ձեռքը— Վերջին անգամ եմ նայեցնում. ուզո՞ւմ եր ինձ հայտնել ձեր երեք խաղաթղթերը — այո՞, թե ո՞չ։

Կոմսուհին չէր պատասխանում, Հերման տեսավ, որ նա մեռել էր։

Ինչպես որ կոմսուհու կերպարում այլանդակն ու ստորը շնչված են գեղեցկով ու վեհով, այնպես էլ տրագիդին ու ստրատափելիությունը շնչված են հեղնականով ու երգիծականով։ Թե՛ մեռելայնությունը, թե՛ կոմսուհու ֆանտաստիկ վերաձումը սեի աղչկա շատ մոտ է առարկա-

յացման այն ձևին, որն այնքան հատուկ է նրա իմպրեսիոնիստական պատկերավորության կոմպոզիցիային՝ հին աշխարհի խորհրդանիշը, ճախատագրի ծագրով ծաղրում է Հերմանի կերպարում մարմնավորված նոր ժամանակի շահամոլության ու արկածախնդրության ոգին։ Ճակատագրի հնգանքն առարկայացված է հնդող պատավի կերպարում։ Պատավի շրթներին առաջին անգամ ծաղր երևաց, երբ նա պատկած էր դիապատվանդանին։ «Հերմանը... վեր կացավ՝ գոնաս, ինչպես ինքը՝ նրբեջյալը, ոտը դրեց դիապատվանդանի ատամների վրա և ինքնից... Այդ րոպեին նրան թվաց, որ մեռելը ծաղրալից հայացք նետեց իր վրա, մի աչքը կկոցկլավ։ Այնուհետև ծաղրն ու աչքի հնգնական կկոցումը երևան են գալիս արդեն ամեն աղջկա դեմքին։

«— Ձեր աղջիկը խրճված է,— փաղաքշանքով ասաց Զևկալինսկին Հերմանը ցնցվեց. իրոք տապլի փոխարեն նրա մոտ մնաց ամեն աղջիկը։ Նա չէր հավատում իր աչքերին, չհամականալով, թե ինչպես կարող էր քաշվել։

Այդ րոպեին նրան թվաց, թե ամեն աղջիկն աչքը կկոցեց ու քմծիծաղ տվեց։ Անսովոր նմանություն դարմացրեց նրան։

— Պառա՜վը,— սարսափահար ձայն նաև։

Պատավի կերպարն ունի դեղագիտական այնպիսի հատկություններ համակարգ, որոնք դիալեկտիկորեն փոխադրծում են, փոխանցում, լրացնում, մեկը մյուսին շշուկում, շոշոզում ու լուսավորվում։ Բայց նրա ամբողջ կերպարանքի վրա թագավորում ու իշխում է մի գիծ՝ մեռելայնության։ Այլանդակի դրսևորման այդ ձևը վերջապես կարծես լիովին նյութականացվում է ու վերածվում մահվան քարացածության։ «Մեռած պատավը նատել էր քարացած, նրա դեմքն արտահայտում էր խոր հանդստություն»։

Գեղագիտական բնութագրությունների բազմաձայնությամբ պայմանավորված է արվեստի հնարավորությունը, որ թույլ է տալիս արտացոլելու իրականության անալ դժվարագիտական հատկություններ։

Գեղագիտությունը արվեստի սոցիոլոգիան է

(Գիտություն գեղարվեստական ստեղծագործության հասարակական բնույթի մասին)

ՀԱՐՑԱԶՐՈՒՑՈՂ
ԱՐՎԵՍՏԸ
ՈՐՊԵՍ ՍՈՑԻԱԼԱԿԱՆ
ԵՐԵՎՈՒՅԹ

ԱՐՎԵՍՏՆ ԱՆՀԱՏԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ
ՄՈԴԵԼՆ Է ԵՎ ԱՇԽԱՐՀԻ ԱՐՏԱՅՈՒՐՄԸ

Առանձին գիտությունները և հողևոր ու պրակտիկ գործունեության ճյուղերը յուրացնում են աշխարհի զանազան ասպեկտները, բայց սակայն ձևավորելու և իրականացնելու անհատի այս կամ այն կողմը և համապատասխանորեն ստեղծում են մշակութային որոշակի պայմաններ։ Իսկ արվեստն աշխարհի բնկալման ելույթ է նրա ամբողջականության մեջ, անհատի ամբողջականության, մարդկության մշակույթի և կենսագործի ամբողջականության պահապանը։

Արվեստի համաշխարհային-պատմական այդ դերը կյանքի է կոչում նրա բազմաֆունկցիոնալությունը, ապահովում նրա անդրաժեշտությունն ու արժեքը մարդկության զարգացման բոլոր փուլերի համար, չնայած նրան, որ գեղարվեստական ստեղծագործության ֆունկցիաներից համարյա յուրաքանչյուրն ունի իր «իրոհարիները» զարգացած հասարակական համակարգում. արվեստն իմացություն է, սակայն կա ուշադրությունը ճանաչող գիտություն. արվեստը դաստիարակություն է, բայց կա մանկավարժություն, որն զբաղվում է այդ պրոբլեմներով. արվեստը լեզու է և ինֆորմացիայի միջոց, բայց կան բնական լեզուներ և ինֆոր-

մարդուն ժամանակակից մասնավոր միջոցներ. արվեստը գործունեություն է, բայց աշխատանքը մարդու գործարար էության դրսևորման գլխավոր ձևն է, որը վերափոխում է աշխարհը՝ փոխարինելով չնչին փոխարինում արվեստի բազմաֆունկցիոնալության բազմաթիվ ասպեկտներին, կամ, ընդհակառակը, արվեստը չի փոխարինում մարդու գործունեության ձևերից ոչ մեկին, քանի որ յուրաքանչյուր գործունեության վերաստեղծում, մոդելավորում է առանձնահատուկ կերպով և այդ առանձնահատկության ըմբռնման բանալին արվեստի այն ֆունկցիաներում է, որոնք գործնականորեն ոչինչ չեն կրկնում, հանդիսանալով գեղարվեստական գործունեության եզակի արտոնությունը՝ արվեստի դաղափարական ու գիտանիստական ֆունկցիաների մեջ։

Դեռևս Հնում նկատվել է, որ արվեստը ստեղծագործում է համալրելով պատճառահետևություն։ Գեղագիտական այն ներգործության ու համալրի միջոցով, որ մարդն առանում է դեղարվեստական ստեղծագործության և արվեստի ընկալման պրոցեսում, իրականացվում է և՛ նրա դաստիարակչական աղդեցությունը, և՛ տեղեկացումը, և՛ իմացությունը, և՛ փոյթ հաղորդումը, և՛ աշխարհի վիճակի վերլուծությունը, կառուցում ու ներշնչող ներքործությունը։ Պրոբլեմների այդ ամբողջ դումարը հնազդուռնողին անմուռացիրներն հանդեցնում է մարդու բնույթի հարցին, որը և բնորոշում է արվեստի առանձնահատկություններ։

Կ. Մարքսն ու Ֆ. Էնգելսը դեռևս XIX դարում ուշադիր ուսումնասիրության էին ենթարկել մարդու բնությանը նրա գործնական էության տեսանկյունից։

Անհատի իրրև գործող անձի մեկնաբանություններ մարքսիստական ավանդույթի առանձնահատուկ դարգացրել Ա. Գրամշին, որն ընդգծել է, թե մարդն իր գործողությունների արդյունն է։ Պրոբլեմի նման ըմբռնումն ընկած էր ժամանակակից այն խորհրդանիշների հիմքում, թե անհատի կատարյալները բնորոշում են մարդկային գործունեության կատարյալների հիմնական տարրերը։

Բ. Գ. Անանևի առաջարկած մարդկային գործունեության կատարյալների սխեմայում կան երեք տարրեր՝ աշխատանք, իմացություն, շփում։ Մ. Ս. Կագանը լրացրեց այդ սխեման ևս մեկ տարրով՝ դնահատությամբ և մարդկային գործունեության մասին իր պատկերացումը ներկայացրեց արվեստի բնույթի վերլուծության նկատմամբ։ 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 ինքնաատեղծման մասին։ Այն կարված 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, դնահատող, հաղորդակցական և ճանաչողական գործունեություն։ Ինչպես անհատը իր էությամբ հասարակական կապերի միագումար է, այնպես էլ նրա հասարակական կապերը նրա էության ապատարրակայացումն 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 սուբյեկտի պրոբլեմները հետազոտելիս հենվել մարդկային գործունեության երկու տարբերից 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) «ինքնաշփումը» (ինքնահաղորդակցությունը)։

«Ինքնաշփումը» կարող է իրականացվել երկու պլանով. նախ՝ որպես բարդ պրոբլեմի ներքին քննարկումը, «ինչ»-ի և «ոնմա»-ի կշռադատումը, ներքին մենախոսությունը երկխոսության ձևով, որը ճշմարտությունը գտնելու նրուքիների 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 հոգեբանական 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։

«Դևպի դուրս և ոգեպի ներս» գործունեությունները փոխկապակցված են։ Գործելով աշխատանքի, իմացության, գնահատման և շփման պրոցեսում, մարդը ծավալում, հարստացնում և զարգացնում է իր էական ուժերը։ Միևս կողմից, ամեն մի ինքնագնահատում, ինքնամեծարում, ինքնաասեղծում և «ինքնաչփում» ոչ միայն անհատին ձևավորող ու կառուցող, այլև կյանքի մեջ մարդու գործարար ներխուժումը ձուլող պրոցես է։

Անհատի դաստիարակությունը երբեմն ընդունվում է որպես անհատի կողմից արտաքին ներգործության պասսիվ ընկալում։ Ընդ որում հաշվի չեն առնվում նրա ներքին դիրքորոշումների արգելափակոցները։ Պարզվի է, իհարկե, ազդել մարդու դիրքորոշումների, նպատակների և հիմքի վրա։ Մակայն նման աղդեցությունն ընթանում է ոչ թե մարդու ներքին կառույցների վրա ազդելու, այլ միայն նրա հետ փոխներգործության միջոցով։ Դաստիարակությունը միշտ նաև ինքնադաստիարակություն է, այսինքն՝ մի պրոցես, որը վերահսկվում ու սրբագործում է անհատի գիտակցությամբ ու կամքով, ոչ միայն դրսից եկող՝ այլև բուն անձի կողմից դեպի ներս ուղղվող պրոցես։ Միայն այդ մոմենտների հաշվի առնելով կարելի է հասկանալ գեղոիիստական ու գեղագիտական նախասկիզբներն այվնստում՝ որպես նրա անդամների ու պարտադիր էական փոխկիցներ։ Դրանք չի կարելի հակադրել, չընդունելով անձի ինքնարժեքն ու սուբյեկտի դերը մոդելավորող-ձևավորող նկարագրության մեջ ոչ միայն սուբյեկտի ազնվի դրսում, այլև դեպի սեփական անձի կառուցումն ուղղված գործունեության վրա։

Սրբ իր պատմական կոնկրետության այս կամ այն հանդամանքների պատճառով արվեստը, մոդելավորելով անհատին և ներգործելով նրան, կենսաստեղծում է նրա ինքնարժեքի վրա, դառնում է ինքն իր համար («Ալբերտը սրվեստի համար»), որն անձի փոխարեն ընդունում է նրա ինքնարժեքը, սակայն հաշվի չի առնում հասարակական կոպերի սիստեմում նրա ընդգրկվածության կարևորությունը։

Նույնքան էլ միակողմանի, հետևաբար նաև, անօրինաչափ է մարդուն դիտել միայն նրա կենսագործունեության մեջ, մոռանալով անձի ինքնարժեքայնության, 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 ակղբունքորեն կարող է կատարել մեկ ուրիշ մարդ։ Իսկ հաշվի առնելով մարդկային գործունեության երկու պլաններըՙ «դեպի դուրս» և «դեպի ներս», ստացվում է, որ յուրաքանչյուր մարդ անփոխարինելի է, անհատն 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» պահանջմունքների բավարարումըՙ բաղմապատկելով նրա ստեղծագործական ուժերը, նույնպես տալիս է սոցիալականորեն օգտակար արդյունք։

Արվեստը վերստեղծում է կյանքը նրա ամբողջականության մեջ, որպեսզի երկարացնի, ընդլայնի, խորացնի հասարակական մարդու ունայ 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 ներթործում է մարդու գիտակցության ու գործունեության ամբողջ կառուցվածքի վրա, փոխգործողության մեջ մտնելով նրա կենսական ու գեղարվեստական փորձի հետ։

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

ԱՐՎԵՍՏԸ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ՊՐԱԿՏԻԿԱՅԻ ԽՏԱՑՎԱԾ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅՈՒՆՆ Է, «ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՓՈՐՁԻ» ԸՆԴՀԱՆՐԱՑՈՒՄԸ

Կ. Մարքսը «Ֆոյերբախի մասին թեզիսներում» մտածողությունը կապի մեջ դրեց հասարակական պրակտիկայի հետ։ Այդ մեծ հայտնագործությունը գիտության ու հասարակության զարգացման ընթացքում ձեռք է բերում նորանոր կողմեր։ Այն առանձնապես հրատապ է հնչում մեր ժամանակում կենտրոնական քարտրագուլն ներվային գործունեության հոգեբանության ու ֆիզիոլոգիայի բնագավառում մի շարք խոշոր հայտնագործություններիի 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։

Մակաչն 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 տավնատան գիտնականները (է. Ս. Վիգոտսկին, Ս. Լ. Ռուբինշտեյնը, Ա. Ն. Լեոնտևը և ուրիշներ) գնում են դեպի մտածողական և գեղարվեստատեսողական պրոցեսների բնույթի բնաբուխումը։

այն ժամանակ, քանի դեռ չի ստեղծվում առարկային 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 սրվելուց նույնպես մարդու հոգեկանի մեջ տևանք է գլխավորապես միայն աշխարհն արտացոլող հայելին է. Ստեղնի, Հ. Թիլդինի, Ջ. Դիկինսի մոտ հերոսը տևանում է առարկան կամ տևանում է մյուս մարդուն և նրանց առիթով արտահայտում իր նկատառումները։ Մարդը միշտ հավասար է եղել իրեն։ Բայց արդեն է. Ն. Տոլստոյն սկսեց մարդկանց նկարագրել շարժման մեջ, պրոցեսում։ Նրանց ներքին աշխարհը հոսում է, մերթ ծանծաղում է, մերթ խորանում։ Առաջադիմյի դաշտում պատկած Անդրեյ Բալկոնսկին 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 ներթաշխում է նրա նախորդ ամբողջ կենսափորձը։ Այլ կերպ ասած, մեզ առջև է մարդու հոգեկան կերտվածքի շարժման ուսյալ պատկերը, նրա հոգու դիալեկտիկան։

XIX դ. ռեալիզմը ցույց տվեց, որ մարդու էքզիստենցիալությունը ձևավորվում է հասարակական արտակրկյալ պրոցեսում, նրա հոգեկան կերտվածքը նկրծում է իր մեջ ամբողջ կենսափորձը։ Եվ այն փոփոխվում է Բալկոնսկին տարբեր է վերի տարիներ չէ՞որում։ Եվ ոչ թե արդրապես շրիում է աշխարհի հետ, դա փոխհարաբերում է Հերոսն ուրում է աշխարհի վրա, և աշխարհը նկրդրծում է հերոսի վրա։ Գիտակցությունն արտացոլում ու կերտում է աշխարհը, և աշխարհը վերափոխում է այդ դիտակցությունը։

Քրանսիացի հոգեբան Ա. Վիեռոնը նորածնին անվանել է *«մարդու բնկնածուն»*։ Նա մարդկային *«ես»*-ի լիարժեք ևերպայացիչ է դառնում միայն այն ժամանակ, երբ յուրացնում է սոցիալ-պատմական փորձի որոշ մինիմում։ Դրանում նրան օգնում է մտավորական գործունեությունը։

Մարդու մտածողությունը վերում է երեք խնդիր. 1) սոցիալ-պատմական փորձի ընդհանրատական ամբռառումը, համակենտրոնացումը, սիստեմատիզացումը 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։

Աշխատելի և մարդու հասարակական պահանջմունքների բազմազանությունը կյանքի է կոչում հասարակական գիտակցության ձևերի բազմազանություն։ Արվեստը նրանց է հենվում նրա համար, որպեսզի լուծի աշխարհի յուրացման ու վերափոխման ուղղությամբ հասարակական պրակտիկայի յուրահատուկ խնդիրները։ Գեղարվեստական մտածողության յուրահատկությունն և արվեստի առանձնահատկությունները 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 սուբյեկտը։ Բայց միաժամանակ նա նրա օբյեկտն է, որպես այս կամ այն սոցիալական կառուցվածքի տարր։

Լինելով միաժամանակ գործունեության և՛ օբյեկտը, և՛ սուբյեկտը, 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՛ դիտնականը՝ ամեն ոք, ով աշխարհը յուրացնում է որպես անհատ և ձևավորում է այն դեղեցկության օրենքներով։

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

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

Լարաանի վրա իր նկարչության պրոցեսում արվեստը ձևավորում է այն և ձևավորվում նրա հակադրած աղդեցությամբ։ «Արվեստ-լուրացնող (հանդիսատես, ընթերցող, ունկնդիր)»՝ դա հակադրված կապի համակարգ է։ «Արվեստի առարկան,— դրում է Կ. Մարքսը,— ստեղծում է մի հասարակություն, որ հասկանում է արվեստը և ընդունակ է հաճույք ստանալ դեղեցկությունից։ Նույնը տեղի է ունենում ամեն մի այլ ար-

դյունքի հետ։ Այդ պատճառով արտադրության ստեղծում է ոչ միայն սուբյեկտի համար առարկա, այլև առարկայի համար սուբյեկտ։

Արվեստն իր լաբարանը ներքաշում է գաղափարներ մշակելու և ստիպում է ընթերցողին, դիտողին, ունկնդրին յուրացնել գեղարվեստական գաղափարները անհատական ձևով։ Եվ այստեղից բխում է գեղարվեստական գաղափարների անփոփոխակ բազմաբանականությունը. միևնույն գեղարվեստական գաղափարը տարբեր մարդկանց մեջ բևեռում է տարբեր ձևով։ Գիտության մեջ միայն գաղափարների յուրացման մակարդակն է տարբեր, իսկ արվեստում տարբեր են յուրացման ԲՈ՛ մակարդակը, ԲՈ՛ բովանդակությունը. մարդը պրակտիկում է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ամփոփված սոցիալ-պատմական փորձն իր անհատականի վրա. դրա հետևանքով առաջ է գալիս նրա անձնական վերաբերմունքն իրականության և բազմազգած ոլորտներին նկատմամբ։

Արվեստում արատահայտվում է ոչ միայն արվեստագետի անձը։ Արվեստագետը ստեղծագործության մեջ արտացոլելով մարդկանց գանգվածների համար անհրաժեշտը, կարևորը, հետաքրքրը, նրան տալիս է անհատական ձև, այդպիսի բազմահայտում աշխարհն իր միջոցով։ Դրանով իսկ արվեստագետն ստիպում է հասարակությանը յուրացնելու իր կենսափորձը, որը հարստացած է մյուս մարդկանց փորձի իմացությամբ, որպես նրա սեփականը։

Գերասանն, օրինակ, կյանքը կարող է արտահայտել միայն իր միջոցով, միայն իր մարմնի, իր ձայնի, իր առողջության միջոցով, նա յուրացնում է հազարավոր մարդկանց հարաբերությունների փորձը և հաղորդում այն, վերամարմնավորվելով գործող անձի մեջ։ Մակբեթ միշտ այդ վերամարմնավորված դերասանը մնում է Կաշալով կամ Մոսկվին, այսինքն՝ նա փորձնա հասարակական փորձն անցկացնում է իր «ես»ի պրիզմայով։ Բեև արվեստագետը պետք է արտահայտի մյուս մարդկանց փորձն անձնական ձևով, նա պետք է այդ բազմազան փորձը դարձնի իրենը։ Արվեստագետը կարծես պետք է ապրի հազարավոր կյանքեր, դրանք ներծծի իր մեջ, իր ստեղծագործության մեջ։

Ճիշտ չէ կարծել, թե գեղարվեստական մեթոդը միայն կոնկրետ է, իսկ տեսականը՝ միայն վերացական։ Գիտական միտքը կոնկրետ-համընդհանուր է, այն ճշմարտությունն ընկալող վերացարկում է, որը միշտ կոնկրետ է։ Տեսական բնորոշումներն ոտնձգում են այն կողմը, որով մեր գիտակցությունն ընկալում է նրբերի կոնկրետությունը։ Գեղար-

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

վնասական կերպարը ոչ միայն տիրապետում է ներկայացման կոնկրետության բոլոր գծերին, այլև իր մեջ բովանդակում է մտածողական գործունեության արդյունքները վերաոաված 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 ձևով, եղանակ, որը տարբերվում է այդ աշխարհի գեղարվեստական, կրոնական, գործնականորեն հոգևոր յուրացումից»[1]։ Գեղարվեստական մտածողության համար յուրահատուկ է պատկերավորությունը, որովհետև պատկերից դուրս բնությանը ազդելու ոչ կոնկրետության զուգակցումն անհատական ձևի հետ անհնարին է։

Բարձրացուն, սոցիալական հույզերը հարաբերությունների սոցիալ-պատմական փորձի արտահայտության, ամփոփման և գնահատման ձև են։ Գեղարվեստական պատկերը պատմականորեն հարմարեցված է նման փորձի ամրապնդման ու արտահայտման համար։ Մարդկային հոգեկան կերտվածքը տալիս է գնահատականներ. 1) ըստ նշանակության, որոնք արձանագրվում են հասկացություններում, գաղափարներում, մտահանգումներում (դիտության որոշը), 2) անձնական իմաստներով (արտահայտվում են անձնական զգացմունքներում)։ Ըստ որում հարկավոր է տարբերել առօրեական և գեղարվեստական զգացումները, որոնք հարաբերությունների փորձի խոր ըմբռնման, իմաստավորման արդյունք են (արվեստի դերը)։

Արվեստը բերում է ոչ թե առօրեական, այլ գեղարվեստական հույզեր։ Առօրեական հույզերում միահյուսվում են կենսաբանական ու սոցիալական փորձը. գեղարվեստական հույզերը սոցիալական են։ Սրանց նրանցում առկա են կենսաբանական հույզեր, սակայն միայն որպես ֆոն կամ տարր։ Առօրեական հույզերում մեծ դեր են խաղում շատ արագը, պատահականը. գեղարվեստական հույզերն հատկապես 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 «ռևս-

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

լացի հուզմունք. դրանք սոցիալապես արժեքավոր հուզմունքներ են, դրանց վերապրումը գեղագիտական հաճույք է պատճառում։

Առօրեական հուզմունքը կարող են գոյություն ունենալ մեկուսի՝ որպես շատ արագ տրված ապրում. գեղարվեստական հուզմունքը գոյություն ունեն միայն գեղարվեստական համակարգում։ Եվ նրանք, ովքեր չեն յուրացրել այդ համակարգը, ոչինչ չեն կարող վերապրել արվեստի հետ հանդիպելիս։ Գեղարվեստական հուզմունքը հարաբերություններից 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 նախասկիզբն առկա է և գեղարվեստական մտածողության մեջ՝ երբեմն թաքուն, իսկ երբեմն էլ նաև բացահայտ կերպով (օրինակ, գրականության մեջ, որտեղ օգտվում են բառից)։ Այդ պատճառով էլ գեղարվեստական ստեղծագործության գաղափարական բովանդակությունը կառուցվածքով շատ բարդ է։ Որպեսզի գեղարվեստական պատկերացումները դառնան լարանի 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 հետու) պրոբլեմի լուծումը՝ արվեստը փոփոխում է եղանակի փոփոխությունների ներգործությամբ և կախված է ժողովրդի ազգային բնավորությունից։ Հեգելի

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

Արվեստի կապը հասարակության կյանքի պայմանների հետ ընդգծել են ռուս հնչափոխական 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 բնորոշում հասարակական գործոնների միագումարից որպես սկզբնապատճառ առանձնացրին արտադրության եղանակը։

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

Թեև 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 ունակ 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 հայտնվեց Շեքսպիրը, այնտեղ տնտեսական ծաղկում չէր նկատվում, իսկ XIX դ. Ռուսաստանում արվեստն ու փիլիսոփայությունը բարձր զարգացման հասան, ընդ որում 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 անարտությունը, 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, տարիկա, մշակող, բովանդակություն, դարգացման 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 աշ-

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

խարիսի արվեստում, այն ժողովուրդների ստեղծագործության մեջ, որոնք հասարակական զարգացման ստորին աստիճանում են գտնվում։ Այսպես, ավստրալիացիների որսորդական պարն արտահայտվում էր կենդուրուի ու էմուի շարժումներն ընդօրինակելով. Կամչատկայի բնակիչների պարը պատճենում էր արջի շարժումները, իսկ Նոր Կալեդոնիայի բնակիչների ռազմական պարը վերարտադրում էր ճակատամարտի տեսարանները, ուղեկցվելով հետևյալ երկխոսությամբ։

— Գրո՞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 ոգեներգությունը։

ԱՆՀԱՏԱԿԱՆԸ, ԴԱՍԱԿԱՐԳԱՅԻՆԸ, ԱԶԳԱՅԻՆԸ, ԻՆՏԵՐՆԱՑԻՈՆԱԼԸ ԵՎ ՀԱՄԱՄԱՐԴԿԱՅԻՆԸ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Մարդկության հնագույն պատմությունն անդասակարգ հասարակության պատմությունն է։ Հասարակության դասակարգային բաժանումը

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 խնդիրացյալ կալվածատեր էր», 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։ Գոեհիկ 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 դրանց 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 ուշադրություն 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 épigraphը: Ինարբանում ֆորիստիկ ձևով անձը զուգադրվում է մարդկության հետ, հաստատվում է նզակիի ու համընդհանուրի դիալեկտիկական կապը: Ջաշիզմի 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 Դաղստանը» վիպակում: Հեղինակը վերապատմում է այն խրատը, որ նա ստացել է իր հորից՝ ավարական ժողովրդական բանաստեղծ Համզաթ Ցադասից: «Քո ոճը, քո շարժուձևը, այսինքն՝

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 չլիներ Ավարիան ու ավարական ժողովուրդը»[1]:

Բայց ամբողջ սրտով իր ժողովրդին նվիրված բանաստեղծը չի փակվում ազգային շրջանակներում, այլ ամեն ժամանակ ուղիներ է հարթում դեպի 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 ինման 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 նպակիի, 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 օրենքներով, արվեստագետը դրանք անխուսափելիորեն գնահատում է մարդկության համար նշանակության տեսակետից: Ստացվում է այնպես, որ համամարդկային նախասկիզբն ընկած է գեղարվեստական ստեղծագործության հիմքում, որն այսպիսով, ունի իմաննետ հումանիստական բնույթ 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:

մնում՝ 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 բանկարժեք, անկրկնելի համամշակութային գեղարվեստական ինֆորմացիա ու հարաբերությունների փորձ։ Բայց նա այնքանով ավելի համամշակութային 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 ավել 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 կոմնակի աշխարհ, բայց նրա վրա նայում է իր ազգային տարերքի աչքերով, ամբողջ ժողովրդի աչքերով, նրը 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 անկոտրում ֆորմուլները, որոնք տարրերում 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 հոգևոր 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 զարգացումներից ամենաստորն 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 այլ մասի հանդեպ տածած շարունչյունից, 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 արվեստների գեղարվեստական փոխազդեցությունը, տարբեր ժողովուրդների գեղարվեստական շփումը իրենց հիմքում ունեն նրանց փոխադարձ հարգանքը և փոխադարձ մշակութային շահը. «...Ստելությունն ուրիշ ժողովուրդների հանդեպ (շովինիզմը) վաղ թե ուշ կանցնի նաև իր ժողովրդի մի մասի վրա՝ թեկուզ նրանց վրա, ովքեր նացիոնալիզմը չեն ընդունում։ Սիա մարդու մեջ գերակշռում է օտար մշակույթների ընկալման ընդհանուր տրամադրվածությունը, ապա այն ոչնիուսափելիորեն 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 գաղափարախոսության օրնությամբ։ Բայց մեծ ժողովուրդը, մեծ մշակույթով, իր ազգային ավանդույթներով ժողովուրդը, պարտավոր է լինել բարի, համակրանք 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 հերինակի գեղարվեստական մտածողության յուրահատկության մեջ։ Այսօր է արվեստի յուրօրինակության բացահայտման բանալին։ Յուրահատուկ մտածողության ազգային տարբեր կառուցվածքներում գաղափարների, գույների, երանգների հերթափոխության հուզական ալգորիթմները տարբեր են։

Ահա Մ. Սարյանի «Հայաստանը» նկարը։ Այն ամբողջովին հագեցված է հարավային վառ արեով։ Երկինքը շիկացած սպիտակին է տալիս, և նրա շողքերը փայլում են բարձր լեռների ձյունապատ կատարներին, լույսով ու սառիով լցնում են գետին, կրկնելով ծառերի ուրվագծերը։ Մարդկանց ծաղկավոր հագուստները ասղում 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 տոհմականորեն գեղեցիկ և գաժանորեն-հանդիսավոր կնիքն է դնում նրանց դեմքին: Միայն հարավային կիզիչ արևով շիկացած ու տոթակնեղ 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 հրճվասարդ ժողովրդի ծաղկումը, կյանքի զենիթին 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 միասնական հասարակական օրենքներով: Այն անկրկնելի է, քանի որ ընդհանուր օրենքներն իրենց անհատականացնում-յուրահատուկ 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 ծառայ 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 ստեղծագործություններում բնդհանուր նշանակալից պրոբլեմների դրվածքը, երրորդ՝ համամարդկային սկզբունքների 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 քննության 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 «ռամկականության»: 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, մորթավոր 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 իրեն ժողովրդական մեծ դաղափարի ներկայացուցիչ...»[2]: Այդպես, Պ. Բրեգել 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 կոմունակի 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,

---

[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.

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 «ննջասարսափը» (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. Ռուսոն իր ժամանակին նկատել է. «...ամեն մի լեզու, որը հասկանալի չէ ժողովրդի ժողովին, սարսուկների լեզու է»[1]։

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

[1] Руссо Ж. Ж. Избранные сочинения, В 3-х т. М., 1961, т. 1, 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 մատչելիություն, մասսայականություն։ Սակայն շահագործողական հասարակության պայմաններում ժողովուրդը զրկված է մշակույթի ու արվեստի բարձր նվաճումներին ազատ շփվելու հնարավորությունից։ Վ. Ի. Լենինն արվեստի ու ժողովրդի միջև ձեղքվածքը հաղթահարելու ուղին տեսնում էր հասարակության հեղափոխական վերակառուցման մեջ։ «Տոլստոյ-արվեստագետն աննշան փոքրամասնության 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 գարգացման առաջնակարգ 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 պրոցեսի՝ 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

---

1 Վ. Ի. Լենին, Երկ, հ. 20, էջ 22։

դառնում և առաջարկում է հասարակացրած, գեհիկ էրզաց-երկեր: Այդ երկու միտումներին (էլիտար ու կնճռ 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 ճշմարտացիությունը, 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 հասարակության մեջ հատուկ կուսակցության ու ժողովրդի միասնությունը սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի կուսակցականության ու ժողովրդայնության միասնության կենսական հիմքն է:

2

ԱՐՎԵՍՏԻ ԲԱԶՄԱՖՈՒՆԿՑԻՈՆԱԼՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ-ՎԵՐԱՓՈԽՈՂ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ

(արվեստը որպես գործունեություն)

Արվեստի գործնական վերափոխիչ նախասկիզբը դրսևորվում է այն բանում, որ՝ 1) գեղարվեստական ստեղծագործությունը գաղափարագեղագիտական 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 իրականության քաղված, տպավորությունների, փաստերի, երևակայության որոշակի վերափոխություն է։ Հեղինակը կենսական նյութը վերափոխում է պատկերների, կառուցվածքով նոր ռեալություն՝ գեղարվեստական աշխարհը. 4) դարձյալ արվեստագետի գործունեության մի ուրույն՝ այն շինանյութի մշակումը, որից կերտվում է կերպարը։ Քանդակի, նկարի, պոեմի, սիմֆոնիայի ստեղծումը միշտ մարմարի, ներկի, 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։

Իլյանդական ստրկացված ժողովուրդն իր պատմության ոչ հերոսական ժամանակներում ստեղծեց սագաներ, որոնցում ապրում ու գործում էին ազատասեր, 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 հնարավի 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։

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

Լ. Ն. Տոլստոյի վեպերը ծնեցին սոցիալականներին։ Իսկ «երբ պատկերացումը XVII դարի ֆրանսիական դրողների կողմից Ֆրանսիայում ներգործեց այդ զգացմունքի կերտվածքի վրա, ճիշտ այնպես, ինչ-

պես 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 նրիտասարդության հոգեբանության վրա բացասական ազդեցություն ունեցավ Ս. Եսենինի քանաստեղծությունը, որը հանրադամարի էր բերում նրա կյանքն ու հաստատում.

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

Այդ կնոջ դաղափարը հերքել կարելի էր միայն հակաֆորմուլով, ինչ այդ էլ արեց Վ. Մայակովսկին, դրելով.

Այս կյանքում
Դժվար չէ
մեռնել։
Կյանքը կառուցելն է
Դժվարին ավելի
դժվարը։

Արվեստի հասարակական-վերափոխիչ դերի մարքսիստական բռնամանը 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 ռեալությունից փոխադրել գեղագիտական հաճույքի աշխարհը։

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

Բուրժուական գեղագիտության մեջ այդ սրոբլեմի 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 սրոբլեմը 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 մոտծելու ընդունակությունից, քանի որ նրա փոխարեն այդ անում են ուրիշները, չի կարողանում շատ խոսել, քանի որ դա վտանգավոր է: Հետևաբար մարդու սոցիալական պասսիվությունն է, միօրինակարգումը, ապահոմանիզացիան: 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 կոչից գեղագիտական այն զգացումը, որը հանգեց 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 **ռեալուրեն-գործուն** բնույթ: Արվեստի կողմից առաջքաշված մարդու և աշխարհի ներդաշնակության, անհատի ներքին հոգևոր ներդաշնակության իդեալները մարդկանց ակտիվության սոցիալականորեն նպատակասլաց արթնացման միջոց են: Մարդու մեջ արթնացնելով անյամիկ 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 գիտակցու-

[1] Dufrenne M. Esthétique et philosophie. 1967, p. 168.

[2] Նույն տեղը, էջ 193:

թյան 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։

ՃԱՆԱՉՈՂԱԿԱՆ-ԷՎՐԻՍՏԻԿ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ
(արվեստը որպես գիտելիք և լուսավորություն)

Իդեալիստական գեղագիտությունը միշտ հանդես է եկել արվեստի նկատմամբ որոշ իմաստով որպես խորթ մայրը։ Գեռևս 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 հարաստությունը, տալիս էր ստվերի ստվերը։ Այսպես, արդեն փիլիսոփայական մտածողության արշալույսին իդեալիզմն անվստահություն էր հայտնում արվեստի ճանաչողական հնարավորությունների նկատմամբ։ Հնդեի համար արվեստը ճշմարտության ճանապարհին ձևն էր, որը վերջիվերջո 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 այդ 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 հեղուկի գոյության օրենքը։ Բայց երևույթն 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 առարկայորեն-զգայական աշխարհի այդ ամբողջ հարստությունն ընթռնում, յուրացնում է արվեստը: Նա մեզ ցուցադրում է աշխարհն իր գեղագիտական բազմազանությամբ: Գիտական մտածողությունն իր կոնկրետ-զգայական բնույթի շնորհիվ բացահայտում է նորը արդեն հայտնի իրերում: Արվեստում նրա պատկերումը որոշ իմաստով նրա հայտնագործումն է: Արվեստը կարող է աշխարհում հայտնաբերել մինչև այժմ անհայտ պրոցեսներ (օրինակ, «հոգու դիալեկտիկային» հայտնաբերումը Լ. Ն. Տոլստոյի կողմից), ինչպես նաև առօրեականի, սովորականի մեջ՝ անսովորը: Արվեստագետն իրերին վերադարձնում է նախասառնզ հրապույրը: Արվեստը սրում է մեր զգացմունքները, սովորեցնում է մեզ մարդկայնորեն ընկալել աշխարհը: Նա կարծես բազարակրկնության արիզման է դառնում մարդու աչքի ու բնության միջև:

Օսկար Ուայլդը պնդում էր, որ Ու. Տյորների գեղանկարչությունը առեղծից Լոնդոնի մառախուղներն է: Այդ պարադոքս-աֆորիզմում ամփոփված է արվեստի գործունյա էության գաղափարը: Այն ձևավորում է մարդկային զգայականությունը, աշխարհի տեսանելիությունը, առեղծում 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: Առեղծագործության այն տեսակներում, որոնցում առաջատար դեր է խաղում գործունյա նախասկիզբը, ավելի է զարգացած առասիայաշխական 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 ճարտարապետության, մի շարք անհարմարություններ է առեղծել շենքի ներսում, ստիպել է այնտեղ մտցնել անօգտակար, ոչ ֆունկցիոնալ կառուցվածքներ՝ աստղի ճառագայթներ. ընդ որում շենքի (աստ-

դի) պատկերավորման լուծումը կարելի է ընկալել միայն ուղղաձիգից (պլանը վերևից), որը հարցականի տակ է դնում այդ կառույցի բուն պատմա-ճարտարապետական լուծումը: Նույնքան էլ չի արդարացվել Լոտսակովի անվան ակումբի շենքին ճարտարապետական արտահայտչական պատկեր տալու փորձը (ճարտարապետ՝ Կ. Ս. Մելնիկով): Գրականությունը, կինոն և բեմական արվեստն ի վիճակի են լուծելու երկու խնդիրն էլ՝ պատկերավորման ու արտահայտչական: Օֆելյան հրդում է.

Գառնած էր դագաղում անծանկ դեմքով,
Անծանկ ու բաց դեմքով...

Առաջին տողն առնչում է տեսողական պատկեր: Երկրորդը ոչինչ չի ավելացնում պատկերավորման լուծմանը: Պատկերավորության տեսանկյունից անիմաստ է «անծանկ դեմքով» բառերից հետո ասել «բաց դեմքով»: Բայց այդ բառերն օգտագործվում են որպես արտահայտչական միջոց, սրելով, ընդգծելով գեղարվեստական 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. Չեռնիշևսկի), որն ընթերցում են անգամ նրանք, ովքեր այլ դասագրքեր չեն սիրում: Արվեստում բովանդակվող ճանաչողական ինֆորմացիան վիթխարի է: Այն էականորեն լրացնում է մեր գիտելիքները աշխարհի մասին: Մեր անձնական կենսափորձը միացնելով մյուս մարդկանց փորձին, արվեստը ծառայում է նաև աշխարհի ճանաչման միջոց ու անձի ինքնաճանաչման եղանակ:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ-ԿՈՆՑԵՊՏՈՒԱԼ ՅՈՒՆԿՑԻԱՆ
(արվեստը որպես աշխարհի վիճակի վերլուծություն)

Սխալ է արվեստի առնչագործությունը դիտել որպես այս կամ այն փիլիսոփայական և քաղաքական գաղափարների մի տեսակ պատկերազարդում: Արվեստագետն իր առնչագործության մեջ անպայման բեկում է սեփական դիտարկումները և կյանքի վերաբերյալ խորհրդածությունները, առնչելով գեղարվեստական ամբողջական կոնցեպցիա:

Նրանք, ովքեր համաստեղացնում են, թե արվեստը փիլիսոփայության ձևով բերած ճշմարտությունների պարզ վերածումն է պատկերների, իրականում հանդես են գալիս որպես իդեալիստական գեղագիտու-

քյան 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 գիտելիքի 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 գիտակցման։ Մեծ արվեստագետին հետաքրքրում է ոչ միայն իր հերոսների ճակատագիրը, այլև մարդկության ճակատագիրը, նա մտածում է պատմության, դարաշրջանի մասշտաբներով, նրանց հետ չ միացնում, հարաբերակցում իր ստեղծագործության ամբողջ բովանդակությունը։

Կեցության գաղտնիքները լուծելին Սոֆոկլեան ու Եվրիպիդեսը։ Դանթեն «Աստվածային կատակերգությունում» ստեղծեց Տիեզերքի ամբողջական մոդելը։ Աշխարհի վիճակը միասնական կոնցեպցիայով ընդգրկեց Շեքսպիրը։ Վոլտերը զարգացրեց փիլիսոփայական նովելի ժանրը։ Լեսինգը, հետազոտելով անձին ու հասարակությանը, գրեց ինտելեկտուալ փորձեր, որոնց մեջ ներգրավեց իր պինդների գործող անձանց։ Նա հաստատեց, որ մտածող արվեստագետը կրկնապատկում է իր աշխատության արժեքը։ Գյոթեն «Ճաուստում» տվեց մարդու և մարդկության խոր կոնցեպցիան։ Իսկ ինչպես են արտահայտում իրենց դարաշրջանի էությունը Բեթհովենին, Վաշնելի, Չայկովսկու, Տոստոևսկու այնքա՜ն խորիմաստ երաժշտությունը, Էյզենշտեյնի կինեմատոգրաֆիան, Լև Կորյուգինի ճարտարապետությունը։

Ցանկացած դեպի փիլիսոփայականությունը, ամբողջությամբ վերցրած աշխարհի մասին խորհրդածությունները վառ կերպով արտահայտվեց ռուսական դասական գրականության մեջ։ Մարդկության մասին մտածողությունը տառացիորեն սկսվում է նրա ազատամտությամբ նշված առաջին ստեղծագործության առաջին տողերից։ Ա. Մ. Կուտուզովին

---

[1] Гегель. Эстетика. В 4-х т., М., 1969, т. 2, с. 240.

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 տերկությունից ռուսական գյուղացիության ազատագրման կոնկրետ-պատմական ազգային գաղափարը Ա. Ն. Ռադիշչևն արտահայտել է համամարդկային իդեալներին նրա համապատասխանությամբ: Ռուս գյուղացու ազքատությունը, թշվառությունը, «մարդկային բնույթին ամենաատելի ինքնակալությունը», հոգու տերկությունը՝ այդ ամենը «Ճանապարհորդության» հեղինակի համար համաշխարհային պրոբլեմներ են, մարդկության համընդհանուր անբարեկեցության մասնավոր դրսևորումներ:

Պ. Յա. Չաադաևը մտոմի կապում էր Ռուսաստանն ու աշխարհը: Առաջին «Փիլիսոփայական նամակում» (1829) նա գրում 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 վեպերում պատասխաններ էր որոնում մարդու բնույթի ու մարդկության էության վերաբերյալ հարցին: Կեցության ամենադրամատիկական պրոբլեմներով գիտության այդ մշտական հափշտակվածությունը 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 քազմիցս Ռուսաստանի բախտը միացրել է աշխարհի բախտին, մշակել է մտածող արվեստագետի տիպ՝ համաշխարհային հողսերով, համամարդկային պրոբլեմատիկայով:

Ավետովյան «Գրենադային» լիրիկական հերոսը լավ է արտահայտել մեր հեղափոխությանը հատուկ համամարդկային երջանկության որոնումների ոգին.

---

[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 առնս բոզի,
Գնացի կռվելու,
Որ Գրիգորյում հոգը
Գյուղացուն տրվի։

Միտումը դնալի փիլիսոփայականություն 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 համաձարակով» և «բանականության անջատելու փորձով»։ Հակաինտելեկտուալիզմի պահը դարձավ նրա դաշտափարախոսական իամարտիկ ձեր՝ Ֆաշիզմը, որը հռչակեց՝ «ինտելեկտուալությունը վտանգավոր է», «խելքը վտանգ է բնավորության ձևավորման համար»։

Չնայած հակաինտելեկտուալիզմի գաղափարների ու դեշտրմնատական պրակտիկայի (պոպ-արտ) տարածմանը, շատ երկրների արդի առաջադիմական արվեստը ներքուստ հակվում է դնալի փիլիսոփայականության։

Հնդիլը կանխագուշակում էր արվեստի կործանումը։ Սակայն նա ավելի կենսունակ դուրս եկավ, քան այդ պատկերանում էր Հնդիլին։ Արվեստը մարդ ձնշման տակ չի շարունակ։ Բայց միտումը դնալի նրա ինտելեկտուալականացումը ունալ է։ Եվ միանշանակ օրինաչափ է որևէ հերակտության բերել անցյալի դրսի ու մարքսիստ քննադատ Ջ. Լինդսեյի խոսքերը. XX դ. ռևալիստական արվեստին բնորոշ է մարդ դերի աճը գեղարվեստական պատկերի բնորհանուր հաշվեկշռում։

ԿՈՒԱՀՄԱՆ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ
(«կատաղի ընտանիքը», կամ արվեստը որպես հախուռն շարժում)

Կաամնդրան Տոլյայի կործանումը գուշակել էր քաղաքի ծագման ու հզորության օրերին։ Գրականության մեջ միշտ ապրել է «կատաղի նախանձիքը»՝ գալիքը կանխելու ընդունակության։

Մարդու ինտելեկտուալ գործունեության ուշադրության արժանի ձևերից մեկը «խոչընդոտ է» «ինֆորմացիայի իզմանս» վրայով, ժամանակա-

[1] Светлов М. Избранные произведения. В 2-х т. М., 1965, т. 1, с. 37.

կից և անգամ գալիք երևույթների բացահայտումը էլեկտրաի նների ակնհրև անլրիվությամբ հանդերձ։ Հյումի ժամանակներ ասավել է մի կարծիք, թե մարդու մտածողությունը ինդուկտիվ ։ ված է տրամաբանական եղրակացություններ կրկնվող երևույ թների դիտողական հիման վրա։ Դրա հետ միասին ստացվել են նաև դիալոգիական ու հոդեբանական ավյալներ, որոնք նշում են մտածողության բնիչքաձև բնույթը, մտածողություն, որն ընդունակ է եղրակացություններ 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 էության ու օրինաչափությունը, իսկ արվեստը՝ աշխարհն, մյուս մարդկանց, ինքն իր հետ մարդկային հարաբերության էությունը։ Որպեսզի կարողանա է եղրակացնել ապագայի մասին, ապա արվեստագետը կարող է այն դեպարվեստորեն պատկերացնել իհարկե, ոևաչ պրոցեսում կանխատեսման այդ երկու ուղիները էլ միահյուսվում են և փոխադարձաբար լրացնում միմյանց։

Գոյության ունի այսպես կոչված անմիջական, ներզգայական գիտելիքը, որն իրենից ներկայացնում է ճշմարտության ուղղակի ներսում, այսինքն՝ փորձի՝ ապացուցման վրա չհենվող օբյեկտիվ կապի ներսում։ Մտածողության զարգացումը թույլ է տալիս արդ ճշմարտություններ ստանալ որպես ինքնահենվող։ Դրանց թվին կարելի է դասել նաև արվեստագետի կողմից ավելի կամ պակաս պարզությամբ ու հետևողականությամբ կռահված ապագայի պատկերները։ Դրա վրա են հիմնված արվեստի ֆանտաստիկական, ուտոպիական, սոցիալ-դուշակողական նաև առեղծվածությունները։

Գրականությունը հաճախ կռահել է ապագան։ Առաջին աստղանավից շատ առաջ «Նաուտիլուսը» ջրի տակով 80 հազար լի անցավ մյուլ Վեռնի վեպում։ Նախքան իրականության մեջ սինքրոտրոնի կամ լազերի ճառագայթների գործողության իրականացումը, շատ լավ իրականացվեցին «Բեդամիից լուսնի վրայի», «Աելիտայի» և «Ինժեներ Գարինի հիպերբոլոիդի» էջերում։ Ֆանտաստիկայում, ուտոպիաներում ու հակաուտոպիաներում ապրում էր վաղանցրայի ոգին։ Նրանք նախագծեցին 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 «նախագուշացման» ֆանտաստիկա, որը մարդկանց մեջ արթնացնում է լարվածություն ու ակտիվություն հասարակական զարգացման այս կամ այն տենդենցի վերաբերյալ։ Հաճախ այդ կռահումները չի են ոգին ամայացնող անհուսալիությամբ։ Դրա բնորոշ օրինակներից մեկի՝ Ֆ. Կաֆկայի «Պրոցես» վեպի համար հատկանշական է որամաբանության շեշտակի տեզաշարժումը, 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 նրանով։ Գրողի կարծիքով, աշխարհը դատապարտված է, որովհետև նա հակամարդկային է, իսկ անհատը չի կարող հակամարտել կյանքի մետաֆիզիկական չարի դեմ։ Անհուսալիություն, հուսահատություն, անձի խորտակման և աշխարհի անհիմնության 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։

Սիե 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-

նիկական 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 ձգված գերմանական մտավորականության ամբողջ սերնդի հուսահատության տնքոցը։ Հակառակ Լևերկյունի պատմական հռոմանսության, Թ. Մաննը պնդում է, որ անհատը, ժողովուրդը, մարդկությունը մնում են, որքան էլ ծանր լինեն նրանց պատմական փորձությունները, մարդկության աղատության ու երջանկության անկասելի են ինչպես ճակատագիր, և դա հիմք է ծառայում արվեստի իսկական վերածնության համար։ Թ. Մաննի վեպը լի է խորաթափանց կռահումներով։ «Միծաղելի չէ՞ արդյոք, որ որոշ ժամանակ երաժշտությունն իրեն համարում էր փրկության, աղատագրության միջոց, այն դնդքում, երբ նա, ինչպես նաև ամբողջ արվեստը, ինքն է կարիք զգում ազատվելու վերամբարձ հերձվածողությունից... դնմատոեմ «կրթված հասարակության սերուցքի» հետ մնալուց, այսինքն՝ այն հասարակության, որը շատով չի լինելու, որն, ըստ էության, արդեն չկա, այնպես որ մոտ ապագայում արվեստը կհայտնվի լիակատար մեկուսացման մեջ, միայնակ մահվան դատապարտված, եթե նա դուրս չգա, շմոռնա «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 ապաստավորումու վրա... Եվ արդեն ոչ ոքի չի զարմացնի առանց տատապանքի, հոգնած առողջ, ոչ պաթետիկ, անթախիծ-ցյուրահավատ, մարդկության հետ նզբայրացած արվեստը»[1]։

Ապագայի կանխատեսումը հնչում է Մ. Գորկու ստեղծագործություններում։ «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 Ծոփորային կինը ապագայից, և ժամանակի մեքենայով այնտեղ են բերում հե-

[1] Манн Т. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1960, т. 5, с. 418—419.

բոլորը։ Մայակովսկու համար բուն պոեզիան «երբ է դեպի անհայտը», ձգտում դեպի կանխատեսումը։

Սովետական քառերգական արվեստում նկարագրվող երևույթների զարգացման առնչության բացահայտումը դառնում է ստեղծագործական առաջատար սկզբունքներից մեկը։ Մասնավոր գեղարվեստական քառրոնում Վ. Իվանովի «Զրահադնացք 14—69» պիեսի բեմադրության ժամանակ Կ. Մաշինսկայինին հաջող այն բանին, որ յուրաքանչյուր էպիզոդ ներթափանցվեր կյանքի ընդհանուր պատմական շարժման լույսով։ Գոնվեց, օրինակ, այն էպիզոդի արտահայտիչ ու խոր լուծումը, որը պատկերում է սպիտակգվարդիականների բանակատեղը։ Ամբողջ բեմը ծանրաբեռնեցին մեծ ճամպրուկներով, կապոցներով, անդուններով, այնպես, որ հնարավոր չէր ո՛չ քայլել, ո՛չ կանգնել, այլ կարելի էր միայն նստել անհարմար, անհաստատ դիրքերով։ Այդպես առաջացավ ոչ միայն հնդապիտական փոքրոկից փրկվող փախստականների, այլ հնոտիավաճառների կերպարը, որոնք իրենց հետ քարշ են տալիս բոլոր պետքական ու անպետք բաները, այլև շպրտված խորտակվող դասակարգի կերպարը, անբարեհարմարության, անկայունության, հակահեղափոխության կրաքի կերպարը։ Առանձին ապագան մտավ ներկայացման բուն ոճիստական լուծման մեջ։

Կառուցվածքը, հնդապիտական-ռոմանտիկ կանխատեսումը՝ այդ ամենն ապագայի պատկերվող մտածողության «բոհչքի», «ճնշքման» դրսևորման ձևերն են։ «Նախագուշակումների մասին» բանաստեղծության մեջ Ֆրանսիացի բանաստեղծ Գ. Ապոլիները գրել է.

... Նախագուշակ լինել կարող է
ամեն ոք.
Բայց մարդկանց ներշնչել են երկար,
Որ իրենք ապագա չունեն,
Եվ ի ծնե նրանք ապուշներ են,
Եվ ապիտության անփոփոխ բաժինն է նրանց,
Որ դրան հավատացել են մարդիկ,
Եվ ոչ ոք անգամ հարց չի տալիս իրենց,
Գիտե ապագան արդյոք, թե չգիտե նաև
Այսուհ կրանի հետո էլ չկա՝ ո՛չ նշաններում,
ո՛չ գուշակումներում.
Դա փորձ է պարզապես բնությունը դիտելու
Եվ այն մեկնաբանելու։
Այսուհ անօրինական ոչինչ չկա։[1]

[1] Аполлинер Г. Стихи, М., 1967, с. 110.

ԻՆՖՈՐՄԱՑԻՈՆ ԵՎ ՀԱՂՈՐԴԱԿՑԱԿԱՆ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆԵՐԸ
(արվեստը որպես հաղորդում և շփում)

Արվեստը հասարակական հաղորդակցություն է, և նրա ազդակցությունը լսվել է հետ բազմիցս ընդգծվել է գեղագիտության պատմության մեջ (Գ. Լեսինգ, Ի. Հերդեր, Ա. Ռոսենքնյա, Բ. Կրոչե)։ Արվեստի կենցության 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 ստեղծագործություններում։ Նա գտնում էր, որ արվեստագետը ստեղծագործություններում պատկերում է այն, ինչը կարող էր տեղի ունենալ։ Ճշմարտանմանը, բայց հավանականը Արիստոտելը գերադասում էր հնարավորից, բայց անհավանականից։ Հաղորդումն քան հավանականության, ինֆորմատիվ առումով բարձրարժեք է ինֆորմացիայի արդի 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 հեռ է մնում նրանից։ Դրանով իսկ արվեստը բարձրացնում է մարդկության հոգևոր պոտենցիալն ու ընդհանրությունը։

Պարի, գեղանկարչության, հարատարապետության, քանդակագործության, նիրատակման 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 սովորական 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 գեղագիտականորեն ավելի հարուստ, քաղաքնական, 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 իշխանություններին, 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. սահմանադլխին իրենց կյանքում պոեզիայի միավորող ուժը ստիպով 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 զգացմունքներն ու մտքերի կառուցվածքը։ Մեր հասարակական գիտակցության մյուս ձևերի դաստիարակչական ներգործությունը կրում է մասնավոր բնույթ՝ բարոյախոսությունը ձևավորում է բարոյական նորմաները, քաղաքականությունը՝ քաղաքական հայացքները, փիլիսոփայությունը՝ աշխարհայացքը, գիտությունը մարդուց պատրաստում է մասնագետ, սակայն 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 մասին (կատարսիսային) էֆեկտի մասին խոսել են դեռևս պլատոնականները։ Արիստոտելը մշակեց և գեղագիտության մեջ մտցրեց կատարսիսի՝ «նման աֆեկտների» (զգացմունքների) միջոցով մաքրման կատեգորիան։ Յուրց 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 ընմանությունը։ Ամաստը հղկվում է միայն ամաստով, 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 «Poետիկայի» կորած մասերում[1]։ Նրանց ենթադրությունները համապատասխանում են կատարսիսի՝ որպես ընդհանուր գեղագիտական կատեգորիայի[2], մեկնաբանման գիտական ավանդույթին, կատեգորիա, որն արտացոլում է արվեստի կոմպենսատորակատարսիսային ֆունկցիան։ Վերջինս, մի շարք մասնագետների (ֆինն սոցիոլոգ Ի. Գրինի, անգլիացի մարդաբան Ջ. Հարիսոնի, ամերիկացի մարդաբան Է. Ուոլեսի) 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) գնոսեոլոգիական-խաղային, զվարճալի. 2) կոմպենսատորային. 3) կատարսիսային։ Արվեստն իր ներդաշնակությամբ ազդում է անձի ներքին ներդաշնակության վրա, նպաստելով հոգևոր 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) ֆունկցիաները 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 հետևանքների, որը կոչված է իբր հատարակության համար ակնառու օրինակ ծառայելու մ՛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 հայեցակերպության փորձը լրացնում ու ընդլայնում է անձի ունայ կենսափորձը։ Այդ լրացումը ոչ միայն ունայ փորձի քանակական բազմապատկումն չունի, այլև սիրապետում 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 գիտակցականորեն կազմակերպված, հավանության արժանացած, ընդհանրացված, իմաստավորված փորձով. տալիս է արվեստագետի կողմից գնահատված փորձը և թույլատրում է մարդուն մշակելու սեփական դիրքավորումներ և արժեքային տեսակետներ սիրաբանական կենսական հանգամանքների վերաբերյալ, տալիս է համակենտրոնացված, խտացնացված փորձ։ Այսպես, աշխարհի կյանքի պրոբլեմների վերաբերյալ հրկմասանոց ֆիլմը մի տեսակ բնահյութ է, որը լուծվելով մեր առօրյա ունայ փորձում, նրան տալիս է էլ ավելի մեծ սոցիալական հագեցվածություն։ Արվեստի համամարդկային, պատմականորեն և ազգայնորեն որոշակի, դասակարգայնորեն կոմկոնորոշված ներգործությունն ուղղված է ամբողջական անձի սոցիալիզացմանը։

ՆԵՐԾՆՉՈՂ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ
(արվեստի ընկալումը ենթագիտակցության վրա)

Արվեստի կարևոր ու քիչ հետազոտված ֆունկցիան՝ մարքսի ու զգացմունքների որոշակի կառուցվածքի ներշնչումը, գեղարվեստական ստեղծագործության յուրատեսակ, գրեթե հիպնոսային ներգործությունն.

Ջ մարդկային հոգու վրա։ Հաճախ ստեղծագործությունը կարծես հմայում է։ Արվեստի հոգեկան այդպիսի ներգործությունը՝ սուգեստիան, հատկապես նկատելի է նախնադարյան արվեստում ու ֆոլկլորում։ Ամատրլիական ցեղերն, օրինակ, գիշերը ճակատամարտից առաջ ձգտում 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 անկար երաժիշտ Տիրտեյին։ Սակայն պարզվեց, որ հենց դա էլ ամենագործնական 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 առաջադեմ գաղափարախոսությունն առավել ուժերի հանդեպ արտաքին գող էր ներշնչում հանդիսականներին։ Արվեստի ներշնչող դերը պարզորոշ կերպով դրսևորվում է այն քայլերի, որոնք կոչված են աստիճանել մարտիկների քաջող գործունեության։ Իսկ ֆոլկլորային ստեղծագործություններում՝ հմայություններում, նզովքներում, ողբերում և այլն, ներշնչումը առաջատար գեղարվեստագիտական ֆունկցիա է։

Ժողովրդի կյանքի պատմական ժամերին գեղարվեստական ստեղծագործությունների ներշնչող նախասկիզբը ձևոք է բերում առանձնահատուկ կարևոր դեր։ Այդպես էր Հայրենական մեծ պատերազմի ամենադարձած ժամանակաշրջանում։ Գ. Գ. Եռատակովիչի Յոթերորդ սիմֆոնիայի արտասահմանյան առաջին կատարողներից մեկը՝ Ս. Կուսևիցկին, նկատել է. «Քեմիհովնի 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 հետադարձ այնպիսի ձևեր, ինչպիսիք են նզովքները, աննքները, պատվիրանները և այլն։ Հայրենական պատերազմի հանրահայտ երգերից մեկը, որը գովերգում է քաջությունը, կառուցված է համայնքների համար բնորոշ կրկնվող ասացվածի վրա, որը կոչված է համոզել, համակել լսողին, նրան

ներշնչել համարձակություն և արհամարհանք մահվան հանդեպ որպես վարքագծի նորմա.

Քաջը գնգակն է վախենում,
Քաջին սվինը չի խոցում։

Պանդիտում կախարդանքներն ու անէծքները իրենց մեջ ընդգրկում էին իրերի մասին ազգային պատկերացումները։ Տալիկ բանաստեղծ ն. Տուսուֆին ձգտում է խոսքը դրծողության վերածել, և այն գործողությունները ու պատիժները, որոնք նա կոչում է ինչպես ցխին, խիստ հատկանշական են.

Որ չորանա նրա աուն, և որ փուչ գա ինչպես տանջի։

Այդպիսի անէծքի իմաստը հասկանալի էր տալիկ ընթերցողի համար, որը խորապես ծանոթանում էր տոդելի հոդվածում։

Ներշնչող ներգործության կոչմնորոշումը բնորոշ է նաև այդ ժամանակաշրջանի ընտրական բանաստեղծություններին։ Այդպիսին է, օրինակ, Կ. Սիմոնովի «Պատվեր» բնձա հանրահայտ բանաստեղծությունը.

Ասպատր ինձ, և ես կգամ,
Միայն շատ ապատր։
Ապատր, երբ ինձիշ բերնեն
Ընձրնները դեղին,
Ապատր, երբ ձյուն է նատում,
Ապատր, երբ շոգ է,
Ապատր, երբ ուրիշներին չեն ապատում,
Մոռանալով անցյալը։
Ապատր, երբ հետս վայրերից
Նամակներ չեն գալիս,
Ապատր, երբ արդեն կմանդրանան
Բոլորն, ովքեր ապատում են ինձանից։

Տաղերկու տողում ոչ անգամ պատկերավորությունը կրկնված է «ապատր» բառը։ Բանն այստեղ ներշնչման ուժով կախարդության մեջ է։ «Ապատր» 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. 138.

Ձեն հասկանա չտատոզները,
Բն ինչպես կրակի միջից
Սպասում ես
Փրկիչը դու ինձ։

Հնդիանակն արտահայտել է միլիոնավոր բաժանված մարդկանց համար էական բանաստեղծական միտքը։ Զինվորները այդ բանաստեղծությունները ուղարկում էին տուն՝ իրենց կանանց, կամ կրում էին սրտի վրա՝ պիմնատոյրկայի գրպանում։ Իսկ երբ այդ միտքը Կ. Սիմոնովը փորձեց արտահայտել կինոսցենարում, ապա ստեղծագործությունը շատ միջակ ստացվեց, քանի որ նրանում, ինչ մնացել էր նույն այդ ակտուալ թեման, կորել էր արվեստի նկրշնող ներգործության նպատակասլացությունը։

Բանաստեղծական նկրշնման նույն այդ ուժով է կառուցված նաև Սիմոնովի մյուս բանաստեղծությունը՝ «Քո մասին մտածում եմ քեզ քո տունը», որը նկրմապանցված է ֆաշիստների հանդեպ մահացու ատելությամբ։

Քանի անգամ էլ որ տեսնես նրան,
Նույնքան անգամ էլ նրան սպանիր[2]։

Ի. Գ. Էրենբուրգը 1945 թ. ապրիլին պրահան ինստիտուտի ուսանողների հետ ունեցած իր զրույցում հայտնեց այն կարծիքը, թե պոեզիայի լուծյունը համայական խոսքի մեջ է։ Դա, անշուշտ, պոեզիայի և նրա հնարավորությունների ոլորտի ընդլայնում է, բայց միաժամանակ խիստ քնորոշ ու պատմականորեն պայմանավորված մոլորություն, որը ինչպրված է ամյայ ժամանակաշրջանում բանաստեղծական զարգացման ընթացքի ճիշտ գնահատմամբ։ Հայրենական պատերազմի պոեզիան ձգտում էր կյանքին ակտիվորեն-ներգործուն, անհապաղ միջամտության և դրա համար հնարավոր էր ֆոլկլորային, ժողովրդի զարավոր գեղարվեստական փորձով մշակված ձևերի վրա։

Այդ ժամանակ պոեզիայի մեջ մտնում են նաև այնպիսի հնադարյան ձևեր, ինչպիսիք են նակազնևը (պատմիրաններըը), ուխտերը, տեսիլքները, երազները, զրույցները մեռյալների հետ, դիմումները դեպի, քաղաքներին, երկրներին։ Բայց բանն ի՞նչ է այստեղ։ Ինչո՞ւ, օրինակ, Պ. Տիչինան «Բարեկամիս քաղումը» բանաստեղծության մեջ գրում է մարտում զոհված ընկերոջ քաղման՝ իր առջև հայտնված տեսիլքի մասին։ Ե. Գոլմատովսկին խոսում է Պնիպրի հետ, ու այստեղ բացի սովո-

[1] Симонов К. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1979, т. 1, с. 158.

[2] Նույն տեղը, էջ 197։

րական բանաստեղծական ապաումբյունից, բանաստեղծական ոճաձևից կա նաև այն ընդհանուր ոգին, որը դրսևորվում է Մ. Խակովակու օրհնանքի բառերում («Պատգամ որդուս»), Ա. Սուրկովի պատմվրաններում և ուխտերում («Անտառային առվի ափին նա ուխտից անընա ու կատաղաբար պատմել 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 ոտանավոր ոճական արտահայտություններ էին:

Ընթանում է պատերազմը ժողովրդական,
Պատերազմը արքազան:

Վ. Խ. Լեբեդև-Կումաչի նրդի այդ պարզ, սրտառուչ 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 գիտցումն անհրաժեշտ էր հայրենիքի հանդեպ սիրո զգացմունքի խորացման համար:

Ներշնշումն արվեստի ֆունկցիան է, որն առանձնապես մոտիկ է պաստիարակչականին, 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)

Դեռևս հնադարում դիտակցվել է արվեստի գեղագիտական ֆունկցիայի նշանակությունը: Հնդիկ բանաստեղծ Կալիդասան (մոտ V դ.) առանձնացնում էր արվեստի շուրջ կարևորագույն նպատակներ. հարուցել առավոտների հիացմունքը. առիթներ պատկերներ, որոնք բաղված են շրջապատող աշխարհից ու մարդու կյանքից. բարձր բավականություններ պատճառել գեղագիտական զգացումների (ռասների)՝ կոմիզմի, սիրո, կարեկցանքի, երկյուղի, սարսափի և այլնի օգնությամբ. ծա-

---

[1] Лебедев-Кумач В. И. Песни и стихотворения. М., 1960, с. 141.

րական բանաստեղծական ապատուիյունից, բանաստեղծական ոճաձևից կա նաև այն ընդհանուր ոդին, որը գրանորվում է Մ. Բակովակու օրհնանքի բառերում («Պատգամ որդուս»), Ա. Սուրկովի պատվիրաններում և ուխտերում («Անտառային առվի ափին նա ուխտից անխնա ու կատաղաբար պատժել այն մարդասպաններին, որ ձգտում են դեպի արևելք»):

Ուխտերի ու օրհնութիյունների այդ ամբողջ բառապաշարը, խոսքի այդ ծիսակատարային դարձվածքների անախրոնիզմները ֆաշիստական դավիչների դեմ պատերազմի ժողովրդական, հայրենական բնույթի տապացի ոճական արտահայտութիյուն էին:

Ընկնում է պատերազմը ժողովրդական,
Գոռերազմը սրբազան:

Վ. Ի. Լեբեդև-Կումաչի երգի այդ պարզ, սրտառուչ բառերը ճիշտ էին արտահայտում պատերազմի առանձնահատկութիյունը և նրա բանաստեղծական ընկալման էութիյունը: Ժողովրդի անցյալից հարութիյուն առած այդ բառերի միջոցով լուսավորվում էր նրա պատմութիյունը, իսկ ժողովրդի պատմութիյան գթացումն անհրաժեշտ էր հայրենիքի հանդեպ սիրո զգացմունքը խորացման համար:

Ներշնչումն արվեստի ֆունկցիան է, որն առանձնապես մոտիկ է պատերազմական, բայց չի համընկնում նրա հետ: Բանաստեղծական խոսքի մոգական ուժը պատմութիյան տարբեր շրջաններում խաղում է մեծ, երբեմն նույնիսկ առաջատար դեր արվեստի ֆունկցիաների ընդհանուր համակարգում:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ
(արվեստը որպես ստեղծագործական ոգու և արժեքային կողմնորոշումների ձևավորում)

Դեռևս հնագույնում պիտակվել է արվեստի գեղարվեստական ֆունկցիայի նշանակութիյունը: Հնդիկ բանաստեղծ Կալիդասան (մոտ V դ.) առանձնացնում էր արվեստի շուրթ կարևորագույն նպատակները. հարուցել աստվածների հիացմունքը, ստեղծել աշխարհի պատկերներ, որոնք բաղված են չրջապատող աշխարհից ու մարդու կյանքից. բարձր բավականութիյուններ պատճառել գեղարվեստական զգացումների (ռասների)՝ կոմիզմի, սիրո, կարեկցանքի, երկյուղի, ատելափ և այլնի օգնութիյամբ. ծա-

[1] Лебедев-Кумач В. И. Песни и стихотворения. М., 1960, с. 141.

ական համընդհանուր հասույթի, արտահայտչության ու ողջ գեղեցկի աղբյուր։ Մեջբերելով Կալիդասայի այդ արտահայտությունը, ժամանակակից հնդիկ գիտնական Վ. Բահադուրը նշում է, որ «պոեմի հիմնական նպատակը նրա ազնվացնող ազդեցությունն է մարդու հոգևոր կյանքի վրա... Ոգեշնչելու, մաքրելու և ազնվացնելու համար պոեմը պետք է գեղեցիկ լինի»[1]։

Գեղագիտական ֆունկցիան պոեմի ոչ մի բանով չփոխարինվող առանձնահատուկ ընդունակությունն է. 1) ձևավորել մարդու գեղագիտական հաշակնքը, ընդունակություններ և պահանջմունքներ ու դրանով իսկ նրան արժեքաշնորհն կողմնորոշել աշխարհում. 2) արթնացնել անձի ստեղծագործական ոգին, ստեղծագործական նախասկիզբը։

Ձևավորելով մարդու արժեքային գիտակցությունը, պոեմը նրան սովորեցնում է կյանքը տեսնել պատկերավորության պրիզմայի միջով։ Ամբողջ աշխարհը գեղարվեստորեն թաղաթակրվված գիտակցության առջև իր յուրաքանչյուր դրսևորման մեջ կանգնում է որպես գեղագիտական նշանակալիս։ Բուն բնությունը բանաստեղծի աչքի առջև հանդես է գալիս որպես գեղագիտական արժեք։ Տիեզերքը դառնում է բանաստեղծության, գեղարվեստական պատկերասրահ. գեղարվեստական non finita (անավարտ) ստեղծագործության մեջ շրջապատող կյանքի գեղագիտական նշանակալության այդ զգացումն արվեստը հաղորդում է հասարակության, մարդկանց տալով արժեքային կողմնորոշումներ աշխարհում։

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե արվեստի գեղագիտական ֆունկցիան քիչ նշանակալից է։ Արվեստը սրում է մեր գեղագիտական հաշակնքը։ Իսկ ի՞նչ կա պրանում կարևոր նշանակում է, այն օգնում է մեզ տոկ ավելի լա՞վ կահավորել բնակարանը և քնարել ամենագեղեցիկ զգե՞սը։ Սակայն արվեստի գեղագիտական ֆունկցիան շատ ավելի լայն նշանակություն ունի։ Վ. Ի. Լենինը պնդում էր, որ արվեստը մարդկանց մեջ պետք է արթնացնի արվեստագետներին։ Այսպես խոսքը բոլորովին էլ ամեն մի մարդու մեջ գեղարվեստական ինքնագործունեության նկատմամբ բուռն հակում արթնացնելու մասին չէ։ Այդ միտքը պետք է կարդալ մարդու գործունեության գործունեության սկզբունքային տարբերության մասին։ Մարքսի գրույթների կոնտեքստում, մարդու գործունեությունից, որը միշտ համապատասխանում է ամեն մի առարկայի նկարին չափին։ Այդ պատճառով էլ մարդն աշխատ-

[1] Bahadur W. An Aspect of Indian Aesthetics. Madras, 1956, p. 17.

հոգևոր աշխարհ են արվեստի պատճառած հաճույքի առանձնահատուկ, ոչ մի բանի չնմանվող բնույթը, և այն տարբերում էին մարմնական բավականությունների։ Դա յուրահատուկ հաճույք է՝ հոգևոր հաճույք, որն ազնվացնում ու զարգացնում է արվեստի բոլոր ֆունկցիաները։

Արվեստի գեղեցիկական ֆունկցիան գեղարվեստական երկում ունի իր կիրառության մի քանի պահանջներ ու սկզբունքներ։ Դրանք էլ այն հաճույքի պրամականն են, որ մարդն ստում է արվեստի բարձր նմուշների ընկալման ժամանակ։

Նախ՝ դա արվեստագետի կողմից բարձր ու բազմազան կենսական նյութին տված տիրապետելն է։ Արվեստը միշտ ազատության ոլորտ է, աշխարհի բոլոր հարաբերություններին վարպետորեն տիրապետելու ոլորտ, և ազատությունը, վարպետությունը հանույք են պատճառում հետքմանը առաջացնելով աշխարհի առնչագործական յուրացման հրաշքի առջև։

Երկրորդ՝ դա արվեստագետի կողմից յուրացվող բոլոր երևույթների պատասխանատվությունն է մարդկության հետ՝ դրանց գեղագիտական արժեքների բացահայտումը։

Երրորդ՝ դա ձևի և բովանդակության ներդաշնակությունն է, գեղարվեստական ձևի պատահական կատարելագործումն ու նրա համապատասխանությունը բովանդակությանը։

Չորրորդ՝ դա կարգավորված գեղարվեստական աշխարհն է, գեղարվեստական ամբողջությունը, որը կառուցված է գեղեցկության օրենքներով։

Հինգերորդ՝ դա առնչագործության, ոգեշնչման մեծ պոտենցիալներին շփվելու ուրախությունն է, որը թույլ է տալիս մեզ ճաշակելու հանճարին իմաստավորելի ու համակրանքը, կարեկցանքը։

Վեցերորդ՝ դա գեղագիտական առնչագործության խաղային ասպեկտն է։ Միայն է արվեստը հանգցնել խաղը։ Սակայն չի կարելի չնկատել, որ այն մոգնվելով է մարդու գործունեության խաղային, շահագրգռված անշահախնդիր ձևով։ Իսկ մարդու ազատ ուժերի խաղը հանդիսանում արվեստում ազատության գրավման ևս մի պլանը, նույնպես գեղարվեստական հաճույք է պատճառում։

Գեղարվեստական առնչագործությունն արժեքավոր է մեզ նրանով, որ այն մարդկանց համար բացում է կյանքի շքամարտությունը և նրանց պատճառում գեղեցկության ըմբռնման մեծագույն ուրախություն։

ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՌԱՐԿԱՅԻ ՈՒ ՆՊԱՏԱԿԻ ՄԻԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Սկզբունքորեն անհնար է դառնել ինչ-որ հատուկ ոլորտ, կենսական երևույթների հատուկ շրջանակ, որոնք կազմում են արվեստի բացառիկ հնարաքրքրությունը՝ ո՛չ բնության, ո՛չ հասարակության մեջ, ո՛չ մարդու հոգևոր կյանքում չկան այնպիսի երևույթներ, որոնք անմատչելի լինեին արվեստին կամ չհնարավորներին նրան։ Երբ պուշկինյան մարգարեի մեջ արթնացավ գեղարվեստական զգացումը, նրան հասկանալի դարձավ թե՛ երկնքի, թե՛ ծովի, թե՛ երկրի իմաստը.

Անապատի երկնի աստանումն ու զոդ,
Հրեշտակների թռիչքն երկնքում,
Ծովի հատակին գնոսննների լոզ,
Ոզկույզի աճման ձայն հովիտներում։

Միայն կլիներ իրականության մեջ ընթանալ ինչ-որ անձնամխելի այնպիսի տեղամասերի առանձնացման ճանապարհով, որոնք դառնային արվեստի առարկա։ Ամբողջ աշխարհը ոչ միայն գիտական, այլև գեղարվեստական յուրացման օբյեկտ է։ Այստեղ էլ չի կարելի շրջանցել սրտակցիկության կարևոր դերը։ Աշխարհի երևույթների յուրացման ժամանակ հենց սրտակցիկան 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՛ քիմիական ռեակտիվ, և՛, հիմն հարկավոր է, պաշտպանության գործիք և այլն։ Բաժակի լրիվ ամեմանման մեջ ոչնչ է մեզ հետաքրքրական ամբողջ սրտակցիկան, բայց ամեն անգամ մարդը մոտենում է այդ առարկային, ելնելով գործնական որոշակի պահանջմունքից. նրա նրան տանջում է ծարավը, նա բաժակն օգտագործում է որպես խմելու գործիք, նրա հարկավոր է բացատրել երկրաչափական հանդիպը, որի մեջ ոտկա է մխոցային ձևի մարմին, ապա բաժակը կարելի է դիտել այդ տեսակետից։ Իմացության պրոցեսում սրտակցիկան կարծես առարկան շուռ է տալիս հարկավոր կողմը։ Չի կարելի քմահաճորեն վարվել, ասենք, բաժակում պղպատ ձուլել։ Բայց հարմարվելով առարկայի օբյեկտիվ հատկություններին հետ, կարելի է յուրացնել այն գործնական կոնկրետ պահանջների համաձայն։ Եվ նրա բանն այստեղ 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 385։

Արվեստագետն ու գիտնականը աշխարհի հետ կապի տարբեր գործնական որոշիչներ ունեն։ Արվեստ ստեղծողն իրականությանը մոտենում է իր հատուկ նպատակով մղված, որը պայմանավորում է նրա տեսանկյունը, աշխարհի վերաբերյալ նրա առանձնահատուկ, գեղարվեստական հայացքը։

Իսկ ինչպիսի՞ն է արվեստագետին շրջապատող աշխարհի հետ միացնող այդ գործնական ուղիները։ 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 շտաբբերակված 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), նրբերանգային գեղագիտական-հիպնոտային 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 ամենանանձնական կողմերը[1]։ Նման դիրք է բռնում բուլղարացի գիտնական Ա. Նաոևը, որն արվեստի յուրատեսակ ֆունկցիան տեսնում

[1] Տե՛ս Выгодский Л. С. Психология творчества, М., 1964:

է անձի նվիրական անհատական աշխարհարարությանը վրա անկաշկանդ և անմիջական ներգործությանը մեջ[1]:

Տեսականորեն առանձնացնելով արվեստի յուրահատուկ միասնական ֆունկցիան, կարելի է հատկորեն տարբերել նրա օբյեկտն ու առարկան: Քե՛ արվեստի, քե՛ դիտության, քե՛ 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 հատկությունները: 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 նրանն է գալիս կարծես շրջապատող աշխարհի օբյեկտիվ հատկությունների և արվեստագետի առջև դրված յուրահատուկ գործնական խնդրի խաչմերուկում: Իսկ վերջինս արվեստագետին ստիպում է կողմնորոշվել կյանքում, դնել «ընդհանուր հետաքրքրականը» մարդու համար ոչ որպես գիտնականի, մտածողի, այլ որպես մարդու համար (Ն. Գ. Չեռնիշևսկի):

Արվեստի առարկան ունակությունն 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 քե՛ աշխարհի յուրացման ձևի (գեղարվեստական պատկեր), քե՛ պատկերավոր մտածողության եղանակի (գեղարվեստական մտքող) 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, ՉՈՒԳՈՐԴԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

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 պտըտվում 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, քեզ նա ձեռքով քշում-հեռացնում է, բայց դու

համում են նրա շրթների՝ հաճույքի կենտրոնի, նկատելը։ Ո՞վ մեղա, իրոք դու հասար նպատակիդ, իսկ ես թափառում եմ ճշմարտության որոնումներում»։ Այստեղ ուղղակիորեն չանվանելով Դուշյանտային 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 ռնազ կենդանական ձևերը. գիշատիչ կատուները թռչունի ճանկերով ու կտուցներով, 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, Նյու-վա աստվածուհին (Հին Չինաստան), Անուբիս աստվածը՝ շնագլխի 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 բնության 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 ռնազ 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 համաղրության, դրանց փոխներգործությունից։

Կերպարի այդ առանձնահատկությունները լավ են երևում Հոմեական գրող Էլիանի մանրավեպում. «... եթե ձեռք տանք խոզին, նա, բնականաբար, կսկսի մրմնջալ։ Չէ որ խոզը ո՛չ բուրդ ունի, ո՛չ կաթ, ո՛չ արնել բան, բացի մսից։ Հավելիս նա անմիջապես արդեն կռահում է իրեն սպառնացող վտանգը, գիտենալով, թե ինչի համար է պետք մարդկանց։ Հենց այդպես էլ իրենց պահում են բռնակալները. նրանք միշտապես 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 մարդաձուծն է, ապա էլիանական բռնակալը մարդախոզն է։ Միմյանցից հետու 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՛ Նատաշայի նկատմամբ տածած սիրո, և՛ հոր հետ հարաբերության, և՛ Աուստերլիցի երկնքի, և՛ հազարավոր 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 ոեալ երևույթների մինչև այժմ անհայտ ինչ-որ կողմեր ու հարաբերություններ։ Ս. վ. Օբրազցովը գրում է. «Աղջիկը... հրում է ինչ-որ տխուր մի բան։ Միայնակ արոտանու մասին։ Իսկականի՞ մասին։ Ո՛չ։ Այն աղջկա մասին, որը սեր չունի... «Ես՝ արոտանիս, ինչպե՞ս հասնեմ կաղնու մոտ, ես այն ժամանակ այլևս չէի ծովի ու օդոր-

[1] Элиан. Пестрые рассказы. М.—Л., 1964, с. 77.

վի...»։ Ուրեմն էլ ինչի՞ մասին է երգը։ Աղջկա մասին։ Իսկ արուեստին ի՞նչ դերձ ունի։ Մի՞թե իսկական աղջկան կարելի է հարկավոր։ Բոլորովին պետք չէ։ Նշանակում է, երգը ստի՞ մասին է։ Ո՛չ։ Ճշմարտության մասին։ Անհամանական ճշմարտության մասին։ Արվեստի ճշմարտության մասին...»[1]։

Արվեստագիտի մտածողությունը զուգորդական է։ Ամպը նրա համար, ինչպես չեխովյան Տրիգորինի համար, նման է դաշնամուրի, իսկ «ամրարտակի վրա փայլում է ջարդված շշի վզիկը և սևանում ջրաղացի անվի սոմերը՝ 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 ձայը, և երջանիկ է, և ազատ, ինչպես ձայը։ Բայց պատահաբար մի մարդ նկավ, տեսավ ու պարապությունից կործանեց նրան, ինչպես ահա այդ ձային»[2]։

Որոշ իմաստով կերպարը կառուցվում է արտաստվոր և, թվում է թե, անհիմն ֆորմուլով. «Բանջարանոցում՝ թանթրվելնին, իսկ կինում՝ քնարին», միմյանցից շատ հեռու գտնվող երևույթների «միացման» միջոցով։

ԻՆՔՆԱՇԱՐԺՈՒՄ

Գեղարվեստական կերպարը նման է ուղեծիր դուրս բերված և առաջադրված հետագծով ազատ թռիչքում ալացող հրթիռի։ Նա ունի իր արտամարանությունը, 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, քանի որ չգրծագրելով գեղարվեստական ճշմարտության վրա։ Կենսական նյութը, որն ընկած է երկի հիմքում, տանում է իր նոնից, և արվեստագետը երբեմն հանգում է ոչ այն եզրակացության, որին նա ձգտում էր։

Լ. Ն. Տոլստոյի ներքին կոմպոզիցիան սուրբ 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 «անապահովությունն» ամրանացավ։ Դրանում ևս գրավոխից բնավորության ինքնաշարժվող ուսմունքներ էմմա Բովարին Գ. Ֆլոբերի համար «անապահովությունն» որոշից քոնավորվել։

Օրինակ, Ի. Ս. Տուրգենևի համար անապահովի էին պաշտպարական այն նկրտումները, որոնք իր մեջ կրում էր Բազարովը և «Հայրերի ու որդիների» ամրողջ պրոբլեմատիկան։ Հնդինակը «Հայրերիս կողմն էր, իսկ գեղարվեստական կերպարի անողոք ուսմունքությունը նրա գրիչն ուղղեց այլ կողմ, և երկի պաշտպարական հաշվեկշիռը դուրս հիսել «որդիների» օգտին։

Երկերի հերոսներն ու հերոսուհիներն իրենց հնդինակների 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 հարցերի մասին, բայց հենց որ նրանց բնավորությունը ձևավորվում ու ամրապնդվում է, սկսում են դրսևորել ինքնուրույն, իրենց ներքին ուսմունքությամբ։

ԲԱԶՄԱՆՇԱՆԱԿԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԹԵՐԱՍԱՏՈՒԹՅՈՒՆ

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 աստիճաններից 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 մակերևույթի վրա, գլխավորն ու էականը թաքնված է ջրի տակ։ Հենց դա է ընթերցողին դարձնում ակտիվ, իսկ երկի ընկալման բուն պրոցեսը վերածում համաստեղծագործության։

Արվեստագետը ստիպում է ընթերցողին, դիտողին մտորել, նկարելվերջացնել։ Բայց դա քմահաճության մտածական ենթադրություն չէ։ Ստրկությունների 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 ինքնատիպությունը հատուկ ուժով է դրսևորվում non finita (վերջամասի բացակայության, երկի անավարտության) սկզբունքում: Ինչպես հաճախ, հատկապես XX դ. արվեստում, երկը բառացիորեն ընդհատվում է. չի՛ ամբողջացնում մեզ հետաքրքրի ճակատագրի մասին, չի՛ կապակցում այժմեական դեպքը:

Մեծ կերպարը միշտ բազմաշերտանային կերպար է, նրանում գաղտնով բացահայտված իմաստի անդունդն է: Յուրաքանչյուր դարաշրջան գտնում է իր մեկնաբանությունը: XIX դարում Համլետին առավելապես դիտում էին որպես խորհրդածող մտավորական: XX դարն իր հերն համապատասխան Համլետի մեջ տեսնում է մարտիկին: Այդ առումով ընդունված է Համլետի մեկնաբանությունը Ի. Սմոկտունովսկու կողմից ռեժիսոր Կոզինցևի ֆիլմում: Անցած այդ կերպարի որոշ ուղղման, հատման գնով, կրճատումների ու կրճատումների գնով (բաց է թողած Կլավդիոսի աղոթքի անհատանը) Համլետը մեկնաբանված է որպես շարի դեմ հետևողական մարտնչող: Եվ հատկանշական է, որ երկու մեկնաբանությունն էլ օրինաչափ են:

Նույնքան էլ բազմաշերտ 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 բանականությամբ նրա ողբերգության էության զանազան ընթերցումներ: Գոնում էին, որ «Լիրը» ինքնատիպության ու դատարկի ապերախտության ողբերգությունն է, և այն վերածում էին մանրմասն, նեղաակոմպային, ընտանեկան «փոքր ողբերգության», ինչ-որ տեղ նույնիսկ ձայնը տալով մելոդրամային: Գոնում 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 անանկացած, կնոջ գաղափարախոսության ողբերգություն է»[1]:

Երբ Գյոթեին հարցրին, թե ինչպիսին է «Ծաուստի» գաղափարը, բանաստեղծը պատասխանեց, որ չի կարող գաղափարը ֆորմուլով արտահայտել: «Ծաուստի» գաղափարը բացահայտելու համար հարկավոր է կրկին դրել այդ ստեղծագործությունը: Կերպարը մտքերի մի ամբողջ համակարգ է:

---

[1] **Михоэлс С. М.** Статьи, беседы, речи. М., 1960, с. 141.

է. Համինգուեյն իր «Ծերուն ու ծովը» վիպակի առթիվ տրված հարցազրույցում հնգական 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 ես ինձ հաջողվել է անել բավականաչափ լավ և ճշմարտացի, նրանք կարող 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 «գեղեցամասային մնացորդ»։ Նա թարգմանելի է, որովհետև ամենի ու ամենի խոր թափանցելով երկի էության մեջ կարելի է է՛լ ավելի լրիվ, ավելի բազմակողմանի բացահայտել նրա ներքին իմաստը։ Պատկերը համապատասխանում է քան կյանքի բարդությանը, գեղագիտական հարաբերությանն ու բազմակողմանիությանը, և քննադատական վերլուծության հարաբերությունը պատկերի նկատմամբ անվերջ մերձենալու 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 միմյանց մեջ։ Վ. Ի. Լենինը գրել է. «Ընդհանուրը գոյություն ունի միայն առանձինում, առանձինի միջոցով»[2]։ Համընդհանուրի և եզակիի դիալեկտիկան մտածողության մեջ համապատասխանում է դրանց փոխադարձ ներթափանցման 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 Կարինինա» վեպից մի տեսարան։ Կարենինն ուզում է բաժանվել կնոջից և գալիս է դատապաշտպանի մոտ խորհուրդ հարցնելու։ Դատապաշտպանը կարեկցանքով լսում է այցելուին։ Գալանի դրսևորը տեղի է տեղնում զորքերով ժամկված հարմարավետ աշխատասենյակում։ Հանկարծ սենյակ է թռչում ցեցը։ Ու քանի Կարենինի պատմածը վերաբերում է իր կյանքի դրամատիկական հանգամանքներին, դատապաշտպանն արդեն ոչինչ չի լսում, նրա համար կարևոր է բռնել ցեցը, որն սպառնում է նրա զորքերին։ Փորձիկ մանրամասնն իր վրա կրում է գաղափարապաշտպանական խոշոր բեռնվածք։ Պարզվում է, որ մարդիկ անտարբեր են միմյանց նկատմամբ այդ ինքնակալական շինովնիկական հասարակության մեջ, և մարդը, որ կյանքի դժվար պահին աջակցության էր հույս մյուսի մոտ, չի հանդիպում ո՛չ ուշադրության, ո՛չ կարեկցանքի. իրերն ավելի արժեքավոր են դառս 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»-ի 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 գոնե իր նշույլը[1]։

Կարևոր է «բանաստեղծական պատկերացումը» ներկայացնել որպես պատկերավոր, քանի որ այն մեզ ներկայանում է ոչ որպես վերացական հոլյուն, 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։

անդրնդի միասնության մեջ ձանաչում ենք տեքստանցնալը...»[1]: Արվեստագետը խոսում է ոչ թե դեկլարացիաներով, այլ կոնկրետ-զգայական պատկերներով: Եվ հենց սրա է արվեստի պատկերները հարատևացնում բուն կյանքի ձևերի հետ, թեև, իհարկե, սրանք կլինեն այդ հարաբաժանությունը տառապորեն հաղթահարելու: Այնպիսի ձևեր, ինչպիսիք են գեղարվեստական խոսքը, երաժշտական հնչյունը կամ ճարտարապետական անսամբլը, բուն կյանքում չկան և չեն կարող լինել:

Արվեստում պատկերվող յուրաքանչյուր գործ տիպ է, բայց դրա հետ միասին նաև միանգամայն որոշակի անձ՝ ժամանակի անձանությամբ: Տիպականացումը գեղարվեստական ընդհանրացում է, ընդհանրացում անհատականացման միջոցով:

Արվեստագետը երևույթների մեջ տրում է բնությունը, կյանքը: Ինչ հնդկական մի առակում պատմվում է այն կույրերի մասին, որոնք ուզեցին իմանալ, թե ինչ է իրենից ներկայացնում փիղը, և սկսեցին շոշափել նրան: Նրանցից մեկը դրկից կննդանու ոտը և ասաց, որ փիղը սյունի է նման. մյուսը շոշափեց հսկայի փորը և ասեցնց, որ դա փայտե տաշտ է. երրորդը հպվեց պոչին և համոզված, որ փիղը նավի պարան է, չորրորդը ձեռն առավ կնճիթին ու հայտարարեց՝ սա օձ է: Սակայն փղին հասկանալու փորձերն ապարդյուն էին, որովհետև նրանք ճանաչեցին ոչ թե երևույթի էությունը, այլ նրա պատահականորեն բռնված հատկություններն (թվացություններ): Այն արվեստագետը, որն իրականության պատահական գծերը դարձնում է տիպական, վարվում է այն կույրի նման, որը փղին պատկերել տվող ընդունեց միայն նրա համար, որ նրան չհաջողվեց բռնել ոչխար ոչինչ, բացի պոչից:

Իրականության բուն հնդհիմ հիմքորոշականը, ոչ բնությունը, իմացությունը դնելու, դիտավորը, կամքը, բնության առանձնացնելու կարողությունն արվեստագետի ինքնատիպ հատկություններն է.

Քամիների չարքում կա մի խիտ մազ՝
Քափանցիկ պոպպատյա մի մարմաջ,
Որ մանր է ամեներից ու այդպես էլ նա
Փորձում եմ պահել ափագահատիկներդ գոյի,
Որ մարդկային հիշողության մեջ մշտահոս,
Նառեն դրանք, ինչպես ավազը ծովի:

---

[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, ՄՏԱՅՆԱՑՎԱԾ ԶԳԱՑՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գեղարվեստական կերպարը մտածողության և զգացմունքի, ռացիոնալի և հուզականի միասնությունն է։ Այնտեղ, որտեղ չքանում է բնկուզ այդ նախասկիզբներից մեկը, այնտեղ որոշվում է բուն գեղարվեստական մտածողությունը, վերջանում է արվեստը։

Հուզականությունը գեղարվեստական կերպարի պատմականորեն հնագույն և գիշատիչն կարևորագույն նախահիմքն է։ Հին հնդիկները գտնում էին, որ արվեստը ծնվել է զգացմունքների աչնպիսի լցվածությունից, որն անհնար է զսպել։ «Ռամայանայի» ստեղծողի մասին լեգենդում ասվում է, թե ինչպես իմաստուն Վալմիկին գնում էր անտառային արահետով։ Կանաչ խոտերում նա տեսավ երկու կաչար, որոնք քնքշորեն ու սիրալիր ձայն էին տալիս միմյանց։ Հանկարծ հայտնվեց չար որսորդը և նետով խոցեց թռչուններից մեկին։ Ցավությով, վշտով ու կարեկցանքով համակված Վալմիկին անիծեց որսորդին և նրա զգացմունքներով լեցուն սրտից դուրս թռած բառերն աչնուհետև 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 երկի ստեղծման համար կարևոր է ոչ միայն իրականության լայն ընդգրկում, այլև գաղափարահուզական, կենսության տպավորությունների վերաձուլման համար բավարար ջերմաստիճան։ Գ. Նիկոլաևայի «Ճանկատամարտ հանապարհին» 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 անապատնի խոշընդոտի՝ երբ մետաղը լցվեց կաղապարի մեջ, պարզվեց, որ այն պակասում է։ Արվեստագետը դիմեց համաքաղաքացիների օգնությանը, և նրանք

Նրա արհեստանոցը բներեցին արծաթեն գդալներ, պատառաքաղներ, դանակներ, սկուտեղներ։ Ջելլինին այդ ամբողջ իրերենն սկսեց նետել հալված մետաղի մեջ։ Երբ ձուլվածքը պատրաստ էր, դիտողների հայացքներէ առջև կանգնեց հրաշալի, ամենանուրբ մշակվածքի ֆիգուրը։ Սակայն հեծյալի ականջից կախվել էր պատառաքաղի կոթը, իսկ ձիու գլխից՝ գդալի կտորը։ Մինչ քաղաքացիները բերում էին իրենց արծաթյա իրերները, կաղապարի մեջ լցված մետաղի ջերմաստիճանն ընկավ, և ոչ բոլոր առարկաները վերածուվեցին քանդակագործական հուշարձանում։

Եթե գաղափարահուզական ջերմաստիճանը, որտի շիկացածությունը չի բավարարում կենսական նյութը միասնական գեղարվեստական ամբողջության մեջ վերածուելու համար, այն դեպքում ստեղծագործության կկախվեն իրականության չվերածուված կտորները, կկախվեն «պատառաքաղները», որոնց կդիպչի արվեստն ընկալող մարդը։

Ֆրանսիացի քանդակագործ Օ. Ռոդենը նշել է գեղարվեստական ստեղծագործության համար թե՛ մտածողության, թե՛ զգացմունքի նշանակությունը։ «Արվեստը... մարդի 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]։

ԽՐԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀՆ ՈՒ ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏԻ ԱՆՁԸ ԿԵՐՊԱՐԻ ՇԻՆԱՆՅՈՒԹՆ ԵՆ

Գեղարվեստական պատկերը օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի միասնությունն է։

Նյութում արտացոլվում են իրականության կենսական կողմերը, ամփոփված է օբյեկտիվ մեծ բովանդակություն։ Դրա հետ միասին արվեստն ամենևին չի ենթադրում, որ նրա կերպարները կրկնությունն իրականության փոխարինն։ Դրանով նա տարբերվում է կրոնից։ Կերպարի մեջ մտնում են իրականության ոչ միայն արվեստագետի ստեղծագործական երևակայությամբ վերամշակված փաստերը, այլև նրա անձնական վերաբերմունքը պատկերածի նկատմամբ, ինչպես նաև կերտողի անձի ամբողջ հարստությունը, կամ, ինչպես այդ առիթով նկատել է Պիկասոյի բարեկամ Ջուան 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 կնճռության տպավորություններ։ Բայց անգամ ամենախելացի կիբեռնետիկական ուղեղը զուրկ է անհատականությունից։ Եվ, հավանորեն, նման ոչոտի գրած բանաստեղծությունն անգամ կարելի է հասկանալ, բայց չի կարելի ընկալել որպես պոեզիա.

ՄԻՋԱՏԸ

Բոլոր Լբևխաները փոքր ու կնճռոտ են,
Նրկաթը կարող է ազդել բոլոր գրակոններին,
Եվ բոլոր գունաթափ, կույր, հնազանդ ջրերը մաքրված են
Միջատը, համր ու տոքսակեզ,
Դուրս է գալիս քրքուրից
Ինչո՞ւ է միայն ընկնում այդ մորթու մեջ։

Մեքենայով գրված այս բանաստեղծության մեջ չկա պոեզիայի հմայքը, որովհետև չկա անձնավորության հմայքը, այլ կա միայն հատկացությունների մեխանիկական միացություն և նախապատվությունների չոր զուգակցություն, որոնք միասնական մտածողություն, աշխարհի վերաբերյալ միասնական անհատական հայացք չեն ստեղծում։

Արվեստագետի 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։

Օքնլլոյի XIX դ. նշանավոր դերակատար Թոմազո Սալվինին ոսմանտիկական ոճով էր խաղում դյուրահավատ նահապետականորեն միամիտ մավրի դերը, որը վատ էր կողմնորոշվում վենետիկյան էտիկետի նրբություններում։ Հանդիսատեսների առջև ներկայանում էր հիանալի գեներալը հրաբխային խառնվածքով, բայց պարզամիտ, նահապետականորեն-բնական մարդն ընդունակ չէ իր պարզասրտությամբ կռահելու քաղաքակրթության խորամանկությունները։

Ա. Օստուժևի համար Օքնլլոյի դյուրահավատությունը նրա բարձր ինտելիգենտականության ու կուլտուրայի արդյունք է։ Ներողամիտ ու մարդասեր մավրը ցույց է տրված սովորական չինովնիկների, քաղաքագետների, նույնը կուլտուրայից զուրկ մարդկանց հետ ընդհարման մեջ։

Լոուրենս Օլիվիեն Օքնլլոյի կերպարին տալիս է հակառոմանտիկական մեկնաբանություն։ Անգլիացի դերասանի համար, ինչպես նաև Սալվինիի համար, մավրը նույնպես «բնական» մարդ է, որը «չի գրանցվածք

սպիտակների քաղաքակրթության մեջ։ Բայց եթե XIX դարի դերասանի համար այդ անհամատեղելիության մեջ կշռամքանք կար զարգացած, երբացած և անխոհ բուրժուական հասարակությանը, ապա Օլիվիեի մոտ մավրի բուն նախնական վիճակը տրված է առանց որևէ ռոմանտիկական գունազարդման։ Օլիվիեի Օթելլոն բարի ու հրապուրիչ, շլարդացած գիտակցությամբ, քիչ թե շատ բարդ իրադրության մեջ կողմնորոշվելու ընդունակությունից զուրկ մարդ է։ Կյանքի սովորական հոսանքի առաջին իսկ խախտումը նրան գցում է վայրենի ու քաոսային վիճակի մեջ։ Մեր առջև ոչ թե Օթելլոյի և Յագոյի ընդհարման ողբերգությունն է, այլ բարբարոսական աշխարհի ու քաղաքակրթության, որը երբևէն դաժան է ու կնդե, բայց իր վրա կրում է բազմադարյան հղկվածության կնիքը։ Բարբարոսության ու քաղաքակրթության տարբերություններն հարթվում են պատմական զարգացմամբ, բայց դրանք դևոնս գոյություն ունեն, դրանք ողբերգականի աղբյուր են՝ այսպիսին է Օթելլոյի մեկնաբանությունն Օլիվիեի մոտ։

Սալվինին, Օտուժևը, 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 գիտնականի անհատականությունը համեմատաբար քիչ է արտացոլվում գիտական արդյունքում։ 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 կլիներին 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, ոչ միայն սյուժեն, այլև թեման ու այդ ստեղծագործության գաղափարը նման կլիներին գոգոլյան «Ռևիզորին», բայց գեղարվեստական ամբողջ մշակումը, կերպարների ամբողջ համակարգն ուղղակի կախվածության մեջ կգտնվեին մեծ բանաստեղծի ստեղծագործական անհատականությունից։ Ստեղծագործությունը ձեռք կբերեր այլ հնչեղություն։

Քանի որ կերտողն անձն արտացոլվում է գեղարվեստական կերպարում, ապա որքան ավելի վառ ու ավելի նշանակալից է այդ անձը, այնքան ավելի նշանակալից է բուն 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 արժեքը 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 տրվագրերից 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 ձևերից է գեղարվեստական կերպարում։

ՕՐԻԳԻՆԱԼՈՒԹՅՈՒՆ

Կերպարն անկրկնելի է, սկզբունքորեն օրիգինալ։ Անգամ միևնույն 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 առանձնահատկություններին։ «Թող պատճենումն անցնի մեր սրտի միջով, նախքան նրանով կգրավվեն ձեռքերը, և այն ժամանակ մեզանից անկախ մենք օրիգինալ կլինենք»[2]։

Գիտական օրենքները հաճախ բացահայտվում են տարբեր գիտնա-

---

[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.

կանների կողմից մնկը մյուսից անկախ։ Օրինակ, Լայլինն ու Նյուտոնը միաժամանակ բացահայտեցին դիֆերենցիալ ու ինտեգրալ հաշվումը։ XX դարի սկզբին վիճելուցի կիսագրագետ մի մասգործ ավելի քան 200 տարվա ուշացումով ինքնուրույն հանգեց դիֆերենցիալ ու ինտեգրալ հաշվին։ Գիտական հայտնագործությունների կրկնությունը հնարավոր է, սակայն արվեստի բազմազարյան ամբողջ պատմությանն 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 մնկը, հաղթանակի պատվին կառուցեց հաղթական կամար։ Կամարի ներսում նրա երկու կողմերին երկու նկարիչ գործունկայել են պատերը։ Գեղանկարիչների միջև յուրատեսակ մրցություն էր կազմակերպվել։ Կամարը բավանված էր վարագույրով, և նկարիչները չէին կարող միմյանց աշխատանքը տեսնել։ Որոշվել էր.

Միայն նրանք կտեղծեն հայացքներին նոր նվեր,
Որը կհանեն ծածկոցը այն կամարի մեջտեղից,
Եվ հենուն հայացքը դիտողների բազմության կուրծքի
Ում նկարն է առավել լավ, ում գործերը դեղեցիկ[1]։

Երբ աշխատանքն ավարտված էր ու վարագույրը հանված, դիտողների հայացքի առջև ներկայացավ անսովոր մի պատկեր. կամարի մի կողմում ստեղծված էր նրբագույն ծաղկային զարդանկար, իսկ հակադիր կողմի վրա այն ճշտությամբ կրկնվել էր։ Գիտողները զարմացած էին։ Զորավարի հրամանով վարագույրը կրկին կախեցին, և այն ժամանակ պատերից մնկի վրայի նկարը չքացավ, իսկ մյուսի վրա այն շռունակեց փայլել բոլոր գույներով։ Մնծ զորավարը կռահեց կամարի գաղտնիքը. արվեստագետներից մնկը քարն այնպես էր հղկել, որ այն վերածվել էր հայելանման մակերեսի, որն արտացոլում էր մյուս արվեստագետի նկարը։

Օրենքը «իրականացվում է իր անիրականացման միջոցով» (Հնգել)։ 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] 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։ Արվեստագիտը կենսական նյութին, փաստերին այլ կերպ է վերաբերվում, քան գիտնականը։ Գիտնականի համար փաստից նահանջելը համասարազոր է հնդծարատության, իսկ արվեստագետն ապատորեն նահանջում է փաստից։

Եթե պատմաբանն սկսում է պնդել, թե տրնչինների մահապատիժը տեղի ունեցավ կարմիր հրապարակում, ապա նա աղավաղում է ճշմարտությունը (իրապարձություններր գլխավորապես տեղի ունեցան Սև ճահճում)։ Բայց Սուրիկովը, որը հիանալիորեն գիտեր պատմական այդ դեպքի բոլոր մանրամասնները, «Տրնչինցյան մահապատժի առավոտը» նկարում գործողության վայրը տեղափոխեց Մոսկվայի դիմաց հրապարակ։ Ինչո՞ւ։ Կառավի վրա ռուսական հասարակության կյանքի սուր, լարված պահն էր։ Բախվում են անհաշտ ուժերը. Պետրոս I-ը՝ հզոր տերության կառուցողը, և տրնչինները՝ ժողովրդի մարդիկ, որոնց ոսկորների ու արյան վրա էր կառուցվում այդ տերությունը։ Սուրիկովին չի հետաքրքրում բոյարության դերը, որոնք խարնցին տրնչիններին և նրանց օտարազգնցին իրենց շահերի համար. արվեստագետի անմիջական բռնման մեջ է դնում թագավորին ու ժողովրդին։ Գիտության առջև ամրողջային ճակատագրերի բարդ միահյուսումն է, տոհմալական հակասությունների տարրեր բևեռներում գտնվող բնավորությունների գոռնամարտը։ Առաջադիմություն բացարձակ չէ։ Կենսաբանացումը, միանշանակ տերության տանգումն առաջադիմություն է, բայց միաժամանակ նաև նոր թշվառություն է ժողովրդի համար։ Կառավի վրա հոգեբանական անցումների մի ամրողջ գամմա է. այնտեղ և՛ դինվորներն են, և՛ մոտակա վանձանի հիկյուղից քնկնված, սպիտակ մարուր շապիկով զգեստավորված տրնչինը, որին կախազան են տանում, և՛ լացող կանայք։ Բայց

մեր ուշադրությունն ակամա գրավում են երկու զինակոր ֆիզունները՝ ցարը և ձեռքին վառվող մոմ բռնած գայրուկիով լի անհնազանդ սարեւնեցը: Նրանց հայացքները խաչվում են: Պետրոսի՝ պետական, կենտրոնացնող նախասկիզբը կրոնի, բիկունքում թարձրանում է Կրեմլը, որը սիրականորեն խիստ ձևերով արտահայտում է Ռուսաստանի համախմբման պաղպաղալը, իսկ կանանց ու մուժիկների եռանում ծագում է ստորոտի մի հեթիաթ՝ վասիլի Երանելու տաճարը, որի մեջ Ռուսիայի միավորման այդ նույն պաղպաղալն արտահայտված է կենդանի, ֆոլկլորային, ժողովրդական ձևերում: Կարմիր հրապարակի ոգեկոչացիան օգնում է նկարչին ավելի խոր ու վառ կերպով բացահայտելու ժողովրդական ու պետական նախասկիզբների բախումը պետրոսյան դարաշրջանի բարդ իրողությունների 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 մտքողի յուրահատուկ կապերը առանձնահատկությունները և նրա տարբերությունը գիտական մտքողից:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴԻ ԼՈՒԾՅՈՒՆԸ

Գեղարվեստական (ստեղծագործական) մտքողն ամենաբիտասարդ գիտագիտական կատեգորիաներից մեկն է: Սովետական քննադատության մեջ այն առաջացել է 20-ական թվականների վերջերին — 30-ական թվականների սկզբներին: Այն ժամանակաշրջանում ռապպականները հաստատում էին պիսլեկտիկամատերիալիստական մտքողի անհրաժեշտությունն արվեստում, նրանք փիլիսոփայական մտքողն ուղղակիորեն փոխադրում էին գեղարվեստական ստեղծագործության բնագավառը: Դա հաստատակացում էր. հաշվի չէր առնվում արվեստի յուրահատկությունը: Վիճելի պրոցեսում գոյացավ նոր հասկացություն՝ գեղարվեստական մտքողը: Այդ հասկացությունը չէին գործածում ո՛չ Պլատոնը, ո՛չ Արիստոտելը, ո՛չ Հեգելը, ո՛չ Բելինսկին: Սակայն գեղարվեստական մտքողի 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, քան «գեղարվեստական մեթոդ» բուն հասկացությունը դեռևս չկար:

Ռ. Դեկարտն 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 մրցրերի և ռուսական գրականության մեջ «բնանպատակական ուղղության» մասին Ն. Գ. Չեռնիշևսկու արտահայտությունների ետևում:

Իսկ ինչպիսի՞ն է գեղարվեստական մեթոդի էությունը: Այդ հարցի շուրջը գիտության մեջ վեճեր են գնում: Որոշ գիտնականներ 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 գաղափարա-խոսական սկզբունքների համակարգ է: Քննենք այդ բնորոշումները:

Կարելի՞ է արդյոք գեղարվեստական մեթոդը հանդիսանալ ձևերի ու միջոցների միագումարին: Չէ որ միևնույն միջոցներն ստացարկում են տարբեր մեթոդներ: Վերցնենք կատակերգագրության: Երգիծական գործող անձերի ինքնամերկացումը, փոխադարձ մերկացումը, կատակերգական հակադրությունները, բառախաղերը, արամաբանությունները և այլն՝ միջոցների այդ ամբողջ հավաքածուն ամենաարտահայտիչ 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:

Համաստրապես 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 հնգնանքի (իրականության կատեգամատրնն-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 «տնտանեկի աշխարհի սահմաններից դուրս» թափանցող արվեստը։ Այդ սկզբունքը մոտ է սենտիմենտալիստներին։ Ն. Մ. Կարամզինը գտնում էր, որ պոեզիան պետք է զբաղվի միայն նրբագեղով և խռսափի 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, ինչն ամենի նման, մշտապես փախչում է մեզանից, նրան տիրանում ենք գոնե երևակայությամբ, նրան ձգտում ենք քաղցր անուրջների աշխարհում, որտեղ խաբենք ինքներս մեզ և նրանց, ովքեր արժանի են խաբված լինելուս։ Եվ դրա հետ միասին ռոմանտիզմն ու սենտիմենտալիզմն արվեստի տարբեր մեթոդներ են. առաջինի համար, օրինակ, գեղագիտական առաջատար հատկությունը վեհն է, երկրորդի համար՝ արտաշարժը։

Պարզեցում կլինենք գեղարվեստական մեթոդի էությունը հանդիսանալ ընդհանուր գաղափարախոսական դիրքերին, դրողի աշխարհայացքին։ Արվեստին նման մոտեցման դեպքում անհնար է ըմբռնել, օրինակ, Բալզակի, Թոմասևսկու կամ Միկաստի ստեղծագործության առանձնահատկությունները։ Գեղարվեստական մեթոդների բազմազանությունը (կլասիցիզմ, սենտիմենտալիզմ, ռոմանտիզմ, քննադատական ռեալիզմ և այլն) չի կարելի բացել քաղաքական հակադիր հայացքների (ռեակցիոն-առաջադիմական), պայմանական պատմագեղարվեստական օպոզիցիայի

(ռևալիզմ-հակառևալիզմ) շրջանակներում։ Անհրաժեշտ է գեղարվեստական մեթոդը բնութագրել, նկատի ունենալով նրա սոցիալական գեղագիտական էությունը։

Աշխարհայացքի և մեթոդի փոխհարաբերության հարցը շուրջը շատ վեճեր են եղել։ Հատկապես բուռն դիսկուսիա ընթացավ 30-ական թվականների վերջերին։ Նրա մասնակիցների կարծիքները բաժանվում էին. ոմանք պնդում էին, որ սոցռեալիզմը ստեղծագործում է աշխարհայացքի շնորհիվ, ուրիշները՝ թե հակառակ դրան։ Բանավեճի կենտրոնում հայտնվեց երկու իրենալական երևույթների՝ աշխարհայացքի և մեթոդի, փոխհարաբերությունների հարցը, այն գնաքում, 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 առիթով։ Սակայն այդ հարցերը լրիվ շափով չի կարելի լուծել, շպարզաբանելով գեղարվեստական մեթոդի բուն էությունը, հաշվի շառնելով 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 հատատությամբ, աշխարհայացքն իր գաղափարական որոշակիությամբ և գեղարվեստամտածողական այն նյութը, որը կուտակվել է նախընթաց պարագրջաններում։

Արվեստի առարկան հաղթանդամն չի արտացոլվում գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ։ Այդ պատճառով էլ մեթոդն իրենից ներկայացնում է արվեստի բովանդակության համանմանը, այսինքն՝ արդեն ընկալված, աշխարհայացքի պրիզմայի միջով քննված, գեղարվեստականորեն մշակված ու յուրացված առարկայի համանմանը։

Արտացոլվելով արվեստում, կյանքն իր գեղագիտական հատատության մեջ դառնում է նրա բովանդակությունը։ Այդ բովանդակության էական մոմենտները բյուրեղացվում են պատկերավոր մտածողության կազմն ձևերում։ Այսպես, ոչ թե արհեստական կառուցման հանապարհով, այլ ստեղծագործության բուն պրոցեսում է ծնվում գեղարվեստական մեթոդը։ Գեղագիտությունը, բնդհանրացնելով 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 երևան է գալիս ամեն անգամ, երբ փոփոխվում է իրականության գեղագիտական հարաբերությունը 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 ներում են դրողի աշխարհայացքի պրիզմայի միջով, որոնք արվեստի բովանդակության մեջ մտել են որպես ամենաէական մոմենտներ։ Այդ էլ հենց տարբեր մեթոդներ է ծնում միևնույն դարաշրջանում։

Իրականությունը որոշիչ կնշանակի է ներգործում մեթոդի վրա։ Օրինակ, անտիկ ընտանեական մտածողության ձևերն անպետք դուրս եկան ստրկատիրական պետության և վաղող դարաշրջանի արվեստի համար։ Կապիտալիզմն անընդունակ կլիներ գեղարվեստական իմաստավորելու աշխարհը XX դարում՝ պատերազմներ, հեղափոխություններ, ատոմային, կիբեռնետիկ, տիեզերական տեխնիկա, հասարակական կյանքի ու հասկացությունների վիթխարի շրջադարձ... Դարաշրջանն իր պահանջներն է ներկայացնում գեղարվեստական մտածողության եղանակներին։

XX Դ. ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ՕՊՈԶԻՑԻԱՆ. ՌԵԱԼԻԶՄ-ՄՈԴԵՌՆԻԶՄ

XX դ. զարգացում ստացավ գեղարվեստական մի բարդ երևույթ՝ մոդեռնիզմը, որի շուրջն օրինաչափորեն վեճեր են ծագում։ Հաճախ այն դիտում են պարզեցրած ձևով, որպես մի մոդայիկ բամու փչող ինչ-որ մշակութային կյանքում (կարծես Բուսաստանում չկային իրենց մոդեռնիստները կամ նրանց ստեղծագործությունը ծնվել է արտաատմոսֆերային նմուշների պարզ ընդօրինակմամբ, այլ ոչ թե սոցիալ-կուլտուրական պատճառներով)։ Մյուսները, ոչ առանց հիմքի, նշելով ար-

վնստի այդ տիպի ու այդի բուրժուական հասարակութ յան մշակութային պրոցեսների ներքին կապը, ենթադրում են, որ ամեն ինչ որոշվում է գեղարվեստական այդ ֆենոմենի սոցիալ-դասակարգային համարժեքի պարզ գտնելով (կարծես թե իր բարդութ յան ու հակասականութ յան պատճառով մոդեռնիզմն իր մեջ չի ներառում սոցիալ-քաղաքական ամենատարբեր հակաֆաշիստականից մինչև պրոֆաշիստական, քրիստոնեականթեոլիկականից մինչև աթեիստական, վերացականորեն-հումանիստականից մինչև բացահայտ ռեակցիոն ուղղութ յունները)։ Համաձայն գործը հանգեցնում են մոդեռնիզմի մեջ մտնող գեղարվեստական ուղղութ յունների շրջանակը գծագրելուն։ Սակայն այն ընդգրկում է չափազանց շատ տարատեսակ գեղարվեստական երևույթներ (կուբիզմ, սյուրռեալիզմ, պոպ-արտ և այլն), որպեսզի նման շրջանակի գծագրումը կարողանա պատկերացում տալ մոդեռնիզմի էութ յան մասին։

Դրա էութ յունը որոշելու բարդութ յունը, մասնավորապես, այն է, որ, հենվելով ռեակցիոն գաղափարագեղագիտական կոնցեպցիաների վրա, մոդեռնիզմը հաճախ ծնում է գեղարվեստական նշանակալից ստեղծագործութ յուններ, որոնք ներսից պայթեցնում են նկարագրային նեղ կանոնները։ Բացի այդ, XX դ. շատ խոշորագույն արվեստագետներ դեպի ռեալիզմ ընթացան մոդեռնիզմի միջոցով, հաղթահարելով մոդեռնիստական ազդեցութ յունները, 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 ժխտումը»։

Սովորաբար գեղարվեստական մեթոդը և նրա հետ կապված արվեստի ուղղութ յունը տեսականորեն հիմնավորում ու գիտակցում են իրենցից։ Սակայն մոդեռնիզմն այդ առումով տեսական թեթևամտութ յուն ու անհոգութ յուն դրսևորեց։ Նրա յուրաքանչյուր նոր դպրոցը բարձրաձայն, իսկ երբեմն աղաղակող կերպով հռչակում էր իր սկզբունքները, քայց գրեթե ոչ ոք չէր փորձում տալ մոդեռնիզմի ընդհանուր բնորոշումը, ի մի բերել մոդեռնիստական զանազան հոսանքների համար բնորոշ դրույթները։ Օրինակ, պոպ-արտը չի գիտակցում իր գեղագիտական հարապատութ յունը սյուրռեալիզմի հետ։ Եվ դա մոդեռնիզմի ուրույն հատկութ յուններից մեկն է։

Մոդեռնիզմի ինքնավերլուծութ յան ու ինքնորոշման փորձ ձեռնարկեց Ե. Զամյատինը «Գրականութ յան, հեղափոխութ յան ու էնտրոպիայի մասին» (1923 թ.) հոդվածում։ Նա գրել է. «Գիտութ յունն ու արվեստն աշխարհի պատկերագծման մեջ ինչ-որ կոորդինատներում միատեսակ

նն։ Ձևի 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, ուշադրություն։ Նվ այդ պատճառով էլ «սոցիալիստական» կամ «բուրժուական» ռեալիզմը ռեալ չէ, ռեալության անփոփոխ կնկարվ 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, աղավաղման, ծուռումուռության, ոչօբյեկտիվության մեջ է։ Օբյեկտիվ է լուսանկարչական ապարատի օբյեկտիվը։ Նոր ձևը ոչ բոլորի համար է հասկանալի, շատերի համար դժվար է։ Մոլորականը, ծամծմվածը, իհարկե, ավելի հեշտ է, ավելի հաճելի, ավելի բարեհարմար։ Շատ պարզ է էվկլիդեսյան աշխարհը, և շատ դժվար է էյնշտեյնյանը՝ և այնուամենայնիվ արդեն չի կարելի վերադառնալ էվկլիդեսիզմին։

Այստեղ ընդգծված է մոդեռնիզմի «ոչավանդութիականությունը», 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 Ջամյատինն 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 ավանդութալիից հեռացող մոդեռնիստական տիպ։

Հաճախ իրենք՝ մոդեռնիստները բուրժուական սուր անբավարարվածություն են զգում արվեստի դրության։ Ա. Քամյուն իրեն նոբելյան մրցանակ հանձնելու առթիվ ունեցած ելույթում նշեց. «Քիչ է

ասելը, թե արվեստին սպառնում է պետության իշխանությունը։ Ոչ՛ միայն դա լինելու, բայց շատ հեշտ կլիներ. արվեստագետը կմարտնչեր և անձնատուր կլիներ։ Այն պահից, երբ պարզ է դառնում, որ ճակատամարտն ընթանում է արվեստագետի ներսում, պրոբլեմը դառնում է առավել բարդ կամ մահարեր. ատելությունը դեպի արվեստը, որի այնքան հիանալի օրինակներ է տալիս մեր հասարակությունը, այնքան կոծանալարը չէր լինի, նեին նրանով վարակված չլիներին իրենք՝ արվեստագետներըւ Մենք նախորդները կասկածում էին սեփական տաղանդի վրա։ Այժմյան արվեստագետները կասկածում են իրենց արվեստի անհրաժեշտության վրա, այլ կերպ ասած, սեփական գոյության անհրաժեշտության վրա։ Եվ մոդեռնիզմը մի յուրատեսակ փորձ է իռուսափելու գեղարվեստական մութի անգործունության զգացումից։ Ի միճակի չլինելով ամբողջականորեն ներգործելու մարդկային հոգու վրա, մոդեռնիստները ձգտում են մի կերպ շոշափել այն, անգամ թեկուզ վերը հասցնելով խոստակվող արվեստի բեկորներըով։

Մոդեռնիզմը չարդեց գեղարվեստական ավանդութային պատկերը և բացարձակացրեց նրա առանձին տարրերը։ Մոդեռնիզմի որոշ ուղղություններ բացարձակացրին պատկերի օբյեկտիվ բովանդակությունը (նատուրալիզմ), մյուսները՝ նրա հոգեբանական բովանդակությունը (գրականություն 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 վիրաժում 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 կառավարում 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 միջոցների, եղանակների, գեղարվեստական տեխնիկայի պոզիտիվ մոմենտները։ Ռեալիզմը խորացրեց իր ինտելեկտուալ բովանդակությունը, պսիխոլո-

դիզմը, հուզական հագեցվածությունը, նորարարությունը ձևի բնագավառում։ Դա է մոդեռնիզմի պատմական հաղթահարման դրամականը։

Մտածողության ռեալիստական եղանակը հակադիր է մոդեռնիզմին։ Մոդեռնիզմը, ինչպես վերը նշվեց, ձգտաժամ, անկապ մտածողություն է, որը կողմնորոշված է դեպի բացարձակացված օբյեկտիվություն (նատուրալիզմ) կամ բացարձակացված սուբյեկտիվություն (սյուրռեալիզմ, արտահայտիոնիզմ և այլն)։ Ռեալիզմն 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 դեմոկրատական իդեալների լույսի տակ։

Ինալիզմի պրոբլեմները տեսական սուր պայքարի սպասարկել են Ինիոնոնիստական դիրքեր զրաված 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։ Իրոք, օտարման պրոբլեմը՝ XX դ. ամենասուր 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 աննկատելի ֆիզիկական ու պոետիկան միավորում է տրամաբանականն ու անտրամաբանականը, իրականն ու անիրականը, այդ արվեստագետի մտածողությունը երազատեսական է. անհավանական կերպարանափոխությունները միահյուսվում են իրական փաստերի հետ և հնդինակի կողմից ընկալվում են որպես բնական։ Իհարկե, շփման նզրեր կան Կաֆկայի «երազատեսությունների» և ռեալության միջև, բայց դա ռեալիզմի վկայություն չէ, այլ մտածողության համընդհանուր հատկություն։

Ու. Ֆոլկները, Թ. Մաննը, է. Հեմինգուեյը, Ռ. Բրեխտը լայնացնում են ռեալիզմի կայունացած շրջանակները։ Նրա ըմբռնումը յուրաքանչյուր խոշոր հայտնագործության հետ պետք է հարստանա, ստուգի իր իմաս-

տը։ Կարևոր են ռեալիզմի ամբողջ գեղագիտական հայտնությունն իր մեջ տնտղավորելու ընդունակ տեսական սահմանման որոնումները։ Բայց այդ սահմանումը պետք է ափեր ունենա։ Իսկ Գարոդին դրանք ջնջում է. «Իրեալիստ 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 սարբերվում է սոլիպսիստից, ով գտնում է, որ աշխարհում գոյություն ունի ոչ միայն իմ «ես»ը, 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 աստիճանին։ 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 ատոիճանների ոչ մի հաշվենատական 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, Տարամգինի Ճշմար Լիզայի սրտաշարժությունը կամ մոլիերյան Տարտյուֆի կոմիկական բարեպաշտությունը), ռեալիստական գեղարվեստական կերպարը գեղագիտորեն հարուստ է, բազմերանգ, բազմակողմանի։ Օրինակ, Մ. Ա. Շոլոխովի «Հեղաղաղ Դոնում» Գրիգորի Մելեխովը բացահայտվում է թե՛ իր դրամատիկական անկումներում, թե՛ վեհ թուիչներում, թե՛ Ակսինյային տածած իր անարատ սիրո գեղեցկության մեջ, թե՛ ստոր 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 բնկվում տարբեր անհատների մեջ և իր տարբեր կողմերը վերածում է նույնքան տարբեր հոգևոր բնավորություններ...»[1]։ Մարդը միևնույն ժամա-

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. I, с. 7.

նակ 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 ակնհայտություններից 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 գրքին 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 նուրբ կանորեն է արտացոլում իրականությունը գեղագիտականորեն հարուստ, ամբողջական գեղարվեստական կնպարի 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, որպեսզի և արվեստում հաղորդելու գիտակցության շարժումը կյանքի հետ նրա բարդ, երբեմն միջնորդավորված կապը։ Ռեալիստական արվեստը մշակեց աշխարհի կենսական հարստության հաղորդման համար գեղարվեստական լակոնիկ 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] 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 կուլտիվ գործն էին։ Որոշ դրույթներ (Ֆ. Վ. Գլադկով, Յու. Ն. Լիբեդինսկի և ուրիշներ) առաջարկում էին սովետական գրականության մեթոդը սահմանել որպես «պրոլետարական ռեալիզմ»։ Վ. Վ. Մայակովսկին առաջարկեց մեր դեղարվեստական մեթոդը համարել տենդենցիոզ ռեալիզմ, իսկ Ա. Ն. Տոլստոյը՝ մոնումենտալ ռեալիզմ։ Վ. Գ. Մտավախու հուշատետրում ուշագրավ է այսպիսի մի գրառում (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 գազետա»ն 1932 թ. մայիսի 29-ի առաջնորդող հոդվածում խոսվում էր հեղափոխական սոցիալիստական ռեալիզմի մասին։ Համամման մտքեր էին արտահայտվում ազգային հանրապետություններում։ Այսպես, ուկրաինական գրողների ղեկավար Ի. Յու. Կուլիկը (1932 թ.) ասում էր. «...այն մեթոդը, որի նկատմամբ մենք ձեզ հետ կարող ենք կողմնորոշվել, սկսեր է անվանել «հեղափոխական-սոցիալիստական ռեալիզմ»։

Թոլորի 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 գեղադիտական 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» դրահակիրը» ֆիլմում վերջավորությունն առավել լավատեսական է, քան դա եղել է իրականում։ Ապստամբած նավաստիները պարտություն կրեցին, իսկ ֆիլմը վերջանում է նրանով, որ դրահակիրը հաջողությամբ անցնում է

աղմիրալական էակադրայի միջով։ Բայց նման եղրափակիչ մասը նահանջ չէր պատմական ճշմարտությունից, այլ պատմական հեռանկարի արտացոլում, որի տեսակետից նավաատորմում 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։ «Անպատեհ 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 կոնկրետություններից։ Սակայն Բրեխտի ստեղծագործությունը ճշմարտացի ու ռեալիստական է, մարքսիստական գաղափարներով ներթափանցված, և պատմական կոնկրետությունը «վերառած» տեսքով, ժամանակակից աշխարհի ճիշտ բնութագրության ձևով, ահա 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 հնքիաթային, և առասպելական, և գիտաֆանտաստիկական, ձևով զուրկ պատմական կոնկրետություններից։

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 «Հաղնիքը» 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,
Բայլ երեսակայիր քեզ ընթացող
Ապագային հետ գալիքի սահմանով։

[1] Мартынов Л. Собр. соч. В 3-х т. М., 1976, т. 1, с. 443.

Սոցիալիստական ռեալիզմի գեղարվեստական մեթոդը պատմականորեն դիտակցված պատկերվող մասնավորության եղանակ է, որը համապատասխանում է աշխ իրականության գեղագիտական հատուկությունը, սոցիալիզմի և կոմունիզմի համար մղվող պայքարի փորձին և իր մեջ ներառում է անցյալի դասական արվեստի լավագույն ավանդույթները: Դա կոմունիստական գեղագիտական իդեալների դիրքերից իրականության հմմայնացի արտացոլման եղանակ է:

Սոցիալիստական ռեալիզմը մշակում է կյանքի գործնական լավատեսական գեղարվեստական կոնցեպցիան և մարդու հերոսական կոնցեպցիան: Հերոսական բնավորությունն առաջատար տեղ է գրավում 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 անգամ այն ստեղծագործություններում, որոնցում անմիջականորեն նման հերոս դուրս չի բերված, նրա շնչառությունը, նրա տեսակետն անտեսանելիորեն առկա են: Նա ընթերցողի առջև հայտնվում է մերթ որպես Ա. Տ. Տվարդովսկու «Հեռատեսանիք՝ հեռատեսան» պոեմի լիրիկական հերոս, մերթ Մ. Գորկու «Կլիմ Սամգինի կյանքի» բացասական պերսոնաժի ստոր դեմերին դիմակայող գիղտոլիտական իդեալ:

Սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը պահանջում է բացասականի գեղարվեստական բացահայտում, չարի մերկացում: «Քարևպատնի ժամանակ օգտագործվող օձի թունը,— ասում է Լ. Մ. Լեոնովը,— ոչ միայն չի վնասում առողջությանը, ընդհակառակը՝ նույնիսկ բուժում է, իսկ բժշկության խորհրդանշանում օձը պատկերված է հաստուկ լայն բաժակի վրա, որպեսզի ոչ մի կաթիլ լինփվի դուրս տեղը: Հաստատումով է նաև, որ, չնայած սուրն չարաբաստիկ առարկայի մահաբեր ներգործությանը, այն կենսականորեն անհրաժեշտ է նաև գրական առօրյայում: Ջուտ տեսքով տեղնուտեղն սպանելու հատկությամբ օժտված լինելով, այն գրականության մեջ անբարենիպեշ օգտագործելու դեպքում ընդունակ է վիժվածքներ արտադրել ուրիշներին մեղքնելու համար, բայց խանգիջ 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 օբյեկ-

[1] Литературная газета, 1968, 3 апреля.

ոչ՝ այլև առաջնակարգ, որպես պատմության կենտրոնի, որպես իր ճակատագրի տիրոջ։ Անձի ակտիվ կենսական դիրքորոշումը բացահայտվում է առաջին հերթին աշխատանքում։ Ուստի արվեստն առանձին չպետք է ցույց տա այն գործից դուրս, որով նա զբաղվում է, բայց և չպետք է դառնա տեխնիկական կամ ագրոտեխնիկական 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 «Ռևկոմ» պիեսները, «Չապաևա» կինոնկարը) թափանցում են սոցիալական այն գործոնների մեջ, որոնք ձևավորում են անձի հոգևոր 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 պարագրջանները։ Նման դեպքերում ակնառու կերպով է դրսևորվում ժողովրդի դերը որպես պատմության վճռական ուժի։ Եվ պատահական չէ, որ հատարակության զարգացման հենց այդ բաևն ժամանակաշրջանները սոցիալիստական ռեալիզմի համար ծառայում են կենսական նյութի անսպառ աղբյուրներ (Վ. Վ. Մայակովսկու «Լավը», Մ. Ա. Շոլոխովի «Խաղաղ Դոնը», Ի. Է. Բարելի «Հեծյալ բանակը», Բ. Մ. Կուստոդիևի «1917 թվականի փետրվարի 27-ը» նկարը և այլն)։

Անցյալի շատ գրողներ երազում էին ընթերցող-բարեկամի մասին։ Այդպիսի ժողովուրդը հանդես է գալիս ոչ որպես հեռավոր հասցեատեր, որին դարերի միջով վերջին հաշվով հասնում է գեղարվեստական ստեղծագործությունը կամ նկարչի կտավը, նա ապրում է նրանց կողքին նույն բազաքում և նույն փողոցում։ Դա տալիս է կյանքի այլ զգացում։ Փոփոխվում է սոցիալ-գեղարվեստական բուն պրակտիկան, որն ընկած է գեղարվեստական մտածողության հիմքում։

Գեղագիտությունը արվեստի գոյաբանությունն 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 նրանում են հանում նրա պատմական շարժունակությունը։ 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 հատկությունները և անելու սոցիալապես կարևոր ներգործություն։

2. Ստեղծագործությունը ենթարկված է բարոյական սկզբունքին և այն միաժամանակ բանականության առարկա է։ Դա իմաստի և արժեքի միասնությունն 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 անկախություն։ 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 դերով, իսկ աշխարհայացքից՝ բացատրվում է աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիայի վերը նշված առանձնահատկություններով՝ նրանում գաղափարների համակարգի (գաղափարահոգեկան նախասկիզբը) և իրականության պլաստիկ պատկերման (կոնկրետ-զգայական նախասկիզբը) համակարգի միահյուսմամբ։ Վերջինս կարծես ստեղծում է գեղարվեստական ռեալության, որը տիրապետում է նախապես չտրված ծրի, պատահականության, անմիջականության, ինքնագործունեության հատկություններին, այսինքն՝ առաջին հայացքից բուն իրականության հատկություններին, կյանքի անմիջական փաստի ստատուսով։ Սակայն այդ նախապես չտրվածությունն ու ռեալությունը միայն պատրանք են։ Ընդհակառակ, 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 էության ընդհանրող մոմենտ, բայց համանշանակ չէ նրան։ Միևնույն փիլիսոփայական գաղափարն իմաստավորելով կեցության ու գիտակցության ընդհանուր պրոբլեմները, կարող է դրսևորվել տարբեր ստեղծագործություններում։ Իսկ գեղարվեստական գաղափարը միշտ յուրատեսակ, անկրկնելի է և միևնույն ժամանակ բազմաշերտ, բացահայտվում է ՔՀ՛ ուղղակիորեն արտասանված գաղափարի միջոցով, ՔՀ՛ պլաստիկ պատկերների կենսահյութի 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։ Ստեղծագործու-

բյան կառուցվածքն այնքան տարողունակ է, որ կարող է ընդգրկել նաև այդ գաղափարները, և կինոպաշտոնների միջոցով հաղորդվող աշխարհի գեղագիտական հարստությունը։ Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ երևույթների ընդգրկման լայնությունը չի համեմատվում մշակույթի ուրիշ ոչ մի ճյուղի 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» (ձեռակերտ) բնության հետ։ Այդ հարաբերությունները 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 սոցիալական նկատմամբ ռեալիզմի հաղթանակի իմաստը։

Գեղարվեստական ամեն մի ուղղություն ստեղծում է գեղարվեստական ստեղծագործության իր տիպն աշխարհի իր մոդելով։ Վերջինին 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 ընդգրկումն սոցիալական պլաններում, անձի սոցիալական կեցության և սոցիալական միջավայրի, դասակարգի, ազգի, ժողովրդի, հասարակության, պետության հետ նրա

փոխգործողության տարբեր պլանները։ Այդ շերտը սոցիալ-քաղաքական պրոբլեմատիկայի կրողն է։

Ըստերորդ շերտ («Ես՝ մենք բոլորս ենք»). անձի հարաբերությունը մարդկության և նրա պատմության նկատմամբ։ Այդ շերտը փիլիսոփայական-պատմական պրոբլեմատիկայի կրողն է։

Իննգերորդ 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, հանգեց է բերում նրա գեղագիտական բնույթի էության։

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 գնահատվում 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 գեղարվեստականցեպտուալ կառուցվածքի բնույթով։ Մեկ ուղղության շրջանակներում ձևափոխվելով 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 Բ.Կուլ Ա. Ն. Ռադիշչևի «Ճանապարհորդություն Պետերբուրգից Մոսկվա», կամ Ա. Ս. Պուշկինի «Գնձեղ հեղյալը», կամ Ի. Ս. Տուրգենևի «Հայրեր և որդիներ»)։ Հենց այդ շերտն է բերում 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՝ նիհիլականությունը, տեռորիզմը, 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, չիվելով քաղաքական ռևալության այլ կետերի հետ։

Ստեղծագործության ակտուալ շերտը կողմնորոշված է տվյալ հասարակությանը, իսկ խորքային շերտերն ուղղված են մարդկությանը և ստեղծագործությանը տալիս են գոյաբանորեն երկարատև մտատուս, քանի որ այն ամբողջությամբ վերցրած ոչ միայն արդիականության կոնկրետ հրատապ իրադրության պատասխանն է, այլև նախատեսված է երկարատև ու նույնիսկ հավիտենական կյանքի համար։

Թեև ակտուալ քաղաքական շերտը կողմնորոշված է դեպի հրատապություն, բայց այն անհրաժեշտ է՝ հատկապես քաղաքաքաղաքական գաղափարների ու գնահատականների համակարգի միջոցով է դրսևորվում արվեստագիտի 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, բանասեղծ Ֆ. Ի. Տյուտչևն իր ժամանակակիցների համար գրեթե գոյություն չունի։ Նա նրանց համար քիչ է հասկանալի։ Ն. Ա. Նեկրասովի համար 1856 թ. ևս Տյուտչևը երկրորդական, բարդակերպ 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 (դեղագիտական) շերտը կողմնորոշված է դեպի մարդկային պատմության տարածականություն։ Ապրելության 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 ՝ իր սոցիալական միջավայրին, ժամանակակիցներին, «ճնշվածներին», ՝ «հնուավորներին», մարդկությանը։ Նա ձգտում է ներխուժել այսօրվա հարաբերությունների մեջ ու կտրել անցնել արդիականության սահմանը, իր դարաշրջանի փորձը մտցնել 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 ցուցադրարներն ակտուալ չեն։ Սակայն իրացված 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 պետականում 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 կեցվածքը, 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 մասշտաբայնությամբ 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 գեղագիտական հիմնակայությունը, խաղային կողմը և ստեղծող ասպեկտները։

ՃՇՄԱՐՏՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ՃՇՄԱՐՏԱՆՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գեղարվեստական ճշմարտությունն ու նրա արտահայտման միջոցները գնահատվում էին արվեստի մասին ամենահին տեսական-քննադատական դատողություններից սկսած։

Հին եգիպտական Ճարտարապետ Մերտիսենը (Մենտուխոտեպ 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 քաչլաճևը. սուրը շարժողի կեցվածքը և պարտվածի տապալված դիրքը... այն մարդու սարսափի արտահայտությունը, որը վրա է տալիս ընածներին. այն մարդու ձեռքի դիրքը, որը նիզակ է նետում, և կուզկուզ փախչողի քայլաճևը։ Ես կարողանում էի այնպիսի դրվագաղարդումներ անել, որոնք չէին այրվում կրակից և չէին փշանում ջրից»[1]։

Գեղարվեստական ճշմարտությունը գեղարվեստական ստեղծագործության գեղագիտական կարևորագույն օրինաչափությունն 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։

Փիտոդ։ Դուք ասում եք, որ արվեստի ստեղծագործությունը միայն տգետի՞ն կարող է թվալ բնության ստեղծագործություն։

Պաշտպան։ Անշուշտ, հիշեցեք այն թռչուններին, որոնք Թռան հավաքվեցին մեծ վարպետի բաւնիների։

Փիտոդ։ Իսկ մի՞թե դա չի ապացուցում, որ դրանք հիանալի էին նկարված։

Պաշտպան։ Ամենևին ոչ, դա ավելի շուտ ապացուցում է, որ սիրողներն իսկական ճնճղուկներ են եղել։

Մի մեծ բնախույզի մոտ, պատմում է այնուհետև պաշտպանը, ապրում էր մի կապիկ։ Մի անգամ նա դուրս նրան իր գրադարանում։ Հայելիները ուտում էր նկարներում պատկերված թզենիները։

Փիտոդ։ Անեկդոտը բավականին զվարճալի է։

Պաշտպան։ Եվ, հուսով եմ, հարմա՞ր է ծիծիին։ Իսկ չէ՞ որ այդ կարդանկարիները մեծ վարպետի ստեղծագործություններին հավասար չեք դասի։

Փիտոդ։ Ծեծվարությա՞մբ։

Պաշտպան։ Իսկ չէ՞ք վարանի կապիկին անկիրթ դիտողների շարքը դասել։

Փիտոդ։ 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, հաճախ կոպիտ ու գռեհիկ ձևով։

Պաշտպան։ Ես միանգամայն այդ կարծիքին եմ»։

Հշմարտանմանության տեսակետից համաշխարհային արվեստում անօրինաչափ են շատ մանրամասներ, հանգամանքներ, բնավորություններ, կերպարներ։ Անճշմարտանման են բրոնզե ձին, պղնձե հեծյալը և հրկաթե սանձը, որով ճնակատագրի հզոր տիրակալը» 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-ազնվալից ղղդղյունը սալհատակի») և թույլ է տալիս զգալու աշխարհար հրաշագործ» թագավորի երկաթյա կամքը, «պղնձե ոտիսվ» նվգնիի վրա խավարում վեր խոյացող Պետրոսի վիհ կերպարում զգալ նաև փոքր մարդուն ճշմամի ուժը, նրանում տեսնել ոչ միայն «կուսի-

---

[1] **Гёте.** Избранные произведения. М., 1950, с. 631.

ра»), այլև «հպարտ կտուրին», («горделивого истукана»). Այսինքն՝ գնդապետերն բացասականը՝ ճշմարտանմանության տեսակետից ունալ չէ ցածր առաստաղը Վ. Ի. Սուրիկովի «Մեծնիկովը Բերյոզովում» նկարում, բայց հենց այդպիսի առաստաղն է օգնում գեղարվեստորեն բացահայտելու աքսորի ձնող մենության 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 սոսկ այն մասին, ինչ պատահել է, այսինքն՝ ոչ միայն լավի, այլև պատահական երևույթների մասին, իսկ բանաստեղծը պատմությունը մաքրում է պատահականից։ Այն իրադարձությունները, որոնց մասին խոսում է պատմաբանը, առավել հավատարիմ են, ավելի ճիշտ, դրանք բացարձակապես հավատարիմ են, որովհետև դրանք իրական են։ Արվեստը կյանքի պատճենահանումը չէ, այլ նրա հավանականանմանությունը, նրա առավել հնարավոր տարբերակը։ Այն իրադարձությունները, որոնց մասին խոսում է բանաստեղծը, միշտ իրենց մեջ պարունակում են մաքի կողմից իմաստավորված, մշակված փաստեր։ Այդ միայն որոշ առումներով ճիշտ, արիստոտելյան կոնցեպցիան ամենաէականում անսպասելիորեն իր հատուցումը գտավ կիբեռնետիկայում։ Արվեստի ճանաչողական փոնկցիան հանկարծ ներկայացավ մաթեմատիկական իր ճիշտ չափումներում։ Կիբեռնետիկայի ստեղծող Ն. Վինները գրում է. «...աղղանշանով 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 չհանգլի բանաստեղծությունները»[2]։

---

[1] Хемингуэй Э. Избранные произведения. 2-х т., т. 1. с. 20.

[2] Винер Н. Кибернетика и общество. М., 1958, с. 34.

Ինտրիգային ճշմարտության համանականությունը միշտ իր մեջ պարունակում է անսպասելիություն: Եթե ստեղծագործության մեջ ամեն ինչ սպասելի է, նախօրոք հայտնի, ապա մեր առջև ծեծված, գռեհիկ, առօրյա կիսաճշմարտության շռամախն է: Պատահական չէ, որ Վ. Վ. Մայակովսկին որոնում էր անսպասելի հանգեր.

Որտե՞ղ
և ի՞նչ տարիֆով կգտնես
հանգեր,
որ մեկին նշան առած՝
սպաննես
Գուցե
մի հինգ հատ
չիրկնված հանգեր
Վիճաբանությամբ միայն
մնացած լինեն:

Այն, որ այսօրվա սուր բնաբանը պիտի բոնում է բնաիրացման ուղղությունը, նշանակության միայն արտաքին պրանորումն է, որը գեղարվեստական ճշմարտության համար անսպասելի համանականություն ունի:

Ա. Ս. Պուշկինի «Ենգուլք ժանտախտի ժամանակ» ստեղծագործությունում խնջույքին մեկնում են երկու կին. նրանցից մեկը բնուշ է, Լուիզ: Սակայն սպասելի վիճակագրը անանկելու դիտակցությունը կորցնում է նա, որի մեջ, պատկով լեզվից, տղամարդու սիրտ կա: «Լուիզ մի անսակ բնուշից ավելի խույլ է դաժաներ, և սարսափն է ապրում կրքերով տանջալից հոգում...»: Գեղարվեստական ճշմարտությունը պատրաստ է, անսպասելի, իր մեջ ամփոփում է շնախատեսվածը, և այդ պատճառով էլ այն ինֆորմացիոն կնկատով հագեցված է: «Լավ նատ ճշմարտությունը միշտ դարմանալի ճշմարտություն է: Այսինքն՝ ներքափանցում է ժամկետ. «նախապատրաստությունների համակարգը» ...որոնում է թաքնվածը, փնտում է սպասվածը, այսանկից էլ նրա «հիանալի անհետքությունները», նրա սպասելի անսպասելիությունները, կիրքը դեպի անտիսմիանները և նրա սիփական կոմպոզիցիոն-անտինոմիական կառուցվածքը»[2]:

---

[1] Վ. Վ. Մայակովսկի. Լիակ երկեր. Հ. I. էջ 402:

[2] Дмитриева Н. Динамическая структура образа.— Вопросы литературы. 1966. № 6, с. 72.

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», «խոսքի ոճը», «կյանքի ոճը», «մտածողության ոճը», «զենակարման ոճը», «աշխատանքի ոճը»), այնքան ավելի է ուժգնանում նրա մշակութաբանական իմաստը։ Ոճը ներկայանում է որպես առաջակի մշակույթի նատկություն, որը նրան տարբերում է բոլոր մյուսներից, որպես մշակույթի կառուցման կոնստրուկտիվ սկզբունք։

Ջնոր բնորոշ մշակութային կարևորություն, առարկան ձեռք է բերում նաև ռնական արտահայտչականություն՝ որոշակի մշակույթի, նրա տոհմա-պատմական այս կամ այն շերտին պատկանելության վկայությունը։ Առարկայի ոճը ոչ թե պարզապես նրա արտաքին ձևն է, այլ առաջին հերթին մշակույթի ներսում նրա նյութական ու հոգևոր գործառման բնույթը, այլ խոսքով ասած, ոճը երևան է հանում առարկայի կամ երևույթի ֆունկցիոնալ առանձնահատկություններըւ

Ոճի մշակութաբանական լայն սահմանումից նրա բերման համար շատ բան են քաղում և՛ արվեստագիտությունը, և՛ գրականագիտությունը, և՛ գեղագիտությունը։

Գեղարվեստական առեղծագործության պրոցեսի նպատակն ընկած է նրա սահմաններից դուրս՝ ներգործության մեջ ընկալող մարդու (լսողի) վրա։ Այդ նպատակը հնարավոր կապի միջոցով ազդում է ռնականության արտահայտիչ հնկի կերտման առեղծագործական ամբողջ պրոցեսի ու նրա գործառության վրա։ Արվեստագիտությունը ոճը հասկանում է որպես կայունությամբ ու որակական առոշակիությամբ օժտված առարեր ստեղծագործական բանակության։

Ոճն արվեստում ո՛չ ձև է, ո՛չ բովանդակություն, ո՛չ նույնիսկ դրանց միասնություն առեղծագործության մեջ։ Այդ կատեգորիաների միջոցով չի բացատրվում բոլոր փորձերն արդյունավետ արդյունքներ չտվին։ Ոճը ներկայանում 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 ուղածղ բջիջում: Յուրաքանչյուր մանրամասն ենթարկելով ընդհանուր կառուցվածքային մտահղացման, ոճը պայմանավորում է ստեղծագործության կառուցվածքը և որոշում է այդ ստեղծագործության պատկանելությունը մշակույթի մի որոշակի տիպին:

Գեղարվեստական ոճի ընտրողականությունն ունի հոգևոր-պատմական բնույթ: Ոճը բոլոր տարրերի ուղղվածությունն է դեպի նրա միասնական գեղարվեստական կենտրոնը, ստեղծագործության կենտրոնաձիգ ուժը, որն ապահովում է նրա միասնությունը: 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 փորձառությունը, ընդ որում չխախտելով ստեղծագործության կառուցված-

քը, 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 ուղղությունն է: Ստեղծագործության իմաստը, կոնցեպցիան ուղղված են բանականությանը, կերպարների համակարգը՝ ընկալողի մտքին ու զգացմունքին: Ոճը վայրկենաբար, միասնական ինֆորմացիոն ցատկով, առանց մանրամասնությունների հաղորդում է ստեղծագործության ամբողջական որակի մասին: Կարդացված է դեռևս միայն պոեմի առաջին տունը, դիտված է ներկայացման միայն առաջին արարվածը, իսկ ընթերցողն ու հանդիսատեսը, ընկալելով ստեղծագործության ոճը, արդեն շատ բան գիտեն, իսկ հաճախ էլ այն, թե պետք է արդյոք մինչև վերջ դիտել ներկայացումը կամ կարդալ պոեմը:

Այստեղ մենք բախվում ենք ոճի 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 իրեն 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 գիտակցության մեջ: Արվեստագետի

անվան համալքը, նրա փառքի ձգողականությունը, ճաշակի հեղինակությունը, վարպետի մասնագիտական ստատուսը, որը ներշնչվել է բնանագատության կողմից ու հաստատվել հասարակական կարծիքով. ժանրությունը 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 ակնթարթաբար ձգտում են միմյանց, երբ նրանք մեկը մյուսի համար ցանկալի նպատակ են, երբ հոգևոր «փոխադարձություն» դառնում է նրանց փոխադարձ ձգտումը: Եվ ահա նրանց հանդիպման կետը, նրանց ձգտումների որոշման 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, զգում է նրա հարազատությունը իր հոգևոր չափանիշներ:

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 շափը և հանդես է գալիս գեղագիտական արժեքի կրող, քանի որ այդ յուրացումն ունի ոչ թե սպառողական, այլ հոգևոր բնույթ: Ոճը, որպես գեղագիտական արժեք, դուգակցում է արվեստի իմաստային և ըստ էության արժեքային ասպեկտները: 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: Էքրտար արվեստը շինծուաբար դժվար ճանաչելի է: Այն ձգտում է առավելագույն հաճույք պատճառել

խիստ զարգացած սպառողին՝ գեղարվեստականի մեջ իրականի դժվարացած ճանաչման հաշվին: Բայց այդ դեպքում արվեստագետը դիակի է դիմում ընկնելու չվերծանված ներաստիճյան 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՛ հնդիանակային 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 արժեքագեղագիտական կողմնորոշում դեպի թեման: Եվ միայն հետո այդ ամենն զգեստավորվում է բառերով: Այլ կերպ ասած, տեքստ «հարուցող» մակարդակի վրա գոնըվում 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 ոճգիտնի աշխատի աշխարհայինային բովանդակության վրա:

Ոճական երկրորդ շերտը արտացոլում է մշակույթի ազգային-անձնական առանձնահատկություններ: Այստեղ ոճգիտնային ոճական ընդհանրությունը (միասնական թեմատիկ և ինտոնացիոն-ռիթմիկ ֆոնդը) ձևը 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 յուրահատկության մեջ:

Ոճական հաջորդ շերտը ազգային-ստադիալ օճն է, այսինքն՝ որևէ ժողովրդի ազգային ոճը, որը գոնվում է պատմական և գեղարվեստական զարգացման որոշակի փուլում: Այդպիսին է ֆրանսիական կլասիցիզմի կամ իտալական բարոկկո ոճը: Այդ մակարդակի վրա ոճական ընդհանրությունը կարող է ներառնալ 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 յուրահատկության ներսում: Մինչ որոշակի պատմական ժամանակաշրջանի գեղարվեստական մշակույթն իր զարգացման պրոցեսում չի բաժանվում հակամարտող ուղղություններ: 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») գործոնով՝ հոսանքի ոճով:

Ըստ առաջացման ոճական ընդհանրության ամենաուշ մակարդակն արվեստագետի անհատական ոճն է, որն արտացոլում է նրա գեղարվեստական մտածողության տիպը: Չնայց որ մարդը պատմականորեն ձևավորվեց որպես անձ, կոմունորոշումներում ու գործունեության մեջ ձևոք 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: Եվ ձևավորված անձի բնութագրության համար վաղուց կայուն, անփոփոխ հասկացություններըՙ անհատականությունը մտածողության տիպը, արժեքային կողմնորոշումը, արվեստագետի ստեղծագործական կյանքի ընթացքում այնքան էականորեն են փոխվում, որ անհատական գեղարվեստական ոճը ձևոք է բերում մասնատման ու կոնկրետացման նոր աստիճան, ծագում է ստեղծագործության որոշակի ժամանակաշրջանի ոճը: Ֆ. Ֆիկասսոյի ստեղծագործության «երկնագույն» և «վարդագույն» ժամանակաշրջաններն ունեն ոճական տարբեր նրանգներ, թեև դրանցում էլ պահպանվում է արվեստագետի անհատա-

[1] Блок А. Собр. соч. М.—Л., 1962, т. 5, с. 315.

նոյն ունայն ամրապնդված բնիկնահոսքիչներ (անկն իր բոյոր, նուլինգ տրանսլոան վերադիտորչականներով պահպանում է իր տեսքը, և մեր առջև նեղմայանում է մյուս նույն ապրանքը)։

Հանճարեղ ապրեստագործների մոտ պատմականորեն ստեղծված ժամանակով հրկնել հոգևոր կյանքն ամբողջ ինտենսիվ է ընթանում, որ ունական ամրոզության ու անկրկնելիության է նոգ քեզում գեղարվեստական առանձին ստեղծագործություններ, որի յուրաքանչյուր ապրանքն իր վրա կրում է ընդհանրության կնիքը, իսկ ստեղծագործությունն ամբողջությամբ վերցրած նոգ է քեզում ունական յուրատեսակության նույն ապրեստագործի մյուս գործերի հետ։ Համեմատությամբ. Այդ կերպ ասած, ունական ընդհանրության գործոնը մի մանրապրակ է գտնում ստեղծագործության մեջ։

XX դ. ռուսական ունական ընդհանրության ամենքից մի նոր շերտ, ինչպիսին առեղծագործության ասարի սեռն է։ Այն իրեն դրսևորում է այն ստեղծագործություններում, որոնք կատարված են ֆոլկլորի սկզբունքով՝ իրեն հատուկ ունական խնամիպատկերներով։ Դա առանձնապես վերաբերում է գեղանկարչության ու երաժշտության ֆոլկլորային նմուշներ։

Կոլյադում ու մյուս մեկերում են այլ ստեղծագործություններ, ինչպես, օրինակ, Ի. Բունի մոտ էր, այլ մեկանգնելուց ասիմիլյացիայով են ստացե երգերի ձրագծնականներ, գեղագիրքով ուսանելով է անհամաժեշտ, կրկնում են ունականների ստացածին տարրերը։ Այդ ստեղծագործությունն ունական գրականության մեջ նշանակալի երևույթ է կատարել գեներ Ի. Ֆ. Մորավիևի։ Բացառում ստեղծագործությունը ունական ընդհանրության մյուս ժանրատեսակների շնորհիվ պահպանում է ամբողջությունը։

Ունական մեկանության և նեմանության հատուկ բնագավառ է պատասչրանալիությունագիրը ունական ընդհանրությունը։ Այստեղ, ֆրանսական, գերմանական, ռուսական կատեգորիաների ունեն մեկանական առանձնահատկություններ, որոնք քննարկված են, նախ՝ պատմամշակութային փոլի ընդհանրությամբ, որը պատմականորում է ապրելակերպի, գործունեության և, վերջապես, մշակույթի և նրա ամեն ենթահամակարգի ու մեջի նեմանությունը, երկրորդ՝ գեղարվեստական փոխգործողությունների, որոնց կիրառելը ֆրանսիան էր՝ կատեգորիայի մշակույթի ընդհանրության։

Գոյություն ունի նաև պատմականորեն առաջիկ լայն ունական ընդհանրության՝ գաղափարների մեջ։ Վերլուծելու պատահական է ամբողջ դարաշրջանի գեղարվեստական երևույթների ունական ամբողջ բազմազանությունը նույնիսկ այն դեպքում, երբ դրանք պատմականորեն հանդիսանում են ունականների հակադրություններ։

Մեր մշակույթի դրական ամբողջության գույքն է, գեղարվեստական մեկանության անհատների նշանակ։ Մանի բազմազանում է ամբողջը, նրանում այլ մեկանությունը գտնելը դառնում է ավելի ու ավելի դժվար։ Այդ պատճառով էլ որոշ հետազոտողներ մեկում են մանավանդ ոչ մեծ ստեղծագործությունների մեջ, որոնք ամենից ավելի են գեղարվեստական մշակույթի փակ ստորաբաժանում։ Մանրն ևս մանավանդ ևս, գեղարվեստական պրոցեսի ամբողջ ամենամյա, իսկ դրանք ներառում ստեղծագործությունների ունական արվեստագործությամբ հանգեցն, չի կարելի ոչ մի ընդհանրական տեսանկյունից ընդհանրական։ Ենթադրելի է գործընթացի մեջ։ Որպես բազմազանություն, որը մեկում է բազմաթիվ մանավանդ մեկանությունները, բազմազանի ունի պատահական ոչ միայն անկրկնելիին, անհատականը, այլև ստեղծագործի անհի պատմականորեն պայմանավորված տեսակներին։

Այսպես մշակույթի զարգացման ընթացքում անհ ունական ընդհանրությունների քանակը, մեծանանալ անդի ունենալ թե՛ ստեղծագործությունների, թե՛ ամբողջությամբ ստած գեղարվեստական պրոցեսի բազմազանություն։ Այդ կերպ ասած, գեղարվեստական ստեղծագործության տեսակավարությունների մեջ անհ ունական կատեգորիաների ընդհանրական և հետևում մշակութաբանական շերտերի անհան, նրա ամբողջությունների ստանձնական և մեծանանալ մշակույթի մյուս ենթահամակարգերի հետ ընդհանրության գործունեության պրոցեսն է։

Հարկավ է, որ մարդը միայն հատարտանության մեջ կարող է մեկնաբանել։ Ընդհանրի և առանձինի նման գիտելիության հատուկ է նաև գեղարվեստական մշակույթին։ Արվեստ ստացագործությունն ուղեկցում է ստեղծագործությունների անհատական ոչ նմանության քայլերացումով, որը հատուկ է գրականության մանրապրի բնութագրության ունական անկրկնելիության (Գրքին «Ձայներ», Պուշկինի տեքստեր, Գոգոլի «Մեռած հոգիները» և այլն)։ Միանանալ անհ է ունական ընդհանրության ստանձնը. 1) անգիտանալ ունական մեկանության տեսքը, 2) ապրանքի ոճը, 3) ապրանքատացիալ ունական ընդհանրությունը.

կան ոճով ամրապնդված ընդհանրությունը (անձն իր բոլոր, նույնիսկ որակական վերափոխություններում պահպանում է իր «ես» միջուկը, և մեր առջև ներկայանում է մյուս նույն այդ մարդը):

Հանճարեղ արվեստագետների մոտ պատմականորեն սրտագրված ժամանակում երբեմն հոգևոր կյանքն այնքան ինտենսիվ է ընթանում, որ ոճական ամբողջություն ու անկրկնելիություն է ձեռք 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 կոլյաժի սկզբունքով՝ իրեն հատուկ ոճային խամանկարչությամբ: Դա առանձնապես բնորոշ է գեղանկարչության և երաժշտության կոլյաժների համար:

Կոլյաժում ոչ միայն մերթընդմեջ են այլ ստեղծագործություններ, ինչպես, օրինակ, Ի. Բախի մոտ էր, այլ մեխանիկորեն 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: Բազմաոճ ստեղծագործությունը ոճական ընդհանրության մյուս մակարդակների շնորհիվ պահպանում է ամբողջությունը:

Ոճական միասնության և նմանության հատուկ բնագավառ է դարաշրջանային-ստադիալ ոճական ընդհանրությունը: Այսպես, Ֆրանսիական, դեմոկրատական, ռուսական կլասիցիզմներն ունեն միասնական ոճական առանձնահատկություններ, որոնք ենթադրված 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 դարա-

շրջանի 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 օրիգինալության համեմատ, 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 ամեն 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 տարրերությունների աստիճանների մեծացման և միաժամանակ մշակույթի մյուս ֆենոմենների հետ ընդհանրության դիալեկտիկական պրոցեսն է:

Հայտնի է, որ մարդը միայն հասարակության մեջ կարող է մնկուսանալ: Ընդհանուրի և առանձինի նման դիալեկտիկան 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 հոգիներ» և այլն): Միաժամանակ աճում է ոճական ընդհանրության աստիճանը. 1) ոճերոնալ ոճական միասնություն «ծնողը», 2) ազգային ոճը, 3) ազգային-ստադիալ ոճական ընդհանրությունը,

4) ուղղության ոճը (ինչպես նաև պարոցները, հռանքները), 5) անհատական ոճը, 6) արվեստագետի ստեղծագործական շրջանի ոճը, 7) ստեղծագործության ոճը, 8) ստեղծագործության տարրի ոճը (ոճի կոլաժայնությունը), 9) պարաշրջանի ոճը, որն իր կնիքն է դնում ոճի վերը 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, շարագործ, այսինքն՝ ոչ թե որպես բնական, այլ որպես մարդկային ուժ։ Նևան մե՛րթ տիրական է, մե՛րթ հնազիտխական։ Նևան մոտենալով 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։ Քի — Նևա — պետական իշխանություն — ժողովուրդ — խռովություն՝ այդ ամենը փոխաբերական շղթայի օղակներ են, նշանակության տեղափոխումների, «իմաստախաղի», այլաբանական մերձենալումների կասկադը, իմաստային բովանդակության ֆեներիան։ Այդ ոչ մեծ ծավալի պոեմն իմաստի «գերխիտ նյութի» կենտրոնակետ է։ Նրա փոքր ծավալը ոչ միայն գեղարվեստական շափի 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 հուզմունքին, մերթ ուղղակի կապվում է, ձայնակցում Նևայի ափերին կանգնած իրադարձությունների հանգուցալուծմանն սպասող լրական ժողովրդի հետ։

4) ուղղության ոճը (ինչպես նաև պատմողները, հոսանքները), 5) անհատական ոճը, 6) արվեստագետի ստեղծագործական շրջանի ոճը, 7) ստեղծագործության ոճը, 8) ստեղծագործության տարրի ոճը (ոճի կոլաժայնությունը), 9) գարաշրջանի ոճը, որն իր կնիքն է դնում ոճի վրա բերված բոլոր շերտերի վրա։

ՈՃԻ ԿՅԱՆՔՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ

Ոճական շերտերի կենդանի կյանքը դիտենք Ա. Ս. Պուշկինի «Պղնձե հեծյալիս» օրինակով։

«Պղնձե հեծյալիս» կերպարներն ունեն բնդհանրացված-փիլիսոփայական և այլաբանական-սիմվոլիստական բնույթ։

Երբ Պուշկինը գրում է Նևայի մասին, որը «շնչում է ինչպես ճակատամարտից փախած ձիս», 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 հնազանդական։ Նևան մոտեցնելով 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։ Չի — Նևա — պետական իշխանություն — ժողովուրդ — խռովություն՝ այդ ամենը փոխաբերական շղթայի օղակներ են, նշանակության տեղափոխումների, «իմաստախաղի», այլաբանական մերձեցումների կատակդր, իմաստային բովանդակության ֆեներիան։ 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 հուզմանը, մերթ ուղղակի կապվում է, ձայնակցում Նևայի ափերին կանգնած իրադարձությունների հանգուցալուծմանն սպասող իրական ժողովրդի հետ։

Պոեմի այլաբանական իմաստի համար էական է, որ գետը, որը ստվորաբար շղթայված է Պետրոսի ստեղծած առափնյա գրանիտով, փոթորկվելիս 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 անգամանալի կորուստ է հասցնում:

«Պղնձե հեծյալի» հանգույցն ու կոնֆլիկտային իրադրությունը 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 ընդմանը ներթարկման 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: Քրիստոնեությունը վերաստեղծվում է պոեմում որպես պատմության անկարգություն, նրա քաոսի մարմնացում: Ինչպես որ կատաղած տարերքը խորտակում է մարդկանց կարգավորած առափնյան ու ամրահատակները, 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 ընդվական միջոցների ոլորտում, որպես եզրափակչան ընդու կիրառելով ներքողական ոճը: «Պղնձե հեծյալում» նա հասնում է ոտանավորի ներքողական այնպիսի հնչման, որ նրա միտքը ձեռք է բերում հակագրաբանական պաշտպանություն. ստեղծվում է Պետրոսի և նրա ստեղծագործության՝ Պետերբուրգի, կյանքի ողջ կառուցվածքի համամատրած գովերգման զգացում: Երջանցելով սոցիալ-գրաքննչական կախարդարանքը, եզրափակչան ձեր միաժամանակ լուծում է նաև գուտ գեղարվեստական խնդիր՝ հնգոնների արտահայտությունը: Այդ ամենը

խոսում է պոեմի բարդ, բազմաշերտ գեղարվեստական կառուցվածքի մասին։

Ներբողական ոճը միշտ եղել է բարձր բովանդակության ավանդական ձևը։ Պուշկինը կոտրեց ու վերափոխեց այդ ավանդույթը, որն իր արմատներով գնում է դեպի XVIII դ. ռուսական դրական պրոցեսը։ Պուշկինի մոտ ներբողական ոճը դարձավ ոչ միայն վիհը (Պետրոսի նախասկզբնական մտահղացումները, նրա կամքով ծնված վիհաշուք Պետերբուրգը) գովերգելու, այլև կենցաղային, առօրեականի (նժդեհի մանանավոր կյանքը, նրա անձնական երջանկության որոնումները) և նույնիսկ ստորի ու բացասականի (Քազավորական զայրույթը փոքր մարդու դեմ, նրա դաժան հալածանքը Պղնձե հեծյալի կոպմից 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 գաղտնագրային ոլորվածությունը։ Պոեմի ներբողական կառուցվածքի ներսում, «սառեցված» գաղափարները «հալվելով» ընթերցողի գիտակցության մեջ, կատարում են իրենց քննադատական-բացթողիչ աշխատանքը։

Ներբողական, ավանդութային վեհ ձևի և գեղագիտորեն բազմազան, բազմաոճիք բովանդակության միջև ծագող ներքին հակասությունը բովանդակում է իր մեջ գեղարվեստական ներգործության պայծառ էֆեկտ. ընկալելով բանաստեղծի միտքը որպես հիացական, ընթերցողն անապատելիորեն 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 դրական տեխնիկան կիրառելու կարողությունը։

Այնտեղ, ուր բացահայտվում է Եվգենիի բնաման, լեզուն ներքողական-պաթոսայինից դառնում է առավելապես առօրեական-պատմողական: Բայց միանգամայն սովորական բառերը, միանալով, առնձում են մեծ պոեզիա.

Այսպես, ուրեմն, նա տուն հնավ
Ու բոլ տվնց չինելը թաց,
Հանվեց, պառկեց տխուր հուզված
Քուն չէր գալիս աչքին բնավ:
Արդյոք ի՞նչ էր խորհում:

Սակայն, հենց որ Պուշկինն անցնում է Եվգենիի խոհումների 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 այսուհետ արդեն ոչ թե պարզապես «մեր հերոսն» է, որը «բնակվում է Կոլոմնայում, ծառայում է ինչ որ տեղ». դա «ամեն քաղաքորի» մրցակիցն է, որի մասին պետք է խոսել նույն այն լեզվով, որով և Պետրոսի մասին»[1]:

Փոքրիկ մարդը, որին քաղաքը 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 «ինքնաշխարհի տիրակալին» հավասարազոր ուժ:

Պուշկինը գտնում է արդիականի և արխայիկի, առօրեականի, պատմողականի ու անսովորի, վեհի, բանաստեղծականորեն-հիացականի ճշգրիտ չափը:

Վերի XVIII դ. գրականության ավանդույթները գնացող ներքողական լեզվից մինչև ազատ տղատոյական արձակի պատմողական լեզվի սահմանը՝ այսպիսին է վիրիսարի լեզվական դաշտը, այդպիսին է պուշկինյան «Պղնձե հեծյալի» ոճական դիապազոնը:

Ահա ամբողջի իմպերատիվ հրամանն է, որը տնօրինում է ստեղծագործության յուրաքանչյուր տարրը: Ստատի ոճը հայտնաբերելու համար բավական է ամբողջի լույսի ներքո վերլուծել ստեղծագործության մի նախադասություն, 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, բառատողի և տողի շարժումը։

Պոեմում ամեն ինչ երկպլանային է, երկդիմի. թե՛ Պետերբուրգը, թե՛ հեղեղը, թե՛ Պետրոսը, թե՛ Եվգենին։ Պետերբուրգը գեղեցիկ է ու սարսափելի, հեղեղը շարագործ ու ազատ տարերք է։ Պետրոսը մեծ է պետական մտահղացումներում, բայց դաժան է անձի նկատմամբ։ Եվգենին ողբերգելի է իր աղքատության մեջ և մեծ է իր սիրո մեջ, նվաստացած է իր կենսական դրությամբ և վեհացած է անկախության ու պատվի շուրջն իր երազներով, ողբերգելի է իր խելագարությամբ և բարձր է ըմբոստելու իր ընդունակությամբ։ Եվգենիի մահն էլ ողբերգելի է ու բարձրանա, խելագար, մեռնում է ամայի կղզում, բայց սույն կղզին հասարակ չէ, այն կամ կա, կամ հիշեցնում է պատմական այն տեղը, որտեղ թաղված են մեծ խելագարները՝ խոովարարները, դեկաբրիստները։

Ոճը միասնություն է, դա տեքստի 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. շարը՝ բարով, բարին՝ շարով, բարձրը՝ ցածրով, ցածրը՝ բարձրով, ողբերգելին՝ վեհով, վեհը՝ ողբերգելիով, 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 հատկություններն «Պղնձե հեծյալում» ունեն դարձյալ մի ասպեկտ՝ այլաբանությունը (խաղ բառերի, արտահայտությունների, պատկերների իմաստով ու նշանակություններով)։ Որոշակի իրադրություն արտահայտող տեքստը միաժամանակ դրվում է պատմական բոլոր հրեք դարաշրջանների վրա, որոնք տեսակ 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, պրոբլեմների, դեմքերի վրա, որն անփոփոխ ակտուալություն է հաղորդում պոեմին, դարձնում է այն մարդկության հավերժական ուղեկից:

Բանաստեղծական պատումը և ներքողական 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:

Ռապսոդայման սկզբունքներն ունեն ընդհանուր հայտարար, որի իմաստը հետևյալ ֆորմուլի մեջ է, պոեմի ոճը դիալեկտիկական է: «Պղնձի հնձյալը» 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 միաձուլվում 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 ոտորանքի ընդօրինակողից ու աշակերտից տարբերվում է միայն աստիճանով, այն դեպքում, երբ նրանից, ում բնությունն օժտել է դեղեցիկ արվեստների ընդունակությամբ, նա տարբերվում է ուրույն կերպով[1]։ Նոր ժամանակի արվեստագետները երբեմն

[1] Кант И. Соч. В 6-ти т., т. 5, с. 324–325.

իրենց հաշիվ են տալիս ստեղծագործության հոգեբանության որոշ մոմենտներում, բայց այսօր էլ այդ պրոցեսներում դեռևս շատ բան մնում է շրմբռնված։ Ա. Ս. Պուշկինը գրել է. «Յուրաքանչյուր տաղանդ անբացատրելի է։ Ի՞նչ կերպ է բանաստեղծը տեսնում կարարյան մարմարի բնկորում թաքնված Յուպիտերին և նրան լույս աշխարհ բերում հատիշով ու մուրճով՝ փշրելով նրա պատյանը։ Ինչո՞ւ բանաստեղծի գլխից միտքը դուրս է գալիս սրդեն շորս հանգերով զինված, համաչափ գեղաշար միատեսակ ոտքերով։ Այդպես ոչ ոք, բացի բուն իմպրովիզատորից, չի կարող հասկանալ տպավորությունների այդ արագությունը, անփակագծության և արտաքին օտար կամքի միջև այդ սերտ կապը...»[1]։

Քննելով գեղարվեստական ստեղծագործության պրոցեսը, գիտությունը 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 զուրկ 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 ենթարկված են ուժեղ աֆեկտներին ու անխոհեմ կրքերին»[4]։ Սակայն, Ն. Վ. Գոգոլի իրավացի դատողության համաձայն, «արվեստը հոգու մեջ ներդաշնակության ու կարգի, այլ ոչ քաոսի ու քայքայվածության հաստատումն է»[5]։ Այդ դատողությունը վերաբերում է և՛ արվեստն ընկալող հասարակության վրա ստեղծագործության ներգործությանը, և՛ արվեստագետի ստեղծագործական մտածողության պրոցեսին։ Ինչպես

---

[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 հնաոպտող Մ. Առնաուդովը, «Հոգու ամրությունը և նորմալ տրամաբանությունն ստեղծագործական նվաճումների անհրաժեշտ 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 դաղափարը»[1]։

Գոյություն ունի արժեքային աստիճանների հիերարխիա, որը բնութագրում է գեղարվեստական ստեղծագործության նկատմամբ մարդու նախատրամադրվածության աստիճանը. ընդունակություն—ժամանակություն—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 ժամանակությունը ենթադրում է կյանքի նկատմամբ ուշադրության սրություն, ուշադրություն օբյեկտի ընտրության, հիշողության մեջ այդ տպավորությունները ամրապնդելու, դրանք հիշողությունից քաղելու և ստեղծագործական երևակայությամբ թևավորված գաղափարների ու կապերի հարուստ համակարգ մտցնելու կարողությունն։

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 ժամանակակից մարդն ստեղծում է այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք ունեն հասարակական 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 հա-

---

[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։

մամարդկային բարձր արժեքներ, որոնք իմաստ ունեն բոլոր ժամանակներում։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ՄԵԽԱՆԻԶՄՆԵՐԸ

Գեղարվեստական ստեղծագործությունն սկսվում է աշխարհի երևույթներին ուղղված լարված ուշադրությամբ և ենթադրում է «հաղվագյուտ 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։ Գիտենով, 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,
Նվ երկար, երկար, ես դեռ կլսեմ
Քո խրխնջային քնդյունը հզոր։
Նվ լուռ առևտրեր, անտառները մեր
Կանդրադարձնեմ ես, քեզանով չի,
Նավախորշերդ և՛ ժայռ, և՛ ստվեր,
Ե՛վ փայլ, և՛ երգը քո ալիքների[2]։

Ստեղծագործության հոգեբանական մեխանիզմում էական դեր է խաղում նեռլին ազատագրման մոմենտը, որով լուծվում է ստեղծագործական անհատականության պահանջը խոստովանության մեջ, միևնույն ժամանակ հետ խոր ապրումները կամ վառ տպավորությունները կիսելու ցանկությունը[3]։

---

[1] Гёте. Избранные философские произведения. М., 1964, с. 277.

[2] Պուշկին Ա. Ս. Երկեր, 3 հատորով, հ. 1, Եր. 1954, էջ 339։

[3] Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս. Арнаудов М. Психология литературного творчества, էջ 180—194։

Ներքին ապատագրության պահանջը, որը ծագում է ստեղծագործության պրոցեսում, արտահայտիչ է նկարագրում Դանթեն. «Իմ աչքերն օրհնած արցունքներ թափեցին և այնպես հոգնեցին, որ այլևս չկարողացան ինձնացնել իմ վիշտը։ Այն ժամանակ ես մտածեցի, որ հարկավոր էր բուսացնել իմ տառապանքների ուժը և քախիժով լի խոսքեր հորինել։ Եվ ես որոշեցի գրել կանցոն, որի մեջ, դանդատվելով, խոսում եմ նրա մասին, որին ողբալով ես խոշտանգեցի հոգիս։ Եվ ես սկսեցի. «Արտասին վշտի...» կանցոն»[1]։

Ստեղծագործական պրոցեսն անխմաստ է առանց երևակայության, որը ջուլլ 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 բիմերում, ես լսում եմ նրանց խոսակցությունների կցկտուրքները, և ինձ համախ թվում էր, ներիր տեր աստված, որ ես դա չեմ հնարում, այլ որ այդ ամենը պատահում է օդում իմ շուրջը, և ինձ հարկավոր է միայն նայել ու մտամուխ լինել»[2]։

Երևակայությունը շատ տարատեսակներ ունի. ութսատեսիլային է. Հոֆմանի մոտ, փիլիսոփաբնարական՝ Ֆ. Ի. Տյուտչեի մոտ, ռոմանտիկոլոնիե՝ Մ. Ա. Վրուբելի մոտ, հիվանդագին-գերագած՝ Ս. Գալի մոտ, խորհրդավորությամբ լի՝ Ի. Բևրգմանի մոտ, ռեալորեն-խիստ՝ Ֆ. Ֆելլինիի մոտ և այլն։ Ստեղծագործական երևակայությունը հաճույք է պատճառում ու դրանով տարբերվում է հալյուցինացիայից։ «Մի նյութ ընդունելը արվեստագետի ներքին տեսանելիությունը,— գրել է Գ. Ֆլոբերը Ի. Տևին,— հալյուցինացիայի հետ։ Ինձ լավ են հայտնի այդ երկու վիճակները, նրանց միջև անդունդ կա։ Իսկական հալյուցինացիայի ժամանակ դուք սարսափ եք ճաշակում և դողում եք, ձեր ձեռքը փախչում է և որ դուք մեռնում եք։ Բանաստեղծական տեսանելիության ժամանակ, ընդհակառակը, առկա է ուրախությունը»[3]։

Ստեղծագործության մասնակցում են գիտակցությունն ու ենթագիտակցությունը, բանականությունն ու ինտուիցիան։ 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.

Լեռնային գյուղի
կապիտալ տները

Ընդհանուր տեսքը

Ռաֆայել Սանտի
Տիրամայրը բալկաթոռում

Լ. Վրեկո
Տիրուհու գլուխը

Ինքնադիմանկար
Սարգիս Մաստոյան

Դ. Վելասկես
Արքայադուստր Մարգարիտի
դիմանկարը

Ֆ. Գոյա
Սախուների պատշգամբում

Կ. Մոնե
Նախաճաշ բնության գրկում

Օ. Ռենուար
Դերասանուհի Ժաննա Սամարիի
դիմանկարը

Պ. Գոգեն
Տահիտյան հովվերգություններ

Ա. Մատիսս
Նատյուրմորտ

Ս. Բոտտիչելլի
Վեներայի ծնունդը

Ս. Դալի
Հիշողության քանհաճությունները

Ա. Բենուա
Ա. Ս. Պուշկինի «Պղնձե հեծյալ» պոեմի նկարազարդումը

Ր. Լևիտան
Երեկո

Մ. Վրուբել
Դևը

Ն. Պլաքար
Մարտյան Այուն

Վ. Սերով
Մ. Ն. Երմոլովայի դիմանկարը

Ն. Փիրոսմանիշվիլի
Գեղջկուհին երեխաների հետ
գնում է ջրի

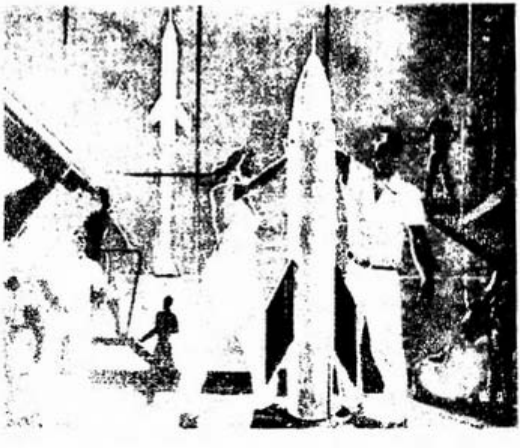
Վ. Միրզոյան
Կապարտյան
արհամարհության մեջ

Ա. Խաչատրյան
1917 թ. փետրվարի 27-ին

Պ. Կոնչալովսկի
Կոմպոզիտոր Ս. Ս. Պրոկոֆևի
դիմանկարը

Ս. Պարյան
Հայաստան

Պ. Կորին
Ալեքսանդր Նևսկի



Ա. Դեյնեկա
Տիեզերք նվաճողները

Ամերիկացի հոգեբան Ֆ. Բեռոնը տեստերի օգնությամբ հետազոտել է հիսունվից գրողներից բազմացած մի խումբ՝ իր հայրենակիցներին (նրանցից 30-ը՝ Յեյլոնի, օրիգինալ և ստեղծագործողներն ընդունակ և 26-ը՝ «արդյունավետ») և հանգել է այն եզրակացության, որ գրողների մոտ բարձր զարգացած են հուզականությունն ու ինտուիցիան և դրանք գերակշռում են գաղտնականության հանդեպ։ 56 փորձարկվածներից 36-ը դուրս եկան «ինտուիտիվ անձնավորություններ» (89 %), այն դեպքում, երբ ստուգիչ խմբում, որտեղ ներկայացված էին գեղարվեստական ստեղծագործություններից 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 դեղագիտական, աստվածանմերձնշական, 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 գաստապարտված մարդն անում է ոչ թե այն, ինչ ուզում է կամ ինչ մտագրվում 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 անիմանալի խորություն»[2]։

XX դարում ստեղծագործական պրոցեսում ենթագիտակցականին իր 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 անդիտակցական սեռական նախասկիզբը: Արվեստագետը, Ֆրեյդիստների կարծիքով, այն անձն է, որը սուբլիմացիայի է ենթարկում իր սեռական էներգիան ստեղծագործության բնագավառում, որը վերածվում է ներոդի տենսակի: 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 ղրղդիչ խթաններ են: Բայց անգիտակցականը, դեղարվեստական էֆեկտի բեև կարևոր, սակայն ամենևին էլ միակ պատճառը չէ: «Միայն սոցիալական հոգեբանությունից բոլորովին ելնա քնքնով 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 վերանայումը և քննադատությունը Ֆրեյդիստական դեղագիտության հասցեին անգամ նրա աշակերտների կողմից ելևան հանգեցին այդ ուսմունքի ճգնաժամը:

Ստեղծագործության մեջ ինտուիցիայի նշանակությանը ուշադրություն են դարձնում իրենք՝ արվեստագետները: Ի. վ. Գյոթեի բառերով, բանաստեղծությունների ծննդյան պրոցեսը երևում է այսպես. «Նախ և առաջ 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 լուսնում, գրի առնեի դրանք»[3]: Սակայն դեղարվեստական ստեղծագործության մեջ անգիտակցական, ինտուիտիվ պրոցեսների ամբողջ նշանակությամբ հանդերձ դրանց բացարձակացումը գիտականորեն անանկ 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. «Անգլիականն 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 նախապատիվը վերահսկում է նրա գլխավոր նպատակը, պլանավորը և ստեղծագործության գեղարվեստական կոնցեպցիայի հիմնական ուրվագծերը, լուսավորում է արվեստագետի մտածողության ուղեցույց բիծը, և նրա ողջ կենսական ու գեղարվեստական փորձը կազմակերպվում է այդ լուսային բծի շուրջը: Գիտակցական նախապատրաստումն ապահովում է արվեստագետի ինքնահետազոտումն ու ինքնավերլուծողությունը, օգնում է նրան ինքնաբուխ ոգեշնչման վիճակում ներքուծելու և դնահատելու իր ստեղծագործությունը, հանելու ստեղծագործական հետագա աշխատանքի նպատակադրություններ:

Գիտակցական նախապատրաստության դերը հատկապես կարևոր է խոշոր մասշտաբի ստեղծագործությունների ստեղծման ժամանակ: Երբ մանրամասները կարելի է կատարել ներշնչանքով, ապա խոշոր ստեղծագործությունը իոր, լուրջ կշռադատման կարիք ունի: Այդ կապակցությամբ տեղին է հիշել այն, որ Լ. Ն. Տոլստոյը գրել է Պաոլերտիի և իտալական ոճիրով. «Դուք շնք 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 թննել միլիոնավոր հնարավոր զուգակցումներ, որոնցից 1/1000000 բնորոշ համար՝ սարսափելի դժվար է»[2]: Գիտակցական նախապատրաստության նշանակությունը ակարամազով նոթագրություններ վրա աշխատելիս ընդգծել է նաև Ֆ. Մ. Դոստոևսկին. «Ինչ 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 դեպում գրում եմ ու խոտանում, կրկին գրում եմ ու կրկին գրում»[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 արտադրության, կենսական պրոբլեմների մեջ խոր թափանցման, ներքաղաքականության մեջ կուտակված կենսական ու գեղարվեստական փորձի հզոր ներառնում և այն անմիջականորեն ստեղծագործության մեջ ներառնելու ստեղծագործական-հոգեբանական յուրահատուկ վիճակ է։

Ոգևշնչվածությունը ծնում է անսովոր ստեղծագործական եռանդ, այն համարյա ստեղծագործության հոմանիշ է։ Պատահական չէ, որ ոգևորության և ոգևշնչման կիրպարը հին ժամանակներից ի վեր թևավոր ձին է՝ Պեգասը։ Ոգևշնչման վիճակում ձևոք 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 զուգորդություններ հարստություն ու ճյուղավորվածություն։

Գեղարվեստական ընկալման մոմենտ է յուրացնողի կողմից կերպարների ու դրույթների «փոխադրումը» ստեղծագործությունից դեպի անհատական 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 չիրագործված գերներից մեկը և կենսափորձ ձեռք բերելու ոչ թե այդ ապրած, այլ կյանքի տանուլ տված ապրումներում։

Գնդաբլնատական յուրացման մեջ խոշոր նշանակություն ունի ամենամեծ քան բնույթի խոշոր ապակենների վրա, որը ծնում է որոշ մարդու աշխատանքային գործունեության բնագրնական, որ պատճառում է մինչև ժամանակ նախապատրաստություն դրան։ Ընդհանուր մեջ արվեստի այդ բոլոր ճյուղն ու դեկորատիվական մոմենտները կրկնվում են խոշոր յուրացնողը ձեռք է բերում մի փորձ, որը հաղորդել է նրան արվեստագետը հնարավորի միջոցով։ Այսպիսով, դեկորատիվական ընկալման մեջ խոշոր մոմենտը մի յուրատեսակ գործոնություն է, որը կատարում է ինֆորմացիան ուղարկողը յուրացնողի աշխատընկալման ու գիտակցության վրա։

Սակայն դեկորատիվական յուրացման ամբողջ բարդ պրոցեսը չի կարելի հանգեցնել քննարկված ապակենների մեխանիզմում առանձակ կարևոր մոմենտ է սինեստեզիան՝ տեսողության, լսողության և այլ զգայությունների փոխգործողության արվեստի ընկալման պրոցեսում։

Ավելի ամբողջականորեն քննենք այդ հարցը, դիմելով դեկորատիվական ընկալման համար առավել բարդ արվեստի տեսակի, ինչպիսին երաժշտությունն է, բնագավառից վերցված օրինակներով։

Երաժշտական լսողական ապակենների որոշակի ներգործություն են ունենում տեսողական շարքի վրա յուրացնողի ներակայության մեջ։ Դրա վրա է հիմնված բանաստեղծական հնչյունի գունավորվածության պրոբլեմը, որը հատկապես իրեն դրսևորեց սիմվոլիստների պոեզիայում։ Նույն այդ էֆեկտն է ընկած երաժշտության գունավոր առաջնակության հիմքում, որին տիրապետում էին որոշ կոմպոզիտորներ ու դեկանկարիչներ։ Երաժշտության մեջ այդ մոմենտի գիտակցումը կապված է լուսաերաժշտության պրոբլեմների, մասնավորապես ռուս կոմպոզիտոր ու դերձակահար Ա. Ն. Սկրյաբինի առեղծագործության հետ։ Իսկ գեղանկարչության մեջ երաժշտական նախասկզբի գիտակցման համար հատկապես շատ բան է արել ֆիզիկացի արվեստագետ Մ. Կ. Չյուրլյոնիսը։

Հնչյունի ընկալման լուսային ապակենը գեղարվեստական յուրացման հոգեֆիզիկական հնարավոր օժանդակ մեխանիզմներից մեկն է։ Նման երկրորդ մեխանիզմը կապված է գրական-այուժետային և տեսողաֆիզուրային զուգորդումների հետ։ Այդ մոմենտը հատուկ է նաև երաժշտական ընկալմանը, քանի որում ոչ միայն երաժշտական արվեստի այնպիսի համապրակտան տարատեսակություններին, ինչպիսիք են, ասենք, օպերան, երգային առեղծագործությունն ու օրատորիան, որոնք

ունեն որոշակի գրական-գեղեցկային հիմք, այլև սիմֆոնիկ երաժշտության։ Ֆրանսիացի նշանավոր դաշնակահարուհի Մ. Լոնգը պատմում է, որ Ն. Ռեբյուտին երաժշտությունն ընկալում էր առարկայական իմպրեսիոնիզմում։ Եվ պատահական չէ, որ անգլուսաքսոնական կենցաղի հետ կապված մեկնաբանությունները Ռեբյուտիի կողմից ընկալվում էին Տուլուզ-Լոտրեկի աշքերով։ Նրանց արվեստը «իր մեջ քաքցնում է սիմֆոնիաների թովիչ հրապույրը, գիշերային կարոտների միստերիան...»։

Երաժշտական ընկալման արդյոք օգնո՞ւմ են գրական ու առարկայական ասոցիացիաները։ Որոշ առարաններ ենթադրում են, որ ունկնդիրը երաժշտությունն ընկալելիս պետք է առանի նկարները, պլաստիկ կերպարները, որ նրա առջև անպայմանորեն ծավալվում են առարկական, իմաստային գեղեցիկներ։ Եվրոպական երաժշտության ապրումները լիարժեք չեն մյուս առարաններում, բնդծելով երաժշտական լեզվի ուրույնությունը, նրա անփական հարաստությունն ու արտահայտչականությունը, հնիաստում են, որ երաժշտությունը կարիք չունի հիշեցնելու շարքի փոխանցմանը առարկականի և որ վերջինս մահափորձ է երաժշտության մաքրության դեմ։ Գործնականում երաժշտության ընկալման պրոցեսը բարդ ու բազմաշերտ է, այն իր մեջ կարող է ընդգրկել տեսանելիս, առարկական ու արտահերաժշտական այլ ասոցիացիաներ։

2. Հայտնի «Գրքինատական գիշերները» վիպակում խոսում է երաժշտական երկրորդ առարկության՝ յուրաքանչյուր առնի ժամանակ լիովին համապատասխան ձայնային գիծը առանձնացնելու ընդունակության մասին և նկարագրում է մեծ ջութակահարի համերգից առաջած իր տպավորությունները . «... նրա կնոջ յուրաքանչյուր նոր քայլափոխի հետ իմ առջև հառնում էին առանձին կերպարներ ու պատկերներ. Պագանինին հնչող հիներոգլիֆների լեզվով ինձ պատմում էր բազում վառ եղելություններ...»[1]։ Հայտնի երևակայությունը երաժշտական կերպարները ձևափոխում էր առարկականի 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 կենցաղական տպավորությունների գինանոցով։ Այսպես, Ֆրանսիացի հոգեբան Թ. Ռիբոն նկատել է, որ երաժշտությունը

[1] Гейне Г. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1958. т. 6, с. 369.

Համեմատած հաճախ է առաջ բերում նկարներ ու պատկերավոր տեսարաններ այն մարդկանց մոտ, որոնք զբաղվում են նկարչությամբ ու գեղանկարչությամբ:

Գեղարվեստական ընկալման կարևոր առանձնահատկություններից մեկը պատկերավորության բնույթը: Ընդգրկումների շրջանակը լայն է. նմանություններ գեղարվեստական մշակույթի հայտնի փաստերի հետ, արտագեղարվեստական կապեր, կենսական ապրումների մասին հիշողություններ: Ընդգրկումները հարստացնում են երաժշտության ընկալումը, այն դառնում է ավելի լրիվ, ավելի ծավալուն: Ունկնդրի սեփական կենսափորձի երաժշտության միջոցով բնկվում է նրա ապրումների պրոցեսում: Արտահայտչական ընդգրկումները որքան շնորհիվ հարստացած են ժեստի, շարժման, պարացնության հետ: Պատկերավորության զգայուն «ընթերցումը» օգնում է երաժշտական ընկալման խորացմանը:

Գեղարվեստական յուրացման երկրորդ մեխանիզմը կապված է տարաժամանակային գոյորդությունների հետ: Առեղծվածորության ընկալումը նկատում է երեք կարևոր տարր. ներկայի յուրացումը (երաժշտական անմիջական հնչումը, կտավի վրա պատկերածի, ավյալ պահին ընթերցվող գրական տեքստի հրատապ ընկալումը և այլն), անցյալի յուրացումը (արդեն ունկնդրածի, ինչ-որ ժամանակ տեսածի կամ ընթերցածի անընդհատ համեմատում. պոեզիայում ընկալման այդ տարրն ուժեղանում է հանդես, գեղանկարչության մեջ՝ պատկերվածներին նախորդած իրադարձությունների «ընթերցմամբ» ու լրացուցիչ մոտիվով) և ապագայի յուրացումը (գեղարվեստական մարքի շարժման արագությունը մեջ թափանցելու հիման վրա նրա հետագա զարգացման կռահումը. կերպարվեստում հետագծության, 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. Ժեմկը 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.

նոյն նյութը կարելի է «կատարել իր համար» տարբեր ձևով, այսինքն՝ կարդալ ու մնեմոնիկ տարբեր յանգիով:

Արվեստի ընկալման հոգեբանական կարևոր գործոն է յուրացման դրույթը, որը հենվում է նախորդ ամբողջ փորձով պատմականորեն մեր գիտակցության մեջ ամրապնդված մշակույթի նախընթաց համալարդի վրա: Յուրացման դրույթը նախնական տեղեկատվություն է դեպի ընկալումը, որը գործում է գեղարվեստական ապրումի ամբողջ պրոցեսի ընթացքում:

Հենց նման տեղեկատվությամբ էլ բացատրվում է այն, որ երբ 1911 թ. Ս. Ս. Պրոկոֆևը Լոնդոնում համերգի ժամանակ առաջին անգամ կատարեց ութերորդ Ա. Շնեյդերի պիանոյի, դահլիճում համերգային ըրջիջ սերեց: Իր՝ Պրոկոֆևի, երկրորդ տեսակը դրախտության մեջ անվանեցին «ներդաշնակ անհեթեթությունների վայրենի օրիա»: 40-ական թվականների վերջին Դ. Դ. Շոստակովիչի և նույն այդ Պրոկոֆևի ստեղծագործությունները անվանեցին «իտալական երաժշտության փոխարեն»:

«Նոր երաժշտություն» անվանվող երաժշտական նոր դպրոցների հրևան գալը տեղի է ունենում միևնույն կերպով (մոտավորապես 300 տարին մեկ): Յուրաքանչյուր «նոր երաժշտության» ներդաշնակության հասկացության մեջ հանդեսնում է որոշակի փոփոխություններ: Արվեստում նորը յուրացնելու համար պահանջվում է հին դրույթից շեղվելու պատրաստություն, այն արդիականացնելու և ստեղծագործության իմ ամբողջ անհատականության մեջ անկանխակալ ընկալելու ընդունակություն: Արվեստի պատմությունը սովորեցնում է շատ դատավճիռներ կայացնելիս: Արվեստի նորացումը, ստեղծագործության նոր միջոցների ու սկզբունքների հրևան գալը չի նշանակում անցյալի գեղագիտական արժեքների ժխտություն: Գլուխգործոցները մնում են մարդկության հավերժական ժամանակակիցներ, և նրանց գեղարվեստական հնչեղությունը նրանց ընկալման նախնական որույթն է:

Գեղարվեստական տեքստի ընկալման ժամանակ կարևոր է յուրացման տեղեկատվությունը, որը գոյանում է շնորհիվ ստացած կրթության ներազդեցության: Վերջինս պարունակվում է ստեղծագործության անվանման և նրան ուղեկցող տեղեկություններում ու պարզաբանություններում: Այսպես, դեռ դրական տեքստը կարդալ չսկսած, մենք արդեն գիտենք, որ շափածո, արձակ կամ դրամատիկական երկ ենք ընկալելու, ինչպես նաև ժանրը նշող ենթավերնագրից և պատկան

համակարծիքից իմանում ենք, որ մեզ պետք կամ վնաս, ուրախություն կամ կատակերգություն է սպասում և այլն։ Այդ նախապատրաստողական ինֆորմացիան պայմանավորում է սպասման մեկարգակը և որոշում է ընթացման դրույքի որոշ կողմերը։

Բացի այդ, ստեղծագործության արդեն առաջին տողերը, սեանսները, էպիզոդները պատկերացում են տալիս նրա ամբողջական-ության մասին, ստեղծագործական այն միասնության առանձնահատկությունների մասին, որը ընթացնողը պետք է ընդգրկուն ընթացնի։ Այլ կերպ ասած, ոճը, որը և ստեղծագործության գեղարվեստական ամբողջության կրողը, երաշխիքը, արտահայտիչն է, նույնպես պայմանավորում է ընկալողի տրամադրությունը որոշակի հուզական-գեղագիտական ալիքի վրա։ Ոճի ենթագիտո-ինֆորմատիվ նշանակությունն էլ հենց այն է, որ այն որոշում է ընկալման պոտենցիալը, այսինքն՝ իմաստային ու արժեքային ինֆորմացիայի որոշակի ծավալ ընկալելու ակնարկությունը։

Ընթացման դրույքը ծնում է որոշակի յուրացման սպասում, իսկ այն իր մեջ ընդգրկում է ընկալողի ճանկան տրամադրության ստեղծումը և ժամանակային կողմնորոշվածությունը։ Ս. Մ. Էյզենշտեյնն իրավացիորեն նշել է, «Լաոկոոնի» ճանկանորեն այնպես է դասավորված Ժորժի Ժապլինի կամ Ռատեն Մարքսի կատակերգություններով, որ նրանց ամեն մի բանն արդեն կանխավ ընկալում է նրանց ճանկան բանալիով։ Բայց այդ պատճառով ոչ մի ողբերգություն տեղի ունեցավ մի ժանրից մյուսը։ Ներկայիս անցման ժամանակ նիհն կամիկն ազում է, օրինակ, սկսել աշխատել դրամայում կամ պոլիտիկն ազում է անցնել կոմիկական ժանրի, նրանք պետք է հաշվի նստեն այդ երևույթի հետ[1]։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՄԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄՆԵՐԸ

Արվեստի ընկալումը ճվիրական, անձնական, 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.

նրանն իմաստավորել է Արիստոտելը կատարսիսի մասին իր ուսմունքում։ Արվեստի գեղարվեստական ներգործությունը նրա կողմից բնորոշվել 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 հետաքրքրության պատճառով, ինչպիսիք են հոգեբանությունը, հոգեֆիզիոլոգիան։ Այդ պրոբլեմի ուսումնասիրման հիմնական նպատակը մնում էր տեսաբանի գեղարվեստական ստեղծագործության վրա անփոփոխական ռեակցիաների ինվեստիտուտը, որը բաղդատվում է ուրիշ մարդկանց կողմից արվեստի ընկալման պրոցեսի դիտումների հետ։ Այժմ բացված 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 մասնակից ունկնդիրները բանավոր բնութագրում էին իրենց տեսողական ու հուզական տպավորությունները որոշակի հարցերի՝ «ինչ» (անփական բառերով իր տրամադրությունների ու զուգորդությունների նկարագրությունը) և «ինչպես» (յուրացնողին մակդիրներ են առաջադրվում, որոնցից նա ընտրում է այնպիսիք, որոնք արտացոլում են նրա տպավորությունները լսած երաժշտության մասին), օգնությամբ։ Արդյունքը լինում էր այն, որ երբեմն առացվում էին լսած երաժշտության մասին տպավորությունների վիպատրական նկարագրություններ։ Այդ փորձերն անբավարար են բացահայտում գեղարվեստական ընկալման մեխանիզմի բարդությունը, բայց երևան են հանում նրա անհատական տարբերությունների հարաբերությունն ու նրա երկու ձևերը. 1) բուն իմաստով ընկալումը (ստեղծագործության իմաստի ըմբռնումը, 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 դրվում է անբնական պայմաններում։ Ձգտելով, 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 պատրաստվածությունից ու գեղագիտական փորձից, արվեստի տվյալ տեսակի ընդմի և նրա վերծանման երբուվյանների իմացությունից։ Դրանից կախված կարելի է առանձնացնել յուրացնողների տիպաբանական տարբեր խմբեր, որոնք միավորված են արվեստի նկատմամբ միատեսակ վերաբերմունքով, միատեսակ արժեքային կողմնորոշումներով։ Նման խմբերի յուրահատկությունն անհրաժեշտ է հաշվի առնել յուրացման ուսումնասիրելիս։ Օրինակ, խմբերից մեկին կարելի է դասել այն երիտասարդներին, որոնք երաժշտություն են լսում պարի հրապարակներում, հաճախում են էստրադային համերգներ և հետաքրքրությամբ 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։ Իհարկե, բի այդ խմբերից որին է պատկանում ունկնդիրը, կարելի է ասվել կամ պակաս շափով ճշտորեն ենթադրել, բի նա ինչպես է ընկալելու գեղարվեստական տվյալ երկը։

3

ԱՐՎԵՍՏԸ ՈՐՊԵՍ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ԱՌԱՐԿԱ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏ ԵՎ ՉԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՅՈՒՐԱՅՈՒՄ

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 ինդիվիդուալ-գեղագիտական պայմանականություններից, որը հավասարապես պայմանավորված են հեղինակը և ընկալող սուբյեկտը։ Այդ բոլոր գործոնները պատմականորեն պայմանավորված են դարաշրջանով, միջավայրով, դաստիարակությամբ։ Ընկալման սուբ-

ընկալիչ ապարատները որոշվում են ամբողջ մարդուն հատուկ անհատական առանձնահատկություններով՝ օժտվածություն, բնավորություն, 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՛ պաշտպարների ձևով, որոնք չեն միջնորդավորված: Առնչակցության իմաստաբանական կենտրոնը կարող է տեղաշարժվել ինչպես պատկերավորման նախասկզբի կողմը, այնպես էլ ոչ պլաստիկ, բուն իմաստով ինտելեկտուալ նախասկզբի կողմը: Չի կարելի՛ ջլատել, ո՛չ շափազանցնել առնչակցության 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 անսական հետազոտություններում Գ. Լևսինգը համոզիչ կերպով հերքեց «պոեզիան խոսող գեղանկարչություն է» դրույթը:

Առնչակցությունը կառուցվածք է, որը որոշում է ընկալող սուբյեկտի ակտիվությունն արթնացնող ընկալումը: Ուստի արվեստը, իսկ նրա նոսից նաև գեղագիտությունը, պետք է կողմնորոշվեն դեպի ղարգացման պրոցեսում գտնվող իրենց ժամանակակցի յուրացման գիտակցությունը: Այդպիսի կողմնորոշիչ պետք է լինի գեղարվեստողն 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 գոյարանության որոշ պարադոքսներ, գրականագետ Մ. Նաումանը (ԳԴՀ-ից) նշում է, որ գեղարվեստական տեքստի տեսքով ներկայացված գրական-գեղարվեստական գործունեության պատրաստի արտադրանքի նրան գալով ստեղծագործությունը լինելուքյան փուլից անցնում է կեցության ստատիան, իսկ գործունեությունը վերածվում է «առարկայացած գործունեության»։ Սակայն որպես «առարկայացած գործունեություն» ուղածդ գործունեության, այդ թվում նաև գեղարվեստական, արդյունքը գոյություն ունի միայն ներարվորության մեջ։ Այն «իրականության մեջ» արտադրանք է դառնում միայն ապառման 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 ընկալողը թափանցում է այդ աշխարհը միայն այդ առարկայացածության միջոցով՝ գեղարվեստական տեքստի միջոցով, որը նշանների կարգավորված, քարդ, հարաբերականորեն ամբողջած հաջորդականություն է, որը համապատասխանում է կարգավորված, քարդ և հարաբերականորեն ամբողջած 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 բնդգրկվածության մեջ։

Ստեղծագործությունն իրեն նույնական է միայն հարաբերականորեն։ Նա բացարձակորեն նույնական, իրեն հավասար կարող էր լինել, եթե նրա իմաստն արտահայտող նյութական օբյեկտները՝ նշանները, գեղարվեստական ընկալման պրոցեսում հարարերակցվելին չփոփոխվող լինելով, իրականության և իդեալներում։ Սակայն դա չի նշանակում ստեղծագործության ռեյատիվիստական լուծում նրա ընկալումների անասհման քանակության մեջ։ Ստեղծագործության գոյությունն ու ընկալումը պայմանավորող սոցիալական գործոնների (միջակության,

---

[1] Տե՛ս Общество, литература, чтение. Восприятие литературы 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 զգայափարների ու գնահատականների համակարգը:

Ի. Վ. Գյոթեն ընդգծում էր, որ հատկապես մարդկանց է վիճակված «կյանքին» 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 Նատաշա Ռոստովայի իր կերպարը ու «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի իր 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-Մոսկուտնովսկուն, 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 հանդիսատեսում 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. «Հետացի՛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 Ausgabe], Abteilung IV, Bd. 38, S. 228.

կատարող դերասանին։ Ուշքի գալով ու գիտակցելով, թե ինչ է արել ինքը, այդ հանդիսատեսն ինքնասպան եղավ։ Լենինը պատմում է, որ նրանց թաղին 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 ռևալության փոխարեն։ Թե՞ գեղարվեստական յուրացման առավել ճիշտ ֆորմուլը կլինի այն, որի դեպքում գեղարվեստական հույզերը զիջվում են ոչ թե ակտիվ գործողության մեջ, այլ գեղարվեստական ապրումում («ներդաշնակությամբ եմ արբենում» ու «ստի վրա արցունք թափում»)։ Իսկ ուրեմն գեղարվեստական մշակույթի լավագույն յուրացնողն այն մարդն է, որն ընդունակ է «սառը դիտումների մարի՞»։ Լուծելով այդ երկընտրանքը, Գյոթեն առանձնացնում է գեղարվեստական ընկալման երեք տիպ. 1) առանց դատելու գեղեցկությունից 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 հարցերի։ Արդյոք ընկալումը ակտի՞վ պիտի լինի և ինչպիսի՞ն է այդ ակտիվության չափը։ Արդյոք ընկալումը հնդինակակցությո՞ւն է, մի՞ն ակտիվ ընթերցում է, տեքստի հուզամտածողական պատճենահանում։ Արդյոք պի՞տք է ընկալման ժամանակ տեղի ունենա գեղարվեստական կերպարների տարբերում ռևալներից, կամ թե պի՞տք է արդյոք ստեղծագործության հերոսին նույնացնել ինչ-որ կենդանի անձի հետ։ Ինչպիսի՞ն պիտք է լինի պատասխանատվան, այսինքն՝ յուրացնողը պի՞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. Վիգոտսկին, ցույց տալով, որ ընկալման պրոցեսում յուրացնողի տեսակետը տատանվում է հայեցողի և հայեցյալի գեղարվեստական դիրքորոշումների միջև. «Հերոսը կետ է... որից էլ-

նկով հեղինակն ստիպում է մեզ քննել մնացած բոլոր դործող անձերին և տեղի ունեցած բոլոր իրադարձությունները... Հեղինակը ողբերգությունը 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:

Ուշադիր գեղարվեստական տեքստի լայն ըմբռնված ինտոնացիայի տիպերից մեկը լիրիկական սուբյեկտի «ձևսան 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 գերատեսակը, այլև բնաիերցողը 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 ընդունակություններին 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.** Uber Lyrik. Berlin-Weimar, 1964, S. 101.

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ՕՐԵՆՔՆԵՐԸ

Գեղարվեստական տեքստի իմաստավորման ուղղությամբ յուրացնողի աշխատանքը գեղագիտական ճանապարհի 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՝ անորիստական 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, գրականագետ Գ. Ելենշտեյնը (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 «արվեստը 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 սովերի տակ հեշտ են թաքցվում մասսայական մշակույթի մանր երևույթները։

Այդ կապակցությամբ տեղին է հիշել, որ անգամ այնպիսի կուսակցական հրապարակախոսին ու գրականագետին, ինչպիսին Դեմյան Բեդնին էր, որի ստեղծագործությունն անմիջականորեն ուղղված էր մասսայական ընթերցողին, Վ. Ի. Լենինը քննադատեց նրա համար, որ վերջինս ընթանում է ընթերցողների ետևից, իսկ հարկավոր է մի փոքր առ-

[1] Общество, литература, чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте, с. 174.

ջևում լինել[1]: Արվեստը սոցիալական կոչված է իր նոսից տանելու հասարակության: Այդպիսին է Վ. Վ. Մայակովսկու նորարարական ստեղծագործությունը, որի դեմ, ի դեպ ասած, հնատիպիական 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 մշակույթային 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 ձևն է: Այն երաշխիք ու ցուցանիշ է այն քանի, 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 գործառույթներում 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 ինքնարժեքային 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, քանի որ այն չի ընդգրկում այնպիսի բարդ ֆենոմենի բոլոր կողմերը, ինչպիսին գեղագիտական չափն է: Այզենկը գտնում է, որ գեղագիտական չափն ամենից առաջ ստեղծագործության է, և ոչ թե կարգավորվածության ու բարդության հարաբերությունը և առաջարկում է այսպիսի ֆորմուլ.

---

[1] Տե՛ս В. И. Ленин о литературе и искусстве. М. 1979, էջ 641:

$M = O \times C$, ևվ 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 հետաքրքրական: Այդպիսի 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 ստեղծագործողին 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 առանձնացը սոցիալիստական հասարակության մեջ, կարելի է անել հետևյալ եզրակացությունները:

Նախ՝ գեղարվեստական մշակույթում կաճի կարգավորվածության ու բարդության մեծացման տենդենցը, ինչպես նաև միաժամանակ երկու: Ժայրահեղությունները՝ թե՛ բազմազանությունը, թե՛ կրկնողությունը:

Երկրորդ՝ անձի վրա գեղագիտական ներգործության խորացումը կդուգակցվի մասսանների վրա արվեստի ներգործության լայնացմանը 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:

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 փոխազդեցություններն ունեն երկու «անոթ»՝ «կրավորական» (արվեստագետն ազդեցություն է կրում) և «ներգործական» (արվեստագետն ազդեցություն է գործում). երկու դաս՝ նեյտեսակային (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 փոշոտմանը։ Տեղի է ունենում բանաստեղծի ու նկարչի, վիպասանի ու երաժշտի գեղարվես-

տական մտածողության առանձնահատկությունների ամենահազվագյուտ դուգադիպություն, դուգադիպում են նրանց աշխարհայացքները, աշխարհի նկատմամբ նրանց գեղագիտական հարաբերության հիմնական սկզբունքները։ Այդ հիման վրա առաջանում են ոճական դուգադիպություններ (Ա. Ա. Բլոկը և Մ. Ա. Վրուբելը, Ն. Ն. Գնեն և Լ. Ն. Տոլստոյը, Բ. Բ. Լևիտանը և Ա. Գ. Չեխովը)։

Գեղարվեստական փոխազդեցություններն 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 տարաբաժանվել ուժեղների և թույլերի։ Կա գրական այսպիսի մի առակ. հայտնի մի դրող լսելով, որ քննադատը նրան վերագրում 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։ Ձիրիկայի լեզվով ասած, դրանք թույլ փոխազդեցություններ են. դրանք ունեն ընդգրկման սահմանափակ լայնություն և ամենարարող պրոցեսների շերտերը թափանցելու վիթխարի խորություն։ Ստեղծվում է յուրատեսակ «գրավիտացիոն դաշտ», որի գործողության ոլորտն է ընկնում նոր դարաշրջանում անխուսափելիորեն ամեն մի արվեստագետ, ում մղվելով կամ ձգվել մոտենալով, ժխտելով ստեղծագործական կրնդոն կամ շարունակելով իր մեծ նախորդի ավանդույթները։ Ֆ. Մ. Դոստոևսկին, օրինակ, համաշխարհային գրական պրոցեսի մեջ «լուծ-

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 ոիթմին, 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 հասնում է ամենաանսպասելի ներգործությամբ:

Հինգերորդ տիպը **ընդօրինակումն** է՝ հիմնական ոճական առանձնահատկությունների, կամ աղբյուրի ձևի, նախորդի ստեղծագործական նպատակի 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, չափազանցված 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 պոլիֆեյան «Նուվինի» փոխազդեցությունը շնթափրյան «Վուկրեցիլոսի» հետ, ինչպես նաև անվանանայան «Ռոն Քիշոտի» փոխազդեցությունն ասպետական վեպերի հետ:

Յոթերորդ տիպը **էպիգոնությունն** է՝ ոչ ստեղծագործական ընդօրինակումը, որը բնորոշվում է մշակման անհշան աստիճանով, ողորմելի ընդօրինակությամբ, բնագրի հետ համեմատած գեղարվեստական արժեքների նվազեցմամբ: Էպիգոնության ստորին աստիճանը բանագողությունն է, ստեղծագործական լիակատար անզորությունը, գեղարվեստական փոխազդեցություն ստեղծագործական գրոյականն պատճենելով, որը վերածվում է պարզապես գրագողության:

---

[1] Այդ մասին տե՛ս Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т., т. 7, էջ 226:

վողջ այդպիսի հանճար հանդիսացավ. նրա ստեղծագործությունը շատ բան որոշեց XX դարի գրական իրադրության մեջ։ Մ. Գորկին ևս մղվեց Դոստոևսկուց, Ձ. Կաֆկան ձգտություն ղգաց 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 Դոստոևսկուն՝ աշխարհի ամենաէպիլեպտիական ու բարոյական պրոցեսներից մեկի, ստեղծագործական դաշտի ազդեցությունը։ Նրանց ինտելեկտուալ արվեստն 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 շմտավ Բրեխտի «անհատական», «մասնավոր», «առձեռնական» ավանդույթի մեջ և նրա վրա ազդեց որպես «ընդհանուր» ավանդույթ (մուլ փոխազդեցություն), ինչպես գեղարվեստական այն նվաճումները, որոնք դարձան ամբողջ գրականության սեփականությունը։ Իսկ «առձեռնական» ավանդույթը կապված է գրողի վրա նրա նախորդի անմիջական ազդեցության հետ (ուժեղ փոխազդեցություն)։

Գեղարվեստական փոխազդեցությունները առարաժանվում են նաև մի շարք տիպերի։

Առաջին տիպ՝ ավանդույթների հորիզոնական 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

Ութերորդ տիպը **մրցությունն է.** *արվեստագետը կարծես փոխներգործում է իր մրցակից նախորդի հետ՝ որոշ առումներով սովորում, այլ առումներով նա 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 հետաքրքրիր են դառնում անբռնդների 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 ա կ. ազգամիջյան և ներազգային։ Իրենց հերթին, ազգամիջյան փոխազդեցությունները ստորաբաժանվում են ներռեգիոնալների (օրինակ, փոխազդեցությունները սլավոնական գրականությունների միջև) և միջռեգիոնալների (օրինակ, սլավոնական ռեգիոնի և ռոմանական գրականությունների միջև)։

Ազգամիջյան գեղարվեստական փոխազդեցությունները 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 դարաշրջանների մակարդակով առանձնապես խոր ազդե-

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 դարաշրջանում, Իտալիան՝ Վերածննդի դարաշրջանում, Ֆրանսիան՝ կլասիցիզմի դարաշրջանում)։

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։

ԱՆՏԻԿՆԵԼԻՈՒԹՅՈՒՆԸ
(ստեղծագործությունների տիպաբանությունը գեղարվեստական պրոցեսում)

Իսկ ինչո՞վ են պայմանավորված տարբեր ժողովուրդների արվեստում ընդհանուրի, նմանի դրսևորումները։ Կոմպարատիվիստների համար (Ա. Ն. Վեսելովսկին և համեմատական գրականագիտության նրա դպրոցը) ազգային մի արվեստի գեղարվեստական ներգործության դյուրավոր ձևը մյուսի վրա, պատկերավոր մտածողության մեջ իրեն համամարդկային նախասկզբի գլխավոր կրող ծառայում էին, այսպես կոչված, թափառող սյուժեները։ Սակայն «թափառող սյուժեները» չեն կարող բացատրել բոլոր դեպքերը տարբեր ժողովուրդների արվեստում։

Հանախ 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 Զեն-բուդդիզմի հետ, իր մեջ բովանդակում է փիլիսոփայական խոր կերպարներ, որոնք հատվում են արևմտյան քաղաքակրթության գաղափարների ու կերպարների հետ։ «Քարերի այգին» խղճուկ հատիկ ավազով ծածկված տարածություն է, որտեղ երևում են մամոսապատ 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 վերացական գբոսայգու խուզած գեղեցկության հետ է հատվում, այլ

ավելի շատ ֆրանսիական մշակույթի առավել ուշ ծնունդի՝ էկզիստենցիալիզմի հետ, որը հաշտեցնում էր անհնարինության, աշխարհը ընդունելի դարձնող գաղափարները՝ քարերի այդինա պատկերավոր կերպով մոդելավորում էր տիեզերքը: Քարերն ավազի մեջ՝ «հավերժության կղզյակներ են ովկիանոսում, կամ ինչպես հուշակել են իրենք՝ այդ այգին առնծողները: Միանդամայն տարբեր կենսական հանգամանքներ, բայց որոնք թե՛ մեկ և թե՛ մյուս դեպքում կապված պատմական իրադրության հետ, ժամանակակիցներին թվալով անկանխելի, հանգեցնում էին անհնարին աշխարհի գաղափարի յուրատեսակ գեղարվեստական մարմնավորման:

Ճապոնական «փիլիսոփայական այգում» առնում են 15 քարեր, բայց դրանք այնքան համորեն են տեղադրված, որ ինչ կետից էլ նայես, երևում է 12—13, լավագույն դեպքում 14 քար: Մեր առջև 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 կոահում է «ինքնին իրի» կանտյան գաղափարը:

Մշակութային «հատումների» այդ դեպքը հայտնապես անբաստատելի է գեղարվեստական մշակույթի ազգային ավանդույթների փոխազդեցություններով: Սակայն տարբեր ժողովուրդների արվեստում զուգադրելի ու նման նախահիզբների առաջացման բոլոր դեպքերը ենթարկվում են պիտական դասակարգման:

Գեղարվեստական երևույթների նմանության առաջին սիան առաջանում է տարբեր ժողովուրդների կյանքի պատմական հանգամանքների ուղղակի նմանության շնորհիվ: Տարբեր ժողովուրդների արվեստն իր զարգացման ընթացքում անցնում է նման փուլեր:

Գեղարվեստական երևույթների նմանության երկրորդ սիպը պայմանավորված է գեղարվեստական մշակույթի ասիրալանձև զարգացման դիալեկտիկայով: Սպիրալի առավել բարձր գալարի վրա տեղադրված կետում գտնվող երևույթները նախորդ գալարի համապատասխան կետի վերևում կրկնում են նոր հիմքի վրա զարգացման նախորդ փուլի էական 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, ամենա-

բարդ ու քիչ ուսումնասիրված տեսլը պայմանավորված է գեղարվեստական մշակույթի զարգացման տարբեր ցիկլերի գոյությամբ: Վրաց գիտնական Շ. Նուցուբիձեն առաջ քաշեց արևելյան ինքնատիպ դպրոցների արդյունավետ կոնցեպցիան, որն սկսվել է ալեքսանդրից առաջ և հնչել է յուրատեսակ հարուստ առանձնահատկություններ: Եվրոպական կոնցեպցիայից հետացումը թույլ է տալիս այլևայլների պատմության ու մշակույթի տեսադաշտում ընդգրկել գեղարվեստական պատկերման ոչ միայն արևմտյան, այլև արևելյան ցիկլեր, այդ ցիկլերի առաջին օղակներում դնել նման գծեր ու համապատասխանություններ: Զարգացման տարբեր ցիկլերում յուրատեսակորեն կրկնվում են գեղարվեստական պրոցեսի բուն սկիզբները: Ոչ միայն եվրոպական, այլև ամերիկական, աֆրիկական, ասիական, օվկիանյան արվեստի փորձի իմաստավորումն ստիպում է հետազոտել գեղարվեստական մշակույթի տարբեր ճյուղերի պատմական ուղահեղ շարժումը և հարկադրում է որոնել այդ ոչ նման, բայց վերջին հաշվով համապրնկի պրոցեսների ընդհանուր օրինաչափություններ:

Մարդկությունը գործ ունի միատեսակ նյութական աշխարհի, միատեսակ, թեև բազմազան, նյութական միջավայրի, միատեսակ տարածական-ժամանակային պրոցեսների հետ: Այդ էլ համամարդկային ընդհանրությունների, շատումների, փոխազդեցությունների ու ազդեցության նյութերի հիմքն է, նյութեր, որոնք ի հայտ են գալիս տարբեր ժողովուրդների արվեստը համադրելիս: Թրա հետ միասին տարբեր ժողովուրդների յուրատեսակ սոցիալ-պատմական և գեղարվեստական փորձը պայմանավորում է նաև ուրիշ ժողովուրդներից նկող գեղարվեստական երևույթների ազգային-յուրատեսակ բնկումը, 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 դարձյուն ունի՞ առաջընթաց: Ի. Գ. Էրենբուրգը «Ճշմարտության տեսլա» գրքում ժխտում էր առաջընթացի հնարավորությունն այն հիման վրա, որ ամեն մի դարաշրջան տալիս է իր մեծ բանաստեղծներին և պարտադիր չէ, որ առավել ուշ ժամանակաշրջանները գեղարվեստին 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 շափը, այլ մի ինչ-որ ուրիշ բան՝ պատկերավոր մտածողության մակարդակի կատարելագործումը, բարձրացումը։

Արվեստի որևէ պրոցեսի իմաստավորումը հանդիպում է նկատելի հակասության. մի կողմից՝ գեղարվեստական զարգացման յուրաքանչյուր առաջիկա պատկերավոր մտածողության բարձրացման աստիճան է, մյուս կողմից՝ ամենևին էլ միշտ չէ, որ պատմականորեն բարձրը բարձր է նաև գեղարվեստորեն։ Գեղարվեստական զարգացման ամեն մի աստիճա ոչ միայն հարաբերական նշանակություն ունի որևէ նախապատրաստության, անցում բարձրագույն փուլին, այլ 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, դեղարվեստորեն և կենսականորեն հարստացող գիծը։ Օրինակ, ռեալիզմն առաջացրեց գեղարվեստական մտածողության սեռի 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։

Իռեալիզմն արվեստի կործանումը գուշակող ոչ քիչ վախճանաբանական (էսխատոլոգիական)-գեղագիտական ուտոպիաներ է ծնել։ Դրանք իրենց ակունքներով սկիզբ են առնում Պլատոնից։ Արվեստի հռոմեական այդ հայացքն իրենց որոշ արտահայտություններով պաշտպանեցին Դ. Ջոյսոնը և Ջ. Երլլերը։ Այն զարգացրեց նաև Ի. Յիխոնի ու Ա. Վ. Շլեգելի վաղ շրջանի աշխատություններում։ Գեղագիտական վախճանաբանությունն իր առավել վառ արտահայտությունն ու ավարտն է գտնում «արվեստի վախճանի» և նյութական ձևով չծանրաբեռնված գուտ հոգևկանության թագավորության վրա հաստնելու մասին հնգիլյան ուսմունքում։ Գեղագիտական բոլոր կոնցեպցիաները այս կամ այն կերպ նախացնում 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 իռեալիստների գեղարվեստական ագնոստիցիզմին, այլև իռեալիստա-

կան այն ուտոպիաներին, որոնք հռչակում էին աշխատի վախճանը։ Որոշ իմաստով մարքսիզմի կլասիկների աշխատություններում ուրվագծված պատկերավոր մտածողության իմացաբանությունը հանդիսացավ աշխատի ապագա զարգացման տեսական նրաչխիրը, առաջընթաց շարժման նրա ընդունակության վկայությունը, առաջադիմության՝ որպես գիտարվեստական պրոցեսի օրինաչափության արտահայտությունը։ Ֆ. Էնգելսն ընդգծում էր, որ ապագա դրամայում շնքափրյան կենսալիությունն ու նեղգործությունը կձուլվեն դիտանդված պատմական իմաստի հետ։ Այդ դրույթին ունի բնդհանուր մեթոդաբանական նշանակություն, նշելով գրական պրոցեսի վերընթաց, առաջադիմող բնույթը։ Գիտարվեստական 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 գարաշրջանը հանդես եկավ որպես մի բարձր առաջ մարդկության գեղարվեստական զարգացման գործում։

Արվեստի պատմության մեջ առաջադիմությունը դրսևորվում է ոչ միայն մարդկության կյանքի նոր, բարձրագույն ձևերի, նոր պրոբլեմների ու գաղափարների արտացոլման մեջ, այլև գարաշրջանից գարաշրջան 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 գարաշրջանի 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 անդարգացած հասարակական աստիճանի հետ, որի վրա նա ածել է։ Ընդհակառակը, այդ հմայքը 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 վար

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. т. 46, ч. I. с. 48.

ձևերը, որոնք պայմանավորված են դարաշրջանով, չգիտեին ո՛չ տպագրական դպրոց, ո՛չ վառոդ, ո՛չ նորագույն բնագիտության այլ առարկաներ, անկրկնելի են։

«Արվեստի որոշ ձևերի, օրինակ՝ էպոսի, վիպասիրության, նույնիսկ ընդունված է ասել, որ դրանք համաշխարհային պատմության մեջ դարաշրջան կազմող իրենց դասական ձևով այլևս երբեք արդեն չեն կարող առնչվել, հենց որ սկսվեց արվեստի արտադրությունը որպես այդպիսին, որ, այդպիսով, բուն արվեստի բնագավառում 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 մոռնում են որպես միայն մոմենտ, որպես կողմ։ Այսպես, Նյուտոնի ֆիզիկան էյնշտեյնի ֆիզիկայի մի մոմենտն է, իսկ Հոմերոսը չի լուծվում ո՛չ Գանթեի, ո՛չ Շեքսպիրի մեջ, այնպես, ինչպես և նրանք չեն վերաձևում ո՛չ Տոլստոյի, ո՛չ Գոստոևսկու կողմից։

Իհարկե ո՛չ ամեն բան արվեստում և ո՛չ ամեն մի արվեստ է հավերժական։ Թվացողի ետևում լույսը տեսնելու, երևույթների մեջ կայունը նկատելու, այն անցողիկից, մակերևայինից առանձնացնելու կարողությունն իսկական արվեստագետի մեծ ձիրքն է։

Ծովանների ոմանք զավակներն են դարի,
Ուրիշները մնում են հավերժությամբ բարի...
Իսկ ծառերը՝ չավ են դրանք քեզ վատ,
Իրենց տևքը փոխելու են մատնված։
Ջգալով, քե որտեղից է փչում քամին,
Թույնը փոխում են ծառերը, բայց տանին
Քե ձյունի տակ ձմռան, քե ամառվա շոգին
Վայելչատես կանաչ ոնի միշտ հագին[2]։

Արվեստն ամենաօրինաչափ առարկաները դարձնում է պատմական։ Եթե պատմությունը որպես գիտություն բացահայտում է արտաքին 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 հավատի ու շոշափելի ռեալություն է։ Սակայն նրա խոր ուսումնասիրությունը 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 ռենդենցը։ 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 պրոբլեմներըե գիտատեսական կոնֆերանսում (1974 թ.) կարդացած նյութերի հիման վրա։

րեն կողմնորոշված է դեպի պատկերավոր մտածողության նոր եղանակը, գործնականորեն իրականացվում է նախընթաց դպրոցի ընդերքում։ Օրինակ, Ռուսաստանում XIX դ. առաջին քառորդում դեպի ռոմանտիզմ կողմնորոշված գրականությունը ղարգանում էր կլասիցիզմի ստեղծած մտածողական նյութի հիման վրա։ Վիրջինիա Հակատակորդները հաճախ պայքար են մղում ոչ այնքան նրա առաջատար ներկայացուցիչների, որքան տնտեսությունների 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 սերունդները երկար ժամանակ գոնվում են ավյալ ուղղության նկատմամբ վերաբերմունքի նախընթաց տարիներին մշակված հիմնոսի ներքո։ Նման դեպքերում պայքարն ընթանում է գլխավորապես դավանանքի վերածված տեսության դեմ։

Գեղարվեստական ուղղության դլխավոր 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, աշխարհայացքային-գեղագիտական առանձնահատկությունները։ Ուղղությունը, ինչպես գեղարվեստական պրոցեսի գեղագիտական կատեդորիա, 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, նը-

պատահներն ու ձգտումները, ցանկություններն ու կամքը, նրա գերակատարման «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 սինխրոնափնիզիրոնն 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 առանձնացված 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 փոփոխակում է տարբեր հռանրներում 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 նախատիպը):

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 գեղարվեստական
ստեղծագործության կառուցվածքի տիպաբանության փոփոխման մի-
ջոցով։ Յուրաքանչյուր դարաշրջան առաջ է քաշում գերիշխող ուղղու-
թյուն։

Միջնադարյան արվեստը, առաջին պլան մղելով աստծուն, որպես
գերակշռող պրոբլեմատիկա, պատրանքային ձևով իմաստավորում էր
Տիեզերքը մարդու հետ նրա հարաբերության մեջ։ Այդ տենդենցն իր
շարունակությունը գտավ Դանթեի մոտ, որը տիեզերքը դնում է իր գե-
ղարվեստական կոնցեպցիայի կենտրոնում։ «Աստվածային կատակեր-
գություն» 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։

ր մի բնրնլով արդյունքները, կարելի է ձևակերպել արվեստի կեցության որպես պրոցեսի միասնական օրինաչափությունը. արվեստը որպես գեղարվեստական պրոցես գեղարվեստական փոխազդեցությունների (տարբեր մակարդակների, տեսակների ու տիպերի) զարգացած համակարգ է, որն առաջադիմում է գեղարվեստական մտածողության ավելի բարձրացման կողմը՝ ուղղությունների պատմական հերթափոխման հանապարհով, ավելի վաղ ստեղծված արժեքների անանց նշանակության պահպանմամբ հանդերձ:

Ուղղության էության ճիշտ ըմբռնումը թույլ է տալիս առավել ճկուն ընդգրկել պատմական ու ժամանակակից գրական պրոցեսի ամբողջ բարդությունը, որը լրիվ չի համընկնում գարաշրջանի հիմնական ուղղությանը՝ լինելով իր առաջատար տենդենցից ավելի հարուստ: Ընթանում շատ բան կա չկայունացած, իսկ ուղղությունը որպես զարգացման օրինաչափություն վերցնում է միայն այն, ինչը կայունացել է արդեն:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆՆԵՐՆ ՈՒ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ԱՆՑՅԱԼԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Անցյալում ուղղությունը, որպես կանոն, համընկնում էր գեղարվեստական դարաշրջանին: Այդ համընկնումը վերաբերում է միայն XIX դ. վերջերից գեղարվեստական պրոցեսի ինտենսիվության և նրանում գաղափարագեղագիտական պայքարի լարվածության պատճառով: Փորձենք համառոտակի բնութագրել անցյալի արվեստի այն կարևորագույն ուղղությունները, որոնք առավելապես համընկնում են գեղարվեստական զարգացման դարաշրջանների հետ: Գիտության մեջ այդ պրոբլեմատիկայի լուսաբանման գործում դեռևս միասնական տեսակետ չի մշակված: 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 կողմնակիցները վկայակոչում են այն, որ դեռևս անտիկ արվեստը ռեալիստական էր: Սակայն, նախ՝ դա հատուկ տեսակի ռեալիզմ էր (դիցաբանական ռեալիզմ) և, երկրորդ՝ արվեստի պատմության մեջ ինքնուրույն նշանակություն են ունեցել և աշխարհի իրենց յուրահատուկ կոնցեպցիաները են առաջ քաշել կլասիցիզմը, սենտիմենտալիզմը, ռոմանտիզմը և չեղարվեստական 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 «անանուն ռեալիզմի» միավորման:

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 փիլիսոփայական, կրոնական, դիտական, 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 վերամատուցեց աստծուն: Մարդը կրավորական էակ է, ամեն ինչ տրված է վերուստ, աշխարհը բացատրվում է աստծով. այսպիսիք են միջնադարյան արվեստի կոնցեպտուալ սկզբունքները: Այն լի է պլաբաններով ու սիմվոլներով (օրինակ, գույնի սիմվոլիկան բյուզանդական գեղանկարչության մեջ, քանդակագործական ֆիգուրների պլաբանականությունը Փարիզի աստվածամոր տաճարում): Միջնադարյան արվեստն այնքան է հագեցված սիմվոլիկայով, որ արդարացի կլիներ այն անվանել պլաբանասիմվոլիստական: 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-

մտորման 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 շար ճակատագրով, ո՛չ աստծով, ո՛չ կախարդությամբ կամ շար ստահանաներով։ 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, Շաբլեի, 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 հնռանկարի, մարդկային մարմնի անատոմիայի, նրա հասակային, սեռական և դինամիկական որոշակիության գեղարվեստական չուրացման, 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 շար հակումների համար։ Ինչո՞ւ է շեքսպիրյան Յագոն որոգայթ հյուսում Օթելլոյի դեմ։ Հետազոտողները տարբեր պատճառներ են վկայակոչում. նախանձ, կարիերայի ձգտում, խանդ, հարստանալու ծարավ, ռասայական ատելություն դեպի սևամորթը և այլն։ Սակայն այդքան շատ պատճառներ են վկայակոչվում հենց նրա համար, որ Շեքսպիրը չի նշել ոչ մեկը։ Յագոն շարիք է գործում առանց պատճառի, իր ձևով իրականացնելով «արա ինչ ուզում ես» սկզբունքը։ Եվ դա էր Վերածնության դարաշրջանի ճգնաժամի շեքսպիրյան ըմբռնումը։

Բաոռկոն ծնվել է Վերածնության իդեալների ճգնաժամից։ Բիի հումանիստների մոտ կյանքի արժեքականության մեջ կասկածելը սոսկ

Նրա արդյունավորությանն ու կարևորությանը համապատասխան լինելու մասնագետներից մեկն է, ապա բարոկկոյի արվեստագետների համար այդ կապվածը վերաճում է համատեղ հանդանակի, մարդկային գոյության ունայնության կոնցեպցիայի։ Բարոկկոյի պոետների հերոսները հուզավառ նահատակներ են, որոնք կորցրել են կյանքի իմաստի ու արժեքականության իրենց համատեղ։ 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 հասարակական գոհ 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 ամրագրված բացարձակ միապետը հերոսի ճակատագրում վերածվում է կամայականության աղբյուրի։

Մարդու ենթարկումը պետական շահերին, զգացմունքների չափավորումը բանականության համար, 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, քարոյական ու գեղագիտական գնահատականների համակությունն ու

պարզությունը: Միևնույն ժամանակ կլասիցիզմը դիդակտիկ է, իրատական: Նրա կերպարները գեղագիտորեն միագույն են, նրանց հատուկ չէ ինտելեկտուալ և հուզական ժավալայնությունը, պլաստիկությունը, բազմակողմանիությունը: Ստեղծագործությունները կառուցվում են լեզվական մեկ շերտով՝ «բարձր ոճը» իր մեջ չի ներծծում ժողովրդական խոսքի լեզվական ամբողջ հարստությունը: Կլասիցիզմի գաղափարագեղագիտական կոնցեպցիայում քիրագնահատվում էր ժողովրդական մասսաների դերը, պատմությունը գնահատվում էր որպես ականավոր անձերի գործողությունների պտուղ: Այնպիսի մի «բարձր ժանրում», ինչպիսին ողբերգությունն է, ժողովրդից եկած հերոսի մուտքն արգելված էր: Հասարակ մարդկանց տեղ էր տրվում միայն կատակերգություններում: 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: Վերածնության ինքնակամ անհատապաշտի և կլասիցիզմի ռեգլամի ենթարկված հպատակի փոխարեն արվեստի հերոսը դառնում է քաղաքականության շրջանակներում ազատությունը հաստատող քաղաքացին: Դ. Դեֆոն, Ջ. Սվիֆթը, Հ. Ֆիլդինգը, Վ. Լեսինգը, Ա. Նաաժը, 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 աշխատանքի կապիտալիստական բաժանումը, որը մարդուն վերածում է «մասնավորի» ու «մասնակիի»: Լուսավորությունն արդեն առաջ չի քաշում այնպիսի հզոր տիտաններ, ինչպես Վերածնության արվեստը: Հոգու հզորությունը, համամարդկային կրքերի հակայական շիկացածությունը փոխարինվում են հերոսի՝ բուրժուական առաքինության կրողի, 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 գիննատուն 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 դրծողությունների 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 ձևով չէր տալիս բուրժուազիային։

Սենտիմենտալիզմը հակառացիոնալիստական ուղղություն է, որն իր գեղարվեստական կոնցեպցիայում քնքշորեն իդեալականացնում է դրական հերոսների առաքինությունը, հատակ 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 թացատրվում է առավելապես հոգևոր պատճառներով։ Սենտիմենտալիստական արվեստը հուզականորեն հագեցված է, արտասվաթոր-զգայական։

Լուսավորության ռեալիզմի և սենտիմենտալիզմի տարբերությունները թացահայտորեն երևում են Ժ. Շարդենի և Ժ. Բ. Գրյոզի գեղանկարչական ձևերը համեմատելիս։ Շարդենի ռեալիզմը զգաստորեն ռացիոնալիստական է։ Նրա նատյուրմորտներն արտացոլում են բուրժուական կապվածություններ 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 նախափորձերին և ետփորձերին 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 սիրակալը, 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, Յ. 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: Իսկ հպատակ միայնակության և աշխարհը նրա անկատարելության պատճառով չընդունող հերոսն է:

Եթե ռոմանտիզմը կյանքի նոր, բուրժուական կարգի անկատարելության նախազգացումը, կանխազգացումն էր, ապա քննադատական ռեալիզմը երևան 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։ Այդ վեճի 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, իսր 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 հատկություններին այդ բոլոր փոփոխությունները կյանքի կոչեցին քննադատական ռեալիզմում

մասնավորված՝ աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիայի նոր տիպ։ Իրականության երևույթները քննադատական ռեալիզմի արվեստում հանդես եկան իրենց գեղափիտական հատկություններին 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՝ «աստրացվածների 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» ձևաք է բնում 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 դ. արվեստը բախվեց բարդացած իրականության, հասարակական զարգացման ուղեցույցների անհան, 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 չանքերը կենտրոնացնելով ոչնաղորդակցականության, օտարացման, կոնֆորմիզմի, մարդկանց մեկուսացման պրոբլեմների վրա։ Ու. Ֆոլկների,

է. Հեմինգուեյի, Ա. սենտ էքզյուպերիի, Ի. Բևզպմանի, Մ. Անտոնիոնիի, Ֆ. Ֆելլինիի և Արևմուտքի այլ ռևալիստ արվեստագետների ստեղծագործություններում փորձեր են ձեռնարկվում վերացնելու էկզիստենցիալիզմի կողմից քարոզվող մարդու մեկուսության սկզբունքային պատասխանատվությունը։ Ա. սենտ էքզյուպերին հաստատում է գործողության մարդուն, ակտիվ անձին։ «Եթե ես մասնակից չեմ, ապա ուրեմն ես ո՞վ եմ» այսպիսին է գրողի բոլոր գրքերի գլխավոր ֆորմուլը։ Նա հանդես է գալիս հանուն մարդկանց համընդհանուր եղբայրության։ Նրա «Փոքրիկ արքայազնի» գլխավոր գաղափարն այն է, որ մարդը երկրի վրա երջանիկ չի կարող լինել, եթե մի հեռավոր աստղի վրա օրևէ 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 արգարացնում 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 լծմոտիվը 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 այդ ակի համար, ուր գլխավոր հերոսներն այն մարդիկ էին, որոնք օժտված էին բարձր հումանիզմով, մարդկայնությամբ։ «Ունենալ և չունենալ» և «Ում համար է զողանջում զանգը» 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 արգարության ձգտման բարոյական հիմքն է, մարդու պատասխանատվության դաղափարի գեղարվեստական տարբերակներից մեկը։

Օրինաչափ ու պարադոքսային էր գեղարվեստական այնպիսի ստեղծագործությունների միաժամանակ երևան գալը, ինչպիսիք էին «Համլետը» և «Դոն Քիշոտը»։ Յուրովի նշանակալից է նաև Հայոնացի կինոռեժիսոր Կանետո Սինդոյի «Մերկ կղզուն» և իտալացի Ֆ. Ֆելլինիի «Քաղցր կյանքին» միաժամանակ երևան գալը։ Այդ ֆիլմերը հակադիր են թե՛ կենսական նյութով, թե՛ գեղարվեստական միջոցներով, սակայն

դրանք միահամուռ կերպով խոսում են մեկնումն երևույթի տարբեր կողմերի մասին։ «Մերկ կղզին» հատատում է անմտությունն ու հակամարդկայնությունը, խորտակող, բթացնող գործողությունն այն մասյալ աշխատանքի, որը ժամանակ ու ուժ չի թողնում հանգստից, հոգևոր արժեքներից, ժամանակակից քաղաքակրթությունից հաճույք ստանալու համար։ «Քաղցր կյանքը» հատատում է անմտությունն ու հակամարդկայնությունը, խորտակող, բթացնող գործողությունն այն մասյալ հաճույքի, որը խլված է ստեղծարար աշխատանքից։

«Ալբ ու կնա» ֆիլմում Ֆ. Ֆելլինին ասես հայտարարում է. «Ես մարդ եմ և դրա համար էլ ես որոնում եմ։ Աշխարհը բարդ է ու աններդաշնակ. բայց ես հույսս չեմ կորցնում գտնելու անձի և աշխարհի ներդաշնակությունը»։ Կինոռեժիսորը՝ ֆիլմի հերոսը, խռովահուզ, 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 զբաղված են։ Քաղաքական դոկտրինանները, փիլիսոփայական ուսմունքները, կրոնական հավատալիքներր Ֆելլինիի կարծիքով դեռևս մարդկանց երջանկության չեն հասցրել ու հնդհնակը. Ե՞ նրա հերոսը որոնում են այն «կյանքի ֆորմուլը», որը կարող է լուծել բոլոր պրոբլեմները։ Եվ ահա կառուցված է հակայական հրթիռի համար վիթխարի կայմ՝ բողոքման սարքը, ժամանակակից բարեկեցության աշտարակը. մարդիկ պատրաստվում են փախչել երկրից, որին սպառնում է ատոմաջրածնային կործանումն։ 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 հայրենիքում, կապույտ և, դուցե, եզակի մոլորակից։ Երկրային բարդություններից ու հակասություններից փախուստ նյր չէ։ Եվ ոևժիսորը հարկադրում է բաղմանելու բաղմությանը հերթիականությունից ազատվելով ու հանդիսավոր իջնել երկիր։ Իր անօգնականությամբ հուսահատության հասցված արվեստագետը, որը չգիտե, թե ինչ անի իր հերոսների հետ, հանկարծ դառնում է իր իմաստունությամբ ու սիմվոլիկությամբ հիանալի լուծում։ Նրա հրամանով սկսում է ընչել նրաժշտությունը. և մարդիկ իրար ձեռքից բռնած շուրջպար են կազմում, որի մեջ նրանց համար սրդին սարսափելի չեն անջատվածությունը, մենությունը, ատոմային սպառնալիքը։ Միավորված մարդիկ արդեն կարող չեն ընդնելու մոլորակը. նրանց հարկավոր է ոչ թե նոյի հրթիռային տապան, այլ ձեռքսեղմում և մարդկային միավորման

երաժշտությունն ժամանակակից աշխարհի այդ մարդասիրական և խոր-
րապես խաղաղ պատկերը, որը հանգուցալուծում է Ֆելլինիի ամենա-
լարված կինոդրաման, սիմվոլիկ է ու պատմական մեծ իմաստով լիո-

Մարդկանց անջատվածության բոլոր ձևերի հաղթահարման միտքը
առաջատար է նաև ամերիկացի կինոռեժիսոր Ս. Քրայմերի ստեղծա-
գործության մեջ։ «Գլուխները չխոնարհվածները» (ըմի շղթայով շղթայ-
վածները») պատմության է այն մասին, թե ինչպես տաժանակրության-
ից երկու փախստական՝ նեգր Քալլենը և սպիտակամորթ Չեկսոնը,
կարողացան փշրել իրենց ձեռքերը շղթայած երկաթե կապանքները,
ոստայնական 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 կտես-
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 Չեկսոնին, որ իր սեամորթ ընկերը քաջարի է ու
ընդունակ իսկական ընկերության։ Նեգրի ազնիվ հատկությունները ներ-
գործում են նրա ուղեկցի վրա, որը դաստիարակված էր ոստայնական
անհանդուրժողականության ոգով։ Եվ երբ սպիտակամորթը հնարավո-
րություն է ստանում փրկվելու նեգրին մատնելու գնով, նա դերադասում
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 Չեկսոնին։ Սիմվոլիկ է այդ
դրվագի տնօրինական պատկերը՝ նեգրն ու սպիտակամորթը վազում են
դեպի գնացքը։ Նեգրը թռչում է վագոնի ոտնաստեղին, ձեռքը մեկնում
սպիտակամորթին։ Մի քանի ակնթարթ հանդիսատեսը տեսնում է խո-
շոր պլանով սեամորթի ու սպիտակամորթի խաչված ձեռքերը։ Բայց
վիրավորվելուց հետո թուլացած Չեկսոնն ի վիճակի չէ բարձրանալ ոտ-
նաստեղին։ Եվ այն ժամանակ Քալլենը վայր է թռչում սլացող պլատ-
ֆորմից։ Փախստականների միակ հույսը՝ գնացքը, հեռանում է։ Մոտե-
նում է հետապնդողների խումբը։ Քալլենը Չեկսոնի գլուխը դնում է իր

ծնկներին ու երգում։ Փախստականներին հասած հետապնդողները զարմանքով տեսնում են նեգրին՝ գրկած սպիտակամորթին, որը հավատով սեղմվում է իր սևամորթ բարեկամին։ Բանից փախած սևի և սպիտակամորթի մի շղթայով կապված կերպարը սիմվոլիկ է։ Բազմապլանային 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 (սպիտակամորթը), նրան նա ճնշում է մյուս ժողովրդին (սևամորթներին). սպիտակամորթներին ու սևամորթներին գերությունից հարկավոր է ազատվել միասին։ «Գլուխները չխոնարհածները» ֆիլմում Քրայմերը ցույց է տալիս «սպիտակամորթ-սևամորթ» հակասության պատրանքայնությունը և սոցիալական առավել բարդ կոնֆլիկտների ռեալություն։

«Նյուրնբերգյան դատավարությունը» ֆիլմում Քրայմերը լուծում է մարդկության առջև անհատի պատասխանատվության պրոբլեմը։ Զարդարտնության կատարող մարդը պատասխանատու է իր արարքների համար անգամ այն ժամանակ, երբ հրաման է կատարում, անգամ այն ժամանակ, երբ հրամանը չկատարելը մահ է սպառնում։ Անձամբ պատասխանատու է և՛ հրաման տվողը, և՛ կատարողը։ Տարբերությունը միայն այդ պատասխանատվության չափի մեջ է։ Բայց ֆաշիզմի հետ ամեն մի, անգամ ժամանակավոր գործարքը, ըստ Քրայմերի, հանցավոր է։

Այն հատականորեն ինքնատիպ և ազգայնորեն յուրակերպ են շվեդ Ի. Բերգմանի ու իտալացի Մ. Անտոնիոնիի ֆիլմերը։ Այդ կինոռեժիսորների գեղարվեստական համակարգերը խորապես տարբեր են։ Սակայն անհատի նրանց գեղարվեստական կոնցեպցիայում ընդհանուր շատ բան կա։

Ի. Բերգմանի բոլոր ֆիլմերում հաստատվում է մարդու կողմից մշակույթի նվաճումների մոռացության կամ անվստահության կործանարարությունը, լինեն դրանք բարոյական կանխադրույթներ, թե ոգեշնչման ու արտիստական վարպետության գաղտնիքներ, կամ քաղքենիական առօրեականությանը հակադրված գեղագիտական արժեքներ, որոնք ստանդարտ են քաոսառաջրիկ կրկեսի դերասաններըն։

Ի. Բերգմանի «Յոթերորդ կնիքը» ֆիլմում մենում են բոլոր հերոսները. 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 աղջիկը, որին մեղադրում էին սատանայի հետ կապի մեջ, և ասպետի հավատարիմ կինը։ Այդ կինոռաակի հայտնութիւնական վախճանում երկնքի նախալուսաբացային ֆոնի վրա ծագում են հերոսների ուրվապատկերները։ Դա մահվան պարն է. տովերները 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, աննենթությունքներին՝ թափառաշրջիկ արտիստներին, Ցոֆին, նրա կնոջը՝ Լիային և նրանց որդուկին։ 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, ներկված 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 նորմաններից կախվածությունը, հերոսն ընկել է սեռական ազատության տրկության 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 մասնագիտական-ռևպորտյորական ավտոմատիզմով նա լուսանկարում է մի սիրահարված զույգ։ Սակայն երիտասարդ կինը, որն իր համար անսպասելիորեն ընկել էր կադրում, համառորեն խնդրում է նկարչին իրեն տալ լուսանկարական 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-

ափրա» 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 ետևում ատրճանակը ձեռքին քարնված մարդու կլկոցի 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, դանում 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 ինչ-որ մանրով լի։

Նիլմի հերոսը շնորհիվ «բլոու-ափ» դառնում է դավաճանության ու հանցագործության գաղտնիքն իմացող։ Այդ գաղտնիքը մենության մեջ պահելն անհնարին է, այն տանջում է հոգին։ Որքան էլ իր «արդիականությամբ» արտաքուստ ցինիկ է Անտոնիոնիի հերոսը, նա արվեստագետ 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 քմծիծաղների ու սեռական զգայականության ամայացնող հաճույքի շռայլում են։ Արվեստագետը դատապարտված է ընկնում քաղաքով մեկ, բայց նրա շուրջը կամ ուրիշ մարդկանց ճակատագրին անտարբեր անցորդներ են, կամ կոլեկտիվ պսխոլոգի մոլուցքի մեջ ընկած ուլտրամոդայիկ երաժշտության սիրահարներ։ Տեղի է ունենում սպանություն, մարդ է սպանվել, աշխարհն հանգավոր կիրքով դաժան ու անտարբեր է անձի նկատմամբ՝ այդ գաղտնիքը պայթեցնում է արվեստագետի սիրտը, բայց նա ո՞ւր տանի այդ ն

չի ոտքերի մոտ։ Միմոսները նշաններով խնդրում են նրան «վերցնել «գնդակն» ու «նետել» հրապարակ։ Բայց չէ որ ոչ մի գնդակ չկա։ Սակայն գերասաններդ ժեստերով այնպես վճռականորեն են հավաստիացնում լուսանկարչին իրենց գեղարվեստական հնարանքի ոեալության 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 «ձեռնաթիակինը», գնահին 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, դուրկ 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 անդրադարձումը մասսայական բանվորա-

կան շարժման հետ։ Փոխվեցին իդեալները և երևույթների գնահատման սրժերը։ Երևան եկան արվեստի նոր հերոս ու նոր լարան։

Վ. Գ. Բելինսկին գրել է. «Անհրաժեշտ է, որ ազգային բանաստեղծն ունենա պատմական մեծ նշանակություն ոչ թե մենակ իր հայրենիքի համար... այլ որ նրա ազդեցությունն ունենա 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 զարգացման վրա»[1]։ Բելինսկու այս խոսքերն էլ 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 գաղափարագեղարվեստական նախադրյալը ռուսական դասական արվեստն էր իր ռեալիստական ու հասարակական-դատախարակչական ավանդույթներով, 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, «տասնդասնյակ» ակտիվիստը՝ լեֆականների մոտ, ինքնարժեքավոր ներաշխարհով անձը՝ պերևալականների մոտ, սոցիալ-օգտապաշտորեն դասակարգի 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.

բազում արժանիքներ սոցիալիստական ռեալիզմի ստեղծագործություններում գովերգվում են հերոսությունը, անձնուրացությունը, անձնազոհությունը (Կ. Պետրով-Վոդկին, «Կոմիսարի մահը»), ինքնահաստատումը («սիրտը ժամանակներին տալ հոշոտելու» — Վ. Մայակովսկի)։ Սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստը բացահայտեց պատմական յավատեսության 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 ողբերգություն», Վ. Մայակովսկու «Վավը» 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 շաղքատացրեց, պատմությանը չզոհաբերեց անհատական ավանդութային հերոսին։ Ուժեղագույն կարեկցանք է հարուցում մայրը Օդեսայի աստիճանների վրա դրվագում («Պոտյոմկին» զրահակիրը»), իր համբրով մեր համակրանքն է նվաճում օդագրահագործ 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 եղբայրության գաղափարը։ Հերոսը մարտի դնաց և մահացավ ոչ միայն հարազատ կնչինների համար, այլև նրա համար, «որ Գրինադում հողը գյուղացիներին տրվի», ամբողջ մարդկության երջանկության համար։

Նախապատերազմյան դժվար ժամանակում անհատը լեցուն էր աշխարհի բախտի համար իր պատասխանատվության գիտակցությամբ.

Ես գիտեմ եմ ստորգետնյա որոտ,
Հանդիսավոր և անորոշ մի քնդյուն։
Ա-նտնդ գարաշրջանն է բարձրանում—
Եվ ես փամփուշտներ եմ պահում[1]։

[1] **Коган П.** Стихи. Воспоминания о поэте. Письма. М. 1966, с. 60.

Ցաշիզմի դեմ Հայրենական պատերազմի ընթացքում ամենց ու հարստացավ սովետական ժողովրդի և նրա արվեստի կենսափորձը, խորացավ հումանիզմի ըմբռնումը։

Որպեսզի թաքը սարդային չսողա
Մարդկային սրբություններուի մարմարին
Փրկել աշխարհը, մոլորակը ժանտախտից՝
Ահա հումանիզմ։ Եվ հումանիստ ենք մենք[1]։

30-ական թվականների կեսերից մեր երկրի հոգևոր կյանքը, իսկ հետևաբար, նաև արվեստը թևակոխեցին նոր փուլ։ Ամենց ու հարստացավ գրականության գեղագիտական իդեալը։ Անհատի և մարդկության կապի, հումանիզմի ու առաջադիմության հարաբերության պրոբլեմները ձեռք բերին կենսական բարդություն, դիալեկտիկական ճկունություն. արվեց գրականության քաղաքացիական պատասխանատվությունը թե՛ պատմության, թե՛ անհատի առջև։

Ոչինչ չկորցնելով նախորդ տարիների հայտնագործություններից, ե՛լ 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 իմիաուժերի 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 ստեղծագործության մեջ անհատի ընդգրկվածության հումանիզմը։ Բայց թե՛ Յու. Բոնդարևի և Վ. Բիկովի վեպերում, թե՛ Չ. Այթմատովի արձակում, թե՛ Մ. Ռոմմի և Յու. Ոսկզմանի 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 զրկում է իմաստից, այն վերածում է անհեթեթության։ Սակայն եթե մարդու աշը հասարակությունից դուրս հզի 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, քան էության առաջադիմական չէ։

Այսօր սոցիալիստական ռևալիզմի գեղարվեստական կոնցեպցիան իր առջև ունի երկու հակառակորդ, որոնք ձգտում են խորտակել մարդկության բարձրագույն հումանիստական արժեքները. մի կողմից՝ սոցիալական անտարբերությունը, նամուսությունը 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 տանջ սովից մահացան։ Մենակ մնաց։ Գնաց գործարան, սովորեց փականագործություն։ Ամուսնացավ։ Ապրում էին համերաշխ։ Երեխաներ ծնվեցին, և տանը երջանկություն ավելացավ։ Բայց այդ ամենն անխզորեն կործանեց պատերազմը։ Հերոսն ինքը անցնում է ֆաշիստական գերության սարսափների միջով. «Ծեծում էին պարզապես այն բանի համար, որպեսզի երբեք ապաննեն... Իսկ վառարաններըը, նրանք, մեզ բոլորիս չէին բավարարում ամբողջ Գերմանիայում...»։ Հերոսն արիաբար է պահում իրեն գերության մեջ։ Նա մահից փրկում է հրամանատարին, սպանելով պավլաշանին, նա հրաժարվում է խմել ի փառս գերմանական զենքի, գանվելով մահվան սպառնալիքի տակ։ Վիթխարի դժվարություններով դուրս պրծնելով գերությունից, նա հայրենիքում իմանում

է իր ամբողջ ընտանիքի կործանման մասին։ Դժվար, շափազանց դժվար է կյանք վերադառնում պատերազմից խանձված Սոկոլովը, ինչպես մահացու 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 առաջին անհանգրվան, զուրկ այն ուշադրությունից, այն հոգեհարազատությունից, որոնց նա արժանի էր, տալով իրեն մարդկանց. «Բայց նոյնմբերին ես մեզք գործեցի. գնում էի ցեխի միջով, մի խուտորում իմ մեքենան ճամփից դուրս եկավ, իսկ այնտեղ մի կով պատահեց, ես էլ նրան վայր գցեցի։ Ին. Չայանի բան է, կանայք աղաղակ բարձրացրին. ժողովուրդը մոտ վազեց, իսկ ավտոտնուչը 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՝ չի կարելի մարդուն դատել միայն ըստ արարքի՝ կցելով նրան վարքագծի առանդարտացված նորմա, հաշվի չնստելով նրա անձնական ճակատագրի ամբողջ բարդության հետ։ Տնտուչը չիղճաց մի մարդու, որին դևրության մեջ ծեծում էին, որը կորցրել է այն բոլորը, ինչն ամենայնականն է երկրի վրա, որը մեծ դժվարությամբ է կյանք վերադարձնել։ 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. «Ո՞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, նիթե դրան կանչի նրա Հայրենիքը»։ Շոլոխովն իր պատմվածքում հաստատում է Հայրենիքի ու ժողովրդի առջև մարդու պատասխանատվությունը և շրջապատող մարդկանց պատասխանատվությունը հանուն 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 Չ. Այթմատովի երկերում հնչում է այդ պրոբլեմատիկան։ Սովետական արվեստն իր զարգացման առաջին տասնամյակներին անխուսափելիորեն կենտրոնացավ 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. Կոնեչկովը 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 բուռն խզել է կապը ազգային ավանդույթից, դրկվում 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։

Ջ. 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 ազգային իր ավանդույթը և խորհրդանշում կիրգիզ ժողովրդի պատմական անցյալը։ Օրազկուլի չարագործությունն արտահայտվում է ոչ միայն շրջապատողների նկատմամբ բռնակալական կամայականությա՛ն, 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 «Զայկովսկին» 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 «դնեպրյակ ու կատաղի աշխարհում» և զգում է, որ «առանց ինձ ժողո-

վուրդը լրիվ չէր (Ա. Պլատոնով), ժողովրդին անձի միավորումը ենթադրում է անձի ինքնուրույն արժեքի և նրա ընդհանուր պատմական պրոցեսի համար կարևորության ընդունումը։ Սոցիալիստական ռեալիզմի 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 կաբինետների ողորմելի բախտին, որոնք պահում են այն տեղաքարի վրա ինչ-որ ժամանակ ուրիշներն են պարելու... կամ այն բանին, որ լինեն անբախտ աշխատավորներ, որոնք, մինչև ծնկները ցեխի մեջ թաշում են բեռնանավը՝ խորհրդավոր գեղմով և դրոշի վրա համնատ մակագրությամբ՝ «Առաջադիմություն ապագայում»։ Հոնջացածներն ընկնում են ճանապարհին... իսկ ճանապարհը... դեռ մնում է այնքան, որքան սկզբից էր... Նպատակն անսահմանորեն հեռու է՝ ոչ թե նպատակ, այլ, ահա կուզեք, խորամանկություն... Յուրաքանչյուր դարաշրջան, յուրաքանչյուր սերունդ, յուրաքանչյուր կյանք ուներ, ունի իր լիաշափությունը, ճանապարհին առաջանում են նոր պահանջներ... նոր միջոցներ... Յուրաքանչյուր սերնդի համար նպատակը հենց ինքն է»[1]։

Իր զարգացման արդի փուլում նա սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստը հռչակում է պատմականորեն ակտիվ անհատի կոնցեպցիան։

Չէ որ ահա նա չայրվեմ,
և ահա դու չայրվես,
և ահա 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 հեռուի չէ ամուրդի համար։
Նա Անդրնյն եմ, և ոչ այսինչը։
Բոլոր պրոգրեսներն ռեակցիոն են,
ահա խորտակվում է մարդը[3]։

Առաջադիմություն ո՛չ ընդհանի և ո՛չ անհատի հաշվին, մարդը մարդկանց համար և հասարակությունը հանուն մարդու՝ այսպիսին է անհատի գեղարվեստական կոնցեպցիայի էությունը, որ առաջ է բաշում 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 տեսակետ, 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 ինքնակամության, թե՛ փողի պարկի իշխանությունից կախվածության։ Կուսակցականության սկզբունքը պայմանավորում է արվեստագետի կողմնորոշումը դեպի կոմունիստական իդեալները, գաղափարական այն դիրքերի պարզությունն ու հստակությունը, որոնք որոշում են կենսահյութի 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 դրույթունից 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 անտնտանելիորեն 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 հատակ դիրք է գրավում արդի գաղափարական պայքարում, ակտիվորեն դիմակայում է բուրժուական մոդեռնիզմին[2]։

Սոցիալիստական արվեստի կուսակցականությունն անբաժան է ժողովրդականությունից։ Դա էլիտար առնչագործություն չէ, որը կտրված է ժողովրդից և ծառայում է «հղփացած հերուսուհունք» 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 հոգևոր հարուստ կյանք, դեպի բարձր իդեալներ։

3

ՄՈԴԵՌՆԻՍՏԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(քննադատական վերլուծություն)

ԷՔՍՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄ. ՕՏԱՐԱՑԱԾ, 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, քան 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 պոռթկումն 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 ամենաուշ հակասություններին արձագանք և հատկորեն դրսևորված տոտալ խորթացման դեմ անհատապաշտական բողոքի արտահայտություն։ Տեխնիկական առաջադիմությունը էքսպրեսիոնիզմն ընդունեց որպես խաղաղան, սարսափ, քաղաքական գայթակղություն, վտանգ։ Ա. Վ. Լունաչարսկին գրել է, որ «էքսպրեսիոնիզմը հասարակական սարսափնէի հիասթափության պտուղ է»[1]։

Էքսպրեսիոնիզմը պարզունակ դարձրեց ձևը, մոցրեց նոր ռիթմեր, ձգտեց ինտենսիվ գույների ու բարձր, լարված հուզականության։

Ժրանտիացի 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 վիրացականորեն-ուրբանիստական տարածության մեջ պատկերված է տարօրինակ էքստազում անջատված, կատաղի ճիչով բերանը բաց արած մարդը։ Ճչացող վիթխարի բերանի խորխորատը կարծես նկարի կոմպոզիցիոն կենտրոնն է։ Ինչո՞ւ, ի՞նչ ուժով է ճչում այդ մարդը։ Նկարիչը ցույց չի տալիս ոչ մի ռևալ, նրան սպառնացող տհաճանքի 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, աննպատակայնության, 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 մնում է միայն ճչալ իր ցավի մասին, ճչալ առանց օգնության հույսի, ինչպես բնազդաբար ճչում է հոգևարք ապրող կենդանի էակը։

Եզվածությունը դառնում է էքսպրեսիոնիստական գեղագիտության ու արվեստի առաջատար գեղագիտական կատեգորիա։ Ռեալիստական արվեստի առաջ քաշած ամբողջական անձին էքսպրեսիոնիզմը հակադրում է աշխարհի քառսով խռովահույզ 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 մարքերի 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։

Դերմանացի գրող է. Տոլլերի «Կերպարանափոխություն էքսպրեսիոնիստական վնպի հերոս երիտասարդ քանդակագործ Ծրիդրիխը մենակ է և երազում է բոլոր մարդկանց եղբայրության մասին։ Բայց իր իդեալներն իրականացնելու նրա բոլոր փորձերը բախվում են շրջապատողների խորթացածության ու թշնամանքին։ Սկսվում է գաղութային պատերազմը։ Ծրիդրիխը 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 Ծրիդրիխն ընկնում է գինվորական հիվանդանոց, նա այն քչերից մեկն էր, որին բախտ էր վիճակվել կենդանի մնալ։ Բայց հակառակորդը պարտված է։ «Ազատագրական բանակը» կատարել էր իր առաքելությունը, Ծրիդրիխին պարգևատրում են երկաթե խաչով։ Տոն 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 Ծրիդրիխը հանդիպում է պատերազմից խնդված մի հաշմանդամի, որը ողորմություն էր խնդրում, և ճանաչում նրան՝ իր նախկին գինվորին, որի հետ միասին մարտնչել էին նրանք։ Այդ հանդիպումից ցնցված, քանդակագործը փշրում է արձանը և ուզում է ինքնասպան լինել։ Քույրը պահում է նրան։ Ծրիդրիխը գնում է ֆաբրիկա բանվորների մոտ, մերձենում նրանց հետ և աշխատանքով տանջահար այդ մարդկանց մեջ հռչակում է եղբայրության գաղափարներ։ Տոլլերի և նրա հերոսի եղբայրության կոչը ոչ այլ ինչ է, քան ռոմանտիկ երազ։ Գրողի քաղաքական հայացքները հեղհեղուկ պացիֆիստական են, ազատ, իսկ դեպի սոցիալիզմ նրա ձգտումը չի ամրապնդված ռևալ գործողություններով և ուտոպիական է։ Այսպես, էքսպրեսիոնիզմի ձախ թևն անգամ անընդունակ դուրս եկավ անձին առաջարկելու պայքարի ծրագիրը, գոնե մեղակության ու խորթացման աշխարհի ռևալ երկընտրանքը։ Պատերազմի խելագարության դեմ, գոյության անելանելիության դեմ էքսպրեսիոնիզմի բողոքը ճիշտ 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-

քրվել ուրիշ մարդիկ, որոնց նեռում կանգնած են մութ ու անհասկա-
նալի ուժեր («Դատավարություն»). մարդը կարող է զգալ իր իրավազրկությունը և մինչև մահը իզուր ձգտել այս աշխարհում ապրելու իմաստությանը («Փականքը»): Կաֆկայի ստեղծագործություններում չկա լավատեսական հեռանկար:

Մարդու էքսպրեսիոնիստական կոնցեպցիայի հիմնական գծերն ակնհայտորեն տեսանելի են Կաֆկայի «Որսորդ Գրակխը» նովելում: Գրակխը պատկերված է գոյի ու անգոյության միջև ընկճված». նա ոչ կենդանի է, ոչ մեռած, նա չի գոնվում ո՛չ այսկողմնային, ո՛չ այնկողմնային աշխարհում: Իր մահվանից հետո հազար հինգհարյուր տարի Գրակխը լողում է հին նավակով, «լսանում է առանց դեկի 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:

Շենքապիրյան Համլետը ողբերգականորեն էր զգում ժամանակների խզված կապը: Կաֆկայի հերոսն ըմբոստանում է ամեն մի կապի դեմ, անգամ մտքերի շարադրման կապակցվածության դեմ: Էքսպրեսիոնիզմը հաստատում է աշխարհի սկզբունքային քաոսը, ժամանակի և տարածության կորվածությունը:

Միանգամ Գրակխը բացարձակապես հրաժարված է աշխարհից, նրանում վերանում է հակադրությունը «ներ» և իրականության, կյանքի և մահվան միջև: Գրակխը «գոյության» գազափարի մարմնացումն է, որը հակադրվում է կենդանի կյանքին և ոնալ 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 նրան վատ են ենթարկվում: Դրա համար էլ նա չի կարողանում բարձ-

[1] Кафка Ф. Роман, новеллы, притчи. М., 1965. с. 534.

բանալ ու բացել դուռը, թեև նրա բացակայությունից անհանգստացած մնացածները և մերոջ ուղարկած կառավարիչը խնդրում են նրան այդ մասին։ Այն, որ մերձավորները չեն ըմբռնում իր հետ պատահածը, Գրիգորին առանձնահատուկ ցավ է պատճառում, բայց նա շարունակ հույս է տածում, որ որևէ մեկն իրեն կօգնի։ Միայն մարդկանց հետ հաղորդակցվելու, նրանց իր դրությունը բացատրելու, ըմբռնում առաջացնելու Գրիգորի բոլոր փորձերն անհաջողությամբ են վերջանում։

Կաֆկայի «Կերպարանափոխություն» խոսքի ըմբռնմանը կարող է օգնել ավելորդական ֆոլկլորը։ «Մի դաղիկը» հնքիաթը պատմում է հրեշ դարձած պատանու մասին։ Բայց այդ հրեշը հանդիպում է մի աղջկան, որը նրա սարսափելի արտաքին կերպարանքի տակ կարողացավ տեսնել քարի, զեղցիկ հոգին ու սիրել նրան։ Սերը կերպարանափոխում է հրեշին, վերադարձնելով նրան մարդկային կերպարանք։ Հնքիաթում կերպարանափոխությունը կատարվում է երկու անգամ. պատանին դառնում է սարսափելի հրեշ, հրեշը՝ զեղցիկ պատանի։ Եվ երկրորդ կերպարանափոխությանն 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 թախտի քմահաճույքին։ Գրիգոր Զամզան մնանում 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։ Թեև տղան ունենար իր առջև կյանքի նպատակ, կարողանար պատասխանել «ինչո՞ւ ապրել» հարցին՝ նա կփրկվեր։ Նա կմնար ապրելու նաև այն դեպքում, եթե ավագ սերնդի և մասնագիտական հատուկ փորձով հարստացած մարդը՝ բժիշկը, ճիշտ պատասխաններ երեխային տանջող հարցին։ Սակայն այն աշխարհը, որ ստեղծում 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 հրաժարվից մարդկությանը ծառայելուն ուղղված հումանիզմից, և այդ պատճառով էլ չկարողացավ գտնել դեպի մարդկությունն անձի ելքը, չկարողացավ իր

տղային դուրս բերել պատմության այն ճանապարհը, որի վրա նր համար կպարզվեր կյանքի իմաստի մասին հարցի պատասխանը։

Էքսպրեսիոնիզմի գեղարվեստական կոնցեպցիայի համաձայն մարդն ապրում է թշնամական աշխարհում, և նա ելք չունի։ Ամեն ինչ անելանելի է։ Անձի էական ուժերը խորթացած են մարդուն դիմակայած և նրան թշնամի բուրժուաբյուրոկրատական հասարակական հարաբերություններում։ Էքսպրեսիոնիստ-արվեստագետն իր ստեղծագործություններում կարծես ասում է. «Ես ուզում եմ մարդ լինել, բայց դա անհնար է, աշխարհը թշնամի է անձին»։

ՍՅՈՒՐՌԵԱԼԻԶՄ. ԽՈՐՎԱԾՈՒՅՑ ՄԱՐԴԸ ԽՈՐՀՐԴԱՎՈՐ ՈՒ ԱՆՃԱՆԱՉԵԼԻ ԱՇԽԱՐՀՈՒՄ

«Սյուռռեալիզմ» հասկացությունն առաջին անգամ մտցրեց Ֆրանսիացի բանաստեղծ Գ. Ապոլիները, իր պիեսի ժանրն անվանելով «սյուռռեալիստական դրամա»։ 20—30-ական թվականներին դրական նոր ուղղություն նրա հիմնադիրներն՝ բանաստեղծներ Ա. Բրետոնը և Ֆ. Սուպոն, սկսեցին անվանել «սյուռռեալիզմ» (գերռեալիզմ) բառով։ Սյուռռեալիզմի տեսաբանները նրա հետևորդ ռեալություն՝ առավել ռեալ, քան շրջապատող աշխարհը, կառուցելու հույսեր էին կապում։

Սյուռռեալիզմը, պնդում էին նրանք, իրականությունից «հանում է բողբոջ, ստեղծում անձնատարտանամանության ռեալություն, կերտում երկրորդ «իսկական» իրականություն՝ սյուռռեալություն։ Այսպիսով՝ հուշագրի բացարձակացումը և նրա վերածումն աշխարհի հետ մարդու պղտիմանական հարաբերության առաջատար կատեգորիայի։ «Ջկա ոչինչ, բացի հրաշալիից» (Ա. Բրետոն)։ Գերռեալականի ռեալությունը, խորհրդավորությունը, առօրեականի անհամանականությունը դառնում են արվեստագետի գլխավոր թեման։ Ինչպես պատկերավոր կերպով ասել է Ֆրանսիացի բանաստեղծ Գ. Էլյուարը, մի բաժակ ջրում այնքան հրաշքներ կան, որքան դրանք օվկիանոսի խորքում են։

Գեղարվեստական այդ ուղղությունում մարդը, աշխարհը, իրերի բուն տարածությունն ու ժամանակը հոսող ու հարաբերական են, դրանց սահմանները ջնջված են։ Որոշակի ոչինչ չկա, ամեն ինչ ապակողմնորոշ է, տեղաշարժվում, ճաթռում։ Աշխարհը երևույթների անկապ զանգված է։ Այդ պատճառով էլ սահմաններ չկան երջանկության ու դժբախտության, անհատի ու հասարակության միջև։ Սյուռռեալիզմի անհատ կոնցեպցիան կարելի է ձևակերպել այսպես. ես մարդ եմ, բայ

իմ [illegible] աշխարհի սահմանների ներսերը կորել են: Անձը չգիտի, [illegible] է սկսվում իր ձևաքը և որտեղ է վերջանում այն, որտեղ է աշ[illegible] և ինչ բան է այն:

[illegible]ալիզմի համար Տիեզերքը շրամատիկորեն լարված է: Միայն[illegible] է խորհրդավոր ու սոսկ աշխարհի հետ.

Բիլբոնիկը փիլիսոփայական
Նառնց ասպյին վարդագույն,
Նվ այդպես դեպի գծոր սրատուման բացվեց,
Գիմակավոր տղամարդը կանգնած է դեռ մերկ կնոջ առջև...

[illegible]ալիստական ու աշխարհի ինտուիտիվ ներողնալ կապը (իրականության [illegible]) ոչ միայն ստեղծագործողի, այլև արվեստը ընկալող [illegible]ության, և վերջինիցը ընդհանրապես մարդու ծրագիրն է: [illegible]ուիտիվիզմն անձի այսրեալիստական կոնցեպցիայի և այսրեալ գի ստեղծագործական միջոցի հիմքն է:

[illegible]ալիզմը հաղթում է աշխարհի քաոսը և ձգտում է գեղարվեստական ձևով վերականգնել իրերի ու մարդկանց խզված կապը: Նա հաստատում է արվեստագետի երևակայության անսահման ազատություն, ստեղծագործական պրոցեսի անվերահսկելիությունը որևէ տրամաբանական նախադրյալ: Այսպես, անձը Ս. Դալիի ստեղծագործությունում ապրում է ֆրեյդիստական կոմպլեքսներով և իրականությունն ընկալում կոնքազդրային ոսկրի անցքից (հենց այդպես է ներկայացված բնապատկերը այդ արվեստագետի նկարներից մեկում):

Այդ ուղղության համար բնորոշ են իռացիոնալ ինտելեկտուալիզմը, [illegible]ղծհուզականությունը, զգացմունքների ռացիոնալիստական անհամեմատելիան, իրականությունը «զգայազրկելու» ձգտումը: Անարումը, հույզը փոխարինվում են այդ հույզի հաղորդման միջոցների ցուցադրությամբ:

Սյուրռեալիզմը հրաժարվում է վերահսկել և՛ ստեղծագործական պրոցեսը, և՛ անձը որպես այդպիսին բարոյական ու գեղագիտական որևէ նորմայով. ձգտում է մաքրել անձնավորությունը սոցիալական, բարոյական և անհատական «կեղծիքից», հռչակում է նողկանք սոցիալական [illegible]ների նկատմամբ:

Սյուրռեալիստական պոետիկայի սկզբունքը փոխարինականությունն է: Փոխարինականությունը սյուրռեալիզմի կողմից բացարձակացվում

Breton A. Le revolver à cheveux blancs. P., 1932.

Поспелова И. Ю. Поэтика сюрреализма. — Критический реализм XX века [illegible]. М. 1967, с. 179.

է ու հաղթում անմիանալի առարկանների անապատելի միացման, հա-
մարումների բանական համաչափությունը։ Պատկերավոր մտածո-
ղության օրինաչափությունը վերածում է օրինչափության անելու։ Ռեա-
լիզմը վերածվում է փոխարկումների ընդարձակական։ Հանրա-
դիտարանը։ Ա. Բրետոնը «Հաղորդակից անոթներում» գրել է. «Մի-
յանցից առավելապես հետո գանվող երկու օբյեկտների համեմատա-
բյուներ կամ պարզիչ ու հանկարծակի ձևով դրանց մատուցման ոչ եղա-
նակը պոեզիայի ամենաարժեր նպատակի հիմքն է»[1]։ Սյուրռեալիստա-
կան պոետիկայի միջոցներ են արտատրամաբանական մտածումը, ար-
տահայտային ծայրակցումը, նախադասությունների, բառերի, տեսո-
ղական տպավորությունների իռացիոնալ կապը։ Սյուռեալիստական
պատկերի կառուցման իդեալական մոդել է դառնում կարի մեքենայի և
հովանոցի հանդիպումը վիրահատական սեղանի վրա։ Սյուռեալիզմի
արտատրամաբանական փոխաբերականությունը ծնում է առհզվածո-
րեն-գունեղ և խորհրդավոր կերպով երիտուն պատկերներ.

Քո կյանքի ցանցն է ընկել բնությանը
Աստղ՝ ամպերը քո, մերկացնում է ժամերին իր երիկամը
Նաղը ավազի ձայն ունի, քամու մեսաքը
Եվ այն, ինչ ասում ես դու, որ ինկնում է չնչամած

Սյուռեալիզմն սկզբունքորեն կոնկրետ չէ և արտատրամաբան է։
Աչսինս, Սեն Ջոն Փերսը պնդում էր, որ իր ստեղծագործությունը միշտ
զարգացել է ժամանակից ու օրենքներից կտրված, և որ նա ձգտել է
խուսափել պատմական ու աշխարհագրական ամեն տեսակ հարաբե-
րակցություններից։ Ինարությունն անհետանում է, այն տարհոսում է,
ինչպես սեղանից «հոսում է» ժամացույցը Ս. Դալիի «Հիշողության քա-
ղաքականություններ» նկարում։ Ժամանակն ու տարածությունը անհետա-
նում են։ Պատմությունը չքանում է։ Եվ ահա սյուռեալիստական տեսլիզ-
մը հռչակում է պատմական տեղեկագրությանը հիմքում անհատին,
ապա սյուռեալիզմը ձգտում է ապացուցել պատմական բուն պրոցեսի
բացակայությունը, ժամանակի արտատրամաբանությունը. «անատրե-
լությունն պատմության նկատմամբ» (Լ. Տար)։ «Չկա պատմություն,
բացի հոգու պատմությունից» (Սեն Ջոն Փերս)։ «անատրելությունն
աշխարհում ամեն բանի նկատմամբ» (Ա. Բրետոն)։

Առաջ բանականությունը հակադրվականն է սյուռեալիզմի ար-
վեստին, արվեստագետը կոչվնորոշվում է դեպի պատրանքը, երևակա-

[1] La poésie surréaliste par Jean-Louis Bolloten. P., 1964, p. 338.
[2] Элюар П. Стихи. М., 1971. с. 45.

յուիյոնը, անուրջը, հրաշքը, որոնք իբր կազմում են ազատության իրականացման ուղիները:

Բանականության քննադատը, «անուրջների ալիքներում» սուզվելը (ինչպես Լ. Արագոնը), ինտուիտիվ նախասկիզբը, գուգորդականությունը, «միտքը ամեն ամենայնիվ» (Ա. Բրետոն) դառնում են սյուրռեալիստի առանցքային սկզբունք. «Սյուրռեալիզմ: Զուտ հոգեբանական ավտոմատիզմ: Մտածողության թելադրանք՝ բանականության կողմից որևէ վերահսկողության բացակայությամբ հանդերձ, գեղագիտական կամ բարոյական որևէ մտահոգություններից դուրս...»[1]:

Փիլիսոփայության (կանոն) հետ համեմատած մեկուկես հարյուրամյակ ուշացումով սյուրռեալիզմը գեղարվեստական ձևի մեջ առաջ բերեց արտահայտչականության (այնկոմնալիզմի) գաղափարը, հայտարարելով ինչ-որ գերանալության գոյության մասին, որը կանգնած է ոչով էլեմենտների եռանում: Գեղարվեստական այդ ուղղությունն անարհամարհ է պարզում պատկերավոր մտքի բազմիմաստությունը և այն հասցնում է մինչև գեղարվեստական ագնոստիցիզմի սահմանին:

ԷԿՋԻՍՏԵՆՑԻԱԼԻԶՄ. ՄԻԱՅՆՅԱԿ ՄԱՐԴՆ ԱՆՀԵԹԵՎՈՒԹՅԱՆ ԱՇԽԱՐՀՈՒՄ

Էկզիստենցիալիզմը որպես գեղարվեստական ուղղություն հիմնվում է կյանքի անհեթևության կոնցեպցիայի վրա: Այն առավել լրիվությամբ արտահայտվեց Ա. Քամյուի ստեղծագործություններում: Նրա «Ժանտախտը» վկայում կա մի տարօրինակ պատմող անձ՝ Կոթարը, որն ապրանում է քաղաքի վրա տեղացած զբոսախտությունների ու փոխանցումների: Պարզապես պարմանալի է, թե մարդ ինչպես կարող է ընդհանուր ժանտախտից, որից մեռնում են նրա համաքաղաքացիները և որից նա իրեն էլ չի ապահովագրված: Պարզվում է, Կոթարով հետաքրքրվում է ոստիկանությունը և, եթե համաճարակը չիներ, նա արդեն ձերբակալված և դատի տրված կլիներ: Համատարած զբոսախտությունը, չնայած պետական կույր մեքենան իր միապաղաղ պարտադիր աշխատանքին, Կոթարին փրկում է նրա վրա կախված սպառնալիքից. նրան հետաքրքրում են արդեն առանց դեմքի, առանց անվան, առանց որոշակի նշանների մարդիկ: Ժանտախտով պաշարված քաղաքի միանգամայն բնական պատկերում, փիլիսոփայական վնասի իրական կոնտեքստում

---

[1] Breton A. Manifeste du surréalisme. P., 1929.

նկատում են բոլորովին անիրական էակներ, ուրուներ, որոնք ծնվել են միստիկական, աչքկոպմնային ուժերից: Այդ ուրվականներն սպառնում են Ինքնային, հետապնդում են դժբախտին: Ապում է պատկերմներքում: Քամյուի վեպում ընդրկվում է մարքերի 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 անդամ կազմակերպությանը զոհ բերված, մարդկային բովանդակությունից զուրկ նորմաների ու կանոնների պրոկրուստյան մահճում խցկված: Կոթարի՝ ժամանակը վերացական ուժերի անդեմ հետապնդումից դերադասող մարդու կերպարում, Քամյուն փորձում էր իմաստավորել մոտիկ անցյալը. «Դատավարությունը» և «Ժանտախտը» գրելու տարիքների միջև պատմությանը 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 վիպում: 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 մարդին 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 կուղենար իշխանությունն իր ձեռքը վերցնել: Կառավարողի հրամանով երկու զվարդիական փորձում են ձերբակալել նկվորներին, 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: Եվ հայտա-

բարում, որ նկել է այդ քաղաքը կառավարելու, որ անկարգությանը՝ նրա մարդիկ ապրում ու մեռնում էին անկազմակերպ, այժմ վերջ է տրվելու։ Քաղաքում քաղավորում է ժանտախտի ֆաշիստական կարգը՝ Օավննցիմի կարգը։

Քաղաքացիներից մեկը՝ Դիեգոն, իմանում է ժանտախտի գաղտնիքը. նա ամենազոր է և ընդունակ ոչնչացնելու յուրաքանչյուրին, բայց անօգնական է, եթե մարդիկ դադարում են նրանից վախենալու։ Դիեգոն համաքաղաքացիներին ապստամբության է դուրս բերում, ժանտախտը ցույցականներից 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, նրանից ջնջում է նրան և իր մի քանի թշնամիներին։ Այդպես ապստամբների շարքերում առաջանում է երկպառակություն։

Դիեգոն խլում ու նետում է շարաթաստիկ 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 կվոչնչի քաղաքը, կամ նրանք կվոչնչեն քաղաքը, իսկ ժանտախտը կմնա այնտեղ իշխելու։ Այստեղ մոդելացվում է էկզիստենցիալիստական աշխարհայացքի կանխադրույթներից մեկը. ազատ ընտրության ենթ մարդն իրացնում է իրեն, և դա անձի ինքնաիրականացման միակ ձևն է անհեթեթ աշխարհում։ Քնարերգ է, որ այդ պինամում, որը բացահայտում է պատմության էկզիստենցիալիստական կոնցեպցիան, անձին ընտրություն է առաջարկվում միայն վատի ու վատթարագույնի միջև. Քամյուի կարծիքով անձի պատմությունը ոչ մի իրազանիկ ելք չի տալիս։

Դիեգոն ընտրում է անփական մահը։ Մեռնողի գլխավերևում նրա սիրեցյալը, և նրանք պատուհանից տեսնում են, թե ինչպես է ժանտախտը վոչնչում քաղաքը, իսկ նրան փոխարինելու է վերադառնում հին կառավարիչը, որը մի անգամ արդեն դավաճանել էր իր ժողովրդին։ Դիակիզարանների վառարաններում բոլորի համար միատեսակ մահվանը հնարավորինս է վերադառնում մահերի 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 չարժեր մեր միջոց տասը տարուն։ Ինքն էլ գիտե, որ իր ընտրությունը վատ է, բայց ավելի լավ ընտրություն չկա։

Պիեռի 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 անընդատակ պտտվում է մարդկության կյանքը։ Դա է էկզիստանցիալիզմի պատմական կոնցեպցիայի էությունը։

Անհերքելության կոնցեպցիան այս անգամ ոչ թե համաշխարհային-պատմական, այլ անձնական, կենցաղային պլանով, Քամյուն բերում է «Քյուրիմացությունը» (1941) պիեսում։ Պիեռի սյուժեն պարզ է. մայրն ու իր աղջիկը՝ Մարթան, ապրում են գավառում, հյուրանոց են պահում, բայց երազում են փող հավաքել և մեծ քաղաք անցափոխվել։ Մարթան համոզում է մորը հարստանալու համար սպանել հերթական կնավորին։ Մայրը տատանվում է, բայց Մարթային հաջողվում է համոզել նրան, և նրանք մահվան քնի են ենթարկում իրենց հյուրին։ Առավոտյան պարզվում 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 ձեռք բերելով, ամուսնանալով, ժանը որոշում է տուն գնալ և ազատել իր մորն ու քրոջը ծայրագավառից։ Նա խնդրել էր կնոջը գալ հաջորդ առավոտյան, իսկ ինքը ծպտյալ կնոպով ներկայանալ մորն ու քրոջը։ Իրեն մենակ գգալով, ժանն ուզում էր, որ իրեն ճանաչեն տանը, որպեսզի արյունը խոսար մոր ու քրոջ մեջ, որպեսզի փարատեր նրա մենակությունը։ Սակայն ամեն ինչ այլ կերպ շուռ եկավ, և ժանը մեռավ։

Փոքրը, որ տանտերն ուզում էին առանձ հանցագործության գնով, ինքնին ոչնչ նրանց մոտ։ Քամյուն կարծես այդ պիեսով հաստատում է անձի պատասխանության սկզբունքը. պարզվում է, որ գործողությունը նախքան վերջում է այն նպատակը, հանուն որի այն ձեռնարկվում է։ Ըստ Քամյուի, մենակությունը բացարձակ է. մարդկային բոլոր կապերը մարդկանց միջև այնքան են խզված, որ անգամ մայրը կարող է մահանկնել որդու սպանությանը։

Ա. Քամյուի համար, ինչպես և ամբողջությամբ վերցրած էկզիստենցիալիզմի համար, ամբողջ աշխարհը, մարդկային ամբողջ հասարակությունը համատարած «քյուրիմացություն» է, բացարձակ անհեթեթություն։ Մարդիկ սկզբունքորեն մենակ են, ինքնապարփակ, դատապարտված են փոխադարձ անըմբռնողության։ Ցուրտրանչյուր մարդ մի

ամբողջ աշխարհ է։ Բայց այդ աշխարհները չեն հաղորդակցվում միմյանց հետ։ Մարդկանց շփումն ընթանում է միայն մակերեսորեն և չի չոչափում հոգու խորքը, այդ պատճառով էլ այն չի տանում մեծակության փարատմանը։ Այդպիսին է աշխարհի և մարդու էկզիստենցիալիստական կոնցեպցիայի մոդելը։

Քամյուն իր ստեղծագործությունն ուղղում է դեպի ամիլիոնավոր մեծականները։ Հասարակական այդ դիրքը ծնել են եսակենտրոնությունը, արդի բուրժուական հասարակության մեջ մարդկանց զուտ ձևական, մեխանիկական միացումը, մարդկային հոդինները 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 հուշակած սկզբունքային մեծականությունը տրամաբանորեն հանգեցնում է կյանքի անիմաստության գաղափարին։ Կյանքն անհնթիք 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։

Դանատխատը Ա. Քամյուի համաձայն վնասում տարողունակ ու բազմաձևությանը կիրպեգոր-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 նեղտում։ Մի անգամ նա կարող է արթնանալ և իր ծառաների հրոսակախումբը՝ առնետներին, ուղարկել արևով ողողված քաղաքի փողոցները։ Ախտաբերը 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 փորձել, որպեսզի իրացվի կամքի ազատությունը և իրեն չզգա աոաբեկանության ստրուկ։

էկզիստենցիալիզմի պոետիկայի առանձնահատկություններն են. ինտելեկտուալիզմը, հեղինակի կոնցեպցիան բացահայտող իրադրությունների գեղարվեստական մոդելավորումը, պայմանականության բարձր աստիճանը, բարոյականի ու գեղագիտականի խզումը (օրինակ, Ժ. Պ. Սարտրն իր հերոսների հոգեկան աշխարհից բացառում է խղճի կատեգորիան)։ Անհեթեթության թատրոնում (Ս. Բեքեթ 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 մթագրնված աշխարհի վերլուծությունը։

ԱԲՍՏՐԱԿՑԻՈՆԻԶՄ. ԱՆՁԻ ՓԱԽՈՒՍՏԸ ԺՂՃԻՄ ՈՒ ՊԱՏՐԱՆՔԱՅԻՆ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Աբստրակցիոնիզմը դունավոր իրականություն 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 խոհրդածությունները, որը եղբորն ուղղած նամակում գրել է. «... Ես ես... փորձել հեռանալ իրականությունից և ակնթի զուտով երաժշտության նմանություն ստեղծել... Բայց ինձ համար շափազանց քանկ են թե՛ ճշմարտությունը, թե՛ ճշմարտության որոնումները։ Ինչ ասած, ես այնուամենայնիվ փորձառում եմ կոշկակար լինել, քան երաժիշտ, որն աշխատում է ներկերով»[1]։ Աբստրակցիոնիզմը ծնվել է աշխարհի մասին իմպրեսիոնիստական տպավորությունների խաչաձևության փոխակերպումներից։ Ա. Մատիսի մոտ արդեն կարելի է դիտել այդ փոխակերպումների հատանիշները։

1909 թ. Վ. Կանդինսկին ստեղծեց «Սարը նկարը, որի վրա երևում

[1] Տե՛ս Реваль Дж. Постимпрессионизм. Л.—М., 1962, էջ 230։

էին լեռան նամանվոց ուրվագծեր։ Նկարում գույնը դառնում է զուտ արտահայտչական, բոլորովին զրկվելով արտահայտչական որևէ գործառույթից, և այդ ՝նկարը գեղանկարչության մեջ անցում է դնալի ուրվանկարայնության։

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 զարձավ 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 հատակորեն արտահայտված երկու տենդենցներ։ Առաջինը՝ նոգեբանականը, որի նախահայրը Կանդինսկին է, իռռացիոնալ-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 օրենքները։ Մոնդրիանի և նրա հետևորդների երկրաչափական աբստրակցիոնիզմը տվեց հարթությունների կոմբինացիան։ Կարմիր, դեղին, կապույտ գույնով ներկված հարթությունները շրջանակված, սպիտակ հարթությունների հետ զուգակցված ստեղծում էին ստատիկորեն հավասարակշռված, ռիթմիկ ու ներդաշնակ կոմպոզիցիա։ Ինտելեկտուալ լուծումները նշանակալից ստացվեցին նորագույն ճարտարապետության, ինդուստրիալ արվեստի, դիզայնի համար, գրքեր ու շրջանի նեբսակողմեր ձևավորվելու համար։ Ինորոշ 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-

նին արվեստում, որ ձեռնարկել էին բուժական արվեստագետներն ու գեղագետները, բացահայտում են աբստրակցիոնիզմի սկզբունքները: Պատկերավորության ու արտահայտչականության, գեղանկարչության ու քանդակագործության արտացոլված ու գործնական ապացույցների խզումն ու հակադրումը աբստրակցիոնիզմի նշակութային տեսական նախադրյալներն են:

Կանդինսկին բնական ձևերում խոշընդոտներ էր տեսնում արվեստի համար: «Արվեստում հոգևորի մասին», «Կետ ու գիծը հարթության նկատմամբ» գրքերում պլատոնական իդեալիզմի ոգով նա ապացուցում էր, որ հասարակության մոդելը բուրգն է: Նրա հիմքում առավիղ նյութական ու պարզունակ մարդին են, ցածրին՝ մոտ ոգեշնչվածները: Ամենաբարձր գագաթին արվեստագետն է՝ մարքերի ու սրտերի ղեկավարը (Պլատոնի սխեմայում գագաթին մոտ փիլիսոփաներն էին): Ըստ Կանդինսկու, արվեստագետը միշտ հայացքը կտրում է արտաքին աշխարհից և այն ուղղում իր վրա, արտահայտելով իրենն: Այսօրից էլ գեղագիտության և կանդինսկյան ու ամբողջությամբ վերցրած աբստրակցիոնիզմի գեղարվեստական պրակտիկայի էլիտար, անորիատական բնույթը:

Աբստրակցիոնիզմը գիտակցաբար հրաժարում է իրականությունից արվեստի կապերի խզումը: Աբստրակցիոնիզմի առաջնահերթը ենթադրում են, որ լուսանկարչությունը գեղանկարչությունից խլել է պատկերավորությունը, վերջինիս մնացել 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:

Աբստրակցիոնիստները այդ ուղղության ներսում առաջ չեն քաշում և չեն կարող քաշել առանձնահատկությունը սահմանազատից, լրջությունը՝ կատակից, տագանդն՝ ապաշնորհությունից, վարպետությունը՝ անհարթությունից տարրերելու օրինակով արվեստին շափանիշներ: Եվ նման շափանիշների բացակայությունը ծանրակշիռ փաստարկ է արվեստը իռացիոնալ այդ ուղղության դեմ:

Իսկ ինչպիսի՞ն է սոցիալական պատվերը, ինչպիսի՞ն աբստրակցիոնիզմի առաջ բացած անձի և աշխարհի գեղարվեստական կոնցեպցիան: «Առարկաները սպանված են իրենց նշաններով», ուստի, աբստրակցիոնիստների կարծիքով, գեղանկարչությունը պետք է առար-

գաղափարի լինին: Իրականությունից փախչելու կոնցեպցիան չի կարող նշանակալից լինել մարդկության համար, չէր կարող նրան առնել ոչ մի անդ, բացի միայն անձի մեկուսացում, մարդկանց բախտում: Ոչ. արևելյան իմաստնի իրենց առանձնազրծությամբ հատատում էին անձի հնազանդումն աշխարհից, անգամ ընդհուպ խզումը նրանից: Բա աշխարհական իրականության նկատմամբ սուր քննադատական վերաբերմունքի յուրատեսակ ձև էր, որը հասնում էր մինչև այդ իրականության լրիվ ու անվերապահ ընդունմանը: Արատակցիոնիզմը մի նվաճում չ աշխարհից կտրված, ապազգապաշտականացված անձն, որի ազատությունը զգացմունքի, ընկալումների և ինքնատրամադրման բնագավառն է:

Վ. Վանդենբերգն, անատիկանորեն հիմնավորելով արատակցիոնիզմը, հետևում էր Ա. Բուդդի հետևյալ աֆորիզմի վրա. «Իմքնան բացվում է այնտեղ, որտեղ վիրջանում է քնությունը»: Վանդենբերգն նկատում էր, որ արվեստի ստեղծագործությունը մի կոնստրուկցիա չ, որի մեջ օտատրծված է ձևի և գույնի բոլոր հնարավորությունները իրականացված է ձևի համապատասխան նպատակադրմամբ: Բրանդ Վանդենբերգն բացատրականացնում էր ինքնատրամադրությունը: Արվեստի առաքելության մասին Ա. Ռիդն արատակցիոնիզմը համարում է ժամանակակից անմարդկային աշխարհի անխուսափելի ծնունդ: Անձին իրականությունից օտարացման Ռիդը համարում է անհատի գիտակցական օտարացումն իրական կյանքից, փոխարեն գնի բների ու գծերի խաղատրվածությունը, մարդ ձևերի ու գույների տրնկերը: Եվ իրականությունը իրականում է մարդուն, ապա, իմում է քե, Ռիդը ճիշտ է. աշխարհից փախուստի մեջ է նրա փրկությունը: Սակայն իրականության մարդու օտարացման ոչնչող ձևը միայն նրա հետ կապ ձև է: Միայն երկն իրականության մարդկայնացումն է, սակայն հենց այդ ուղին էլ մերժում են արատակցիոնիստները:

Ինչպես, բացի բացահայտ ապաշնորհ և սխեմատիկ արվեստաբանությից, արատակցիոնիստների մեջ կային նաև տաղանդավորներ, ինչպիսիք էին Վ. Վ. Վանդենբերգն, Ֆ. Մոնդրիանը, Վ. Ն. Տատլինը, Կ. Ռ. Մալևիչը, որոնք որոշակի հետք թողեցին XX դարի գեղարվեստական մշակույթում (Հատատացրին գեղանկարչության դունաբույրի ու ռիթմիկ-պլաստիկական արտահայտչականության էքսպրեսիան, կոհեցին պլաստիկ-տարածական լուծումների կարևոր սկզբունքները ժամանակակից հարատարանության մեջ, ազդեցություն գործեցին դիզայնի, ինդուստրիալ, կիրառական և դեկորատիվ արվեստի զարգացման վրա):

Սակայն այդ բոլորով հանդերձ աբստրակցիոնիզմը կրախի ենթարկվ
գլխավորում՝ արդի դարաշրջանի փիլիսոփայական-գեղարվեստակ
կոնցեպցիան տալու իրենց հավակնություններում։ Աբստրակցիոնիզ
հռչակած անհատը, որը հրաժարվում է ոչ միայն իրական աշխար
ճանաչումից ու իմաստավորումից, այլև նրա հետ ամեն տեսակ կապի
վտարանդվում է դնալի իր ամայացած հոգու աշխարհը, պարզվում է,
անկարող է, անընդունակ լուծելու դարի պրոբլեմները։

ՊՈՊ-ԱՐՏ, ՋԵՒՔ ԲԵՐՈՂԸ «ՄԱՍՍԱՅԱԿԱՆ ՍՊԱՌՄԱՆ
ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ԱՊԱԳԱՂԱՓԱՐԱԿԱՆԱՑՎԱԾ ԱՆՋՆ

«Պոպ-արտ» (հանրամատչելի արվեստ) տերմինը մտցրել է քննա
դատ Լ. Էլոուեյը 1965 թ.։ Որպես գեղարվեստական ուղղություն պոպ
արտն ամրապնդում է արվեստում վաղուց սկզբնավորված մասսայա
կան-ժողովրդական օպոզիցիան։

Պոպ-արտը «առարկայականության նկատմամբ կարոտիա գեղա
վեստական բավարարումն ու իրացումն է, որ ծնվել է արհեստյան ա
վեստում աբստրակցիոնիզմի նկատառած գերիշխանության հետևանքո
Արհեստյան որոշ հետազոտողներ պոպ-արտը դիտում են նույնիսկ որպե
աբստրակցիոնիզմի յուրատեսակ ռեակցիա։ Ռեալության ընկալումից
պատկերումից աբստրակցիոնիստական հրաժարմանը պոպ-արտը հա
կադրեց նյութական իրերի կոպիտ աշխարհը, որին վերագրվում է գեղա
վեստագեղագիտական առաքում։

Պոպ-արտի ռեակցիոներները պնդում են, որ յուրաքանչյուր առարկ
որոշակի իմաստքաոտում վերածվում է արվեստի ստեղծագործության
Նրանց կարծիքով, կոմբինացման ու միացման մեջ իրերը կորցնում
իրենց նախնական նշանակությունը և ձեռք են բերում գեղա
վեստական հատկություններ։ Այստեղից արվեստագետի խնդիրը ոչ
գեղարվեստական առարկայի ստեղծումն է, այլ սովորական առարկա
յին գեղարվեստական հատկություններ տալը այդ առարկայի ընկա
ման որոշակի կոնտեքստ կազմակերպելու միջոցով։ Իրերի սմբոլը
խարհի գեղագիտացումը դառնում է պոպ-արտի սկզբունքը։ Պոպ-արտ
արվեստագետները ձգտում են հասնել իրենց ստեղծագործություննե
աշքածակողության, ակնհայտության, մատչելիության, դրա համար օգտ
գործելով գեղագիտության ու ռեկլամի արտահայտության միջոցները։ Պոպ-արտը կենց
դային առարկաների կոմպոզիցիա է, երբեմն մուլյաժի ու քանդակագո
ծության հետ զուգակցված։

հիլված ավտոմոբիլներ, խունացած լուսանկարներ, քերթերի և ալբոմների վրա փակցրած աֆիշների պատառիկներ միացնող կոմպոզիցիաներ, ապակե ծածկույթի տակ դրված հավի պաճուճապատանք, ապխտած յուղաներկով ներկված մաշված կոշիկ, էլեկտրաշարժիչներ, հին դռներից կամ հին գապաստալիկներից, տաշտերի կոմպոզիցիաներ, շրջանակներից կախված դույլեր ու բահեր՝ այսպիսիք են պոպ-արտի գեղարվեստական ցուցանմուշները:

Պոպ-արտի տարբեր արվեստագետներ ունեն իրենց ժանրային մասնագիտացումը: Այսպես, Դ. Ջեմբելունը հակում ունի հիլված ավտոմոբիլներով «գեղարվեստական ձևնածուքյուն» անելու: Կ. Օլդենբուրգի ստեղծագործական ձևապրում բնորոշ մանրամասն է կոլյաժը, Ջ. Ռաուշենբերգի կենցաղային ներառակոմների ձևավորումը: Ռ. Ռաուշենբերգին անցել է թատերական դեղանկարչության դպրոց, և բեմի համար աշխատելու կարևոր տարածության իրային կազմակերպման պրոբլեմն առաջատար է մնում նրա նոր գործունեության մեջ: Նա իրեն ամրագրում է գեղարվեստական անկարգության սկզբունքով: Բացի այդ, Ռաուշենբերգն ստեղծել «կոմբինացված գեղանկարչություն», որը հենվում է ձայնագրող ապարատների, նկարների պատառիկների և հին իրերի կոմպոզիցիոն համակցումով ֆոտոմոնտաժը:

Պոպ-արտը որպես գեղարվեստական ուղղություն ունի մի շարք առանձնահատկություններ (հոսանքներ). օպ-արտ (գեղարվեստականացնելով կազմակերպված օպտիկական էֆեկտները, գծերի ու բծերի երկրաչափականացված կոմբինացիաները), էլ-արտ (էլեկտրաշարժիչների օգնությամբ շարժվող առարկաներ ու կոնստրուկցիաներ), օկր-արտ (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, պատվող սարքերի, քրքռացող մետաղյա սկավառակների ու լարերի շնորհիվ: Ընդ որում արվեստագետը կոնկրետությունից հասնում է առավել բարձր վերացարկման, սակայն օպ-արտի գեղագիտության անկասկած պրոպագանդիստական բնույթն այդ արվեստը մոտեցնում ու հարազատացնում է պոպ-արտի մյուս հոսանքների հետ: Օպ-արտը միացրեց պոպ-արտը նկրաչափական աբստրակցիոնիզմի, «բառհաուզ» պրոցի և կոնստրուկտիվիզմի ավանդույթներին: 1963 թ. վա-

շինատնի ազգային թանգարանում կարելի էր տեսնել փայտյա պղնձապատերից մի վիթխարի կոմպոզիցիա։ Օպ-արտի այդ ստեղծագործությունը պատկերում էր արևը, որը ելևէնիա պղնձյա ատլասատյանի ֆոնում էր։ Կոմպոզիցիան օդի ամենաչնչին շարժումից հանդիսատ ծիում էր ու շողշողում պղնձյա հազարավոր նրբագույն թիթեռով։

1964 թ. Ամստերդամի ազգային թանգարանում, այն սրահների կողքին, որ կախված են Ռեմբրանդտի նկարները, բացվեց պոպ-արտի ցուցահանդեսը։ Ահա այստեղ ներկայացված օկր-արտի օրինակը. պատի տակ դրված է հատիկով հողին, նրա հարևակայի վրա կանացի պճնասանդանի պիտույքները՝ օղնոցոն, դիմափոշի, նրբափետրիկ, մանիկյուրային հավաքածու, հարևակայի առջև փափկաթոռիկ։ Բոլոր առարկաները միանգամայն իրական են, սակայն փափկաթոռիկին նստած է կնոջ ապխտակ, չռնամշակված դիպան ֆիգուրը։ Այդ դիպան կինը ձեռքում բռնել է իրական սանրը, որով սանրում է իր դիպան մազերը։ Այդ կոմպոզիցիայի համար բնորոշ է չռնամշակված դիպան ֆիգուրի հետ իրական առարկաների հակադրությունը ապշեցնող շինծուությունը։

Նույն այդ ցուցահանդեսի մյուս ցուցանմուշը պատկերացնում է տային էլ-արտի մասին։ Սրահի մեջտեղում պատվանդանին դրված էր բազմաբարդ մի մեխանիզմ, որը հիշեցնում էր ժամանակակից ժամացույցի մեծացրած նկարին կառուցվածքը։ Սակայն ի տարբերություն ժամացույցի մեխանիզմի՝ անվակներից, ժանանվակներից, պատատակներից ու հղոլակներից բաղկացած այդ կառույցը զուրկ էր արտադրանական հետևողական պարզությունից։ Այդ կոնստրուկցիայի ներսում ինչ-որ տեղ գտնվում էր էլեկտրաշարժիչը։ Փոսրը պետք է ժամանակ առեղծագործությանը և տեղեր կոճակը, դրանով իսկ կարճատ միջոցով հետ համատեղծագործության մեջ։ Բոլոր կառույցը կյանքի էր կոչվում. անվակները ու ժանանվակները սկսում էին պտտվել, և շարժման ատիճանաբար հաղորդվում էր նորից ու ավելի ու ավելի բարձր գտնվող ժանանվակներին և վերջապես շարժումը հաղորդվում էր մետաղյա ձողիկ-վարսանդիկին, որը տեղադրված էր կառույցի վրա։ Վերև ցցված այդ վարսանդիկն սկսում էր դանդաղ պտտվել դիտողների դիմաց։ Պատկան ուշնկվում էր գիտամիջ վարսանդիկի ծայրին հագցրած թիթեռնիկ դանդաղ դողդողալ։ Մի քանի պտույտ կատարելուց, վարսանդիկը լռում էր, մեխանիզմը կանգ էր առնում մինչև այն ժամանակ, քանի դեռ հաջորդ դիտողը կոճակը սեղմելով կրկին այն շարժման մեջ չէր դնում։

Պոպ-արտի որոշ հատկանիշներ որոշակի ազդեցություն գործեցին նկարչության որոշակի բնագավառների վրա, նրա առանձին տարրերն ընկալվեցին որպես ցուցանմուշներ ձևավորելու արվեստ: Միևնույն միտումները է պոպ-արտի և նրա համաստյական ազատական հատարակության անձի կոնցեպցիայի գաղափարական ու գեղարվեստական հավակնությունների անանկությունը: Պոպ-արտը, որի համար առրանքային կոմպոզիցիաների գեղափոխված նախորդումները պետք է փոխարինեին գաղափարախոսությանը, ազատեին խնդում է մասնագիտական արտադրանքը՝ այսպիսին է պոպ-արտի իմնադրական անձը: Ապրանքներով ներգափոխված բառեր, իրերի կոպմից գրա մղված պրակտիկություն, օգտակարությամբ փոխարինված գեղեցկություն, հոգևոր պահանջմունքներին փոխարինած նյութական, ապրանքային պահանջմունքների ագահություն՝ ահա թե ինչ է պոպ-արտը: Այդ ոգությունն սկզբունքորեն կողմնորոշված է մասնագիտական ոչ առնձնագործական անձին, որը զրկված է մտածողության ինքնուրույնությունից և «իր» մարդը փոխ է առել ռնկլամից ու մասնագիտական հաղորդակցման միջոցներից: Բուրժուական քաղաքակրթության օտարության ազդեցությունը հնարավորություն կրավ այդ անձին պոպ-արտը դրաստրաբերում է ձևեր բնության և սպառողի առաջադրված դերերի կատարման համար: Պոպ-արտի հատատած անձն ապագաղափարական էակ է: Որպես կանոն, պոպ-արտը չի շոշափում հատարակական ոգրությունները: Սակայն այն բացատիկ դեպքերում, երբ նրա է առաջանում դեպի ոգրական հատարական հարցերը, պոպ-արտի արվեստագետը գոմարանում է ամերիկյան ապրելակերպը:

Այդ ոգությունը ներկայացնող բնորոշ ֆիգուրը՝ պոպ-արտի հայրը, ինչպես անվանում են նրան ԱՄՆ-ում, ամերիկացի նկարիչ է. մարդն է նա իր առնձնագործության գեղագիտական սկզբունքը դարձրեց ռնկլամի այնպիսի սպեցիֆիկ առանձնահատկությունները, ինչպիսիք են շինծու ձգձգանությունը, որն ուղված է հանդիսատեսի ուշադրության մաղնելական ձգողությունը, տափակությունը, սլիմպատիկությունը, միջին վիճակագրական անձին կողմնորոշվելը և նման միջոցի անձի ձևավորումը:

Պոպ-արտին հատուկ իրերի գեղագիտականացումն ու իդեալականացումն ամենևին էլ նոր երևույթ չէ և բազմիցս հանդիպել է արվեստում: Վերհիշենք, օրինակ, սփորը հոլանդացիներին նատյուրմորտ-

Ներք։ Երիտասարդ բուրժուազիան, որը դուրս էր եկել պատմական ասպարեզ, կենտրոնում 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 դեղագիտացվում 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, սպասարկել-վերջացրել, հնացել է, բայց դեռևս իր վրա պահում է մարդու օգտագործման կնիքը (գազասալիկներից, դողերից, նռածալ հայելիներից բաղկացած կոմպոզիցիաները)։

Պոպ-արտին հատուկ են իրի ուղղակի ռեկլամային պրոպագանդան և նրա նկատմամբ ֆետիշային վերաբերմունքի հաստատումը։ Դա ձեռք է բերվում կոլաժների օգնությամբ (օրինակ, Ռ. Օլդենբուրգի կոմպոզիցիաներում) կամ ձևավորված ներսակոդի օգնությամբ (օրինակ, շղթայից կախ տված բահը՝ Ջ. Դայնի «նոհանոցը»)։ Պոպ-արտի ռեկլամային-գեղագիտական մյուս հզանակը հին, մաշված, կոտրված իրի ցուցադրումն է, որը բացատման միջոցով պետք է հաստատի նոր, լիարժեք արտադրանքը։ Այսպիսով, պոպ-արտի գեղագիտությունը միշտ օգտապաշտության գեղագիտություն է, երբեմն նիհիլիստական, որը բացատման միջոցով հաստատում է իրի ֆետիշը։

Պոպ-արտն արտաքուստ խռովարարական, ագրես, անարխիստական է, բայց ըստ իր էության քողարկված հավաքագրող արվեստ է, որը պաշտպանական կարևոր ֆունկցիա է կատարում. այն ծառայում է մարդու հարմարեցմանը կապիտալիստական հասարակարգին։ Իր այդ սոցիալական նշանակությամբ պոպ-արտի էլուղերից մեկը միակցվում էր «նոր ձախերի» որոնումներին ու սոցիալական նիհիլիզմին, որոնց համար կյանքի բովանդակությունը դարձել է համընդհանուր բացատումը, իսկ նպատակը՝ համընդհանուր, կոլեկտիվ էքստազը։ Եվ արվեստը հանդես էր գալիս որպես նման վիճակի ստեղծման միջոց։ «Նոր ձախերի» մեջ հանրաճանաչ են այն արվեստները, որոնք հանդիսակազմի մոտ առաջ են բերում առավելագույն էքստազ, որը նրանց կողմից դիտվում էր որպես ամենօրյա օտարացված գոյությամբ զսպված «հնդա-

փոխական կարողություններին ազատագրում, էքստազ, որը «խռովության ակտ է ընդդեմ խորթացման քոլոր 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 կուլտուրով ընկալումը: Երիտասարդական լսարանն ավելի ու ավելի է շիկանում պոպ-երաժիշտների կատաղի ռիթմերից, արտահայտչությունից, հուզական պրոհից: Ունկնդիրների դլուխները, 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 մարքսիզմին նորմալ համակցության նորմաների դեմ ամեն ինչ ժխտող կուլտուրով խռովությանը մասնակցելու քաղցր հրճվանքից: Ճիչերն ու վայնասուններն ցնցում են դահլիճը: Վերջապես երաժիշտներից մեկն առնչագործական մոլեգնության հրճվանքով այնպես է խփում իր կիթառին, որ այն փշրվում է: Եվ ապա երաժիշտը նետում է իր գործիքը: Նոր կատաղության հասած ունկնդիրների բազմությունը նետվում է դեպի այն, և յուրաքանչյուրը ձգտում է ձեռք գցել կիթառի որևէ կտորը: Ֆիլմի հերոսը տատացիորեն իր կյանքը վտանգելով կորզում է կիթառի լարատեղը և, պոպ-երաժշտության երկրպագուներից հալածված, փախչում դեպի ելքը: Իսկ շեմքից այն կողմ, պոկվելով հետապնդումից, հերոսն անխռով ու զարմացած դիտում է անափ ֆետիշը և նետում մայթի վրա, ուր այն ընկած մնում է անտարբեր անցորդների ոտքերի տակ: Անտոնիոնիի ֆիլմի այդ էպիզոդը բացահայտում է ազնվապիտական խռովարարության էությունը, որպես բուրժուական հասարակությանը անձի հարմարվելու միջոց, «մասսայական սպառման» ու մասսայական օտարացման շվայտ իրախճանքին ընտելանալու եղանակ:

ԳՃՀ-ում ուսանողական հուզումների թևի պահին տղերքս հեղինակչի Համբուրգում հարկ եղավ զրուցել «Ծիր ցայտ» հայտնի քնարի բազաքական 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 հիպի-անձի խռովարարական հաստատումը բուրժուական արժեքների հնգնական կնոջ բացասումով շահառական դաղափարի սոսկ բացասական ձևն է. միևնույն իրի նկատմամբ է բացահայտվում մարդու այդ ժամանակվող բոլորը ներթափանց է անասնակ որոշ վերապահը շահառության հասարական դիրքը։

Գեղագիտությունն արվեստի ձևաբանություն է

Գիտություն գեղարվեստական ստեղծագործության տեսակների համակարգի մասին

I

ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԻ ԲԱԶՄԱԶԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՂԲՅՈՒՐԸ

Արվեստը գոյություն ունի իր կոնկրետ անատկնելում՝ գրականության, թատրոնի, դծանկարչության, գեղանկարչության, քանդակագործության, պարարվեստ, նրաժշտության, ճարտարապետության, կիրառական ու դեկորատիվ արվեստ, կրկես, գեղարվեստական լուսանկարչության, կինո, հեռուստատեսություն։ Իսկ ո՞րն է արվեստի այդ բազմազանության աղբյուրը։

Նախևառ այդ աղբյուրը տեսանում էր սուբյեկտի ընդունակությունների բազմազանության, Հեգելը՝ օբյեկտիվ պատկերի նրբին տարբերակվածության մեջ, Ֆրանսիական մատերիալիստները՝ գեղարվեստական այն միջոցների տարբերության մեջ, որոնցից օգտվում են երաժիշտները, բանաստեղծները, գեղանկարիչները։ Սակայն ինչ կանաչ, ինչ Հեգելը, ինչ 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 գեղարվեստական յուրացման ոլորտում, որը հենվում է իրականության գեղարվեստական հարաբերության վրա։ Մարդկության համաշխարհային-պատմական պրակտիկայի հիման վրա, մարդկանց աշխատանա-

քային գործունեության պրոցեսում առաջացավ մարդկային ոգու ըմբռնությունը, զարգացան մարդու գնդապիտական զգացումները, երաժշտական ականջը, աչքը, որը կարողանում է ըմբռնել ձևի գեղեցկությունը, գեղեցկությունից հաճույք ստանալու ընդունակությունը։

Բայց գուցե աշխարհի օբյեկտիվ գեղագիտական հարստությունը դոնումը տանում է գնալի իրականության ինչ-որ առանձնահատուկ երաժշտական, գեղանկարչական և այլ հատկությունների ընդունման։ Իհարկե, արվեստի յուրաքանչյուր անհատ իրականության որոշ կողմի նկատմամբ ունի առավել հակվածություն։ Քանի որ ակնհամար առարկան այլ է, քան աչքի համար, ապա լսողությունը օբյեկտում վերցնում է որոշ չափով այլ կողմեր ու գծեր, քան տեսողությունը։ «Երաժշտական արտի 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 վիպի երաժշտական թեմն օժտված հերոս Ժան Քրիստոֆը առնչվում էր անտեսանելի նվագախմբին, խեժաուռա սոճիների մոտ արևի ճառագայթում խեհ համաստության պտույտ եկող միջատների շուրջպարի երգին, տարվում էր մժղունների շնփորանվագները, իշամեղուների երգեհոնային բզզոցը, ծառի կատարի շուրջը դալարվող վայրի մեղուների զանգակային սուլոցը, անտառի աստվածային շշուկը, քամու թևթև զարկերը նվագը սազարթներում, խոտերի ընդուշ խշխշոցն ու օրորվելը, կարծես քամու թևթև շունչն է, որից կնճիռներ են անցնում լճի ճաճանչափայլ ճակատով, կարծես լսում է թևթև զգեստի և հասնելի ոտիկների շրշյունը, ահա նա մոտենում է, անցնում կողքով և հալվում օդում։ Այդ բոլոր աղմուկները, այդ բոլոր ձիշերը Քրիստոֆը լսում էր նաև ինքն իր մեջ։ Այդ բոլոր էակներից ամենամանրում և ամենամեծում հոսում էին կյանքի նույն այն գետը, որը ողողում էր նաև իրեն։ Եվ այսպես, նրանցից մեկն էր, սրյան հարազատություն ուներ նրանց հետ. նրանց ուրախությունները ու տառապանքները իր մեջ ծնում էին եղբայրական արձագանք, նրանց ուժը տասնապատկում էր իր ուժը, այդպես է լսում նանում 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.

թատրից, գույների վառվռումից, լուսաստվերների բնիկ գունախաղերից և այլն։ Միևնույն առարկան՝ մարդուն հարազատ ու մերձավոր բնության կյանքը, որի մասնիկն է զգում նա իրեն,— ըմբռնվում է և՛ գեղանկարչի, և՛ երաժշտի կողմից և համապատասխանորեն արտացոլվում 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 (համատարած, 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, ստեղծվում են արվեստի նոր տեսակներ, հեռուստատեսությունը)։ Միաժամանակ ընթանում է արվեստների սինթեզի հակառակ պրոցես (շիթոպրովակյան գրաններնա մագիկան, օրինակ, միավորում է կինոն, թատրոնը, պարարվեստը և այլն)։

Արվեստի զարգացման համար հավասարապես արդյունավետ են ինչպես արվեստների յուրաքանչյուրի սեփական առանձնահատկության մասնատումը, այնպես էլ մուսաների փոխազդեցությունը, որոնցից յուրաքանչյուրը ձեռք է բերում իր անկրկնելիությունը։ Քանի 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։ Ոչ բոլոր պլաստիկ ու երկրորդական արվեստները, բայց յուրաքանչյուր տեսակ արվեստի մյուս տեսակների հետ համեմատած ունի իր ուժեղ ու թույլ կողմերը։

Հարաբերակցությունն արվեստների միջև, նրանց մեծ կամ փոքր ներձավորությունը, 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 համամարդությունը պատմականորեն փոփոխական են ու շարժուն։ Հեգելն, օրինակ, միանգամայն ճիշտ էր կանխապաշտակել երաժշտության հետ գեղանկարչության մերձեցման հավանականությունը և քանդակագործության հակվածությունը գեղանկարչությանը. «...Այդ գունախտերի կախարդությունը վերջիվերջո կարող է ձեռք բերել այնպիսի առաջնակարգ նշանակություն, որ նրա կողքին գտարտում է հետաքրքիր լինել պատկերման բովանդակությունը, և դրանով իսկ գեղանկարչությունն իր տոների մաքուր բուժումնքով ու կախարդությամբ, դրանց հանդարտությամբ, միաշրտամամբ 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 հետացան սյուժեատին, գրականությանը մոտ գեղանկարչությունից և մոտեցան երաժշտական արվեստին։

ԿԻՐԱԹԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

Գեղարվեստական ստեղծագործության առավել հին ու մինչև այժմ գործող տեսակներից մեկը կիրառական արվեստն է։ Այն իրականացվում է կենցաղի այն առարկաներում, որոնք ստեղծվում են գիտելիքության օրենքներով։ Դրանք իրեր են, որոնք պատրաստվում են ոչ միայն որպես օգտակար, այլև որպես գեղեցիկ, ունեն դրանց նպատակին առնչվող 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, ապատարկում են մեզ մեր առօրյա կյանքում, կարող են բարձրանալ մինչև արվեստի գագաթնակետը։

Կիրառական արվեստն ազգային է իր բուն բնույթով, այն ծնվում է ժողովրդի սովորություններից, հմտություններից, հավատալիքներից և անմիջապես մոտկված է նրա արտադրական գործունեությանը, նրա կենցաղին։

Հնում կիրառական արվեստի ստեղծագործությունները պերճանքի առարկաներն էին (Հին Եգիպտոս), գեղեցիկ ու հարմար իրերը (Հին Հունաստան), խիստ ճաշակով տարբերվող իրերը (Հռոմեական

[1] Гегель. Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 244.

գրաչրջանի Հռոմ)։ Միջնադարյան ճգնավորությունը կնիք էր դրել կիրառական արվեստի վրա, նրան տալով զուտ կոնստրուկտիվ, ռացիոնալիստական դաժան, օգտապաշտական բնույթ։ Ճնշողական հասարակության զարգացման առավել ուշ շրջանում կիրառական իրերի համար բնորոշ է դառնում զարդարանքի ու կառուցվածքի զուգակցումը։ Կահույքի, դիմատի ու կիրառական արվեստի այլ ստեղծագործությունների վրա սկսում են անցնել ուղղահայաց-սլաքային գծեր և ճարտարապետական ձևեր, իրերն ավելի հարուստ են դրվագվում։ Վերածնության դարաշրջանում կարևոր նշանակություն է ձեռք բերում ֆունկցիաների ու ձևերի միասնությունը։ Բայց իրերը դեռ երկար ժամանակ ունեն անհատական անկրկնելիության գրավչությունը։ Դրանք եզակի ստեղծագործություններ են, որոնք պահպանում են իրենց ստեղծագործողների՝ արվեստագետների, արհեստավորների, տաղանդի ու ամրողջ անձի հմայքը։

Նոր ժամանակում արտադրության զարգացումն ավելի ու ավելի է ջնջում ստեղծողի անհատականության կնիքն այն ստեղծագործությունների վրայից, որոնք պատրաստվում են գործարանային եղանակով։ Բայց ահա արտադրություն է գալիս նկարիչը, և սկսվում է դիպչելի բոլոր զարդացումը։

ԿՐԿՆԻ

Կրկնան ակրոբատիկայի, լարախաղացության, մարմնամարզության, մնջախաղի, ձիռնածության, ֆոկուսների, ծաղրածուական արվեստի, երաժշտական էքցենտրիկայի, ձիագնացության, կենդանիների վարժեցման արվեստ է։

Կրկնը գեղագիտության համար մեծ է ամենաբարդ հանելուկներից մեկը. ինչ արվեստ է դա։ Որն է նրա առանձնահատկությունը։ Եվ դա արվե՞ստ է արդյոք, կարծես թե արվեստ է, իսկ գուցե սոսկ տեսարան...

Հու. Թմիտրիևը գրում է. «... կրկնը բազմատեսակ է, բայց էքցենտրիկան միշտ ընկած է նրա հիմքում, նա, նրա կուռքը, կրկնի Աստված է, առանց նրա անհնարին է այն, ինչպես բանաստեղծությանն առանց հանգի, թատրոնն առանց երկիտության, գեղանկարչությունն առանց ներկերի։ Սակայն միշտ չի լինի կրկնի բնույթը որոշել նրա հիմքը։ Չէ որ ոչ ոք չի բավարարվի պոեզիայի առանձնահատկության

[1] Советский цирк, 1960, № 8, с. 11.

ալափիսի բնորոշումով՝ բանաստեղծությունները հանգավորված տողե
են։ Միշտ չէ որ հանգը պոեզիայի հատկանիշ է։ Ճիշտ այդպես էլ էթ
ցենտրիկությունը չի կարող կրկեսի գլխավոր հատկանիշը լինել։ Կարևո
է գտնել նրա բովանդակության առանձնահատկությունը, իսկ դրա հա
մար հարկավոր է խորհել կրկեսային ներկայացման նպատակի մասին

Առաջինը, որ աչքի է ընկնում կրկեսի առանձնահատկությունը բա
ցահայտելու փորձի դեպքում՝ նրա ժանրպատակությունն է, կատարո
վող համարների քիչ թե շատ ուղղակի գործնական նշանակության բա
ցակայությունը։

Օրինակ, իմաստ ունի՞ արգյոք առյուծին սովորեցնել օղակի միջո
ցով թռչելը։ Ո՞ւմ է պետք այն շունը, որը հնազանդորեն հաշում է այնքա
նգամ, որքան դա պահանջում է դրատախտակի վրա վարժեցնողի նը
կատած թվանշանը։ Չէ որ առյուծը երբեք հրշեջ չի դառնալու, իսկ շու
նը՝ մաթեմատիկոս։

Կրկեսի բնույթն ըմբռնելու ուղին սկզբունքորեն գտնված է դեղա
գիտության կողմից կիրառական արվեստի տեսությունը մշակելիս։ Չ
որ դեռևս կրկեսից առաջ ծնվել ու առայսօր գոյություն ունի նույնքա
«անօգտակար» մի գործողություն, ինչպես շանը մահաբոհիչը (սալտո
մորտալե) կատարել սովորեցնելը։ Դա զարդաբանքների պատրաստում
է։ Եվ հիրավի, ի՞նչ գործնական նշանակություն ունեն ուլունքներ
կամ օղերը։ Թվում է թե, ի՞նչը կարող է ավելի անօգտակար լինել ու
կերչի աշխատանքից։ Նա հղկում է ալմաստը, ստիպում նրան փայլե
Բայց գոհարը ոչ թե պարզապես փայլում է, նա արտահայտում է մար
դու ուժն ու իշխանությունը բնության վրա։ Եթե մարդն ընդունակ
հղկել աշխարհի անգամ ամենակարծր հանքաքարը՝ ալմաստը, ապա
նա ազատորեն իշխում է հանքաքարերի ամբողջ թագավորության վրա
և աշխարհում չկա մի այնպիսի քար, որը չնվաճեր մարդը։ Ոսկերչ
«անօգտակար» զբաղմունքը խոր իմաստ ու հիմք ունի։ Նրա ստեղծա
արժեքները ընկալվում են որպես գեղեցիկ։

Կրկեսի արվեստը նույնպես որոշ իմաստով ոսկերչի արվեստ է
Կրկեսի արտիստը ոսկերիչ է ոչ միայն նրա համար, որ նրանից պահանջ
վում է աշխատանքի նույնպիսի վարպետություն, նույնպիսի ճշգրտու
թյուն ու ֆիլիգրանություն, այլև նրա համար, որ իր բուն իմաստով
նշանակությամբ նրա աշխատանքը նման է այն մարդու աշխատանքին
որն աղամանդ է հղկում։ Վարժեցնողն իր կամքին է ենթարկում գա
զանների թագավորին և դրանով ակնառու բացահայտում մարդու ան
սահման 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 կենթարկիվ ու կծառայի մարդուն։ Եթե կարելի է շանը սովորեցնել մահաբոյնք 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 ցուցադրությամբ բացահայտում է մարդու ազատ տիրապետումը տարածությանը, իր մարմնի պլաստիկային, հավասարակշռությանը և այլն։ Կրկեսի արտիստը կարծես դեբեսնդիր է լուծում, նա իրի մեջ գտնում է նրա գեղչափը և ստեղծում էքսցենտրիկության օրինքով։ Եթե դեղեցիկը մի երևույթ է, որին ազատ տիրապետում է մարդը, վեհը մի երևույթ է, որին մարդը դեռևս ազատորեն չի տիրապետում, ապա էքսցենտրիկը դժվար յուրացվող առարկայի ճարտարությեն 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 Չինաստանի տիրակալ Կուբլայը իր երկրից քշեց ձեռնածուներին ու ակրոբատներին։ Նրանք այնքան շատ էին և այնքան լավ էին տիրապետում իրենց գնքին, որ անցնելով բազմաթիվ լեռներ ու անապատներ, նվաճում էին հեռավոր երկրները։ Կրկեսային արվեստի նման տարածվածությունը 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 երկկուղի հանդեպ, անհնարինության հանդեպ, որն արդեն զրկվել է մահացու նշերից՝ կրկեսի հիմքն է, նրա տարբերությունը թատրոնից»[1]։

Գերխնդիր լուծելը՝ հաղթահարել տարածությունը, կենդանական աշխարհի, իր մարմնի վրա իշխանություն ցուցադրելը դեռևս բավական չէ, որ կրկեսային համար ստեղծվի։ Մարզիկը, որ ցուցադրում է

[1] Советский цирк, 1960, № 12, с. 2.

ռեկորդային նվաճում, նույնպես գերխնդիր է լուծում, բայց, անգամ նրա նա այդ անի կրկնօր հրապարակում, նա դրանով արտիստ չի դառնա։ Կրկնօր արտիստը ոչ միայն հասնում է գրեթե գերբնական արդյունքների, այլև ստեղծում է այն մարդու կերպարը, որը լուծում է գերխնդիր, ստեղծում է գեղարվեստական ստեղծագործության համարի ռիթմիկ ու կոմպոզիցիոն կոնֆլիկտպլաստիկության, տրյուկների մտածված հերթափոխման, խաղընկերոջ հետ արտիստական շփման շնորհիվ։ Ծղային մարմնամարզուհին՝ ավարտելով համարը՝ կարծես ոժիտությամբ է ձեռքը կարում շոամբերից։ Դա կա՛մ մշակված մանրամասն է, կա՛մ արվեստագիտական ինտուիցիայով ընկալված ժեստ։ Բայց առանց նման «մանրուքի» ստեղծային դժվար վարժությունը չի վերածվի կրկնային համարի։ Միայն պատկերավոր ուժ ձեռք բերելով է տրյուկը դառնում գեղարվեստորեն արտահայտիչ։ Կրկնօր թատրոնից տարբերվում է իրողությամբ (բարձրացվում են իսկական ծանրություններ, հաղթահարվում են իրական խոչընդոտներ)։ Բայց բեմն ու կրկնային հրապարակն ունեն նաև ընդհանուր բան՝ պատկերավորություն, վարպետություն։

Կրկեսը ռեկորդմենություն չէ, այլ այն մարդու կերպարը, որը ցուցադրում է իր բարձրագույն հնարավորություններ։

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

Երբ մարդը սովորեց աշխատանքի գործիքներ պատրաստել, ապահովել բնակարանը դարձավ ոչ թե սրջը կամ բույնը, այլ նպատակահարմար կառույցը, որն աստիճանաբար ձեռք է բերում գեղագիտական տարր։ Շինարարությունը դարձավ ճարտարապետություն։

Ճարտարապետությունը իրականության ձևավորումն է գեղեցկության օրենքներով այնպիսի շենքեր ու կառույցներ ստեղծելիս, որոնք կոչված են ծառայելու բնակարանի ու հանրային շենքերի գծով մարդկանց պահանջմունքներին։ Ճարտարապետությունն ստեղծում է օգտագործման-գեղարվեստական, յուրացված իմիջապարփակ մի աշխարհ, որը սանմանազատված է բնությունից, հակադրվում է տարերային միջավայրին և թույլ է տալիս մարդկանց օգտագործելու մարդայնացած տարածություններ իրենց նյութական ու հոգևոր պահանջմունքներին համապատասխան։ *Ճարտարապետական պատկերի գեղարվեստականությունն անջատման է կառույցի ֆունկցիայից և օրգանապես արտահայտում է նրա նպատակը։*

Մ. Վ. Լոմոնոսովը, բնությունը ճարտարապետության առանձնահատկությունները, գրել է. «Ճարտարապետական արվեստը, լարելով ուշիմ ուսերը և շուռ տալով մեծ ծառերն ու ծանր բարերը բնակության հարմարության համար գնդեցիկ, երկարաժամկետության համար ամուր շենքեր է կանոնացնում»[1]։ Ճարտարապետությունը շնորհիվ առաջանում է ներկրորդ բնության» բարկացուցիչ մասը՝ նյութական միջավայրը, որն առնչված 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 արբեզնիաական (քաղաքային) բնապատկերում։ Օրինակ, Մոսկվայի պետական համալսարանի նոր շենքին գնդարվեստական առաձնահատկանություն է տալիս այն, որ այն կառուցված է Լենինյան լեռներում, որտեղից բացվում է մայրաքաղաքի և հեռուները գնացող միջին ուսական հարթավայրի տեսարանը։ Մոսկվայի բնապատկերում նոր է ներգրված ՏՓՀ-ի շենքը, որը նման է բացված գրքի։

Կառույցների ճարտարապետական ձևերը կախված են աշխարհագրական ու կլիմայական պայմաններից, լանդշաֆտի բնույթից, արևի ընդի ինտենսիվությունից, երկրաշարժական անվտանգությունից և այլն։ Քաղաքային շրջապատող տարբեր ձևով է փոխհատուցում ճարտարապետների գործից կախված առևծագործության ճաշակներից ու սկզբունքներից, որոնք պայմանավորված են սոցիալական։ Ճարտարապետության զարգացումը կախված է հասարակության սոցիալական կարգի, գնդարհատական էլիտների, օգտագործման 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։ Երևես արվեստի ոչ մի բնագավառ չի պահանջում կուլտուրայի ու նյութական միջոցների այնպիսի համակենտրոնացում, ինչպես ճարտարապետությունը։ Իսկ կիևյան առաձին, օրինակ, կառուցել է կես միլիոն մարդ բառացիոն առարկա բնթացքում։ Ճարտարապետական առևծագործություններն առնչվում են դարերի հետևից «Հարի գրքի» հեղինակին ու նրա հիմնական «բնթերցողը» ժողովուրդն է։

---

[1] **Ломоносов М. В.** Полн. собр. соч. М.—Л., 1959, т. 8. с. 808.

Ճարտարապետության ստեղծագործությունը, Վ. Հյուգոյի բառերով, կարծես թաղի վիթխարի սիմֆոնիա է, մարդու և ժողովրդի հզոր ստեղծագործություն, միասնական ու բարդ, ինչպես ալիլիականն ու ֆեոդալական ամրոցը, ամբողջ դարաշրջանի բոլոր ուժերի միավորման պարտադրանքի արդյունքը։

Ճարտարապետությունը կարող է համադրության մեջ մտնել մուզիկայի, քանդակագործության, դեկորատիվ և արվեստի մյուս տեսակների հետ։ Ճարտարապետական կոմպոզիցիայի հիմքը ծավալատարածային կառուցվածքն է, շենքի կամ շինքերի անսամբլի տարրերի օրգանական փոխադարձ կապը։ Կառուցքի մասշտաբը շատ բանով որոշում է գեղարվեստական պատկերի բնույթը, նրա մոնումենտալությունը կամ սեղմ կապը։

Ճարտարապետությունն անմիջականորեն չի վերարտադրում իրականությունը, այն կրում է ոչ թե պատկերավորման, այլ արտահայտչական բնույթ։ Տարածային, ինչպես նաև ժամային հարաբերակցությունների ռիթմը նրա արտահայտչականության կարևոր միջոցներից մեկն է։ Ժամանակակից գեղարվեստական կառուցվածքի բնորոշ առանձնահատկությունը՝ տարիների ռիթմում, աննկարագրելիությունը ներդաշնակության մեջ հասուն են նաև ժամանակակից ճարտարապետության նվաճումներին, օրինակ, Բրազիլիա քաղաքի շենքերի անսամբլին։

Ճարտարապետությունը տարածվածության 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 (Քեոփի 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 սրբիմիտիվ որոշակիությունը, անդամահատությունների բացակայությունը, կոնստրուկցի ու մարդու մասշտաբների չզուգակցվածությունը, անձին ճնշող մոնումենտալությունը։ Վիթխարի կառուցներն ստեղծվում էին ոչ թե ժողովրդի ունայ պահանջմունքները բավարարելու համար, այլ հանուն պաշտամունքային նպատակների, փարավոնների բռնապետական իշխանության մեծարման։

Հին Հելլադայում ճարտարապետությունը ձեռք է բերում դեմոկրատական նոր գծեր։ Պաշտամունքային կառուցները (օրինակ, Պարթենոնի

աստվարը) իրենց ճարտարապետությամբ հատատում են գնդեցկությունը, ազատությունը, հույն քաղաքացու արժանապատվությունը։ Առաջանում են հասարակական կառույցների՝ թատրոնների, ատադիոնների, դպրոցների, նոր տեսակներ։ Ճարտարապետներն իրենց ստեղծագործության մեջ հետևում են գնդեցկության այն սկզբունքին, որը ձևակերպել է Արիստոտելը. գնդեցիկը պետք է լինի ոչ չափազանց մեծ, ոչ չափազանց փոքր։ Մարդն այստեղ հանդես է գալիս որպես գնդեցկության չափ ու կառույցի մասշտաբներու։ Հին Հռոմում ճարտարապետները լայնորեն կիրառում էին կամարային ու կամարաձև բեռնակրող կառուցվածքներ։ Երևացին կառույցների նոր տիպեր, ամֆիթատրոններ, հռոմեական, հաղթական կամարներ, որոնք արտահայտում էին պետության գաղափարները, ռազմական հզորությունը։

Միջին դարերում ճարտարապետությունը դառնում է արվեստի առաջատար ու ամենամասսայական տեսակը, որի պատկերները մատչելի էին նույնիսկ անգրագետ մարդկանց։ Սակայն ժողովուրդը զրկված էր հին 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 պոռիկումն առ աստված, այլև նրջանկության մասին ժողովրդի երկրային կրքոտ նրապանքը։

Վերածնության դարաշրջանում ճարտարապետությունը զարդացնում է անտիկ դասականության սկզբունքներն ու ձևերը նոր հիմքի վրա։ Հնադարի կոմպոզիցիոն նրանկները էնտնեիզացվել էին կլասիցիզմի ստեղծագործում։ XVI դ. վերջերից մինչև XVIII դ. կեսերը, այդպիսին պետությունների ընդնելության բարդ դարաշրջանում, որն ուղեկցվում էր արքունական պատերազմներով, զարգանում էր բարոկկո ոճը։ Այդ ոճով կառուցված շենքերը տարբերվում էին մեծ քանակությամբ ծնփածո զարդարանքներով, մասնատումների ու տարածական հարաբերակցություններների բարդությամբ, պարադոքսնությամբ, աշխուժությամբ, էմոցիոնալ հուզավառությամբ և ձևերի հակասականությամբ։ Բարոկկո ոճով կատարված մի շարք կառույցներ ծառայում էին արտոլյուտիզմի (օրինակ, Վերսալի պալատը) և կաթոլիցիականության (օրինակ, Հռոմի Պանտա Մարիա դելլա Վիտտորիա հնեղեցին) փառաբանմանն ու տատատմանը։

XVIII դ. սկզբին Ֆրանսիայում ծագից և եվրոպայում տարածվեց ռոկոկո ոճը որպես արիստոկրատիայի ճաշակներին արտահայտու-

տաճարը) իրենց ճարտարապետությամբ հատատում են գեղեցկությունը, ազատությունը, հույն քաղաքացու արժանապատվությունը։ Առաջանում են հասարակական կառույցների՝ թատրոնների, ստադիոնների, դպրոցների, նոր տնակներ։ 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 ճարտարապետական լայնորեն կիրառում էին կամարային ու կամարաձև բնականոն կոնստրուկցիաներ։ Երևացին կառույցներ՝ նոր տիպեր, ամֆիթատրոններ, ֆորումներ, հաղթական կամարներ, որոնք արտահայտում էին պետական գաղափարները, ռազմական հղորությունը։

Միջին դարերում ճարտարապետությունը դառնում է արվեստ ոտաբոտար ու ամենամասսայական տեսակը, որի պատկերները ճատճելի էին նույնիսկ անգրագետ մարդկանց։ Սակայն ժողովուրդը զրկված էր հիանալի կառույցների ուտիլիտար ֆունկցիաներից օգտվելուց և ծառում էր ողորմելի հյուղակներում։ Ճարտարապետության արտահայտչական հնարավորություններից օգտվում էր եկեղեցին։ Քոթական տաճարների դեպի երկինք խոյացած գծերում արտահայտվում էր ոչ միայն կրոնական պոռթկումն առ աստված, այլև նրջանկության մասին ժողովրդի երկրային կրքոտ նրազանքը։

Վերածնության դարաշրջանում ճարտարապետությունը զարգացնում է անտիկ դասականության սկզբունքներն ու ձևերը նոր հիմքի վրա։ Հնադարի կոմպոզիցիոն նշանակները կանոնիկացվել էին կլասիցիզմի տրվհատում։ XVI դ. վերջերից մինչև XVIII դ. հնաերը, սպասյին պետությունների լինելության բարդ դարաշրջանում, որն ուղեկցվում էր արքունական պատիրատվիներով, զարգանում էր բարոկկո ոճը։ Այդ ոճով կատարված շենքերը տարբերվում էին մեծ քանակությամբ ձևավոծ դարդարանքներով, մանատումներով ու տարածական հարաբերակցությունների բարդությամբ, պարադոքսությամբ, աշխուժությամբ, էմոցիոնալ հուզավառությամբ և ձևերի հակասականությամբ։ Բարոկկո ոճով կատարված մի շարք կառույցներ ծառայում էին աբսոլյուտիզմի (օրինակ, Վերսալի պալատը) և կաթոլիկականության (օրինակ, Հռոմի Պանտա Մարիա դելլա Վիտտորիա հնեկեղեցին) փառաբանման ու տարածմանը։

XVIII դ. սկզբին Ֆրանսիայում ծագից և նվրոպայում տարածվեց ռոկոկո ոճը որպես արիստոկրատիայի հաշակների արտահայտու-

թյուն։ Դրա բնորոշ գծերն են զարդամոտիվները, ձևի բազմազանությունը, միատեսակությունն ու գալարուն գծերի բարդությունը (այդպիսին է Պոտեմկին Սան Սուսի պալատը)։ Ինչպես երևում է նկարներից, հարուստ զարդանկարներն ու մեծ հայելիները, որոնք ստեղծում են պատերի թեթևության ու աննյութականության։

XVIII դ. երկրորդ կեսին ռոկոկոն տեղը զիջում է ամպիրին՝ հոյակերտ, վեհասքանչ ոճին։ Ամպիրը հենվում է կլասիցիզմի ավանդություններին և հռոմեական կայսերական դարաշրջանի ոճի վրա։ Այն արտահայտում է իշխանության պինդ վերնախավի հզորությունն ու արքայական վեհությունը (օրինակ, վիթխարի Հաղթական կամարը Փարիզի էտուալ հրապարակում, որը դևրազանցում է հին աշխարհի նույնանման կամարներին, կամ Վանդոմյան սյունը, որը կրկնում է Հռոմի Տրոյանոսի 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 ինքնակամ ազգային ավանդույթները դրսևորվում էին փայտյա կառույցների մեջ՝ դրանց կոնստրուկտիվ հատակ լուծումներով ու պլաստիկ հարուստ ձևերով (օրինակ, Կիժյում)։ «Ռուսական բարոկկոյի» կառույցներում հաստատվում էր ռուսական պետության միասնության, ազգային կյանքի վերելքի դարափարը (օրինակ, Ձմեռային պալատն ու Յարսկոյե սելոյի՝ Եկատերինյի 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 ամբոցջական գանգվածներ։ Ճարտարապետական շինարարությունը տարվում է ինդուստրիալ մեթոդներով՝ նոր նյութերի ու դործարանային պատրաստման ստանդարտ տարրերի օգտագործմամբ։ Դա փոխում է ճարտարապետության գեղագիտական շատ չափանիշներ և հայտնագոր-

ժուղ է գեղարվեստական-արտահայտչական նոր միջոցներ։ Քաղաքաշինության մեջ, օրինակ, առաջանում է մասսայական կառուցապատման շենքերի գեղարվեստական արտահայտչականության պրոբլեմը։

Ջարդամոլությունը, 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 գեղարվեստական պահանջներ, 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՛ ավանդություններն ու երբ արդեն ոչ մի բան չի հիշեցնում դեպի անցյալն անվերադարձ հեռացած ժողովրդի մասին։ «Քարե գրքի» էջերում գրոշմված 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, գեղեցարանները, հրապարակները, փողոցները, ճանապարհները։ Ահա գեղեցկություն ու հարմարություններ է ստեղծում բնակչի ու հանրային շենքերի ներսում ու շուրջը։ Դեկորատիվ արվեստի ստեղծագործություններ կարող են լինել դրան բռնանակն 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 գոյության է ունեցել պատի (ժայռի) տեսքով, այսինքն՝ խոստորեն ասած՝ դեկորատիվ գեղանկարչություն, և միայն հետագայում ձևավորվեց զազգաշտային 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 տեխ
կայից. «ալ ֆրեսկո» նշանակում է թաց ավազի վրա չրով բացած նե
կերով կատարված նկար։ Համաշխարհային արվեստի բազմաթիվ մ
ծագումն ունզծագործություններ (օրինակ, Միքելանջելոյի, Ռաֆայե
որմնանկարները) պատկանում են մոնումենտալ-դեկորատիվ ստեղծ
գործությունների։

Դեկորատիվ արվեստի գլխավոր ստեղծագործություններն
վերաբերում վատիկանի Ստանցա դելլա Սենյատուրան (այն սենյակ
որտեղ պապը դատական քղթեր էր ստորագրում)։ Այդ սենյակի առա
տաղի ու պատկերի նկարները, որ կատարել է Ռաֆայելը, նվիրված
աստվածաբանությանը, արվարտատուիյանը, փիլիսոփայությանը,
տությանը, պոեզիային։ «Աթենքի դպրոց» նկարը պատկերում է հ
նունական փիլիսոփաների հանդիպումը։ Գրեթե հիսուն ֆիգուրներ տ
զարդված են կոմպոզիցիոն ու կոլորիտային գլխավոր վարպետու
թյամբ։ Նկարում խայտաբղետություն չկա, այն ազատ է ընկնում դուռ
ների խիստ ներդաշնակությամբ։ Այդ որմնանկարի գեղարվեստական
տպավորության գաղտնիքներից մեկն այն է, որ այն ներգրավելով իր
հատակացված պատին, ստեղծում է հեռանկարի օրենքով ապրող պատ
կեր։ Գեղարվեստական մեծ տպավորության է հասնում դեպի խորք
գնացող հեռանկարային կոմպոզիցիան։ Հատակի վրա բառախտինների
երկու շարք դիտողի հայացքի շարժումն ուղղում են դեպի նկարի խոր
քը։ Այնուհետև այդ անշտապ, հանդիսավոր շարժումը շարունակվում է
վիհասքանչ սանդուղքի աստիճանների և սվաքովում է խորքը գնացող
կամարների անհնարին շարքով։ Ետևում պատի վրա են փիլիսոփաների
նստած ու հակված ֆիգուրները։ Այնուհետև պատկերված են մի քանի
փիլիսոփաներ, որոնք բարձրանում են սանդուղքով։ և Պիտագորաս՝ ա
տիճանների վրա պառկած։ Դրանով իսկ իրականացվում է որմնանկա
րի առաջին և հետին պլանների կոմպոզիցիոն կապը։ Նա վերջապես
կենտրոնում, կապույտ երկնքի ֆոնի վրա անտիկ փիլիսոփայության եր
կու կորիֆեյների՝ Պլատոնի ու Արիստոտելի, ֆիգուրներն են։ Հայկակա
շներ, որը մատնացույց ու պերճախոս է Ռաֆայելը, ինքնալիարին կազ
մակերպում է նկարի այդ կոմպոզիցիան և թույլ է տալիս, չնայած որմ
նանկարի խորքը գնացող հեռանկարին, պահպանելու նրա հարթությա
կան, դեպքին պլանը և պատի անհոգության ամբողջությունը։ Այդպես
ռենեսանսային դիմանկարչության բարձրագույն կոմպոզիցիոն հեռա
նկարային և կոլորիտային սկզբունքները հարատացրին մոնումենտա

հերթականությամբ երրորդը բոյով երկու անգամ բարձր է մնացածներից, քանի որ ներկայացնում է առաջնորդին։ Հին եգիպտական նկարիչները նույնպես իմաստային առանձնացման համար զորահրամանատարի նաոտարի ֆիգուրը մի քանի անգամ մեծ էին նկարում, քան նրա զինվորների ֆիգուրները։ Դրանք կոմպոզիցիոն առաջին շինարարություններն էին, որ անում էր գեղանկարչությունը՝ այն ժամանակ չգիտենալով ոչ գծային, ոչ օդային հեռանկարները։

Վերածնության դարաշրջանում կոմպոզիցիոն շինարարությունները վերածվեցին կոմպոզիցիոն ծավալուն սկզբունքների։ Նկարում ֆիգուրները այս կամ այն դասավորությունը բացատրում էր նրանց փոխհարաբերությունը, բնավորություններ 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 իրար դարձնում էր մի շարք ֆիգուրներում ծավալված պատմություն։ Սակայն արդեն զարգացման այդ վաղ փուլում գեղանկարչությունը թույլ է տալիս արտահայտելու հարթության վրա առարկաների տարբեր տեսակետներ։ Հին եգիպտոսի նկարիչները կիսադիմի պատկերված դեմքի վրա նկարում էին երկու աչք, իսկ Հարավային Մեսոպոտամիայի գեղանկարիչների նկարներում պատկերվում են ուղղակի հայացքից թաքնված մակերեսներ. մարդու գլխավերևում նկարվում է սլաքաձև, որը նշանակում է ծոծրակ, կամ կրկնակի դեմք, որը հաղորդում է բերանբացիր հայացքս։

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 արքանկարիչներին։

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 ուրախությունները ամենից ավելի լավ ու ավելի լրիվ արտահայտություն կարող էին գտնել հատկապես գեղանկարչության մեջ (Ս. Բոտտիչելլի «Գարունը»)։ Գեղանկարիչները հա-

գործում են մարդու հասակային անատոմիան (երեխան Լեոնարդո դա վինչիի հիտեի 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. «Թեև բանաստեղծը ծառայում է բանականության 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 կտեսնես, թե որտեղ կանգ կառնեն ոլիտողները, որտեղ նրանք ավելի շատ դատողություններ կանեն, որտեղ ավելի շատ գուվեստ կլրավի և որն ավելի շատ կգոհացնի։ Իհարկե, նկարը, որպես շատ ավելի օգտակար ու գեղեցիկ, ավելի շատ դուր կգա... Ընտրիր բանաստեղծին, որը նկարագրելու կնոջ գեղեցկությունը նրա սիրածին, ընտրիր գեղանկարչին, որը պատկերելու նրան, և դու կտեսնես, թե դեպի ուր կտրամայրի բնությունը սիրահար դատավորին»[1]։

Իննսնսանսի դարաշրջանում նկարների մեջ գույնի ու լույսի օգնությամբ դրվում են գլխավորը, կենտրոնականը բացահայտող գունանկարչական կոմպոզիցիայի հիմքերը (այդ առումով բնորոշ է Լեոնարդո դա Վինչիի «Կազաքիսի մադոննան»)։ 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 եռանում կան փիլիսոփայաոոզբերական խոր մտորումներ։

Վերածնությունը բացեց հնռանկարի օրենքները կամ ավելի լայն՝ տարածության ազատ տիրապետումը։ Հնռանկարի գաղափարը մշակել են Բրունելլեսկին և Ալբերտին, որոնք սովորեցրին տարածությունը նկարում այնպես կազմակերպել, որպեսզի այն կառուցվեր առարկաներից մեր աչքին ընկնող ճառագայթներով գոյացող հատած բուրգի բազմերեսանիներով։ 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 «Վերջին հրդեհավոր ընթրիքում»), այլև «ապանյութականացված» տարածության ստեղծումը։ Այսպես, Ռաֆայելը «Սիքստինյան տիրամայրը» նկարում պատկերել է մի կնոջ, որը քայլում է բեկորների վրայով առանց որևէ ուշադրության տալու նրանց։ Տարածության ապանյութականացման այդ տպավորությունը ձեռք է բերվում հեռանկարի տեղաշարժումով. դիմբով դեպի դիտողները դարձած երկու հրեշտակ նկարի առաջին պլանում գտնվում են աստվածամոր առջևում, բայց բարձրացել ու իրենց հայացքները հառել են նրա վրա։ Ջեղաշարժվող հեռանկարի բոլոր օրենքները 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 հարաբերակցությունները 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 զուրս, ամբողջ գծային աշխարհն 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 գույները։ Այսպես, Կ. Մոնեի նկարներում, որը նկարում է լոնդոնյան մառախուղները, ընկալվում ու վառ կերպով արտահայտվում են լույսի ամենանուրբ գունաթաղերը։ Գեղանկարչության մեջ բուն կոմպոզիցիան գառնում է գեղանկարչական (օրինակ, Վ. Վան Գոգի, Օ. Ռենուարի, Է. Մանեի, Ա. Տուլուզ-Լոտրեկի նկարները)։ Ժամանակակից գեղանկարչության մեջ, ասում է Պ. Պիկասսոն, յուրաքանչյուր վրձնահարված դարձել է ճշգրիտ գործողություն՝ նման ժամագործի աշխատանքին։ Ասենք, նկարում ես ինչ-որ գործող անձի մորուքը. այն շիկակարմիր է, և այդ շիկակարմիր գույնն ստիպում է ամեն ինչ տեղաղրել անսամբլում, արտանկարել այն ամենը, ինչ կա շուրջը. դա նման է շղթայաձև 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, հարաստությունը 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, զարգանում է անձնական տեսունակության, կյանքի անհատական ընկալման նշանակությունը (վերհիշենք թեկուզ Ի. Գրաբարի «Մարտյան ձյունը»)։

ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

Օ. Ռոդենը, պատկերելով արարչի ձեռքը, պատրաստից կավ արտրող 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 հաղորդելու ընդունակ նյութերում։

Քանդակագործական ստեղծագործությունները կերտում են մարմարից, գրանիտից և այլ քարերից, հատում ծառերից, ծնփագործում 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 պոդպատից, 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 մասնչվի 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 լճցուն 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 որդիասածո մարմնում, որն ընկնում է մոր ծնկներից և միաժամանակ կարծես դիմադրում է այդ 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 ստրուկր Միքելանջելոյի քանդակում փոթում է ուղղվել և նայողը պատրաստ է արդեն հավատալու, որ ընկածը կկանգնի, բայց բավական է նայել քանդակին այլ ռակուրսով՝ և կրկին նրանում է անդոր ընկած մարմնաքանդակը։ Դիտակետի նոր փոփոխման դեպքում մեռնողի ջանքերի ապարդյունության

գգացումը փոխարինվում է հույսով։ Այդպես դարեր շարունակ փորձում է բարձրանալ, բայց կրկին ու կրկին ընկնում է մահվան դատապարտված ստրուկը։

Շարտարապետության հետ քանդակագործության սինթեզն ապահովող օրգանական հնարավորություններից մեկը վիթխարաչափությունն է։ Քանդակագործության և շարտարապետական 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 ինքվեզու ձախ ուսի վրա։ Առավոտը պատկերող կիսապառկած կնոջ ֆիգուրի ձեռքը ծալած 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 մակերևույթները, արտացոլելով լույսն ու գցելով ստվերը, ստեղծում են ձևերի տարածական խաղ, որը գեղագիտական իր ազդեցություն է գործում դիտողների վրա։ Եթե ըմբռնել քանդակը թույլ է տալիս լույսի ու ստվերի շնշուսկի բաժանում, ապա լույսի ճառագայթների համար թափանցիկ մարմարը թույլ է տալիս հաղորդելու նուրբ լուսաստվերային խաղ։ Մարմարի այդ առանձնահատկություններ լավ էին օգտագործում հնադարյան նկարիչները. այսպես, Միլոսյան Վեներայի արձանի նուրբ վարդագույն, մի փոքր լուսարկող մարմարը

Գրականությունը պատմականորեն փոփոխական է։ Վերջինս հաճախ հասկանում են միայն որպես նրանում արտացոլվող կենսական երևույթների, աշխարհայացքային դիրքերի և նրա ստեղծողների իդեալների փոփոխություն, որպես գեղարվեստական նոր միջոցների, եղանակների ու ձևերի Երևան գալը։ Բայց բանն այդ չէ միայն։ Գրականության բուն առանձնահատկությունը պատմական երևույթ է, գրական ստեղծագործության բոլոր տարրերն ու բաղադրամասերը, գրականության բոլոր առանձնահատկությունները գտնվում են մշտական փոփոխության մեջ։ Գրականությունը կենդանի, շարժուն գաղափարագեղարվեստական համակարգ է, որն զգայուն կերպով արձագանքում է կյանքի փոփոխություններին։

Գրականության զարգացման պրոցեսը կայունության ու փոփոխականության, ժառանգականության ու նորարարության փոխազդեցություն է։ Գրականության բուն պատմական փոփոխականությունը ենթադրում է նաև «պահպանողական» կողմ։ Գրականության փոփոխություններն ամենևին առաջ չեն բերում նրա բուն էության խորտակումներ և փլիսոփայությամբ փոխարինումներ, ինչպես ենթադրում էր Հեգելը։ Կան հավերժական սկզբունքներ, որոնք ընկած են գրականության բուն բնույթում։ Այսպես, մարդու կյանքը ժողովրդի մեջ և ժողովրդի կյանքն աշխարհում, այսինքն՝ մարդն ու հասարակությունն իրենց փոխհարաբերություններում գրականության հավերժական թեմա են ու առարկա։ Մարդկանց երջանկությունը, հասարակության զարգացումը ոչ հակառակ անհատի, ոչ նրա աղքատացման հաշվին, այլ անհատի միջոցով՝ իսկական գրականության մշտական իդեալն է։ Իսկ նրա մըշտական ձևը պատկերավորությունն ու գեղեցկությունն են։

Բառը գրական կերպարի մշտական շինանյութն է։ Այն իր բուն հիմքում պարունակում է պատկերավորության տարրեր։ Ժողովրդի ըստեղծած լեզուն իր մեջ ներծծում է նրա ամբողջ փորձը և դառնում է մտածողության ձև։ Լեզվի գոյացման պատմական բուն պրոցեսը, որն իր մեջ մոցնում է երևույթից դեպի երևույթ նման գծերի անցումը, հագեցրել է այն աշխարհի ասոցիատիվ տեսանկյունությամբ և նախապատրաստել է իրականության գեղարվեստական արտացոլմանը։

Հեգելը բառը համարում էր անմիջականորեն հոգուն պատկանող դեղակերտ նյութ։ Գրական ստեղծագործության մեջ բառը ձկուն 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 երգիչները երգերով հնազանդեցնում էին վայրի գազաններին և տեղաշարժում էին ծառերն ու քարերը։ Անապատում ծառերը գնում էին Օրփեոսի նվագից, որպեսզի այնտեղ պուրակներ դառնային։ Ամֆիոնի երգի տակ քարերն իրենք էին շարվում քաղաքի պարիսպների վրա։

Խոսքի ճկունության ու արտահայտչական անսահման հնարավորությունների 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» նկարագրելով Նաստասյա Ռոստովայի պարը, ստեղծում է գրեթե կերպարվեստի տեսանելի պատկեր։ Վ. Հյուգոն «Փարիզի աստվածամոր տաճարում» վերարտադրում է ճարտարապետական ստեղծագործության պատկեր։

Գրական ստեղծագործությունները երբեմն ընդհատվ մոտենում են գիտական հետազոտություններին, որոնք նույնպես մարմնավորված են բանավոր, լեզվական ձևով։ Օրինակ, այնպիսի մասշտաբի մեծությունները, ինչպիսին է Ա. Ի. Գերցենի «Եղելություն և խոհեր», գտնվում են պատմության ու փիլիսոփայության հետ գրականության սահմանի վրա, իրենց մեջ ներառում են պատմության փիլիսոփայությունը։ Բայց նրանց 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, գեղարվեստական գրականությունը երևույթը վերցնում է նրա ամբողջության մեջ, նրա տարբեր հատկությունների ու առանձնահատկությունների իրական միահյուսման մեջ։ Այդ պատճառով էլ ի տարբերություն գիտականի, 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 չանդամահատված ամբողջության մեջ, խոսքի ամենանուրբ երանգներն այստեղ ձուլք են բերում վիթխարի նշանակություն։ Գրական կերպարի այդ

1 Վ. Ի. Լենին, նկ., 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 զբաղեցնում, 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 գործողություններ 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 դրամատուրգն 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 «ինանյութը» 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։ Ով ընդհակառակը, շրջապատող միջավայրի ամենաընդհանուր նշանները (ըն-

հուպ մինչև հասարակ տախտակները՝ «այգին», «տափաստանն» կամ «պալատը» 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՝ դիտողականություն, ուշադրություն, 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 տևտևում 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 բնույթով ներկայացումների ինքնուրույն ժանրեր՝ միստերիա, միրակլ, որոնցում թափանցում են ժողովրդական մոտիվներ ու ներկայացումներ։ Թատրոնի զարգացման դեմոկրատական գիծը մարմնավորում է ժողովրդի ինքնուրույն ստեղծագործությունը, այն իրականացնում են դերասանների թափառող խմբերը։ XV դ. առաջացավ միջնադարյան թատրոնի առավել դեմոկրատական ժանրը՝ ֆարսը, որը սրամտորեն վերարտադրում էր իր ժամանակի կենցաղի ու բարքերի պատկերները։

Վերածնության դարաշրջանում երևան են գալիս թատերական արվեստի հումանիզմով համակված ժողովրդական ձևեր (դիմակների իտալական կատակերգությունը), թատրոնը հագեցվում է փիլիսոփայական խոր բովանդակությամբ, դառնում է աշխարհի վիճակի վերլուծության միջոց (Շեքսպիր) սոցիալական սուր պայքարի միջոց (Լոպե դե Վեգա)։

Կլասիցիզմի թատրոնը (XVII դ.) կառուցվում էր նորմատիվ գեղագիտության բազայի (Բուալո) և ռացիոնալիստական փիլիսոփայության (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 համամարդկային գծերը և արհամարհում էր նրանց կոնկրետ-պատմական ու ազգային առանձնահատկությունները։

XVIII դ. արվեստի մեջ թափանցում են լուսավորչական գաղափարներ (Դիդրո, Լեսինգ), թատրոնը դառնում է ֆեոդալիզմի դեմ երրորդ դասի սոցիալական պայքարի միջոց։ Դերասանները ձգտում են արտահայտել գործող անձանց սոցիալական դրությունը, արվեստը ձևեր է բերում ռեալիստական գծեր։

Ֆեոդալաբսոլյուտիստական կարգի տապալման հետ թատրոնը դեմոկրատանում է, զարգանում են նրա մասսայական, ժողովրդական ձևերը։ Առաջ են գալիս հասարակ ժողովրդի համար նախատեսված՝ «բուլվարային» (Փարիզ), «փոքր» (Նյու Յորք), արվարձաններին թատրոններ (Վիեննա)։ XIX դարի առաջին կեսին տարածվում է ռոմանտիկական թատրոնը, որն արտահայտում է ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխության հետևանքով առաջացած հասարակական հիաս-

թափությունը։ Այն տարբերվում է բարձր հուզականությամբ, լիրիզմով, բուն տարական պաթոսով, պատկերվող պերսոնաժների բնորոշությամբ։ XIX դ. 30-ական թվականների թատրոնում գերիշխող ուղղությունը դառնում է քննադատական ռեալիզմը, որը զարգանում է Ն. Վ. Գոգոլի, Ա. Ն. Օստրովսկու, Ա. Ֆ. Զիսովի, Հ. Իբսենի, Բ. Շոուի դրամատուրգիայի հիման վրա։ Թատրոնը դառնում է խորապես ազգային։

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 վերլուծության։

Սովետական թատրոնը շարունակեց դասական արվեստի ռեալիստական ավանդույթները և դրանք հարստացրեց բեմական մտածողության նոր ձևերով, առաջ քաշելով փայլուն արտիստների մի ամբողջ համաստեղություն։

Սովետական թատրոնի զարգացման գործում մեծ ծառայություններ են պատկանում Կ. Ս. Ստանիսլավսկուն։ Նա մշակեց ու գեղարվեստական պրակտիկայում մարմնավորեց դերասանական խաղի տեսականորեն հիմնավորված սկզբունքներ։ Ստանիսլավսկու համակարգը ներթափանցում է բեմական այնպիսի վարքագիծ, որը հանգեցնում է կենսապատում դերասանի լուծմանը, նրա առավելագույն լրիվ վերամարմնավորմանը։ Վ. Է. Մայերհոլդը և Ե. Բ. Վախթանգովը դերասանի խաղի սկզբունք դարձրին նրա ձևաստրացումը՝ կատարելիք դերից. կատարողն ու կերպարը չեն միաձուլվում, նրանց միջև տարածություն է պահպանվում, որը թույլ է տալիս ստեղծողին վերաբերմունք արտահայտել հերոսի նկատմամբ։ Վախթանգովի թատրոնում «Աբբայությունում Տուրանդոտ» 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 կինոմատոգրաֆիական մտածողության տարրեր (միջադեպերի սրընթաց հերթափոխում, գործողության բուռն տեմպ, մոնտաժական տեսարաններ, որոնք արտացոլում են ժողովրդի դերը պատմական պրոցեսում, և այլն)։

Ներկայացման արվեստն ու վերամարմնավորման արվեստը դ
րատանական ստեղծագործության երկու սկզբունքներն են։ Դրանցի
առաջինը այսօր գերազանցապես դրսևորվում է ինտելեկտուալ թատ
րոնում, երկրորդը՝ կենցաղային դրամայում և, գլխավորապես, հոգե
բանական 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-եր
կիր։ Այդ համակարգերում առաջին բառը նշանակում է, թե որտեղից է
սկսվում թռիչքը, իսկ երկրորդը՝ ուր է այն ուղղված։ Համանմանորեն
կարելի է նշանակել թատրոնի տիպերը. զգացմունք-զգացմունք (Ա. Բլո
կի դրամատուրգիան), զգացմունք-միտք (Ա. Պ. Չեխովի դրամատուր
գիան և Կ. Ս. Ստանիսլավսկու ռևժիսուրայի սկզբունքները), միտք-
միտք և միտք-զգացմունք (Բ. Բրեխտի էպիկական դրամայի սկզբունք
ները)։

Չեխովյան դրամայում, որը Ստանիսլավսկու համակարգի դասա
կան համապատասխանությունն է, գործողությունն զգացմունք է հա
րուցում, զգացմունքը միտք է կրում։ Դերասանին համակող զգացմուն
քը պետք է հանդիսատեսի համար լինի վառ ու հուզականորեն վարա
կիչ, 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 որո
շակի հունի մեջ, թատրոնը ուղղում է նաև նրա միտքը որոշակի կողմի
վրա։

Բրեխտի էպիկական թատրոնում իրենց շարունակությունն են գըտ
նում Դիդրոյի լուսավորչական թատրոնի ռացիոնալիստական սկզբունք
ները, 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 զգաց
մունքները։

Դերասաններին ուղղված «Ամենօրյա թատրոնի մասին» բանաս
տեղծության մեջ Բրեխտն այսպես է շարադրել էպիկական թատրոնի
դերասանական ստեղծագործության սկզբունքները.

... Ընդօրինակողը
Երբեք չի լուծվում ընդօրինակչի մեջ։ Նա երբեք
Վերնականապես չի գաղնում 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, միասից,
Կարծես նրանց երկուսից բաղկացած,— ինչ-որ երրորդը,
Որի մեջ բաքախեր միասնական սիրտ և
Մտածեր միասնական ուղեղ։
Պահելով իրեն իր բոլոր զգացմունքները,
Կանգնած է ձեր առջև պատկերողը ու ցուցադրում է ձեզ
Իրեն օտար մարդուն[1]։

Էպիկական թատրոնը, ասում է Բրեխտը, «հանդիսատեսին ստիպում է որոշում ընդունելը», «հանդիսատեսին հակադրում է իրադրությանը և ստիպում նրան ուսումնասիրել այն», «դիմում է բանականությանը»։

Տարօրինակ է, բայց կինոն թատրոնին վերադարձրեց թատրոնը։ 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. նվանակը բխում էր աշխատանքային շարժումների ռիթմից, թեթևացնում էր դրանք ու նպաստում առավել արտադրողական աշխատանքին. ռիթմը ծառայում էր մարդկանց միավորմանը միասնական պրոցեսում։ Երաժշտությունն ամբողջացնում 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 համատարության 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։ Ճշիշտ 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, երաժշտությունն, որը մարդկանց հետ խոսում է հոգու անմիջական լեզվով», հուզում է մարդուն, նրա մեջ հարուցում ուրախության, տխրության, քնքշի զգացումներ, հույզերի և դրանց երանգների անսահման բազմազանություն։ Երաժշտական կերպարն ամբողջովին հյուսված է մարդկային զգացմունքներից։

Երաժշտությունն իր մեջ ընդգրկում է ձայնաընդօրինակում, 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 Ռ. Ասաֆիևը, դառնա հնչյունաարտահայտիչ, 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։ Ի. Բրալմսն այդ երաժշտությունն անվանել է փառքի էպոպեա, ռազմական գործողությունների և վիճախարի հաղթանակների երաժշտություն։

Երաժշտության վրա որպես արվեստի առանձնահատուկ բարդ տեսակի, որի պատկերները չունեն զարգացած կերպավորող ֆունկցիա, հենվում էին ինտուիտիվիստական գեղագիտական կոնցեպցիաները։ Ռացիոնալիզմը (Ֆ. Լայբնից) երաժշտությունը բնորոշում էր որպես ոգու թաքնված թվաբանական վարժություն։ Ա. Շոպենհաուերը գրում էր, որ երաժշտությունը հոգու գաղտնի մետաֆիզիկական վարժություն է, որի շուրջը նա չի կարող փիլիսոփայել, կույր, անգիտակից, ամենազո 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 ճանաչողական 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։

խնդրո առարկայի միտքը, ինչպես ընդգծել է Բ. Ասաֆիևը, դառնա հնչյունաարտահայտիչ, 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 էր»[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 ինտոնացիաները ու ռիթմերի արձագանքները: Այդպիսին է, օրինակ, նրա հինգերորդ սիմֆոնիայի ավարտը: Ի. Հոլանն այդ երաժշտությունն անվանել է փառքի էքսպես, 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 գրանում 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 ճանաչողական հնարավորությունների ո՛չ չափազանցումը, ո՛չ ժխտումը, ո՛չ ռացիոնալիստական, ո՛չ ինտուիտիվիստական կոնցեպցիաները չեն բացահայտում նրա իսկական էությունը: Հուզական ապրումները և զգայմունքով 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, կոմպոզիցիոն հերթագայությունը, դործիքավորումը, ռիթմը, տեմբրը, դինամիկան։

Երաժշտությունը մոտ է ճարտարապետությանը՝ նրանում ռիթմը վիթխարի կարևորությամբ, և՛ բուն կյանքի ձևերից հետու իր կերպարների ձևերով, և՛ կոնկրետ կենսական նյութից, որը «վերամշակ» տեքստով մտնում է կերպարի մեջ, գեղարվեստական վերարտադրման 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 ճկունության դառնում է մարդկային մարմնի մելոդիկ ու ռիթմիկ շարժում, ներցանկացում է մարդկանց բնավորությունները, նրանց զգացմունքները ու խոհերն աշխարհի մասին։ Պարարվեստի կերպարը ծագում է երաժշտառիթմիկ արտահայտիչ շարժումներից, որոնք հաճախ լրացվում են մնջախաղով, երբեմն կենցաղային, աշխատանքային կամ ռազմական գործածության գեներներով ու իրերով (զենք, թաշկինակ, ամանեղեն և այլն)։

Մարդու հուզական վիճակն արտահայտվում է ոչ միայն ձայնի մեջ, այլև ժեստիկուլյացիայում, շարժումների բնույթում։ Անգամ մարդը 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 գարերով հղկել ու ընդհանրացրել է այդ արտահայտիչ շարժումները, և արդյունքում առաջացել է բուն իմաստով պարային շարժումների ամբողջ համակարգ, մարդկային մարմնի պլաստիկական իր գեղարվեստաարտահայտչական լեզուն։ Պարն աղգային է, այսինքն ընդհանրացված տեսքով արտահայտում է ժողովրդի բնավորությունը։

Պարը, ինչպես երաժշտությունը, սկզբում գոյություն ուներ միասին ժամանակ որպես ստեղծագործական և կատարողական արվեստ (հետո դինակը միաժամանակ նաև կատարողն էր)։ Ավելի ուշ, այդ արվեստների բաղադրման 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, մեկ մյուսից անբաժան։ Նրանցից մեկի նուրբ ու ներդաշնակ ինտոնացիաները առաջ են բերում մյուսի հաճելի արտահայտիչ շարժումները, դրանք համատեղ իրենցից ներկայացնում են տեսողության ու լսողության համար հրապուրիչ պատկեր...

Բալետների ներդաշնակ միաձուլումը նվաճում է հանդիսատեսին և տիրապետում նրան ճաշակել հաճույքներից ամենահիանալին»[1]։

Պարն առաջացել է խոր հնադարում, դեռևս նախնադարյան հավաքչական կարգի պայմաններում, որպես որսորդության ու աշխատանքային պրոցեսների գեղարվեստական վերարտադրություն։ Նախնադարյան հասարակության մեջ պարը միավորում էր մարդկանց։ Օրինակ, ավտոռալիական ցեղերի մոտ պարով էր նշվում մասսայական գործողություններ պահանջող ամեն տեսակ հասարակական կարևոր իրադարձությունն. 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 «պիրրիկ» (ռազմական), ատելատիկ (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 կազմված միահյուսվում է մի շղթա»[2]։ Հին Հռոմում պարն ուներ պետական-ժողովրդական նշանակություն։ Հասարակության բարձր խավի մեջ տարածվում էին նաև զվարճալի (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 իշխ
նությունների հալածանքին, սակայն ժողովրդական պարարվեստը շ
րունակեց զարգանալ։ Վերածնության դարաշրջանում պարը կրկ
մասսայականություն է ձեռք բերում։ XVI դ. առաջանում են պարայի
նոր ձևերը. պավանա, կուրանտա (դանդաղ) և գալլարդա, վոլտ
(արագ)։ 1661 թ. Ֆրանսիայում ստեղծվեց պարի թագավորակա
ակադեմիա, որը մշակեց դասական պարարվեստի մի համակարգ, որ
մեծ դեր խաղաց բալետային արվեստի զարգացման գործում։ XVII
վերջերին Եվրոպայում լայն տարածում գտան պարահանդեսային պա
րերը՝ գավոտը, պոլոնեզը, մենուետը։ Ֆրանսիական լուսավորության
(Վոլտեր, Ռուսո, Դիդրո), հանդես գալով արիստոկրատիայի ու աբսո
յուտիզմի դեմ, քննադատության ենթարկեց նաև դրանց ծնունդը՝ պա
լատական բալետը զարդամոլության, անիմաստ զվարճության պաշ
տամունքի, թեթևամտության, շռայլասիրի, հնամոլության համա
XVIII դ. պարն ստանում է ավելի ու ավելի լայն զարգացած սյուժե
տադրամատիկական հուզական հիմք, որը նպաստում է բալետային ար
վեստի զարգացմանը։

Ռուսաստանում «Բալետ Օրֆեոսի ու Էվրիդիկեի մասին» առաջի
պարային ներկայացումը բեմադրվեց 1673 թ.։

Պ. Ի. Չայկովսկու երաժշտությունը, բալետմայստերներ Շ. Դիդլո
յի և Մ. Պետիպայի ստեղծագործությունը, Ա. Խոտոմինայի և Ա. Պավլո
վայի պարային արվեստը ձևավորեցին ռուսական բալետի ինքնակա ար
վեստը։

Սովետական բալետը շարունակեց անցյալի հիանալի ավանդույթ
Ները Գ. Ուլանովայի, Օ. Լեպեշինսկայայի, Մ. Պլիսեցկայայի, Վ. Ճ
բուկիանիի և ուրիշների ստեղծագործության մեջ։ Միաժամանակ մե
զարգացում ստացավ ժողովրդական պարի արվեստը ժողովրդական մ
շարք անսամբլներում («Բերյոզկա», «Ռերո» և այլն)։

Հայտնի բալետմայստեր Մ. Ֆոկինը, բացահայտելով ժամանակա
կից պարարվեստի առանձնահատկությունները, գրել է. «Պարը չպետ
է իրենից ներկայացնի բացառապես ամեն տեսակ մտահնար թռիչ
Ների առիթ։ Այն կոչված է արտահայտելու գործողության ներքին էո
Ությունը»[1]։ Ժամանակակից բալետը կառուցված է այն սկզբունքներո
որոնց համապատասխան պարարվեստը պետք է օրգանապես լինի գո
ծողության հետ և նրանից անքաժան։ Դա պարային համարներով սյուժե

[1] **Фокин М.** Против течения. Л.—М., 1962, с. 425—426.

գարդարում 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 թանիկի 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 առկրիանների 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 առթիվ բերվում են ամարթենի 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 դուք»։ Լուսանկարչությունը. հավերժորեն դրոշմում է կյանքի փաստը։

Իր դարն ապրելով հանցավոր ու սուրբ,
հնարելով սարքը լուսանկարչական
բնակիչներն հոգացնդի 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 համառ ձեռքի,
Կրկնում է պատկերը մեր հիշո ու լավ
Ու պահում է սերունդների համար։

Լուսանկարչական արվեստի յուրահատկությունն այն է, որ ա
տալիս է փաստագրական նշանակության կերպարվեստ։ Փաստագրա
կանությունը լուսանկարի «ոսկյա երաշխիքն է»։

Լուսանկարչությունը տալիս է գեղարվեստորեն արտահայտիչ պատ
կեր և բարացած արտացոլման մեջ իրականության արժանապատվո
թյամբ դրոշմված էական մոմենտ։

Լուսանկարչության մեջ կենսական փաստերը գրեթե առանց լրա
ցուցիչ մշակման իրականության ոլորտից փոխադրվում են գեղարվեստ
տական ոլորտը։ Դրա հետ միասին լուսանկարման տեխնիկայի ու վար
պետության զարգացման հետ հնարավոր դարձավ լուսանկարչական
պատկերում հաղորդել արվեստագետի ակտիվ վերաբերմունքն օբյեկտ
նկատմամբ։ Այդ վերաբերմունքն արտահայտվում է և՛ նկարահանման
ռակուրսի միջոցով, և՛ լույսի, տեմբրների բաշխման միջոցով, և՛ յուրա
տեսակ «ֆոտոպլաններիա», այսինքն՝ առարկաների առաջացրած օդի ո
ռնֆլեքսների, 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. զավակն է։ Նրա երևան գալը պայմանավորված է օպ
տիկայի, քիմիայի, էլեկտրա- և ֆոտոտեխնիկայի, տեսողության ֆի
զիոլոգիայի (աչքի ցանցաթաղանթի վայրկյանի մեկ տասներորդի չափ
տպավորությունը պահպանելու ընդունակության բացահայտումը) և
այլնի բնագավառում գիտության ու տեխնիկայի ձեռք բերած նվաճում
ների։ Սակայն կինեմատոգրաֆի ծնունդը չի կարելի բացատրել միայն
գուտ տեխնիկական ու գիտական նվաճումներով։ Կինոն ամենից առաջ
ծագել է կյանքի պահանջմունքների ազդեցության տակ։ Նրա երևան գա
լուն խթանեցին նորագույն ժամանակի սոցիալական առանձնահատ-

[1] **Смеляков Я.** Собр. соч. В 3-х т. М., 1977, т. 2, с. 16—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. հոդվածների մի ծայրում տեղի ունեցած իրադարձությունների կապը նրա մյուս ծայրերի իրադարձությունների հետ. մարդու փոխգործողությունն իրականության զանազան ոլորտների հետ):

Կինոյի, նրա նախադրյալների ստեղծման հիմքում ընկած էին ավանդության արվեստների նվաճումները: Նոր ժամանակի վեպը (Բալզակ, Ստենդալ, Տոլստոյ, Դոստոևսկի) կյանքի ամենայն մանրամասնությունների տեսանակությունը զուգակցում է իրականության էպիկական լայն ընդգրկման հետ, առանձնացնում է խոշոր ու ընդհանուր պլան, սյուժեի զարգացումը նրանում ընթացավ պատմվածքի կառուցը «ամենատեսլուն» ճանապարհով և այլն: Իբսենի և Չեխովի պիեսների կենսական լայն ննթատեքստը, 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 առանձնահատուկ հաղորդել ժողովրդական մասսաների շարժման դինամիկան (Սուրիկով, Ռևպին), մարդկանց սուր բնութագրական մանրապատկերային 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 ժաղրանկարիչ 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 զարաշրջանի

դինամիկան՝ համորեն օգտագործելով ժամանակը որպես արտահայ
շականության միջոց, այն ընդունակ է հաղորդելու իրադարձություն
ների արագության հերթափոխը դրանց ներքին արագաբանությամբ: Կինո
միաժամանակ շատ առումներով զիջում 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 երկար
ատև դիտման համար փաստագրականորեն որոշելը լուսանկարչու
թյան առավելությունն է:

Կինոն իր բնույթով սինթետիկ արվեստ է. կինոպատկերի մե
որպես նրա բաղադրիչ օրգանական տարրեր մտնում են և՛ գրականու
թյունը (սցենար, երգ), և՛ գեղանկարչությունը (մուլտֆիլմ, դեկորացիա
սովորական ֆիլմում, իսկ գլխավորը՝ կերպարվեստի փորձը), և՛ թատ
րոնը (դերասանների խաղը): Հնչյունի և տարածության ներխուժում
(ստերեոկինոն), չփոխելով կինոպատկերի բուն բնույթը, հարստացրեց
այն խոսքով ու երաժշտությամբ: Երաժշտությունը դարձավ ո՛չ ուղեկ
ցում, 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 փոխան
ցելու ձայնն ու տեսողական պատկերը: Ճիշտ է, սկզբում կինոն դժվա
րությամբ էր գեղարվեստորեն յուրացնում ձայնը: Առաջին հնչուն ֆիլմե
րը հայտնի են 1928 թ., բայց Չ. Չապլինը հայտարարեց, որ ինքը
հնչուն նկարներ չի դնելու: Հնչուն ֆիլմին նվիրված հոդվածը նա անվա
նեց «կինոյի ինքնասպանություն»: «Մեծ քաղաքի լրակաները», «Նոր ժա
մանակները» Չապլինը նկարահանեց որպես անհնչուն ֆիլմեր: Նա վա
խենում 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 կինոն, հնչյունից դեպի գույնը, դեպի
լայնէկրան կինեմատոգրաֆի ստերեոսկոպիան ու ստերեոֆոնիան, դեպի
սինթրաման՝ այսպիսին են կինեմատոգրաֆի գեղարվեստական հնա
րավորությունները:

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 բնմն ամբողջ աշխարհն է, գործողությունը հնշտությամբ 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 շարժունությունը (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 ռիթմը. հերոսի ներքին վիճակը։

Կինոյում կերպարը ժամանակավոր է, շարժվող, նա ունի իր տեմպոռիթմը։ Նա որոշվում է ոչ այնքան դերասանական ստեղծագործական վարպետով, որքան մոնտաժով, որը բացահայտում է էպիզոդի հուզական բովանդակությունը։ «Գանգող» մոնտաժն ընդունակ է հաղորդելու հանգիստ դիտողի տպավորությունը և բացահայտելու այն իրադարձությունները, որոնք ընթանում են ահռնն, առանց ընդհատումների։ «Արագ» մոնտաժը հաղորդում է դիտողի նյարդային լարվածության բարձր աստիճանը և իրադարձությունների բուռն ընթացքը։ Արվեստագետ վարպետի ձեռքերում կինոկամերան տիրապետում է ոչ միայն ֆիքսացնելու ընդունակությանը, այլև ստեղծագործարար վերամշակում

է կյանքի պատկերները։ Հիշենք, օրինակ, Մ. Կ. Կալատոզովի «Թռչող 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 հայտնագործություններին, ինչպիսին 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 հնարավորությունները 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՝ տնտեսիկայի կամ գեղագիտության նորո՞ւյթ։ Հեռուստատեսությունը ոչ միայն մասսայական տեսահաղորդման միջոց է, այլև արվեստի մի նոր տեսակ, որն ընդունակ է տարածության վրա հաղորդելու կենցաղային 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 որոշումնիշները, մոտեցնելով նրան գիգանտ աստղերի ռադիոլոկացիային։ «Մեզ 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.

Ցույց տեսահաղորդման միջոց հեռուստատեսությունն ունի սոցիալական վիթխարի արժեք։ Հեռուստատեսային տեսածրի սահմանները 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 գեղարվեստատարատեսակային հնարավորություններ։

Ինչպիսի՞ք են հեռուստատեսության արտահայտչական ու պատկերավորման առանձնահատկությունները։ Հեռուստաէկրանը լուսաշնորի 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 «քաղցված» 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 մոտծողության ստանդարտացման վտանգ։ Միատեսակ հոգևոր արտադրանքի ամասսայական սպառումը, եթե նրա որակը ցածր է, ընդունակ է հասարակական գիտակցության մեջ առաջ բերելու շեղումներ ու շեղամղներ։ Պատահական չէ, որ այսօր հատկապես հեռուստատեսության 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, տնականությամբ։ Դա մեր տունն եկած, մեր կենցա
մի մասը դարձած արվեստ է։

Դեռևս հեռուստատեսության արշալույսին Ս. Մ. Էյզենշտեյնը գո
շակում էր դերասանի նոր որակն արվեստի այդ տեսակում։

Հեռուստատեսությունը վարող իդեալական, կենդանի, «չծրագրվ
ված», «չուսուցված» մարդը ծրագրի տերն է, որը հանդիսատեսի աչ
առջև զրույց է տեղծում, տակտով կարողանում է զրուցակիցներին
ներքաշել անկաշկանդ խոսակցության մեջ և ստիպել ներքուստ, հոգե
պես բացահայտվելու նրանց։ Իհարկե, արվեստում ամբողջ անբղ
նպատակը ձեռք է բերվում մեծ դժվարությամբ, այն մեծ ջանքեր
պահում է։ Բայց բանաստեղծի ինչպիսի ջանքեր էլ ընկած լինեն լա
բանաստեղծություններին նայում, դրանք բնական կերպով ու ազատո
րեն զնդվում են նրա հոգուց։ Նվ այդքան էլ բնական կերպով պետք
ղեղվի հեռուստահաղորդումը։ Գիտնականները, նորարարները, հասա
րակական գործիչները, բոլոր նրանք, ովքեր դուրս են գալիս էկրան, ա
կամա դառնում են ոչ միայն որոշակի զբաղմունքի մարդիկ, այլև գե
ղարվեստական 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 հաղոր
դակցվելու հմայք ու համոզչություն, հեշտություն ու բնականություն, ռեակ
ցիայի վայրկենականություն, հնարամտություն, սրամտություն, հան
կարծատեղծման ընդունակություն և, վերջապես, քաղաքացիություն,
հրապարակախոսականություն։ Թերևս, առայժմ ամենևին էլ
չեն դուրս եկող ոչ բոլոր պրոֆեսիոնալներն են օժտված նման հատ
կություններով։

Հեռուստատեսության գեղագիտական կարևոր առանձնահատկությունը
բոլորովին «բարմ դեպի» հաղորդումն է, անմիջական ռեպորտաժ
իրադարձության վայրից, նայողին պատմության այն հոսանքի մեջ
ընդգրկելը, որն ընթանում է հենց հիմա և որի մասին միայն վաղը կա
րող է խոսել կինոխրոնիկան, մյուս օրը՝ գրականությունը, թատրոնը,
գեղանկարչությունը։ Առայժմ հեռուստատեսությունն անմիջական ռե
պորտաժ 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 հնուստակամերային աչքերով և խելոք ու հնարամիտ, վառ հանկարծատեղծման ընդունակ մեկնաբանի աչքերով ազիտելը՝ ահա թե ինչն է խիստ արժեքավոր։ Մեծ հնարավորություններ ունի քառքան հնուստակամերան, որը հնռևում է կյանքի ընթացքին փղոցնեբի մարդաշատ խաչմերուկում, խանութում, հիմնարկությունում, գործարանում, նավահանգստում։

Դեղարվեստական հնուստատեսորատժի ժամանակ էկրանային ժամանակը հավասար է իրական ժամանակին։ Եվ երբ հնուստատեսությունը դիմում է կինոխրոնիկային, այն պետք է պահպանի հաղորդման հրատապության սպասվորությունը, կատարվող իրադարձության ժամանակ դիտողի ներկա գտնվելու սկզբունքը։

Հնուստատեսության համար կարևոր, առանձնահատուկ ռեժիսորական ոճաձևի մասին պատմել են կենտրոնական հնուստատեսության աշխատողները, վերհիշելով հաջող հաղորդումներից մեկը։ Ամեն ինչ սկսվեց հնուստատեսության ուղղված ուկրաինացի մի կնոջ նամակից, որը որոնում էր Հայրենական պատերազմի ժամանակ զոհված որդու գերեզմանը։ Մեծ դժվարություններով հաջողվեց պարզել, որ մատիկը 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 կարգով որդեգրել է նրան։ Մոսկվայի կինո- և հնուստատեսորատորները գնացին այդ կնոջ տունը և առաջարկեցին հնուստատեսության միջոցով հաղորդել այն ամենը, ինչ նա ուզում է ասել իր հոգեզատերը։ Այդ տեսարանը հանվեց ժապավենի վրա։ Նույն քանը ձեռնարկեցին Ջեխոսլովակիայի հնուստատեսության աշխատակիցները։ Այնուհետև նրանք ֆիլմերի փոխանակություն կատարեցին, և նախօրոք պայմանավորված օրն ու ժամին Պրագայի և Մոսկվայի հնուստատեսուդիաներ հրավիրվեցին մայրն ու աղջիկը։ Մայրն անսպասելիորեն ֆիլմ տեսավ իր աղջկա մասին, իսկ աղջիկը՝ ֆիլմ իր մոր մասին։ Այդ պահին նրանց կապեցին հնուսխոսով։ Մոսկվայի ու Պրագայի միջև տեղի ունեցավ այն մարդկանց հուզումնալից խոսակցությունը, որոնք առաջին անգամ լսեցին միմյանց ձայները և էկրանի վրա տեսան իրար։ Այդ ամենը նկեր առաքվեց երկու հնուստակենտրոններով։ Ռեպորտաժն անսովոր հուզականությամբ էր հագեցված ու վերարտադրում էր այն մարդկանց ոնալ

բնավորությունները, զգացմունքները, որոնք երևացել էին անտա-
հանգամանքներում: Այդ հաղորդման ամբողջ գաղտնիքը նոր և բ
իմաստով հեռուստատեսային ռճաձևի մեջ է՝ մարդկային բնավո-
բյունների, զգացմունքների, խոճերի բնական ելքի համար իրապ-
բյան ոռնումը: Հեռուստատեսության համար կարևոր է պատկերվ
«անպայմանականության տպավորությունը»:

Հեռուստացույցը մեր տնտեսագետում կարող է ընդգրկել ամբո
աշխարհը: Նա ընդունակ է դիտողին ստիպել մտածելու ամբողջ ժ
ղովրդի, ամբողջ երկրի, ամբողջ մարդկության կատեգորիաներո
ստիպել խորհելու աշխարհի ճակատագրի մասին: Նա հնարավորությ
ունի վերլուծելու աշխարհի վիճակը և բացահայտելու այն կենդան
տնտանելի պատկերներով: Առանց նման փիլիսոփայականության հեռու
տատեսության մեջ երևան չի գա իր կլասիկան, իսկ առանց դրան չի ա
րի արվեստի ոչ մի տեսակ:

Հեռուստատեսությունը հաղորդման հզոր միջոց է, որը կարող
ուննալ նաև գեղարվեստական բովանդակություն: Հեռուստացույց
աշխարհի գեղարվեստական կյանքի խոշոր իրադարձությունների հի
նալի վերահաղորդիչն է: Դեռևս 1921 թ. բանաստեղծ Վ. Խլեբնիկովը
կանխատեսելով հեռուստատեսությունը, երազում էր տեսողական
պատկերների հաղորդման մասին: «Եթե առաջ Ռադիոն համաշխարհա-
յին ձայն էր, այժմ նա աչք է, որի համար տարածություն չկա»[1]:

Ժամանակակից տեխնիկայի իրական հրաշքն ստիպում է գիտնա-
կաններին, ժուռնալիստներին, ֆանտաստ-գրողներին իրապես հեռու-
տատեսության ապագա նոր հնարավորությունների մասին:

Ֆանտաստներ Ստրուգացկի եղբայրները հեռուստատեսության տ
ցիալական հնարավորությունների, վտանգների և բարերար հեռանկար-
ների մասին գրում են. «Հեռուստացույցը կարող է դառնալ տրոյա-
կան ձի, որը մտնում է միջին մարդու ուղեղն ու հոգին և դավաճանում
նրան, դարձնում քաղքենի ու արիկա, բանդիտ ու մարդատյաց: Տրա-
մաբանական վախճանը, երբ հեռուստացույցը դառնում է թմրադեղ
մարդուն դարձնում է իր ստրուկը, ինչպես ցույց է տալիս Բրեդբերին
դիտելով Ամերիկայի կյանքը: Սակայն հեռուստացույցը կարող է դառ-
նալ նաև մարդու մեծ ուսուցիչը, օգտագործելով միշտ նույն այդ ձգո-
ղական ընդունակությունը: Դրա մեջ է բարիքը»[2]:

---

1 Մեջբերումն ըստ PT, 1966, № 18, էջ 6:

2 Նույն տեղը, № 17, էջ 2:

Հնութաբանության առարկան ամբողջ աշխարհն է։ Մուսա-պատասխան հասակ է առնում, ձեռք բերում իր ձայնը, կյանքի իր տեսլականը, իր վերաբերմունքն իրերի նկատմամբ, իր պոետիկան։

2

ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԴԻՆԱՄԻԿԱՆ

ՍՈՑԻԱԼԱԿԱՆ ՊԱՀԱՆՋՄՈՒՆՔԸ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԻ ՋԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

Արվեստի տեսակները կազմում են մի համակարգ, որը պատմական շարժուն է։ Ուստի նրա յուրահատկությունը հասկանալու համար անհրաժեշտ է ոչ միայն բացահայտել այդ համակարգի՝ արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի ամեն մի տարրի առանձնահատկությունը, այլև հնարավոր դրանց պատմական շարժումը, դրանց փոփոխվող փոխադարձությունը՝ 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 ձյուղավորման (դրանց միմյանցից անջատումը, անկրկնելի ուրույնության, անփոխարինելիության, առավելությունների ու սահմանափակումների ձեռքբերումը) և դրանց միացման (սինթեզի պրոցեսը և նրա տիպերի բազմազանության ավելացումը) ընույթը.

ամեն մի դարաշրջանում արվեստի ակտուալ (տվյալ դարաշրջանի սոցիալ-գեղարվեստական պահանջներին առավել լրիվ համապատասխան, առավել մասսայական, հանրամատչելի, իր ազդեցությամբ ակտիվորեն ամենալայն լսարան ընդգրկող) և ներկայացուցչական (դասիք դարաշրջաններին տվյալ դարաշրջանի գեղարվեստական մշակույթն առավել լրիվ ներկայացնող) տեսակների 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 յուրահատկության մեջ: Այդ յուրահատկությունը 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:

Ձևական որոնումը, գեղարվեստական նոր միջոցների հայտնագործումը, ինչի անհրաժեշտ ներքին մշտական ձգտումը ներքուստ հատուկ են արվեստին, բայց դրանք չեն գեղարվեստական ստեղծագործման գլխավոր զսպանակը: Նրա մեխանիզմում հիմնական դերը խաղում են սոցիալական պահանջները և այն, թե արվեստի տվյալ տեսակը որքանով է ընդունակ բավարարելու այդ պահանջները: Դա կարելի է հետևությամբ հաստատել կերպարվեստների զարգացման օրինակով, բացահայտելով պատմական այն վիթխարի թռիչքի պատճառը, որ դրանք կատարեցին Վերածննդության դարաշրջանում:

Վիտրուվիուսի 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 ոգևյուն ու ճշտորեն վերաբերվել իրենց կենսական արտադրական շահերի օբյեկտին: Ընդ որում օգտապաշտականը, ինչպես միշտ, նախորդում էր գեղագիտականին. օգուտը ծնում էր գեղեցկությունը, իսկ գեղեցկությունը սովորեցնում էր էլ ավելի ճշտորեն օգուտ քաղել, էլ ավելի խոր յուրացնել բնությունը:

Հին աշխարհի արվեստագետն արդեն շատ լավ գիտի ոչ միայն կենդանու, այլև մարդու անատոմիան։ Քաջ և ուժեղ գիտելիք ստանալու համար մանրակրկիտ են մարմնամարզությունը, հրաձգությունը և նիզակակռիվը, որն ոգում է մարդկային մարմնի գեղեցկությունն ու ուժը։ Օլիմպիական խաղերը և հերոսների քանդակագործական պատկերումները, բոլոր էությամբ, կատարում են սոցիալ-գեղագիտական մեծ ազդեցություն։ Մարկատիրական դեմոկրատիայի համար հարկավոր է գիտելիք, հելլադայի պաշտպան և նրա անտեսական վերաբերմունքն ու զարգացման համար ստրուկներ ձեռք բերող։ Հունական կերպարվեստի հնարքրքրությունը 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 գեղեցկությանը փոխարինելու է դալիս ծանր, մինչև հատակը կախված կտորով ծածկված մարմնի պաշտամունքը։ Վանականի հագուստներն ամեն բնորոշ են միջնադարի համար։ Դրանք մարդուն դարձնում են անձն, աննկատելի դարձնելով նրա ֆիգուրի ուրվագծերը։ Արվեստը դևոնց չգիտի շափահասի ու երեխայի անատոմիական տարբերությունները։ Միջնադարյան նկարներում մանուկ Քրիստոսը շափահաս մարդ է փոքրացված շափերով։

Վերածնության հարությունն է տալիս մերկ մարմնի պաշտամունքին, բնդգծելով ոչ միայն նրա գեղեցկությունն ու հզորությունը, այլև դասական հրապույրը։ Կենցաղյան ուրախությունը, կյանքի հոգեկան ու դասական հաճույքը թափանցում են Վերածնության գեղանկարչության մեջ, որը գովերգում է կնոջ մարմնի հրապույրը, նրա ջորջոնյան ոգի առարինության, ռաֆայելյան շքեղությունը, տիցիանական երկրային ու երկնային գեղեցկությունը, էլգրևկոյան ոգեշնչվածությունը։

Վերածնության արվեստագետները ճանաչում են ոչ միայն մարդու անատոմիան ընդհանրապես, այլև հատկային անատոմիան։ Նրանք բանում ու ճշտորեն վերարտադրում են երևույթի, շափահաս մարդու, ծնունդ մարմնի մասերի հարաբերակցությունները, բացում են մարդու դիակների անատոմիան՝ շարժման տարբեր տեմպերի ու արագության, ռակուրսների, ուղղությունների ժամանակ։

Լեոնարդո դա Վինչին Վերածնության դարաշրջանի արվեստների տեսակների համակարգում գեղանկարչության առաջատար դերին ավելը է պատմականորեն պայմանավորված բնորոշում։ Նա գրել է. «Երբ

Մաքիաս Թագավորի ծննդյան օրը բանաստեղծը նրան մատուցեց ս
ստեղծագործություն, որը գովերգում էր այն օրը, երբ ծնվեց այդ թա
գավորն ի բարօրություն աշխարհի, իսկ գեղանկարիչը նվիրեց նրա
նրա սիրեցյալի դիմանկարը, ապա Թագավորն անմիջապես փակե
բանաստեղծի գիրքը, չուռ եկավ դեպի նկարը և մեծ հիացմունքով հա
յացքը հառեց նրա վրա։ Այն ժամանակ բանաստեղծը դայրույթով ա
սաց. «Ո՞, Թագավոր, կարդա, կարդա, և դու կզգաս, որ դա ավել
բովանդակալից առարկա է, քան համր նկարը»։ Այն ժամանակ Թագա
վորը, լսելով, որ իրեն հանդիմանում են համր առարկաները դիտելու
համար, ասաց, «Ո՞, բանաստեղծ, լռիր, դու չգիտես, ինչ ես ասում
այս նկարը ծառայում է լավագույն զգացմունքի, քան քոնը, որը նա
խատեսված է կույրերի համար։ Տուր ինձ որևէ բան, որ ես կարողանամ
տեսնել ու շոշափել, և ոչ միայն լսել, և մի հանդիմանիր իմ ընտրու
թյունը այն բանի համար, որ ես քո ստեղծագործությունը դրի արմունկիս
տակ, իսկ գեղանկարչության ստեղծագործությունը բռնել եմ երկու ձեռ
քով, հառելով աչքերս նրա վրա. չէ որ ձեռքերս իրենք իրենց ձեռնա
մուխ եղան ծառայելու առավել արժանի զգայության, քան լսելիքը։
Ես ենթադրում եմ, որ այնպիսի հարաբերություն պետք է լինի գե
ղանկարչի 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 գե
ղանկարչության առաջատար տեղը սուր կերպով զգացող տեսաբանի
մտքեր են։ Դարաշրջանի հակաճգնավորական, հակասխոլաստիկ, հու
մանիստական 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 երևան են գա
լիս 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 համաշխար
հային 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 ՁԵՒԱՎՈՐՄԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՏԵՆԴԵՆՑԸ

Արվեստների տեսակների պատմությունը դրանց ձևավորման ու յուրատեսակ առանձնահատկություններ ձեռք բերելու պատմությունն է։ Դա լավ է երևում գեղանկարչության հետ գծանկարչության ու դրակա-նության փոխհարաբերությունների օրինակներով։

Գեղանկարչության հիմքում ընկած է գույնի գեղագիտական զգա-ցումը, որը Կ. Մարքսն անվանում էր գեղագիտական տարրական և առավել հանրաճանաչ զգացում։ Գեղանկարչությունն այդ զգացումն առանձնացնում էր հատուկ ոլորտում և զարգացնում այն որպես աշխար-հի յուրացման եղանակներից մեկը։ Սակայն դա միանգամից տեղի չունեցավ. շատ դարեր գեղանկարչությունն ու գծանկարչությունը զար-գանում էին որպես կերպարվեստի միասնական ժանրեր։ Նրանց միջև չկային տեսակային տարբերություններ։ Գեղանկարչությունը գունա-զարդված գծանկարչություն էր։

Գծանկարչությունը նախորդել է գեղանկարչությանը։ Սկզբում մար-դը սովորել է արտահայտել առարկաների ուրվագծերն ու պլաստիկ ձևերը, հետո տարբերել ու վերարտադրել դրանց գույներն ու երանգ-ները։ Գույնի տիրապետումը եղել է պատմական պրոցես. ոչ բոլոր ցեղերն են միանգամից յուրացրել։ Դեռևս հույները շգիտեին երկնա-գույնի և կանաչի տարբերությունը։

Վերածնության դարաշրջանի նկարիչները բացահայտեցին տարա-ծական 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 տարածա-կան էր, որքան իմաստային։ Իմաստային առանձնացումն ընդգծվում էր պատկերվողի չափերով, գեղանկարչության մեջ ստեղծելով կոմպո-զիցիոն առաջին շեշտադրումները, որոնք ավելի ուշ կոմպոզիցիայի ծավալուն սկզբունքներ դարձան։

Հին կերպարվեստի սինկրետիզմը երևաց ոչ միայն գծանկարչությա-նը, այլև գրականությանը գեղանկարչության մոտիկության մեջ։ Գրակա-նության հետ գեղանկարչության սինկրետիկ կապի ցուցանիշ էր նրա պատմողականությունը։ Այսպես, հին չինական ու հին եգիպտական գեղանկարչությունների ստեղծագործությունները վարում էին իրադար-ձությունների մասին պատմություն՝ ծավալված տեսարանների ու ֆի-

գործերի ամբողջ շղթայում, պատկերում էին էպիզոդների հաջորդա
կանությունը։ Արտահայտիչ պատմելու ավանդույթը հատկապես կա
յուն ու երկար պահպանվեց սրբանկարչության մեջ։

Գեղանկարչության հետագա զարգացումը հանգեցնում է նրա բյու
րեղացմանը մի առանձին, ուրիշ ոչ մի արվեստով չփոխարինվող տե
սակի մեջ։ Վերածնության դարաշրջանը կարևոր փուլ է այդ պրոցե
սում։ Եվ այնուամենայնիվ գեղանկարչական մտահղացության այդ
ժամանակ լրիվությամբ ձևը շբերեց տարբերությունը պոեմիկա
նից։ Դեռևս XVII դ.—XVIII դ. առաջին կեսերին գեղանկարչության
ու պոեզիան տնտեսականորեն իրենց յուրահատկությամբ դրսից չեն տար
բերվում։

Վ. Ֆ. Ասմուսը նշել է, որ XVII—XVIII դդ. տնտեսականների համար
«առաջվա նման բնորոշ է պոեզիան գեղանկարչության հետ նույնաց
նելու միտքը. նրանց միջև եղած տարբերության առանձնահատուկ գծե
րը չեն առաջքաշվում և չեն ընդգծվում»[1]։

Պոեզիայի և կերպարվեստի առանձնահատուկ տարբերությունները
առաջին անգամ խոր կերպով բացահայտում է Գ. Լեսինգը։ Այդ տար
բերությունները ոչ միայն տնտեսական մտքի զարգացման արդյունք են,
այլև բուն գեղարվեստական պրոցեսի, որի վնկատրն առանձին արվեստ
ների յուրահատկության խորացումն է։

XIX դ. վերջում խորանում է նաև գեղանկարչության ու գծանկար
չության սահմանազատման պրոցեսը։ Գեղանկարչության մեջ գեղար
վեստական մտածողությունն արդեն ամուր կերպով կապված է գույնի
հետ. այն արտահայտում է աշխարհի բազմազանագեղությունը որպես իր
գեղագիտական հարստությունը և գույնի մեջ, գույնի միջոցով արտա
հայտում է առարկաների էությունը, որոշում դրանց հատարակական
նշանակությունն ու արժեքը։ XX դ. սահմանագլխին գեղանկարչության
ու գծանկարչության արվեստի ինքնուրույն տեսակների բաժանման
պրոցեսն ավարտված էր։ Իմպրեսիոնիստների գեղանկարչությունն ար
դեն սկզբունքորեն տարբեր է գծանկարչությունից։ Այն ոչինչ չի հաղոր
դում գույնից դուրս. նրանում ամբողջ գծայինը երկրորդական դեր է խա
ղում։ Ո՛չ թե նկարը, ո՛չ թե սյուժեն, այլ պատկերելի առարկաների
գունային հարաբերակցություններն են դառնում գեղանկարչական
ստեղծագործությունների գեղագիտական իմաստի հիմնական կրողնե
րը։ Եվ դրանով գեղանկարչությունը (ոչ միայն որպես արդյունք՝ գեղա-

---

[1] Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962, с. 92.

նկարչական ստեղծագործության, այլ ամենից առաջ որպես ստեղծագործական պրոցես) իրեն անջատեց և՛ գծանկարչությունից, և՛ գրականությունից։

ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՓՈԽԱԶԴԵՑՈՒԹՅԱՆ ՈՒ ՀԱՄԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՏԵՆԴԵՆՑԸ

Գեղարվեստական մշակույթի պատմության մեջ արվեստների տեսակների ձյուղավորման ու անհատական յուրահատկության բացահայտման հետ միասին ընթանում է նաև հանդիպական պրոցեսը՝ ընդհուպ և անկրկնելի յուրատեսակության 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 սկզբնաձևին բնից դեռևս չբնձյուղված տարբեր արվեստների չմասնատված օրգանական միասնություն, մի մշակույթ, որն իր յուրաքանչյուր ճյուղավորում էր ոչ միայն գեղարվեստական գործունեության տարբեր տեսակների սաղմերը, այլև գիտական, փիլիսոփայական, կրոնական ու բարոյական գիտակցության սաղմերը։

Արվեստների համադրության երկրորդ ձևը **համաստուգաություն** է, որի դեպքում արվեստի մի տեսակը գերակշռում է նրա հետ համագործակցող մյուս տեսակի հանդեպ։ Նման փոխհարաբերությունները սկսեցին գոյանալ դեռևս Հին աշխարհի ճարտարապետության մեջ, որը փոխգործողության մեջ մտավ մոնումենտալ-դեկորատիվ գործության, գեղանկարչության, քանդակագործության հետ։ Այդ համադրություններում գերակշռում է ճարտարապետությունը։ Երբեմն նույնիսկ գրականությունը մակագրության (բանաստեղծական հատվածի, գրական տեքստից մեջբերման և այլն) ձևով համաստուգության հարաբերության մեջ է մտնում քանդակագործության հետ։ Հայտնի է նաև ճարտարապետության հետ երաժշտության համաստուգության փոխազդեցության դեպք։ Բիրմայական մեհյաններից մեկում կախ են տրված

ղանգակներ, որոնք կառույցի շուրջը ստեղծում են ամենաթեթև ամենանուրբ ղողանջի արծաթյա ամպ:

Միջնադարյան միստերիաներում ծագեց, իսկ XX դ. հնխական «տիեզերա-մագիկայում» կրկնվեց արվեստների համադրության դարձվ մի ձև՝ դրանց կուլտային փոխադրելությունը, տարբեր արվեստների առանձին տարրերի «սոսնձումը»:

Արվեստների համադրության չորրորդ ձևը նրանց համակեցությունն է, որի ժամանակ արվեստի տեսակներն իրավահավասար կցվում փոխադրում 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 փոխադրելություն: Էստրադան որպես արվեստ, ծնվում է XIX դարի վերջին ու XX դարում, հանդիսանալով գրականության, երաժշտության, բալետի, թատրոնի, կրկեսի և այլնի իրավահավասար փոխադրելության արդյունք: Էստրադան «խայտաբղետ» լսարանին ուղղված մասսայական տեսարան է, ուժեղացրած հնտաբրքրաշարժ-զվարճալի նախասկզբով: Էստրադան հանդիսատեսի վրա թողնում է այնքան միասնական տպավորություն, որ կարելի է խոսել շարք արվեստների իրավահավասար գոյակցությունից արվեստի նոր տեսակի առաջացման մասին:

Գեղարվեստական համադրության հինգերորդ ձևը՝ վերաստեղծումը բնորոշվում է նրանով, որ մի արվեստը դառնում է մյուսի հիմքը, իր հիմնական տարրերով ուղղակիորեն չմասնակցելով գեղարվեստական արդյունքին, և առկա լինելով «վերստեղծ» 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 արվեստ իր մեջ ներքաշում է մյուսին՝ մնալով ինքն իրենն և պահպանելով իր գեղարվեստական բնույթը: Օրինակ, լուսանկարչությունն իր մեջ ներառում է գեղանկարչության ու գծանկարչության տարրեր, շնորհելով նրանց մեջ, կինոն՝ գեղանկարչության, գծանկարչության, թատրոնի, գրականության և այլնի տարրեր: Համադրության այս տիպը հատուկ է արվեստի համադրման հարուստ այնպիսի ձ

տեսակի, ինչպիսին թատրոնն է, որը գեղարվեստական փոխգործողության մեջ է մտնում երաժշտության, պարարվեստի, գեղանկարչության, ճարտարապետության, պարարվեստի, իսկ ավելի ուշ՝ լուսանկարչության, կինոյի և այլնի հետ։ Ընդ որում պահպանվում է թատրոնի անփոխարինելի յուրահատկությունը։

Վերջապես, արվեստի համադրության չորրորդ տիպը վերահանդուրման լծորդումն է, որի դեպքում արվեստի մի տեսակը դառնում է մյուսի հաղորդման միջոց։ Դա հատկապես բնորոշ է հեռատատեսության, ինչպես նաև կինոյի և լուսանկարչության համար, որոնք ավելի կամ պակաս լրիվությամբ ու արդյունավետությամբ հաղորդում են քանդակի, 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. առաջին կիսամյակում արվեստների՝ կինոյի, հեռատատեսության, լուսանկարչության, հիման վրա։

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԽՈՇՔԱԾԻՆ ՀԻՄՔՆ Է, ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՌԱՋԱՏԱՐ ՏԵՍԱԿԸ

Տեսանկատրոն անբավարար ճանաչված է մնում գրականության և արվեստ լայնորեն տարածված ձևակերպումը։ Գրականությունն արվեստի առաջնակարգ մեկն է, ինչպես թատրոնը, քանդակագործությունը կամ պարարվեստը։ Բայց և այնպես ոչ որ չի տառապում, որպեսզի գրականությունը արվեստ համարվի, գրականությունը ամբողջության մեջ առաջին հերթին արվեստ է և մասամբ նույնական չէ բոլորովին կամ ոչ միայն արվեստ, մինչ այդ կարող է նաև ստորին աստիճանի կերպով առանձնացնել գեղարվեստական աշխատանքի ընդհանուր կատեգորիաները։ Նույն ինչպես են հաղորդակցվում գրականությունը և արվեստը նրանց փոխհարաբերությունները՝ ինչն է պատմականորեն կայուն, տրտատանցիոնալ և ինչն է անցողիկ։ Արդյոք գրականությունն ու արվեստը կազմում են որոշ ամբողջիկա, թե նրանք ինչ-որ մի միասնական ամբողջի անհրաժեշտ մասերը են։ Ինչն է նրանցում ընդհանուր և ինչն՝ առանձնահատուկ։ Այդ բոլոր հարցերը պրոբլեմների պարզաբանումից առաջինն է ամենաբարդներից վիճելիները են արվեստի տեսակների և գեղարվեստական աշխատանքի կատեգորիաների հարաբերության։

«Բնական» լեզվի, որից օգտվում է գրականությունը, համապար-
փակության, ամեն ինչ ընդգրկող, ամենաթափանց բնույթի, նրա ա-
ցիալական պարզացածության և անվերջ ամեն ժամ ընդլայնվելու
հարստանալու, ժողովրդի կենսափորձի և սոցիալական պրակտիկայ
նրա ամենօրյա կապվածության մեջ է գրականության համաընդգրկ
լիության, ամենաթափանցության նրա հզորությունն ու միաժամա-
նակ սահմանափակությունը՝ նրա ամբողջ համապարփակության
հանդերձ, գրականությանը քույլ չեն տալիս իրենով լրացնելու գե
ղարվեստական մշակույթի ամբողջ ոլորտը։ Լ. Ն. Տոլստոյը նշել է
«...քան էության չի կարելի նկարագրել մարդուն. բայց կարելի
նկարագրել, թե ինչպես է նա ինձ վրա ներգործել»[1]: Այլ կերպ ասած
պատկերավորման մեջ գրականությունը չի կարող մրցել դեղանկար-
չության հետ, նա ուրիշ խնդիրներ ու հնարավորություններ ունի։

Բառը գրականության արտահայտչական միջոցն ու մտածողական
ձևն է, նրա պատկերավորության ծանոթ հիմքը։ Նա իր բուն ակունքնե-
րում պարունակում է պատկերավորության սաղմեր։ Բնական լեզվի
զարգացման բուն պատմական պրոցեսը հագեցրել է նրան պատկեր-
ավորությամբ և նախապատրաստել աշխարհի ասոցիատիվ, պատկերավոր
ըմբռնման համար։ Սկզբում եղել է բառը ... Այդպես է ասում Աստվա-
ծաշունչը Տիեզերքի ստեղծման մասին։ Սրա այդ նախադասությունը
պատրանքայնորեն է բացատրում աշխարհի ծագումը, ապա գրակա-
նության ստեղծած դեղարվեստական աշխարհը տեղի է ունեցել հենց այդ-
պես. սկզբում եղել է բառը։

Գրողը գրականության շինանյութը հայթայթում է ոչ թե բնության
պահեստանոցներում, այլ ժողովրդական հոգու խորքերում։ Նա «լեզ-
վաստեղծ ժողովրդի մոտ» «հնչեղ... ևթավարտնա է» (Վ. Մայա-
կովսկի)։ Ի տարբերություն կավի, ներկի, կինոժապավենի և քանդակա-
գործության, գեղանկարչության, կինոյի այլ շինանյութերի, գրակա-
նության շինանյութը ոչ միայն նախապես սոցիալականորեն մշակված,
«ամորպացածա» (վերջինս կա նաև կավի, ներկի և այլնի մեջ) նյութն
է, այլև նախապես սոցիալականորեն բնութավորված բան-նյութը։ Բառի
մեջ սոցիալական բովանդակությունն է ամփոփված դեռևս այն բանից
առաջ, երբ նա կանգնեց բառային որոշակի շարքում, ներգրավվեց գեղար-
վեստական կոնտեքստում և անկրկնելիորեն վերաիմաստավորվեց՝ ձեռք
բերելով գեղարվեստական իմաստ գրական ստեղծագործություններում։ Բա-

[1] Толстой Л. Н. Собр. соч. В 20-ти т. М., 1965, т. 19. с. 69.

ին 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 պատմական 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 պահանջների ըմբռնումը։ Դիցաբանական ու գրական սյուժեներն ու մոտիվները ընկած են գեղանկարչության ու քանդակագործության, թատրոնի, բալետի, օպերայի, ժապավենային երաժշտության և ուրիշ շատ առնչագործությունների սյուժեի, կոմպոզիցիայի և գեղարվեստական կոնցեպցիայի հիմքում։

Այսպիսով, գեղարվեստական մշակույթն ստեղծվում է բանավորության հիման վրա, գրականությունը **ուռշակի** (սիստեմակազմիչ) ազդեցություն է թողնում արվեստի բոլոր տեսակների վրա, նրա կոնտեքստում ընկալվում են մյուս արվեստներում ստեղծվող գեղարվեստական կերպարները։ Արվեստի բոլոր տեսակների գեղարվեստական ընկալումը ենթադրում է որոշակի գրական կուլտուրա, կարդացածություն, պահանջում է գրական ենթահիմքը արվեստի տվյալ տեսակի առաջադրած գեղարվեստական տեքստի հետ զգնելու, բաղդատելու, հարաբերակցելու ընդունակություն։ Որոշ հետազոտողներ, ընդունելով անցյալում գրականության որոշիչ նշանակությունը մյուս արվեստների համար, ենթադրում են, որ այժմ այդ դրությունն էականորեն փոխվել է։ Կինոյի և հեռատեսության զարգացումը, իբր, տեսողական, այլ ոչ թե բանավոր ինֆորմացիան է դարձնում քանակապես գերազանցող և որակապես որոշիչ։ Այսպես, տեխնիկիզմի 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 բոլորովին անգամ մեծացել է։ Սակայն առաջվա նման գրականությունը պահպանում է իր գեղարվեստական ամբողջ մշակույթի բանալին, այդ թվում նաև տեսողական ենթահիմքի ամենաորոշիչ նշանակությունը։

Գրականության առարկան ընդլայնման տենդենց ունի։ Այժմ նրա ոլորտում մտնում են և՛ բնության աշխարհը, և՛ հասարակական կյան-

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 ոճերի զար-
գացման վրա)։ Հասարակական ուշադրության ուղղումն արվեստի
այս կամ այն տեսակների վրա առնչվում է դրանց առավել զարգաց-
ման հնարավորություններ և նրանցում ամած սոցիալական պահանջ-
մունքների վկայություն է։

Անտիկ հասարակությունում դեմոսի գեղագիտական ճաշակը, որն
արտահայտում էր ազատ քաղաքացիների գեղարվեստական պահանջ-
մունքները, գեղարվեստական զարգացման գլխավոր ուժն էր և որոշում էր
ակտուալ արվեստների առանձնացումը։ Այդ ճաշակը տարերային լայն
զրահուման 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։

Մյուս դարերում արվեստի զարգացումը որոշող սուբյեկտ է դառ-
նում եկեղեցին։ Անձի կողմնորոշումը դեպի երկնայինը, ոչերկրայի-

նը, վեհ-իդեալականը առավել լիակատար գեղարվեստական համապատասխանություն է գտնում տաճարային ճարտարապետության և արձանագործության մեջ։ Զգում ենք դեպի երկինք՝ տեսանելի նյութականացած անդրաշխարհային արտահայտություն է ձեռք բերում գոթական տաճարի ձևերում։ Ճարտարապետությունը դառնում է արվեստի այն տեսակը, որն առաջին հերթին ապահովվում է նյութատեխնիկական միջոցներով, որից զարգացումը խթանվում է։ Միջնադարյան գեղարվեստական մշակույթի համակարգում ճարտարապետության գերակայությունը տեսականորեն հիմնավորվեց ու ամրապնդվեց այդ դարաշրջանի գեղագիտությամբ։ Այսպես, Ավգուստինոսն ընդգծում էր ճարտարապետության առավելությունը գեղանկարչության հանդեպ, քանի որ վերջինս «մարդուն կապում է իրերին և հեռացնում արարչից»։ Տաճարային ճարտարապետությունը համադրության մեջ է մտնում գեղանկարչության (սրբանկարչություն), նրաժշտության (եկեղեցական երգեցողություն, պատարագներ, բազմաձայն օրհներգեր) հետ։

Վերածնության դարաշրջանը ծնեց մեկենասության ինստիտուտ՝ արիստոկրատիայի կողմից արվեստի վարձահրավիրման ձևը։ Նրա հովանավորությունն արվեստագետների ուշադրությունը սրում է կերպարվեստների վրա։ Միջնադարի ճգնավորական աշխարհայացքի ժլատման ոճնեսանասային պահանջն իր առավել լրիվ բավարարումն ստացավ գեղանկարչության ու քանդակագործության տեսողական, զգայականության հրապուրիչ պատկերներում։

Կլասիցիզմի դարաշրջանում գեղարվեստական մշակույթի ղեկավար ուժը դառնում է միապետությունը։ Նրա շահագրգռված ուշադրության կենտրոնը տեղափոխվում է թատրոնի վրա, իսկ գեղարվեստական մշակույթի զարգացման վրա ներգործելու ձևը դառնում է կլասիցիզմի նորմատիվ գեղագիտությունը։ Նրա պահանջները ձուլվում են գեղարվեստական նորմատիվներում, որոնք ուրույն կերպով վերաիմաստավորում են պալատի սոցիալ-քաղաքական դրույթներն ու պահանջմունքները։

Լուսավորության, սենտիմենտալիզմի, ռոմանտիզմի արվեստում գեղարվեստական մշակույթի զարգացման վրա սոցիալական ազդեցության բնույթը բարդանում ու միջնորդավորվում է։ Նրա վերջնական սուբյեկտը դառնում է բուրժուազիան, բայց նրա շահերի ոլորտում արվեստի ընդգրկման ձևերը ձեռք են բերում նրբացածություն և արվեստագետի վրա հոգևոր, աշխարհայացքային, փիլիսոփայագեղագիտա-

կան ազդեցության բնույթ, որը երբեմն զուգակցվում է մոնոնակ
հարկադրման հետ։ Սոցիալական ուշադրության կենտրոն են ընկնո
գրականությունն ու թատրոնը, որոնք ընդունակ են առավել ուղղակի
րեն արտահայտելու աշխարհայացքային գաղափարները։

Ռեալիստական արվեստը զարգանում է ամենալայն դեմոկրատա
կան սոցիալական հիմքի վրա։ Նրա դրդիչը երրորդ դասն է, իսկ ավե
ուշ՝ երբեմն նաև գյուղացիությունն իր բոլոր ուժով ու թույլ կողմեր
և հակասություններով։ Այսպես, գյուղացիության ազդեցությունը լ.
Տոլստոյի ստեղծագործության վրա խոր վերլուծության է ենթարկե
Վ. Ի. Լենինը[1]։ Ռեալիստական արվեստի վրա սոցիալականորեն ուղղու
ված ներգործության գլխավոր ձևը դառնում է գեղարվեստա
կան քննադատությունը։ Գրականությունը ձեռք է բերում ակտուալու
թյուն։ Սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստն արտացոլում է պրոլետարիա
տի շահերը, իսկ ավելի ուշ՝ սոցիալիստական հասարակության համա
ժողովրդական շահերը։ Գեղարվեստական մշակույթի զարգացման գե
կավար ուժը դառնում է կոմունիստական կուսակցությունը։ Արվեստի
վրա նրա ուղղված ներգործության ձևերը բազմազան են. գե
ղարվեստական մտավորականության և ամենից առաջ ստեղծագործա
կան երիտասարդության կոմունիստական դաստիարակությունը, արվ
վեստի զարգացման մասին պետության հոգատարությունը, սոցիա
լականորեն արժեքավոր տեղեկությունների բարոյական ու նյութական խրա
խուսանքը, գեղարվեստական քննադատության ներգործությունը։ Հիմ
նական հետաքրքրությունը կենտրոնացվում է արվեստի ամենամասսա
յական տեսակների՝ գրականության, կինոյի և ավելի ուշ՝ հեռուստա
տեսության վրա։ Արվեստագետներն իրենց ստեղծագործության մեջ
գիտակցաբար ու հետևողականորեն անցկացնում են կոմունիստական
կուսակցության սկզբունքները։

Այսպիսով, սոցիալական շահերի կենտրոնում տարբեր դարաշրջան
ներում արվեստի տարբեր տեսակներ են գտնվել։ Դարաշրջանից
դարաշրջան փոխվել են գեղարվեստական մշակույթը վարձահրավիրող
սոցիալական սուբյեկտը, և այդ մշակույթի կարգավորման ձևերը։ Հա
մապատասխանորեն փոխվել է նաև արվեստի ակտուալ տեսակը, որ
առավել լրիվ է բավարարում իր դարաշրջանի սոցիալ-գեղարվեստա
կան պահանջմունքները։

---

1 Տե՛ս Վ. Ի. Լենին, նկ, հ. 17. նույն տեղը, հ. 20։

ԱՐՎԵՍՏԻ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՑԱԿԱՆ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ ԵՎ ԴՐԱՆՑ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԴԻՆԱՄԻԿԱՆ

Գեղարվեստական մշակույթը հաղորդվում է ինչպես «հորիզոնական» (տվյալ հասարակության և յուրաքանչյուր կոնկրետ դարաշրջանի շրջանակներում), 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 է ժամանակակից գեղարվեստական մշակույթի էությունն առավել լրիվ արտահայտելու և հասարակական զարգացման հաջորդ փուլերին հաղորդելու նրա ընդունակությունով: Աշխարհը փոփոխվում է, և «կուլտուրապատմական նոր որակը» էլ ավելի նույնականորեն է հաղորդում գեղարվեստական մշակույթի մյուս տեսակը՝ տեղի է ունենում արվեստի ներկայացուցչական տեսակի հերթափոխություն: Արվեստի տեսակի ներկայացուցչական ֆունկցիան ապահովում է մշակութային ավանդույթների անընդհատությունը և նպաստում է պատմական նոր դարաշրջանի կուլտուրական ինքնադրսևորության լինելությանն ու ձևավորմանը: Արվեստի տեսակները ոչ միայն պատկերավոր կերպով են արտացոլում իրականությունը և մարդկային գործունեության պրակտիկան, այլև գեղարվեստորեն վերարտադրում են անհատի կոնկրետ-պատմական էությունը: Գեղարվեստական ստեղծագործությունը մարդուն ցուցադրում 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 տեսակը ակտուալի մեջ: Երբեմն նման համընկնումը լինում է ռեալություն (օրինակ, անտիկ քանդակագործությունը): Սակայն միշտ չէ, որ արվեստի այն տեսակը, որն առավել լրիվ է ներկայացնում իր դարաշրջանը հաջորդ ժամանակաշրջաններում (ներկայացուցչականություն), համընկնում 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 է: Այն գոնվում է Ն. Բուալոյի գեղագիտության ուշադրության կենտրոնում. նրա վրա են կենտրոնացված պալատի գե-

գարվեստական հնարքները։ Այն առավել լրիվ է բավա-
րում հասարակության գեղարվեստական պահանջմունքները։ Սակ-
կլասիցիզմի դարաշրջանի մասին առավել լրիվ պատկերացում է ա-
լիս ոչ թե թատրոնը, այլ գրականությունը, քանի որ թատերա-
ստեղծագործությունը՝ ներկայացումը, չունի ուղղակի ժամանակա-
պահպանման և համապատասխան պատմական կոնտրվացման հն-
րավորություն։ Մեր ժամանակի արվեստի ակտուալ, առավել մաս-
յական տեսակը հեռուստատեսությունն է։ Սակայն նա դեռ չի ստեղծ-
այնպիսի կլասիկա, որն ընդունակ լիներ հաջորդ սերունդներին հաղո-
դելու մշակույթի ոգին, մեր դարաշրջանի էությունը։ Ներկայացուցչա-
կան այդ ֆունկցիան առավել լրիվ են կատարում կինոն, լուսանկա-
չությունը և գրականությունը։

Արվեստի տեսակի ներկայացուցչականությունը ենթադրում է ներ-
շրջանակներում դասական գեղարվեստական օրինակների ստեղծում
որովհետև միայն դրանք են պահպանում նշանակությունը նոր դարա-
շրջանի համար և պատմական «ուղղահայացով» հաղորդում են
ժամանակի ոգին ու իր մշակույթի էությունը։ Գեղարվեստական ստե-
ծագործության համամարդկային կարևորությունը՝ նրա խորքային էա-
քյանն համապատասխանող որակը, իրականացվում է արվեստի նե-
կայացուցչականության մեջ։

ՏԵԽՆԻԿԱՅԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐ
ՓՈԽԱԶԴԵՑՈՒԹՅԱՆ ՀԵՌԱՆԿԱՐՆԵՐ

Տեխնիկայի և մասսայական հաղորդակցության միջոցների զա-
գացումն ընթանում է գեղագիտական պահանջմունքների անմիջակա-
ներգործության տակ։ Հեռուստատեսությունը, օրինակ, առաջացել
ժամանակակից կյանքի փաստերն ու իրադարձությունները հրատապ-
րեն և փաստագրականորեն-ակնառու, ռեալ-նույնական և գաղափարա-
խոսականորեն, նպատակաուղղված գեղարվեստորեն մշակելու պահան-
ջից։ Բեև հեռուստատեսությունը սոցիալական շատ պահանջմունքնե-
բավարարում, նրա ծննդյան խթանն են հատկապես դրանք։ Սակայ-
ընդհանուր հեռուստատեսային պատկերման կատարելագործմանը (կադ-
հատկության ու մեծության աճը, գույնի ներմուծն ու բարելավումը), լու-
արձակող էկրանի արդի տեխնիկական վիճակը դեռևս չի բավարարո-
այն պահանջները, որոնք դրան ծնող խթանն էին։ Այսօր հեռուստա-
պատկերումը դեռևս լիովին նույնական չէ իրականությանը. բացակա-
յում է ծավալայնությունը։ Հեռուստատեսությունը կյանքի կոշտ գ

զգիտական պահանջմունքները շարունակեցին իրենց ազդեցությունը նրա զարգացման վրա, խթանեցին գույնի ծնունդը (իրականությանը կադրի համապատասխանության նոր աստիճան) և այժմ խթանում են ծավալային գունավոր հնարաստապատկերման զարգացումը։ Ընդ որում դրա առնչման տեխնիկական սկզբունքներն արդեն գտնված են։ Դա ամբողջականությունն է ստերեոֆոնիայի հետ զուգակցված։ Բանն այդ սկզբունքների մարմնացումն է։

Իսկ ի՞նչ է տալու ամբողջգրական հնարաստատեսությունը գեղարվեստական մշակույթին։ Նախ և առաջ նրա ամբողջ շերտն իր նույնանուն վերահաղորդման համար կարիք ունի ծավալային կադրի՝ քանդակագործության, ճարտարապետության, թատրոն։ Գեղանկարչությունը հնարանկարը 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 մակինեմատային հնարաստահաղորդումից։ Արվեստի այդ տեսակներին ծավալային հնարաստատեսությունն ավելի ճշգրիտ վերահաղորդման հնարավորություն և կոնսերվացման նոր եղանակ կտա։ Վարշավայի Ստարե մյաստո և Բագավորական ամրոցի Գևորոպալատի պատկերազարդից խորտակված եզակի կառույցների վերականգնումը շատ բանով կհեշտացվեր, եթե հնարավորություն լիներ դիմելու նրանց մասին պահպանված ամբողջգրական հնարաստաինֆորմացիայի։ Գայթակղիչ է նաև յուրաքանչյուր Տարզու համար իրականին մոտ հնարաստաուղեորություն կատարելու գաղափարը Հարավորությունը մոսկվայի, Փարիզի, Հռոմի փողոցներով ու հրապարակներով։ Ուրիշ ժողովուրդների արվեստի աղգային հուշարձաններին նման հաղորդակցումը գեղագիտական ընկալման և համաշխարհային մշակույթի յուրացման վիթխարի հնարավորություններ է բացում։

Ստերեոհնարաստատեսությունը մեծ հնարավորություններ է բացում նկարչության ու թատրոնի առջև։ Այդ արվեստներն իրենց հնարաստահաղորդմամբ կմոտենան համերգային դահլիճում կամ թատրոնում ականդության ընկալման իրադրությանը։ Նույնական ընկալման համար մնում է վերջին (տեխնիկապես էլ հաղթահարելի) խոչընդոտը՝ հնարաստահաղորդման մեջ հետադարձ կապի բացակայությունը։

Ամբողջգրական հնարաստատեսությունն ուժեղացնում է ուղածդ հաղորդման ժամանակ «ներկա լինելու» տպավորությունը։ Եվ այն ժամանակ նույնիսկ ոչ միայն բուն իմաստով գեղարվեստական, այլն

հրապարակախոսական ու գուտ ինֆորմատիվ ծրագրերը ձևով կբերեն դեղադիտական ներդործության բնույթ։

Սակայն ռեալության հետաստապատկերման համապատասխանության ավելացումն իր հետևանքներով հակասական է։ Դրական կողմն է՝ «ներկայության», դիտողի «ընդգրկվածության», փաստագրականության, հաղորդումների համոզչության և դրանց գաղափարա-գեղագիտական տպավորության ուժեղացումը. բացասական հետևանքը պատկերման մերձեցումն անտարակուսելի ռեալության առաջին առաջ կբերի ամեն մի արվեստին հատուկ պայմանականության խախտում։ Ռեալության հետաստապատկերման համապատասխանության 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 պասիվ։ Կառաջանա հայեցողականության, դիտողի քաղաքացիական պոտենցիալի նվազեցման վտանգ, դիտող, որն իր ամբողջ ակտիվությունը կկարողանա իրացնել հետաստատեսության 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 փիլիսոփա-յաաշխարհայացքային խորհրդածություն, որոնք ծնում են ոչ թե բնական իրադարձություններին, այլ կենսական իրադրություններին ուղղված ակտիվություն։ Դրանից հետևում է, որ հետաստահաղորդման նատուրալիզացիան պետք է զուգակցվի 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 հետաստատեսության մեջ նրան է պատկանելու նոր վիթխարի դեր։ Այդ առումով Մ. Մակլյուենի գուշակությունն ապագա «տեսողական» քաղաքակրթության մասին սխալ է։ Հետաստատեսության զարգացման շնորհիվ մարդու կյանքում տեսողական պատկերների դերի ուժեղացումն ավելի ու ավելի կհավասարակշռվի բանավոր նախասկզբով։ Այլ կերպ ասած, ամբողջագրական հետաստատեսության երևան գալով կառաջանա հետաստատեսության ու գրականության նոր համադրու-

թյուն, որի առաջատար նշանակությունն ապագայում արվեստի մյուս տեսակների նկատմամբ դարձյալ կուժեղանա:

Գրամոֆոնային գրանցման առաջացումը երաժշտության պատմության մեջ որակական բնույթ էր, որի հետևանքները դեռևս լրիվ չափով չեն բացահայտվել: Գրամոֆոնային գրանցումը երաժշտական կուլտուրայի պատմության մեջ առաջին անգամ ստեղծեց գեղարվեստական հնչուն ստեղծագործության տիրապետման 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 տեղաշարժեր. անմիջականորեն մինչև «անտեսանելի» լսարանին ուղղվելով հասցնելու» ձգտումը գեղարվեստական պարզեցման ու ձայնի բարձրացման միջոցով. պոպ-արտիստական տեղաշարժները. «անձայն» վոկալի երևան գալը. տեքստի պարզեցումը հանրամատչելի երաժշտության մեջ, որը հղի է գռեհկացումով:

Գրամոֆոնային սկավառակի դարում այդ պրոցեսները չեն կարող չանդրադառնալ նաև երաժշտական կլասիկայի վրա: Ամենից առաջ ընդլայնվել է դասական երաժշտության լսարանը, այն գրկվել է էլիտարության լուսապսակից: Գրամոֆոնային սկավառակների և ձայնի գրանցման մյուս ձևերն առաջ բերեցին երաժշտական կլասիկայի կատարողականության դեմոկրատացում, լայն հնարավորություններ բացեցին նրա մասսայականացման համար:

Գրամոֆոնային սկավառակներն ու ֆոնոկուլտուրան դարձան արդի գեղարվեստական մշակույթի բաղկացուցիչ մասը, ներխուժեցին ազատ ժամանակի մեջ, որն հատկապես էական է ազատ ժամանակի ամման կապակցությամբ:

Գրամոֆոնային սկավառակները որպես մասսայական հաղորդակցման միջոց համանմանություն ունեն այնպիսի տեսալսողական

միջոցների հետ, ինչպիսիք են կինոն ու հեռուստատեսությունը: Երա-
ժշտության ֆիքսացումը, տիրաժավորումը և կոնսերվացումը հան-
գեցրին արվեստի այլ տեսակների (կինո, թատրոն, հեռուստատես-
ություն) հետ երաժշտության փոխգործողության ու համադրության նո-
ւսպեկտների ի հայտ գալուն: Այդ առումով ֆիքսացնող ֆոնոկուլտու-
րան զարգացման մեծ հնարավորություններ ու հեռանկարներ ունի ոչ-
երաժշտական ուղղությամբ՝ ամենաքողների, թատերական ներկայա-
ցումների, գրական կոմպոզիցիաների և այլնի գրանցումը: Այդ հնարա-
վորությունները մասամբ արդեն ակտիվորեն օգտագործվում են: Ֆիքսաց-
ված ֆոնոկուլտուրան հատատուն կերպով մտնում է ժամանակակից
կենցաղը՝ ֆիզիկական լիցք, հնչիաք երեխաների համար, օտար լեզվի
դասեր գրամոֆոնային սկավառակների վրա:

Ձայնապնակների հետագա բարելավումն ու տեխնիկական բնու-
թագրերի ընդլայնումը (ձայնագրանցումների կատարելագործումը, հա-
ճախականության դիապազոնի ընդլայնումը, նվիրատվական ձայնա-
պնակների ի հայտ գալը, ձայնապնակների քեմատիկ հավաքածուների
և այլն) առնում են դեպի դրանց գեղարվեստագեղագիտական հնարա-
վորությունների մեծացում ու ընդլայնում: Երևան են գալիս ամբողջ
օպերաների, բալետների, սիմֆոնիկ մեծ ստեղծագործությունների, հա-
մերգների և այլնի գրանցումներ: Ձայնի ֆիքսացման տեխնիկական
հնարավորությունների բարելավումը ծնեց ստերեոֆոնիա, ձայնային
տարածություն: Դրա հետ միաժամանակ ընդլայնվում են գունավոր
երաժշտության հնարավորությունները:

Գեղարվեստական մշակույթի պատմական «ուղղահայացի» առու-
մով վիճակագրի է գրամոֆոնային սկավառակների ընդհանուր կուլտուրա-
կան նշանակությունը, դրանք թույլ են տալիս ապագա սերունդների հա-
մար պրոֆեսիոնալ երաժշտական հանճարեղ կատարողներին: Ընդ որում ծա-
գելին տեխնիկական նոր ու կարևոր մշակութագեղագիտական իմպուլս ու
հնռանկար. Ց. Ի. Շալյապինի, Է. Կարուզոյի և ուրիշ մեծ երաժիշտների
ձայնագրանցումների ստերեոհնչման «վերականգնումը», որոնք ձայ-
նապնակների վրա գրանցվել են ստերեոֆոնային հնչյունի ֆիքսացման
հայտնագործությունից առաջ:

Մեծ է գրամոֆոնային սկավառակների համակուլտուրական նշանա-
կությունը նաև գեղարվեստական մշակույթի «հորիզոնականի» առու-
մով: Դրանք թույլ են տալիս լավագույն երաժշտությունը լավագույն
կատարմամբ հասցնել մինչև աշխարհի հեռավոր անկյունները: Գրա-
մոֆոնային գրանցումն ընդարձակում է անձի գեղագիտական դաստիա-
րակության հնարավորությունները:

Գեղագիտությունը գեղարվեստական հաղորդակցության տեսություն է, արվեստի նշանագիտություն ու կուլտուրաբանություն

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, թախտը նետել է մի անմարդաբնակ կղզի։ Ենթադրենք, 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, պրամաններ, բանաստեղծություններ։ Իհարկե, ոչ... Ստեղծագործական հոսքի համար հարկավոր է երկրորդ բևեռ՝ ուշադրություն դարձնող, ապրումակցող՝ ընթերցողների շրջան, դասակարգ, ժողովուրդ, մարդկություն հավաքված են այդ փոթաթարական իրադրության մեջ։

Բյուֆոն[1]: Գեղարվեստական հաղորդակցման շատ էական կողմեր թա-

[1] Толстой А. Н. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1961, т. 10, с. 63.

Գեղարվեստական ճաղորդակցումը հեղինակի 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 ընդհանուր, 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 նյութի օգնությամբ ծածկագրվում, կոդավորվում է: Արվեստագետի կոդավորված միտքը կատակվում է նշանային որոշակի համակարգում, որը և կազմում 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, ինհիբիցիա, գեղարվեստական ներշնչում, ռեպրեսիայի հաճույք և այլն):

3. Գեղարվեստական հաղորդակցումն իրականացվում է գեղարվեստական ստեղծագործության իմաստի ըմբռնման միջոցով, նրա ընթերցումը պատմության, սոցիալական հանգամանքների, գեղարվեստական մշակույթի, հասարակական կարծիքի կոնտեքստում: Գեղարվեստական հաղորդակցման այդ ասպեկտը ենթադրում է ըմբռնել. հեղինակին՝ պատկերած պատմական հանգամանքները. ընթերցողին՝ ժամանակակից հանգամանքները. 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 ազատություն (վարպետություն), որպես ստեղծագործության մատուցման մարմնավորման ազատություն: Այդ բոլոր ասպեկտները բացահայտում է արժեւաբանությունը (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 աշխատանքագրականորեն (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, հնոստատ- 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 իմաստ
բանորեն այլ։ Արվեստի տարբեր տեսակների տարբեր ռեպրեզանտը
կարող ծառայել իրրև 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 մ
ուրիշ տիպով։ Այսպես, չնայած գրական երկերի հնուստա- և ռադիո
բեմադրությունների էկրանացումների ստեղծմանը, դրանց ընթերցում
մնում է գեղարվեստական ոչ մի այլ տպավորությամբ չփոխարինվող

Ընթերցման ուժեղ կողմերը որպես գեղարվեստական յուրացման
տիպ բացատրվում են նաև ընթերցողի փորձը յուրացման մեջ ներգա
շելու ակտիվությամբ, և՛ բազմազարյան 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 հետազոտման հարստացնող ազդե
ցությամբ։ Ընթերցումը հենվում է գեղարվեստական խոսքի պլաստի
ու դաղափարական վիճաբանի պոտենցիալի վրա, այլալեզու ազգայի
մշակույթի քարգմանության 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
ժամանակարտինա, ոչ թե ձեռնածուական, այլ աշխատհայացքային 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

դրդման վրա։ Գեղագիտական ինֆորմացիան ավելի ընկալունակ է արգելքների նկատմամբ, անհանգուրժող է օտարածին տարրերի հանդեպ, քան իմաստաբանականը։ Այսպես, եթե գիտական տեքստը կարելի է ուղիշ բառերով վերապատմել առանց մեծ կորուստների, կամ անգամ նույնականորեն արտահայտել մաթեմատիկայի լեզվով, գեղարվեստական տեքստը նման ձևով վերապատմելու կամ այլ միջոցներով արտահայտելու դեպքում ավերվում է։ Բացի այդ, գեղագիտական ինֆորմացիան իմաստաբանականից տարբերվում է կողմ ուշադրությամբ «իհատատությամբ» (օրինակ, գեղարվեստական միտքը բառերում հաղորդվում է միմյանց կրկնող մի քանի սիստեմներով), սկզբունքային յուրօրինակությամբ։

Մ. Բենզեի և նրա հետևորդների կարծիքով, գեղագիտական ինֆորմացիան բնորոշվում է «առանց նշանակության նշանի հիման վրա» կնքությամբ։ Այլ կերպ ասած, գեղարվեստական լեզվի նշանները հաղորդում են իմաստը, բայց զուրկ են առարկայական նշանակությունից, այսինքն՝ կրում են անօգտակար ինֆորմացիա, որը չի համապատասխանում գործնական նպատակին։ Մ. Բենզեի ավյալ դատողությունն արվեստի՝ որպես աստաքին նպատակից զուրկ արդյունավետ երևակայության խազի մասին, հաղորդում է կանտյան հին դաղափարը առանց-ինֆորմատիվ գեղագիտության տերմիններով։ Այդ գաղափարի հետ չի կարելի համաձայնել, որովհետև գեղարվեստական ինֆորմացիան ունի ոչ միայն իմաստ, այլև առարկայական նշանակություն՝ գեղարվեստական արժեք որպես արժեքականություն մարդկության համար։

Ինֆորմատիվ գեղագիտությունը հետևյալ կերպ է բնութագրում գեղարվեստական ստեղծագործության գոյության պայմանները։ Մինիմում-պայմանները որոշում են նրա ֆիզիկական կնքությունը. մատերիականությունը (առարկայական մարմնավորվածությունը), հաղորդակցականություն (գործառությունը որպես ինֆորմացիայի հաղորդիչ), կատարվածությունը («արհեստականություն», ձեռակերտություն, մարդու գործունեության արդյունք)։ Մաքսիմում պայմաններն ապահովում են ստեղծագործության գեղագիտական ռեալությունը, նշանությունը (ավյալ առարկայով մյուս առարկան փոխարինելը), կոնյուգատվածությունը (իմաստին ենթարկելը, կառուցվածքի կազմակերպվածությունը), անորոշությունը (իմաստի զանազան մեկնաբանությունների հնարավորությունը), արժեքը (առարկայական նշանակության համատարած լայնությունը, մարդկության հետ համապատասխանությունը)։

Գեղարվեստական ստեղծագործության քննության միայն տեսական ինֆորմատիվ տեսանկյունով միակողմանի է լուսաբանում արվեստի հաղորդակցական ֆունկցիան, մի կողմ թողնելով նրա մյուս կարևոր ֆունկցիաները։ Դրա հետ միասին տեսական-ինֆորմատիվ մոտեցումը նրա շափավոր կիրառման դեպքում նրանն է հանում գեղագիտության գիտական կարևոր խնդիր՝ գեղարվեստական հաղորդակցման տեսության ստեղծումը։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԸ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՂՈՐԴԱԿՑՄԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ ՕՂԱԿՆ Է

Պլատոնը «Իոն» երկխոսության մեջ, նկարագրելով արվեստի ստեղծումն ու գործառումը, առաջին անգամ այն գնահատում է որպես հաղորդակցական պրոցես. մուսան ոգևշնչում է արվեստագետին, իսկ նրանից ձգվում է մյուս ոգևշնչվածների շղթան, որը նման է մագնիսի կողմից իր ուժը երկաթի օղակներին հաղորդելուն։ Գեղարվեստական տեքստն իր մեջ կրում է կոնցենտրատով կերպով ծանրաբեռնված և արժեքականորեն կողմնորոշիչ ինֆորմացիա։ Գեղարվեստական հաղորդակցման ակտը իմաստային ինֆորմացիայի, գեղարվեստական արժեքի հաղորդումն է հասցեագրից (հեղինակից) հասցեատիրոջը (ընթերցողին)։ Գեղարվեստական ստեղծագործության ինֆորմացիան ուղղորդող և այն առաջող միջև գործունեության ոլորտն է։

Գեղարվեստական ստեղծագործության կյանքը, նրա սոցիալական գոյությունն սկսվում է նրա սոցիալական գործառման պահից, որի առաջին փուլը գեղարվեստական ընկալումն է, արվեստի ապառումը, վերջինս ծագում է հասարակության ու ստեղծագործության փոխգործողությունից։ Այդ փոխգործողության մեջ հնարավոր կամ՝ 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։

Հարցի վրա ներգործում է թե՛ ուղղակի արտահայտված գաղա-

փայլը, թե՛ կերպարների համակարգում ապրող կոնցեպցիան, թե՛ առանձնապատկերության բուն ոճը։ Արվեստի մի քանի տեսակներում (կիրառական արվեստ) արվեստագետը մտածում է կարծես ոճով, վերջինս կրում է գեղարվեստական ինֆորմացիայի դիմավոր 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 մեկնաբանություն ենթադրում է «նմանության միջոցով» իրականության հետ նրա համանմանության բացահայտում։ Այդ պատճառով է տարբերություն դիտական 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 սոցիալ-դրությունից, 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 հարաբերությունների ասպարեզը հաղորդման ընկալումը որոշող օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ գործոնների միագումարն է: Ընկալումը կախված է որոշակի նախապրյալներից՝ գիտելիքներից, զգացմունքներից, 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 առնչվում 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 ճնարավին 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 Ջ. Պիրս և Ջ. 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 հոգնեբաններ Լ. Ս. Վիգոտսկու, Ա. Ռ. Լուրիայի և լեզվաբան Ն. Յա. Մառի հետ։ Արվեստի նշանագիտության ուսումնասիրման, նրա լեզվանշանային ասպեկտների բնբռնման 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 հետևյալ էական շղթայիկները. «ազդանշան-հատկանիշ-նշան-արտահայտություն», «նշան-կերպար-գեղարվեստական արտահայտություն-գեղարվեստական տեքստ-գեղարվեստական ստեղծագործություն-մանաանշան»։

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. Բ.) նման է աշխատանքային գործողության մեջ աշխատանքի գործիքի դերին»[1]։ Նշանի ու աշխատանքի գործիքի համար ընդհանուրը միջնորդավորման ֆունկցիան է, իսկ դրանց տարբերությունն այն է,

[1] **Лялов 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 դուն մարդուն փոփոխելն է։

Նշանն զգայականորեն ընկալելի առարկան է, որը նրանց, ովքեր այն ընկալում են, ուղարկում է դնպի մյուս առարկան։ Նշանը չի փոխարինում, այլ տեղակալում է նշանակելիին (նշանակելի առարկա, դենոտատ)։ Ս. Մ. Էյզենշտեյնը նշում է, որ ստեղծային իրադրություններում մարդը հաճախ հետադիմում է դնպի մտածողության նախատրամաբանական ձևերը, որոնք չեն տարբերում նշանն ու նշանակելին. «Ելք ազդիկը, որին դուք դավաճանել եք, «դալլրացած» ծվեն-ծվեն է անում լուսանկարը, ոչնչացնելով շար խաբեբային, նա վայրկենաբար կրկնում է մարդու ոչնչացման դուտ մոդական գործողությունը՝ նրա պատկերի ոչնչացման միջոցով (որը հնձվում 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 դլանում դիմել դրան հերոսի նման վիճակը հաղորդելու համար։ Այդ կապակցությամբ Էյզենշտեյնը պնդում էր, որ առանց «հետադիմության» տեղեկության արվեստում ձև չկա, ինչպես առանց «առաջադիմության» տեղեկության 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։ Որովհետև հետադիմական բաղադրամասը դնպի համար անպայմանորեն այնքան անհրաժեշտ զգայական մտածողության բաղադրամասը, առանց որի սուր արտահայտված առկայության արվեստագետը 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.

տարերքի իշխանության ներքո, դատապարտված է ոչ այնքան ստեղծագործության, որքան խելագարության[1]:

Արվեստում նշանը մտքի կոնկրետ-զգայական հիմքի մերկացումն է: Հնագույն ժամանակներում անունը դիտվում էր որպես կենդանի էակի սրբազան մասը: «Անունով կոչելով, նախնադարյան մարդը վերածնում է էությունը»[2]: Անվան ու էության միջև ամենահնագույն այդ հարաբերությունը դեղարվեստական ստեղծագործության մեջ դառնում է նշանի ու իմաստի հարաբերակցության հիմքը: Ընդ որում նշանը, ինչպես և մտածողությունն ամբողջությամբ վերցրած, կապված է գործողության հետ: Բայահայտնվով գիտակցության արխայիկ շերտերը, էյզենշտեյնը ցույց է տալիս խոսքի ու ժեստի կապը, տերմիններին նախասկզբնական 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 իջնել դեպի նրա հիմքը՝ ֆիզիկական գործողությունը: Գործողության տրամաբանությունից և առյիալական վարքագծից նա գերասանին տանում է դեպի զգացմունքների ու մտքերի, ապրումների տրամաբանությունը, իսկ դա արդեն թույլ է տալիս հասնելու դիտողի նպատակասլաց ապրումակցում, որն հնարավորություն է տալիս նրա հոգին մաքրելուն, նրա գիտակցության կառուցվածքի փոփոխություններին: Գործող անձի գործողությունն էլ բեմական արվեստում ստեղծում է նշանային 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»: Ա. Պ. Չեխովն 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 հետևում կանգնած առարկա (նշանի առարկայական նշանակությունը) և իմաստ (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 ոևէ 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 այրաաքին ուրվապատկերը, կերպարը։

Նշան-սիմվոլներն օբյեկտի հետ գտնվում են զուտերդական կապի մեջ։ Դրանք արհեստականորեն կառուցված նշաններ են, որոնք կրում են ծավալուն, երբեմն ընդհանրացված կերպով հասկացություններ մի ամբողջ համակարգ մատուցող կոնցեպտուալորեն բեռնավորված ինֆորմացիա։ Սովորաբար նշանների այդ տիպին վերագրում են հերալդիկ (գերբերը), ապրանքային (ֆիրմաների 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]։

[1] Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978, с. 41.

թադրում է նշված օբյեկտի ներկայակցություն։ Այսպես, ըստ դասակարգման այդ համակարգի կայծակը ամպրոպի նշան-ինդեքսն է։ Սակայն ավելի հիշա 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 առաքիս (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 բնույթվածության ավանդույթ։

Գեղարվեստական մշակույթի նշանների տիպաբանությունը ենթադրում է նաև դրանց տարբերումը հետևյալ նիմքով. դրանց գործառման բնույթն ու նպատակը։

Այստեղ ամենաէական տիպը մշակույթին պատկանելու նշանն է, որը նշում է տվյալ ֆենոմենի առանձնացումը բնությունից ու նրա սյացումը 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 ստիմանները իջնում են այգի, սակայն վերջին աստիճանը չկա, և սանդուղքը կարծես կտրվում է, չշփվելով 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

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 արտաճայտությունների**ում։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԼԵԶՈՒ՝ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՄԵՏԱՆՇԱՆՆ Է

Արվեստի լեզվի համար, ինչպես և ամեն մի այլ լեզվական համակարգի համար անհրաժեշտ է հատուկ (տվյալ դեպքում՝ դեղարվեստական) 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 նշանակություններ։ Գեղարվեստական մշակույթի նշանագիտության մեջ հատուկ ուշադրություն պետք է

գործնել իմաստաբանորեն կարևոր գեղարվեստական արտահայտություններ, նրա լեզվական կազմակերպության:

Արվեստում որպես նշանների առարկայական նշանակությունների ու իմաստների համակարգ հանդես է գալիս գեղարվեստական պատկերը: Դա արտահայտության մի տիպ է, որը կրում է գեղարվեստական, անմիջականորեն օգտագործական խնդրին չուղղված, համամարդկային նպատակ կարևոր ինքնօրինակ: Ունենալով նշանային ծագում, նշանային արտահայտվածություն, բուն գեղարվեստական պատկերը նշան չի հանդիսանում: Գեղարվեստական տեքստը կերպարների մի ագուցված 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՝ գեղարվեստական կոնցեպցիան, պետք է մեկնաբանվի ու ընկալվի:

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 իմիհնասնհայտացող ընթերցում, արվեստի մեջ լեզվի և նշանային համակարգի ինքնալուծվող բնույթում: Այդ պատճառով էլ գեղարվեստական տեքստը մեզ ուղարկում է ոչ թե դնչի լեզուն... այլ դնչի առարկայություն ու հոգեկանություն, որոնք անդրաժանելիորեն միահյուսվում ու վերալցվում են մեկը մյուսի մեջ ստեղծագործության ներքին աշխարհում»[2]:

Գեղարվեստական տեքստի կառուցվածքը գոյանում է գեղարվեստական կերպարներից, իսկ վերջիններս՝ նշաններից: Սակայն էլ 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 ծուխը, նախընթաց մակարդակի վերաբոում և իմաստի նոր որակի ու գեղարվեստական մարի նոր նշանակությունների առաջացում ու բազմացում։

Գեղարվեստական տեքստը (փակ համակարգ) սոցիալական կեցության մշակութային հաղորդակցման պրոցեսում ձևոք է բերում ստեղծագործության (բաց համակարգ) առատուս։ Ստեղծագործությունը, լինելով ինքնավար միավոր, գեղարվեստական մշակույթի սարք, հանդես է գալիս որպես նրա նշանը, ավելի ճիշտ, մետանշանը, այսինքն՝ առավել բարձր իմաստային հագեցվածության և առավել լայն առարկայական նշանակության նշան, բան պատկերը կառուցող սովորական նշաններ։ Գեղարվեստական մշակույթը որպես ամբողջություն, գոյանում է մետանշաններից՝ գեղարվեստական ստեղծագործություններից։

Ինչպես տեսանում ենք, գեղարվեստական պրոցեսի դիալեկտիկան շատ բարդ է։ Նրանում զուգակցվում են նշանայինն ու ոչնշանայինը. նշաններից որակական ծուխքի միջոցով գոյանում է գեղարվեստական արտահայտությունը՝ գեղարվեստական կերպարը (ոչնշանայինի գոյացումը), կերպարներից գոյանում է գեղարվեստական տեքստը (նոր ծուխք), որի միացումը սոցիալական գործառոնությանը 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 նշանադիտության իմաստավորման մեջ ներկայանում է որպես «ներլեզվային բազմալեզվության» երևույթ, որպես տարբեր ոճերի սկզբունքային համարժեքության ճանաչում, որպես արտահայտության իմաստի մեկ միկրո լեզվից (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 հղիչականին «ձևագործը»։ գեղարվեստական մշակույթի նշանների ազատանությունը։

3

ԱՐՎԵՍՏԸ ՈՐՊԵՍ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՖԵՆՈՄԵՆ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԲԱԶՄԱԼԵԶՎՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գեղարվեստական ու գեղագիտական գործունեության բոլոր տեսակները ստեղծում են իրենց տարատեսակությունները, համահիշներով 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, [illegible] որում բառի կոնստրուկտիվ հատկանիշ է նշանակությունների բազմաբանականությունը։

Թատրոնը հաղորդում է, որը ծավալվում է բեմի տարածության մեջ և բնութագրում է ժամանակի մեջ։ Թատերական լեզվի կարևորագույն տարր է ճեչուճակ խոսքը։ Սակայն թատերական լեզվի նշանային համակարգը միացնում է ինչպես բանավոր, այնպես էլ ոչբանավոր նշաններ։ Ընդ որում բանավոր նշանները ընդգրկում են թե՛ նշան-իմաստները (օրինակ, վ. Շեքսպիրի «Լիր արքա» ողբերգության բեմադրության մեջ որտեղ փոթորկի տեսարանում), թե՛ սրտաճակատային նշանները (դեկորացիաները), թե՛ նշան-սիմվոլները (օրինակ, ճայի պատկերումը Մ.Գևգի-ի վարագույրի վրա)։

Թատրոնը բեմական նշանների ինֆորմացիոն բազմաձայնությունն 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 բազմակողմությունը հնարավորություն է տալիս թատերական արվեստին միաժամանակ դիմել և՛ գիտակ-հանդիսատեսին, որը կարող է ըմբռնել ներկայացման լրիվ իմաստը, տիրապետելով նրա բազմաթիվ կողմերին, և՛ այն մասսային, որը կարող է հասկանալ բեմական գործողությունը, տիրապետելով կողմերի մի մասին: Ինֆորմացիայի կանալների և կողմերի կրկնօրինակումը, փոխլրացումը թատերական ներկայացումը դարձնում են գեղարվեստական հաղորդակցման հատկապես հուսալի և դործուն միջոց:

Երաժշտությունը մարդկային խոսքի ինտոնացիաների ընդհանրացման ու մշակման հիման վրա մշակում է իր լեզուն, որն իրենից ներկայացնում է մակարդակների՝ առանձին նշաններ, ճիչակուպակցություններ, ակորդներ հիերարխիա: Եվրոպական երաժշտության հնչյունաշարերը բաղկացած է յոթ հիմնական տոնևրից: Երեք և ավելի տոների միաժամանակյա զուգակցումը տալիս է ակորդ: Երաժշտության մեջ նշանակին, 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 համակարգը 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 գույներ կարիք 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 գրկում է նրանց բնական հատկություններից, վերածելով դրանց կեղծ հնչյուններին: Հավակնելով ինչ-որ կոնկրետ իմաստի արտահայտության, այն, ինչպես իրավացիորեն նկատել է Կ. Լևի-Ստրոսսը, «սոսկ թափառում է իմաստի շուրջը»: Նշանագիտական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ փոփոխելով երաժշտական լեզվի նշանների իմաստը, «կոնկրետ երաժշտությունը» խորտակում է բուն երաժշտությունը:

Կինոյում դեղարվեստական արտահայտության միավորը մոնտաժային ֆրազն է, որը համր կինոյում հաճախ ուղեկցվում էր բանավոր արտահայտությամբ (օրինակ, «արյունոտ սպանդը» Ս. Մ. Էյզենշտեյնի

«Գործադուլում»), իսկ հինում նրան ուղեկցում է կադր-էպիզոդը:

Կերպարվեստի նշանային համակարգը գոյացել է պատմականորեն և այժմ գտնվում է դինամիկ վիճակում: Գեղանկարչության համակարգի իմաստակազմի տարրերի մեջ մտնում են. մշակված հարթ հիմքը, նկարի ճիշտ եզրերը և շրջանակը (ժայռափոր գեղանկարչության մեջ այդ գործոնները բացակայում են): Նոր ժամանակում երևան եկավ մի գեղանկարչություն, որը չի պատկերում խորքային տարածությունն ու չի ենթադրում նրա համանմանը դարձավ քանդակագործությունն առանց պատվանդանի՝ կախված կամ գետնի վրա կանգնած:

Նշանային իմաստ ունեն պատկերավարման հարթության մասերը, առարկայի պատկերման տեղը նրա վրա: Միանիի դիմանկարում իր մարերի մեջ խորասուզված սուրբկնար տեղադրված է մի բիշ կողքանց՝ դատարկ տարածության մեջ: Դա թույլատրում է գեղարվեստական տարածությունն ընկալել որպես ժամանակում է շնորհվել այն բանի, որ կենսաբանացված գիրքը և պատկերման մյուս տարրերը խորացնում են տեղեկության ու օտարացման արտահայտությունը: Նկարիչ Ն. Գրիգոր նշել է, որ գեղին բիծը տնտղական տարրեր «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 տեսանելիության փորձի հետ: «Աջը» ու «ձախը» որպես պատկերաորոշման մակարդակի մասեր ձեռք են բերում նշանային որոշակիություն մշակույթի ավանդույթների, մասնավորապես պատմականորեն առաջացած գրականության տիպի (ընթերցման և գրության ուղղության) կապակցությամբ, ինչպես նաև աջ ու ձախ ձեռքի անհամաչափության կապակցությամբ:

Գեղանկարչության լեզվի մեջ մտնում են նաև նկարի խոշորատն ու այլ կամ «չեն փիգուրի պատկերման չափը: Քանդակագործական կամ գեղանկարչական փիգուրները, որոնք գերազանցում են մարդու բնական չափսերը, նշում են պատկերվող անձի վեհությունը, իսկ մանրանկարչական փորմատը հաղորդում է օբյեկտի մտերմությունը, գեղեցկությունը, քանկարժեքությունը: Հին արվեստում գլխավոր փիգուրը նկարվում էր երբեմն ոչ միայն մյուս փիգուրներից, այլև անգամ ծառերից ու լեռներից ավելի մեծ: Վերածնության դարաշրջանում պատկերվող փիգուրի սոցիալական կարևորությունն սկսեց արտահայտվել նշանային այլ միջոցներով, հագնվելու 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։ Ճշկարում պատկերված ծառի մասեր են հանդիսանում այն բծերը, որոնք ձեով ու գույնով նմանություն չունեն իրական ծառի մասերի հետ։ Այստեղ, ըստ երևույթին, գեղանկարչությունը ձեռք է բերում բանավոր նշանների որոշ հատկություններ։ Ծառի նշանն ամբողջությամբ վերցրած համախ կոնտեքստից ճանաչվում է որպես ծառ, բայց նրա առանձին մասերը շատ քիչ են հիշեցնում տերևներ ու ճյուղեր[1]։

Ճենց որ գոյանում է ճկուն, ճյուղավորված, համանիշորեն 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 դործունեությունը 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 ևնթարկվում 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 ԳՈՐԾԱՐՄԱՆ ՄԵԽԱՆԻԶՄՆԵՐԸ

Մշակույթը գործունեություն է և մարդու գործունեության արգասիք. մարդկության ոչգենետիկական, սոցիալական հիշողություն։ Գեղարվեստական մշակույթն իր փոփոխականության մեջ հշակույթի առավել կայուն հումանիստական ռեգիոնն է։

Գեղարվեստական մշակույթն ունի բարդ կառուցվածք, ընդգրկելով երկու ենամակարգ. 1) այն հիմնարկությունների (արվեստի ստարկայացիոնացիոնալ ձևերն հասարակության մեջ) համակարգը, որոնք ապահովում են գեղարվեստական մշակույթի արտադրության պայմանները, կադրերի պատրաստումը, կառավարումը, բաշխումը, սպառումն ու սպառումը. 2) արվեստի ու նրա արտադրանքների համակարգը։ Այդ համակարգերից յուրաքանչյուրն ունի իր ներհամակարգերը։

Գեղարվեստական մշակույթի կենցաղյան ու սոցիալական գործառության համար բնորոշ են երեք կանոնական 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 շրջափում են գեղարվեստական մշակույթի երկու համակարգերը, այսինքն՝ և՛ հիմնարկությունները, և՛ բուն իմաստով արվեստը։

Արվեստը որպես մշակույթի ֆենոմեն տորոբաժանվում 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.

նացումն են վարպետորեն ստեղծված մշակութային ֆենոմեններ։ Գեղարվեստական արժեքների ուրույնության այդ բնութագրությունները տրված են փիլիսոփայական-արժեքաբանական մոտեցման դիրքից ու տեսանկյունից, որն ուղղված է գեղագիտական այդ բոլոր արժեքների ոչ թե տարբերություններին, այլ ամենից առաջ ընդհանուր բնույթի բացահայտմանը (մարդկության համար օբյեկտիվ արժեքականությունն 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 նշանների միջոցով հաղորդվող հաղորդակցական-լեզվական իրադրության մեջ։

Դա քննենք կոնկրետ օրինակով։ Միածանը եղանակի փոփոխության յուրատեսակ վկայություն է անձրևից զատ արևը։ Բնական այդ երևույթը շատ գեղեցիկ է (գեղագիտորեն արժեքավոր)։ Միածանի 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 (ծիածանը), նրա հատկությունները (գեղեցկությունը), աբստրահայտման զգայական ձևը (յոթ գույների զուգորդումը կամայում), 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 աբթանկաբայիկ ու սիմվոլիկ նշաններով (բայց ոչ հատկանիշներով)։ Այդ նշանները գտնվում են հաղորդակցական (գեղարվեստական մտքի փոխանցումը հնդինակից յուրացնողին) և լեզվական իրադրության մեջ. ահա է նշանների ընթերցման մշակութային կողը. դրանք հարաբերակցված են գեղարվեստական իմաստի (այլ ոչ թե հատկության) հետ, շրմանն 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։

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։ Ասպհովելով մարդկային հոգու կրեատիվությունը (ստեղծագործելու ընդունակությունը), գեղարվեստական մշակույթը կարծես մշակույթի ընդլայնված ինքնավերարտադրության երաշխիք է։ Այդպիսով, գեղարվեստական մշակույթի երկը օղակներից՝ արտադրություն—բաշխում—սպառում, բացակացած 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 հասատագրում արվեստի կեցության օրենքները։

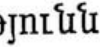
Գեղարվեստական մշակույթի ոլորտը գեղարվեստական այն արժեքների ոլորտն է, որոնք իրենցից ներկայացնում են գեղագիտական արժեքների ձեռակերտ բարձր ձևերը։ Վերջիններս, ներքաշված լինելով մշակույթի մեջ, կամ կարող են պահպանել իրենց բնական ինքնավարությունը (գեղեցկությունը բնության մեջ), կամ դառնում են բուն մշակույթի 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-

Գեղարվեստական արժեքն ինքնճշիռնոնալ (կանխամտածված, նպատակադրված, ուղղված) լեզվական նշան է: *Ի տարբերություն բնական երևույթի գեղագիտական արժեքի, գեղարվեստական արժեքը չի՛նա միջոց է, մի մարդուց մյուսին արժեքային կողմնորոշիչների հաղորդման միջոց: Գեղարվեստական արժեքն ըմբռնելու համար կարևոր է ստեղծագործության գնահատումը որպես գեղարվեստական մշակույթի մեծանշանի (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 փոխներգործություններ վրա։ Ազդեցության ճառագայթներից յուրաքանչյուրն արտացոլում է քննադատության գործունեության ասպեկտներից, նրա ֆունկցիաներից, նրա հատկություններից մեկը։

Քննադատությունը ներգործում է արվեստագետի կողմից աշխար-

ճի քննարկման վրա (իրականություն— արվեստագետ օղակը), ստեղծողին կողմնորոշելով դեպի կյանքի այս կամ այն կողմի ըմբռնումը, առավել ուշադրությունը դեպի այս կամ այն ինամատիկան։ Իրագործելով այդ ֆունկցիան, քննադատությունը ձգտում է սուր սոցիալ-քաղաքական և փիլիսոփայական պրոբլեմներ դնելուն։

Քննադատությունը ներգործում է արվեստագետի վրա, ազդելով նրա ստեղծագործական անհատականության վրա, ձևավորելով նրա ինքնավերահսկողությունը և իրագործելով գեղարվեստական գործունեության սոցիալական լայն կանոնավորում։ Արվեստագետի անձի սոցիալ-ստեղծագործական ասպեկտները մտնում են քննադատության հետաքրքրությունների ոլորտը և նրա բովանդակության մեջ։ Մ. 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 արելով 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 ինքնահրությունը 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 «Մ/Կ 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 ընկալումը 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 ավելի հնդհնակին նախորդած ստեղծագործության քննադատական վերլուծությունը ներգործում է նրա նոր երկի ստեղծման ստեղծագործական պրոցեսի վրա, այդ պրոցեսին տալիս է կարևոր իմպուլսներ և կողմնորոշիչներ։

Գեղարվեստական ընկալումը փոխգործում է ստեղծագործության հետ, հաճախանալով նրա իմաստը և նրա շուրջն ստեղծելով հասարակական կարծիքի մթնոլորտ։ Արվեստն ամենևին չի ստեղծում կիսաֆաբրիկատներ, որոնք միայն քննադատն է վերլուծում գեղագիտական սպառման առարկայի։ Նա որպես կատալիզատոր հզորապես ուժեղացնում է ստեղծագործության մեջ ամփոփված գեղարվեստական կոնցեպցիայի ըմբռնումն ու լուսաբանումն 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.** Поли. 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 քննադատությունը ներգործում է «ստեղծագործություն-լսարան» 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 վերլսնում 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 չդիտակցել նրա ամբողջ մեծությունը: Արվեստագետի ոգեշնչությունը կարող է կորած մնալ այդիականության 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 արձնացնում է նրա մեջ ստեղծագործական ոգի՝ արվեստի առանձնաշնորհություն է: Քննադատությունը շատ վաղուց փորձել է գեղագիտորեն ներգործել ընթերցողի վրա ոչ միայն արվեստի միջոցներով (օրինակ, տնքաստին մոտ վերապատմումը և Ա. Ս. Պուշկինի բանաստեղծություններից առատ մեջբերումները Վ. Գ. Բելինսկու հոդվածներում), այլև անմիջականորեն բուն իմաստով քննադատական միջոցներով (ոճի հուզականություն և արտահայտչականություն, տրամաբանության գնդեցկություն Բելինսկու նույն այդ հոդվածներում): Այդ խնդրի լուծումը քննադատությունը մոտեցնում է արվեստին: Կարևոր է օգտագործել ընթերցողին հետաքրքրության լարպատարան մտցնելու ձևը, նրա առջև բաց անել ոչ միայն գեղարվեստական ստեղծագործության քննադատա-

[1] Толстой А. Н. Собр. соч. В 10-ти т., т. 10, с. 226.

կան վերլուծության արդյունքը, այլև վերլուծության բուն պրոցեսը, քննադատական մարքի որոնումը։ Քննադատական մտածողության նման «իռատներակտնացումը» (ստեղծագործության հասարակության աչքի առջև) պահանջում է անհատական նախասկզբի դերի բարձրացում քննադատի աշխատանքում։

Գեղարվեստական ինադատությունը խթանում և ուղղություն է տալիս կյանքի մեջ արվեստն ընկալող անձի ակտիվ ներթափանցմանը։ Քննադատությունն ստեղծագործության իր մեկնաբանությամբ և ուղղակի սոցիալական եզրակացություններով ու դատողություններով 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 խորացնում սոցիալական պայքարի կոնտեքստի մեջ։ Այդ պատճառով էլ քննադատության համար այնքան կարևոր է հրապարակախոսական-քաղաքացիական նախասկիզբը։

Քննադատությունը ներգործում է իրականության վրա, երբ 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 գրված գաղափար (լինի դա հրապարակախոսական, գեղարվեստական և այլն), որը քննադատը լուսաբանում է գրողի ստեղծագործություններում ներկայացված մասնավոր, այսպես ասած, փաստի վերլուծությամբ»[1]։ Քննադատությունն անում է ստեղծագործության ու իրականության ուղղակի համեմատություններ, որը կյանքի մեջ ներթափանցելու կամ 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 «հորիզոնականի» շերտի մասին, սակայն հարկավոր է նկատի ունենալ նրա պատմական «ուղղահայացը»։ Քննադատությունը պայմանավորում է

[1] Русские писатели о литературном труде. В 4-х т. Л., 1955, т. 3. с. 656.

այն ուժագծերի բնույթն ու ուղղությունը, որոնք գալիս են գեղարվեստական ավանդույթից և ազդում են գեղարվեստական-ստեղծագործական պրոցեսի բոլոր տարրերի վրա (իրականություն—արվեստագետ—ստեղծագործություն—հասարակություն)։ Քննադատությունն օգնում է մեզ արվեստագետին, մեզ իր ընթերցողին կողմնորոշվելու դեպի ժամանակակից արվեստը, մեզ դեպի գեղարվեստական մոդան, մեզ դեպի դասական ժառանգությունն ու նրա ավանդույթները, մեզ դեպի ամբողջովին վերցրած ողջ գեղարվեստական մշակույթը։

Այսպիսով, քննադատությունը փոխգործողության մեջ է մտնում հասարակության, արվեստագետի, արվեստի, իրականության հետ։

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ Է։ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ Է

Վերջին տարիներս գեղագիտական տեսության մեջ դատողություններ են հնչացել, որոնք բացարձակացնում են քննադատության[1] գրական բնույթը և ժխտում են նրա մեջ գիտատարամաբանական նախասկիզբը։ Գիտական սկիզբը («ռացիոնալիզմը») այդ տեսակետից վնաս է քննադատության համար, քանի որ նահանջ է ազգային ավանդույթից, ւիշում 20-ական թվականների արևմտաեվրոպական կոնցեպցիաներին ու ֆորմալիստներին։

Իրականում քննադատությունը եռկմիասնական 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 մտքից», եթե առանց դրանց Ա. Ս. Պուշկինի համար չկա նաև պոեզիա, որն այդ միտումները միավորում է «արտի 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 հոլոգրաֆոնալիստական քննադատության մեթոդը։ Ինտուիտիվի՞զմը։ Իռացիոնալի՞զմը։ Բայց այդ դեպքում ո՞րն է ռուսական քննադատության դիմակայությունն արևմտյան վատթար ու հնացած օրինակներին։ Իսկ եթե քննադատությունը գրականության է, ապա նա, համապատասխան, որպես մտածողության գործիք պետք է օգտագործի ոչ թե գիտական, այլ գեղարվեստակա՞ն մեթոդը։

Քննադատության ոչգիտականության նախանձախնդիրները փորձե՞լ են արդյոք պրոբլեմի վրա նայել ընդհանուր գեղագիտական տեսակետից և դուրս գալ քննադատություն-գրականություն անտինոմիայի սահմաններից։ Ի՞նչ անել «քննադատություն-քնարերգություն», «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 զուտ գիտության ոլորտ։ Գեղարվեստական քննադատությունը գեղարվեստական պրոցեսի բաղկացուցիչ մասն է, այն աճում 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 համամարդաբերականն է արվեստի ու հասարակության փոխներգործության ինքնակարգավորիչ համակարգում։ Նման երևույթ չկա գիտական իմացության ոլորտում։ Իհարկե, գիտական ձեռագրերն ու գրքերը ենթարկվում են բանավոր ու գրավոր գրահսման։ գիտական արտադրանքի գնահատականներն ու քննադատական վերլուծություններ 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 լոգիկա է դրբերի ծովում: Սակայն գիտության մեջ այդ պրախոսություններն օժանդակ բնույթ են կրում, որպես կանոն, շրառնալով բուն գիտական ստեղծագործական պրոցեսի բաղկացուցիչ մասը: Դա բացատրվում է երկու հանգամանքով: Նախ՝ գիտական նվաճումներն ակզբում ուղղված են լինում մանանդնանքին և, միայն ստուգվելով ու արմատավորվելով են դառնում լայն շրջանների նվաճումը: Երկրորդ՝ գիտական արդյունքները կարող են ապրոտացվել փորձի օգնությամբ, ստուգվել պրակտիկայում, տեխնիկական շահագործման պրոցեսում: Աշխարհի գեղարվեստական 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՝ գեղարվեստական քննադատության, անհրաժեշտությունը: Իրոք իմաստով քննադատության գեղարվեստական ճաշակն էլ փորձառման գործիք է, որը թույլ է տալիս ապրոբացիա կատարել և գնահատել ստեղծագործությունը:

Փիլիսոփայության, ինչպես և կոնկրետ գիտությունների, քննադատությունը չի առանձնացվում որպես գործունեության հատուկ ոլորտ: Բանավեճի ձևով մտքի զարգացումն անխուսափելիորեն կապված է դրական աշխարհայացքային տեսակետի բացահայտման հետ: Փիլիսոփայելու քննադատական ձևն ըստ էության սոսկ փիլիսոփայական հետազոտության որոշակի ժանր է, որը չի առանձնանում որպես գործունեության հատուկ բնագավառ, ինչպես դա տեղի է ունենում արվեստի վերաբերյալ գեղարվեստական քննադատության հետ: Փիլիսոփայական և գիտական քննադատությունը դուրս չեն գալիս փիլիսոփայության 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 ներկայանում է որպես այլ դիրքորոշում: Գեղարվեստական քննադատությունը ներկայանում է արվեստի ու գեղագիտության «սահմանագծում» և գեղարվեստական խոսքը վերածում է մի այլ նշանային համակարգի: Այս իմաստով գեղարվեստական քննադատությունը եզակի երևույթ է մշակույթի բնագավառում: Այն իր բուն էությամբ երկակի է. որոշ հատկություններով՝ մտքերն արտահայտելու ձևով, գեղարվեստական պրոցե-

սում իր դործադրությամբ, քննադատությունն ազգակից է գրականությանը, այլ հատկություններով՝ մտածողության եղանակով, մեթոդոլոդիայի վրա հենվելով, կատեդորիական սեփական ապարատի առկայությամբ՝ գիտության:

ՃԱՐՏԱՍԱՆՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁՆ ՈՒ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ՇԱՐԺՎՈՂ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Հոգևոր գործունեության կից ոլորտների հետ քննադատության համանակակից փոխհարաբերությունների էական կողմերը բացահայտվում 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, մանրամասների, ստեղծագործության ճշմարտանմանության և գեղարվեստական արժանիքների աստիճանի մասին: Գեղարվեստական ստեղծագործության մասին, որպես ներրանատեղծական դատողությունների դիմակայության, հին հունական մշակույթում (գլխավորապես փիլիսոփայության մեջ) առաջացան արվեստի փորձն ընդհանրացնող տեսական-գեղագիտական 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 փիլիսոփայության հետ և միաժամանակ հենվում էր նախընթաց գրական-գեղարվեստական փորձի վրա: Աստիճանաբար առաջացավ ճարտասանությունից ինքնուրույն գրաքննադատության անջատման պրոցեսը[1]: Գրական քննադատության վերաբերմամբ ճարտասանության ծննդոց ամրոց նշանակությունը հույժ կարևոր է նրա բնույթը, ֆունկցիաները ու մեթոդը հասկանալու համար: Ճարտասանության փորձին վերադառնալը կամ, ավելի ճիշտ, նրա մտավոր նյութին արդի գրական (և ավելի լայն՝

---

[1] Տե՛ս Древнегреческая литературная критика. М., 1975, էջ 5:

ամբողջ-գեղարվեստական) քննադատության մեթոդոլոգիայի վինանոցը մոցնելը հենվում է հոգևոր գործունեության այդ ոլորտի առաջացման պատմության վրա[1]:

Գրական քննադատության ձևավորման վրա ազդելու 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, «ճաշաբանորեն սիստակավորված», գեղարվեստական խոսքի վերլուծությանն ուղղված ճարտասանություն:

Այսպիսով, քննադատությունը ծնվել է գեղագիտության ու ճարտասանության հետ պոեզիայի փոխազդեցության պրոցեսում՝ դրանք կոնկրետ գնահատամեկնաբանական գաղտնությունների պրոցեդուրայում 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):

Դիտելով 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:

պլոցեդուրաները մշակող դիսցիպլիններով (արժեքաբանություն). 3) 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 զարձավ Պ. Ի. Եռատակովիչի 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 մխարժեքության հավակնություն ունի և միշտ ղիջում է գիտական սահմանմանը, բայց և նրա համեմատությամբ ունի առավելություն. հուզիչ համոզչականություն, ակնթարթություն ու արտահայտչականություն, երևույթների փոխհարաբերությունների էության տեսլականային 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 հանում է նրան արվեստի մասին ամենամիամիտ, հետազիմական և կոմպիլյատիվ դատողությունների տեսքով: Փախչելով գիտությունից, 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 տնքատի հնարավորությունը հենվում է մարդկության ամբարած 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 համաստեղ 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 հնարավորություն» 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 գեկավարվում 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

---

[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.

է առավել բարձր կարգի իմացության: Փիլիսոփայության մեջ գոյություն ունեն այնպիսի պրոբլեմներ, որոնք դեռևս չեն լուծվել անհատի կողմից: Իմացության կառուցվածքի մասին այդ ժամանակվա պատկերացումներն էլ բացատրում են գեղագիտության ու բնապատմության փոխհարաբերությունները: Վերջինս գեղագիտության համար առնչվում է պրոբլեմների պաշարի և նրա առջև դնում է այն խնդիրը, որոնց լուծումն առաջ է շարժում տեսությունը: Բնապատմության առաջին փիլիսոփաների աշխատանքները վարկածային են ու մասնավոր, բայց լույս բնապատմի մոտ ամեն ինչ կողմնորոշված է դեպի տեղծագործական օրինաչափությունների բացահայտումը, դեպի ընդհանրացումը: Դա առավել ևս վերաբերում է գրականագիտության և արվեստագիտությանը, որոնք գործ ունեն պատմական որոշակի տարածության վրա դասվող համեմատաբար կայուն պրոցեսի հետ: Իսկ գեղագիտությունը կոչված է ինտեգրելու բնապատմության ու գրականագիտության (արվեստագիտության) կատարված փիլիսոփաները, վարկածային իմացություններն առաջել, հնարել կամ բարձրացնել մինչև օրենքների ու կատեգորիաների մակարդակի:

Տեսությունը բնապատմական վերլուծության գործիք չէ: Հետազոտողի ու հետազոտության առարկայի միջև ընկած են ոչ միայն կյանքի տվյալ ոլորտի մասին անհատական պատկերացումներ, այլև ըմբռնման բավ մեթոդաբանություն: Այն էլ հենց տալիս է վերլուծության գործիքներ: Այլ կերպ ասած, տեղեկատվության բնապատմական բնութագրման համար քիչ է գեղագիտությունը, նրա հասկացական ու կատեգորիալ ապարատը շարժման մեջ դնելը, հարկավոր է նաև դիմել արվեստի ընդունված օրինաչափությունների հիման վրա մշակված գրականությանը, սկզբունքներով, ձևերով, պրոցեդուրաներով, որոնք էլ իրենց միասնությամբ կազմում են բնապատմական վերլուծության մեթոդը:

Քննադատական դիրքորոշումը կատեգորիա է սովորական ընդհանրական, գեղագիտական կամ որևէ այլ դիրքորոշման վրա:

Պոզիտիվիզմը փորձում էր քննադատությունը վերածել չուտ մեկնաբանական և ոչգնահատող գործունեության, 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՝ արժեւաբանության, գեղագիտական սպեկտների վրա: Իսկ քանի որ

խոսքը գնում է ոչ միայն Հանաշխարհական, այլև մեկնաբանական գործողությունների մասին, ապա քննադատության մյուս առանձնահատկությունը կապված է հերմենևտիկայի հետ:

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՀԵՐՄԵՆԵՎՏԻԿԱՆ

Հերմենևտիկան մեկնաբանության տեսություն է, ուսմունք՝ իմաստը բացահայտելու 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 «համատեղ երևույթ չէ, նրան են պատկանում, նրան ներկայացնում այն մտածողները, որոնք տարբեր ձևով են կողմնորոշված և՛ տեսականորեն, և՛ սոցիալ-քաղաքականորեն»[1]: Պատմականորեն փոխվել է այդ դիսցիպլինի ոչ միայն տիպը, այլև նրա գործունեության առարկան, ոլորտը, նպատակը: Անտիկ աշխարհում սահմանային վիճակում կային հերմենևտիկայի բոլոր առանձնահատկությունները, այդ թվում նաև նրա գրաքննադատական 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 թաքնված 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 Վերածննդության 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. 1, с. 209.

իմաստի պատմական կոնտեքստի վերարտադրությունը նպաստում է հեղինակի ու ընթերցողի միջև հեռավորությունը վերացնելուն և մեկնաբանության հիմնական խնդիրն է։ Մեկնիչը հանդես է գալիս յուրաքանչյուր մի կուլտուրական ոգեմիջնորդ, թարգմանիչ ու միջնորդ տարբեր մշակույթների ու գարաշրջանների միջև։ Լուսավորիչները պատմությունը հասկանում էին որպես փոփոխությունների մի ընդհատ շարք և նրանց մեթոդաբանությունն ուղղված էր գեղարվեստական տեքստի պատմական որոշ կանոնների յուրատեսակության պահպանմանը։ Լուսավորիչների կողմից գեղարվեստական տեքստի ըմբռնումը ենթադրվում է որպես հեղինակի ու լսարանի համաձայնեցում։ Ընդ որում վերարտադրելով հեղինակի մտահղացումը, լսարանը 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-լսարանողի տեսակետը պատմականորեն պայմանավորված է և իր մեջ կրում է սուբյեկտիվության տարր։

Լուսավորչական հերմեներտիկան ըմբռնման պայման համարում է առարկայի գոյաբանական կայունությունը, որին ձգտում է մեկնաբանությունը։

Հերմեներտիկայի պատմության մեջ հաջորդ քայլը գործավ XIX դարի սկզբի գերմանացի փիլիսոփա Ֆ. Աստն էր, որը ելնում է հետևյալ նախադրյալից. մարդկության պատմության միասնությունը հոգու միասնության մեջ է։ Հոգու հասկացությունը գառնում է գիտական 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 նշանախոսի համար մեկնաբանության պարզությունը չափվում էր տեքստի ետևում արտաքին աշխարհի առարկաները տեսնելու աստիճանով, ապա Աստի համար ըմբռնումը հոգևոր մոքի 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 ձեռք է բերվում հոգևոր համակրոմանիության, այլ ոչ թե կիրառական մտավոր պրոցեդուրաների հիման վրա, ինչպես գտնում էին լուսավորիչները։

Իհարկե, այդ դրույթները չեն կարող ամբողջությամբ բնակավել 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 հերմեներտիկական ակտում առհմանադատում 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 ներթափանցում 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 հերմեներտիկայի հնամամբ։ Առաջ հերմեներտիկան մասնագիտանում էր ըմբռնման մեթոդիկայի վրա, այն ձեռնարկների ու պրոցեդուրաների դումար էր։ Այժմ նրա օբյեկտը մասնագիտական բուն պրոցեդուրաներն են դրանց հոգևոր բնույթի տեսակետից։

Ստեղծագործության մեկնաբանությունը նրա ընկերցման անհրաժեշտ մոմենտն է։ Հերմեներտիկան 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 ձևոք է բերվում բանական ու ներզգայական նախապիզբների զուգակցում։ Բանական նախապիզբը՝ վերլուծությունը, ստեղծագործությունը վերցնում է որպես ուղղակի ընկալման համար անթափանց, նյութական ձևով

[1] Schleiermacher F. Hermeneutik, Heidelberg, 1959, S. 80.

փակված, բանում ամփոփված ամբողջություն, որի մեջ կարելի է ներթափանցել միայն վերլուծական (հարող, մասնատող) պրոցեդուրաների միջոցով։ Ակ մենաշնորհության համար ստեղծագործությունը թափանցիկ է, և ըստ նրա նյութական ձևը, այլ նրանում թաքնված, անսահման, շարժուն, էյդոս իր նշանակությամբ անանց իմաստն է որոշում ամբողջականությանը։

Վերջին մոմենտը սուբյեկտիվորեն դուրս են գցում հերմենևտիկայի արևմտյան շատ տեսաբաններ։ Այսպես, Պ. Ռիկյորը (Ֆրանսիա) և Կ. Գադամերը (ԳՖՀ) գեղարվեստական տեքստի մեկնաբանության միակ գործիքը համարում են յուրացնողի սեփական 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 նորպատական, այլև իռացիոնալ։

Հերմենևտիկական մեթոդիկան դեռևս գտնվում է լինելության ստեղծման, բայց արդեն այժմ կարելի է անվանել այն կարևորագույն գործողությունները։ Դա՝ 1) Քննադատի («ես») կողմից տեքստի («ուրիշը») ըմբռնումն է «herrorդի» միջոցով (օրինակ, մշակութային ավանդույթի, իրականության հետ համեմատելու միջոցով)։ 2) «Հարմարվելը»՝ տեքստի գեղարվեստական որամաբանության 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. գուգուրդական՝ իրեն համեմատելը ստեղծագործության հերոսի հետ որպես մի գործող անձի, որը մասնակցում է երևակայական աշխարհում տեղի ունեցող խաղային գործողությանը. ագմիրատիվ՝ իրեն համեմատելը անհամաչափելիորեն չափազանց կամ վատագույն հերոսի հետ, որը մարմնավորում է իդեալը կամ իդեալին հակադիրը. սիմպատետիկ՝ իրեն համեմատելը առօրեական հերոսի հետ, որն իր առօրեականության մեջ համաչափելի է յուրացնողի հետ. կատարսիսային՝ իր կարեկցական համեմատությունը ողբերգական 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 օրնուբյամբ 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 ենթադրում 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 ոճավորությունը, 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 ուզած օբյեկտի էության մեջ ներթափանցելու համար անհրաժեշտ ու բավական են մտածողական հաջորդական չորս գործողություններ, որոնցից առաջանում է վերլուծության գիտական մեթոդը։

Մտածողական առաջին գործողությունը՝ նախապդուշացումը, «անդրնական դիրքավորման ընտրությունն» է, այսինքն՝ վերլուծության ուղղության սկզբունքների որոշումը։ Աշխարհայացքային այդ փուլը տալիս է օբյեկտի տեսանակյունն ընդհանուր պլանով, բայց կոնտեքստում։ Նախապդուշացումը որոշում և իր վերահսկողության տակ է պահում մտածողական հաջորդ երեք քայլերը։ Սկզբնական դիրքավորման ընտրությունը պայմանավորված է մշակութամտածողական ավանդույթով, գիտության տվյալ բնագավառի նախորդ «մտածողական նյութով», ինչպես նաև հետազոտողի սոցիալական կողմնորոշումներով։

Մտածողական երկրորդ գործողությունը՝ մոտեցումը և շրջանցումը, այսինքն՝ մոտեցումն օբյեկտին ընդհատ մինչև նրա հետ անմիջական «շփումը», որը թույլ է տալիս այն տեսնել միջին և խոշոր պլանով, դիտել լրջարեն 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 եղանակներ 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, ասինքն՝ վերլուծության նախընթաց փուլերում ստացված համադրության ու ընդհանրացման արդյունքների միջոցով առարկայի վերաբերյալ ամբողջական հայացք ձևոք բերելը: Համադրությունը հետազոտողին վերադարձնում է իմացության գալարագծի նոր փաթում 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 քննարկված 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 փոխազդեցություններից դուրս: Արդի դիալեկտիկական մտածողությունը վերադարձել է երևույթների նկատմամբ ամբողջական հայացքին, որը հարստացել է կոնկրետությամբ և մանրամասների իմացությամբ:

Գեղարվեստական ճանաչողության 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 հեռվությունը, ուղղությունը, հոսանքները։

Չորրորդ՝ դա ճշնադատության սեփական ավանդույթներն են, նրա *ամասվոր նյութը* (Ֆ. Էնգելսի տերմինը)։ Պատմականության սկզբունքի հիման վրա նախընթաց գեղարվեստական-քննադատական մտքի վերլուծությունը թույլ է տալիս բացահայտելու նրանում իր զարգացման արդի փուլի համար մեթոդաբանորեն ողջ արժեքավորը։

Հինգերորդ՝ դա մյուս գիտությունների մեթոդաբանական փորձի օգտագործումն է։ Այսպես, արդյունավետ դարս եկավ գրականության կոնկրետ-սոցիալական հետազոտման մեթոդների կիրառումը, գեղարվեստական ստեղծագործությունների սոցիալական առաստուի և գործունեության, հասարակության ճաշակների և գեղարվեստական նախապատվությունների ուսումնասիրման 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 համակարգամբողջական *(ինչպե՞ս)* վերլուծության միջոցով։

Ամբողջական հետազոտման կարևորագույն պրոբլեմն արժեքային և մեկնաբանական վերլուծության օրգանական զուգակցումն է, որը ձեռք 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 նպատակային 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 դնկավար սկզբունքները:

Հետազոտելու համար հարկավոր է ևնթադրաբար իմանալ, թե դու ինչ ես ուզում գտնել: Զուրան 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 ավողը չեն: Նրա վերլուծության ընթացքում իրականացվում է հետադարձ կապ. նախնական արդյունքը «շտկում է» դրույթը: Վերլուծության նպատակային 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 դնկավար թելը դրույթն է:

Պատմականությունը մեկնաբանական գիտավոր դրույթն է, գեղարվեստական քննադատական վերլուծության աշխարհայացքային գլխավոր սկզբունքը, որը որոշում է նրա բոլոր մոտեցումներն ու ձևերը, նրա բոլոր վերահսկող ու ուղղություն տվող գործողությունները 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 հանգեցվեն դրանք հարուցող օբյեկտիվ հասարակական պատճառներին, այլ այն, որ տվյալ հասարակական հարաբերություններից դուրս բերվի այդ ձևերի առաջացման անհրաժեշտությունը։ Պատմականությունը հենվում է դիալեկտիկական մտածողության վրա և ենթադրում է երևույթների քննարկումը դրանց զարգացման մյուս երևույթների հետ փոխադարձ կապի մեջ, արդիականության փորձի լույսի ներքո, այսինքն՝ պատմականորեն բարձրագույն 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 նպատակային դիրքի ընտրությանը համապատասխանում է նաև գնահատու առաջին քայլը՝ նպատակային դիրքի ընտրությունը և տվյալ ստեղծագործության արժեքի մասին նախնական ընդհանուր պատկերացում կազմելը։

Արժեքային վերլուծությունը թույլ է տալիս որոշել ստեղծագործության ռնալ տեղն ազգային ու համաշխարհային գեղարվեստական պրոցեսում։ Նա գիտական է. 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, s. 43—63.

Ստեղծագործության արժեքի որոշումը նրա գեղարվեստական վերլուծության այդ մակարդակով մարդկության համար նրա իմաստակազմիչ բոլոր տարրերի նշանակության մեկնաբանության պրոցեսում իմաստավորելն է, դրանց մեջ ազատության աստիճանը հայտնաբերելը:

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԱՐՏԱՔԻՆ ԿԱՊԵՐԻ (ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ) ԻՄԱՍՏԻ ՈՒ ԱՐԺԵՔԻ ՈՐՈՇՈՒՄԸ

Մեթոդը որպես իմաստի ու արժեքի ճանաչման ախտ ապահովում է ճանապարհի որոշակի մոտեցումը դեպի ստեղծագործությունը և ամբիջական 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 նկարագրողականության 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 շրջանի 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 բաղկացուցիչ են: *Ստեղծագործությունը միշտ եզակի 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. «Ոտտով 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 անփոփոխ օրենքների և այն հատուկ օրենքների, որոնք կապված են նրանցից յուրաքանչյուրի անձի հետ»[1]:

Ռոմանտիկների գեղագիտական գաղափարները դարձան Ֆրանսիայի գրականագետ Սենտ Բյուվի կողմից կենսագրական մոտեցման մշակման մեկնակետ, նրա անվան հետ են կապում վերլուծության այդ տիպի առաջացումը: «Ինձ միշտ հրապուրել է,— գրում է Սենտ Բյուվը,— մեծ գրողների նամակների, գրույցների, մտքերի, բնավորության տարբեր առանձնահատկությունների, բարոյական կերպարի՝ մի խոսքով, կենսագրության ուսումնասիրումը ...»[2]:

Յու. Ն. Տինյանովը, Բ. Մ. Էյխենբաումը մտցրին կենսագրական մեթոդի համար էական՝ «գրական կենցաղ» հասկացությունը, ուշադրություն դարձնելով արվեստագետների փոխհարաբերություններին. նրանց

---

[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.

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 «Ընկնելը», հարկավոր է գիտենալ, թե ինչպես է ստեղծվել այդ ստեղծագործությունը։ Ն. Կ. Պիկանովի այդ միտքն էլ ընկած է ովյալ մոտեցման հիմքում։ Պիկանովն ասում էր. «Գեղագիտական ուշադիր տարրը, ուշադիր բանաստեղծական ձևը, կառուցվածքը, ամենապարզունակներից մինչև ամենակատարյալներն ու բարդերը, կարող են գիտականորեն առավել զգայուն կերպով, նրբորեն և միակ ճիշտ կերպով գիտակցվել դրանց ստեղծագործման, 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 հաստատված են ձեռագրություններում), 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] Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1928, с. 22.

թյան մտահղացումը, բայց և հետազոտողի 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 պատուհաս» ունի երեք հիմնական խմբագրություն, Լ. Ն. Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն»՝ չորս, Ն. Վ. Գոգոլի «Ռևիզորը»՝ հինգ: «Խելքից պատուհասում» հաշվվում է մինչև ինը հարյուր վերամշակում:

Տեքստաբանական վերլուծությունը՝ տարբերակների բաղդատումը, սևագրությունների ու նախապատրաստական գրառումների գննումը 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 փոխադրվելով 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 կի-

զակետն 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 «համբավը», 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 բնած հարստացման ու ընդլայնման սահմանմանը։ Արժեքաբերչական պրոցեդուրան ստեղծագործության մեջ արտահայտված գեղագիտական հարաբերությունների համադրումն է այն «նորմայի» հետ, որը կայունացվել է դարաշրջանի գեղարվեստական ավանդույթի մեջ։ Այստեղ բարձրադույն 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-

րումը: 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 ամբողջական 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 պոզիտիվիստական 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 գիտողությունը, 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, կավելացնենք 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 ճկու-

նություն, բայց ապարդյուն է բացում հնարագիտության համար, թույլ է տալիս «տարբեր անկյուններից» «հատել» գեղարվեստական տեքստը և թափանցել նրա կառուցվածքի ներքը, հայտնաբերելով նրա բուն կազմվածքի կոնցեպտուալ իմաստը:

Կառուցվածքային վերլուծության հիմնական դրույթներն են. օբյեկտում նրա անհրաժեշտելի տարրերի տարբերումը. ամբողջի դիտումը որպես մի համակարգի, որը չի հանգում տարրերի պարզ գումարին. ամբողջի (համակարգի) նոևում փոփոխության, ձևափոխության, ինչպես նաև ինքնակարգավորման ընդունակության, փոփոխությունների արդյունում իր բնույթը պահպանելու ընդունակության ճանաչումը:

Կառուցվածքային հնարագիտության ժամանակ ստեղծագործության 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 գործառույթը:

Ստեղծագործությունն ամբողջական, փակ-բաց համակարգ է: Ստրուկտուրալիզմը ձգտում է հերմետիզմի (փակ դիտման), այն ըմբռնում է ամբողջ համակարգի ինքնամփոփությունը: Պատմականությունն ըմբռնում է ստեղծագործության ցրվածությունը: 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 ընդհեմ 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. Գ. Բելինսկին ընդգծում էր, որ բանականությունն արվեստն ուսումնասիրելիս ունի ամիայն 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 մնում 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 ընդունել 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 դնպքում 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 հանդես է գալիս մշակութային ոլորտը: Մեթոդաբանությունը, որն օգտվում է ոլորտի կատեգորիայից, արվեստի ըմբռնմանը մոտենում է որպես հոգևոր-պրակտիկ պրոցեսի: Հաշվի առնելով մշակութային տարբեր ոլորտների խաշաձևումն 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 բնույթը:

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 առաքումը, 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 փոխադրելության 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

ստեղծագործման առաջնակարգ նշանակություն ունի։ Տիպիկապես 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 ըմբռնողության հիմնական 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. Պրոպի 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, Քագավոր 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 գեղարվեստական։ 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.

գործության համար հաշվարկման կետ է, տարբեր կոնցեպցիաներում տերմինաբանորեն տարբեր ձևով է նշվում (որպես «բերականորեն 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 ևրա շեղման քնույթի ու աստիճանի միջոցով հերմենևտիկայի սկզբունքի կոնկրետ կիրառում է. որպեսզի «ես» ճանաչենք «մյուսին», անհրաժեշտ է «երրորդը» («միջին տերմին» Վ. Դիլտեյի տերմինաբանության մեջ)[1]։ Ոճական վերլուծության մեջ հերմենևտիկական 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 չրիներն անժպիտ,
Առանց բերականական 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» «նորմայի», բնական լեզվի համեմատությամբ։

Գեղարվեստական ստեղծագործության ևերիին կազմվածքի գնահատականը, ևրա ևերիին կապերի արժեքի որոշումը նախ և առաջ ենթադրում է ևրա իմաստաբանական համակարգի հարստության բացահայտում, այսինքն՝ ստեղծագործության իմաստաբանական վերլուծություն։ Գեղագի-

[1] Տե՛ս Гайденко П. П. Философская герменевтика и ее проблематика.— Природа философского знания, ч. I, էջ 145։

տական ապրումն արտահայտվում է ինտոնացիայում, որը մարդկային կոլեկտիվ գիտակցության գործիք է: Ինտոնացիան մտքի ճշտտամանն ու ճաղորդման միջոց է, ինֆորմացիոն պրոցեսի բովանդակալից տարրը, հարաբերությունների փոխնի ակտիվ կրողը, հուզականորեն նագեցված մտքի կենտրոնացումը: Ինտոնացիան՝ ձայնային ու մտորային (ժեստ, միմիկա), կարևոր դեր է խաղում արվեստի ուզածդ տեսակում:

Ինտոնացիան գոնվում է գեղարվեստական ղգացման և պատկերավոր կերպով ձևավորված գեղարվեստական մտածողության միջև եղած սահմանի վրա: Ինտոնացիոն վերլուծությունը ննթադրում 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 ննթադրում է նաև նրանում ննդինակի 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 առաջադիմություն:

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:

Մասնագիտական շահույթ գործողությունը՝ էությանը հատկանիշը, տեղի է ունենում առարկայի ամբողջական տնտեսական միջոցների, աշխատանքի գործիքների, բնղհանրացման տեխնոլոգիայի օգնությամբ, որոնք իրագործում են նյութական դրույթն ու համակարգի են բերում տնտեսագործության առարկաին ու ներքին կապերի վերլուծության արդյունքները: *Այստեղ մեթոդը հանդես է գալիս որպես* համադրող պրոցեդուրաների և բնղհանրացման տեխնոլոգիայի առաջակի տիպ: *Այդ պրոցեդուրաների հետևանքով ձևը է բերվում* առարկայի բնղհանրացված-տեսական տնտեսակությունը, որը հատատացել է *մասնագիտական երկրորդ և երրորդ գործողությունների պրոցեսում ձևը բերված* մանրամասնությունների իմացությամբ: *Առաջանում է* տնտեսագործության ամբողջական տեխստը, *գոյանում* գեղարվեստական կոնցեպցիայի մասին հանրագումարային դատողություն, *այսինքն՝ կոնկրետ-համընդհանուր դատողություն, որն տնտեսագործական իմաստին տալիս է ամբողջական բնութագիր:*

Տնտեսագործության ամբողջական քննադատական վերլուծությունը ենթադրում է վերլուծության բոլոր տեսակների, բոլոր մոտեցումների արդյունքների միասնական համակարգի համադրումը: *Ընդ որում տնտեսագործության քննարկման ամբողջ պրոցեսը* ներթափանցող պատմականությունն ապահովում է վերլուծության ու մոտեցումների բոլոր տեսակների «միացումը» մեկ՝ միասնական ու ամբողջական ընթերցման, կիրականում: *Միայն միաժամանակ ու բազմակողմանի և միասնական պատմական հայացքով «կենտրոնացված» մեթոդաբանությունն է* ընդունակ համադրելու *տնտեսագործության վերաբերյալ բազմապիսի տեսակետները (մոտեցումները), դրանք ձուլելու նրա միասնական ընթերցման, ամբողջական վերլուծության մեջ:*

Ամբողջական վերլուծության տեսակետներից մեկը գեղարվեստական կոնցեպցիայի գնահատականն է, նրա հատկանիշների և օրինաչափության բացահայտումը: *Գեղարվեստական կոնցեպցիայում համախմբվում են բոլոր այն հատկությունները, որոնք տնտեսագործությանը տալիս են որշակի արժեքային տատանում: Նրանում ընկած է տնտեսագործության արժեքային միջուկը, որը «վերապահած» տեսքով բովանդակում է իր մեջ իրեն նախորդող արժեքային բոլոր շերտերը:*

Տնտեսագործության քննադատական վերլուծության հորիզոնական աստիճանը բացահայտում է կյանքի կոնցեպտուալ ըմբռնման մեջ ազատու-

թյան ոլորտի ընդլայնումն ու զարգացումների ազդեցությունը աշխարհի մասին ավելի ընդհանուր 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 բարձրացումը շարժանիշը գեղարվեստական կատարելության է, գեղարվեստական գործողությունը 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 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 առաքելության որոշումը):

Ստեղծագործության արժեքը նրա բոլոր բաղադրամասերի համապատկական արդյունք է, իսկ նրա մասին ընդհանուր արժեքային դատողությունը՝ այն բանի ընդհանրացման արդյունք, որը ձևով է բնորոշ հնաոդոսության ընթացքում գնահատու մտածողական բոլոր գործողություններով:

Սոցիալական դրամատիզմով հագեցված արդի դինամիկ աշխարհում, երբ հատկապես սուր կերպով դրվում է քոն կյանքի իմաստի մասին հարցը, արվեստի ստեղծագործությունների գեղարվեստական արժեքի պարզումը ձևով է բերում գեղագիտական, գործնական և ընդհանուր փիլիսոփայական էական նշանակություն:

Եզրափակում

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 ճնում 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 նկատմամբ արվեստի հարաբերության կատեգորիաներ *(գեղեցիկը, վեհը, ողբերգականը, կոմիկականը, ապլանդակը, 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, հասարակականություն, ժողովրդականություն, գաղափարայնություն, ազգայինը, ինտերնացիոնալը, համամարդկայինը) սոցիոլոգիական վերլուծության ապարատն են:*

Արվեստի աոժեքաբանության 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, սնագրություն, 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. ձևեր՝ 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 ճաղորդակցման և նշանագիտության տեսության կատեգորիաները (հաղորդիչ, հաղորդագրող, նշան, մեծանշան, կոդ, գեղարվեստական հաղորդում, ինտոնացիա) նշանագիտական, հաղորդակցական և ինտոնացիոն վերլուծության ապարատն են։

Գեղարվեստական ընկալման տեսության ու մեթոդաբանության կատեգորիաները (մեկնաբանություն, գնահատական, ստեղծագործության գեղարվեստական աստառ. 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, ստ-

գիտական պատվեր, մրցանակ) գեղարվեստական քաղաքականության վերլուծության ապարատն են:

Գեղագիտության կատեգորիալ ապարատի հարստացումը տեղի է ունենում. նախ՝ գեղարվեստական երևույթների և պրոցեսների տեսական նկարագրության արդյունքների արձանագրման հանապարհով (օրինակ, կատեգորիաներ՝ ռեալիզմ, ռոմանտիզմ, սենտիմենտալիզմ). երկրորդ՝ գեղագիտության մեջ մշակույթի մյուս բնագավառներից տերմինների փոխադրման հանապարհով: Այսպես, հարատասանության տերմինը՝ վեհը, ժամանակի ընթացքում ձեռք է բերել ընդհանուր գեղագիտական իմաստ, փիլիսոփայությունից ընդունվել են այնպիսի կատեգորիաներ, ինչպես միջոցը (գեղարվեստական), կոնցեպցիան (գեղարվեստական), հոգեբանությունից՝ ընկալումը (գեղարվեստական). երրորդ՝ արվեստագիտական ապարատի տերմիններին լայն նշանակություն տալու հանապարհով. կինոգիտությունից գեղագիտության մեջ ամատատվորում են մոնտաժ, ընդհանուր, միջին և խոշոր պլան, երաժշտագիտությունից՝ ինտոնացիա, ռիթմ, մեղեդի, բազմաձայնություն. գեղանկարչությունից՝ գույն, կոլորիտ և այլն. չորրորդ՝ ավանդութային կատեգորիաների փոխադրության ու համադրության հանապարհով (օրինակ, տրագիկոմիկականը). հինգերորդ՝ տարբեր ժողովուրդներին հատուկ գեղարվեստական երևույթների տեսական տեսանակության ավանդույթներով գեղագիտությունը հարստացնելու հանապարհով. վեցերորդ՝ գիտական նոր դիսցիպլինների կատեգորիալ ապարատի կոնկրետ օգտագործման հանապարհով (սոցիոկուլտուրալիզմի, նշանագիտության, մասսայական հաղորդակցման տեսության, գիտությունը վարկու 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 օրինաչափությունները:

Արվեստը միաժամանակ հասարակական գիտակցության ձևերից մեկն է և գեղագիտական գործունեության տիպ, ընդ որում նրա տարբեր ոլորտներ: Դրան համապատասխան այն ներառվում է ոչ միայն հասարակական գիտակցության բոլոր ձևերի հետ ընդհանուր օրինաչափություններին (կախված է էկոնոմիկայից, ունի որոշ հարաբերական ինքնուրույնություն, սոցիալ-պատմականորեն պայմանավորված է իր գործառության մեջ, հակադարձ ակտիվ ներգործություն է անում իրականության վրա), այլև գեղագիտության մեսաօրինաչափություններին, ինչպես նաև բուն

իմաստով գեղարվեստական գործունեության յուրահատուկ օրենքներին։

Գեղագիտության որպես գիտության շահագրգռություններին 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 մեծանշանները 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 հակախորհրդացնող 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 ստեղծագործությունն է, բ) որն ունի տեսակային, սեռային, ժանրային որոշակիություն և 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 «հնդինակակից», ստեղծագործակցող, ինքն իր համար ստեղծագործության կատարող). բ) ստեղծագործության մեկնաբանությունն ու գնահատականը մտցնում է մշակույթի անհատապես բնկված 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 հնդինակների, 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 գործարքներում 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 իշխավար ուժերի կողմից արվեստի վրա սոցիալական ներգործության տեսություն։

Հանդանալով 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 բաղմակողմանիորեն, կազմակերպչական-տնտեսական 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, հոգևկանորեն 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 դրյալել են, մի կողմից, գռեհիկ սոցիոլոգիզմի ու վուլգարիզմի դեմ, որոնք կուսակցական ղեկավարությունը հանդեցնում էին դիկտատով նշանակումների, մյուս կողմից՝ այնպիսի իբր թե անկախ արվեստի օբյեկտի, ինչպիսին արվեստն է, որևէ ղեկավարությունից հրաժարման անհեթեթության դեմ ուղղված 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, ձևի և բովանդակության լայն ասպարեզ: «Տաղանդը հազվագյուտ 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 զգայունությունն ու սկզբունքայնությունը, արվեստագետների ստեղծագործական որոնումների նկատմամբ ուշադրությունն ու պահանջկոտությունը։ Կուսակցական ղեկավարության էական կողմ է ստեղծագործական ինտելիգենցիային աշխարհայացքային դաստիարակությունը, կյանքի հետ նրա կապերի ամրապնդման մասին հոգատարությունը։ Այդ գործում հատուկ դեր է խաղում կուսակցական լուսավորությունը, որի խնդիրն է արվեստագետի գաղափարական և տեսական-գեղագիտական 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 դրությունն 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 օրինաչափություններ, ըստ ամենայնի նպաստել կուսակցականության ու ժողովրդայնության լենինյան սկզբունքների ամրապնդմանը, պայքարել սոցիալական արվեստի գաղափարագեղագիտական բարձր մակարդակի համար, հետևողականորեն հանդես գալ ընդդեմ բուրժուական դաղափարախոսության»[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 ղուգակցելու «գաղափարական գնահատականի

[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 խնդիրներ. դեռևս ոչ քիչ տեսություններ, հոդվածներ և դրախոսություններ կրում են մակերեսային բնույթ, աչքի են ընկնում փիլիսոփայական ու գեղագիտական ոչ բարձր մակարդակով, գնահատականների սուբյեկտիվիզմով, համբակային 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 խնդիրների վերացման միջոցառումների համակարգ։

ՍՄԿԿ դիրեկտիվ փաստաթղթերում ամփոփված է զարգացած սոցիալիստական հասարակության գեղարվեստական մշակույթի շինարարության բնագավառում կուսակցության կոլեկտիվ փորձի ընդհանրացումը։ Այդ առումով կարևորագույն նշանակություն ունեն ՍՄԿԿ XXV համագումարի նյութերը։

ՍՄԿԿ XXV համագումարում Լ. Ի. Բրեժնևն այդի գեղարվեստական պրոցեսի թեմատիկ գլխավոր ուղղություններ 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, բաղքենիության, գոփոդության և բյուրոկրատիզմի դեմ, հովանավորականության ու կարիերիզմի, նամոլության ու զոռոզամտության դեմ մղվող պայքարում։

ՍՄԿԿ XXV համագումարը գոհունակությամբ արձանագրեց, որ աշխատավորների հայրենասիրական ու ինտերնացիոնալ դաստիարակության ուղղությամբ տարվող աշխատանքը տվեց իր պտուղները. վերա-

[1] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. 11, с. 31.

նում են նացիոնալիզմի և շովինիզմի առանձին դրսևորումները, արվեստում տեղ գտած պատմական իրադարձությունների գնահատմանը ոչ դասակարգային մոտեցման փաստերը, նահապետականությունը դիվերսիայի 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 կուլտուր-գեղագիտական կարևորագույն պրոբլեմներն են դառնում ապրանքների և սպասարկման որակի, ժողովրդական կրթության սիստեմի տարբեր օղակներում ուսուցման որակի, բաղաքացիական շինարարության որակի բարձրացումը։ Դա ցույց է տալիս կոնսակցության ամած ուշադրությունը սովետական մարդկանց «կյանքին» գեղագիտական «որակի» նկատմամբ։ Այդ որոշումների բովանդակությունը երևան է հանում սովետական հասարակության ամբողջ ապրելակերպում գեղագիտական նախասկզբի ուժեղացման տենդենցը։

Կոնսակցության որոշումներն ընդգրկում են գեղագիտական ու գեղարվեստական գործունեության բոլոր տեսակները։ Էական ուշադրություն էր դարձվում ճարտարապետությանը։ «Մեծ նշանակություն են ձեռք 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]։ Կոնսակցական փաստաթղթերում ճարտարապետության թերությունների (երկրի շատ քա-

[1] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М., 1972, т. 8, с. 268.

[2] Брежнев Л. И., Ленинским курсом, Ер., 1980, т. 7, էջ 631։

ղաքների մասսայական կառուցապատման շրջաններում նրա միապաղաղության և անհրապույրության) 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 «Տնտեսական, 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) իրագործում է հաստատակամորեն և շարունակ նոր ասպեկտներ է ձեռք բերում: Վերջին տարիների կուսակցական փաստաթղթերում առանձնապես ուշադրություն է դարձվում թողարկվող արտադրանքի տեսականու սիստե-

---

[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:

մատիկ 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 անքակտելի 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 գրավյուրան, ածխապակին, ժանյակը, ոսկորի և քարի փորագրությունը, բրուտագործությունը, գրվագումը մետաղի վրա, սաթե զարդարանքները, գորգերը և ստեղծագործական սկզբունքներն ու պատմականորեն առաջացած աշխատանքային հմտություններով պահպանող գեղարվեստական փառաբանված կենտրոնների արտադրանքների այլ տեսակներ»[1]։

Գեղարվեստական նախասկիզբը ոչ միայն զարդարում է կենցաղը, այլև ոգեշնչում է աշխատանքը, ազնվացնում 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., 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 դաստիարական-գեղագիտական ուղղվածությանը, կինոարվեստի ուշադրությունը, 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 զարգացումը ու հարստացումը ձեռք են բերվում մասսայական գեղարվեստական ինքնագործունեության և պրոֆեսիոնալ արվեստի զուգակցման հիման վրա»[3]։ Գեղարվեստական ինքնագործունեությանը մասնակցում է ավելի քան 25 միլիոն մարդ, ամեն 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 գեղարվեստական ստեղծագործությունն ակտիվ շահագրգռությունների, տաղանդների ու ընդունակությունների արթնացմանը[4]։ Դրա համար հարկավոր է երեխաներին ամենա-

[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։

«ՀԱՅԱՍՏԱՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆԸ 1982 ԹՎԱԿԱՆԻՆ ԼՈՒՅՍ Է ԸՆԾԱՅԵԼ

ԼԵՆԻՆ Վ. Ի.— ՍՄԿԿ-ն ընդհանալիզմի 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
ԱԲԱՍՅԱՆ Տ. Ա.— Հին գործունեությունը բդեշխի կուլտուր-լուսավորական վերելքի ասպարեզում 1920—1980 թթ.
ԳԱԼՈՅԱՆ Գ. Ա.— Պատմության քառուղիներում
ԿՈՒՆՑԱՏՈՐ Ռ. Ա.— Օլգա Ուլյանովա
ԻՎԱՉՈՒԿ Մ. Տ., ԿՈՒՐԲԱՏՈՎԱ Ի. Ն.— Պլեխանով Գ. Վ.
ԱՄԻՐՅԱՆ Ա. Մ.— Հոդվածներ
ԲԵԿԶԱԴՅԱՆ Ա. Ն.— Նամակներ, հոդվածներ, փաստաթղթեր
ՄԵԼԻՔՅԱՆ Ա. 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

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Լ., ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ Հ.— ՍՍՀՄ-ում ազգային-պետական շինարարության տեսմնանադրական հիմունքները

ՍԻՄՈՆՅԱՆ Հ. Ի.— Արդի գիտատեխնիկական հեղափոխությունը և նրա սոցիալ-քաղաքական հետևանքները

ԿՈՒԼԻՉՆԿՈ 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

ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ Մ. Ս.— Մարդիկ և պոլիմերները

ԼԵՎԻՑԿԻ Գ. ՅՈՒ.— Կիև

ՓԻՆԱՋՅԱՆ Վ. Վ., ԱՎԵՏԻՔՅԱՆ Ա. Մ.— Կամրջաշինարարության զարգացումը Ռուսական ՍՍՀ-ում