

ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԻՐԱՎՈՒՆՔ

ԱՐՎԵՍՏԻ ՍԱՀՄԱՆՆԵՐԻ ԽՆԴՐԻ ՇՈՒՐՋ. «ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՇԽԱՐՀ» ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԸ

Սվետլանա Արզումանյան

Փիլիսոփայական գիտությունների թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի և իրավունքի ինստիտուտ
ՀՀ, Երևան, Արամի 44
Էլ. հասցե՝ s.arzumanyan@inbox.ru
Հոդվածը ներկայացվել է 09.11.2021, գրախոսվել է 12.11.2021,
ընդունվել է տպագրության 07.03.2022
DOI:10.53548/0320-8117-2022.1-78
ՀՏԴ: 7.03 + 7:1

Ներածություն

Արվեստի փիլիսոփայության և արվեստաբանության կարևոր խնդիրներից մեկը պետք է համարել արվեստի սահմանների հստակեցումը, արվեստը ոչ արվեստից տարբերակելու չափանիշների ձևավորումը: Ի՞նչ է արվեստը, և ո՞րն է նրա էությունը, ո՞րն է նրա ծագման պատճառը: Արդեն նախնադարյան մարդուն հետաքրքրել է այն յուրահատուկ գործունեության բնույթը, որը դարեր անց ստացավ *գեղարվեստական ստեղծագործություն* անվանումը: Այդ վաղ ժամանակաշրջանում ստեղծագործելու ընդունակությունը, ինչպես տեղեկանում ենք մեզ հասած դիցաբանական տեքստերից, առաջին հերթին կապվեց աստվածների գործունեության հետ: Մարդկանց մեջ ամրապնդվեց այն հավատը, որ հենց աստվածներն են անմիջականորեն ստեղծում արվեստի գործերը կամ էլ մարդկանց օժտում ստեղծագործելու կարողությամբ՝ նրանց դարձնելով միջնորդ օղակ իրենց կամքն իրագործելու համար:

Բնական է, որ դիցաբանությանը հաջորդած փիլիսոփայությունը նույնպես կարևորեց այդ հարցը: Սակայն բնույթով լինելով ազատ և քննադատական մտածողության տեսակ, որն աշխարհը ճանաչելու մարդու ընդունակությունների մեջ կարևորում է հատկապես բանականությունը, փիլիսոփայությունը նաև արվեստում տեսավ բանականի դրսևորումներ, այն համարեց գիտելիքի արդյունք, որը կապված է որոշակի կանոնների կամ նորմատիվային սկզբունքների իմացության հետ: Օրինակ՝ Արիստոտելը արվեստը սահմանեց իբրև մարդու *գիրակցական* գործունեության տեսակ, որն իրականանում է ըստ նրա հոգում ձևավորված գա-

ղափարի, և որի իրականացման համար անհրաժեշտ է ոչ միայն հմտություն և տաղանդ, այլև *գիտելիք*: Նրա կարծիքով՝ արվեստը գիտակցական բնույթ ունեցող արարման գործընթաց է, որը հիմնված է *գիտելիքի* վրա և հանդիսանում է ընդհանուրի իմացություն¹: Այսինքն՝ ստեղծելու համար մարդը պետք է գործի գիտակցված՝ հիմնվելով ընդհանուր կանոնների իմացության վրա: Դրանով իսկ մեծ փիլիսոփան արվեստը հակադրեց բնության մեջ անհրաժեշտաբար կատարվող գործընթացներին: Կարելի է ասել, որ, հատկապես Արիստոտելից սկսած, արվեստի բնույթը բացահայտելու փորձերը դարձան շարունակական՝ հետազայում շատ հայտնի մտածողների համար վերածվելով գրեթե անհրաժեշտ պահանջմունքի: Մի դեպքում կարևորվելով և հանդես գալով իբրև ուսումնասիրության առաջնային խնդիր, իսկ մեկ այլ դեպքում անցնելով երկրորդ պլան՝ դրանք շարունակվում են և մեր օրերում: Սակայն պետք է արձանագրել, որ, չնայած բազմաթիվ փորձերին, ցայսօր ո՛չ արվեստի փիլիսոփաները, ո՛չ արվեստաբանները, ո՛չ գեղագետները, ո՛չ էլ արվեստին առնչվող որևէ այլ գիտության ներկայացուցիչներն այդպես էլ չկարողացան ձևավորել միասնական կարծիք արվեստի բնույթի և էության մասին:

Արվեստի ինստիտուցիոնալ սահմանման փորձ

Հայտնի է, որ արվեստի էության բացահայտման խնդիրներով հետաքրքրվող մեծ մտածողները, ինչպես, օրինակ, Կանտը, Հեգելը, Շեյնգը, իսկական արվեստի պարտադիր հատկանիշ համարեցին գեղեցիկը, այսինքն՝ նրա էությունը տեսան գեղեցիկի մեջ: Նրանց շնորհիվ ձևավորվեց այն տեսակետը, որ գեղեցիկն անհրաժեշտ է արվեստում, որ արվեստը պետք է լինի գեղեցիկի թագավորություն: Սակայն դասական արվեստի ընկալման և իմաստավորման միտումով ձևավորված այդ դիրքորոշումը հետդասական արվեստի ի հայտ գալուն պես (ավանգարդ, մոդեռնիզմ, հետմոդեռնիզմ), բնականաբար, կորցրեց իր բացառիկ նշանակությունը: Այն իրավիճակում, երբ գեղարվեստական գործունեությունը ստանում է շատ տարաբնույթ, անսպասելի և զարմանք հարուցող դրսևորումներ, հետազոտողներից ոմանք կարծում են, որ հնարավոր չէ բացահայտել մի այնպիսի անփոփոխ, կայուն հատկանիշ, որը, ի հայտ գալով մարդու գործունեության ինչ-որ երևույթների մեջ, դրանք անխուսափելիորեն

¹ Հմմտ. Аристотель 1934, 19 և 121:

րեն դարձնի արվեստի ստեղծագործություններ: Ուստի զարմանալի չէ, որ նրանք խուսափում են սահմանել արվեստը՝ նշելով, որ այն առաջին հերթին պետք է զգալ, այլ ոչ թե սահմանել:

Համաձայնելով, որ արվեստը սերտորեն կապված է մարդու զգայականության, նրա վերապրումների հետ՝ նաև չենք կարող անտեսել այն փաստը, որ ունենք մոտավորապես նույն նշանակությամբ կիրառվող հունարեն "techné", լատիներեն "ars" և անգլերեն "art" եզրույթները, որոնք վկայում են այդ երևույթի որոշակի ընդհանուր դրսևորումների առկայության մասին: Բացի դրանից՝ պետք է խոստովանենք, որ ամենապարզ և ընդհանրական տեսքով արվեստը հնարավոր է բնութագրել որպես մարդկանց հատուկ խմբի՝ արվեստագետների գործունեության արդյունք, որոնք ստեղծագործության մեջ առարկայացնում են աշխարհի ընկալման իրենց փորձը, իրենց հոգու և մտքի մեջ ձևավորված պատկերները, որոնում են ինքնարտահայտության տարբեր միջոցներ իրենց ներաշխարհում կատարվող գործընթացների դրսևորման համար: Նրանք ստեղծում են նոր իրականություն՝ երբեմն պատրանքային, երբեմն էլ օգտագործելով իրական առարկաներ, միաժամանակ ստանալով բացառիկ հնարավորություն՝ առաջինը գնահատելու արվեստի գործերը, ընդունելու կամ մերժելու հաստատված գեղարվեստական կանոնները և ձևերը, ինչպես նաև առաջ քաշելու բոլորովին նոր սկզբունքներ և հանդես գալու դրանց ընդունման պահանջով: Այսինքն՝ մասնագետները միշտ էլ գտնում են այդ երևույթները միավորող որոշակի հատկանիշներ և, կախված իրենց դիրքորոշումից, առաջարկում են տարբեր տիպի արվեստի սահմանումներ, որոնց մեջ մեծ հետաքրքրություն է առաջացնում այսպես կոչված *ինստիտուցիոնալ* սահմանումը:

Արվեստի ինստիտուցիոնալ սահմանումը բավական պարզ է ընկալման համար: Նրա էությունը կարելի է արտահայտել այն դրույթի միջոցով, որ արվեստ պետք է համարել մարդու գործունեության այն արդյունքը, որն ընկալողն ըմբռնում է իբրև «արվեստի ստեղծագործություն»: Սակայն այս պարզ պահանջից բացի, ինստիտուցիոնալ հայեցակարգի հեղինակ, Իլինոյսի համալսարանի (ԱՄՆ) պրոֆեսոր Զորջ Դիքին կարևորում է նաև այն, որ արվեստագետների ներկայացրած յուրօրինակ գործերը, որոնք նա անվանում է արտեֆակտներ, կարող են լինել ոչ միայն զուտ նրա ստեղծած, այլև բնության ու առօրեական իրականության մեջ արդեն գոյություն ունեցող նյութական առարկաներ, որոնք ուղղակի

«գտել» է, «բացահայտել» կամ էլ «դիտարկել» նոր տեսանկյունի²: Այդ արտեֆակտները միաժամանակ պետք է համապատասխանեն արվեստի ինստիտուցիոնալ տեսության փորձագետների շրջանում հաստատված որոշակի չափանիշների: Դա նշանակում է, որ «արվեստագետ» կոչումը և «արվեստի ստեղծագործություն» որակավորումը շնորհում են մասնագետների նեղ շրջանակ կազմած մի խումբ մարդիկ: Այսինքն՝ արվեստագետի կարգավիճակը և արվեստի ստեղծագործության գնահատականը որոշում են այսպես կոչված «արվեստի աշխարհը» կազմող և գեղարվեստական գործունեության բոլոր հնարավոր գործառույթների վրա կենտրոնացած մի խումբ մարդիկ, որոնց կյանքը որոշակի կերպով կապված է արվեստի հետ: Խոսքը բավական ճյուղավորված համակարգի մասին է, որը ներառում է ոչ միայն ստեղծագործողների և ընկալողների, այլև գեղագետների, արվեստաբանների, քննադատների, արվեստի գործերը գնահատող, քարոզող, դրանց հավաքման, ցուցադրության, գովազդի, վաճառքի և այլ գործընթացներով զբաղվող մեծաթիվ մասնագետների: Ստացվում է, որ միայն «արվեստի աշխարհը» ներկայացնող սոցիալական բարդ ցանցի ստորաբաժանումներից մեկի կամ նրա հեղինակավոր անդամների որոշմամբ առարկան կարող է ստանալ «արվեստի ստեղծագործության» կարգավիճակ, իսկ այն ներկայացնող մարդուն շնորհվել «արվեստագետ» կոչումը: Մինչդեռ, իհարկե, ակնհայտ չէ, որ հենց նրանց պետք է բացառիկ իրավունք տրվի որոշելու արվեստագետի և նրա ներկայացրած առարկայի ճակատագիրը՝ հատկապես հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ այդ խմբի անդամները հաճախ լինում են գաղափարական տարբեր դիրքորոշումների ու գեղարվեստական տարբեր իդեալների կրողներ:

Ա. Դանթոյի «արվեստի աշխարհ» (artworld) հայեցակարգը

Նկատի ունենալով նշվածը՝ կարծում ենք, որ հետաքրքիր կլինի անդրադառնալ ամերիկացի հայտնի փիլիսոփա և արվեստի քննադատ Արթուր Դանթոյի «արվեստի աշխարհ» (artworld) հայեցակարգին, որը նա ներկայացրեց 1964 թ.³:

Հիշեցնենք, որ այս հայեցակարգը Ա. Դանթոյի առաջին փորձն էր իմաստավորելու ժամանակակից արվեստի (այսպես կոչված, contemporary

² Հմմտ. Дики 1997:

³ Հմմտ. Danto 1964:

art-ի) գործառնության բնույթը, որի որոշ դրսևորումներն ակնհայտորեն բարդացնում են հետազոտողի հնարավորությունը՝ հստակ սահմանելու արվեստը, քանի որ դրանցից շատերը զուտ պայմանականորեն կարող են ընկալվել իբրև արվեստի գործեր: 20 տարի անց՝ 1984 թ., Ա. Դանթոն ներկայացրեց մեկ այլ՝ «Արվեստի վերջը» անվանվող ուշագրավ հայեցակարգը, որը շարունակվեց նաև 1995 թ. գրված «Արվեստն արվեստի ավարտից հետո» մենագրության մեջ⁴, իսկ 2013 թ. նա կրկին անդրադարձավ արվեստի սահմանման հարցին «Հարթմնի երազներ» էսսեում, որը նրա վերջին՝ «Ի՞նչ է արվեստը» աշխատության կարևոր մասն է⁵: Երկարամյա գիտական հետազոտության շնորհիվ նա եկավ այն համոզման, որ արվեստը (խոսքը հիմնականում տեսողական՝ վիզուալ արվեստների մասին է) ունի որոշակի կայուն հատկանիշներ, որոնց միջոցով հնարավոր է տարբերակել արվեստը ոչ արվեստից, այսինքն՝ սահմանել այն⁶:

Սակայն մեր ուշադրության կենտրոնում է Ա. Դանթոյի «արվեստի աշխարհ» (artworld) հայեցակարգը՝ իբրև արդի արվեստի էությունը պարզաբանող առաջին փորձերից մեկը:

Անշուշտ, ուշագրավ է հատկապես Դանթոյի հետևյալ հարցադրումը. անդրադառնալով արվեստի էության բացահայտման խնդրին՝ նա փորձում է հասկանալ, թե ինչպես է պատահում, որ իրարից արտաքնապես ոչնչով չտարբերվող, նույնական տեսք ունեցող առարկաները ծեռք են բերում տարբեր կարգավիճակներ: Խոսքն այն մասին է, որ դրանցից մեկն ընկալվում է իբրև գեղարվեստական ստեղծագործություն և հայտնվում գեղեցիկ արվեստների համար նախատեսված ցուցասրահում, իսկ մյուսը չի փոխում իր կարգավիճակն իբրև զուտ սպառման առարկա՝ ամրագրելով իր տեղը սուպերմարկետի վաճառասեղանի վրա: Հեղինակը փորձում է գտնել այն չափորոշիչները, որոնց շնորհիվ հնարավոր կլինի իրարից անսխալ տարբերել այդ երևույթները: Պարզ է, որ նման բարդ խնդրի

⁴ Հմմտ. Danto 1984, Danto 1995:

⁵ Данто 2018.

⁶ Ըստ նրա՝ վիզուալ արվեստներում առկա է երկու մակարդակ՝ արտաքին և ներքին և, եթե արտաքնապես հնարավոր չէ տարբերել արվեստը ոչ արվեստից, ապա պետք է հաշվի առնել այն, որ սովորական կենցաղային առարկայից արվեստը տարբերվում է երեք կարևոր հատկանիշներով: Դրանք են իմաստը, նրա մարմնավորումը և հարթմնի երազ լինելը: Հմմտ. Данто 2018, 12-62:

մեկնաբանության փորձը պետք է լինի շատ ուշագրավ, ուստի հետևենք փիլիսոփայի մտքի զարգացման ընթացքին:

Նախ, նշենք, որ «արվեստի աշխարհ» (artworld) հայեցակարգի ստեղծման պատճառ դարձավ արվեստի փոփ-արտ ուղղության ներկայացուցիչների՝ մասնավորապես Էնդի Ուորհոլի ստեղծագործությունը: Դանթոն հատկապես տպավորված էր արվեստագետի հայտնի Brillo Box քանդակներով, որոնք տեսողականորեն անտարբերակելի էին սուպերմարկետներում վաճառվող իրական Brillo Box տուփերից: Վերջինները բաղկացած էին օճառով ներծծված սպունգներից, որոնք նախատեսված էին այլումինե աման լվանալու համար: Արվեստի քննադատին հետաքրքրում էր այն հարցը, թե ինչ անտեսանելի մեխանիզմի ազդեցության շնորհիվ է հնարավոր դառնում սովորական, առօրյա օգտագործման կենցաղային առարկայի փոխակերպումը գեղարվեստական արժեքի, որտեղ է թաքնված այդ փոխակերպման գաղտնիքը, որն ապահովում է նրա անցումը գեղարվեստի աշխարհ: Չէ՞ որ սովորական կենցաղային առարկայի վերածումը գեղարվեստական արժեքի արտասովոր և զարմանալի գործընթաց է, որն առաջացնում է հակասական զգացումներ, տարաբնույթ զուգորդումներ՝ կապված իրարից դրանց անսխալ տարբերակման խնդրի հետ:

Դանթոն հատուկ շեշտում է, որ իրավիճակը, որը հնարավոր դարձրեց այդ անցումը, չէր կարող ձևավորվել XX դ. երկրորդ կեսից ավելի վաղ: Նրա կարծիքով՝ այնպիսի գործեր, ինչպիսիք են Ուորհոլի Brillo Box տուփերը, չէին կարող ստանալ գեղարվեստական ստեղծագործության կարգավիճակ մի քանի տասնամյակ ավելի վաղ, քան դա տեղի ունեցավ⁷: Կարևորելով նման անցման հնարավորությունը՝ ամերիկացի մտածողը չանտեսեց գոյություն ունեցող այն տեսությունները, որոնք բացատրում էին արվեստի առանձնահատկությունները, և, իհարկե, առաջին հերթին նրա ուշադրության կենտրոնում հայտնվեց դեռևս Հին Հունաստանի փիլիսոփաների բազմակողմանիորեն ներկայացրած *միմեսիսի* (mimesis-ի)՝ իրականության վերարտադրության, նմանակման կամ իմիտացիայի տեսությունը:

⁷ Հիշեցնենք, որ այդ խնդրահարույց "Brillo Box" տուփերը Նյու Յորքի Stable պատկերասրահում հայտնվեցին 1964 թվականին:

Իմիտացիայի տեսություն (IT)

Քաջատեղյակ լինելով, որ Հին Հունաստանի գրեթե բոլոր մեծ փիլիսոփաները արվեստը կապել են նմանական տեսության հետ՝ Դանթոն հիշատակում է միայն Սոկրատեսի անունը՝ հասկանալով որ նրա շուրթերով խոսում է Պլատոնը: Նմանական տեսությունը, որը սահմանվում է իբրև IT (իմիտացիայի տեսություն), նա համարում է փիլիսոփայական ուժեղ հիմքեր ունեցող ուսմունք, որը պետք է բարձր գնահատվի նաև այն պատճառով, որ թույլ է տալիս համատեղել բազմաթիվ երևույթներ և դրանք բացատրել «արվեստ» հասկացության համատեքստում: Կարևորվում է և այն, որ միմեսիսի սկզբունքը դարեր շարունակ ակտիվորեն խթանել է ստեղծագործական գործընթացը՝ անցնելով երկրորդ պլան միայն լուսանկարչության ստեղծումից հետո: Նրա սահմանափակությունը բացահայտվեց, երբ մերժվեց այն ամենը, ինչը չէր համապատասխանում վերարտադրության պահանջներին: Այսպես, միմեսիսի սկզբունքից հրաժարվող արվեստագետներին սկսեցին ընկալել իբրև «խարդախ, անպիտան կամ խելագար»⁸, իսկ նրանց արվեստը փորձեցին դուրս բերել «օրինական» համարվող, հասարակության կողմից ընդունելի արվեստի սահմաններից անդին: Հենց նման գնահատականի արժանացավ հետիմպրեսիոնիստների արվեստը, որը որոշակի չափով հակասում էր միմեսիսի տեսությանը: Զարմանալի չէ, որ նրանց նկարները համարվեցին ստեղծողների «խենթ անհեթեթությունների» տեսողական կրկնօրինակները:

Հասկանալի է, որ միմեսիսի տեսությունն արվեստի սահմաններից դուրս էր թողնում XIX դ. երկրորդ կեսից ստեղծված մեծ քանակի գեղարվեստական արժեքներ, բայց դրա անկատարությունը և սահմանափակությունը գիտակցելու համար պահանջվեց ժամանակ և, իհարկե, լուսանկարչության կայացումը, որը տեխնիկապես ավելի բարձր մակարդակի վրա էր լուծում իրականության վերարտադրության խնդիրը: Գիտատեխնիկական առաջընթացի այդ արդյունքը, որը հնարավորություն տվեց մեխանիկական ճանապարհով ստանալու իրականության համարժեք պատկերը և նույնիսկ առաջացնելու վերջինի հայելային արտացոլման պատրանքը, պարզ դարձրեց, որ իրականության ճշմարիտ և ճշգրիտ արտացոլումը դեռևս բավարար հիմք չէ արվեստի համար: Ըստ Դանթոյի՝ այդ դրույթը հաստատող փայլուն օրինակ կարող է ընկալվել արքայազնի-

⁸ Danto 1964, 572.

նիզմի հիմնադիրներից մեկի՝ Վ. Կանդինսկու արվեստը: Սակայն այս հարցի բարդությունն այն է, որ նույնիսկ հետիմպրեսիոնիստների ստեղծագործություններն ընդունելու համար, որոնք դեռևս ամբողջությամբ չէին հրաժարվել իրականության արտացոլման սկզբունքից, այլ ընդամենը փորձում էին այն փոխակերպել, պահանջվեց գոյություն ունեցող տեսությունների մասշտաբային վերանայում: Հենց նման վերանայման շնորհիվ ուշադրության կենտրոնում հայտնվեցին այդ աշխատանքների նոր էական հատկությունները: Այլ կերպ ասած՝ անհրաժեշտ դարձավ նոր տեսության ընդունումը, որի հիմնական նպատակը պետք է լիներ արվեստի սահմանների ընդլայնումը: Այդ նորացված սահմանների մեջ պետք է պատշաճ տեղ գտնեին ոչ միայն հետիմպրեսիոնիստների աշխատանքները, այլև մեծ թվով արտեֆակտներ, որոնք զուտ իմիտացիայի տեսության (IT) իշխանության պայմաններում չէին կարող ընկալվել որպես արվեստ: Խոսքը, օրինակ, դիմակների, տարբեր տեսակի զենքերի և շատ այլ առօրեական առարկաների մասին է, որոնք մարդաբանական և ազգագրական թանգարաններից, որտեղ նրանք նախկինում տեղակայված էին, տեղափոխվեցին գեղեցիկ արվեստների ցուցասրահներ:

RT (ռեալության տեսություն)

Խոսելով ձևավորված նոր տեսության էության մասին՝ Դանթոն նշում է, որ, ըստ դրա, արվեստագետներն այլևս չպետք է ընկալվեն իբրև իրականության ընդօրինակողներ, նրա ձևերը վերարտադրողներ, այլ պետք է հանդես գան որպես նոր իրականություն ստեղծողներ: Նոր տեսությունը, որը նա կրճատ անվանում է RT (ռեալության տեսություն), գեղանկարչության բոլորովին նոր հայեցակարգ է: Խնդիրն այն է, որ նկարները, որոնք խեղաթյուրում են իրական առարկաների ձևերը և կամայականորեն կիրառում նաև գունավորված հարթությունների և ինքնին գույների անսպասելի համադրություններ (խոսքը, մասնավորապես, Վ. Վան Գոգի, Պ. Սեզանի, ֆովիստների կտավների մասին է), արդեն իրականության իմիտացիա չեն: Նրանք կոչված չեն ստեղծելու իրականության պատրանք, և նրանց խնդիրը մոլորեցնելը չէ: Իբրև այդ նոր տեսության տիպիկ օրինակ՝ դիտարկվում է Վան Գոգի «Կարտոֆիլ ուտողները» կտավը, որտեղ, ինչպես համոզված է փիլիսոփան, պատկերված հերոսներն իրական կարտոֆիլ ուտողների ֆաքսիմիլե չեն: Եվ այն չափով, որքանով նրանք նման վերարտադրության տեսակ չեն, Վան Գոգի նկարը,

իբրև ոչ իմիտացիա, ձեռք է բերում իրավունք՝ անվանվելու իրական առարկա, այդ թվում՝ նրա ենթադրյալ սուբյեկտները (դը Գրոտթ ընտանիքի անդամները), որոնք դրանից պակաս իրական չեն դառնում: Դանթոն համոզված է, որ ռեալության տեսության շնորհիվ «արվեստի ստեղծագործությունները կրկին մտան իրերի մեջ, որտեղից իմիտացիայի տեսությունը (IT) փորձում էր վտարել նրանց ...<Ետիմպրեսիոնիզմը հաղթանակեց գոյաբանության ոլորտում>»⁹:

Ըստ Դանթոյի՝ միայն այդ տեսության դիրքից են հասկանալի դառնում Կ. Օլդենբուրգի և Ռ. Ռաուշենբերգի ստեղծագործությունները, որոնց ստեղծած գործերը, օրինակ, իրական մահճակալներ էին: Նույն կարգավիճակում են հայտնվում նաև Զ. Ջոնսի, Բ. Նյոմանի, Է. Ուորհոլի և արդի արվեստի շատ այլ ներկայացուցիչների գործերը: Հետազոտողի ուշադրության կենտրոնում հայտնվում է արդի արվեստում կատարվող գործընթացներին անձանոթ մարդու ընկալման խնդիրը: Նա բարձրացնում է մի հարց, որը վերաբերում է այն իրողությանը, որ եթե մեկ թույլ պատկերացնենք, որ ինչ-որ սովորական մարդ, որը Ռաուշենբերգի և Օլդենբուրգի մահճակալները չի համարում արվեստի գործեր, այլ դրանք ընկալում է իբրև զուտ մահճակալներ, որոնց վրա կարելի է պառկել, ապա ինչպես բացատրել նրան, որ դա արվեստ է: Իհարկե, այդ մահճակալները փոքր-ինչ տարօրինակ տեսք ունեն, քանի որ մեկի վրա շերտերով ներկ է թափված, իսկ մյուսն ունի մահճակալի համար անսովոր շեղանկյունի ձև: Այնուամենայնիվ, և՛ դեֆորմացիայով, և՛ թափված ներկով հանդերձ, մահճակալներն ինքնին արվեստի գործեր են, այլ ոչ թե մահճակալի պատրանք: Այս հանգամանքից ելնելով՝ Դանթոն պնդում է, որ, առանց հատուկ բացատրության, սովորական մարդը դժվար թե կարողանա հասկանալ, որ իրական մահճակալն արվեստի գործ է: Նման վերափոխումն ըմբռնելու համար անհրաժեշտ է տեսություն, որի ուղղակի խնդիրն է այդ գործընթացի բացատրությունը: Առանց նման տեսության հնարավոր չէ հասկանալ կենցաղային ապրանք հանդիսացող Բրիլլո տոսփերի (Brillo Box) և նույն՝ Brillo Box անվանումը կրող Ուորհոլի արվեստի ստեղծագործության միջև ի հայտ եկող տարբերությունը: Այլ կերպ ասած՝ որպեսզի ինչ-որ երևույթ ընկալվի իբրև արվեստի գործ, արդեն չենք կարող սահմանափակվել զուտ տեսածով: Դրա համար անհրաժեշտ է «գեղարվես-

⁹ Danto 1964, 574.

տական տեսության մթնոլորտ, արվեստի պատմության իմացություն՝ արվեստի աշխարհ»¹⁰, - գրում է Դանթոն: Այսինքն՝ նա գիտակցում է, որ առանց ընկալողների նախնական և համապատասխան ուսուցման, նրանք չեն կարող զգալ արդի գեղանկարչության յուրահատկությունը, ընկղմվել նրա անսովոր մթնոլորտի մեջ: Իսկ դրա համար, բնականաբար, անհրաժեշտ է նաև որոշակի ժամանակ, որ գեղարվեստի աշխարհը նախապատրաստվի այդ անսովոր երևույթների ընդունմանը: Ընդ որում, այդ պահանջը բնորոշ է ոչ միայն մեր ժամանակներին, այլև, ըստ էության, միշտ էլ գոյություն է ունեցել: Դանթոն նշում է. «Այսօր, ինչպես միշտ, հենց գեղարվեստական տեսությունների դերն է հնարավոր դարձնում արվեստի աշխարհը և ինքնին արվեստը»¹¹:

Այսպես՝ հիմնական խնդիրը, որն առաջանում է արդի արվեստի որոշ երևույթների դիտարկման ընթացքում՝ «Ի՞նչն է դրանք դարձնում արվեստ» հարցն է: Իբրև օրինակ վերցնելով Ուորհոլի Brillo Box ստեղծագործությունը՝ Դանթոն իր մեկնաբանության միջոցով փորձում է հասկացնել, որ պետք չէ կենտրոնանալ այս և նման գործերի որակի հարցի վրա, պետք չէ մտածել՝ արդյոք դրանք կարելի՞ է գնահատել որպես լավ կամ վատ արվեստ: Չարմացնում և տպավորում է արդեն այն, որ դրանք ընդհանրապես ներկայանում են իբրև արվեստի գործեր: Հետևաբար, այդ հանգամանքն անպայման պետք է բացատրվի, հնարավորինս պարզաբանվի տեսության օգնությամբ: Միայն արվեստի տեսությունը կարող է բացահայտել այն հիմնական տարբերությունը, որն ի հայտ է գալիս Ուորհոլի ստեղծագործության և կենցաղային ապրանք պարունակող Brillo տուփերի միջև: Միայն դրա շնորհիվ է, որ ընկալողը կարող է յուրացնել գեղարվեստական նույնականացման արվեստը և ելնելով դրանից՝ այն ընկալել իբրև արվեստի գործ:

Ոճի մատրիցա

Պատկերելով երկու շարքից բաղկացած սխեմաներ, որտեղ F շարքը ներկայացնում է արվեստի պատկերավոր (ռեպրեզենտատիվ), իսկ G շարքը՝ արտահայտչական (էքսպրեսիվ) հնարավորությունները՝ Դանթոն առաջարկում է կառուցել ոճի մատրիցա և աստիճանաբար դրան գումարել

¹⁰ Danto 1964, 580.

¹¹ Danto 1964, 581.

գեղարվեստական բնույթ ունեցող (կամ ստացող) համապատասխան նախադրյալներ՝ դրանով իսկ R^n արագությամբ ավելացնելով մատչելի ոճերի քանակը:

F	G
+	+
+	-
-	+
-	-

Համադրելով պատկերված շարքերի տողերը՝ նա ներկայացնում է տարբեր ոճերի ձևավորման գործընթացը: Օրինակ՝ երկու շարքերի առաջին տողի (+) նշանների համադրման շնորհիվ ստեղծում է պատկերավոր էքսպրեսիոնիստական ոճը (ֆովիզմ), երկրորդ տողերի (+ և -) նշանների միացումը նպաստում է պատկերավոր ոչ էքսպրեսիոնիստական ոճի կայացմանը (էնգր), երրորդ շարքը տալիս է ոչ պատկերավոր էքսպրեսիոնիստական ոճը (վերացական էքսպրեսիոնիզմ), իսկ չորրորդ շարքը՝ ոչ պատկերավոր ոչ էքսպրեսիոնիստական ոճը (կոշտ արստորակցիա): Ակնհայտ է, որ ներկայացված սխեման տեսանելի է դարձնում, թե ինչպես արվեստին վերաբերող նախադրյալների ավելացմամբ աճում է նաև ոճերի քանակը:

Իհարկե, դժվար է կանխատեսել, թե որ նախադրյալները կավելացվեն, կամ որոնք կփոխարինվեն իրենց հակադիրներով, քանի որ որքան մեծ է գեղարվեստորեն համապատասխան կանխատեսումների ստացված բազմազանությունը, այնքան ավելի բարդ են դառնում արվեստի աշխարհի անհատական դրսևորումները: Եվ որքան ավելի շատ բան է որևէ մեկը իմանում ամբողջությամբ վերցրած արվեստի աշխարհի մասին, այնքան ավելի հարուստ փորձ է ձեռք բերում նրա որևէ դրսևորման վերաբերյալ: Անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել այն փաստի վրա, որ էական նշանակություն ունեցող կանխատեսումների հետ մեկտեղ կան այնպիսիք, որոնք որոշ նկարիչներ անտեսում են որպես աննշան (ոչ կարևոր): Արվեստագետներն առանձնացնում են այն հատկանիշները, որոնք ունեն որոշիչ նշանակություն իրենց ստեղծագործության համար: Սակայն դա որևէ կերպ չի հստակեցնում իրավիճակը: Խոսքն այն մասին է, որ եթե որևէ նկարիչ որոշում է, որ ինչ-որ նախադրյալ, որը նա պայմանականորեն ընկալում է, օրինակ, որպես **H**, այսուհետև մեծ նշանակություն կունենա նրա նկարչության համար, ապա այդ գործողությամբ նա մեխանիկորեն նպաստում է նաև **ոչ-H**-ի նախադրյալի ակտիվացմանը, որի հետ հա-

մեմատության մեջ է դրվում նրա արվեստը: Դրանով իսկ նա հնարավոր է դարձնում ոչ միայն **Н**-ի, այլ նաև **ոչ-Н**-ի ներառումն արվեստի ոլորտ: Երկու նախադրյալներն էլ (պրեդիկատները) գեղարվեստապես արդիական են դառնում գեղանկարչության համար: Եվ եթե որևէ նկար ներկայանում է իբրև **Н**, իսկ մեկ այլ տեսակի գեղանկար դառնում է **ոչ-Н**, ապա նկարիչների ընկերակցությունը հարստանում է առկա ոճի հնարավորությունների կրկնապատկմամբ: Հենց արվեստի էության այս հարստացումը, ինչպես համոզված է Դանթոն, մեզ թույլ է տալիս դիտարկել Ռաֆայելի և դե Կունինգի, Միքելանջելոյի և Լիխտենշտեյնի արվեստը միասին, մեկ ամբողջի մեջ: Հետևաբար, կարող ենք պնդել, որ «Ռայնհարդի սև քառակուսին գեղարվեստորեն նույնքան հարուստ է, որքան և Տիցիանի «Երկնային և երկրային սեր» գլուխգործոցը»¹², - գրում է նա: Դա վկայում է այն մասին, որ մատրիցայի բոլոր տողերը դառնում են հավասարապես օրինական: Դանթոն ենթադրում է, որ «գեղարվեստական առաջընթացը սյունակների կարողությունը մատրիցային ավելացնելն է: Այնուհետև նկարիչները քիչ թե շատ պատրաստականությամբ գրավում են բաց դիրքեր. սա ժամանակակից արվեստի հիանալի հատկությունն է, և նրանց համար, ովքեր ծանոթ չեն մատրիցային, դժվար և միգուցե անհնար է ընդունել արվեստի գործերի զբաղեցրած հատուկ դիրքը: Նման արվեստի գործեր չէին լինի առանց արվեստի աշխարհի տեսության և պատմության»¹³:

Եզրակացություններ

Այսպիսով՝ Դանթոյի «արվեստի աշխարհ» հայեցակարգը դարձավ ժամանակակից արվեստի ոչ միանշանակ դրսևորումների բացատրության առաջին փորձերից մեկը: Սա բավական բարդ խնդիր էր, քանի որ այդ արվեստի ներկայացուցիչները, հրաժարվելով հին ժամանակների մշակույթներում ընդունված իրականության արտացոլման սկզբունքից, նրա պատրանքային ընդօրինակն ստեղծելու ձգտումից, փորձեցին արվեստի վերածել առօրեական կիրառման սովորական, կենցաղային առարկաները: Մենք կարծում ենք, որ այդ զարմանալի փոխակերպման գործընթացը հաջողությամբ իրականացնելու համար նրանց անհրաժեշտ էր բա-

¹² Danto 1964, 583: Պարզաբանենք, որ անդրադառնալով «սև քառակուսի» հասկացությանը՝ Դանթոն նկատի ունի ամերիկյան ավանգարդի ներկայացուցիչ Էդ Ռայնհարդի 1953 թ. ստեղծած հայտնի «Սև կտավների» (Abstract Painting) շարքը:

¹³ Danto 1964, 584.

ցառիկ երևակայություն և ստեղծագործելու նոր ուղիներ որոնելու համարձակություն: Դրան ավելացնենք և այն, որ սովորական մահճակալի օգտագործումը (Ռաուշենբերգ) կամ Brillo Boxes-ի ճշգրիտ պատճենների ստեղծումը (Ուորհոլ) փիլիսոփան ներկայացնում է իբրև «նկարիչներին հասանելի միջոցների և հնարավորությունների ընդլայնում, նյութական նոր միջոցների ներդրում, ինչպիսիք են յուղաներկը կամ կտորը»¹⁴: Նման դեպքում արվեստը դառնում է ոչ պակաս իրական, քան ինքն իրականությունն է:

Եզրափակելով իր տեսակետի շարադրանքը՝ Դանթոն արձանագրում է ևս մի կարևոր գաղափար՝ նշելով, որ ինչպիսին էլ լինեն արվեստի սահմանների մեջ տեղ գտած և գեղարվեստական իմաստ ձեռք բերած նախադրյալները, դրանց շնորհիվ արվեստի աշխարհի մնացած մասը դառնում է ավելի հարուստ, քանի որ ստանում է մի նոր հատկանիշ, որը կարող է կիրառել իր անդամների նկատմամբ: Ուստի նաև Brillo տուփերը կարող են մեր առջև բացվել իբրև հայելի, որն ուղղված է բնությանը և արտացոլում է ոչ միայն անմիջականորեն աչքի ընկնողը՝ իրերի արտաքին տեսքը, այլև ներկայացնում է մեր ներաշխարհը, մեր խիղճը՝ հանդես գալով իբրև ինքնաճանաչման միջոց¹⁵: Այս ամենը, իհարկե, լուրջ մտորումների առարկա է, իսկ խնդիրը բաց է հետագա վերլուծության համար, որն ապացուցեց հենց Ա. Դանթոն՝ շարունակելով այս հարցի քննարկումն ավելի ուշ գրված իր աշխատություններում:

Գրականություն

Аристотель 1934, Метафизика, Москва-Ленинград, «Гос. соц.- экон. издательство», 352 с.

Данто А. 2018, Что такое искусство? Москва, «Ад Маргинем Пресс», 168 с.

Данто А. 2018, Сны наяву. В кн.: Что такое искусство? Москва, «Ад Маргинем Пресс», с. 12-62.

Дики Дж. 1997, Определяя искусство. В кн.: Американская философия искусства, Екатеринбург, «Деловая книга», с. 243-252.

¹⁴ Danto 1964, 581.

¹⁵ Նկատենք, որ Դանթոն դիմում է Համլետի կերպարին, որը, նրա կարծիքով, ինչպես և Սոկրատեսը, արվեստն ընկալում էր իբրև բնությունն արտացոլող հայելի: Սակայն եթե Սոկրատեսի համար այդ հայելին արտացոլում է միայն իրերի մակերեսը՝ ստանալով նրանց դատարկ պատճենները, ապա Շեքսպիրի հերոսը կարծում է, որ այդ հայելին արտացոլում է և այն, ինչ մենք այլ կերպ չէինք իմանա, նա բացահայտում է մեր իսկ թաքնված էությունը: Հմմտ. Danto 1964, 571 և 584:

- Danto A. 1964, The Artworld, The Journal of Philosophy, vol. 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), p. 571-584.
- Danto A. 1984, The End of Art, The Death of Art, New York, Haven Publications, p. 81-114.
- Danto A. 1995, After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 256 p.

ԱՐՎԵՍՏԻ ՍԱՀՄԱՆՆԵՐԻ ԽՆԴՐԻ ՇՈՒՐԶ. «ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՇԽԱՐՀ» ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԸ

Սվետլանա Արզումանյան

Ամփոփում

Արվեստի սահմանների հստակեցման անհրաժեշտությունը, այն է՝ նրա տարբերակումը ոչ արվեստից, ժամանակակից փիլիսոփայության կարևորագույն խնդիրներից է: Դրա լուծմանն էր ուղղված ամերիկացի հայտնի փիլիսոփա Արթուր Դանթոյի «արվեստի աշխարհ» (artworld) հայեցակարգը, որում առաջարկված էր միմեսիսի սկզբունքի այլընտրանքը: Հաշվի առնելով ժամանակակից արվեստի երկիմաստ դրսևորումները, որոնք հանգեցնում են դրա սահմանների ընդլայնմանը, այս հայեցակարգը որոշակի հիմքեր է տալիս հասկանալու արվեստի գործի և առօրյա օգտագործման առարկայի էական տարբերությունը՝ թույլ տալով կողմնորոշվելու ձևավորված անսովոր մշակութային իրավիճակում:

Բանալի բառեր՝ արվեստի սահմանում, միմեսիսի սկզբունք, Դանթո, «արվեստի աշխարհ» հայեցակարգ, իրականության վերարտադրություն, ժամանակակից արվեստ, ոչ արվեստ:

К ВОПРОСУ О ГРАНИЦАХ ИСКУССТВА: КОНЦЕПЦИЯ «МИР ИСКУССТВА»

Светлана Арзуманян

Резюме

Необходимость определения границ искусства, его дифференциация от не-искусства является одной из важнейших проблем современной философии. На ее решение была нацелена концепция «мир искусства» (artworld) известного американского философа Артура Данто, предло-

жившего альтернативу принципу мимесиса. С учетом неоднозначных проявлений современного искусства, ведущих к расширению его границ, данная концепция являет собой основу для понимания существенной разницы между произведением искусства и предметом, предназначенным для использования в быту, позволяя сориентироваться в сформировавшейся необычной культурной ситуации.

Ключевые слова – определение искусства, принцип мимесиса, Данто, концепция «мир искусства», воспроизведение действительности, современное искусство, не-искусство.

ON THE ISSUES OF THE BORDERS OF ART: THE CONCEPT OF THE "ARTWORLD"

Svetlana Arzumanyan

Abstract

The need to define the boundaries of art, its differentiation from non-art, is one of the most important issues of modern philosophy. The concept of the "artworld" by the famous American philosopher Arthur Danto, proposed an alternative to the principle of mimesis. Considering the ambiguous manifestations of contemporary art, leading to the expansion of its boundaries, this concept provides certain grounds for understanding the significant difference between a work of art and an object intended for everyday use, allowing one to find his way within the existed unusual cultural situation.

Key words – definition of art, principle of mimesis, Danto, the concept of the "art world", reproduction of reality, contemporary art, non-art.