

ԱՐՎԵՍՏԻ ԵՎ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ֆրանսիական իմպրեսիոնիստական արվեստի հետ պոզիտիվիզմի փիլիսոփայության փոխադարձ կապի հարցը շոշափում է բարդ և մինչև վերջ չլուծված ընդհանուր խնդիր՝ հոգևոր և գեղարվեստական մշակույթի փոխադարձ շփման, դրանց փոխազդեցության ուղիների և միջոցների մասին:

Համաձայնեմք, որ փիլիսոփայությունը և արվեստը ներկայացնում են միասնական հոգևոր մշակույթի երկու զուգահեռ շերտ: Այս ուղղությամբ վերլուծենք պոզիտիվիզմի փիլիսոփայության և իմպրեսիոնիզմի արվեստի միջև եղած կապը, շփումը:

Այս երկու երևույթները, որ առաջացել են 19-րդ դարում, Ֆրանսիայում, անպայմանորեն դեռերմինացվել են միասնական սոցիալականության իրադրությամբ, որը մեզ հուշում է դիմել այդ ժամանակաշրջանի մշակութաբանության համառոտ բնութագրին:

Բանական, կատարելագործված աշխարհակարգի յավատեսական կատարյալ հնարավորության, անճնավորության ազատ զարգացման հավատին փոխարինելու և գալիս այդպիսի նշանակության հասնելու անհնարելիության գիտակցումը: Կարևորագույն հոգևոր եմինալնդիք է դառնում ոչ թե արտաքին աշխարհի յուրացումը, այլ ըմբռնումն ու նրա նկատմամբ մարդու ցուցաբերած վերաբերմունքը: Հոգևոր ինքնագիտակցության առաջատար ծևեր են դառնում բարոյականությունը, արվեստը և փիլիսոփայությունը:

Փիլիսոփայական պոզիտիվիզմն առավելագույնս է արտացոլում իրեն ժամանակակից գանգվածային գիտակցության մակարդակը: 18-րդ դարում միամիտ ռացիոնալիզմի վրա հիմնված գիտական պատկերացումների հեղաքելումը, անդրդվելի մնացած փիլիսոփայական դպրոցների տեսակետից բացատրության կարիք չունեցող նոր փաստերի և փոխադարձ շփումների հայտնաբերումներն անվստահություն ծնեցին ընդհանուր օրենքների վրա հիմնված կառուցվածքների նկատմամբ: Հասարակական տրամաբանությունը, որն ավելի էր սուզվում սուրբեկտիվ փորձի ոլորտի մեջ, ստիպված էր լուծում գտնել այդ փորձի բացարձակականացման մեջ:

Պոսիտիվիզմի հիման վրա, որը 19-րդ դարի փիլիսոփայության համար ստացել էր մեթոդաբանական նշանակություն, արվեստը դարձել էր հոգեբանական փորձի պոզիտիվիստական կոնկրետությանը մոտիկ արտահայտության ձև: Արվեստի և փիլիսոփայության այս փոխադարձ ապիմիլացիան (ձուլումը) հանգեցրեց արվեստը նույնիսկ ինքնարտահայտման համարժեք ձև ընդունելու տեսակետի: Այդ ժամանակաշրջանին է վերաբերում ասոցիատիվ (զուգորդական) հոգեբանության ձևավորումը, որը հոգեբանական բարդ գործընթացները հանգեցնում էր պարզագույն տարրերի մեխանիկական զուգակցության և փորձարարական գեղագիտության, ենթադրում էր փորձարարական ուղղակի հետազոտությունների օգնությամբ գեղագիտական ընկալման օրինաչափություններն ի հայտ բերելու և դասակարգելու հնարավորությանը: Ելնելով այս տեսական նախադրյալներից՝ շատ հեղինակներ իմպրեսիոնիստների տեխնիկական և գեղագիտական որոնումները բացատրում էին որպես պրակտիկ ծաղկագիտության բնագավառի գիտափորձ:

Դեռևս 1876 թվականին Դյուրանտին պնդում էր, որ իմպրեսիոնիստները հայտնագործել են լույսի պատկերային տարրալուծումը և այդ գիտական հայտնագործություններն օգտագործել են իրենց գեղանկարչական տեխնիկայում, իսկ ավելի ուշ Դեռաշին Պիսսարոյին հայտարարեց «զույնի վերլուծող, որը բնությունը տեսնում է ինչ-որ պրիզմայի լույսի ներքո»: Համանման է հնչում իմպրեսիոնիզմի այն սահմանումը, որ տվել է Մարիուս Ծոնելենը Լաբուսի բառարանում: Կատարվում են արվեստի ստեղծման փորձեր գիտական հիմունքներով: Ականավոր նկարիչների ստեղծագործական գյուտերն այդպես հանգում էին բավականին տարրական օպտիկական (տեսագիտական) փորձարարության: Այդպիսի դատողությունները ցույց էին տալիս, թե պոզիտիվիզմն այն ժամանակ որքան լքջորեն էր իշխում հասարակական գիտակցության վրա՝ նվաճելով նաև գեղարվեստական շրջանակները:

Եթե լրջորեն համանմանություն որոնենք պոզիտիվիզմի փիլիսոփայության և իմպրեսիոնիզմի գեղագիտության մեջ, ապա առաջին ընդհանրությունը հանդես կգա փաստի նկատմամբ սկզբունքորեն ընդգծված վստահության, գիտնականի կամ նկարչի անձնական ընկալմամբ ստացված իրականության հանդեպ վստահության միջև: Իհարկե, իրականության գիտական և գեղարվեստական արտացոլման տարբերությունը շատ մեծ է, վերջինիս մեջ սուբյեկտիվ գործոնը միշտ բավական մեծ դեր է կատարել, մինչդեռ գիտության մեջ գործում էին, թվում էր, միայն օբյեկտիվ օրինաչափությունները:

Բայց գիտության մեջ պոզիտիվիզմը և արվեստի մեջ իմպրեսիոնիզմն ռստ էություն լուծում էին մեկ հասարակական հակասություն՝ Լուսավորության դարաշրջանի ռացիոնալիզմի և նրա ժամանակակից աշխարհի իրականության միջև: Գիտության վերաբերյալ այդ հակասությունն արտահայտվեց քչերին պատկանող, ընդմիջտ օրենքով սահմանված, աշխարհի ռացիոնալ կառուցվածքի նկատմամբ հավատի և օրենքների խախտման բազմաթիվ փաստերի ընդհարման մեջ: Հասարակական գիտակցության մեջ անլուծելի հակասություններ առաջացան բանական, արդարացի կառուցվածքի հնարավորության նկատմամբ հավատի և կապիտալիստական աշխարհի ռեալությունների միջև: Երկու դեպքում էլ հակասությունը լուծվում էր դարաշրջանի ոգով՝ ընդհանուրի նկատմամբ մասնավորի, կոլեկտիվայինի նկատմամբ անհատականի, օրինաչափության նկատմամբ փաստի առաջնության հիման վրա:

Իմպրեսիոնիզմի արվեստում մարդը ներկայանում է, որպես հոգեբանական սուբյեկտ, որն աշխարհի հետ բարոյական պայքարի մեջ չի մտնում, ներդաշնակության ձգտող շփմամբ նրա հետ մտնում է զգայական հաղորդակցման մեջ: Իմպրեսիոնիզմն այդ հաղորդակցումն յուրականացնում է՝ հաղորդելով կյանքին դիմամիկ լիքը, գեղեցիկը գտնելով յուրաքանչյուր բույս հանդիպող առօրյայում: Կարելի է ասել, որ իմպրեսիոնիստների ցանկացած ստեղծագործության կենտրոնում ոչ թե օբյեկտն է, այլ սուբյեկտը, որպիսին հանդիսանում է ինքը՝ նկարիչը, հանդիսատեսին հաղորդելով ոչ այնքան առարկայի պատկերը, որքան իր հոգեկանի վրա այդ առարկայի թողած ազդեցությունը:

Պոզիտիվիզմը փիլիսոփայությունից վտարեց բնությանը և հասարակությանը ներհատուկ դարավոր, մնայուն և անփոփոխ օրենքների մասին պատկերացումները:

Իմպրեսիոնիզմն արվեստում կործանիչ հարված հասցրեց գեղեցկության և ներդաշնակության «հավերժական և անփոփոխ» օրենքների մասին պատկերացումներին: Այդպիսով, փիլիսոփայական պոզիտիվությունը, ինչպես և իմպրեսիոնիզմն արվեստի բոլոր դրսևորումներում, արտացոլում էին 19-րդ դարի վերջերին բնորոշ սովորական սխեմաների և պահանջների շղթայից անձնավորության ազատագրման ոգին, անհատական ձեռներեցության և պայմանականություններից կախված ազատության ոգին:

Իմպրեսիոնիստների ստեղծագործությունները՝ ինչպես գեղանկարչության, այնպես էլ երաժշտության գծով հաճախ հանդիմանության էին արժանանում հստակ կոմպոզիցիայի բացակայության, պատկերվող օբյեկտի պատահական ընտրության համար: Այդ մեղադրանքներն ինչ-որ չափով հերքվում էին հեղինակների և նրանց ժամանակակիցների ելույթներում, որոնք ցույց էին տալիս, որ կեղծ «պատահականությունը» հաճախ երկարատև աշխատանքի և մանրագին ընտրության արդյունք է: Այնուամենայնիվ, նույնիսկ ամենամակերեսային համեմատությունը, ասենք՝ Կորոյի և Մոնեի բնանկարների, երևան է հանում ապշեցուցիչ տարբերություն պատկերվածի վերաբերյալ: Կորոյի արծաթափայլ լանդշաֆտները՝ իրենց մոխրականաչ կամ դարչնագույն երանգներով, դեռ հիմա էլ երագում են հին վարպետների հոգեկանի մասին, մինչդեռ իմպրեսիոնիստները նվաճում են ֆիզիկական մերկ տալածությունը որպես փաստ: Ավելի պարզ ասած, ռեալիստական բնանկարում պատկերված նույնիսկ միանգամայն կոնկրետ վայր հետամուտ է ստեղծողի մտադրությանը՝ այդ կոնկրետության մեջ փնտրելով ինչ-որ ընդհանրացնող գաղափար: Իսկ իմպրեսիոնիստի համար խոտի բարդը (դեզը) պարզապես խոտի դեզ է, ոչ թե խոտի գաղափար: Ավելին, դա դեզ է որոշակի վայրում, տարվա կամ օրվա կոնկրետ պահին: Ընդհանրացումը ստեղծվում է ոչ թե օբյեկտի «տիպականացմամբ», այլ միևնույն սյուժետի բազմապա-

տիկ կրկնությամբ (որն այնքան բնորոշ է հատկապես իմպրեսիոնիստներին)՝ տարբեր լուսավորման, մթնոլորտի վիճակի, տարվա տարբեր եղանակների պայմաններում...

Հետամուտ լինելով պատկերված օբյեկտի նկատմամբ վերաբերմունքի դիպեկտիկային, դժվար չէ նկատել, որ այն լիովին համապատասխանում է հասարակական գիտակցության դիպեկտիկային, մասնավորապես, գիտական մեթոդաբանությանը: Այդ իմաստով 18-րդ դարի ակադեմիականությունը լիովին համապատասխանում է դեկարտյան մտածողության ֆիզիկական դետերմինիզմին: Ինչպես 18-րդ հարյուրամյակի գիտնականի համար ցանկացած երևույթ ենթարկվում է խիստ պատճառա-հետևանքային կապին, որն արմատավորված է կյանքի հավերժական և անփոփոխ օրենքներում, այնպես էլ այդ դարաշրջանի ցանկացած նկարչի համար ուզած պատկեր որոշ ընդհանուր գաղափարի արտացոլում էր միայն: Այդ պատճառով էլ ակադեմիական գեղանկարչության մեջ իշխում էին «սուրբ աղբյուրներ՝ լողացող հավերժահարսներով», իսկ ակադեմիան ավարտողները կտավի վրա նկարում էին տրված սյուժետներ: Ավելին, բուն կյանքը, նրա ընթացքի նորմաները թելադրվում էին նույնպիսի անխախտ օրենքներով ու կանոններով:

Շփոթվում են դերերը, փրվում են դեկորացիաները: Հավերժական անասան կարգի նկատմամբ հավատը ենթարկվում է շարունակական հարվածների ինչպես հասարակական կյանքում, այնպես էլ գիտության մեջ: Վերջինս մոր հենարան է գտնում փոխադարձաբար միմյանց լրացնող երկու կոնցեպցիաներում (ընթերցումներում): Առաջինը հիմնված է մաքսվելյան վիճակագրական սկզբունքի վրա. եթե անկարելի է կանխագուշակել առանձին մասնիկի վարքը (ընթացքը), հարկավոր է անցնել դրա զանգվածի վարքի ուսումնասիրությանը, որտեղ անհետանում են պատահական տարբերությունները: Այս մոտեցումը փայլում արդյունքներ տվեց մոլեկուլյար ֆիզիկայում և թերմոդինամիկայում, բայց չէր կարող բացատրել օպտիկայի և (հետագայում) միջուկային ֆիզիկայի շատ երևույթներ: Եվ միայն քվանտային սկզբունքը, որը մասնիկների մեծ խմբերի վիճակագրությունը զուգակցում է զանգվածի՝ «մեկ, եզակի» մասնիկի վարքի էներգիայի վերլուծության հետ, հնարավորություն տվեց տեսությունը հաշտեցնել փորձի հետ: Այդ իմաստով իմպրեսիոնիզմն ասես կանխատեսեց հեղափոխությունը ֆիզիկայում, նախապատրաստեց մտքերն ու զգացումներն առանձին օբյեկտի՝ նրա բոլոր դրսևորումների բազմազանությունն ուսումնասիրելու անհրաժեշտության նկատմամբ, մինչդեռ դասական իրատեսությունը կանգ առավ վիճակագրական մակարդակում՝ անհատականը հանգեցնելով տիպականի արտահայտման:

Եվ «դասակարգային» սկզբունքի վրա հիմնված համակարգերի խորտակումը հարկադրեց դիմել անհատականությանը, առանձին մարդուն՝ նրա հայացքների, ձրգտումների, սովորույթների, փորձի միջոցով, մի խոսքով, այն ամենով, ինչը միավորվում է «մենտալիտետ» (մտածելակերպ) հասկացությամբ, ընթերցելու մարդկային ընկերակցությունների իմաստը և նպատակները:

ОБЩНОСТЬ ИСКУССТВА И ФИЛОСОФИИ

Резюме

Л. Нерсисян

Философия и искусство представляют собой два параллельных пласта единой духовной культуры. В статье анализируется взаимосвязь между позитивистской философией и искусством импрессионизма.

Ова эти явления, возникшие во Франции в 19-ом веке, безусловно были детерминированными единой социокультурной ситуацией, что обращает нас к краткой характеристике культуросферы этого периода.