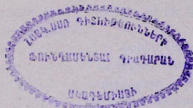


ԷԼԹԵՏԻԿԱՅԻ ՀԱՐՅԵՐ

A 48252



ՀԱՅԱՍՏԱՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1972

Խմբագրութեամբ Յա. Խաչիկյանի
Էդ. Զրբաշյանի
Ստ. Թովշյանի

Կազմեց Յա. Խաչիկյանը

1—5—1

ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ

Сборник статей, книга 2-ая

(На армянском языке)

Издательство «Айастан»

Ереван, 1972

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

1967 թվականին «Հայաստան» հրատարակչությունը լույս ընծայեց «Հայթեոիկայի հարցեր» անդրանիկ ժողովածուն, որը լավ ընդունելություն գտավ ընթերցողի կողմից:

«Հայթեոիկայի հարցեր» երկրորդ ժողովածուն նույնպես նախապատրաստել է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Փիլիսոփայության և իրավունքի ինստիտուտը:

ՍՄԿԿ XXIV համագումարում հատուկ ուշադրություն դարձվեց գաղափարական աշխատանքի մի շարք բնագավառներին, որոնց թվում նաև հայթեոիկական դաստիարակությանը:

Մեր կյանքի վարճացման ժամանակակից էտապում հրամայական է դառնում ինչպես մարքս-լենինյան հայթեոիկայի խնդիրների համակողմանի մշակումը գիտական բարձր մակարդակով, այնպես էլ գիտության ու պրակտիկայի փոխադարձ կապի ամրապնդումը:

Ներկա ժողովածուն մի համեստ փորձ է այդ պահանջների իրականացման ուղղությամբ:

Գրքում վետեղված նյութերն իրենց բովանդակությամբ բաժանվում են երեք խմբի՝ 1) լենինյան ժառանգությունը և հայթեոիկայի հարցերը, 2) ժամանակակից հայթեոիկայի խնդիրները և 3) հայ հայթեոիկական մտքի պատմությունը: Այս հատորում բավականին տեղ է հատկացված հայթեոիկայի մի շարք նորագույն հարցերի լուսաբանմանը, որոնք գտնվում են գիտական ակտիվ մշակման վիճակում: Դրանով է պայմանավորված այն, որ տպագրվող աշխատություններում գաղափարա-մեթոդաբանական միասնության պայմաններում երբեմն պարունակվում են բանավեճային դրույթներ, որոնք թերևս անխուսափելի են նոր, հրատապ խնդիրների գիտական հետազոտման ժամանակ: Ան-

հրաժեշտ է նշել, որ ժողովածուի խմբագիրները ոչ միշտ են բա-
ժանում հոդվածներում առաջադրվող և վարգացվող ողոր տե-
սակետներ և, այնուամենայնիվ, գտնում են, որ այսօրվա գի-
տության համար վիճելի նման տեսակետներին ծանոթանալը
օգտակար կարող է լինել ընթերցողի համար:

Ինչպես նախորդ գրքում, ներկա ժողովածուին ևս մասնակ-
ցում են, բացի Փիլիսոփայության և իրավունքի ինստիտուտի
աշխատակիցներից, այլ գիտական հիմնարկություններում և
ուսումնական հաստատություններում աշխատող հեղինակներ,
որոնցից երեքը (Հ. Զ. Ապրեսյանը, Ա. Ա. Օգանովը և Կ. Մ.
Դուգովը)՝ Մոսկվայից:

Վ. Ի. ԼԵՆԻՆԻ «ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ
ՏԵՏՐԵՐԸ» ԵՎ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ՊԱՏԿԵՐԻ ՊՐՈՖԼԵՄԸ

Լենինյան գրական ժառանգության մեջ «Փիլիսոփայական տետրերը» բացառիկ կարևորություն և հետաքրքրություն են ներկայացնում: Դրանք հիմնականում վերաբերում են համաշխարհային պատերազմի առաջին տարիներին (1914—1915), երբ Շվեյցարիայում ապրող Լենինը ձեռնարկեց մատերիալիստական դիալեկտիկայի հարցերին նվիրված ընդհանրացնող աշխատության ստեղծմանը: Գրել այդպիսի աշխատություն Լենինը չհասցրեց՝ խանգարեցին» շուտով սկսված հեղափոխական իրադարձությունները Ռուսաստանում, երբ, շրջելով «Պետություն և հեղափոխություն» գրքի վերջաբանի խոսքերը, կարելի է ասել, որ Լենինի համար «ավելի հաճելի և օգտակար էր» հեղափոխական դիալեկտիկան կենսագործել կյանքում, քան թե նրա մասին գրել:

Եվ ահա, սերունդներին հասել են միայն այդ աշխատության նախապատրաստական նյութերը: Դրանք մերթ կարդացված գրքերից կատարված քաղվածքներ, կոնսպեկտներ են՝ համապատասխան սեղմ կամ ծավալուն գնահատականներով, մերթ՝ ինքնուրույն մտքերի և խորհրդածությունների գրառումներ, որոնք վերաբերում են դիալեկտիկայի, իմացա-

բանության, անտիկ և նոր շրջանի փիլիսոփայության պատմության հարցերին: Շատ հաճախ այդ գրառումները դուրս են գալիս ընթերցվող գրքի շրջանակներից և ներկայացնում են ապագա աշխատության կոնսպեկտը, նրա հիմնական գրույթների սեղմ շարադրանքը, ինչպես, օրինակ, դիալեկտիկայի տարրերի թվարկումն ու բնութագրերը, կամ «Դիալեկտիկայի հարցի շուրջը» նշանավոր ֆրագմենտը: Կենտրոնական տեղը այս ամենի մեջ պատկանում է Հեգելի գրքերի ընթերցման հետ կապված նյութերին:

Քայց, ինչքան էլ առաջին հայացքից սա պարագոքսային թվա, «Փիլիսոփայական տետրերի» հենց այդ ֆրագմենտային բնույթը որոշ իմաստով ավելի է ընդգծում դրանց հետաքրքրությունը, հնարավորություն է տալիս քայլ առ քայլ հետևելու լենինյան գրույթների ծագման ու ձևավորման կենդանի ընթացքին: Մեր առջև բացվում են լենինյան մտքի բուլոր ուղիներն ու ելևէջները, մենք տեսնում ենք, թե ինչպե՞ս է ծնվում իրականության դիալեկտիկական ճանաչողության այս կամ այն գրույթը, ինչպե՞ս է հետո ծավալվում, հստականում և բյուրեղանում: Վերածվելով իր պարզության ու խորության մեջ հանձարեղ ձևակերպման:

Ի՞նչ նշանակություն ունեն «Փիլիսոփայական տետրերը» էսթետիկայի հարցերի մշակման համար: Առաջին հայացքից կարծող է թվալ, թե այստեղ ուղղակի կապ չկա: Իրոք, լենինի կատարած քաղվածքներն ու ինքնուրույն դատողությունները անմիջաբար չեն վերաբերում արվեստին, իրականության էսթետիկական յուրացման խնդիրներին (բացառություն է կազմում Ֆոյերբախից կատարված ոչ մեծ մեջբերումը. «Արվեստը չի պահանջում, որ իր երկերն ընդունվեն որպես իրականություն»): Նշենք նաև, որ Հեգելի աշխատություններից լենինի ուշադրությունը գրավել է ոչ թե «էսթետիկան», այլ «Տրամաբանության գիտություն», «Դասախոսություններ փիլիսոփայության պատմության մասին» և «Դասախոսություններ պատմության փիլիսոփայության մասին» գրքերը, որոնք ուղղակի իմաստով զեղազիտական հարցադրումներ չեն պարունակում: Եվ, այնուամենայնիվ, «Փիլիսոփայական տետրերի» նշանակությունը մարքսիստական զեղազիտության մե-

թողարանության և կոնկրետ հարցերի մշակման համար ան-
գնահատելիորեն մեծ է:

Բանն այն է, որ, սահմանելով մատերիալիստական դիա-
լեկտիկայի օրենքները, Լենինը բացահայտում էր բնության,
մարդկային գործունեության և մտածողության համընդհա-
նուր սկզբունքները, որոնք իրենց յուրահատուկ գծերով հան-
դես են գալիս նաև իրականության գեղագիտական յուրաց-
ման ընթացքում: Դիմելով Հեգելի աշխատություններին,
Լենինը գերմանացի մեծ փիլիսոփայի ժառանգությունը բո-
լոր դեպքերում վերաիմաստավորում էր դիալեկտիկական
մատերիալիզմի դիրքերից: «Ես ընդհանրապես աշխատում
եմ Հեգելին կարդալ մատերիալիստորեն», — նշել է նա (էջ
116—117)¹, Իսկ դա նշանակում էր ոչ միայն հեգելյան դիա-
լեկտիկան ազատել աստծու և բացարձակ ոգու գաղափարից,
այլև շարժման ու դարգացման օրենքները դնել իրական հողի
վրա, դիտել իբրև իրերի, երևույթների բնական դիալեկտի-
կայի արտացոլում մեր գիտակցության մեջ: «Երբեք դիալեկ-
տիկան է ստեղծում իդեալների դիալեկտիկա, այլ ոչ թե հա-
կառակը», — գրում է Լենինը (էջ 239), մի ուրիշ դեպքում այդ
միտքը ծավալելով և հիմնավորելով այսպես. «...Եթե ամեն
ինչ զարգանում է, ապա սույնը վերաբերում է արդյոք
մտածողության ամենաընդհանուր հասկացություններին և
կատեգորիաներին... Եթե այո՞, նշանակում է, կա հասկա-
ցությունների դիալեկտիկա և իմացության դիալեկտիկա, որն
ունի օբյեկտիվ նշանակություն» (էջ 320—321):

Ահա, իրերի բնական շարժումը և փոխհարաբերությունը
արտահայտող այդ դիալեկտիկան կենսականորեն անհրա-
ժեշտ է կիրառել նաև գեղագիտական հասկացությունները
մեկնաբանելիս: Մարքսիստական էսթետիկայի ընդհանուր
սկզբունքներն անհնար է մշակել առանց հենվելու մատե-
րիալիստական դիալեկտիկայի այն դրույթների վրա, որոնք
առավել խորությամբ ձևակերպված են հենց «Փիլիսոփայա-

1 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, 4-րդ հրատ., հատ. 38, Հայկետհրատ, Երևան,
1962: Բոլոր մեջբերումները «Փիլիսոփայական տետրերից» կատարվում են
այս հրատարակությունից՝ տեքստում նշելով համապատասխան էջը:

կան տետրերում»։ Ուրեմն, խնդիրը ոչ թե մեջբերումներ անելու կամ նույնիսկ նրանց հիման վրա համապատասխան եզրակացություններ բխեցնելու մեջ է, այլ գեղագիտական կատեգորիաները մատերիալիստական դիալեկտիկայի լենինյան ըմբռնման ոգով և նրա լույսի տակ մեկնաբանելու։

Այդպիսի մոտեցումը թելադրվում է օբյեկտիվ անհրաժեշտությամբ։ Գեղարվեստական մտածողությունը, կյանքի էսթետիկական յուրացումը, իհարկե, ունեն իրենց վառ արտահայտված յուրահատկությունները, իրենց էական տարբերությունները տրամաբանական, գիտական մտածողությունից։ Բայց նրանց միջև անանցանելի պատենշներ չկան, նրանց իմացաբանական արմատներն ընդհանուր են։ Գեղարվեստական մտածողությունը, վերջին հաշվով, մի մասն է, մի կողմը, մի արտահայտությունը, լենինի խոսքերով ասած, «...մարդկային կենդանի, արգասավոր, ճշմարիտ, հզոր, ամենազոր, օբյեկտիվ, բացարձակ իմացության» (էջ 461) և անպայման ենթարկվում է ճշմարտության, օբյեկտիվ իրականության դիալեկտիկական իմացության ընդհանուր օրենքներին և սկզբունքներին։

Այդ իմաստով մենք բոլոր հիմքերն ունենք «Փիլիսոփայական տետրերում» արտահայտված դրույթների լույսի տակ անդրադառնալու էսթետիկայի մի քանի, ընդհանուր մեթոդաբանական նշանակություն ունեցող, հարցերի քննությանը։ Ենչ ասել կուզի, որ ընդամին պետք է ամեն կերպ խուսափել փիլիսոփայական դրույթները արվեստի հարցերի վրա մեխանիկորեն տարածելու գայթակղությունից։ Դա հեշտ ու գրավիչ, բայց ըստ էության անարդյունավետ ճանապարհ է։ Անհրաժեշտ է միշտ նկատի ունենալ և՛ այն ընդհանուրը, ինչով արվեստը կապվում է իրականության հոգևոր յուրացման մյուս ձևերի հետ, և՛ այն յուրահատուկն ու անկրկնելին, ինչով այն տարբերվում է նրանցից։

Վերցնենք գեղարվեստական պատկերի պրոբլեմը։ Նախամարքսյան էսթետիկայի, հատկապես Հեգելի և Բեխլինսկու գեղագիտական ուսմունքի խոշորագույն նվաճումներից մեկը պետք է համարել այն, որ նրանք գիտություն մեջ մտցրին գեղարվեստական պատկերի (das Bild, образ) հասկացու-

թյունը: «Ընդհանուր առմամբ,— գրել է Հեգելը,— մենք կարող ենք բանաստեղծական արտացոլումն անվանել պատկերավոր, քանի որ այն մեր հայացքի առջև վերացական էության փոխարեն դնում է նրա կոնկրետ իրողությունը, պատահական գոյի փոխարեն՝ այնպիսի երևույթ, որի մեջ մենք ճանաչում ենք սուբստանցիոնալ սկզբունքը անմիջաբար բուն արտաքինի միջոցով և էության անհատականությունը՝ այդ արտաքինի հետ ունեցած անխզելի կապի մեջ»¹: Իսկ Բեքինսկուն պատկանում է այն նշանավոր դրույթը, որի համաձայն՝ «արվեստը ճշմարտության անմիջական հայեցումն է կամ պատկերավոր մտածողութուն: Այս բնութագրման զարգացման մեջ է,— շարունակում էր քննադատը,— արվեստի ողջ տեսությունը՝ նրա էությունը, նրա բաժանումը սեռերի, ինչպես նաև յուրաքանչյուր սեռի պայմաններն ու էությունը»²:

✓ Սովետական գրականագիտությունն ու էսթետիկան, փոքր բացառություններով, ընդունեցին, զարգացրին գեղարվեստական պատկերի ըմբռնումն իրրև ամենահիմնական կատեգորիաներից մեկը, առանց որի պարզապես անհնար է հասկանալ արվեստը, նրա յուրահատկությունները հասարակական գիտակցության մյուս ձևերի համեմատությամբ: Այնինչ ժամանակակից արևմտյան էսթետիկական ուսմունքները հաճախ հրաժարվում են պատկերի հասկացությունից, այն հայտարարելով հնացած, ժամանակակից արվեստի համար ոչ բնորոշ ըմբռնում: Հատկանշական է, օրինակ, որ շվեյցարիացի գիտնական Մաքս Վերլիի «Ընդհանուր գրականագիտություն» գրքում³, որը տալիս է հետպատերազմյան տարիների արևմտյան տեսական-գրականագիտական աշխատությունների մանրամասն նկարագրությունն ըստ հիմնական պրոբլեմների, գեղարվեստական պատկերի հասկացությունը

¹ Гегель, Сочинения, т. XIV, Соцэкгиз, Москва, 1958, стр. 194.

² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, Изд. Академии наук СССР, т. IV, М., 1954, стр. 585.

³ М. Верли, Общее литературоведение, Изд. иностранной литературы, М., 1957.

առհասարակ բացակայում է: Պատկերի հասկացությունից հրաժարվելը սերտորեն կապված է արվեստի ճանաչողական նշանակության ժխտման հետ, որը բնորոշ է մոդեռնիզմի և նրա գեղագիտության համար:

Սակայն պատկերը արվեստի օբյեկտիվ իրողությունն է և նրանից հրաժարվել հնարավոր չէ: Պատկեր ասելով գեղագիտությունը հասկանում է մարդկային բնավորությունների, նրանց արարքների, մտքերի և զգացմունքների կոնկրետ վերարտադրությունը, բնության և առարկայական աշխարհի, սիմվոլիկ և այլաբանական բնույթի նկարագրությունները: Դրանք հենց այն տարրերն են, այն շինանյութը, որից կառուցվում է գեղարվեստական ստեղծագործության բարդ շենքը: Պատկերը արվեստի մեջ իրականության ճանաչման և արտացոլման հիմնական սպեցիֆիկ միջոցն է, որն այստեղ փոխարինում է գիտական մտածողության համար բնորոշ հասկացություններին, կատեգորիաներին, օրենքներին:

Այս բացառիկ կարևոր նշանակությունն է, որ պատկերի հարցը դարձնում է գեղագիտության կենտրոնական, առավել դժվարին ու վիճելի հարցերից մեկը: Նրա շուրջ այսօր էլ բախվում են տարբեր կարծիքներ, և դա միանգամայն օրինաչափ է: Գեղարվեստական պատկերի հարցը պատկանում է էսթետիկայի առավել լայն բովանդակություն ունեցող կատեգորիաների թվին և ուղղակի կամ անուղղակի առնչվում է արվեստի տեսության բոլոր հիմնական հարցերի հետ: Մյուս կողմից, պատկերը քարացած հասկացություն չէ: Արվեստի պատմական զարգացման հետ միասին զարգանում, փոխվում է նաև պատկերն իր բնույթով, կառուցվածքով, և այդ հանգամանքը նորից ու նորից գեղագիտության օրակարգում դնում է պատկերի ավելի խոր, ավելի համակողմանի ըմբռնման հարցը:

Գեղարվեստական պատկերի էության մեկնաբանման համար ելակետային նշանակություն ունեն երևույթների և հասկացությունների դիալեկտիկայի վերաբերյալ լենինյան դրույթները, որոնք ձևակերպված են հատկապես «Փիլիսոփայական տեսքերում»: Լենինը առանձնացրեց, հատուկ ուժով ընդգծեց և ըստ ամենայնի խորացրեց դեռ անտիկ փիլիսո-

փայտությունից եկող այն դրույթը, որի համաձայն իրենք, երևույթների բուն էությունը բնորոշ են ներքին հակասություններ, որոնք և դառնում են զարգացման գլխավոր շարժիչ ուժը, աղբյուրը: Հետևաբար, դիալեկտիկական իմացությունը ենթադրում է ամենից առաջ երևույթն իր ներքին հակասությունների միասնության մեջ ուսումնասիրելու ունակություն: Թվարկելով և սեղմ բնութագրելով դիալեկտիկայի 16 տարրերը, Լենինը նրանց էությունը ընդհանրացնում է այսպես. «Դիալեկտիկական հակիրճ կարելի է սահմանել որպես ուսմունք հակադրությունների միասնության մասին» (էջ 274): Եվ ապա, մի ուրիշ առիթով, նա ավելացնում է. «Թեևական իմաստով դիալեկտիկական առարկաների բուն էություն մեջ եղած հակասության ուսումնասիրումն է» (էջ 318): Միասնականի երկատումն ու նրա հակասական մասերի իմացումը Լենինը համարում էր դիալեկտիկայի «միջուկը», «էությունը», որի ըմբռնման համար մարդկային միտքը պետք է կարողանա ընդգրկել երևույթն իր հակասական կողմերի դիալեկտիկական միասնության և փոխադարձ անցումների մեջ: Դա պահանջում է «Հասկացությունների համակողմանի, ունիվերսալ ճկունություն, մի ճկունություն, որ հասնում է հակադրությունների նույնության» (էջ 125):

«Դիալեկտիկայի հարցի շուրջը» հանձարեղ ֆրագմենտում Լենինը նշում էր, որ երևույթների և հասկացությունների այդ ներքին հակադրամիասնությունը բացահայտելու համար «պետք է սկսել ամենապարզից, սովորականից, մասսայականից», ինչպես որ Մարքսը «Կապիտալի» մեջ բուրժուական հասարակության բոլոր հակասությունները վերլուծում է ամենասովորական, միլիարդավոր անգամներ պատահող հարաբերության՝ ապրանքների փոխանակության հիման վրա: Ընդհանրացնելով իր դատողություններն ու բերած օրինակները, Լենինը հանգում էր այսպիսի եզրակացության, որն սկզբունքային նշանակություն ունի նաև մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից. «Այսպիսով, յուրաքանչյուր նախադասության մեջ, որպես «բջիջի» մեջ, կարելի է (և պետք է) բացահայտել դիալեկտիկայի բոլոր տարրերի սաղմերը, ցույց

տալով այս կերպ, որ դիալեկտիկական ընդհանրապես հատուկ է մարդու ամբողջ իմացությանը» (էջ 458):

Դիալեկտիկական բնորոշ է նաև գեղարվեստական իմացությանը, իրականության էսթետիկական յուրացմանը, և այդ դիալեկտիկական պետք է ցույց տալ նախ և առաջ արվեստի ամենից սովորական և ամենից հաճախ հանդիպող «բջիջի»՝ գեղարվեստական պատկերի մեջ: Պատկերի էություն բացահայտման բանալին պետք է լինի այն, որ նա դիտվի իրրև մի շարք հակադրությունների դիալեկտիկական միասնություն, որի ծայրաթևերը, իրենց ողջ տարբերությամբ հանդերձ, պայմանավորված են մեկը մյուսով և կազմում են անխզելի ընդհանրություն, փոխարկվում են մեկը մյուսի:

Պետք է ասել, որ գեղարվեստական պատկերի դիալեկտիկորեն հակասական բնույթի ըմբռնումը ավելի ու ավելի է թափանցում վերջին տարիների մեր էսթետիկական գրականության մեջ: Որոշ գիտնականներ գեղարվեստական պատկերը իրավացիորեն դիտում են իրրև իրականության «հակադրությունների միասնությունը յուրացնելու համար մարդկային գիտակցության հայտնագործած շատ էֆեկտիվ ձևերից մեկը»¹: Բայց, ընդհանուր առմամբ, տվյալ պրոբլեմը դեռ սպասում է իր համակողմանի մշակմանը:

Մեզ թվում է, որ գեղարվեստական պատկերը, լինելով կյանքն իր հակադիր կողմերի միասնության մեջ տեսնելու և վերարտադրելու միջոց, ինքնին վերցրած ներկայացնում է մի շարք հակադրությունների ամբողջություն: Խոսքը վերաբերում է, մասնավորապես, պատկերի մեջ հետևյալ կողմերի դիալեկտիկական զուգակցմանն ու միասնությանը. ա) եղակիի և ընդհանուրի, բ) օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի, գ) զգայականի և տրամաբանականի, դ) իրական փաստի ճշգրտության և ստեղծագործական երևակայության, հնարանքի:

¹ П. В. Палиевский, Внутренняя структура образа. «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер», Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 80. *Տե՛ս նաև* А. Зисль, Искусство и эстетика, «Искусство», М., 1967, стр. 67—122. Ю. Боров, Введение в эстетику, «Советский художник», М., 1965, стр. 147—185.

Քննենք այդ հակադրություններն առանձին-առանձին, հենվելով «Փիլիսոփայական տետրերի» համապատասխան դրույթների վրա:

Եզակիի (առանձինի, կոնկրետի) և ընդհանուրի փոխհարաբերության հարցը, կարելի է ասել, գեղարվեստական պատկերի ըմբռնման ելակետն է, գիտության և արվեստի սահմանաբաժանման կարևորագույն չափանիշներից մեկը: Միաժամանակ, այդ հարցը այն փորձաքարն է եղել, որի լուծման մեջ ցայտուն կերպով դրսևորվել են գեղագիտական տարբեր ուսմունքների մեթոդաբանական սկզբունքները:

Դեռ Արիստոտելը պոեզիան և պատմությունը տարբերակում էր ընդհանուրի և եզակիի, մասնավորի հակադրման հիման վրա: Նա գրել է. «Պոեզիան պատմությունից ավելի փիլիսոփայական և ավելի լուրջ է. պոեզիան ավելի խոսում է ընդհանուրի մասին, պատմությունը՝ եզակիի»¹: Հետագայում լայն տարածում գտավ նաև ճիշտ հակառակ դատողությունը, որի համաձայն արվեստի կոշումը իրականության կոնկրետ երևույթների վերարտադրությունն է, գիտությանը՝ ընդհանուր օրինաչափությունների բացահայտումը:

Սակայն հարցի այսպիսի մեկնաբանությունները, որոնք վերջինս հաշվով տրամաբանորեն հանգեցնում են ընդհանուրի և եզակիի առանձնացման, չէին կարող տալ խնդրի ճիշտ լուծումը: Վերջինիս փիլիսոփայական ելակետը պետք է լինի ընդհանուրի և առանձինի այն դիալեկտիկան, որ ցույց է տվել կենինը բնության և մարդկային հասկացությունների մեջ: «Բնությունը և՛ կոնկրետ է, և՛ արստրակտ, և՛ երևույթ է, և՛ էություն, և՛ ակնթարթ է, և՛ հարաբերություն» (էջ 255), — նշել է կենինը Հեգելի «Տրամաբանության գիտության» կոնսպեկտում, իսկ «Դիալեկտիկայի հարցի շուրջը» ֆրագմենտում բացատրել է խնդիրն այսպես. «Ուրեմն հակադրությունները (առանձինը հակադիր է ընդհանուրին) նույնական են. առանձինը գոյություն չունի այլ կերպ, քան այն կապակցությամբ, որը տալիս է դեպի ընդհանուրը: Ընդհանուրը գոյություն ունի միայն առանձինի մեջ, առանձինի միջոցով:

¹ Аристотель, Об искусстве поэзии, ГИХЛ, М., 1957, стр. 68.

Ամեն մի առանձին (այսպես թե այնպես) ընդհանուր է: Ամեն մի ընդհանուր առանձինի (մասնիկը կամ կողմը, կամ էությունն) է» (էջ 458):

Այսպիսով, ընդհանուրն ու առանձինը բնության մեջ միշտ օրգանապես ներթափանցված են, և ճանաչողության ամեն մի եղանակ, գիտական թե գեղարվեստական, եթե այն ուզում է հասնել իրականության կապերի և հարաբերությունների ճիշտ բացահայտման, չի կարող շրջանցել այդ կապը, չի կարող իր խնդիրը հանգեցնել միայն ընդհանուրի կամ միայն առանձինի ճանաչմանը: Մարդկային մտածողության բոլոր բնագավառներում, վերջին հաշվով, առկա է իրականության ճանաչման նույն դիալեկտիկական ուղին, որ Հենինը բնորոշել է այսպես. կենդանի հայեցողությունից դեպի արտարկա մտածողությունը և նրանից դեպի պրակտիկան: Բայց այդ նպատակն իրագործվում է տարբեր եղանակներով, և այստեղ հանդես են գալիս տրամաբանական և պատկերավոր մտածողության էական տարբերությունները:

Իհարկե, սխալ կլիներ կարծել, թե գիտականը գործ ունի միայն ընդհանուր օրինաչափությունների, հասկացությունների և կատեգորիաների հետ: Այդ պատկերացումը հերքվում է բնական և հասարակական ուղած գիտության փորձով: Գիտական ամեն մի ընդհանրացման հիմքում դրված են բնության երևույթների, հասարակության տնտեսական, քաղաքական և գաղափարական հարաբերությունների անթիվ ու անհամար իրողություններ, փաստեր, թվեր: Գիտական օրինաչափությունը, ընդհանուր կատեգորիան ամուր կերպով հենվում են կոնկրետ փաստական հիմքի վրա, այլապես նրանք չեն կարող լուրջ արժեք ունենալ:

Այսպիսով, գիտության մեջ ևս հանդես է գալիս ընդհանուրի և առանձինի անխզելի կապը, որն այստեղ ի վերջո արտահայտվում է հասկացության, ընդհանրացման, օրենքի ձևով: Դա է գիտականի աշխատանքի վերջնական արդյունքը, նրա հիմնական նպատակը:

Այլ կերպ է դրսևորվում այդ կապը արվեստագետի աշխատանքում, գեղարվեստական պատկերի մեջ: Արվեստագետի հայացքի առջև նույնպես ժանգնում են անհամար

կենսական փաստեր, որոնց զննումը, իմաստավորումը նրան հանգեցնում է որոշ ընդհանուր եզրակացությունների կյանքի ալա կամ այն կողմի մասին: Մինչև այստեղ նա ընթանում է ճանաչողության նույն ճանապարհով, ինչ և գիտնականը՝ կենդանի հայեցողությունից դեպի ընդհանրացումներ: Բայց երբ նա արդեն դիմում է այդ ամենը իբրև արվեստագետ մարմնավորելու խնդրին, նա իր ընդհանուր հայացքը կյանքի մասին շի կարող արտահայտել այլ կերպ, քան գեղարվեստական պատկերի, ավելի ճիշտ՝ պատկերների որոշ համակարգի միջոցով: Իսկ պատկերի ամենացայտուն առանձնահատկությունը հենց այն է, որ նա իր մեջ դիալեկտիկորեն ներառնում է, մի կողմից, եզակին, մասնավորը, կոնկրետը և, մյուս կողմից, ընդհանուրը, հանրանշականը, տիպականը: Բայց այդ կապն այստեղ դրսևորվում է այլ կերպ, քան գիտական հասկացության մեջ: Արտահայտելով ընդհանուր ըմբռնում տվյալ կենսական երևույթի մասին, տիպականացնելով այն, գեղարվեստական պատկերը միաժամանակ պահպանում է մարդկային բնավորության, գործողության, զգացմունքի, բնության տեսարանի ամբողջ անկրկնելի կոնկրետությունը, անմիջականությունը, թարմությունն ու գունագեղությունը:

Այսպիսով, ընդհանուրի և առանձինի կապն արվեստում արտահայտվում է կոնկրետ պատկերի միջոցով: Դա է պատկերի զգացմունքային անմիջականության, կենդանի տպավորության աղբյուրը:

Գեղարվեստական պատկերի այդ առանձնահատկության ըմբռնման համար կարևորագույն նշանակություն ունի հենց «Փիլիսոփայական տետրերի» վրա աշխատելիս, 1915 թվականի հունվարին, Լենինի գրած նամակներից մեկում ձևավորված այն միտքը, թե վեպի մեջ (հետևաբար և առհասարակ գեղարվեստի բնագավառում) «ամբողջ էությունը անհատական իրադրության մեջ է, տվյալ տիպերի բնավորությունների և հոգեբանության անալիզի մեջ»¹:

¹ Լենինը կուլտուրայի և արվեստի մասին, Հայպետհրատ, Երևան, 1958, էջ 531:

Կարող են առարկել, որ գիտության մեջ ևս հաճախ ուղղակի ներկայացվում են կյանքի և բնության կոնկրետ փաստերը: Պատմաբանը, օրինակ, կարող է մանրամասն նկարագրել անցյալի եղելությունները իրենց ծագման և զարգացման բոլոր հայտնի և կոնկրետ տվյալներով: Եվ, այնուամենայնիվ, այդ դեպքում ևս գիտության և արվեստի սահմանները չեն վերանում: Պատմաբանը նկարագրում, շարադրում, համեմատում, վերլուծում է որևէ պատմական իրադարձության, ասենք Ավարայրի ճակատամարտին վերաբերող տվյալները, հանգում է այս կամ այն տրամաբանական հզրակացության նրա ընթացքի և արդյունքների մասին: Բայց նա չի կարող (և չի էլ ձգտում) ներկայացնել այդ ճակատամարտի կենդանի, շոշափելի պատկերը, իբրև մեր աչքերի առջև ծավալվող գործողության, ինչպես արել է Դ. Դեմիրճյանը «Վարդանանք» վեպում: Կամ՝ աշխարհագրագետը կարող է մանրամասն նկարագրել բնության մի կոնկրետ երևույթ, ասենք՝ Սևանա լճի բոլոր բնական հատկանիշները, օգտագործելով երկրաբանական, կենսաբանական, օդերևութաբանական, նույնիսկ պատմական տվյալներ: Արվեստագետն, իհարկե, այդ թվերի հետ գործ չունի, բայց նկարչական կտավի վրա կամ բանաստեղծական խոսքով նա մեր առջև կարող է դնել լճի կոնկրետ, անմիջական, գունագեղ և խոսուն պատկերը, որը ոչ մի աշխարհագրական տեղեկագրքում մենք չենք գտնի: Հիշենք Թումանյանի տողերը.

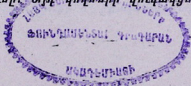
Եվ հարազատ աչքի նման
Քնդ կժպտա վճիտ Սևան,
Որ լեռների շուքերի հետ
Խաղ է անում, խայտում վիտ-վիտ,
Փայլփլում է ծփանքներով,
Հորինում է լույսերի ծով,
Եվ մերթ վշտով ու տխրությամբ
Սևանում է, ինչպես մուր ամպ...

Իսկ այն դեպքերում էլ, երբ հասարակական գիտությունները՝ պատմությունը, սոցիոլոգիան, ամանկավարժությունը

կամ հոգեբանությունը, հիշատակում, հանդես են բերում կոնկրետ, իրական անհատների, պատմում են նրանց արարքների մասին, նրանք դարձյալ շեն կարող «փոխարինել» արվեստին: Բանն այն է, որ կոնկրետ անհատը, պատմական իրական գործիչը գիտական աշխատության մեջ հանդես է գալիս սոսկ իր այս կամ այն հատկանիշով, որը համընկնում է տվյալ գիտության խնդիրներին: Կենդանի, ամբողջական բնավորություն նա չի դառնում: Այնինչ գեղարվեստական կերպարը մեր առջև կանգնում է իր հասարակական և անձնական բոլոր հատկանիշների ամբողջականությամբ, միասնությամբ և այս իմաստով էլ վերաբրտադրում է կյանքի երեւոյթների կոնկրետությունն ու լրիվությունը:

Գեղարվեստական պատկերի այս առանձնահատկությունները իրենց տեսական հիմնավորումն են գտնում «Փիլիսոփայական տեսքերի» մի շարք դրույթների մեջ: Լենինը «հոյակապ ֆորմուլա է», «շատ լավ է» բառերով էր գնահատում Հեգելի հետևյալ միտքը. «Ոչ միայն վերացական համընդհանուր, այլ այնպիսի համընդհանուր, որն իր մեջ մարմնավորում է հատկականի, անհատականի, առանձնականի հարստությունը» (էջ 111): Մի ուրիշ տեղ նա իբրև շատ կարևոր միտք առանձնացնում և ընդգծում է այն խոսքերը, թե «Ամենից հարուստը ամենակոնկրետն է և ամենից սուր՝ յեկտիվը» (էջ 287): Հեգելյան մտքերի մատերիալիստական զարգացման ուղիով Լենինը հանգեց այն դրույթին, որի համաձայն՝ «Երևույթը հարուստ է օրենքից» (էջ 180): Ամեն մի կոնկրետ երևույթ պարունակում է հատկությունների, կողմերի այնպիսի բազմազանություն և հարստություն, որը չի կարող ապավել ոչ մի օրենքով կամ բնորոշմամբ: Միայն մի շարք ընդհանուր հասկացություններով է հնարավոր ճանաչել կոնկրետ երևույթի բոլոր կողմերը:

Մենք կարող ենք ասել, որ գեղարվեստական պատկերը իրականության ճանաչման հենց այն հզոր եղանակն է, որը, հասնելով կյանքի օրինաչափությունների խոր կռահման և բացահայտման, միաժամանակ պահպանում է կոնկրետի, առանձին երևույթի ամբողջ հարստությունը, բազմակողմանիությունը, թարմությունը: Արվեստի գեղարվեստական մեջ



է արվեստի հզոր ուժի և անսպառ հմայքի զաղտնիքներից մեկը:

Անշուշտ, գեղարվեստական մտածողութիւնն ունի իր սահմանները և իր հերթին չի կարող «փոխարինել» գիտութիւնը: Նրա ոլորտից դուրս են մնում բնութիւն և հասարակութիւն այն երևույթներն ու օրինաչափութիւնները, որոնք կոնկրետ պատկերի միջոցով անհնար է ներկայացնել: Գեղարվեստական պատկերի այդ յուրահատկութիւնը հասկանալու համար տեղին է հիշել այն տարբերութիւնները, որ կենինը նշում է կոնկրետ մտապատկերի և արատրակտ մտածողութիւնի միջև: «Մտապատկերն ալ ելի»¹ է մոտ ռեալութիւնը, քան մտածողութիւնը, — հարց է տալիս նա և պատասխանում: — Եվ այո՛, և ո՛չ: Մտապատկերը չի կարող ընդգրկել շարժումն ամբողջութեամբ, օրինակ, չի ընդգրկում 1 վայրկյանում 300000 կմ արագութիւն շարժումն, իսկ մտածողութիւնը ընդգրկում է և պետք է ընդգրկի» (էջ 282): Թեև սխալ կլինեի գեղարվեստական արտացոլումը մեխանիկորեն նույնացնել մտապատկերի հետ, բայց անվիճելի է նրանց որոշ ընդհանրութիւնը, որը, ամենից առաջ, հանդես է գալիս նրանց կոնկրետութիւն մեջ: Հայտնի է, օրինակ, որ գիտական ընդհանուր օրինաչափութիւններն ինքնին, ուղղակիորեն արվեստի մեջ պատկերվել չեն կարող (ինչպես, ասենք, քիմիական, կենսաբանական կամ ատոմային ռեակցիաները, հավելլալ արժեքի կամ արտադրութիւն ընդլայնված վերարտադրութիւն օրենքները և այլն): Այս կապակցութեամբ հիշեցնենք նաև Պլեխանովի դիպուկ խոսքերը. «Ամեն միտք չէ, որ կարող է արտահայտվել կենդանի պատկերի մեջ. փորձե՛ք, օրինակ, արտահայտել այն միտքը, որ ուղղանկյան էջերի քառակուսիների գումարը հավասար է ներքնաձգի քառակուսուն»¹:

Սա, իհարկե, չի նշանակում գեղարվեստական մտածողութիւնը գիտականի համեմատութեամբ համարել ինչ-որ ցածր աստիճան, ինչպես ժամանակին կարծում էր Հեգելը:

¹ Г. В. Плеханов, Искусство и литература, ГИХЛ, М., 1948, стр. 152.

Մարքս-լենինյան իմացաբանությունը չի ստորադասում ճանաչողության մի ձևը մյուսին, այլ ձգտում է բացահայտել նրանց բովանդակության, ձևի ու նպատակների յուրահատկությունը:

Անցնենք պատկերի մեջ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի միասնության հարցին: Արտացոլման լենինյան տեսության հիմնական դրույթներից մեկը, որի համաձայն մեր զգայությունները, հասկացությունները տալիս են օբյեկտիվ աշխարհի սուբյեկտիվ պատկերը, գեղարվեստական արտացոլման բնթացքում դրսևորվում է մի առանձին ցայտունությամբ: Գեղարվեստական պատկերը միշտ պարունակում է որոշ օբյեկտիվ բովանդակություն, քանի որ բոլոր դեպքերում, նույնիսկ առաջին հայացքից ֆանտաստիկ, գերբնական կերպարների և իրադրությունների մեջ, ուղղակի կամ անուղղակի, արտացոլվում է կյանքի ինչ-որ կողմ, հատկություն, միտում: Կյանքն իր օբյեկտիվ բովանդակությամբ միշտ, այսպես կամ այնպես, «ներխուժում» է պատկերչի մեջ, կազմում է նրա հիմքը, կենդանի զարկերակը: Իսկ լիակատար իրավունքով կարելի է ասել ոչ միայն ռեալիստական արվեստի մասին, որի կապը իրականության համապատասխան կողմերի հետ շատ ակնհայտ է, այլև մյուս ուղղությունների մասին: Ավելին. արվեստագետն իր տեսական դատողություններում կարող է հռչակել «կյանքից ազատ լինելու», լուկ սուբյեկտիվ մղումներով ստեղծագործելու սկզբունքը: Բայց նույնիսկ այդ դեպքում նրա ստեղծագործությունը, եթե այն իրոք գեղարվեստական նշանակություն ունի, ուղղակի կամ անուղղակի արտահայտում է դարաշրջանի օբյեկտիվ բովանդակության որոշ կողմեր:

Սակայն, ինչպես մտածողության մյուս ոլորտներում, այնպես էլ արվեստի մեջ, մարդկային գիտակցությունն ակտիվ է: Պատկերի մեջ չի կարող շարտահայտվել նաև հեղինակի սուբյեկտիվ վերաբերմունքը, գնահատականը, նրա գաղափարական ելակետն ու իդեալը: Հիշենք «Փիլիսոփայական տետրերում» Լենինի առաջադրած կարևորագույն դրույթներից մեկը, որն, իհարկե, լիովին վերաբերում է նաև արվեստին. «Մարդու գիտակցությունը ոչ միայն արտացոլում է

օբյեկտիվ աշխարհը, այլև կերտում ասին» (էջ 260): Այս խոսքերը տառացի և միակողմանի հասկանալու դեպքում կարելի է հանգել սուբյեկտիվ իդեալիստական եզրակացության, արտաքին աշխարհը հռչակելով սոսկ մեր գիտակցության կերտվածք: Բայց լենինը այստեղ դնում է խորապես մատերիալիստական բովանդակություն, ընդգծելով մարդկային մտքի ստեղծագործական ուժը, իրականության վերափոխման մեջ ակտիվորեն մասնակցելու ունակությունը: Քիչ հետո նա իր միտքը լրացնում և բացատրում է այսպես. «այսինքն, որ աշխարհը չի բավարարում մարդուն, և մարդը իր գործողությամբ որոշում է փոխել այն» (էջ 261): Ակտիվորեն ձևավորելով հասարակության գեղագիտական պատկերացումները, մասնակցելով մարդկանց հոգևոր աշխարհի ձևավորման գործին, առաջավոր արվեստն էլ ծառայում է կյանքի վերափոխման, ցանկալի իրականության ստեղծման խնդրին:

Անհրաժեշտ է նշել, որ գիտության մեջ և արվեստում օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի միասնությունը տարբեր կերպ է դրսևորվում: Գիտականի անհատականությունը՝ նրա առաջանդը, նրա նվիրվածությունը գործին, նույնիսկ մարդկային խառնվածքը վիթխարի նշանակություն ունեն գիտական հայտնագործության ճակատագրի համար: Սակայն ճշգրիտ գիտության ներկայացուցչի աշխատանքի վերջնական արդյունքի, ասենք մաթեմատիկական խնդրի լուծման կամ քիմիական ռեակցիայի բանաձևի, մեջ գիտնականի անհատականությունն ուղղակի արտահայտվելի կարող: Գալիլեյի կամ Նյուտոնի հայտնագործած օրենքները նույն ձևավակերպումն ու բովանդակությունը կունենային, եթե նրանք գտնված լինեին ուրիշ դարաշրջանի և ուրիշ ազգության պատկանող գիտնականների կողմից: Հասարակական գիտությունների՝ պատմության, փիլիսոփայության կամ տնտեսագիտության մեջ գիտնականի անձնավորությունը, իհարկե, կարող է ավելի որոշակի դրսևորվել: Բայց վերջնական արդյունքներն այստեղ ևս արտացոլում են իրականության այս կամ այն օբյեկտիվ կողմը և չեն կարող ուղղակի արտահայտել գիտնականի անձնավորությունը, նրա խոհերն ու հույզերը:

Այլ է բանը արվեստի բնագավառում: Այստեղ հեղինակի անհատականությունը, նրա վերաբերմունքն ու գնահատականը ոչ միայն ակտիվորեն մասնակցում են ամբողջ ստեղծագործական պրոցեսին, այլև մտնում են նրա վերջնական արդյունքի՝ գեղարվեստական պատկերի մեջ: Իզուր չէ, որ անխնա ճշմարտացիությամբ և օբյեկտիվության զարմանալի ուժով օժտված այնպիսի մի արվեստագետ, որպիսին է և Տոլստոյը, «առարկայի նկատմամբ հեղինակի ինքնատիպ քարոջական վերաբերմունքի միասնությունը» համարում էր հենց այն «ցեմենտը», որը միավորում է գեղարվեստական ստեղծագործության բոլոր տարրերը: «Ըստ էության,— շարունակում էր Տոլստոյը,— երբ մենք կարդում կամ դիտում ենք նոր հեղինակի գեղարվեստական ստեղծագործությունը, մեր հոգում ծագող հիմնական հարցը միշտ հետևյալն է. «Հապա՛, ի՞նչ մարդ ես դու Եվ ինչո՞ւ ես տարբերվում այն բոլոր մարդկանցից, որոնց ես ճանաչում եմ, և ի՞նչ նոր բան կասես ինձ այն մասին, թե ինչպես պետք է նայել մեր կյանքին»¹:

Հենց այդ պատճառով էլ գեղարվեստական պատկերն սկզբունքորեն անկրկնելի է, ինչպես որ անկրկնելի են մարդկային մեծ անհատականությունը, նրան ծնած դարաշրջանը, աղգային միջավայրը, հասարակական հարաբերությունները: Անկրկնելի է նույնիսկ այն դեպքում, երբ տարբեր հեղինակներ դիմում են համանման կամ բացարձակորեն նույն թեմային, սյուժեին, կերպարին (հիշենք թեկուզ Պրոմեթեոսի, Ֆաուստի, Դոն Ժուանի և ուրիշ «հավերժական կերպարների» բազմաթիվ մշակումները համաշխարհային գրականության, դիցաբանական և քրիստոնեական մոտիվների օգտագործումը նկարչության և քանդակագործության մեջ): Բանն այն է, որ նույնիսկ այդ դեպքում իսկական արվեստագետն արտահայտում է, անպայման և անխուսափելիորեն, կյանքի և մարդու իր ուրույն ըմբռնումը, իր աշխարհայացքն ու ոճը: Մեր երեք խոշորագույն բանաստեղծները՝ Հ. Թումանյանը, Ավ. Խաչակյանը և Ծ. Չարենցը, պոեմներ են գրել հայ ժո-

¹ Л. Н. Толстой, О литературе, ГИХЛ, М., 1955, стр. 286.

դովրդական էպոսի հիման վրա, բայց որքան տարբեր պոեմներ են դրանք՝ և՛ էպոսի գաղափարների ու կերպարների ըմբռնումով, և՛ նրա մշակման սկզբունքներով, և՛ ոճով:

Արվեստի մեջ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի փոխհարաբերության պարզաբանման համար շատ կարևոր է Լենինի մի դիտողությունը Հեգելի «Տրամաբանության գիտության» կոնսպեկտում: «Իմացության նպատակը սկզբում սուբյեկտիվ է...», — նշում է Լենինը և ապա, շարունակելով իր միտքը, գալիս է այսպիսի եզրակացության. «Բայց իմացության ընթացքը այն հանգեցնում է օբյեկտիվ ճշմարտության» (էջ 252—254): Ի՞նչ է նշանակում սա: Սկսելով իրականության ճանաչողությունը որևէ գաղափարի, սուբյեկտիվ մղումի կամ նպատակի թելադրանքով, մարդը հանգում է իրականության օբյեկտիվ բովանդակության, նրա զարգացման տենդենցների ճանաչողության, եթե նույնիսկ դրանք հակասում և ժխտում են նրա նախնական նպատակն ու ըմբռնումները: Զէ՞ որ, ինչպես նշել է Լենինը, «ճշմարտությունը պրոցես է: Սուբյեկտիվ իդեալից մարդը գնում է դեպի օբյեկտիվ ճշմարտություն «պրակտիկայի»... միջոցով» (էջ 245):

Սուբյեկտիվ նպատակից օբյեկտիվ ճշմարտության անցնելու պրոցեսը բնորոշ է նաև աշխարհի գեղարվեստական ճանաչողության համար: Իրականության կենդանի ընթացքից բխած գեղարվեստական պատկերները, իրենց մեջ կրելով կյանքի ռեալ բովանդակությունը, ընդունակ են արվեստագետին բերելու օբյեկտիվ ճշմարտության՝ նույնիսկ հակառակ նախապես դավանած սխալ ըմբռնումներին: Իրականությունը ուղղումներ է մտցնում գրողի պատկերացումների մեջ, օգնում է հաղթահարելու նրա աշխարհայացքում եղած նախապաշարմունքները, հանգելու բանականության և կյանքի ճշմարտության հաղթանակին: Դա հնարավոր է այն բանի շնորհիվ, որ արվեստի մեջ ևս «...մարդու և մարդկության պրակտիկան իմացության օբյեկտիվության ստուգումն է, չափանիշը» (էջ 259): Այս չափազանց բարդ երևույթի մեկնաբանության դասական օրինակներ են տվել էնգելսը

Բալզակի և Լենինը Լե Տոլստոյի ստեղծագործության վերլուծությամբ:

Գիտության և արվեստի մոտավորապես նույնպիսի փոխհարաբերություն է բացվում մեր առջև, երբ անդրադառնում ենք գեղարվեստական պատկերի մյուս առանձնահատկությանը՝ նրա մեջ հուզական և տրամաբանական կողմերի միասնությանը: Պատկերի մեջ հույզն ու միտքը նույնպես օրգանապես զուգակցված են և, շնայած իրենց ողջ հակադրությանը, կազմում են անխզելի ամբողջություն:

Լենինը «Փիլիսոփայական տեսերերում» մի այսպիսի դիտողություն ունի. «Զգայությունները ցույց են տալիս ռեալությունը, միտքն ու բառը՝ ընդհանուրը» (էջ 344): Կարծում ենք, սխալ չի լինի: Եթե, շրջելով այս խոսքերը, ասենք, գեղարվեստական պատկերի մեջ հենց այն պատճառով են հավասար ուժով հանդես գալիս և՛ զգացմունքը, և՛ միտքը, որ նա իր մեջ պարունակում է ինչպես կյանքի կոնկրետ, շոշափելի ռեալությունը, այնպես էլ նրա իմաստի, զարգացման տենդենցների ընդհանուր ըմբռնումը:

Պետք է արմատապես սխալ համարել այն միակողմանի և պարզունակ պատկերացումը, թե գիտնականը գործում է միայն մտքի ուժով, իսկ արվեստագետը՝ զգացմունքի: Դա սխալ է և՛ մեկի, և՛ մյուսի նկատմամբ: Այս առիթով չի կարելի չհիշել Լենինի խոսքերն այն մասին, թե առանց «մարդկային հույզերի» երբեք չի եղել, չկա և չի կարող լինել ճշմարտության մարդկային ուրուում¹: Այո՛, ո՛չ գիտական, ո՛չ էլ գեղարվեստական ճշմարտությունը չի հայտնագործվում առանց մարդկային կրքի, հույզի, ոգևորության: Բայց գիտական աշխատանքի վերջնական արդյունքի մեջ, կրթչունում ենք, այդ բոլորն այլևս չի երևում, դրանք մնում են, այսպես ասած, բեմի ետևում: Այնինչ պատկերի մեջ զգացմունքը բովանդակության այն անհրաժեշտ տարրն է, առանց որի չի կարող արտահայտվել որևէ գեղարվեստական միտք: Կատարյալ ստեղծագործության մեջ պարզապես անիմաստ է հաշվել, թե որտե՞ղ է վերջանում հույզը, և որտեղի՞ց է

1 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, 4-րդ հրատ., հատ. 20, էջ 316:

սկսվում միտքը: Այսպես, Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմը ծայրեծայր հագեցված է և՛ մեկով, և՛ մյուսով. ժողովրդի հեղափոխական ընդվզման, նրա ստեղծագործական մեծ հնարավորությունների մասին մտքերը գունավորված են վիթխարի հուղականությամբ, ոգևորիչ պաթոսով, կրքով, իսկ ամեն մի զգացմունք իր մեջ իմաստուն խոհ է կրում ներկայի և գալիքի մասին:

Մեր օրերում հաճախ է խոսվում այն մասին, թե ժամանակակից արվեստը պետք է դառնա ավելի ու ավելի «ինտելեկտուալ», իսկ հույզերի, զգացմունքների դերը նրա մեջ պետք է պակասի: Որ այդպիսի տենդենցներ կան, մանավանդ մոդեռնիստական արվեստում, չի կարելի ժխտել: Բայց դա միայն շորացնում է արվեստը, դարձնում միակողմանի, զրկում զգացմունքային հարստությունից, որն իսկական արվեստի մեծ նվաճումն է, նրա հմայքի հիմքերից մեկը: Մտքի և հույզի միաձուլությունը գեղարվեստական մտածողության էությունից բխող հատկանիշ է, որը չի կարող կորցնել իր նշանակությունը:

Վերջապես, մի քանի խոսք էլ գեղարվեստական պատկերի մեջ իրականության փաստի և ստեղծագործական երևվակայության փոխհարաբերության մասին: «Փիլիսոփայական տեսերբում» կա մի հատված, որը տվյալ դեպքում սկզբունքային, ելակետային նշանակություն ունի: «Մտքի (մարդու) մոտեցումը առանձին իրին, սրանից կադապար (=հասկացություն) հանելը,— գրել է Լենինը Արխտոտելի «Մետաֆիզիկա» գրքի կոնսպեկտում,— պարզ, անմիջական, հայելիակերպ-մեղյալ գործողություն չէ, այլ բարդ, երկատված, զիգզագաձև գործողություն, որն իր մեջ պարունակում է կյանքից ֆանտազիայի անջատվելու և հեռանալու հնարավորություն... Քանի որ ամենահասարակ ընդհանրացման, ամենաէլեմենտար ընդհանուր իդեայի («սեղան» ընդհանրապես) մեջ անգամ կա ֆանտազիայի որոշ պատառիկ: Vice versa¹, անմտություն է ժխտել ֆանտազիայի դերը անգամ ամենաճշգրիտ գիտության մեջ» (էջ 472—473):

¹ — Ընդհակառակն, եմբ.:

Այսպես, Լենինը ֆանտազիան մտցնում է մարդկային գործունեության, իրականության ճանաչողության և արտացոլման կարևորագույն տարրերի շարքը: Իհարկե, նաև գեղարվեստական արտացոլման: Սակայն գեղարվեստական ֆանտազիան իր բնույթով և նպատակներով էապես տարբերվում է գիտականից: Գիտության մեջ երևակայությունը, ինչքան էլ առերևույթ հեռանա իրականությունից, ի վերջո բերում է դեպի նույն իրականության օրինաչափությունների ճշգրիտ, զգաստ ճանաչողություն և արտացոլում: Այնինչ կյանքի գեղարվեստական վերարտադրությունը կրում է իր վրա ֆանտազիայի անմիջական կնիքը, այն գոյանում է ռեալ իրականության և երևակայության զուգադրումից, միահյուսումից:

Դեռևս Արիստոտելն է նկատել պոեզիայի և պատմության մի ուրիշ սկզբունքային տարբերություն, այն, որ պատմաբանը «խոսում է իրականում կատարվածի մասին», իսկ քաննաստեղծը՝ «ոչ թե իսկապես տեղի ունեցածի, այլ այն մասին, ինչը կարող էր տեղի ունենալ, հետևաբար՝ հնարավորի մասին՝ ըստ հավանականության կամ անհրաժեշտության»¹: Արիստոտելից հետո անցած դարերի ընթացքում ինչքան էլ մեծ զարգացում ապրած լինի արվեստը, այդ սկզբունքը մնում է, ըստ էության, անխախտ, քանի որ այն ևս պայմանավորված է գեղարվեստական արտացոլման բնույթով:

Գեղարվեստական պատկերը կարող է տալ կյանքի ճշգրիտ, մանրամասների մեջ անգամ զարմանալիորեն հարազատ վերարտադրությունը: Բայց դա երբեք չի կարող լինել իրականության պարզ կրկնությունը: Գրականությունը, կերպարվեստը, թատրոնը, կինոն կերտում են մարդկային բնավորությունների, արարքների, փոխհարաբերությունների մի հատուկ աշխարհ, որն ստեղծվում է իբրև հավանական և հնարավոր, բայց՝ ոչ իբրև իսկապես գոյություն ունեցած իրականություն: Նույնիսկ ամենառեալիստական ստեղծա-

¹ Аристотель, Об искусстве поэзии, ГИХЛ, М., 1957, стр. 67.

գործութեան մեջ, որպիսին են, ասենք, Տոլստոյի վնասներն ու Չեխովի պատմվածքները, նույնիսկ կյանքում իրական նախատիպեր ունեցած երկերում, որպիսիք են, օրինակ, Թումանյանի «Անուշն» ու «Գիքորը», «Հառաչանքն» ու «Լոռեցի Սաքոն», կամ Ակսել Բակունցի շատ պատմվածքներ, մենք ամեն քայլափոխի հանդիպում ենք գրողի հնարանքին, ֆանտազիային, որի շնորհիվ շատ բան փոխվել է, լրացվել, և ի վերջո կերտվել է այնպիսի մի իրականություն, որը «հնարովի» լինելով հանդերձ կյանքի բովանդակությունը բացահայտում է շատ ավելի խոր ու ճշմարտացի, քան կարելի էր անել նրա ուղղակի պատճենահանումով:

Այսպես, գեղարվեստական պատկերի մեջ դարձյալ դիալեկտիկորեն միահյուսվում են հակադրությունները. նա և՛ իրական է, և՛ հնարովի, բխում է կյանքի էությունից, բայց և ֆանտազիայի արդյունք է: Սրանով է պայմանավորված ճշմարտության յուրօրինակ բնույթը արվեստի մեջ: Մարդկային մտածողության ոչ մի ուրիշ ձև այդ հակադրություններն այնպես բնական և օրգանապես չի զուգակցում, ինչպես գեղարվեստական արտացոլումը: Պատահական չէ, որ Յոյերբախի «Կրոնի էության մասին» գրքից Լենինի ուշադրությունը գրավել է հետևյալ միտքը, որ նա, ինչպես սկզբում ասվեց, համակրանքով մեջ է բերում. «Արվեստը չի պահանջում, որ իր երկերն ընդունվեն որպես իրականություն» (էջ 77):

Դրա շնորհիվ է, ի դեպ, որ արվեստը հաճախ կարող է հեռանալ բուն «կյանքի ձևերից» և դիմել ուղղակի իմաստով պայմանական պատկերների՝ չափազանցումների, այլաբանության, ֆանտաստիկայի, գրոտեսկի: Ծիծաղելի կլիներ այդպիսի դեպքերում խոսել ճշմարտության խեղաթյուրման մասին: Երբ Թումանյանն իր այնքան իրական «Անուշի» հենց սկզբում ասպարեզ է տալիս ֆանտաստիկ փերիներին, նա գրանով իսկ ընթերցողի մեջ առաջացնում է ողբերգության նախազգացման տրամադրություն, հիմք է բստեղծում ապագա պատմությունը ընկալելու իբրև իրականությունից անհրաժեշտաբար բխող մի բան: Իսկ անշեջ կրակի այլաբանական պատկերը «Փարվանա» բալլադում

հնարավորութիւն է տվել ստեղծելու գեղեցիկի, մարդկային անբիժ կատարելութեան հավերժական ձգտման մի այնպիսի խորիմաստ, խտացված և ընդհանրացված խորհրդանիշ, որպիսին հնարավոր չէր ներկայացնել որևէ իրական պատկերի միջոցով: Անհրաժեշտ դեպքերում լայնորեն օգտագործվող այսպիսի գեղարվեստական հնարները նույնպես օրինակ են մարդու գիտակցութեան մեջ կյանքի այն «բարդ, երկատված, զիգզագաձև» արտացոլման, որի մասին խոսում էր Լենինը:

Մենք անդրադարձանք էսթետիկայի այն հարցերին, որոնք ուղղակի առնչվում են գեղարվեստական պատկերի հետ: «Փիլիսոփայական տեսրերում» պարունակվող դժույթները կարելի է և պետք է կիրառել նաև արվեստի տեսութեան շատ ուրիշ խնդիրներ մեկնաբանելիս: Բայց ասվածն էլ բավական է, որպեսզի համոզվենք, թե Լենինի մշակած մատերիալիստական դիալեկտիկայի սկզբունքները ինչպիսի՜ ամուր փիլիսոփայական հիմք են տալիս էսթետիկական գիտութեան ամենաբարդ հարցերն ստեղծագործաբար լուծելու համար:

ՍՈՑԻԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԼԵՆԻՆՅԱՆ ԷՍԹԵՏԻԿԱՆ

« Եներնը և էսթետիկան» թեման վաղուց և ամուր կերպով հաստատվել է սովետական գիտություն և պրոպագանդայի մեջ:

Քաղմակողմանիորեն լուսաբանված է Լենինի վերաբերմունքը արվեստի նկատմամբ, էսթետիկայի արմատական հարցերի նրա մեկնաբանությունը, արվեստի դասակարգային բնույթի, կուսակցականության և ժողովրդայնության ուսմունքը, արվեստի դերը պատմական պրոցեսում: Հետադուրված է գեղարվեստական կուլտուրայի նկատմամբ լենինյան վերաբերմունքի և էսթետիկական տեսության ու պրակտիկայի ասպարեզում կոմունիստական կուսակցության քաղաքականության միջև եղած անխզելի կապը: Սակայն, եղած գրականության վերլուծությունը հիմք է տալիս նշելու, որ այն փաստորեն արտացոլում է արվեստի և էսթետիկայի միայն որոշ պրոբլեմների լենինյան ըմբռնումը: Այնինչ, կան հիմքեր «Լենինը և էսթետիկան» թեմայի հետադուրության մեջ առանձնացնելու ևս մի բաժին, այն անվանելով՝ «Սոցիալիստական ստեղծագործության (կամ ինչպես գրել է ինքը՝ Լենինը, «Նորի կառուցման») լենինյան էսթետիկան»: Անհրաժեշտ է պարզել, թե Լենինի աշխատություններում ինչպես էր բացահայտվում միլիոնների ջանքերով ձևավորվող էսթետիկան:

Ներկա հոդվածը կարող է դիտվել որպես այդ թեմայի ուսումնասիրման մի փորձ:

Դժվար է ասել, թե ինչինը հատկապես իր որ ելույթում է առաջին անգամ օգտագործել «նորի կառուցում» խոսքը, մի խոսք, որ հետագայում նա բազմիցս կրկնում է, և որի իմաստը բացահայտում է պատկերավոր կերպով՝ «նորի ծիւղեր»։ Դրանք (կամ՝ «նոր կյանքի կառուցումը») ինչինը բնութագրում է նաև որպես «նոր հասարակության ստեղծագործություն»։ Մարդիկ իրենք են ստեղծում իրենց պատմությունը, — այս հայտնի մարքսիստական դրույթը ինչինը կոնկրետացնում է առավելագույն չափով, տալով դրան որոշակի հեղափոխական բովանդակություն։ Ստեղծագործություն ասելով ինչինը նկատի ունի սոցիալիզմի կերտումը, կոմունիզմի գաղափարներով ոգեշնչված, նպատակասլաց աշխատանքը։

Ստեղծագործություն հասկացությունը նա կիրառում է այդ կատեգորիայի միջոցով ամեն մի արդյունավետ գործողություն սահմանելու համար։ Փաստորեն մերժվում է այն նեղ բացատրությունը, որը բնութագրական է հին կամ կլասիկ էսթետիկային։ Ստեղծագործությունը ինչինը դիտում է, նախ, ամեն մի գործունեության հետ ունեցած կապի մեջ։ Երկրորդ՝ նա այն չի սահմանափակում գեղարվեստական և ընդհանրապես հոգեոր աշխատանքի ոլորտով, այլ տարածում է հասարակական պրակտիկայի բոլոր բնագավառների վրա։ Երրորդ՝ ինչինը առանձնացնում է մարդու գլխավոր՝ ստեղծագործական ֆունկցիան, ընդ որում ստեղծագործությունը ներկայանում է ոչ թե անհատի կամ նույնիսկ խմբի, այլ ամենից առաջ որպես հաղարավոր և հարյուր-հաղարավոր բանվորների ու գյուղացիների ընդունակությունների ու հմտությունների դրսևորում։ Ինչինյան այդ դրույթներում աշխատավոր մարդը ներկայանում է ոչ թե որպես ահռելի արտադրության պտուտակ, այլ իր որոշակի անհատականությամբ՝ իր կարողություններով և ունակություններով։ Դրանով իսկ, ոչ միայն հսկայական, մինչ այդ չտեսնված չափով՝ ընդարձակվում են ստեղծագործություն կատեգորիայի կիրառման շրջանակները, այլև միաժամանակ հարստանում է նրա

ռեալ բովանդակութիւնը: Լենինը բացահայտեց այդ խնդրի սոցիոլոգիական էութիւնը, հետեւաբար, նոր տեսանկյունով և ուղղութիւնով ցույց տվեց այդ հասկացութեան հոգեբանական կողմերը:

Այդ կապակցութեամբ մեծ հետաքրքրութիւն է ներկայացնում «Ինչպե՞ս կազմակերպել մրցութիւնը» հայտնի հոդվածը: Հոդվածի մեջ բնութագրվում է կապիտալիզմի համար տիպական աշխատանքը. անսահմանորեն տաղտկալի, ծանր, հարկադրական, զորանոցային, որը ոչ միայն չի նպաստում մարդկային ունակութիւնների բացահայտմանը, այլև ճնշում է դրանք:

Զնայած Լենինը անազատ աշխատանքի դիպուկ, հուզական երանգավորում ունեցող բնութագրումներում չի դիմել էսթետիկական տերմինների օգնութեանը, սակայն այդ աշխատանքի մասին նա դատում է փաստորեն էսթետիկական չափանիշով: Նա գրում է, որ անազատ աշխատանքը մեռցրեցում է մարդկային էութիւնը՝ ոգեշնչված ստեղծագործելու ունակութիւնը, և մարդը չի կարողանում վայելել իր իսկ հղացումների պտուղները: Նման աշխատանքը բնութագրելով որպէս տաղտկալի աշխատանք, Լենինը նշում է վերջինիս հակաէսթետիկական էութիւնը, նրա անուրախ և հակահումանիստական բնույթը:

Թեազուրկ «արտադրմանը» Լենինը հակադրում է ազատ, գիտակցական և դրա համար էլ բերկրալի աշխատանքը՝ ստեղծագործութիւնը: Այն դառնում է հնարավոր. «...մարդկութեան պատմութեան մեջ հարկադրական աշխատանքի այդ մեծագույն փոխարինումն իր համար կատարվող աշխատանքով՝ չի կարող տեղի ունենալ առանց բախումների, դժվարութիւնների, ընդհարումների, առանց բռնութեան՝ մակարդակների ու նրանց արբանյակների նկատմամբ»¹: Սովետական պետութեան օժանդակութիւնը ստացող այդ պայքարի ընթացքում պայմաններ են ստեղծվում մասսա-

¹ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, 4-րդ հրատ. հատ. 26, էջ 495 (հետագա մեջբերումները կատարվում են Լենինի երկերի 4-րդ հայտերն հրատարակութիւնից, հատորն ու էջը նշելով տեքստում):

յական նախաձեռնութեան, բազմակողմանի ինքնագործունեութեան, իսկ դա նշանակում է՝ գոյանում են պայմաններ ստեղծագործութեան և մրցութեան համար: Այն օրինաչափորեն դուրս է մղում մրցակցութիւնը, որը մարմնավորում է «կապիտալիստների ու կապիտալիստական կարգերի այլ սրանչելի առաքինութիւններն ու բարիքները», որոնք հակաբարոյական և հակաէսթետիկական են, որովհետեւ ապահովում են «...հսկայական մեծամասնութեան, աշխատավորների իննսունինը հարյուրերորդականի ձեռնարկութեան, եռանդի, համարձակ նախաձեռնութեան անլուր գազանային ճնշում» (26, 493):

Սոցիալիստական շինարարութեան բազայի վրա կազմակերպվող և ծավալվող մրցութիւնը, ինչպես գրում է Լենինը, ուղիղ հակադրութիւնն է կապիտալիստական մրցակցութեան: Կապիտալիզմի պայմաններում այն հիմնվում է մասնավոր սեփականութեան և անմարդկային շահագործման վրա: Հասարակական սեփականութեան և նրան համապատասխանող աշխատանքի պայմաններում, որտեղ անհատական ու ընդհանուր շահերը միասնական են, մրցութիւնը, ընդհակառակն, դառնում է անհրաժեշտութիւն: Բուրժուազիան, ջատագովելով մրցակցութիւնը, միաժամանակ, շահակրատում է այն մասին, որ իբր սոցիալիզմը ճնշում է մատսայական նախաձեռնութիւնը, անհնարին դարձնում մարդկանց անձնական ընդունակութիւնների օգտագործումը, նրանց մրցութիւնը աշխատանքում:

Մերկացնելով այդ հերյուրանքները, Լենինը գրում է, որ իրականում. «սոցիալիզմը ոչ միայն չի մարում մրցութիւնը, այլ, ընդհակառակն, առաջինն է հնարավորութիւնը ըստեղծում իրոք լայնօրէն կիրառելու այն, իրոք մատսայական չափով, իրոք աշխատավորների մեծամասնութիւնը ներգրավելու այնպիսի աշխատանքի արտարեղը, որտեղ նրանք կարող են երևան բերել իրենց, ծավալել իրենց ընդունակութիւնները, դրսևորել տաղանդներ, որոնք ժողովրդի մեջ անսպառ աղբյուր են և որոնց կապիտալիզմը ճմլել, ճնշել, խեղդել է հազարներով և միլիոններով» (26, 493—494):

Ժողովրդի տաղանդների հայտնաբերում՝ ահա թե ինչի

մեջ է տեսնում Վլադիմիր Իլյիչը սոցիալիզմի առանձնահատկություններից մեկը, որը լրիվ հիմք է տալիս այն անվանելու և՛ գեղեցիկ, և՛ ոգևորիչ: Լենինը սովետական կարգի առաջնահերթ առաքելությունը տեսնում է ժողովրդական մասսաների մարդկային էության այդպիսի հայտնաբերման մեջ: Ժողովրդական տաղանդները «...նոր-նոր սկսում են գիտակցության գալ, արթնանալ, ձգտել կենդանի, ստեղծագործական, մեծ աշխատանքի, ինքնուրույնաբար ձեռնամուխ լինել սոցիալիստական հասարակության կառուցման գործին», — գրել է Լենինը (26, 497):

Նոր կարգի այդ կոշման իրագործման հնարավոր միջոցներից մեկը, ընդ որում առավել արդյունավետ միջոցը, Լենինը համարում է հենց մրցությունը:

«Կենդանի աղբյուր», «կենդանի, ստեղծագործական, մեծ աշխատանք»՝ նման սահմանումների միջոցով է Լենինը բացահայտում նորի կառուցման ռեալ գեղեցկությունը: Այն դառնում է մի ասպարեզ, «որտեղ աշխատանքի մարդը կարող է իրեն երևան բերել, կարող է մի քիչ մեջքը շտկել, կարող է ուղղվել, կարող է իրեն մարդ զգալ» (26, 494—495): Լենինը, ըստ էության, խոսում է սուբյեկտիվ գործոնի և հատկապես՝ անհատի ինքնագիտակցության նշանակության և նրա անսահման հնարավորությունների մասին: Աշխատանքի մարդու վերափոխում, մարդու և մարդկայնության սփռված զգացում, միջին սա իրականության գեղեցկության տրսևորումներից չէ: Անհատի այդ նույն աճի մեջ է Լենինը տեսնում կոլեկտիվ և նպատակասլաց աշխատանքի գեղեցկությունն ու մարդասիրությունը, որն ապահովում է սոցիալիստական կարգը:

Համաձայն մարքս-լենինյան տեսության, յուրաքանչյուր աշխատանք էսթետիկական է՝ այն կատարվում է «գեղեցիկի օրենքների համաձայն» (Մարքս), այսինքն՝ յուրաքանչյուր մշակվող և յուրացվող առարկայի էության համապատասխան: Յուրաքանչյուր աշխատանք էսթետիկական է նաև այն պատճառով, որ նրա շնորհիվ ու նրա միջոցով է հանդես գալիս մարդկային, այն է՝ ստեղծագործական էությունը: Ահա թե ինչու ամեն մի տրոշակի աշխատանք, որ ստեղծում

է ինչ-որ մի նոր բան, ինչպես գեղեցիկի ստեղծման, այն-պես էլ մարդկային էության առաջընթացի պայմանն ու միջոցն է:

Հարկ կ'ա խոսել այն մասին, որ աշխատանքի էսթետիկական այդ հատկանիշնե՛րը բազմապատկվում ու որակապես հարստանում են, երբ աշխատանքը դառնում է կոլեկտիվ ու ազատ, երբ ոչ թե մարդատյաց մրցակցությունը, այլ ընկերական մրցությունն է խթանում յուրաքանչյուրի աշխատանքը, որը ոգեշնչվում է սոցիալիստական շինարարությամբ: Այդպիսի ստեղծագործությունը լենինը անվանում է հիբամվի հերոսական և մեծ: Այն հերոսական է, որովհետև օգնում է «...ջախջախել հին, անհեթեթ, վայրենի, նողկալի և զազրելի այն նախա՝ աշարժումը, թե իբր պետություն կառավարել, սոցիալիստական հասարակության կազմակերպական շինարարությունը վարել կարող են միայն այսպես կոչված «Բարձր դասակարգերը», միայն հարուստները կամ հարուստ դասակարգերի դպրոցն անցածները» (26, 497):

Այսպիսով, «Ինչպե՞ս կազմակերպել մրցությունը» հոդվածում, որն ասես ուղղակիորեն ի վերաբերում էսթետիկայի առարկային, փաստորեն ձևակերպվում և սահմանվում է էսթետիկական նոր մոտեցում իրականության նկատմամբ: Այդ մոտեցումը հեղափոխական-վերափոխող է, հետևաբար՝ ստեղծագործական: Այնտեղ «գեղեցիկի օրենքը» և մարդկային էության շահն ու նրա զարգացումը հանդես են գալիս դիալեկտիկական միասնության մեջ: Այդպիսի մոտեցումը աշխարհին օգնում է ճշգրտորեն որոշել, թե ինչն է գեղեցիկ, հերոսական ու վեհասքանչ, իսկ ինչը՝ այլանդակ, անհեթեթ, նողկալի:

«Ինչպե՞ս կազմակերպել մրցությունը» հոդվածի հիմնական գաղափարները լենինը զարգացնում է դրանից երկու ամիս հետո գրած «Սովետական իշխանության հերթական խնդիրները» հոդվածում: Այնուհետև որոշ գաղափարներ նա կրկնում և զարգացնում է նույն անվանումը կրող՝ 1918 թվականի ապրիլի 29-ին կարգացած զեկուցման մեջ: Հետաքրքրությունից զուրկ չէ այն, որ այդ աշխատության «Մըրցության կազմակերպումը» գլխում նորից ընդգծվում է մըր-

ցության, որպես մարդկանց համախմբման միջոցի, բարոյա-դաստիարակչական նշանակութիւնը:

Յուրաքանչյուր աշխատանքի մեջ խստապահանջ հաշվառումն ու հսկողութիւնը ինչինքն համարում է սովետական պետութեան առաջնահերթ և հիմնական խնդիրը, որը կարող է հաջողութեամբ կատարել իր մեծ առաքելութիւնը բարձր կազմակերպվածութեան, շինարարութեան բոլոր օղակների կարգավորվածութեան դեպքում՝ իր բնույթով ու նպատակներով նոր, այսինքն՝ գիտակից կարգապահութեան միջոցով: Սոցիալիստական կազմակերպվածութեան և նպատակասլացութեան պայքարը բուրժուա-անարխիստական անկարգապահութեան ու բերանբացութեան դեմ ինչինքն համարում է նոր կարգի հաղթանակի համար անհրաժեշտ պայման: Ինչինքն խոսում է օրինակելի, այսինքն՝ համաժողովրդական ստեղծագործութեան բոլոր բնագավառներում գերազանց աշխատանքի կենսական անհրաժեշտութեան, «չոր, մեռած, բյուրոկրատական՝ ինչպես վանող, այնպես էլ զրավող հաշվետվութիւնները կենդանի օրինակներ» դարձնելու կարևորութեան մասին (27, 311): Հետևաբար, նա նկատի ունի մասսայական ստեղծագործութեան էսթետիկական տեսանկյունը: Չոր, անկենդան, բյուրոկրատական հաշվետվութիւնները իրենց մեջ ունեն վանող մի ուժ, որի համար էլ հակաէսթետիկական են: Եվ, ընդհակառակն, ինչը դառնում է «կենդանի օրինակ», «օրինակելի», որպես կանոն, լինելով հրապուրիչ, իր մեջ բովանդակում է ոչ միայն բուն ուտիլիտար-օգտակարը, այլև որոշակի էսթետիկական տարրեր: Դրանց թվին կարելի է դասել և այն «հեղափոխական խանդավառութիւնը», որն ուղեկցում է սոցիալիստական վերափոխմանը, և որի մասին էլ ինչինքն խոսում է շատ հաճախ:

Խանդավառութեան՝ մարդկային այդ բնորոշ հատկութեան մեջ ինչինքն տեսնում է հոգեկան վերելքով ուղեկցվող մարդկային եռանդի այն զգացմունքային շիկացումն ու բուռն դրսևորումը, առանց որի ոչ մի մեծ հղացում հնարավոր չէ իրագործել: Ինչինքն մասսաների հեղափոխական խանդավառութեան մեջ տեսնում է մարդու ստեղծագործական կարողութիւնը: Այդպիսի խանդավառութիւնն է՛լ ավելի է համա-

խմբում մարդկանց, նրանց ոգեշնչում միասնական գաղափարներով, ուժեղացնում, այսպես կոչված, ինքնամոռաց նվիրաբերումը, առանց որի չկա ոչ մի իսկական ստեղծագործություն:

Կյանքի վերափոխումը, ինչպես նշում է Լենինը, նշանավորում է «բնակչության մասսաների կուլտուրական վերելքը», ուժեղացնում «աշխատելու կարողությունը», երևան հանում աշխատանքի «էֆեկտիվությունը»:

Այդ հանգամանքները երևան հանելով նորի կառուցման գեղեցկությունը, միաժամանակ ձևավորում և ուղղություն են տալիս գեղեցիկին աշխատանքի սուբյեկտի՝ անհատի մեջ:

Իրականության, ինչպես նաև մարդկանց, այդպիսի վերափոխման օրինակ Լենինը տեսնում էր կոմունիստական շաբաթօրյակների մեջ: Դրանք նա առաջին անգամ բնութագրում և գնահատում է 1919 թվականի մայիսին գրած «Մեծ նախաձեռնություն» հոդվածում:

«Մեծ նախաձեռնության» պաթոսը՝ ծավալվող հեղափոխական պրակտիկան է: Այս հոդվածում ընդհանրացված է նորի կառուցման փորձը, որը, այսպես ասած, գալիս է ներքևից՝ մասսաներից, առանց վերևից եկող որևէ հրահանգի: Լենինը այդ հոդվածում ավելի է զարգացնում իր որոշ մտքերը, որոնք առաջին անգամ ձևակերպվել էին «Ինչպե՞ս կազմակերպել մրցությունը» հոդվածում և նույն շրջանում գրած այլ աշխատություններում: Այդ գաղափարների շարքին կարելի է դասել ստեղծագործական աշխատանքի էսթետիկական բնույթի լենինյան մեկնաբանությունը¹:

¹ «Մեծ նախաձեռնություն» հոդվածում ձևակերպված որոշ դրույթներ Լենինը լրացուցիչ կերպով փաստարկում ու զարգացնում է 1919 թվականի դեկտեմբերի 19-ին ՌԿ(բ)Կ համաքաղաքային կոնֆերանսում կարդացած «Շաբաթօրյակների մասին» զեկուցման մեջ, 1920 թվականի ապրիլի 1-ին լույս տեսած «Կոմունիստական շաբաթօրյակ» թերթում տպված «Դաբավոր կացութաձևի խորտակումից դեպի նորի ստեղծումը» հոդվածում, 1920 թվականի մայիսի 2-ին լույս տեսած «Մայիսմեկյան շաբաթօրյակ» թերթում զետեղված «Մոսկվա—Կազան երկաթուղու առաջին շաբաթօրյակից դեպի համառուսաստանյան մայիսմեկյան շաբաթօրյակը» հոդվածում, ինչպես նաև այլ ելույթներում:

Մեծ հետաքրքրությամբ լենինը հետևում էր, թե ինչպես է ծավալվում կոմունիստական շաբաթօրյակների պրակտիկան և ինչպիսի ունակ արդյունքներ է տալիս: Նա գրում է, որ մեծ հեղափոխության հետևանքով ծնունդ առած մարդկային հարաբերությունները ստեղծվում են ոչ թե ֆանտաստիկ-ներդաշնակ, «իդեալական», այլ բուրժուազիայի կատաղի ու բազմատեսակ դիմադրության հաղթահարման պայմաններում:

Լենինը հանդես է գալիս ոչ թե ներդաշնակության դեմ ընդհանրապես, այլ նրա մասին անհիմն և մտացածին պատկերացումների դեմ: Լենինյան պնդումից հետևում է, որ ոչ թե կարծեցյալ, այլ ունակ սոցիալական ներդաշնակությունը (իսկ դա նշանակում է նաև՝ սոցիալական իդեալը) կարելի է և պետք է ապահովվի միայն մասսայական և համառ աշխատանքով: «Ներդաշնակություն» էսթետիկական հասկացությունը լենինը մեկնաբանում էր կոնկրետ-պատմական տեսանկյունից՝ սոցիալիստական հասարակության կառուցման հետ անբաժանելի կապի մեջ:

Բանվորները, ինչպես ասում է լենինը, ջարդում են «սովորույթի և պահպանողականության վիթխարի ուժը», որը կապված է սեփականության և մանր արտադրության բազմաքանակ մնացորդների հետ: Առանց այնպիսի բազմադարյան ժառանգության համարձակ և վճռական հաղթահարման, ինչպիսիք են հետամնացությունը, պահպանողականությունը, հնացածի նկատմամբ եղած սովորույթի ուժը, անհնար է ստեղծել նոր հասարակություն: Խաղաղ պայմաններում այն սկիզբ է առնում, ինչպես գրել է լենինը, «նոր տնտեսական հարաբերությունների ստեղծագործության» հետ միասին: Դրանով իսկ, նորից ընդգծվում է, որ մարդկային հարաբերությունները ոչ թե ինչ-որ ճակատագրական ու անբացատրելի երևույթներ են, այլ հանդես են գալիս որպես գիտակցաբար ստեղծվող և ուղղություն ստացող հարաբերություններ:

Այդ կապակցությամբ լենինը խոսում է աշխատանքի կազմակերպման երեք հիմնական տեսակների կամ ձևերի մասին՝ ճորտատիրական, որ հենվում է մահակի կարգապա-

հուժյան վրա, կապիտալիստական, որ հիմնվում է սովի կարգապահ հուժյան վրա և կոմունիստական, որ խարսխվում է «...թե՛ կալվածատերերի և թե՛ կապիտալիստների լուծը տապալած հենց իրենց՝ աշխատավորների ազատ և գիտակցական կարգապահ հուժյան վրա» (29, 513—514): Աշխատանքի կազմակերպման այդ երեք ձևերից միայն մեկը՝ կոմունիստականն է, որ տալիս է արդյունավետ երևակայության, գիտակցական ու համարձակ աշխատանքի ազատություն: Այստեղից հետևում է, որ հասարակական աշխատանքի միայն այդպիսի կազմակերպումն է երևան հանում էսթետիկական հատկություններ, հետևաբար և ընդունակ է դառնալ մարդկանց էսթետիկական դաստիարակության հիմնական գործոն:

Լենինը շաբաթօրյակները համարում է «կոմունիզմի փաստական սկիզբ», այսինքն՝ այն հասարակարգի փաստական սկիզբ, որտեղ պետք է ձեռք բերվի իրական իդեալը: Հասարակական իդեալը, որ գրավել ու մտատանջել է տասնյակ և հարյուրավոր սերունդների, արատրակցիա էր և, լավագույն դեպքում՝ պայծառ երազանք: Ժիշտ է, այն թեւավորել է շատերին, ոգեշնչել հերոսության, հետևաբար ապարդյուն չի անցել: Բայց, շնայած դրան, այդ երազանքը իրականություն չի դարձել: Կ. Մարքսը և Ֆ. էնգելսը առաջին անգամ հասարակական իդեալը ցած իջեցրին «եթերային բարձունքներից», այն դարձնելով իրագործելի առաջավոր ուժերի համար: Իդեալը բացատրվեց որպես պատմության հավանական զարգացման արտահայտություն և դրա համար էլ որպես միանշանակ օրինաչափ երևույթ:

Նույն ոգով էր մոտենում հարցին Լենինը, երբ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից առաջ խոսում էր սոցիալիստական իդեալի մասին: Այդ ընդհանուր սահմանումը նա նկատելի չափով կոնկրետացնում է սովետական տարիներին: Եվ երբ «Մեծ նախաձեռնության» մեջ նա կոմունիստական շաբաթօրյակները համարում է «կոմունիզմի սկիզբ», ապա դրա մեջ տեսնում է իրական սոցիալիստական իդեալին հասնելու առաջին քայլերը:

Անհրաժեշտ է ընդգծել, որ հենց կոմունիստական հասար-

բակույթյան իդեալին հասնելը կենինը դիտում է որպէս մի հակասական պրոցես, որպէս երկարատեւ և լարված պայքար, որտեղ նորը ծնունդ է առնում և ձևավորվում հնի, իդեալականը՝ իրականի մեջ: Սկզբունքային նշանակութիւն ունի այն դրույթը, որ ձևակերպված է «Սովետական իշխանութիւն հաջողութիւններն ու դժվարութիւնները» հոդվածում: Այստեղ խոսվում է այն մասին, որ հարկ է լինում սոցիալիզմ կառուցել ոչ նախապէս «լավ, մաքուր, հիանալի սովորեցրած» մարդկանց միջոցով, ինչպէս ենթադրում էին ուտոպիստ-սոցիալիստները:

Այդ միտքը կենինը հետագայում կրկնում է այլ ելույթներում, կոմունիստներին ու նրանց կողմնակիցներին նորից ու նորից նախազգուշացնելով հասարակական կարգի վերականգնման խնդրում ուտոպիզմ կամ իդեալականացում հանդես բերելուց: Անշուշտ, ընթերցողները հիշում են ուտոպիստ-սոցիալիստների գեղարվեստական-փիլիսոփայական ստեղծագործութիւնների՝ Թոմաս Կամպանելայի «Արեւի քաղաքը», Թոմաս Մորի «Ուտոպիա», Ն. Գ. Չերնիշևսկու «Ի՞նչ անել» և այլ գրքերի ազնիվ հերոսներին: Մեզանից ո՞վ չի տարվել այդ երկերով և անցյալի մեծ հեղափոխականներից ո՞վ չի ոգեշնչվել այդ ստեղծագործութիւններով: Մեզ դուր են գալիս այդ հերոսները, իդեալական այդ անհատները, որոնք կառուցում են իդեալական հասարակութիւն: Սակայն, ասում է կենինը, այդպիսի մարդիկ իրականութիւն մեջ մասսայաբար չեն լինում:

Իհարկե, իրենք՝ ուտոպիստները կյանքի իրական պայմանների ծնունդն են՝ լինեն դրանք առաջավոր թե հետադիմական: Դրանք արդյունք չեն մերկ երևակայութիւն: Սակայն ուտոպիստական գաղափարների, տեսութիւնների և նույնիսկ հանձնարարութիւնների մեջ իսկ բացակայում է ռեալիզմը: Նրանց ստեղծագործութիւններում ցանկալին ներկայացվում է որպէս իրական կամ էլ որպէս հեշտութեամբ ձեռք բերվող: Ահա թե ինչու, քննադատելով նոր հասարակութիւն մասին ուտոպիստ-սոցիալիստների ունեցած պատկերացումները, որոնցում բավական ազոտ և ընդհանուր ձեռով է խոսվում աշխարհի սոցիալական վերափոխման ուղի-

ների մասին, Լենինը սովետական մարդկանց կոչ է անում՝ սոցիալիստական շինարարության տեսության և առանձնապես պրակտիկայի ըմբռնման ժամանակ լինել ռեալիստներ։ Նորի կառուցման կամ ստեղծագործության լենինյան ըմբռնումը տարածվում է ոչ միայն արտաքին, ավելի ճիշտ, նյութական աշխարհի վրա։ Լենինը նկատի ունի նաև հենց մարդկանց՝ ստեղծագործող սուբյեկտին։ Ուստի լենինյան աշխատություններում ստեղծագործությունը դիտվում է որպես երկմիասնական մի պրոցես, որի մեջ ոչ միայն ստեղծվում է նորը, այլև այդ նորը կերտող աշխատավոր մասնան։

Սոցիալիստական հասարակարգի պատմական առաքելության այդպիսի ըմբռնման մեջ հանդես է բերվում պատմության ամենագլխավոր հարցի նկատմամբ ռեալիստական և կոնկրետ մոտեցման բարձր օրինակ։ Կառուցելով նոր, առաջնորդում գոյություն չունեցած մի հասարակություն, աշխատավորները իրենք էլ մաքրվում են անցած դարաշրջանների կեղտից, վերափոխվելով և առաջադիմելով։ Մասնա-ները վերադինվում են հոգեպես, կոփվում գաղափարապես և վերադաստիարակվում նոր հասարակական հարաբերությունների՝ ընկերականության և եղբայրության հիմքի վրա։ Դրանով էլ, փաստորեն, սկսվում է նոր անհատականության, նոր պատմական ամբողջականության՝ դասակարգերի, ժողովուրդների և ազգերի ձևավորումը, ավելի ու ավելի արդյունավետ է դործում էթիկականի և էսթետիկականի դիալեկտիկան իր օրգանական միասնությամբ։ Այդ պրոցեսին մասնակցում են հարյուր հազարավոր կազմակերպված, միասնական գաղափարներով ղեկավարվող մարդիկ, ինչը, համաձայն լենինյան դրույթների, չի կարող միաժամանակ չդառնալ ինքնագաստիարակության մեծ դպրոց։

Սա ընդհանուր ոչ մի բան չունի տոլստոյական վերացական, ավելի ճիշտ, ռարոյական ինքնակատարելագործման հետ, որն իր ժամանակին Լենինը հիմնավորապես քննադատել է։ Սակայն, միաժամանակ, հենց մասսայական ինքնագաստիարակման մեջ, որ տեղի է ունենում նորի կառուցման ընթացքում և ղեկավարվում է կոմունիստական կուսակցության կողմից, Լենինը տեսնում է նոր անհատի ձևավորման

անհրաժեշտ պայմանն ու միջոցը։ Առանց աշխատավորների այդպիսի մասսայական վերադաստիարակության, Լենինը, ինչպես և նրանից առաջ Մարքսն ու Էնգելսը չեն պատկերացնում կոմունիստական հասարակարգը։

Լենինյան աշխատություններում, որտեղ խոսվում է սոցիալիստական շինարարության մասին, հաստատվում է միևնույն գաղափարը՝ գործարարության գաղափարը, որը հակադրվում է աշխատանքի մեջ անկուտուրականությանը և դատարկախոսությունը։ Դեռևս հոկտեմբերյան հեղափոխությունից առաջ Լենինը չէր հանդուրժում «հեղափոխական ֆրազները», դատապարտում էր մարդկանց հակումը դեպի անառարկա բանակռիվը, քննադատում «մանիլովչիկներին»։

Այդ և նման փաստերը Լենինը խորթ էր համարում մարքսիստին։ Նա առավել անհաշտություն էր հանդես գալիս այդպիսի փաստերի դեմ, պնդելով, որ բարձր և նպատակասլաց գործարարության սկզբունքներն ու նորմաները պետք է պարտադիր դառնան սովետական բոլոր քաղաքացիների համար։

«Մեծ նախաձեռնություն» հոդվածում կարդում ենք. «Ավելի քիչ քաղաքական ճարձատյուն, ավելի շատ ուշադրություն կոմունիստական շինարարության ամենահասարակ, բայց կենդանի, կյանքից առնված, կյանքում ստուգված փաստերին — այս լոզունգը պետք է անդադար կրկնենք մենք ամենքս, մեր գրողները, ագիտատորները, պրոպագանդիստները, կազմակերպիչները և այլն» (29, 512)։

Ուրիշ աշխատությունների մեջ Լենինը ծաղրում է «դատարկագույն ֆրազները», քննադատում շատախոսներին, մերժում ճոռումաբաններին, դատապարտում «ճոխ, խորամանկ ձևեր բանեցնող, հանդիսավոր ֆրազաբանությունը»։

Դեպի դատարկախոսությունն ունեցած անհաշտ վերաբերմունքը և ամեն մի աչքակապության նկատմամբ ունեցած վրդովմունքը կանխորոշում են Լենինյան քննադատության էմոցիոնալ բնույթը։ Լենինը չէր կարող հանգիստ, գրեթե ակադեմիական ոճով խոսել խիստ բացասական, այլանդակ երևույթների մասին։ Անկիրքությունը խորթ էր Լենինին։ Եվ ընդհանրապես, դժվար է Լենինյան էսթետիկան պատկերաց-

նել առանց գրական կերպարների, առանց թեմատիկայի խոսքերի ու մետաֆորների, առանց ժողովրդական առածների ու ասացվածքների:

Ինչպես արդեն նշվեց, աշխատանքի էսթետիկական բովանդակությունը հարստանում է, որովհետև այն դառնում է կոլեկտիվ, գիտակցական, ոգեշունչ և նպատակասլաց: Սոցիալիստական ստեղծագործությունը երևան է հանում, ձևավորում իր բնույթով նոր էսթետիկական, որը պայմանավորված է աշխարհի հեղափոխական վերակառուցումով: Հստակորեն գիտակցված, կոլեկտիվ ստեղծագործության շնորհիվ ավելի լրիվ և բազմակողմանիորեն է դրսևորվում ինչպես ամբողջական կոլեկտիվի, այնպես էլ յուրաքանչյուր անհատի ըստ ստեղծագործական էությունը: Հետաքրքրական է, որ Լենինը «գեղեցիկ ֆրազաբանության» մեջ տեսնում էր «սենսիմենտալայնություն», որն այն ժամանակ հատուկ էր մտավորականության մի մասին: Դեռևս Հոկտեմբերյան հեղափոխությունն նախօրեին, «Պետություն և հեղափոխություն» աշխատության մեջ, խոսվում է «սենսիմենտալ մտավորականության» մասին: Սովետական տարիներին այդ բնութագրումը լրացվում է «ոչնշություններ» և «նվնվացող հոգիներ» մակդիրներով: Քաղքենիական սենսիմենտալիզմի մասին Լենինը կորուկ կերպով է արտահայտվում, օրինակ, Գ. Մ. Մյասնիկովին գրած նամակում: Այլ կերպ ասած, Լենինի արտահայտած դատողություններից բխում է, որ, եթե սենսիմենտալիզմը ժամանակին հրապուրել է հասարակական շրջաններին, դառնալով էսթետիկայի առարկա, ապա այժմ այն դադարում է հրապուրիչ, առավել ևս էսթետիկական լինելուց:

«Բերանբացությանը, անփութությանը, թափթփվածությանը, անճշտապահությանը» («Ինչպե՞ս կազմակերպել մրցությունը» հոդվածից) Լենինը հակադրում է կազմակերպվածությունն ու կարգապահությունը, ստախոսությունը՝ ճշմարտացիությունը, ճոռմաբանությունը ու փքուն ֆրազներին՝ պարզությունն ու բնականությունը, ամեն կարգի անկենդանությանը, տիրացությանն ու դոգմատիզմին՝ շրջապատող իրականության զգացումը, ամեն տեսակ անհիմն հնարքներին՝ զգաստությունը, գործնականությունն ու ռեալիզմը:

լենինյան հողվածներից, ճառերից և այլ փաստաթղթերից վերցված ընդգծված խոսքերում, ինչպես մեզ թվում է, արտացոլված է էթիկականի և էսթետիկականի այն դիալեկտիկան, որն անմիջապես երևան է գալիս, երբ սկսում ենք խորանալ նորի կառուցման նշանակության լենինյան մեկնաբանության մեջ: Այստեղ առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում քննարկվող նյութերի մեջ առկա էսթետիկական տերմինաբանությունը:

2

Սովետական լեզվաբանությունը վաղուց բացահայտել է լենինյան ոճի արտակարգ հարստությունը՝ առանձնապես նրա տերմինաբանության ճշգրտությունն ու ճանաչողական ուժը, զգացմունքային երանգներն ու վառ պատկերայնությունը: Սակայն դեռևս լրիվ չափով չի հետազոտված այն զարգացումը, որ ապրել է լենինի տեսական աշխատությունների և հրապարակախոսության լեզուն Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակից հետո: Այդ զարգացումը նշանակալից է ինչպես լենինյան լեզվի բառային կազմի հարստացման, այնպես էլ նրա զգացմունքային բովանդակության ուժեղացման առումով: Այստեղ նկատելիորեն ավելանում է նաև ընդհանուր էսթետիկական տերմինաբանության նշանակությունը, որին և, այս հողվածի թեմայի հետ օրգանական կապ ունենալու պատճառով, անդրադառնում ենք մենք:

Այդ տերմինաբանության մեջ, ըստ երևույթին, առաջին տեղը գրավում են հեռոսականի և վսեմի հասկացությունները: Արդեն սովետական շրջանի առաջին ծրագրային «Ինչպե՞ս կազմակերպել մրցությունը» հողվածում լենինը գրում է «այն մեծ, բառիս համաշխարհային պատմական իմաստով իրոք հերոսական խնդրի» մասին: Այսպիսի գնահատականի միջոցով պարզաբանվում և միաժամանակ ընդգծվում է տեղի ունեցող իրադարձության ընդգրկումն ու պատմական նշանակությունը: Դրանով իսկ, փաստորեն, սահմանվում է ջանքերի, եռանդի, հաստատակամության և նպատակասլացու-

թյան շափը, որ պետք է հանդես բերեն բանվորներն ու չքավոր գյուղացիները՝ նորի կառուցման գլխավոր հերոսները:

Այդ շափը առավել ակներև երևան է գալիս «Մեծ նախաձեռնություն» աշխատություն մեջ, որն ունի այսպիսի ենթավերնագիր՝ «Բանվորների հերոսության մասին թիկունքում: Կոմունիստական շաքաթօրյակների առթիվ»: Այստեղ խոսվում է «հերոսական խիզախության», «հեղափոխական պայքարի անձնվեր հերոսության» և «աշխատավոր մասսաների հերոսության» մասին, որոնք «գիտակցաբար զոհողություններ են կրում սոցիալիզմի գործի հաղթանակի համար»: Այդ շաքաթօրյակները կենինը անվանում է և՛ մեծ, և՛ հերոսական, դրանով իսկ բանվորների նախաձեռնությունը գնահատելով էսթետիկական շափանիշով:

Կենինը գրում է, որ պրոլետարիատը պետք է «...կապիտալի դեմ մղվող հեղափոխական պայքարի իր անձնազոհ հերոսությամբ գրավի աշխատավորների և շահագործվողների ամբողջ մասսային, գրավի նրան, կազմակերպի նրան, ղեկավարի նրան բուրժուազիային տապալելու և նրա կողմից ամեն մի դիմադրություն լիովին ճնշելու համար...» (29, 518): Միաժամանակ կենինը ընդգծում է, որ սոցիալիզմի հաղթանակը չի կարող ապահովվել «...առանձին ոգեշնչման հերոսությամբ, այլ պահանջում է մասսայական և առօրյա աշխատանքի ամենաերկարատև, ամենահամառ, ամենադժվար հերոսություն» (29, 518): Կենինը բարձր է գնահատում առաջին շաքաթօրյակների մասնակիցների՝ բանվորների առանձին խմբերի հերոսական նախաձեռնությունը, որոնք քաղցած, շրջապատված հակահեղափոխական շարամիտ ագիտացիայով, աշխատում են անվճար, արտաժամյա և հասնում աշխատանքի բարձր արտադրողականության: Եվ կենինը հարցնում է. «Մի՞թե սա մեծագույն հերոսություն չէ»: Այո, պատասխանում է նա, տեղի է ունենում «...հասարակ աշխատավորների գիտակցական, հոժարակամ, անձնվեր հերոսական աշխատանք...» (29, 525):

Կենինը խոսում է այն մասին, որ հարկավոր է «մեծն ու հերոսականը» զուգակցել ճշտապահության, տաղանդի և հեղափոխական նվիրվածության հետ: Նա գրում է գիտակ-

ցական, այսինքն՝ իմաստավորված հերոսության և մասսաների հեղափոխական խանդավառության օրգանական կապի մասին: Միաժամանակ ընդգծվում է, որ ինչքան բարձր է աշխատավորների քաղաքական գիտակցությունը, ինչքան հատակ՝ սոցիալիստական մեծ հղացումների նշանակության ըմբռնումը, այնքան ուժեղ է մասսաների հեղափոխական խանդավառությունը, նրանց անձնագոհությունն ու համարձակությունը, այնքան նպատակասլաց է նրանց հերոսական պայքարը, որի նպատակը հին հասարակության սոցիալիստական վերափոխումն է: Այդպիսի պայքարը, գրում է Լենինը, մեծագույն պայքար է: Ինչու՞ն: Նախ՝ նրա համար, որ այն կատարում են միլիոնները և, երկրորդ՝ այն ունի համաշխարհային-պատմական նշանակություն:

Նոսելով հերոսության, հերոսական և անձնուրաց աշխատանքի, աշխատավորների մեծագույն ջանքերի մասին, Լենինը միաժամանակ քննադատում է վախկոտությունը, մերկացնում «վախկոտ ռեֆորմատորներին», «վախկոտ զորապետներին», ծաղրում որոշ «սոցիալիստներին» լակեյական վախկոտությունն ու երկերեսանիությունը: Դիպուկ բնութագրումները, որ նա տալիս է նման երևույթներին, փաստորեն լրացնում և նույնիսկ ճշգրտում են հերոսականի, որպես խիզախ և անձնագոհ, իր բնույթով ճշմարիտ ժողովրդական, արարքի լենինյան ըմբռնումը: Այն չպետք է շփոթել «ճարպկության, հանդգնության, սրընթաց հարձակման» հետ: Այդ հատկանիշները Լենինը քննադատում է, օրինակ, «Լավ է քիչ, բայց լավ» հոդվածում:

Այսպիսով, Լենինը հասարակական առաջընթացի կարևոր սուբյեկտիվ գործոն է համարում ոչ թե միայնակ մարդկանց հերոսությունը, ինչպես այն հաճախ մեկնաբանվում էր մինչմարքսյան էսթետիկայի մեջ, այլ հեղափոխական մասսաների հերոսությունն ու խանդավառությունը: Մինչմարքսյան էսթետիկան հերոսականը հայտնաբերում է գերազանցապես բացառիկ գործողությունների և միայն հակադիր խմբերի կամ առանձին անձանց սուր և բացահայտ բախումների մեջ: Հակառակ դրան, Լենինը հերոսականը տեսնում է նաև առօրյա աշխատանքում, սովորական գործերում և առանձնապես

բարձր է գնահատում այն, քանի որ առօրյա և քիչ նկատելի գործերում հերոսությունը ավելի իմաստավորված, կազմակերպված և բարձր արդյունք տվող սխրագործություն է։ Դրանով իսկ առօրյա աշխատանքը լինելով «շարքային», սակայն կենսականորեն անհրաժեշտ և իր բնույթով ստեղծագործական աշխատանք, պահանջում է հնարամտություն, նպատակի հստակ պատկերացում, բարձրանում է ճշմարիտ հերոսականի աստիճանին։ Շնորհիվ նման մեկնաբանություն, խիզախ և անձնազոհ արարքը դադարում է ինչ-որ բացառիկ գործողություն լինելուց և փաստորեն դառնում է մարդկային վարքագծի սովորական նորմա։

Լենինը նշանակալիորեն ընդարձակում է հերոսականի դրսևորման շրջանակները և դրանով իսկ նկատելիորեն բարձրացնում է էսթետիկական հիմնական կատեգորիաներից մեկի նշանակությունը։ Լենինի աշխատություններում հերոսականը ավելի դինամիկ է ներկայանում այդ հասկացության ավանդական մեկաբանման համեմատությամբ։

Գեղեցիկի հասկացությունը, ըստ էության, Լենինը մեկնաբանում էր և՛ ուղղակի, և՛ էսթետիկական իմաստով։ Այսպես, օրինակ, երբ նա խոսում է այն մասին, որ ազատությունը գեղեցիկ է, ապա ենթադրում է նաև նրա էթիկա-էսթետիկական կողմը։

Լենինը գրում է տիպարային կազմակերպման ու աշխատանքի, աշխատանքի տիպարային կառուցվածքի, տիպարային ձեռնարկությունների և կոմունաների մասին։ Այդ նույն՝ «Սովետական իշխանության հերթական խնդիրները» հոդվածում խոսվում է տիպարային կոմունաներ ստեղծելու անհրաժեշտության մասին, որոնք կկարողանային «եռ մնացող կոմունաների համար կատարել դաստիարակիչ, ուսուցանող» դեր։ «Մեր թերթերի բնույթի մասին» հոդվածում խոսվում է «կյանքի բոլոր բնագավառների կոնկրետ օրինակների և նմուշների» մասին։ Այդ մտքերը ձևափոխված կրկնվում են Լենինի շատ հոդվածներում և ճառերում։

Լենինյան «տիպարը» արստրակցիա չէ, չնայած իմացաբանության տեսանկյունով կարող է դառնալ վերացարկման առարկա։ Այն որոշակի և կոնկրետ, նույնիսկ եղակի է, դրա

համար էլ ընկալելի է: Ընկալումը հաճախ ուժեղանում է նրանով, որ տիպարը առարկայական է, ուստի և հաճախ հոգեպես վերապրվում է: Լենինի դատողություններից բխում է, որ «նորի կառուցման» տիպարը, լինի դա մեծ կամ փոքր՝ լավ, վարակիչ օրինակ է, որն արժանի է ընդօրինակման և դրա հետ միասին գործողության շարժ է: Տիպարը՝ նաև հաշտողության օբյեկտ ու աղբյուր է: Լինելով դրական ինֆորմացիա կրող և պրակտիկ գործողության օրինակ, տիպարը, որպես օրենք, օբյեկտ է դառնում պրակտիկ-ուսուխիտար, էթիկական և էսթետիկական գնահատականի համար: Նման տեսանկյունից երևան է գալիս ու ձևավորվում սուբյեկտիվ վերաբերմունքը տիպարի նկատմամբ, որ հետո մարմնավորվում է ստեղծագործական ակտի մեջ և օբյեկտիվանում որոշակի աշխատանքի արդյունքում: Հենց այդ ժամանակ էլ դրսևորվում է տիպարի հասարակական-դաստիարակիչ արժեքը, նրա էթիկա-էսթետիկական էությունը: Ինչպես տեսնում ենք, լենինյան «տիպարը», շատ դեպքերում գեղեցիկին համարժեք լինելով, ուժեղացնում է նրա արժեքային նշանակությունը, ավելի լրիվ է երևան հանում այն որպես ստեղծագործության օբյեկտ ու ոգևորության աղբյուր:

Բնութագրելով և գնահատելով սոցիալիստական շինարարության տարբեր կողմերը, Լենինը օգտագործում է նաև «ներդաշնակություն», «շափ», «սիրուն», «սենտիմենտալ», «արվեստ» և այլ տերմիններ:

«Արվեստ» տերմինի տակ Լենինը ամենից առաջ ենթադրում է գեղարվեստական ստեղծագործությունը: Սակայն, հաճախ այդ նույն տերմինով Լենինը գնահատում է արտագեղարվեստական երևույթները: Այսպես, օրինակ, ինչպես հայտնի է, զինված ապստամբությունը նա դիտում է իբրև արվեստ: «Նամակ ՌՍԴԲԿ Կենտրոնական կոմիտեին» («Մարքսիզմը և ապստամբությունը») աշխատության մեջ, որը գրված է Հոկտեմբերյան զինված ապստամբությունից առաջ, նա մանրադնին վերլուծում և գնահատում է հաղթական հեղափոխության բոլոր օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պայմաններն ու գործոնները: Լենինը հանդես է գալիս բլանկիզմի դեմ, զգուշացնում հասունացած կոնկրետ հեղափոխական

իրադրության պատասխիվ, ոչ գիտական մոտեցման վտանգի մասին: Լենինը պնդում է, որ առկա պայմաններում «հրա-
ժարվել հեղափոխությանը որպես արվեստի վերաբերվելուց,
նշանակում է դավաճանել մարքսիզմին և դավաճանել հե-
ղափոխությանը»: Այս փաստաթղթի մեջ արվեստ՝ նշանա-
կում է ստեղծագործական վերաբերմունք հեղափոխական
գործի նկատմամբ, համարձակություն, նախաձեռնություն,
երեւակայություն և «գործի» բոլոր բաղադրամասերի հստակ
պատկերացում, վերջապես՝ հմտություն և վարպետություն:
Լենինը այդ նույն ոգով է արտահայտվում, արդեն պրակտիկ
սոցիալիստական շինարարության պայմաններում, ղեկա-
վարման արվեստի մասին:

«Սովետական իշխանության հաջողություններն ու դժվա-
րությունները» հոդվածում Լենինը քննադատում է «դատարկ
խոստումներն» ու «հեքիաթները», որոնցով որոշ աշխատող-
ներ փոխարինում են հեղափոխական ստեղծագործությունը:
Լենինը ծաղրում է կոմունիստների հետ ունեցած վեճերի ժա-
մանակ ձախ էսէյների բերած փաստարկների «կոմիկակա-
նությունը», պրոլետկուլտականների կողմից հրամցվող նոր
կուլտուրայի «ծաղրանկարայնությունը»:

Այսպիսով, սոցիալիստական ստեղծագործության լենին-
յան էսթետիկայի մեջ նշանակալի տեղ են գրավում ընդհա-
նուր էսթետիկական և արվեստաբանական տերմինները:
Իհարկե, Լենինի որոշ հոդվածներում և ճառերում այդ հաս-
կացությունները կատարում են փոխաբերական կամ պատ-
կերային ֆունկցիա: Լենինը դրանք օգտագործում է ստեղ-
ծագործաբար, առավելագույն չափով կոնկրետացնելով ու
միաժամանակ հարստացնելով դրանց բովանդակությունը
սոցիալիստական շինարարության պրակտիկ փորձով: Ան-
կասկած, «հերոսական» և նույնիսկ «չափ» (օրինակ, «աշ-
խատանքի չափ») կատեգորիաները ամենից առաջ սոցիոլո-
գիական են, և հասարակական երևույթները գնահատելիս
Լենինը դրանք օգտագործում է հենց այդ իմաստով: Սակայն,
այդ նույն կատեգորիաները (շխոսելով արդեն «գեղեցիկի»,
«տգեղի» մասին) հիմնական էսթետիկական կատեգորիաներ
են: Ահա թե ինչու հնարավոր չէ խոսել հիշյալ և այլ հաս-

կացությունների լենինյան մեկնաբանության մասին, վերանալով այն բանից, որ այդ հասկացությունները, բոլոր դեպքերում, արտացոլում են էսթետիկական կարգի երևույթներ կամ էլ՝ այն փաստերը, գործողություններն ու իրադարձությունները, որոնք հանդես են բերում էսթետիկական կողմեր: Հետազոտողին չպետք է շփոթեցնի, որ «հերոսականի» կամ «տիպարայինի» միջոցով լենինը ավելի հաճախ գնահատում է ոչ էսթետիկական ու ոչ գեղարվեստական առարկաներն ու հարաբերությունները, առավելագույն չափով սոցիոլոգացնելով այդ կատեգորիաները: Սակայն սոցիոլոգացումը նպաստում է էսթետիկական և արվեստաբանական այդ կատեգորիաների էության ընդգծմանը, բարձրացնում դրանց ձանաչողական նշանակությունը, դրանց որոշակի նորմատիվության և ճշմարտացիության աստիճանը:

3

Էսթետիկայի առաջնահերթ խնդիրը իրականության գեղարվեստական յուրացման օրենքների պարզաբանումն է, արվեստի էության հետազոտումը և հասարակական կյանքում նրա դերի ակտիվացումը: Բնականաբար, տվյալ դեպքում մարքս-լենինյան էսթետիկան բացառություն չի կադմում: Այն ոչ միայն, պատմության մեջ առաջին անգամ, տվեց արվեստի էության ճշմարիտ գիտական բացատրությունը, այլև առաջ քաշեց արվեստի հասարակական դերի սահմանման նոր սկզբունքներ և գաղափարական-էսթետիկական նոր շափանիշներ: Լենինը, շարունակելով և զարգացնելով այդ գիծը, արվեստի դերի գնահատման կարևոր շափանիշներից համարեց նաև արվեստի վերաբերմունքը աշխարհի հեղափոխական վերափոխության նկատմամբ: Առավել լրիվ կերպով այդ սկզբունքը լենինը կիրառում է դեռևս Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից առաջ, առանձնապես Լ. Ն. Տոլստոյի և Ա. Մ. Գորկու ստեղծագործության բնութագրման և գնահատման ժամանակ:

Չկրկնելով այն, ինչ վաղուց արդեն հաստատել է սովե-

տական էսթետիկան, հիշեցնենք միայն, որ Լենինը Տոլստոյ-արվեստագետի մեծութիւնը տեսնում է այն բանի մեջ, որ նա եղավ ուսական հեղափոխութեան հայելին և մի քայլ առաջ տարավ մարդկութեան զեղարվեստական զարգացումը: Իսկ Գորկու լավագույն ստեղծագործութիւնները, և առաջին հերթին «Մայրը» վեպը, Վլադիմիր Իլյիչին ուրախացնում էին բանվոր դասակարգի հեղափոխական աճի պատկերացումով: Լենինը Գորկուն համարում է պրոլետարական մեծ գրող: «Գորկին—անպայման խոշորագույն ներկայացուցիչն է պրոլետարական արվեստի, նրա համար շատ բան է արել և է՛լ ավելի շատ կարող է անել»,— նշվում է «Հրապարակախոսի նոթերում» (16, 268): Պե՛տք է արդյոք խոսել այն մասին, որ սոցիալիստական հեղափոխութեան հաղթանակից հետո արվեստի և առաջին հերթին գրականութեան հիմնական կոչումը Լենինը տեսնում է պրոլետարական հեղափոխութեանը ազնվորեն ծառայելու մեջ:

Այդ կապակցությամբ Լենինի՝ սովետական շրջանի հոգւածները, նամակները և մյուս փաստաթղթերը կարելի է դասակարգել երկու հիմնական խմբի: Առաջինի մեջ մտնում են այն փաստաթղթերը, որոնց մեջ խոսվում է ծնունդ առնող սովետական գրականութեան փորձի սաղմերի մասին և համակրանքով զնահատվում արվեստագետի աշխատանքը: Լենինյան փաստաթղթերի երկրորդ խմբում տրվում է գրականութեան մեջ եղած թերութիւնների և սոցիալիստական հեղափոխութեան զարգացման, միլիոնների ստեղծագործ աշխատանքի նկատմամբ որոշ գրողների պասսիւլ, առավել ևս թշնամական վերաբերմունքի քննադատութիւնը: Առաջին խմբի աշխատանքների մեջ հարկավոր է ամենից առաջ մտցնել «Փոքրիկ պատկեր մեծ հարցեր պարզելու համար» հոդւածը, որը Լենինը գրել է Ալեքսանդր Տոգորսկու «Մեկ տարի հրացանով և գութանով» ակնարկային գրքի հրատարակման առիթով:

Տպագրւած լինելով Տվերի նահանգի Վեսյեգոնսկ քաղաքում, այդ գրքույկը գրւած է հեղափոխական վերափոխումների «թեժ հտքերով»: Ակնարկում այժմ էլ զգացվում է կտրուկ շրջադարձային ժամանակաշրջանի շունչը: Լենինին

շատ էր դուր եկել բուրժուա-կալվածատիրական կարգերի ջախջախման և նորի ստեղծման կենդանի օրինակների նկարագրությունը, մարդկանց՝ հեղափոխության արարիչների ու նրա թշնամիների սեղմ բնութագրումները, պարզ պատմեալ-ձևի հատուկ ուղղվածությունն ու հեղինակի պարզ, անհավակնոտ ոճը: Նա գովաբանում է Տոգորսկուն աշխույժ շարադրանքի, ակնարկի վավերագրական հավաստիության և բովանդակալիության համար: Գիրքը իննիներ անվանում է «փոքրիկ պատկեր», որտեղ ձգմարտացիորեն վերարտադրված է վիթխարի ստեղծագործական աշխատանքի մի բեկորը: «Մեկ տարի՝ հրացանով և գուլանով» գիրքը իննիներ դիտում է որպես ձևավորվող սոցիալիստական հասարակությանը հրամայաբար անհրաժեշտ գրականության նմուշ: Այդ գրականությունը, ըստ իննիների, պետք է նկարագրի մասսաների ստեղծագործությունը, առանձնապես նրանց աշխատանքի «օրինակն» ու «տիպարը», մասսայականացնելով դրանք և դրանով էլ վարակելով և ոգևորելով սոցիալիզմի կառուցողներին:

Դեռևս 1913 թվականին իննիներ խոսել է Դեմյան Բեդնուտաղանդի մասին, քաջալերելով «Պրավդային» նրա աշխատակցելը: Դեմյան Բեդնին ոչ միայն ողջունեց Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը, այլև մեկն է նրանցից, որոնք նախապատրաստեցին հեղափոխությունը և դարձան նրա աննրկուն մարտիկները: Ծանաչելով ու խորապես վերապրելով ժողովրդի խոհերը, ունենալով արդիականության խոր զգացում, Դեմյան Բեդնին աշխուժորեն արձագանքում էր իրականության փաստերին:

Իննիներ բարձր է գնահատել Դեմյան Բեդնու պոետական գործունեությունը, հաճախ ուրախացել նրա առականերով և սիրով դիմել նրա երգիծական բանաստեղծություններին: Բայց իննիներ լուրջամբ չէր անցնում պոետի թուլությունների, մասնավորապես՝ նրա միտումնավոր «հանրամատչելիության» կողքով, որ փաստորեն նշանակում էր ներողամտություն ակնհայտորեն հետամնաց ճաշակի նկատմամբ:

Իննիներ քաջալերանքով է արտահայտվում Ալեքսանդր Սերաֆիմովիչի բազմակողմանի գործունեության մասին,

գրում նրան, որ նրա ստեղծագործական աշխատանքը շափաղանց «հարկավոր է բանվորներին և մեզ բոլորին»:

Հայտնի է, որ Սերաֆիմովիչը, ակտիվորեն ներգրավվելով հեղափոխական աշխատանքի մեջ, դարձավ բանվորների և գյուղացիների շարքերից դուրս եկած գրողների կազմակերպիչն ու դաստիարակիչը. նա էր, որ գլխավորեց 1918 թվականի մայիսից լույս տեսնող առաջին սովետական գրական-գեղարվեստական «Ստեղծագործություն» ամսագիրը: «Պրավդայում» Սերաֆիմովիչը գրում է. «Ինչպես զարնանային հողից խիտ և ձիգ շարքերով վեր են ընձյուղվում կանաչ ծիլերը, այնպես էլ հեղափոխական խոր պայթեցված սևահողից համերաշխորեն աճում են նոր հաստատությունների մարդիկ, հասարակական նոր շինարարներ և աշխատողներ»:

Ակտիվորեն ներգրավվելով բազմակողմանի գործունեության մեջ, Սերաֆիմովիչը գրում է կոչեր, թուցիկներ, գրքույկներ, հանդես գալիս դասախոսություններով «գրողը և ժողովուրդը» թեմայով: Հետաքրքրական է, որ գրականության՝ աշխատավոր մասսաների հեղափոխական ձևավորման միջոց լինելու դադափարը, որ արտահայտում է Ա. Սերաֆիմովիչը այդ դասախոսության և «Փողկապ» հոդվածի մեջ, մոտիկ է գրականության լենինյան ըմբռնմանը, որը ծնունդ էր առել հեղափոխության ընթացքում: «Պրավդա», «Իզվեստիա», «Դեբեհնսկայա պրավդա» և մամուլի այլ օրգաններում տպագրված թղթակցություններում, ակնարկներում ու պատմվածքներում նշանավոր արվեստագետը անողորմ ճշմարտացիությամբ պատկերում է նոր աշխարհի ծնունդը, նրա դժվարություններն ու հաղթանակները: Ալեքսանդր Սերաֆիմովիչը պատկերավոր նկարագրում է աշխատավոր մասսաների քաղաքական ինքնագիտակցության բուռն աճը, նրանց պայքարը և շինարարական աշխատանքի պատուհները: Լենինը մատնանշում է նրա ստեղծագործության հենց այդ հեղափոխականությունն ու զաղափարական ուղղվածությունը, աջակցելով գրողին՝ նրա կյանքի այդ դժվարին շրջանում: Լենինը ամեն կերպ խրախուսում է Սերաֆիմովիչի գրական ձեռնարկումները, ուրախանում, ինչպես վկայում է գրողը, ամեն մի փոքրիկ պատմվածքի համար, հետաքրքր-

վում բանվորների միջից դուրս եկած գրողներով և իր համոզմունքը հայտնում, որ «մեզ մոտ երևան կգա գերազանց, աշխարհում առաջին պրոլետարական գրականությունը»:

Հայտնի է Լենինի վերաբերմունքը Վլադիմիր Մայակովսկու նկատմամբ: Չընդունելով նրա ստեղծագործության որոշ կողմերը, Լենինը միաժամանակ շափազանց բարձր է գնահատում նրա «Ժողովամուկներ» բանաստեղծությունը, որի մեջ ծաղրվում են կենդանի աշխատանքի փոխարեն բանավիճող անհաջողակ ժողովամուկները: Մանոթանալով Մայակովսկու մասին Լենինի դատողությունների ու արտահայտությունների հետ (Ն. Կ. Կրուպսկայայի, Ա. Մ. Գորկու, Ա. Վ. Լունաչարսկու հիշողությունները, ինչպես նաև Լենինյան որոշ գրառումները), մենք համոզվում ենք, որ մեծ պոետի հասցեին արված քննադատությունը, ինչպես և Լենինի որոշ տարակուսանքը նրա փորձարարության նկատմամբ, նպատակ ունենին օգնել արվեստագետին՝ ճիշտ հասկանալու հեղափոխական ստեղծագործության բնույթը և պատկերելու այն ժողովրդին մատչելի գրական ձևերով:

Դիմելով մեզ հետաքրքրող նյութերի երկրորդ խմբին, առաջին հերթին հիշեցնենք 1919 թվականի մայիսի 31-ի Լենինի նամակը Ա. Մ. Գորկուն:

Իրավամբ կարելի է ասել, որ այդ նամակը սկզբունքային նշանակություն ունի մարքս-Լենինյան էսթետիկայի համար: Նրա թեման կուլդենայինք ձևակերպել այսպես՝ «Արվեստագետն ու հեղափոխությունը»: Լենինի՝ Գորկուն գրած մի շարք նամակները ցույց են տալիս, որ նա խոր է ապրում Գորկու՝ ձանաշված պրոլետարական գրողի տատանումները և անում է ամեն ինչ, որպեսզի օգնի նրան ճշտորեն կողմնորոշվելու ծավալվող բարդ իրադարձությունների մեջ, համարժեցեցնելու հեղափոխական ստեղծագործությամբ և այն նկարագրելու վառ կերպով: Լենինը ելնում էր այն բանից, որ միայն ոեղի իրականությունն է արվեստագետին անհրաժեշտ նյութ տալիս գեղարվեստական ստեղծագործության համար: Չունենալով այդպիսի նյութ, անմիջականորեն չուսումնասիրելով կյանքը, առանձնապես ժողովրդական կյան-

քը, լավ չզգալով և շհասկանալով այն, հնարավոր չէ ստեղծել ուսուցիչական արվեստ:

Լենինը պնդում էր, որպեսզի Գորկին պոկվի Պետրոգրադից, որտեղից «բանվորական զարդը» մեկնել է քաղաքացիական պատերազմի ռազմաճակատները և գյուղերը, որի հետևանքով գրողը ստիպված է դիտել նախկին մայրաքաղաքի կյանքի բեկորները, այլ ոչ թե «բանվորների ու գյուղացիների կյանքի նոր կողմերը»: Յարական կայսրության նախկին մայրաքաղաքում «հնարավոր չի տեսնել կյանքի ոչ մի շինարարություն»: Եվ նա Գորկուն խորհուրդ է տալիս որոշ ժամանակ բնակվել «պրովինցիալում», որպեսզի հնարավորություն ստանա դիտել, հենց «դիտել ներքևից, որտեղից կարելի է զննել կյանքի նոր կառուցման աշխատանքները...»: Այնտեղ, այսինքն՝ գյուղում և բանվորական ավանում, գրում է Վլադիմիր Իլյիչը, «հեշտ է պարզ դիտարկումով տարբերակել հնի խորտակումը նորի ծիլերից»:

Լենինը համոզված էր, որ արվեստագետի անմիջական անձնական տպավորությունները, առավել ևս անձամբ ապրածն ու հասկացածը կենսականորեն ճշմարտացի, ժողովրդին անհրաժեշտ արվեստի պարտադիր նախապայմանն է: Սակայն ժողովրդական կյանքի մասին գրողի ունեցած գիտելիքների նշանակությունը առավել ևս աճում է հեղափոխական դարաշրջանում, երբ աշխատավորները իրականացնում են հեղափոխական ստեղծագործություն:

Այդ պայմաններում, ինչպես նշում է Լենինը Գորկուն գրած հաջորդ նամակում (1919 թվականի սեպտեմբերի 15-ին), արվեստագետի այսպես կոչված «անմեղսագիտակությունը» շատ տարօրինակ է թվում. «Մենք՝ արվեստագետներս, անմեղսագիտակ մարդիկ ենք», — Կապրիի հանդիպումների ժամանակ ասել էր Գորկին Լենինին: Գրողը, հավանորեն, աչքի առաջ ուներ արվեստագետի բարձր զգացմունքայնությունը, նրա հոգեբանության առանձնահատկությունները, մասնավորապես զգացմունքների սրությունն ու նրբությունը: Այսինքն՝ մարդկային խառնվածքի այնպիսի հատկություններ, որոնք երբեմն խանգարում են արվեստագետի դատողությունների «զգաստությանը», հա-

սարակական կյանքի բարդ երևույթների գնահատման ընթացքում տրամաբանորեն հետևողական հայացք հանդես բերելուն:

Հենց դրա համար էլ արվեստագետին անհրաժեշտ է իրականության հարուստ իմացություն: Իսկ այն հարկավոր է, իր հերթին, որպեսզի հստակորեն ըմբռնվեն տեղի ունեցող իրադարձությունները, որպեսզի արվեստագետը ոչ միայն չկորցնի իրեն, չընկնի խուճապի մեջ, այլ, ընդհակառակն, կանգնած լինի իր հասարակական կոշման բարձրության վրա: Այդ կապակցությամբ, հիշեցնելով 1917 թվականի օգոստոսին Վ. Գ. Կորոլենկոյի գրած մի հոդվածի մասին և բնութագրելով այն որպես «իմպերիալիստական պատերազմի զգվելի պաշտպանություն, բողարկված քաղցր-մեղքի ֆրազների տակ», Լենինը նորից է վերագառնում «գրողը և հեղափոխությունը» թեմային:

Ուրիշ հոդվածներում Լենինը քննադատում է տարբեր կիսամենշեկյան և համանման մամուլի այլ օրգանների «քաղցրիկ գրողներին», որոնք փրուն ֆրազների սիրահարներ են, երազում են, որպեսզի հեղափոխությունը վայր բնկնի՝ երկնքից, չեն ցանկանում տեսնել, թե այն ինչպես է ծավալվում գետնի վրա, հաղթահարելով անսահման դժվարություններ: Լենինը ծաղրում է նաև այն «մուլի գրականագետներին», որոնք չեն կարողանում տեսնել և զգալ կենդանի իրականությունը:

Նման ըմբռնումներ Լենինը վարդացնում է նաև ուրիշ հոդվածներում ու ճառերում: Նույնիսկ Լենինյան հայտնի «Տաղանդավոր գրքույկ» հոդվածը, որը գրված է սովետական երկրի թշնամի Արկադի Ավերչենկոյի պատմվածքների ժողովածուի մասին, նույնպես նվիրված է այն հարցին, թե արվեստագետի համար ինչքան կարևոր է կյանքի գերադանց իմացությունը: Ինչպես ասված է այդ հոդվածում, յուրաքանչյուր ստեղծագործության գեղարվեստականությունը որոշվում է գլխավորապես այն բանով, թե ինչքանով է հեղինակին ծանոթ իր պատկերածը:

Կարճ ասած, Լենինը ձգտում էր նրան, որ այնպիսի ուժեղ գաղափարական զենք, ինչպիսին է գրականությունը, գոր-

ծուն ազդեցութիւն ունենա սոցիալիզմի շինարարութեան վրա: Գրականութեան կողման նման ըմբռնման մեջ դրսևորվում է արվեստի կուսակցականութեան ու ժողովրդայնութեան լենինյան սկզբունքը:

Այդ նույն ոգով է լենինը դիտում նաև արվեստի մյուս տեսակները, առանձնապես կինեմատոգրաֆիան, որ նա բնութագրում է որպէս ամենամասսայական և ամենահզոր արվեստ:

* * *

Սոցիալիստական շինարարութեան էսթետիկան իմաստավորվել ու մշակվել է մեր երկրի մեծաթիվ գիտնականների աշխատանքներում: Ճիշտ է, բավական երկար ժամանակ հետազոտվում էր ըստ էութեան զուտ գեղարվեստական աշխատանքի էսթետիկան: Երկար տարիների ընթացքում էսթետիկայի առարկան փաստորեն հանգեցվում էր արվեստի օրենքների հանաչողութեանը: Մարքսի «Իրականութեան էսթետիկական յուրացում» ձևակերպումը հասկացվում էր միայն որպէս աշխարհի գեղարվեստական վերարտադրութիւն: Վերջերս միայն սկսեցին երևան գալ աշխատանքներ, որոնցում հետազոտվում է համաժողովրդական ստեղծագործութեան՝ կոմունիստական շինարարութեան էսթետիկան:

Սոցիալիստական ստեղծագործութեան էսթետիկան դեռևս քիչ մշակված բնագավառ է: Այս խնդրում մեզ համար մեթոդաբանական ելակետ կարող է հանդիսանալ այն, թե ինչպե՞ս է լենինը մեկնաբանում համաժողովրդական ստեղծագործութիւնը, ի՞նչն է վերջինիս մեջ համարում մեծ ու հերոսական, ի՞նչ է բնութագրում որսյես տիպար ու գեղեցիկ: Սովետական հասարակութեան զարգացումը հաստատեց «Մեծ նախաձեռնութիւն» հոդվածում զարգացված լենինյան հիմնական գաղափարների ճշտութիւնը: Ամենից առաջ, լիովին հաստատվեց այն համոզմունքը, որ կոմունիստական շարաթօրյակները աշխատանքի նկատմամբ մարդկանց վերաբերմունքի մեջ արմատական հեղաշրջման սկիզբն են:

Հաստատվեց և կենինի մյուս կանխատեսությունը, որ սոցիալիստական շինարարության հիմքի վրա երևան կգան, ամբողջ ուժով կծավալվեն և պտուղներ կտան ժողովրդի միջից ելած տաղանդները:

Հասարակայնորեն զիտակցված և ռեալ ստեղծագործող «երկրորդ իրականության» էսթետիկան երբեք այնպիսի նշանակություն չի ունեցել, ինչպես մեր ժամանակներում: Այն կարևոր է ժողովրդի էսթետիկական դաստիարակության և մարդկանց՝ նոր սխրագործությունների ոգեշնչելու համար: Անգնահատելի է նրա նշանակությունը զսղափարական այն պայքարում, որ կոմունիզմը մղում է կապիտալիզմի և հակակոմունիզմի դեմ: Սոցիալիստական ստեղծագործության էսթետիկան՝ հիմարիտ գեղեցիկի հաստատումը, կարևոր և արժեքավոր է մեզ համար նաև նրանով, որ օժանդակում է գեղարվեստական պրակտիկային: Առանց այդպիսի էսթետիկայի հնարավոր չի սովետական բաղամաղդ արվեստի առաջընթացը:

ՍԵՄԻՈՏԻԿԱՅԻ ԱՌՆՋՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԱՐՎԵՍՏԻ ՆԵՏ

Քեղարվեստական ստեղծագործության հետազոտության համար սկզբունքային նշանակություն ունեն Կ. Ի. Լենինի դրույթներն իմացության մեջ նշանների և սիմվոլների դերի մասին: Ժամանակին Լենինը խստորեն քննադատել է սիմվոլների սուբյեկտիվ-իդեալիստական տեսությունը, որը բացարձականացնում էր նշանների և սիմվոլների դերը մարդկային իմացության մեջ: «Սիմվոլների տեսությունը չի հաշտվում այսպիսի (ինչպես տեսանք, ամբողջովին մատերիալիստական) հայացքի հետ, որովհետև նա ինչ-որ անվատահություն է մտցնում զգայականության վերաբերմամբ, անվատահություն դեպի մեր զգայարանների ցուցմունքները: Անվիճելի է, որ պատկերումը երբեք չի կարող ամբողջովին հավասարվել մոդելին, բայց այլ բան է պատկերը, այլ բան է սիմվոլը, պայմանական նշանը: Պատկերումն անհրաժեշտաբար և անխուսափելիորեն ենթադրում է օբյեկտիվ ռեալությունն այն բանի, ինչ-որ «արտապատկերվում է»: «Պայմանական նշան», սիմվոլ, հիերոգլիֆ՝ այնպիսի հասկացություններ են, որոնք մտցնում են ազնուստիցիզմի բոլորովին ոչ պիտանի տարր» (14, 311—312): Սրա հիման վրա որոշ փիլիսոփաներ և էսթետներ սխալ հետևություն արեցին, իբր թե Լենինը դեմ է եղել նշանների և սիմվոլների ամեն մի օգտագործման: Իրականում Լենինը քննադատել է սիմվոլիզմի և հիերոգլիֆների տեսությունները՝ դրանց սուբյեկտիվ իդեալիզմի հա-

մար, օրյեկտիվ ոնալականությունը սիմվոլներով, նշաններով ու հիերոգլիֆներով փոխարինելու համար, միաժամանակ ընդգծելով, «...թե դրանց ընդհանրապես դեմ լինել չի կարելի: Սակայն «ամեն մի սիմվոլիկայի դեմ» պետք է ասել, որ այն երբեմն «հարմար միջոց է խուսափելու համար հասկացությունների սահմանումները (Begriffsbestimmungen) ընդգրկելուց, մատնանշելուց, արդարացնելուց»: Իսկ հենց դա է փիլիսոփայության խնդիրը» (38, 137):

Վ. Ի. Լենինը հանդես է եկել նշանների և սիմվոլների բացարձակացման, միակողմանիորեն հասկանալու և գործածելու դեմ, այսինքն՝ հանդես է եկել ինչպես առարկայի ու կերպարի նույնացման, այնպես էլ մեկը մյուսից մետաֆիզիկորեն կտրելու և հակադրելու դեմ: Լենինը ընդգծել է արտացոլման պրոցեսի խոր դիալեկտիկական բնույթը. «Մտքի համընկնումը օրյեկտի հետ՝ պրոցես է. միտքը (= մարդը) չպետք է ճշմարտությունը պատկերացնի որպես մեռյալ հանգիստ, որպես գունատ (աղոտ) հասարակ պատկեր (կերպար)՝ առանց ձգտման, առանց շարժման, որպես մի գենիոս, որպես թիվ, որպես վերացական միտք» (38, 236—237): Արտացոլման պրոցեսը իրականացվում է մշտապես, իմացությունը իրականությանը հավերժորեն մոտենալու մեջ: Այդ հակասական պրոցեսում կան հարաբերականորեն կայուն, «անշարժ» պահեր, որոնք կարող են արձանագրվել որպես մշտական, անշարժ, անփոփոխ: Բայց դրանք արտացոլման ներքին խոր հակասական պրոցեսի հենց առանձին պահերն են. մշտականը մարդկային մտածողության մեջ այն հաստատականությունն ու վճռականությունն է, որով մարդը ճանաչում է մտքի հակասությունը օրյեկտի հետ և հաղթահարում այն: «Իմացությունը, — ընդգծում է Վ. Ի. Լենինը, — մտածողության հավերժական, անվերջ մոտեցումն է օրյեկտին: Բնության արտացոլումը մարդու մտքի մեջ պետք է հասկանալ ոչ թե «մեռյալ», ոչ թե «աբստրակտ», ոչ թե առանց շարժման, ոչ թե առանց հակասությունների, այլ շարժման, հակասությունների առաջացման և դրանց լուծման հավերժական պրոցեսում» (38, 237):

Հետևաբար, դիալեկտիկական բնույթ կրող, խորապես

հակասական արտացոլման բուն պրոցեսի ըմբռնումը հնարավոր է միայն դիալեկտիկայի մեթոդական մակարդակի տեսանկյունից: Սակայն սխալ և միակողմանի կլինի հաշվի չառնել ինչպես իրականության արտացոլման բուն պրոցեսի, այնպես էլ իմացության պատրաստի արդյունքների նկարագրության ու մեկնաբանության մյուս եղանակների օգտագործման հնարավորությունները: Այս առիթով հետաքրքիր է քննել արտացոլման լենինյան տեսության և արվեստի ու ստեղծագործական պրոցեսի մեկնաբանման համար կիրառվող սեմիոտիկայի և հետազոտության ստրուկտուրային մեթոդների հարաբերությունը¹: Այս իմաստով հետաքրքրություն է ներկայացնում արտացոլման պրոցեսում և գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ նշանի, մոդելի, ստրուկտուրայի, սիմվոլի և այլնի օգտագործման պրոբլեմը:

Ինչպես հայտնի է, արտացոլման լենինյան տեսությունն ընդունում է սիմվոլների և նշանների օգտագործման էվրիստիկական արժեքը մարդկային իմացության, մասնավորապես գիտության և տեխնիկայի մեջ: Սիմվոլների ու նշանների դերը գեղարվեստում պարզաբանելու համար պետք է քննել արվեստի նկատմամբ սեմիոտիկայի ունեցած առնչությունները:

Հայտնի է, որ սեմիոտիկան խնդիր է դնում ուսումնասիրել նշանային սիստեմները: Նշանային սիստեմների վառ օրինակ է լեզուն: Սակայն նշանակյալի և նշանակողի հարաբերությունը ոչ բոլոր դեպքերում է այնպես, ինչպես լեզվում: Դրա համար էլ, թերևս, նշանակյալի և նշանակողի բաղմադան կապերը չի կարելի հանգեցնել լեզվաբանության միջոցով բացահայտվող հարաբերություններին: Արվեստը, որպես հասարակական գիտակցության ձևերից մեկը, չի հանդում լեզվին, քանի որ արվեստը չի կարող սահմանափակ-

¹ Ներկա փոքրածավալ հոդվածում հնարավոր չէ ընդգրկել սեմիոտիկական և ստրուկտուրալիստական ողջ գրականությունը, մասնավորապես մենք չենք անդրադառնում Տարտու-Մոսկովյան սեմիոտիկական դպրոցին ու նրա բարձրացրած խնդիրներին, այլ քննում ենք վերջերս հրատարակված մեծ մասամբ իտալական հեղինակների մի քանի աշխատանքներ:

վել միայն լեզվով, չնայած որ գոյություն ունեն արվեստի այսպես կոչված «լեզվական» ձևեր՝ պոեզիա և գրականություն: Բացի այդ, արվեստի ցանկացած ձև, լեզվի համեմատությամբ, և ավելի ներփակ է և ավելի բաց. ավելի ներփակ, քանի որ արվեստի ստեղծագործությունը չի ենթարկվում բացարձակապես համարժեք թարգմանության. առավել բաց, քանի որ գեղեցիկի հարաբերություններն անսահման են: Արվեստի ցանկացած ստեղծագործությունը և ցանկացած ձևը կարող է կրել սիմվոլիկ նշանային ֆունկցիա, բայց արվեստի ոչ մի ձև և ոչ մի գեղարվեստական ստեղծագործություն չի կարող հանգեցվել այդ ֆունկցիային, քանի որ արվեստը չի կարող հանդես գալ մետա-լեզվի դերում, չի կարող գեղանկարչության գեղանկարչություն լինել, կամ երաժշտության երաժշտություն և այլն: Չենք խոսում արդեն այն մասին, որ արվեստը չի համարվում նույնիսկ լեզու՝ բառիս ուղիղ իմաստով, որովհետև այն չունի լեզվի «երկակի բնություն»¹. այն չունի ոչ ֆոնեմ (հնչույթ), ոչ մոնեմ: Եթե այդպես է, ապա արվեստը լավագույն դեպքում կարող է համարվել խոսք և ոչ թե լեզու: Բայց այդ դեպքում էլ հարկավոր է հաշվի առնել արվեստի գործածած կոդի բացարձակ պատմականությունը, ինչպես և սոցիալականությունը, որը նրան պայմանավորում և որոշում է¹:

Այս կապակցությամբ առավել իրավացի է լեզվի քննությունն ու մեկնաբանությունը արվեստի ներքին պրոբլեմների (պահանջմունքների) տեսանկյունից, քան թե հակառակը՝ արվեստի քննությունը լեզվի օգնությամբ: Ընդհանրապես պետք է ասել, որ արվեստը և նրա ստեղծագործությունները կարող են ճանաչվել ամենատարբեր միջոցներով ու եղանակներով: Դրանց մեջ առանձնացվում են, ինչպես նշում է իտալական փիլիսոփա Մորպուրգո-Տալլարուն, ներկայացուցչության մոմենտներ, որոնք անվանվում են պրեզենտատիվ և ռեպրեզենտատիվ: Սեմիոտիկական կոնցեպցիան կիրառելի է միայն այն դեպքում, երբ հաշվի է առնվում այդ մոմենտ-

¹ *St' u M. Dufrenne, Esthetique et Philosophie, Editions Klincksieck, Paris, 1967, p. 73—112.*

ների միջև եղած տարբերությունը, որն ակնհայտ է դառնում, հենց որ նշանը սահմանվում է որպես «որևէ իրի ներկայացուցիչ»։ Միայն ռեպրեզենտացիայի դեպքում կառելի է խոսել բուն նշանային հարաբերության մասին։

Արվեստի ամեն մի ձև ունի պրեզենտատիվ և ռեպրեզենտատիվ տեսանկյուն կամ մոմենտ։ Ռեպրեզենտատիվը տիրապետում է զեղանկարչության և գրականության մեջ, պրեզենտատիվը՝ ճարտարապետության և երաժշտության։ Հարկավոր է շփոթել այդ տեսանկյունները, տարբերել իրարից։ Սեմիոտիկական վերլուծությունը միայն նման տարբերակումով կլինի արդյունավետ։

Այս կապակցությամբ, կրկնում ենք, առավել օրինաչափ է լեզվի քննարկումն ու մեկնաբանումը արվեստի օգնությամբ, քան թե արվեստինը՝ լեզվի։

Իտալական առաջադեմ փիլիսոփա և էսթետ էմիլիո Գարրոնին իր «Սեմիոտիկան և էսթետիկան»¹ աշխատությունում ցույց է տվել այն օգուտը, որ կարող է բերել սեմիոտիկայի ճիշտ օգտագործումն ու կիրառումը ընդհանրապես արվեստի ստեղծագործությունների և, մասնավորապես, կինոնկարների վերլուծության համար։ Բերենք նրա դատողությունները լուսաբանող մի քանի օրինակ։

Սովորաբար կարծում են, թե անհրաժեշտ է բացահայտել այս կամ այն «լեզվի» յուրահատկությունը, անհատական բնույթը։ Գարրոնին պաշտպանում է այլ տեսակետ. խնդիրը ոչ թե կինոյի «լեզվի» անհատականացումն է, այլ ավելի շուտ այն, որ ստեղծվեն որոշակի և համապատասխան արտահայտության մոդելներ, այնպիսիք, որոնք թույլ տային խոսել «կինեմատոգրաֆիական լեզվի» մասին²։ Հետևապես, Գարրոնին դեմ է այն հայացքին, որի համաձայն չի կարելի խոսել կինոյի մասին իբրև լեզվի (ինչպես նաև արվեստի այլ տեսակների մասին), քանի որ նրանք չունեն լեզվի եր-

¹ E. Garroni, *Semiotica et Estetica. L'eterogeneita del linguaggio cinematografico*, Bari, Editori Laterza, 1968.

² Նույն տեղը, էջ 2։

կակի բնույթը: Այսպես, օրինակ, Կ. Մեսրոբը գտնում է, որ կինոն խոսք է և ոչ թե լեզու: Իսկ Պ. Պ. Պազուխինն պաշտպանում է կինեմատոգրաֆիական խոսքի լեզվաբանական կոնցեպցիան: Նշելով Պազուխինի դիրքի որոշ առավելությունները, Գարրոնին՝ հետևելով Պիսոյին, Սոսյուրին, Հյելմսլին, խոսում է «լեզվաբանական լեզվի» սահմանների մասին, զգուշացնելով նրա օգտագործման մեխանիստական լայնացումից, նրա գործողության շրջանակներն ընդարձակելուց, անվանելով դա կոպիտ սխալ:

Կինեմատոգրաֆիական ստեղծագործությունների, ավելի ճիշտ, կինեմատոգրաֆիական լեզվի սեմիոտիկական վերլուծության համար մեծ դժվարություն է ներկայացնում նրա «անընդհատ» բնույթը, ի հակադրություն վերբալ (բառային) լեզվի ընդհատ (դիսկրետ) բնույթի: Ինչպե՞ս հաղթահարել այդ դժվարությունը: Գարրոնին գտնում է, որ անընդհատի փոխարկումը ընդհատի, այսինքն՝ լեզվի մոդելավորումը, կարող է իրականացվել, երբ «անհատականացված», այսինքր՝ մեկուսացված, ընդհատ տարրերը հասկացվում են ոչ թե որպես ստեղծագործության (որպես որոշակի «հաղորդման») բաղադրամասեր, այլ որպես նրա ձևական առանձնամասեր, որոնց միագումարն էլ կազմում է մոդել կամ սիստեմ: Գարրոնին բավական հստակ առանձնացնում է լեզվաբանական և անալիտիկ մոտեցումների միջև եղած տարբերությունները: Սակայն այդ տարբերությունների հաղթահարման՝ իր առաջարկած լուծումը համոզիչ չի թվում, քանի որ բանը ոչ միայն բուն մոդելների բնույթի ըմբռնումն է, այլ բառային լեզվի «ընդհատ» բնույթի և կինեմատոգրաֆիական լեզվի «անընդհատ» բնույթի միջև եղած հակասությունը:

Սեմիոտիկական վերլուծությունը չի կարելի անջատել սոցիալական կամ «կուլտուրական» բովանդակությունից: Անկախ նրանից, թե կինեմատոգրաֆիական լեզուն ինչ կհամարենք՝ «լեզու» թե «խոսք», բուն սեմիոտիկական վերլուծությունը ենթադրում է որոշակի կապ «կուլտուրական» հանգամանքների հետ, ինչպես այդ տեղի ունի բնական լեզուների դեպքում: Ծիշտ է, Գարրոնին դրա մասին խոսում է

բավական ընդհանուր ձևով. «Այլ կերպ ասած՝ կինեմատոգրաֆիական լեզուն ժամանակակից սոցիալական մարմիններում հանդիպող տարբերությունների, հակադրությունների, խզումների բարդ հյուսվածք է, որը, սակայն, բոլորովին տարբերվում է հոմոգեն (համասեռ) լեզուներից»¹:

Սեմիոտիկական վերլուծությունը արդյունավետ է դառնում կինեմատոգրաֆիական լեզվի յուրահատկության պրոբլեմի լուծման դեպքում, կինոյի, թատրոնի և «կինեմատոգրաֆիական թատրոնի» միջև եղած հարաբերության, «գեղեցիկ արվեստների սիստեմի» և ձևական հոմոգեն (համասեռ) մոդելների միջև եղած հարաբերության և այլ պրոբլեմների լուծման դեպքում: Սեմիոտիկական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ «կինեմատոգրաֆիական լեզուն» ձևական է թվում միայն բառային լեզվի հետ արհեստական զուգահեռ անցկացնելու հետևանքով, թեև իրականում այն «նյութական», բովանդակալից է, խստորեն պայմանավորված իմաստով և նշանակությամբ:

Մինչև օրս հրատապ է կինոյի, թատրոնի և «կինեմատոգրաֆիական թատրոնի» փոխհարաբերության պրոբլեմը: Գոյություն ունեն կարծիքներ, թե հնարավոր չէ ճշտորեն գծել սահմանները կինոյի, թատրոնի և «կինեմատոգրաֆիական թատրոնի» միջև, ինչպես նաև հնարավոր չէ կառուցել ավանդական մոդելներին համապատասխան «գեղեցիկ արվեստների սիստեմ», քանի որ այն բավական կոպիտ և մոտավոր կառուցվածք կլինի՝ հիմնված «բարդ նշանների» ոչ կատարյալ դասակարգման վրա: Ոչ կատարյալ, նախ և առաջ, նրա համար, որ դժվար է սահմանել կինեմատոգրաֆիական, թատերական և նկարչական ու այլ նշանների դասակարգման շափանիշը, երկրորդ՝ նրա համար, որ միևնույն բաղադրամասը կարելի կլինի գտնել մեկ այս, մեկ այն խորագրի տակ (օրինակ, հասարակ բառային բաղադրամասերը կարելի է գտնել մեկ «թատրոն», մեկ «կինո» խորագրի տակ): Իհարկե, շատ դժվար է գտնել կինոյի, թատրոնի և

¹ E. Garroni, *Semiotica et Estetica*, էջ 42:

«կինեմատոգրաֆիական թատրոնի» միջև եղած սահմանները, սակայն անհնար չէ, թեև «բարդ նշանների» դասակարգման անկատարության հետևանքով մեծ դժվարություններ կան:

Ժամանակին հաճախ էին խոսում արվեստի «տարածական» և «ժամանակային» ձևերի մասին: Հիմա արդեն համարյա բոլորն էլ ընդունում են, որ արվեստի բոլոր տեսակները և «տարածական» են, և «ժամանակային»: Որպեսզի որոշվի արվեստի տարբեր տեսակների յուրահատկությունը, հարկավոր են ավելի ճշգրիտ շահանիշներ, քան նախկինում: Դրանում որոշակի դեր կարող է խաղալ սեմիոտիկան՝ չէ՞ որ «բարդ նշանների» անկատար դասակարգումը դեռ հիմք չի տալիս խոսելու այդ դասակարգման անհնարինության մասին: Իսկ եթե այդպես է, ապա ըստ երևույթին հնարավոր է «գեղեցիկ արվեստների սիստեմի» ավելի ճշգրիտ ու խոր դասակարգում:

Արվեստի ստեղծագործությունների սեմիոտիկական վերլուծության ժամանակ շատ կարևոր է ճիշտ հասկանալ հենց սեմիոտիկական ակտը: Այս կապակցությամբ հետաքրքրություն է ներկայացնում Գարրոնի տեսակետը. «Սեմիոտիկական ակտը,— գրում է նա,— չի համարվում կողի տվյալ տարրերի մաքուր և հասարակ ընտրություն և համակցություն որոշակի կանոնների համաձայն, այլ նաև բուն կողին միջամտելու ակտ, նրա հարստացման, աղքատացման և փոփոխման իմաստով»¹: Սեմիոտիկական ակտի այսպիսի ըմբռնման դեպքում նշանակութունն ավելի «դինամիկ» է դառնում: Իհարկե, դա ենթադրում է համապատասխան ենթակողի համապատասխան անհատականացում, ինչպես նաև նշանակության տարրեր աստիճանների որոշում:

Ինչ վերաբերում է բառային լեզվի և պատկերավոր լեզվի փոխհարաբերությանը, արդեն գոյություն ունեն մի շարք կոնցեպցիաներ: Մեր կարծիքով, բավական արդյունավետ է այն կոնցեպցիան, որ ենթադրում է երկու պլան. արտահայտչության պլան, որ ի վիճակի է բուն պրոցեսը փոխա-

¹ E. Garroni, *Semiotica et Estetica*, p. 106.

որինն լեզվա-բառային մոդելներով, և բովանդակության պլան, որ կարող է բուն պրոցեսը փոխարինել ընկալմանը նմատեղիի ձևավոր (պերցեպտիվ-ֆիզւորատիվ) մոդելներով կամ ընդհանրական: Այս կոնցեպցիան առաջ է քաշել Գարրոնին: Առաջին դեպքում բառային լեզուն պատկերից տարբեր ֆունկցիա ունի. բառային լեզուն ուղղորդիչ նշանի դեր է խաղում, *di semiosiguida*, իսկ պատկերը կոննոտատորի դեր, այսինքն՝ լոկ ցուցիչ. նշան չէ, այլև բովանդակային իմաստ ունի: Այդ տիպի մոդելները բնութագրական են «կինեմատոգրաֆիական թատրոնի» (համենայն դեպս մասնակիորեն), մի քանի տիպի փաստագրական և այլ կինոֆիլմերի համար: Երկրորդ դեպքում պատկերն ունի բառային լեզվից տարբերվող ֆունկցիա. պատկերը ուղղորդիչ նշանի դեր է խաղում, իսկ բառային լեզուն՝ կոննոտատորի դեր: Այդ տիպի հետերոգեն (տարասեռ) ձևական մոդելը բնութագրական է ռեկլամային և պրոպագանդիստական տիպի կինոնկարների համար: Կերպարը կրկնում և փոխակերպում է ինչ-որ մեկ թեմա: Ամենահետաքրքիրը երրորդ դեպքն է, որը ենթադրում է-այնպիսի ձևական հետերոգեն (տարասեռ) մոդել, որի մեջ փաստորեն հնարավոր չէ որոշել ոչ արտահայտչական պլանը, ոչ էլ բովանդակության՝ որպես բառային լեզվին կամ պատկերին համապատասխանող, պլանը: Ընդհանրական, նրանցից յուրաքանչյուրը կարող էր միաժամանակ փոխարինել (համաձայն ինդիֆերենտության՝ անտարբերության ֆունկցիայի, և ոչ թե երկակիության) արտահայտչականության պլանին և բովանդակության պլանին: Այդ մոդելը Գարրոնին համարում է հիմնարար, բայց ոչ բացառիկ կինեմատոգրաֆիական ստեղծագործությունների համընդհանրության մոդել: Այս առումով զեղարվեստական ֆիլմը վերաբերում է կոննոտատիվ սեմիոտիկայի երրորդ տիպի ոլորտին:

Արտասահմանի մարքսիստ փիլիսոփաները սեմանտիկական պրոբլեմները մշակում են մատերիալիստական դիալեկտիկայի, արտացոլման լենինյան տեսության դիրքերից: Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում, օրինակ, իտալական մարքսիստ Գալվանո դելլա Վոլպեի «Ճաշակի քննադատու-

թյուն»¹ հետազոտությունը, որը «դիալեկտիկական սեմանտիկայի» զարգացման մի փորձ է, ելնելով լեզվի մասին առհասարակ, լեզվի և մտածողության, լեզվի և կուլտուրայի փոխադասմանավորվածության մասին Մարքսի գրույթներին: էլիոտի, Լեոպարդիի գործերի և արվեստի այլ նշանավոր ստեղծագործությունների կոնկրետ վերլուծությամբ Վոլպեն տալիս է «պոեզիայի սեմանտիկական բանալին», բացահայտում է բանաստեղծական լեզվի և բանաստեղծական ոճի օրգանական կապը պատմության, կուլտուր-պատմական միջավայրի հետ, որ պայմանավորում ու որոշում է բանաստեղծական լեզվի և ոճի նշանակությունը: Ըստ էության դա գրական ստեղծագործությունների մարքսիստական էսթետիկական-սեմանտիկական վերլուծության առաջին հաջող փորձերն է:

Վոլպեի մշակած սեմանտիկական կոնցեպցիայի մեջ շատ կարևոր է այն էսթետների հայացքների քննադատությունը, որոնք անջատում և հակադրում են կերպարը և գաղափարը (կամ հասկացությունը): Եթե որոշ բուրժուական տեսաբաններ գաղափարները համարում են «արվեստի ստեղծագործությունների մակարույծներ» (Մուր, Ուիտ և ուրիշներ), ապա Վոլպեն հավաստում է կերպարի և գաղափարի անբաժան միասնությունը: Նա խոսում է «պատկեր-հասկացությունների» մասին, այն մասին, որ գեղարվեստական պատկերները պետք է դիտել հասկացության հետ ամուր միասնության մեջ²: Պոեզիան և արվեստը, նրա կարծիքով, նույնպես կոնկրետ են, ինչպես պատմությունը կամ գիտությունը: Իր ճանաչողական, իմացաբանական ֆունկցիաներով արվեստը չի տարբերվում պատմությունից կամ գիտությունից: Հենց դրա համար, ընդգծում է Վոլպեն, չի կարելի խոսել պոեզիայի ու արվեստի ձևի և ֆորմալ արժեքների մասին: «Բանաստեղծը որպեսզի բանաստեղծ լինի, այսինքն՝ որպեսզի իր պատկերների համար ձևեր ստեղծի... պետք է մտածի և խորհրդածի բառիս բուն իմաստով և այսպիսով հաշվի առնի

¹ G. della Volpe, Critica del Gusto, Milano, Feltrinelli, 1966.

² Նույն տեղը, էջ 2:

ճշմարտությունը և իրական առարկաները... ոչ պակաս, քան պատմաբանը և գիտնականը¹: Արվեստի ստեղծագործության հիմքում ընկած է իրականությունը, որն ունի «սոցիալական բովանդակություն», դրա համար առաջին հերթին հարկավոր է խոսել գեղարվեստական երկի «սոցիալական բնույթի» մասին: Ինչպես ցույց է տալիս արվեստի պատմությունը, իսկական ստեղծագործությունը՝ մարդկային հիմնարար պրոբլեմների լուծումը լինելով, ներառում է իր մեջ անցյալի ողջ կուլտուր-սոցիալական փորձը, որը հանդես է գալիս որպես յուրատեսակ «տնտեսական-քաղաքական տիրապետության կառուցվածք»²: Սրինակ, «Ֆաուստի» մեծ ինտելեկտուալ փորձը Հին Հունաստանի և նրա դիցաբանության փորձն է: «Ֆաուստի» պրոբլեմատիկայի մի մասը բուրժուական հումանիզմով է լուսավորված. Ֆաուստի մահվան և փրկության մեջ արտացոլվել է բուրժուական լուսավորական պաթոսը: Սկզբ պրոբլեմատիկայի մյուս մասը կըլուսավորվի և հետագայում կլուծվի տնտեսությամբ, քաղաքականությամբ, բարոյականությամբ, գիտությամբ և սոցիալիստական հումանիզմի արվեստով³:

Գ. դելլա Վոլպեն շատ կարևոր հարց է առաջ քաշում. «Տարածվո՞ւմ է արդյոք սեմանտիկական ենթատեքստի իմացաբանական հատուկ շափանիշը ոչ-գրական (ոչ-բառային) ստեղծագործությունների՝ գեղանկարչության, քանդակագործության, ճարտարապետության, երաժշտության, կինոյի վրա, որպեսզի գնահատվի նրանց գեղարվեստականությունը: Մենք գտնում ենք՝ այո՞»⁴: Պատասխանը պայմանավորված է երկու պատճառներով. 1) նրանով, որ մտածողությունը կարող է պարփակվել ոչ միայն վերբալ նշանի՝ բառի մեջ, որը կարժես մտածողության բնական նշան է հանդիսանում, այլ բառից խիստ տարբերվող նշանների մեջ, ինչպիսիք են ֆիզիոլոգիկ, երաժշտական և այլ նշանները, այսինքն՝ ար-

¹ G. della Volpe, Critica del Gusto, p. 6—7.

² Ibid., p. 32.

³ Ibid., p. 35.

⁴ Ibid., p. 135.

վեստի այլ տեսակները կատելի է հասկանալ որպես նշանի կամ լեզվի առանձնահատուկ սիստեմներ, որոնց մեջ և որոնց շնորհիվ հանգես է գալիս մարդկային մտածողությունը։

2) Նրանով, որ մտածողությունը ենթադրում է մշտական գեղարվեստական-արտահայտչական կատարելագործում։

Իհարկե, մարդկային մտածողության ու հոգեկան աշխարհի, հետևաբար և արվեստի հիմքում վերջին հաշվով ընկած է մարդկային բառային լեզուն։ Բայց և այնպես Վոլպեն նշում է, որ պետք է իմանալ և տեսնել արժեքների աշխարհի յուրաքանչյուր բնագավառին հատուկ «լեզվի» յուրահատկությունը, ուրեմն և արվեստի տարբեր տեսակների ստեղծագործությունների իսկական բովանդակությունը։ Սեմանտիկական վերլուծությունը հնարավորություն է ընձեռում ավելի նուրբ և խորը բացահայտել ճարտարապետության, քանդակագործության, նկարչության, երաժշտության, կինոյի և այլ արվեստների յուրահատկությունը։ Գեղարվեստական ստեղծագործության սեմանտիկական վերլուծությունը՝ մատերիալիստական դիալեկտիկայի, արտացոլման լենինյան տեսության դիրքերից, հնարավորություն է ընձեռում տալու աշխարհին կեղծ գիտական, միլզար-մատերիալիստական, իդեալիստական սեմանտիկայի, ստրուկտուրալիզմի կոնցեպցիաների քննադատությունը, այլև արվեստի տարբեր տեսակների կոնկրետ նյութի հիման վրա առավել հիշտ և խորություն բացելու տալու սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի նշանակությունը արվեստի տեսական և գործնական տարբեր խնդիրների շրջանում համար։

Ռեալիստական արվեստը ենթադրում է իրականության խոր, բազմակողմանի և ճշմարտացի արտացոլում և ճանաչում, որն օգնում է մարդուն վերափոխել աշխարհը հասարակական արտադրության և գեղեցկի օրենքներով։ Ստեղծագործությունն ընդհանրապես, և մասնավորապես գեղարվեստականը, համաձայն արտացոլման լենինյան տեսության, բացառիկ ակտիվ բնույթ ունի։ Միաժամանակ սխալ կլինեք բացարձականացնել արվեստի ստեղծագործական սկիզբը, ինչպես այդ անում էին անցյալում Շելլինգը, Շոպենհաուերը, ռոմանտիկները և ինչպես այդ անում են ժամանակակից մե

շարք տեսարանները: Ստեղծագործական սկզբի բացարձականացումը տանում է հիմնականում ոչ միայն սուբյեկտի դերի չափազանցման, այլև օբյեկտի դերի նվազեցման և նրանից կտրելուն: Ամբողջ աշխարհը, գոյություն ունեցող ամեն բան այդ դեպքում հանդես են գալիս որպես սուբյեկտի ինչ-որ արտապատկեր, իսկ գեղարվեստական ստեղծագործությունը հանգեցվում է, ինչպես այդ տեղի ունեցավ՝ Ռ. Գարոդիի էսթետիկական կոնցեպցիայում, միֆերի ստեղծմանը, միֆակերտմանը, իսկ ունակված՝ որպես միֆերի ըստեղծող՝ ճանափ ունակվածին»:

Արվեստի և գեղարվեստական ստեղծագործության նման ըմբռնումը փաստորեն սահմանափակում է մարդկային ստեղծագործական կարողությունները, քանի որ նշանակում է հրաժարումն արվեստի միջոցներով իրականության խոց. և բաղմակողմանի իմացությունից, բնության, հասարակության և մարդկային մտածողության զարգացման օրենքների ըմբռնումից: Գաղտնիք չէ, որ արվեստի նշանավոր երկերը ոչ թե պարզապես արտացոլում են աշխարհը, այլև տալիս են բացատրությունը: Այդ երկերով մարդիկ ճանաչում են այն աշխարհը, ուր ապրում են իրենք, երբեմն ավելին, քան պատմական, տնտեսագիտական և այլ գործերից: Եվ դա օրինաչափ է, քանի որ մեծ ունակիստ-արվեստագետները միշտ էլ ձգտել են արտացոլել իրականությունն իր բարդության և բաղմազանության մեջ:

Արվեստը միայն այն դեպքում է իսկական արվեստ, երբ արտացոլում է կյանքն իր բարդության և հակասականության մեջ, երբ օգնում է մարդուն ճանաչելու աշխարհը և իրեն հաստատելու այդ աշխարհում, վերափոխելու այն իր սոցիալ-բարոյական և էսթետիկական իդեալներին համապատասխան: Իսկ միֆակերտման կոնցեպցիան մարդուն թողնում է սեփական երևակայության աշխարհում, իր ֆանտազիաների և անուրջների աշխարհում, որը փակում է նրան իր դեպի ունակ իրականություն:

Իսկ ինչպե՞ս վարվել հին հունական արվեստի նկատմամբ, որը հիմնվել է դիցաբանության վրա, բայց բոլոր ժամանակների և բոլոր ժողովուրդների համար եղել և մնում է գե-

ղեցիկ. հին հունական արվեստը հիմնվում էր այնպիսի գի-
ցաբանության վրա, որը, Մարքսի խոսքերով ասած, իրա-
կանության անգիտակցական գեղարվեստական մշակում էր,
ինչ չի կարելի ասել այժմյան միֆոլոգիայի մասին: Ժամա-
նակակից միֆոլոգիան օտարված գիտակցության արդյունք
է, որն ի վիճակի չէ տալու իրականության համարժեք պատ-
կերը և հնարավորություն չունի հասկանալու ներկա հասա-
րակության խոր, բարդ և հակասական հարաբերությունների
գիակեկտիկան: Հենց դրա համար էլ այն իրականության
գիտական և գեղարվեստական արտացոլման օբյեկտիվ՝ բո-
վանդակությունը փոխարինում է միֆակերտումով:

Դրա վառ օրինակ է Կաֆկայի ստեղծագործությունը, որը
լավագույն դեպքում մարդուն թողնում է օտարված գիտակ-
ցության ոլորտում, այն գիտակցության, որը ձգտում է բա-
ցահայտել օտարված իրականության գաղտնիքները: Նրա
միֆակերտումը ձեռք էր բերել աներեւակայելի ֆանտաստիկ
բնույթ: Դրա համար էլ զարմանալի չէ Կաֆկայի ձգտումը
դեպի արվեստը, այսպես ասած, «ռացիոնալ», ոչ միֆակեր-
տական, ռեալիստական, նրա խանդավառությունը Մ. Գորկու
ստեղծագործություններով, նրա հետաքրքրությունը դեպի
Հենինի անձնավորությունը: Իհարկե, Կաֆկայի ստեղծագոր-
ծություններով և նրա նման արվեստագետների շնորհիվ
մենք կարող ենք ճանաչել իրականության մի բանի կողմերն
ու մոմենտները, բայց կարևոր է այդ դեպքում պարզ տեսնել,
որ նրանք մարդուն դուրս չեն բերում օտարված իրականու-
թյան և օտարված գիտակցության սահմաններից: Եվ դա ոչ
թե մեղքն է, այլ մեծ դժբախտությունն է այնպիսի արվես-
տագետների, ինչպիսին է Կաֆկան:

Արտացոլման լենինյան տեսությունը օգտագործում է
նորագույն գիտությունների բոլոր նվաճումները: Իր հերթին
ժամանակակից արվեստը, գիտությունը, գիտական և գեղար-
վեստական ստեղծագործությունը հիմնվում են արտացոլման
տեսության վրա: Կիրենոսետիկայի, սեմիոտիկայի, ստրուկ-
տուրալ վերլուծության, ինֆորմացիայի տեսության օգտա-
գործումը որոշ չափով հարստացնում է էսթետիկական հե-
տազոտությունները: Սակայն չի կարելի բացարձականաց-

նել այդ կոնկրետ մերողներից և ոչ մեկը, առավել ևս փորձել նրանցով փոխարինել դիալեկտիկական մեթոդը և արտացոլման տեսությունը: Ուստի չի կարելի համաձայնել ստրուկտուրալիզմի կողմնակիցների հետ, երբ նրանք իրենց մեթոդը դիտում են որպես ժամանակակից դիտական իմացության վերջին և բարձրագույն նվաճում, որպես ուսումնասիրման համընդհանուր և ունիվերսալ մեթոդ, որը կիրառելի է մարդկային իմացության և մարդկային գործունեության բոլոր ոլորտներում: Ահա թե ինչ է գրում ստրուկտուրալիզմի մասին նրա հիմնադիրներից մեկը՝ Կ. Լևի-Ստրոսը¹. «Ստրուկտուրալիզմը սոցիալական փաստերը վերցնում է փորձից և տեղափոխում է լաբորատորիա: Այստեղ նա ձգտում է դրանք ներկայացնել մոդելների ձևով, հաշվի առնելով ոչ միայն տերմինները, այլև հարաբերությունները տերմինների միջև: Այնուհետև ուսումնասիրում է հարաբերությունների առանձին սիստեմները որպես իրական կամ պարզապես հնարավոր այլ սիստեմների մասնավոր դեպք և նրանց համար փնտրում է համընդհանուր լուծում ճիշտ ձևավորությունների կառուցման շնորհիվ, որը հնարավորություն է ընձեռում անցնել մեկ սիստեմից մյուսին, այնպես, ինչպես լեզվաբանական կամ ազգագրական կոնկրետ դիտումով կարելի է ըմբռնել դրանք: Նա այսպիսով մոտեցնում է հումանիտար, ֆիզիկական և բնական գիտությունները և ոչինչ այլ բան չի անում, քան այն, որ օգտագործում է Նիլս Բորի 1939 թվականին գրած մարգարեական դիտողությունը. «Ավանդական տարբերությունները մարդկային կուլտուրաների միջև շատ բանով նման են տարբեր, բայց համարժեք այն եղանակներին, որոնց միջոցով կարող է նկարագրվել ֆիզիկական փորձը»:

Ինչպես ցույց է տվել Ֆրանսիական մարքսիստ-փիլիսոփա Լյուսիեն Սևը, ստրուկտուրալիզմ մեթոդը հանգում է երեք հիմնական սկզբունքների. 1) ստրուկտուրալիզմ մեթոդը օրինական է միայն որպես սպառիչ մեթոդ, այսինքն՝ եթե այն

¹ «La Pensee», Paris, 1967, № 135, p. 66.

Հնարավորություն է տալիս պահպանելու սիստեմի և նրա բոլոր դրսևորումների ամբողջությունը. 2) ամեն մի ստրուկտուրա ենթադրում է երկհարաբերություն, որը կառուցված է լրացման սկզբունքով. 3) սինխրոնիկ (համաժամանակյա) և դիսխրոնիկ (պատմական) մոտեցումների, այսինքն՝ տրվածի և պատմականի խիստ տարբերակում, ընդ որում սինխրոնիկ մոտեցման մեթոդոլոգիական առաջնությունը դիսխրոնիկի նկատմամբ ընդունվում է բացարձակորեն¹:

Մենք հեռու ենք նրանից, որպեսզի ժխտենք ստրուկտուրային մեթոդի էվրիստիկական արժեքը: Նրա նվաճումները գիտության կոնկրետ բնագավառներում (լեզվաբանության, էթնոգրաֆիայի, երկրաբանության և այլն) հանրահայտ են: Միաժամանակ լիովին պարզ է, որ նա չի կարող հանդես գալ իբրև ուսումնասիրման համապարփակ և համընդհանուր մեթոդ: Ինչու:

Նախ, որովհետև ստրուկտուրային մեթոդը հնարավորություն չունի բացահայտելու աշխարհի իրական պատկերը, եթե այն հրաժարվում է պատմականության սկզբունքից, կոնկրետ-պատմական ուսումնասիրությունից, զլխավորապես զբաղվելով մոդելի իմացությամբ, անշարժ, այլ ոչ թե զարգացող օբյեկտի ստրուկտուրայի իմացությամբ, չմերժելով ու չբացահայտելով բարդ հարաբերությունները, հակասությունները, հասարակության, բնության և մտածողության երևույթների զարգացման դիալեկտիկական պրոցեսը:

Երկրորդ, ստրուկտուրան ներկայացնելով որպես հանաչված հարաբերությունների բացարձակ-օբյեկտիվ մի մեխանիզմ, ստրուկտուրային մեթոդը թերազնահատում է այն, ինչը հիմնվում է մարդկային սուբյեկտի վրա, ինչը վերապրվում է սուբյեկտի կողմից: Սա ստրուկտուրալիզմը մոտեցնում է տեսական հակահումանիզմին: Ստրուկտուրալիզմի և հակահումանիզմի այդ կապերի մասին գրում են շատ ստրուկտուրալիստներ և փիլիսոփաներ: Այդպիսի կապ իսկապես գոյություն ունի. ուսումնասիրելով օբյեկտը սուբյեկ-

¹ «La Pensee», p. 66.

տից անկախ, պատմութիւնից կտրված, հակադրելով տրամաբանականը պատմականին, սինխրոնիան դիախրոնիային, ստրուկտուրալիզմը անխուսափելիորեն տանում է դեպի հակահումանիզմ:

Երրորդ, ստրուկտուրալիզմը դժվարութիւնների է հանդիպում, երբ հարկ է լինում իրականութիւնը արտապատկերելու համար կառուցել ստրուկտուրաների մի ամբողջ հիերարխիա (սուպեր և ինֆրա-ստրուկտուրաներ): Եթե դանրան հաջողվեր, նա ի վիճակի կլիներ իր միջոցներով վերարտադրելու պատմութիւն և բնութիւն դիալեկտիկան, ուսումնասիրելու մարդու կոնկրետ գործունեութիւնը, ընդունելու նրան որպէս պատմական արարած, որը շնորհիվ իր պրակտիկ գործունեութիւն գարծել է կուլտուրական արարած, ստեղծել նյութական և հոգեւոր կուլտուրա: Այլ խոսքով՝ իր պատմական կոնկրետ ձեւերով իրականութիւն իմացութիւն նպատակով անհրաժեշտ կլիներ հրաժարվել ստրուկտուրալիզմի հիմնական սկզբունքներից և կանգնել կոնկրետ-պատմական տեսակետի վրա: Իսկ ստրուկտուրային մեթոդը հոգեւոր և բնական ստրուկտուրաների հարաբերութիւն ուսումնասիրութիւն համար ոչինչ չի կարող առաջադրել, բացի միակողմանի դետերմինիզմից:

Ստրուկտուրային մեթոդի մասին ասվածից հետեւում է, որ այն կարելի է կիրառել արվեստում, բայց միայն իրացված և կապերի հարաբերութիւնների, միայն «անշարժացած», «անփոփոխ» կառուցվածքների և հարաբերութիւնների ուսումնասիրութիւն համար: Հետեւաբար, ստրուկտուրային մեթոդը կարելի է գործադրել արվեստի ստեղծագործութիւնների ուսումնասիրման խիստ սահմանափակ բնագավառում և սահմանափակ իմաստով:

Գեղարվեստական ստեղծագործութիւն էութիւնը ոչ միայն աշխարհի արտացոլման մեջ է, այլև նոր գեղարվեստական արժեքներ ստեղծելու մեջ: Բնականաբար, գեղարվեստական ստեղծագործութիւն պրոցեսը շփազանց բարդ և բազմակողմանի պրոցես է, որը ներառում է տեսութիւնն ու պրակտիկան, պատմութիւնը և ապագան, անհատական ու հասարակական գիտակցութիւնը, տրամաբանութիւնն ու

ինտուիցիան, որոնումը և արդյունքները, իրականության առավել կամ պակաս համարժեք արտացոլումը և ֆանտազիան, իրականը և դիցաբանականը և այլն: Գեղարվեստական ստեղծագործությունը ոչ միայն օրյեկտի ազդեցությունն է սուրյեկտի վրա, այլև սուրյեկտի ազդեցությունը օրյեկտի վրա: Գեղարվեստական ստեղծագործության ազդեցությամբ վերափոխվում է ինչպես օրյեկտը, այնպես էլ սուրյեկտը: Հետևաբար, գեղարվեստական ստեղծագործությունը միավորում է մի շարք ֆունկցիաներ՝ ստեղծագործական, էսթետիկական, գաղափարա-դաստիարակչական, աշխարհայացքային:

Արտացոլման լենինյան տեսության բոլոր հիմնական դրույթները՝ նյութականի առաջնային լինելը, իդեալականը որպես նյութականի արտացոլում, նյութականի և իդեալականի, սուրյեկտի և օբյեկտի դիալեկտիկան, պրակտիկայի դերը արտացոլման և իմացության պրոցեսում, գիտակցության մասին այն դրույթը, որ նա ոչ միայն արտացոլում է աշխարհը, այլև ստեղծում այն, զգայությունը որպես օբյեկտիվ աշխարհի սուրյեկտիվ պատկեր, ենթադրություն այն մասին, որ ամբողջ մատերիան ունի զգայության նման հատկություն՝ արտացոլման հատկություն, արտացոլման պրոցեսի սոցիալական բնույթը, գաղափարախոսության կուսակցականությունը և այլն, — մեր օրերում էլ պահպանում են իրենց ուժը: Այդ տեսության ամբողջ բովանդակությունը ոչ միայն չի «հնացել», չի «ապրել իր դարը», այլ, ընդհակառակն, ժամանակակից գիտության, արվեստի, կուլտուրայի զարգացումը ամեն օր հաստատում է նրա ճշմարտացիությունը, առավել լայն նշանակությունը և դերի մեծացումը դժվարին խնդիրներ լուծելիս, որ առաջադրում է Վյանքը՝ մարդկային պրակտիկայի և իմացության բոլոր բնագավառների զարգացման պրոցեսում:

ԱՐՎԵՍՏԻ ՆՇԱՆԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐ

Արատրակցիոնիզմը հիմնավորող ու պաշտպանող ժամանակակից բուրժուական էսթետիկայի կոնցեպցիաների շարքում զգալի տեղ է զբաղում արվեստի սեմիոտիկական մեկնությունը (Գ. Օգդեն, Ա. Ռիչարդս, Դ. Վուդ, Չ. Մորրիս, Ա. Կապլան, Ս. Լենգեր և այլք)։

Արվեստն ամբողջությամբ վերցրած նրանք ներկայացնում են իբրև իրականության հետ կապ չունեցող ու նրան զուգահեռ, արվեստագետի գիտակցության ու երևակայության մեջ իր սեփական օրենքներն ունեցող պայմանական նշանների (կամ սիմվոլների, որ նրանց մոտ ներկա դեպքում նույն իմաստն ունի) համակարգ։ Սակայն այս հայացքը տարածելով ողջ գեղարվեստական ստեղծագործության, այդ թվում և ռեալիստականի վրա, իդեալիստ սեմանտիկները հատկապես առանձնացնում են արատրակցիոնիզմը իբրև, իրենց կարծիքով, այդ իմաստով առավել հատկանշական։ Առաջ քաշելով այդ տեսակետը, նրանք փորձում են համադրել արվեստն ու գիտությունը, որոնք միասնանում են նրանով, որ իբր հավասար չափով հանդիսանում են մարդկային երևակայության պտուղներ՝ սիմվոլներ, որոնք ստեղծում են սուբյեկտիվ իդեալիստորեն մեկնաբանվող փորձի, այսինքն՝ գիտակցության սահմաններում։

1 Տե՛ս Լ. Մ. Землянова. Дискуссия об абстрактном искусстве на страницах прогрессивной печати США.— «Вопросы философии», 1958, № 7, стр. 49.

Բայց, քննադատելով արվեստը իդեալիստորեն «մշակ-ված» սեմիոտիկայի դիրքերից դիտող սեմանտիկներին, առանձին հեղինակներ, մեր կարծիքով, այնքան էլ հիշտ չեն վարվում, երբ իրրե գլխավոր արատ ընդգծում ու դատա-պարտում են ոչ թե այդ իդեալիզմը, այլ հենց արվեստն իրրե պայմանական նշանների սիստեմ դիտելը, որն իրր դուռ է բացում արստրակցիոնիզմի առաջ: Նման մոտեցման դեպքում արստրակցիոնիզմն առանց որեէ կասկածի հա-մարվում է նշանների սիստեմ, վերջինս էլ դիտվում իրրե Առղմնակի մի բան արվեստի համար: Իրապես բնավ այդ-պես չէ:

Անվիճելի է, որ արվեստը միակողմանիորեն պայմանա-կան նշանների հանգեցնելու համար սեմանտիկները պետք է վճռականորեն քննադատվեն: Սակայն հարկ է ընդգծել արստրակցիոնիզմին նշանային հատկանիշներ վերագրելու նրանց փորձերի անկարողությունը (էլ չենք ասում, որ նշա-նայնությունն ինքնին նրանք հասկանում են իդեալիստորեն): Բանն այն է, որ, մեր կարծիքով, արստրակցիոնիզմը սկըզ-բունքորեն չի կարող հիմնավորվել սեմիոտիկայի դիրքերից, և այն էլ ոչ միայն մատերիալիստական, այլև արվեստի բոլոր նշանները միակողմանիորեն պայմանական նշանների հանգեցնող իդեալիստական դիրքերից, քանի որ վերջինիս մոտ արստրակտ արվեստի երկի դենոտատի խնդիրը բաց է մնում: Սեմիոտիկական էսթետիկայի հիմնադիր Զ. Մորրիսը գուր չէր նշում արստրակցիոնիզմի սեմիոտիկական հիմնա-վորման դժվարությունը և իր «էսթետիկական և նշանների տե-սությունը» աշխատության մեջ ելքը գտնում էր արստրակտ արվեստի ինքնուրույն էսթետիկական արժեքը հռչակելով, այն դիտելով իրրե «սեմանտիկական վերագրման բարձրա-գույն ընդհանրության ծայրահեղ դեպք, ընդհանուր պորտ-րետային նշանի և պորտրետային նշանային բաղադրիչների ընդհանրության, այնքան բարձր ընդհանրության, որ հնա-րավոր դենոտատների շարքը չափազանց լայն է»: Լիովին իրավացի է ն. Ալյոշինան, երբ նման «հիմնավորման» թու-լությունը գտնում է «էսթետիկական արժեքներ մարմնավոր-լրելու արստրակտ արվեստի կարողության ապացույցի բա-

ցակայության մեջ¹։ Աբստրակցիոնիզմի և սեմիոտիկայի հարաբերության խնդիրը շափազանց կարևոր է, ուստի անհրաժեշտ է ավելի մանրամասն քննել այն։

Սակայն, նկատի առնելով արվեստի սեմիոտիկայի պրոբլեմի անմշակոթյունը, անհրաժեշտ է որոշ ուշադրություն նվիրել սեմիոտիկական էսթետիկայի մի-շարք հարցերի պողիտիվ լուսաբանմանը։ Մի կողմից, մենք կփորձենք հիմնավորել արվեստը նշանային սիստեմներին մոտեցնելու օրինաչափությունը, մյուս կողմից՝ ցույց կտանք նշանային սկզբունքի բացակայությունը աբստրակցիոնիզմի մեջ։

Սեմիոտիկայի՝ իրրև նշանային սիստեմները հետազոտող գիտության² հիմունքները դրել են դեռևս XIX դարի վերջերին երկու տարբեր գիտությունների՝ փիլիսոփայության և լեզվաբանության ներկայացուցիչներ։ Մի կողմից, դրա սկզբունքները առաջ քաշեց ու ձևակերպեց ամերիկյան փիլիսոփա Չարլզ Պիրսը, որ ազդեցություն գործեց նաև մաթեմատիկական տրամաբանության ծագման վրա։ Մյուս կողմից, դրան անդրադարձավ կառուցվածքային լեզվաբանության հիմնադիրներից մեկը՝ շվեյցարական լեզվաբան Ֆերդինանդ դը Սոսյուրը։

Բայց և այնպես, խորությամբ ու լայնությամբ այն սկզբվեց մշակվել հատկապես XX դարի 30-ականների վերջերից, Չարլզ Մորրիսի սիստեմավորող աշխատանքներից հետո, թեև բիշ ավելի վաղ, արդեն 20-ական թվականներից սեմիոտիկայի հարցերի ուսումնասիրությանն անդրադարձավ Լվով-Վարշավյան լեհ տրամաբանների դպրոցը։ 50-ական թվականներից արդեն հետաքրքրությունը դեպի սեմիոտիկան դառնում է գրեթե համընդհանուր։ Այնուամենայնիվ, իր ամբողջությամբ, սեմիոտիկան շարունակում է առայժմ մնալ

¹ Н. Н. Алешина. Соотношение изобразительности и выразительности в искусстве.— «Философские науки», 1965, № 6, стр. 51—52.

² Խոսքը վերաբերում է սեմիոտիկային՝ իրրև գիտության առանձին ճյուղի, քանի որ նշանները, այդ թվում և լեզվի նշանայնությունը դիտական մտքին հայտնի էր դեռևս անտիկ ժամանակներից։

գիտութիւյան քիչ հետազոտւած բնագավառ, ուր շատ են վիճելի ու չպարզւած խնդիրները¹։

Ինչ վերաբերում է սեմիոտիկական մոտեցմանն արվեստին, այսինքն՝ արվեստի ուսումնասիրութիւյան մեջ նշանների տեսութիւյան կիրառմանը, ապա, շնայած մի շարք հետաքրքիր աշխատանքներին, գիտութիւնն այստեղ կանգնած է թերեւ ճանապարհի սկզբին։ Եւ ոչ միայն այն պատճառով, որ արվեստի նշանային բնույթի գիտակցումը, գրանով իսկ արվեստի ինքնուրույն սեմիոտիկական ուսումնասիրութիւյան հնարավորութիւնն ու անհրաժեշտութիւնը (որը գիտական տրագիցիայի կողմից նույնպէս կապւում է Չ. Մորրիսի, իբրեւ սեմիոտիկական էսթետիկայի առաջին ներկայացուցիչներից մեկի անվան հետ) վերաբերում է միայն XX դարի կեսին։ Բանն այն է, որ մեզ մոտ սկզբնական շրջանում ժխտողական վերաբերմունքը դեպի սեմիոտիկան ամբողջապէս բուրժուական գիտութիւյան ձեռքն էր հանձնում նաեւ սեմիոտիկական էսթետիկան, որի հետեանքով այն ձեւավորւեց և մի որոշակի ժամանակաշրջանում զարգացավ բացառապէս իդեալիստական փիլիսոփայութիւյան ու ֆորմալիստական արվեստի հովանու տակ, մի բան, որ անվիճելիորեն իջեցրեց նրա տեսական արժեքը։

Ավելորդ չէ նշել, որ թեւ ինքնուրույն սեմիոտիկական հետաքրքրութիւնն արվեստի նկատմամբ հաստատուել է վերջերս, կիրեռնետիկայի գործնական պահանջների առիթով, սակայն մանրակրկիտ զննումների դեպքում պարզւում է, որ արվեստի սեմիոտիկական բնութագրումներն ու սահմանումներն այնքան էլ հազվագյուտ չեն և հանդիպում են անցյալի

¹ Այստեղ պետք է վերապահում անել, չի կարելի սեմիոտիկան իբրեւ կոնկրետ գիտութիւն շփոթել փիլիսոփայական այն եզրակացութիւնների, նրա տեղի ու նշանակութեան չափազանցված դաստոտութիւնների հետ, որին հանգում էին հիմնադիրներն ու որոշ հետեորդները։ Բայց, ընդունելով Մորրիսի և ուրիշների փորձը՝ սեմիոտիկան դիտել իբրեւ համապարփակ գիտութիւն, իսկ նշան հասկացութիւնը իբրեւ կենտրոնական՝ մարդու մասին ուսմունքի մեջ, չի կարելի միաժամանակ շտեմել, որ նշանները ընդգրկում են մարդկային պրակտիկ և տեսական գործունեութիւն բոլոր ոլորտները։

շատ մտածողների աշխատություններում, իհարկե, առանձին որակ չկազմելով:

Հիշենք մի քանի ասույթներ, որոնք ցույց են տալիս, որ սեմիոտիկական մոտեցումն արվեստին, մինչև սեմիոտիկայի ձևավորումը, օտար չի եղել տեսական մտքին, և որ անցյալի հետադոտողները տարերայնորեն ընկալել են արվեստի նշանային բնույթը:

Այսպես, Լեսսինգը «Լաոկոոնում» և դրա սեագիր ուրվագրերում վերլուծելով գեղանկարչությունն ու պոեզիան, մի քանի անգամ կիրառում է նշան հասկացությունը¹: Գեղանկարչության և պոեզիայի պատկերների տարբերության պատճառը տեսնելով նրանց կիրառած նշանների տարբերության մեջ, Լեսսինգը գրում է. «Առաջինը օգտագործում է բնական նշանները տարածության, երկրորդը՝ քմահաճ նշանները ժամանակի մեջ»²: Ներկա դեպքում, մենք անկասկած գործ ունենք արվեստի սեմիոտիկական բնութագրման հետ: Արվեստի նշանայնությունը հանդես է գալիս նաև Հերդերի³ էսթետիկական դատողություններում, որն, ինչպես հայտնի է, հետաքրքրվում էր նաև լեզվի սեմիոտիկայով:

Հետագայում այս կամ այն առիթով արվեստի նշանային բնույթը նկատի առնող հեղինակների թիվը գնալով մեծանում է: Այնպես որ Չ. Մորրիսի «Նշանների տեսության հիմունքները» (1938) և «էսթետիկան և նշանների տեսությունը» (1939) աշխատությունների լույս ընծայման ժամանակ արդեն արվեստի նշանայնության գաղափարը քիչ թե շատ հանրահայտ էր:

Սովետական էսթետիկան ուներ արվեստի սեմիոտիկական գնահատման դեռևս նախահեղափոխական ավանդույթ, որ գաղիս էր Լ. Տոլստոյից: Բայց այդ տրագիցիան, ցավոք,

¹ См. Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. ГИХЛ, М., 1957, стр. 176, 205—206, 404, 408—410, 428—429, 432—444, 440—463.

² Տե՛ս նույն տեղը, էջ 404:

³ См. Гердер. Избранные сочинения, ГИХЛ, М.—Л., 1959, стр. 158—162, 178.

⁴ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 133—154:

խզվեց 20-ական թվականների վերջերին, թեև Լ. Վիգոտսկու¹ և ուրիշների աշխատություններում կային սեմիոտիկական էսթետիկայի խոր հետազոտության բազմախոստում նախադրյալներ: Մնում է ամսոսալ, որ դրա հետևանքով ուրիշներին անցավ սեմիոտիկական էսթետիկայի ստեղծման առաջնությունը, և մենք նրա պրոբլեմների մշակման մեջ նկատելիորեն ետ մնացինք:

Վերջերս «արվեստն իբրև սեմիոտիկական սիստեմ» պրոբլեմի ուսումնասիրությունը նշանակալի չափով նպաստեց Մոսկվայի ՍՍՀՄ ԳԱ սլավոնագիտության ինստիտուտի և կիբեռնետիկայի գիտական խորհրդի լեզվաբանական սեկցիայի կողմից 1962 թվականին կազմակերպած սիմպոզիումը՝ նշանային սիստեմների ստրուկտուրային հետազոտության վերաբերյալ, որը փաստորեն պատմության մեջ առաջին գիտաժողովն էր՝ նվիրված արվեստի սեմիոտիկայի խնդիրներին: Ավելի հաճախ սկսեցին երևան գալ արվեստի սեմիոտիկական բնույթը վերլուծող աշխատանքներ²:

Հարկավ, սկզբնական շրջանում եղան սխալներ, որ թերևս անխուսափելի էին անհրաժեշտ փորձի բացակայության պայմաններում: Բացասական դեր խաղաց նաև այն հանգամանքը, որ մեզ համար ելակետային սեմիոտիկական գիտելիքների մի մասը վերցվեց արտասահմանյան գիտությունից, երբեմն իր վրա կրելով իդեալիզմի և ֆորմալիզմի չհաղթահարված հետքերը: Դժբախտաբար, արվեստի սեմիոտիկայի մեր հետազոտողներին ոչ միշտ էր հաջողվում, մի կողմ թողնելով կեղծն ու անընդունելին, վեր հանել ռացիոնալ միջուկը:

¹ См. Л. С. Выготский, Психология искусства. «Искусство», М., 1965.

² Արվեստի սեմիոտիկայի հարցերը ղգալի տեղ գրավեցին 1964 թ. Ամստերդամում կայացած էսթետիկայի գծով 5-րդ միջազգային կոնգրեսում: Այդ կոնգրեսի նյութերի մեջ ղետեղված է նաև տողերիս հեղինակի «Լեզու և արվեստ» հոդվածը (տե՛ս Proceedings of the fifth international congress of Aesthetics, Amsterdam, 1964. The Hague—Paris, Mouton, 1968, p. 362—366):

Սակայն սխալների և թերությունների իրավացի, անհրաժեշտ և օգտակար քննադատությունը, կարծում ենք, չի կարող ստվեր գցել արվեստի սեմիոտիկան զարգացնելու ճրգաման վրա, մերժել նրա գոյության իրավունքը: Արվեստի իդեալիստական և ֆորմալիստական սեմիոտիկայի գոյությունը չի նշանակում, որ սեմիոտիկան հավասար է իդեալիզմի և ֆորմալիզմի: Դիալեկտիկա-մատերիալիստական հիմքի վրա զարգացվող սեմիոտիկան անվիճելիորեն կարող է օգտակար լինել էսթետիկական գիտության համար, իհարկե, զլխավոր դեր ստանձնելու հավակնություն չունենալով, ինչպես գտնում են որոշ հեղինակներ: Այդ տեսակետից մենք համաձայն ենք Լ. Կոզանի և Վ. Լուկյանին քննադատական դիտողությունների հետ, որոնք հայտարարում են, որ «...սեմիոտիկական մեթոդները արվեստաբանության մեջ չպիտի փոխարինեն ստեղծագործության էսթետիկական վերլուծմանը, նրանք կարող են օգնել ու նպաստել միայն»¹:

Արվեստի սեմիոտիկան մեղանում նոր է սկսում իր ճանապարհը: Դեռևս գիտական, մատերիալիստական մշակմանն են սպասում այնպիսի ֆունդամենտալ հարցեր, ինչպես էսթետիկական նշանի յուրահատկությունը, դրա ծագումնաբանական, իմաստաբանական և ֆունկցիոնալ հարաբերությունը լեզվի նշանների հետ, արվեստի առանձին տեսակների նշանային սիստեմների առանձնահատկությունը և այլն:

Մենք կանգ կառնենք արվեստի սեմիոտիկայի այն հարցերի վրա միայն, որոնք առնչվում են արստրակցիոնիզմի քննադատական վերլուծության հետ:

* * *

Հաղիվ թե իրավացի են մեղանում հաճախ դրսևորվող կասկածները արվեստի նշանայնության վերաբերյալ:

Սրա պատճառներից մեկը, հավանորեն, բացատրվում է

¹ Л. Н. Коган, В. П. Лукьянин. Математика и эстетика.— «Вопросы философии», 1964, № 8, стр. 106.

լեզվաբանության ազդեցությամբ՝ սեմիոտիկայի վրա: Բանն այն է, որ պատմականորեն առաջին, իր դերով հիմնական, բնույթով ունիվերսալ նշանային սիստեմը բնական լեզուն է (կամ պարզապես լեզուն), որից բխում և ուր վերադառնում են մյուս բոլոր նշանային սիստեմները, շնույնանալով նրա հետ: Լեզուն էլ սեմիոտիկական վերլուծության առաջին օբյեկտն էր և մինչև հիմա էլ դեռևս ամենաշատ հետազոտված նշանային սիստեմն է: Դրանով է բացատրվում այն, որ որոշ հեղինակների մոտ սեմիոտիկայի առանձին հասկացություններ (մասնավորաբար կենտրոնական՝ նշան հասկացությունը) բնորոշվում են ըստ էության լեզվաբանական մակարդակով, մատուցվելով, սակայն, իբրև լայն, համընդհանուր հասկացություն: Իսկ, ասենք, լեզվական նշանի և արվեստի նշանի որոշ հատկանիշների անհամապատասխանություններ հիմք են դառնում արվեստի նշանայնությունը ժխտելու համար:

Այդ կասկածները կարելի է հաղթահարել նշանի բավականաչափ լայն, տարողունակ բնորոշում ունենալով: Նման առավելություն ունի, մեր կարծիքով, Յու. Ս. Մասլովի բնորոշումը: Նա առաջարկում է նշան անվանել «ամեն մի կանխամտածորեն վերաբուսողիլո նյութական փաստ, նախատեսված որևէ մեկի ընկալման համար և նախորոշված իրև այն փաստից դուրս գտնվող ինչ-որ բանի վերաբերյալ ինֆորմացիայի հաղորդման միջոց»¹:

Դժվար չէ հասարակ համեմատությամբ համոզվել արվեստի նկատմամբ այդ բնորոշման լիիրավ կիրառության մեջ: Իրապես, նշանի այնպիսի հատկանիշներ, ինչպես նյութականությունը, պրեզենտատիվությունը (ներկայացուցչականությունը), ինֆորմատիվությունը և վերջապես կոմունիկատիվությունը (հաղորդակցականությունը) բնութագրում են ոչ միայն լեզուն, այլև նույն չափով՝ արվեստը և մյուս բոլոր նշանային սիստեմները: Իհարկե, խոսելով նշանի նյութա-

¹ Ю. С. Маслов. Какие языковые единицы целесообразно считать знаками?— В кн.: «Язык и мышление». Изд-во «Наука», М., 1967, стр. 284.

կանության մասին, մենք չենք մոռանում և մյուս՝ իր կրած իմաստի հետ առնչվող իդեալական կողմը: Սրանով ուզում ենք ընդգծել միայն, որ նշանը արտաքին է և՛ ինֆորմացիան ուղարկողի, և ընդունողի նկատմամբ, հավասարաշափ երկուսին էլ մատչելի լինելով զգայական ընկալման համար: Այս առիթով մի քանի խոսք նշանի և իմացաբանական պատկերի հարաբերության մասին:

Լավ հայտնի է Վ. Ի. Լենինի «Մատերիալիզմ և էմպիրիոկրիտիցիզմ» գրքում Հելմհոլցի «Ֆիզիոլոգիական» իդեալիզմի քննադատությունը, որը ելնելով զգայությունների՝ զգայական օրգաններից ունեցած կախումից, դրանք համարում էր նշաններ և ոչ թե իրականության պատկերներ: Վ. Ի. Լենինը մերժեց սիմվոլների տեսությունը այն բանի համար, որ «նա ինչ-որ անվատահույություն է մտցնում զգայականության վերաբերմամբ, անվատահույություն դեպի մեր զգայաբանների ցուցմունքները» (14, 311), ազնոստիցիզմ գտնելով զգայական պատկերները՝ զգայությունները և ընկալումները պայմանական նշանների, սիմվոլների, հիերոգլիֆների հանգեցնելու մեջ: Սակայն տարօրինակ ձևով ոմանք խճողել են Լենինյան շափազանց պարզ միտքը, այն օգտագործելով ընդհանրապես բացասելու համար այդ հասկացությունները իրր ներքուստ, պոտենցիալ կերպով ազնոստիկական (հիշենք, թե ինչպիսի անհարմար դրություն ստեղծվեց, երբ Ի. Պ. Պավլովի ուսմունքի զարգացման նվիրված ՍՍՀՄ ԲԳԱ հայտնի սեսիայում ակադ. Գ. Ֆ. Ալեքսանդրովը փորձեց, «հենվելով» Վ. Ի. Լենինի գրքի վրա, մեղադրել ակադ. Լ. Ա. Օրբելուն «ազնոստիցիզմի» մեջ այն բանի համար, որ նա բառը բնորոշում էր իբրև առարկայի հետ, որին վերաբերում է, ներքուստ չկապված սիմվոլ): Բայց եթե միանգամայն սխալ էր նշան, սիմվոլ, հիերոգլիֆ հասկացություններից՝ իբրև թե ի սկզբանե «ազնոստիկական» ըմբռնումներից հրաժարվելը, պակաս զարմանալի չէր, որ, հաղթահարելով այդ սխալը, որոշ հեղինակներ շափազանց լայն են բացում դռներն այդ հասկացությունների առաջ, ձգտելով օգտագործել դրանք այնտեղ, ուր բնավ չեն կարող կիրառվել:

Այսպես, Վ. Ս. Տյուխտինը իր «Պատկերի պրոբլեմի շուրջ»

հոգվածում գրում է. «Զգայությունների նշանային մեկնաբանության դեմ կենինի իմացաբանական առարկումների էությունն այն է, որ նշան հասկացությունը կիրառելի չի զգայության բովանդակության նկատմամբ, քանզի դրանով իսկ «ազնոստիցիզմի ավելորդ տարր» է մուծվում: Սակայն դա չի նշանակում, որ նշան հասկացությունը մեկզի պիտի նետվի. այն իր տեղն ունի արտացոլման ժամանակ, իբրև նրա ձևի տարր:

Տարբեր թյուրիմացություններ ու մտակառուցումներ կապված են հենց այն բանի հետ, որ մի որոշակի շափով արտացոլման ձևին հատուկ նշանայնության բնութագրման գծերը փոխադրվում են հենց արտացոլման բովանդակության վրա»¹:

Զխոսելով այն մասին, որ, մերժելով ձևի և բովանդակության հելմհոլցյան նույնացումը, Վ. Ս. Տյուխտինը միաժամանակ ինքն իսկ ըստ էության անջատում է դրանք, ուշադրություն դարձնենք հետևյալի վրա: Մեզ թվում է, որ նշանայնությունն ընդունելով իբրև ձևի տարր, դրանով իսկ նա մուծում է հենց ազնոստիցիզմի այն տարրը, որի դեմ էլ իրավացիորեն հանդես է գալիս, քանի որ Հելմհոլցը ոչինչ ուրիշ չի ասել: Բավական է հիշել կենինի մեջբերած համապատասխան հատվածը գերմանական բնախույզի «Փաստերը ընկալման մեջ» աշխատությունից. «Մեր զգայությունները, — ասում է բնախույզը, — նաև արտաքին պատճառներով մեր զգայական օրգաններում առաջացվող գործողություններ են»: Այսինքն, ինչպես տեսնում ենք, Հելմհոլցը չի ժխտում զգայությունների օբյեկտիվ աղբյուրը: Սակայն, այնուհետև,

¹ В. С. Тютин. К проблеме образа.— «Вопросы философии», 1959, № 6, стр. 144.

Իր «Պատկերի բնույթի մասին» գրքում Վ. Ս. Տյուխտինը նորից անդրադառնում է այդ խնդրին, ու թեև շարադրում է նույն հայեցակետը, սակայն չի շեշտադրում նշանայնության վերադրումը զգայության ձևին (В. С. Тютин. «О природе образа». Высшая школа, М., 1963, стр. 63—64). Տյուխտինի այս դրույթների քննադատությունը տես նաև Փ. Н. Георгиев, В. И. Дубовский, А. М. Коршунов, И. Б. Михайлова, «Чувственное познание». Изд. МГУ, 1965, стр. 113—114.

իր դուալիստական, ագնոստիկական հայեցակետին համապատասխան, նա գրում է. «Իսկ ձևը, որի մեջ արտահայտվում են այդ գործողությունները, բնականաբար կախված է այն ապարատից, որի վրա էլ դրանք ազդում են»¹։ Եվ հենց այստեղ է նա կիրառում նշան հասկացությունը, դրանով բնորոշելով զգայական պատկերը։

Կա մի ավելի էական դիտողություն ևս, որ կուզենայինք բերել նախապես դիմելով մի ուրիշ հեղինակի դատողությանը. «Կարող են արդյոք զգայությունները կամ ընկալումները հանդես գալ իբրև նշաններ։ Անպայման կարող են։ Միայն պատկերի միջոցով են այս կամ այն արտաքին երեվոյթները ռեալականություն դառնում սուբյեկտի համար, որոշակի հարաբերության մեջ մտնելով նրա նկատմամբ և դրանով իսկ հանդես գալով ինչ-որ այլ բան նշանակողների դերում։

Մակայն, խոսելով զգայությունների կամ ընկալումների նշանայնության մասին, ներկա դեպքում մենք նկատի ունենք ոչ թե նրանց իմացաբանական հարաբերությունը օբյեկտին, այլ հարաբերությունը նշանակյալ առարկաներին։ Այլ կերպ ասած, զգայական պատկերների նշանայնությունը բնորոշում է ոչ թե նրանց իմացաբանական էությունը, այլ սոսկ որոշակի դերը, որ նրանք կարող են խաղալ մարդու պրակտիկ գործունեության մեջ։ Պատկերի դերը կարող է արտահայտվել իր կողմից նշանակման ֆունկցիայի կատարման ձևով։ Զգայական պատկերը կարող է հանդես գալ նաև իբրև սիգնալ մարդու որոշակի գործունեության համար»²։

Ա. Մ. Կորշունովի տված հարցին թերևս ավելի շուտ հարկ էր բացասական պատասխան տալ, քանի որ զգայություններն ու ընկալումները, ինչ հայեցակետից էլ որ վերցնենք, նշաններ չեն ու չեն կարող հանդես գալ իբրև նշաններ արդեն այն պատճառով, որ իդեալական են, միևնույն ժամանակ նյութական է։ Հիշենք, որ նշանը բնորոշվում է որպես ռելու-

¹ Г. Гельмгольц. Факты в восприятии. С.-Петербург, 1880, стр. 13.

² А. М. Коршунов. Образ и знак.— «Вестник Московского Университета», 1962, № 1, стр. 62.

թական, զգայապես ընկալվող առարկա (երևույթ, իրադարձություն, գործողություն), որ մարդկանց իմացության և փոխհարաբերության մեջ հանդես է գալիս իբրև որևէ առարկայի կամ առարկաների, առարկաների հատկությունների կամ հարաբերությունների ներկայացուցիչ և օգտագործվում հաղորդումներ (ինֆորմացիա, գիտելիքներ) կամ հաղորդումների բաղկացուցիչներ հայտելու, պահպանելու, վերափոխելու և հաղորդելու համար»¹:

Իր այս որակով նշանը արտաքին մի բան է մարդու, նրա զգայարանների նկատմամբ: Դրա համար էլ այն կարող է զգայությունների և ընկալումների աղբյուր ծառայել, այսինքն՝ այն բանի, ինչ արդեն ներքին, սուբյեկտիվ բնույթ ունի: Զգայությունը զգայական հայեցողության ձև է և նման հնարավորությամբ չի օժտված: Այն մարմնական չէ, այլ իդեալական և դրանով արդեն ինքնին մատչելի չէ զգայական ընկալմանը և ոչ միայն այլ մարդկանց, այլև այն սուբյեկտին, որի զգայարանների և նյարդային համակարգության ֆունկցիայի արդյունքն է: Իհարկե, զգայությունների նշանայնությունը ենթադրվում է իրենց կրողի և ոչ թե ուրիշ մարդկանց վերաբերմամբ: Բայց դա չի փոխում բանի էությունը: Զգայությունը պատկերացնել իբրև նշան, նշանակում է այն սուբյեկտից անշատ և նրա ու օբյեկտի միջև ընկած մի բան համարել:

Զգայությունը միջնորդ չի (նշանի նման) սուբյեկտի և առարկայի միջև (եթե վերջինս հասկանանք և՛ որպես նյութական, և՛ որպես իդեալական՝ միտք), այլ գիտակցության և արտաքին աշխարհի անմիջական կապ, ավելին, գիտակցության, հետևաբար և սուբյեկտի բաղադրիչ: Զգայությունը, պատկերը նշանակման ֆունկցիա չեն կատարում: Դրանք չեն նշանակում իրենցից տարբեր ինչ-որ ուրիշ բան, այլ այդ ուրիշի անմիջական արտացոլումն ու իդեալական ձևն են: Եթե զգայությունը նշանակում է և ոչ թե արտացոլում, ապա հարց է առաջանում. ինչպիսի՞ն է արտացոլման այն վերջնական արդյունքը, որն, ի տարբերություն զգայության, օր-

¹ Философская энциклопедия, т. 2, М., 1962, стр. 117.

յնկտիվ աշխարհի սուբյեկտիվ պատկերն է։ Նման մոտեցման դեպքում զգայությունն ակամա անջատվում է սուբյեկտից, որին այն պատկանում է։ Եվ ավելի ճիշտ կլիներ ասել՝ «անալիզատորների միջնորդությամբ» (և ոչ թե «պատկերի միջնորդությամբ»), բայց «պատկերում», «պատկերի ձևի» մեջ «արտաքին այս կամ այն երևույթները իրողությունն են դառնում սուբյեկտի համար»։

Այսպիսով, սկզբունքորեն անհնար է որևէ տեսակետից ընդունել զգայությունների նշանայնությունը և ենթադրել միաժամանակ, որ չի շոշափվի դրանց իմացաբանական բնույթը։ Զգայությունների նշանայնության սահմանափակումը նշանակման ֆունկցիայով անգամ, աշխարհի հետ գիտակցության անմիջական կապի ձևից վերածում է դրանց միջնորդավորված կապի ձևի։

Վերադառնալով նշանի բնորոշմանը, անհրաժեշտ է առանձնապես ընդգծել, որ դրա ամենաէական ֆունկցիոնալ հատկանիշը կոմունիկատիվությունն է, որին ենթարկված են և որին ծառայում են նրա այնպիսի հատկանիշներ, ինչպես ինֆորմատիվությունն ու ռեպրեզենտատիվությունը։

Արվեստն իբրև նշանային սիստեմ (կամ, ավելի ճիշտ, նշանային սիստեմների ամբողջություն, եթե նկատի ունենանք արվեստի տեսակների յուրահատկությունը) հասարակության մեջ իր կոմունիկատիվ նշանակությամբ ընթանում է (գիտության հետ միասին) անմիջապես լեզվից հետո (որը մարդկային հասարակության մեջ կոմունիկացիայի նպատակներով կիրառվող հիմնական նշանային սիստեմն է) և, ի տարբերություն լեզվի, իմացական գործունեության տեսակ է։ Եվ եթե բավականաչափ արդյունավետ և մեթոդոլոգիապես ճիշտ է կոմունիկատիվ պրոցեսը լեզվի վերլուծման ելակետ դիտելը, ապա դա լիովին վերաբերում է նաև իբրև սեմիոտիկական սիստեմ դիտվող արվեստին։ Կոմունիկատիվությունն, իհարկե, իրենով չի սպառում արվեստի էությունը, իբրև մարդկանց հոգևոր գործունեության յուրատեսակ ձևի նրա ողջ սպեցիֆիկան։ Բայց բանն այն է, որ արվեստը չի կարող իրացնել իր սպեցիֆիկ ֆունկցիաները կոմունիկատիվ ֆունկցիայից դուրս, այսինքն՝ ամենից առաջ և անհրա-

ժեշտորեն հաղորդակցման միջոց չլինելով: Կոմունիկատիվ արժեքը արվեստի երկի գեղարվեստական արժեքի իրացման հիմքն ու պայմանն է:

Ուշագրավ է, որ Լև Տոլստոյը «Ի՞նչ է արվեստը» տրակտատում արվեստին տալիս է մի շարք սեմիոտիկական բնութագրումներ և, ներկա դեպքում, կարևոր է, որ նրա այդ դատողությունները վերաբերում են հենց արվեստի կոմունիկատիվ կողմին: Արվեստը բնորոշելով իբրև «մարդկանց միջև կապի միջոց»¹, Տոլստոյն այն ուղղակի համադրում է լեզվի հետ, նկատի ունենալով հատկապես կոմունիկատիվ կողմը: Արվեստի մասին մեծ գրողի ասույթների սեմիոտիկական էություն մասին ամբողջական պատկերացում է տալիս հետևյալ բնորոշումը, որի համաձայն արվեստը «մարդկային գործունեություն է, ըստ որի մի մարդը գիտակցաբար հայտնի արտաքին նշաններով ուրիշին է հաղորդում իր ապրած զգացումները, և ուրիշները վարակվում են այդ զգացումներով ու վերապրում այն»²:

Արվեստի, ինչպես և ուղածդ այլ նշանային սիստեմի կոմունիկատիվ հնարավորությունը անհրաժեշտաբար ենթադրում է երկու փոխադարձ կապված մոմենտ. 1) նշանի կրած ինֆորմացիայի և 2) ներբուստ համադրելի կողի (որ ըմբռնվում է ոչ թե իբրև նշանային սիստեմ, այլ իբրև ինֆորմացիայի բովանդակության բանալի) առկայությունը: Միաժամանակ, նշված մոմենտները ոչ միայն բացահայտվում են հենց կոմունիկացիայի պրոցեսում, այլև հնարավոր, իրականանալի են դարձնում այդ պրոցեսն ինքնին:

Եվ իսկապես, Կոմունիկացիայի պրոցեսը ինֆորմացիայի հաղորդման պրոցես է՝ միջնորդ նյութական կրողի միջոցով: Որոշակի ինֆորմացիայից զուրկ նյութականը նշան չի դառնում և դադարում է այդպիսին լինել նաև, երբ ինֆորմացիա ուղարկողն ու մեկնաբանը ներբուստ համադրելի շիֆր չունեն, այսինքն, երբ օգտագործվող նշանների ըմբռնման միանշանակություն չկա: Երկու մոմենտներից մեկի բացակայու-

¹ Л. Н. Толстой. О литературе. М., ГИХЛ, 1955, стр. 355.

² Նույն տեղը, էջ 357:

թյունն անդամ նշանը զրկում է կոմունիկատիվ արժեքից, դարձնում է այն ըստ էության անօգտակար իբրև նշան:

Իսկ ո՞րն է նշանային միավորը արվեստում: Պատասխան գտնելու համար նախ փորձենք ճշտել նշանային սիստեմ հասկացության կիրառումը արվեստի նկատմամբ: Ելնելով նրա յուրօրինակության, արվեստը սեմիոտիկական առումով կարող է բնորոշվել իբրև սպեցիֆիկ միջոցների հանրագումարի հարաբերություն (միջոցներ, որոնք հանդես են գալիս իբրև նշան-գիստինկտորներ) գեղարվեստական պատկերի նկատմամբ, որն և կրում է իր մեջ հատուկ էսթետիկական, այսինքն՝ էմոցիոնալ-ինտելեկտուալ ինֆորմացիա: Ակնհայտ է, որ գեղարվեստական պատկերը կարող է որակվել իբրև նշան-ինֆորմատոր: Բայց նույնչափ ակնհայտ է, որ այն բարդ (բազադրյալ) նշան է: Հետևաբար, նրա և սպեցիֆիկ ինֆորմացիա չկրող նշան-գիստինկտորների միջև (տարբերիչ նշաններ) կա նշանների ևս մի շարք, որ կարելի է անվանել տարրական, հասարակ նշան-ինֆորմատորներ: Սակայն պատկերը չի կարող հանգեցվել վերջիններիս մեխանիկական հանրագումարին: Այստեղ երևան է գալիս մի իսկական դիալեկտիկա. պատկերն իբրև բարդ կառուցվածքային նշան վերառված ձևով իր մեջ տարրական նշաններ է բովանդակում և, հետևաբար, նրանցից տարբերվում է ոչ միայն քանակապես, այլև որակապես, որ դրսևորվում է, մասնավորաբար, նրանց ռեպրեզենտատիվության բնույթի տարբերության և մակարդակի մեջ:

Այսպիսով, արվեստի բնագավառում կարելի է տարբերել՝ նշան-գիստինկտորներ (նյութական միջոցներ, գեղարվեստական պատկերի ստեղծման շինանյութ), հասարակ նշան-ինֆորմատոր (գեղարվեստական պատկերի տարր), բարդ նշան-ինֆորմատոր կամ նշանային ստրուկտուրա (գեղարվեստական պատկեր), նշանային ստրուկտուրաների միագումար (գեղարվեստական երկ) և նշանային սիստեմներ (արվեստի առանձին տեսակներ):

Ի՞նչ է ներկայացնում արատրակցիոնիզմը, եթե փորձենք այն դիտել արվեստի սեմիոտիկայի մեկնականությից:

Ամենահիմնական եզրակացությունը, որին կարելի է հան-

գել այստեղ, այն է, որ արատրակցիոնիզմը կոմունիկապես անկարող է և, հետևաբար, անօգտակար: Այն չի կարող ծառայել իբրև մարդկանց միջև հաղորդակցման միջոց, քանի որ սկզբունքորեն բացառում է ներքուստ համադրելի, միանշանակ կողը արատրակտ արվեստի ստեղծողի և նրա մեկնաբանողի՝ ընկալողի միջև: Ինֆորմացիան, որ փորձում է (եթե փորձում է) իր նկարի միջոցով հաղորդել արատրակտ նկարիչը և որն ընկած է նրա օգտագործած նյութական միջոցների հատկություններից դուրս, իբրև կանոն, նա չի կողափորձում: Դա էլ հենց արատրակցիոնիզմը դուրս է դնում սեմիոտիկական սիստեմի սահմաններից: Այս առիթով անհրաժեշտ է անդրադառնալ մի, բավականաչափ տարածված, ըստ էության սխալ համեմատություն: Հաճախ առանձին հեղինակներ, նկատի ունենալով արատրակցիոնիզմի երկերի անհասկանալիությունը, համեմատում են դրանք (դատապարտելու նպատակով) հանելուկի, հիերոգլիֆի և ամենից հաճախ՝ ռեբուսի հետ, ենթադրելով, հավանորեն, որ դրանով իսկ բավարար չափով պսակազերծում են արատրակցիոնիզմը: Սակայն այդ համեմատությունները հաղիվ թե նպատակին հասնեն:

Անհասկանալիությունն ինքնին չի կարող ո՛չ համոզիչ փաստարկ լինել արատրակցիոնիստական երկերի դեմ, ո՛չ էլ հիմք տալ դրանք ռեբուսին հավասարեցնելու համար: Քիչ կան միթե իսկական արվեստի ստեղծագործություններ, որոնք լրիվ մատչելի չեն ընկալողների ողջ աուդիտորիայի (հասարակության) համար՝ ստեղծագործության էսթետիկական բարդության և ընկալողների անբավարար էսթետիկական զարգացման պատճառով: Եվ դատապարտել նման ստեղծագործությունները այն բանի համար, որ անհասկանալի են, նույնքան սխալ է, որքան եթե փորձենք մերժել ու վատարանել անծանոթ որևէ օտար լեզու անհասկանալիության համար: Երկու դեպքում էլ անմատչելիությունը որոշ

1 Այն դեպքերում, երբ փորձում են անգամ կողափորել, այն այնքան ինդիվիդուալ-սուբյեկտիվ է, որ հավասարազոր է կողի բացակայության, քանի որ ուղղվում է միայն դեպի նա, ով ստեղծել է այն:

Շիզեր ծախսելիս սկզբունքորեն ենթակա է հաղթահարման։
Հենց այդպիսի անհասկանալիություն հատուկ է նաև ռե-
բուսին, իբրև լոկ ժամանցի տեսակի։

Ռեբուսը, ինչպես հայտնի է, պայմանական նշանների
հատուկ սխառնմով գրանցված որոշակի միտք է, սխառնմ,
որ ընդհանրապես սովորական լեզվական նշաններին է փո-
խարինում, բայց և ներառնում է վերջիններս իր մեջ ինչպես
ուղիղ, այնպես էլ ալլափոխված կերպով։ Դա սովորական և
պիկտոգրաֆիական գրության (պատկերագրության) յուրա-
տեսակ ղուգակցում է։ Ռեբուսը անհրաժեշտաբար կապված
է որոշ կանոնների հետ, որոնց օգնությամբ էլ կազմողը ծած-
կագրում է, իսկ դուշակողը վերծանում է ռեբուսի բովանդա-
կությունը՝ նշանների տակ թաքնված միտքը։ Ռեբուսը հեն-
վում է փորձի, մարդկանց գիտելիքների վրա և միանգամայն
ենթակա է ըմբռնման։ Հարկավոր է միայն ունենալ բանալին
որոշ կանոնների ձևով, որոնց օգնությամբ առաջին հայաց-
քից անհասկանալի ռեբուսը կարող է վերծանվել և ընթերց-
վել։ Այդ իմաստով ռեբուսը կարելի է դիտել իբրև յուրակերպ
նշանային ստրուկտուրա, իբրև շիֆրի, կողի տարատեսակ,
ինչ չի կարելի ասել արստրակտ նկարի մասին։ Վերջինս
բնավ էլ, թեկուզ ծայրահեղորեն, պայմանական նշանների
ստրուկտուրային կազմություն չէ, որի բանալին պարզա-
պես հայտնի չէ դիտողին։ Բանն այն է, որ նման բանալի
առհասարակ չկա, որովհետև որոշակի ինֆորմացիայի բա-
ցակայության պատճառով արստրակտ նկարը սկզբունքորեն
բացառում է ներքուստ համադրելի կողի հնարավորությունն
ու անհրաժեշտությունը նկարն ստեղծողի և նրա ինտերպրե-
տանտի՝ մեկնաբանողի միջև։ Արստրակտ նկարիչը չի մտա-
ծում ուրիշ մարդկանց վերծանման մատչելի ձևերով և, հե-
տևաբար, ըստ հատուկ կանոնների համարժեք մարմնավորել
զգացումների և մտքերի որոշակի կոմպլեքս։ Նրան մի բան
է հետաքրքրում — արտահայտել իրեն, բնավ էլ չմտածելով,
թե ստեղծված նկարն ինչ չափով է իր սեփական զգացում-
ների և մտքերի համարժեք կրողը։ Դիտողին կատարյալ ա-
զատություն է տրվում արստրակտ նկարի մեկնաբանման հա-
մար, քանի որ դեմոստատն այնտեղ չի ներկայացված։

Ինչպես իրավացիորեն ընդգծում է Լ. Վ. Ուվարովը, «...առարկայազուրկ արվեստի տարրեր վարիանտներում «իրենն արտահայտելը»... պատճեն է դառնում նկարիչի և մարդկանց միջև»¹:

Արստրակտ երկր նշան չի դառնում ո՛չ նկարչի, ո՛չ ուրիշների համար, քանի որ, բառափոխելով Կ. Մարքսին, կարելի է ասել, որ նշանը այն է, ինչ տվյալ որակով ուրիշների համար գոյություն ունենալով է միայն, որ գոյություն ունի նաև ինձ համար²: Վերջին հաշվով արստրակտ նկարիչը կարող է նույնքան քմահաճ մեկնաբանել իր ստեղծագործությունը, ինչպես և ուրիշները, քանի որ այն չի հասցնում նշանային իրավիճակի ծագման:

Այստեղ անհրաժեշտ է մի ձշտում մտցնել: Նշան չլինելով, արստրակտ նկարը զուրկ չէ նշանայնությունից: Բայց դա այն նշանայնությունն է, որը հատուկ է մարդու ցանկացած գործողության և գործունեության արդյունքի՝ դրանց սեփական բովանդակությունից անկախ: Պարզ չէ՞ արդյոք, որ նման նշանայնությունը բավարար չէ, որպեսզի նշաններ համարվեն (առավել ևս արվեստի նշաններ) մարդու ցանկացած գործողությունն ու գործունեության պտուղը: Մյուս կողմից, ընդունելով արստրակտ նկարի էմոցիոնալ-էսթետիկական որոշ ազդեցության հնարավորությունը, չպիտի դարմանալ այդ հնարավորության առկայությամբ: Առաջին, այն հարազատ է իրականության ցանկացած երևույթի, փաստի նույնպիսի հնարավորությանը, երկրորդ, այն պայմանավորում են արվեստի հետ մարդկանց շփման, անցյալ փորձի անհաղթահարելի ղուգադրումները (ասոցիացիաները): Բայց որքան էլ մեծ լինեն այդ հնարավորությունները, նրանք գրեթե առնչություն չունեն (լավագույն դեպքում, սլատահական, ակամա, ծայրահեղորեն բացառիկ համընկնումներից բացի)

1 Л. В. Уваров, Образ, символ, знак. (Анализ современного гносеологического символизма). Изд-во «Наука и техника» (Минск), 1967, стр. 92.

2 См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 2, т. 3, Немецкая идеология, стр. 29.

այն բանի հետ, ինչ ցանկացել է հաղորդել արստրակտ նկարիչը, եթե, իհարկե, նա կամեցել է ինչ-որ բան հաղորդել: Գրանոմի իսկ արստրակտ ստեղծագործությունը չի կարող նույնացվել թեկուզև ամենաբարդ հանելուկի, ռեբուսի հետ, բանի որ, ի տարբերություն ցանկացած հանելուկի, հեղինակը արստրակտ երկի մեջ չի ներդրել որոնվող պատասխանը: Այս է բանի էությունը և ոչ թե արստրակտ ստեղծագործության թվացող, գոյություն չունեցող բարդությունը, որն իբր թե կռահելու համար պահանջում է պատրաստվածություն, գիտելիքների որոշակի մակարդակ, արստրակցիոնիզմի գաղտնիքներին հատուկ տեղյակ լինելը: Այս իմաստով արստրակցիոնիզմի բացահայտ իդեալականացում, գունազարդում է արևմտյան քննադատների բնորոշումը, թե այն «ռեալականություն» հետ քիչ կապված արվեստ է, բայց տեղյակ մարդու, գիտակի մոտ, մասամբ մասնատիկայի նման, էմոցիաների ամբողջ գամմա առաջացնող...»¹:

Մեր կարծիքով, սխալվում են այն հեղինակները, ովքեր ցանկանալով ավելի կտրուկ ընդգծել իրենց բացասական վերաբերմունքն արստրակցիոնիզմի նկատմամբ, դատապարտում են այն, որպես իբր պայմանական նշանների ամբողջություն: Նման փաստարկը նշանակետին չի դիպչում, քանի որ արստրակտ նկարը հանգեցնել անգամ պայմանական նշանների, նշանակում է ակամա ենթադրել նկարչի օգտագործած նյութական միջոցների հատկություններից դուրս ընկած կողավորված ինֆորմացիայի առկայությունը: Իսկ այդ դեպքում վեճն արստրակցիոնիստների հետ առարկայազրկվում է, ավելորդ դառնում, ավելի ճիշտ՝ փոխադրվում այլ ոլորտ:

Ասվածից բացի, ինքնին անճիշտ է պայմանականի բնորոշման կիրառումը. անորոշ է մնում՝ ի՞նչն է նկատի առնվել՝ նշանի ոչ իզոմորֆ լինելը թե նրա կոնվենցիոնալությունը, քանզի ոչ միշտ են այս երկու հատկանիշները համընկնում:

Արստրակցիոնիզմը բարդ պայմանական ձևերի արվեստ

շէ, այլ պայմանականութիւն, մասնավորապէս գեղարվեստական պայմանականութիւն հետ ոչ մի կապ չունեցող բան։ Աբստրակտ նկարը ընդհանուր ոչինչ չունի այսպէս ասած «ռեքուսային» երկեր ստեղծելու պատմական փորձերի հետ¹։

Սխալ կլինենք, սակայն, ասվածից հզրակացնել, թե պայմանականութիւնը տեղ չունի արվեստի մեջ։

Պայմանականութիւն իրավասութիւնն ու արդյունավետութիւնն արվեստում բնավ չի կարող կասկածելի թվալ։ Ընդհակառակն, այն հաջողութիւնամբ կիրառվում է գեղարվեստական ճանաչողական որոշակի խնդիրների վճռման համար։ Ավելին, դրանցից մի քանիսը հաճախ ընդհանրապէս չեն կարող վճռվել առանց պայմանականութիւն, այսինքն՝ առանց վերարտադրվող առարկաների ձևերի կանխամտածված խախտման, անգամ դեֆորմացիայի, գծանկարի, գույնի նույնպիսի կանխամտածված անճշտութիւն և այլն։ Արվեստի մեջ պայմանականութիւն դրսևորումներին են վերաբերում և՛ ալեգորիան, և՛ սիմվոլը, և՛ գեղարվեստական արտացոլման ուրիշ նման ձևերը։ Նրանց յուրահատկութիւնն այն է, որ անմիջականորեն արտացոլված իրականութիւն երևոյթները ծառայում են ոչ թե հենց այդ, այլ ուրիշ երևոյթների էութիւն բացահայտման, այսինքն՝ անմիջական արտացոլվածը և ճանաչվողը կարող են շփմունքել։ Իսկ դա, հասկանալի է, չի պարզունականացնում, այլ ավելի է բարդացնում արվեստի մեջ պայմանականութիւն հարցը։

Մաղրանկարը, ինչպէս և ընդհանրապէս սատիրան, անխմաստ կլինեն առանց դեֆորմացիայի։ Սեղանի, Գոգենի, Վան-Գոգի ստեղծագործութիւնը ծայրաստիճան համոզիչ գեղանկարչական երկերի ստեղծման համար անձիշտ գույնի օգտագործման օրինակներ են։ Այս ամենն արվեստի մեջ պայմանականութիւն բնագավառն է, որի մասին վերջին շրջանում ավելի հաճախ և որոշակի են խոսում մեր էսթե-

¹ Նման փորձերից մեկի մասին մենք առիթ ենք ունեցել խոսելու մեր «Արվեստի տեսականների սահմանների և սահմանակցութիւն մասին» հոդվածում (տե՛ս «Էսթետիկայի հարցեր», Երևան, «Հայաստան», 1967, էջ 41—42)։

տիկական գրականության մեջ¹։ Խոսքը չի վերաբերում այն պայմանականությանը, որը հատուկ է արվեստին ընդհանրապես և սպեցիֆիկորեն հրեան է գալիս նրա տարբեր տեսակների մեջ, այլ պայմանականությանը՝ իբրև գեղարվեստական հնարքի, որը կիրառվում է արվեստի մեջ իրականության առավել խոր և նուրբ արտացոլման, ճանաչման նպատակով։ Այստեղ հարկ է նշել, որ պայմանականությունը (ներառյալ նաև սրա տարատեսակը՝ դեֆորմացիան) ինքնին ոչ ֆորմալիստական, ոչ ռեալիստական նախասկզբի կրողը չէ, և որոշակի նշանակություն է ձեռք բերում այն նպատակներին համապատասխան, որոնց նա ենթարկվում է արվեստագետի կողմից։ Բայց պայմանականության ակտիվ ու լայն կիրառումը ֆորմալիզմի կողմից հենց արվեստը իրականությունից անջատելու, վերջինիս հակադրվելու համար՝ հասցրեց պայմանականության ժխտմանը, այն փաստորեն ֆորմալիզմին նվիրաբերելուն։ Ու թեև ռեալիստական արվեստի պրակտիկայում պայմանականությունն այսպես թե այնպես միշտ էլ օգտագործվում էր (ֆանտազիա, մետաֆոր, հիպերբոլ, գրոտեսկ և այլն), տեսության մեջ պայմանականությունն հրեման բանադրվում էր և նրա օգտին ամեն մի խոսք զնահատվում էր գրեթե իբրև ֆորմալիզմի պաշտպանություն։ Եվ հրե որոշ չափազանց խրոխտ քննադատներ հեշտ ու թեթև, առանց նկարի կոնկրետ վերլուծության այն համարում են ֆորմալիստական, այն պատճառաբանությամբ, որ կիրառված է պայմանականություն, ապա դրանով նրանք

¹ *Տե՛ս* Мотылева Т., Фрадкин И.— «Вопросы литературы», 1958—1959. (Дискуссия по проблеме условности); Охлопков Н. Об условности.— «Театр», 1959, № 11—12; «Театр», 1959—1960 (Дискуссия «Режиссура и современность»); Батракова С. Художественное воображение— В сб. «Виды искусства и современность», «Искусство», М., 1962; Манн Ю. Художественная условность и время.— «Новый мир», 1963, № 1; Юрнев Р. Механика смешного.— «Искусство кино», 1964, № 1; Добин Е. Судьба метафоры в кино.— «Искусство кино», 1964, № 2; «Творчество», 1965, №№ 3—12 (Дискуссия о правде и правдоподобию); Аскаров Т. Эстетическая природа художественной условности. Изд-во «Илим», Фрунзе, 1966; Михайлова А. О художественной условности. Изд-во «Мысль», М., 1936 и др.

մի այլ հիմքի վրա կրկնում են արատրակցիոնիստների սխալ
թեզը, որոնք ռեալիստական նկարը մեղադրում են նատու-
րալիզմի մեջ՝ իրականության հետ առարկայա-պատկերա-
վորման նմանության համար:

Քիչ ավելի մանրամասն քննենք արվեստի մեջ պայմա-
նականության հարցը, հասկանալի է, մեր հետազոտության
առարկայի սահմաններում:

. . .

Անհրաժեշտ է տարբերել պայմանական գեղարվեստական
պատկերը իբրև արվեստի մեջ իրականության արտացոլման
հատուկ, մասնավոր հնար, որին դիմելն ամբողջությամբ իր՝
նկարչի գործն է, և գեղարվեստական պատկերի պայմանա-
կանությունն իբրև օբյեկտիվորեն անհրաժեշտ և գեղարվես-
տական ճանաչողության իրացման համընդհանուր պայման:
Այդ իմաստով ամենից ոչ պայմանական պատկերն արվես-
տում ներառնում է նաև պայմանականության մոմենտը:

Պայմանականության տարբեր ասպեկտների շփոթումը,
այդ հասկացության ոչ շերտավորված կիրառումը արվեստի
նկատմամբ հանգեցնում է տերմինաբանական խառնաշփո-
թության և անորոշության:

Ա. Միխայլովան իրավացիորեն նկատում է, որ «պայմա-
նականություն» հասկացությամբ բնորոշվում են բնավ ոչ
հավասարազոր և տերմինաբանական գանադանություն պա-
հանջող երևույթներ: Հասկացության ոչ որոշակի օգտագործ-
մամբ պայմանականություն է համարվում և՛ «այն, ինչ կա-
րելի է բնորոշել որպես գեղարվեստական պատկերի ոչ նույ-
նականություն արտացոլման օբյեկտին, և՛ այն, ինչ վերա-
բերում է արվեստի այս կամ այն տեսակի կամ ժանրի
մշտական սպեցիֆիկ «լեզվին» (սարբ բալետում, երգը
օպերայում) և՛ այն դրամատուրգիական հնարները, որոնց
արհեստականությունն այսօր ակնառու է, բայց որոնք իր
ժամանակին ստեղծվեցին բեմի վրա կատարվածի մաքսիմալ
խսկության հասնելու ձգտումով (կլասիկ եռմիասնությունը),

և՛ այն ձևերը, որոնք իսկապես արժանի են գեղարվեստական պայմանականություն կոչմանը»¹:

Ա. Միխայլովան անկասկած իրավացի է, բուն գեղարվեստական պայմանականությունը (այսինքն՝ գեղարվեստական ընդհանրացման հատուկ հնարը, եղանակը, որը կայանում է նախամտածված հեռացման մեջ «երևույթների բնական ձևերից նրանց թաքնված էություն, նրանց ճշմարիտ իմաստի բացահայտման նպատակով»²), արվեստի մեջ պայմանականության այլ դրսևորումներից սահմանադատելով:

Հատելով «պայմանականություն» հասկացության կիրառության մեջ պարզություն մտցնելու նրա փորձը, մենք կուզենայինք միայն որոշ դիտողություններ անել պայմանականության տեսակների նրա կողմից առաջարկվող դասակարգման վերաբերյալ: Նախ, կարծում ենք, որ «գեղարվեստական պատկերի անհամապատասխանությունն արտացոլման օբյեկտին» արտահայտությունը պիտի դուրս հանվի փակագծից, քանի որ այն ըստ էության բնութագրում է արվեստի մեջ պայմանականության նրա հիշատակած և այլ դրսևորումներ: Մի՞թե պարզ բախտում և երգը օպերայում չեն նշանակում նաև գեղարվեստական պատկերի անհամապատասխանությունն արտացոլման օբյեկտին՝ կապված այդ արվեստների սպեցիֆիկայի հետ: Եվ նույնը չէ՞ և այն, ինչ կոչվում է գեղարվեստական պայմանականություն:

Երկրորդ, արվեստի մեջ պայմանականության ցանկացած դրսևորումները վերջին հաշվով կարելի է միացնել երկու հիմնական խմբերի մեջ. ա) այսպես ասած պայմանականության անխուսափելի ձևերը, որոնք ընկած են հենց գեղարվեստական ճանաչողության բնության մեջ (այլ տերմինաբանությամբ դրանք կոչվում են «անպայման պայմանականություն»³ կամ «առաջնային պայմանականություն»⁴) և

¹ А. Михайлова, О художественной условности. Изд-во «Мысль», М., 1966, стр. 28.

² Նույն տեղը, էջ 32:

³ С. Батракова. Художественное воображение.— В кн.: Вопросы эстетики, вып. 5, «Искусство», М., 1962, стр. 189.

⁴ Ю. Манн. Художественная условность и время.—«Новый мир», 1963, № 1, стр. 219.

բ) պայմանականության կանխամտածորեն ներմուծվող, ուստի և ոչ անխուսափելի ձևերը: Ըստ որում, երկրորդները ոչ միայն չեն «վերացնում» առաջինները, այլև հենվում են նրանց վրա:

Առաջին խումբն իր հերթին կարող է վերաբաժանվել առանձին արվեստների սպեցիֆիկայի հետ կապված պայմանականության (բեմահարթակը թատրոնում, երկու շափումները գեղանկարչության մեջ, պարը բալետում, երգը օպերայում և այլն) և արվեստում իրականության վերարտադրման ընդհանուր իմացաբանական օրինաչափությունների, նրա ընդհանրացված արտացոլման խնդիրների հետ կապված պայմանականության: Պայմանականության անխուսափելի ձև ասելով սովորաբար հասկանում են այն, ինչ կապված է արվեստի ձևերի յուրահատկության հետ: Մինչդեռ պակաս ուշադրության արժանի չեն գեղարվեստական ճանաչողության ընդհանուր օրինաչափություններով պայմանավորված ձևերը:

Սկսենք այն բանից, որ պայմանականությունը, իբրև անհամապատասխանություն արտացոլվողին, չի կարող միակողմանիորեն սպառել գեղարվեստական կերպարի կամ արվեստի երկի բնութագիրը, թեև միշտ հատուկ է նրանց: Այն լոկ մի կողմն է այն հակասական միասնության, որի մյուս՝ հակադիր կողմը նույնությունն է (նմանությունը, իզոմորֆությունը): Վերջինս պայմանավորված է այն յուրահատուկ ինֆորմացիայով, որ հաղորդում է արվեստը: Ընդհանուր վերը բերված բնորոշման մեջ բնութագրում է ոչ միայն կոմունիկատիվությունն իբրև արվեստի համընդհանուր հատկանիշ, այլև այն յուրահատուկ ինֆորմացիան, որ կրում են իրենց մեջ նրա նշանները՝ զգացմունքները, էմոցիաները: Իհարկե, արվեստի նշանները հաղորդում են նաև ինտելեկտուալ ինֆորմացիան, մտքերը, ավելին՝ զգացմունքները միայն մտքերի հետ իրենց ունեցած կապով: Բայց էմոցիոնալ կողմի բացակայության դեպքում նշանները դադարում են առնչություն ունենալ արվեստի հետ, դրանով ի միջի այլոց չդառնալով նաև գիտության նշաններ, որոնք հատկանշվում են և՛ մաքսիմալ անկախությամբ էմոցիոնալ ինֆոր-

մացիայից, և՛, եթե ավելի խիստ լինենք, նրանց մեջ ամփոփված ինտելեկտուալ ինֆորմացիայի բնույթով:

Էմոցիոնալ ինֆորմացիան ինքնին իր ներգործուն «համակող» տեսքով կարող է հաղորդվել միայն որոշ կամ որոշ կերպ կադմակերպվող նշաններով: Արվեստի նշանները ոչ միայն ինֆորմացիա են կրում իրականության մասին (դրանով նրանք նման են լեզվի, գիտության նշաններին), այլև իրենք հանդիսանում են նրա շողքը: Արվեստի նշաններ ի իդմորֆությունը պատկերվողին (արտացոլման առարկային) դրանց անհրաժեշտ սպեցիֆիկ հատկությունն է: Դրա շնորհիվ հնարավոր է դառնում էմոցիոնալ ինֆորմացիայի էմոցիոնալ հաղորդումը: Դրա համար էլ դրանք ոչ թե պարզապես պատմում են էմոցիաների մասին, այլ ընդունակ են իրենք արթնացնել համապատասխան էմոցիաներ: Դրանով իսկ իդմորֆությունը, կամ այլ կերպ ասած, նմանությունը, նույնությունը արտացոլվողին ձեռք է բերում արվեստի նշանների անհրաժեշտ տարրի նշանակություն: Դրա համար էլ համաձայնվել իրականության հետ գեղարվեստական երկի նմանության խնդրի արստրակցիոնիստական լուծման հետ ոչ մի կերպ չի կարելի:

Նկարիչը կոչված է առարկաներն ազատագրելու սովորական արտաքինից, պնդում էին արդեն կուբիստները¹, որոնք իրենց ստեղծագործության մեջ դեռ պահպանել էին իրականության հետ տեսողական-առարկայական նմանության որոշ մնացորդներ (իհարկե, չափազանց հեռավոր և վերափոխված): Սակայն կուբիզմը եթե ոչ վերջին, ապա նախավերջին քայլն էր «առարկայական աշխարհը» պատկերելուց հրաժարվելու ճանապարհին²: Առարկայության վերացումը իրացվեց արստրակցիոնիզմի մեջ, որը հայտարարելով իր անջատումն իրականությունից և հրաժարվելով նրա պատկերումից, առաջ քաշեց համապատասխան պահանջ. ոչ

¹ St'а Альбер Глаз и Жан Метцэнже. О кубизме. Книгоиздательство «Современные проблемы». М., 1913, стр. 86.

² St'а К. Малевич. О новых системах в искусстве. Витебск, 1919, стр. 9.

մի նմանությունն իրականության հետ: Արստրակցիոնիզմի
թերեւս ամենակրթոտ ու ազրեւիվ պաշտպաններից մեկը՝
Կ. Մալեխը, ձեւակերպելով իր պաշտպանած արվեստի հավա-
տամբը, գրում էր. «Նկարիչը կարող է արարիչ լինել այն
ժամանակ միայն, երբ նրա նկարի ձեւերը ոչինչ ընդհանուր
չունեն քնության հետ»¹:

Մալեխի հայտարարության էկզալտացիոն բնույթը, ու
հատուկ է ընդհանրապէս «նոր» արվեստի գեղարվեստական
մանիֆեստներին (իսկ սուպրեմատիզմի ստեղծող Մալեխի
տեսական գործերն ըստ էության այդպիսի մանիֆեստներ
էին), զուգակցվում է արստրակցիոնիզմի ստեղծագործական
սկզբունքների ավելի հանգիստ առաջադրումով նրա վաղ
շրջանի այդպիսի տեսարանի կողմից, ինչպէս Օտտոն Կրաս-
նոպոլսկին է: Չորս հատկանիշների թվում, որոնցով նա
տարբերում է նատուրալիստական (կարգալ՝ ռեալիստական—
Յա. Խ.) և արստրակտ արվեստը, բերվում են նաև երկու
հետեւյալները. «2) կոմպոզիցիայի հիմքը բնորդի անալիտիկ
ձեւի պատճենավորման (հարկավոր էր ասել վերարտա-
դրման—Յա. Խ.) մեջ չէ, այլ ծավալների ճարտարապետու-
թյան սինթետիկ խմբավորման, գծերի օրնամենտավորման
և դույնների երաժշտության, 3) ոչ թե իրական առարկաների
ստեղծագործության, այլ դրանց սիմվոլիզմի մտքի, և ոչ թե
զգացմունքների, ֆանտազիայի միջոցով»: Այնուհետև ռեա-
լիզմին վերագրելով «լուսանկարչական ճշտութեանը» հաս-
նելու ձգտում, իսկ ռեալիստ արվեստագետին անվանելով
«քնության ստրուկ», նա ամեն կերպ բարձրացնում է արս-
տրակցիոնիստ արվեստագետին հենց այն բանի համար, որ
նրա մոտ «տեխնիկան երկրորդական դեր է կատարում,
ժառայելով միայն քնության բոլոր մանրամասները ոչնչաց-
նելուն...»²:

1 К. Малевич. От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916, стр. 9.

2 Оттон Краснопольский. Абстрактивизм в искусстве новаторов (постимпрессионизм и неоромантизм). М., 1917, стр. 9, 11.

Այս դիրքերից արատրակցիոնիստները զինվում են ռես-
լիստական արվեստի դեմ, մեղադրելով այն արտահայտչա-
կանություն բացակայության, «խլուզիոնիզմի», «ֆոտոգրա-
ֆիզմի»¹, «պասսիվ ընդօրինակման», «ստրկական պատճենա-
վորման» մեջ։ Բոլոր այս մեղադրանքներն իրավացի են,
բայց միայն նատուրալիզմի վերաբերմամբ։ Իսկ արատրակ-
ցիոնիստները այդ անվանումները հասցեագրում են ռեսլիզ-
մին, նույնացնելով այն նատուրալիզմի հետ, մեկը փոխա-
րինելով մյուսով, շնչելով դրանց տարբերությունները։

Հարկ է նշել, որ ֆորմալիզմը (այդ թվում և արատրակ-
ցիոնիզմը), հատկապես իր ծագման շրջանում, երբեմն հա-
կադրվում էր նատուրալիզմին, որն իրապես տառապում էր
արտահայտչական անկատարությունից և, բնականորեն, չէր
կարող բավարարել մարդկանց բարձր գեղարվեստական պա-
հանջմունքները։ Ի հակադրություն սողացող, անմիտ նատու-
րալիզմի, մաշսիմալ արտահայտիչ ձև ստեղծելու ձգտումը,
սակայն, հասցրեց իրականության նատուրալիստական պատ-
կերման հակառակ արտահայտչականության ֆորմալիստա-
կան որոնումներին։ Սվ քանի որ իրականության նմանությունը
գրեթե լիովին սպառվում է նատուրալիստական երկերի ողջ
նշանակությունն ու բովանդակությունը, ապա ֆորմալիստ-
ները, մերժելով նատուրալիզմը, զինվորագրվեցին իրակա-
նության պատկերման դեմ, նատուրալիզմի անարտահայտիչ
լինելու ողջ շարիքը սխալմամբ վերագրելով այդ բանին և,
ինչպես ասում են, կեղտաջրի հետ դեն նետեցին նաև առողջ
մանկանը։

¹ «Ֆոտոգրաֆիզմ» ի միջի այլոց բացասում է ոչ միայն արատրակ-
ցիոնիզմն, այլև ռեսլիզմը։ Սակայն դրա մեջ ռեսլիզմն այլ բովանդակու-
թյուն է դնում և ֆոտոգրաֆիզմից հրաժարվում է բոլորովին այլ դիրքերից։
Արատրակցիոնիզմի համար ֆոտոգրաֆիզմը, որ ըմբռնվում է իբրև իրա-
կանության հետ ամեն մի նմանություն, ամեն մի ասոցիացիա — դա լոկ
խրուփլակ է, որ օգտագործվում է արվեստն իրականությունից անջատելու,
այն պատկերելուց հրաժարվելու համար։ Իսկ ռեսլիզմի համար ֆոտոգրա-
ֆիզմը սողացող, թևազուրկ նատուրալիստական պատճենահանություն է,
չնշավորված զգացմունքով, զաղափարով, կենդանի մտքով, զրկված ողե-
շնչող արտահայտչականությունից։ Սվ դա է չբաժանը ոչ միայն ռեսլիզմի
և նատուրալիզմի, այլև ռեսլիզմի և արատրակցիոնիզմի միջև։

Հետևաբար, գեղարվեստական պատկերի համաձևությունը իրականությունը նախորոշվում է հենց գեղարվեստի, իբրև կյանքի էմոցիոնալ իմացության, բնույթով: Սակայն այստեղից չի հետևում, որ նմանությունն իրականությունը կարող է ինքնին սպառել գեղարվեստական երկի նշանակությունը: Այն գեղարվեստականության անհրաժեշտ, բայց այնուամենայնիվ միակ, առավել ևս գլխավոր բաղադրիչը չէ¹: Ասվածն իրավացի է անգամ դիմանկարային ժանրի նկատմամբ, ուր նմանությունը պատկանում է գրեթե ամենաժանրակազմական տեղը ամբողջ արվեստում:

Ինչպես արտարակցիոնիստների հետ բանավիճելիս իրավացիորեն նշում էր ֆրանսիական քանդակագործ Մարսել Ժիմոնը, «ռեալիստական երկը երբեք չըջապատող աշխարհի ատրկական արտանկարը չէ: Այն երբեք չի արտացոլում մակերեսը»²: Այն թափանցում է արտացոլվողի էության մեջ, այն ընդհանրացնում է, այն արտահայտիչ է և ներգործուն:

Արվեստն իբրև իրականություն արտացոլում՝ ոչ միայն վերարտադրություն է, այլև միշտ դրա վերափոխությունը: Վերարտադրվողը միշտ վերափոխվում է, ընդ որում վերափոխման շարժը կախված է ոչ միայն արվեստագետի հետապնդած խնդիրներից (իհարկե, առանց նրան, որ դա հանգեցնի իրականությունից կտրվելուն), այլև արտացոլվող օբյեկտի կողմից այդ վերափոխման թույլատրվող սահմաններից: Վերափոխումը, ըստ էության, արդեն հյուսված է վերարտադրությանը: Նյութական միջոցներով առարկայի նկարագրի ֆիկսացումը արդեն դրա վերափոխումն է: Հետևաբար, նմանությունն արվեստում պիտի հասկանալ բնավ ոչ իբրև կրկնություն, արտանկար, իրականության արտատպություն, այլ իբրև ընդհանրացում, իմացություն: Արվեստի գե-

1 Նշենք, որ նմանություն հասկացությունը (և սրա հնարավոր հոմանիշները) բովանդակությամբ ու նշանակությամբ նույնիմաստ չեն ավելի չայն և ըստ էության ավելի էսթետիկական տերմինին՝ հարազատություն իրականությանը, որը բովանդակում է նաև նմանությունը, չհանգելով դրան ու չսպառնալով դրանով: Նմանությունը իրականությանը գեղարվեստական երկի հարազատ լինելու մի կողմը, մի մոմենտն է միայն:

2 «Les lettres Françaises», 20 մայիսի, 1948:

ղարվեստա-ճանաչողական խնդիրները հարկադրում են գեղարվեստական երկի մեջ մտցնել իրականության այն կողմերն ու դրսևորումները միայն, որոնք ամենից շատ են նըպաստում նրա ճանաչողությանը, այսինքն՝ արտացոլման ժամանակ պահանջում են անհրաժեշտ անլրիվություն և որոշակի սահմանափակում: Այդ սկզբունքը պահպանում է իր ուժը նաև այն դեպքում, երբ ռեալիստ արվեստագետը, ելնելով զաղափարական-ստեղծագործական խնդիրներից, իր երկում տեղ է տալիս մանրամասներին, քանի որ նման դեպքերում ևս մանրամասների ընտրություն է կատարվում ըստ ստեղծագործական դիրքավորման համաձայն և ոչ թե լրիվ նմանության հասնելու անիմաստ ձգտումով: Իսկ նման ձեռնարկում ոչ միայն անիմաստ է, քանզի արմատապես հեռացնում է գեղարվեստական ճանաչողության խնդիրներից, այլև անիրագործելի: Անգամ իրականության պատրանքը ստեղծող մուլյաժը (կաղապարվածքը) չի կարող բոլոր տարրերով ու նրբություններով կատարյալ նկարագրական նմանության հավանություն ունենալ: Մինչդեռ կաղապարվածքը գեղարվեստական ստեղծագործության սահմաններից դուրս է: Ինչ վերաբերում է արվեստին, ապա ամենանատուրալիստական քանդակը միանգամայն օրինաչափորեն, նմանության աստիճանով զիջում է կաղապարվածքին: Իսկ եթե դիմենք գեղանկարչությանը, ապա այնտեղ իրականության առարկայական կողմի հավանական մանրաստույգ լիակատար վերարտադրման դեպքում, կմնա գունային կողմը, որը չի կարող ամբողջապես և ուղղակիորեն տրվել նկարում՝ ոչ միայն երանգաշարի սահմանափակության, այլև ներկերի օբյեկտիվ որոշ հատկությունների և կտավի մակերեսի վրա նրանց փոխադրելիության օրենքների պատճառով:

¹ См. Н. Н. Волков. Цвет в живописи. Искусство, М., 1965, стр. 42, 44, 54—56 и др.

Ավելորդ չի լինի բերել Միրոսլավ Կուրեշի կարծիքը, որը ժխտում է լիակատար նմանության հնարավորությունը նույնիսկ լուսանկարչության մեջ. «...անգամ փաստացի լուսանկարչությունը իրականության ճշգրիտ պատճենը չէ և չի կարող լինել: Եթե ճշմարիտ համարենք միայն այն լուսանկարչությունը (գոկոմենտալը նույնպես), որը ճշգրտորեն արտացոլում

Ասվածից երևում է, որ նմանությունը (նույնությունը, համաձևությունը) և տարբերությունը (ոչ նույնությունը, պայմանականությունը) արվեստում մի մեղալի երկու երեսն են: Առանց արտացոլվողի և արտացոլվածի որոշակի տարանջատման (իսկ արտացոլման անլրիվությունն արդեն նման տարանջատում է) գեղարվեստական-ճանաչողական խնդիրը նույնպես չի կարող իրագործվել, ինչպես և նմանության բացակայության դեպքում: Քանի որ արվեստը գեղարվեստական ճանաչողության ձև է, այն չի կարող չպարունակել նմանության մոմենտը, համաձևությունը: Բայց քանի որ այն գեղարվեստական ճանաչողության ձև է, այդ մոմենտը չի կարող բացարձակացվել, առանց վնասելու գեղարվեստական-ճանաչողական խնդրին:

Հետևաբար, արվեստին, այդ թվում և գեղանկարչությանը, իբրև իրականության ճանաչողության ձևի, հավասարաչափ անընդունելի են երկու ծայրահեղությունները. և՛ նմանության լիակատար մերժումը, վտարումը, և՛ կատարյալ նմանության միակողմանի ձգտումը: Եվ եթե նկարագրական նմանությունից արստրակցիոնիստական հրաժարիմքը նշանակում է հրաժարիմք՝ գեղարվեստական ճանաչողությունից, ապա նույն չափով հրաժարիմք է դրանից նաև իրականության պատրանքին հասնելու նատուրալիստական ձգտումը: Առաջին դեպքում էմոցիոնալ-ճանաչողական խնդիրը չի կարող իրագործվել նկարի առարկայական բովանդակության

է իրականությունն այնպես, ինչպես մենք տեսնում ենք տվյալ պահին, ապա պիտի ընդհանրապես բացասել սև-սպիտակ լուսանկարչությունը, քանի որ այն բազմազույն իրականությունը տալիս է խիստ գորշ գույներով, ապա նույն բախտին կարժանանան բոլոր լուսանկարները, որ առարկան պատկերում է 1:1-ից տարբեր մասշտաբով, և վերջապես բոլոր կադրերը նկարահանված տարբեր ֆոկուսային հեռավորություն ունեցող օբյեկտիվներով, քան մարդկային աչքն է... բայց դա էլ քիչ է: Զի իրականությունը մենք ընկալում ենք տարածությունում, իսկ լուսանկարչությունը հարթության վրա... Իրականության ամենակատարյալ խմտացիան անգամ երբեք իսկական իրականություն չի լինի» (Мирослав Кубеш, Вопрос правдивости в художественной фотографии.— «Фотография—65», Прага, 1965, № 1, стр. 4).

բացակայության պատճառով, երկրորդ դեպքում այն ոչնչանում է անկիրք արտանկարով, նպատակասլաց ընտրության ու ընդհանրացման բացակայության պատճառով:

Նկարչի խնդիրը նմանության և տարբերության հարաբերության շափը գտնելն է, առանց մեկ կամ մյուս ծայրահեղության մեջ ընկնելու: Այդ շափը չի կարող ցույց տրվել ու որոշվել որևէ գեղատոմսով կամ պատվերով: Այն ամբողջապես կախված է արվեստագետի ստեղծագործական-էսթետիկական դիրքորոշումից, աշխարհայացքից ու տաղանդից: Այս առիթով հիշենք չինացի մեծ նկարիչ Յի Բայ-շիի հայտնի աֆորիզմը. «Գեղարվեստում վարպետությունը գտնվում է նմանության ու տարբերության եզրին. լիակատար նմանությունը չափազանց գոհհիլ է, տարբերությունը՝ խաբեություն»¹:

Արվեստի մեջ պայմանականության մասին ամբողջ ասվածքը վերաբերում էր նշանային ստրուկտուրային (գեղարվեստական պատկեր) կամ նշանային սիստեմին (արվեստն ամբողջությամբ կամ նրա տեսակները): Բայց եզրակացությունները կիրառելի են նաև արվեստի ավելի ցածր աստիճանի նշանների՝ նշան-դիստինկտորների և տարրական նշան-ինֆորմատորների նկատմամբ:

Նշան-դիստինկտորներն արդեն, իբրև արվեստի շինանյութ, կարող են, ինչպես նկատել է գեոևս Լեսինգը, բնական (նույնական, ոչ պայմանական) և քմահաճ (ոչ նույնական, պայմանական) լինել: Դրանց կոնկրետ հարաբերությունն արվեստի առանձին տեսակներում այլաձևվում է բնական նշանների, նշան-արտանկարների (գեղանկարչություն) գերակշռությունից մինչև քմահաճ նշանների (գրականություն) գերակշռության սահմաններում: Նշան-դիստինկտորները գեղարվեստական ինֆորմացիոն արժեք չունեն և այն ձեռք են բերում հասարակ նշան-ինֆորմատորի մակարդակում միայն, այսինքն՝ օգտագործվելով իբրև նշան-

¹ См. Н. Николаева, Ци Бай-ши. «Искусство, М., 1960, стр. 24.

նային կառուցվածքի, ստրուկտուրայի՝ գեղարվեստական պատկերի տարր:

Ուրիշ է վիճակը լեզվի հետ կապված արվեստներում: Այստեղ նշան-գիտտինկտորների դեր կատարում են բառերը, որոնք իրենց սիստեմում սովորաբար ներկայացնում են բարդ ստրուկտուրայի, սուպերգիստինկտուրային մակարդակի ինքնուրույն ինֆորմացիոն արժեք ունեցող քմահաճ նշաններ: Ճշմարիտ է, արվեստի մեջ նշան-գիտտինկտորի մակարդակի այդ ինֆորմացիան հատկանշական չէ արվեստին՝ և այն ձեռք է բերում դարձյալ հասարակ նշան-ինֆորմատորի մակարդակով, իբրև գեղարվեստական պատկերի տարր:

Խոսելով արվեստի մեջ պայմանականության մասին, մենք այն գիտեցինք իբրև արտացոլող առարկային պատկերի ոչ նույնության դրսևորում: Սակայն պայմանականությունը մեկնաբանվում է նաև իբրև կոնվենցիոնալություն, համաձայնագրություն: Հարց է ծագում. պայմանականության այդ նշանակությունը կիրառելի՞ է արվեստի (և դրան նշանների) վերաբերմամբ, թե՞ պայմանականությունը դրա մեջ սպառվում է ոչ նույնության նշանակությամբ:

Նախ և առաջ կոնվենցիոնալությունն ու քմահաճությունը (ոչ համաձեռություն, ոչ նույնություն), իբրև պայմանականության երկու դրսևորումներ, նույնանշանակ չեն, չեն համընկնում և կարող են իրար հետ համակցվել տարբեր կերպ: Ոչ միայն քմահաճ բան կոնվենցիոնալ է և հակառակը: Վերցնենք, օրինակ, լեզուն: Լեզվական նշանների կարևոր հատկությունը բնականությունն է, ծագման անկանխամտածությունը, այսինքն՝ կոնվենցիոնալ սկզբի բացակայությունը: Մյուս կողմից, լեզվանշանը քմահաճ է. այն անմիջականորեն կապված չէ երևույթների ո՛չ էություն, ո՛չ նկարագրի հետ, այսինքն՝ չի նույնանում նշանակելի երևույթների հետ: Ի տարբերություն բնական լեզվանշանների, արհեստական

1 Բացառություն է կազմում տերմինաբանության բնագավառը, բայց այն կարող է պրակտիկորեն նկատի չառնվել, քանի որ վերաբերում է համաժողովրդական լեզվի բազայի վրա հենվող երկրորդական կազմավորումներին և, հետևաբար, չի փոխում հարցի էությունը:

ածանցյալ լեզուների (ասենք, մաթեմատիկայի և այլ գիտությունների ֆորմալիզացված լեզուների, ազդանշանումների տարբեր սխեմաների և այլն) նշանները ոչ միայն մեծ մասամբ քմահաճ են, այլև համարյա միշտ կոնվենցիոնալ: Բայց կոնվենցիոնալ կարող են լինել և ոչ քմահաճ ու նույնական նշանները: Եվ, վերջապես, նշան-արտանկարները և նշան-ինդեքսները, իբրև ոչ քմահաճ, բնական նշանների տարատեսակներ, իրենց հիմքում ոչ կոնվենցիոնալ նշաններ են:

Այսպիսով, նշանները կարող են լինել կիսա-պայմանական (քմահաճ, բայց ոչ կոնվենցիոնալ, կամ բնական, բայց կոնվենցիոնալ), լիովին պայմանական (քմահաճ և կոնվենցիոնալ), վերջապես, ոչ պայմանական (բնական և ոչ կոնվենցիոնալ):

Արվեստում կիրառվում են նշանի բոլոր տեսակները, թեև դրանց ամեն մի խմբի բաժինն արվեստում, ինչպես և կոնկրետ համակցությունները տարբեր արվեստներում տարբեր են: Գեղարվեստական ստեղծագործության համար ամենատիպականը և, համապատասխանաբար, ամենակիրառականը ոչ պայմանական նշաններն են, դրանցից հետո կիսա-պայմանական նշանները (առաջին հերթին լեզվի քմահաճ, ոչ կոնվենցիոնալ նշանները): Ամենաքիչ բաժինն ընկնում է լիապես պայմանական նշաններին: Իհարկե, այս բաժանումը հարաբերական է, քանի որ միեկնույն նյութական կոմպլեքսը տարբեր իրավիճակներում կարող է ձեռք բերել տարբեր տեսակների նշանների հատկանիշներ (պայմանական նշանը կարող է դառնալ կիսա-պայմանական, կիսա-պայմանականը՝ լրիվ պայմանական):

Արվեստում հատուկ տեղ են գրավում լեզվանշանները: Լինելով դրականության միակ շինանյութը, դրանք ուրիշ տեսակի նշանների հետ միասին մեծ դեր են կատարում արվեստի այլ բնագավառներում (վոկալ երաժշտություն, թատրոն, կինո):

Սեմիոտիկայի տեսանկյունից լեզուն և արվեստը հանդես են գալիս իբրև միեկնույն կարգի երևույթներ, որ միասնանում են իրենց համար ընդհանուր սեռային հասկացությամբ՝

«նշանային սիստեմ», թեև դրանք երկու տարրեր ու ինքնուրույն հասարակական երևույթներ են, որոնցից ամեն մեկն առանձին կարող է ուսումնասիրվել բազում տարրեր տեսանկյուններից: Այդ ասպեկտներից մի քանիսը խաչաձևվում են, հնարավորություն ստեղծելով լեզուն և արվեստը դիտելու իրենց հարաբերակցության մեջ¹: Այդ հարաբերակցության ամենամշակված և, հետևաբար, որոշ իմաստով ավանդական դարձած հետազոտության ասպեկտը գրական երկում լեզվի դերի ու տեղի վերլուծությունն է: Այդ տեսակետից շատ բան է արվել գրականագիտության, մասամբ լեզվաբանության մեջ²: Սեմիոտիկական մոտեցման լույսի տակ լեզվի և արվեստի ավանդական հարաբերությունը կարող է ներկայացվել իբրև մի նշանային սիստեմի կողմից (արվեստ) մի այլ նշանային սիստեմի (լեզու) կիրառման մասնավոր գեպը սեփական յուրահատուկ խնդիրների լուծման համար:

Բայց իրականությունը համաձև գեղարվեստական պատկերի ստեղծման համար ոչ համաձև, քմահաճ լեզվական նշանների կիրառության պրոցեսի ուսումնասիրությունը դուրս է գալիս ներկա աշխատության սահմաններից: Ուստի անդրադառնանք գեղանկարչության կիրառած նշանների մի քանի հատկանիշներին:

Գեղանկարչության նշանները (խոսքը վերաբերում է տարրական նշան-ինֆորմատորներին, որ ընկած են նշան-դիստինկտորների և գեղարվեստական պատկերի, իբրև բարդ նշանային ստրուկտուրայի, միջև) աչքի են ընկնում մինիմալ պայմանականությամբ, որքանով դրանք իկոնային նշաններ

¹ Արվեստի և լեզվի փոխհարաբերության խնդիրը, ինչպես և գրանառնվող արվեստի լեզվի հարցը էսթետիկայի գծով Ամստերդամի հինգերորդ միջազգային կոնգրեսի (1964 թ.) ակտիվորեն քննարկվող հարցերից էր: Բավական է նշել, որ երկու սեկցիոն նիստ ամբողջությամբ նվիրված էին «լեզուն և էսթետիկան» պրոբլեմին, և, բացի այդ, վերը նշած խոնդիրները արժարժեքին նաև այլ թեմատիկ սեկցիաներում:

² Այդ պրոբլեմին նվիրված վերջին աշխատություններից կարելի է նշել հետևյալները՝ Դ. Н. Шмелев. Слово и образ, «Наука», М., 1964; «Слово и образ». Сб. статей «Просвещение», М., 1964. Н. Г. Пустовойт. Слово, стиль, образ. «Просвещение», М., 1965 և այլն:

են, որ կիրառվում են, իբրև կանոն, իրենց ոչ կոնվենցիոնալ նշանակութիւնով: Համապատասխանաբար, գեղանկարչութիւնն պատկերներն իրականութիւնն ամենահամաձև տեսակին են պատկանում:

Բայց գեղանկարչութիւնը կարող է դիմել և կիսա-պայմանական նշաններին, այսինքն՝ կամ ոչ համաձև, կամ կոնվենցիոնալ, սակայն, գեղանկարչական պատկերի տեսողական-ակնառու ամբողջական համաձևութիւնն անպայման պահպանութիւնով, իբրև դրա յուրահատկութիւն: Այդ բանին հասնելու համար կիսա-պայմանական նշանները պիտի համադրվեն, զուգակցվեն ոչ պայմանական նշանների հետ և, ավելին, ենթարկվեն դրանց: Այդ պահանջի պահպանումը հնարավոր է դարձնում նաև լիովին պայմանական (այսինքն՝ միաժամանակ և՛ քմահաճ, և՛ կոնվենցիոնալ) նշանների մասնակի կիրառութիւնը գեղանկարչութիւնն մեջ:

Բայց անժխտելի է մի բան. պայմանական նշաններն արվեստում, մասնավորապես, գեղանկարչութիւնն մեջ, անհրաժեշտաբար պիտի զուգակցվեն ոչ պայմանական նշանների հետ, ավելին, ենթարկվեն դրանց: Միայն այդ դեպքում դրանք կկաբողանան երկի ընկալման ժամանակ սկզբունքորեն վերժանման ենթակա լինել, որովհետև այդ դեպքում բանալին նկարիչը տված կլինի հենց արվեստի երկի մեջ: Իսկ կանոնացված պայմանականութիւնն դեպքում (ինչպես, օրինակ, Կարուկի ճապոնական թատրոնում), բանալին հանդիսատեսին պիտի հայտնի լինի նախապես, մինչև արվեստի երկի ընկալումը:

Վերը ասվածից բխում է, որ գեղարվեստական երկը չի կարող ստեղծվել միայն պայմանական նշաններից, քանի որ դա, անգամ ինֆորմացիայի և ներքուստ համադրելի կողի գոյութիւնն դեպքում, նման երկը դնում է գեղարվեստի սահմաններից դուրս, զրկվում է էմոցիոնալ ինֆորմացիան էմոցիոնալ կերպով հաղորդելու հնարավորութիւնից:

ԱՐՎԵՍՏՆ ՈՒ ՀՇԳՐԻՏ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ)

Վերջերս արվեստագետների համար օտարոտի և նրանց կողմից երբեմն բացասական արձագանք դառած մի քանի արտահայտություններ են երևան եկել. «կիրենդնեաիկական երաժշտություն», «ստրուկտուրալ պոետիկա», «ստեղծագործության մեքենական մոդելավորում» և այլն: Այս հասկացությունների ըմբռնումը հեշտացնելու համար պետք է մի համառոտակնարկ տալ վիճարանության առարկայի մասին, որը հեռու է անգամ հայրենական գրականությունը ամբողջովին ընդգրկելու հավակնությունից:

* * *

Արվեստագիտության մեջ ճշգրիտ մեթոդները թափանցում են մի քանի հանապարհով:

Արվեստի մասին ճշգրիտ գիտելիքները ձեռք բերելու համար հիմք կարող է հանդիսանալ մի այնպիսի ընդհանրացնող ըմբռնման մշակումը, որի շրջանակներում հնարավոր է արվեստի և գիտության համար ընդհանուր գծեր գտնել: Վերջերս այդպիսի ընդհանրացման է ձգտում հասնել սեմիոտիկան՝ նշանային սիստեմների տեսությունը:

Սեմիոտիկան երիտասարդ գիտություն է: Սակայն ներկայումս նշանների տեսությունը վերագրվող որոշ զաղափարներ երևան են եկել տեսական իմացություն պատմության ողջ ընթացքում: Իսկ այժմ, տրամաբանության, լեզվաբանության ու կիրենոնետիկական հասկացություններով հարստացած սեմիոտիկան արագ զարգանում ու ամրանում է:

Ինչպես հայտնի է, սեմիոտիկայի առարկան նշաններն են, ինչպես նաև այն պայմանները, որոնցում դրանք ծնվում և զործում են:

Նշանները զգայաբար ընկալվող երևույթներ են, անմիջականորեն մեր շրջապատի առարկաներ (օրինակ, այս էջի վրայի տպագրական ներկը, խաչմերուկի ուղեցույցի գույները և այլն): Նշանները տարբեր առարկաներ են մատնանշում, նրանք մեզ հարաբերակցում են այդ առարկաների հետ, ընդ որում նշանակյալը կարող է լինել նաև վերացական առարկա կամ անմիջականորեն անընկալելի օբյեկտ (ինչպիսիք են ատոմը, ֆունկցիան, մեծությունը և այլն): Նշանի և նշանակյալի միջև նշանակման հարաբերություն հնարավոր է շնորհիվ միայն այն բանի, որ այդ հարաբերությունը հաստատված ու ամրագրված է մարդու կողմից: Այդ իսկ պատճառով նշանը ոչ միայն որևէ ոեալ օբյեկտ է նշանակում, այլև արտահայտում է այդ օբյեկտի նկատմամբ մեր վերաբերմունքը, այսինքն՝ նրա մասին մեր գիտելիքները, զգացմունքներն ու պատկերացումները: Այսպիսով, նշանները գոյություն ունեն երեք պլանով, որոնցից յուրաքանչյուրին համապատասխան առանձնանում են սեմիոտիկայի համեմատաբար ինքնուրույն բաժինները:

Նշանն ամենից առաջ առնչվում է նշանակման առարկային: Այդ նրա գոյության իմաստաբանական կողմն է, որ ուսումնասիրում է սեմանտիկան (իմաստաբանությունը): Բայց, նշանները ստեղծում և օգտագործում են մարդիկ, հասարակությունը, և ահա վերջինիս մեջ դրանց գոյությունը, մարդկանց վերաբերմունքը դրանց նկատմամբ ուսումնասիրվում է սեմիոտիկայի մի այլ բնագավառի՝ պրագմատիկայի շրջանակներում: Եվ, ի վերջո, նշանները, որպես կանոն, գոյություն ունեն նշանային համակարգերի կազմում: Նշան-

ների որպէս սեմիոտիկական տվյալ համակարգի տարրերի, փոխհարաբերութիւնը ուսումնասիրում է սինտակտիկան:

Անհրաժեշտ է ընդգծել նշանների գոյութիւնն այս երեք ասպեկտների, այսինքն՝ սեմիոտիկայի բնագավառների՝ սեմանտիկայի, սյրագմատիկայի և սինտակտիկայի կապը: Այսպէս, օրինակ, նշանակման օրէնկտ կարող է լինել զուտ «մշակութային», խիստ իմաստով պատրանքային որևէ «առարկա» (աստված, սատանա, հաղորդութիւն, խորհուրդ և այլն): Ըստ էութիւնն այստեղ նշանակման առարկա չկա, այս բառերը կիրառելիս մարդը նկատի ունի այն, ինչը համընկնում է նրա ինքնարտահայտմանը: Տվյալ դեպքում նշանի՝ արտաքին առարկա նշանակելու ֆունկցիան համընկնում է մարդու՝ տվյալ առարկայի նկատմամբ իր վերաբերմունքն արտահայտելու ֆունկցիային: Հետևաբար, այստեղ սեմանտիկան ու սյրագմատիկան համընկնում են:

Ստրուկտուրալ լեզվաբանութիւնն ու տրամաբանական սեմանտիկան իրականացնում են նշանակման ֆունկցիան նշանների շարահյուսական հարաբերութիւններին հանդեպ: Նշանակման հարաբերութիւնը (սեմանտիկական համակարգի այսպէս կոչված սինտակտիզացում):

Ըստ ամերիկացի տրամաբան Չարլզ Պիրսի, որին, իհարկե, ներկայումս ոչ բոլոր սեմիոտիկներն են հետևում, նշանները ենթարաժանվում են երեք խմբի՝ նշան-ինդեքսների, նշան-սիմվոլների և սլատկերանշանների (իկոնիկ նշանների): Բաժանումն անց է կացված ըստ այն բանի, թե ինչով է պատճառարանված և պայմանավորված նշանի ձևը: Այսպէս, փիղ բառի և իր իսկ փղի, ց նշանի և անկման արագացման միջև ընդհանուր ոչինչ չկա: Նշանն այս դեպքում որոշակի ինդեքս է, որով նշանակված է առարկան: Նշանաձևի և նշանակչալի միջև նմանութիւնն հարաբերութիւն չկա: Իսկ սիմվոլը նման է նշանակչալին: Այսպէս, քրիստոնեական խաչը մահապատժի հնօրյա գործիքի է նման: Բայց խաչի իմաստը ոչ այնքան այդ նմանութիւնն մեջ է, որքան այն բանի, որ նրա միջոցով սովորաբար բարոյական ու մշակութային նշանակութիւնն ներկայացնող որոշ իմաստ է արտահայտվում: Խաչը իկոնիկ նշանից տարբերվում է նրանով, որ

իր ձևով ընդհանրացված ու սխեմացված է, և այդ ընդհանրացված նմանությունը էլ արտահայտում է իր իմաստը: Մինչդեռ իկոնիկ նշանը բառիս բուն իմաստով պատկերում է առարկա և նշանակյալ առարկայի ձևին մոտենալու միջոցով դրսևորում է նրա էությունը: Այդպիսիք են լուսանկարները, քարտեզները, կերպարվեստի ստեղծագործությունները¹: Հենց այստեղ է արվեստագիտության ու սեմիոտիկայի շփման կետը: Այս դատողությունների տրամաբանությունը բավականին պարզ է: Գեղարվեստի ստեղծագործությունը պատկերանշան է, քանի որ այն ինչ-որ օբյեկտի նման մի առարկա է և տվյալ օբյեկտը ներկայացնում (մատուցում) է մարդուն: Իսկ նշանների ոլորտը վերաբերում է սեմիոտիկային, բայց քանի որ արվեստի ստեղծագործությունները ևս պատկերանշաններ են, ասպա դրանք առնվազն իրենց որոշակի մի կողմով ենթակա են սեմիոտիկայի բնագավառին²:

Արվեստի բնագավառում սեմիոտիկայի գաղափարների կիրառման առաջարկները քննարկվել են երկու ուղղությամբ: Ոմանք լիովին ժխտում են սեմիոտիկական հետազոտությունների հնարավորությունը, մյուսները ձգտում են սահմանափակել և նվազեցնել Չ. Մորրիսի գաղափարների նշանակությունը: Կասկածի տակ է առնվում արվեստի ստեղ-

¹ Սեմիոտիկայի ընդհանուր հարցերին նվիրված մեծաքանակ գրականությունից կարելի է հանձնարարել I. A. Richards, C. K. Ogden, *The Meaning, of Meaning*, L., 1936; Ch. W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, «Encyclopedia of Unified Science», v. 2, Chicago, 1938; Փ. Соссиор, Курс общей лингвистики, М., 1933; Л. С. Выготский, Мышление и речь, М.—Л., 1934; Р. Карнап, Значение и необходимость, М., 1959; А. А. Зинovieв, Об основах абстрактной теории знаков, «Проблемы структурной лингвистики 1963», М., 1963; А. Шафф, Введение в семантику, М., 1963; Л. А. Абрамян, Гносеологические проблемы теории знаков, Ереван, 1965; А. А. Ветров, Семнотика и ее основные проблемы, М., 1968; Проблема знака и значения, М., 1969; Zeichen und System der Sprache, B. I—III, Berlin, 1961—1964.

² Տե՛ս Ch. W. Morris, *Aesthetics and the Theory of Signs* «Journal of Unified Science», 1939, № 8, Chicago; Ч. Моррис, Наука, искусство и технология, «Современная книга по эстетике», Антология, М., 1957.

ծագործությունները պատկերանշանի հանգեցնելու հնարավորությունը: Պատկերանշան լինել (կամ պատկերանշան պարունակել) կարող է միայն կերպարվեստի ստեղծագործությունը, քանի որ միայն այն է նման պատկերվող երևույթին և օբյեկտի հետ ունի ընդհանուր հատկություններ: Իսկ բանաստեղծական և երաժշտական ստեղծագործությունները չեն կարող որպես պատկերանշաններ դիտվել: Դա հատկապես վերաբերում է երաժշտությանը, որի պատկերայնությունը բազմակիորեն միջնորդավորված է¹:

Հետաքրքրական է, որ այդ քննադատությունից հետո Չ. Մորրիսը որոշ չափով մեղմեց տվյալ խնդրի նկատմամբ իր ունեցած վերաբերմունքը: Այսպես, մեծ մասամբ նշանի ու արժեքի փոխհարաբերության պարզաբանմանը նվիրված իր գրքում նա գրում է. «էսթետիկորեն ընկալվածը կարող է, բայց անպայման չէ, որ նշան լինի: էսթետիկական ընկալման ժամանակ հանդիպող նշանները չպետք է անպայման պատկերային լինեն... Նշանների ու արժեքների՝ էսթետիկական ընկալման նկատմամբ ունեցած հարաբերությունն այդ դեպքում գիտական ուսումնասիրության խոսքն չէ, իսկ սեմիոտիկան և աքսիոլոգիան՝ այդտեղ գործելու միջոցներ են միայն»²:

Սովետական Միությունում սեմիոտիկայի գաղափարների ու հասկացությունների կիրառումը արվեստի հարցերում, կարելի է ասել, սկսվել է 1962 թվականից, Մոսկվայում՝ նշանային սիստեմների կառուցվածքային ուսումնասիրու-

¹ Չ. Մորրիսի վերոհիշյալ հոգվածները բազմաթիվ արձագանքներ գտան: Տե՛ս մասնավորապես K. B. Price, *is a Work of Art a Symbol?* «The Journal of Philosophy», L (1953); E. G. Ballard, *In Defense of Symbolic Aesthetics*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XII (Sept. 1953); Ch. Stevenson, *Symbolism in the Nonrepresentational Art*, in: «Language, Thought and Culture», ed. by P. Henle, Ann Arbor, 1958; I. C. Hungerland, «Iconic Signs and Expressiveness», in: «The Problems of Aesthetics», ed. by E. Vivas and M. Krieger NY, 1953 և այլն:

² Տե՛ս Ch. W. Morris, *Signification and Significance*, Chicago, 1964, p. 73.

թյանը նվիրված սիմպոզիումի կազմակերպումից ի վեր¹։

Դա չի նշանակում ուղղակի արևմտյան ավանդույթներին հետևել։ Ռուսաստանում և Սովետական Միությանում սեմիոտիկայի գաղափարների զարգացման պատմությունը շատ բանով անկախ է այդ գիտության բիհեվիորիստական (ներկայացուցիչն է Չ. Մորբիսը, հիմնված է Չ. Պիրսի և Ջ. Միդի գաղափարների վրա), տրամաբանական (Լ. Վիտգենշտայն, Խ. Կառնապ և ուրիշներ) և լեզվաբանական (Ֆ. Դե Սոսյուր, Լ. Ելմսլե և ուրիշներ) ուղղություններից։ Պետք է նկատի ունենալ նաև այն հանգամանքը, որ մինչև 1962 թվականը արդեն բավականին կայունացել էին սեմիոտիկական ուսումնասիրությունների յուրահատուկ մեթոդները (բինար օպերդիցիաների, սեմիոլոգիական ռեկանտության սկզբունքները և այլն)։ Սեմիոտիկան բնորոշելիս առավելությունը տրվում էր այն հայեցակետին, թե սեմիոտիկան ձևական, տրամաբանական-մաթեմատիկական գիտություն է, որի առարկան տարրեր բնույթի լեզուներն են՝ սկսած տրամաբանական ձևայնացված լեզուներից (հաշիվներից) մինչև բնականները։

Սեմիոտիկան հաճախ ներկայացվում է որպես գիտություն, որի բաղկացուցիչ մասն է լեզվաբանությունը, որպես մետալինգվիստիկա։ Այդ իսկ պատճառով ամենից առաջ սկսեցին վերիմաստավորել լեզվաբանական մեթոդները արվեստի (ավելի ճիշտ, նրա մասնավոր մի տեսակի՝ բառարվեստի, պոեզիայի) բնագավառում կիրառելու փորձերը։ Դրա հետ մեկտեղ, իհարկե, երևան եկան հոգևածներ, որոնք քննարկում են արվեստը որպես լեզու, այսինքն որպես սեմիոտիկ երևույթ ներկայացնելու հնարավորությունը²։

Պոեզիայի՝ որպես բառարվեստի, ուսումնասիրման բնագավառում ժամանակին մեծ դեր խաղաց Մոսկվայի լեզվաբանական խմբակը և հատկապես պոեզիայի լեզվի ուսում-

¹ *Sk'u* Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. (Тезисы докладов), М., 1962.

² *Sk'u* А. Кондратов, Язык ли искусство?, «Знание—сила», 1963, № 5; Семантика и теория искусства, «Искусство», 1963; Ю. Филиппов, Сигналы эстетической информации, «Искусство», 1966, № 1; Л. Столович, Опыт построения модели эстетического отношения. Уч. зап. Тартусского ун-та, вып. 124, 1963; Н. Г. Мишуриц, О специфике знака

նասիրման ընկերությունը (ОПОЯЗ): Վերջինս միավորում էր համաշխարհային ճանաչում ստացած այնպիսի գիտնականների, որոնց աշխատությունները զգալիորեն նպաստել են պոետիկայի զարգացմանը¹:

Գաղափարների մեթոդական ու մեթոդոլոգիական դրույթների մի այլ աղբյուր է լեզվաբանական ստրուկտուրալիզմը²: Այս իսկ պատճառով սեմիոտիկական գաղափարները մեծ մասամբ քննվում են բառարվեստի՝ պոեզիայի հետ առնչված, ըստ որի էլ այդ ուղղությունը կոչվում է ստրուկտուրալ պոետիկա³: Ստրուկտուրալ գրականագիտության համար նշանակալից եղանակն է Վ. Պրոպյի⁴ և Կ. Լևի-Ստրոսսի⁵ գաղափարները:

в художественном мышлении, «Природа сознания и закономерности его развития» (Материалы симпозиума), Новосибирск, 1966; Е. Ба-син, Семиотика об изобразительности и выразительности, «Искусство», 1965, № 2; А. Н. Сеницкий, О соотношении художественного образа, модели и символа в искусстве, Уч. зап. Томского ун-та № 64, 1966.

¹ Նրանց թվում էին Վ. Ժիրմունսկին, Բ. Տոմաշևսկին, Յու. Տիեյանսկը, Գ. Շենգելին, Բ. Շկլոփսկին, Բ. էնգելզարդտը, Բ. էյսենշտամը, Թ. Ցա-կորսոնը և ուրիշներ:

² Լեզվաբանական ստրուկտուրալիզմի մասին ոչ մասնագետների հա-մար բավականին հասկանալի է գրված Յու. Ապրեսյանի գիրքը՝ Иден и методы современной структурной лингвистики, М., 1966.

³ Симпозиум по структурному изучению знаковых систем, М., 1962; Ю. Лотман, Лекции по структуральной поэтике, Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 160, Тарту, 1964; Структурно-типологические исследования, М., 1962; Труды по знаковым системам, II, III, IV—Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 181, 198, 236, Тарту, 1965, 1967, 1968; Ю. Лотман, Статьи по типологии культуры, Изд. Тартуского ун-та, 1970; Анализ художественного текста, М., «Искусство», 1970; Б. А. Успенский, Поэтика композиции, М., 1970; Style in Language, ed. by T. A. Sebeok, NY—London, 1960 (2nd ed.— 1967); Poetics, Poetyka, Поэтика, v. 1, 2, Warszawa, 1961, 1964.

1969 թվականից Բրյուսելում հրատարակվում է «Semiotica» ամսագիրը: Սեմիոտիկայի հարցերին հաճախ անդրադառնում է Փարիզում հրա-տարակվող «Social science information» ամսագիրը:

⁴ В. Я. Пропи, Морфология сказки, «Вопросы поэтики» (Государственный институт истории искусств), вып. XII, Л., 1928; Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946.

⁵ C. Levi-Strauss, Les structures élémentaires de la parenté,

Հարկ է նշել, որ ստրուկտուրալ պոետիկան դեռևս գիտական միջոցների ու մեթոդների հատակորոշ կոմպլեքս չունի։ Այս հարցում հետազոտողների տեսակետները ևս միասնական չեն¹։

Պոետիկայում սեմիոտիկայի գաղափարների արմատավորմանը քիչ են նպաստել նաև այսօրինակ արտահայտությունները. «Արվեստի ստեղծագործությունը կարելի է դիտել որպես սիմվոլներից կազմված մի տեքստ, որի մեջ ամեն ոք իր բովանդակությունն է դնում (այս իմաստով դա համանման է գուշակությանը, կրոնական քարոզին և այլն)»²։ Այս դրույթի տեսականորեն անհիմն լինելը ակնհայտ է, բայց պարզ է նաև, որ բխում է այն միանգամայն ճիշտ կարծիքից, թե արվեստի մեջ սիմվոլների մեկնաբանման միանշանակության մասին խոսք լինել չի կարող։ Այդպիսի ասույթները, բնականաբար, քննադատության համար առիթներ են ստեղծել։ Սակայն արվեստի, մասնավորապես պոեզիայի, սեմիոտիկական, կառուցվածքային ուսումնասիրության հակառակորդները, ինչպես և սեմիոտիկայով հրապուրվածները, չեն զանազանել երկու բան. սեմիոտիկան որպես կոնկրետ դիտություն՝ հետազոտության իր ուրույն մեթոդիկայով, և սեմիոտիկայի լայն մեկնաբանությունը որպես հումանիտար դիտությունների ընդհանուր մեթոդոլոգիայի, — սկսած մեր հեղինակների հաճախ սխալ մեթոդոլոգիական դրույթներից (տե՛ս «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем») մինչև արևմտյան հեղինակների աշխարհայացքային տեսակետից անընդունելի՝ պրագմատիստական ու պոզի-

Paris, 1949; նաև նրա Antropologie structurale; Paris 1958; La pensée sauvage, Paris, 1962; Le cru et le cuit, Paris, 1964; Le mythologique, I—III, Paris, 1964.

1 Այսպես, ստրուկտուրալ պոետիկայի՝ որպես «սերող» պոետիկայի մասին հայտնված տեսակետը (տե՛ս А. Жолковский, Ю. Щеглов, Структурная поэтика — порождающая поэтика, «Вопросы литературы», 1967, № 1) սուր քննադատության է ենթարկվել (տե՛ս Вяч. Вс. Иванов, О применении точных методов в литературоведении, «Вопросы литературы», 1967, № 10)։

2 Б. А. Успенский, О семиотике искусства, «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», стр. 83.

տիվիստական դիրքավորումը: Ուստի և առարկությունները չեն սահմանափակվել միայն վերոհիշյալ դրույթների սխալ լինելու բացահայտումով: Իր հողվածում պրոֆ. Լ. Տիմոֆեևը¹ առարկում է պոետիկայի մեջ ճշգրիտ մեթոդներ կիրառելու հնարավորության դեմ առհասարակ: Մյուս քննադատները ևս հիմնականում առաջ են քաշում ճշգրիտ մեթոդների և պոետիկայի հումանիտար բնույթի անհամատեղելիության դրույթը²: Բանավեճի ընթացքում³ մատնացույց են արվել մի քանի անձնություններ, որոնք և հիմք են հանդիսացել ստրուկտուրալիզմի քննադատության համար: Իրոք, չի կարելի հիմնավոր համարել արվեստի երևույթների հետազոտության մեջ ճշգրիտ գիտությունների դերի վերաբերյալ Պ. Պալինսկու հայտնած թերահավատությունը: Սփոփիչ չէ նաև այն հանգամանքը, որ վ. Կոթինովը սեմիոտիկայի վերաբերյալ իր պատկերացումները 1929 թվականին լույս տեսած աշխատությունների շրջանակից⁴ դուրս բերել չի ջանում: Լ. Տիմոֆեևը, առօրյա իմաստով ընկալելով «Ինֆորմացիա» տերմինը, բնականաբար անիմաստ է համարում պոետիկայի վիճակագրական ուսումնասիրությունը:

Ճշգրտության ձգտումը, մաթեմատիկական դիսկոնցի միջոցների կիրառումը ավելի արգասավոր կարող են լինել բանաստեղծական երկի կառուցվածքի պարզազույն մոդել-

¹ Տե՛ս «Вопросы литературы», 1963, № 4.

² Տե՛ս П. Палиевский, О структурализме в литературоведении, («Знамя», 1963, № 12; նաև նրա Мера научности, «Знамя», 1966, № 4; В. Кожин, Возможна ли структурная поэтика? «Вопросы литературы», 1965, № 6; Л. Коган, Сохнет ли сокол без змеи? «Вопросы литературы», 1967, № 1; С. Ломинадзе, Верна ли «точность»? «Вопросы литературы», 1967, № 10; Л. Н. Коган, В. П. Лукьянин, Математика и эстетика, «Вопросы философии», 1964, № 8.

³ Տե՛ս Ревзин И., О целях структурного изучения художественного творчества, «Вопросы литературы», 1965, № 6; Ю. Лотман, Литературоведение должно быть наукой, «Вопросы литературы», 1967, № 1; В. Зарецкий, Время обратиться к новой цели..., «Вопросы литературы», 1967, № 10; М. Сапаров, Три «структурализма» и структура произведения искусства, «Вопросы литературы», 1967, № 1; В. П. Григорьев, Словарь языка русской советской поэзии, М., 1965, Введение.

⁴ Տե՛ս В. Волошинов, Марксизм и философия языка, Л., 1929.

ների նկատմամբ: Այս իսկ պատճառով նախ և առաջ առանձնանում ու զարգանում է այսպես կոչված մաթեմատիկական պոետիկան, որի մեթոդների կապը ստրուկտուրալ պոետիկայի մեթոդների հետ վիճահատույց է: Ամենից առաջ այստեղ կատարվում է բանաստեղծության ռիթմական կառուցվածքի և բանաստեղծի բառապաշարի վիճակագրական հետազոտություն: Այս ուղղությունը ևս շարունակում է բանաստեղծության տեսության մեջ Տրեդյակովսկուց սկիզբ առնող հայտնի ավանդույթը: Ռիթմի վիճակագրական ուսումնասիրությամբ հրապուրվել էր նաև Ա. Բելին¹: Վիճակագրական տվյալներ կան Բ. Տոմաշևսկու և Գ. Շենգելու աշխատություններում: Գիտականորեն հիմնավորված մեթոդիկայի բացակայությունը, վիճակագրական հետազոտություններից արված նրանց եզրահանգումները, բնականաբար, զրկում էր հավաստիությունից: Իսկ այժմ այդօրինակ ուսումնասիրությունները կատարվում են մեթոդական հստակ պատկերացումների հիման վրա: Աշխատանքները մեծ մասամբ տարվում են հայտնի մաթեմատիկոս, ակադեմիկոս Ա. Ն. Կոլմոգորովի ղեկավարությամբ²:

Գիտական իմացության մասին ներկայիս պատկերացումները սերտորեն կապված են իմացության ինտուիտիվ միջոցները նվազագույնի հասցնելու ձգտման հետ: Քանի որ որևէ պրոցեսի կամ երևույթի իմացությունը նրա վերարտադրության հիմքն է, ապա որևէ բան ճանաչված է համարվում այն դեպքում, եթե գտնված է խստորեն սահմանա-

¹ *Տե՛ս նրա* Символизм, М., «Мусагет», 1910. Ритм как диалектика, М., 1929.

² *Ե. Ермилова*, Поэзия и математика, «Вопросы литературы», 1962, № 3; *А. Н. Колмогоров*, *А. М. Кондратов*, Ритмика поэмы Маяковского, «Вопросы языкознания», 1962, № 3; *А. М. Кондратов*, Эволюция ритмики Маяковского, «Вопросы языкознания», 1962, № 5; *А. М. Кондратов*, Математика и поэзия, М., «Знание», 1962; *А. Н. Колмогоров*, К изучению ритмики Маяковского, «Вопросы языкознания», 1963, № 4; *М. Л. Гаспаров*, Статистическое обследование русского трехударного дольника, «Теория вероятности и ее применение», М., 1963; *А. Прохоров*, Математический анализ стиха, «Наука и жизнь», 1964, № 6; *Л. Долежел*, Вероятностный подход к теории художественного стиля, «Вопросы языкознания», 1964, № 2: *Mathematik und Dichtung*, München, 1965 և այլն:

զատված ու հստակորեն որոշված այն գործողությունների կոմպլեքսը, որոնց կատարումով կարելի է վերաբաժանել ճանաչվող օբյեկտը: Երևույթի վերաբաժանման համար անհրաժեշտ գործողությունների որոշակի ու միանշանակ լինելու պահանջը, մասնավորապես, այն դեպքում է իրագործելի, երբ սկզբունքային հնարավորություն կա երևույթը վերաբաժանել էլեկտրոնային հաշվիչ մեքենայի օգնությամբ: Սակայն պետք է նկատի առնել մեքենայի հնարավորությունները, նրա «տրամաբանության» առանձնահատկությունները: Մարդու կամ մեքենայի որևէ գործողություն եղած տվյալների հիման վրա ընդունված որոշման արդյունք է: Ընդ որում մարդը մեքենայից տարբերվում է այն բանով, որ որևէ իրադրության վերաբերյալ որոշում ընդունելիս նա նկատի է առնում ոչ միայն անմիջականորեն տվյալ իրադրության հանգամանքները: Պակաս նշանակություն չունեն նախկին փորձը, զգացմունքները, երևակայությունը և, ի վերջո, ինտուիցիան: Իսկ մեքենան կարող է միայն ներդրած ծրագրի կարծր տրամաբանությամբ առաջնորդվել: Այդ իսկ պատճառով հազար հնարավորի դեպքում որոշում ընդունելիս (իսկ այդպիսի իրադրություններ հաճախագեղ են) նա պետք է նայի լուծման բոլոր հազար տարբերակները, այնքան փորձի ու սխալվի՝ մինչև որ ճիշտ եզրակացության գա: Այնինչ մարդը ձգտում է ճիշտ արդյունքի հասնել, քննելով ոչ թե լուծումների բոլոր հնարավոր տարբերակները, այլ դրանցից միայն մի քանիսը: Մարդու այդ, կարելի է ասել դեռևս չուսումնասիրված, ունակությունը գիտության համար հսկայական հետաքրքրություն է ներկայացնում: Այդ ունակությունը հատկապես վառ է դրսևորվում գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: Այդ իսկ պատճառով ստեղծագործական պրոցեսի հետազոտումը կարող է նոր գիտելիքների հարուստ աղբյուր դառնալ: Զեայնացման պրոցեսի համեմատական պարզության շնորհիվ երաժշտության ստեղծման պրոցեսը դարձել է այդօրինակ ուսումնասիրության առարկա¹:

¹ У. Рейтман, Разработка программ для решения интеллектуальных проблем, «Зарубежная радиоэлектроника», 1962, № 1; նաև նրա

Այս առթիվ հետևյալ կերպ է զարգացնում իր դատողությունները Ռ. Խ. Զարիպովը:

Որոշ տեսանկյունից (հավանականության) երաժշտության ստեղծման պրոցեսը կարելի է դիտել հետևյալ կերպ: Մեղեդու կառուցման մի քանի կանոններ են տրված կոմպոզիտորին: Թե ինչպես են դրանք առաջադրված՝ հստակորեն կարգորոշված նախադրյալի, թե ինտուիտիվ պատկերացումների ձևով՝ կարևոր չէ: Ստեղծագործական պրոցեսը կարելի է հանգեցնել հետևյալին. հնարավոր շարունակությունների թվից կոմպոզիտորը հետևողականորեն ընտրում է այն ձայնանիշը, որը, նախ, չի հակասում ընդունված կանոններին և, երկրորդ, մինչև այդ ստեղծված մեղեդահատվածին: Ռ. Խ. Զարիպովը էլեկտրոնային հաշվիչ մեքենայի համար հիմք է ընտրել մեղեդու ստեղծման հետևյալ կանոնները.

1. բարձրության դիապազոնը սահմանափակվում է երկու և կես օկտավով. 2. Բացառվում է երկու լայն ինտերվալների (օրինակ՝ կվինտայի կամ սեկստայի) հաջորդումը միակողմ (վերընթաց կամ վարընթաց, այսինքն՝ զուգահեռ) շարժման բնթացքում: 3. Միակողմ շարժման մեջ ձայնանիշների թիվը, որպես կանոն, վեցից չի անցնում: 4. Տակտադրից այն կողմ համաշնչադրանքը թույլատրելի է միայն մեքենայի ղեկավարման վահանակից, այսինքն՝ ըստ հետադուրսի ցանկության: 5. Պիեսի ամեն մի դարձվածք վերջանում է ձայնաշարի հիմնական աստիճաններից մեկով: 6. Այն եռամաս A_1BA_2 ձևն ունի, որտեղ A_1 և A_2 -ը երաժշտականորեն նման հատվածներ են, իսկ B -ն՝ հակադիր է նրանց:

Ինչպես պարզվում է, ընդունված կանոնները մեղեդու կառուցման օրենքներին չեն հակասում, թեև հասկանալի է, որ այդ կանոնները չափազանց պարզ ու աղքատ են, իսկ էլեկտրոնային հաշվիչ մեքենայից ստացված մեղեդիները իրենց տրամաբանությամբ տարօրինակ տպավորություն են

Познание и мышление, М., «Мир», 1968; Р. Х. Зарипов, Кибернетика и музыка, М., «Знание», 1963; М. С. Рытвинская, В. И. Шаронов, Гармонизация восьмитактных песенных мелодий на ЭВМ, Уч. зап. Казанского ун-та, 123, № 6, 1963; Р. Т. Бухараев, М. С. Рытвинская, О моделировании вероятностного процесса, связанного с сочинением песенной мелодии, Уч. зап. Казанского ун-та, 122, № 4, 1962.

թողնում, ավելի շուտ երաժշտանման են, քան թե երաժշտական: Սակայն այս դեպքում պետք է նկատի առնել, որ ծրագիրը կազմված է 2000 (երկու հազար) հրահանգներից, որոնք ֆիքսվում են մեքենայի օպերատիվ հիշողության մեջ:

Այլ ուղի էր ընտրել Ու. Ռեյտմանը: Նա պայմանավորվել էր երկձայն ֆուգայի հեղինակ մի կոմպոզիտորի հետ: Վերջինիս դատողությունները իր կատարած աշխատանքի մասին, դրա քննադատությունը, ինչպես նաև հարմոնիայի և կոնտրապունկտի տեսության վերաբերյալ որոշ տվյալներ դարձան մեքենական ծրագրի հիմքը¹:

Կարող է թվալ, թե ստեղծագործական պրոցեսը մոդելավորելու ուղղությամբ տարվող աշխատանքների նպատակը էսթետիկական որոշ արժեք հավակնող որևէ գործ (տվյալ դեպքում՝ երաժշտական) ստեղծելն է: Այդ տպավորությունը, անկասկած, սխալ է, այդ ուսումնասիրությունների միակ նպատակը ստեղծագործական պրոցեսի նմանակման միջոցով ստեղծագործության մեխանիզմն է:

Ստեղծագործական պրոցեսի մեքենական վերաստեղծումը (այսինքն մոդելավորումը)² հիմնավոր կարող է լինել միայն հոգեբանական գիտության տվյալները օգտագործելու դեպքում: Ցավոք, հոգեբանությունը այդ բնագավառի իր նվաճումներով պարծենալ չի կարող: Միայն վերջերս, երբ հոգեբանությունը զինվել է փորձառական մեթոդներով, կարելի է խոսք բանալ ստեղծագործության պրոբլեմների կոնկրետ մշակման մասին: Դրանով զբաղվում է էվրիստիկա

1 S.L. M. Saucher, W. R. Reitman, The Composition of a Fugue: Protocol and Comments, Cornegie Inst. Techn., Pittsburgh 1960.

2 Տվյալ դեպքում «մոդել» տերմինի ըմբռնումը որոշ չափով տարբեր է նույն ըմբռնումից՝ արվեստի մեջ (մոդել—բնորդ, մակետ): Ահա մեզանում տարածված մոդելի բնորոշումը: «Մոդել ասելով հասկանում ենք մտքի պատկերացած կամ նյութականորեն իրացված սխեմա, որն արտացոլելով կամ վերստեղծելով հետազոտության օբյեկտը, ունակ է աշխարհ փոխարինել նրան, որ նրա ուսումնասիրությունը մեզ նոր ինֆորմացիա է տալիս այդ օբյեկտի մասին» (տե՛ս В. А. Штофф, Моделирование и философия, М., 1966, стр. 19)։

գիտությունը: Ճիշտ է, նրան առավելապես հետաքրքրում է գիտական ստեղծագործությունը, բայց այդուհանդերձ հաճախ այն միտքն է արծարծվում, թե անկախ այն բանից՝ ստեղծագործությունը գիտական է, թե՞ գեղարվեստական, նրա մեխանիզմը հիմնականում անփոփոխ է¹: Չի կարելի ասել, թե գեղարվեստական ստեղծագործության հոգեբանությունը, ավելի լայն՝ արվեստի հոգեբանությունը (որի մեջ մտնում է և արվեստի ընկալման հոգեբանությունը) բոլորովին ուսումնասիրված չէ: Փորձառական մեթոդների երևան գալուց ի վեր արվեստի հոգեբանության ուսումնասիրմանը իրենց աշխատություններն են նվիրել այնպիսի գիտնականներ, ինչպես Ֆոլկելտը, Ֆեխները, Վունդտը, Լիպսը, Ռիբոն, Լանգեն, Մեյմանը և ուրիշներ²: Ռուսաստանում հրատարակվեցին մի քանի աշխատություններ Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու խմբագրությամբ: Ի վերջո, 20-ական թվականներին գրվեց Լ. Ս. Վիգոտսկու մենագրությունը, որ լույս տեսավ ավելի քան 30 տարի անց³:

Արվեստի հոգեբանության հարցերին նվիրված փորձառական վաղ աշխատանքներում գլխավոր ուշադրությունը կենտրոնացվում էր տարրական ձևերի՝ մարդու վրա ունեցած ազդեցության բնույթի բացահայտմանը (օրինակ, ասենք, վերցվում էին երկրաչափական պարզ ֆիգուրներ՝ հռանկյունիներ ու շեղանկյունիներ, շրջաններ՝ ներկված դանադան գույներով և ծավալային տարբեր փոխհարաբերություններով): Անկասկած, այս ուղիով կարող էին ստացվել արժեքավոր արդյունքներ: Բայց այդ հետազոտություններից մարդու էսթետիկական գործունեության բնույթի և սկզբունքների մասին հնարավոր չէր անմիջական եզրակացություններ անել: Անհրաժեշտ էր քննել մարդու էսթետիկական զգացմունքների վրա ավելի բարդ ձևերի ազդեցությունը:

¹ В. Н. Пушкин, Эвристика— наука о творческом мышлении, М., 1967.

² Է. Մեյմանի՝ ռուսերեն թարգմանված գրքում, «Введение в эстетику», М., 1919, տրված է մեծ բիրիոգրաֆիա:

³ Л. С. Выготский, Психология искусства, М., 1966, 1968.

Դա չարվեց, և այդ իսկ պատճառով նրանց տեսական ընդհանրացումները, ինչպես, օրինակ, էսթետիկական ընկալման ֆեխներյան օրենքները, փիլիսոփայական տարրական դրույթներին արված անհաջող դեդուկցիաներ մնացին:

Որոշ ժամանակ արվեստի հոգեբանությունը դուրս մնաց գիտության ուշադրությունից: Սակայն վերջին տարիներս նրա նկատմամբ հետաքրքրությունը վերածնվում է: 1965 թվականին Փարիզում կազմակերպվեց էքսպերիմենտալ էսթետիկայի միջազգային կոնգրեսն¹, որոշակի աշխատանք կատարվեց նաև ՍՍՀՄ-ում²:

Ընկալման հոգեբանությունը ուսումնասիրելու նպատակով փորձեր դնելիս, ելնելով հոգեբանության մեթոդաբանական հիմունքներից, անհրաժեշտ է հստակորեն որոշել հետևյալը. 1) ինչպե՞ս է ընկալվող ստեղծագործության բնույթը, 2) ընկալող սուբյեկտի հոգեբանական տիպը, 3) փորձառությունը անցկացնելու պահին ինչպիսի՞ն է սուբյեկտի հոգեբանական վիճակը: Դա զգալիորեն բարդացնում է հետազոտության խնդիրը. Այս իսկ պատճառով, հավաստի արդյունքների հասնելու համար, անհրաժեշտ է լինում փորձարկվողների այնքան մեծ խումբ ունենալ, որ փորձարկվողի բնավորության և փորձի արդյունքների վրա նրա վիճակի պատահական ազդեցությունը բացառվի: Բայց այդ էլ բավարար չի: Անկասկած, արվեստի ստեղծագործությունն ընկալող մարդը ոչ միայն որոշակի հոգեբանական, այլև առավել շատով սոցիալական սուբյեկտ է: Այս պատճառով, էլ ուսումնասիրություն կատարելիս պետք է նկատի առնվեն նաև սուբյեկտի սոցիալական բնութագրումները, հանգամանք, որը մեզ փոխադրում է արդեն սոցիալական հոգեբանության և, անմիջականորեն, սոցիոլոգիայի բնագավառը:

Այս բնագավառում Մոսկվայի, Լենինգրադի, Նովոսիբիր-

¹ Association International d'Esthetique Experimentale, տե՛ս «Science de l'art», 1965, № 2 և 1966, № 3.

² Տե՛ս Б. С. Мейлаx, Психология художественного творчества, «Вопросы литературы», 1960, № 6; Художественное восприятие. Сб. I. «Наука», Л., 1971.

սկի, Սվերդլովսկի, Կազանի և այլ քաղաքների սոցիոլոգիական լաբորատորիաները նախաձեռնում են մի շարք կոնկրետ հետազոտություններ: 1966 թ. վերջին լենինգրադում ՍՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի համաշխարհային մշակույթի պատմության գիտական խորհուրդը արվեստի սոցիոլոգիայի գծով սիմպոզիում անցկացրեց¹: Սիմպոզիումի մասնակիցները եկան այն եզրակացության, որ պետք է ոչ միայն կոնկրետ սոցիոլոգիական հետազոտություններ ծավալել, այլև անհրաժեշտ է մշակել արվեստի սոցիոլոգիական ընդհանուր կոնցեպցիա: Սոցիոլոգիական ուսումնասիրությունների կարևորության մասին է խոսում այն փաստը, որ միայն վերջին ժամանակներս արվեստի սոցիոլոգիային նվիրված ուսումնասիրությունների բիրլիոգրաֆիան (որ կազմել է Լ. Մոկրին) պարունակում է մոտ 500 անուն²:

Այսօր հումանիտար գիտություններին ճշգրիտ գիտությունների առաջադրած խնդիրների հրատապությունը կասկածից վեր է: Սակայն, առայժմ վաղ է խոսել միասնական կոնցեպցիայի մասին, որն ընդհանրացնելով հումանիտար

Փեղարվեստական ստեղծագործության կոմպլեքսային ուսումնասիրմանը նվիրված սիմպոզիումի ղեկուցումների մեծ մասը վերաբերում էր արվեստի հոգեբանության հարցերին:

¹ Այդ սիմպոզիումի մասին հաղորդեց Մ. Կորալովը իր հոդվածում. Социология искусства: границы и перспективы, «Литературная газета», 1966, 15 դեկ.

² Sč' u L. Mokry', Bibliografia hudobney sociologie a pribusy'ch disciplin, Bratislava, 1965; Кино и зритель, М., 1967; В. В. Кукушанов, Некоторые вопросы методики конкретно-социологических исследований эстетической культуры учащейся молодежи, Уч. зап. Свердловского гос. пед. ин-та, 1967, сб. 56; М. Ф. Овсянников, С. Н. Плотников, А. Л. Вахеметса, О конкретно-социологических исследованиях искусства, «Вестник Московского ун-та. Философия», 1967, № 4; А. Сохор, Развивать социологическую науку, «Советская музыка», 1967, № 10; В. Л. Канторович, Социология и литература, «Новый мир», 1967, № 12; М. С. Коган, Искусство и личность, «Вопросы философии», 1967, № 12; М. И. Жабский, П. К. Лепик, Социологическое исследование массового реципиента искусства, «Вестник Московского ун-та. Философия», 1967, № 4.

գիտելիքների դարավոր զարգացման փորձը, միաժամանակ հենվելը ՀՀԳՐԻՄ գիտությունների և մաթեմատիկայի մեթոդների վրա:

Բնական է, որ հարաբերությունները այսպես կոչված տրագիցիոն էսթետիկայի ու արվեստաբանության և արվեստի նկատմամբ ՀՀԳՐԻՄ մեթոդների կիրառման միջև զարգանում են ոչ առանց փոխադարձ քննադատության: Բայց արվեստաբանության մեջ նոր հոսանքների առավել ողջամիտ ըմբռնումը չի հանգում ոչ մեկ, ոչ մյուս ծայրահեղությանը, ոչ «տրագիցիոն» էսթետիկայի ժխտմանը, ոչ նոր հոսանքների բացառմանը: Այդ պատճառով էլ արվեստաբանության և ՀՀԳՐԻՄ գիտությունների միջև ստեղծվող նոր հարաբերությունները չեն կարող հետաքրքրել միայն արվեստաբաններին: Ստեղծված դրությունը տեսականորեն և մեթոդոլոգիապես իմաստավորելու անհրաժեշտությունը դրդում է այս քննազավառում փիլիսոփայական, էսթետիկական հետադատություններ կատարել: Բայց արվեստաբանության մեջ ևս արդեն սկզբնավորվել է մի հոսանք, որի նպատակը այդպիսի ընդհանրացնող տեսակետ ստեղծելն է (նկատի ունենք «կոմպլեքսային» ուղղությունը)¹: Կարելի է սպասել տեսական կոնտակտների ընդլայնում և զեղարվեստական ստեղծագործության խնդիրների վերաբերյալ տարբեր գիտությունների ներկայացուցիչների հայացքների միասնականացում: Ճիշտ է, դեռևս վաղ է սպասել արվեստն ուսումնասիրող տարբեր գիտությունների մեթոդների որևէ իրական փոխներթափանցում, ուստի և այդ ուղղությունը ներկայացված

¹ Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества (Тезисы докладов), Л., 1963; Б. С. Мейлах, Содружество наук— требование времени, «Вопросы литературы», 1963, № 11; *Եսեկ ևրա* Взаимодействие искусств и задачи изучения художественного творчества, «Вопросы литературы», 1964, № 3 և Предмет и границы литературоведения как науки, «Вопросы методологии литературоведения», М.—Л., 1966; Творчество и современный научный прогресс (Тезисы докладов), Л., 1966; Симпозиум «Проблемы художественного восприятия», Л., 1968; Содружество наук и тайны творчества, «Искусство», 1968.

է այժմ որպէս զանազան հետազոտութիւնների մի կոնգլոմերատ, սակայն նրա կազմակերպական կարգավորումը¹, որ մեր օրերում փոքր նշանակութիւն չունի, հիմք է տալիս շատ բան հուսալ:

Խոսելով գիտութեան մեջ տեղի ունեցող պրոցեսների փիլիսոփայութեան իմաստավորելու անհրաժեշտութեան մասին, մենք ամենից առաջ նկատի ունենք այն դերը, որ մարքսիստական փիլիսոփայութիւնը կոչված է խաղալու որպէս գիտական ճանաչողութեան տեսութիւն և մեքոդոլոգիա: Այս իսկ պատճառով մեծապէս հեռանկարային են գիտութեան ժամանակակից պրոբլեմները՝ բնական գիտութիւնների շրջանակներով չսահմանափակված փիլիսոփայական մեթոդաբանական հետազոտման փորձերը: Փիլիսոփաների համար հրատապ է գիտական և գեղարվեստական մտածողութեան, բնագիտական և հումանիտար գիտելիքների փոխհարաբերութեան, էսթետիկական գործունեութեան, էսթետիկական օբյեկտի ինֆորմացիոն բնույթի և այլ հարցերի առաջադրումն ու գիտելիքի պատերազմական լուսաբանումը: Այդ խնդիրը կարելի է լուծել միայն կոնկրետ գիտական ուսումնասիրութեան հիման վրա: Այդ իսկ պատճառով արվեստի մասին գիտութեան զարգացման բոլոր ջատագովների համար այնքան կարևոր է Ա. Ա. Պոտեբնյայի հետևյալ մտքի խոր իմաստավորումը. «Դժվար է ասել, թե պոեզիայի ստեղծագործութեան կազմը, ներգործութիւնն ու ծագումը բացատրելիս որ կարգի գիտելիքներն են, որ պետք չեն գալիս: Արվեստի գործը, ինչպէս և մարդը, փոքրիկ, բայց ամբողջական մի աշխարհ է»²:

¹ Լենինգրադում պրոֆ. Բ. Ս. Մելյախի ղեկավարությամբ ստեղծված է գեղարվեստական ստեղծագործութեան կոմպլեքսային ուսումնասիրութեան հանձնաժողով, որը կապված է Սովետական Միութեան հանրապետութիւնների ու քաղաքների հետ:

² А. А. Потебня, Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, стр. 110.

ԳԻԶԱՅՆԻ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ
ԷՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Տեխնիկական էսթետիկան¹ արտա-
դրության մեջ ներդնելու համար մեր
երկրում 60-ական թվականներից ծավալված շարժումը ներ-
գրվեց ամենատարբեր բնագավառների և զբաղմունքի մարդ-
կանց: Ելույթ ունենալով համամիութենական և տեղական
կոնֆերանսներում, ինժեներներն ու կոնստրուկտորները,
մշակույթի աշխատողներն ու սոցիոլոգները, բանվորներն ու
արդյունաբերության ղեկավարները մտահոգված էին, թե
ինչպես ընդհանուր հայտարարություններից և բարի ցան-
կություններից անցնել աշխատանքի և գեղեցիկի, էսթետի-
կայի և արտադրության ունի գույքորդանը՝ խոսքից անցնել
գործի: Եթե կոմունիզմը գեղեցիկի թագավորությունն է,
ասում էին ելույթ ունեցողները, և եթե աշխատանքն ու նյու-
թական արտադրությունը ապագա հասարակության հիմքն
են կազմում, ապա մենք արդյոք իրավունք ունենք էսթե-
տիկականի ոլորտը սահմանափակել միայն գեղարվեստով
և շարունակել աշխատել ծխապատ արտադրամասերում,

1 Տեխնիկական էսթետիկա տերմինը երկար ժամանակ մեզանում օգ-
տագործվում էր արդյունաբերության բնագավառում էսթետիկական գործու-
նեցության նոր էտապի տեսական և գործնական ողջ գումարը նշանակելու
համար: Այժմ այն այդ գործունեության տեսության անվանումն է, ի տար-
բերություն դիզայնի՝ գործնական կոդի անվանման, որն, այդ առումով,
համապատասխանում է զուգահեռաբար օգտագործվող գեղարվեստական
ֆունկցիոնալության և արդյունաբերական արվեստ տերմիններին:

բաժնարարվել անհրապույր ու անհարմար իրերով: Իրենց՝
գեղադեպեղների և այն մարդկանց շրջանում, որոնց մոտ էին
գեղարվեստի և տեխնիկայի ընդհանուր պրոբլեմները, դրանց
դաշինքի հնարավոր արդյունքների վերաբերյալ առաջ եկավ
երկու խիստ հակառակ վերաբերմունք: Ոմանք, ելնելով հին
սովորություններից ու հակումներից, հրաժարվում էին (իսկ
ոմանք մինչև հիմա էլ դեռ հրաժարվում են) նոր հասկացու-
թյունների տակ ավելի լուրջ բան տեսնել, քան յուրօրինակ
տուրք անցողիկ մոդային: Մյուսներն, ընդհակառակն, ար-
դեն պատրաստ էին դրանք ընդունել և ոգևորությամբ էին
ողջունում դիզայնի ծնունդը մեր երկրում, որի կարիքը, նը-
րանց կարծիքով, վաղուց էր զգացվում:

Այժմ նույնիսկ դժվար է պատկերացնել, որ մի ժամա-
նակ անգամ բանավեճի առարկա էր սովետական դիզայնի
լինել թե չլինելու հարցը: Դիզայնի զարգացման օգտին սո-
վորարար ծառայող փաստարկներին—թե մարդուն շրջապա-
տող՝ գեղեցիկ առարկաները բարձրացնում են կենսագործու-
նեությունը, խթանում են հոգևոր ուժերի ծաղկումը և այլն—
այժմ հաճախ ավելացնում են այն կարևոր հանգամանքը,
որ մեր օրերում գեղեցիկը ոչ միայն առարկաների ցանկալի
հատկություն է դառնում, այլև տնտեսական ուժ ունեցող
անհրաժեշտ մի պահանջ: Համաշխարհային ապրանքային
շուկաներում օրեցօր սրվող մրցակցային պայքարի պայման-
ներում հաջողության կարող է հասնել այն երկիրը, որի ար-
տադրանքը, զուտ տեխնիկական արժանիքներից բացի,
կունենա նաև էսթետիկական արժանիքներ: Սակայն միայն
արտահանման հոգսերը չեն, որ այսօր ստիպում են մեծ ուշա-
դրություն դարձնել սովետական դիզայնի արագ վարգաց-
մանը: Սովետական կառավարությունը և կոմունիստական
կուսակցությունը մեր արդյունաբերությունը պարտավորեց-
նում են առաջիկա հնգամյակում երկրում արտադրվող ամ-
բողջ արտադրանքի թե՛ տեխնիկա-տնտեսական և թե՛ ար-
տաքին տեսքի ցուցանիշները հասցնել և այնուհետև բարձ-
րացնել միութենական և համաշխարհային լավագույն ստան-
դարտներից: ՍՄԿԿ XXIV համագումարի դիրեկտիվներում
ասված է. «Նոր յուրացվող արտադրանքը իր որակական և

տեխնիկա-տնտեսական բնութագրերով պետք է համապատասխանի համաշխարհային գիտությունն ու տեխնիկայի առաջավոր նվաճումներին»¹։

Այդ իսկ պատճառով անհրաժեշտ է «ըստ ամենայնի ընդլայնել և շարունակել նորացնել առարկաների տեսականին (ասորտիմենտ), բարելավել դրանց որակը, կազմակերպել առարկաների նոր տեսակների թողարկումը, բարձրացնել աշխատանքը հեշտացնող և բնակչության կենցաղը բարելավող տեխնիկապես բարդ կենցաղային մեքենաների և սարքերի հուսալիությունն ու գիմացկունությունը»²։ Չափազանց բնորոշ է, որ կարևոր դեր է հատկացվելու միջգերատեսչական փորձաքննության կազմակերպմանը։ Ինչպես ընդգծեց Լ. Ի. Բրեժնևը իր զեկուցման մեջ, դա հնարավորություն կտա բացառել այնպիսի մեքենաների, գործիքների և այլն թողարկումը, որոնք չեն համապատասխանում ժամանակակից ամենաբարձր պահանջներին³։

Գծվար չէ նկատել, որ այս ամենը անմիջականորեն առնչվում է գիզայնի փնչպես մասնավոր, այնպես էլ ընդհանուր խնդիրների հետ։ Գտնվելով մի շարք գիտությունների, այդ թվում և տնտեսագիտության ու տեխնիկայի սահմանագծում, այն կոչված է իր առանձնահատուկ ու շափազանց կարևոր դերը կատարել գիտա-տեխնիկական առաջընթացի արագացման ու կուսակցության նշված առաջադրանք-

1 ՍՍՀՄ Ժողովրդական տնտեսության զարգացման 1971—1975 թվականների հնգամյա պլանի՝ ՍՄԿԿ XXIV համագումարի գործկոմի 24-րդ նիստի հրատ., Ե., 1971, էջ 19—20։

2 Նույն տեղը, էջ 37—38։

3 Մեր հանրապետությունում այդ պատվավոր գործը այժմ կատարում է Տեխնիկական էսթետիկայի համամիութենական գիտա-հետազոտական ինստիտուտի հայկական մասնաճյուղը։ Սակայն, օգտվելով առիթից պետք է նշել, որ դեռևս էքսպերտիզայի է ենթարկվում միայն հաստոցաշինական և էլեկտրատեխնիկական արդյունաբերության արտադրանքը, այն էլ սոսկ նոր տեխնիկայի այսպես կոչված գլխավոր նմուշները։ Ինչ մնում է ներքին շուկայի համար նախատեսվող լայն սպառման արտադրությունը, ապա այն դեռ սպասում է պետական վերահսկողություն սահմանելու վերաբերյալ համապատասխան որոշմանը։

ները իրականացնելու գործում: Սակայն, շնայած դիզայնի համընդհանուր ճանաչմանը, դեռևս կան պատճառներ, որոնք մեր օրերում նույնպես խանգարում են դրա ինքնորոշմանը հասարակության հոգևոր և նյութական գործունեության ոլորտներում:

Շատերը տեխնիկական էսթետիկայի տեսական մի բանի խնդիրների շուրջ գոյություն ունեցող տարածայնությունների օբյեկտիվ պատճառներից են համարում այդ գիտության սկզբունքային նորությունը, այն հանգամանքը, որ իբր գիտության պատմության մեջ, համենայն դեպս մինչև XIX դարի վերջերը, դիզայնի պրոբլեմները հիշեցնող ոչինչ չի եղել: Նման հայացքը ոչ միայն ծառայում է այդ բնագավառում տիրող տերմինաբանական քաոսի արդարացմանը (բավարար ճշտությամբ դեռ չեն սահմանված այնպիսի հասկացությունների բովանդակային ծավալները և օգտագործման օրինաչափությունը, ինչպիսիք են արդյունաբերական արվեստը, տեխնիկական էսթետիկան, գեղարվեստական կոնստրուկտալորումը, դիզայնը և այլն), այլև հիմք է արդի աշխարհում դրա տեղի և կոչման վերաբերյալ ամենատարբեր բնույթի ինքնակամ վարկածների ստեղծման համար:

Դիզայնի էության վերլուծման ամենից հաճախ օգտագործվող միջոցներից է նրա համեմատությունը գեղարվեստի հետ: Սակայն մեթոդոլոգիական տեսակետից միանգամայն ընդունելի նման համեմատությունները հաճախ հանգեցնում են դիզայնի և գեղարվեստի անտեղի նույնացման: Այսպես, օրինակ, չեխ պրոֆեսոր Պ. Տուչնին, որին ի դեպ վերագրում են գիտական շրջանառության մեջ «տեխնիկական էսթետիկա» տերմինի ներմուծման պատիվը (ընդհանուր համոզման համաձայն, տերմինը անհաջող է՝ դրա տակ թաքնված բովանդակությունը բացահայտելու համար), առանց որևէ կասկածի գեղարվեստական կոնստրուկտալորումը համարում է այն բնագավառը, «որտեղ տեղադրվում է մեր ժամանակի էսթետիկական մշակույթի ծանրության կենտրոնը»¹:

¹ «Стенограммы совещания по художественному конструированию в Тбилиси», 1964.

Նրա հետ մեկտեղ սովետական հեղինակներ Բ. Պ. Պովիլենկոն և Մ. Ս. Գմիտրիևան հայտնում են իրենց խոր համոզմունքը, որ «ապագայի մարդիկ ոչ միայն իրենց արտերում, այլև թանգարաններում Թուրլյովի «Սուրբ Էրրորդոսյան» կողքին կգնեն նաև քիմիական լաբորատորիայի ինտերիերի նրբագեղ նախագիծը և Զորջ Ստեֆենսոնի շոգեքարշը¹։ Պետք է նշել, որ այստեղ բերված մտքերը գալիս են անցյալից։ Մոտավորապես նույն ուղղությամբ էին հետևում 20—30-ական թվականներին սովետական կոնստրուկտիվիստները։

Մինչդեռ անհրաժեշտ է նկատել, որ եթե առարկայական աշխարհի օբյեկտները մարդու էսթետիկական հետաքրքրությունների շրջանը ներգրավելու առավել ինտենսիվ պրոցեսը և մեքենայական տեխնիկայի զարգացումով պայմանավորված դրա որակական նոր աստիճանը բնորոշ են հենց մեր ժամանակին, ապա նույնքան անվիճելի է, որ օգտակարի և գեղեցիկի զուգորդման ձգտումը նյութական առարկաներում եղել է ընդհանրապես մարդկային աշխատանքի հնագույն առանձնահատկություններից։ Դիզայնի պատմական սահմանափակ ձև կարելի է համարել արդեն վերին պալեոլիթի դարաշրջանին վերադրվող մեր նախնիների փորձերը, աշխատանքի գործիքները նախշելը կամ դրանց վրա այսպես կոչված երկրորդական ֆունկցիոնալ նշանակություն ունեցող փոսիկներ անելը։ Հայտնի է նաև, որ գեղեցիկ ու օգտակար հասկացությունների փոխադարձ կապի փիլիսոփայական ըմբռնման փորձեր արվել են դեռևս հին Հունաստանում։ Պարզ է, որ դիզայնի էսթետիկական բնույթի վերլուծությունը, դրա ողջ մասնագիտական առանձնահատկությունները հաշվի առնելով հանդերձ, արդյունավետ կարող է լինել, երբ կրննվի ավելի լայն, նեղ ժամանակով ու տարածությունով շահմանափակված ընդհանուր տեսական պրոբլեմի՝ հոգևոր և նյութական մշակույթների կամ, բուն էսթետիկական տերմինաբանությամբ ասած, նյութական արտադրության մեջ

¹ Б. П. Повилейко, М. С. Дмитриева, «Труд и красота», Новосибирск, 1965, стр. 18.

գեղեցիկի և օգտակարի փոխհարաբերության պրոբլեմի լույսի տակ: Եվ այդ գեպքում պետք է թերևս ընդունել նաև, որ ոչ թե սկզբունքորեն նոր «էսթետիկական օբյեկտների» դնահատման շափանիշների բացակայությունը, այլ, ավելի շուտ, էսթետիկական վերլուծության ապարատի ոչ բավարար կատարելությունն է վերևում նշված տարածայնությունների հիմնական պատճառներից մեկը: Ոչ պակաս նշանակություն ունեւր և այն հանգամանքը, որ դիզայնի (20—30-ական թվականների խմբագրությունամբ՝ «արտագրական» կամ «արդյունաբերական» արվեստի) տեսությունը մեղանում երկար ժամանակ դարգանում էր գեղարվեստական կոնստրուկտամորման պրակտիկայից կտրված. մինչև 60-ական թվականները «գեղեցիկը տեխնիկայի մեջ ներդնելու» հոգսերը կրում էին պատահական բնույթ և չէին բարձրացել մինչև պետական քաղաքականության աստիճանը¹: Վերևում ասվածից հետևում է նաև, որ դիզայնի էսթետիկական բնույթի և սոցիալական ֆունկցիայի բմրոնումը չի կարելի անմիջական կախման մեջ դնել պատմականորեն տեղի ունեցած այն փոփոխություններից, որ կրել է «գեղարվեստի» և «տեխնիկայի» հարաբերությունը դիզայնում, կամ այն բանից, թե ժամանակ առ ժամանակ որ առարկաների վրա է տարածվել դրա մեթոդների կիրառումը:

Դիզայնի ստեղծագործական ինքնուրույնության ճանաչման և գեղարվեստի ձևերին այն չհանգեցնելու համար բավական է հիշել պատմության հայտնի էջերից մի քանիսը: Դիզայնի կազմավորման առաջին շրջանում արդեն պատրաստի արտագրանքին տալիս էին մի տեսք, որն ակնհայտորեն նախատեսված էր ճարտարապետության և գեղանկարչության գործերի հետ ասոցիացիա առաջացնելու համար (մետաղյա ցցուն դարդանկարները և ճարտարապետական փոքր ձևերը XIX դարի վերջի և XX դարասկզբի մեքենաների և հաստոց-

¹ 1962 թվականին ՍՍՀՄ Մինիստրների սովետի որոշման հիման վրա Մոսկվայում ստեղծվեց տեխնիկական էսթետիկայի համամիութենական գիտահետազոտական ինստիտուտը՝ իր մի շարք մասնաճյուղերով, երկրի խոշորագույն արդյունաբերական կենտրոններում: Այդ ինստիտուտի Հայկական մասնաճյուղը գործում է Երևանում՝ 1963 թվականից:

ների վրա): Այդ օտարոտի տարրերը, ամերիկացի հայտնի նկարիչ-կոնստրուկտոր Զորջ Նելսոնի պատկերավոր խոսքերով ասած, կոչված էին «գեղարվեստի վիտամինի հաբերի» գեր կատարել, մեղմացնելով նախաինդուստրիալ դարաշրջանի անկատար տեխնիկայի հետ շփվելու դառնությունը: Հետագայում դիզայնի էվոլյուցիան օրինաչափորեն հանգեցրեց արտաքին զարգարանքից հրաժարվելու զաղափարին՝ հօգուտ այն հայացքի, որ տեխնիկական իրերի գեղեցկությունը առաջին հերթին դրանց ներքին կառուցման տրամաբանությունն արտահայտման մեջ պետք է լինի: Այդ հայացքի հաստատմանը նպաստեցին մի շարք գործոններ, որոնց թվում կարևոր տեղ են գրավում տեխնոլոգիական և տնտեսական նկատառումները. պարզվեց, որ թուջյա զարդանկարները ոչ միայն բարդացնում էին հաստոցների շահագործումը և դրանց պատրաստումը, այլև հանգեցնում էին ավելորդ և շարդարացվող ծախսերի:

Դիզայնը իր ամենաընդհանուր տեսքով մեր օրերում սահմանում են որպես արդյունաբերական ապրանքների նախագծման բնագավառ (այստեղ է մտնում նաև ինտերիերների ձևավորումը, արդյունաբերական գրաֆիկայի, ինչպես նաև տեսողական հաղորդակցությունից ամենատարբեր օբյեկտների մշակումը և այլն): Այն հիմնված է գիտատեխնիկական մտքի կարևորագույն նվաճումների մի ամբողջ կոմպլեքսի վրա, որը լայն առումով հետապնդում է առարկայական միջավայրի ներդաշնակեցման նպատակը, այլ կերպ ասած՝ վերջինիս օպտիմալ կազմակերպումը ըստ մարդսպառողի ֆունկցիոնալ և հոգե-ֆիզիոլոգիական պահանջների:

Իհարկե, դիզայնի ինչպես այս, այնպես էլ ցանկացած այլ սահմանումը որոշակի շափով անկատար է, քանի որ, նախ, այդ դեպքում անխուսափելիորեն տեսազաշտից դուրս են մնում իրականության այնպիսի առարկաներ ու երևույթներ, որոնց օբյեկտիվորեն հնարավոր է ենթարկել դիզայնի ազդեցությանը և, երկրորդ, չրացահայտված է մնում այդ ազդեցության եղանակի էությունը: Բայց պետք է նկատի առնել, որ ամեն մի գիտություն համեմատաբար լրիվ սահմանումը կարելի է տալ այն դեպքում, երբ դրա զարգացու-

մը տվյալ ժամանակում հասել է հնարավոր ամենաբարձր աստիճանին. մինչդեռ դիզայնը իր երիտասարդության շրջանն է ապրում: Բացի այդ, պետք է պարզորոշ տարբերել դիզայնի տեսական պրոբլեմների քննության երկու տարբեր մակարդակներ: Դրանցից առաջինում, որը համապատասխանում է գեղարվեստի առանձին տեսակների արվեստաբանական վերլուծությանը, սահմանվում են դիզայնի մասնավոր խնդիրներն ու ներքին օրինաչափությունները, ինչպես նաև այդ օրինաչափությունների գործնական իրականացման եղանակները: Երկրորդ՝ ընդհանուր տեսական մակարդակում դիզայնը ղննվում է էսթետիկայի ավանդական խնդիրների լույսի տակ, տրվում է իրականության և մարդկային գործունեության տարբեր բնագավառների, այդ թվում գեղարվեստի և տեխնիկայի հետ մարդու ունեցած հարաբերության վերլուծությունը: Այս երկու ասպեկտների հաճախակի շփոթումը դիզայնի էսթետիկական բնույթի հետազոտությունում տարածայնությունների ևս մի աղբյուր է: Այստեղ մենք կանգրադառնանք վերոհիշյալ ասպեկտներից միայն երկրորդին, բանի որ դրանցից առաջինը դիզայնի, որպես գեղարվեստական կոնստրուկտիվորման, պրոբլեմատիկայի մասնագետների իրավասությանն է պատկանում:

Այսպես, ուրեմն, գեղարվեստական կոնստրուկտիվորումը որպես ստեղծագործական գործունեության ինքնուրույն ոլորտ և որպես «տեսանելի ձևի մեջ մարմնավորված ռացիոնալություն» դիտելը (ըստ դիզայնի անգլիական մասնագետների հանրածանոթ սահմանման) ժամանակակից խոշորագույն նկարիչ-կոնստրուկտորների և նրանց միավորումների պրակտիկայում դարձավ գերակշռող: Սակայն արվեստաբանական մեկնաբանման փորձերը դեռևս բավականին տարածված են մանավանդ այն երկրներում, որտեղ դիզայնի պատմությունը դեռ նոր է սկսվում: Բնական է, որ նման փրավիճակն առաջին հերթին վնաս է հասցնում հենց գեղեցիկ իրերի ստեղծման գործին. գեղարվեստի գործ լինելու հավակնություն ունեցող տեխնիկական իրերը միայն վարկաբեկում են իսկական դիզայնը, որն ունի իր առանձնահատուկ խնդիրները և արտահայտչական միջոցները:

Ի՞նչ փաստարկների են դիմում մեր օրերում այդ տեսակետի պաշտպանները:

Տարածված տեսական հիմնավորումներից մեկի համաձայն դիզայնի և գեղարվեստի նույնականությունը պայմանավորված է իբր նրանց այն ընդհանուր հատկությամբ, որ երկուսն էլ պատկանում են միասնական էսթետիկական գործունեությանը: Պակաս չի նպաստում դրան նաև որոշ տեսաբանների հակումը դեպի էսթետիկականի այսպես կոչված «օբյեկտիվ» կոնցեպցիաները, երբ իրերի գեղեցկությունը պայմանավորում են վերջին հաշվով բովանդակությանը ձևի վերացական համապատասխանությամբ, առանց հաշվի առնելու մարդու հասարակական հարաբերությունների բարդ սխտեմի մեջ նրանց ներգրավվելը: Դժվար չէ նկատել, որ այդ դեպքում անխուսափելիորեն հնարավորություն է ստեղծվում անտեսելու այն որակական տարբերությունները, որոնք գոյություն ունեն իրականության գեղարվեստական, պատկերավոր արտացոլման և էսթետիկական ներգործությամբ օժտված տարրերի կիրառման միջև, որը հատուկ է մարդու գործունեության ամեն մի (այդ թվում և նյութական) ոլորտի: Սակայն հիշյալ տեսակետի հերքման համար բերվող այն վկայակոչումը, թե գեղարվեստական պատկերը արվեստում ավելի տարողականություն ունի, քան արդյունաբերական գեղեցիկ իրերում պարունակվող էսթետիկական սկզբունքը, տվյալ դեպքում թեև իրավացի է, բայց դեռևս բավարար չէ:

Իհարկե, գեղարվեստական պատկերը արտաքին աշխարհի հետ մարդու անհամեմատ ավելի շատ հարաբերություններ է պարունակում: Իսկապես ասած, հենց դրա շնորհիվ է գեղարվեստը դառնում գաղափարախոսության ձև, որն արտացոլում է դասակարգային հարաբերությունների էությունը և ծառայում որպես հասարակական կարծիքի պարզաբանող և դեկավար:

Սակայն ճշմարիտ է այն, որ «գեղեցիկի օրենքներով» ստեղծված արտադրության առարկաները կատարում են իրենց էսթետիկական ֆունկցիան, չկորցնելով իրենց հիմ-

նական կոչումը, այսինքն՝ պահպանելով նյութական և հոգևոր ֆունկցիաների միասնությունը: Եվ այդ դեպքում շափաղանց դժվար է լինում պարզորոշ սահմանագիծ անցկացնել իր մեջ գեղարվեստական պատկեր կրող առարկայի և պարզապես հաճելի առարկաների միջև: Այդ սահմանների շարժունակությունը, մասնավորապես, հարմար առիթ է ծառայում արդարացնելու անհիմն այն կոչերը, երբ մասնագետներին առաջարկում են ստեղծել մեքենաների կամ կենցաղային այլևայլ սարքերի «սոցիալիստական պատկերը»: Գործը բարդանում է և նրանով, որ պատկեր են կոչում նաև գիտական արտացոլման առանձին ձևեր. օրինակ՝ մաթեմատիկական կամ քիմիական բանաձևերը:

Թե գործնական, թե մեթոդոլոգիական տեսակետից արվեստում գեղարվեստական պատկերի և դիզայնում էսթետիկական սկզբունքի առանձնահատկությունը տարբերելու ամենաստույգ հիմքը պետք է համարել նրանց մեջ էսթետիկական ինֆորմացիայի բնույթի և իրականացման եղանակների տարբերությունները: Ֆոյերբախի՝ «գեղարվեստը չի պահանջում իր գործերը իրականության տեղ ընդունել» հայտնի բանաձևը իրավացի է հենց որպես այդ վերջինների հոգևոր, ոչ նյութական բնույթի հաստատում: Գեղանկարչի դորժում մենք գնահատում ենք ոչ թե շրջանակը, կտավի գույնը կամ ներկի շերտի հաստությունը, այլ այն էմոցիոնալ-գաղափարական բովանդակությունը, որը նա հաղորդում է: Գեղարվեստական երկի ֆիզիկական սուբստանցը կազմող բնական նյութը միայն գեղարվեստական բովանդակության վերացական կրողն է, այն բովանդակության, որն ընկած է բուն տեսողական պատկերումից այն կողմ: Այդ բովանդակության ոչ միանշանակ բնույթը և մշտական հարաբերությունը պատմական և սոցիալական պատճառներով պայմանավորված մարդկային իդեալների և հոգևոր պահանջմունքների հետ բացատրում է արտաքին արտահայտությունից ծածկված այն փաստը, որ այդ բովանդակությունը երբեք չի կարող սպառվել տվյալ ստեղծագործության ոչ անձնական, ոչ էլ հասարակական օգտագործման ընթացքում: Տարբեր դարաշրջաններում ստեղծված վարպետների գլուխգործոց-

ների բախտը չի կախված մողանների և սերունդների փոփոխումից, դրանք համամարդկային հավերժական արժեքներ են:

Այլ բան ենք մենք նկատում, հետազոտելով տեխնիկական էսթետիկայի պահանջների և մեթոդների համաձայն ստեղծած առարկաները: Նախ, հատկանշական է, որ գեղեցիկ առարկաների հանդեպ չի նկատվում այն «անշահ հաճույքը», որը հատուկ է մարդուն գեղարվեստի գործերի հետ շփվելիս. գեղեցիկ ավոտին մարդ ուզում է նստել, գեղեցիկ դաշնամուր ունենալ և այլն: Դա, անկասկած, բացատրվում է նրանով, որ դիզայնի գործերը կոչված են առաջին հերթին բավարարելու մարդու նյութական պահանջմունքները, որոնք, ոչ էական շեղումների բացառությամբ, ընդհանուր են բոլոր մարդկանց համար: Ամերիկայում արտադրված մեքենան հավասար հաշոդություն մատուցում է ինչպես ամերիկացուն, այնպես էլ մեր մոլորակի մեկ այլ բնակչի: Տեխնիկայում այսպես կոչված ազգային առանձնահատկությունները, եթե դրանք չեն սահմանափակվում արտաքին ատրիբուտներով (ինչպիսիք են, օրինակ, զարդանկարները), մեծ մասամբ լինում են տվյալ երկրում գոյություն ունեցող տեխնիկական և տեխնոլոգիական մակարդակի ցուցանիշ: Այդ պատճառով այն ազդեցությունը, որը գործում է օտարերկրյա տեխնիկական հայրենականի վրա, ոչ իրական բովանդակությամբ, ոչ էլ թողած հետևանքներով չի կարելի համեմատել մշակույթի գաղափարախոսական ձևերի ազդեցության հետ:

Տեխնիկական իրերը, որոնք ենթարկվում են «դիզայնմշակմանը» ի տարբերություն գեղարվեստի գործերի, օժտված են այսպես կոչված «կախյալ» էսթետիկական արժեքով: Բոլոր անհրաժեշտ պայմաններում արդյունաբերական արտադրանքը (օրինակ, հաստոցը) կարող է համարվել գեղեցիկ միայն այն դեպքում, եթե բավականաչափ ապահովված է նրա հիմնական, այսինքն՝ աշխատանքային ֆունկցիան: Ահա ինչու կարելի է ասել, որ էսթետիկական սկզբունքը տեխնիկայում իր գրեթե ողջ լրիվությամբ և միանշանակությամբ արտահայտվում է անմիջապես իրի նյութական ստրուկտու-

բայի մեջ և «իրացվում» է դրա սպառման ընթացքում, իսկ հնացած իրը, տեխնիկայի առաջընթացի հետևանքով կորցրելով իր օգտակար հատկությունների անհրաժեշտ մակարդակը, միաժամանակ ինչ-որ շահով կորցնում է իր էսթետիկական նշանակությունը:

Ակնհայտ է, որ տեխնիկայի գործերին չէր սպառնա մոռացության մատնվելու ճակատագիրը, և՛ ինչ որանց էություն մեջ չլինելը իսկապես անցողիկ մի բան: Մեքենաների էությունը հասարակության տեխնիկական առաջընթացի մարմնացումն է: Իսկ հասարակության տեխնիկական հնարավորությունները փոփոխվում են շահագանց արագ: Մի սերնդի պատկանող մարդկանց աչքի առաջ տեղի են ունենում ցայտուն փոփոխություններ ավտոմեքենաների, լուսամփոփների և այլ իրերի կառուցվածքի, տեխնոլոգիայի և ձևակազմական սկզբունքների մեջ: Եվ եթե իրենց դարն ապրած մեքենաներն ու սարքավորումը ընկնում են թանգարան, ապա դա լինում է ոչ թե դրանց «բացարձակ արժեքի» շնորհիվ, այլ որպես մարդկության պատմության հուշարձաններ, ճիշտ այնպես, ինչպես թանգարան է մտել Ասորեստանի դարաշրջանից մնացած ձիակառքը: Հին տեխնիկայի (օրինակ, փոխադրամիջոցների) նկատմամբ որոշ երկրներում նկատվող սնորհստական հետաքրքրությունը ոչ մի կապ չունի տեխնիկայի ձևերի և կոնստրուկցիաների փոփոխականության և ժառանգորդության սկզբունքի հետ: 1900-ական թվականներին թողարկված ավտոմեքենան մեր օրերում ունի ընդամենը, այսպես ասած, «հուշային» և դրանով իսկ մեր ժամանակակից համար անկատար էսթետիկական նշանակություն, որն իր իրական արժեքով անհամեմատելի է մեքենաների ավելի նոր տեսակների հետ:

Այդ կապակցությամբ ավելորդ չէ նշել, որ, ի տարբերություն տեխնիկայի, գեղարվեստում «ամենանորը» և «վերջինը» (այսինքն՝ արդիականությունը իր ռոսկ ժամանակային նշանակությամբ) չեն դիտվում որպես ինքնին գեղարվեստականության և նույնիսկ հրատապության շահանիշներ: Երբեմն սեփական գեղարվեստական մշակույթ չունենալու պատճառով որոշ ժամանակ մեծ հաջողությամբ բավարար-

վում են հին դարաշրջանի ժառանգությամբ, մի բան, որ չի կարելի ասել նոր պայմաններում հին տեխնիկայի նմուշների օգտագործման մասին: Այժմ ոչ մեկի մտքով չի անցնի օգտվել Պուշկինի ժամանակներում ստեղծված ջուլհակային հաստոցներից, սակայն բոլորը ժամանակ առ ժամանակ կարիք են զգում դիմելու Պուշկինի գործերին:

Այսպես, ուրեմն, եթե գեղարվեստը իր արտահայտչական և պատկերավոր միջոցների բազմազանությամբ հանդերձ մնում է որպես իրականությունը արտացոլելու առանձնահատուկ հոգևոր-իդեալական ձև, գիտակցության ձև, ապա դիզայնը գործ ունի առարկայական աշխարհի անմիջական ստեղծման հետ, որը գլխավորապես մարդու գործնական պահանջմունքների իրացումն է: Նյութական առարկաների գործնական-ուտիլիտար բնույթով գլխավորապես կարելի է բացատրել և այն փաստը, որ եթե դիզայնում հնարավոր է միայն գեղեցիկի կատեգորիան, ապա գեղարվեստը օգտագործում է էսթետիկականի ողջ ոլորտը, սկսած ողբերգականով ու կոմիկականով և վերջացրած գեղեցիկի հակոտնյալով՝ տգեղով:

Վերևում ասվածից բնական է ենթադրել, որ նյութական արտադրության ոլորտում գեղեցիկը զգալի չափով պայմանավորված է իրերի տեխնիկական պարամետրերով և նպատակահարմարության աստիճանով: Բայց դա, իհարկե, բնավ չի նշանակում, որ, ինչպես կարծում էին ֆունկցիոնալիստները, ամեն մի տեխնիկական տեսակետից կատարյալ փրավտումատարար պետք է համարվի գեղեցիկ: Նմանօրինակ պատկերացումների անհիմն լինելը ապացուցվում է առաջին հերթին նրանով, որ դիզայնում տեխնիկական ձևերի վրա որոշակի ազդեցություն են թողնում նաև ողջ արդիական մշակույթի համար ընդհանուր ձևակազմական սկզբունքները: Դժվար չէ, օրինակ, որոշ ոճային ընդհանրություն գտնել մի կողմից ժամանակակից ճարտարապետության և մյուս կողմից փոխադրամիջոցների և նույնիսկ կենցաղային սարքերի ձևերի միջև: Իսկապես ասած, արդյունաբերության մեջ աշխատելու հրավիրված նկարիչ-կոնստրուկտորի կուլտուրական ֆունկցիաներից մեկն էլ հենց այն է, որպեսզի նա

կարողանա իր ժամանակի էսթետիկական գիտակցությունը բնորոշ ամենաընդհանուր սկզբունքներն ու օրինաչափությունները մուծել տեխնիկայի բնագավառ:

Սակայն դրա հետ մեկտեղ ակնհայտ է, որ էսթետիկական վերաբերմունք առաջացնելու ընդունակությունը չի կարող ինքնին բավարար հիմք համարվել տվյալ երևույթը կամ առարկան գեղարվեստի կարգը դասելու համար: Մինչդեռ հենց այս հանգամանքը նկատի չեն առնում նրանք, ովքեր պատրաստ են իրար հավասարեցնել ինտերյերի նախագիծը և նկարչի կտավը, ելնելով միայն այն բանից, որ մարդու այդ երկու ստեղծագործություններն էլ օժտված են էսթետիկական հատկանիշներով:

Տեխնիկայի բնագավառում էսթետիկականը և օգտակարը նույնացնող տեսակետի սխալ լինելը հաստատվում է նաև այդ երկու կատեգորիաների միջև եղած էական տարբերությամբ: Եթե ուտիլիտարը բնութագրում է առարկաների սոսկ գործնական կիրառական ունակությունը, ապա էսթետիկական զնահատականը, բացի այդ ունակությունից, ենթադրում է նաև զնահատվող առարկայի ներգրավումը հասարակական պրակտիկայի բարդ սիստեմի մեջ: Մասնավորապես հենց դրանով կարելի է բացատրել այն, առաջին հայացքից պարագոքսային, երևույթը, երբ սպառողական շուկայում մեծ հակասություն է առաջանում իրերի իրական հատկությունների և դրանց զնահատականի միջև: Անցյալում արտադրված մեքենան, որը տեխնիկապես շատ բանով գերազանցում է նորագույն մոդելը, հանկարծ սկսում է քիչ պահանջարկ ունենալ (հնանում է «բարոյապես»), որովհետև փոխվել են դրա էսթետիկական գրավչության շափանիշները:

Էսթետիկականի հարաբերական ինքնուրույնությունից, որը մասնավորապես արտահայտվում է միևնույն իրերի ձևվերի փոփոխման հնարավորության մեջ (իհարկե, հայտնի սահմաններում), օգտվում է Արևմուտքում այսպես կոչված առևտրական դիզայնը, որը արհեստականորեն խթանում է մոդաների փոփոխումը, ռեկլամի օգնությամբ մշակելով հասարակական կարծիքը:

Էսթետիկականը և օգտակարը նույնացնող տեսակետնե-

րը ոչ պակաս շափով արդյունք են այն բնական թվացող պատրանքի, երբ իրերի էսթետիկական գնահատությունը կարծես թե անմիջականորեն բխում է դրանց ձևի օգտակար հատկություններից: Նման դեպքերում սովորաբար օրինակ են բերում ռեակտիվ օդանավերը, տիեզերական հրթիռները և այլն: Ֆերնան Լեժեն իրավացիորեն նկատում էր, որ «նպատակահարմարության ձգտումը չի խանգարում գեղեցկության հասնելուն»¹: Օրինակ, ինչքան մոտ է ավտոմեքենայի թափրը իր վերջնական նպատակներին, այդքան ավտոմեքենայի ձևը «հոյակապ» է դառնում: Միևնույն ժամանակ նա զգուշացնում է այն հապճեպ եզրակացությունից, որ «օգտակարության կատարելությունը անպայմանորեն առաջ է բերում և գեղեցիկի կատարելություն»: «Նս տեսել եմ գեղեցիկի կորուստի շատ օրինակներ,— գրում էր Լեժեն,— բացառապես օգտակարի ընդգծման շնորհիվ»²:

Օգտակար հատկությունները և նպատակահարմարությունը գեղեցիկի անհրաժեշտ նախապայմաններն են, բայց գեղեցիկի բուն էությունը չեն կազմում, որովհետև ինչպես տեսնելիքս, այնպես էլ իր դրսևորման մյուս բնագավառներում էսթետիկականը առարկաների և երևույթների ռեալ հատկությունների գնահատականն է՝ հարաբերակցված անընդհատ շարժման մեջ գտնվող մարդու պատկերացումների և պահանջմունքների հետ: Ահա թե ինչու ուտիլիտար ձևը նախքան էսթետիկորեն ընկալվելը, պետք է դառնա հասարակության կողմից ընդունված նորմա, այսինքն՝ պետք է պարունակի ավելին, քան տվյալ արտադրատեսակի կառուցվածքի սոսկ տեսնելիական սպասարկումը: Այդ օրինակափությունը՝ անցումը օգտակարի ընկալումից դեպի էսթետիկականը, առավել ակնհայտ նկատվում է նոր իրերի երևան գալու դեպքում: Այսպես, տիեզերական հրթիռների ձևի տարածումը մյուս առարկաների վրա, ներառյալ ինքնահոսները, ինչպես և դրանց սեփական գնահատականը, հնարավոր դարձան միայն հասարակական գիտակցության մեջ մարդ-

¹ «Декоративное искусство СССР», М., 1966, № 3.

² Նույն տեղը:

կության գիտա-տեխնիկական առաջընթացում դրանց դրական նշանակութիւնը հաստատվելուց հետո:

Այսպես, ուրեմն, զուրկ չլինելով էսթետիկական ազդեցության ունակութիւնից, դիզայնը չի կարող և չպետք է հավակնի հասարակական կյանքում կատարելու այն դերը, որը վերապահվում է գեղարվեստին: Մարքսի խոսքերով ասած, «մարդու ցեղային կյանքի առարկայացումը», որ տեղի է ունենում արդյունաբերության մեջ, և ստեղծագործութիւնը գեղարվեստի օրենքներով, վերջին հաշվով իրականության արտացոլման որակական տարբեր ձևեր են: Այդ իսկ պատճառով տեխնիկական էսթետիկական իր սկզբունքների գործնական մարմնավորման շնորհիվ, ի տարբերութիւնը ցեղահանուր էսթետիկայի, առավելապես նորմատիվ բնույթ ունի: Սրանք են այն մի քանի եզրակացութիւնները, որոնց տրամաբանորեն հանգեցնում է դիզայնի էսթետիկական բնույթի նախնական ուսումնասիրութիւնը: Եվ եթե այդ բնագավառի կիրառական բովանդակութիւնը դարձել է գեղարվեստական կոնստրուկտիվորման տեսության (կամ, համաձայն մեզանում ընդունված տերմինաբանության, տեխնիկական էսթետիկայի) առարկա, ապա նրա ընդհանուր տեսական պրոբլեմները մտնում են ընդհանուր էսթետիկայի իրավասության մեջ, որը, այսպիսով, դիզայնը դիտում է որպես իրականության հետ մարդու էսթետիկական հարաբերության ձևերից մեկը:

ՊԱՅՄԱՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ
ՌԵԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՊԱՏԿԵՐԱՅԻՆ ԼԵԶՎԻ ՄԻՋՈՑ

Պայմանականության պրոբլեմը արվեստում, երկար տարիների մոռացությունից հետո, վերջին տասնամյակում իր վրա է բեռնել մեծ թվով արվեստաբանների ուշադրությունը: Հատկապես վերջին տարիներին այդ հարցի քննարկումները դյուրությամբ վերաճում էին բուռն բանավեճերի, որոնք ընդգրկում էին ինչպես անմիջականորեն այդ պրոբլեմին առնչվող հարցերի մի լայն շրջանակ, այնպես էլ դրան մոտիկ կանգնած սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի, արվեստագետի ոճի ու «ձեռագրի» հարակից խնդիրները: Այդ բանավեճերի ժամանակ արծարծվում էին ամենատարբեր, երբեմն հակադիր տեսակետներ, որոնք, սակայն, որպես կանոն, օգտակար էին ճշմարիտ պատասխան գտնելու առումով: Վեճի սուր բնույթը միանգամայն բնական է, եթե հաշվի առնենք պայմանականության պրոբլեմը քննող քիչ թե շատ լուրջ տեսական մշակումների բացակայությունը: Այնինչ մեր արվեստի անընդմեջ զարգացումը, գեղարվեստական ստեղծագործության պրակտիկան հրամայաբար ու անհետաձգելիորեն պահանջում են այս հրատապ հարցի ճիշտ լուծումը:

Պայմանականության պրոբլեմի շուրջը լուրջ ու շիտակ խոսակցություն սկսողներից առաջինների թվում պետք է հիշատակել Տ. Մոտիլյովային ու Ի. Ֆրադկինին, որոնց բանավեճը «Вопросы литературы» (1958—1959 թթ.) ամսա-

գրի էշերում աչքի է ընկնում հարցադրումների սկզբունքայինությանը ու անդիշում բնույթով: Նույնը կարելի է ասել նաև «Театр» ամսագրի (1959—1960 թթ.) վարած «Ռեժիսուրան և արդիականությունը բանավեճի վերաբերյալ, որ սկսվեց ն. Օխլուպկովի «Պայմանականության մասին» հոդվածով¹: Այս խնդրի հետադոտության մեջ զգալի ներդրում են կատարել Ե. Դորինը՝ տարբեր հոդվածներում (արժե հատկապես նշել նրա հոդվածը փոխաբերության մասին²), Ս. Բատրակովան «Գեղարվեստական երևակայություն» հոդվածում³, Հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև Ն. Մալախովի «Արվեստը, էսթետիկան, կյանքը» գրքի⁴ «Հշմարիտն ու հշմարտանմանը գեղարվեստական կերպարի մեջ» գլուխը, Ա. Միխայլովայի «Պայմանականությունը ռեալիստական արվեստում» հոդվածը⁵ և նույն հեղինակի «Պայմանականության պրոբլեմը ռեալիստական արվեստում» գրքուկը⁶: Հայտնի են և մի շարք այլ աշխատություններ, որոնց հեղինակները այս կամ այն չափով շոշափում են մեզ հետաքրքրող խնդիրը, սակայն առայժմ սահմանափակվենք թվարկված գործերով:

Վերջին տարիներս հայտնվել են ամենատարբեր տեսակետներ գեղարվեստական պայմանականության բնույթի, ռեալիստական արվեստի մեջ նրա որակի, տեղի ու նշանակության վերաբերյալ: Ոմանք բացահայտորեն թերազնահատում են պայմանականությունը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, ոմանք էլ չափազանցնում են նրա նշանակությունը, ոմանց այն ներկայանում է իրրե նատուրալիզմից խուսափելու արմատական միջոց, ուրիշներն էլ այն դասում

¹ «Театр», № 11, 12, 1959 թ.:

² Журнал «Искусство кино», № 2, 1964.

³ Сб. «Виды искусства и современность», «Иск-во», 1962, стр. 174.

⁴ Н. Я. Малахов, Искусство, эстетика, жизнь. Изд-во Академии художеств СССР, М., 1963.

⁵ Журнал «Коммунист», № 15, 1965.

⁶ А. А. Михайлова. Проблема условности в реалистическом искусстве, изд-во «Знание», М., 1966, ևսև А. Михайлова. О художественной условности, Изд-во «Мысль», 1966:

են ձեապաշտական արվեստի անբաժանելի հատկանիշների շարքը: Սակայն ամենից ավելի վիճում են գեղարվեստական պայմանականության բնույթի շուրջ, փորձում են բացահայտել պայմանական կերպարի ծագման ու ընկալող սուբյեկտի վրա նրա ներգործության պրոցեսների որոշակի օրինաչափությունները: Ներկայումս ավելի սակավ են հնչում պայմանականությանը նեգատիվ գնահատական տվող ձայները, ավելի լայն ու վստահորեն են այն հանաչում իբրև յուրօրինակ գեղարվեստական հնարք:

Անցնենք, ուրեմն, պայմանականության՝ ամբողջությամբ արվեստագետի ստեղծագործական կամքից կախված այդ մասնավոր հնարքի, գեղարվեստական արտահայտչության յուրահատուկ միջոցի քննությանը: Անսահմանորեն բազմազան են նման պայմանականության դրսևորումները, նրանք միշտ էլ շափազանց տարածված են եղել բոլոր ժամանակների, երկրների ու ժողովուրդների արվեստում, և հիմնականը, որ նրանց միավորում է, ծագման սկզբունքներն են, որ վերջին հաշվով գիտակցված շեղումն է մարդու կողմից իր իսկ գործունեության անխտիր բոլոր ոլորտներում հաստատված սովոր (թեպետ հաճախ և պայմանական) կապերից, հարաբերակցություններից, իրերից, աշխարհի արտաքին տեսքի ընտելացած պատկերացումներից: Հանուն ինչի՞: Հայտնի է երկու նպատակ. երևույթի մեջ ավելի խոր թափանցելու, արվեստի մեջ նրա էությունը ավելի սպառիչ ու տեսանելի արտահայտելու համար և կամ, ընդհակառակն, էությունը է՛լ ավելի մշուշելու համար՝ նրա դրսևորումը միտումնավոր կերպով աղավաղելու միջոցով: Ասենք, էությունը կարելի է մշուշել և առանց այդ բանը գիտակցելու: Այդ դեպքում, դա կլինի ոչ թե նպատակ, այլ արդյունք:

Շատ պայմանականություններ արվեստի մեջ այնքան են տարածվել ու արմատավորվել, որ մենք նույնիսկ մի տեսակ իբրև պայմանականություն չենք ընկալում, թեպետ իրենց բնույթով դրանք հենց այդպիսին են: Դա թատրոնում և կինոյում լայնորեն օգտագործվող հնչունա-պատկերային կոնտ-

բապունկտներն են, որ անսպասելի մխրձվում են գեղարվեստական ստեղծագործության հետևողականորեն զարգացող գործողության մեջ իբրև հեղինակային զեղումներ: Նույն կարգին են պատկանում նկարահանման պլանների ու կետերի փոփոխությունը կինոյում, հանդիսատեսի աչքի առջև պատվող բեմահարթակը թատրոնում, կտավի վրա պատկերված առարկայի ու իրականության մեջ գոյություն ունեցող նրա սկզբնաղբյուրի գունային անհամապատասխանությունը, զեղանկարչության մեջ գունապատկերը միշտ չէ, որ ճշգրիտ հաղորդում է առարկաների բնական գունավորումն ու լուսավորությունը, հաճախ օգտագործվում են բնության մեջ գոյություն չունեցող «բաց» գույներ. ն. Ռեբիխի մոտ, օրինակ, դա կապույտն է, կարմիրն ու կանաչը, Մ. Սարյանի մոտ՝ նարնջագույնը, դեղինն ու երկնագույնը:

Իսկ հիմնականում պայմանականությունը դյուրությունը «մատնում» է իրենն ու մեծ մասամբ նրան հատուկ է դիտումնալորությունը: Եվ դա միանգամայն բնական է. չէ՞ որ չի կարելի թաքցնել հեռապատկերի խախտումն ու մարդկային մարմնի անալոմիական ձևախեղումը զեղանկարչության ու քանդակի մեջ. չի կարելի համատեղել իրականության մեջ անհամատեղելին, միացնել ֆանտաստիկը ռեալի, անցյալը ներկայի հետ, ու այդ ամենը աննկատելի դարձնել: Եվ արդյոք կա՞ սրա մեջ արվեստի համար ինչ-որ դատապարտելի բան, եթե նա ամենից բիշ կոչված է ստեղծագործության ձևական բաղադրիչները աննկատ մնան ընթերցողի կամ հանդիսատեսի համար: Ամենից բիշ դա էր զբաղեցնում Գոգոլին, երբ նա գրում էր, թե Տարաս Բուլբայի ու նրա որդիների խոմփոցից օրորվում էր տափաստանի խոտը, կամ Մայակովսկուն, որը աղտոտ ու ողորմելի Պրիսիպկինին «արթնացնում էր» կոմունիստական ապագայի լուսավոր լաբորատորիաներում: Հմտորեն մատուցված դիտավորությունը ոչ միայն չի խաթարում գեղարվեստական ընկալման պրոցեսը, այլև, ընդհակառակն, սովելի է ակտիվացնում: Մոսկվայի Մայակովսկու անվան թատրոնի «Կովկասյան կավճաշրջան» բեմադրության, Պրագայի «Դ—34» թատրոնի

«Աղքատների օպերա» ներկայացման մեջ հանդիսատեսի առջև համարձակ կերպով մերկացվում է բեմի ողջ «խոհանոցը»։ Ա՛ դեկորների տեղադրում նրա աչքի առաջ, և անմիջականորեն բեմական գործողությանը շմասնակցող անձնավորություն, որ գոնգ է խփում, մի խոսքով՝ այն ամենը, ինչ հանդիսատեսին թույլ չի տալիս մոռանալ բեմի մասին։ Հայակապ է Ա. Փարաջանովի գտած հնարը «Մոռացված նախնիների սովերները» ֆիլմում։ էկրանով մեկ հոսող արյան շիթերը հանկարծ ստանում են դեպի վեր սուրացող հրակարմիր նժույգների ուրվագծեր։

էյզենշտեյնը գրում էր. «Կինեմատոգրաֆի արտահայտչամիջոցներից օգտվելու հարցերում կա, իմ կարծիքով, միանգամայն արատավոր, թեպետև լայնորեն տարածված տեսակետ։ Ըստ այդ տեսակետի (իրը) ֆիլմում լավ է այն էրաժշտությունը, որը չի լսվում, օպերատորի այն աշխատանքը, որն աննկատ է մնում, ռեժիսյորի այն վարպետությունը, որն անհնար է զննել։ Գույնի կապակցությունը այդ տեսակետը ձևակերպվում է այնպես, թե այն գունավոր նկարն է լավը, ուր գույնն իրեն զգացնել չի տալիս։ Ինձ թվում է, որ այդ տեսակետը սկզբունքի բարձրության հասցրված անկարողությունն է՝ տիրապետել օրգանապես ամբողջական կինոստեղծագործության ստեղծմանը համազորժակցվող արտահայտչամիջոցների բովանդակ կոմպլեքսին»¹։ Անտարակույս, այս խորապես իրավացի միտքը կարող է տարածվել նաև արվեստի մյուս տեսակների վրա։ էյզենշտեյնը շատ լավ հասկանում էր, որ բացի գույնը իրեն նյութական աշխարհի առարկաների ֆիզիկական հատկանիշ դիտելուց, մենք իրավասու ենք խոսելու նաև մեր գիտակցության մեջ իրերի, մարդկային արարքների ու մտքերի գունային արտահայտության մասին։ Դրա համար է հենց, որ «Իվան Ահեղ» ֆիլմին միանգամայն բավարար էր չորս գույնը՝ սևը, կարմիրը, դեղինը, երկնագույնը։ Հեղինակների համար կարևոր էր ոչ թե էկրանային աշխարհի համապա-

¹ С. Эйзенштейн. Собр. соч., т. 3. «Искусство», М., 1964, стр. 579.

տասխանությունը առարկաների բնական գունավորմանը, այլ գույնի օգտագործումը որպես բովանդակության արտահայտչության ակտիվ միջոց: Եվ դա էր, որ էյզենշտեյնին հիմք տվեց ֆիլմը կոչելու ոչ թե գունավոր, այլ գունային:

Արվեստի մեջ պայմանական կերպարներն ամբողջովին կառուցվում են երևակայության հնարներով: Ելնելով դրանից, Ս. Բատրակովան իր «Գեղարվեստական երևակայությունը» հոդվածում հոգեբանությանը հայտնի երևակայության հնարներից առանձնացնում է երկուսը՝ կոմբինացումն ու շեշտավորումը, իրավացիորեն համարելով դրանք միանգամայն բնորոշելի՝ արվեստի պայմանականության բոլոր հնարավոր դեպքերը ձևականորեն բնութագրելու համար: «Այդ հնարների օգնությամբ էլ հենց ստեղծվում է «պայմանական» ու «ոչ պայմանական» պայմանականությունների այն ողջ կոմպլեքսը, որն ընկած է արվեստի պատկերավոր լեզվի հիմքում»: Դրանք պայմանավորել, թելադրել է արվեստի բուն նյութը, որի օգնությամբ ստեղծվում են գեղարվեստական կերպարներ: Նման պայմանականությունները անկախ են արվեստագետից և հնարանք չեն, այլ միայն նյութ, կոմբինացման ու շեշտավորման հնարքների միջոց:

Վերջին ժամանակներս շատ փորձեր են արվել ինչ-որ կերպ դասակարգելու պայմանականության հնարները: Իբրև տարբերակման հիմք վերցվում էին հիպերբոլը, սիմվոլիկան, մասով ամբողջի փոխարինումը, պատկերման լակոնիկությունը և այլն: Սակայն, չնայած առաջարկվող մեծաքանակ տարարաժանումներին, պարզվում է, որ «ընդգրկումից» դուրս են մնում արվեստի պրակտիկայում հայտնի պայմանականության բազում հնարներ, ինչպես, ասենք՝ մի արվեստի տարրերի տեղափոխումը մեկ այլ արվեստի մեջ. շեղումը ընկալման «չափանիշ» դարձած ավանդական հնարքներից, ավելի հին ֆորմացիայի արվեստի որոշ առանձնահատկությունների յուրակերպ կրկնությունը նոր աստիճանի վրա: Էլ չենք խոսում այնպիսի, վերջին հաշվով, սակավ

¹ Сб. «Виды искусства и современность», «Искусство», М., 1962, стр. 193.

հանդիպող զեպքերի մասին, ինչպիսիք են բեմահարթակից դուրս բերվող անցուղարձը թատրոնում, ամեն կարգի «կրկնությունները» գրականության մեջ, «ստուպ-կադրը» և հաղարձ նկարահանումը կինոյում, լուկալ գույնը գեղանկարչության մեջ, ժամանակակից երկի գեղարվեստական հյուսվածքի մեջ հին առասպելների ներմուծումը, ներկայացման մեջ «վարդանների» հայտնվելը... Իբրավ, այդքան դյուրին է այս ամենը առանձին վերցրած պայմանականության մի որոշակի տեսակի վերագրելը:

Մագում է մի բարդ երկվություն. գերապատվությունը տալ կամ պայմանականության հնարների շափազանց լայնածավալ տեսակավորմանը և կամ իջեցնել այն ցածրագույն աստիճանի ու կանգ առնել շեշտավորման վրա (այսինքն՝ ընդգծել, շափազանցնել, սրել արվեստի պատկերած առարկայի այս կամ այն կողմերը) և կոմբինացման վրա (այսինքն՝ նոր կապակցության մեջ դնել առանձին իրերն ու նրանց տարրերը): Թվում է, թե իմաստ չունի տալ պայմանականության հնարների ծավալուն դասակարգումը, որը, միևնույն է, երբեք չի կարող լրիվ լինել այն պարզ պատճառով, որ պայմանականության ստեղծման եղանակները անսպառ են: Եվ դրա համար ավելի լավ չէ՝ սահմանափակվել վերոհիշյալ երկու սկզբունքներով, որոնք ամենից ավելի ընդհանուր են, բայց և հիմնական, շատ տարողունակ են, բայց և ընդգրկում են բոլոր հնարավոր զեպքերը ու թույլ չեն տալիս հորինել անթիվ-անհամար սխեմաներ, որոնք իրենց շրջանակներով նեղացնում են արվեստի պատկերային լեզվի ըմբռնումը, նեղ ու միակողմանի բացատրություններ տալիս գեղարվեստական ձևակազմությունների նուրբ ու բարդ մեխանիզմի առանձին գրեթե բոլոր մասերին:

Կարող է թվալ, թե նման ընդհանուր դասակարգումը կադրատացնի առանձին զեպքերի վերլուծությունը: Այո, իհարկե, եթե բանը սահմանափակվի միայն պայմանականության առաջացման հիմնական սկզբունքը առանձնացնելով: Սակայն առաջարկվող տարրերակը ամենաօպտիմալն է նաև այն պատճառով, որ զլխավորն առանձնացնելը ոչ միայն չի բացառում ամեն կոնկրետ զեպքի հետագա մանրակրկիտ

վերլուծությունը, նրան բնորոշ մասնավոր հատկանիշները բացահայտելով հանդերձ, այլև, ելակետային հիմք դառնալով այդ վերլուծության համար, կանխորոշում է նրա ուղղությունը, մի տեսակ կարգավորելով ու կազմակերպելով մտքի ընթացքը: Ուրիշ խոսքով, հնարավորություն է ստեղծվում, մի որոշակի հիմք ունենալով, կտրել-անցնել ընդհանուրից դեպի մասնավորը տանող ճանապարհը:

Այսպես ուրեմն՝ շեշտավորում և կոմբինացում... Բայց ահա արդեն լավում են իրավացի առարկություններ. իսկ չի՞ կարելի արդյոք շեշտավորել ու կոմբինացնել «կյանքի ձևերը», իսկ արվեստն ինքը ամբողջությամբ ի՞նչ է, վերջին հաշվով, եթե ոչ շեշտավորում: Միանգամայն խելամիտ առարկություն. երկու հասկացությունն էլ այն աստիճան լայն են, որ նրանց օգնությամբ կարելի է բնորոշել ոչ միայն արտահայտման պայմանական ձևերը: Եվ այնուամենայնիվ... Հարցի լուծումը թելադրում է ինքը՝ պայմանականության բնույթը, նրա որոշիչ հատկությունը՝ շեղում կյանքի ու արվեստի մեջ հաստատված ընտելությունից: Դա նշանակում է, որ իբրև պայմանականության եղանակների առաջացման հիմք պետք է վերցնել շեշտավորում և կոմբինացում հասկացությունների գրսևորման ծայրագույն աստիճանը, երբ շեղումը «կյանքի ձևերից» պարտադիր պայման է: Նման տարբերակով հիշված հասկացությունները կհարաբերակցվեն միայն տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրող գեղարվեստական արտացոլման ձևին, մի բան, որ, հասկանալի է, բացառում է նրանց տարբերակներից մասնականությունը:

Այսպիսով, շեշտավորում ասելով պիտի ենթադրել իր, երևույթի որոշակի կողմերի այնպիսի առանձնացումն ու սրումը, երբ առկա է շեղումը «կյանքի ձևերից», երբ առարկայի ձևափոխումը արվեստի մեջ հասել է մի աստիճանի, որը խախտում է մեր սովորական պատկերացումները նրա արտաքին գրսևորումների մասին: Դա արդեն պարզ չափազանցում չէ, այլ՝ ճիշդագույն, դա նաև փոքրացում է՝ լիտոտա, դա արտաքին ձևախեղում է և այլն: Համապատասխանաբար, կոմբինացում ասելով պիտի հասկանալ արտաքինապես տարբեր կամ մեր սովորական պրակտիկայում ֆիզի-

կապեն շմիացող երևույթների, առարկաների, նրանց առան-
ձին տարրերի համախմբումը մեկ ընդհանուր, օրգանական
ամբողջության մեջ, ինչպես նաև նույն ընդունված պրակ-
տիկայի տեսականացումը ոչ միատարր իրերի ներմուծման հե-
տևողականությամբ մեկ շարքի մեջ: Մի խոսքով՝ դարձյալ
շեղում «կյանքի ձևերից»:

Դառնանք բուն գեղարվեստական գործերին և փորձենք
կոնկրետ օրինակների օգնությամբ հետևել պայմանականու-
թյան հնարների գործողության մեխանիզմին:

Եթե խոսենք շեշտավորման սկզբունքով կառուցված պայ-
մանականությունների մասին, ապա, նախ և առաջ, արժե
անդրադառնալ Բրեխտի՝ այսպես կոչված «ներկայացման
թատրոնի» այդ խոշորագույն ներկայացուցչի ստեղծագոր-
ծությանը: Ինչպես հայտնի է, Բրեխտը իր դրամատուրգիա-
յում լայնորեն կիրառում է «օտարման» հնարը, որը նրա
գործերի մեջ, մասնավորապես, արտահայտվում է նրանով,
որ պիեսների մարդիկ և իրերը «օտարվում են» մեզ համար
սովորական դարձած պատկերացումներից, պահում են իրենց
ամենատարօրինակ ձևով, որով և իրենց վրա են հրավիրում
հանդիսատեսի սրված ուշադրությունը:

«Սեղուանցի բարի մարդը» պիեսում աստվածներ բեմ
հանելով, դրամատուրգը լրջորեն մտահոգում է հանդիսատե-
սին, և իհարկե, ոչ գեղարվեստական երկի մեջ երեք աստծո
ներմուծման բուն փաստով (դրանով այժմ հանդիսատեսին
չես զարմացնի), այլ նրանով, որ այդ աստվածներն իրենց
պահում են իսկ և իսկ մարդկանց նման, նրանցից ոչնչով
չեն զանազանվում: Ավելին, նրանք շատ են հիշեցնում մի
հատուկ կատեգորիայի մարդկանց՝ քաղցրաձայն չինովնիկ-
ների: Թվում է, թե այդ աստվածները գետին են իջել, որ-
պեսզի օգնեն մարդկանց, պաշտպանեն արդարությունը:
Բայց ո՞չ, իրականում նրանք միայն կոծկում են շարը, խա-
րում մարդկանց հույսերը: Ի՞նչ նպատակ էր հետապնդում
Բրեխտը, հողեղեն դարձնելով իր աստվածներին, «օտարե-
լով» նրանց հաստատված պատկերացումներից: Որպեսզի
տեսանելի, գեղարվեստորեն ինքնատիպ ձևով ասի, որ սե-
ղուանցիները, երկրագնդի բոլոր կեղեքված ու խարված մար-

դիկ ոչ ոքից օգնութիւն չպիտի սպասեն, որ հույս պիտի դնեն միայն իրենց վրա, որ նույնիսկ աստվածները, եթե գոյութիւն էլ ունեն, անուժ են, կեղծ արդարադատ և լավագոյն դեպքում նման են մեզ այնքան լավ հայտնի բարեհամբույր շինովնիկ-սփոփողներին:

Մեկ այլ պիեսում Բրեխտը պատմում է մի զինվորի մասին, որը կոչւում է արդեն երրորդ տարին: Նրան հոգնեցրել է այդ պատերազմը, նա հասկանում է դրա անիմաստ լինելը, չի տեսնում դրա վերջը: Զինվորը ելք է որոնում. հանդես գալ պատերազմի դեմ, դասալքել, գերի հանձնվել: Ո՛չ, դրանցից և ոչ մեկը. պարզվում է, ավելի հեշտ է վարվել այնպես, ինչպես բոլորը: «...Զինվորը «զոհվեց հերոսի մահով», — Բրեխտը այսպիսի սարկազմով է ավարտում իր պիեսը զինվորի մասին, որը չէր ուզում պատերազմել, չէր ուզում մեռնել: Անտարբերութիւնը, անսկզբունքայնութիւնը, ապոլիտիկութիւնը Բրեխտը համարում էր սոսկալի չարիք, մարդկային բազում աղետների նախապատճառ, և տվյալ դեպքում հնարը պարագործի միջոցով կառուցելով, ողջախոհութեան դեմ «հակաթեզ» առաջարկելով, դրամատուրգը մոլեգին հարձակվում է կույր հնազանդութեան, մարդու նախրային բնազդի վրա:

Իր պատմածի փիլիսոփայական իմաստն ընդհանրացնելու և զորեղացնելու համար Բրեխտը հաճախ դիմում է «զոհողի» օգնութեանը: Դրանք բալլադներ են, քայլերգեր, քառյակներ, որոնք ներհյուսվում են ստեղծագործութեան շարադրանքի բանվածքին, ավերում են թրուն կյանքի» պատրանքը և կոչված են հանդիսատեսի ուշադրութիւնը բեռնելու մի որոշակի մտքի վրա, սրելու այդ միտքը: Հաճախ երգերի բովանդակութեանն այնպիսին է, որ դրանց կատարումը այս կամ այն գործող անձի կողմից թվում է անբնական, երգ կատարողը մի տեսակ դուրս է գալիս կերպարից, — երևան է գալիս միտումնավոր պայմանականութիւն: Սակայն Բրեխտին դա բնավ չի շփոթեցնում, նա համարձակ ու միշտ տեղին օգտագործում է առ հնարը: «Սեզուանցի բարի մարդը» պիեսում կա մի տեսարան, երբ Շեն Տեի ազգականները երկար զրկանքներից հետո, վերջապես, գտնում են

տաքով, հարմարավետ մի անկյուն և հանկարծ, բոլորովին անսպասելի, երգում «Երգչի միջ մասին», ուր ամենից հավանականը պիտի լիներ ձեռք բերած հանգստի բավականությունն արտահայտելը: Սակայն Բրեխտը գերադասում է «խաբել» հանդիսատեսին, և մենք, ապշած, լսում ենք ազգականների տրամագին երգի մեջ հնչող զրամատուրգի նախազգուշացնող ձայնը նրանց սպասող տառապալից ու անվերջանալի հոգսերով ծանրաբեռնված վաղվա օրվա մասին:

Ստեղծագործության հենքին ներշնչված «զոնգերը» «օտարման» օրինակ են, «օտարում» հերոսի «տվյալ պահի» տրամադրությունից, մտքերից, «օտարում» «տվյալ» միջավայրից, իրադրությունից, սակայն ոչ մի դեպքում՝ հեղինակային մտքից ու ստեղծագործության զաղափարից: Վերջինիս զարգացման տրամաբանությունը երբեք չի խախտվում: Հնարը թույլ է տալիս ինչպես ընդհատել գործողությունը, թափանցել ստեղծված իրավիճակի մեջ, դիտել այն կողքից, լսել հեղինակի կոչը և, բոլորոքելով սեփական երևակայությունը, կրկին միանալ իրադարձությունների հետագա զարգացմանը, այս անգամ արդեն ավելի բարձր սրակական աստիճանի վրա: Նույն կերպ կարելի է բացատրել բեմի վրա «Երգչախմբի», «վարդերի», «հեղինակի կողմից» հանդես եկող դեմքերի հայտնվելը: Պ. Կոզոուտի «Այգայիսի սեր» պիեսի «Սքեմով մարդը» ազատ դեսուդեն է քայլում բեմի վրա, մոտենում է դերասաններին, հարց ու փորձ անում նրանց, ուղղակի դիմում հանդիսասրահին: Նույն կերպ էին վարվում նաև Վ. Կաչալովը, որ հանդես էր գալիս «հեղինակի կողմից» ՄԽՍՀ-ի «Հարություն» ներկայացման մեջ, Բ. Պլատը, որ Յու. Զավադսկու «Անտեսանելի հեռաստաններ» ներկայացման մեջ խաղում էր «հեղինակ»: Բոլոր դեպքերում այս ամենը խախտում է անընդմեջ զարգացող «կյանքի մի հատվածի» պատրանքը, սակայն ոչ միայն չի խախտում (լավ ներկայացման մեջ) գեղարվեստական ընկալման պրոցեսը, այլև, ընդհակառակն, ավելի է ակտիվացնում այն:

Ս. Յուսկեիչը իր «Ազատագրված Ֆրանսիան» ֆիլմում

պատկերել է պարտված Ֆրանսիայի հետ հաշտության պայմանագիր կնքելու դրվագը: Կամերան սեեռուն հետևում է Հիտլերի յուրաքանչյուր շարժմանը: Նա մտնում է այն վագոնը, ուր ստորագրվել էր առաջին համաշխարհային պատերազմում Գերմանիայի կապիտուլյացիայի փաստաթուղթը: Պահը բավական խորհրդանշական է և, հասկանալով այդ, ռեժիսյորը որոշել է «խաղացնել» այն, հանդիսատեսի ուշադրությունը բեռնել դրա վրա, գիտակցության մեջ հրահրելով ասոցիատիվ տեղաշարժերի մի բարդ շղթա: Այդ նպատակին նա հասնում է, հմտորեն օգտագործելով «ստոպ-կադրի» հնարը: Էկրանի վրա կադրերի սովորական ընթացքը անսպասելի ընդհատվում է, և մենք տեսնում ենք անհեթեթ դիրքով քարացած Հիտլերին: Գործողությունը մի քանի վայրկյան քարանում է: Բայց՝ միայն էկրանի վրա: Իսկ հանդիսատեսի գիտակցության մեջ այդ պահին ընթանում է վավերական իրադարձությունների՝ ռեժիսյորի առաջարկած ըմբռնման կայծակնային իմաստավորումը: Հիշեցնենք, որ այդ հնարին հաճախ դիմել է նաև Մ. Ռոմմը իր վերջին գեղարվեստա-վավերագրական «Սովորական ֆաշիզմ» ֆիլմում: Դրանով նրան հաջողվել է որոշ կադրեր հագեցնել խոր ենթատեքստով, հաղորդել հրապարակախոսական սրություն:

Մեր քննած դեպքերին այս կամ այն չափով հատուկ է մի շատ բնորոշ գիծ, որ ընդհանուր է արտահայտման պայմանական ձևերի համար ու վերաբերում է նրանց ընկալման առանձնահատկությանը: Մենք նկատի ունենք ընկալող սուբյեկտի գիտակցության մեջ այն բովանդակության, պատկերացման առաջացման պահն ու բնույթը, հանուն որի արվեստագետը դիմել է պայմանականության: Այս բանը կարելի է տեսնել շեշտավորման հնարին շատ տիպական հետևյալ երկու օրինակների օգնությամբ: Ե. Գարրիլովիչի և Յու. Ռայզմանի լայնորեն հայտնի «Կոմունիստ» ֆիլմում կա մի ուժեղ դրվագ, երբ Գուբանովը շոգեքարշի համար ծառեր է կտրում: Դրվագի սկիզբը անսպասելի ուշինչ չի գուշակում: Բայց շուտով մենք նկատում ենք բաներ, որոնք ոչ մի կերպ չեն կապվում մարդու ուժի և հնարավորությունների մասին

ունեցած մեր պատկերացումների հետ. մեկը մյուսի ետևից, գրեթե միաժամանակ, գետին են տապալվում ծառերը: Ասես հզոր մի տարերք արմատախիլ է արել ու ցած թափել վիթխարի ծառերները: Սա արդեն ոչ թե փայտահատություն է, այլ անտառահատություն. դա անբնական է, մի մարդու ուժից վեր բան: Նման պայմանական, սիմվոլիկ ձևով հեղինակները մեզ են հասցնում այն մտքերը, որ մարդ շատ բան կարող է անել, եթե դա հարկավոր է մարդկանց, եթե հեղափոխությունը այդ է պահանջում:

Արտահայտման պայմանական ձևերի այս օրինակների միջոցով հեշտ է նկատել, որ դրանց ընկալման պրոցեսում գեղարվեստական կռահումը տեղի է ունենում ոչ թե աստիճանաբար, այլ անսպասելի և անպայման՝ սովորականի, ճշմարտանմանի ու հակաբնականի, անհավանականի սահմանագծին: Իրադարձությունների բնական ընթացքի խախտման նկատմամբ առաջին ռեակցիան մեր սրված գիտակցության պատրաստի ընդվզումն է անհնարինի, պարագորսայինի դեմ և ընկալման հենց այդ կրիտիկական պահին էլ վրա է հասնում կտրուկ՝ որակական թռիչքը՝ գեղարվեստական ճշմարտության ծնունդը:

Միշտ չէ, որ հեշտ կարելի է բացատրել գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ արտահայտման այս կամ այն ձևի օգտագործումը: Հաճախ դրանք բազմաթիվ գործոններից արծարծված մեծություններ են: Արդի արվեստում բնավ էլ բացառված չեն մեր հեռավոր նախնիների մշակույթին, հին լեգենդներին, բանահյուսությանը, դիցաբանությանը դիմելու դեպքերը: Սակայն ժամանակակից ստեղծագործության մեջ, ասենք, հին առասպելների հայտնվելը, իհարկե, չի կարելի բացատրել նույն կերպ, ինչպես բացատրում ենք առհասարակ նրանց սկզբնական ծագումը: Այսպես, օրինակ, Մերսիկացի նկարիչների որմնանկարներում վերածնված հին հնդկացիների դիցաբանության սիմվոլիկան, իհարկե, բոլորովին էլ արտահայտությունը չէ կերպարային մտածողության այն բնույթի, որը հատուկ էր այսօրվա մերսիկացիների նախնիներին, որ ապրում էին ցեղերով, և ոչ էլ պարզապես հակում է դեպի հինը, այլ կյանքի է կոչված աղգային

ազատագրական շարժման շնորհիվ, սեփական ժողովրդի պատմությունը այսօրվան մոտեցնելու ցանկությամբ՝ իրրե ազգային հպարտության, պայքարի կոչ:

Դժվար է պեղել հապոնական թատրոնում կիրառվող շեշտադրման այնպիսի հնարների ծագման ակունքները, ինչպիսիք են թմբուկի հարվածներով բեմական ժամանակի նշումը կամ միայն «սիտեներին», այսինքն՝ գլխավոր դերակատարներին, վերապահված իրավունքը դիմակ կրելու («նո» թատրոնում): Մեղ այժմ բավական է հավաստել այն փաստը, որ նմանօրինակ հնարները շատ-շատ են, և որ դրանք լայն տարածում են ստացել բոլոր ազգային արվեստների պրակտիկայում:

Մարդկային երևակայության մեծագույն հատկություններից մեկը նորի ստեղծումն է՝ փորձով տրված զանազան տարրերի կոմբինացման միջոցով: Եվ թերեւ մարդկային գործունեության ոչ մի ոլորտում երևակայության այս հատկությունը այնքան լիակատար չի արտահայտվում, որքան արվեստում: Այստեղ հնարավոր է ամեն ինչ՝ և՛ ժամանակների, իրադարձությունների միախառնում, և՛ իրոք գոյություն ունեցողի ու երևակայականի միացում, և՛ ամենաանսպասելի կոնտրաստներ: Արիստոտելը գրում է. «Արդարեւ, հանելուկի միտքն այն է, որ իսկապես գոյություն ունեցողի մասին խոսելով, միաժամանակ դրան միացնում են բոլորովին անհնար բաներ: Բառերի (ընդհանուր գործածության մեջ գտնվող) կապի օգնությամբ դրան հնարավոր չէ հասնել, իսկ փոխաբերության միջոցով կարելի է, օրինակ՝ «Այր մի ես տեսա, պղինձը մարդու հետ կրակով մարմնած»¹:

Իրրե կոմբինացման արդյունք մենք ստանում ենք ոչ թե ձևական տարրերի պատահական հավաքածու, այլ դրանց օրգանական մի միասնություն, որն օժտված է գաղափար, հեղինակային միտք արտահայտող ղգայական տեսանելիությամբ: Ընդհանուր պատկերի առանձին հատվածները, մանրամասները նոր կոմբինացիայի մեջ միավորվելով, այլևս գոյություն չունեն իրարից անկախ, նրանք մտել են նոր

¹ «Античные мыслители об искусстве», 1937, стр. 148.

կապի մեջ և դարձել ամբողջի անքակտելի մասը: Ստորև բերվող ցիտատի մեջ էյզենշտեյնը անդրադառնում է կինոմոնտաժի սկզբունքներին, որ, փաստորեն, կոմբինացման հնարի տարատեսակներից է: Տվյալ դեպքում էյզենշտեյնի ձևակերպումը որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում նախ և առաջ այն պատճառով, որ նա այստեղ փաստորեն առաջ է քաշում այն անհրաժեշտ պայմանը, առանց որի առհասարակ անհնար է որևէ կոմբինացում ռեալիստական հիմքի վրա: Նա գրում է.

«...Մավալվող թեմայի տարրերից վերցված Ա կտորը և նույն տեղից վերցված Բ կտորը բաղդատվելով, ստեղծում են այն կերպարը, որի մեջ առավել վառ կերպով է մարմնավորվել թեմայի բովանդակությունը...», այսինքն՝ «Ա պատկերը և Բ պատկերը զարգացվող թեմայի ներսում հնարավոր բոլոր հատկանիշներից այնպես պետք է ընտրված լինեն, այնպես պետք է պեղվեն, որ նրանց բաղդատումը. — հենց նրանց և ոչ թե ուրիշ տարրերի, — հանդիսատեսի ընկալման ու զգացմունքների մեջ առաջ բերի բուն թեմայի առավել սպառիչ ու լրիվ կերպարը...»: Այս ձևակերպման մեջ մենք բնավ չենք շրջանակել մեզ այն բանի սահմանումով, թե ինչ որակական կարգից են Ա-ն կամ Բ-ն, և նրանք արդյոք չափումների նո՞ւյն, թե տարրեր աստիճանների են պատկանում»¹: Գլխավորն այն է, որ երկու արհեստականորեն շաղկապված տարրերի բախումը, կոնֆլիկտը ծնեն նոր որակ, նոր ռեալ պատկերացում, հակառակ դեպքում «կյանքի ձևերին» արվեստագետի առաջարկած «հակաթեզը» ցանկալի արդյունք չի տա և կարող է առհասարակ սովորական տրրյուկ դառնալ:

Է. Վիգոտսկին «Արվեստի հոգեբանությունը» աշխատության մեջ հայտնել է շափազանց բեղմնավոր մի միտք. «Արվեստի հոգեբանության կենտրոնական զաղափարը մենք համարում ենք գեղարվեստական ձևի միջոցով նյութի հաղթահարման ճանաչումը»²: Պայմանականություններն ար-

¹ С. Эйзенштейн, т. 2, стр. 189.

² Л. С. Выготский, Психология искусства, «Искусство», М., 1965, стр. 7.

վեստում իրականության նյութի հաղթահարման, վերակազմավորման վառ կերպով արտահայտված գեղարվեստական ձևերից են։ Դրանք յուրատեսակ կատալիզատորներ են, որոնք սրում են ընկալման պրոցեսը, բացահայտում ամենամանավոր ուսկուրաներ։ Արվեստագետը կարող է սեփական դիտակցության մեջ կառուցել և հետո վերարտադրել այնպիսի զգայական տեսանելի կերպարներ, որոնք չեն համընկնում զգացողության օրգանների անմիջական ցուցմունքներին։ Դրա շնորհիվ արվեստում հնարավոր են ամենաանսովոր կապեր, երևույթներ, որոնք թեև արտաքնապես նման չեն իրականության իրենց նախատիպերին, սակայն և դրա հետ մեկտեղ պահպանում են կոնկրետ-զգայական ձևը։ Գրլխավորն այն է, որ այդ ձևը հագեցած լինի ունալ բովանդակությամբ։ Այդ դեպքում գեղարվեստական կերպարի ու նրա նախատիպի ձևական անհամապատասխանությունը չի շփոթեցնի ո՛չ արվեստագետին, ո՛չ էլ քննադատին, քանի որ «առարկայի խնդրում անհնար համոզիչը ավելի գերադասելի է, քան հնարավոր անաղգեցիկը»¹։

Խոսքն, իհարկե, վերաբերում է «անհնարին ձևին» և ոչ թե բովանդակությանը։ Բոլորովին էլ պարտադիր չէ, որ պայմանական ձևը պայմանական բովանդակություն արտահայտի։ Խորամուխ լինելով պայմանականության իմաստին, բացահայտելով նրա նպատակահարմարությունը, մենք համոզվում ենք, որ իրավազոր է շեղումը «կյանքի ձևերից», շեղում; որ յուրովի տրամաբանական է ու օրինաչափ։

Ռեալիստական ձևերի օրինակով դժվար չէ համոզվել, թե ինչպես արտաքին դրսևորման տեսակետից ոչ տրամաբանական, պայմանական ձևի օգնությամբ բացահայտվում են ոչ պայմանական իրականությունը ու ոչ պայմանական մարդկային բնավորություններն ու փոխհարաբերությունները։ Կարևորն այն է, որ «միտքը համընկնի օբյեկտին» (Լենին), և ոչ թե պատկերը՝ անդրադարձվող առարկային։ Այդ դեպքում գեղարվեստական երկի պայմանական աշխար-

¹ Аристотель. Поэтика, Варшава, 1885, стр. 97.

հի միջոցով մենք կկարողանանք նույնպես խոր ու նրբորեն
հասնալել իրականությունը:

Դեռ Արիստոտելի համար պարզ էր, որ ճշմարտանմա-
նության խախտումը բացառիկ դեպք է: Կարելի է վկայա-
կոչել, մասնավորապես, նրա դատողությունը «պոեզիայի»
մեջ նման խախտում թույլ տալու լայն հնարավորություն-
ների մասին: Մանավանդ արվեստը անվերջ հաստատել ու
հաստատում է դա: Ինչ վերաբերում է այն հարցին, թե՞ ճշ-
մարտանմանության խախտումը որոշում է, արդյոք, գեղար-
վեստական ճշմարտության էությունը, պետք է, ըստ երե-
վույթին, պատասխանել, որ ռեալիստական արվեստում
հնարավոր են երկու դեպքերն էլ և ոչ թե դրանցից լոկ մեկը:

Պայմանականությունը կարող է, իհարկե, դուրս չգալ
զուտ ձևական հնարի շրջանակներից, մի բան, որ պատա-
հում է բավական հաճախ: Հեշտ է օրիգինալ կառուցվածք-
ների որոնումով հրապուրվելը, չափի զգացումը կորցնելը
և արվեստի ու իրականության կապերը խզելը: Ռեալիստ-
արվեստագետը երբևք մտահայեցողաբար չի կազմավորի
ձևը, որը պարտադիր կարգով ու ամբողջովին պետք է մաս-
նակցի ստեղծագործության գեղարվեստական բովանդակու-
թյան ծննդին: Ձևի ընդհանրացումը կարող է թելադրվել լոկ
բովանդակության ընդհանրացմամբ:

Պայմանականությունը անհաստատ ու անչափելի մեծու-
թյուն է: Նրանով չեն որոշվում ո՛չ ռեալիզմը, ո՛չ ֆորմալիզ-
մը, և նրա քանակական բնութագրումներն անընդունելի են:
Ռեալիստական պայմանականությունը ֆորմալիստական
պայմանականությունից պետք է զանազանել լոկ նրա պա-
րունակած բովանդակությունը համադրելով իրականության
մեջ եղած առարկային: Մենք միայն այն դեպքում ենք իրա-
վասու տալու պայմանականության որակական գնահատա-
կանը, երբ ի վիճակի ենք պատասխանելու այս հարցին,
ինչի՞ համար է օգտագործել այն, ի՞նչ է ցանկացել ասել
հեղինակը, դիմելով այդ ձևին:

Ձևական տրամաբանության օրենքներից մեկն է բավա-
րար հիմքի օրենքը, որը դատողության ճշմարտացիությունը
կախման մեջ է դնում նրա ճշմարտացիությունը հաստատող

վարքագիծը պետք է որ թվա ծիծաղելի: Սակայն կատակերգությունը անհաշտողության է մատնվում, ընդ որում նախ և առաջ այն պատճառով, որ հեղինակները ծիծաղ են պատճառում բացարձակապես կողմնակի բաներով, իսկ ֆանտաստիկ իրադրությունը շփման մեջ չի մտնում իրականության հետ ու դրա համար էլ չի կարողանում առաջացնել ցանկալի արձագանքը դահլիճում: Ոչ թե բովանդակությունն է թելադրել ձեռք, այլ, ընդհակառակն, ձեն է իրեն «հարմարեցրել» բովանդակությանը: «Ինչպես արվեստագետի, այնպես և գեղարվեստական ստեղծագործության իսկական ինքնատիպությունը, — գրում է Հեգելը, — կայանում է նրանում, որ նրանց ներշնչանքի աղբյուրն ինքն իր մեջ ճշմարիտ բովանդակության բանական լինելն է»¹: «Դրա համար էլ նախ և առաջ պետք է ինքնատիպությունը շփոթել գեղարվեստական կամայականության հետ, պատահաբար գլուխը եկած մրտքերի ետևից գնալու հետ: Քանի որ սովորաբար ինքնատիպություն ասելով հասկանում են ինչ-որ բմահաճ հորինվածքներ»²:

Արվեստի տեսակներից յուրաքանչյուրն ունի յուրահատուկ արտահայտչամիջոցներ: Արվեստների տեսակների յուրահատկության նկատմամբ անբավարար ուշադրության, արվեստին տարբերակված մոտեցում չունենալու ու նրա երևույթների նույնպիսի վերլուծության բացակայության ղեպքում մենք ակամա կարող ենք կանգնել արվեստի պարզունակացման, նրա խորքերում անվերջ ընթացող պրոցեսներն անտեսելու ուղու վրա: Այս բանը հատկապես անցանկալի է այն փուլում, երբ արվեստների բուռն զարգացումն ու մերձեցումը ուղեկցվում են դրանց մշտական փոխադրեցությամբ ու փոխհարստացմամբ:

Բոլոր արվեստներից ամենասինթետիկը՝ կինեմատոգրաֆը, փոխառնում է զրականության, թատրոնի, գեղանկարչության, երաժշտության արտահայտչության եղանակներն ու միջոցները: Միաժամանակ առկա է և հետադարձ կապը՝

¹ Гегель. Сочинения, Т. 12, стр. 303—307.

² Там же, стр. 303.

Յատրոնը, գրականությունը, գեղանկարչությունը զգում են կինեմատոգրաֆի ներգործությունը: Բնավ էլ թուցիկ բնույթ չի կրում գեղանկարչության գեղարվեստական միջոցների տեղաշարժումը դեպի Յատրոն, գրաֆիկային՝ գեղանկարչություն և այլն: Արվեստի որոշակի ճյուղին հատուկ պատկերման ու արտահայտչական միջոցների յուրացումը մյուսների կողմից մեր օրերում դարձել է հատկապես տարածված երևույթ: Այդ պրոցեսը մեխանիկական չէ, ոչ էլ անսխտեմ, և առանձին տեսակների առանձնահատկությունը, արտացոլման յուրակերպ ձևը չխախտելու, աններդաշնակ կառուցումներից խուսափելու համար արվեստագետը պետք է զգուշանա գեղարվեստական հնարները, արտահայտչական լեզուն պատահական ու անկշռադատ կերպով մեկ մասից մյուսին փոխանցելուց: Այստեղ կրկին իր իրավունքների մեջ է մտնում բավարար հիմքի օրենքը, որի անհրաժեշտությունը, ամեն ինչից դատ, թելադրվում է այն միանգամայն կարևոր իրողությամբ, որ մեկ արվեստի բնորոշ հնարների օգտագործումը մյուսի մեջ շատ հաճախ դառնում է պայմանականությունների ծագման պատճառ:

Մենք արդեն գրել ենք, որ պայմանականությունների համար բնորոշ է ոչ միայն իրականության տեսանելի ձևերից ու կապերից շեղվելը, այլև արվեստի որոշակի տեսակի ավանդական լեզվից հեռանալը: Մայակովսկու մոտ մենք չենք հանդիպում նրա համար թանկագին ֆոսֆորային կնոջ արտաքին տեսքի կոնկրետ բնութագրմանը: Ուրեմն, ինչպե՞ս պիտի վարվեր այն ռեժիսորը, որը ցանկացել էր վերարտադրել այդ կերպարը էկրանի վրա: Ս. Յուտկեիչը «Բաղնիքի» էկրանավորման մեջ գտնում է սրամիտ ու բառիս լավագույն իմաստով ինքնատիպ ելքը: Կինոյում ֆոսֆորային կնոջ կերպարը իրականացնելու համար նա էկրան է տեղափոխում Պիկասոյի լայնորեն հայտնի գրաֆիկ աշխատանքը՝ կնոջ թեթև, թափանցիկ ուրվագիծը՝ խաղաղության աղավնու հետ: Ծագում է միանգամայն անսպասելի, սակայն խորապես բանաստեղծական փոխկանչ երկու մեծ արվեստագետների՝ Մայակովսկու և Պիկասոյի իդեալների միջև: Հնարը զարմացնում է ոչ միայն իր համարձակությամբ, այլև հավաս-

տում է ռեժիսորի բացառիկ ուշադիր վերաբերմունքը մեծ բանաստեղծի սուրբ-սրբոցի նկատմամբ:

Ժակ Դեմիի «Շերբուրգյան հովանոցների» հերոսները բացատրվում են երգելով: Սկզբում դա միայն թվում է անսովոր, որպես մի պայմանականություն, որ ծագել է օպերայի լեզուն փոխառնելու հետևանքով: Սակայն շուտով սկսում են հասկանալ, որ երգարվեստը այս ֆիլմում գտել է արգավանդ հող և փոքր դեր չի խաղացել հեղինակների մտահղացումն իրականացնելու մեջ: Սիրո թեման նա հագեցրել է նուրբ քնարականությամբ և միաժամանակ թույլ է տվել յուրովի ընկալելու նույնիսկ ամենասովորական մարդկային հարբերությունները, հայտնաբերելու նրանց մեջ նոր հատկություններ, ավելի հուզված վերապրելու հերոսների ուրախությունն ու թախիժը: Ֆիլմի մեջ ի հայտ է եկել ինչ-որ արտասովոր, նախկինում անծանոթ պլաստիկա: Նույնպիսի պլաստիկա մենք հայտնաբերում ենք նաև ամերիկյան «Վեստ-Սայդյան պատմություն» և չեխական «Մերուկները գալլուկի բերքահավաքին» ֆիլմերում, որոնց պատմողական հենքի մեջ օրգանապես ներհյուսվել են բալետի, մնջախաղի արրեր, զուգերգեր:

Հնարի արդյունավետությունը բերված բոլոր օրինակներում պայմանավորված է նրանով, որ դրանցից ոչ մեկը չի դարձել հարևան արվեստի լեզվի ու ձևի արհեստական արտապատկերում: Երբ արվեստի մի տեսակի արտահայտչամիջոցները օրգանապես յուրացվում են մյուսի կողմից, սինթեզվում նոր հիմքի վրա և չեն դառնում օտարածին մի բան, այն ժամանակ նրանց փոխանցումը միանգամայն օրինաչափ է և ծառայում է արվեստների փոխադարձ հարստացմանը: Այս պարագաներում ծագած պայմանականությունը ռեալիստական է, արդարացված:

Մենք արդեն խոսել ենք այն պահանջների մասին, որ ռեալիստական արվեստը ներկայացնում է պայմանականությունը. դրանք են բովանդակալից լինելը, գեղարվեստական ճշմարտացիությունը, արդարացվածությունը: Սակայն դուրսից ունի ռեալիստական պայմանականության համար մի պարտադիր հատկություն ևս, առանց որի նա կարող է

անհասկանալի մնալ նրանց, ում հասցեագրվում է գեղար-
վեստական ստեղծագործությունը: Այդ դեպքում, անշուշտ,
հեշտությամբ կարժեքազրկվեն, նույնիսկ իրենց չեն գրսևորի
վերոհիշյալ բարձր հատկանիշները: Այդ հատկությունը մատ-
չելիությունն է:

Ստանիսլավսկին գրում էր. «Գրոտեսկը չի կարող լինել
անհասկանալի, հարցական նշանով: Գրոտեսկը լկտիության
աստիճան որոշակի է ու պարզ: Շատ վատ է, եթե ձեր ստեղ-
ծած գրոտեսկի մասին հանդիսատեսը հարցնի. «Ասացե՞ք»
խնդրեմ, իսկ ի՞նչ են նշանակում զույգ կեռ հոնքերը և Պուշ-
կինի ժլատ ասպետի կամ Սալցերիի վզից կախված սև եռան-
կյունին»: Շատ վատ է, եթե դրանից հետո դուք ստիպված
լինեք բացատրել. «Գիտե՞ք, դրանցով արվեստագետը ջան-
կացել է սուր աչք պատկերել: Իսկ քանի որ սիմետրիան,
հանգստացնում է, նա էլ ահա խախտում է մտցրել...» և
այլն: Սա ամեն տիպի գրոտեսկի գերեզմանն է: Նա մեռնում
է, իսկ նրա տեղը ծնվում է հասարակ մի ուրիշ, իսկ և իսկ
այնպիսի կոպիտ ու միամիտ ուրիշ, որպիսին առաջարկում
են իրենց ընթերցողներին պատկերազարդ հանդեսները: Իմ
ի՞նչ գործն է, թե քանի հոնք ու քիթ ունի դերասանը: Թո՛ղ
նա չորս հոնք ունենա, երկու քիթ, տասներկու աչք, թո՛ղ
ունենա: Եթե միայն դրանք արդարացված են, եթե միայն
դերասանի ներքին բովանդակությունն այնքան մեծ է, որ
երկու հոնքը, մեկ քիթը, զույգ աչքը նրան չեն բավականաց-
նում ներսում ստեղծված անսահման հոգևոր բովանդակու-
թյունը գրսևորելու համար: Բայց եթե չորս հոնքը թելադր-
ված չեն անհրաժեշտությամբ, եթե դրանք մնում են շար-
դարացված, գրոտեսկը միայն նսեմացնում է և բնավ էլ չի
փրկում այն փոքրիկ էությունը, հանուն որի «երաժշտահավը
վառնեց ծովը»: Փքել այն, ինչը չկա, փքել դատարկությունը—
նման դրադմունքը ինձ հիշեցնում է օձառի պղպղակներ
սարքելը»¹: Դժվար է սրան որևէ բան ավելացնել: Նկատենք
միայն, որ արվեստագետներին զգուշացնելով արվեստում

¹ К. С. Станиславский. Статьи. Речь. Беседы. Письма. М., 1953, стр. 256.

ռերուաներ կազմելուց, Ստանիալավսկին մտքով իսկ չի անցկացնում՝ նրանց կոչ անել պարզունակացնելու արվեստի արտահայտչական լեզուն: Գեղարվեստական ձևի հասկանալի լինելու, մատչելիության պահանջը ընդհանուր ոչինչ չունի ոչ պահանջկոտ հանդիսատեսին արվող գիշումների, ցածր ճաշակի խրախուսման, էթանագին հանրաճանաչության հետ: Իսկապես ժողովրդական, ռեալիստական արվեստը չի խրտրնում իրականության բարդությունից ու բազմազանությունից, արտացոլում է այն խորն ու համակողմանի՝ նույնպիսի բարդ ու բազմազան գեղարվեստական միջոցների գինանոցի օգնությամբ: Այդ իսկ պատճառով արվեստագետները մշտապես պիտի հիշեն այն բազմամիլիոն հանդիսասրահի մասին, որի համար իրենք ստեղծագործում են:

Արվեստի երկը արվեստագետի ու հանդիսատեսի սերտ համագործակցության արդյունք է: Որպեսզի նրանց միջև փոխըմբռնում ձևոր բերվի, «Ֆարուլան կազմելիս և լեզուն մշակելիս հարկ է որքան հնարավոր է ավելի հաճախ կանգնել հանդիսատեսի տեղը»¹: Այս մասին հատկապես կարևոր է հիշել այն ժամանակ, երբ արվեստագետը գիմում է արտահայտման պայմանական ձևին:

Պայմանական կերպարի կոնկրետ զգայական ձևը իր ամբողջականության մեջ կարող է նման չլինել իրականության որևէ առարկայի, երևույթի, մի բան, որից հաճախ ծագում են որոշակի դժվարություններ նման կերպարն ընկալելու համար:

Սակայն դա, վերջին հաշվով, բոլորովին չի զցում նրա արժեքը, ընդհակառակն, խրախուսում է ընկալման ստեղծագործական գործողությունը: Ռեալիստ արվեստագետը պայմանական կերպար ստեղծելու որոշումն ընդունելով, բարձր պատասխանատվություն է վերցնում իր վրա. ինչքան էլ բարդ լինի ձևը, նրա պարունակած բովանդակությունը պետք է դառնա լայն հասարակայնության սեփականությունը, իսկ սրան հասնելը այնքան ավելի դժվար է, որքան ավելի բարդ է ձևը: Շատ բան այստեղ կախված է արվեստագետի օժտ-

¹ Аристотель. Поэтика, стр. 78.

վածության աստիճանից: Ստեղծագործել այնպես, որ ամբողջությամբ մարդկանց գիտակցությանը հասնի գեղարվեստական ճշմարտությունը, ստեղծագործության կերպարի գաղափարը, շատ ավելի բարդ խնդիր է, քան ռեբուսներ կադմելը:

Արվեստի պատկերային լեզուն արստրահման բարդ պրոցեսի արդյունք է, ընդհանրացումների անվերջանալի շղթայի հետեանք: Նրա ակունքները գնում են դեպի խոր անցյալը, և նա կազմավորվում է պատկերային ընդհանրացման հնարավորությունների տեական պատմական կատարելագործման պրոցեսում: Որոշ գեղարվեստական հնարներ այնքան հաստատուն են մտնում արվեստի պրակտիկայի մեջ, որ դարերով պահպանում են իրենց գոյությունը: Դրա համար էլ, որոշ արվեստներ մինչև վերջ հասկանալու համար, պետք է խմանալ նրանց առաջացման պայմանները, պետք է ճանաչել նրանց ավանդական լեզուն: Հաճախ պատահում է այնպես, որ, չնայած իր միանգամայն ռեալիստական բնույթին, պայմանականությունը մնում է շհասկացված: Դա կարող է պատահել այս կամ այն ժողովրդի, ազգի քիչ ծանոթ, խորապես ինքնատիպ արվեստին շփվելիս: Համաշխարհային մշակույթի դարգացման արդի փուլում նման դեպքերը գեո տարածված են ու պայմանավորվում են օբյեկտիվ գործոններով: Ինչ-որ շափով սա հաստատում է այն ճշմարտությունը, որ պայմանականությունը շի ջնշում արվեստի ազգային առանձնահատկությունները, իսկ երբեմն էլ դառնում է նրանց դրոսեորման վառ արտահայտված ձևերից մեկը: Ազգայինը պայմանական կերպարի մեջ կարող է ներկա լինել կամ բացակայել ճիշտ նույն շափով, ինչ շափով որ կարող է ներկա լինել կամ բացակայել գեղարվեստական արտահայտման բոլոր այլ ձևերի մեջ:

Գանաշացի նկարիչ ու քանդակագործ Կոֆի Անտուբամբ բացատրելով ժողովրդական վարպետների հմուտ ձեռքերով պատրաստվող «ակուաբա» փայտե արձանիկների խմաստն ու կիրառությունը, պատմում է. «Եթե ամուսինը ցանկացել է, որ երեխան գեղեցիկ լինի, նվիրել է կլոր գլխով տիկնիկ: Եթե նա ժրջան ու կրոնասեր զավակ է սպասել, ապա

Քանզորն է փորագրողին պատրաստել ձվածե գլխով «ակուա-
բա»։ Երբ հայրը երազել է որդի, բնտրել է քառակուսի գլխով
«տիկնիկ»։ Ես զբաղվում եմ «ակուաբայով», թե չէ՝ դրանք
շուտով լրիվ կշքանային, — շարունակում է Անտուբամբը։
Սակայն որպես ունալիստ ես ձգտում եմ մանրակրկիտ պատ-
կերել դեմքը, մարմինը, ի դեպ, առանց հեռանալու ավան-
դական համամասնություններից¹։ Այդ ավանդական համա-
մասնությունները, իհարկե, ի վիճակի են կռահել Գանայից
դուրս բնակվող քիչ մարդիկ։ Սակայն դա բնավ չի նսեմաց-
նում Աֆրիկայի հնագույն ժողովրդի ժամանակակից արվես-
տը, որը սնվում է իր ժողովրդի ինքնատիպ մշակույթի ա-
կունքներից։

Իսկ օտարերկրացու համար ինչքա՞ն հանելուկային պայ-
մանականություններ են պահել իրենց մեջ ճապոնական
«Կարուկի» թատրոնի դերասանների շարժումները։ Յուրաքան-
չյուր ճապոնացի հանդիսատեսի համար միանգամայն մատ-
չելի բեմական հնարները կարող են անհասկանալի լինել
եվրոպացու համար։ Սակայն դա չի նշանակում, թե այդ
հնարները անիմաստ են ու մտացածին։ Եվրոպական բեմի
վրա, օրինակ, հերոսուհին լաց է ձևացնում ձայնով, դիմա-
խաղով, նույնիսկ արցունքով, մինչդեռ ճապոնական բեմի
վրա արտասվում է պայմանականորեն, մի ձևերով՝ կիսա-
բաց հովհար, մյուսը՝ բարձրացված մինչև աչքերը։

Կասկած չկա, որ տարրեր ժողովուրդների միջև սերտ
մշակութային կապերի զարգացումն ու փոխազդեցության ա-
ճը, համաշխարհային մշակույթին մարդկանց ավելի լայն
հաղորդակցվելու պայմաններում, ոչ մի օբյեկտիվ պատճառ
չեն թողնի, որը դժվարացներ ինչպես բովանդակ արվեստի,
այնպես էլ նրա առանձին արտահայտման միջոցների բն-
կայումբը։

Ու թեև ձևի բովանդակալիությունը, նրա խոր ազգային
ինքնատիպությունն պատճառով ոչ միշտ կարող է առաջին
հայացքից մատչելի լինել երկրազնդի յուրաքանչյուր բնակ-
չին, այնուամենայնիվ նման պայմանական արվեստը, եթե

¹ «Советская культура», 19 марта, 1964.

հասկանալի է, մատչելի է իր ժողովրդին՝ այն ժողովրդին, որին ծառայում է, ուրեմն ռեալիստական է և ընդունելի:

Բայց կա նաև մեկ ուրիշ արվեստ, անհասկանալի արվեստ, որը խորթ ու թշնամի է մարդկանց և որը, շնայած դրան, XX դարում ճարակել է ամբողջ ցամաքամասեր: Այդ արվեստը, որ ծնունդ է մարդկային ոգու ճգնաժամի, հասարակական իդեալների կորստյան, անհատի ծայրահեղ օտարացման, որին հովանավորում, ապահովում է բուրժուազիան, ու տեսականորեն հիմնավորում են փիլիսոփայություններ, կա հետադիմական ուղղությունները, — իրենից ներկայացնում է հոգեկան արժեքների անկման այնպիսի մի նմուշ, որ նույնիսկ բուն շփումը նրա հետ դառնում է անիմաստ, անհեթեթ: Դա արդեն ոչ միայն աղավաղված բովանդակություն է, այլ հաճախ բովանդակության, մտքի բացակայություն: Դա արդեն մի նոր որակ է, անկման վերջին աստիճան, երբ դադողության ակնարկ անգամ չկա այնտեղ, երբ գեղարվեստական ստեղծագործությունը մինչև վերջ հանգեցվում է անսանձ ձևապաշտ՝ «դյուստարարության»: Այժմ արդեն բուրժուական համընդհանուր կացության անիմաստությունը հաստատվում է ձևի անիմաստության միջոցով: Մայրահեղ մոդեռնիստների (աբստրակցիոնիստներ, սյուրռեալիստներ, կուբիստներ, դադաիստներ և այլն) ձգտումը՝ հեռանալ իրականության օրինաչափություններից, բարոյական սկզբունքներից ու տեղափոխվել անդուսպ երևակայության, «բացարձակ ստեղծագործական ազատության» թագավորությունը, հանգեցնում է նրանց ձևաստեղծման մի այնպիսի կամայականության, որ որևէ տրամաբանական կոնստրուկցիայի մասին խոսք անգամ չի կարող լինել: Նրանց երկերում տարածության ու ժամանակի կապերի հետ միասին բացակայում է նաև առհասարակ պատկերի առանձին տարրերի միջև դոյություն ունեցող ամեն մի պատճառական կապ, էլ չենք խոսում իրականության հետ ունենալիք կապերի մասին: Ասենք, նրանք իրականության արտացոլման որևէ հավակնություն էլ չունեն: Զ. Պոլլոկը և Մ. Թորին (ԱՄՆ), Պ. Կլեեն և Ա. Մանեսյեն (Ֆրանսիա), Վ. Պասմորը (Անգլիա), Ի. Ռոսսին (Իտալիա), ինչպես և անառարկայական

արվեստի այլ ներկայացուցիչների մեծ մասը բացելիքաց խոստովանում են, որ իրենց իբր ձանձրացրել է ունալ աշխարհը, իսկ արատրակցիոնիզմն այն ելքն է, ուր իրենք մոռացում են գտնում: Նրանք պնդում են, որ արվեստի ավանդական լեզուն, զեղարվեստական արտահայտման բոլոր, մինչ այժմ բանական թվացող հնարները բացահայտ կերպով հնացել են. անհրաժեշտ է սկզբունքորեն նոր, ցնցող, խայթող ինչ-որ բան, որը դիմում է ոչ թե մարդու բանականությանը, այլ նրա էթնագիտակցական աշխարհին: Նրանց ասելով, ստեղծված վիճակից դուրս գալու միակ և ամենաբանական, ավելի ստույգ՝ հարարերական, ելքը պետք է դառնա մտերմական դիմումը «զերդգայականին», բնազդականին, այն բանին, որն իր իմպուլսով «խորհրդավոր գոյություն մեջ» միշտ մնում է անորսալի: Ուրիշ խոսքով, իրենց «ստեղծագործությունների» ընկալման համար նրանք ժամանակակից մարդուց պահանջում են նույն այն «բացարձակ ստեղծագործական ազատությունը», որով ղեկավարվում են իրենք: Թե ինչ տեսք է ստանում այս ամենը գործնականում, բուն իրականություն մեջ, պատմում է արատրակտ արվեստի քաջագիտակ մասնագետ, նրա երկրպագու, ամերիկյան քրենադատ Լեո Ստայնբերգը:

«Իրո՞ք այդ ամենը ես գտա նրա պատկերներում, թե՞ պարզապես հնարեցի դրանց նայելիս: Համապատասխանում է արդյոք իմ բացատրությունը նկարչի մտադրություններին... Ճիշտն ասած՝ չգիտեմ... Ո՛չ, ես ոչինչի վստահ չեմ. արդյոք արվե՞ստ է դա առհասարակ, իսկ եթե արվեստ է, ապա հանձարե՞ղ է արդյոք, պարզապես լա՞վն է արդյոք, և բարձր կգնահատվի՞ նա արդյոք... Ես թողնվել եմ ինքս ինձ և պետք է գնահատականներ տամ առանց որևէ չափանիշով ղեկավարվելու: Նվ այսուհանդերձ, հետաքրքիր է, տասը տարի անց ես արդյոք ապուշի տեսք չե՞մ ունենա, երբ նույնիսկ երեսայի համար պարզ կլինի, որ դա ոչ թե զեղանրկարչություն է, այլ աղբ... Հարցերը վերջ չունեն, իսկ որտեղի՞ց վերցնել պատասխանները՝ անհայտ է... Ես մնում եմ տազնապալի անվստահության մեջ այս նկարի առիթով,

զեղանկարչության առիթով, առհասարակ, և ինքս իմ առիթով, մասնավորապես¹:

Մեջբերումն արված է Լեո Ստայնբերգի «Ժամանակակից արվեստն ու հասարակության տառապանքները» հոդվածից: Պետք է արժանին մատուցել հեղինակի անկեղծությանը: Այդ տողերը կարդալով, զարմանում ես այն անսահման, համապարփակ ազնուստիցիզմից, որ մի իսկական հրեշի պես բնակություն է հաստատել մոլորված մարդկանց այս աշխարհում, դաժանորեն կառավարում է նրանց ու տառապանքներ պատճառում: Ինչքա՞ն խոր պիտի լինի, ըստ երևույթին, թմրացավք, որ արվեստի համար ոչ պատահական մարդն անում է նման ակամա խոստովանություններ: Դա էլ ահա հենց այն ազնուստիցիզմն է գործողության մեջ, որի մասին իր ակադեմիական լեզվով անվերջ կրկնում է բոլոր գույների սուրյնկտիվ իդեալիզմը: Բայց որքան սարսափելի է այն, որքան վտանգավոր կյանքում, արվեստի մեջ, ուր ներկայանում է շարդարացվող դաժանություն մեախսեղված մարդկային մարմնի տեսքով, աններդաշնակ հնչյունների, գույների, գծերի ճշացող անհեթեթությամբ... Ո՛չ, դա արվեստի նոր լեզվի, նոր զեղարվեստական ձևերի որոնում չէ՝ սիմվոլիկ, պայմանական «ինքնարտահայտման» առիթով: Դա ձևի գիտակցված, նպատակասլաց ավերում է, նրա վտարումը արվեստից:

Մարդկային գործունեության պրակտիկայում ընդունելի է սոսկ այն «կազմակերպական սխեման», այն ձևական կոնստրուկցիան, որը կարող է նպաստել մեղ շրջապատող աշխարհում ընթացող բարդ ու բազմազան պրոցեսների առավելագույն խոր ու համակողմանի ճանաչմանն ու արտահայտմանը:

¹ «Америка» (журнал), № 89, 1967, стр. 54.

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԵՐԿԻ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՕՐԻՆԱԶԱՓՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Արվեստի երկի ունեցությունը դրսե-
վորվում է ստեղծագործության և
ընկալման պրոցեսների միասնության մեջ: Գեղարվեստական
ընկալման պրոցեսը իրավամբ դասվում է առավել դժվար և
քիչ լուսաբնված պրոբլեմների թվին, որի բացահայտումը
կապված է արվեստի տարբեր տեսակներին բնորոշ ընկալ-
ման յուրահատկությունների վերլուծման և ուսումնասիրման
հետ: Մասնակի եզրահանգումներն անկասկած կարող են
սրտչակի դեր ունենալ արվեստի երկի ընկալման ընդհանուր
օրինաչափությունների պարզաբանման համար:

Ներկա հոդվածը լույս մի փորձ է՝ երաժշտական ամբող-
ջական երկի ընկալման մի շարք կողմերի վերլուծության
միջոցով հնարավորին չափ ընդլայնելու ուսումնասիրվող
հարցերի այն շրջանը, որն ընկած է գեղարվեստական երկի
ընկալման բարդ պրոցեսի հիմքում:

Երաժշտական ստեղծագործության կամ նրա նույնիսկ ոչ
մեծ հատվածների ընկալման վերաբերյալ ամեն մի դատող-
ություն անխուսափելիորեն շոշափում է ստեղծագործության
ամբողջական ընկալման հարցը: Նման պարադոքսներում լու-
յայն ենթադրվում է, որ ժամանակի յուրաքանչյուր ակըն-
թարթում ծագող և «անհետացող» հնչյունները և նրանց կա-
պակցությունները այս կամ այն կերպ պահպանվում են
ունկնդրի գիտակցության մեջ:

Հատկապես վերջին շրջանում արժարժվում է հնչյունային կապակցությունների առաջանալու հարցը, բայց այն ամենին չի տարածվում որոշակի հատվածի և, ընդհանրապես, ամբողջական ստեղծագործության ընկալման վրա: «Ինչպես պարզված է ակուստիկական-հոգեբանական ուսումնասիրություններից, ինտերվալի նախորդ (առաջին) հնչյունը լսողական ընկալման ոլորտից չի շքանում ամբողջապես, երբ վերցվում է հետևյալը (երկրորդը). առաջին հնչյունը թողնում է այս կամ այն «հետք» լսողական գիտակցության մեջ, ասես շարունակելով գաղտնի հնչել որոշ ժամանակ»¹: Բնականաբար հարց է ծագում. իսկ վերանո՞ւմ է, արդյոք, տվյալ մոմենտը «որոշ ժամանակ գաղտնի հնչելուց» հետո, թե անկախ դրանից, ինչ-որ ձևով պահպանվում է հիշողության մեջ, հարաբերվելով նաև մեծ հեռավորության վրա գտնվող հնչյունների, դարձվածքների հետ: Այս հարցն է ընկած յուրաքանչյուր համեմատաբար ավարտված երաժշտական հատվածի և, անշուշտ, ստեղծագործության ամբողջական ընկալման պրոբլեմի հիմքում:

Հնարավո՞ր է, արդյոք, ենթադրել, որ երաժշտական ըստեղծագործությունը չի ընկալվում ամբողջությամբ, որ այն որպես միասնություն գոյություն չունի ընդհանրապես և, հետևաբար, տվյալ պրոբլեմը զուրկ է սրևէ հիմքից: Նման դատողությունը անտրամաբանական է մի շարք պատճառներով. այն կստիպի մեզ անհիմն կերպով մտածել, որ ամբողջական երևույթը հատուկ է արվեստի միմիայն այնպիսի գործին (նկար, քանդակ և այլն), որն, ի տարբերություն արվեստի ժամանակային ձևերի, միաժամանակյա ընկալվող ամբողջություն է: Բացի այդ, անվիճելի է, որ յուրաքանչյուր ընկալվող օբյեկտ գիտակցության մեջ հանդես է գալիս, ըմբռնվում է որպես ինչ-որ մի ամբողջություն. հետևաբար, գիտելով ստեղծագործությունը ոչ որպես մի ամբողջական երևույթ, մենք ստիպված կլինենք, այնուամենայնիվ, ամբողջության գաղափարը վերագրել նրա մասերին:

Երաժշտագիտության և էսթետիկայի մեծ ամբողջական

¹ Л. Мазель, О мелодии, стр. 97.

ստեղծագործության առաջացման պրոբլեմը անցյալում համեմատաբար քիչ է լուսաբանվել, և առանձին փորձերը ընդգրկում են փաստորեն վերջին 60—70 տարիները: Առավել աչքի ընկնող կոնցեպցիաներից կարելի է նշել Հ. Ռիմանի և է. Կուրտի տեսական աշխատություններում եղած առանձին գրույթները, որոնք տրամագծորեն հակադիր են մեկը մյուսին:

Լ. Մազելը իր «է. Կուրտի կոնցեպցիան» աշխատության մեջ, քննադատելով Կուրտի տեսությունը, հիմնականում պաշտպանում է Ռիմանի գրույթը. «Կուրտը երաժշտական ձևի մեջ տեսնում է միայն պրոցես, նա չի տեսնում այդ պրոցեսի ավարտված արդյունքը: Նա անտեսում է նույնիսկ Ռիմանի ճշմարիտ գրույթը, որ այն բանից հետո, երբ երաժշտական ստեղծագործությունը լսված է, ընդհանուր գծերով, ասես ակնբարբոռեն ներհայվում է ամբողջությամբ, և որ այդ պատճառով երաժշտական ձևը կարելի է պատկերացնել որպես մի ինչ-որ միասնություն և ամբողջություն, որպես ձև և ոչ միայն ձևավորում»¹: Հ. Ռիմանի այս գրույթը, սակայն, զերծ չէ ներքին հակասություններից: Պե՞տք է հասկանալ այս միտքը այնպես, որ բոլոր դեպքերում, երաժշտական ստեղծագործության հնչողության ընթացքում ունեցնողի (կոմպոզիտորը) ոչ մի զաղափար չունի ընկալվող ստեղծագործության մասին ամբողջապես, մինչև վերջին հնչյունը, որից «հետո» միայն, մեկ ականթարթում դիտակցվում է ամբողջը: Եթե այս է վերը բերված մտքի էությունը, ապա այն սուր կերպով հակասում է փաստերին: Իսկապես, ամեն որ իր անձնական փորձից ելնելով կարող է պնդել, որ երբ ստեղծագործությունը լսված, ավարտված է, որևէ երաժշտական ամբողջի մասին խոսք լինել չի կարող. լավագույն դեպքում իններցիայով կարող է որոշ հիշողություն պահպանվել արդեն անցած ամբողջի մասին, որոշ ընդհանուր տպավորություն մինչ այդ անցած զգայական վիճակների մասին, սակայն հնչողությունից դուրս ամբողջության ականթարթային ծագումը, որպես այդպիսին, որպես գույտ

¹ Л. Мазель, И. Рыжкин, Очерки по истории теоретического музыкального знания, вып. II, М.—Л., 1939, стр. 27.

երաժշտական երևույթ՝ բացառված է: Նման կատեգորիկ ժխտումը դալիս է այն պարզ համարությունից, որ երաժշտության բովանդակությունը անխզելի կապված է հնչողության հետ, և որևէ մեկոգիայի անկրկնելի գեղեցկությունը հաշակելու համար, բոլոր դեպքերում, հարկ է լինում, պարզապես, վերաբաղվել և լսել այն: Եթե ունենդիրը իր առջև նպատակ է դնում «լսելուց հետո» գիտակցել ամբողջը, ապա ստիպված կլինի երևակայության մեջ մտովի վերաբաղվել այն, ինչն արդեն ընկալել էր ֆիզիկական հնչողության ձևով, ժամանակի մեծ հատվածում:

«Լսելուց հետո» դրույթը, հավանաբար, մի կոմպրոմիսային մոտեցում է, որևէ կերպ լուծելու ամբողջության պրոբլեմը այն պրոցեսուալ երևույթի, որը գտնվում է անընդհատ շարժման մեջ և որի մասերը արտաքուստ գոյություն չունեն մեկ պահի մեջ: Լսելու պրոցեսում կամ նրանից հետո գիտակցության մեջ այդ լսածին համապատասխան զգայական կամ որևէ այլ վիճակի պահպանման հարցը բազմիցս եղել է երաժշտագետների խորհրդածության առարկա: Օրինակ, Հինդեմիտը պնդում է, որ զգացողությունը «սկսվում և ավարտվում է հիշատույն պահին երաժշտական այն ազդակների հետ, որոնք առաջացնում են այդ զգացողությունները»: Կամ հետևյալ միտքը. «Զգացումը անցավ, երաժշտությունը հնչեց վերհացավ—և ապարդյուն է փորձը՝ նորից վերականգնել զգացածը: Քանի որ այն նկատելի է միայն երաժշտության, և այն էլ հատկապես յուրահատուկ երաժշտության մեջ...»¹:

Չնայած այն բանին, որ որոշ տեսաբանների կարծիքով «դիտել ձեռք որպես պրոցես նշանակում է ժխտել ձեռք որպես այդպիսին», այնուամենայնիվ հարցի լուծումը պետք է փնտրել՝ ուսումնասիրելով դինամիկ զարգացող երաժշտական ստեղծագործությունը, քանի որ այդ է նրա իրական դրսևորման միակ վիճակը և պայմանը:

Եթե վերցնենք abcd պայմանական հնչյունային շարքը, ապա ամբողջի առաջանալու պատճառները պարզելու հա-

¹ Н. Гартман, Эстетика, М., 1958, стр. 286.

մար կապահանջվի պատասխանել հետևյալ հարցին՝ պահպանվո՞ւմ է, արդյո՞ք, և ի՞նչ կերպ, նախորդ անցած «ab» հնչյունային կապակցությունը «c» ունի ընկալվող մոմենտում: Անցած երաժշտության պահպանման գաղափարը տվյալ հնչող ներկա պահին բոլոր դեպքերում դուրս է մտնում ի կասկածից: Հակառակ դեպքում, անհասկանալի կլինի, թե ինչպե՞ս կարելի է գիտակցել, ըմբռնել abed հնչյունային շարքը «պես» մի ամբողջություն, ավարտված մեկողիս, ֆրազ, երև «a»-ի հնչողությունից հետո «b» կետում բացարձակ վերանում, հիշողության միջից անհետ ջնջվում է «a»-ի նշանակությունը, «c» կետում՝ «a» և «b» պահերը և այլն:

Որ մեկ անգամ լսված երաժշտական հատվածը, ինտերվալային բայլերը, ամրապնդվում են հիշողության մեջ, անվիճելի է: Դրա լավագույն ապացույցն է, երբ, ասենք, ABA երեք հատվածից բաղկացած որևէ կառուցվածքի առաջին իսկ ունկնդրումից հետո A-ի ունի հնչողությունը երկրորդ անգամ հնչողությամբ ձանաչվում և կոհանվում է: Ընկալման պրոցեսում ի՞նչ հատվածի հետ է համեմատվում A-ի երկրորդ հնչողությունը (որի շնորհիվ և այն ձանաչվում է որպես ծանոթ մի երաժշտություն), եթե նշմարիտ պետք է համարվի այն, որ A-ի առաջին հնչողությունը չի պահպանված հիշողության մեջ:

Ֆիզիոլոգիայի ժամանակակից որոշ նվաճումները ցույց են տալիս, որ տեսողական, լսողական ինֆորմացիայից գիտակցության մեջ առաջացած «...հետքերը պահպանվում են հիշողության մեջ, թեև ուղեւթն չբացել է կամայական վերարտադրելու ունակությունը»¹: Հիշողության մեջ մուտք գործած ինֆորմացիան չի անհետանում, չի կորչում: Այն նույնպես ֆիրսացվում և պահպանվում է, իսկ որոշ, յուրահատուկ պայմանների դեպքում՝ վերարտադրվում:

Բնականաբար հարց է առաջանում, իսկ ի՞նչն է պահպանվում, արդյո՞ք անցած երաժշտական հատվածի պատկերացվող հնչողությունը, թե նրա որևէ համարժեք արտա-

¹ А. Н. Лук, Память и кибернетика, М., 1966, стр. 6.

հայտնությունը: Հիշողության ֆունկցիայի վերաբերյալ ժամանակակից գիտությունը այս հարցին տալիս է ընդհանուր, որոշ առումով մշուշապատ և հաճախ հակասական պատասխաններ:

Հնարավոր է ենթադրել, որ երաժշտության ժալալման ընթացքում արդեն անցած հնչողության պահպանումը հիշողության մեջ հանդես է գալիս կայուն սուբստրատի ձևով, որ գիտակցության մեջ վերարտադրվում է ոչ թե հնչած երաժշտությունը, այլ այդ հնչողությունից առաջացած և պահպանված զգայական վիճակը, որի հետ և յուրաքանչյուր ակնթարթում հարաբերվում է ունի հնչող մոմենտը: Սակայն, ինչպես արդեն նշվեց, երաժշտական որևէ հատվածի նշանակությունը, նրանից ծագող էսթետիկական զգացումը չի կարող գոյություն ունենալ առանձին, այդ հնչողությունից դուրս: Եթե ճշմարիտ է այս դրույթը, ապա ճշմարիտ պետք է համարվի նաև այն, որ ունկնդրման ողջ ժամանակահատվածում էսթետիկական ամբողջական զգացողությունը բացակայում է, որի փոխարեն ընկալման մեջ ֆիքսացվում է միմիայն տվյալ հնչող մոմենտից առաջացած նշանակությունը: Սակայն դժվար չէ համոզվել, որ իրականում, ընկալման սյուրսոսում, տվյալ կոնկրետ պահի նշանակության ըմբռնման հետ զուգահեռ, ունկնդրի գիտակցության մեջ, յուրաքանչյուր պահին առկա է նաև ամբողջական ստեղծագործությունը, որի շնորհիվ է միայն տվյալ պահը ստանում կոնտեքստային նշանակություն:

Այդքանով իսկ ամբողջական ստեղծագործության առաջացման փաստը չի կարելի արդարացնել ոչ առանձին պահի նշանակությամբ և ոչ էլ էսթետիկական ամբողջական զգացողության ինչ-որ երևակայական ավտոնոմիայով:

Հնարավոր է ենթադրել, որ abcd հնչյունային շարքում «a» պահից «b» անցնելու պահին, վերջինի մեջ կոնցենտրացվում է ինչպես ունի հնչող «b»-ի, այնպես էլ «a»-ի նշանակությունը, և նույն կերպ «c» կետում տվյալ հնչողությունից բացի «a» և «b» պահերի նշանակությունը և այլն, որի շնորհիվ կազմակերպվում է ամբողջական ստեղծագործությունը՝ abcd: Այս դատողությունը զուրկ է հիմքից, քանի

որ նման պարագաներում ստեղծագործության էսթետիկական ներգործությունը լսողի վրա անընդհատ կասասկանար, կա-
ններ քանակապես և որակապես, և ստեղծագործության վեր-
ջին տակտերը, հնչյունները, իրենց մեջ կրելով ողջ նախորդ
հնչյունների նշանակությունները, իրականում կունենային
անհամեմատ մեծ իմաստ, քան նախորդ որևէ տակտ, մո-
տիվ, թեմա: Առավել ևս անընդունելի է այս միտքը, եթե
նկատի առնենք, որ ստեղծագործության մեջ էսթետիկական
նշանակությունը բաշխված է քիչ թե շատ հավասարաչափ
և դժվար է ասել, թե ստեղծագործության ո՞ր կետում է այն,
ընդհանրապես, հասնում իր մաքսիմումին:

Կարելի է մտածել, որ էսթետիկական նշանակության աճը
տեղի է ունենում ալիքաձև, լոկալ, մեկ թեմայի, մեկ կա-
ռուցվածքի սահմաններում: Այլ խոսքով, ab և cd հատված-
ներում առանձին-առանձին նշանակությունը մաքսիմալ է
այն դեպքում, երբ այն աննկատելի է երկու կառուցվածքի
անցման սահմանագծում: Նշանակության բաշխման նման
դիսկրետ բնույթը կասկած չի հարուցում, սակայն ուսում-
նասիրվող պրոբլեմի շրջանակներում այն շունի որոշիչ դեր,
քանի որ, եթե «ab»-ի պահպանման հարցը հիշողության
մեջ, այն ժամանակ, երբ հնչում է «cd»-ն, այնուամենայնիվ
բացառվում է, ապա դրանով իսկ ամբողջության հարցը
մնում է շլուծված: Նվ վերջապես, եթե ընդունենք, որ ստեղ-
ծագործության մեջ յուրաքանչյուր ռեալ լավող հնչյուն պար-
զապես նախորդի տրամաբանական շարունակությունն է և
իր հերթին՝ ելակետ հետևյալ հնչյունի համար, ապա դժվար
չէ հասկանալ, որ այդպիսի շղթայակապ միացությունները
կառաջացնեն միմիայն հոսունություն, բայց ոչ ամբողջա-
կան ընկալում: Իսկ ամբողջի գաղափարը, տվյալ դեպքում,
կփոխարինվի երկու հնչյունի միջև ծագող տրամաբանական
կապակցությամբ:

Անլուծելի հակասություններից խուսափելու համար, հա-
վանաբար, պետք է կարծել, որ ամբողջությունը, բոլոր դեպ-
քերում, ներկա է ստեղծագործության յուրաքանչյուր հատ-
վածքում, անշուշտ նախօրոք վերապահելով, որ այդպիսի
ստեղծագործությունը էսթետիկական առումով բարձրարժեք

է յուր ամբողջականութիւն մեջ և խորթ չէ ունկնդրի լսողական դիտակցութիւններ:

Նման դատողութիւնը կարելի է հիմնավորել հետեւյալ փաստարկներով. նախ, երբ խոսվում է որեւէ հատվածի ունեցած նշանակութիւն մասին, ապա բնականաբար ենթադրվում է, որ այն ընկալվում է որպէս մաս այնքանով, որքանով հարաբերված է մի որոշակի ամբողջութիւն հետ: Հակառակ դեպքում, եթե ամբողջը պարզապէս բացակայում է կամ պետք է առաջանա հետազայում, ապա մասը կորցնում է իր մաս լինելու ֆունկցիան, վերածվելով ինքնաբավ մեկ այլ ամբողջութիւն: Պարզ է, որ այդ դեպքում ակամա նույնացվում են մասի նշանակութիւնները՝ կոնտեքստի մեջ և նրանից դուրս, և մասը, կորցնելով փոխկապակցութիւնը տվյալ ամբողջութիւն հետ, փաստորեն դադարում է մաս լինելուց:

Պրակտիկան ցույց է տալիս, որ եթե ամբողջական ստեղծագործութիւնը օժտված է բարձրարժեք էսթետիկական նշանակութեամբ, ապա այն առկա է արդեն ստեղծագործութիւն՝ լսելու ընթացքում ընկալվող յուրաքանչյուր մոմենտում: Միևնույն ժամանակ, էսթետիկական նշանակութիւնը ավարտված ձևով կարող է ծագել միմիայն ամբողջական ստեղծագործութիւն հետ առնչված, և նրա առաջացումը, անկասկած, պայմանավորված է վերջինիս ռեալ գոյութեամբ:

Թե ինչպիսին է ընդհանրապէս հիշողութիւն մեջ պահպանվող պրոցեսուալ երևույթի ֆիզիոլոգիական էութիւնը, մեխանիզմը, առայժմ դժվար է ասել: Սակայն ժամանակակից դիտութիւնը հայտնի է, որ «ինֆորմացիան պահպանվում է դինամիկ, փակ շրջանի մեջ անընդհատ շրջանառվող իմպուլսների ձևով»¹:

Ըստ որում, ժամանակակից հոգեբանութիւնը ընկալման մինիմալ ժամանակից, հիշողութիւն ֆունկցիայից բացի, առանձնացնում է նաև «զգացողութեան տևողականութիւնը (durée de présence) տկնթարթային ընկալումների ասես «եռնառագայթման» (սֆոսֆորէսցենցիայի)՝ ժամանակը,

¹ A. H. Тук, стр. 98.

որը փոփոխվում է վայրկյանի մի քանի մասից մինչև մի քանի վայրկյան: Մի կողմից, այն ապահովում է զգացողության առկայությունը, իսկ մյուս կողմից, ինչպես վկայում են մոդելացման արդյունքները... ապահովում է կեցության անընդհատությունը... Զգացողության տեղականությունը հենց հնարավորություն է ընձևելում կերպարների իմացության համար, շնորհիվ հաղորդման մեջ նրանց ծավալման... Նա իրենից ներկայացնում է տարրական հիշողություն, որը անհրաժեշտ է ավտոկորելյացիայի ընկալման համար... և պայմանավորվում է ժամանակային ձևերի՝ ութմի, մեկուդիայի ընկալումը¹:

Ընդունելով, որ գիտակցության մեջ ամբողջական ստեղծագործությունը առկա է իր բոլոր մասերով միաժամանակ, դեռևս չի կարելի եզրակացնել, որ հիշողության մեջ մեկ ականթարթում ի մի են կուտակված ստեղծագործության մեջ տեղ գտած բոլոր հնչյունները և նրանց կապակցությունները: Հակառակ դեպքում այդ նույն կապակցությունների կուտակումը մեկ ականթարթում իրական, ֆիզիկական հիշողությամբ պետք է որ առաջացներ այն նույն էֆեկտը, ինչ որ առաջանում է գեղարվեստական երկի ընկալման պրոցեսում: Կարելի է ենթադրել, որ գիտակցության մեջ ֆիքսացվում, հիշվում, վերարտադրվում են հնչյունային բարդ հարաբերությունները տարբեր շերտերի և մակարդակների վրա, որը պայմանավորված է նրանց ունեցած տարբեր նշանակություններով և ֆունկցիաներով: Այլ խոսքով, կոմպլեքսային առավել վառ մեծությունները՝ թեմաները կամ նույնիսկ առանձին կառուցվածքները հիշողության մեջ մղվում են առաջին պլան, ավելի քիչ կարևոր պահերը՝ հեռավոր անկյունները, և այդքանով իսկ ամբողջի ընկալման պրոցեսում հիշողության մեջ տեղի է ունենում խիստ և մանրամասն դիֆերենցիացիա:

Ամբողջը գոյանում է միմիայն երաժշտության հնչելու ժամանակ, նրա յուրաքանչյուր պահում: Այլ խոսքով, կա-

¹ А. Моль, Теория информации и эстетическое восприятие, М., 1966, стр. 156—157.

քելի է պնդել, որ ամբողջի ի հայտ գալու ցայտուն նշանն է, երբ տվյալ պահը ստանում է իր բարձրագույն կոնտեքստային նշանակությունը: Հնչող մոմենտը մի խթան է ամբողջի գրգռման և ի հայտ գալու համար, սակայն այդ նշանի դերը կարող է կրել նաև մի որևէ մասի, հատվածի մտավոր վերարտադրությունը, որը, շատ վառ լինելով, կատարում է նույն այդ ֆունկցիան: Ի. Սեչենովը այսպես է բնորոշում այդ օրինաչափությունը. «Մասի վերաբերյալ արտաքին փոքրագույն ակնարկությունը իր ետևից բերում է ողջ ասոցիացիայի վերարտադրությունը: ...Գիտակցության մեջ վերարտադրվում է այն ամբողջությունը»¹:

Ի տարբերություն բացարձակ մեկուսացված հնչող պահի ունեցած արժեքի, կենդանի ստեղծագործության մեջ նրա էսթետիկական նշանակության աճը կարելի է արդարացնել միմիայն կապելով այն երաժշտության ամբողջական հնչողության հետ: Այլ կերպ մշտապես անլուծելի կմնա այն «առեղծվածը», թե ինչով են տարբերվում մեկը մյուսից տարբեր ստեղծագործություններում օգտագործվող միևնույն հնչյունը, միևնույն ակորդը և նույնիսկ միևնույն դարձվածքները, մոտիվները, կառուցվածքները և այլն:

Գ. Նեյցանովը մի հետաքրքիր փաստ է բերում Մոցարտի կյանքից. «Մոցարտը ասում էր, որ երբեմն, մտովի սիմֆոնիա ստեղծագործելով, նա ոգևորվում է ավելի ու ավելի և, վերջապես, հասնում է մի այնպիսի վիճակի, երբ իրեն թվում է, որ ինքը լսում է ամբողջ սիմֆոնիան սկզբից մինչև վերջ, միանգամից, մեկ ականթարթում: (Այն այնքան պարզ է, ինչպես խնձորը ափի մեջ): Նա ավելացնում է, որ այդ րոպեները իր կյանքի ամենահերջանիկ րոպեներն են...»²:

Դժվար է համակերպվել այն մտքին, որ ամբողջական սիմֆոնիա լսելը «միանգամից, մեկ ականթարթում» արտահայտությունը ունի փոխաբերական իմաստ կամ պատահական գեղեցիկ մի ֆրազ է, ասված կոմպոզիտորի կողմից որևէ մասնավոր խոսակցության ժամանակ: Ավելին, այս

¹ И. Сеченов, Избранные произведения, т. I, М., 1952, стр. 89.

² Г. Нейгауз. Об искусстве фортепьянной игры. М., 1958, стр. 60.

նույն միտքը, աննշան փոփոխություններով, բազմիցս կրկր-
նել են խոշորագույն կոմպոզիտորներից շատերը, կարծես
հաստատելով, որ երաժշտական ստեղծագործության ամբող-
ջության առաջացման և ընկալման օրենքը երաժշտական
ամեն մի հշմարիտ ստեղծագործության գոյության կարևոր
նախապայմանն է, որ այն ամեննին կախված չէ դարաշր-
ջանի արվեստին բնորոշ յուրահատկություններից, կոմպոզի-
տորի մտածելակերպից, ոճից, աշխարհայացքից և այլն:

Գիտակցության մեջ լրիվ ստեղծագործության ակնթա-
րթային ծագման վերաբերյալ նման դատողությունները, ան-
շուշտ, կարող են որոշ թերահավատություն առաջացնել այն
առումով, որ այդ պրոցեսում ամեննին պարտադիր չէ լրիվ
ստեղծագործության ամբողջական ծագումը: Կարելի է են-
թադրել, որ ամբողջությունը ծագում է հիմնական գծերով,
սխեմատիկ ձևով, որպես ապագա երկի հիմնական զաղա-
փար և այլն: Սակայն քննարկվող հարցի տեսանկյունից
նման ուղղումը շունի էական նշանակություն, քանի որ տրվ-
յալ սխեման, զեղարվեստական երկի ընդհանուր գծերը ի
սկզբանե ծագելով որպես լոկալ ամբողջություններ, չեն կա-
րող դիտվել որպես գեղես շիրականացված ամբողջի մասեր
և դառնում են այդպիսին միայն հետագա ստեղծագործա-
կան պրոցեսի ընթացքում: Չնայած էսթետիկական ընկալ-
ման բարձր մակարդակը անմիջականորեն պայմանավորված
է տվյալ ստեղծագործության արժանիքներով, այնուամենայ-
նիվ, նա խիստ կախում ունի մտավոր գործունեության ակ-
տիվացման մաթսիմումից: Վերջինիս բացակայությունը, բո-
լոր դեպքերում, կործանարար ազդեցություն է թողնում երկի
ստեղծման և ընկալման պրոցեսի վրա՝ կորչում է մասերի
միջև եղած փոխհարաբերությունը, նվազում է յուրաքան-
չյուր պահի նշանակությունը, այլ խոսքով, երաժշտությունը
չի հասկացվում, վեր է ամփում ոչինչ: շարտահայտող հնչյուն-
ների քառսային շարժման, անմուկի:

Այսպիսով, երաժշտական ստեղծագործության մեջ մա-
սերի և ամբողջի փոխհարաբերության հարցը փաստորեն
ստեղծագործության էսթետիկական գնահատման անկյունա-
քարն է:

Իսկ ի՞նչ ենք հասկանում մաս ասելով, և ինչպիսի՞ հարարերություն մեջ է այն ամբողջի հետ: Երաժշտական ստեղծագործությունը բաղկացած է համեմատաբար ավարտուն մեծ և փոքր հատվածներից, և ամբողջի ընկալմանը նախորդում է այդ մասերի ընկալումը, որոնք աստիճանաբար շաղկապվում են մեկը մյուսին, առաջացնելով ամբողջական գործ: Այսպես, Հ. Ռիմանը գտնում է, որ ունկնդիրը չի կարող ընկալել երաժշտական ստեղծագործությունը սկզբում ամբողջությամբ՝ և հետո մասերը, այլ «...միայն աստիճանաբար, մեկը մյուսին հետևող ոչ մեծ հատվածներից կառուցում է նշանակալից չափերով մասեր: Ամբողջի ըմբռնումը, այսպիսով, անընդհատ սինթեզի արդյունք է»¹: Հարց է ծագում. այս պնդումը ունի՞, արդյոք, համընդհանուր նշանակություն բոլոր դեպքերի համար՝ ստեղծագործական ակտի, ընկալման տարբեր աստիճանների, ծանոթ, կրկնվող կամ լսողությանը օտար ստեղծագործության ըմբռնման ժամանակ: Պարզ է միայն, որ այն լիովին համապատասխանում է վերջին դեպքին, այսինքն՝ երբ ստեղծագործությունը լսվում է առաջին անգամ և, հատկապես, եթե այն խորթ է ունկնդրի՝ լսողական բաղային: Սակայն տվյալ ձևակերպման մեջ անդգուշորեն օգտագործվող «սկզբում», «հետո» արտահայտությունները խոսում են հօգուտ այն բանի, որ մասերի և ամբողջի փոխհարաբերության հարցի լուսաբանումը կրում է մեխանիստական բնույթ: Իսկապես, ինչպե՞ս կարելի է ըմբռնվող հատվածին տալ մաս անունը, առանց միեւնույն ժամանակ պարզելու, թե այդ հատվածը, վերջին հաշվով, ինչի՞ մասն է և ինչպե՞ս է ստանում մասի յուրահատուկ ֆունկցիա:

Ճշմարտությունից նույնքան հեռու է հոլիստական այն դրույթը, որ ստեղծագործությունը ընկալվում է սկզբում ամբողջությամբ և հետո մասերը (ինչպես կարծում էին անտիկ փիլիսոփաները), որքան և դրան հակառակ մեխանիս-

¹ Մեջբերումը՝ Н. Рыжкин, Л. Мазель, «Очерки по истории теоретического музыкознания» գրքից, кн. I, М., 1934, стр. 163.

տական դրույթը, քանի որ ամբողջի և մասերի ըմբռնումը տեղի է ունենում միաժամանակ:

Երաժշտության պատմության մեջ հայտնի են զեպրեր, երբ մասի և ամբողջի՝ մեկը մյուսին մեխանիկաբար հակադրելու փորձերը առիթ են տվել անհիմն տեսական վեճերի՝ կարո՞ղ է մասը փոխարինել ամբողջին և հակառակը: Այսպես, շարագրելով «Տրագիցիոն դպրոցի» ներկայացուցիչ Ա. Մարբսի էսթետիկական տեսական հայացքները, Ռիժկինը գովասանքով նշում է. «...նա կարծես թե մոտենում է մեզ համար տարրական դրույթի գիտակցմանը, որ երաժշտական ստեղծագործության բովանդակությունը ամենևին չպետք է (և նույնիսկ չի կարող) արտացոլվի նրա մասի մեջ, ինչպես մակրոկոսմը միկրոկոսմում...»¹:

Եթե ամբողջի արտացոլումը մասի մեջ պետք է հասկանալ այնպես, որ այդ արտացոլումը հենց մասի հատկությունն է, ինչ խոսք, այն հեռու է ճշմարտությունից, քանի որ տվյալ զեպրում մասը և ամբողջը նույնացվում են: Սակայն ընկալման պրոցեսում հենց մասի մեջ (հնարավոր է ասել նաև՝ մասի հետ միաժամանակ) գիտակցված ամբողջն է, որ այդ մասին հաղորդում է զեղարվեստական արժեք: Հակառակ զեպրում, ինչպես արդեն նշվել է, եթե ընդունենք, որ մասի ընկալման պահին ամբողջը բացարձակորեն բացակայում է, ապա անհնար կլինի պատասխանել այն հարցին, թե ինչպե՞ս և ինչի՞ց է գոյանում հատվածի, հեռու մոմենտի բարձրարժեք կոնտեքստային նշանակությունը և ինչո՞ւ է արդարացվում այդ հատվածի, որպես մասի, հեռու մոմենտի գոյությունը: Եվ ընդհանրապես, պնդել, որ յուրաքանչյուր հեռու մոմենտում, մասում բացակայում է ամբողջը, և, հետևապես, այն պետք է որ բացակայի նաև ողջ ստեղծագործության ունկնդրման ընթացքում, նշանակում է ժխտել ստեղծագործության ամբողջական լինելու գաղափարը:

Ամբողջի և մասերի բաժանումը երաժշտության մեջ հարաբերական է, քանի որ այս երկու գործոնները իրականում

¹ Н. Рыжкин, Л. Мазел, стр. 91.

հանդես են գալիս անխզելի միասնություն մեջ՝ մեկը մյուսին պայմանավորելու, կազմավորելու դիալեկտիկական բարդ պրոցեսի ձևով: «Ամբողջը, իրավամբ, մասերի պայմանն է, բայց նա՝ ինքը, միեկնույն ժամանակ, անմիջական ենթադրում է, որ ինքը կա այնքանով միայն, որքանով նա իբրև իր նախադրյալ ունի մասերը» կամ «Յուրաքանչյուրն ունի յուր ինքնությունությունը ոչ թե իր մեջ, այլ մյուսի մեջ»¹:

Անշուշտ, երաժշտական ամբողջի ներսում կան որոշակի ավարտուն հատվածներ, որոնք կարող են ընկալվել նույնիսկ ստեղծագործության առաջին իսկ ունկնդրումից: Համեմատաբար ավարտուն այդ հատվածները օժտված են յուրատեսակ ինքնավարությամբ (որպես ամբողջի մեջ մեկ այլ ամբողջություն). այն աննշան է մոտիվում, շատ մեծ՝ ասենք, սիմֆոնիայի մեկ մասում, սակայն բոլոր դեպքերում այդպիսի մասերի բարձրագույն նշանակությունը կարող է գոյանալ միայն այն ժամանակ, եթե նրանք ընկալվում են ամբողջի հետ հարաբերված:

Առաջին հայացքից հեշտ է համոզվել, որ երաժշտական ամբողջական ստեղծագործությունը ինչ-որ անընդհատ հնչյունային հոսք չէ, այլ խիստ կտրտված է, ընդհատվող և ներկայացնում է մեկը մյուսից զատվող կառուցվածքների մի որոշակի հերթականություն: Կարող է թվալ, որ այսպիսի հերթականության մեջ որևէ հնչյուն նախ հարաբերվում է մի որոշակի, շուկալ կառուցվածքի ներսում ընկած այլ հնչյունների հետ. այն պատկանում է մի որոշակի վերջացված հատվածի, թեմայի, մելոդիայի և միայն հետո, այդպիսի խոշոր հատվածների, թեմաների փոխհարաբերումն է, որ առաջացնում է ամբողջական երևույթ: Լսողական այս պատրանքը առաջանում է այն պարզ պատճառով, որ թեմայի կազմում եղած հնչյունային կապակցությունները շատ ավելի վառ են և գտնվում են մակերեսի վրա, այն դեպքում, երբ թեմայից «գուրս» եղած բարդ փոխհարաբերությունների պրոցեսը ընդգրկում է լսողական գիտակցության առավել

¹ Гегель, Сочинения, т. V, Наука логики, стр. 617, 619.

հեռավոր ուրախները: Ստեղծագործության մեջ եղած որևէ հնչյուն, բոլոր դեպքերում, ամբողջի մասն է, շնայած որ անմիջական լսողության համար նա հանդիսանում է տվյալ թեմայի մասը: Միևնույն ժամանակ, հնչյունը թեմայի միջոցով կարող է հարաբերվել ամբողջի հետ այն դեպքում միայն, եթե տվյալ թեման իր հերթին նույնպես հարաբերված է ամբողջին, հանդիսանալով նրա մասը:

Կարելի է ենթադրել, որ ամբողջական ստեղծագործության առաջացումը և, հատկապես, ընկալումը միշտ չէ, որ կոմպոզիցիայի և համերգային ելույթների ուղեկիցն է: Հաճախ գործը վերջանում է կոմպոմիսով՝ լսողության մեջ ստեղծագործությունից անջատվում են ոչ մեծ կառուցվածքներ (թեմաներ), որոնք յուրատեսակ ամբողջություններ չիենելով հնչաությանը ըմբռնվում են, հիշվում և հետագայում նույնիսկ մտովի վերարտադրվում: Ընկալման (ստեղծագործման, կատարման) այս ցածր մակարդակում, անշուշտ, բացակայում է ստեղծագործության ըմբռնումը որպես ամբողջական, ավարտված գործի: Այն դեպքում, եթե տվյալ ստեղծագործությունը կրկնվում է մի շարք անգամ, տվյալ հիշվող հատվածների միջև վերստին ծագող փոխազդեցությունների շնորհիվ, հնարավորություն է ստեղծվում ընկալման «տեսադաշտի» ընդլայնման և հիշողության մեջ նորանոր կառուցվածքների, հատվածների ներգրավման համար: Գիտակցության մեջ հետզհետե առաջանում են ամբողջի մեկ այլ, ավելի բարձր մակարդակներ, որից հետո միայն ամբողջական ստեղծագործության աստիճանական կազմավորման առավել բարձր մակարդակի վրա ծագում են նախադրյալներ զգայական-հոգեբանական այն վիճակի առաջացման համար, որը ընդունված է անվանել էսթետիկական բարձրագույն հանույթ¹:

¹ Անդրեյ Բլոկ «Մեծ քաղաքի» երգը է նկարագրում լսողական ընկալման այս տարրեր փուլերը. «...ամեն մի անսովոր երաժշտություն առաջին ունկնդրման ժամանակ գիտակցությանը ներկայանում է արդեն ոչ միայն տարրերի և նրանց բաղադրիչների խիստ անկայուն հավասարակշռության ձևով, այլ որպես համատարած ազմուկ կամ բառ և անձու-

Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է երաժշտական այնպիսի ստեղծագործությունների, որոնք գեղարվեստական տեսակետից օբյեկտիվորեն բարձրարժեք են: Եթե ստեղծագործության մեջ արդեն իսկ հնչյունային կապակցությունները միմյանց են, ոչինչ չարտահայտող; ապա պարզ է, որ նման ստեղծագործության ներսում եղած կրկնությունները, թե այդ ստեղծագործության ամբողջական կրկնությունները, որևէ կերպ փոփոխել, աղմուկացնել երաժշտության էությունը ի վիճակի չեն և ընդհանրապես կարող են տալ նույնիսկ հակառակ արդյունք:

Հետաքրքիր է նշել, որ հաճախ, ստեղծագործության բաղմամբիվ կրկնությունների դեպքում, հնարավոր է, որ այն աստիճանաբար դրավի երաժշտական գիտակցության ողջ ծավալը, որի ժամանակ տվյալ անհատի մոտ կարող է առաջանալ սուբյեկտիվ եղրակացությունների հանգելու մեծ հակվածություն: Համենայն դեպս, այս կամ այն ստեղծագործության, ունի, ուղղության՝ մյուսների հանդեպ ունեցած անառարկելի գերադանցության վերաբերյալ անվերջանալի վիճերը մասնակիորեն ծագում են այդ հողի վրա:

Դժվար չէ նկատել, որ ծանոթ, կրկնվող, սպասվելիք հնչյունային կապակցությունների շարքում լսողության համար խորթ որոշ դարձվածքները հեշտությամբ ընթռնվում են այնքանով, որքանով ուշադրությունը ամբողջությամբ կենտրոնանում է վերջինների վրա, առավել նպատակասլաց դարձնելով հիշողության, երաժշտական գիտակցության գործունեությունը: Եվ ընդհակառակը, եթե հնչող երաժշտությունը բացառապես բաղկացած է լսողության համար խորթ, անսպասելի դարձվածքներից, հարմոնիկ կետերից,

թյուն: Կրկին անգամ ունկնդրելով, պարզվում են ուրվագծերը. երաժշտության ըմբռնումը սկսվում է գիտակցությանը ավելի ծանոթ հարաբերությունների հիշողությունից և նրանց համեմատությունից ավելի քիչ ծանոթների հետ: ...Երբ երաժշտությանը սովորում են, ապա հնչյունահարաբերությունների ընկալումը տեղի է ունենում արդեն իներցիայով և «լսելու» էներգիան փոխանցվում է երաժշտությունից «հաճույք» ստանալու փուլին» (Н. Глебов, Музыкальная форма как процесс, кн. I, М., 1930, стр. 6).

ապա ուշադրութեան լրիւ ջլատման հետեանքով գիտակցութեան մեջ առաջանում է խառնաշփոթ վիճակ:

Մյուս կողմից, այնպիսի ստեղծագործութեան ընկալումը, որի մեջ սպասողական վիճակը վերին աստիճանի պարզ է կամ ուղղակի բացակայում է, հեշտութեամբ վերածվում է անհետաքրքիր, ձանձրալի և, բնականաբար, մեխանիկական ունկնդրման: Հավանաբար, յուրաքանչյուր անհատի համար գոյութիւն ունի սպասողական վիճակի մի այնպիսի աստիճան, որից դուրս անհնար է տվյալ ստեղծագործութեան գեղարվեստական բարձր ընկալումը:

Երաժշտական ստեղծագործութեան ընկալման պահին ամեն մի «անակնկալ» քայլ սրում է ուշադրութիւնը, և այդքանով իսկ ընդունված է ասել, որ ընկալվող ստեղծագործութիւնը գիտակցութեան մեջ պետք է հանդիպի որոշ դիմադրութեան: Ընդունված է կարծել նաև, որ այդ դիմադրութիւնը քանակապես չպետք է մեծ լինի որոշ միեմիտմից: Եվ, իսկապես, աղմուկը, բարդութիւնները երբեք չեն համարվել ստեղծագործութեան արժանիքներ: Սակայն, մյուս կողմից, այս միտքը զերծ չէ հակասութիւնից. հստեղական լինելու համար հարկ կլինի պնդել, որ ստեղծագործութեան առաջին իսկ ունկնդրումը բոլոր դեպքերում պետք է համարվի լավագույնը, քանի որ օժտված է որոշ դիմադրողականութեամբ: Եվ, ընդհակառակն, 2-րդ, 3-րդ կատարումների ընթացքում նրա գեղարվեստական նշանակութիւնը անհասպաղ պետք է նվազի՝ նրա դիմադրողականութեան անկմանը զուգահեռ:

Իսկապես, ինչո՞վ կարելի է բացատրել, որ շնայած ստեղծագործութեան կատարման բազմաթիւ կրկնութիւններին, նրա էսթետիկական ազդեցութիւնը ունկնդրի վրա շատ զեպքերում ունի անընդհատ աճման տենդենց: Պատասխանը, հավանաբար, այս դեպքում պետք է փնտրել հնչյունային կապակցութիւնների առաջացման քանակական և որակական ցուցանիշների մեջ: Անկախ ստեղծագործութեան ծավալից, կրկնակի կատարումների ընթացքում ստեղծագործութեան՝ գիտակցութեան մեջ առաջացրած դիմադրողականութիւնը անընդհատ նվազում է և կարող է ընդհանրապես չքանալ: Բայց այդ դեպքում, անվերապահորեն, ունկնդրի

մոտ խիստ բարձրանում է հնչյունային կապակցությունների
ընկալման մակարդակը:

Ընկալման համար պայման չի կարող լինել ստեղծագոր-
ծության պարզությունը կամ բարդությունը. հնչյունային
բարձրագույն կապակցությունները, որոնք դուցե և առաջին
ընկալման պահին քողարկված էին, փաստորեն ռեալ այն
հիմքն են՝ որով պայմանավորվում է ստեղծագործության
գեղարվեստական արժանիքների մեր գնահատականը: Մաս-
նակիորեն սրանով կարելի է բացատրել, թե ինչու ոչ մեծ
ծավալի ստեղծագործությունները հաճախ իրենց գեղարվես-
տական արժանիքներով, իրենց կազմավորվածությամբ կա-
րող են լինել շատ ավելի արժեքավոր, բարձր մակարդակի,
քան որևէ սիմֆոնիա կամ օպերա:

Այսպիսով, ինչպես ստեղծագործական ակտի, այնպես էլ
ընկալման պրոցեսի մեջ չի բացառված ամբողջի բազմաթիվ
աստիճանների, տարբեր մակարդակների գոյացման երևույ-
թը, որի դեպքում դիտակցության լսողական ոլորտի մեջ ծա-
ղող դիմադրողականության և սպասողական վիճակների մե-
ծությունները անընդհատ փոփոխվում են և պայմանավոր-
ված են տվյալ մակարդակի վրա կազմավորված գեղարվես-
տական երկի ընկալման կոնկրետ առանձնահատկույուն-
ներով:

Գ. ԼԵՎՈՆՅԱՆԸ ԷՍԹԵՏԻԿԱՅԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀՍՐՏԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

(Ըստ «Գեղարվեստ» հանդեսի հյատերի)

1

1908 թվականի մարտին Թիֆլիսում, Գա-

րեգին Լեոնյանի նախաձեռնությամբ ու խմբագրությամբ լույս տեսավ «Գեղարվեստ» գրական-գեղարվեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդեսի առաջին գիրքը: Հանդեսի առաջին իսկ գիրքն աչքի էր ընկնում նյութերի հարստությամբ ու բազմազանությամբ, որոնք տեղավորված էին հետևյալ հիմնական, այնուհետև գրեթե չփոփոխվող բաժիններում: «Գեղարվեստի տեսականը»: «Գեղարվեստի պատմականը»: «Գեղարվեստի գրականը»: «Գեղարվեստն ընտանիքում և դպրոցում»: «Մատենախոսական քննականը»: «Գեղարվեստական նամականի»:

«Գեղարվեստի» առաջին բաժնում «էսթետիկական խնդիրներ» ընդհանուր վերնագրի տակ Գ. Լեոնյանը հանդես եկավ մի շարք հոդվածներով, որոնցից առաջինը տալիս էր էսթետիկայի արմատի, գեղարվեստի առանցքի՝ «գեղեցկության գաղափարը: Նախ նա պարզում էր գեղեցիկի բնույթի հարցը, գեղեցիկը բնության մեջ գոյություն ունի՞ մարդուց անկախ, ինչպես լույսը, ջերմությունը, օդը և այլն:

Զօխտելով գեղեցիկի գոյությունը բնության մեջ, Լեոնյանը չի հաստատում իրենին գեղեցիկի գաղափարը, այն հիմնավորում է օբյեկտի և սուբյեկտի որոշակի փոխհարաբերությամբ:

Ուրվագծելով գեղեցիկի պատմությունը սկսած Պլատոնից, գեղեցիկի տարբեր մեկնաբանությունները Լեոնյանը բաժանում է երեք խմբի.

ա) Գեղեցկությունից Վերականգն. երկնային, աստվա-

ծային, պլատոնական: Կարող է արտահայտվել բանաստեղծության և երաժշտության միջոցով միայն:

բ) ԳեղեցկամոթՅՈՒՆ ԳԱՂԱՓԱՐԱԿԱՆ. երևակայական, ցանկալի:

գ) ԳեղեցկամոթՅՈՒՆ ԻՐԱԿԱՆ. գեղեցիկը բնության մեջ, ռեալ գեղեցիկը, մարդու գեղեցկությունը: Գաղափարական և իրական գեղեցկությունը նյութ են տալիս նկարչությանը, բանդակագործությանը, ճարտարապետությանը, թատրոնին:

Մինչև «երկրայինի» և «երկնայինի» իդեալականի և ռեալականի էսթետիկական մեկնաբանությունը, Լեոնյանը, նախ, բնորոշում է գեղեցիկը, կրկնելով Կանտին. գեղեցիկ է այն, որ անմիջական յուր ձևով առաջ է բերում մեր մեջ անշահ հաճույք¹, եվ ընդունում է սա որպես պատրաստի պոստուլատ, հենվելով սոսկ արտաքին տպավորության վրա, չմտնելով Կանտի էսթետիկայի էության մեջ, չզբաղվելով նրա փիլիսոփայական սիստեմում՝ տեսական և դործնական փիլիսոփայության, իմացաբանության և էթիկայի միջև էսթետիկայի ու թեևեթիկայի գրաված տեղի խնդրով: Ավելին, զրգովար չէ նկատել, նա շեղվում էր Կանտի սահմանումից, որի համաձայն բարձր իմացական կարողությունները երեքն են. հասողություն (der Verstand), դատելու կարողություն (der Urteilstkraft), բանականություն (die Vernunft): Ոգու կարողությունները համապատասխանաբար հանգեցվում են. իմացական կարողության, հաճույքի ու տհաճության զգացումի. և ցանկության կարողության, էսթետիկայի բնագավառը իմացական միջին՝ դատելու կարողությունն է ըստ Կանտի, և, որ ավելի կարեոր է, դատելու ոչ թե բնորոշ կարողությունը (երբ դատելու կարողությունը տրված ընդհանուր սկզբունքից, օրենքից անցնում է մասնավորին), այլ դատելու ռեֆլեկտիվ կարողությունը (երբ տրված է միայն մասնավորը, որի համար ընդհանուրը գեռ պիտի գտնել): Դատելու ռեֆլեկտիվ կարողությունը իր սկզբունքը չի կարող քաղել ո՛չ փորձից, ո՛չ հասողությունից. «... այդպիսի տրանս-

¹ «Գեղեցիկ է այն,— գրում է Կանտը,— ինչ դուր է գալիս սոսկապես դատողությամբ... Այստեղից ինքնին հետևում է, որ այն պիտի դուր գա առանց որևէ շահի». տե՛ս, И. Кант, Сочинения, т. 5, стр. 276.

յենդենտալ սկզբունք դատելու ունեցնելով կարողութիւնը իբրև օրենք կարող է տալ ինքն իրեն, ոչ թէ փոխառնել մի այլ տեղից (հակառակ դեպքում այն դատելու բնորոշող կարողութիւնն էլ ինքն է) և չի կարող այն վերագրել բնությանը»¹։

Մինչդեռ, Լեոնյանը, ելնելով Կանտի «անշահ հաճույքի» սկզբունքից, կանգ է առնում «աշխարհային, կոնկրետ» գեղեցկության վրա, ընդգծելով, որ գեղեցիկ կարող ենք համարել այն, ինչ տեսողության և լսողության զգայարանների միջոցով դառնում է հասողության սեփականութիւնը։ Իսկ Կանտը նշում էր. «գեղեցիկ է այն, ինչ արդեն դուր է գալիս սոսկ դատողությամբ (և ոչ թէ զգայական ընկալումով, ոչ էլ ըմբռնման միջոցով)»²։

Այսպիսով, ընդունելով Կանտի բնորոշման մի մասը՝ գեղեցիկ է այն, ինչ դուր է գալիս, հաճելի է առանց որևէ շահագրգռության, և շնդվելով այդ բնորոշման կանտյան հիմնավորումից՝ որևէ առարկայի գեղեցկութիւնը մենք կարող ենք ըմբռնել այն ժամանակ, երբ հասկանում ենք այդ առարկան (մինչդեռ Կանտի մոտ գեղեցիկը կապ չունի ո՛չ հասողության, ո՛չ բանականության հետ, այլ դատելու կարողության, ուստի «անշահ հաճույքի» սկզբունքն ինքյան այստեղ բացառում էր գեղեցիկը հասողությամբ գնահատելու, հասկանալու մոմենտը), Լեոնյանը անցնում է նաշակի մեկնաբանությանը։ Եթե «...մի բան հասկանում ենք, ասում ենք գեղեցիկ է»։ Իսկ ի՞նչն է նպաստում հասկանալուն ինքնին, ճաշակը, պատասխանում է նա։

Ինչպես նկատում է նա, բառի սեմանտիկան ցույց է տալիս, որ այն նախապես կապված է եղել «ստորին զգայարաններից» մեկի՝ ճաշակելիքի հետ³, հետադաշույն անցնելով «բարձր զգայարանների» տեսողության և լսողության շրջանը։ Ճաշակը յուրատեսակ միջնորդ դեր է կատարում գեղեցկի և հասողության միջև, գեղեցիկը չի ընկալվի, եթե չլինի

¹ И. Кант, Сочинения, т. 5, стр. 178.

² Там же, стр. 322.

³ Հսթետիկական գրականության մեջ նաշակն իբրև կատեգորիա երկվան է գալիս XVII դարից, մինչ այդ կապվելով զուտ ճաշակելիքի զգայության հետ։

ճաշակը: Այսքան կարևոր դեր կատարելով, ճաշակը, ըստ
լեռնյանի, ո՛չ բնածին է, ժառանգական, ո՛չ ընդունակու-
թյուն է, ո՛չ գիտություն, որ կարելի լիներ սովորել: ճաշակը
կարելի է միայն դաստիարակել: Սակայն ճաշակը միշտ բազ-
մազան է, մինչև իսկ հակասական, ուստի, անհատական
բնույթ ունենալով, չի հասնում երբեք մի որոշ նորմայի ու
մի որոշ սահմանի՝ որպեսզի լիապես հասկանալի լինի և ըն-
դունելի լինի բոլորին:

Ճաշակների բազմազանությունը պայմանավորված է
սեռի, ցեղի, միջավայրի, կրթության ու դաստիարակության,
տրամադրության և, առհասարակ սոցիալական այլևայլ երե-
վույթների ազդեցության տարբերություններով: Ամեն մեկը
իր ներքին աշխարհն ունի, «իր տեսողությունը»: Առանձին
առանձին քննելով ճաշակը որոշող մոմենտները, նա կանգ է
առնում նաև տրամադրության վրա. «Տրամադրությունը հո-
գեբանական երևույթ է և ճաշակի համար լուրջ կարևորու-
թյուն ունի. այս խնդրի վրա առանձնապես կանգ են առնում
վերոհիշյալ գիտնականները: Հելմհոլց, Բրյուկե, Վունդտ
առաջ են բերում հոգեբանական-ֆիզիոլոգիական պատճառ-
ներ և մարդու ուղեղի, նյարդային համակարգության մեջ կա-
տարվող ներքին պատճառներով են բացատրում երևույթը...
Հելմհոլց, օրինակի համար, իր երկար տարիների մանրակեր-
կիտ ուսումնասիրությամբ գտել է, որ հնչյունական երերում-
ներից և նրանց թվական հարաբերությունից է կախված ամ-
բողջապես ամեն մի շնչավոր ինդիվիդումի այս կամ այն
ձայնը ինչ չափով ընդունելու տրամադրությունը: Ո՞ր ձայ-
ներն են և ո՞ր գույները, որ դուր են գալիս մեզ, փայփայում
մեր զգայարանները, և որոնք են, որ թականջ են ծակում կամ
աչք խրում»¹:

Արդ, ստացվում է, որ ամեն ինչ ճաշակի հարցում որոշ-
վում է անհատի հարաբերական, մշակված կարողությունով:
Առանց անհատական զարգացած ճաշակի հնարավոր չէ ըն-
կալել գեղեցիկը: Ճաշակի անհատական բնույթն այնուա-

¹ «Գեղարվեստ», 1908, № 2, էջ 3—4:

մենայնիվ հնարավորություն տալի՞ս է գտնել համընդհանուրը հաշակների բազմազանության մեջ, թե ոչ: Ճաշակը լիովին անհատական երևույթ համարելով հանդերձ, լեռնյանն առաջարկում է հաշակի նորմայի, տարբեր հաշակների բազմազանության մեջ մի որոշ սահմանի իր ըմբռնումը, այսպիսով յուրովի փորձելով վճռել հաշակի անհատական ու համընդհանուր բնույթի կանտյան նշանավոր անտինոմիան:

1 Դրույք. հաշակի դատողությունները չեն հենվում հասկացությունների վրա, հակառակ դեպքում կարելի կլիներ վիճել դրա մասին (վճռել ապացույցների միջոցով):

2 Հակադրույք. հաշակի դատողությունները հենվում են հասկացությունների վրա, հակառակ դեպքում, չնայած ներանց տարբերությանը, հնարավոր չէր լինի դրանց մասին վիճել անգամ (տվյալ դատողության հետ մյուսների անհրաժեշտ համաձայնության հավակնությունն ունենալ):

Գեղեցիկը և հաշակը անհատի մշակված կարողությունով չափվելով, ո՞ն հասկացության մեջ ու միջոցով ձևոր են բերում ընդհանրական օրինաչափ նշանակություն ու փոխադրվում սոցիալական չափանիշների ասպարեզ. «Ազգերը, ժողովուրդները, — գրում է լեռնյանը, — իրենց խմբակցական կյանքի մեջ իրենց մոտավորակի միակերպ հաշակով ստեղծել են ոճը, ստիլը. ոճը արդեն հայտնի դարձած ու դրերով քաղաքացիություն ձևոր բերած ուրույն հաշակի ամրապնդված ձևն է»¹:

Այս կարևոր հարցի վրա սակայն նա այլևս կանգ չի առնում, ոճի ու հաշակի իր առաջադրած հարաբերության էությունը դեռ չպարզած, շարունակում է քննել հաշակն առանձին, իբրև զուտ անհատական երևույթ: Ճաշակը, ինչպես բխում է նրա մեկնաբանությունից, մարդուն հատուկ չէ *a priori*, քանզի այն բնածին չէ, «ի յառաջագունէ» հատուկ չէ գիտակցությանը: Այն կարելի է միայն կրթել, բայց այն չի տեղավորվում նաև բանականության ոլորտում, քանզի այն «գիտություն չէ» և չի հիմնավորվում «ապացույցների միջո-

¹ «Գեղարվեստ», 1908, № 2, էջ 1:

ցով», չի հենվում հասկացությունների վրա— հակառակ դեպքում կկորցնեք իր բազմազանությունը որպես անհատական էություն: Ճաշակի անտիոնոմիան, այսպիսով, փաստորեն շատ հեռու է մնում արմատական լուծում ստանալուց: Ճաշակի բնորոշումները նորմայի ու ընդհանրական չափանիշի տակ շտեղավորվելով բարդացնում են նաև գեղեցիկի մեկնաբանությունը (ըստ Լեոնյանի գեղեցիկ է այն, ինչ մենք հասկանում ենք: Իսկ հասկանալու համար անհրաժեշտ է ունենալ դարգացած ճաշակ: Այսպիսի վճռական դեր ստանալով գեղեցիկի գնահատման մեջ, ճաշակը չի հասնում նորմայի աստիճանի, և իր հերթին նորից լրացուցիչ պարզաբանման անհրաժեշտություն է դգում): Խնչ անել, ուրեմն, ինչպե՞ս քննել գեղարվեստական գործերը, երբ որոշ նորմա, որոշ սահման չկա ճաշակի զարգացողության— հարցնում է նա և անմիջապես ավելացնում— պետք է հասկանալ, ահա ճաշակի գլխավոր պահանջը: Սակայն սա որքան կտրուկ նույնքան վերացական պատասխան է և պատահական չէ, որ Լեոնյանի էսթետիկական հետախուզումների երկու հիմնական խնդիր՝ գեղեցիկը և ճաշակը միանում են մի կետում, հասողության օգնությամբ, մեկը բացատրվում է մյուսով և պատվելով վերադառնում միևնույն տեղը:

Գեղարվեստական երկի գնահատության էական մոմենտներից մեկը, ըստ տեսաբանի, որոշվում է գեղեցիկի, ճաշակի և օգտակարության հարաբերությամբ. հոգեկանը պիտի գերակշռի, նյութականի և օգտակարության հարցը էսթետիկայի մեջ պիտի «ջուրը ձգել»: Նա էսթետիկան բաժանում է էթիկայից, գեղեցիկը՝ օգտակարից և բարիից: Օգտակարը միշտ էլ «զորեղ ազդեցություն է ունեցել ճաշակի խնդրում», գեղեցիկը հաճախ ընկալվել է օգտակարի հետ կապակցված, ինչպես և ոչ գեղեցիկը անօգտակարի: Այն առարկան, որ գեղեցիկ է և համապատասխանում է բարձր ճաշակի պահանջներին, պարտադիր չէ, որ միշտ էլ օգտակար և բարի լինի: Ճաշակի լիակատար դրսևորմանը մեծամասամբ կանխում է շահը, օգտակարը, խանգարելով «անշահ հավանության ազատ աճումին ու բարգավաճումին»: Մինչդեռ նյութական

կյանքի համար արժեք չունեցող գեղեցիկը վրիպում է օգտապաշտի ուշադրությունից¹։

էսթետիկական դատողությունը, ըստ Կանտի, «անշահ է», որովհետև անշատված է օրյեկտից, անտարբեր է սուբյեկտից դուրս եղած առարկայի նկատմամբ։ Մինչդեռ, կոնյանը գեղեցիկը ձգտում է ուղղակիորեն անշատել օգտակարից և ոչ թե առարկայից։ Անհրաժեշտ է նկատի առնել այս էական տարբերությունը ևս, որովհետև «անշահ հաճույքի» դրույթն այստեղ արդեն այլ բովանդակություն է ստանում։ Ինչպես նշեցինք, գեղեցիկի գաղափարը կոնյանը հիմնավորում է օրյեկտի և սուբյեկտի որոշակի հարաբերությամբ։ Բայց, ներկա դեպքում, օրյեկտն արդյոք «անշահ հաճույքի» առաջացման մեջ կատարում է վճռական դեր, թե՛ ոչ։ Այս հարաբերության մեջ օրյեկտի դերը երկրորդական է, գեղեցիկը կոնյանը գտնում է հատկապես սուբյեկտի մեջ, վճռականը թողնելով անհատական ճաշակի քմահաճույքին։ Պետք է նշել միայն, որ ճաշակն անմիջորեն կապելով ոչ միայն էսթետիկական, այլև սոցիալական ու իմացական այլևայլ ազդեցությունների հետ, կոնյանն, այնուամենայնիվ, գեղեցիկի արժեքավորման մեջ չի հանգում միակողմանի, «մաքուր» էսթետիկական դատողության անշատմանը։ Եվ պատահական չէ, որ ճաշակը շանջատելով սոցիալական երևույթների ազդեցությունից, անհրաժեշտ էր համարում ճաշակի էվոլյուցիայի ուսումնասիրությունը՝ գեղարվեստների պատմության ուսումնասիրությանը զուգընթաց— մի բան, որը նա չի փորձում իրագործել։ Ըստ երևույթին, այն պահանջում էր դեռևս որոշ «նախապատրաստական շրջան»², հատկապես հայ

1 «Գյուլոն առաջ է բերում մի պատմվածք,— գրում է կոնյանը,— խիստ բնորոշիչ նման երևույթի։

Մոգի ափում ապրող մի գյուղացու երբ շարունակ ասում էին, թե նա շատ գեղեցիկ տեղ է ապրում և հիանում էին, նա, համաձայնելով դրան, մեջքը ծովը դարձրած՝ նայում էր իր կաղամբներին ու հիանում։ Խեղճ գյուղացին գեղեցկություն չէր կարող երևակայել մի բանից, որից օգուտ չկա»։ «Գեղարվեստ», 1908, № 2, էջ 2—3։

2 Որ այս հարցադրումն իր ժամանակի գիտության պահանջների տեսակետից չափազանց կարևոր էր, ցույց է տալիս, օրինակ, կոնյանից

գեղարվեստի պատմության մեջ ճաշակի էվոլյուցիան ուսումնասիրելու համար:

Ճաշակի անհատական և համընդհանուր բնույթի հակասությունը Լեոնյանը այնպես էլ չվճռեց, թեև փորձեց որոշակի սահման դնել ճաշակի որպես զուտ սուբյեկտիվ կարողության և ու՜ր որպես ճաշակի հասարակական, համընդհանուր արտահայտության միջև: Անվճռելի մնացին ոչ միայն ճաշակի անհատական ու հասարակական բնույթի հակասությունը, այլև հայեցողականի ու գործնականի, սուբյեկտիվի ու օբյեկտիվի, զգայականի ու բանականի, անմիջականության ու պատմական փորձի: Ճաշակի ուսումնասիրության ընթացքում էսթետը նշում էր այս հակասությունները, մերթ փոքր՝ հաշտեցնել (անմիջականություն և պատմական փորձ), մերթ քնդունելով մեկը և մերժելով մյուսը (զգայական ընկալում և բանականություն), մերթ թողնելով զուգահեռ, իրարից ասես անկախ վիճակում (հայեցողականն ու գործնականը): Այսպիսով ոչ միայն ճաշակի էությունն էր անբավարար լուսաբանվում, այլև բարդ, ճշմարիտ և իրական գեղեցիկը երկատվում էր, հիմնականում ամփոփվելով սուբյեկտի մտահայեցության սահմաններում:

2

Քրիստոնեական կրոնը գեղեցիկը չէր բաժանում բարիից և ճշմարիտից, մեկը բացատրվում էր մյուսով, ինչպես նկատում է Լեոնյանը, գեղեցկի զաղափարը դիտվում էր բարոյագիտական ակնոցներով, վերացականորեն. «գեղեցիկ է այն ինչ որ բարի է,— ասում էին,— ինչ որ ճշմարիտ է և

առանհինգ տարի հետո, Լեին Լյուդվիգ Շյուկինգի ասած հետևյալ միտքը. «Հասարակության գեղարվեստական ճաշակի էվոլյուցիայի պրոբլեմը—այդ պրոբլեմի «ինչպես» և «ինչու»—շոշափվել է միայն հարեանցի Դրաշնորհիվ, ժամանակակիցների մեծ մասին ապշեցնող ոչ հեռավոր անցյալի արվեստի որոշ կենսական պրոցեսներ նշանակալիորեն անհասկանալի են մնացել»: Sht. Л. Шюккинг, Социология литературного вкуса, Ленинград, 1928, стр. 15:

արդար»։ Նման հեթանոս դարերում հինհունական արվեստը հոգու գեղեցկությունը դրսևորում էր մարմնի գեղեցկության մեջ, «միացնելով վերացականը իրականին», գեղեցկությունն բմբռնելով ավելի ունալ ու շոշափելի, ապա բրիստոնեական արվեստը միջնագարում, մի կողմ թողնելով մարմնական գեղեցկությունը, զբաղվում էր հոգեկան գեղեցկությամբ։ Ճշմարտության փոխարեն մատուցվում էր պատրաստի, դոգմատիկ «ճշմարտությունը»։ Վերածնությունը ազատագրեց գեղարվեստը եկեղեցու կանոնական խնամակալությունից և «մերկ ճշմարտությունը դարձյալ երևան եկավ գեղեցկության մեջ»։

Այնուհետև, ինչպես փորձում է նորակացնել տեսարանը, պատմական մի ակնարկ տալով գեղեցկի, բարու և ճշմարիտի հարակցության վերաբերյալ. «...բարին մնաց դարձյալ Բուդդայի և Քրիստոսի կտակարանների ծալքերում, իսկ ճշմարիտն ու գեղեցիկը՝ գոյության կովի ու տնտեսական պայքարի այս ահեղ ճակատամարտից հետո քաշված՝ թողնելին «ոչ այս աշխարհից» եկող սակավամթիվ մտածողների և գեղարվեստագետների սրտերում»¹։ Արդ, շարունակում է նա, ճշմարիտը և գեղեցիկը վաղուց անջատվելով բարիից ժրարձր մնացին աշխարհի ունայն շշուկից», դարձան էսթետիկական մեկնաբանությունների նյութ։

Առնյալն էր անջատում էր գեղեցկից՝ առաջինն անհրաժեշտություն համարելով «ոմանտիկ դպրոցի» արվեստագետների համար, որոնք իրենց նրկերը անպատճառ ավարտում էին բարու հաղթանակով։ Ճշմարիտն իր ողջ մեղկությունը նույնքան անհրաժեշտ էր համարվում ռեալիստ արվեստագետների համար, անկախ այն բանից, թե նյութը և պատկերը գեղեցիկ են, թե ոչ։ Իսկ գեղապաշտները (Առնյալն է հիշում է Պլեյբիշևսկուն, Ուայլդին, Բոդլերին) իրենց նրկերի մեջ առաջնությունը տալիս են գեղեցկին, գեղարվեստն անջատելով ոչ միայն բարիից, այլև ճշմարիտից։

Գեղարվեստի մեջ բարու, գեղեցկի ու ճշմարիտի դրսևորման այս սխեման իր ավելի լայն մեկնաբանությունը ստացավ Շիրվանդադեի հետ Առնյալի բանավեճի ընթացքում,

¹ «Գեղարվեստ», 1917, № 6, էջ 6։

որը սկսվեց 1917 թվականին «Մշակում»։ Բանավեճի մեջ էլ
երևան եկան սխեմայի թերությունները։ Ճշմարիտի և գեղե-
ցիկի կատեգորիկ բաժանումն իրարից, մեկը բացառապես
ոնալիզմի, մյուսը բացառապես «իդեալիզմի» կալվածը հա-
մարելը Լեոնյանին մղում էր միակողմանիության ու միա-
զօռության, նրա դատողությունները զրկում ճկունությունից ու,
որոշ չափով, դիտական խորությունից։

Ինչպես պնդում էր Լեոնյանը, իդեալիստները, սկսած
Պլատոնից մինչև ուսման տիկները, առաջնություն են տալիս
գեղեցկին, թեկուզ հաճախ անգո, երևակայական, ցնորա-
կան, իսկ ոնալիստները ճշմարտության իսկությանն է, որ
կամենում են առաջնություն տալ, ոչ թե անպատճառ գեղեց-
կին։ Ռեալիզմի այս ըմբռնումը՝ ըստ Լեոնյանի ձևակերպ-
ման, «Մենք գեղեցիկը չէ, որ փնտրում ենք, այլ ճշմարիտը»
ըստ էության հեռու էր իսկական ոնալիզմի ոգին արտահայ-
տելուց։ Նա չէր սխալվում, երբ գտնում էր, որ ամեն ճշմա-
րիտ բան գեղեցիկ չէ, ճշմարիտ է նաև տգեղը, սակայն Շիր-
վանդադեն դրա դեմ չէր վիճում. նա պաշտպանում էր
տիպականացման ու համակողմանի ընդգրկման, խոր էու-
թյունների, բախումների, երևույթների բնական ու բնորոշ
զարգացման ոնալիստական սկզբունքները։

«Էսթետիկական խնդիրներ» իր ուսումնասիրությունների
շորրորդ բաժնում («Իդեալիզմը և ոնալիզմը գեղարվեստի
մեջ», «Գեղարվեստ», 1911, № 4) Լեոնյանը բնորոշում էր
«երկու խոշոր և տրամագծորեն ներհակ հոսանքները»։ Գե-
ղարվեստի, էսթետիկայի և մասնավորապես գեղեցկի սահ-
մանման մեջ, ասում է նա, իդեալիզմի և ոնալիզմի հոսանք-
ների սաղմերը երևան են գալիս դեռևս անտիկ շրջանում։
Այդ սաղմերը գտնելով Պլատոնի և Արիստոտելի էսթետիկա-
յում, նա այնուհետև նշում է, թե իդեալիզմի և ոնալիզմի վե-
րաբերյալ նրանց հայացքները համանման են և իդեալիս-
տական։ Մինչ Պլատոնին գեղեցկի գաղափարը ներկայանում
էր անհատի զգացմունքի ու երևակայության ոլորտներում,
Արիստոտելը, «...օբյեկտ հասկացողությամբ կոնկրետ գա-
ղափար էր տալիս գեղեցկի ըմբռնումին և անհատի վերացա-
կան կարողությանց համազոր էր ճանաչում և բարձր զգա-

յարանների մասնակցութիւնը, դիտելու տվյալ առարկայի համաշափութիւնը, ձևը, ներդաշնակութիւնը»¹:

Իդեալիզմը և ռեալիզմը գեղարվեստի ու էսթետիկայի մեջ Հեռնյանը սահմանում էր հետևյալ կերպ. կա իդեալների աշխարհ, կա իրական աշխարհ, մեկը իդեալիզմի, մյուսը ռեալիզմի հիմքն է կազմում² (այս հասկացութիւններն ի միջի այլոց, ներկա դեպքում կապ չունեն փիլիսոփայական իդեալիզմի ու մատերիալիզմի հետ):

Արդ, ի՞նչ է իդեալիզմի հիմքում ընկած իդեալը. դրական գիտութիւնները գոհացում չեն տալիս մարդու ստեղծագործական պահանջներին և մարդը, ինչպես գրում է Հեռնյանը, իր ոգու լայն թռիչքներին կայան գտնելու ծրագրեր է կազմակերպում — ահա իդեալը: Մի կողմից՝ իդեալները, կտրուկելով երկրայինից բավարարութիւն են տալիս բացառապէս մարդկային ոգու «անշահ ձգտումներին», մյուս կողմից՝ իդեալները, ջանալով լուսաբանել «ուտոպիկ ձգտումների նպատակակետը» բերում մոտեցնում են մարդկային լավագոյն կյանքի նպատակին: Մի դեպքում, այսպիսով, երկրից երկինք, մյուս դեպքում երկնքից երկիր: Այստեղ էլ, շարունակում է նա, սկսվում է հակաճառութիւն մոնիզմի և դուալիզմի, բարու և չարի, ոգու և մարմնի, գաղափարականի և իրականի միջև, սկիզբ առնելով «ի՞նչ է ճշմարտութիւնը հանելուկից»:

Մեծ ու բազմազան «իդեալների աշխարհը» Հեռնյանը բաժանում է երեք զխավոր մասերի.

ա) Կրօնական իդեալ. այն կրօնական գաղափարը, որ աստված իջնում և երևան է գալիս մարդու մեջ, աստվածամարդը (Բուդդա, Քրիստոս): Կամ անհատը, կրօնական ամենաբարձր էքստազի հասնելով, ներկայացնում է մի մարմ-

¹ «Գեղարվեստ», 1911, № 4, էջ 4:

² Իդեալիզմի և ռեալիզմի նման բնորոշում էր տալիս նաև Գյույոն: Ձի բացատրում, որ Հեռնյանը հետևած լինի ֆրանսիացի տեսաբանին, այն տարբերությամբ, որ վերջինս փորձում էր հաղթահարել իդեալիզմի ու ռեալիզմի միակողմանիութիւնը էսթետիկայի մեջ: *St'a M. Guyon, Искусство с социологической точки зрения, СПб., 1900, стр. 110—113:*

նացած իդեալ, նդովքի ու անեծքի է արժանանում հանուն իդեալի, այսպիսով հասնելով աստվածամարդ կոչումին (Հուս, Տոլստոյ):

բ) Բարոյագիտական իդեալ. անհատը հաղթահարում է իր մեջ մարդկայինը, «ես»-ով գերիշխում մարդկանց վրա ու կանգնում մեր առաջ իբրև գերմարդ, մարդաստված (Կանտ, Նիցշե), որը, ի տարբերություն աստվածամարդու (կրոնական իդեալ) սրտի ու սիրո, «սիրիք ամենքին ինչպես քեզ» պահանջին հակադրում է կամքը. «Թող կարեկցանքն ու կատարիք մարդու պարտքը»:

դ) Գեղեցկագիտական իդեալ. սա հաշտեցնում է երկու ներհակ իդեալները, մի կողմից աստվածայինը, երկնայինը, կրոնականը աշխարհ բերելով ու մարդկանց առջև դնելով իբրև ձևականորտ ստեղծագործություններ, մյուս կողմից ճարտարապետության ու երաժշտության միջոցով երկրայինը բարձրացնելով դեպի վեհը, երկնայինը:

Իդեալների նման դասդասումը որքան էլ անբավարար ու քմահաճ լինի, այնուամենայնիվ, ներկա դեպքում էականը գեղեցկագիտական իդեալը սահմանելու փորձն է (գեղեցկագիտական իդեալ ասելով կեոնյանը հավանորեն նկատի ունի ոչ թե էսթետիկական իբրև լայն հասկացություն, այլ դուռ գեղեցիկը իբրև տվյալ իդեալի էություն):

Երկու «ներհակ հոսանքները» կեոնյանը սահմանում է իդեալականի ու ռեալականի իր ըմբռնման համաձայն: Իդեալի, դադափարի և իրականության հակասությունների ու փոխհարաբերության մեջ է կեոնյանը փորձում գտնել ներկա փնդրի պարզաբանման բանալին: Կեոնյանը Շեկլինգին է համարում «իդեալական էսթետիկայի» հիմնադիրը, թեև մինչև գերմանացի իդեալիստ փիլիսոփան երկու ուղղությունները երեացել են սաղմնային, ոչ կատարյալ ձևով: «Իդեալական էսթետիկայի» կողմնակիցները, սկսած Շեկլինգից, ինչպես նշում է կեոնյանը, ասում էին. «Գեղարվեստի դերը նշանավոր է մեզ համար այն բանով... որ նա ձգտում է այդ ցանկալի աշխարհը և քանի բարձր է գեղարվեստը, այնքան ավելի մոտեցնում է մեզ այդ երանելի աշխարհին: Մեր ձնշիշ, անցավոր աշխարհը միայն մի բեկորն է իդեալների

աշխարհի: Գեղարվեստական ստեղծագործությունները հետևապես իդեալների ամենակատարյալ օրինկատալան են»¹:

Ներկայացնելով Շելլինգի «իդեալական» էսթետիկան, Հեռնյանը վերադառնում է «գեղարվեստը պիտի աշխատի՝ նմանվել բնությանը» հարցին. բնությունը տարածության մեջ տեղադրված առարկաների «անշունչ ժողովածո» է», թե՛ «աստվածային ուժ ունի թաքցրած իր ծոցում», բնության մեջ գեղեցիկը ինչ բնույթ ունի և գոյություն ունի՝ արդյոք իր կատարելությամբ: Նա մեջբերում է Շելլինգի «Կերպարվեստների հարաբերության մասին առ բնությունը» ճառի հետևյալ տողերը. «Ուրեմն ինչպե՞ս, գեղարվեստագետը պետք է բնությունից ընդօրինակի միայն գեղեցիկ՝ առարկաներ... և այնպիսի առարկաներ, որոնք բացի գեղեցիկ լինելուց և կատարյալ են: Բայց ինչպե՞ս կարող է այդ զանազանել այն արվեստագետը, որն իրեն նպատակ է դրել բնությունը ընդօրինակել ամենայն ճշտությամբ: Եվ բանն այնտեղ է հասնում, որ սովորական ընդօրինակողը ավելի ալյանդակություններ է երևան բերում, քան գեղեցկություններ, որովհետև միշտ թերություններն ու անկատարություններն ավելի են աչքի ընկնում և ավելի հեշտ են ընդօրինակվում...»²:

Իդեալականի և ռեալականի հակասությունը արվեստի մեջ Շելլինգի մոտ ստանում է այսպիսի տեսք. «Իդեալականի և ռեալականի ինդիֆերենցը իբրև ինդիֆերենց գրանդվում է իդեալական աշխարհում գեղարվեստի միջոցով»³: Աբսոլյուտ ինդիֆերենցը (անզանազանություն)՝ Շելլինգի, ելակետը «Գեղարվեստի փիլիսոփայությունում», որոշում է իդեալականի և ռեալականի անզանազանության հաստատումը գեղարվեստի մեջ. «առաջին պոտենցիան» նշում է իդեալականի գերակշռությունը իդեալականի մեջ, սրան է վերաբերում խմացուրյունը, «երկրորդ պոտենցիան» նշում է ռեալականի գերակշռությունը իդեալականի մեջ, սրան է վերաբերում զոգծունեւորյունը, «երրորդ պոտենցիան» խմացու-

1 «Գեղարվեստ», 1911, № 4, էջ 6:

2 «Գեղարվեստ», 1913, էջ 5—6:

3 Шеллинг, Философия искусства, М., 1966, стр. 80.

քյունը և գործունեությունը բերում է ինդիֆերենցի և սա է արվեստի բնագավառը: Գեղարվեստի իդեալական այս կա-
ռուցումը (konstruieren) հեռու էր, իհարկե, իդեալականի և
ռեալականի լեռնյանի մեկնաբանությունից, սակայն Շեքս-
պիր իդեալիզմը ևս մի ազդակ էր գեղարվեստի ու էսթետիկա-
յի մեջ «իդեալների աշխարհին» գերապատվություն տալուն,
նրա տեսական «իդեալական» դիրքավորման:

Լեռնյանն անդրադառնում է նաև ռեալիզմի մի քանի ներ-
կայացուցիչների՝ հատկապես Ջոն Ռյոսկինի և Չերնիշևսկու
մի քանի դրույթներին: Առաջինի պաշտամունքը բնությունն
է, ինչպես նշում է Լեռնյանը, իդեալիստները սխալվում են,
երբ բարձրը և հեռուն են փնտրում այն խորհրդավոր հանե-
լուկը, ինչ որ գծագրված է այստեղ, ամեն մի տերևի վրա:
Ամենամեծը, գրում էր Ռյոսկինը, ինչ կարող է մարդն անել
երկրի վրա, է՝ տեսնել որևէ բան և պատմել այն մասին, թե
ինչ է նա տեսել: Ռյոսկինին թեև համարում են «սյրակտիկ
ծրագրով դիմված ռոմանտիկ», Լեռնյանը դասում է ռեա-
լիստների շարքը՝ իրականության, բնության մեջ գեղեցիկը
որոնելու և «նմանվելու» ջատագովության համար:

Այնուհետև, նա մեջբերում է «ռեալիզմի քաջամարտիկ»
Չերնիշևսկու հայտնի դրույթները. գեղեցիկը կյանքն է, իրա-
կանությունը ոչ միայն ավելի կենդանի, այլև ավելի կատար-
յալ է ֆանտազիայից, գեղարվեստը չի սահմանափակվում
գեղեցիկի աշխարհով բառիս էսթետիկական իմաստով, այլ
արտագրում է այն ամենն, ինչ շահեկան է մարդու կյանքի
համար:

Ներկայացնելով ռեալիստների հայացքները, Լեռնյանը
վերջապես գրում է, թե այդ հայացքները «...շոգիանում են
իդեալիստների միայն այն հարցմունքի դիմաց — թե մենք
մեզ համար իդեալական աշխարհ, իդեալական գեղեցկություն
ենք ստեղծում, մեզ չի գոհացնում ձեր «իրականությունը».
մենք զղվել ենք այդ «իրականությունից», մենք մեր արվեստ-
ներով ուզում եք որ դարձյալ նմանվինք այդ իրականության,
ստեղծենք երկրորդը այն բանի, որի առաջինը մեզ չի գո-

հացնում¹։ Այս հարցադրումն իհարկե միակողմանի է, «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» հակամիտություն արտահայտություն և ըստ էության չի պատճառարանում «ոնալիստական» էսթետիկայի «թերությունը»։

Ընդունենք, որ ինչպես երեք տեսակի իդեալների, այնպես էլ ոնալիզմի ձգտումը հիմարտության որոնումն է, բայց որտե՞ղ է, որ չի թաղավորում հիմարտությունը, ամփոփում է իր խոսքը Լեոնյանը, կամուրջ գցելով իդեալի և իրականության միջև։ Գեղեցկագիտական իդեալները կազմավորվում են մերթ զաղափարականից դեպի իրական գալով, մերթ իրականից դեպի գաղափարական վերանալով։ Բայց գեղեցկագիտական իդեալների այս շրջապտույտի մեջ չեն վերանում հակասությունները գաղափարականի և իրականի, ոգու և մարմնի միջև, ու չնայած իդեալի շարժմանը մի նզրից մյուսը, իդեալականը կտրված է մնում ոնալականից, իբրև «ոգու լայն թռիչքների կայան» մնում է ինքնափակ, վերացական, արսուլյուտ։

Իդեալական և ոնալական գեղեցկությամբ արվեստի մեջ ներկայացվել է մարդը։ Ռեալիզմը չի աստվածացնում մարդուն և իջեցնելով Պաոնասի գագաթից ներկայացնում է իր «ոնալ առումով» — գեղեցիկ և տգեղ, թաղավոր և մուրացկան, ռամիկ և փիլիսոփա։ Ինչպես ասում է Լեոնյանը, մարդու գեղեցկության «իդեալիստական» պատկերացումը բռնադատվեց, Չերնիշևսկին հաստատեց անգամ, որ տգեղության մեջ էլ վեհություն կա և մարդուն հնարավոր չէ նկարել կամ քանդակել ավելի գեղեցիկ, քան բնականը։

Իսկ ինչպես է ներկայացնում մարդու գեղեցկությունը իները Լեոնյանը. բնության գեղեցկությունը գեղարվեստ ստեղծեց, իսկ մարդու՝ բնության ամենակատարյալ էակի գեղեցկությունը դարձավ գեղարվեստի առանցք։ Նա մեջբերում է Ռանկեի հետևյալ տողերը. «Անկասկած, մարդկային զգացողության համար չկա մի բան ավելի սքանչելի, քան իդեալական-գեղեցիկ մարմինը»²։ Եվ հետո, Լեոնյանը մարդու գեղեցկության հետևյալ պայմաններն է առաջադրում

¹ «Գեղարվեստ», 1911, № 4, էջ 9։

² «Գեղարվեստ», 1909, № 3, էջ 4։

(մարդն իր «արտաքին պատկերով»): մարմնի բարեձևությունը, մասերի համաշարփությունը, ապա և մարմնագծերի նուրբ դարձվածքները, որոնք ալիքաձև շարունակություններով կազմում են ամբողջ մարմինը, և վերջապես, մասերի ընդհանուր համաշարփությունից բացի, մասերից ամեն մեկի գեղեցկությունն առանձին վերցրած: Չափադանց հազվադեպ է լինում, երբ իրական մարդը լրացնում է գեղեցկության բոլոր կանոններն ու չափանիշները, հանգամանք, որ ըստ երեւոյթին հիմնավորում է մարդու իգեալական կերպարի հատկանիշները գեղարվեստի մեջ, ելնելով ցեղի, հասակի, սեռի, միջավայրի և ժամանակի պահանջներից: Իր առջև դրված խնդիրը կոնյանը քննում է ելնելով այս հիմնական մոմենտներից:

Կոնյանը մեջբերում է Դարվինի այն միտքը, որ մարդկային ամեն մի ցեղի մեջ գեղեցիկ համարվում է նույն ցեղի ամենարնորոշ, արտահայտիչ տիպը: Ճիշտ այդպես էլ տանրեր հասակում տարբեր են լինում գեղեցկության չափանիշները: «Իգեալական գեղեցկության հայրենիք» հին Հունաստանի օրինակով էսթետը ցույց է տալիս, թե ինչպես են միջավայրը և ժամանակը նույնպես որոշակի դեր կատարում մարդկային ցեղի ազնվացման ու գեղեցկացման մեջ:

Համեմատաբար մանրամասն նա քննում է «ավելի հետաքրքրական և ավելի դժվարին՝ սեռի խնդիրը»: Դարվինը նախանշեց էսթետիկական տարրական բավականության գոյությունը կենդանիների մոտ՝ կապված սեռական ընտրության հետ: «Գիտակից հասկացողությամբ, գեղեցկի անշահ ըմբռնողությունը, հիացմունքը» սակայն, շատ հեռու է կենդանական աշխարհից և հատուկ է միայն մարդուն: Այստեղից հետևում է, որ մարդը՝ «բնության թագավորը» միայն կարող է ըմբռնել և ստեղծել գեղեցիկը, շարունակում է Կոնյանը, հասնել հոգեկանին, վերացականին, իգեալականին: Ուստի և մարդը կարող է միայն կինը դիտել ոչ միայն սեռի, կրթի, այլև պլատոնական սիրո, իգեալական գեղեցկության տեսանկյունից. «Կան, որոնք ասում են, թե՛ եթե տղամարդ անհատն հավանում է մի կնոջ, նրա մեջ անպայման կիրքն է խոսում... Կան և այնպիսիները, որոնք ընդ-

հակառակը, պնդում են, որ ինչպես կինը աղամարդու գեղեցկություն, այնպես էլ աղամարդը կնոջ գեղեցկության կարող է նայել բարձր, գեղազիտական հաճույքով, առանց կրթի...»։ Տեսնենք ինչ է ասում Օտտո Վայնինգերը, «կին» արարածին ստորից գլուխ վերլուծող և վերջերս մեծ աղմուկ հանող այդ մտքի նախատակը։

«Հայտնի է, որ կինը ավելի գեղեցիկ է այն ժամանակ, երբ բուրբուլին մերկ չէ. իհարկն պատկերների և արձանների մեջ կարող է մերկ կինը գեղեցիկ լինել, բայց կենդանի մերկ կինը չի կարող գեղեցիկ լինել այն պատճառով, որ կիրք առաջացնելով, խանգարում է նրան նայել գեղեցկությունը դիտելու... կա միայն «պլատոնական սեր», որովհետև ինչ որ բացի դրանից անվանում են սեր, ուղղակի խոզություն է... կա միայն մեկ սեր, դեպի Բեատրիչե, Մադոննայի երկրպագություն...»¹։ Վայնինգերի այս նախով մեկնաբանությունը լեոնյանը բերում է ոչ թե համաձայնելու, այլ պարզապես «Գեղարվեստի» ընթերցողներին ծանոթացնելու հարցի մասին հղած տարբեր կարծիքներին։

Եթե Վայնինգերը բացարձակապես անշատում ու հակադրում էր էրոտիկն ու էսթետիկականը, կար նաև հակառակ տեսակետը, թե սեռական իմպուլսը կարևոր դեր է կատարում գեղարվեստական երկի էսթետիկական ազդեցության մեջ։ Այս հայեցակետից չէ, որ պիտի դիտվի արվեստի մեջ սեռի ու մերկության խնդիրը, այլ էական այն տարբերությունների, որ կա իրական մերկ կնոջ ու մերկ Վենեռայի քանդակի կամ պատկերի միջև։ Երկու դեպքում էլ տարբեր չափերով կարող է գործել էսթետիկական հայեցությունը, միայն երկրորդ դեպքում արդեն սեռի ու հաճույքի իրական, լիարյուն ապրումը տեղի է տալիս իդեալի ու գեղեցկի առաջ արվեստի մեջ։ Բայց լեոնյանը չի զրադվում Վայնինգերի «պլատոնական սիրո» մեկնաբանությամբ ու անցնում է նորից մարդու պլաստիկ գեղեցկության։ Դա զնահատելիս կարևոր դեր են խաղում նաև մարդու դիրքը հասարակության

¹ «Գեղարվեստ», 1909, № 3, էջ 6։

մեջ, նրա կոչումը, կուլտուրան, կրթությունն ու դասակարգային պատկանելությունը, հետևապես «ցեղի ազնվությունը» իր դրոշմն է դնում մարդու վրա: Էսթետը անգամ դասային տարբերությունների արտաքին նշաններ է թվարկում (ռամիկի և քաղաքակրթված անհատի միջև): Այդ դատողությունները սակայն թոուցիկ են ու բավարար նյութ չեն տալիս դրանց էլիտար բնույթը բացահայտելու համար:

Մարդու «իդեալական գեղեցկության ամենակատարյալ արտահայտիչները» բեկվեդերյան Ապոլլոնն ու Միլոսյան Վեներան են, համոզմունք, որ Լեոնյանն ամրապնդում է Վինքելմանի ասույթով. գեղարվեստի բարձրագույն իդեալը Ապոլլոնի արձանն է: Անտիկ արվեստի մեջ Վինքելմանը գտավ անխռովության ու վեհ հանդարտության իդեալը. «Հունական գլուխգործոցների ընդհանուր և առանձնահատուկ դիժը, վերջապես, ազնիվ պարզությունն ու վեհ հանդարտությունն է ինչպես կեցվածքում, այնպես էլ արտահայտության մեջ: Ընդհատ այնպես, ինչպես ծովի խորքը հավերժորեն հանդարտ է, որքան էլ փոթորկի մակերևույթը, այդպես էլ շնայած բոլոր կրքերին, արտահայտությունը հունական ֆիզիկայի դեպի գեղեցկության Լեոնյանի ըմբռնումը հենվում էր հին հույների կերտած գեղեցկության վրա, որ ավանդաբար չէր պատկերացվում Վինքելմանի հիմնավորած իդեալից դուրս:

Մարդկային մարմինն, իբրև բարձրագույն գեղեցկություն, հենվում էր «ամբողջականի համաշափության» վրա. «Արվեստագետները գեղեցկի պատճառները գտան պատանեկան գեղեցիկ մարմինների միասնության, բաղմակերպության և հարմոնիայի մեջ»²: Գեղեցիկը գծադրող դիժը, ասում էր Վինքելմանը, էլիպսային է: Թե ինչպիսի էլիպսային գծերն են կազմում գեղեցիկը, դժվար է երկրաչափորեն որոշել, սա-

¹ И. И. Винкельман, Избранные произведения и письма, М.—Л., 1935, стр. 107.

² И. И. Винкельман, История искусства древности, Л., 1933, стр. 134.

կայն հենքը այն գիտեին, մի բան, որ նրանք է գալիս սկսած մարդուց, վերջացրած հին անոթներով:

Արդ, Լեոնյանի պատկերացրած մարդկային իդեալական գեղեցկությունը նույն գեղեցկությունն էր՝ հին հունական համաչափության սրտեմի ֆիգուրը, որ պլաստիկ արվեստների մեջ կատարյալ իդեալը դրսևորում է արտաքին գծերի միջոցով: Մինչդեռ, երբ միջնադարում խուսափում էին մերկ մարմիններից և մերկությունը ծածկելով դիտողի ուշադրությունը պահում էին «գեմքի վրա, հասկանալու նրա հոգեկան դրությունը», ըստ էության «մարդու գեղեցկությանն այլևս այնքան չէին ուշադրություն դարձնում, որքան նրա հոգեկան աշխարհի և դրության արտահայտելուն»¹:

Ավարտելով նյութի նախնական լուսարանությունը, Լեվոնյանը առաջադրում է հետևյալ դրույթները.

ա) Գեղարվեստը պետք է իր բոլոր սահմանների մեջ մնա գեղարվեստ:

բ) Իդեալիզմը զորեղ է ռեալիզմից և հավերժական է:

գ) Ռեալիզմը կյանքն է՝ որ անկատար է ու երերուն:

դ) Սիմբոլիզմը բխում է իդեալիզմից և ժխտում է ռեալիզմը:

Առաջին դրույթը պարզում էր գեղարվեստի նպատակն ու դերը հասարակական կյանքում. գեղարվեստն ինքն է իր նպատակը, թե միջոց է այլ նպատակների իրադրոժման համար: Լեոնյանն ուղղակիորեն կանգնում է էսթետիզմի դիրքերում, ոչ առանց կրքի հաստատելով, որ «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» հակամիտությունը չի նշանակում արվեստագետի լիակատար ինքնամոտիվում, այլ ծառայություն գեղեցկին, վսեմին, իդեալին: Գեղարվեստն ինքն իր մեջ, այսպիսով, իր սահմանների մեջ պիտի գտնի իր նպատակը:

Երկրորդ դրույթը ձևակերպում է հետևյալ հարցադրումը. «Ո՞րը պետք է լինի գեղարվեստի նպատակը. պատկերացնել կյանքը, նրա պես-պես երևույթները, նրա շարն ու բարին, անցյալն ու ներկան, իր բոլոր հարստությամբ ու ժամանակագրական պատմական ճշմարտությամբ այնպես ինչպես որ

¹ «Գեղարվեստ», 1909, № 3, էջ 8:

իսկականումն է (ռեալիզմ), թե՛ այնպես ինչպես գեղարվեստագետը երեակայում կամ տեսնում է իր հոգու աչքերով, ինչպես որ ցանկալի է համարում որ եղած լինի, կամ լինի առանց գեֆեկտների, ուղղված, կատարյալ, գաղափարականացած (իդեալիզմ)»¹։

Իրականության արտացոլման խնդիրը, արվեստագետի կողմնորոշումը իդեալների և իրականության միջև, էսթետի սխեմայի համաձայն, վճռվում էր պարզորեն. ռեալիստները ընդունում են միայն երկրորդը, իդեալիստները՝ առաջինը։ Արդ, առաջինի առավելությունը հաստատող իր դրույթը նա ապացուցում է ելնելով նախադրյալ այն սկզբունքից, թե գեղարվեստն առդեն մի իդեալական երևույթ է, դրական գիտություններն են ռեալ և կյանքի իրական պահանջներին են ընդառաջ գալիս։

Ինչպես արդեն նկատեցինք, թեև Լևոնյանն իդեալը գիտում էր գաղափարի և իրականության հետ որոշ հարաբերության մեջ, այնուամենայնիվ, իդեալը մնում էր առկա վիճակում, վերացականության ոլորտներում։ Ուստի և արվեստագետը ծանայում է գեղեցկագիտական իդեալին, վերացական իդեալ, որ գալիս է «բաղցրացնելու, սիրեցնելու կյանքը, աշխարհի ունայն շշուկը», օգնելու, որ մարդը դուրս գա գոյության կռվի «պրոզայիկ, կենդանական աշխարհից»։ Գեղարվեստի մեջ մարդը պիտի գտնի իր «հոգևոր գաղափարական, իր երազական աշխարհը»։ Աբսոլյուտի որոնման ճանապարհին գեղարվեստը պիտի հրաժարվի եղածը, տեսածը ընդօրինակելու, բնությանը նմանվելու անիմաստ սիդիֆյան շարժարանքից։ Քիմիայի ու կենսաբանական գիտությունների համար «հավերժական կյանքի էլեքսիրը» աբսոլյուտն է, փիլիսոփայության համար «բարու, ճշմարիտի, երջանկության» վերացական որոնումները։ Իսկ գեղարվեստը որոնում է դեռևս «չեղածը», մեր «չտեսածը», ձգտում նոր հորիզոնների, աբսոլյուտը գտնում է «նոր, գեղեցիկ իդեալների» մեջ ու մարմնավորում է այդ իդեալները։ Գաղափարի այս թագավորության առաջ էսթետի ներկայացրած «ռեալիզմը» մնում

¹ «Գեղարվեստ», 1913, № 5, էջ 10։

է կտրված թևերով. նա պետք է նմանվի nature-ին: Իսկ քանի որ իդեալիզմը միայն կարող է ազատություն տալ արվեստագետի մտածումներին, քանի որ զազափարը «սահման ու վերջ չունի», ապա իդեալիզմը ռեալիզմից «զորեղ է և հավերժական է»:

Ռեալիզմի նման նախվացումը բնականորեն հանգեցնում էր երբեք դրույթին (ռեալիզմը կյանքն է, որ անկատար է և երբեք չէ): «Մենք գեղեցիկը չէ, որ փնտրում ենք, այլ ճշմարիտը» — ահա, ըստ Լեոնյանի, ռեալիստների հավատամբը, որին հետևյալ մեկնաբանությունն է տալիս. եթե ռեալիստ արվեստագետները աշխատում են արտահայտել կյանքն ինչպես որ կա¹, ապա շատ գեղեցիկ (այսինքն՝ ճշմարիտ) բաների հետ պիտի արտահայտեն նաև շատ սղեղ երևույթներ (այսինքն՝ ոչ ճշմարտություններ), որոնցով լի է կյանքը: Դրանց դեմ կռվում են «իմացական գիտությունները»: Իսկ գեղարվեստը պիտի հրաժարվի՝ իդեալներից ու գեղեցիկից (որ և այստեղ ճշմարիտն է, ըստ Լեոնյանի) հանուն ժամանակավոր և անցողիկ տեղեղությունների (ոչ ճշմարտությունների): Կյանքն իր իսկությունը արձանագրող, սղեղ երևույթները ներկայացնող ռեալիստները իրենց ներսում իդեալիստ չեն՝ արդյոք: Նրանց հեռավոր նպատակն է, ինչպես գտնում է էսթետը, կյանքը այդ արատներից մաքուր տեսնել:

Այսպիսով, ռեալիստների փրկությունը դարձյալ ինչ-որ տեղ «իդեալիստ» լինելն է, հակառակ դեպքում. «...ռեալիզմը քանի հասնում է իր կատարելագործության, քանի իլյուզիայի է մոտենում, այնքան ավելի իր «վերջին խոսքն» է ասում, իր «կարապի երգը» երգում, որովհետև իլյուզիայից ղենը գնալու տեղ չկա... ռեալիզմը կյանքն է՝ ու անկատար

¹ «Նա չեմ զազարի կրկնել, որ բնության ճշմարտությունը չի կարող և չի լինի գեղարվեստի ճշմարտություն. իսկ եթե գեղարվեստը և բնությունը ճշտորեն համընկնում են որևէ երկում, դա նշանակում է, որ բնությունը, որի անակնկալներին թիվ չկա, ենթարկվել է գեղարվեստի պայմաններին», գրում էր Բալզակը: Լեոնյանն ավելի քան իրավացի չէր, երբ ռեալիզմի էությունը գտնում էր բնության սոսկական կրկնության մեջ: (Մեջբերումը տե՛ս, История эстетики памятники мировой эстетической мысли, т. III, М., 1967, стр. 624):

է և երեւում. որ մեր հոգեկան պահանջներին ու մտքի թռիչքներին բավարարութիւն տալ անկարող է, եթե իդէալիզմի տարրը չընդունեն իր մեջ»¹:

Տգեղը ճշմարտութեան այն կողմն է, որով, ինչպես նկատում է Լեոնյանը, տարված են հատկապես ռեալիստները, ելնելով «կյանքն ինչպես որ կա» սկզբունքից, սակայն, ինչպես նա է ենթադրում, դա կատարվում է գեղեցկի կորստի ու իդէալադրկման ղնով: Արվեստի մեջ տգեղի գոյութեան ժխտմանը նա չի հասնում, ավելին, հայտնում է. գեղեցիկ տեսարանի տգեղ նկարից՝ լավ է տգեղ տեսարանի գեղեցիկ նկարը կամ նկարագրութիւնը: Այսուհանդերձ, ռեալիզմը փրկվում է «իդէալիզմի» շնորհիւ, իր հնարավորութիւններով ռեալիզմն անկարող է հասնել կատարելութեան: Ըստ էութեան, Լեոնյանը ռեալիզմը հանգեցնում է պարզունակ նատուրալիզմի, ուստի և նրա քննադատութիւնը չի հասնում իր նպատակահետին:

«Գեղարվեստի» հեղինակներից մեկը՝ Հ. Ակունյանը, հանդեսի 6-րդ համարում ներկայացնելով Պոլ Գզելի գիրքը Ռոդենի վերաբերյալ, խոսում է նաև տգեղի ողորդման ըմբռնման մասին: Ռոդենը այն կարծիքին է, թե գեղեցիկ է այն, ինչ բնորոշ է, իսկ տգեղը հաճախ ավելի բնորոշ է, հետևաբար ավելի հարմար նյութ արվեստագետի համար: Ռոդենը միացնում է երկու «հակասող» սկզբունքներ՝ երազանքը և ճշմարտութիւնը: Իսկ բնութիւնը նրա համար բարձրագույն կատարելութիւնն է, գերադանց ներդաշնակութիւն, աղբյուր անսպառ ողորդութեան և կրօնական երկրպագութեան: Ասես մոռանալով իր նշած «հակասութիւնը», Հ. Ակունյանը եղբակացնում է, որ նման «պատկառելի վերաբերմունք» դեպի բնութիւնն ունեն բոլոր մեծ արվեստագետները: Եվ որովհետև ռեալիզմի մասին նրա ունեցած պատկերացումը նույն թերութիւնն ունի, ինչ Լեոնյանինը, ապա նա չի կարողանում վճռել «հակասութիւնը» — եթե Ռոդենը ջանում է հավատարիմ մնալ բնութեանը, և եթե.

¹ «Գեղարվեստ», 1913, № 5, էջ 121

արվեստագետի դերը պիտի սահմանափակվի բնականի պարզ փոխադրությամբ, ապա ինչո՞ւմն է արտահայտվում ստեղծագործական աշխատանքը և ի՞նչ են բովանդակում արվեստագետի անուրջներն ու երազները: Եվ ռեալիստը ոչ մի կերպ չի միանում երազողին. արվեստագետը «բնության մեջ ոչինչ չի ստեղծում», եզրակացնում է տեսաբանը, նա միայն բացում է իր ժամանակակիցների աչքերը, բացահայտում այն, ինչ նրանք չեն տեսել: Նա մեզ սովորեցնում է տեսնել: Երազողը բավարարվում է նրանով միայն, որ իր «աչքերը խոր թափանցել են կյանքի մեջ», նա երազում է միայն պատկերել այն, ինչ որ կա, այն, ինչ որ նա տեսնում է:

Մինչդեռ Ռոդենն ասում էր. «Երբ իսկական քանդակագործը սկսում է արձան կերտել, ամենից առաջ նա պիտի ոգևորվի սրա ընդհանուր շարժումով, ապա, ընդհուպ մինչև ավարտելը, իր գիտակցության մեջ վառ և եռանդուն պահպանի ընդհանուր գաղափարը, ամեն ինչ հանգեցնի դրան, սերտորեն կապելով դրա հետ ամենաաննշան մանրամասներն իսկ»¹: Այսպիսի էական մոմենտը վրիպում էր հոգվածագրի աչքից, քանզի նա առաջնորդվելով ռեալիզմի մասին ունեցած իր կանխակալ կարծիքով, չէր նկատում, որ պատկերել այն, ինչ որ կա սկզբունքը, եթե որոշ ռեալիստներ ընդունում էին, ապա ոչ միայն չէին մոռանում ընդհանրացնել, տիպականացնել, վերանալ մերկ փաստագրությունից, «երազել», ամեն ինչ ընդհանուր իդեային, էությունը ենթարկել, այլև առանց նման հատկանիշների չկար ռեալիզմ:

Բալզակը նկատում էր, որ ժամանակակից հասարակության մեջ ավելի ու ավելի հաճախ է հաղթանակում շարիրը, ցույց տալ հակառակը՝ գեղեցկի, բարու, վեհի հաղթանակը, նշանակում էր խաբել: Արվեստի մեջ թափանցող տգեղը դարաշրջանի էությունից էր գալիս: Եվ այն, ինչ բնորոշում էր արտացոլվող իրականությունը, իդեալացման միջոցով չէ,

¹ О. Роден, Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзелль, СПб, 1914, стр. 149.

որ պիտի դառնար գեղարվեստական փաստ ու գեղեցիկ։ Գեղեցիկը հանդես է գալիս տգեղի հետ միատեղ, իդեալը գրեթե դադարում է դրական դրսևորում ստանալ գեղարվեստական երկի մեջ։ Իդեալի բարձրությունից դիտվող իրականությունը ռեալիստի առաջ մերկանում է իր տգեղությունամբ, ստորությունամբ, կեղծիքով ու խոցերով։ Տգեղի էսթետիկական արժեքը որոշվում է ճշմարտության ուժով, մի բան, որ Լեոնյանի տեսական սկզբունքներին անհամատեղելի, հետևաբար և անընդունելի էր։ Ու թեև նա նշում էր. գեղարվեստի ազատ ոգու, գեղեցկությունից դիցուհու համար արժեք չունեն տարբեր դպրոցների ցուցանակները, այնուամենայնիվ, այս հայտարարությամբ շէր դադարում իրար հակադրել ռեալիզմն ու իդեալիզմը գեղարվեստի մեջ, առավելությունը տալ երկրորդին, անշատել տգեղը ու ձգտել գեղեցիկի, իդեալականի ընդգրկման, անկախ նրանից, ինչ հնարավորություն է տալիս իրականությունը։ Քանի որ իրականությունը տգեղ է, ապա գեղարվեստը, ըստ Լեոնյանի, իդեալների աշխարհում պիտի գտնի գեղեցիկն ու ոգին ազատագրի իրականության կապանքներից։

Դառնանք Լեոնյանի շորհորդ դրույթին. սիմվոլիզմը բխում է իդեալիզմից և ժխտում է ռեալիզմը։ Լեոնյանը, որոշ փոփոխությամբ, կրկնում էր սիմվոլի հեգեղյան բնորոշումը. սիմվոլը բուն նշանակությամբ մի պայմանական նշան է, որ հանդես է բերվում ոչ իրեն՝ այդ նշանի համար, այլ մի ուրիշ միտք և թաքնված գաղափար արտահայտելու նպատակով։ Հեգելը սիմվոլի մեջ, նախ, բաժանում է նշանակությունը և այդ նշանակության արտահայտությունը։ Սիմվոլի այս երկու կողմերը սովորական իմաստով կապվում են միանգամայն պատահականորեն։ Նշանակության և արտահայտության նման անտարբերություն գեղարվեստում արդեն չի կարող լինել, որովհետև գեղարվեստը կազմվում է ընդհանրապես հենց նշանակության և արտահայտության կապով, ազգակցությամբ և կոնկրետ միահյուսումով։ Լեոնյանը բավարարվում է սիմվոլի կարճ իր բնութագրությամբ, առանց մանրամասն անդրադառնալու սիմվոլի երկու կողմերի՝ նշանակության և արտահայտության կամ բովանդակության և պատ-

կերի փոխհարաբերության, սիմվոլի երկիմաստութիւնը հեղեյան լուսաբանությանը:

«Սիմբոլիզմի ծնունդից կամ նրա՝ որպէս «գաբոց» քաղաքացիականութիւն ստանալուց շատ առաջ,— շարունակում է Լեոնյանը սիմվոլը բնորոշելուց հետո,— հին դարերում սիմբոլը գոյութիւն ունեցել է գեղարվեստի և գրականութիւն մէջ: Չորս ավետարանիչների մօտ պատկերացվող առյուծը, արծիվը, եզը և հրեշտակը նրանց սիմբոլներն են: Արեւելյան ազգերի գեղարվեստը, Դանթեի «Աստվածային կատակերգութիւնը» համարում են սիմբոլիք ստեղծագործութիւններ: Բայց մենք լռենք, խոսում է ինքը՝ փիլիսոփան»¹: Լեոնյանը մեջբերում է մի հատված Հեգելի «էսթետիկայից» գեղարվեստի սիմվոլիկ և դասական ձևերի մասին: Գեղարվեստի երեք ձևերը՝ որպէս իդեալի զարգացման առանձին աստիճաններ, Հեգելը բնորոշում է իդեալի և սրա գեղարվեստական արտահայտութիւն հարաբերությամբ: Սիմվոլիկ արվեստ նա համարում է արեւելյան կամ նախնական արվեստը: Իդեան այստեղ գեոկս որոնում է իր կատարյալ գեղարվեստական արտահայտութիւնը, քանզի այն գեոկս վերացական ու անորոշ է, և մեկի ու մյուսի ազգակցությամբ հանդերձ երևան են գալիս նաև անհամապատասխանութիւնն ու օտարութիւնը: Գեղարվեստի երկրորդ՝ կլասիկ ձևվում, ի տարբերութիւն սիմվոլիկ ձևի, իդեան ստանում է միանգամայն համապատասխան գեղարվեստական արտահայտութիւն: Կլասիկ է անտիկ արվեստը: Երրորդ՝ ռոմանտիկական ձևին— ուր իդեան նորից անջատվում է արտահայտութիւնից, քայց հակառակ կողմից, իր «ազատ ոգեկանութիւն» պատճառով իդեան ավելին է պահանջում, քան կարող է տալ արտաքին նյութի մարմնացումը կերպարի մէջ— Լեոնյանը շի անդրադառնում:

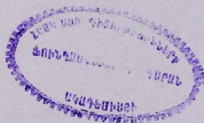
Սրանք են էսթետիկայի այն հիմնական խնդիրները, որոնք Գարեգին Լեոնյանը քննարկում է իր հրատարակությամբ ու խմբագրությամբ լույս տեսած «Գեղարվեստ» հանդեսում:

¹ «Գեղարվեստ», 1913, № 5, էջ 13:

57

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք	3
Էդ. Զերբալյան. Վ. Ի. Լենինի «Փխլիստփայական տետրերը» և զե- ղարվեստական պատկերի պրոբլեմը	5
Հ. Ապրեսյան. Սոցիալիստական ստեղծագործության լենինյան էս- թետիկան	28
Կ. Դուլգով. Սեմիոտիկայի առնչությունները արվեստի հետ	57
Յա. Խաչիկյան. Արվեստի նշանայնության մի քանի հարցեր	75
Ս. Վարդազարյան. Արվեստն ու ճշգրիտ գիտությունները (գրակա- նության տեսություն)	110
Գ. Հակոբյան. Դիզայնի էսթետիկական էության մասին	128
Ա. Սզանով. Պայմանականությունը որպես սոցիալական արվեստի պատկերային լեզվի միջոց	144
Ն. Դեբոյան. Երաժշտական երկի ընկալման մի քանի օրինաչափու- թյունների մասին	172
Ս. Թովչյան. Գ. Լենինյանը էսթետիկայի մի քանի հարցերի մասին (ըստ «Դեկարվեստ» հանդեսի նյութերի)	190



ԷՍԹԵՏԻԿԱՅԻ ՀԱՐՑԵՐ

Խմբագիր՝ Ռ. Ղ. Վարդանյան
Նկարիչ՝ Լ. Հ. Մանասերյան
Գեղ. խմբագիր՝ Գ. Գ. Սարգսյան
Տեխ. խմբագիր՝ Ս. Մ. Սիմոնյան
Վերստուգող սրբագրիչ՝ Ա. Պ. Հակոբյան

Հանձնված է արտադրության 7/X 1971 թ.: Ստորագրված է տպարանի
10/IV 1972 թ.: Քուլթ տպագրական № 1, 84×108¹/₃₂, տպագր. 6,
=11,34 պայմ. մամ., հրատ. 9,7 մամ.: ՎՋ 06826: Պատվեր
Տպարանակ 3000: Գինը՝ 92 կ.

«Հայաստան» հրատարակչություն, Երևան—9, Տեքյան 91

Կական ՍՍՀ Մինիստրների սովետի մամուլի պետական
սֆերայի տարերայնության վարչության № 6 տպարան,
Քումանյան փ. № 23/1: