

*Посвящается 40-летию
Института философии, социологии и
и права НАН РА*

**Նվիրվում է ՀՀ ԳԱԱ
Փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի
և իրավունքի ինստիտուտի
40-ամյակին**

**Երևան
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
2009**

Национальная Академия Наук
Республики Армения
Институт философии, социологии и права



ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ

Сборник исследований.

Книга 4

Ереван
Издательство «Гитутюн» НАН РА
2009

Հայաստանի Հանրապետության
Գիտությունների Ազգային Ակադեմիա
Փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի և իրավունքի ինստիտուտ



ԷՄԹԵՏԻԿԱՅԻ ՀԱՐՑԵՐ

Հետազոտությունների ժողովածու

Գիրք 4

A 94460



Երևան
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
2009

ՀՏԴ 18
ԳՄԴ 87.8
Է 744

Տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ
փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի և իրավունքի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Печатается по решению ученого совета
Института философии, социологии и права
НАН РА

Կազմող և պատասխանատու խմբագիր
փիլիսոփայության գիտությունների դոկտոր
Յա. Ի. Նաչիկյան

Է 744 Եսթետիկայի հարցեր. Հնտագոտությունների
ժողովածու: Գիրք չորրորդ / Կազմ. Յա. Ի. Նաչիկյան
Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն,
2009, 120 էջ.

ԳՄԴ 87.8

ISBN 978-5-8080-0772-7

© Նաչիկյան Յա. Ի. 2009 թ.

ԿԱԶՄՈՂԻ ԿՈՂՄԻՑ

«Էսթետիկայի Հարցեր» թեմատիկ ժողովածուների գրքաշարի առաջին գիրքը լույս տեսավ 1967-ին: Այնուհետև տպագրվեցին 1972-ին 2-րդ գիրքը և 1987-ին 3-րդ գիրքը: Հետագայում մեղանից անկախ մի շարք օրյեկտիվ պատճառների հետեմանքով գրքաշարի հրատարակումը կանգ առավ: Այժմ այն վերսկսելու որոշման համաձայն ես լույս ընծայմանը նախապատրաստեցի չորրորդ գիրքը, որի վրա աշխատանքը ժամանակին իր ավարտին չեր հասցվել, և նպատակահարմար համարեցի նրանում նեոարել այն ժամանակ տպագրությանը ներկայացված նյութերից երկուսը:

Առաջինը՝ դա իմ հանգուցյալ բարեկամ և գործընկեր շնորհալի երաժշտագետ Ն.Վ. Դերոյանի (որի թեկնածուական ատենախոսության պաշտպանության ժամանակ ի դեպ ես ընդիմախոս էի) «Տեսական մի քանի դրույթների և ֆիզիկական օրինաչափությունների մոդելավորումը երաժշտության մեջ» յուրօրինակ հոդվածն է, որն անվիճելի է և հավանաբար միանշանակ էի հնդունվի բոլորի կողմից: Սակայն ես որոշեցի ներկայացնել հոդվածը ինձ հանձնված ձևով՝ արանց կրճատումների և լուրջ խմբագրական սրբագրման, դրանով իսկ ոչ միայն տուրք տալով կյանքից անժամանակ հեռացած իմ բարեկամի հիշատակին, այլև հուսալով որ այն կարող է դրդել մասնագետներին խորհել այդ թեմայի շուրջը:

Մյուս՝ «Անտոնիո Գրամշիի «Բանտային տեսրերի» պրոբլեմները» հոդվածը պատկանում է իմ նախքին ասպիրանտ Վ.Ա. Շահնազարյանին, որը ժամանակին նախապատրաստում եր ատենախոսություն Մուսսոլինիի կողմից բանտ նետած (այտեղ նա և վախճանվեց) Հայտնի իտալական տեսաբան Անտոնիո

Գրամշիի գեղադիտական Հայացքների մասին: Հանձնելով թեք-
նածուական միևնույն քննությունները և ատենախոսություն
վրա աշխատանքին ընդհուպ անցնելով Վ.Շահնազարյանը, սա-
կայն գործն ավարտին չհասցրեց՝ ամբողջությամբ նվիրվելով
իր մասնագիտությանը՝ ժուրնալիստիկային: Ինչպես երևում
է Վ. Շահնազարյանի՝ օժտված և մտածող անձնավորության
հետազոտության հրատարակվող նյութերից աշխատություն-
ներ խոստանում եր հետաքրքիր լինել: Սակայն, ցավոք, մենք
զրկվեցինք մի բովանդակալից աշխատությունից: Եվ քանի որ
ներա հոգվածը ժամանակին ընդունված եր տպագրության ես
ներկայացնում եմ այն ընթերցողին, որը ծանոթանալով նրան և
ատենախոսության նախնական պլան-պրոսպեկտին ինքը կկա-
րողանա կարծիք կազմել հեղինակի մասին:

Ակադեմիկոս Վ.Հ. Համբարձումյանի «Էմպիրիկ օրինաչա-
փությունների դերի մասին բնական գիտությունների զարգաց-
ման մեջ» հոգվածի կապակցությամբ ես ցանկանում եմ ասել
հետևյալը: Այն՝ 1974-ի հունիսին ԵՊՀ մամուլսարանում ԽՍՀՄ
փիլիսոփայության ընկերության Հայկական բաժանմունքի նիս-
տին ակադեմիկոսի ընթերցած զեկուլցն է: Այն ժամանակ ես՝
որպես Հայաստանի ԽՍՀ ԳԱ փիլիսոփայության և իրավունքի
ինստիտուտի դիրեկտոր և հիշված ընկերության բաժանմունքի
նախագահ խնդրեցի մեր ընկերության անդամ ակադեմիկոս
Վ.Հ. Համբարձումյանին հանդես գալ բաժանմունքի նիստին
իր ցանկությամբ ընտրած թեմայով: Մեծավաստակ գիտնական-
ը սիրալիք Համաձայնվեց միայն խնդրեց իրեն ժամանակ տալ
պատրաստվելու համար: Այնուհետև պայմանավորված օրը Վիկ-
տոր Համազասպովիչը հանդես եկավ իր խորը, բովանդակալից
զեկուցմամբ՝ բնագիտության փիլիսոփայական հարցերի ոլոր-
տից: Այն չահագրգիր հետաքրքրությամբ ընդունվեց ունկնդիր-
ների կողմից, որոնք ուղղեցին զեկուլցողին մի շարք հարցեր:
Փիլիսոփաների անունից ես ջերմ շնորհակալություն հայտնեցի
մեծարգո ակադեմիկոսին ցանկություն հայտնելով մեր համա-
գործակցության շարունակության մասին: Ակադեմիկոսը նվի-
րեց ինձ ստորագրված զեկուցման տեքստը:

Նախապատրաստելով այս ժոխովածուն ես որոշեցի նրա
մեջ տեղադրել այդ զեկուլցումը, քանզի ժողովածուի հրատա-
րակությունը որոշ չափով համընկնում է մեծ գիտնականի

2008-ին նշված 100-ամյա Հոբելյանի Հետ և Հանդիսանում է յուրօրինակ տուրք նրա պատվին և Հիշատակին: Ինչ վերաբերվում է զեկուցման «Համընկնելուն» ժողովածուի պրոֆիլին, ապա ես համոզված եմ նախ՝ որ նմանատիպ աշխատությունը կարող է ցանկացած հրատարակության զարդը լինել անկախ նրա թեմատիկայից; երկրորդը՝ պետք է ի նկատի ունենալ, որ գիտական գրականության մեջ տեսությունների, հայտնագործությունների, կոնկրետ ձևակերպումների, աշխատությունների, բանաձևերի ընթացումն համար լայնորեն կիրառվում են գեղագիտական գնահատականներ և մակդիրներ (գեղեցիկ, հոյակապ, նրբագեղ և այլն) ինչն և հիմք է տվիլ այսպես ասած «գեղագիտությունը գիտության մեջ» թեմայով մի շարք աշխատությունների ստեղծմանը: Բացի այդ կոսմոսը, տիեզերքը Հանդիսանում է ոչ միայն գիտական հետաքրքրութիւն, այլև գեղագիտական Հիացմունքի օբյեկտ: Իսկ ակադեմիկոս Վ.Հ. Համբարձումյանի զեկուցումը գեղագիտական է ու նրբագեղ և ըստ ուսումնասիրության օբյեկտի և ըստ նյութի վերլուծության կատարման և ներկայացման եղանակի և հույս ունեմ որ այն հետաքրքրությամբ կընթերցվի և կգնահատվի ընթերցողի կողմից և գիտական, և գեղագիտական տեսանկյուններից:

Ինչ վերաբերվում է 1971-ի Հոկտեմբերի 6-ին Մոսկվայի մարզի Բոլշևոքադաքում ԽՍՀՄ Կինեմատոգրաֆիստների ստեղծագործության տանը տեղի ունեցած քննադատների և կինոգետների սիմպոզիում — սեմինարի Յա.Ի. Խաչիկյանի ելույթին, ապա ես հետաքրքրություն է ներկայացնում և իրեն դարաշրջանի փաստաթուղթ և իր քննադատական ուղղվածությամբ տխրահռչակ «անկոնֆլիկտայության տեսության» դեմ, որը միաբանորեն հերքվում եր սովետական արվեստի, գրականության և գեղագիտական մտքի ներկայացուցիչների կողմից:

Խորին շնորհակալություն եմ հայտնում Եր.Պետ.Կոստերվատորիայի դոցենտ Մ.Հ.Մովսիսյանին Ն.Դերոյանի Հոդվածը տպագրության նախապատրաստելու օգնության համար:

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Первая книга тематической серии сборников «Вопросы эстетики» («Եւրօփայի հարցեր») вышла в свет в 1967 году. Затем были опубликованы книга 2-ая в 1972 году и книга 3-ья в 1987 году. В последующем в силу ряда объективных причин издание серии приостановилось. Ныне в связи с решением возобновить издание серии и подготовить к выпуску книгу 4-ую, работа над которой не была в свое время доведена до конца, я счел целесообразным включить в нее две представленные в свое время статьи.

Первая — это оригинальная статья «Моделирование некоторых теоретических положений и физических закономерностей в музыке» моего покойного друга и коллеги, одаренного музыковеда Н.В. Дерожня (у которого я, кстати, был оппонентом на защите его кандидатской диссертации). Статья небесспорна и возможно будет воспринята не всеми однозначно. Но я решил включить ее в сборник, не подвергая ни купюрам, ни серьезной редакторской правке, тем самым не только отдавая дань памяти моего безвременно ушедшего из жизни друга, но и полагая, что она может подтолкнуть специалистов к раздумьям на эту тему.

Вторая статья «Проблемы «Тюремных тетрадей» Антонио Грамши» принадлежит моему бывшему аспиранту В.А. Шахназаряну, готовившему в свое время кандидатскую диссертацию об эстетических взглядах видного итальянского теоретика Антонио Грамши, заточенного Муссолини в тюрьму, где он и скончался. Сдав экзамены кандидатского минимума и вплотную приступив к работе над диссертацией, В.Шахназарян,

однако, не довел дело до конца, с головой уйдя в свою специальность — журналистику. Как видно из публикуемых материалов, исследование В. Шахназаряна, человека одаренного и мыслящего, должно было быть интересным. Но к глубокому сожалению мы лишились одного очень содержательного труда. И так как его статья была в свое время принята к печати я ее и представляю читателю, который сможет, ознакомившись с ней и предварительным планом-проспектом диссертации, сам составить представление об авторе.

О статье академика В.А.Амбарцумяна «О роли эмпирических закономерностей в развитии естественных наук» я хочу сказать следующее. Она является докладом, прочитанным академиком в июне 1974 года в ЕГУ на заседании Армянского отделения философского общества СССР. В то время я, как директор института философии и права АН Арм.ССР и председатель названного отделения философского общества, попросил члена нашего общества академика В.А.Амбарцумяна прочитать на заседании общества доклад на любую по его выбору тему. Местный ученый любезно согласился и попросил дать ему время для подготовки доклада. Затем в согласованный день Виктор Амазаспович прочел свой глубокий, содержательный доклад из области философских вопросов естествознания, вызвавший неподдельный интерес собравшихся, задавших ему ряд вопросов. От имени философов я тепло поблагодарил Виктора Амазасповича, высказав пожелание о продолжении нашего сотрудничества. Академик подарил мне подписанный им текст своего доклада.

Готовя этот сборник, я решил включить в него хранившийся у меня названный текст, так как по времени издания он в определенной мере совпадает со столетним юбилеем великого ученого, отмеченного осенью 2008 года я является своеобразной данью его памяти. Что касается «несовпадений» доклада с профилем сборника, то я убежден во-первых, что подобная работа явилась бы украшением для любого издания, независимо от его тематики. Во-вторых, следует иметь ввиду, что в научной литературе широко применяются эстетические оценки и эпитеты (изящный, красивый, прекрасный и др.) для

характеристики открытий, теорий, конкретных работ, определений, формул и т.д. Это послужило основанием для создания работ на общую тему «эстетическое в науке». Кроме того, космос является объектом не только научного исследования, но и эстетического восхищения. Доклад же академика В.А.Амбарцумяна эстетичен и по объекту исследования, и по манере анализа и преподнесения материала и, я надеюсь, будет с интересом прочитан и оценен читателем и с научной и с эстетической точек зрения.

Что касается выступления Я.И.Хачикяна в октябре 1971 года на симпозиуме — семинаре критиков и киноведе в Доме творчества Союза кинематографистов СССР в г. Болшево Московской области, то она представляет интерес и как документ эпохи и своей критической направленностью против пресловутой «теории бесконфликтности», дружно отвергавшейся многими представителями советского искусства, литературы и художественно-эстетической мысли.

Выражаю глубокую благодарность доценту Ер.Гос. Консерватории Ц.Г.Мовсисян за помощь в подготовке статьи Н.Дерояна к изданию.

Академик В. А. Амбарцумян

О РОЛИ ЭМПИРИЧЕСКИХ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ В РАЗВИТИИ ЕСТЕСТВЕННЫХ НАУК.

Лабораторные опыты, наблюдения над внешним миром, в том числе над космическими явлениями и объектами, приводят к установлению некоторых фактов и численных данных, которые в свою очередь часто оказываются связанными между собой некоторыми *эмпирическими закономерностями*. Каждая закономерность устанавливается на основе *обобщения* некоторой совокупности опытных данных. Примерами могут служить: постоянство ускорения силы тяжести на Земле, в вакууме; существование скрытой теплоты плавления твердых тел; сгущение спектральных линий, принадлежащих какой-либо серии любого атома, к коротковолновой границе серии и т.д.

В ходе развития наших знаний со временем каждую такую эмпирическую закономерность удастся *объяснить*, т.е. вывести теоретически из более общих законов природы. Тогда данная закономерность перестает быть только эмпирической.

Более того, выведенные теоретически закономерности иногда дают более точное описание явлений, чем это давала установленная прежде эмпирическая закономерность. Так, закон тяготения Ньютона объясняет приближенное постоянство ускорения тяжести на Земле. Но, вместе с тем, он указывает на небольшие различия в точном значении этого ускорения в зависимости от широты и высоты места измерений, а также от расположения геологических пластов и рельефа.

Величайшим обобщением огромного количества опытных данных, полученных в химии, явился периодический закон Менделеева. Теоретическое объяснение этого закона было получено спустя много лет после Менделеева на основе квантовых представлений и введения принципа Паули. Многие другие важные эмпирические закономерности остаются необъясненными. Например, можно считать эмпирической закономерностью, что все звезды-карлики, обладающие массой меньшей, чем масса Солнца, в течение первых десятков миллионов лет своей жизни испытывают гигантские вспышки, в результате которых их блеск в голубых лучах возрастает за время порядка одной минуты в десятки или более раз. При изучении этой необычной эмпирической закономерности теоретики пытаются (иногда правильно, иногда неудачно) связать вспышки с другими явлениями в атмосферах звезд, но все же мы пока не имеем достаточно удовлетворительного теоретического объяснения вспышек на основе теории внутреннего строения звезд.

С другой стороны, некоторые закономерности сначала были выведены теоретически (дедуктивно) из более общих законов природы и лишь потом *проверены* на основе опытов и наблюдений. В этом случае можно говорить о предсказании теорией новых закономерностей.

Так, на основе теории электромагнитного поля (уравнений Максвелла) было установлено, что при поглощении или отражении света тела получают импульс, пропорциональный так называемому вектору Пойнтинга, т.е. испытывают давление света. Экспериментальная проверка этой закономерности была получена только в результате тонких по тому времени опытов П.Н.Лебедева.

Чем больше предсказанные теорией и подтвержденные опытом закономерности отличаются по своему характеру от прежнего круга опытных данных, тем более такое подтверждение рассматривается как блестящее подтверждение теории.

Выше шла речь о таких эмпирических закономерностях, которые выражают строгую взаимную обусловленность некоторых физических параметров, определяемых из опыта. Од-

нако весьма часто эмпирические зависимости носят статистический характер типа корреляции между двумя или многими величинами. Наблюдается наличие дисперсии от некоторой средней зависимости. Во многих случаях такая дисперсия вызывается существованием дополнительных параметров, влияние которых на данном этапе изучения вопроса еще не могут быть определены достаточно точно.

Примером такой корреляции может служить определенная из наблюдений зависимость между массой и светимостью звезды. В этом случае дополнительными параметрами, вызывающими отклонения от средней зависимости, являются возраст звезды и ее начальный химический состав.

Если теория не учитывает в точности влияние параметров, вызывающих дисперсию относительно выведенной зависимости, то в таких случаях становится нелегко дать заключение о верности теории на основе сравнения ее предсказания с наблюдениями.

Мы хотим здесь особо отметить роль, которую в истории естествознания играют те закономерности, которые являются весьма точными, а иногда носят характер поразительных *численных совпадений*.

Удачное объяснение таких закономерностей иногда требует смелых решений и часто ведет к крупнейшим изменениям наших представлений. Ниже мы рассмотрим примеры того, как очень простые, но точные, эмпирические закономерности послужили основой для построения и доказательства теорий, имевших огромное революционное значение для развития естествознания.

I. Пятисотлетие со дня рождения Коперника явилось для астрономов поводом для новых размышлений о развитии его идей. В докладе на юбилейном заседании АН СССР в марте 1973 г. автор настоящих строк попытался показать неправильность встречающегося в литературе утверждения, что, якобы, Коперник не имел прямых доказательств своей системы, и что эти прямые доказательства были добыты лишь впоследствии Бадлеем, открывшим абerrацию света неподвижных звезд, и Бесселем, впервые измерившим годичный параллакс звезды.

Конечно, годичный параллакс звезды, представляющий собой простое отражение движения Земли вокруг Солнца, является очень наглядным доказательством этого движения. Однако очевидно, что эпициклы в видимом движении внешних планет являются **точно таким же отражением** годичного движения Земли. А эти эпициклы были известны с древних времен.

Более того, легко видеть, что между параллактическим эллипсом, описываемым звездой, и эпициклом, описываемым каждой внешней планетой, нет принципиальной разницы.

Чтобы сделать это более убедительным, мы в упомянутом докладе привели воображаемый пример планеты, движущейся вокруг Солнца по кругу с радиусом в 10 000 астрономических единиц. Астроном, знающий, что это светило является планетой, установит из наблюдений, что оно совершает видимое движение по эпициклу с радиусом в двадцать секунд дуги. С другой стороны, для астронома, не знающего, что это планета, она будет представляться звездой с годичным параллаксом в двадцать секунд дуги. Оба они могут привести этот пример как доказательство орбитального движения Земли. Но было бы нелепо считать одно и то же движение, при одном его наименовании, косвенным доказательством, а при другом наименовании — прямым. Поэтому измерение годичного параллакса звезды Бесселем не было принципиально новым доказательством орбитального движения Земли, а лишь одним из его подтверждений.

Из сказанного следуют два вывода:

1. Коперник имел полное основание рассматривать эмпирически установленную закономерность движения известных тогда внешних планет по эпициклам с периодом, равным одному году, как самое непосредственное доказательство своей системы.

2. При рассмотрении логики научного развития следует учитывать условность и некоторую неопределенность различия между прямыми и косвенными доказательствами.

Развивая наши соображения о том, что Коперник фактически обладал аргументом, эквивалентным годичному параллаксу звезд, французский астроном Жан-Клод Пекер недавно

показал более подробно, что Коперник и Кеплер вполне сознавали доказательную силу аргументации, связанной с эпизодами внешних планет.

Рассматриваемое доказательство орбитального движения Земли, конечно, не имело бы силы, если бы периоды видимого обращения по эпизодам для трех внешних планет не совпадали бы между собой и не равнялись бы точно периоду обращения Солнца по деференту. Именно *точное совпадение* значений всех четырех периодов этих различных и притом в птолемеевской системе происходящих независимо друг от друга движений делало очевидным, что во всех этих случаях мы имеем дело с общей причиной, т.е. отражением одного и того же действительного движения Земли.

И тут мы приходим к самому главному: Коперник со всей силой чувствовал огромное значение точного численного совпадения встречающихся в природе величин. Для него *необходимость существования глубокой и единой причины для такого рода совпадения* была, по-видимому, столь же очевидна, как она очевидна для нас — астрономов и физиков двадцатого века.

В истории науки Коперник был, по-видимому, первым исследователем, который понял все значение такого явления, как точное совпадение численных значений с первого взгляда независимых друг от друга величин, определенных из опыта. Впервые такое совпадение фактически рассматривалось как ярко выраженная эмпирическая закономерность. И хотя, вероятно, не этот факт сыграл основную роль в принятии им гелиоцентрической картины мира, он, по-видимому, окончательно и бесповоротно убедил его в ее истинности.

В дальнейшем обнаружение подобных совпадений и необходимость отыскания для них простых объяснений стихийно превратились в важный эвристический принцип, сыгравший большую роль в развитии естествознания.

II. После Коперника Кеплеру удалось установить более точные закономерности в движениях планет. Так называемые «законы Кеплера» были установлены как эмпирические соотношения, найденные из совокупности астрономических

наблюдений. Из них третий закон Кеплера можно сформулировать как совпадение некоторых чисел, относящихся к движениям различных планет, именно: соотношение куба среднего расстояния до Солнца к квадрату длительности периода обращения является одним и тем же для всех планет. Такое совпадение величин, характеризующих движение различных планет солнечной системы, требовало объяснения. И оно было найдено в результате установления закона Ньютона и констатации того факта, что массы планет настолько малы по сравнению с массой Солнца, что в первом приближении ими можно пренебречь. В отличие от предыдущего случая, где оказалось возможным чисто кинематическое объяснение совпадения, здесь объяснение было возможным только на основе глубокого понимания динамики явлений.

Заметим, что любое количественное соотношение между наблюдаемыми величинами, относящимися к какому-либо явлению, можно трактовать, как мы сделали в случае третьего закона Кеплера, как численное совпадение.

В самом деле, каждое количественное соотношение между наблюдаемыми физическими величинами можно написать в виде

$$A(q) = B(q), \text{ где}$$

q - совокупность наблюдаемых параметров, могущих принимать различные значения. Если $B(q) \neq 0$, то его можно переписать в виде

$$\frac{A(q)}{B(q)} = 1,$$

т.е. можно утверждать, что значения $\frac{A(q)}{B(q)}$ должны совпадать при различных q .

Особенно интересны такие совпадения в тех случаях, когда наблюдаемые значения q образуют дискретную совокупность.

В первом случае речь шла о трех внешних планетах, а во втором — о всех пяти известных тогда планетах, для которых отношение

$$\frac{a^3}{T^2}$$

имеет то же значение, что и для Земли.

Наиболее яркие примеры совпадений между дискретными величинами, получаемыми из наблюдений, появились в конце прошлого века в оптической спектроскопии. Как оказалось, частоты спектральных линий данного атома подчиняются некоторой общей закономерности, называемой комбинационным принципом Рица.

Согласно этому принципу, перенумеровав с помощью некоторого целочисленного индекса n все спектральные серии данного атома (или иона) и обозначив через m номер линии внутри серии, мы можем представить все дискретные частоты ν_{nm} в спектре этого атома в виде разностей

$$\nu_{nm} = T_n - T_m \quad (1)$$

дискретных чисел T_n , имеющих только один целочисленный индекс.

Хотя обычно не всем возможным разностям $T_n - T_m$ соответствуют достаточно интенсивные линии, однако, на основании (1) должны осуществляться частые совпадения частоты некоторой линии с суммой частот нескольких других линий.

Наиболее ярким примером таких совпадений являются соотношения между частотами некоторых линий атома водорода. Например, частота второй линии (L_β) серии Лаймана равняется сумме частот первых линий серии Лаймана и Бальмера.

$$L_\beta = L_\alpha + H_\alpha \quad (2)$$

Уже одного простого совпадения (2) было бы достаточно для постановки вопроса о создании теории, объясняющей его.



Тем более это было необходимо, поскольку был эмпирически установлен общий комбинационный принцип (1). Именно поэтому должна была возникнуть теория, устанавливающая дискретность уровней энергии атомов (теория Бора, а затем квантовая механика). Тем самым спектроскопия атомов открыла путь для величайшей научной революции двадцатого века.

Итак, в рассмотренных примерах выяснение причин наблюдаемых численных совпадений приводило каждый раз к фундаментальным научным открытиям.

Речь, конечно, идет о настолько точных численных совпадениях, когда возможность считать их делом случая отпадает. Всем известна неудачная попытка Эддингтона из приблизительного совпадения двух величин построить теорию «постоянной тонкой структуры».

Обращаясь к другим отраслям естествознания, стоит отметить большое значение для биологии и прежде всего для механизма наследственности совпадение количества хромосом в клетках всех организмов, принадлежащих данному виду. Нет сомнений, что с течением времени выяснится большое значение и многих других численных совпадений в биологии.

III. Наряду с численными совпадениями огромное значение может иметь и совпадение наблюдаемых в природе геометрических форм.

а) Закономерное совпадение и повторение форм кристаллов, в основе чего лежит повторение форм кристаллических решеток, связано с основными положениями физики твердого тела и использованием в ней принципов симметрии.

б) Первый закон Кеплера, утверждающий в обобщенном виде, что небесные тела, совершающие движение около Солнца, двигаются по коническим сечениям, послужил наряду со вторым и третьим законами Кеплера основой для вывода закона тяготения Ньютона.

в) исследование взаимного расположения наиболее ярких галактик показывает, что весьма часто они образуют цепочки, т.е. лежат на некоторой прямой линии. Списки подобных групп галактик были опубликованы Б. Маркаряном и Г. Арпом.

При этом следует иметь в виду, что прямолинейность цепочки соблюдается не строго. Отдельные галактики отклоняются от оптимально проведенной прямой линии на расстояния, составляющие 5% , а иногда и 10% от полной длины цепочки.

Тем не менее, существование цепочек рассматривается в последнее время во внегалактической астрономии как достаточно строго установленный факт.

Как известно, в 1973 г. было установлено существование во Вселенной нового типа скоплений галактик: компактных групп компактных галактик. Уже опубликованы (Шахбазян и др.) списки более сотни подобных скоплений. Среди них по крайней мере несколько десятков имеют формы прямолинейных или дугообразных цепочек. Здесь их процент настолько велик, что трудно рассматривать такие структуры как случайные.

Создается впечатление, что действительно в скоплениях галактик у наиболее ярких членов иногда имеется определенная тенденция располагаться в цепочки. Такой вывод может повлечь за собой далеко идущие последствия, так как он свидетельствует о каком-то совершенно особом механизме совместного возникновения галактик в скоплении.

На этом примере мы видим, что совпадения геометрических форм объектов или процессов еще долго будут вести нас к новым заключениям, касающимся фундаментальных закономерностей природы.

Заключение. Автор настоящей статьи не считает, что приведенные выше соображения содержат что-либо принципиально новое для философов. Он хочет лишь подчеркнуть следующее: тот факт, что опыт позволяет обнаруживать в природе все новые эмпирические закономерности, носящие характер численных или геометрических зависимостей и подчас неожиданных численных совпадений, и что подобные открытия заставляют науку строить новых предстваления, понятия и теории и на этой основе находить новые теоретические законы, знание которых в свою очередь вызывает новый

подъем уровня эксперимента и наблюдений, является весьма примечательным. Он снова свидетельствует о том, что все эти закономерности существуют независимо от сознания познающего субъекта. Они как бы навязываются природой субъекту. С другой стороны, он свидетельствует о безграничности познавательных возможностей человека. Установление новых эмпирических закономерностей, не предсказываемых существующими в данный момент теориями, является одним из важнейших факторов развития науки.

Июнь, 1974 г.

[К ВОПРОСУ О КОНФЛИКТЕ В КИНОИСКУССТВЕ]

Товарищи! За дни работы нашего симпозиума-семинара было много сказано, было много информации почерпнуто каждым из нас в области работы кинематографии в разных городах и республиках страны. Но, конечно, вопросы далеко не исчерпаны, да и не могут быть исчерпаны. И, тем более, не могут быть сразу решены. В общем и целом мы с вами здесь обмениваемся мнениями, с тем, чтобы помочь в нашей дальнейшей повседневной работе в области кинокритики и кинотеории.

Не желая повторять все то, что было уже сказано и хорошо сказано другими товарищами, я позволю себе обратиться к вопросам, которые будут рассмотрены мною на более привычном для меня уровне, философско-эстетическом, но в связи с нашей общей проблемой — о современном герое киноискусства.

Я позволю себе начать свое выступление с небольшого выражения одному оратору (я просто не помню, кто это был, поэтому не называю его имени), который сказал примерно следующее: в теории все легко и просто, между тем в жизни все сложнее. Я как раз хотел возразить в том плане, что и в жизни все сложно, и в искусстве, и в науке. Нельзя полагать, что в теории и в науке вопросы, которые представляют определенную сложность для советского искусства, являются простыми и решенными.

Если с этой точки зрения обратиться к проблемам современного искусства, современного кино, к герою современ-

ности или современному герою (это не совсем одно и то же), то мы должны сказать, что несмотря на все наши сетования и справедливые претензии к искусству в целом и к киноискусству в частности, конечно, есть у нас определенные успехи и достижения на этом трудном пути, есть великолепные фильмы и великолепные образы, созданные нашими художниками. И все-таки мало. И все-таки наши претензии превалируют над нашими восторгам. Видимо, это определяется тем, что обращение к современности — это всегда обращение к познанию, исследованию. Видимо, отсюда и сложность этой проблемы не только в искусстве, но между прочим, и в науке.

Справедливые призывы, которые раздаются с трибун и в печати, о том, что необходимо знать жизнь и необходимо художнику окунуться в нее, что необходимо художнику обращение к реальной жизни — все это верно. Но какое знание и знание чего? Я абсолютно не могу заподозрить ни одного нашего режиссера, ни одного нашего писателя, которого постигла творческая неудача, в том, что он не знает жизнь в ее эмпирическом выражении. И когда здесь приводились различные жизненные казусы, связанные со Спутниками и все это преподносилось как исходный материал для создания в дальнейшем произведения, я невольно задумывался над тем, неужели же незнание таких фактов препятствует созданию полноценных художественных произведений! Видимо, нет. И видимо, любой художник может с легкостью, за очень небольшой отрезок времени, составить огромный перечень подобных фактов, взятых из жизни, или же с помощью других узнать их. И поэтому, я хочу сказать, что знание жизни для художника — это обязательно всегда познание и истолкование. Об этом нужно говорить: истолкование фактов. По этому можно судить — о знании или незнании. А не то знание, которое остается за пределами художественных произведений. Я позволю себе привести известный разговор одного из основателей Художественного театра с молодым драматургом. Когда руководитель Художественного театра возвращал молодому актеру рукопись пьесы, в которой сюжет был очень лихо закручен и было слишком много разных перипетий, то он говорил: а не могли бы вы написать такую

пьесу — молодой человек уехал за границу, потом вернулся и узнал, что его возлюбленная полюбила другого? Молодой автор отвечает: это слишком просто и слишком банально.

- А Вы знаете, голубчик, был один такой писатель и написал пьесу, и недурно получилось, - «Горе от ума».

То есть, как видите, фактическая сторона вопроса совершенно банальна и можно вспомнить десятки произведений, где примерно та же схема повторяется. Но какое различие в истолковании!..

Ток вот, выдвигается на первый план познание, именно художественное познание. И тут уже художник и теоретик находятся на равных, ибо каждый из них по-своему познает одну и ту же действительность. И точно так же, как могут быть открытия и находки у теоретика, открытия и находки могут быть у художника.

Я не представляю себе дело таким образом, что художник обращается к познанию жизни, обложившись теоретическими работами, и с вершин этих теоретических обобщений познает жизнь. Но с другой стороны, я не представляю себе и того, чтобы художник мог достигнуть полноценного художественного результата, не шлифуя и не совершенствуя свое теоретическое восприятие, свое мировоззрение.

И вот, если с точки зрения внешних признаков подойти к теперешним нашим фильмам, то видимо любая студия, в том числе и наша студия может дать повод не проявлять особого беспокойства, ибо современная тематика разрабатывается, современный герой появляется на экране и что в общем и целом, казалось бы, не следует особенно бить тревогу. Но весь вопрос в том, что невелик список таких фильмов, причем и из них мы можем назвать очень немного удавшихся, полноценных картин. И сложность определяется как раз тем, что фильм на современную тематику требует самостоятельного познания жизни, полноценного познания, которое под силу далеко не каждому художнику.

И не отсюда ли (в том числе) — стремление к вторичному отражению жизни через экранизацию литературных произведений. Обратите внимание, как много и часто наши художники

обращаются к экранизации: я имею в виде не только классиков, но и экранизацию современных произведений. Это определяется тем, что в какой-то мере жизнь уже оказалась познанный другим художником и это облегчает задачу кинодеятели, который уже обращается к художественному отражению, пересоздает его силами своего искусства. Я не хочу сейчас входить в полемику по вопросу о том, нужны или нет экранизации и какое место они должны занимать, это уже самостоятельный вопрос, который время от времени прорывается на страницы нашей печати. Но мне кажется, что генеральный путь развития киноискусства должен быть не на пути экранизации литературных произведений. Это все-таки, повторяю, воссоздание средствами одного искусства достижений другого искусства. Но не самостоятельный поиск, не самостоятельное познание жизни.

Отсюда и своеобразная форма критики и анализа кинопроизведений, созданных по такому методу. Ведь обратите внимание — не только зрители, далекие от вопросов кинотеории и кинокритики, но мы с вами здесь, на этом семинаре очень часто вспоминали кинопроизведения, созданные на основе литературного материала — повести, или романа, и всегда не удерживались от того, чтобы не сопоставлять кинопроизведение с литературной первоосновой и не высказываться либо в пользу литературной первоосновы, либо кинопроизведения, но большей частью в пользу литературной первоосновы, говоря о том, что у писателя это значительно лучше, чем в фильме.

Получается, что очень часто мы невольно сопоставляем одно произведение лишь с произведением другого вида искусства. Между тем, не отвергая в принципе возможности экранизации, следует рассматривать ее достижения и удаchi и оценивать их прежде всего по тому, в какой мере кинорежиссер обращается к познанию жизни, то есть с самого начала средствами киноискусства вторгается в жизнь и воспроизводит ее на экране.

И при всем моем уважении к фигуре режиссера кино, при всем знании того, что кино — это синтетическое искусство я хотел бы сказать, что коль скоро это синтез искусств, то недооценивать ни один компонент нельзя. Видимо, талант режиссера

все-таки не может заблистать, если в его распоряжении не будет полноценного сценария, не будет точного подбора актеров и т. д. И наоборот, тем больше заиграет талант режиссера, чем более полноценны будут все компоненты этого синтетического искусства. И в этом отношении я не согласен с теми авторами, которые пытаются защищать мысль о том, что плохой сценарий может стать основой хорошего фильма, если попадет в руки талантливого режиссера. Такие разговоры продолжают бытовать до сегодняшнего дня и особенно часто на худсоветах студий.

Совершенно очевидно, что проблема современности, проблема современного героя обращает нас к проблеме кинодраматургии, как основе, без которой не может быть создано ни одно кинопроизведение. В этой связи я хотел бы обратиться к так называемой проблеме бесконфликтности. Я несколько настороженно отношусь к понятию «теория бесконфликтности», потому что я не помню ни одной работы, в которой была бы изложена *теория* бесконфликтности, нет теоретических работ, в которых защищалась бы и отстаивалась эта теория, хотя название теории бесконфликтности было дано противниками этого взгляда на искусство и очень быстро привилось. Поэтому, когда мы выступаем против теории бесконфликтности, перед нами нет ярко выраженного примера теоретического ее носителя, против которого мы могли бы вести борьбу. Но коль скоро понятие теории бесконфликтности вошло в обиход, будем пользоваться им.

Весь вопрос в том, что если оставить в стороне всякие моменты административного или иного характера, которые способствовали появлению теории бесконфликтности, мы не можем с вами вместе закрывать глаза на то обстоятельство, что возникновению этой теории в известной мере способствовала и сложность познания современности в условиях, когда социальные конфликты антагонистического общества исчезли, и надо было либо отказаться от драматургии, сославшись на то, что конфликтов нет, либо же развивать драматургию дальше и находить конфликты. Ведь обратите внимание. Одно из наиболее распространенных утверждений теории бесконфликтности, которое приводилось многими авторами, сводилось к

выявлению конфликта между хорошим и лучшим. Тоже конфликт. Давайте не будем закрывать глаза на то, что это тоже конфликт. Это не есть бесконфликтность, это конфликт. Не удовлетворяющее, не хорошее и т.д., но своеобразное понимание конфликта. Отвергли мы его. И на какой-то период восстановили противопоставление черного белому, положительного и отрицательного героя.

И получились жалкие, надуманные схемы, которые ничего общего с жизнью не имеют. Отвергли и это. Вернулись к пониманию героя, как человека, наделенного какими-то человеческими недостатками, которые должны его украшать, оживлять и делать привлекательным и симпатичным. Но опять-таки одна схема уступает место другой. И все потому, что если выступаем против теорий бесконфликтности, то с позиции теории же. И когда вот тут говорят, что нужно окунуться в жизнь, я поддерживаю это, поскольку в жизни надо выписывать и воплощать художественными средствами конфликты, а там, что получится — будут судить зрители.

Когда же художник обращается при создании произведения к какой-то задаче, которую заведомо навязывает сам себе, пытаясь подогнать под нее все остальное, то получается выдуманное, надуманное произведение, в котором по-настоящему и конфликта нет, и бесконфликтности и всего прочего.

Мне кажется, этот вопрос, связанный именно с вопросами драматургии и шире — с проблемами конфликта, должен лечь в основу фильма (я уже говорю не о практиках кинематографического искусства, а о теоретиках). Ведь удивительное дело: точно так, как мы не можем назвать ни одной работы, в которой защищалась бы и обосновывалась бы теория бесконфликтности, у нас нет ни одной эстетико-теоретической, *наполюсценной* работы, в которой рассматривалась бы проблема конфликта в драматургии на хорошем теоретическом уровне. Я говорю не о работах, в которых слово «конфликт» есть, но которые носят более эмпирический характер, нежели теоретический. Тут, между прочим, наша теоретическая мысль в большом долгу перед искусством в целом.

А между прочим, очень требуется уточнение целого ряда понятий. Я хочу просто в качестве примера назвать некоторые по-

иятия, с тем, чтобы было ясно, о чем идет речь. Вот мы говорим — конфликт. Но используем его в контексте, подразумевая под этим социальный конфликт, или понимая конфликт в социальном своем выражении, понимая конфликт искусствоведческий в эстетическом значении, и говорим о конфликте в самом обыденном, повседневном бытовом значении. Причем используя их, не разграничивая и в процессе одного и того же разговора, с легкостью переходя от одного к другому. И очень часто оцениваем одно произведение в общесоциальном значении, применяя соответствующее понятие конфликта, и в другом случае, говорим о другом произведении, применяя к нему понятие конфликта уже в своем повседневном, обычном значении.

Мне кажется, что тут надо внести обязательно больше четкости, больше ясности. Ведь должно быть обязательно ясно одно, — как соотносится эстетическая категория конфликта с социальной категорией конфликта. Если мы возьмем классические произведения дореволюционного периода, то там эстетический конфликт целиком вбирал в себя конфликт социальный, столкновение противоборствующих классовых сил, и в общем и целом был хорошей пружиной действия. Но этой пружиной нет в условиях неантагонического, социалистического общества. Где они, эти противоречия, каковы они и как могут быть воплощены в искусстве. Вот о такой книге я говорю, которой, к сожалению, у нас нет. Хотя в области чисто философии тоже пока нет увесистых по своему содержанию работ о характере противоречий в бесклассовом социалистическом обществе. То, что очень часто преподносится в качестве таковых, по существу не выходит за рамки препятствий и сложностей, возникающих в ходе движения. Противоречия же в диалектическом значении, в том значении, в каком Маркс применяет его к анализу капиталистического общества, вот такого диалектического понимания противоречия пока еще нет в наших теоретических работах по философии. Тем более нет у нас работ, связывающих понимание социального конфликта с конфликтом эстетическим, с конфликтом, без которого нет и не может быть драматургии.

Если с этой точки зрения подойти к анализу и характеристике некоторых фильмов, выпущенных в последние годы у

нас в Армении, то мы можем сказать, что внешне тоже все обстоит благополучно. Я только перечислю несколько фильмов, начиная с 1965-1966 года.

Один фильм вы знаете очень хорошо, это прекрасный фильм «Здравствуй, это я» Фрунзе Довлатяна, который является переломным для нашей студии. И хорошо, что перелом произошел с созданием этого фильма о современности, о современных героях.

После этого было выпущено несколько других фильмов: «Жил человек», «Мосты через забвение», «Треугольник», «Выстрел на границе», «Отзвуки прошлого» - это, между прочим, все произведения о современности, за исключением фильма «Взрыв после полуночи», который относится по своим данным к историко-революционному жанру и на нем я останавливаться не буду.

Но что мы видим с точки зрения тех требований драматургии, которые были очень кратко, бегло намечены. Вот картина «Жил человек» Юрия Ерзнкяна (я не знаю, видел ли кто-нибудь эту картину). Героем фильма является реальный герой жизни. Я не могу говорить об этом человеке без волнения. Врач Насибян, настолько больной, что любой выход его из постели грозил ему смертью, счел возможным встать, пойти вылечить ребенка и умереть. Герой, конечно. И вот, этому герою посвящен фильм «Жил человек». Но фильм не получился. Самый хороший кадр фильма - это финал. И не потому, что не стоило сидеть полтора часа и смотреть фильм, а потому что он по-настоящему грандиозен. Апофеоз, преподнесенный киносредствами, очень впечатлителен, в чем-то он метафорически воспроизводит идею «К нему не зарастет народная толпа». Все это есть. Но фильма нет. Несмотря на то, что роль главного героя исполняет Джигарханян и имеется довольно неплохое актерское окружение. Фильм не получился. Я задаюсь вопросом, почему не получился. Да потому, товарищи, что сама проблема, воспринятая режиссером и сценаристом, не могла дать то, что мы называем драматургическим конфликтом. Я, в отличие от многих, не противник так называемых бессюжетных произведений, которые в свое время при-

нимались в штыки. Вот вчерашний фильм «День-деньской» в общем и целом фильм бессюжетный, в классическом своем понимании, хотя есть сюжет в ином понимании.

Но весь вопрос в том, что когда мы пытаемся шаг за шагом проследить жизнь человека, и пытаемся на основе последнего его деяния в жизни восстановить и подогнать под этот героический уровень всю его остальную жизнь, которая отнюдь не дает подобного материала, то получается неудача.

Я помню, на обсуждении на Худсовете я сказал, что я преклоняюсь перед этим человеком, но давайте создадим ему другие памятники. На кинофильм не тянет. Так и получилось. В общем, конечно, это была неудача печальная и фильм не состоялся.

Или другой фильм — «Мосты через забвение» Сергея Израеляна. Этот фильм пытался протянуть мосты из прошлого в настоящее, из эпохи Отечественной войны в современность. Автор пытался проанализировать жизнь, восприятие и поведение молодого человека в эпоху войны и сейчас. Речь шла о том, что один молодой человек в годы войны, на оккупированной территории по заданию командования взрывает мосты. И вот, много лет спустя, наш сегодняшний современник завершает обучение в Архитектурном институте и идет защищать дипломную работу, посвященную восстановлению разрушенных во время войны мостов.

На этом фоне показывается различие этих двух молодых героев: сосредоточенность, воля, активное отношение к жизни у взрывающего, который идеально, хорошо, добротнo взрывал мосты и несколько разгильдяйски относящийся к жизни наш современник, который создал не очень доброкачественный проект и хотел кое-как протащить через экзаменационную комиссию и получить свой диплом.

Но получается так, что по пути в институт его настигает дождь и он вынужден бывает спрятаться в телефонной будке. И встретиться с какой-то девушкой, которая в этот же день покинула свой дом, ушла от родителей — в жизнь. Между ними завязывается разговор, который в дальнейшем включает в свою орбиту иных людей и, таким образом, становится

известным о подвиге, совершенном много лет назад другим молодым человеком.

В процессе рассказа об этом прошлом событии, у молодого человека — современника происходит полное преобразование, он считает, что диплом его негодный и он соглашается потратить еще один год, но представить доброкачественный диплом. Вот весь фильм.

Когда в самом начале первый раз зашел разговор об этом замысле, он выглядел довольно хорошо. Возможности сопоставления, какие-то зрелищные детали из эпохи войны и т.д. — все это должно было быть хорошо. Но опять-таки фильм получился слабым, конфликт оказался разработанным слабо, не в полную меру.

Так что, как видите, я с огорчением назвал уже два фильма, которые к числу удач отнести не могу.

Но я с удовлетворением упоминаю другой фильм, который, вероятно многие видели, это «Треугольник» о котором я много говорить не буду. Я этот фильм очень люблю, люблю его мягкий юмор, с которым режиссер поставил всю картину, люблю исполнителей, в общем, фильм мне нравится настолько, что я даже стараюсь не замечать его недостатков.

И вот второй фильм, о котором я хотел подробней сказать — «Мы и наши горы», того же режиссера Генриха Маляна.

Фильм этот, как и «Треугольник», вторичный, т.е. поставлен по повести (это как раз тот минус, о котором я не хочу говорить и не хочу в данном случае замечать). Но все достоинство режиссера Генриха Маляна заключается в том, что он все-таки слишком самостоятелен как кинорежиссер и слишком требователен к тому же сценаристу. Причем надо сказать, что и в первом, и во втором случае сценаристами были авторы соответствующих литературных произведений. В процессе создания сценария, он как режиссер смог внести свое кинематографическое «я» и этим я объясняю достоинства этих фильмов.

Вот этот фильм, давайте проанализируем его с точки зрения законов драматургии и воплощения образа современников. Этот фильм, в котором заведомо отрицательного персонажа нет. Но я бы не сказал, что в нем есть заведомо положи-

тельные персонажи. Если ставить вопрос, кому подражать в этом фильме, то видимо не найдется такого персонажа. Но, с другой стороны, нет и персонажа, который с нашей точки зрения должен быть осужден, должен быть заклеимен и т.д. (если сюжет вы знаете, я его не буду воспроизводить).

Речь идет вот о чем. Косари живут некоторое время в отрыве от дома, далеко в горах, скашивают всё сено, оно высыхает, а потом уже свозят его вниз. В один из вечеров вдруг обнаруживается заблудшая овца. Выясняется, что она не из колхозного стада, а у нее есть персональный владделец. И вот они говорят: давайте мы ее зарежем и сделаем шашлык.

Уже в процессе приготовления шашлыка они узнают, что овца принадлежала одному из находящихся там лиц. Они его тоже приглашают к столу. Он тоже ест шашлык. А потом они ему вручают собранные деньги, в оплату овцы. Он берет эти деньги, но возмущается. Но большее возмущение выражает жена, которая обращается в суд для того, чтобы наказать виновных.

На этом строится все дальнейшее действие. Конфликт есть, но конфликта как будто бы и нет. И тут уже встает вопрос — закон и человек, личность и общество и целый ряд других.

Все дело в том, что в процессе расследования сам потерпевший берет свое обвинение обратно. Он говорит — я не имею претензий. Но что самое интересное? Там есть одна великолепная сцена — это сцена суда. Великолепно, с юмором сделанная сцена суда, когда разгоряченные перепалкой с владельцем барашка участники этого пиршества устраивают суд над виновником, в процессе которого каждый из них становится обвиняемым, а все другие — обвиняющими. Хорошо, с юмором сделанная сцена, причем поднимается много этических и социальных проблем в процессе этой сцены суда. Но, так или иначе, жена непреклонна, она не соглашается взять заявление обратно. И виновных отрывают в разгар работ от сенокоса и посылают в город для того, чтобы предстать перед судом.

По пути они встречаются с большой отарой овец, которую перегоняют в город на бойню, и возникает очень оживленный и заинтересованный с государственной точки зрения разговор между этими косарями и пастухами, которые начинают сопос-

тавлять никому не причинивший вреда ужин из барашка с тем реальным ущербом, который несет государство от этого перегона скота. Они подсчитывают, насколько овец меньше с точки зрения живого веса получает государство с момента начала перегона отары и до бойни. И тут возникает очень серьезный, гражданственный разговор.

Вот этот фильм, товарищи. В общем и целом он получился интересный и имел успех, хотя и был сделан с большой долей юмора и иронии. Я хотел сказать Исмаилову, что ничего страшного в этом нет, а наоборот, это является одной из форм преподнесения народа и избегать этого не следует.

Этот фильм занял определенное место, однако с моей точки зрения «Треугольник» сделан значительно более крепко и для меня лично фильм «Треугольник» значительно добротней.

Последние два фильма, которые вышли в этом году, совсем недавно, это «Выстрел на границе» и «Отзвуки прошлого».

«Выстрел на границе» Дмитрия Кесакица — это дань определенно устоявшимся у нас стандартам. А почему в пограничной республике Армении не создать фильм о пограничниках? И вот, создали фильм о пограничниках. Причем это не первый фильм, в прошлые годы тоже были такие фильмы.

Фильм о следующем. Ведется наблюдение на границе, как положено. Вдруг на той стороне один наш пограничник замечает, как какой-то человек подбегает к какому-то зданию, вбегает в дом, из той же двери выходит человек, который бежит ниже этого здания, прячется за камнем, и это время мчится откуда-то бешеная собака (как выясняется, для отвлечения внимания нашего пограничника), и собака должна вот-вот наброситься на мальчика и растерзать его.

И тут, наш пограничник из сугубо гуманистических побуждений стреляет в собаку и вот, пожалуйста, «выстрел на границе», все всполошились и у них, и у нас. Стягиваются силы — и оттуда, и наши, должна произойти перепалка, но все кончается благополучно. Встречаются «высокие договаривающиеся стороны», приносят извинения наши и турецкие представители и все разрешается мирным путем. Но оказалось, что в это время перебежчик перешел границу. Его ловят с помощью

всех современных средств техники, включая вертолеты. Но в чем конфликт? Конфликт, на котором держится вся картина? В том, видел ли действительно молодой пограничник человека, или это ему только померещилось.

Ни сценарист, ни режиссер, ни актер на жалеют красок на то, чтобы создать этот образ молодого пограничника в самом привлекательном виде. Он и умен, и внешне привлекателен, и сдержан и т.д. В общем, все есть. Но весь фильм вращается вокруг того, чтобы доказать, был этот человек, или нет. Такая пружиночка ничтожнейшая, которая никак не приводит в действие всю кривину. И вы сидите, скучая, думая о том, когда же все это завершится.

«Отзвуки прошлого» Григория Мелик-Авакова — частично картина о современнике. Вернее, современник вспоминает ретроспективно свое поведение как разведчика в тылу у немцев, и тут все, что было за эти дни сказано о подобных фильмах, может быть отнесено и к этому фильму. Так что я на нем останавливаться не буду.

Что же получается? Из шести фильмов можно назвать три явно не совсем удавшихся. Мне кажется, это слишком высокий процент, если учесть, что весь план нашей студии не очень большой.

Наша секция, между прочим, предложила такой вариант (и как будто руководство приняло его с удовлетворением), — чтобы активнее использовать усилия секции, ее помощь в процессе сценарной разработки. Одно дело, когда мы обсуждаем фильмы, вышедшие на экраны, а другое дело, когда посильное участие пытаемся принять уже на стадии сценарной разработки.

У меня было еще подготовлено кое-что, но я исчерпал свое время с лихвой, поэтому прошу извинить меня за слишком длительное выступление. На этом разрешите мне закончить и поблагодарить за внимание.

*Стенограмма выступления на симпозиуме-семинаре критиков и киноведами в Даме творчества Союза кинематографистов СССР
«Балшево» (Московская область)
6 октября, 1971г.*

**ՏԵՍԱԿԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ԴՐՈՒՑԹՆԵՐԻ ԵՎ
ՖԻԶԻԿԱԿԱՆ ՕՐԻՆԱԶԱՓՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՄՈԴԵԼԱՎՈՐՈՒՄԸ ԵՐԱԺԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

Կոմպոզիտորական Հնարների վերլուծության Հարցերում տեսական երաժշտության մեջ կարելի է առանձնացնել երկու միտում. մի դեպքում Հնարի մանրակրկիտ շարադրանքն ի վերջո դրսևորում է էությունը, այսինքն նկարագրությունը երաժշտական այն էֆեկտի, որն իր գոյությամբ պայմանավորված է կոմպոզիտորական Հնարով: Այսպես, խոսելով կառույցի կոտորակման մասին, ամենուր նշվում է այդ կոմպոզիտորական Հնարի թողած էֆեկտը, այն է՝ կառույցի տրոհումից առաջացած դինամիզացիան և լարվածության աճը:

Մյուս դեպքում կոմպոզիտորական Հնարների տեխնոլոգիական տիպի բազմապիսի բարդություններով Հարուստ նկարագրությունը և մանրակրկիտ դասակարգումը չի ցուցաբերում որևէ միտում տվյալ կոմպոզիտորական Հնարի ծագումը /գենեզիսը/ և էությունը բացահայտող Հարցում և լուելյայն բավարարվում է քննվող օբյեկտի արտաքին Հատկանիշների ձևական շարադրմամբ:

Այսպես, դինամիկ ռեպրիզայի, սիմետրիայի, Հալակերպ /*inversa*/ և խեցգետնաքայլ /*crabs*/ շարժման, պոլիմետրիայի, բարդ կոնտրապունկտի և այլ երևույթների տեխնիկական Հարցերը վաղուց ի վեր բացահայտված են ամենայն մանրամասնությամբ:

Սակայն, նախորդ օրինակների նմանողությամբ փնտրելով էությունը, մի՞թե բավարար կլինի այն Հանգեցնել մի ընդհանուր դիտողության, ինչպիսին է բազմազանության ստեղծումը, այսինքն արդարացնել այդ Հնարների գոյությունը՝ դասելով

նրանց բաղմամբանությունն առաջացնող կատեգորիաների թվին:

Իսկապես, ինչու՞մն է դինամիկ ռեպրիզայի իմաստը, կամ, ասենք, խեցգետնաքայլից առաջացած գեղարվեստական նշանակությունը: Մի՞թե երաժշտական կառուցվածքը, որը մի ինչ-որ պահից շարժում է ետ՝ դեպի ելակետ /կինոֆապսևն, որը պատվում է Հակառակ ուղղությամբ/, ինքնըստինքյան կարող է լինել այն աստիճան հետաքրքիր, որ բավարարի և՛ XV դարի խիստ ոճի պոլիֆոնիստներին, և՛ Բախին, բայց և Բարտոկին ու Հինդեմիթին:

Երաժշտական, տեխնիկական այս հնարանքը վերջին կես Հազարամյակում, իսկ ժողովրդական երաժշտության մեջ է՛լ ավելի վաղ ժամանակներում հանդես է գալիս ամենատարբեր ձևերով՝ ցուցադրելով հաստատուն կենսունակություն, որը, ցանկության դեպքում նույնիսկ, դժվար է բացատրել պարզ հետաքրքրասիրությամբ: Այդպիսի «մանկական» հետաքրքրասիրությունը մարդկությունը վաղուց ի վեր բավարարած կլիներ, եթե իսկապես խեցգետնաքայլի հիմքում ընկած լիներ միմիայն անվերջ կրկնվող միևնույն իմաստը՝ պարզունակ առաջ ու ետ շարժումը:

Նման հարցադրումը հավասարապես կարելի է տարածել նաև մյուս բոլոր երաժշտական հնարների՝ բարդ կոնտրապունկտի, դինամիկ ռեպրիզայի, պոլիմետրիայի և այլնի վրա, որոնցում, անհասկանալի պատճառներով, ձևական տարրերի նկարագրությունը վեր է դասվում ամեն ինչից: Կոմպոզիտորական այս կամ այն հնարի թողած էֆեկտի լեզվական նկարագրությունը, անշուշտ, ստեղծում է բացատրելու որոշակի պատրանք, որը, սակայն, մեկ քայլ առաջ լինելով ֆորմալ ընդունմից, այնուամենայնիվ չի պատասխանում այն հարցին, թե ինչումն է տվյալ հնարի կենսունակությունը և դարերով չխամբող նշանակությունը:

Վերջինս, հավանաբար կարդարացվեր, եթե հնարավոր լիներ տվյալ կոմպոզիտորական հնարը բացատրել երաժշտական բովանդակության կամ հոգեբանական, փիլիսոփայական, սոցիոլոգիական, կամ նույնիսկ, ֆիզիոլոգիական տեսանկյունից:

Երաժշտության պատմությանը հայտնի են առանձին փորձեր ֆիզիոլոգիական /սրտի տրոփյունները/ կամ, ասենք, մարդու քայլերի տեսանկյունից դիտել մետրառիթմական կաղմավորումները և այլն:

Պարզ տրամաբանությունը, սակայն, պահանջում է, որ որևէ կոմպոզիցիոն Հնարի տարածման սահմանները, ինչպես նաև խորությունը և կենսունակությունը, պետք է որ ուղիղ Համեմատական լինեն այն բացատրությանը, որով արդարացվում է այդ կոմպոզիտորական Հնարի գոյությունը:

Օրինակ, բացատրել դինամիկ ռեպրիզայի երևույթը, նշանակում է ոչ միայն նկարագրել այն տեխնիկական, այլև այդ երևույթի բազմապիսի ձևերի, բոլոր դարերում նրա ունեցած հսկայական տարածման Համար գտնել Համարժեք արտահայտություն, այսինքն այնպիսի Համազոր բացատրություն, որն իր նշանակության խորությամբ Համապատասխաներ այդ երևույթի նշանակության խորությանը: Նման պարագայում նախապես կարելի է բացառել պարզունակ և մակերեսային որևէ բացատրության Հնարավորություն:

Եվ ընդհակառակը, եթե ասենք, ոմն կոմպոզիտոր ստեղծագործության ողջ իմաստը տեսնում է մեկ Հատիկ Հնչյունի 10-15 բույն ձգվող Հնչողության մեջ /թեկուզև տարբեր գործիքավորմամբ/, ապա կոմպոզիտորական այդ «Հնարը» զուրկ է ներքին պոտենցիալից և մեծ տարածում ստանալու Հնարավորությունից և տառապում է միօրինակությամբ:

Այլ խոսքով, որքան քիչ տարածում ունի կոմպոզիտորական Հնարը և որքան մակերեսային լինելու պատճառով այն անհավաղ կործանման է դատապարտված այն, այնքան բացատրությունը կլիների պարզունակ, և ընդհակառակը:

Բնականաբար Հարց է ծագում. իսկ չն^ո Հանդիսանում, արդյոք, լայն տարածում ստացած կոմպոզիտորական Հնարները /որոնցից մի քանիսը նշվեցին վերը/ երաժշտական միջոցներով իրականության մեջ գործող ֆունդամենտալ օրինաչափությունների յուրօրինակ արտացոլում /ասենք ֆիդելիտյուն Հայտնի իններցիայի, մարմնի արագացման, լույսի տարածման և այլնի/: Իհարկե, նյութական մարմնի իններցիայի, նրա շարժման արագացման կամ արգելակման և այլ երևույթները, ցանկության դեպքում Հնարավոր է տարածել երաժշտական ստեղծագործության այս կամ այն Հատվածի վրա, որը, սակայն, բոլոր դեպքերում կունենա ձևական, լավագույնս դեպքում փոխարենական /մետաֆորիկ/ նշանակություն:

Մետաֆորիկ արտահայտությունը, սակայն, կխոսի միմիայն

արտաքին որոշ գծերի ֆորմալ նմանության մասին և չի կարող ծառայել զենեղիսի Հարցերի լուծման պայման և, էլ առավել, բացատրություն:

Որևէ վերընթաց հնչյունային հոսք, բաղկացած, ընդունենք



մոտիվ պարունակող սեկվենցիոն օղակներից, ինչ-որ տեղ կարող է հիշեցնել, ասենք, Ֆիգիկայում շատ Հայտնի տուրբուլենտային շարժումը: Սակայն այդպիսի նմանության նկարագրությունը կլինի ընդամենը փոխաբերական, քանի որ հնչյունային այդ հոսքը, բացի արտաքին նմանությունից, զուրկ է մնացած բոլոր այն կարևոր Հատկություններից, որոնցով իրականում օժտված է տուրբուլենտային շարժումը:

Մեզ շրջապատող իրականության մեջ, անշուշտ, անհնար է գտնել երկու այնպիսի օբյեկտ, որոնց միջև դոյություն ունենա անանցանելի մի սահման: Ավելին, ռեալ դոյություն ունեցող բոլոր օբյեկտները, անկախ նյութական են թե ոչ, իրենց վրա կրում են այդ իրականության կնիքը՝ հանդիսանալով միևնույն մետասիստեմի մանրամասները:

Այս առումով, հերափո՞ր է, արդյոք, դիտարկման սահմանները ընդլայնել՝ փորձելով բացատրել երաժշտական երևույթները Ֆիգիկայում Հայտնի չորս հիմնական՝ թույլ փոխադրեցության, ուժեղ փոխադրեցության, էլեկտրամագնիսական և զրավիտացիոն ուժերով: Դժվար չէ կռահել, որ ֆունդամենտալ այս օրինաչափություններն առաջին հերթին վերաբերում են Ֆիգիկական մարմիններին, և փորձել այն տարածել հոգեկան աշխարհի վրա, նշանակում է նախօրոք դատապարտել այն անհաջողության:

Հինգեմիթի Համոզմունքն այն մասին, որ տիեզերական գրավիտացիոն ուժերի նմանությամբ տոնայնության մեջ դործում է դեպի կենտրոն ուղղված ձգողականությունը, ընդամենը մի փոխաբերական արտահայտություն է, լավագույն դեպքում՝ անալոգիա:

Սակայն, եթե նշված օրինաչափությունների և երաժշտական ստեղծագործության մեջ բացակայում է անմիջական կապը / չհաշված փոխաբերական կապը /, դուցե այն դրսևորված է միջնորդավորված՝ Ֆիգիկայում և աստղաֆիզիկայում նկարագր-

վող երևույթների երաժշտական մոդելավորման ճանապարհով, որոնցում գործում են նշված ֆունկցիոնալ չորս օրինաչափությունները:

Ժամանակակից գիտություն մեջ մաթեմատիկական մոդելավորումը հետզհետե զրավում է նոր ասպարեզներ, և շատերի կարծիքով, հեռու չէ այն օրը, երբ մարդկային գործունեության բոլոր ոլորտները կենթարկվեն մաթեմատիկական մոդելավորման: Սակայն ապագան է միայն, որ ցույց կտա այդ դրույթների ճշմարիտ լինելը:

Հնագույն ժամանակներում Հունաստանում, իսկ ավելի վաղ՝ Չինաստանում և այլուր կար մի համոզմունք, որ մաթեմատիկական օրինաչափությունները հավասարապես ղեկավարում են և՛ երաժշտական միտքը, և՛ տիեզերքի շարժումը: Պլուտարքոսի համար տիեզերքի հարմոնիան հիմնվում էր տոնի և թվի վրա. ամեն մի թիվ ունի կառուցվածք, որը մտնում է տոնի մեջ, իսկ սա էլ իր հերթին՝ հնչյունաշարի մեջ*:

Հույն փիլիսոփաների մոտ ինտերվալների բնույթը կապվում էր նույնիսկ աշխարհի արարչություն, տիեզերական նախաՀնչյունի ինքնաառաջացման ֆենոմենի հետ: Ընդ որում, ժամանակի ընթացքը, գիշերը և ցերեկը, արեգակնային և լուսնային ցիկլերը, ինչպես նաև առօրյա բազմաթիվ դրվագներ խորհրդանշվում էին կենդանիների կերպարանքով. օրինակ՝ ցուլը խորհրդանշել էր առավոտի ու զարնան և այլն: Կենդանիներն, այնուհետև, ինչ-որ ձևով վերածվում էին տոների և ինտերվալների, որոնցից յուրաքանչյուրին տրվում էր ինքնատիպ մի բնույթ, իմաստ:

Միջնադարում և հատկապես ուշ միջնադարում հին Հույների տեսական մտահղացումները տիեզերքի երաժշտական ծագման մասին նոր կյանք են ստանում:

Այսպես, Դուս Սկոտ Էրիուգենի /810-877 թթ./ տեսությունում երկիրը զանվում է տիեզերքի կենտրոնում, որի շուրջը պտտվում են մյուս բոլոր երկնային մարմինները, ինչպես նաև արևը: Երկրից մինչև արև մեկ օկտավ է, իսկ արևից մինչև անշարժ աստղերը ևս մեկ օկտավ: Երկրից մինչև լուսին եղած

* Այս և մյուս տեսությունների մասին տես ավելի մանրամասն՝ Հանգես "Vimnaxm", N 3, 1985, էջ 25:

տարածությունը Համապատասխանում է ամբողջ տոնին, այսինքն 18:16 Հարաբերությանը և այլն, իսկ մոլորակների ողջ շքերթը արձակում է Հաճելի ամբողջ տոներ՝ թվով վեցը, յոթ ինտերվալներով և ութ տոներով, որը և կոչվում է դիատոնիկ լրիվ Հնչյունաշար:

Ըստ էրիուզենի 6,7 և 8 թվերը կատարելության խորհրդանշներ են և ներկայացնում են կատարյալ կոնստանանսներ, օկտավ, յոթ ինտերվալներ և վեց ամբողջ տոներ: Մի այլ պորագայում կատարելության խորհրդանշն էր 3 թիվը և այլն:

Ավելի ուշ իր Հաշվավոր «Տիեզերքի Հարմոնիան» տրակտատում Յոհանն Կեսպերը կՀայտարարի, որ երաժշտությունն այն ուժն է, որը կազմակերպում է տիեզերքը:

Իսկ Լայբնիցը երաժշտության մեջ տեսնում էր մաթեմատիկական կառույց՝ գտնելով, որ երաժշտությունը դա գիտակցության մեջ զրված Հաշվելու մի ընդունակություն է:

Այս և նման բազմաթիվ տեսություններն առաջին Հայացքից ընդամենը զեղեցիկ, ուսմանտիկական ոգով տոգորված Հիպոթեզներ են, իսկ իրականում մի փորձ ոչ երաժշտական բազազրիչները՝ լինի դա մաթեմատիկա թե տիեզերական Հարմոնիա, կապելու երաժշտության Հետ բարձրագույն միասնությունով՝ մեկ ընդհանուր ունիվերսալ Համակարգի մեջ:

Մեկ ունիվերսալ Համակարգ ստեղծելու Հոյակապ Հեռանկարն այնքան դալթակղիչ էր, որ Հաճախ երաժշտական և ոչ երաժշտական կոմպոնենտների մերձեցումը կատարվում էր ոչ բավարար գիտական Հիմքի վրա՝ Հավասարապես օգտագործվում էին և՛ փոխաբերական արտահայտություններ, և՛ էական Հատկանիշներն ընդգծող Համանման /անալոգիկ/ Համեմատություններ:

Սկզբունքորեն որևէ զերազանցապես ոչ երաժշտական օբյեկտի ներգրավումը երաժշտական ոլորտ Հնարավոր է դառնում, եթե այն բավարարում է առնվազն Հետևյալ Հինգ պայմաններից որևէ մեկին.

ա/ Կամայական, ոչ մի բանով չՀիմնավորված Հայտարարություն, օրինակ՝ Սատուրն մոլորակը մարմնավորում է 2-րդ օկտավի լյա Հնչյունը և այլն:

բ/ Ձևական զուգադրում /անալոգիա/՝ Հիմնված ոչ էական գծերի նույնության փաստի վրա. օրինակ՝ պարտիտուրի մի Հատված, որում նոր գործիքների և գործիքային խմբերի ի

Հայտ գալով Հնչողությունն ուժեղանում է. իսկ ֆակտորան ընդլայնվում՝ Հեռավոր կերպով Հիշեցնելով տիեզերքի ընդլայնման ժամանակակից կոսմոլոգիական տեսությունը:

զ/ Զուգադրում, որում ընդգծված է հական Հատկանիշների ընդհանրության փաստը. օրինակ՝ կոնդենսատորի և ամպի միջև գոյություն ունեցող անալոգիան Հազիվ թե կարող է Հիմնվել արտաքին և ձևական նմանության վրա, այլ հական այն Հատկանիշի վրա, ըստ որի նրկու օրյեկտում էլ կոնդենսացվում են մի դեպքում էլեկտրական լիցքերը, մյուս դեպքում՝ գոլորշիները:

դ/ Համընդհանուր որևէ կանոնի կամ օրինաչափության տարածումը երաժշտության վրա, որի դեպքում քննվող երաժշտական Հատվածը այդ կանոնի կամ օրինաչափության կոնկրետ արտահայտությունն է. օրինակ, Հակասությունների միասնության դիալեկտիկական օրինաչափությունը կարող է դրսևորվել Հակադիր բնույթի տարաբեր ձայների կոնտրաստականության միացության մեջ:

ե/ Եվ, վերջապես, որևէ օրյեկտում և Հատկապես խոշոր օրյեկտներում /ասենք դաշակախկայում/ գործող օրինաչափության մոդելավորումը երաժշտական միջոցներով:

Առաջին նրկու պայմանը, չնայած առաջին Հայացքից ստեղծում են ոչ երաժշտական և երաժշտական օրյեկտների մերձեցման պատրանք, իրականում զուրկ են դիտական որևէ Հիմքից, և այդ իսկ պատճառով դուրս են ներկա Հոգվածի շրջանակներից:

Ինչ վերաբերում է մյուս դեպքերին, ապա որևէ Համընդհանուր կանոնի երաժշտական շրջանակներում և կամ լայն ճանաչում ստացած այս կամ այն ֆիզիկական տեսության օրինաչափությունների մոդելավորումը երաժշտական միջոցներով Հեռանկարային է և, միևնույն ժամանակ, խարսխված է գիտական Հիմքերի վրա:

Բերենք մի շարք օրինակներ:

Ժամանակակից փիլիսոփայական միտքը Հակված է կարծելու, որ ամեն մի շարժում ընթանում է դիալեկտիկական եռմիասնության /տրիադա/ թեզ, Հակաթեզ, սինթեզ եռյակ փուլերի Հունով: Ըստ որում, այդ պնդումը նախապես օժտված լինելով տեսական նշանակությամբ, ընդհանրացված և արստրահված է ամեն մի էմպիրիկ օրյեկտից և Հավասարապես կիրառելի է կոնկրետ շարժման ցանկացած ձևի վրա:

Հետևյալ օրինակը $8/4+4/$ տակտից բաղկացած մի նախադասություն է, որն իր հերթին տրոհվում է երեք անհավասար մասերի $/2+2+4/$:

Օրինակ N 1.

Moderato tranquillo

Ս. Պրոկոֆև, «Ռոմեո և Ջուլիետ»



Հարմոնիկ տրամաբանությունը բերված հատվածում նախ ընթանում է բնական մինորում, բնական D-ի անսրող ցուցադրմամբ, որը Հետևյալ պազին վերածվում է T-ի՝ անսրվոր D₁₁-ի երևան գալով, և ապա մոդուլացնում է սկզբում as-moll, որի համար գլխավոր տոնայնությունը Հանդիսանում է VI ցածր / *gis-e*՝ «չուբերտյան» ցածր VI/ տոնայնություն, ի վերջո վերադառնում է սկզբնական e-moll տոնայնություն:

Հարկ է նշել, որ բերված օրինակում ստրուկտուրային տրոհումը $2+2+4$ -ի կամայական չէ ամենեին և խարսխվում է Հենց նկարագրված Հարմոնիկ Հերթականության, ինչպես նաև մեղեդիական գծի շարժման տրամաբանության վրա:

Իսկապես, 2-րդ տակտի վերջում ցեզուրայի առկայությունը արդարացվում է մի կողմից նոր՝ h-moll տոնայնության երևան գալով, մյուս կողմից՝ մեղեդիական գծի շարժման պարբերականությունը:

Հետևյալ ցեզուրան գտնվում է 4-րդ տակտի վերջում, ինչպես մոդուլացնող պլանի փոփոխության, այնպես էլ նոր Ֆակտուրայի Հայտնվելու շնորհիվ: Իսկ 5-8-րդ տակտերը զուրկ են ներքին ցեզուրաներից և, նախորդ երկտակտերի հետ համեմատած, ներկայացնում են միազուգումարում:

Անշուշտ, ախալ կլինի այս եռափուլ հատվածը լոկ դիտել որպես դիալեկտիկական եռփաստություն զուգադրում: Տվյալ դեպքում խոսքը նմանության մասին չէ միայն, այլ տեսական այդ օրինաչափության իրականացման մասին, այն տարրերույթյամբ, որ իրականացվում է երաժշտական լեզվի միջոցներով և երաժշտական տրամաբանություն մեջ:

Վերջին հաշվով, եթե որևէ իմաստային α -ին հետևում է α' մեկ այլ իմաստային պահ, և եթե այդ α և α' պահերի հակադրման շնորհիվ առաջանում է ընդհանրացնող c պահը, ապա ամենևին կարևոր չէ, թե ինչով են շլեցված α , α' և c պահերը՝ մաթեմատիկական տրամաբանության մանրամասներով, պատմության առանձին դրվագներով, թե հերթականությամբ ընթացող երաժշտական նյութով:

Բոլոր դեպքերում մենք դործ կունենանք դիալեկտիկական եռփաստության հետ՝ եթե այդ եռյակ հերթականությունն օրգանական է և ոչ թե մեխանիկական, այսինքն, յուրաքանչյուր փուլի շարժումն իր արտացոլումն է դառնում հետևյալ փուլի մեջ, և եթե եռափուլ այդ կառույցի յուրաքանչյուր պահ հանդիսանում է այդ ամբողջի անքակտելի մասը:

Բերված երաժշտական հատվածը լրիվ համապատասխանում է նշված պայմաններին և այդքանով թույլ է տալիս պնդելու, որ նշված օրինակում կառուցվածքային բաժանումն իրականանում է շարժման դիալեկտիկական եռփաստության /տրիադայի/ սկզբունքով:

Ավելին, ժամանակակից փիլիսոփայական միտքը դառնում է, որ հակաթեզն իր քաշով ավելին պետք է լինի թեզից, որով կապահովվի ինքնաշարժումը դեպի սինթեզ: Այս պայմանը նույնպես պահպանված է, եթե հաշվի առնենք ոչ թե տակտային ձևական համամասնությունը /2+2/, այլ ներքին լարվածությունը և դինամիկան, որը 3-4-րդ տակտերում, թևկուզն աննշան կերպով, գերազանցում է 1-2-րդ տակտերին:

Դիալեկտիկական եռփաստության սկզբունքը բազմապիսի ձևերով և տեսակներով, իսկ առանձին դեպքերում որոշակի բարդացումներով, հանդիպում է ամենուր՝ և՛ Հին, և՛ նոր երաժշտության մեջ, և՛ պոլիֆոնիկ, և՛ դասական կամ ռոմանտիկական դարաշրջանում, և՛ ժամանակակից արվեստում, և՛, վերջապես, ժողովրդական երաժշտության մեջ:

կառույցի ներքին կազմն, բայց տակտերի, կարելի է արտա-
հայտել $a+a'+c$ սինմայով, որում a -ն թեզն է, a' -ը հակաթեզը,
 c -ն սինթեզը: Բազմաթիվ տարրերակներից նշենք մի քանիսը՝
 $a+a+c$, $a+b+c$, $aa'+bb'+c$ և այլն: Իսկ բարդացումը կապված է
այն բանի հետ, որ տրիադայի յուրաքանչյուր փուլ իր հերթին
տրոհվում է եռյակ փուլի՝ առաջացնելով տրիադա՝ տրիադայի
մեջ, օրինակ.

$A + B + C$ և այն:

$a+a'+D$ $b+b'+K$

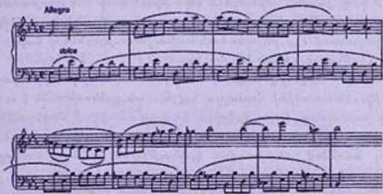
Այս սկզբունքի գործնականում անսահման տարածումը, որն
ամենևին կախում չունի դարաշրջանից, ուղղությունից, երաժշ-
տական կերտվածքից, ժանրից կամ ոճից, թույլ է տալիս եզրա-
կացնել, որ այն բնորոշ է ընդհանրապես երաժշտական մտքին,
համենայն դեպս ներկա քաղաքակրթության սահմաններում:

$a+b+c$ տրիադիկ սինմայի c -ն սինթեզն է, ողջ շարժման
նպատակակետը: Շատ հաճախ c -ն իրենից ներկայացնում է
սկզբնական a -ի խիստ փոփոխված տարրերակը, որը և առաջաց-
նում է, այսպես կոչված, դինամիկ եռամասնություն՝ $a+b+a'$:

Պարուրածն այս շարժումը նույնպես տրիադա է, և ընդհան-
րապես, ձևակազմավորման մեջ լայն տարածում ստացած բոլոր
տեսակի եռափուլ կառույցները, որոշ վերապահումով, կարելի
է դիտել որպես տրիադիկ կառուցվածքներ, լինի դա պարզ թե
բարդ եռամասն ձև, սոնատային ձև և այլն:

Ահա պարուրածն շարժվող դինամիկ եռամասն ձևի մի օրինակ:
Օրինակ N 2.

Բեթհովեն. Սոնատ N 8, op.13, III մ.



Շարժումը բերված օրինակում սկսվում է *Es-dur* տոնայնությամբ մեջ սինկոպացված ռիթմիկ պատկերից և անցնում ընդհանուր շարժման՝ ութերորդականներով:

Կառուցվածքի երկրորդ հատվածում լարվածությունն ավելի է սրվում համանուն *es-moll* տոնայնության հայտնությամբ, որից հետո երկրորդ օկտավում վրա է հասնում կուլմինացիոն պահը՝ սկզբնական *Ձ-ի* տարբերակային կրկնությունը, այսինքն՝ դինամիկ ռեպրիզան:

Հարկ է նշել, որ տրիադիկ սխեմայի առաջացումը տվյալ դեպքում պայմանավորված է այդ կառուցվածքի եռափուլ տրոհմամբ $/1+5+3/$: Այդ անհավասար տրոհումն իր հերթին նույնպես պայմանավորված է յուրաքանչյուր փուլին բնորոշ հատկություններով. այսպես, առաջին և վերջին երեք տակտերը շարադրված են նույն ձևով /սինկոպներ/, ըստ որում վերջին երեք տակտերն առաջին տակտի դինամիկ տարբերակն են: Իսկ միջին մասը՝ հակաթեզը $/2-5-րդ$ տակտեր/ միավորվում է մեկ ընդհանուր շարժման /ութերորդականներով/ մեջ:

Դժվար է նկատել, որ այս բոլոր երեք փուլերն օրգանապես կապված են մեկը մյուսին, այլ խոսքով, փոխկապակցված են ու պայմանավորում են և՛ անցած, և՛ սպասվող պահերի գոյությունը: Փուլերից յուրաքանչյուրը հանդիսանում է նախորդ փուլի հետևանքը և, միևնույն ժամանակ, սպասվող հատվածի պատճառը:

Այս օրինակը, ինչպես և նախորդը, հանդիսանում է դիալեկտիկական եռափասնության սկզբունքի իրականացումը երաժշտական միջոցներով:

Ի դեպ, ցենսվող օրինակում գոյություն ունի մեկ այլ բաժանում ևս $/4+4/$: Նման բաժանումն արդարացվում է նախ միջնակադանտով $/V_{34}/$, ինչպես նաև նախադասությունների հարմոնիկ հերթականության նույնությամբ $/I V_2 I_6 V_{34} I$ և այլն/:

Եվ եթե երկրորդ նախադասության հարմոնիկ հերթականությունն առաջինի համարյա նույնական կրկնությունն է ուղիղ շարժումով, ապա երկրորդ նախադասության մեղեդային կազմն առաջինի խնցղեղենաքայլ /այդ մասին տես ստորև/ և, որոշ առումով, ձևախեղված կրկնությունն է $/5-րդ$ տակտը կրկնում է $3-րդը$, $6-րդը$ ՝ $2-րդը$, $7-րդը$ ՝ $1-ինը$ և այլն/:

Բնականաբար հարց է ծագում. որտեղից են առաջանում

երաժշտական նյութի շարժման ձևերը, հանդիսանում են, արդյոք, այդ ձևերը իրականություն մեջ առկա երևույթների և կամ դրանց մաթեմատիկական և ֆիզիկական տեսական նկարագրությունների մի ինչ-որ արտացոլում:

Եթե ճիշտ է այդպիսի պնդումը, ապա պետք է կարծել, որ երաժշտական շարժման բոլոր ձևերը չեն, որ ենթակա են այդ կանխադրույթին. համանաբար այդ ձևերից միայն մի մասն է, որ օժտված է այդպիսի արտացոլման ունակությամբ: Ըստ որում, այդ արտացոլումը, ինչպես վերը նշվեց, կարող է ընդգրկել ձևական կողմերը, լինել պարզապես զուգադրում, որևէ կանոնիկ օրինաչափության տարածում երաժշտության վրա և կամ արտացոլվող երևույթի մոդելավորում երաժշտական միջոցներով:

Ահա մեկ օրինակ ևս. վերընթաց կամ վայրընթաց սեկվենցիոն շարժման յուրաքանչյուր օղակ, ինչպես հայտնի է, օժտված է իր «տեղային» շարժումով, որի ուղղվածությունը կամ համընկնում, կամ էլ չի համընկնում սեկվենցիոն ընդհանուր շարժման ուղղվածությանը:

Երաժշտական պրակտիկայում առաջին ձևը համեմատաբար քիչ է հանդիպում, այն դեպքում, երբ երկրորդը լայն օգտագործում ունի և՛ ժողովրդական, և՛ պրոֆեսիոնալ արվեստում: Օգտագործման այդպիսի մեծ մասշտաբներն, ըստ այնմ, անհնար է արդարացնել որևէ աննշան միտումով կամ էլ, պարզապես պատահականությամբ:

Իսկապես, այդ դեպքում, ինչպիսի՞ երաժշտական կամ ոչ երաժշտական մի հիմնադադափար կարող է ընկած լինել վեր կամ վար ընթացող սեկվենցիայի հիմքում, որի օղակները շարժվում են սեկվենցիայի շարժման ուղղությամբ հակառակ:

Օրինակ N 3.

Շուման. Սիմֆոնիկ էսյուդներ



Կա՞ արդյոք, իրականության մեջ որևէ նմանակ, հիշեցնող մի բան, մի միտք կամ դադափար, որն արդարացնի այնպիսի

երաժշտական-կոմպոզիցիոն Հնարի այդ աստիճան լայն տարածման փաստը:

Հարցադրումը դիտելով նման լույսի տակ, Հնարավոր է ընդունել, որ նման Հակասական շարժումը, որի փոքր և մեծ վեկտորների ուղղությունը Հակադիր է, այսինքն շարժման ընթացքում չեն Համընկնում, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ գիտության մեջ բազմիցս նկարագրված բարդ շարժումը, սակայն այն տարբերությամբ, որ այդ օրինաչափությունը տարածվում է երաժշտության վրա և այդքանով իսկ ստանում զուգադրման նշանակություն:

1922 թվականին պետրոգրադյան մաթեմատիկոս Ալեքսանդր Ֆրիդմանը, մանրակրկիտ վերլուծելով էյնշտեյնի Հարաբերականության ընդհանուր տեսության մի շարք Հավասարումներ, եկավ մի տարօրինակ եզրակացության, որ մոտ 16 միլիարդ տարի առաջ մեկ կետից, որում մատերիան գտնվել է ահռելի ճնշման տակ սեղմված, տեղի է ունեցել աննկարագրելի ուժի պայթյուն, որից Հետո վայրկյանի Հազարերորդ մասում սկզբնական, այսպես կոչված սինգուլյար վիճակից մատերիան դուրս է մղվել բոլոր ուղղություններով: Սկզբնական ոչ մեծ մասշտաբներ ունեցող տիեզերքում պայթյունին զուգահեռ ծագել են ժամանակը և տարածությունը:

Ըստ Ֆրիդմանի Հաշվարկների, տիեզերքի սկզբնական ընդլայնումը շարունակվել է, և այժմ էլ դեռ մենք կարող ենք դիտարկել այն՝ կարմիր տեղաշարժի էֆեկտի ձևով, երբ դալակտիկաները և աստղային Համաստեղություններն, ասես, «փախչում են»՝ անընդհատ Հեռանալով միևնույն մեկ կետից: Եվ այդ «փախչելը» կատարվում է արագացումով. որքան Հեռու են գտնվում այդ կետից դալակտիկաները, այնքան մեծ է նրանց արագությունը:

Ռեյսատիվիստական կոսմոլոգիայի ոչ ստացիոնար՝ ընդլայնվող տիեզերքի այս տեսությունն ունի մի շարք տարբերակներ, սակայն աննշան բացառությամբ, այն իր Հիմնական գծերով ընդունված է ժամանակակից գիտության կողմից որպես միակ Հնարավոր կոսմոլոգիական մոդել:

Տիեզերքի զարգացմանը վերաբերող տեսություններն ընդլայնվող տիեզերքի ապագայի վերաբերյալ Հանգում են երկու՝ մեկը մյուսին Հակադիր եզրակացությունների. կամ տիեզերքի

ընդլայնումը կշարունակվի անվերջ, կամ էլ զրավիտացիոն ուժերն ի վերջո կարգելակեն այդ ընդլայնումը:

Առաջին դեպքում տիեզերքի անընդհատ ընդլայնումը կհասցնի մի անկենդան վիճակի, որտեղ կդադարի ամեն մի պրոցես, շարժում. նրկրորդ դեպքում զրավիտացիոն ուժերը կարգելակեն «փախչող» գալակտիկաների վազքը, որից Հետո տեղի կունենա Հետադարձ շարժում դեպի սկզբնական փուլը՝ գալակտիկաների սեղմում մինչև սինգուլյար վիճակ, քվանտային օբյեկտ, կես:

Ժամանակակից գիտություն մեջ գոյություն ունի ռելյատիվիստական այդ տեսություն մի տարբերակ, Համաձայն որի Հետադարձ շարժումը պետք է որ տեղի ունենա ճշգրիտ ձևով, այսինքն՝ տիեզերքը սեղմվելու պրոցեսում կանցնի այն փուլերով, որով ժամանակ առաջ անցել է ընդլայնվելու պահին:

Հնարավոր է, արդյոք, կոսմոլոգիական այս երևույթը որևէ ձևով նկարագրել, գիտարկել կամ էլ մոդելավորել: Նկարագրել այն Հնարավոր է, անշուշտ, բնական լեզվի միջոցով /և դա վաղուց արդեն իրականացել է/: Ինչ վերաբերում է գիտարկմանը, ապա բացի կարմիր տեղաշարժի էֆեկտից, գոյություն ունեն բազմաթիվ օժանդակ փաստեր, որոնք խոսում են Հօգուտ այդ տեսության:

Կոսմոլոգիական այս տեսությունն ունի նաև իր մոդելավորումը մասթեմատիկական միջոցներով:

Մարդկային գիտակցական մյուս գործողություններից, Համաձայնաբար, միայն կինեմատոգրաֆն է, որ կկարողանա արտացոլել այդ երևույթը՝ նմանակելով /իմիտացիա/ այն կամ նրա առանձին դրվագները որևէ ֆանտաստիկ ֆիլմում:

Մյուս բոլոր գիտելիքներին համար բացառված է նման իմիտացումը և, էլ առավել, մոդելավորումը:

Իսկ երաժշտական լեզուն: Ձէ՞ որ այդ լեզվին Հատուկ ընդհանրացված բնույթը, որի դեպքում յուրաքանչյուր մասնորամասն վերացարկված է ամեն մի էմպիրիկ կացությունից, տեսականորեն պետք է որ ունենա Հնարավորություն բացահայտելու, մեդելավորելու Հոգեկան աշխարհի, ինչպես նաև իրականության ամենաբարդ երևույթները:

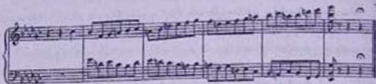
Անշուշտ, խոսքը չի գնում, ինչպես արդեն ասվել է, ձևական Համադրումների մասին, որոնցում արտաքին որևէ Հատ-

կույթյան ձևական նմանողությունը չի կարող բավարար Հիմք Հանդիսանալ որևէ լուրջ դատողության համար:

Այսպես, Հետևյալ հատվածի երկու՝ վերևի և ներքևի ձայները, ներկայացնում են սկզբնական CES Հնչյունից շատ արագ տեմպով մեկը մյուսից սրընթաց Հեռացող երկու մեղեդիական գծեր:

Օրինակ N 4

Մուսորգսկի. «Պատկերներ ցուցահանդեսից», «Թղուկ»



Հիշեցնում է սա, թեկուզ Հեռավոր ձևով մեկ ընդհանուր կենտրոնից «փախչող» աստղային համակարգերի շարժումը: Իհարկե, ոչ: Իսկ եթե Հիշեցնում է, ապա միմիայն ձևական առումով, որպես պարզ նմանողություն, քանի որ այդ անալոգիան Հիմնված է միմիայն ընդլայնման դադափարի ձևական ընդհանրության վրա:

Այդ դադափարի իրականացումը, սակայն, Հնարավոր է նաև ամենատարբեր ոլորտներում, տարբեր միջոցներով և ձևերով, որոնցում այդ շարժումը միշտ չէ, որ ունի էական նշանակություն:

Եթե բերված օրինակում ենթադրենք, որ շարժումն ընթանում է նաև արագացումով /*accelerando*/, ապա այդպիսի անալոգիայում որոշակիորեն նվազում է ձևական կոդը, քանի որ նմանությունն արդեն արտահայտված է երկու պարամետրերով: Իհարկե, վերջինիս զուտ քանակական կոդը հսկայական զեր ունի մոդելավորման հարցում:

Սակայն առանձին դեպքերում, եթե նմանվող ընդհանուր դիմն աչքի է ընկնում իր եզակի, բացառիկ բնույթով, ապա Հնարավոր է, որ մոդելավորումը իրականացվի շատ ավելի փոքր քանակի պարամետրերի ընդհանրության Հիմքի վրա:

Հետևյալ օրինակը մի կանոն է՝ Հիմնված խեղճտնաբայլ ճշգրիտ իմիտացիայի վրա:

Allegro moderato



Proposta-ն այս օրինակում շարժվում է մինչև *Գ*-ը տակ-
տի վերջը /*S* նշանը/, որից հետո սկսվում է *risposta*-ն՝ նախ-
կին վերևի ձայնը շարադրվում է ներքևում, իսկ ներքևինը՝
վերևում: Ըստ որում, իմիտացիան *S* կեսից շարադրվում է
հակառակ ուղղությամբ՝ խեցզետնաքայլ, հնչյուն առ հնչյուն
ճշգրտությամբ վերադարձվելով ողջ անցած ճանապարհը,
ասես, ժամանակի ընթացքին հակառակ:

Բերված օրինակը կարելի է դիտել որպես մոդելավորում կոս-
մոլոգիական ժամանակակից այն տեսության, որը նկարագր-
վեց վերը: Իսկապես, ընդլայնվող տիեզերքը, որը, համաձայն
ժամանակակից պատկերացումների, ինչ-որ պահի շարժվելու է
հետ՝ խեցզետնաքայլ, մեկ առ մեկ անցնելով նախկինում արդեն
անցած բոլոր փուլերը, ըստ էության, այն աստիճան եզակի

երևույթ է բնության մեջ, որ դժվար է դիմագրել գայթակղութ-
յանը նույնացնելու այն մեկ ուրիշ, այս դեպքում, երաժշտա-
կան արվեստում հաճախ հանդիպող խեցգետնաքայլ շարժման
հետ՝ դիտելով վերջինիս որպես տիեզերական այդ երևույթի
երաժշտական մոդելավորում:

Արդարև, խեցգետնաքայլ շարժման դադափարը, թեկուզ և
հեռավոր նմանությունը, այս կամ այն ձևով, ամենևին էի հան-
դիպում մարդկային մտածողության և ոչ մի բնագավառում՝
ճշգրիտ կամ հումանիտար որևէ գիտության մեջ: Իսկ եթե
դեպքից դեպք հանդիպում է կինեմատոգրաֆիայում, ապա զրս-
ևորվում է ոչ ավելին, քան որպես օպերատորական տրյուկ:

Երաժշտության մեջ, սակայն, սկսած 15-րդ դարից պրոֆե-
սիոնալ ստեղծագործություններում, իսկ ժողովրդական երաժշ-
տության մեջ է՛լ ավելի վաղ ժամանակներից, տարօրինակ հա-
մառությունը օգտագործվում է խեցգետնաքայլ իմիտացիան
/շարժումը/, լինի դա պոլիֆոնիկ խիստ ոճում, կլասիկայում,
թե ժամանակակից արվեստում:

Crabs տիպի շարժումը լայն կիրառում ունեւ դեռևս 18-րդ
դարի վարպետորեն զբված երկերում՝ ռիչերկարներում, Յո.Բա-
խի արվեստում /"Die cunst der fuge"/ և հատկապես 20-րդ
դարում՝ սերիալ երաժշտության մեջ /տես նաև մի ամբողջա-
կան օպերա՝ զբված խեցգետնաքայլ սկզբունքով՝ Հինգեմիթ
& Այնտեղ և ետե՛/:

Ինչպես հայտնի է, բարդ երկմաս և եռամաս ձևերի հետագա
զարգացումը հանգեցրեց այսպես կոչված համակենտրոն ձևին,
որը ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ խեցգետնաքայլ իմիտացիայի դադա-
փարի օգտագործում մեկ հարթության վրա՝ առաջ և ետ ընթա-
ցող մեծ և փոքր կառուցվածքների հերթականության ձևով. a b
c b a /նշենք թեկուզ Շուբերտի «Ապաստան» երգը, Շոպենի As-
durt բայլադի երկրորդ մասը, N 27 մազուրկան, Շոստակովիչի N
8 կվարտետը, Բարտոկի «Լարայինների, Հարվածային գործիքնե-
րի և չելեստայի համար զբված երաժշտությունից» Adagio-ն/:

Ահա բազմաթիվ օրինակներից մեկը.

Բ.Բարսուկ. «Լարայինների, Հարվածային գործիքների և
չեղեստայի Համար գրված երաժշտություն»



Երկրորդ տակտի առաջին հնչյունը շարժման այն վերջնական է, որից հետո սկսվում է հետագարձ շարժումը /crabs/ դեպի սկիզբ:

Պատահական է, արդյոք, խեցզետնաքայլ շարժման այնպիսի լայն տարածումը: Անշուշտ, ոչ:

Դժվար է համակերպվել այն մտքին, որ կոմպոզիտորական մտածողությունը բոլոր դեպքերում երաժշտական այս հնարը դիտել է ընդամենը որպես կոնստրուկտիվ մի արյուկ, կառուցվածքային մի պարագրես՝ զուրկ որևէ իմաստից:

.Ընդհակառակը, առաջին Հայացքից անբացատրելի թվացող որևէ հնարի տարածման մասշտաբները միշտ էլ խիստ պայմանավորված են եղել այս կամ այն ռացիոնալ թե իռացիոնալ գաղափարով՝ որքան խոր ու լայն է եղել գործողության շրջանակը, այնքան խոր և գործուն է եղել այդ գործողությունը պայմանավորող գաղափարը:

Խեցզետնաքայլ շարժման օգտագործման լայն մասշտաբները ստիպում են փնտրել այդ երևույթի Հիմնապատճառ Հանդիսացող այն ռեալ Հիմքը, որը թեկուզ և իռացիոնալ կերպով սնում և կազմապերպում է այդ գաղափարի իրականացումը երաժշտական լեզվով:

Երաժշտությունից դուրս այդպիսի Հիմնապատճառ ընդհանրապես գոյություն չունի, բացառությամբ ռեյյաթիվիստական կոսմոլոգիական այն Հոյակապ աշխարհաստեղծ երևույթի, որի վերը արված տեսական շարադրանքը թույլ է տալիս մերձեցնել մեկը մյուսին այդ նույն գաղափարը և նրա երաժշտական դրուհորումը, որպես մեկը մյուսի մոգելավորման արգասիք:

Եթե խեցզետնաքայլ շարժումը կարելի է դասել իրականության հաղվազյուտ երևույթների թվին, ապա այնպիսի օրինաչափություն, ինչպիսին է սիմետրիայի սկզբունքը, ունի հսկայական տարածում և Հանդիպում է ամենուր: Այստեղ արդեն

խոսքը գնում է ոչ թե մոդելավորման, այլ իրականության տար-
բեր բնագավառներում այդ կանոնի անմիջական կիրառման մա-
սին:

Համաձայն ժամանակակից գիտության, ողջ տիեզերքն՝ իր
մանրամասներով, միկրո- և մակրո- աշխարհներն ամբողջությ-
յամբ վերցրած, կազմակերպված են սիմետրիայի սկզբունքով՝
միկրոաշխարհում յուրաքանչյուր տարրական մասնիկին սի-
մետրիկ համապատասխանում է հակամասնիկը, իսկ ողջ տիե-
զերքն, իր հերթին, նույնպես սիմետրիկ է:

Սիմետրիան ոչ միայն կառուցվածքային, այլև ձևակառու-
ցողական տարր է, որի դեպքում հսկայական կարևորություն է
ստանում ոչ միայն ֆիզսացված սիմետրիկ պատկերը /օրինակ՝
ծառի տերևը/, այլ նաև սիմետրիայի սկզբունքով պայմանավոր-
ված ամեն մի շարժման տրամաբանություն: Ըստ որում, սիմե-
տրիայի տեսակից է կախված շարժման բնույթը, ինտենսիվությու-
նը և, ընդհանրապես, իմաստը:

Այսպես, Հայելանման դարձվածքով բացարձակ սիմետրիան
/ $a+b:b+a$ / գործնականում հանդիպում է խիստ սակավ, զուրկ է
դարգացման ներքին հնարավորություններից և, այդ իսկ պատ-
ճառով, ունի շարժումն արգելակողի դեր:

Այլ նշանակություն են ստանում խախտված սիմետրիան
և նրա տարբերակները /կիսասիմետրիա/, որոնց ընդերքում
երևան են դալիս շարժման և դարգացման համար նպաստավոր
պայմաններ / $a+b:b'+a'$, $a+b: a'+ b'$ և այլն/:

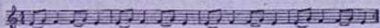
Ժամանակակից աստղաֆիզիկայում կա մի համոզմունք,
համաձայն որի, ողջ տիեզերքը մի խախտված սիմետրիա է, իսկ
տիեզերքի դարգացումը, էվոլյուցիան հենց այդ խախտված սի-
մետրիայի «չտկումն» է, այսինքն՝ շարժում դեպի բացարձակ
սիմետրիա:

Սիմետրիայի երևույթը շատ հաճախ կարելի է հանդիպել
բոլոր ժամանակների երաժշտական կառուցվածքներում՝ և՛ ժո-
ղովրդական երգերում, և՛ պրոֆեսիոնալ արվեստում:

Ոչ ճիշտ սիմետրիայի օրինակ է հետևյալ ժողովրդական
երգի սկիզբը, որում, ի դեպ, երկրորդ մոտիվային կառուցված-
քը, պահպանելով նախորդի ընդհանուր պատկերը, միևնույն
ժամանակ ներկայացնում է առաջին մոտիվի հնչյունային կազ-
մի խնցզևտնաքայլ շարադրանքը:

Օրինակ N 7.

«Հարբբան»



Պրոֆեսիոնալ երաժշտությունից մի ցայտուն օրինակ է հետևյալ հատվածը, որում պոլիխորոմատիկ շարժումը կվարտ-սեքստակորդներով իրենից ներկայացնում է ոչ ճիշտ խեցզետ-նաքայլ իմիտացիայի ձևով ընթացող խախտված սիմետրիա:

Օրինակ N 8.

Ա.Խաչատրյան. Միմֆոնիա N 2, III մ.

Andante sostenuto



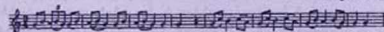
Հանախակի Հանդիպող այս տիպի սիմետրիկ շարժումների թի-վը գործնականում անսպառ է, այն Հանդիպում է բոլոր մակար-դակների վրա, ծավալային տարրեր կառուցվածքների ձևով:

Հնարավոր է, սակայն, այնպիսի բացառիկ դեպք, երբ սիմետ-րիայի սկզբունքի դրսևորումից դատ, առկա է նաև ոչ ճիշտ սիմետրիայի «չտկման» պրոցեսը:

Այդպիսի օրինակներից կարելի է նշել Հանրահայտ «Գարուն ա» երգը:

Օրինակ N 9.

«Գարուն ա»



Ուժ տակտից բաղկացած այս երգն իրենից ներկայացնում է սիմետրիայի և ասիմետրիայի տարրեր ձևերի մի ամբողջություն՝ սկզբում Հանդես է գալիս /1-ին տակտ/ կիսասիմետրիան, երկրորդ տակտը առաջինի ավելի Հատու ձևն է: Երգի երկրորդ մասի սկզբում երկու անգամ /5-6-րդ տակտեր/ երևան են գալիս Հայելանման ոչ ճիշտ սիմետրիաներ, որին հետևում է նախափերջին տակտի Հայելանման բացարձակ ճիշտ սիմետրիան:

Այսպիսով, խախտված սիմետրիկ պատկերներից շարժումը դեպի սիմետրիայի վերականգնումը, այսինքն՝ բացարձակ սիմետրիա, տվյալ դեպքում ողջ երգի Հիմնական ձևակազմավորող գաղափարն է, որը լավագույն ձևով դրսևորում է երգի Հիմնական կերպարի խորը փիլիսոփայական էությունը:

Միևնույն ժամանակ, տվյալ օրինակում, սիմետրիայի տարրեր ձևերի անմիջական օգտագործումից զատ, վերջին Հաշվով, պարզորոշ գծագրվում է նաև Համանմանություն: Ավելին, կիսասիմետրիաների «շտկման» պրոցեսը տվյալ օրինակում շատ բաներով Հիշեցնում է, փաստորեն, վերը նկարագրված տիեզերքի շարժման պրոցեսը /խախտված սիմետրիայի «շտկումից» դեպի բացարձակ սիմետրիա/՝ Հանդիսանալով վերջինիս յուրատեսակ մոդելավորումը երաժշտական միջոցներով:

Հարկ է նշել, որ վերը նկարագրված Համանմանության և մոդելավորման օրինակները, Հնարավոր է, որ առիթ տան սխալ եզրահանգումների Համար: Նախ, մոդելավորումը, Հանդիսանալով տվյալ կոնկրետ ստեղծագործության բովանդակության բաղադրիչ, իրենով չի սպառում տվյալ բովանդակությունը, այլ Հանդիսանում է ընդամենը մի կոմպոզիտորական Հնար և ձևակազմավորման Համար ունի նշանակություն այնքանով, որքանով որ ներկայացնում է իրենից ամբողջի մի մաս: Հակառակ դեպքում կարող է առաջանալ թյուր կարծիք, որ, ասենք, խեղդեղենաքայլ շարժումը, բոլոր պարագաներում, ապահովում է տվյալ երկի բարձր գեղարվեստական արժանիքները:

Այնուհետև, կարող է թվալ, որ զուգադրման և մոդելավորման Համար պահանջվում է, որպեսզի կոմպոզիտորական միտքը նախապես ծանոթ լինի այն օբյեկտներին և երևույթներին, որոնք ենթակա են մոդելավորման: Ոչ միայն 17-րդ, այլև Հետագա դարերի կոմպոզիտորները և, նույնիսկ, աստղագետները և փիլիսոփաներն, անկասկած, շատ Հեռու էին տիեզերքի

կառուցվածքի ժամանակակից պատկերացումներին:

Իսկ, այնուամենայնիվ, ինչո՞ւ բացատրել, որ Ֆիզիկական մի շարք օրինաչափություններ, ինչպես նաև կոսմոլոգիական հրեույթներ նախքան 20-րդ դարում կուռ, ներդաշնակ տեսական համակարգի վերածվելը, արդեն նրկու-ներք դար առաջ դրսևորվել են երաժշտական արվեստում զուգադրումների և մոդելների ձևով: Անշուշտ, այդպիսի դրսևորման բնույթը ենթադրիտակցականն է, և այդ փաստերի «պատահական համընկնելը» ամենևին ոչ մի ընդհանուր բան չունի կոմպոզիտորական մտքի գիտունություն, սպտգայի կանխագուշակման կամ միատիկայի և ֆատալիզմի հետ:

Պետք է կարծել, որ միկրո- և մակրո- աշխարհները հագեցված են միևնույն օրինաչափություններով, իդեաներով և ինվարիանտային գաղափարներով, որոնցով և ղեկավարվում են տիեզերքի բոլոր օրեկտները: Սրանով միայն կարելի է բացատրել այն, որ տարբեր դարաշրջաններում, չնայած դեռ բացակայում է այդ փաստերի գիտակցումը և տեսական նկարագրությունը, իռացիոնալ ճանապարհով, հավանաբար, արդեն դրսևորվում է դրանց ազդեցությունը կոմպոզիտորական մտքի վրա: Հետևանքը լինում է այն, որ առաջին հայացքից արտատրամաբանական թվացող կոմպոզիտորական հնարներն իրականում հանդիսանում են մոդելավորումը այն օրինաչափությունների, որոնցով ղեկավարվում են աստղախմբերի և գալակտիկաների և, ընդհանրապես, ողջ տիեզերքի շարժումը և զարգացումը:

Նոյեմբեր, 1986

Երևան

ЭКОЭСТЕТИКА ИЛИ НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА И ПРИРОДЫ

Не секрет, что для человека природа является одним из важнейших эстетических объектов. Ее мощное эстетическое воздействие проявляется уже в том, что огромное количество природных форм и свойств воспринимаются человеком как прекрасные. Более того, природа является источником вдохновения для человека, так как во многом благодаря ей он получает возможность раскрыться в качестве духовного и бескорыстного существа, то есть проявить свои лучшие качества. Тем не менее нельзя однозначно утверждать, что природа всегда выступала в роли эстетического объекта. Скорее всего, эстетическое отношение к природе явилось результатом длительного исторического развития человечества. Оно формировалось по мере становления человека как общественного и духовного существа, о чем недвусмысленно свидетельствует мифология.

Уже в мифологическом сознании первобытного человека можно выделить и эстетическую составляющую. Ведь наряду с попыткой обожествления и познания природы, наряду с проявлением ощущения сакральности, неразрывности, единства человека с ней, природа, воспринималась и с эстетической точки зрения, а именно, как гармонично и совершенно устроенное живое целое. Конечно, если подходить к рассматриваемой проблеме с позиций современного эстетика, придерживающегося строгих классических традиций, то можно утверждать и то, что ни в мифологии, ни в эпосе древних народов

читатель не находит подлинно эстетической оценки природы как чисто эстетического объекта. Говоря о подлинности эстетической оценки, в данном случае имеется в виду то, что ни в мифологии, ни в эпосе какого-либо народа природа не становится предметом бескорыстного или "незавинтересованного" /И.Кант/ любования, т.е. предметом, способным родить чувство эстетического наслаждения, имеющим в высшей степени духовное содержание. Очевидно, что в эпоху формирования и активного функционирования синкретического по своему характеру мифологического сознания, подобное отношение к природе и вытекающая из этого отношения оценка, просто не могла возникнуть и стать реальной. Для многих древних народов и их культур /в частности, для культур Древнего Египта, Древнего Китая, Древней Индии, Древней Греции и др./ вполне естественным было понимание прекрасного в широком смысле, позволяющим и принимающим его отождествление с божественным, с благом, добром, пользой, добродетелью, светом и т.д.

Это, конечно, не означает, что народы древних цивилизаций не обращали никакого внимания на такие формальные характеристики окружающей их природной среды, как симметрия, пропорциональность, ритм, гармония. Несомненно, что эти качества сыграли определяющую роль в формировании их "эстетической чувствительности" и "эстетического опыта". Иначе было бы сложно объяснить огромное значение понятий гармония, симметрия, пропорциональность и т.д. в концепциях таких выдающихся древних философов, как Пифагор, Платон, Аристотель, заложивших основы нормативной эстетики. Взятые в отдельности или вместе, вне зависимости от содержания или функций предмета, некоторые формальные характеристики предмета нередко становились причиной превращения человека в эстетического субъекта, т.е. источником рождения чувства такого подлинно духовного удовольствия, которое со временем получило название эстетического наслаждения. Известно, что субъект, находящийся в таком особом состоянии духа, оказывается способным насладиться самим процессом восприятия лишь формы целесообразности

предмета /И.Кант/, не стремясь понять его содержание или представить его цель. Но даже указав на эту возможность, мы тем не менее должны признать, что чисто "незаинтересованное" любованье природой в общественном развитии становится возможным значительно позже. Достаточно вспомнить, что пейзаж как самостоятельный жанр в живописи, зародившись еще в античности, подлинный расцвет пережил лишь начиная с XIX века.

Следует заметить, что в истории развития человеческой мысли четко выделяются две противоположные точки зрения, отражающие противоречивое и сложное взаимоотношение человека и природы, выступающей в качестве незаменимой естественной среды существования человека и общества. Согласно первой точке зрения, природа является совершенной, идеально организованной, абсолютно гармонической целостной системой, в которой господствуют необходимые и разумные законы. В соответствии с этой точкой зрения, человек должен учиться у природы, следовать и подчиняться ее законам, стремиться к гармонии с ней.

Согласно второй точке зрения, природа - это царство стихии, хаоса, ведущего к дисгармонии и иррациональному устройству мира. Как нечто хаотичное и дисгармоничное природа должна быть подчинена человеку, как разумному существу, который, выступая в качестве "меры всех вещей" /Протагор/, должен установить свое безоговорочное господство над ней. "Я хочу быть господином природы, а она должна служить мне. Я хочу иметь на нее влияние, соразмерное моей силе; она же не должна иметь на меня влияния..."¹, - примерно в таком духе размышляют представители этой позиции, если даже не осмеливаются высказывать свои мысли в столь явной форме.

Выделить эпохи с преобладанием первой или второй позиций достаточно легко. Более чем очевиден тот вывод, что восприятие космоса как гармонически устроенного целого характерно для мировоззрения практически всех народов. Сформировавшись в раннем периоде их становления, такое восприятие природы, оставаясь неизменным, сопровождало их в процессе многовекового развития. В Европе оно факти-

чески просуществовало вплоть до конца XVI века. Это время и считается началом формирования чисто потребительского отношения к природе, когда люди приступают к изменению природы, руководствуясь только соображениями пользы. Новое стремление к покорению природы связывается с победоносным шествием бэконовского "лозунга" "Знание — сила". Именно с ним, а также с разработкой универсального дедуктивного метода познания, лежащего в основе рационализма Р.Декарта, связывают и процесс последовательного развития науки и техники, приобретшего революционный характер во второй половине XX века и известного как научно-техническая революция /НТР/.

К написанному, однако, следует добавить, что в этом процессе несколько особняком стоит эпоха средневековья. Сформировалось особое восприятие этой эпохи, когда она понимается в качестве периода, одновременно сочетающего в себе обе позиции. Так, с одной стороны, природа воспринимается как нечто более низкое, чем созданный по "образу и подобию" самого Бога человек. Ведь очевидно, что наделенный божественными качествами, т.е. разумом и свободной волей, человек просто призван стать господином над природой. С другой стороны, природе обязательно приписываются качества гармоничности, совершенства, рациональности, красоты, свидетельствующие о совершенстве и всемогуществе самого Бога, по собственной воле и разумению сотворившего все "из ничего".

Такое противоречивое восприятие эпохи средневековья, видимо, и лежит в основе весьма интересной интерпретации причин экологического кризиса, автором которой является известный английский социолог А.Тойнби. По его мнению, именно переход человечества от политеизма к монотеизму является причиной экологического кризиса. А.Тойнби считает, что лишь обожествление и почитание природных явлений и стихий, т.е. возрождение политеистических представлений, способно предотвратить нависшую над человечеством опасность экологического кризиса¹. Однако считая эту концепцию предметом специального исследования, ориентированного

прежде всего на религиозный аспект, вновь обратимся к эстетическому аспекту и напомним, что в процессе развития человечества сформировались две противоположные позиции по отношению к природе.

Примечательно, что позиция, утверждающая необходимость потребительского отношения к природе и ставшая преобладающей в связи с процессом развития науки и техники, редко высказывалась в явной форме. Видимо многие сторонники этой позиции интуитивно чувствовали ее ущербность. Ведь она оправдывала насилие над природой, "войну" с ней. Те же мыслители, которые высказывались открыто, несомненно, не имели полной информации о преобразовательной деятельности человека и не могли предвидеть всех последствий, ставших прямым результатом потребительского отношения к природе. Такая возможность возникла только в XX веке. Не случайно, что только со второй половины XX века человечество, наконец, пришло к осознанию ответственности за свои действия по отношению к природе. Речь, в частности, идет о том, что оно посчитало своей важнейшей обязанностью сохранение природы не только как естественного условия своего существования и объекта своей материально-практической и познавательной деятельности, но и как уникального объекта, требующего к себе оценочного подхода и способствующего рождению этических, эстетических, правовых и др. оценок. Только реально почувствовав нависшую над собой страшную опасность деградации и уничтожения и сопоставив накопившиеся факты, человечество стало осознавать, что в процессе освоения природы и формирования искусственной среды своего обитания, оно нередко /если не сказать постоянно/ сталкивалось с непредвиденными и нежелательными последствиями своей материально-преобразовательной деятельности.

Действительно, факты неумолимо свидетельствуют о том, что практически во все эпохи деятельность человека была направлена на потребительское использование природы, варварское расхищение ее ресурсов. В результате такого отношения, приобретшего характер определенной закономерности,

постоянно нарушалось установившаяся гармония, изначально присущее равновесие в природе. Уже в первобытную эпоху везде, где появлялся человеческий род, наступала эпоха так называемого "плейстоценового истребления", нанесящая существенный ущерб генофонду биосферы. Переход к земледелию и скотоводству, сопровождавшийся сведением лесов на огромных территориях, также приводил к необратимым изменениям. В частности, непосредственным результатом этого процесса стала деградация почв и образование полупустынь и пустынь в Африке, Австралии, Азии и др. Можно привести много других примеров, подтверждающих факт нежелательных и опасных последствий материально-практической деятельности человека. Очевидно, что постепенно накапливаясь, эти последствия приводили к резкому ухудшению состояния природной среды. Причиной того, что человечество не придавало особого значения происходящему было то, что эти нарушения, как известно, имели локальный характер. Не переходя за пределы определенных границ, они, как правило, не вызывали особых тревог.

Как уже отмечалось, ситуация начала резко меняться с середины XX века. Именно с этого времени, в связи с революционным развитием науки и техники, деятельность человека начала приобретать планетарный характер. Соответственно с этим и последствия его деятельности, приблизив изменения в природе к некоей "критической точке", также приобрели глобальный характер. Еще в середине прошлого века А.Е.Ферсман утверждал, что материально-практическая деятельность человека по своему масштабу и значению сделалась сравнимой с процессами самой природы, что означает, что человек вполне реально "геохимически переделывает мир"⁴. Прямым результатом этого процесса стал резко возросший интерес к природе, точнее, к взаимоотношению человека и природы.

Медленно, но неумолимо приближающаяся опасность экологического кризиса перед здравомыслящим человечеством поставила важнейшую цель — найти возможные пути, ведущие к нейтрализации этой опасности. Не осталась в стороне

от этого процесса и эстетика, как известно, с античных времен развивающаяся именно как философская наука и часто определяемая либо как "философия искусства", либо как "философия прекрасного".

Действительно, осознание опасности наступления экологического кризиса, стимулировавшее возросший интерес к взаимоотношению человека и природы, стало причиной формирования новой ветви эстетики - экологической эстетики / экзэстетики/. Сложно однозначно утверждать, что экзэстетика уже стала самостоятельной отраслью эстетики, т.е. наукой, имеющей свой особый предмет и задачи, разработавшей собственный понятийный аппарат и свою особую методологию исследования. Скорее всего, она пока еще находится в процессе поиска всего этого. Однако уже само рождение термина "экологическая эстетика" свидетельствует об огромном прорыве в науке в целом, ориентирующем человечество на выработку нового подхода к природе.

Известно, что об экзэстетике, как новой эстетической науке, впервые заговорили на Западе, известно и то, что она развивалась в русле постмодернистской эстетики.

Ознакомившись с обзором теоретических взглядов некоторых эстетиков, работающих в сфере экзэстетики, достаточно подробно представленным Н.Б. Маньковской в монографии "Эстетика постмодернизма", можно прийти к заключению, что эта ветвь эстетики пытается занять особую нишу в огромном пространстве эстетической науки. Очевидно, что специфические особенности этой, претендующей на самостоятельность, отрасли эстетики можно наиболее полно выявить при ее сравнении с традиционной эстетикой, имеющей почти трехтысячелетнюю историю. В основном прибегая к методу сравнения, мы и попытаемся указать на некоторые ее особенности.

Прежде всего обратим внимание на то, что органично вписавшись в рамки постмодернизма, она занимает неоднозначную позицию по отношению к классической философской эстетике. Неоднозначность этого отношения заключается в том, что, с одной стороны, экзэстетика остается

ся в проблемном поле классической эстетики и применяет категориальный аппарат философской эстетики, в частности, в ней активно используются такие понятия, как прекрасное, возвышенное, гармония, эстетический объект, эстетический вкус, эстетический идеал, эстетическая ценность и т.д. С другой стороны, в качестве основных в ней также функционируют понятия природа, окружающая среда, ландшафт, вид, т.е. понятия, применяемые во многих других науках, к примеру, в философии, праве, политике, экономике, биологии, географии и т.д. Это означает, что экоэстетика по своему характеру является скорее всего синтетической наукой, формирующейся на стыке эстетики и большого количества тех наук, которые так или иначе обращаются к проблеме взаимоотношений человека и природы.

Особое внимание обращает на себя то, что все те понятия, которые берутся из категориального аппарата классической эстетики, претерпевают определенные сущностные изменения. Последние связаны с тем, что эти понятия должны выступить в роли особых средств, нацеленных на решение лишь одной конкретной задачи. С их помощью прежде всего должны быть раскрыты взаимосвязи человека и природы, а природа представлена именно в качестве эстетического объекта. Но несмотря на конкретность поставленной задачи, а может быть, и благодаря ей, четко проявляется тенденция, направленная на расширение содержания применяемых понятий. Возникает возможность их трактовки как в чисто эстетическом, так и "неэстетическом", т.е. включающем в себя не только эстетическое содержание, смыслах. Подобная трансформация в границах экоэстетики может происходить с любой категорией, вплоть до такой основной категории, как прекрасное.

Вызывает большой интерес то обстоятельство, что представители экоэстетики, как бы следуя веками установившейся традиции, концентрируют свое внимание на проблеме прекрасного, тем самым даже способствуя рождению нового проявления прекрасного, определяемого как "экологическая красота". Рождение этого термина, как свидетельство нового выражения ценностного подхода к окружающей сре-

де, как можно догадаться, является результатом не столько эстетического созерцания, сколько осмысления и понимания воспринимающим субъектом структуры, целесообразности и других функционально важных качеств какого-либо природного объекта или системы в целом. Это означает, что понятие экологическая красота есть итог осмысленной оценки явлений окружающей действительности, а потому чувство эстетического наслаждения в данном случае может родиться только в процессе интеллектуальных размышлений, способствующих пониманию сущностных качеств и характерных особенностей этих явлений. Иначе говоря, при восприятии и оценке природных объектов чувства и разум как никогда прежде должны выступать в единстве. Очевидно, что в этом контексте категория прекрасного не может быть рассмотрена с чисто эстетической точки зрения, в сугубо эстетическом смысле, но должна быть обогащена с помощью "неэстетического содержания". А так как в центре внимания экоэстетики находится проблема взаимоотношения человека и природы, то чаще всего ставится цель: выявить и учесть познавательный, практический и, что особенно важно, этический аспекты этого взаимоотношения. Проще говоря, союз истины, добра, пользы и красоты оказывается вполне приемлемым для экоэстетики. И вновь приходится отмечать, что такое расширение границ понятия прекрасного, когда в него свободно вкладываются и этический, и познавательный, и практический смыслы, т.е. когда прекрасное отождествляется с добром, истиной и пользой, является достаточно распространенной трактовкой этого понятия, известной уже с древнейших времен. Следовательно, в понятии "экологическая красота", которое является как бы новой трактовкой понятия прекрасного, нет ничего сущностно нового и поэтому смело можно предположить, что экоэстетика продолжает следовать древней традиции и даже развивает ее.

В этом нас еще более убеждает позиция тех западных экоэстетиков, которые, с одной стороны, отождествляют прекрасное и эстетическое, используя эти понятия в качестве синонимов, т.е. расширяют содержание прекрасного, а с другой стороны, сужают его до проявлений пропорциональности, гармонии,

симметрии, забывая, а может быть и не имея представления о том, что проблема прекрасного и вопросы, связанные с природой эстетического в целом, в 60-80-х годах прошлого века в СССР были одними из самых дискутируемых эстетических проблем и рассматривалась многими советскими эстетиками⁴.

Если и далее следовать традиции, то рядом с прекрасным, как его антипод, надо поставить безобразное, вокруг которого все еще продолжают споры, начавшиеся уже в античности. Однако надо заметить, что в экоэстетике сформировалось особое отрицательное отношение к этой категории. Иначе говоря, ее существование признается нецелесообразным. Подобное отношение оправдывается исходя из деления эстетики на две разновидности — критическую и позитивную. Обосновывая такое разделение эстетики, некоторые западные эстетики, в частности, А.Карлсон, А.Киннунен, Ю.Сепанма, считают, что категория безобразного может существовать только в искусстве, которое является основным объектом изучения критической эстетики. Что же касается экоэстетики, которая выступает как эстетика окружающей среды, то в ее границах эта категория лишается права на существование. Ведь природа, как эстетический объект, для человека является самоценностью или высшей ценностью. Все в природе эстетически ценно и должно способствовать рождению только положительных эмоций. Здесь нет места безобразному.

И уже в который раз слышатся знакомые нотки, звучащие из глубины веков. Это и учение о всеобщности прекрасного в мире — панкалии, характерного для философских взглядов стоиков и, отчасти, эпикурейцев, это и отрицание возможности существования абсолютно безобразного в христианском средневековье. Как известно, и апологеты, и представители патристики и схоластики отождествляли безобразное с относительным несовершенством, считали ее самой низкой ступенью прекрасного. Иной оценки в эпоху средневековья не могло бы и быть, ведь все мыслители этой эпохи исходили из того догмата, что абсолютно все, созданное Богом — прекрасно. Приведем, к примеру, слова одного из отцов армянской

церкви Езника Кохбаши. Размышляя о единой, безначальной вечной сущности Бога, сотворившей мир и являющейся источником добра и "дарительницей прекрасного", Кохбаши утверждает, что эта сущность "все, что творила творила прекрасными"⁷. Из вышесказанного следует, что и в отношении категории безобразного экоэстетика придерживается определенных традиций.

Итак, можно заключить, что интерпретация некоторых основных категорий в экоэстетике осуществляется с оглядкой и опорой на традиции, издавна сформированные в эстетической науке.

Вновь обращаясь к представленному Н.Маньковской материалу, следует обратить особое внимание на то, что своей основной целью экоэстетика считает создание философской модели эстетики природы, при разработке которой выделяют некоторые вопросы, имеющие онтологический, критический и прикладной характер. "Онтологическая проблематика, как отмечает Н.Маньковская, - включает в себя теоретическое изучение окружающей среды как эстетического объекта, соотношение экологической эстетики и философии искусства, специфики прекрасного, эстетического, художественного в природе и искусстве. В центре экологической метакритики оказываются категории эстетического идеала, эстетической ценности, гармонии, связанные с эмпирическим описанием, интерпретацией и оценкой эстетических феноменов в окружающей среде. Практическая эстетика природы рассматривает эстетическое, экологическое, правовое воспитание личности как комплексную проблему"⁸.

Из перечисленных вопросов наибольший интерес для нас представляют вопросы, относящиеся к онтологической проблематике, а среди них проблема исследования окружающей среды, выступающей в роли эстетического объекта.

Указанная проблема оказывается настолько сложной, что предоставляет возможность ее разработки с пяти различных позиций. Как утверждает Н.Маньковская, это традиционная, экзистенциальная, феноменологическая, институциональная и открытая тенденции или версии⁹. Общим для всех этих версий

является то, что в них большое внимание уделяется искусству, которое становится предметом философского анализа. В каждой из них осуществляется теоретический анализ проблемы эстетической ценности, которая обязательно сопоставляется с ценностью художественной. Притом, в одном случае, эстетическая и художественная ценности по существу отождествляются, так как считается, что если произведение искусства не обладает эстетической ценностью и не доставляет эстетического удовольствия, то не может быть названо художественным произведением. В другом случае, подобное отождествление не считается необходимым, ибо утверждается, что художественное само по себе обладает достаточной ценностью. Более того, по своему содержанию оно шире и богаче эстетического и поэтому не должно быть обязательно привязано к эстетическому опыту.

Все эти рассуждения западных мыслителей, касающиеся сложнейшей теоретической проблемы соотношения эстетического и художественного, опять же не могут быть признаны оригинальными. Указанная проблема, как известно, прекрасно исследована и всесторонне представлена в работах многих советских эстетиков, среди которых следует особо выделить М.С.Кагана¹⁰.

На первый взгляд, интересной представляется и попытка классификации различий между природой и искусством, осуществляемая с целью выявления самостоятельного статуса экоэстетики. Однако при более обстоятельном рассмотрении этой проблемы возникают ассоциации, связанные с миром эстетических представлений античных философов, в частности, софистов, впервые в истории эстетики осуществивших сравнительный анализ природы и искусства. По их мнению, если природа существует независимо от человека, то искусство — творение человека. Оно создается сознательно, согласно некоторым общим принципам /Горгий, Эпихарм/. В дальнейшем концепцию искусства, как некоторой общей схемы разумной деятельности, продолжали развивать Сократ, Платон, Аристотель и др.¹¹. Естественно, что представители экоэстетики, обращаясь к этой проблеме, развертывают ее в различных

ракурсах и приносят в нее много новых интересных нюансов. Однако от этого сущность вопроса не меняется: природа сравнивается с искусством, а это сравнение осуществляется в контексте философии искусства, вплоть до утверждений, что в искусстве существует стиль, а в природе его нет¹².

Нас не может удовлетворить тот факт, что подавляющее большинство западных экоэстетиков проблему эстетической организации природы рассматривают по аналогии с искусством, т.е. превращают экоэстетику в некое "подчиненное звено" философии искусства. Возможно, что одной из причин такого подхода можно считать особое внимание искусства к экологической проблеме.

Действительно, роль искусства в формировании экологических ориентиров мировоззрения огромна. Его значение трудно переоценить в обострении "экологической чувствительности", в повышении внимания людей к проблеме "человек-природа". Во многом именно искусство способствовало формированию в человеке того особого эмоционального состояния, когда борьба за природу, за все живое становится необходимым проявлением подлинно человеческого отношения к действительности. Чувство единения с природой, моральной ответственности за ее будущее, необходимость бережного отношения к ней, подлинно человеческого, основанного на принципе "меры", разумного ее преобразования - вот далеко неполный перечень основных проблем, оказавшихся в центре внимания многих современных писателей, художников, режиссеров, обеспокоенных создавшейся экологической ситуацией. Но понять причины какого-либо явления еще не означает оправдать его и согласиться с ним, тем более, что из такого понимания рождается возможность "подгонки" природы под художественные модели.

Считать искусство моделью природы, т.е. эстетически организовывать природу по аналогии с искусством, предлагать преобразование природных объектов под влиянием различных стилей в искусстве, абсолютизировать роль эстетического опыта, накопленного в искусстве и брать его в качестве основы восприятия окружающей среды - позиция, несомнен-

но, представляющая определенный интерес. Однако, помимо того, что этот подход не является новым и активно применялся во времена господства классицизма, барокко, романтизма и т.д., на наш взгляд, он заключает в себе лишь "частичку относительной истины", которая, к сожалению, недостаточна для реализации основной цели - создания философской модели эстетики природы.

Мы не можем разделить и позицию тех исследователей, которые, несмотря на то, что выступают против подчинения эстетики природы принципам философии искусства, в свою очередь считают, что статус эстетического объекта определяется с помощью общественного договора. Речь идет, в частности, о мнении известного финского эстетика Ю.Сепанма, который утверждает, что эстетический объект представляет собой некую "целостность, определяемую в соответствии с общественным договором" или, что именно "от наблюдателя зависит станет ли окружающая среда эстетическим объектом"¹³.

Подобная абсолютизация роли субъекта, когда только его позиция определяет "быть или не быть" окружающей среде эстетическим объектом, на наш взгляд, недопустима. Ведь в этом случае полностью игнорируются характер, качества и количественные параметры объекта. Они по существу могут быть любыми, так как это не имеет никакого значения для формирования эстетической оценки. Определяющим является только отношение субъекта к этому объекту, способ его рассмотрения. Если он нацелен на эстетическое восприятие, то объект механически превращается в эстетический объект, а если у субъекта нет подобной ориентации, т.е. рассмотрение объекта не преследует никаких эстетических целей, то объект соответственно этому прекращает свое существование в качестве эстетического и становится "неэстетическим". Мы не думаем, что такая субъективизация и релятивизация процесса восприятия и его результата, представленная в исследовании Ю.Сепанма, может быть плодотворной и способствовать решению проблем, связанных с процессом гармонизации взаимоотношений человека и природы.

Несмотря на то, что некоторые теоретические положения западных экоэстетиков в данной статье рассмотрены с критической точки зрения, мы приветствуем рождение, претендующего на самостоятельность, нового раздела эстетики и считаем этот факт проявлением объективного процесса, направленного на расширение границ эстетики. На наш взгляд, активизация потребности эстетического отношения к окружающей среде, которая неожиданным образом оказалась накрепко связанной с так называемой повышенной "экологической чувствительностью", стала еще одной попыткой адекватного ответа на возникшую в последней трети XX века сложную экологическую ситуацию. Поэтому становление экоэстетики не может считаться случайным явлением или просто данью моде. Напротив, есть определенная закономерность в том, что попытки решения одной из глобальных проблем, стоящих перед человечеством, привели к формированию науки, которая, однако, чтобы утвердить свой самостоятельный статус, должна выявлять свои особые качества, убедить в том, что представляет некоторую научную ценность.

Как нам кажется, особенности и определенная самостоятельность и ценность экоэстетики выявляются именно в том, что она одновременно ориентируется и на искусство, и на науку. При этом наука представлена и с помощью естественнонаучного, и гуманитарного знания и включает в себя, в частности, этику, политику, экономику, географию, психологию и др. Все это дает основание считать экоэстетику, как утверждалось ранее, синтетической по своему характеру наукой, свою основную цель видящей в создании философской модели эстетики природы. Это означает, что она в целом развивается в русле философии природы или философии окружающей среды.

Абсолютно точно можно утверждать, что обязательным отличительным качеством экоэстетики должна быть признана нормативность.

Вообще споры о том, является ли эстетика нормативной или дескриптивной наукой, ведутся давно. Особенностью так называемой нормативной эстетики, как известно, является то,

что она придерживается неких неизменных канонов, норм, подчиняя им художественное творчество. Дескриптивная же эстетика, наоборот, исключает саму возможность каких-либо канонов, норм, признавая абсолютную свободу творящего художника. История развития эстетической мысли и художественной практики свидетельствует о том, что та или иная позиция преобладала в эстетике с переменным успехом, получая свое отражение в различных стилях и направлениях искусства. Но даже в периоды явного преобладания нормативного мышления, художнику тем не менее предоставлялась определенная творческая свобода, иначе сложно было бы объяснить возможность возникновения новых нормативных принципов в искусстве /ср., например, канонические пропорции /нормы/ Поликлета, Евфранора, Лисиппа, Витрувия, Дюрера/.

В экоэстетике основной нормой признается охрана природы, поддержание экологического равновесия, установление гармонии между природой и человеком. Поэтому дескриптивность, нередко ведущая к релятивности, к изменчивости, к стихийности в отношениях человека и природы, должна быть попросту исключена. Для экоэстетики не всегда достаточен чисто аксиологический подход к окружающей среде. Особое значение для нее должен иметь функциональный подход, предполагающий, помимо оценки, познание целесообразности и функциональности объекта или системы объектов. Критерий функциональности системы является тем основным критерием, с помощью которого эстетические и практические аспекты оценки окружающей среды выступают совместно, составляя некое органическое единство. Это означает, что важнейшим для экоэстетики принципом является единство гармоничности и функциональности.

Таким образом, мы приходим к заключению, что возникновение экоэстетики является несомненным свидетельством расширения границ эстетического. Эстетическое приобретает все большее значение во всех сферах человеческой деятельности — в экономике, в политике, в воспитании и т.д. Более того, оно выступает в качестве незаменимого фактора, способствующего гармонизации окружающей человека среды, а

следовательно, может содействовать и решению экологической проблемы. Сегодня такое утверждение пока что вызывает недоверие. Однако всего лишь два или три десятилетия назад такое же недоверие вызывали и утверждения о том, что эстетическое стало экономической необходимостью и социальной потребностью. В наше время уже никто не сомневается в том, что это действительно так. Эстетическое стало экономической необходимостью, ибо именно во многом от эстетических мерок произведенных товаров зависит дальнейший рост современного производства. Никто не оспаривает и тот факт, что эстетическое стало важнейшей социальной потребностью, без удовлетворения которой трудно представить гармонизацию взаимоотношений между людьми и дальнейший социальный прогресс человечества в целом. Однако перед человечеством сегодня ставится еще более сложная и важная задача — превратить эстетическое в экологическую необходимость. Это совершенно новый взгляд на стоящие перед человечеством глобальные проблемы и новая попытка их решения.

Стремление к прекрасному является важнейшей родовой потребностью человека, который всегда стремился окружить себя не только удобными, но и красивыми вещами. Эту проблему издавна решали ремесла, архитектура, декоративно-прикладное искусство. Сегодня к ним прибавился и дизайн. Однако установившееся на сегодняшний день реальное состояние взаимодействия человека и природы таково, что их гармонизация требует дополнительных усилий. Любые, даже самые совершенные системы и комплексы, проектируемые с помощью архитектуры, дизайна, прикладного искусства всегда будут нацелены на локальную организацию и гармонизацию определенной среды, за пределами которой сохранится "дисгармоничность", "неорганизованность", не вовлеченного в эту среду окружающего мира. Это означает, что не отдельные виды художественной деятельности, но человеческая деятельность во всем своем объеме, включая и материально-практическую, должна осуществляться с учетом формирования окружающей среды, одновременно отвечающей требованиям эстетичности и функциональности, т.е. быть ориентиро-

ванной на эстетическое отношение к природе. Человека нужно подвести к осознанию необходимости поступать эстетично по отношению к природе, ибо только в этом случае он сможет избежать нависшей над ним экологической опасности.

Свою свободу человек не может приобретать за счет природы, ибо она всегда способна нанести непредсказуемый "ответный удар", который сведет "на нет" ранее достигнутое человечеством и столкнет его с новой, еще более сложной проблемой. Однако этого можно избежать, если действовать подлинно человечески, т.е. придерживаться важнейших трех параметров деятельности — это осознанность, свобода и эстетический характер. Отсутствие какого-либо одного из этих параметров препятствует реализации деятельности человека в адекватной форме, ибо они являются ее атрибутивными качествами. Особенно интересующий нас эстетический параметр человеческой деятельности был определен К.Марксом, как умение творить "также и по законам красоты". Обращение к известному положению марксистской философии вызвано тем, что, на наш взгляд, оно имеет важное обобщающее значение для выявления подлинно гуманного характера любой деятельности. Ведь творчество по законам красоты, по мнению К.Маркса, является результатом умения производить не только исходя из своих потребностей и своей меры /оценки/, но и творить "по меркам любого вида" и "прилагать к предмету присущую мерку"¹⁴. Это означает, что К.Маркс призывает не нарушать существующее в природе равновесие /меру/, и выявляет возможность установления соответствия между мерой человека и мерой природы, гармонического взаимоотношения между ними.

Итак, мы считаем, что экологическая проблема, как прямой результат возникшей дисгармонии между человеком и природой, явилась проявлением антиэстетического отношения к природе. Поэтому при ее решении непременно должен быть учтен и эстетический фактор. Гуманизация, одновременно включающая в себя рационализацию и эстетизацию, основной и главный путь, ведущий к решению экологической проблемы. С этой точки зрения попытка экоэстетики создать философе-

кую модель эстетизации окружающей современна и очень перспективна. Экоэстетика, несомненно, займет достойное место в ряду философских наук, сохраняя в то же время свой синтетический характер.

1. Фикте И. Назначение человека. СПб., 1913. С.67
2. Заметим, что хотя сам Ф.Бэкон, помимо призыва господствовать над природой, утверждал и то, что "природа подчиняется только подчинением ей" /Бэкон.Ф. Соч. Т.2.М.,1972.С.81/, в эпоху механизма и рационализма этот призыв не был услышан.
3. Toynbee A. The religious background of the present environmental crisis //Ecology and Religion in History. N.Y.,1974. P.144
4. Ферсман А.Е. Избранные труды.Т.3. М.,1955.С.716
5. См.: Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.С.237-292
6. Действительно, с тех пор, как понятие "эстетика" было введено в науку в 18 веке А.Баумгартеном, споры о его содержании стали обычным явлением. На вопрос, какое содержание можно вложить в понятие "эстетическое" давались и, как свидетельствует экоэстетика, все еще даются различные ответы. Наиболее распространенным ответом можно считать отождествление эстетического с прекрасным. Но достаточно распространенным было и понимание эстетического как гармоничного. Иначе говоря, осуществлялась определенная редукция, недопустимое сведение сложного к более простому. Между тем эстетическое не может быть сведено ни к прекрасному, ни тем более к гармонии, так как включает в себя и возвышенное, и трагическое, и безобразное и др. Об этой проблеме см.напр.: Буров А.И. Эстетическая сущность искусства. М.,1956; Дмитриева Н.А.О прекрасном. М.,1960; Гольденфрихт С.С. О природе эстетического творчества. М.,1977; Жиященко Н.И. Сущность прекрасного. М.,1977; Калантар А. Проблема прекрасного. Ер.,1981 и мн. др. работы, плюсы и минусы которых проанализированы в раб.: Тасалов В. Десять лет проблемы эстетического. // Вопросы эстетики. М.,1971, вып.9; Храпченко М. Эстетическая и художественная ценности. // Контекст, 1981. М.,1982 и др.
7. Езник Кохбацци. Книга опровержений. Ер., 1968.С.34
8. Маньковская Н.Б. Указ. соч. С.238
9. Там же. С.239
10. См. напр.: Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л.,1971; Его же: Эстетика как философская наука. СПб., 1997 и др. Эта проблема проанализирована и в некоторых работах, перечисленных в шестой сноске.
11. См. любую работу по истории античной эстетики.
12. См.: Маньковская Н.Б. Указ. Соч. С.267
13. Sepanma Y. The Beauty of Environment. A General Model for Environmental Aesthetics. Helsinki, 1986.P.31, 32
14. Маркс К.,Энгельс Ф. Соч., т.42.С.94

ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆԻ ԿԱՏԵԳՈՐԻԱԼ ԲՆՈՒԹԹԸ (Հարցադրման կարգով)

Դրամատիկականի հասկացությունը մեր գիտակցության մեջ անմիջականորեն կապված է թատերական արվեստի հետ: Ծնունդ առնելով բեմի շրջանակներում, այն հետադաշտում հաղթահարում է իրեն հատուկ ժանրային սահմանները և հաստատվում արվեստի մյուս տեսակներում. դրականությունում, կերպարվեստում, անգամ երաժշտությունում: Ասածից ամենևին էլ հետևում, որ դրամատիկականը իբրև գեղագիտական երևույթ սահմանափակվում է միայն գեղարվեստական ստեղծագործության բնագավառով: Հակառակը, փորձը ցույց է տալիս, որ վերջինս իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում նաև օբյեկտիվ իրականության մեջ: Սույն հանդամանքը մեզ ստիպում է եղբայրացնել, որ դրամատիկականը, կամ ինչպես ընդունված է ասել՝ դրամատիզմը օժտված է համապարփակ, ընդհանրացող բնույթով և լայնատարած ազդեցության ոլորտով:

Այստեղ, բնականաբար, հարց է ծագում. արդյո՞ք կարելի է դրամատիկականը դասել գեղագիտական կատեգորիաների շարքին, այն է. գեղեցիկը, վեհը, հերոսականը, ողբերգականը, կատակերգականը, թե նրան վիճակված է ավելի համեստ կարգավիճակ իբրև գեղագիտական հատկություն կամ պարզապես առանձին վերցրած երևույթի:

Դժբախտաբար, գեղագիտության խնդիրներով զբաղվող այնպիսի մեծություններ, ինչպիսիք են Շելլինգը, Կանտը, Հեգելը, Վոլտերը, Զեռնիշլեսկին, Ադամյանը և այլոք հարկ չեն համարել անդրադառնալու վերոհիշյալ ֆենոմենի ուսումնասիրությանը: Նրանց վերաբերմունքը սույն խնդրի վերաբերյալ կարելի է որսալ միայն իրենց որոշակի աշխատությունների

Հատվածներում կամ ակնարկներում: Իսկ ինչ վերաբերում է նրանց ուսումնասիրմանը դրամատիկականի գեղագիտական Հատկությունների, կամ, առավել ևս, կատեգորյալ բնույթի մասին, ապա վերջինս խապառ բացակայում է:

Այնուհանդերձ՝ փորձենք սեփական ուժերով բացահայտել և Հնարավորին չափ լուսարանել այս գեղագիտական խնդիրը:

Նախ՝ պարզենք մեզ Համար, թե ինչ ասել է «կատեգորիա» իր լայն իմաստով և բովանդակությամբ: Ինչպես նշված է Փիլիսոփայության Հակիրճ բառարանում, կատեգորիաները՝ «առավելագույնս ընդհանուր Հասկացություններ են՝ արտահայտող օբյեկտիվ իրականության երևույթների Հիմնական Հատկությունները և օրինաչափություններ...»¹:

Քանի որ բոլորիս Հայտնի է, որ արվեստը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ իրականության պատկերավոր արտացոլում, ապա պարզ է դառնում, որ դրամատիկականը, ինչպես նաև գեղեցիկը, վեհը, ողբերգականն ու կատակերգականը ծնունդ առնելով մարդկանց Հասարակության միջավայրում, իրենց աղղեցությունն են տարածում նաև գեղարվեստական ստեղծագործության սլորտի վրա: Չանդրադառնալով գեղագիտության դասական կատեգորիաների օբյեկտիվ իրականության մեջ գոյություն ունենալու Հարցին, որի մասին բավականին շատ է խոսվել, մենք միայն կգիտարկենք դրամատիկականի առկայությունն ու ինքնադրսևորումը վերոհիշյալ տեսանկյունից՝ այնուհետև դարձ կատարելով գեպի արվեստի տիրույթը: Ի՞նչ կակալչի՞ր ժամանակին տեղ գտած այն կարծիքի, որ գեղագիտության առարկան է «... արվեստի քնադատաբար, և բացառվում է մեր առարկայից գեղեցիկը բնության մեջ»² (ընդգրկումը Հեգելին է - Ա.Օ.), ճշմարտությունը մեզ Համար այն է, որ ցանկացած գեղագիտական կատեգորիայում կամ երևույթում արտացոլված են թե արվեստի և թե կյանքի գեղագիտական Հատկությունները: Այլ կերպ ասած, մեզ Համար ճշմարիտ է այն տեսակետը, որ ցանկացած գեղագիտական կատեգորիա կամ երևույթ արդյունք է այն փորձի, որ ձեռք է բերել մարդկությունը՝ գիտարկելով գեղագիտականի դրսևորումները երկու և ոչ թե մեկ բնագավառում:

Այսպիսով, ամեն մի գեղագիտական ֆենոմեն Հակադրամիստություն է. գեղագիտականը կյանքում և գեղագիտականը արվեստում: Ասածից Հետևում է, որ դրամատիկականը

նույնպես պետք է դիտարկել երկու պլանով, ընդամենը՝ նրանց սերտ միահյուսվածությունը, իբրև դրամատիկականը կյանքում և դրամատիկականը արվեստում:

Ուստի դառնանք վերոհիշյալ գեղագիտական երևույթի առկայությունը առաջին Հերթին մարդկային հասարակության, մարդկանց զանազան և բազմապիսի փոխհարաբերությունների տեսանկյունից: Առաջին Հերթին, չպետք է մոռանալ, որ «դրամա» կամ «դրամատիզմ» բառերը հունարենից թարգմանաբար նշանակում են «գործողություն» կամ «գործողությամբ համակված իրավիճակ»: Իսկ եթե դա այդպես է, ապա դժվար է կռահել, որ օբյեկտիվ իրականության մեջ ցանկացած գործողություն, կամ ինտենսիվ գործողությունների շարան մեծամասնաբար ծնում է հակադեցություն:

Հետևաբար, դրամատիկականը, ինչպես և ողբերգականն ու կատակերգականը, «կոնֆլիկտատար» երևույթ է, որի ազդեցությունը նկատելի է և սոցիալական հարաբերություններում, և մարդկանց կենցաղային բնագավառում, և քաղաքական կուսակցությունների և խմբավորումների ընդհարումներում, ինչպես նաև գիտության և սպորտի ասպարեզում, որտեղ անհատը, հաղթահարելով մի շարք օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ դժվարություններ, ի վերջո, հասնում է ցանկալի արդյունքի, կամ էլ հակառակը, ընկճվելով երկարատև պայքարի ծանրությունից չի հասնում ոչնչի:

Մենք հաճախ ասում ենք. «դրամատիկական իրադրություն», «կյանքի դրամատիկական պարագաներ», «դրամատիկական հույզեր, ապրումներ» և այլն, ներդնելով այդ բառերի մեջ միանգամայն որոշակի բովանդակություն: Դրամատիկականը ամենևին էլ երևակայության խաղ չէ, այլ իրողություն բուն դրամայի՝ իբրև միջին թատերական ժանրի՝ գոյություն է, որը զբաղվում է մի տեսակ միջակա դիրք ողբերգության և կատակերգության միջև և բոլորովին պատահական չէ, որ առօրեական լեզվում հաճախ է օգտագործվում «դրամատիկական» հասկացությունը: Ունենալով ընդհանուր դեմք ողբերգականի հետ, վերջինս, այնուամենայնիվ, աչքի է ընկնում իր ինքնուրույն բնույթով և ուղղվածությամբ: Եթե, որպես կանոն, ողբերգական Հերոսը կամ անձնավորությունը որքան էլ օժտված լինի ֆիզիկական և հոգևոր ուժով կամ հնարամտությամբ, անօգնական է լուծելու իր դեմ ծառացած խնդիրները, իսկ անողորմ պայ-

քարը վերջիններիս դեմ հանգեցնում է անխուսափելի մահվան, ապա զրամատիկական իրավիճակը իր մեջ անսպասանորեն պարունակում է ինչ-որ մի ելք ստեղծված հանգամանքներից, կամ, այլ կերպ ասած, բարի ավարտ: Այլ բան է, երբ զրամատիկական հերոսը կամ անձնավորությունը ինչ-ինչ պատճառներով անկարող է գտնել իր համար համապատասխան ելք ստեղծված իրավիճակից, որն, անկասկած, գոյություն ունի: Այստեղից պարզ երևում է, որ զրամատիկականը մի կոլիդիա է, (բախում), որը, ի հակակշիռ ողբերգականի, լուծման ենթակա է:

Այսպիսով, զրամատիկականը, եթե հակիրճ բնորոշելու լինենք, «փոքր պլանի» կոնֆլիկտ է, բայց ոչ մի դեպքում «փոքր պլանի» ողբերգություն: Դրամատիկական իրավիճակը, ինչպիսին է, օրինակ՝ անպատասխան սերը, գաղությունները ընտանիքում, ֆինանսա-գործարքային ճախողումները, անհաջողությունները գիտական կամ սպորտային բնագավառում անմիջականորեն չեն սպառնում մեր ֆիզիկական գոյությունը, չդնելով մեր առջև լինել-չլինելու համլետյան ողբերգական հարցը: Դրամատիկականը Հենց այն պատճառով էլ զրամատիկական է, որ այդտեղ մշտապես թաքնվում է փրկության մի ելք կամ, ավելի որոշակի ասած, հնարավորություն: Իսկ այն, ինչը օժտված չէ նման հնարավորությամբ, արդեն ոչ թե զրամատիկական է, այլ ողբերգական: Վերջինիս դեպքում հերոսը կամ անձնավորությունը ոչ միայն անխուսափելիորեն կործանվում է, այլ զոհվում առաջին հերթին այն պատճառով, որ ստիպված է լինում բախվել անողորմ ճակատագրի կամ պատմական անհրաժեշտության հետ: Այդպիսիք են շեքսպիրյան Համլետը, Լիր արքան, անտիկ Պրոմեթևսը և շատ ուրիշներ, որոնք զոհ են դառնում վերոհիշյալ օբյեկտիվ հանգամանքների: Ճիշտ է, պատահում է, երբ զրամատիկականը ևս, ըստ արտաքին ձևի, ստանում է ողբերգականի ուղղվածություն. դա այն դեպքում, երբ զոհվում է զրամատիկականի սուբյեկտը: Բայց ողբերգականի հետ արտաքին նմանությունն այս դեպքում պայմանավորում է այն, որ մարդն, ընկնելով զրամատիկական կացության մեջ, չդիտե իր համար գոյություն ունեցող ելքի մասին կամ էլ, իմանալով այն, չի արամադրվում ինչ-ինչ պատճառներով՝ օգտվել դրանից:

Այս նրբությունները ավելի ցայտուն երևում են ոչ թե ամենօրյա կյանքում, ուր ցանկացած մահ աչքի է ընկնում ողբերգա-

կան երանդներով, այլ արվեստի, մասնավորապես, թատրոնի և դրականություն ընագավառում: Օրինակ՝ Լեւոնտովի «Դիմակահանդեսում» և Շիրանզադեի «Պատվի համարում» ծավալվող իրադրությունները, ինչպես նաև դրանցում տեղ գտած Հերոսները, կամ սուրյեկտները աիպիկ դրամատիկական են, ո՛չ ողբերգական: Եվ Նինա Արբենինայի և Մարգարիտի վախճանը տեղի է ունենում սոցիալ-կենցաղային և, ամենակարևորը, գուռ սյուրեկտիվ, և ոչ թե օրյեկտիվ հակասությունների հողի վրա: Առաջին դեպքում խանդոտ ամուսինը, չկարողանալով պարզել բուն ճշմարտությունը և արեքցած լինելով կույր խանդի զգացումով, սպանում է իր սիրելի կնոջը, իսկ երկրորդում՝ սիրող դուստրը իր մեջ ուժ չի գտնում հրապարակայնորեն դատապարտելու իր հոր կեղտոտ մեքենայությունները, դրանով իսկ վերականգնելով սիրած տղայի՝ Արտաշես Օթարյանի անունն ու պատիվը, ինքնասպանություն է գործում:

Ինչպես տեսնում ենք, երկու դեպքում էլ վիճակն ամենևին էլ անելանելի չէ, պարզապես վերոհիշյալ դրամատիկական սուրյեկտները ընդունակ չեն դրականորեն Հանդուցալուծելու այն: Հետևապես, կարելի է հաստատորեն ասել, որ դրամատիկականի օտարերությունը ողբերգականից պայմանավորված է այն բանով, թե կոնֆլիկտն ինքնըստինքյան լուծելի՞ է, թե՞ ոչ, և այս կապակցությամբ բոլորովին էլ նշանակություն չունի, արդյոք մահվա՞մբ են պսակվում իրադարձությունները, թե Հերոսը կենդանի դուրս է գալիս ստեղծված իրավիճակից:

Առավել ևս, քիչ չեն օրինակները, երբ դրամատիկական սուրյեկտները, կամ Հերոսները պատվով են դուրս գալիս ծանր թվացող Հանգամանքներից, ինչպես Նորան Իրսենի Համանուն դրամայից լքում է իր Համար գազրելի դարձած քաղցքնիական միջավայրը Հանուն հոգևոր անկախության, կամ Շիլլերի Վիլհելմ Տելը, որն, ցուցաբերելով անսահման արիություն, հաղթում է ահեղ թվացող ժողովրդի թշնամիներին:

Ուշադրությանն արժանի է այն ակնառու փաստը, որ Հեղինակները (ինչպես Լեւոնտովը, Շիրվանզադեն, այնպես էլ Իրսենն ու Շիլլերը), բոլորովին չխորհելով դրամատիկականի և ողբերգականի տեսական տարբերությունների մասին, այնուամենայնիվ, իրենց սղտեղծագործությունները անվանում են դրամա, և ոչ ողբերգություն, կարծես, հետևելով սեփական,

արվեստագետին բնորոշ յուրահատուկ հոստոությունը, որը թույլ է տալիս իրերն անվանել իրենց ճիշտ անուններով:

Մեր կողմից ուսումնասիրվող գեղագիտական ֆենոմենը իր ուրույն տեղն է գտնում նաև գրականության այլ ժանրերում, այն է՝ արձակուած և պոեզիայում: Առաջինի վառ օրինակներից է Զլորերի «Տիկին Բովարին», Ռոլանի «Ժան Բրիստոֆը», որոնցում պատկերված են գլխավոր հերոսների հոգեոր որոնումները և պայքարը հանուն սեփական երջանկության և ինքնահաստատման: Ու քանի որ վերոհիշյալ ստեղծագործություններում էլ կոնֆլիկտային իրավիճակներն ու կոլիզիաները կրում են խիստ սուրյեկտիվ, անձնավորված բնույթ, ապա դրանք էլ վստահորեն կարելի է դասել դրամատիզմի, և ոչ թե ողբերգականության շարքին:

Ինչ վերաբերում է դրամատիկականի արտացոլմանը պոեզիայում, ապա այստեղ կարելի է հիշել Պուշկինի «Ես սիրեցի ձեզ...», Լերմոնտովի «Կ», Իսահակյանի «Լացի՛ր ինձ հետ, սարի սմբուկ» բանաստեղծությունները, որոնք լի են ներքին հույզերով և տառապանքներով և որոնց պատճառն է անպատասխան սերը կնոջ նկատմամբ: Եվ որքան էլ տխուր հնչեղություն չունենան վերջիններս, միևնույն է, դրանց կարելի է դասել դրամատիզմով, և ոչ ողբերգությանը լիցուն ստեղծագործությունների շարքին, քանի որ սույն մեծ բանաստեղծները դրանցում խոսում են խիստ անձնական, սուրյեկտիվ հույզերի մասին:

Դրամատիկականը կարելի է հայտնաբերել նաև գեղանկարչության և երաժշտության մեջ: Առաջինի դեպքում դրամատիզմի կրողներն են, օրինակ՝ բարիկադներում կռվող Ֆրանսիայի հեղափոխականների կերպարները Դելակրուայի «Ազատությունը բարիկադների վրա» կտավում, կամ Միքելանջելոյի «Ստրուկը, որ փշրում է շղթաները»: Երկու դեպքում էլ նկատելի է հերոսների ուժերի գերլարումը, անմնացորդ նվիրվածությունը պայքարին հանուն սեփական ազատության: Իսկ երաժշտությունում դրամատիկական իրադարձությունները (հատկապես հոգու դրամատիզմի ձևով) հազիվադեպ կերպարների դերում հանդես են գալիս լիրիկական հերոսները՝ Բախի, Մոցարտի, Շոպենի, Շոստակովիչի, Խաչատրյանի, Բաբջանյանի (դաշնամուրային տրիո) և այլոց գործերում, չխոսելով արդեն Բեթհովենի ստեղծագործության մասին, ինչը լի է ինչպես ողբերգա-

կանի, այնպես էլ դրամատիկականի պարթոսով: Պետք է նշել, որ երաժշտությունը, թերևս, միակ բնագավառն է, ուր անհնար է ջրբաժան գիծ անցկացնել վերը նշված գեղագիտական երևույթների միջև: Սակայն ընդունված է մտածել, որ ողբերգականին այստեղ համապատասխանում է ողբալի, մռայլ հուսահատությունը տողորմած հնչողությունը, իսկ դրամատիկականին՝ ընդամենը տխուր և մտածկոտ:

Դիտարկելով դրամատիկականը իբրև լայն տարածում գտած գեղագիտական երևույթ, մենք մեկ անգամ ևս հարկ ենք համարում ընդգծել, որ վերջինս ոչ թե ողբերգականի փոքր, սահմանափակ տեսակն է, այլ միանգամայն ինքնատիպ, առանձնահատուկ կոլեկտիվ: Թերի է այն կարծիքը, որի համաձայն դրամատիկականը կոնֆլիկտային կացություն լուրջ տեսակ է, իսկ մարդկային դրամաները արժանի չեն ուշադրության: Չէ որ մարդկանց անձնական հակասություններում ևս, նրանց մասնավոր կյանքում այսպես թե այնպես արտացոլվում են նաև սոցիալական վիճակը, հոգեբանությունը, բարոյական սկզբունքները, հստակ վերարերմունքը բարու և չարի նկատմամբ: Այն դեպքում, երբ դրանք՝ հիշյալ անձնական հակասությունները, ի վերջո տրվում են հաղթահարման կամ ենթակա են (օրյեկտիվորեն) հարթեցման, մեր առջև դրամատիկականն է և ոչ ողբերգականը:

Այսպիսով, դրամատիկականի իբրև գեղագիտական երևույթի լայնատարած և ծավալուն բնույթը, որն իր հստակ տեղն է գտել ինչպես օրյեկտիվ իրականություն, այնպես էլ արվեստի բնագավառում, թերևս, առաջին ապացույցն է նրա կատեգորիալ կարգավիճակի: Դրա հետ մեկտեղ, վերոհիշյալ փաստի ապացույցն է նաև դրամատիկականի ինքնուրույնությունը և ողբերգականի կատեգորիայից ոչ անանցյալ լինելը: Պակաս կարևոր է, ի թիվս մնացածի, և այն հանգամանքը, որ դրամատիկական կոնֆլիկտը և նրա հերոսը աչքի են ընկնում առավել սուբյեկտիվությամբ, քան ողբերգականը: Նվ, վերջապես, դրամատիկական ստեղծագործությունը նույն հաջողությամբ, ինչպես և ողբերգականը, ծնում է «մաքրագործման» զգացում (սկատարսիս): Եթե մենք, կարեկցելով ողբերգական հերոսներին, մեր մեջ արթնացնում ենք վեհի և հերոսականի զգացողություն, ապա, հետևելով դրամատիկական հերոսների կյանքի անցուղարձին, մենք ցավում ենք նրանց համար, ցանկանում, որ վերջիններս ի վերջո հաղթա-

Հարեն իրենց առջև ծառացած սոցիալ-կենցաղային և առօրյա խնդիրները, ուրախանում նրանց Հաջողությունների և թախանձ նրանց գծաթախտությունների Համար: Ամեն դեպքում, Հաղորդակից լինելով դրամատիկական Հերոսների Հույզերին և ապրումներին, մենք, ինչպես և ողբերգական ստեղծագործությունների պարագայում, ինքնամաքրվում ենք, մերձենալով գեղագիտական իդեալին, այն է՝ գեղեցիկին, վեհին, բարուն:

Կա մի Հանգամանք ևս, որն, ի թիվս այլոց, Հանդիսանում է դրամատիկականի կատեգորիալ բնույթի ևս մի ապացույց: Քանի որ ողբերգությունը, կատակերգությունը և դրաման բոլորը միասին Համարվում են կոնֆլիկտատար գեղագիտական երևույթներ, ապա մի՞թե չի կարելի ենթադրել, որ և ողբերգություն, և կատակերգության Հիմքում, էլ չասած դրամայի մասին, ընկած է դրամատիզմը որպես կառուցվածքային Հիմք: Չէ՞ որ դրանցից յուրաքանչյուրը աչքի է ընկնում բնավորությունների բախումով միմյանց Հետ, վերջիններիս Հակադեցությունը անբարենպաստ պայմաններին և անցանկալի պարագաներին: Մեր ենթադրությամբ Հենց այստեղ է թաքնված դրամատիզմի որպես կոլիզիոն երևույթի Համապարփակ բնույթը: Այս առումով միանգամայն ուշադրավ է ռուսաստանցի գեղագետ Մ. Կազանի կարծիքը. «... ողբերգականը և կատակերգականը Հարում են ի սկզբանե դեռևս ոչ մասնատված դրամատիկական աշխարհընկալմանը»³: Ստացվում է, որ ողբերգական և կատակերգական գիտակցությունները ծնունդ են առել Համընդհանուր դրամատիկական գիտակցության շրջանակներում: Եվ եթե արդեն վաղուց է խոսվում ողբերգականի և կատակերգականի իրրև լիարժեք կատոգորիաների մասին, ապա ինչպե՞ս կարելի է անտեսել դրամատիկականի՝ որպես վերոհիշյալ գեղագիտական արժեքների լիիրավ ծնողի կատեգորիալ կարգավիճակը: Չէ՞ որ անհնարին է, որ սկզբնաղբյուրից բխող ամանցյալները օժտված լինեն ինչ-որ կարգավիճակով, իսկ ինքը՝ սկզբնաղբյուրը՝ ոչ:

Եվ, վերջապես, ի լրումն մեր բոլոր փաստարկների, կատարենք մի մեղրերում Գեղագիտական Հակիրճ բառարանից: «Գեղագիտական կատեգորիաները՝ առավելագույն ընդհանուր տրամաբանական Հասկացություններն են, բացահայտող գեղագիտական բովանդակությունը, գիտականորեն ընդհանրացնող շրջապատող իրականության գեղագիտական յուրահատկույթ-

յունը: Դրանցից տուալիադուլն ընդհանուր են այնպիսի կատեգորիաները, ինչպիսիք են գեղեցիկը, վեհը, նսեմը, տգեղը, դրամատիզմը, գեղագիտական չափանիշը»¹: Նույն բառարանում կարդում ենք. «Դրամատիզմը (հուն.՝ «գործողություն»)՝ գեղագիտական կատեգորիա է, որն ընդհանրացնում և ընթրոշում է մարդու փոխհարաբերությունները շրջապատող բնության և հասարակական միջավայրի հետ, դիալեկտիկական գործընթացները և հակասությունները ինչպես հասարակական, այնպես էլ առանձին վերցրած անձնավորության կյանքում:

Դրամատիզմը դրսևորվում է հասարակության պատմական դարգացման ընթացքում»²:

Վերջին նախադասությունից կարելի է ենթադրել, որ դրամատիզմը, կամ դրամատիկական հարաբերությունները ոչ միայն ուղեկցում են մարդկությանը իր պատմական ճանապարհի ողջ ընթացքում, այլև հանդիսանում են վերջինիս դարգացման կարևորագույն գրավականը: Դրա համար էլ պատահական չէ, որ դրամատիկականը շատ անգամ ավելի հաճախ է հանդիպում մարդկանց կյանքում, քան ողբերգականը, քանակապես և տեղդրությամբ բազմաթիվ անգամ գերազանցելով վերջինիս: Եվ դա հենց այդպես էլ պետք է լիներ, քանզի եթե կյանքի շրջադարձային, ողբերգական պահերը եթե ոչ գերազանցեին, ապա գոնե քանակապես հավասարվեին տրիվիալ, սովորական կենցաղային տեսանկյունից կոնֆլիկտներին, ապա մարդկությունն արդեն վաղուց կնքած կլիներ իր մահկանացուն:

Դիտակցելով դրամատիզմի յուրահատուկ նշանակությունը իրրև համընդհանուր դարգացման կարևորագույն գործընթացներից մեկի, կարելի է ենթադրել, որ ինքը դրամատիզմը կամ դրամատիկականը իր արժեքավոր տեղը կդրադեցնի ոչ միայն գեղագիտական, այլ ընդհանուր փիլիսոփայական կատեգորիաների շարքում:

1. Краткий словарь по философии. Изд. 4-ое. М., Изд. полит. лит.-ры, 1982, с.133.
2. Гегель. Эстетика, в 4-х т.т. ИМ., 1978, с. 7-8
3. М. С. Каган. Лекции по м.-л. эстетике, Л., 1971, с. 182
4. Краткий словарь по эстетике. Изд. полит. лит.-ры, М., 1963, с. 146-147.
5. Там же, с. 86

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ «ТЮРЕМНЫХ ТЕТРАДЕЙ» АНТОНИО ГРАМШИ

I.

Лейтмотив.

*«Исследование лейтмотива и ритма
развития мысли важнее отдельных
случайных утверждений и разрозненных
афоризмов».*

Антонио Грамши¹

Презрение Антонио Грамши к «чистым» философам — благородное презрение «человека действия» к тем, кто пытается втиснуть в прокрустово ложе уцененных, спекулятивных абстракций живую, трепетную действительность. Сера теория, но всечно зелено древо жизни — любил повторить Гете.

Как философ Грамши отдавал предпочтение мысли в деле — общественному сознанию в исторической практике. Ибо философия практики оживает и дает ростки исключительно в движущемся материале истории.

Тридцать две клудерни, исписанные мелким четким почерком, называются «тюремными», потому что в течение одиннадцати лет создавались в фашистских застенках. Человек, чья жизнь, по его словам «самым грубым образом втиснута в рамки, установленные внешней силой», чья свобода была «ограничена лишь внутренней жизнью», а воля стала «лишь

волей к сопротивлению» (II, 281), может быть как никто осознал, что свобода также конкретна как истина и также неделима как истина.

Антонио Грамши весь в XX веке, как мыслитель и практик, основатель Коммунистической партии Италии, наследие которого — завоевание передовой культуры нашего времени, ценный вклад в современную прогрессивную мысль.

Проблематика «Тюремных тетрадей» чрезвычайно обширна. Создание подлинного ученого-энциклопедиста, она охватывает круг вопросов истории, культуры, философии, социологии, филологии, педагогики, эстетики.

«Тюремные тетради» — огромная мозаичная фреска, проникнутая сквозной идеей, единым лейтмотивом.

Первые такты лейтмотива прозвучали задолго до создания «Тетрадей», еще в 1919 году, в статье Грамши «День истории», появившейся на страницах социалистического еженедельника «Ордине Нуово» — «Новый строй».

Человечество не может долго пребывать в состоянии раскола. Человеческий род тяготеет к внутреннему и внешнему единству, к такой системе мирного существования, которая позволила бы перестроить весь мир. Социальный строй должен быть таким, чтобы он мог удовлетворить человеческие потребности (I, 27).

Из Миланской тюрьмы в 1927 году Антонио Грамши писал свояченице Татьяне Шухт «Я одержим (и это состояние, думается мне, свойственно всем заключенным) вот какой мыслью: следовало бы сделать что-нибудь «für ewig» (для вечности, нем. — В.Ш.) согласно сложной гетевской концепции, которая, помню, доставила изрядные мучения нашему Пасколи. Словом, я хотел бы, следуя заранее намеченному плану, заняться глубокой и последовательной разработкой какой-нибудь темы, которая увлекла бы меня и на которой сконцентрировались бы все мои духовные силы» (II, 29-30).

Такой силой стала история итальянской интеллигенции в ее историко-философском осмыслении, разрабатываемая Грамши.

Но как бывает с подлинными учеными, глубокими и стра-

тыми, исследование Грамши переросло замысел, далеко вышло за пределы темы и в нем зазвучал сильно, оригинально и удивительно по-современному лейтмотив единства человеческого рода. Можно утверждать, что это была метатеория всего исследования.

Страшные потрясения, пережитые человечеством в результате двух мировых войн – трагическое подтверждение идеи неделимости мира и альтернатива к объединенным усилиям всего человечества для противопоставления термоядерному самоуничтожению.

Стремление человеческого рода к единству Грамши рассматривает как необратимый процесс и историческую перспективу. Если позволительно прибегнуть к модернизации, можно сказать, выражаясь языком теории прогнозов, что итальянский мыслитель строит «модель» процесса, осуществляя оригинальное «динамическое моделирование» общественного развития.

Определяя «человеческий род» как понятие, охватывающее «самые общие отношения» людей, то есть к природе, социальные, экономические, межгосударственные, культурные, национальные и т.д., понимая под этим человечество в целом и рассматривая «историю рода человеческого» как процесс, становление (становление – это философское представление «Concordia discors» – согласие несогласий, по определению Грамши), автор «Тюремных тетрадей» отмечает, что оно «не исходит из единства, а несет в себе основы этого возможного единства» (III, 49).

Ответ на вопрос: что такое человек? – Грамши правомерно считает первым и основным в философии.

Однако, если рассматривать понятие человек, только как «совокупность социальных отношений», размышляет Грамши, выясняется, что никакое сравнение между людьми во времени невозможно, потому что речь будет идти в этом случае о разных, если не разнородных вещах. С другой стороны, так как человек – это также совокупность условий его жизни, следовательно можно измерить количественное различие между прошлым и настоящим, ибо можно измерить ту меру, в какой человек покорил природу и случайность.

Какой же мерой измеряет Антонио Грамши понятие – человек?

Да, возможность еще не есть действительность, но в определенном смысле она тоже является действительностью, поскольку определяет что может и чего не может человек сделать и оценить что реально делается.

Вот почему возможность означает свободу. «Мера свободы входит в понятие человека» (III, 53). Самой высокой мерой измеряет человека Грамши-гуманист – мерой свободы.

Итак, человек настолько человек, насколько он свободен.

Гегель, витающий в сферах «феноменологии духа» - этом удивительно увлекательном детективе из области спекулятивного мышления, в своей системе рассматривал человека всего лишь как песчинку, как средство для удобрения истории и поэтому вовсе не случайно докатился до аполегетики войны.

Для Канта человек был целью, поэтому и этика его превосходила гегелевскую.

Как известно, Маркс неоднократно обращался к понятию человек. Сначала как к понятию родовому в «Экономическо-философских рукописях 1844 года», затем как к продукту историко-социального развития в «Экономических рукописях 1857-1859 годов» и, наконец, как к производительной силе в «Капитале».

Грамши, как видим, оценивает человека «мерой свободы». Свобода для Грамши не просто осознанная необходимость, но прежде всего *возможность*.

Еще при жизни Гегеля вызывало немало иронических замечаний следующее рассуждение философа: «Наказываемый преступник может рассматривать постигающее его наказание как ограничение своей свободы, на деле, однако, наказание не есть чуждая сила, которой он подчиняется, а лишь проявление его собственных деяний, и, признавая это, он ведет себя как свободный человек».³

Вероятно, эта глубокомысленная сентенция философа не раз вызывала саркастическую усмешку у прекрасного знатока Гегеля – Грамши, томящегося в застенке, кому-кому, а ему великолепно было известно, чем отличается свобода от несвободы.

В беседе с Гете о сущности диалектики Гегель заметил: «Это в основе своей не что иное, как урегулированный и методически разработанный дух противоречия, который присущ каждому человеку, - дар, обнаруживающий всю свою важность в различии истины от лжи».

«Жаль только, - вставил Гете, - что такого рода изысканными приемами часто злоупотребляют и применяют их для того, чтобы истинное представить ложным, а ложное истинным».³

Не относится ли это к случаю злоупотребления диалектикой со стороны самого философа?

Грамши великолепно изучивший Гегеля еще в Туринском университете, тем не менее имел веские основания несколько иначе относиться к понятию свобода. Для него свобода «как историческое понятие само по себе - диалектика истории». «История была стремлением к свободе даже в восточных сатрапиях, - писал Грамши из тюрьмы, - доказательством чему служит то, что и тогда история находилась в «движении» и сатрапии эти рухнули» (II, 229).

«Необходимость на базе которой возводится здание свободы, - подчеркивал Грамши, - не может не быть объективной и универсальной».⁴ Таким образом, требование объективности и универсальности к «базе необходимости» он считает обязательным и неперемным условием в подходе к свободе человека как явления столь же универсального и объективного.

Свобода есть одновременно и необходимость и возможность. Ибо она определяется в конечном счете в общественном смысле той возможностью, которая предоставляет человеку общество, где полнее могут выявиться его физические и духовные способности, направленные на созидание материальных и духовных ценностей.

Приходится преднамеренно заострять внимание читателя на общефилософской концепции мыслителя, поскольку без нее трудно понять его эстетические взгляды. В этой связи хотелось бы обратить внимание на одну важную, имеющую большое значение проблему, которую разрабатывал Грамши в «Тюремных тетрадах». Проблему *диалога*.

Какие необходимы предпосылки и условия для плодотвор-

ного развития диалога — вот с какого методологически ключевого положения начинается Грамши свои исследования.

«Речь идет, следовательно, о том, — пишет он, — чтобы установить границы свободы дискуссии и пропаганды, свободы, которую нужно понимать не в административном и полицейском смысле, а в смысле самоограничения, накладываемого руководителями на собственную деятельность, или, попросту говоря, о том, чтобы установить определенное направление в политике по вопросам культуры. Другими словами: кто устанавливает «права науки» и границы научного исследования и могут ли вообще быть установлены эти права и эти границы? Необходимо, видимо, чтобы поиски новых истин и лучших, более стройных и более ясных формулировок уже открытых истин были предоставлены свободной инициативе отдельных ученых, даже если они непрерывно возвращаются к дискутированию тех принципов, которые нам представляются самыми основными» (III, 32).

В чем же состоит основной принцип «научной дискуссии» или диалога?

Грамши отвечает: «При постановке историко-критических проблем не следует представлять научную дискуссию как судебный процесс с обвиняемым и прокурором, который по долгу службы должен доказать, что обвиняемый виновен и заслуживает того, чтобы его «изъяли из обращения». В научной дискуссии (поскольку предполагается, что цель ее — найти истину и обеспечить прогресс науки) более передовым оказывается тот, кто становится на ту точку зрения, что противник может выражать требование, которое должно быть включено, пусть даже как зависимый элемент, в собственную концепцию. Постигнуть и реалистично оценить позицию и доводы противника (а иногда им оказывается вся предшествующая мысль) как раз и означает освободиться от оков идеологии (в низменном смысле слепого идеологического фанатизма), то есть стать на «критическую» точку зрения, на «критическую» точку зрения, единственно плодотворную в научном исследовании» (III, 34).

Развивая идею Грамши, Пальмиро Тольятти в своей зна-

менитой «Памятной записке», опубликованной на страницах «Правды» 10 сентября 1964 года, писал:

«Мы должны стать поборниками свободы интеллектуальной жизни, свободы художественного творчества и научного прогресса. Для этого мы должны не противопоставлять в абстрактной форме наши концепции тенденциям и течениям иного характера, а открыть *диалог* (выделено мной, В.ИИ) со всеми этими течениями и посредством этого диалога постараться углубить темы, касающиеся культуры, в том виде, в каком они предстают в настоящее время. Отнюдь не все те, кто в различных областях культуры, в философии, в исторических и социальных науках сегодня далек от нас, являются нашими врагами или агентами нашего врага. Именно взаимное понимание, достигнутое в результате постоянных дискуссий, дает нам авторитет и престиж и в то же время помогает нам разоблачить подлинные врагов, лжемыслителей, шарлатанов в области художественного творчества и т.д.»

Для Грамши диалог не ограничивается рамками одной только дискуссии в области науки или культуры, он приобретает силу и значение философской категории.

Собственно диалектический метод — от греческого «диалекто» и предполагает умение вести диалог для разрешения противоречий и выявления истины.

Особенно возрастает его значение в наши дни, когда человечеству грозит самоуничтожение. Можно утверждать, что в подобной ситуации, которой не знала вся история и философия прошлого — диалог в межгосударственных отношениях приобретает значение категорического императива. (Историческая истина созрела для такого понимания). Ибо было бы чистейшим безумием вести диалог языком боеголовок.

Термин Грамши — «философия практики» не раз вызывал дискуссии и споры. Не имея возможности останавливаться на них более подробно, замечу, что под философией практики Грамши понимал — мысль в деле, сознание в практике, потому что «единственная «философия» — это история в действии, это сама жизнь» (III, 49). Вот почему философия как наука не может быть авторитарной, впрочем, как не может быть автори-

тарной никакая наука вообще, будь она точной или гуманитарной. Нет ньютоновской физики, есть физика классическая, нет эйнштейновской или боровской физики, есть квантовая физика, как нет граммшианской философии, а есть философия практики, вклад в которую самого Грамши трудно переоценить. И не потому ли еще в 70-х годах прошлого века Карл Маркс, отмежевываясь от примитивизирующих и фальсифицирующих марксову теорию доброхотов, весьма недвусмысленно признался: «...ясно одно, - сказал он, - что сам я не марксист».⁵

«Философия эпохи, - поясняет Грамши, - это не философия того или иного философа, той или иной группы интеллигенции, того или иного крупного подразделения народных масс - это комбинация всех этих элементов, которая развивается и совершенствуется в определенном направлении и при этом все в большей мере становится нормой коллективных действий в данном направлении, то есть становится «историей» конкретной и полной (цельной)» (III, 36).

Грамши, с присущей ему смелостью мысли, ставит следующий вопрос: «Как необходимо понимать фразу Энгельса о наследовании немецкой классической философии? Следует ли понимать ее как ныне замкнувшийся исторический круг, в котором поглощение жизнеспособной части гегельянства уже завершено окончательно, раз и навсегда, или же ее можно понимать как еще происходящий исторический процесс, который снова воспроизводит необходимость культурно-философского синтеза?».

И отвечает, - «Мне представляется правильным этот второй ответ: в действительности все еще воспроизводятся взаимно односторонние позиции материализма и идеализма, подвергнутые критике в первом тезисе о Фейербахе, и как и тогда (хотя мы и достигли более высокой ступени), необходим синтез на более высокой ступени развития философии практики» (III, 92).

На страницах «Тюремных тетрадей», на примере полемики с крупным современным представителем позитивизма Бенедетто Кроче, Грамши сам показывает великолепный пример подобного синтеза.

И пускай не покажется парадоксальной мысль Грамши о том, что «можно даже утверждать, что в то время, как вся система философии практики в новом едином мире станет клониться к упадку, многие идеалистические концепции или по крайней мере некоторые аспекты их, являющиеся утопическими в царстве необходимости, смогут стать «истинной» после этого перехода» (III, 98).

Истина многозначна и к познанию ее пролегает много путей. «Встать на точку зрения «одной-единственной» линии прогрессивного развития, на которой всякое новшество аккумулируется и становится предпосылкой других достижений, будет серьезной ошибкой, - предупреждает Грамши, - существует не только много линий (путей), но приходится и отступления назад на «наиболее прогрессивном «пути» (III, 511 - 512).

Такой подход не случаен, он носит принципиальный, методологический характер, пренебрежение которым неминуемо приводит к догматизму и застою.

II.

Катарсис.

*«Катарсис (греч.) – очищение.
В обширной литературе, посвященной
катарсису, нет единого мнения о его
сущности»*

Из философского словаря.

В 1934 году выдающийся художник мексиканской революции Клементе Ороско возвратился на родину из США, куда он вынужден был эмигрировать из-за разгула реакции. Во дворце изящных искусств в Мехико он создал огромную фреску, полную экспрессии. На фреске все смешалось – люди и оружие.

На первом плане художник изобразил распластанную хохочущую женщину. Фреска называлась — «Катарсис». Картина казалась загадочной.

В те же годы, скрывающийся от нацизма в эмиграции Бертольт Брехт, теоретически разрабатывая принципы своего «эпического театра», заключает: «Нам кажется, что величайший общественный интерес представляет аристотелевское определение цели трагедии, а именно катарсис, очищение зрителя от страха и сострадания...»⁶.

В рассказе Хеймингуэя «Дайте рецепт, доктор», написанном в 1933 году, его герой мистер Фрэзер размышляет: религия — опиум для народа, музыка — опиум для народа, экономика — опиум, патриотизм — опиум для народа в Италии и Германии, половые отношения — опиум, пьянство — тоже, игра в карты — опиум, хлеб — опиум для народа. И неожиданно приходит к выводу: «Революция, — подумал Фрэзер, — не опиум. Революция — катарсис, экстаз, который можно продлить только ценой тирании. Опиум нужен до и после»⁷.

В том же самом 1933 году из тюрьмы в Турине Антонио Грамши пишет жене, Юлии Шухт: «...мне кажется, что ты ставишь себя (и не только в этом вопросе) (речь здесь идет о «Войне и мире» Л.Толстого и «Тайной вечере» Леонардо — В.Ш.) в положение подчиненного, а не руководителя, то есть в положение человека, который не в состоянии подойти исторически к оценке различных идеологий, овладеть ими, раскрыть и объяснить их историческую закономерность; ты находишься в положении человека, который соприкоснувшись с определенным миром чувств и мыслей, ощущает, что этот мир либо притягивает, либо отталкивает его, но при этом он никогда не выходит из сферы чувств и повинуетя лишь непосредственному влечению». Далее Грамши поясняет свою мысль: «Мне думается, что в нас должен происходить процесс «катарсиса», как говорили греки, при котором чувства вновь переживаются в «художественном» плане, как красота, а не как разделенная и еще живая страсть» (III, 279).

Это не простое совпадение. Когда одна и та же идея почти одновременно и независимо друг от друга возникает в голо-

вах нескольких видных деятелей культуры разных стран — это говорит не только об общности исторической ситуации, породившей эту идею и не только о сходстве взглядов этих людей, но и о самой закономерности возникновения идей и неделимости мира.

Что касается Ороско, то «катарсис» для него есть — революция. Об этом можно судить визуально, исходя из направленности творчества мексиканского художника, соратника Диего Риверы и Давида Сикейросы, поскольку теоретических изысканий на сей счет он не оставил. Творчество художника отражало практику Мексиканской революции.

Однако поиски, как Грамши, так и Брехта шли в русле философии практики и историзма и представляют большую гносеологическую ценность.

С первого взгляда покажутся несхожими взгляды на катарсис Брехта, который в своей теории неаристотелевского «эпического театра» принципиально отвергает этот термин, — и Грамши, который опирается на него в своих глубинных постижениях. Но это только с первого взгляда. Вся суть в интерпретации.

Брехт считает, что катарсис Аристотеля, предложенный в «Поэтике» как «очищение» — «очищение зрителя от страха и сострадания путем подражания действиям, возбуждающим страх и сострадание» — иначе путем психологического акта «вживания» зрителя в судьбу и переживание персонажа, изображенного актером, способствует тому, что зритель теряет чувство критицизма к изображаемому. Как здесь не вспомнить о «театральности» фашизма, о театральности массовых сборищ, даже о театрально обставленном акте сожжения книг...

Грамши же предполагает, что при катарсисе человек выходит из состояния «подчиненного», ибо он помогает восприятию явлений не «как разделенная и еще живая страсть», то есть отстраненно, иначе человек будет рассматривать произведения искусства, по словам автора «Тюремных тетрадей», «Как сон с открытыми глазами». Далее в письме к жене он поясняет: «Я вообще считаю, что образованный че-

ловец нашего времени должен, читая классиков, пребывать в известном «отдалении» от них, то есть отдавать дань лишь эстетической стороне произведения, тогда как «любовь» подразумевает, что творение близко тебе по идейному содержанию...» (II, 151).

Вместо катарсиса Брехт предлагает свой знаменитый «эффект очуждения». Здесь не следует путать гегелевское *Entfremdung* – отчуждение с брехтовским *Verfremdung* – очуждением. «Очуждение как понимание (понимание – непонимание – понимание), отрицание отрицания» – так философски формулирует «эффект очуждения» Брехт.⁸ «Эффект», который помогает распознавать в явлении сущность.

Так сближаются «очуждение» у Брехта и «отдаление» у Грамши, где точкой пересечения выступает катарсис. И когда у Марио Спинелла в передовице журнала «Il Contemporaneo»⁹ оказываются рядом имена Бертольта Брехта и Антонио Грамши – это, на наш взгляд, вполне закономерно, впрочем как и близость взглядов на театр у создателя «эпического театра» и итальянского мыслителя.

«А что же еще должен делать так называемый «идейный театр», «если не изображать страсти, связанные с нравами, с драматическими решениями, которые представляли бы собой *«прогрессивный» катарсис*», пишет Грамши, – которые называли бы драму наиболее прогрессивной (в духовном и нравственном отношении) части общества и которые выражали бы историческое развитие, кроющееся в существующих нравах? Но эти страсти и эта драма должны быть *представлены, а не развернуты, как тезис, как пропагандистское выступление*, т.е. автор должен жить в реальном мире со всеми его противоречивыми требованиями, а не выражать чувства, взятые из книг» (выделено мной- В.Ш.) (III, 527).

Выше говорилось о понимании Грамши термина «катарсис» в основном в плане эстетическом. Но Грамши не остановился на этом. Он пошел дальше. В понятие «катарсис» он вложил конденсированный запал «философии практики». Вот почему он преднамеренно поместил этот небольшой специальный раздел, посвященный катарсису в главу «Введение в

изучение философии и исторического материализма» своих «Тюремный тетрадей», которую хотелось бы привести полностью, чтобы не нарушать стройности мысли автора.

«Термин «катарсис» может быть употреблен для обозначения перехода от чисто экономического (или чувственно-эгоистического) момента к моменту этико-политическому, то есть к высшему преобразованию базиса в надстройку в сознании людей. Это означает также переход от «объективного к субъективному». Базис из внешней силы, которая давит человека, поглощает его, приводит к пассивности, превращается в орудие свободы, в средство создания новой этико-политической формы, в источник новой инициативы. Установление момента «катарсиса» становится, таким образом, на мой взгляд, отправным пунктом всей философии практики, катартический процесс совпадает с целью синтезов, завершающих каждый этап диалектического развития» (III, 60). Исходя из Марксовых положений, Грамши напоминает о двух точках, между которыми колеблется этот процесс: первая, ни одна общественная формация не ставит себе задач, для решения которых не существовало бы достаточных условий; вторая, ни одна формация не погибает, не выразив своего потенциального содержания.

Здесь мы подходим к чрезвычайно важной проблеме разрешения противоречий.

Противоречие есть критерий истины, - утверждал Гегель, - отсутствие противоречия - критерий заблуждения. Разумеется, простое уничтожение или разрушение противоречия великий диалектик вряд ли посчитал бы диалектичным, срубленное дерево не плодоносит.

В своей «Логике» вполне диалектичным он считал «снятие» противоречия, уход противоречия в «основание», которое в свою очередь порождало новое противоречие и так без конца.

Уже в наше время в 1961 году, будучи в Москве, в Институте физических проблем Нильс Бор сделал любопытную запись: «Противоположности не противоречивы, а дополнительные». В этом суть «принципа дополнительности» Бора-Гейзенберга,

вытекающего из квантовой физики.

Как известно, тридцатилетние усилия Альберта Эйнштейна, потраченные на создание единой теории поля для элементарных частиц и электромагнитных волн, не привели к положительным результатам. Странное поведение электрона, микроскоп и макроскоп не укладывались в единую теорию. Это смущало Эйнштейна. Это же давало повод Бору настаивать на «принципе дополнительности». Единство предполагает многообразие.

Нечто подобное стояло и перед Гегелем. В прокрустово ложе номенклатур категорий железно замкнутой системы, рассчитанной на «дух», весьма трудно было уложить живую «материю» истории, требующую открытого, непредвзятого подхода. Кроме того, как было уже отмечено, человеческая личность в «системе» Гегеля была сама по себе ничего не значащей пылинкой по сравнению с «мировым духом» на конё.

На недостаточность разработки закона «снятия» или «отрицания отрицания» гегелевской диалектики обратил внимание еще молодой Маркс, это же позволило Энгельсу заметить, что Гегель «недостаточно серьезно относился к преодолению противоположностей».¹⁰ Речь здесь идет об этом законе применительно к истории общества, явлениям общественной жизни. Маркс заключал, что «метод, при помощи которого разрешаются действительные противоречия», состоит в создании форм, в которых совершается движение.¹¹

Как известно, шкала интенсивности противоречий в общественной жизни, в истории чрезвычайно широка, различна по глубине и многообразию. Так же многообразны и формы их разрешения. Стремление социально-политических сил разрешить эти противоречия в наиболее интенсивных их проявлениях при острых исторических конфликтных ситуациях выливаются в кровавые кризисы, в войны захватнические и оборонительные, в революции и контрреволюции, путчи и перевороты. В плане историческом, в прошлом порой «разрешение противоречий» приводило к тому, что с лица земли исчезали целые цивилизации.

Антонио Грамши — мыслитель и практик, для которого основой философии являлось раскрепощенная человеческая личность, чья этика есть высокая этика гуманизма, видел форму, в которой разрешается одно из интенсивнейших противоречий «катартического процесса», то есть революционных преобразований — в «цепи синтезов». Почеркивая этико-политический момент, то есть по сути, отрицая политику без этики, он акцентирует внимание на синтезе как творческой созидательной силе, вбирающей в себя все достижения, все культурные ценности человечества, добытые в муках истории.

Гуманистическая философия не может руководствоваться идеей насилия. В конце XX века, более чем когда-либо возникает необходимость глубоко научного подхода к человеку, его личности и человеческому роду как подлинному субъекту истории, а следовательно одновременно субъекту и объекту философии, ибо без всемирного объединенного человечества трудно представить спасение от термоядерной катастрофы не только наземной цивилизации, но и самой планеты Земля.

«Мы должны научиться мыслить по-новому, — обращались Рассел и Эйнштейн со своим знаменательным Манифестом к 32-ой Пагуошской конференции в Варшаве, — мы должны научиться спрашивать себя не о том, какие шаги надо предпринимать для достижения военной победы того или иного лагеря, к которому мы принадлежим, ибо таких шагов больше не существует: мы должны задать себе другой вопрос: какие шаги можно предпринять для предупреждения вооруженной борьбы, исход которой будет катастрофическим для всех ее участников... Перед нами лежит путь непрерывного прогресса, счастья, знания и мудрости. Изберем ли мы вместо этого уничтожение только потому, что не может забыть наших ссор? Мы обращаемся ко всем как люди к людям: помните о том, что вы принадлежите к роду человеческому, и забудьте обо всем остальном. Если вы сможете сделать это, перед вами открыт путь в новый рай, если вы этого не сделаете, перед вами опасность всеобщей гибели».

Достаточно патетическое и вместе с тем трезвое предупреждение.

Гете был прав, выдвигая против Гегеля свой знаменитый афоризм — сущее не делится на разум без остатка. Но когда противоречия созрели до противоположности между самоуничтожением и существованием, альтернатива у человеческого рода одна — ее разумное мирное разрешение. Залогом этого является «стремление человечества к единству», о котором писал Грамши.

Не случайно фашизм боялся идеи единства человеческого рода, как черт ладана. Общечеловеческое отрицает всякий государственный изоляционизм, оттого-то оно чуждо тоталитарным режимам, которым враждебна ее гуманистическая сущность, демократические традиции, ее направленность на единение людей доброй воли для создания мировой цивилизации, а не на ее уничтожение.

III.

Общечеловеческий синтез.

*«Нельзя отделить философию от истории философии и культуру от истории культуры»
(II, 13).*

Существует множество определений культуры. Лучшее всего выражает ее содержание этимология самого слова Cultura (лат.) — возделывание, обрабатывание — мир творчески преобразуемый мускулом и мозгом.

В определении — культура, Грамши прежде всего интересовало движение, процесс, а следовательно закономерности ее развития.

Культуру Грамши рассматривал как процесс всеохватывающий, глубоко исторический, как «синтез всех прошлых поколений, который найдет отражение в будущем» (III, 430). «Философия практики, — писал он, — предполагает все это куль-

турное прошлое: Возрождение и Реформацию, немецкую философию и Французскую революцию, кальвинизм и классическую английскую политическую экономию, светский либерализм и историзм, который лежит в основе всей современной концепции жизни» (III, 86). Отсюда Грамши делает закономерный вывод о том, что развитие культуры есть «цепь синтезов». Не случайно в одном из писем жене из тюрьмы он писал — «Современный человек должен представлять собой синтез тех типизированных образов, в которых воплощены характерные национальные черты различных народов (III, 242).

Фундаментом всякой культуры Грамши считает ее национальную основу. Это он особо подчеркивает, придавая ему общеметодологическое значение — «Конечно, развитие идет к интернационализму, — пишет он, — но отправной пункт является национальным и от этого отправного пункта и нужно исходить» (III, 235). Всякое игнорирование этого положения чревато грубыми ошибками и ведет к абсурду, без национального не может быть интернационального. Основа культуры непременно национальна.

Развивая идею синтеза, Грамши обращается к эпохе Возрождения, находя в личностях, которые она породила идеал современного человека, воспроизведенный на высшем уровне — «Это должен быть современный Леонардо да Винчи, то есть человек, вобравший в себя черты массы или коллектива и сохранивший в то же время свою яркую самобытную индивидуальность» (II, 242).

В «Тюремных тетрадах» Грамши даже посвящает специальный очерк Николаю Кузанскому, который привлек его тем, что являясь крупнейшим реформатором средневековой мысли, и вместе с тем «одним из предшественников современной классической философии» стремился примирить Рим с гуситами, воссоединить Восток и Запад и, опередив Джордано Бруно, первым выдвинул мысль о бесконечности вселенной. Кстати, о положении Кузанского, что «абсолютный минимум», т.е. любой самый незначительный предмет, совпадает с «абсолютным максимумом», микрокосм с макрокосмосом, т.е. со всем миром, ученые спорят и по сей день.

Синтез венчает духовные и материальные ценности, накопленные человечеством. Таким образом, можно утверждать, что ход, процесс развития культуры — есть воспроизводство материальных и духовных ценностей на новом более высоком уровне.

В этом отношении совершенно справедливо утверждение Альберта Швейцера о том, что «В период Возрождения и связанных с ним идейных и религиозных течений у человека появляется новое отношение и к самому себе, и к окружающему миру, вследствие чего у него возникает потребность самостоятельно создавать духовные и материальные ценности на благо дальнейшего развития человека и человечества... Это стремление к материальному прогрессу, сочетающееся со стремлением к прогрессу нравственному, должно лежать в основе современной культуры». Под этими словами подписался бы сам Антонио Грамши.

Однако Грамши не был бы по-настоящему исторически широко мыслящим человеком, если бы не обратил внимание на то, что «движение за духовную и нравственную реформу» выливается в «диалектическое противоречие между высокой культурой и культурой народной» (III, 86).

Анализируя эпоху Возрождения — «этого величайшего прогрессивного переворота, пережитого до того человечеством» (Энгельс), Грамши отмечает, что имела место борьба между двумя мировоззрениями — буржуазно-народным, излагавшемся на народном языке, и аристократически — феодальным, излагавшимся на латыни и обращавшимся к римской древности, и что Возрождение характеризуется именно этой борьбой, а не безмятежным созиданием торжествующей культуры, и что «нельзя не говорить о культуре, как историческом явлении, о существовании двух культур» (III, 252, 515).

В своей концепции культуры Грамши исходит из следующих предпосылок — культуру нельзя отделить от истории культуры и сам язык «содержит элементы мировоззрения и культуры». Но в то же время, если «на национальном языке может быть выражена мировая культура, на диалекте же этого сделать нельзя» (III, 14). На диалекте в лучшем случае можно сделать фольклор.

Что же такое фольклор? На это Грамши дает четкое определение: «Фольклор можно понимать только как отражение условий культурной жизни народа, хотя некоторые понятия, свойственные фольклору, продолжают жить даже и после того, как данные условия уже изменились (или кажутся изменившимися) или уступили место специфическим историко-культурным «смещениям».¹²

И хотя фольклор, поскольку он не выражает цельного мировосприятия, сохраняет в себе множество пассивных, «привинциальных», мифотворческих, эклектических черт, тем не менее в нем содержится та жизненная основа, развивая которую, «высокое искусство» может достичь подлинно большой художественной силы. В наше время это становится существенной чертой в развитии Латиноамериканского романа, Чингиса Айтматова и т.д.

Наблюдая «что во всех странах, хотя и в разной мере, существует глубокий разрыв между народными массами и интеллектуальными группами, даже теми из них, которые наиболее многочисленны и наиболее близки к низам» (III, 33), что обусловлено причинами социальными, Грамши приходит к следующему выводу: «В истории культуры (которая гораздо шире, чем история философии) всякий раз, когда общество переживало переворот и от общенародной руды отделялся металл нового класса, наблюдался расцвет народной культуры, налицо был расцвет «материализма», и наоборот, в тот же самый момент старые классы цеплялись за спиритуализм» (III, 86).

Как возникло Возрождение и что привело его к трагическому финалу? Проследим за ходом мысли Грамши.

«Возрождение представляет собой движение огромной важности, - пишет Грамши в «Тюремных тетрадах», - которое начинается после X века, причем гуманизм и Возрождение в узком смысле являются двумя завершающими моментами этого движения, главный центр которых находился в Италии, между тем как исторический процесс в целом носит не узкоитальянский, а общеевропейский характер» (III, 272). Этим завершающим моментом был синтез, который дал человечес-

ву величайшие ценности культуры: в сфере изобразительного искусства — Леонардо, Микеланджело, Рафаэль, литературы — Боккаччио, Петрарка, науки — Бруно, Галилей и т.д.

Итак, в недрах средневековых коммун, прогрессивную роль которых Грамши особенно подчеркивал, возникал новый класс — буржуазия, по словам Энгельса еще «буржуазно не ограниченная», которая выступила с отрицанием самого средневековья и в этом своем движении была поддержана широкими массами народа.

Но если роль гуманистов, кстати, которая в нашей научной литературе рассматривается весьма односторонне, с одной стороны была прогрессивной, как носителей идеологии раскрепощения человека от пут средневековья, то, с другой стороны, сохраняя связь со средневековыми универсалиями, они были реставраторской, ибо возрождала средневековую латынь, которая была чужда народу, говорившему на «Volgare».

Здесь речь идет о двух языках, ибо они выражают два мировоззрения, — говорит Грамши, — и следовательно о двух культурах, высокой, утонченной — интеллигенции и фольклоре — народной.

Не случайно в этом смысле характерной фигурой Возрождения Грамши считал Петрарку: «Можно сказать, что Петрарка представляет собой типичную фигуру этого перехода». Когда он творит на народном языке он поэт буржуазии, но как писатель, пользующийся латынью, как «оратор», как политический деятель он духовный представитель антибуржуазной реакции (сеньории, папства)» (III, 287).

Говоря о вершине расцвета Возрождения в XVI веке, Грамши рассматривает этот расцвет «не как национальный и политический факт, но как факт культурный по преимуществу, если не исключительно» (III, 86). Ибо интеллигенция, достигнув своих целей, замкнулась, отчуждилась от народа — нации, не смогла преодолеть свои узко-корпоративные интересы и реализовать свои гуманистические идеалы, а тем временем в народе созрел протест против нее, вылившийся в протестантскую Реформацию и движение Савонаролы с его «сожжением суесть», что также обрекало на сожжение

и великие полотна. Это привело к краху не только самого Возрождения, не только к обоюдному трагическому урону, которые понесли как сама интеллигенция, так и широкие народные массы, к торжеству Контрреформации, под жестоким нажимом которой гуманисты «клятвою отреклись перед кострами» от своих идеалов, но и на долгие годы приостановило социальный и культурный прогресс. Вот почему Бертольт Брехт, не отрицая величия итальянского астрофизика в драме «Жизнь Галилея», обвинил его в предательстве не только науки, но и широких народных масс, которые на долгие годы были отброшены в средневековые. Невольно на память приходят и те, кто «сбрасывал Пушкина с парохода современности» и призывал «сжечь Рафаэля» и времена более давние, когда голова великого физика Лавуазье, на которую, по словам его современников, Природа потратила столетие, за несколько секунд скатилась с гильотины Великой французской революции...

Возникает естественный вопрос — было ли Возрождение, Ренессанс явлением всеобщим, — закономерным, характерным как для Запада, так и для Востока? (Так, например, утверждает в солидном труде академика Конрада «Запад и Восток»). С этим трудно согласиться. На Востоке не было гражданского общества, а политический изоляционизм мешал ему полностью приобщиться к европейской культуре. Характерен в этом отношении Проторенессанс в Армении (Торос Рослин), он, пал, как только в результате нашествия османов пало Киликийское государство.

К сожалению, нередко упрощенная трактовка такого сложного явления как Ренессанс приводит не только к односторонности, но и к непониманию его существенных черт. К примеру, в книге «Буржуазная философия XX века» автор раздела, посвященного Неопротестантизму Т. Кузьмина, в целом с исторически верных позиций критикуя основателя современного течения новой ортодоксии в Неопротестантизме Рейнольда Нибура, ставит ему в упрек то, что «Нибур выступает за новый синтез Реформации и Возрождения» между тем как «искомого синтеза, в сущности, не произошло и не могло

произойти», причем она ссылается на определение Маркса.¹³ Реформации, которая в лице Лютера, освободив человека от власти внешней религиозности, сделала человека узником своей внутренней религиозности, наложила «оковы на сердце человека», «превратив мирян в попов».

Да, реформация была противоречивым течением, впрочем, как и всякое другое течение. Но Маркс не отрицал, что при всей своей противоречивости это было движением широких народных масс за новое миропонимание. Поэтому совершенно прав был Грамши, когда писал: «Лютер и Реформация были началом всей современной философии и цивилизации», «человек Возрождения не понимал, что могучее движение за нравственное и интеллектуальное обновление общества, поскольку оно охватило широкие народные массы (как это имело место с лютеранством), принимало по началу грубые формы и даже суеверную окраску и что это было неизбежно в силу того обстоятельства, что не маленькая группа выдающихся представителей интеллигенции, а немецкий народ является главным героем и знаменосцем Реформации» (II, 128).

Был такой синтез. И он был достигнут во время «высшего расцвета тосканского XIV века», иначе не были бы созданы величайшие культурные ценности Возрождения. Но все дело в том, что период этот был недолговечен и Возрождение пало под напором Контрреформации.

Отчего же не предположить, что можно достичь нового «общечеловеческого культурного синтеза» и не кратковременного, а прочного, в котором будут воспроизведены все культурные достижения человечества на более высокой ступени? Собственно и сейчас частично и не полно осуществляется этот синтез, ибо трудно себе представить какую-нибудь национальную культуру, которая развивалась бы абсолютно изолированно от остального мира. Однако, все дело в том, что подлинный общечеловеческий культурный синтез, предполагает прежде всего, говоря языком Грамши, развитое гражданское общество в ведущих странах мира. Такова существенная закономерность развития культуры.

В связи с вышеизложенным вовсе не риторичен вопрос — почему фашизм не смог создать своей собственной культуры, хотя действовал в этой области весьма энергично, напористо и целеустремленно?

Сразу же после государственного переворота в Италии и прихода к власти 3 января 1925 года фашизм стремительно развернул свою «культурную» политику. Уже 21 апреля того же года Бенито Муссолини издает «Манифест фашистской интеллигенции», произносит речи, посвященные искусству, в декабре создается «Институт фашистской культуры», (об этом подробно говорится в двух хорошо аргументированных книгах Ц.Кин «Миф, реальность, литература» (1968 г.) и «Итальянские светотени» (1975 г.), придумывается течение в культуре «новеченто», открывается «Первая выставка XX века»; идея всех этих мероприятий одна — превратить интеллигенцию в пропагандиста «интеллектуального империализма».

Когда в 1931 году в Италии была опубликована «Присяга» о верности фашизму, которую должны были подписать профессора университетов страны, то из 1250 человек отказались ее подписать только двенадцать, за что разумеется, были изгнаны с кафедр. Заметим, весьма характерно, что среди неподписавших присяги фашизму был и туринский профессор искусств Лионелло Вентури, книги которого по импрессионизму хорошо известны советским читателям.

Итальянский фашизм в принципе не отличался от германского, известно, что Геббельс питал «биографическую нежность» к разного рода книжным и художественным выставкам и кинематографу.

Таким образом, фашизм лез из кожи вон, чтобы создать свою культуру. Но ... не смог. Сейчас мы об этом знаем как о неоспоримом факте, подтвержденном историей. Но где искать причину несостоятельности фашизма в вопросах культуры?

О том, что фашизм не оставил никакого следа в культуре писал впоследствии и крупный итальянский поэт Эудженио Монгале и многие другие прогрессивные деятели культуры

Италии. Мы знаем с какой страстной речью, полной ненависти к фашизму, выступил Эрнест Хемингуэй в 1937 году на II конгрессе американских писателей: «Есть только одна политическая система, которая не может дать хороших писателей, - говорил он, - и система эта фашизм. Потому что фашизм - это ложь, изрекаемая бандитами». Справедливые, мудрые слова, ибо на лживой, фальшивой основе нельзя создать культуру.

Фашизм не смог создать культуры, потому что не мог создать «культурного синтеза» и тем более общечеловеческого. Он даже не стремился к этому, потому что ему была чужда сама идея гегемонии - руководства, союза, он действовал при помощи оголтелой «диктатуры» - подавления. Но культура не терпит насилия, «ибо если культура, за которую идет борьба, является живым и необходимым делом, - писал Грамши в «Тюремных тетрадах», - ее стремление к развитию становится неустержимым и она найдет удоджников. Если же, несмотря на нажим, этого стремления не видно и оно не действует, то это означает, что речь шла о ложной и фальшивой культуре, о бумажном корпении посредственностей» (III, 509). Фашизм не созидает, а разрушает культуру и, пожалуй, это никто так сильно не выразил в искусстве, как Пикассо в своей «Гернике».

И наконец, у фашизма не было философии, даже «фашистской». То, что Ц.Кин пишет о «Философии фашизма» следует понимать как простую метафору, не более. Даже ведущий философ Италии того времени неогегельянец и позитивист Бенедетто Кроче в такой ситуации постарался оказаться «над схваткой», именно за эту индифферентность его и критиковал Грамши.

У фашизма не было философии, хотя и был свой идеолог - Джиованни Джентиле, который в 1929 году издал книгу «Истоки и доктрина фашизма», заложив тем самым «теоретические» основы фашизма. Эклектичная, одобренная сорелянскими мифами и махровым национализмом - эта книга попросту риторическое кредо фашизма, а не философия, т.е. стройная система взглядов. Ибо «философией» фашизма на самом деле

была риторика, о которой с такой издевкой писал Грамши.

У фашизма не могло быть философии, потому что фашизму как политической системе, основанной на слепом повиновении и насилии, было чуждо всякое самостоятельное мышление и всякая интеллектуальная деятельность вообще.

Недаром сам Муссолини вынужден был признать, что у Грамши «мощный мозг», а фашистский прокурор Изгро в Палаццо Джуститица на заседании Особого трибунала, указывая на Грамши, сидящего на скамье подсудимых, воскликнул: «Мы должны на двадцать лет лишить этот мозг работать!».

Нет, невозможна новая культура без передовой свободной мысли эпохи.

Наблюдая уже в наши дни провал китайской «великой культурной революции», удивляешься прозорливости Грамши, который еще в 30 годах обратил внимание на то, что «В Китае налицо та особая письменность, которая выражает полное отделение интеллигенции от народа» (III, 477).

Этот разрыв не удалось преодолеть и впоследствии, это привело и не могло не привести к трагическим результатам, как для народа так и для интеллигенции. Еще раз нашла жизненное подтверждение теория Грамши. Попытка искусственно создать новую культуру при помощи одной лишь «диктатуры», отрицание «синтеза», то есть всех накопленных культурных ценностей, культурный изоляционизм, подмена философии риторической, демагогической пропагандой, не могли, не привести к катастрофическим культурным потерям. И не только культурным. В подобной ситуации никакой «изм» не в состоянии спасти ситуацию, если она основывается только на подавлении риторики.

Как мы видели на страницах «Тюремных тетрадей» Грамши размышляет о ситуации «всеобщего социального лицемерия» и глубоко противоречии между «идеологией» и жизненной практикой масс, подчеркивает, что это «не может не быть» выражением более глубоких противоречий социально-исторического порядка» (III, 16). Но молчание народа не есть еще знак согласия, предупреждает Грамши. И невольно приходит на память последняя ремарка Пушкина к драме

«Борис Годунов» - «народ безмолвствует». Безмолвствует, но в этом безмолвии таится огромная сила рано или поздно возрожденного самосознания. И в пробуждении этого самосознания не последняя роль должна быть отведена интеллигенции.

1976 г.

1. Антонио Грамши. Избранные произведения в трех томах (1957-1959), т.III, М., 1959, с.6 (в дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием тома и страницы).
2. Г.Ф.Гегель. Сочинения, «Наука логики», т.I, м.1937, с.33.
3. Н.В.Геге. Избранные философские произведения, М.,1964, с.464.
4. Антонио Грамши. О литературе и искусстве. М., «Прогресс», 1967, с.71.
5. К.Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения т.27, с. 256.
6. Бертольд Брехт. «Театр» т.5/2, М.,1957, с.78.
7. Эрнест Хемингуэй. Избранные произведения в двух томах, т.II, М., 1959, с.227-228.
8. Бертольд Брехт. «Театр» т.5/2, М.,1957, с.115.
9. См. Ц.Кни. Итальянские светотени, М., 1975.
10. К.Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения, изд II., т. I, с. 616.
11. Там же, с.113-114.
12. Антонио Грамши. О литературе и искусстве. с.180.
13. Буржуазная философия XX века. М., 1974, с.300-302.

**АНТОНИО ГРАМШИ – КОНЦЕПЦИЯ
КУЛЬТУРЫ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ
(ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ПЛАН-ПРОСПЕКТ
КАНДИДАТСКОЙ ДИССЕРТАЦИИ)**

Введение.

Философское наследие Антонио Грамши – вклад в
современный творческий марксизм.

Значение и перспективы.

I. Социология.

Грамши и его время. Грамши как практик, революционер,
основатель и руководитель коммунистической партии Италии,
по определению Тольятти «человек действия». Его наследие
– как руководство к действию.

Цель его теоретических трудов – дать рабочему классу
Италии сознание класса руководящего.

Основная проблема: разрешение социально-исторических
противоречий между трудящимися массами и современным
капиталистическим государством, между Югом Италии и ее
Севером, между городом и деревней, между народом и ин-
теллигенцией и борьба за подлинное национальное единство
страны как борьба за единство интернациональное, за социа-
листическое преобразование общества и его возрождение.

Обращение Грамши к эпохе Возрождения и Рисорджимен-
то для исследования конкретно-исторических условий обнов-
ления современного итальянского общества.

Рабочий класс и его гегемония – сила, способная осуществить единство страны через разрешение противоречий, не решенных Возрождением и Рисорджименто.

Роль союзников – южного крестьянства и прогрессивной интеллигенции, левых сил.

Определение Грамши коммунистической партии – как «коллективного интеллигента».

«Унита» (единство) – орган Итальянской компартии, объединивший все левые силы страны, созданный Грамши и названный им – программное значение.

Проблемы исторического материализма в трудах Антонио Грамши.

Марксизм и современная культура.

II. Культура.

Грамши как мыслитель. «Тюремные тетради», «Письма из тюрьмы» и статьи в «Ордине нуово».

Италия между мировыми войнами.

Идея единства человеческого рода, предложенная эволюционистами XIX века, и ее дальнейшее развитие в трудах Антонио Грамши.

«Человечество, - писал Грамши в 1919 году, - не может долго пребывать в состоянии раскола. Человеческий род тяготеет к внутреннему и внешнему единству, к такой системе мирного сосуществования, которая позволила бы перестроить весь мир! Социальный строй должен быть таким, чтобы он мог удовлетворять человеческие потребности».

Культура – мир – обработанный мыслью и мускулом. Гуманизм – содержание культуры.

История культуры – динамическое стремление человечества к единению через разрешение противоречий «между человеком и природой, человеком и человеком, полинное разрешение спора между существованием и сущностью, между опредмечиванием и самоутверждением, между свободой и

необходимостью, между индивидом и родом» (Маркс).

Историко-социальный аспект культуры.

Культура — как созидание ценностей.

Эпоха Возрождения по Грамши — как Великая культурная революция. Ее общен историческое значение. Запад и Восток. Ее истоки и упадок. Прогресс и регресс.

Культурная революция — воспроизводство материальных и культурных ценностей на высшей ступени — возрожденный синтез. Воспроизводство на высшей ступени — как основной закон учения (философии) о культуре.

«Встать на точку зрения «одной-единственной» линии прогрессивного развития, — говорит Грамши, — на которой всякое новшество аккумулируется и становится предпосылкой других достижений, будет серьезной ошибкой: существует не только много линий (путей), но происходит и отступление назад на «наиболее прогрессивном» пути».

Культура и политика.

Культура и насилие.

Насилие следует применять только к насильникам.

Культура — как созидание и познание, как стремление к абсолютной истине и подлинной свободе.

Насилие в области культуры — превращается в антикультуру. Крайность переходит в противоположность. Вне культуры нет культуры.

На самом деле не существовало «культуры Пуришкевичей и Струве», как и не существовало «культуры фашизма», ибо подобные «культуры» не обладали ценностью. «Две культуры» следует понимать в смысле культуры и антикультуры.

«Если политический деятель осуществляет нажим с целью заставить искусство своей эпохи выражать определенный культурный мир — это будет политическим актом, а не проявление художественной критики, ибо если культура, за которую идет борьба, является живым и необходимым делом, ее стремление к развитию становится неустойчивым и она найдет своих художников. Если же, несмотря на нажим, этого стремления не видно, и оно не действует, то это означает, что речь шла о ложной и фальшивой культуре ... (Грамши).

Интеллигенция и народ.

Кроче и Грамши.

Закон стадийности развития истории культуры. Стадийность культурной революции. Гегель. Грамши.

Национальное и интернациональное.

Борьба за новую культуру как борьба за новую действительность.

III. Эстетика.

Эстетика — наука, изучающая законы развития искусства — является составной частью науки о культуре.

«Исследование литературы является, таким образом, историей культуры, а не литературной историей, или лучше сказать, не историей литературы, поскольку она является частью и аспектом более широкой истории — истории культуры» (Грамши).

Закон воспроизводства на высшей ступени в искусстве.

Основной недостаток наших учебников по эстетике: сближение ее больше с логикой, нежели с истматом, т.е. отсутствие историзма, отсутствие связи с художественной практикой.

Теория ценности.

Форма и содержание искусства в трактовке Грамши.

Диалектика взаимоотношений политика и художника, т.е. политики и искусства.

«... Необходимо помнить о следующем критерии, — говорит Грамши, — о соотношении литературы и политики: литератор неизбежно будет иметь менее точные и определенные перспективы, чем политический деятель, он должен быть менее «сектантом», если так можно выразиться, но в «противоречивом» смысле. Для человека политики всякий «фиксированный» образ а priori является реакционным: политик рассматривает все движение в его становлении. Художник, напротив, должен иметь образы «фиксированные», которым придана их окончательная форма. Политик представляет себе человека таким, каков он есть, и в то же самое время — каким он должен быть, чтобы достигнуть определенной цели; его работа как раз в том

и состоит, чтобы привести людей в движение, вывести их за пределы нынешнего дня и сделать их способными коллективным путем достигнуть поставленной цели, то есть «сообразоваться» с целью». Художник показывает по необходимости «что, что есть», в данный момент индивидуального неоформленного и т.д., - показывает реалистически. Поэтому с политической точки зрения политик никогда не будет доволен художником и не может стать им: он будет всегда находить, что тот плетется в хвосте, всегда анахроничен, всегда отстает от реального движения».

Стадийность развития искусства.

Народная литература.

Критерии художественной критики.

Критика фрейдизма.

«Катарсис» в определении Грамши. Орско.

Прекрасное - художественно воплощенный идеал, представший как ценность. Ее историчность. Сократ - Гегель.

Эмоциональный образ - наиболее полная единица искусства, как сущность искусства.

Грамши, Луначарский, Брехт, Пикассо.

«Эффект отчуждения» - *Verfremdung* у Брехта (не путать с отчуждением - *Entfremdung* у Гегеля и Маркса) и «отдаление» у Грамши.

Неореализм и веризм.

Новое искусство.

1976 г.

Մեր Հեղինակները

—Համբարձումյան Վիկտոր Համադասպի, 1908 – 1996, ակադեմիկոս, աշխարհաիրչակ մեծագույն գիտնական-աստղաֆիզիկոս, ՀԽՍՀ ԳԱ պրենզիդենտ, Բյուրականի աստղաֆիզիկական աստղադիտարանի դիրեկտոր:

—Դերոյան Նովակիս Վարադդասի, 1929 – 1995, նրաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, պրոդեկտոր, ամբիոնի թարիչ:

—Խաչիկյան Յակով Իվանի, ծնվ. 1921 թ., փիլիսոփայական գիտությունների դոկտոր, գեղագիտության պրոֆեսոր, ՀԽՍՀ գիտության վաստակավոր գործիչ, ՌԴ մանկավարժական և սոցիոլական գիտությունների ակադեմիայի ակադեմիկոս:

—Արզումանյան Սվետլանա Սուրենի, ծնվ. 1953 թ., փիլիսոփայական գիտությունների թեկնածու, Երևանի պետական գեղարվեստական ակադեմիայի դոցենտ:

—Օսիպյան Արմեն Վազգենի, ծնվ. 1962 թ., ՀՀ ԳԱԱ Փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի և իրավունքի ինստիտուտի կրտսեր գիտաշխատող:

—Շահնազարյան Վլադիմիր Արշակի, ծնվ. 1932 թ., ժուրնալիստ

Կազմողի կողմից	5
----------------------	---

От составителя	8
----------------------	---

Академик В.А.АМБАРИЦУМЯН О роли эмпирических закономерностей в развитии естественных наук (Էմպիրիկ օրինաչափությունների դերի մասին բնական գիտությունների զարգացման մեջ)	11
--	----

Я.И.ХАЧИКЯН Стенограмма выступления на симпозиуме-семинаре критиков и киноведов в Доме творчества Союза кинематографистов СССР «Болшево» (Московская область) 6 октября, 1971г.	
---	--

(1971-ի հոկտեմբերի 6-ին Մոսկվայի մարզի Բոլշևո քաղաքում ԽՍՀՄ կինոմատոգրաֆիստների ստեղծագործության տանը տեղի ունեցած քննադատների և կինոգետների սիմպոզիում-սեմինարում նյութի պատկերացում).....	21
---	----

Ն.Վ. ԴԵՐՈՅԱՆ Տեսական մի քանի դրույթների և ֆիզիկական օրինաչափությունների մոդելավորումը երաժշտության մեջ (Моделирование некоторых теоретических положений и физических закономерностей в музыке)	34
--	----

С. С. АРЗУМАНЯН Экоэстетика или новый взгляд на взаимоотношения человека и природы (Էկոգեղագիտություն կամ նոր հայացք մարդու և բնության փոխհարաբերությունների վրա)	56
---	----

Ա.Վ. ՕՍԻՊՅԱՆ Դրամատիկականի կատեգորիալ բնույթը (Категориальная природа драматического)	
---	--

В.А. ШАХНАЗАРЯН Некоторые проблемы «Тюремных тетрадей» Антонио Грамши	
---	--

(Անտոնիո Գրամշիի «Բանտային տնտրերի» պրոքլամները).....	84
--	----

В.А. ШАХНАЗАРЯН Предварительный план-проспект кандидатской диссертации (Խնկնածուական ատենախոսության նախնական պլան- պրոսպեկտը)	110
---	-----

Մեր հեղինակները (Наши авторы)	115
---	-----

ԳԻՐ-Բ I, Ե., 1967

Երկու խոսք

Ա. ՍԻՄՈՆՅԱՆ. Հաթնտիկական դաստիարակության
հասարակական նշանակությունը

Յա. ԽԱԶԻԿՅԻՆ. Արվմատի տմասկների սահմանների և
սահմանակցության մասին

Ժ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ. Իրականության արտացոլման
շուրահատկությունը կինոարվմատում

Վ. ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ. Արվմատի սպեցիֆիկ ձևի օրյնկտիվ
նախադրյալների մասին

Ե. ՀԱՅՈՔՋԱՆՅԱՆ. Հաթնտիկական պահանջմունքի բնույթի
հարցի շուրջը

Էդ. ԶՐԲԱՇՅԱՆ. Գնդարվմատականության հարցը ԲՅիինակու
Հաթնտիկայում

Ա. ԲԱԼԱՆԹԱՐ. Գնրցմնը արվմատի դաստիարակչական
նշանակության մասին

Ս. ԹՈՓՉՅԱՆ. Ռաֆֆին և ժամանտիգմի Հաթնտիկայի
հարցմրը

Ռ.ՆԱՎԱՍԱՐԴՅԱՆ. Նոր Բուլղարիայի Հաթնտիկական
գրականությունը

ԳԻՐ-Բ II, Ե., 1972

Երկու խոսք

Էդ. ԶՐԲԱՇՅԱՆ. Վ.Ի.Լմնինի «Փիլիսոփայական տմտրմրը»
և գնդարվմատական պատկերի պրորմնը

Հ. ԱԳՐԵՍՅԱՆ. Սոցիալիստական ստմղծագործության
լննինյան Հաթնտիկան

Կ. ԴՈԼԳՈՎ. Սնմիոտիկայի առնշութունմրը արվմատի հնտ
Յա. ԽԱԶԻԿՅԻՆ. Արվմատի նշանայնության մի քանի հարցմր

Ս. ՎԱՐԴԱԶԱՐՅԱՆ. Արվեստն ու ճշգրիտ գիտությունները
(գրականության տնտեսություն)

Գ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ. Դիզայնի էսթետիկական էության մասին

Ա. ՕԳԱՆՈՎ. Պայմանականությունը որպես ռեալիստական
արվեստի պատկերման լեզվի միջոց

Ն. ԴԵՐՈՅԱՆ. Երաժշտական նրկի ընկալման մի քանի
օրինաչափությունների մասին

Ս. ԹՈՓՉՅԱՆ. Գ.Լ.Լոնյանի էսթետիկայի մի քանի հարցերի
մասին (ըստ «Գեղարվեստ» հանդեսի նյութերի)

ԳԻՐՔ. III, Ե., 1987

Երկու խոսք

Ա. ԶԻՍ. Արվեստի կոմպլեքսային ուսումնասիրության
մասին

Ն. ՓԱՐՍԱԴԱՆՈՎ. Արվեստների առաջընթացի
հնտագոտման մեթոդաբանության շուրջը

Ա. ՈՍԿԱՆՅԱՆ. «Գեղարվեստական ռեալություն»
հասկացության մեթոդաբանական և իմացաբանական
տնայնությունները

Յա. ԽԱԶԻԿՅԱՆ. Դիտողություններ ժոյնի էսթետիկական
արժեքայնության և արտահայտչականության մասին

Ն. ԴԵՐՈՅԱՆ. Երաժշտական հնչյունը որպես ընկալման
օբյեկտ

Ա. ՍԻՄՈՆՅԱՆ. Ազգային և ինտերնացիոնալ արվեստում

Ա. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ. Էսթետիկական դաստիարառության
հարցը էսթետիկական մտքի պատմության մեջ

Յա. ԽԱԶԻԿՅԱՆ, Վ. ՍԱՐԳՍՅԱՆ. Արշակ Աղամյան
Հավնված. Աղամյանի նամակներաց

Մեր հեղինակները.

Էսթետիկայի հարցեր.
(Հետազոտությունների ժողովածու, գիրք չորրորդ)

Կազմող և արտատպանաւոր խմբագիր
փիլիսոփայության գիտությունների դոկտոր
Յակով Իվանի Խաչիկյան

Вопросы эстетики
(сборник исследований, книга четвертая)

Составитель и ответственный редактор
доктор философских наук
Яков Иванович Хачикян

Համակարգչային շարվածք՝
Աննա Մարգարյան

Համակարգչային էջադրում՝
Վահրամ Մանուսսյան