

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 5

Ереван
Издательство «Гитутюн» НАН РА
2009

18
Հայաստանի Հանրապետության
Գիտությունների Ազգային Ակադեմիա
Փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի և իրավունքի ինստիտուտ

ԷՍԹԵՏԻԿԱՅԻ ՀԱՐՑԵՐ

Հետազոտությունների ժողովածու

Գիրք 5



Երևան
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
2009

ՀՏՂ 18
ԳՄՂ 87.8
Է 744

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

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

Կազմող և պատասխանատու խմբագիր՝
փիլիսոփայության գիտությունների դոկտոր,
էսթետիկայի պրոֆեսոր Յա. Ի. Խաչիկյան

Է 744 Էսթետիկայի հարցեր. Հնտագոտությունների
ժողովածու: Գիրք հինգերորդ / Կազմ. Յա.
Ի. Խաչիկյան. - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն»
հրատարակչություն, 2009.- 124 էջ.

ԳՄՂ 87.8

ISBN 978-5-8080-0790-1

© Խաչիկյան Յա. Ի. 2009 թ.

ЭСТЕТИКА РАМО (1683-1764)

Рамо — композитор и музыкальный мыслитель. Вопросами, выходящими за рамки истории и эстетики музыки, общими проблемами искусства и анализом отдельных категорий эстетики он не занимался. И все же специальный интерес к этому теоретику-музыканту вполне обоснован. Он принадлежал к художникам философски мыслящим, которым искусство больше помогало постичь высоты философии, чем философия могла бы помочь постичь глубины искусства.

Рамо воплотил в своей музыке, теории и творческой практике противоречивые образы одной из интереснейших эпох. Он умер в 1764 году, в разгар борьбы за реалистическую эстетику, за демократическое искусство, в разгар полемики против картезианской эстетики, против классицизма и его традиций, которую не переставали вести просветители: Гримм, Дидро, Даламбер, Руссо и др. В этой борьбе — справедливо или нет, вопрос другой — мишенью являлся нередко сам Рамо.

Основные сведения биографии Ж.-Ф.Рамо заключаются в нескольких словах. Родился он в 1683 году, его отец был органистом, а сам он — органистом и скрипачом. Впоследствии он служил придворным композитором у Людовика XV, много сделал для окончательного формирования клавесинного стиля, создал ряд клавесинных пьес крупной формы и несколько опер.

Прежде чем выйти на арену в качестве композитора, Рамо приобрел популярность как теоретик. Еще до переезда на постоянное местожительство в Париж, в начале 20-х годов,

следовательно задолго до того, как начало складываться просветительство, Рамо написал знаменитый «Трактат о гармонии» ставший этапным в истории науки о гармонии. Ему принадлежит и ряд других музыкально-теоретических трудов.

В трактате он показал себя последователем рационалистического мировоззрения, крепко связанного с философией Декарта. Недружелюбное отношение, которое впоследствии проявлялось к нему во французском обществе как к композитору, объясняется в какой-то мере мировоззренческими позициями, которых он придерживался. Просветители могли ощущать в них отталкивающий холод картезианского классицизма. Впрочем, едва ли не большую роль сыграло и преувеличенно подчеркнутое значение, которое, в отличие от просветителей, он придавал гармонии.

Музыкальная теория Рамо содержала проблемы прогрессивные, по тому времени, однако в среде просветителей они казались частью недостаточными, частью неверными.

Первая и основная из таких проблем — рациональное овладение творческим процессом. Взамен вековой традиции в трактовке Рамо предлагалась научная дисциплина, взамен творческой интуиции — холодный рассудок, взамен индивидуальных вкусов — общеобязательные теоретические нормы, взамен эмпирических навыков — сила рациональных, претендующих на абсолютное значение, истин.

Новым, знаменовавшим выступление Рамо на музыкально-теоретической арене, явилось включение гармонии в состав главных выразительных средств музыкального искусства. Из функции простого сопровождения, поддержки мелодии гармония превращается в средство, равноценное и равноправное и даже превосходящее ее по значительности. Такова была вторая теоретическая проблема, поставленная Рамо.

И одно и другое — и попытка рационализировать творческий процесс, и стремление по-новому осмыслить роль гармонии — означало прогресс. Вспомним о пассивном значении, которое до Рамо отводилось гармонии в логике музыкальной речи; представим себе и ту ограниченность, замкнутость, которые царили в области клавишинного творчества. Поэтому

учение Рамо свидетельствовало о наступлении нового, более высокого этапа в развитии музыкального мышления.

И все же со стороны просветителей Рамо встретил жесточайшую оппозицию. Против него ополчились наиболее видные представители просветительства. Наиболее упорным противником его был Жан-Жак Руссо; но и Дидро и Даламбер готовы были соглашаться с Рамо только наполовину. Что касается Дидро, то в его работе «Племеник Рамо» по адресу композитора имеется немало чрезвычайно резких, едких и обидных высказываний, причем они касаются одинаково и личности, и характера его творчества, и теоретических суждений.

Повторяем, картезианский рационализм, и в значительной мере выразитель его Рамо были враждебны просветительству. Не менее резко протестовали просветители и против антитезы мелодии и гармонии, получившей значение мировоззренческой проблемы.

Антитеза — «гармония или мелодия» — означала для просветителей борьбу не двух формальных сфер музыкального выражения, а двух тенденций: за «подражательное», то есть содержательное, искусство и против него. Истинное искусство есть искусство подражательное, — говорили они. Моделью для него является человек, сфера его чувств и мыслей; прообразом — человеческая речь, музыка этой речи. Создать подобное музыкальное искусство можно главным образом средствами мелодии и иногда — гармонии. Наиболее ярким выразителем этой теории был Руссо. Согласно его взглядам, мелодия представляет в музыке то же, что рисунок в живописи, гармония же может быть уподоблена одним лишь краскам. Воздействие гармонии на психику — утверждает Руссо — всегда мимолетно; характер воздействия отнюдь не моральный, а только физический.*

* Невольно приходят на память соображения, которые совершенно в духе Руссо много позже высказывал и Спенсер: «Гармонию нельзя признавать за естественное выражение эмоций... Гармония находится в зависимости от отношений воздушных волн, так что основание гармонии чисто механическое. Как второстепенную причину гармонии можно рассматривать сложные колебательные движения, вызванные в нашем слуховом аппарате известными комбинациями механических звуковых колебаний...» Удивительно, насколько совпали в данном случае взгляды людей, отда-

Хорошо известно пренебрежительное, чтобы не сказать — враждебное отношение, которое питал Руссо в своей теории к чисто инструментальной, так называемой «абсолютной музыке». Он называл ее пустячной и ничего не стоящей. Естественный человек и естественная форма проявлений его души — вот единственная и исключительная основа всякого значительного искусства.

Приведем несколько цитат, характеризующих степень неприязни Руссо к Рамо.

Руссо упрекает Рамо за нагромождение аккордов, нарушающих цельность напева. Вслед за тем он говорит: «Его различные сочинения ничего не содержат ни нового, ни полезного, кроме принципа фундаментального баса». «У Рамо больше искусства, чем творчества, больше знания, чем таланта, или же если и есть у него талант, то он задушен его ученостью».

В «Племяннике Рамо» Дидро можно прочесть, что Рамо «написал столько невразумительных бредней и апокалипсических истин о теории музыки, в которых ни он сам, ни другие никогда не могли разобраться».

Не менее резко высказывался Дидро об операх Рамо: «Рамо оставил несколько отер, где есть гармония, обрывки мелодий, бессвязные идеи, трескотня, парение, триумфы, метеоры, нимбы, топот, победные звуки, от которых захватывает дух...»

Дидро не может не противопоставить Рамо мастерам чисто выразительной мелодии — итальянцам — и не унижить его: «Похоронив флорентийца (т. е. Люлли. — А.А.) он сам (т. е. Рамо. — А.А.) будет погребен итальянскими виртуозами. Это он предчувствовал, и это делало его угрюмым, печальным, сварливым, ибо ни у кого, даже у хорошенькой женщины, вставшей утром с прыщиком на носу, не бывает такого отвратительного настроения, как у автора, которому грозит опасность пережить свою славу».

Сказано едко. Но несомненно и то, что Дидро в борьбе со старым классицистским искусством (а в Рамо он видел пред-

лезных друг от друга почти столетием и глубоким различием культурно-политических условий. И нужно признать, конечно, что такое совпадение, не умаляя исторических заслуг Руссо, не делает чести Спенсеру.

ставителя именно такого искусства) не мог оставаться беспристрастным. Любопытно отметить, что эту сторону дела понял в свое время Гёте, который в примечаниях к «Племяннику Рамо» писал, что Дидро, всегда ратовавший за значительный характер искусства, протіворечил себе, когда музыке (операм) Рамо предпочел приятную и ласкающую музыку итальянцев; но Дидро казалось, что именно итальянская музыка способна разрушить старое, ненавистное искусство и очистить свободное поле для новых исканий.

Приведем и иной отзыв, принадлежащий человеку, который пережил острую пору борьбы и мог к музыке Рамо подходить уже с иных позиций. Мы имеем в виду Гретри. Он разделяет мысль, которую не отрицал и Рамо, — о том, что музыка достигает своего совершенства лишь посредством соединения мелодии и гармонии. Именно за силу гармонии он особенно и ценил произведения Рамо. Он говорил, что почитает Рамо как одного из величайших мастеров гармонии его века; Рамо, утверждал Гретри, сочинил величественные хоры, в которых гармония не только результат учености, но и сама по себе весьма выразительна.

Мы уже отмечали, что Рамо — рационалист. Постичь музыку, считал он, лучше и глубже всего может наука, разум. В предисловии к «Трактату о гармонии» он пишет: «Каковы бы ни были успехи музыки до наших дней, можно сказать, что к глубокому постижению ее принципов наш разум не проявлял достаточно любопытства, между тем как наше ухо приобретало все большую чуткость к чудесному воздействию этого искусства. Тем самым можно утверждать, что наш разум утратил свои права, в то время как практический опыт приобрел большое значение и авторитет. Сочинения, дошедшие до нас из древности, позволяют понять, что единственно разум дал этим людям возможность вскрыть большую часть основных свойств музыки. И хотя большая часть открытых древними правил для нас несомненна, мы все же готовы пренебрегать разумом в пользу чистой практики. Если практика и может обнаружить различные свойства музыки, то она не в силах вскрыть с исчерпывающей точностью, доступной одному ра-

зуму, принципы, на которых эти свойства покоятся. Из нашей практики мы черпаем результаты, часто оказывающиеся либо ложными, либо сомнительными. Рассеять все эти сомнения... способен только разум».

Совсем как в «Поэтическом искусстве» Буало, и здесь в каждой строчке «разум».

«Если бы современные композиторы, — говорит Рамо немного дальше, — от Царлино начиная, старались по примеру древних руководствоваться в своей практике разумом, то они освободились бы давно от предрассудков, не делающих им чести, которых у них очень много и от которых избавиться им очень трудно. Их вполне удовлетворяют имеющиеся практические навыки, служащие им соблазном к тому, чтобы не углубляться в понимание красот, открываемых каждодневно их же практикой. Их знания остаются при них, у них нет умения сообщать эти знания другим. Не замечая этого, они часто удивляются, что их не понимают».

В конце предисловия он пишет так: «В своих исследованиях я стараюсь достичь простоты, свойственной природе самого предмета и которая необходима, чтобы свойства музыки разум воспринял с легкостью, с какой их чувствует наше ухо. Музыка является наукой, построенной на точных правилах; правила эти должны быть выведены из какого-либо очевидного принципа, а принцип этот не может быть установлен и познан без помощи математики. Даже у меня, много работающего в музыке, только знание математики рассеяло тот мрак, о котором я раньше даже не подозревал». И наконец, заключительные слова: «Воспринимать значение (воздействие) и наук и искусства только чувствами — недостаточно, надо чтобы это воздействие было воспринято также разумом».

Здесь все четко и определенно в смысле методологической установки — музыка постигается через разум, разум — ее крепкая опора.

У Рамо мы встречаем образное определение сущности музыки: — музыка, говорит он, есть не что иное, как арифметика.*

* Это напоминает «Звучащее число» Царлино.

Вот еще несколько его высказываний. В них речь идет о разных типах художественного творчества. Чему, спрашивает Рамо, должно быть отдано предпочтение в творчестве: рассудку или вдохновению? «Человек, у которого вкус выработался только при помощи сравнений, доступных непосредственному ощущению, может, и это в лучшем случае, преуспеть только в некоторых жанрах музыки, именно тех, которые соответствуют его природному темпераменту. Но едва только вы выведете его из сферы, свойственной его природе, вы его не узнаете, да и вообще поскольку он, претворяя свои образы в жизнь, черпает все решительно из собственного воображения, не прибегая к помощи техники, он крайне быстро выдыхается. В шорных вспышках своего вдохновения он может быть очень ярок, но пламя падает по мере того, как он старается его раздуть, и в конце концов все у него сводится к повторению и пошлостям».

На ту же тему Рамо высказывался позже, говоря о собственных мотивах творчества. Он пишет оперы, оказывается, чтобы «не только выразить свою мысль, но еще больше, чтобы глазами философа наблюдать действие, игру сил или феноменов, принципы которых перестали быть ему непонятными, а также для того, чтобы показать бесконечные эффекты, причины которых он смог познать».

Ясно, что проблема творческого процесса разрешается у Рамо в том же плане рационализма. С этих именно позиций он разделяет композиторов на три основных типа. Первый — композитор с безупречным, но ограниченным, ремесленным знанием одного лишь контрапункта; это низший тип, не способный создать подлинного искусства. Второй тип — композитор, обладающий, помимо формальных знаний контрапункта, также и прирожденным чувством красоты, то есть хорошим вкусом; но, обладая вдобавок страстями, он твердо пребывает в их сфере и не может иначе творить и иначе судить, как под углом этих присущих ему страстей: каковы его личные страсти, такова и его музыка. Наконец, третий тип художественного творчества обнаруживается тогда, когда композитор опирается на науку, на изучение и знание природы, и силой такого знания может изобразить страсти, лично ему вовсе неведомые.

Такова классификация Рамо творческих типов. В чем же рационалистический характер этой классификации? Композитор не должен замыкаться в ограниченной сфере личных страстей, ему надлежит опираться не только на свой личный опыт, но и на знание природы.

Можно задать вопрос: разве все это — не правда? Разве мы не должны и сегодня сказать то же самое? В таком случае, в чем рационализм Рамо? — В его понимании природы. Его «природа» аналогична «природе» Буало. В представлении всех метафизических идеалистов, классицистов и рационалистов «природа» — это метафизическая абстракция, абстрактная математика, система правил, выведенных из априорных, самоочевидных истин. «Природа» Рамо — это основа всей его дедукции.

Отталкиваясь от подобных методологических принципов, Рамо переходит к вопросу, сыгравшему большую роль в возникновении оппозиции к нему просветителей. Вопрос касается антитезы: гармония или мелодия. Говоря о Гретри, мы уже упоминали, что Рамо вовсе не стоит за диктатуру гармонии и не утверждает, будто гармония — единственное выразительное начало в музыкальном искусстве; он прекрасно отдает себе отчет в том, что без мелодии нет, в сущности, никакой музыки. Совершенно недвусмысленно он указывает, что только вместе с мелодией гармония может достичь музыкального эффекта.

Но тогда в чем же заключается его пристрастие к гармонии? В том, что он мелодию выводит из гармонии и генетически и в смысле способности ее оказывать воздействие. Гармония есть основа, на которой строится любая мелодия, движущая сила любого мелодического выражения. А что происходит в тех случаях, когда звучит одна мелодия без гармонии — слышим ли мы тогда просто звуки, только набор звуков и никакой музыки в данном случае не создается? Нет, отвечает Рамо. Мелодия также есть музыка, но потому, что в ней заключена все та же гармония; не подозревая об этом, мы слышим в мелодии гармонию, ибо слышим обертоны. Проникнуть в законы обертонов или, что то же самое — в законы гармонии уже означает понять сущность музыкально-прекрасного. Мелодия сама есть произ-

водное от гармонии, что в конце концов нетрудно обнаружить в процессе образования мелодии. Как происходит такой процесс? Слушатель как бы предчувствует основной бас, который определяет весь ряд гармонических звуков; мы же свободны только в выборе звуков из данного ряда. Дело вкуса обеспечить хороший отбор их и создание приятной мелодии.

Такое решение проблемы не устраивало просветителей. Отвечая Рамо, Руссо утверждал, что музыка существует и у народов, не имеющих никакого чувства гармонии. Ни из какого гармонического баса, ни из каких гармонических оснований, не имея самого чувства гармонии, вывести мелодию они не могли. Тем не менее они создавали музыку, которая сводилась к одной только мелодии, и была неплоха, и люди охотно пользовались ею. Руссо ссылаясь при этом на народы Востока. Однако данный тезис не был принят Рамо: да, такие народы и такая музыка существуют, но это, отвечал Рамо, не подлинное искусство. По его мнению, у данных народов просто еще недостаточно развит вкус, чтобы они могли добраться до подлинного искусства.

В пользу гармонии, с точки зрения Рамо, говорит и то обстоятельство, что она может быть осмыслена как система правил. Гармонии имеет закономерности, гармония может быть предметом науки. Ну, а какая наука возможна в отношении мелодии? Какие правила могут быть в отношении ее строения и сложения?

Рамо их не знал. Исходя из своих, сугубо рационалистических позиций, он и не мог допустить равноправного значения мелодии.

Вот к чему в общих чертах сводился спор о гармонии и мелодии, который с такой страстью вели между собой два выдающихся представителя эстетической мысли XVIII века.

В чем же для нас заключен интерес их спора? Будем ли мы его продолжать сегодня и спрашивать, подлинна ли та музыка, где нет и не мыслится никакой гармонии? Или — является ли прогрессивным тот факт, что данная национальная музыкальная культура в ходе исторического развития овладевает началами гармонического мышления?

Мы, конечно, не будем ставить эти вопросы, так как для нас они давно решены.

В нашей стране народы, ранее не имевшие гармонического мышления, чрезвычайно активно и с большим успехом овладевают этими новыми для них началами. Для них уже стало ясно, что мир гармонии не есть лишь царство красок, лишенных значения рисунка, как считал Руссо, и что для выражения реального мира идей и эмоций гармония бывает подчас не менее нужна, чем мелодия. В этом отношении в знаменитом споре прошлого был прав, конечно, не Руссо, а Рамо. Но прав был по-своему и Руссо, причем не только с исторической, но и с генетической точки зрения, когда уверял, что вне мелодии полноценной музыки нет. Правота его гораздо глубже, и в этом нам следует до конца отдать себе отчет. Последнее, кстати, объясняет причину трудности в усвоении гармонического начала, которую испытали народы, в прошлом довольствовавшиеся одноголосием. Трудность эта заключалась в большой степени в том, что музыкальные принципы, откристаллизовавшиеся на основе западноевропейской культуры, некритически переносились и механически навязывались как абстрактные эстетические нормы в условиях совершенно иной культуры. Беда в том что поступать так было гораздо легче, чем искать и формулировать самобытные гармонические принципы. Было вообще неясно, из чего выводить эти принципы. На последнее Рамо ответил бы, не сомневаясь ни одной минуты: законы гармонии надо выводить из естественных, для всех времен, всех народов единых и обязательных физических, то есть акустических, законов. Вот его собственные слова: «Гармония дана в резонансе звучащего тела».

Можно ли, однако, утверждать, что советская музыкальная теория преодолела эту ошибочную мысль? Иногда приходится слышать утверждение, что семантика мажора и минора в конечном счете упирается в законы акустики. С такими воззрениями давно пора покончить. Во всяком случае, возражая Рамо, будем помнить, что не абстрактные нормы и не абсолютные законы акустики, а живая логика народного мелоса, законы ладового мышления — вот основа, на которой выра-
14

тает вся сложная система гармонического мышления. В такой постановке вопроса к нам несомненно присоединился бы Руссо, а не Рамо.

Но историческая заслуга Руссо заключается в другом. Пусть в споре с Рамо он исходил из неправильного теоретического взгляда на сущность мелодии как на развитую ритмо-интонацию. Его ошибка простибельна, тем более что ее делали многие значительно позже Руссо. Но мы поставим ему в величайшую заслугу попытку строить не только музыкальную теорию, но и музыкальную политику на живой практике, на демократической основе, на чувственном опыте людей из народных масс. Именно в сугубо демократической ориентации одного и традиционно-классицистской позиции другого и нужно в первую очередь искать причины страстности и непримиримости спора вокруг теоретического вопроса о мелодии и гармонии. В более широком плане — тот же смысл имела и война буфонов. В горячей поддержке просветителями Перголезе заключалась демонстрация политической симпатии к искусству, дышащему непосредственностью, доходчивостью, человечностью, демократичностью. В плане общественно-политических воззрений, а не абстрактных эстетических норм можно понять и позицию, которую Дидро, Руссо и другие просветители заняли в отношении Рамо.

В качестве рационалиста Рамо не мог не склоняться к нормативизму. Он пытался создать нечто вроде нормативно-музыкальной эстетики, опираясь на средства гармонической выразительности. Он перечислял те случаи и те конкретные средства, какие с успехом могут быть употреблены композитором.

Вот некоторые из его правил.

«Консонансы встречаются повсюду, но их особенная сила оказывается в музыке, где выражается радость и блеск. Диссонансы возможны и неизбежны и в такой музыке, но они должны вытекать и быть подготовленными, и притом — только в средних голосах. В музыке сладостной и нежной хороши диссонансы в миноре. В тихой скорби требуется иногда септима, нона и альтерированные септаккорды с преимущественно хроматически проведенными голосами. Здесь диссонансы

должны быть подготовлены. Отчаяние, сильный гнев или резкая неожиданность — диссонансы здесь должны быть неподготовленными, следовать один за другим. быстро переводить из одного диссонанса в другой, но все в меру и со смыслом. Диссонансы без смысла — не искусство».

Наконец, последний вопрос: в чем источник воздействия музыки?

Рамо не был сторонником теории подражательного искусства. Смысл, значение и сила воздействия музыки — не в подражании, хотя Рамо и стоит за изучение «природы». Больше того, Рамо требует от музыки искренности, правдивости выражения, жизненности картины. Но все это вовсе не означало для него какой бы то ни было эмоциональной значимости и определенности. Именно неясность, неопределенность, неуловимость чувств в музыке и составляет ее прелесть, ее чары. В частности, в этой стороне французской музыки и заключается, по мысли Рамо, ее преимущество перед музыкой итальянской. Таким образом, сила воздействия музыки, по Рамо, обусловлена красотой ее звучания. В опере происходит сочетание смысла слова с красотой звука.

Но тут возникает немаловажный вопрос: как распознаем мы красоту? Казалось бы, коль скоро, по Рамо, в основе мелодии лежит гармония, гармония же есть совокупность отношений, а эти отношения имеют математические выражения, то именно разум, рассчитывающий, вычисляющий, и должен быть признан органом, постигающим прекрасное в музыке. Так думал Эйлер, современник Рамо, который утверждал, что удовольствие от консонанса должно быть выведено из собственного принципа, а не из знания физической природы отдельно взятых звуков. Собственный же принцип консонанса заключен в звуковысотных соотношениях или, точнее, числовых соотношениях колебаний. Впрочем, будет яснее, если предоставим Эйлеру изложить свою мысль. Он говорит: «Два или более звуков нам нравятся в том случае, когда мы можем усмотреть, уловить числовые соотношения присущих этим звукам колебательных движений; если же мы не можем, напротив, уловить порядка в этих соотношениях, или же если

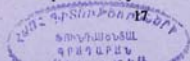
найденный порядок вдруг исчезает, то наступает неудовольствие». Исходя из этого принципа удовольствия или красоты, что для Эйлера одно и то же, Эйлер устанавливает следующий критерий музыкально-прекрасного: простота, легкая восприимчивость звуковых соотношений.

Рамо не согласен с Эйлером и выступает против него, утверждая, что красоту постигает вовсе не рассудок, а инстинкт, совершенно особый инстинкт. В труде «О музыкальном инстинкте», появившемся в 1754 году, он эту мысль и излагает:

«Какой философ, какой человек хоть с каплей здравого смысла не сознает, что он обязан природе, голому инстинкту тем, что испытывает удовольствие, слушая различные комбинации (соотношения) звуков?». Постигание этих соотношений есть акт произвольный. Такую произвольность в музыке можно наблюдать, продолжает Рамо, в пении какого-нибудь музыкального необразованного человека или же в момент импровизации за клавиром: здесь свободно выбранными, найденными звуками управляет инстинкт, опирающийся на отношения, лежащие в основе гармонии. И вообще, чтобы чувствовать музыку, надо полностью от самого себя отрешиться».

Дальше речь идет о составляющей прелесть всякой музыки неопределенности чувств. Было бы естественно задать вопрос: а нет ли в приведенных соображениях Рамо о музыкальном инстинкте противоречия с его картезианским рационализмом? Разве для него, рационалиста, не было бы более последовательно стать на точку зрения Эйлера и именно в разуме искать опоры для восприятия музыкально-прекрасного? Может быть. Но может оказаться и другое. Из того, что музыка есть «арифметика звучаний», еще не вытекает, что эта «арифметика» обращена к разуму; она может быть обращена и к чувствам. А тогда эффект музыки, ее сила и прелесть останутся вне контроля разума. Но может быть и другое, а именно, что примерно за 30 лет, отделяющих «Трактат о гармонии» от последней работы, изменились, чтобы не сказать — притупились прежние рационалистические взгляды Рамо.

Последний вопрос, относящийся к эстетике Рамо, — о функции музыки. Вопрос этот разрешается им просто и в духе



гедонистическом: музыка порождает чувства и доставляет удовольствие, и в этом ее назначение.

Вот относящаяся сюда цитата, которая кратко, но исчерпывающе излагает взгляд Рамо на музыку: «Музыка — физико-математическая наука; в ней звук есть предмет физики, отношение между различными звуками — предмет математики, ее цель — доставить удовольствие и создать в нас различные страсти».

Вопросы теории и эстетики музыки, выпуск 2
Музгиз, Л., 1963
с. 255-264

ГЕГЕЛЬ О СООТНОШЕНИИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ

Проблема соотношения видов искусства и взаимодействия между ними была в эстетике Гегеля одной из центральных, ключевых, почему и удостоилась всестороннего рассмотрения с его стороны. Достаточно вспомнить, что третья часть его "Лекций по эстетике" целиком посвящена анализу этой проблемы. Виды искусства выступают у него не как рядоположенные, изолированные, а как взаимопроникающие, взаимодействующие, вступающие в разные связи и отношения феномены. Поэтому он не ограничивается представлением каждого вида искусства в своей специфической сущности и прослеживанием их генезиса и эволюции в ходе исторического развития, а дает также их *соотносительную характеристику*, которая переплетается с выяснением различных аспектов и форм их *взаимодействия*, что естественным образом координируется с его пониманием видов художественной деятельности как *системы отдельных искусств*,¹ а не изолированных друг от друга образований. Раздельно характеризуя пять основных видов искусства — архитектуру, скульптуру, живопись, музыку и поэзию (с охватом и драматической поэзии, драматического искусства — как синтетического) — Гегель одновременно анализирует те реальные связи, в которые вступает каждое из них с остальными искусствами, причем эти связи и соотносительная характеристика порой даются в одном и том же контексте.

Обращаясь к анализу гегелевской трактовки соотношения видов искусства и взаимодействия между ними, мы сочли це-

лесообразным начать его с рассмотрения проявления названных аспектов между поэзией и музыкой. В этом выборе нам помог сам Гегель своей "Эстетикой".

У Гегеля поэзия и музыка предстают как виды искусства, наиболее широко вступающие во взаимодействие с другими формами художественной деятельности. Кроме того масштабы их взаимодействия между собой превосходят их же связи с каждым из пластических видов искусства в отдельности. Но сами эти количественные показатели являются следствием их специфики, их сущности, которую Гегель ставит очень высоко. Напомним некоторые оценки, даваемые им поэзии.

Так, в первой части своих "Лекций по эстетике" он называет поэзию "самым распространенным искусством", исходя из того, что "в ней чувственный материал и его формирование предъявляют наименьшие требования".² В другом месте он подчеркивает, что "поэзия соответствует всем сторонам прекрасного и распространяется на всех них, потому что ее настоящей стихией является художественная фантазия, а фантазия необходима для творчества, красоты, какова бы ни была сторона последнего" (I, 96). Особое значение имеет оценка поэзии, даваемая им в духе своей общепhilософской концепции. Он выше всего ставит поэзию, потому что "искусство речи, поэзия вообще" — это "абсолютное искусство духа и его проявления как духа. Ибо только речь в состоянии вобрать, выразить и поставить перед представлением все то, что сознание задумывает и духовно формирует в своей внутренней деятельности" (III, 19-20). В другом месте, говоря о поэзии, Гегель отмечает, что ее "основная характерная черта состоит в том, что она с огромной силой подчиняет духу и его представлениям тот чувственный элемент, от которого уже музыка и живопись начали освобождать искусство" (III, 94). Развивая этот тезис, Гегель говорит, что "поэзия больше имеет дело с всеобщей сущностью искусства, чем это возможно при любом ином способе создания художественных произведений" (III, 351). Так как "поэзия может раскрыть в своей стихии *полноту* духа, она является одновременно *всеобщим* искусством, в равной степени принадлежащим всем художественным стади-

ям..." (III, 188). Вариации этой мысли встречаются и в других местах его лекций (см., например, III, 356, 493 и др.).

Как же выглядит активно взаимодействующая с поэзией музыка и в чем корень их подобных отношений? Во-первых, это их внутренняя близость. Гегель прямо отмечал, что "музыка более всего родственна поэзии" (III, 285). Эта родственность проявляется в том, что в выражении духовного, существенного начала музыка, превосходя пластические искусства, уступает лишь поэзии, однако вместе с нею успешно осуществляет эту задачу. "Ее (музыки. — Я.Х.) подлинной стихией служит внутреннее как таковое... Ее содержание составляет духовная субъективность в ее непосредственном, внутреннем субъективном единстве, человеческая душа, чувствование как таковое" (III, 19).

Родственность музыки поэзии Гегель усматривает и в том, что обе пользуются одним и тем же чувственным материалом — звуком, который из всех средств, имеющихся в распоряжении искусства, является по его характеристике "относительно еще наиболее соразмерным духу чувственным материалом" (III, 20). В то же время он подчеркивает, что "между этими искусствами имеется величайшее различие как в характере употребления звуков, так и в способе выражения" (III, 285).

От спокойно-уравновешенной констатации того, что материалом музыки является звук (III, 19), он затем с пафосом провозглашает: "Своеобразная сила музыки является *стихийной* силой, она заключается в стихии звука, в которой развертывается это искусство" (III, 293). Этот тезис Гегель раскрывает более подробно. Последуем за ходом его мыслей. Так, в противоположность материалу изобразительных искусств звук, "взятый сам по себе, как реальная объективность, есть нечто совершенно абстрактное" (III, 279). Музыка же одухотворяет звук и превращает его в звучание субъективного внутреннего мира. Таким образом, оставаясь самостоятельным чувственным бытием, звук до известной степени может быть одушевлен и получить определенное выражение благодаря чувству (см. III, 296-197), ибо "чувство как таковое имеет содержание, звук же в качестве просто звука лишен его; поэтому сначала он

должен благодаря художественной обработке обрести способность воспринять в себя выражение внутренней жизни" (III, 296). Музыка достигает этого прежде всего благодаря соединению, сочетанию разных звуков. И тут еще раз проявляется глубокая диалектичность мышления Гегеля.

С одной стороны, звуки (включая человеческий голос) являются природными образованиями, но, с другой стороны, получают свою определенность в ходе художественно-творческой деятельности человека. "Хотя соединение различных звуков в определенные отношения (количественные, числовые. — Я.Х.) и не противоречит сущности звука, но оно является лишь чем-то *созданным*, а не чем-то существующим в природе" (III, 297). Повторно подтверждая этот тезис, он говорит: "Отношения эти коренятся в природе самого звука, но то, как применяет их музыка, *создано только искусствам* и многообразно нюансируется им" (там же. Подчеркнуто мной. — Я.Х.) Более подробно этот тезис Гегель представляет следующим образом. Непосредственная природная суть звуков, скажем человеческого голоса, выявляется в том, что за пределами искусства эти звуки в качестве междометия, в качестве крика от боли, вздоха, смеха являются непосредственным живым проявлением душевных состояний и чувств. Однако чисто естественное выражение междометий еще не является музыкой, хотя будучи исторгнуты, облегчают сердце. Однако "это освобождение еще не является освобождением посредством искусства. В противоположность этому музыка должна заключить эти чувства в определенные звуковые соотношения, *лишить естественное выражение дикости и грубости и смягчить его*" (III, 290. Подчеркнуто мной. — Я.Х.). Таким образом, завершает свою мысль Гегель, хотя междометия и составляют исходный пункт музыки, однако "сама она является искусством лишь как междометие, получившее форму каданса" (там же). (Затем Гегель подвергает подробному музыковедческому анализу такие составляющие языка музыки как мера времени, такт, ритм, гармония, мелодия (см. III, 299-318), благодаря которым физический звук становится фактом искусства, прекрасного.) Итак, "музыка, которая вообще движется в стихии, созданной

лишь искусством и для искусства" в отличие от скульптуры и живописи, имеющим свой чувственный материал — дерево, камень, металл и т.п. — более или менее готовым или же нуждающимся лишь в незначительной его переработке, чтобы сделать его пригодным для художественного употребления, "должна проделать гораздо более трудную подготовительную работу, прежде чем она сможет производить звуки" (III, 306).

Но в результате музыка дает превосходящий все другие искусства, "простор для выражения всех *особенных* чувств, и все оттенки радости, веселья, шутки, каприза, восторга и ликования души, все градации страха, подавленности, печали, жалобы, горя, скорби, тоски и т.д. и, наконец, благоговения, преклонения, любви и т.п. становятся своеобразной сферой музыкального выражения" (III, 290). Именно, исходя из этого Гегель, характеризуя воздействие музыки, как притягивающую на крайнюю субъективную проникновенность как таковую, определил музыку как "искусство чувства, которое непосредственно обращается к самому чувству" (III, 279). И именно это имея в виду, он ставил музыку рядом с высшим видом искусства — поэзией.

Тут мы вплотную подходим к вопросу о различии между поэтическим и музыкальным употреблением звука, к различию его служебной роли. В поэзии, отмечает Гегель, "артикулированный звук человеческого органа речи снижается до роли простого знака речи", сохраняющего ценность лишь в качестве самого по себе лишённого смысла обозначения представлений. В этом случае звук вообще остается самостоятельным чувственным бытием в качестве простого знака чувств, представлений и мыслей и "обладает *имманентным* ему самому *внешним* характером и объективностью именно в том, что оно (бытие. — Я.Х.) есть только этот *знак*" (III, 285), поскольку "подлинная объективность внутреннего начала как внутреннего заключается не в звуках и словах, а в том, что я *сознаю* мысль, чувство и т.д., делаю их своим предметом и обладаю ими в представлении..." (III, 286). Продолжая в другом месте тему о знаковой природе звука в поэзии, Гегель отмечает, что звук, как последний элемент внешнего материала поэзии, "уже

не является в ней, как в музыке, самым звучащим чувством, а представляет собой некий сам по себе не имеющий значения *знак*"... При этом он подчеркивает еще одно отличие звука в поэзии от звука в музыке, которое состоит в том, что звук в поэзии это "знак ставшего внутри себя конкретным представлением, а не только знак неопределенного чувства, его нюансов и градаций. Звук благодаря этому становится *словом*..." (I, 94). А слово в оценке Гегеля есть "наиболее понятное и соразмерное духу средство сообщения", благодаря чему поэт получает возможность проникнуть во все глубины духовного содержания и вывести на свет сознания то, что сокрыто в них (III, 381). В этой связи Гегель делает важное в методологическом отношении замечание, подчеркивая, что "мы всегда мыслим *словами*, но при этом не нуждаемся в том, чтобы действительно произносить их" (III, 286), то есть имманентно присущая слову (поэзии) звучащая сторона постоянно имплицитно наличествует, хотя и не всегда актуализируется вовне. Поэтому звук как материал служит для поэзии лишь художественно трактуемым средством, пользуясь которым дух высказывается, обращаясь к другому духу. "Однако звук — говорит далее Гегель — не играет здесь сам по себе такой роли, как в музыке, где его формированием *исчерпывается единственно существующая цель искусства*" (III, 20. Подчеркнуто мной. — Я.Х.). Поэтому в музыке нет того разделения внешнего материала и звукового содержания, которое присуще поэзии, "где представление формируется в своеобразном движении духовных образов фантазии, *не зависит от звучания языка* и наиболее свободно среди всех искусств от внешнего элемента" (III, 292. Подчеркнуто мной. — Я.Х.). В отличие от поэзии в музыке, имеющей общий с ней внешний материал — звучание, — "существенной целью является форма этого звучания именно как *звучания*" (III, 345).

Но Гегель не был бы Гегелем, если бы проблему звучания полностью вывел за пределы поэзии. Вопрос этот преподносится им в своей противоречивой сложности. Так, довольно однозначно он заявляет, что поэзия согласно своему понятию по существу, представляет собой "звучащее искусство" (III, 418).

В этом суждении дает знать о себе не только напоминание о генезисе поэзии, которая в стародавние времена была устным, потому и подлинно звучащим видом творчества, но имеется в виду вся письменная поэзия (в широком значении этого слова) последующих веков. Гегель обосновывает это обстоятельство следующим образом. Если поэзия, считает он, должна вывиться в своей *полноте* как искусство, то она не может обойтись без этого звучания, ибо "это ее единственная сторона, реально связывающая ее с внешним существованием". Развивая суть этого суждения, он в следующей фразе еще раз напоминает, что напечатанные или написанные буквы, конечно, тоже существуют внешне, но они суть только безразличные знаки для звуков и слов. Но не давая нам действительно звучащего слова, "печатный текст предоставляет нашей привычке *переводить* *увиденное* нами в элемент временной длительности и звучания" (там же. Подчеркнуто мной. — Я.Х.).

Как известно, поэзия и музыка (слово — мелодия) прошли исторический путь в полном соответствии с гегелевской триадой. На первом этапе эти две стороны возникли и существовали в синкретическом единстве. На следующем этапе произошел распад этого единства, давший начало их раздельному существованию, как двух самостоятельных искусств. На третьем этапе — синтезе — эти два искусства вновь объединяются на высшем уровне, хотя и продолжается их раздельное параллельное бытие и бурное развитие.

Как видим тяготение этих искусств друг к другу определялось их родственной сущностью и проявлялось в широком и многостороннем взаимодействии между ними. Но для этого было и другое основание. Гегель отмечает, что каждый вид искусства не только обладает преимуществом, но и ограниченностью средств выразительности по отношению к другим видам. Вот, к примеру, как он характеризует в этом плане поэзию, ставящуюся им по многим параметрам выше всех искусств. "...То, что поэзия теряет во внешней объективности, устраняя свой чувственный элемент, насколько это вообще возможно в искусстве, то она выигрывает во внутренней объективности созерцаний и представлений, выдвигаемых поэтическим языком

перед духовным сознанием" (III, 286). Или же другое его суждение о поэзии, идущее уже от указания ее преимуществ к ограниченности. "Поэзия же сама выражает чувства, созерцания и представления и может набросать нам образ внешних предметов, хотя со своей стороны она не в состоянии достигнуть ни отчетливой пластики скульптуры и живописи, ни душевной проникновенности музыки" (III, 287, см. также III, 380).

В "Эстетике" Гегеля подобные суждения встречаются в отношении и других видов искусства.

Преодоление этих ограничений и возможность восполнения недостающего реализуется у каждого из искусств путем вступления его в альянс с другими искусствами, или как говорит Гегель, призвание их не помощь. Конкретно о поэзии и музыке он говорит следующее. Поэзия, лирика призывают "на помощь музыку, чтобы глубже проникнуть в чувства человека, в его душу" (III, 20, см. также III, 287). С другой стороны "музыка вследствие ее односторонности вынуждена призвать на помощь слово, точно выражающее определенное значение, и требует текста во имя более тесной близости к своеобразию и характерному выражению содержания" (III, 343). Как видим, исходя из своих ограниченных возможностей и конкретной художественной задачи, инициатором взаимодействия, взаимопомощи могут выступать и поэзия и музыка, которые таким путем усиливают свою действенность, отнюдь не стремясь сравниться со взаимодействующим искусством или уподобиться ему. Замечательное пояснение этому феномену дает сам Гегель. Так, говоря о взаимодействии музыки и поэзии, независимо от того, музыка ли "соединяется с поэзией в качестве сопровождения или, наоборот, поэзия с музыкой — в качестве проясняющего истолкования", он подчеркивает, что музыка при этом не может стремиться к внешнему воплощению или воспроизведению представлений и мыслей, как они постигаются самосознанием в качестве таковых и целиком подвластны поэзии. Далее он лаконично, но емко раскрывает, к чему может и должна стремиться музыка в этих случаях, не теряя своей самости и обогащая общую действенность объединяющихся искусств. Она, говорит Гегель, "должна либо довести

до чувства простую природу содержания в сочетаниях звуков, родственных внутренней связи этого содержания, либо же постараться выразить своими звуками, сопровождающими и одушевляющими поэзию, само то чувство, которое может пробудиться содержанием созерцаний и представлений в столь же *сочувствующем*, как и представляющем духе" (III, 291).

Взаимодействие между поэзией и музыкой является по существу ничем иным как сочетанием словесного текста и сопровождающего его мелодичного музыкального звучания.³ Анализу этого сопровождения и "поведения" и роли участвующих в нем сторон Гегель уделяет пристальное внимание, формулируя ряд сохранивших до сих пор свое значение фундаментальных положений.

Прежде всего, что понимает Гегель под музыкальным сопровождением? Согласно его трактовке музыка может быть сопровождением, "когда ее духовное содержание постигается не только в абстрактной проникновенности своего смысла или в качестве субъективного чувства", что присуще самостоятельной музыке как таковой, "а переходит в музыкальное развитие, *будучи уже выработанным в представлении и схваченным в словах*" (III, 318. Подчеркнуто мной. — Я.Х.). Несколько ниже, вновь затрагивая этот вопрос, он еще раз подчеркивает, что о музыке как сопровождении можно говорить постольку, поскольку она развивает "внутреннюю сторону содержания, уже раскрытого для представления благодаря тексту" (III, 320), то есть фиксирует внимание на каком-либо особом содержании и занимает им душу, пробуждая и наполняя чувство кругом этих представлений (там же). Отсюда и большое место, отводимое им всесторонней характеристике текста, как сопровождаемой музыкой стороне взаимодействия.

Поскольку текст предстает носителем того содержания, которое сопровождающая музыка раскрывает и дополняет своими средствами, его роль приобретает особое значение, многосторонне раскрываемое Гегелем. Недвусмысленно утверждая, что "текст служит музыке" (III, 319), доставляя сознанию более конкретное представление о том, что было избрано другим автором, он в разных разделах своего труда

раскрывает смысл этого тезиса. По его мнению из взаимоотношения текста и музыки непосредственно вытекает требование, чтобы музыкальное выражение в этом случае *"более строго примыкало к определенному содержанию"*, чем там, где музыка может самостоятельно отдаться собственным движениям и вдохновениям" (III, 321. Подчеркнуто мной. — Я.Х.). Это требование диктуется текстом, который "сразу же дает определенные представления и тем самым отрывает сознание от той мечтательной стихии чувств, не связанного какими-либо представлениями, которой мы беспрестанно отдаемся..." (там же). И Гегель еще раз категорично утверждает: "Конкретный характер содержания дается именно текстом" (III, 325). "Лишь текст, собственно придает некоторую законченность тому субъективному, что изливается в звуках" (III, 343). Отсюда и его требовательность к особенностям текста, пригодного для музыкальной обработки, поскольку определенное содержание слов имеет существенное значение для музыки и музыкального выражения (см. III, 328-329). Более того он довольно резко заявляет, что было бы вредным предрассудком думать, что особенности текста безразличны для музыкального произведения. "Напротив, — пишет он, — в основе великих произведений лежит превосходный текст, избранный композиторами или написанный ими со всей серьезностью" (III, 329).

В этой связи Гегель особо отмечает двустороннюю ответственность поэта и композитора в создании словесно-музыкального произведения. И для того, чтобы музыкальное выражение стало адекватным поэтическому содержанию "не только текст должен содержать в себе серьезность душевных переживаний, комичность и трагическое величие страстей, глубины религиозного представления и чувства, си'лы и су'дбы, заключенные в человеческом сердце, но и композитор должен всей своей душой участвовать в этом и всем сердцем пережить и прочувствовать это содержание" (III, 331).

Специально останавливается Гегель на "поведении" музыки в процессе синтезирования с текстом.

С одной стороны, в своем сплетении с текстом музыка не должна опускаться до уровня чисто служебного средства и ут-

рачивать свободное течение своих движений в добросовестной передаче характерных особенностей текста.

С другой стороны, музыка, отмечает он, не должна почти полностью эмансипироваться от содержания текста и не должна приближаться по своему характеру к самостоятельной музыке. "Напротив, искусство состоит как раз в том, чтобы наполнить себя смыслом высказываемых слов, ситуации, действия и т.д. и, исходя из этого внутреннего одушевления, найти одухотворенное выражение и музыкально разработать его. *Так поступали все великие композиторы*" (III, 322. Подчеркнуто мной. — Я.Х.), которые не приносили ничего, что было бы чуждо словам и с другой стороны, не нарушали свободного излияния звуков.

Главным признаком, или иначе требованием, предъявляемым к хорошему тексту, Гегель считает настоящую *неподдельность*, которой должно обладать содержание в самом себе, ибо с тем, что плоско, тривиально, пусто и абсурдно в самом себе ничего музыкально дельного и глубокого не создашь. Эту мысль он завершает образным оборотом: "Какие бы пряности не использовал композитор, ему не превратить жаркое из кошки в паштет из зайца" (там же).

Конкретизируя свое понимание пригодного для музыки текста, Гегель формирует очень важное условие: ни глубина мысли, — пишет он, — ни самодовольство и ничтожность чувства не дают подлинного содержания. Наиболее подходящим для музыки он считает известный средний род поэзии, важным признаком которой должно являться немногословие. Это — "поэзия лирически правдивая, необычайно простая, *немногими словами* обозначающая ситуацию и чувство... Поскольку музыка должна соотносываться со словами, последним не следует подробно раскрывать содержание" (III, 330. Подчеркнуто мной. — Я.Х.). Из лирики особенно подходят, по его мнению, для музыкальной обработки небольшие задушевные произведения, "простые, *скудные словами*, но богатые чувством, *лаконично* и проникновенно выражающие какое-либо настроение и состояние души, или же более легкие и веселые вещи" (III, 331. Подчеркнуто мной. — Я.Х.). При этом Гегель

отмечает, что такие стихи есть почти у каждого народа.⁴

Соглашаясь с приведенными мыслями Гегеля, испытываешь некоторую напряженность при рассмотрении им этого вопроса в другой части его труда. Так, анализируя тот же вопрос о соотношении поэзии и музыки, он, на наш взгляд, не совсем обоснованно принижает уровень предназначенного для музыки поэтического текста. Гегель несколько категорично заявляет: "Вообще в пределах ... связи музыки и поэзии преобладание одного искусства, причиняет ущерб другому" (III, 287). Исходя из этой, красиво звучащей, но небесспорной формулировки, он считает, что поэзия не должна выступать сама по себе и притязать на особую значимость. Абсолютизируя этот тезис, он подробно раскрывает его. Извиняясь перед читателем, приведем этот фрагмент без больших купюр. "Поэтому, — пишет он далее, — если текст как поэтическое произведение искусства сам по себе обладает вполне самостоятельной устностью, то ему не следует ждать большой поддержки от музыки... Если же, наоборот, музыка получает более независимое положение сама по себе с ее своеобразными особенностями, то в свою очередь текст по своему поэтическому выполнению может быть лишь относительно поверхностным и должен придерживаться лишь общих чувств и общего характера представлений. Поэтическая разработка глубоких мыслей в столь же малой степени дает хороший музыкальный текст, как и описание внешних предметов природы или описательная поэзия вообще". (III, 287-288). Заключительные слова этого фрагмента звучат как приговор поэзии: "если композитору должен быть предоставлен *простор*, то поэту не следует желать успеха как поэту" (III, 288).

Конечно, случаи, упоминаемые Гегелем, могут иметь место. Но, не приводя примеров, которые сам читатель может вспомнить, следует подчеркнуть, что история искусства изобилует произведениями, в которых поэт и композитор, слово и музыка конгениальны и не наносят ущерба друг другу. На подобной основе может и должен собственно говоря и осуществляться синтез в высоком своем проявлении.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гегель. "Эстетика" в четырех томах (1968-1973). М., "Искусство", том I, с. 87-96. (В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием тома и страницы — Я.Х.).
2. Гегель по этому поводу говорит следующее: "*Поэзия, словесное искусство, есть именно третье, целостность, объединяющая в себе на более высокой ступени, в области самой духовной внутренней жизни, крайности, представляемые пластическими искусствами и музыкой. Ибо, с одной стороны, в поэтическом искусстве, как и в музыке, содержится начало внутренней жизни, вытекающей самой себе, начало, которого еще лишены архитектура, скульптура и живопись. С другой стороны, в сфере внутреннего представления, созерцания и чувствования поэзия сама создает широкий объективный мир, отнюдь не теряющий определенности, присущей скульптуре и живописи, и способный с гораздо большей полнотой, чем какое-либо другое искусство, представить во всей широте целостности события, последовательность, смену душевных настроений, страстей, представлений и законченный ход какого-либо действия*" (III, 343).
3. Гегель выделяет три главных вида сопровождающей музыки: церковную, лирическую и в драматической форме, давая им краткие характеристики (см. III, 333-335).
4. Сходную мысль высказывает Гегель, характеризуя песню, где, по его мнению "не требуется особого содержания, внутреннего величия и высоты; напротив, достоинство, благородство, весомость мыслей могли бы только воспрепятствовать потребности непосредственно выразить себя. Величественные рассуждения, глубокие мысли, возвышенные чувства вынуждают субъекта всецело выйти за пределы своей непосредственности и индивидуальности, ее интересов и душевного настроения. В песне же должны выразиться именно эта непосредственная радость и боль, все частные особенности в их ничем не сдерживаемой задумчивости. Поэтому именно в своих песнях каждый народ чувствует себя, как в своей самой близкой и родной стихии" (III, 523). В песне поэзия как бы возвращается к своим корням, к единству звучащего слова и музыки, напева, непосредственно обращенных к самому чувству.

**ՌՈՐԻՆ ԶՈՐՋ ՔՈԼԼԻՆԳՎՈՒԴԻ
«ԱՐՎԵՍՍԻ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐԸ» ԿԱՄ ՃԻԳԵՐ՝
«ՐՈՒՆ ԱՐՎԵՍՍԸ» ԲԱՑԱՀԱՅՏԵԼՈՒ**

Ռ. Ի. Քոլլինգվուդը (1889-1943) աչքի ընկնող բրիտանացի փիլիսոփա է, հնագետ: Հայրը հնագետ էր, արվեստագետ, նշանավոր արվեստաբան ու քննադատ Զոն Ռյոսկինի անձնական քարտուղարն ու կենսագիրը, մայրը՝ նկարիչ և հայտնի դաշնակահար:

Քոլլինգվուդի խոր փիլիսոփայական անգլիական կրթածությունը շաղախված էր իտալական և գերմանական նշանավոր դպրոցների հետ հատկապես Բենեդեկտտո Կրոչեի, որի 1913 թ. «Ջանբատտիստա Վիկոյի փիլիսոփայությունը» և այլ երկերին է թարգմանել անգլերեն:

Հայտնի է իտալացի գրականագետ, էսթետ-փիլիսոփա Կրոչեի ինտուիցիայի տեսության մեծ ազդեցությունը XX դարի ոչ միայն էսթետիկական, այլև լեզվաբանական մտքի վրա տարբեր երկրներում: Թերևս դրա պատճառն այն է, որ Կրոչեն և արվեստը, և լեզուն դիտում է իբրև արտահայտություն, որ ստեղծվում է որոշակի պահի և որոշակի կամ եզակի զգայական-երևակայական գիտակցության կայացման պայմաններում: Իսկ նման կայացման համար հական է հուզական գործունեությունը Կրոչեն արվեստի արարման խթանը համարում է զգայա-հուզական տվյալ վերապրումը, որը ձև է ստանում երևակայության միջոցով. և դա հենց ինտուիցիան է կամ արտահայտությունը: Ահա այս հիմնական միտքն է, որ Կրոչեին թույլ է տալիս գեղարվեստական գործունեությունը անջատել մարդկային մյուս գործունեություններից:

Կրոչեի արծարծած բազմապիսի էսթետիկական հարցերը և

մարդկային մյուս գործունեություններից զեղարվեստական գործունեության առանձնացման Հնարավոր միջոցները զարգացնում է «Քոլլինգվուդը» փորձելով տարբերել բուն արվեստը այսպես կոչված արվեստներից (արվեստը որպես մոգություն, որ հավասար է քարոզչության կամ պրոպագանդայի, արվեստը որպես զվարճանք, այն է՝ նպատակադրված արվեստ որոշակի հույզեր հարուցելու կամ լիցքաթափելու համար կամ միմեսիսի-նմանակման արվեստ):

1920-30-ական թթ. անգլիալեզու զեղարվեստական գրականությունը մեծ վերելք էր ապրում: Ետևում էր մնացել այսպես կոչված «փղոսկրե աշտարակի» քաղցրալեզու պոեզիան՝ պրեռաֆայելիտներ, Սուինսերն, Վալտեր լա Մար և ուրիշներ: Օսկար Ուայլդի «Ռեդինգի բանտի մասին» բալլադը նոր խոսք էր այդ Հղկված նեոռոմանտիկ պոեզիայում կենդանի դրամատիկ խոր զգացմունքներով, որ անդրադարձնում էր կյանքի և մահվան, ոճի և պատժի այսպես ասած «սահմանային իրադրությունը»: Քլիփլինգը ճեղքում էր ղեկադանսը զաղութային ղինվորների կյանքի իրական պատկերներով, Ջոյսը իռլանդական մայրաքաղաքի մի քանի քաղաքացիների գորշ կյանքը հասցնում էր առասպելական նշանակալիության, պատերազմական պոետները և էլիոթը շոշափում էին իմպերիալիզմի առաջ բերած խոր վերքերը, Օքսֆորդի պոետները՝ Օդլն, Սպենդեր և ուրիշներ, պոեզիան թարմացնում էին նոր ռիթմերով և չափերով՝ բարձր պոեզիա ներմուծելով առօրյա կյանքի պրոզայիկ բեկորները, իռլանդացի Նյթսը կենդանացնում էր իռլանդացիների մեջ քնած կելտական իրական ոգին, Դիլան Թոմասը վալիական ռոմանտիկ ոգին հարստացնում էր նոր ոճերով ու բանաստեղծական դարձվածքներով, չխոսելով ամերիկյան «կոռուսյալ սերնդի» աննախադեպ կենդանի ու ինտելեկտուալ արձակի մասին: Նույնպիսի երևույթներ տեղի էին ունենում բրիտանական և ամերիկյան կերպարվեստում:

Ստեղծագործող այս նոր սերնդի արթնացումը ինչ որ պարզաբանում էր պահանջում արվեստի էության մասին, և այդ գործին է ծառայում «Արվեստի Հիմունքները»՝ աշխատությունը:

* Ռ. Ջ. Քոլլինգվուդ. «Արվեստի Հիմունքները», Եր., Սարգիս Խաչեց ֆրիսթինֆո, 2007, 424 էջ: Թարգմանությունը անգլերենից և առաջաբանը Վիգեն Ղազարյանի:

նը՝ լույս տեսած 1937 թ.: Այն ծնվել է կյանքի թելադրանքով, և որքան էլ Հեղինակը մաքուր փիլիսոփա էր, որ ձգտում էր պահպանել փիլիսոփայական դաշտի անաղարտությունը բնական գիտությունների, հոգեբանության, տեխնիցիզմի, սցինենտիստական կամ գիտության ընտրյալներին հասանելի փիլիսոփայական նոր «ժարգոնից», կյանքը ստիպեց, որ նա իր վերաբերմունքը ցույց տա «արվեստ» երևույթի նկատմամբ, այն խնամքով մաքրել վրադիր շերտերից:

Կրոչեն դա արել էր իր բանավիճային դրժով, քննելով ու քննադատելով գրեթե բոլոր էսթետիկական տեսությունները՝ գեղեցիկի, համապրման, հոգեբանական, ֆորոյդիստական, նմանողական (միմետիկ) և այլ տեսություններ իր «էսթետիկայի» պատմական հատվածում, ցույց տալով, թե էսթետիկան ինչպես է Պլատոնի, Արիստոտելի, Վիկոյի, Հյումի, Կանտի, գերմանական արվեստագիտական ֆորմալ դպրոցի և այլ մեծ փիլիսոփաների ու հետազոտողների շնորհիվ հասցվել իր գաղափարներին՝ արվեստն իրոք արտահայտություն, լեզու և երևակայություն: Քուլինգովուդը դիմում է բանավեճի միայն արվեստի մասին, իր կարծիքով, սխալ ըմբռնումները և թյուրիմացությունները կանխելու համար, այսինքն ձգտում է առաջին հերթին հասնել մի գիրքորոշման, երբ վստահաբար կարելի է ասել. «այս, այս, այս արվեստ է», իսկ «այն, այն և այն արվեստ չէ», այսինքն հասկացությունը ազատել երկիմաստություններից: «Ներածության» մեջ նա տարբերում է փիլիսոփայության հակված արվեստագետներին գեղարվեստական ճաշակ ունեցող փիլիսոփաներից: Առաջինները, օրինակ Վինկելմանի, Դյոթեի, Ռյոսկինի, Վենտուրիի տիպի մարդիկ, տարբերում են բուն արվեստը կեղծից, բայց չեն կարողանում դա հիմնավորել: Փիլիսոփաները հոյակապ գործածում են իրենց տրամաբանական զինանոցը, բայց չգիտեն՝ ինչի մասին են խոսում, քանի որ նրանք հենվում են մի քանի դասականներից քաղած ընդհանրացումների վրա: Դա նման է այն կուլյոդային վիճակին, որ տեղի ունեցավ գերմանական դասական փիլիսոփաների ու էսթետների հետ, երբ բանասերներն ու գիտակները, ստուգելով միայն փաստերը, դրանց ուժով ճեղքեց բացեցին դասական էսթետիկայում, և գործն ավարտվեց նրանով, որ Հեգելի էսթետիկայի ազդեցությամբ գրվեցին համաշխարհային և եվրոպական արվեստի

պատմություններ, որոնց, սակայն, պակասում էր Շելլինգի կամ Հեգելի հզոր ընդհանրացնող միտքը: Եվ արվեստի պատմությունը Կուդլերի, Շնաազերի, Տենի և ուրիշների մոտ վերածվեց ժողովուրդների բնավորությունների, բարքերի, միջավայրի և արվեստի հարաբերության պատմությունների:

Քանի որ պետք է հասկանալ՝ ինչ է արվեստը, պետք է սկսել «արվեստ» բառի բազմիմաստության պատմությունից: Այդ բազմիմաստության մեջ կան հնացած և մեռած իմաստներ, բայց կան և Հին իմաստներ, որ «կառուցում են մեր մտքից խեղդվող մարդկանց նման և այնպես են դուրս մղում ներկա իմաստը, որ մենք կարող ենք զատորոշել մանրազնին վերլուծությամբ» (ներածության «Համակարգված բազմիմաստություն» ենթադրույթ):

Արվեստի Հին իմաստներից մեկը արհեստն է, որ նշանակում է՝ ինչ-որ հումքից ինչ-որ միջոցներով ինչ-որ բան է պատրաստվում որոշակի նպատակի համար: Դա արվում է որոշակի ծրագրով: Հետևաբար արհեստի արտադրանքը պետք է համապատասխանի իր ծրագրին և ծառայի իր նպատակին: Հակառակ դեպքում դա վատ արհեստ է:

Նույնը չի կարելի ասել բանաստեղծության մասին: Արվեստի նույնացումը արհեստի հետ Քոլլինգվուդը համարում է «արվեստի տեխնիկական տեսություն» և իր մտքի ողջ փայլը գործադրում է այդ տեսությունը խորտակելու համար, որ սխեմատիկորեն կարելի է այնպես ներկայացնել. Տերյանը «Իմ հոգին ծովերում անծանոթ/ մենավոր և մոլոր մի նավակ», Նարեկացին «Ակն ծով ի ծով ծիծաղախիտ/ ծաւալանայր յառաւտուն» բանատողերում նախապես չէին կարող ծրագրել «օ» ձայնավորի կամ «ծ» բաղաձայնի գործածության օպտիմալ թիվը. նույնը անգլիական պոեզիայում վերաբերում է Բեն Ջոնսոնին կամ Սուիներենին: Այսինքն ասոնանսի կամ ալիտերացիայի այնպիսի գործիքավորում, որ հատուկ հուզական տրամադրություն կամ տոնայնություն ստացվի: Նրանք իրենց զգացումից են ծնել այս կամ այն ասոնանսը կամ ալիտերացիան: («Իմ մեծ ցավից ես ստեղծել եմ փոքրիկ երգեր»), - ինչպես ասում էր Հայնեն:

Տեխնիկան ծառայում է թե՛ արհեստին, թե՛ արվեստին: Բայց տարբերությունն այն է, որ արհեստավոր դառնում են, իսկ

արվեստագետ ծնվում: Արվեստի այն գործերը, որոնք փորձված հույզեր են մարմնավորում որևէ պրոպագանդիստական կամ զվարճանքի նպատակի համար, արհեստի գործեր են: Այլ բան է, որ արվեստի գործը ևս կարող է օգտագործվել որոշ խմբերի կողմից ինչ-որ նպատակների համար: Հոգեբանական որոշակի նախատեսված ռեակցիա հարուցող արվեստն, այսպիսով, ըստ Քոլլինզվուդի, այլևս արվեստ չէ, այլ մի ուրիշ բան՝ արհեստ: Նույնը վերաբերում է «գեղեցիկին», որը արվեստին կցվեց, ըստ Հեդինսկի, «օգտակար արվեստները» (արհեստները՝ Հյուսնություն, դերձակություն և այլն) «գեղեցիկ» արվեստներից տարբերելու համար: Բայց Հին Հույները «գեղեցիկ» բառը գործածում էին իբրև «սիրո սեռական հսկում» (առափանք), իբրև լավ պատրաստված առարկա, լինելի ներմեսի սանդալները, թե Զիդիասի արձանը, ի վերջո՝ իբրև մաթեմատիկական որոշակի կանոնների հետ կապված տեսություն և իբրև Աստծո աստիճաններից մեկը:

Մյուս հարցը արվեստն է և վերարտադրությունը (միմեսիսը), որը զալիս է դեռ Պլատոնից ու Արիստոտելից, առաջինի համար դա վատ բան է, երկրորդի համար՝ լավ:

«Արվեստը որպես մոգություն» գլխում Քոլլինզվուդը բացահայտում է, որ մոգությունը ո՛չ կեղծ գիտություն է, ինչպես պնդում էին այսպես կոչված վայրի ժողովուրդների բարբերը հետազոտող Ֆրեդերիկս կամ Թեյլորի նման ազդագրագետները, ո՛չ էլ ներող, ինչպես կարծում էր Ֆրոյդը, պնդելով, թե մոգության «ներարկած» ամենազորության զգացումը նման է հոգեկան Հիվանդի զգացած իր «ամենազորության» ներդրին! Մոգությունը տարբեր ծեսերի ձևով ուղեկցում է բոլոր առողջ քաղաքակրթություններին, և երբ խաթիվվում է հավատը ծեսերի զորության նկատմամբ, սկսում է խաթիվվել նաև տվյալ հասարակությունը, ինչ տեղի ունեցավ Հռոմեական կայսրության դեպքում, երբ ծեսերի լրջությունը աստիճանաբար փոխարինվեց ձևականությամբ և ավտոմատ կրկնությամբ:

Մյուս խնդիրը արվեստի որպես զվարճանքի խնդիրն է: Մոգության դեպքում այսպես կոչված արվեստը (ըստ Քոլլինզվուդի՝ ոչ բուն արվեստը) ունի օգտակար նշանակություն, որը որոշակի մեծ նպատակի համար (պատերազմ, բարոյական իդեալներ, երաշտ, որս, շինարարություն և այլն) համախմբում

է Հասարակութեան ուժերը: Զվարճանքի գեպքում արվեստի գործը (արտեֆակտ) հակառակ դերն է կատարում մոգութեան Համեմատ՝ առօրյա Հուլիքի պարպումը զվարճութեան ու վայելքի նպատակադրված միջոցներով: Դրա «էսթետիկան» օգտակարի խառնումն է Հաճելիին (Հորատիուս, «Արս պոետիկա»): Զվարճանքը խաղային իրադրութեան և ժամանցի ստեղծումն է՝ մարդկանց մեծ կամ փոքր խմբերին ու զանգվածներին դրադեցնելու ոչ պրակտիկ, ոչ կենսական նպատակներով, շեղելով կյանքի խնդիրներից: Բերվող օրինակները բազմապիսի են՝ պոռնոգրաֆիայից մինչև կրկես, տրիպերներից մինչև իդեալական Համարվող կենսակերպի ցուցադրում: Բացի առանձին գեպքերից զվարճանքի արվեստը քայքայիչ դեր է կատարում տվյալ քաղաքակրթութեան մեջ և կարող է տեւել մի քանի տասնամյակից մինչև մի քանի Հարյուր տարի:

Ուրեմն, եթե արվեստը դառնում է մոգութուն (պրակտիկ կամ օգտակար նպատակի Համար Համախմբում) կամ զվարճանք (Հուլիքի պարպում խաղային «իրավիճակներով»), ապա դա այսպես կոչված կեղծ արվեստ է՝ արհեստ:

Իսկ ո՞րն է բուն արվեստը, որ պետք է տարբերել մոգութունից և՛ զվարճանքից, որոնք «կեղծ» արվեստներ են, այսինքն արհեստի տեսակներ՝ սաքքված որոշակի մշակված միջոցներով որոշակի նպատակի Համար: Դա ամենևին էլ նշանակում, թե դրանք վատ բաներ են կամ վատորակ: Դրանք պարզապես արվեստ չեն: Արվեստագետ, ճիշտ է, ծնվում են, բայց դա էլ նշանակում, թե նա ինչ-որ վերին ոլորտներում է շրջում և նրա ուղեքը ամպոտ են Հրեշտակի նման: Եթե այդպես լիներ, ապա ոչ ոք արվեստագետին, այսինքն ստեղծագործողին չէր Հասկանա: Մյուսներից արվեստագետի տարբերությունն այն է, որ նա այս վայրկյանին և տարբեր վայրկյանների ապրած եղակի Հուլիքը, ինչպիսիք են խինդը, զայրույթը, ամոթը, վիշտը, կիրքը և նման բաներ, կարողանում է արտահայտել որպես միմիայն այդ եղակի ամոթը, այդ եղակի վիշտը, այդ եղակի զայրույթը, այդ եղակի խինդը, այդ եղակի կիրքը: Եվ միմիայն դրա շնորհիվ է, որ նա տարբերվում է մյուս մարդկանցից, որոնք կազմում են իր լսարանը, և որոնցից ոմանք ունենդրելով կամ տեսնելով այդ եղակի Հուղական արտահայտությունը, այն վերապրում են գրեթե նույնությամբ իրենց իսկ երևակայութեան շնորհիվ:

Իսկ արվեստագետը տվյալ Հույզը արտահայտել է, որովհետև այն գիտակցել է: Ընդ որում արտահայտված Հույզերը պետք է լինեն անկեղծ, անմնացորդ, անթաքույց: Որովհետև հակառակ դեպքում Հույզը կեղծվում է, փչանում: Առաջանում է «խեղժած» Հույզ: Արվեստագետը մինչև Հույզի գիտակցումը և վերջնական արտահայտումը չգիտի, թե ինչ է ստացվելու: Եթե դա իմանա Հույզից առաջ, ապա կստեղծվի մոգուլթյուն կամ զվարճանք, և ոչ թե բուն արվեստ: Ահա թե ինչու արվեստը «թողնում է» փղոսկրյա աշտարակում, այսինքն՝ եթե Հատուկ ստեղծվում է ինտելեկտուալ կամ ընտրյալ նեղ միջավայրի համար: Ինդիվիդուալիզմը և արվեստի գործի անհատական լինելը տարբեր բաներ են, քանի որ արվեստի գործի անհատական կամ եզակի լինելը կապված է այն Հույզի եզակի լինելու հետ, որն անջատվում է Հույզերի կամ զգացումների հորձանքից:

Հատուկ պարագրաֆ նվիրված է «արարման» կամ ստեղծագործելու հարցին: Քոլլինզվուդը այդ երևույթին շատ պարզ է նայում: Աստծո արարման և որևէ բնական նյութից կամ նյութերի խմբից մարդու արարման մեջ տարբերությունը առկա է Եզնիկ Կոդրացու «Եղծ աղանդոց»-ում:¹ Եզնիկը չի նույնացնում մարդու արարումը Աստծո արարման հետ, այսինքն մարդկային պրոդուկտը, որը ոչ թե ստեղծվում է ոչնչից (Աստված), այլ ինչ որ բանից (մարդ): Քոլլինզվուդը բանական հատիկ տեսնում է «ներշնչման», «մուսայի» ու նման գաղափարների մեջ, որոնցից օգտվում էին Պլատոնը, պոետները, փիլիսոփաները և արվեստասերները:

Արվեստում արարումը և ստեղծագործումը կատարվում են մարդու գլխում, ի տարբերություն Եզնիկի այն տեսության, թե այն տեղի է ունենում մարդու և իրերի Հարաբերության միջոցով, այսինքն՝ մարդու ձեռքի տակ կան բնական նյութեր, որոնցից մարդը մի այլ բան է ստեղծում, մինչդեռ Աստված ստեղծում է ոչնչից: Ուրեմն բուն արվեստի գործը արարվում ու ձև է ստանում մարդու գլխում: Ինչպե՞ս:

Դրա մեխանիզմը բացատրվում է II գրքում՝ «Երեւակայության տեսություն»: Ջգայություններն ու Հույզերը, որոնք ընկալվում են միասնաբար, կազմում են, ըստ Քոլլինզվուդի, մտքի գործունեության հոգեկան մակարդակը: Դրանք դեռևս զգացումներ են, որոնք չեն գիտակցված մարդու կողմից: Կոպիտ

ասած՝ երևակայությունը զգացումի և մտքի միջև ընկած շեմն է, ըստ Կանտի՝ սահման զգայություն և հասկացման միջև:

Քուլլինգվուդը «երևակայության» իր տեսությունը կերտելիս խուսափում է գիտական հոգեբանության բազմապիսի եզրակացություններից: Նա, ինչպես Գադամերի նման հերմենևտները, հենվում է լոկ այն տրամաբանության վրա, որ կարելի է արտածել Փրանսիական, անգլիական և գերմանական դասական փիլիսոփաներից՝ Դեկարտ, Լոկ, Բերկլի, Զյուսմ, Կանտ: Մտքի այդ վարպետները օգնում են, որ նա չհեղձի իր ընտրած ճանապարհից, որի վերջում գտնվում են Կրոչեն և բազմապիսի գեղարվեստական և առօրյա փաստեր, որոնք նա բերում է իր մտքերը ամրապնդելու համար: Դրա համար նա անջատում է զգացումի դաշտը երևակայության դաշտից: Դա նրան ազատում է զգայական կամ զգացումային տվյալների մասին հոգեբանների մտորումներից, դրանք փոխադրելով մի այլ ոլորտ՝ երևակայության ոլորտը: Թեև զգայություններն ու զգացումները չեն մնում, այլ մեկը մյուսին հաջորդում է կամ մեկը մյուսին հրում է «զգացումների հորձանքի» մեջ, ուշադրությունը այդ հորձանքից որսում է այն, ինչը գրավում է իրեն; և՛ հանձնում երևակայությանը, որն արդեն ոչ թե հոգեկան, այլ գիտակցական (մտքի) ոլորտին է պատկանում և ստեղծում է մտքի բաղիսը՝ ավելի բարձր ոլորտում ինտելեկտի հետագա աշխատանքի համար: Այսինքն՝ Զյուսմի «տպավորությունները» (զգացումները) ուշադրությունը վերածում է «գաղափարների»: Տեղի է ունենում այն, որ մարդը ճանաչում է իր զգացումները: Զգացումների հորձանքը և յուրաքանչյուր զգացում մարդն ընկալում է իր կամքից անկախ: Մինչև զգացումների ճանաչումը մարդը կարող է լինել դրանց իշխանության տակ (զայրույթ, վիշտ, բորբոքվածության և այլն):² Այս ճանաչման պրոցեսը Քուլլինգվուդը անվանում է զգացումների ընտելացում, այսինքն ճանաչելով իր զգացումները՝ մարդը, այդ թվում երեխան, ճանաչում է իր «եսը»: Այսինքն գիտակցության կողմից ճանաչվելով՝ զգացումները դառնում են ձեռնասուն, եթե ճիշտ ենք հասկանում Քուլլինգվուդին: Բայց մեր ուշադրության կենտրոնում ընկած ամեն զգացում և հույզ չէ, որ գիտակցությունը ճանաչելով յուրացնում է: Կան այս կամ այն չափով ճանաչված հույզեր, որոնցից գիտակցութ-

յունը հրաժարվում է: Ճանաչված Հուլզերից կամ զգացումներից հրաժարվելը Քուլինգվուդը համարում է «զգացումների խեղում»: Այդ «խեղումը» մարդուն հետապնդում է և կարող է առաջ բերել Հոգեկան տրավմա: Դա ասես Հոմանիշ է Ֆրոյդի «բարդուկթներին»:

Այն կենտից, որից Հուլզերը սկսում են ճանաչվել գիտակցության կողմից (երևակայություն), սկսում է գործել լեզուն: Լեզուն իր սկզբնական կամ բնիկ վիճակում երևակայական է կամ արտահայտչական, նրա ֆունկցիան Հուլզի արտահայտումն է: Այդ կենդանի լեզուն, երբ Հուլզի փոխարեն սկսում է միտք կամ դատողություն արտահայտել՝ դառնում է ինտելեկտուալացված կամ փոխակերպված լեզու: Դա արդեն մտքի կամ սիմվոլի լեզուն է, որը դալիս է մարդկանց համաձայնությունից: Բայց իսկական կամ բուն լեզուն սկսվում է արտահայտվելուց, որի վրա կառուցվում է ինտելեկտուալացված լեզուն:

Այդ ինտելեկտուալացված լեզուն «սիմվոլի» լեզուն է: Այսօր «սիմվոլը» բազմիմաստ է համարվում, բայց նկատի է առնվում, որ լեզվում, ինչպես մաթեմատիկայում, այն ունի մի իմաստ:

Իսկ լեզվի մայր Հողը դառնում է Հոգեկան մակարդակում (զգացումներ, Հուլզեր), որոնց հորձանքը օրգանիզմում մոտորային և բիոքիմիական զանազան արձագանքներ է ստանում (վախից դժգունում, ամթթից շիկնում և այլն): Հոգեկան-զգայական մակարդակի Հուլզերի գիտակցումը արդեն գիտակցված արտահայտություն է ստանում և դառնում գիտակցված Հուլզ: Այդ գիտակցման ակտը շատերը համարում են խոսքի օրգանների գործածումը, անկախ այն բանից, թե որ ազգը բերանի խոռոչի որ մասն է ավելի շատ գործածում, նույնիսկ անկախ այն բանից, թե մարդը խոսում է ժեստերով, ձայնով, թե անհոդաբաշխ հնչյուններով: Այսպիսով, ձայնային խոսքը լեզվի մի դրսևորումն է միայն: Այսպիսի լեզուն Հուլզերի գիտակցված արտահայտությունն է ոչ միայն խոսքով, այլև պարով, առարկաներով, երգով, որոնց շնորհիվ Հուլզերը յուրացվում են գիտակցության մակարդակում: Այսպիսով, «այն, ինչ Հոգեկան մակարդակից բարձրանում է գիտակցական մակարդակի, գիտակցության աշխատանքով տպավորությունից վերածվում է գաղափարի, զգայության օբյեկտից՝ երևակայության օբյեկտի (գիրք II «Լեզու»):

Հաջորդ քայլը գիտակցված զգացումը արտահայտելն է խոսակցին, որն իր մաքում երևակայության միջոցով վերականգնում է այն և հասկանում: Իսկ արտահայտումը լեզվի միջոցով է: Այնուհետև Կրոչեի օրինակով, գուցե ավելի խիստ, Քոլլինզվուդը քննադատում է նորմատիվ քերականությունը և տրամաբանությունը, որոնք դործում են նույն օրենքներով (տես՝ Ֆրանսիացի նշանավոր ստրուկտուրալիստ լեզվաբան, Հայագետ Բենվենիստի մոտ խոսքի մասերի և արխստոտելյան կատեգորիաների գրեթե նույնացումը):³ Խոսքը այստեղ վերաբերում է նրան, որ հուզական կամ երևակայությամբ կառուցված լեզուն խոսում է Հակառակ այն պնդման, որ պետք է Հասնել մաքի կամ գաղափարի միանշանականության: Ամեն բոլոր ծնվում են իդիոմներ, որոնք ծնունդ են արտահայտիչ լեզվի և Հասկացվում են առանց բառարանի և քերականության:

Քոլլինզվուդը ոչ թեմ դեմ է լեզվի գիտականացմանը կամ ինտելեկտուալացմանը, որ ինտելեկտի աշխատանքն է՝ վեր լինելով Հույզերի արտահայտման երևակայական մակարդակից: Ընդհակառակը՝ ինտելեկտուալացված լեզուն չի նշանակում սոսկ չոր ռացիոնալ միանշանակ լեզու, այլ նշանակում է Հույզերի նոր՝ հոգավորում և հարստացում ինտելեկտի մակարդակում: Այլապես, պոետները կամ նկարիչները կամ կոմպոզիտորները չէին բարձրանա զուտ հոգեկան փորձի գիտակցման մակարդակից:

III գիրքը նվիրված է արվեստի տեսությունը, այսինքն՝ «բուն արվեստի», որ ի տարբերություն զվարճանքի և մոգություն՝ 1. արտահայտիչ է, 2. կերպարային է կամ երևակայական (երկու իմաստն էլ կա իմադրանալիս բառի մեջ): Բուն արվեստը միջանկյալ մակարդակ է հոգեկանի (զգացումներ, հույզեր) և ինտելեկտուալի (միտք) միջև և չի կարող առաջանալ առանց հուզական փորձի կամ ապրումի:

Ըստ Քոլլինզվուդի, քանի որ կա ճշմարիտ կամ խեղված գիտակցություն (խոսքը ոչ թե հոգեկան խանգարման մասին է, այլ հույզի ոչ լրիվ գիտակցման կամ գիտակցաբար այն խմբագրելու), ապա այն չափով, որ չափով արվեստագետն անմիացորդ է արտահայտում իր միտքը, այսինքն՝ այն Հասցրել է երևակայության կամ գիտակցության մակարդակի, այդ չափով էլ արվեստը լավ է: Բայց երբ արվեստագետը խուսանա-

վում է ինչ-որ բանից կամ նրան չի հաջողվում լրիվ գիտակցել իր ապրումը, ապա արվեստի գործը ձախողվում է: Զախողման կամ խուսանաման չափով էլ չի ստացվում արվեստի գործը: Նման ձախողում կարող է լինել ցանկացած արվեստագետի հետ: Այսինքն՝ վատ արվեստի գործը արվեստագետի կողմից այս կամ այն պատճառով հույզի ուրացումն է:

«Արվեստ և ճամարտություն» գլխում Քոլլինգվուդը եզրակացնում է, որ արվեստը գիտության նման չի փաստարկում՝ «սրան հետևում է սա» կամ «սրան չի հետևում սա», որն ինտելեկտի ասպարեզն է: Եվ քանի որ այն չի փաստարկում, ապա շատերին թվում է, որ արվեստը չի արտաՀայտում ճամարտությունը կամ էլ արտաՀայտում է մասնակի: Բայց ավելի խորաթափանցություն դեպքում, ինչպես Լայբնիցի, որի մտքերը իր հետևորդներին հանդեպին էսթետիկայի որպես գիտության ստեղծմանը, արվեստը ևս արտաՀայտում է ճամարտություն, բայց ոչ ապացույցների ձևով:⁴ Օրինակ, Շեքսպիրի մի սոնետում աշխարհը սքանչելի վայր է, մեկ այլ սոնետում՝ թրքանոց և մահաբեր գոլորշիների մոտ, նույն լեզվին մի անգամ առաքինության տիպար է, մեկ այլ անգամ՝ դժոխքի պես սև ու սուլի պես ամայացնող:

Շեքսպիրի դեպքում գործ ունենք պոետի հակասական տարրեր հույզերի հետ, այսինքն բանաստեղծի Հայտնաբերած ճամարտությունը տվյալ եզակի ապրումի ճամարտությունն է, և ոչ թե ինտելեկտի: Դա ապրող աշխարհն է, որ պոետի հետ է, պոետի մեջ, դա նրա իրադրությունն է, որ այլ իրադրությունների հետ անիմաստ է խառնել: Այդ բարդ հուզական աշխարհը, որն արվեստագետի հետ մենք ել ենք վերապրում գրեթե նույնությամբ, կապված է նրա ինքնագիտակցության հետ: Այսինքն երևակայությամբ ընտելացված հույզերի հետ, ասել է թե՛ նա ճանաչել է իր հույզերը և իր ներաշխարհը՝ մինչև օրյեկտն ու սուբյեկտը զատելը: Հոգին, պսիխեն, հոգեկան աշխարհն ընտելացված է գիտակցությամբ: Բայց հույզերը միայն հոգեկան կամ զգայական աշխարհին չեն պատկանում: Հույզերով ու ապրումներով պակաս Հարուստ չեն գիտակցական և ինտելեկտուալ մակարդակները, եթե չասենք՝ ավելի Հարուստ: Ահա նաև մտքի և ինտելեկտի այդ հույզերի շնորհիվ արվեստագետը՝ պոետը, նկարիչը, կոմպոզիտորը, դերասանը

և այլն, ազատ ելումուտ ունի ինչպես Հոգեկան զգայական Հույզերի, այնպես էլ գիտակցական՝ երևակայության և ինտելեկտի Հույզերի ոլորտներում:

Արտահայտության բոլոր մակարդակներում (Հոգեկան, ինտելեկտուալ թե բարոյական) արվեստագետի երևակայությունը դրսևորվում է ամբողջական Համաձուլվածքով: Դանտեի դեպքում այն թոմիստական է և բյուզանդական իսիխազմի ազդեցությամբ՝ Արեոպագիտիկաներով ներշնչված, ուրիշ խոսքով՝ Դանտեի աստվածաբանական ելակետը չի անջատվում «Աստվածային կատակերգության» տարբեր մակարդակներում, այլ ձուլված է ստեղծագործության արտահայտչականությանը: Նույնը վերաբերում է Նարեկացու «Վարդափառին» տաղում «գուենդ, գուենդ խաչածե գնդակ, յօրինւած երկնից շուրջանակ» տողերին, որ սերտ կապված է խաչի աստվածաբանության և խաչի Հետ կապված շրջանի և քառակուսու նեոպլութագորական պատկերի միատիկական ցնծության Հետ:

Քանի որ լեզուն արտահայտվելու միջոց է ինչպես ինտելեկտուալ, այնպես էլ երևակայության մակարդակներում, իսկ արտահայտվելը զգացումի կամ ինտելեկտի Հույզի Հետ է կապված, ինչը ստեղծում է ոճ, ապա, ըստ մեր Հեղինակի, տարբերությունն չկա լավ փիլիսոփայական երկի (պատմական, գիտական և այլն) և լավ պոեզիայի (չափածո, արձակ, կարճ թե երկար) միջև: Տարբերությունը լավ և վատ երկի մեջ է:

III գրքի վերջին՝ «Արվեստագետը և Հասարակությունը» գլուխը բարդությունների Հետ է կապված, գուցե և անլուծելի, և բովանդակում է արվեստագետի և Հասարակության, արվեստագետի և արվեստագետի, դրամատուրգի և դերասանների, կոմպոզիտորի և կատարողների Հարաբերության, արվեստագետի և լսարանի, ինչպես նաև այսպես կոչված էսթետիկական ինդիվիդուալիզմի խնդիրները: Արվեստագետի և արվեստագետի Հարցը Հանգում է «բանագործության» խնդրին: Վերջինս XIX դարից ի վեր դարձել է դրեթ «քրեական» խնդիր, որ Հուզում էր նույնիսկ Սեզանի պես մեծ վարպետներին: Եվ այն, ինչը օգտվելով Վերածննդի արվեստի մեծ գիտակ Բեռնսոնից Բոլլինգվուդը Համարում է «չոչափողական» արժեք Սեզանի արվեստում, նկարիչը պարտական է Դոմինին և, Հավանաբար, Հակաբեռներ Համարված էնգրին ու Դելակրուային: Դա այն

է, որ վարպետին չեն բավարարում տեսողական, մթնոլորտային, օրվա փոփոխական պահերի բացահայտման իմպրեսիոնիստական խնդիրները: Նա մոտեցնում է Հեռուն, գունային ցայտունության և ազդեցության խնդիր չի դնում Հեռվի և մոտի պլանների մեջ, նրա Համար ամեն ինչ՝ թե՛ տանձը, թե՛ ծաղիկը, թե՛ մարդը, դառնում են Հավասարաբեք «մոտիվներ»: Այս բաները անելիս Սեզանը Հաշվի չէր նստում ո՛չ իր նկարիչ ընկերների, ո՛չ գրող ընկերների, ո՛չ դիտողի, ո՛չ էլ ընդունող Հանձնաժողովի կարծիքի Հետ: Բայց նա խիստ մտահոգվում էր, որ Գոգենը մինչև Թաիթի գնալը գոկտոր Գալերի մոտ դիտելով իր նկարները՝ ինչ-որ բան իրենից յուրացնում էր իր սեփական գեղարվեստական լեզուն զարգացնելու Համար: «Գոգենը զոդանում է իմ փոքրիկ զգացումը», - բողբոջում էր նա: Իսկ ինքն իր Հերթին «գոդանում» էր Պուսսենի, Լորրենի, Դոմիեի, Դիսսարոյի «փոքրիկ զգացումները»:

Քուլինգվուդն, ընդհակառակը, խրախուսում էր նման «գոգությունը»: Իրոք 1930-ական թթ., Հայտնվեցին նոր պոետներ ու դրամատուրգներ, որոնց գրվածքները սկսեցին Հիշեցնել անտիկ դասական շրջանի և էլիզաբեթյան շրջանի դրամատուրգների գործունեությունը, երբ ո՛չ Նվրիպիդեսը, ո՛չ էլ Շեքսպիրը ոչ մի նշանակություն չէին տալիս, թե ումից ինչ սյուժե էին վերցնում, կամ ումից ինչ դիալոգ՝ իրենց «գեղարվեստական արտահայտություն» Համար: Հին կտակարանի, անտիկ կամ էլիզաբեթյան շրջանների դրամատուրգիայի, Տուրգենևի, Ֆլորբերի, Տոլստոյի և Դոստոևսկու, Նույնիսկ գրեթե ժամանակակից Կաֆկայի և ուրիշների սյուժետային, էպիկական, ողբերգական, Հոգեկան, գրոտեսկային ոլորտները Հայտնվեցին Թոմաս Մաննի, Ժիրոդուի, Ջոյսի, Անույի, Բամյուի, Սարտրի և ուրիշների երկերում: Ահա թե ինչու Քուլինգվուդը Հաճախ է բերում Թոմաս էլիոթի պոեզիայի օրինակը, որտեղ ինչքան ասես «քաղվածքներ» կան, բայց ամբողջության մեջ այդ պոեզիան մերկացնում է իր ժամանակի մարդու, Հատկապես անգլիացու և ամերիկացու ողբերգությունը, Հոգեկան ամայացումն ու մանրացումը, որը Հենց բանաստեղծի ապրումն էր:

Արվեստի դերի և բուժիչ Հատկությունների մասին նուստյով է ավարտվում աշխատությունը. «Արվեստը բժշկում է ամենավատ ախտից՝ տկարամտությունից, գիտակցության խեղու-

մից»։ Պոետի միակ զեղամիջոցը իր բանաստեղծությունն է։

Անշուշտ XX դարում էսթետիկական շատ տեսություններ կան, որոնք, ինչպես իր ժամանակ Հեգելը, արվեստի մահ են գուժում, ելնելով այն բանից, որ ինքնատիպության մրցավազքում և առևտրական աժիոտաժի մեջ արվեստը կորցնում է իր նախկին ջինջ «կաստալյան» ակունքները։ Քոլլինզվուդը պարտավոր է էր իմանալ ամեն մի զեղարվեստական իրադարձություն։ Բայց ներքին ապրումների արտահայտման պաթոսը, որ հանգում է Հաջողված կամ այս կամ այն չափով ձախողված արվեստի գործի, իրենից բացի Հետաքրքրում էին պրակտիկ արվեստագետներին, որոնցից մեկը Կանդինսկին էր։ Վերջինս Մյունխենում իր կազմակերպած «Աշնանային սալոններում» ցուցադրում էր ոչ միայն Մատիսի, Բոննարի, Սինյակի, Դելոնեի, իր և ընկերների գործերը, այլև Հոգեկան Հիվանդների, երեխաների և Աֆրիկայի ու Խաղաղօվկիանոսյան կղզիների այսպես կոչված «վայրենի», իսկ իրականում առողջ և բանական ժողովուրդների ստեղծած զեղարվեստական նմուշները։ Այդ սիրով օգտակար եղավ նաև դադաիստների, սյուրռեալիստների և այլ ուղղությունների կազմակերպիչների համար, մինչև դրանց հավաքվելը ազդադրական թանգարաններում և պատկերասրահներում, որտեղ դրանք կտրվեցին կենդանի Հաղորդակցության Հողից։

Քոլլինզվուդի արվեստի տեսությունը, ինչպես և մետաֆիզիկայի, պատմության. լեզվի տեսությունները հավանաբար մի ակունքից են սերում և ծավալվում համապատասխան ուղղություններով։ Այդ առումով նրա, ինչպես և Կրոչեի էսթետիկական տեսությունները, սնվում են Հեգելյան ակունքից։ Բայց խնդիրներից շատերը թարմ են։ Այսօր էլ մեծ է Հետաքրքրությունը նրա՝ արվեստի (և ոչ միայն արվեստի) տեսության նկատմամբ։ Նրա արծարծած խնդիրները ակադեմիական և համալսարանական գիտնականների քննարկման առարկա են։ Այսօր էլ նա, ինչպես և իր ուսուցիչ Կրոչեն, զեղարվեստական ինտուիցիայի իրենց տեսությամբ, որ նաև վերաբերում է լեզվին, ալեկոծում են մարդկանց մտքերը։ Նրանց առաջադրած Հարցերն են քննարկվում Գլազգոյի համալսարանի պրոֆեսոր Գարի Քեմփի «Կրոչե-Քոլլինզվուդի տեսությունը որպես տեսություն» հոդվածում՝ 2006 թ., Stanford Encyclopedia of Philosophy:⁵

Քոլլինզվուդի քննախոսությունը, ըստ Գարի Քեմփի, անզ-

լերեն գրված ամենակարևոր տրակտատներից է, սկսած ռոմանտիկ Բյորկից, որը գեղեցիկի Հասկացությունը բխեցնում էր ոչ թե կարգից և Համամասնությունից, այլ զգացումից և բնագրից, այսինքն գիտակցության շնորհիվ:

Թե՛ Կրոնիկ, թե՛ Քուլինգվուդի տեսությունը Համառոտ է: Եվ քանի որ չի ընդարձակված նմանողություն, ձևի տեսության, ընտանիքային, էսթետիկական և սեմանտիկական ինֆորմացիաների, արվեստի և պրոպագանդայի, արվեստի քաղաքական և տնտեսական հիմքերի և այդ բաղիսի վրա որպես վերնաշենք նրա գրաված դիրքի և այլ հարցերի քննությունը, ապա բազմապիսի ինչուները շարունակվում են: Արվեստի և գրականություն քննադատությունն ու տեսությունը որոշ չափով և միայն կոնկրետ դեպքերում կարող են տալ քիչ թե շատ զոհացնող պատասխաններ:

Քուլինգվուդի ճիշդ՝ ցույց տալու, որ մոգությունն ու նմանակումը արվեստ չեն, հույն սոփիստները չէին հասկանա. Գորդիասի Համար պատրանքը, որ մոտ է նմանակմանը՝ միմեսիսին, և մոգությունը կազմում են արվեստի հենքն ու Հյուսվածքը:⁶ Քուլինգվուդի Համար այդ դեպքում էսքիլոսի «Պարսիկները» պիտի Համարվեն մոգական, իսկ Արիստոփանեսի «Ամպերը»՝ միմեսիսի և առողջ բանականության տեսակետից Սոկրատեսի գործունեության նպատակադրված երգիծական քննադատություն: Առաջինը խթանում է հույների Հպարտությունը պարսիկների նկատմամբ իրենց Հայրենասիրական և բարոյական առավելությունը, այսինքն՝ Թատրոնի մոգությամբ նրանց փորձում է զգաստ պաշել, երկրորդը Սոկրատեսին քննադատում է Հենց՝ այն բանի Համար, ինչի Համար Պլատոնի դիալոգում Սոկրատեսը իր քաղաքից վտարում է նմանակող և զվարճացնող պոետներին, պաշելով միայն այն պոետներին, որոնք իրենց խելացի զրույցով օգտակար են դառնում քաղաքին: Այսինքն, ըստ Արիստոփանեսի, Սոկրատեսը ևս այդ պոետների նման շառչատան է, քանի որ ապացույցի զենքը տալով իր աշակերտներին՝ նրանց մղում է միայն ծուլության և օգտակար, օրինակ գյուղատնտեսական, աշխատանքներից խուսափելու: Ուրեմն թե՛ Էսքիլեսը, թե՛ Արիստոփանեսը ստեղծում են «մոգության» արվեստ խաղային իրադրության միջոցով, այսինքն ոչ իսկական արվեստ: Եվրիպիդեսին առասպելի տարբերակները թելադրում են, թե

իր տրագեդիան ինչից է սկսվելու և ինչով է ավարտվելու: Գյոթենն «Ճառաստը» գրելիս (թեև օգտվում էր լեգենդի մշակումներից) կամ Տոլստոյը «Աննա Կարենինան» գրելիս չգիտեին, թե դրանք ինչպես են ավարտվելու, քանի որ երկուսի համար էլ անսպասելի էր իրենց ողբերգության կամ վեպի ավարտը: Հետևաբար «Ճառաստը» և «Աննա Կարենինան» բուն արվեստի գործեր են:

Կրոչեն նույնացնելով արվեստը և լեզուն իրրե ինտուիցիա և արտահայտություն, ավելի հեշտ է լուծում խնդիրը. քանի որ արվեստի գործը արտահայտություն է, ապա նրանում տեղ գտած ճարտասանությունը, հնչյունային գործիքավորումը, գիտական նյութերի առկայությունը կամ գիտական կռահումները, սյուժետային ստանդարտ պատումները, որ կարող են կրկնված լինել տասնյակ բանաստեղծների, նկարիչների, քանդակագործների մոտ, դասական և ոչ դասական ֆորմալ, ստանդարտ հնոտիները (ռուտինա), նրանցում տեղ գտած մաթեմատիկական, տեխնիկական, անատոմիական, հոգեբանական, սոցիալական, արտադրական և ամեն տեսակ գիտելիքները կորցնում են իրենց գործնական նպատակները և ձուլվելով գեղարվեստական արտահայտությանը՝ կազմում են նրա անկապտելի օրգանական մասը:

Նման գաղափարները դժվար է գործադրել բազմադարյան արվեստի ամենաբազմազան գործերի նկատմամբ. ցույց կարել են անձամպատկերներում, ասենք, 20 հազար տարի առաջ, ժայռապատկերներում՝ 5-6 հազար տարի առաջ, Կրետեում՝ մոտ 3,5 հազար տարի առաջ, միջնադարում, հուլանդական արվեստում, ցուլին տեսնում ենք Գոյայի յուղաներկ և վիմադիր գործերում, Պիկասսոյի բազմապիսի էքսպերիմենտալ, ալլաբանական և վերարտադրողական շտուգիաներում, և երևի այնքան ժամանակ ցույց կնկարեն, քանի դեռ գոյություն ունեն մարդը և ցուլը: Ինչպե՞ս վարվենք այդ հազարավոր ցլերի պատկերների հետ՝ դրանք ինտուիցիայի, թե՞ նմանակման կամ ռեալիզման, ցուլի նկատմամբ կարեկցանքի, թե՞ թշնամական վերաբերմունքի արդյունք են: Պլատոնը, բանաստեղծին մերժելով որպես նմանակողի, նրան իր «Խնջուկում» և «Իոնում» դարձնում է աստվածների և մարդկանց միջնորդ, մոտավորապես նույնպիսի առաքելություն հատկացնելով երաժշտությանը:

ներ, ստիճաստները՝ ավելի շուտ: Եվ երբ պոետը շուկ է ապրում, շուկի մեջ է գցում նաև Հանդիսատեսին: Աստվածային ներշնչանքը աստվածաբանները վերապահում են մարգարեներին և սրբերին: Անտիկ Անթուլոգիայի պոետները և Պլատինոսը ներշնչանքը վերապահում են նաև քանդակագործներին և նկարիչներին. աստված իր պատկերը պատրաստում է Ֆիդիասի գլխում, և այդ պատկերի Համաձայն Ֆիդիասը կերտում է Ջևսի տիպարը կոպիտ քարաքեկորից: Աստծո տեղը Քոլլինգվուդի մոտ գրավում է «զգացումների կամ Հույզերի Հորձանքը», որոնք գիտակցվելով երևակայության միջոցով դառնում են դադափարներ (շյուս) և արտահայտվում: Եվ երևակայության այդ աշխատանքը կազմում է մտքի ու ինտելեկտի բազիսը: Բայց և՛ Կրոչեի, և՛ Քոլլինգվուդի դեպքում արվեստագետի Հետ կապված միատիկան՝ խորհուրդը, վերանում է և ստանում պարզ (զգացումներ և Հույզեր) արտահայտություն, որտեղ չեն կարող անջատել զգացումը և ինտելեկտը, անատոմիան և մաթեմատիկան, գույնը և շոշափողական արժեքը և այլն, ինչպես ուղեղը մարդու գլխից Հանելով նրանում ոչ մի միտք չեն գտնի:

Կրոչեի և Քոլլինգվուդի ու նրանց Հետևորդների տեսությունում ոչ էսթետիկական կատեգորիաները, ոչ սեմիոտիկական ուսումնասիրությունը, ոչ իկոնոգրաֆիան կամ իկոնոլոգիան՝ պատկերազրույթունը կամ պատկերաբանությունը, չեն մոտեցնում արվեստի ըմբռնմանը և էությունը:

Մինչդեռ և՛ այսօր, և՛ անցյալում արվեստը միշտ էլ մատուցում է իր պարագոքսները: Եվ Ռիլկեի, Մարիտենի, Հայդինգայի նման մտածողների մեջ նորից Հարություն են առնում սոփիստների ու Պլատոնի ուրվականները: Պարզվում է, որ եթե այսօր Աստծուց, Սուրբ Հոգուց ու Հրեշտակներից ներշնչված մարգարեներ և սրբեր չկան, ապա նրանց փոխարեն մարգարեանում են «անիծված» պոետները՝ Բողոքից ու Ռեմբոյից մինչև Թրակլ ու Ցելան, մինչև ամերիկյան բիթնիկ պոետները՝ Գինզբերգը, Ֆեոլինգետին, Քերուակը և այլն: Եվ ոչ ոք չի կարող ասել, թե մի քանի Հարյուր տարում սերունդների ջանքերով կառուցված գոթական տաճարի արտահայտչականությունը որ ճարտարապետին, քանդակագործին, որմնագործին, ապակենկարողին է պատկանում:

Եվ ճիշտ է Քոլլինգվուդի կոչը՝ Թաղել ինդիվիդուալիզմը,

ազատվել «սիդոսկրն աշտարակի» անեծքից, միավորել արվեստագետների ջանքերը, արվեստագետների ու լսարանի ջանքերը, կոմպոզիտորի ու կատարողի ստեղծագործական ջանքերը: Բայց միևնույն է՝ երբեք չես հասկանա՝ արվեստը մեռցնու՞մ է, թե՞ ապրեցնում, դաստիարակու՞մ է, թե՞ բարոյալքում, հումանի՞զմ է, թե՞ մարդաստայացություն, առևտու՞ր է, թե՞ ստեղծագործություն: Եվ Դալիի ու Պիկասսոյի նման արվեստագետները այն ժամանակ էին մեծ, երբ նույնիսկ ներկերի լրիվ կոմպլեկտ չէին կարող գնել, թե՞ երբ նրանց ամեն մի խզրզոց առասպելական գին է ստանում: Եվ այսօր արվեստագե՞տն է ստեղծագործում, թե՞ նա, որ մի քանի կոպեկով նրան խաղացնում է մատների վրա, նրա՞նք, որ միլիոններ են ստանում Հոլիվուդի արտադրանքից և թրիլլերների ու պոպ երաժշտության ուղեղահուզական լվացումից, թե՞ նրանք, ովքեր, մի քանի գրող էլ չստանալով, ընկերների օգնությամբ ստեղծագործում են նաև բանտում, ինչպես Փարաջանովը, թե՞ ստեղծագործում է ճաշակը, որ ոչ թե ընկեր չունի և կամայական է, այլ ունի քմահաճ և շահագրգռված ընկերներ, որոնց քիմքին ստիպված է Հարմարվել արվեստագետը, բացի կյանքից հրաժարված մի քանի բացառություններից: Ամեն օրենք ունի բացառություն: Եվ դժվար է ասել կրոչե-Քոլլինզվուդի տեսությունը օրինաչափությա՞ն է վերաբերում, թե՞ բացառությունների: Ինդիվիդուալիստ կուրիստները կողք-կողքի ցուցադրված նույնքան ստանդարտ ու ակադեմիական են Հնչում, որքան Հարյուրամյակներով միմյանց կրկնող սրբապատկերները, և երբ նոր գեղարվեստական արտահայտություն է երևան գալիս, կուրիզմը վերանում է՝ ըստ Հեգելի վերառվելով այդ նոր գեղարվեստական երևույթի մեջ, ինչպես Սեզանն է վերառված կուրիզմում: Ընդ որում՝ կուրիզմը այլ բան է, քան սեզանիզմը, իսկ երկրաչափական աբստրակցիոնիզմը լրիվ տարբեր է կուրիզմից: Այս է պարադոքսը: Արվեստը և՛ ձև է (Ֆորմալիստներ), և՛ կամք է (Ալոիզ Ռիպլ), և՛ արտահայտություն է, և՛ ստրուկտուրա, և՛ հաջողված, և՛ ձախողված, ինչպես պատահում է նաև գիտական շարադրանքում կամ որևէ հաջող կամ անհաջող բանաձևում:

Ամփոփելով մեր խորհրդածությունը Քոլլինզվուդի քննախոսության շուրջ՝ դիմենք Կանտին, բոլոր նշանավոր փիլիսոփաների փրկարարին: Խոսքը վերաբերում է 1798 թ. նրա հրա-

տարակած «Մարդաբանությունը պրագմատիկ տեսակետից» աշխատությունը: Ծաշակը որպես դատողության էսթետիկական ունակություն ոչ թե զգայությանը առարկայի նյութական պատկերացումն է, այլ ազատ կամ պրոդուկտիվ երևակայությունն է այդ նյութականը համակում ստեղծագործության, այսինքն ձևի օգնությամբ,⁸ «քանի որ միայն ձևը կարող է հավակնել լինելու ընդհանուր կանոն բավականության զգացումի համար: Հոգեկանը (Քոլլինգվուդի մոտ զգայականը կամ հոգեկան մակարդակը — Վ. Ղ.), որ կենդանանում է գաղափարների միջոցով, ոգին է: Ծաշակը կարգավորում է՝ ձևի մասին դատողությանը միացնելով բազմազան երևակայության մեջ, իսկ ոգին a priori երևակայության այդ ձևի համար տալիս է օրինակ»,⁹ ոգին ստեղծում է գաղափարներ, ճաշակը՝ դրանք սահմանափակում հանուն ձևի, ըստ «պրոդուկտիվ երևակայության» օրենքների, և ստեղծում ի սկզբանե (չնմանակելով): Ոգին և ճաշակը ի հայտ բերող պրոդուկտն էլ պոեզիան է, ինչպես նաև գեղարվեստները:¹⁰

«Միմեսիսի» արիստոտելյան տեսությունը սասանվեց Ֆիլոստրատոս Ավագի կողմից («Ապոլոնիոս Տիանացու կյանքը»), փոխվելով «երևակայության ստեղծագործության»: 1725 թ. Զամբատտիստա Վիկոն նապոլում լույս տեսած իր «Նոր գիտության» մեջ զարգացրեց իր իսկ մշակած «երևակայության տեսությունը»՝ պոեզիան նախորդում է ինտելեկտին, բայց հետևում է զգացումին:

Եվ Քոլլինգվուդին վերաիմաստավորելով, Վիկոյի հետ կարող ենք ասել երևակայության ուժով որոշ ստեղծագործողների մասին՝ Հոմերոսին է պատկանում, անշուշտ, իմաստությունը, բայց միայն բանաստեղծական իմաստությունը¹¹, և կրկնել Կանտին՝ ոչ միայն բանաստեղծների, այլև գեղեցիկ արվեստների բոլոր ներկայացուցիչների համար կարելի է ասել. լավ բանաստեղծությունը հոգու կենդանացման ամենահզոր միջոցն է. իսկ դրա համար պետք է ծնվել, և դրան չի կարելի հասնել միայն ջանասիրությամբ և նմանակումով. և այն, ինչ արվում է գեղատոմսերով և կանոններով, անհոգի է, ստրկական...¹²

1. Խնդրի Հիանալի մեկնարանումը ա՛նս Ա.Ա. Адамян, Вопросы эстетики и теории искусства, М., 1971, стр. 272.
2. Մենք Քլայնգվուդի Հեռ այստեղ չենք անջատում զգացումները Հույզերից, որովհետև զրանց ազդեցությունը ուժոված է սկենսականությանը՝ ըստ Լեյբի կամ Դեկարտի:
3. Բնեմենիստը երբեք չէր կարող դուրս գալ նորմատիվ քերականության գեմ, բայց նա գործածում է սմարի արտահայտություն՝ բառականազգացությունը, որը նման է զգացումների կամ Հույզերի արտահայտությանը, որն իր մարմնավորումը գտնում է լեզվում: Արիստոտելի կատեգորիաները, որոնց չնորհիվ բացատրվում է դոյը կամ է-ն, պեղվի Հիմնական և ելակետային կատեգորիաներն են՝ ըստ լեզվաբանի (Э. Бенвенист, ОБЩАЯ ЛИНГВИСТИКА, "Progress", М., 1974, стр. 104-114).
4. Տե՛ս Գ. Վ. Լայրնից, Մետաֆիզիկական երկեր, 2001«Սարգիս Խաչենց», Ե., էջ 39-41, 83-84: Խոսքը վերաբերում է իմացությունների բազմազանությանը՝ ազոս, Հստակ, ազնկվատ, կատարյալ և այլն: Լ. Վենտուրին գրում է, որ 1684 թ. Լայրնիցը նկատում է, որ նկարչիները և այլ ստեղծագործողներ թեև լավ են դատում արվեստի գործերի մասին, բայց Հարցերին զմարանում են պատասխանել: Նման իմացությունը պարզ է, բայց ոչ ուսցիտեալ (L. Venturi, History of Art Criticism, New York, 1936, p. 118): Դատողությունների այդ քնազավառը, որ կապված է Հույզերի, Թովչանքի և ներդաշնակության Հեռ, այսինքն այս գեպքում արվեստի գործերի Հեռ, Բաււմզարտներ անջատեց իրրեւ «էսթետիկա»:
5. Gary Kemp, The Croce-Collingwood Theory as Theory, The Journal of Aesthetics and art Criticism, 61:2 spring 2003 (p. 171-193).
6. Տե՛ս W. Tatarkiewicz, A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics, 1980, Warszawa, p. 95.
7. Տատարկելի, էջ 197 և Հետո:
8. И. Кант, Соч. В шестнадцати томах, том 6, "Мысль", М., 1966, стр. 484.
9. Նույն տեղում, էջ 490:
10. Նույն տեղում, էջ 492:
11. Տե՛ս B. Croce, Aesthetics as Science of Expression and General Linguistic, New York, 1955, p. 220, 223.
12. Տե՛ս Կանտ, Նույն տեղում, էջ 492:

ԿՐԿԵՍԸ ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Մեր նպատակն է, նախ ուրվագծել կրկեսի կազմաբանութ-
յունը (անատոմիա): Ի՞նչ է դա նշանակում: Եթե յուրաքանչ-
յուր արվեստի երևույթ դիտարկենք իբրև կենդանի մարմին,
որն ունի ուրույն, միայն իրեն հատուկ ծագումնաբանական
(գենետիկա) կառուցվածք, ապա ակնհայտ է, որ կրկեսային
արվեստում էլ պետք է փնտրել նույնպիսի մի ինքնատիպ կա-
ռուցվածքային համակարգ: Սակայն այստեղ էլ հարց է առաջա-
նում, իսկ արդյո՞ք կրկեսն ինքնուրույն արվեստ է: Այս թեա-
կան վերաբերմունքը նոր չէ, ժամանակին արվեստի ձևաբա-
նությամբ (մորֆոլոգիա) զբաղվողներն այդ կապակցությամբ
արդեն նշել են իրենց տարակուսանքները՝ ընդգծելով կրկեսա-
յին արվեստում միատարր գեղարվեստական հյուսվածքների
բացակայությունը¹, ինչն էլ թույլ չի տալիս դիտելու այն, որ-
պես բնօրինակ արվեստի երևույթ:

Խնդրի այսպիսի ըմբռնումն ունի նաև իր նախապատմութ-
յունը: Ի սկզբանե կրկեսը դիտել են սոսկ, որպես թատրոնի
մի տարատեսակ: Վ. Վսևոլոդսկի-Գենգերոսն անգամ գտնում
էր, թե կրկեսը միայն պայմանաբար կարող ենք թատրոնից
սերված համարել, քանի որ «թատերական ինչ-որ մի հնա-
գույն ձևի տարալուծման արդյունքը կամ էլ դրա բաղադրա-
մասներից մեկի զարգացած տեսակը չէ»²: Եթե հաշվի առնենք,
թե ժամանակին ի՞նչ համով է այս խնդիրն ընդհանրապես
ուսումնասիրված եղել, ապա թատերագետի զգուշությունը
միանգամայն հասկանալի կդառնա. չփնտրելով կրկեսի ինքնօ-
րինակությունը՝ նա, այնուամենայնիվ, չի տեսնում նաև այդ
արվեստի ընածին տարրերը, ուստի և համարում է այն ընդա-

մենը տարրասեռ երևույթների հանրագումար:

Հետազայում այս տեսակետը մասամբ փորձեց վիճարկել Ե. Կուզնեցովը «Կրկես. ծագումը, զարգացումը, հեռանկարները» խորագիրը կրող իր ֆունդամենտալ աշխատության մեջ, որի հիմնական առարկան եվրոպական նորագույն կրկեսի ձևավորման պատմությունն է: Ըստ Ե. Կուզնեցովի, կրկեսը որպես արվեստի երևույթ միասեռ է և առանձնանում է տարածաժամանակային մյուս արվեստներից՝ պարարվեստից և թատերական արվեստից, շնորհիվ կրկեսային հնարանքների (տրյուկ), որոնք էլ փաստորեն իրենց շուրջն են համախմբում մյուս բոլոր խաղարկային տարրերը³: Ուշագրավ է նաև այդ առանձնահատկության մեկնությունը, որ հեղինակը տալիս է նշված աշխատության մեկ այլ էջում. «Պատմության ողջ ընթացքում կրկեսի առանձնահատկությունը դրսևորվել է մարդու և կենդանու ֆիզիկական գործողությունների (մկանային շարժիչների) միջոցով, որոնք դրսևորվել են ոչ թե պայմանական եղանակով, այլ բնական պայմաններում, եռաչափ իրականության մեջ: Ֆիզիկական արգելքների իրական հաղթահարումը կրկեսի... առաջնային տարրն է: Հետևաբար, կրկեսի... հիմնական առանձնահատկությունը կարելի է սահմանել հնարանք հասկացությամբ»⁴: Այս ձևակերպումն, անշուշտ հիմնաբար նշանակություն ունի կրկեսի համար, բայց մի էական վերապահություն. հնարանքն այստեղ դիտվում է գույտ, որպես ֆիզիկական գործողություն, բայց չէ՞ որ մեզ այն հետաքրքրում է, որպես գեղարվեստական երևույթ:

Կրկեսային արվեստում բարդ հնարանքների ցուցադրումը, իրեն զարմանալի խաղ, դեռևս բավարար պայման չէ, որպեսզի այն իրապես գեղազգիտական աֆեկտ առաջացնի: Այս կապակցությամբ մտաբերենք Յոհան Հայդինգայի հետևյալ դիպուկ բնորոշումը. «Ուժի և ճարպկության փորձությունը, ինչպես օրինակ տասներկու տապարների միջով Ուդիսևսի արձակած նետը, ամբողջովին խաղի ոլորտում է: Դա արվեստի ստեղծագործությունն է, այլ...մի հնարանք (Kunststück)»⁵: Եվ իրոք, աներևակայելի հրաշքն անգամ կրկեսում կարող է դառնալ իրողություն, բայց մի՞թե հենց միայն դա է, որ գրավում է հանդիսատեսին և նրան գեղազգիտական բավականություն պատճառում: Եթե իրոք այդպես լիներ, ապա այստեղ ընդամենը կներկայացվեին զանազան արտասովոր վարժություններ, որոնք միմյանց հետ

իրապես ոչ մի առնչութիւն չէին ունենա, քանզի դրա անհրաժեշտութիւնն էլ չէր լինի: Եվ, բնականաբար, նաև չէր կարող խոսք գնալ որևէ միասնական ու ամբողջական կառույցի մասին, ինչը հատուկ է ամեն մի գեղարվեստական ստեղծագործութիւն: Պարզաբանելու համար այս խնդիրը՝ դիտարկենք այն կրկեսային տարրեր խաղատեսակների համատեքստում:

Դիցուք, վերցնենք կրկեսային աճապարութիւնը. եթե տարածաժամանակային միութեան արվեստներում արտիստն ու նրա միջամտութեամբ գործող առարկաները միմյանցով պայմանավորված են կամ իրար լրացնում են (պար, դրամատիկական թատրոն, տիկնիկային թատրոն, սովետների թատրոն և այլն), ապա աճապար-արտիստն ընդգծված «օտարվում» է իր առարկայական միջավայրից և հանդես է գալիս ոչ թե իբրև խաղին մասնակից, այլ իբրև խաղը ներկայացնող: Նրա արարքները շատ արտիստիկ են և տպավորիչ, սակայն իրականում միտումնավոր շեղում են հանդիսատեսի ուշադրութիւնը հիմնական գործողութիւնից, և այդպիսով առաջնայինն ու երկրորդականը շրջվում են գլխիվայր: Ահա, թե ինչու ամեն մի աճապարական հնարանք հանդիսատեսի համար անսպասելի է ու անակնկալ: Խաղն ամբողջութեամբ ներկայացնում է արտասովոր մի գործողութիւն, որն իր անսպասելի շրջադարձերով զարմանքի ու հիացմունքի ափեկտ է առաջացնում: Փաստորեն, ոչ մի «խաբեութիւն», ոչ մի «սուտ», ուստի և ոչ մի բացահայտ քողարկում կամ իրականութեան պատրանք, որ թատերական լեզվամտածողութեան ոլորտից է: Այդ իսկ պատճառով էլ արտիստն այստեղ կենդանու կերպարանք չի առնում և հանդես չի գալիս՝ իբրև այդպիսին: Նա համարձակ հրապարակ է դուրս բերում իրական կենդանիներ ու գաղաններ, որոնք զարմանալիորեն գործում են իրենց բնութիւնը հակառակ, իսկ թե ինչո՞ւ և ինչպե՞ս՝ մինչև վերջ էլ մնում է գաղտնիք:

Թեպետ, իհարկե, որոշ թատերական տարրեր, որոնք հանդիպում են նաև պարարվեստում (ասենք՝ ժողովրդական, կամ էլ սյուժետային պարերը), կրկեսում էլ կարելի է դիտել: Արդեն նկատել են, որ կենդանավարժութեան, ինչպես և գաղանավարժութեան մի շարք համարներ նման են թատերախաղերի, ուր հաճախ գանազան առակներից և հեքիաթներից վերցված պատումներ են օգտագործվում: Զորքոտանիներն այստեղ

ականերևաբար Հանդես են գալիս իբրև դերակատարներ, բայց մի էական տարբերությունը. սրանց կերպարային վարքագիծն ընդամենը կենդանավարժության հնարանքների արդյունք է, այլ ոչ թե գործող սուբյեկտի կամային արարք. կրկեսային այդ «հերոսները» երբեք Հանդես չեն գալիս իբրև իրենց անձնական շահերը հետապնդող անհատականություններ, ուստի և պրեդիկատն այստեղ չունի անձնավորված սուբյեկտ. ինչպես լեզվաբանության մեջ է ընդունված ասել՝ «բայաձև դիմավոր» է⁷: Այդ իսկ պատճառով էլ կենդանիների խաղն այստեղ նման է շախմատային ֆիգուրների խաղին, ինչպես այդ դիտում ենք նաև առակում կան հեքիաթում⁸:

Հիմա վերցնենք այն խաղերը, որոնց մեջ դերակազմողը մարդական տարրն է: Վճռորոշն այստեղ անմիջականորեն ուժի և ճարպկության կիրառումով կառուցված գործողությունն է, որը ներկայացնում է ֆիզիկական վարժությունների մի շղթա՝ մարդական հնարանքների հաջորդականություն: Սովորաբար, սկսելով պարզ վարժություններից, արտիստներն աստիճանաբար բարդացնում են դրանք, հասնում մարդու ֆիզիկական հնարավորությունների դրսևորման ամենածայրահեղ սահմանին և խախտում այն՝ իրականացնելով անհնարինն ու աներևակային, ինչն էլ կարող է զարմանք ու հիացմունք առաջացնել: Բայց արդյո՞ք դա բավական է, որ նրա արածը համարենք արվեստի ստեղծագործություն: Իհարկե ոչ, քանի որ, ինչպես ասվեց, կրկեսում ամեն մի ֆիզիկական վարժություն դեղարվեստական հետաքրքրություն է ներկայացնում, ոչ միայն իր արտասովոր հնարանքներով (Kunststück), այլ նաև (թերևս, առաջին հերթին) արտահայտչակերպով ու ձևով: Այսինքն՝ որպեսզի զարմանքին հաջորդի գեղագիտական աֆեկտը, անհրաժեշտ է ֆիզիկական վարժությունը հաղթահարել գեղարվեստական ձևի միջոցով՝ հաղորդել նրան վերանցական (Transcendental) իմաստ:

Առաջին հայացքից կրկեսային ամեն մի խաղ արտասովոր է՝ գալիս է խախտելու, խեղելու մարդու իրական պատկերացումները և ներկայացնելու առարկայական մի իրողություն, որը բնության մեջ սովորաբար չի հանդիպում, քանի որ մտացածին է՝ երևակայության արդյունք: Սակայն չմոռանանք, որ մի բան է իրական և օրինաչափ երևույթների աղավաղումը, խեղաթյուրումը և բոլորովին այլ՝ վերանցական գործողություն կա-

առաջելը. մի դեպքում առարկան իրականություն վերաձևումն է, մյուս դեպքում այն բացարձակ մտահայեցողական է՝ իրականությունից կտրված: Ահա թե ինչու, ամեն մի ճարպկորեն կառուցված Հնարանք դեռևս գեղարվեստական երևույթ է, քանի որ ներկայանում է ընդամենը Ֆիզիկական արգելքների Հաղթահարման կերպով: Ողիսևսը, որը պատրաստվում է նետն արձակել տասներկու տասյարների միջով, ուղիղ համեմատելի է այն դրամատիկական Հերոսի հետ, որը պատրաստվում է լուծել Հակադիր շահերի բխման ընթացքում խճճված իր ճակատագրական խնդիրը: Երկու դեպքում էլ գործողությունն ընթանում է իրական Հաղթության վրա, անկախ այն բանից, թե ո՞րն է այդ գործողության նպատակը, և ի՞նչ եղանակով է այն դրսևորվում. պայմանակա՞ն՝ իբրև թատերախաղ, թե՞ իրական՝ իբրև ճարպկության և ուժի ցուցադրում: Այդուհանդերձ, ձևաբանորեն սրանք միասեռ երևույթներ չեն. մի դեպքում մեր առջև բնախաղ է, որը դրամատիկական արվեստի երևույթ է, մյուս դեպքում՝ Ֆիզիկական վարժություն, որը պատկանում է մարզական ոլորտին:

Իհարկե, սպորտում էլ շատ հաճախ մրցախաղերն աչքի են ընկնում իրենց ընդգծված թատերայնությամբ. գեղարվեստական մարմնամարզությունը, ձևավոր չմշկասահքը, լողը և մի շարք այլ մարզաձևեր ինչ-որ չափով նաև գեղագիտական Հետաքրքրություն են ներկայացնում: Պատահական է, որ կրկեսային արտիստներից շատերն իրենց նախադրժական շրջանն անցել են Հենց այստեղ: Սակայն կրկեսային խաղն առանձնանում է մարզականից, նախ իր թնշահախնդիր բնույթով: Կրկեսային արտիստը գալիս է Հաղթահարելու ոչ միայն Ֆիզիկական արգելքը, այլև այն դրամատիկական կիրքը, որ ենթադրում է ամեն մի մրցախաղ, այդ իսկ պատճառով էլ նրա խաղը գեղագիտականից զատ ուրիշ ոչ մի Հետաքրքրություն չի կարող ներկայացնել: Եթե մրցախաղի առանցքում Ֆիզիկական արգելք Հաղթահարող մարզիկն է, ապա կրկեսում առանցքայինը Հենց խաղն է, որն էլ, կտրվելով իրականությունից, դառնում է զուտ մտահայեցողական արժեք: Հենց այստեղ է, որ Հեզնանքը՝ իբրև գեղարվեստական միջոց, կրկեսային արտիստի համար դառնում է մի նոր՝ Հնարանքից (տրյուկ) զատ, կառուցողական գործոն, որն օգնում է նրան Հաղթահարել իր արտասովոր

արարքներն իրական բովանդակութիւնը՝ ֆիզիկականն ու հոգեբանականը:

Այստեղ մոտենում ենք կրկեսային արվեստի մյուս առանձնահատկությանը՝ Հնարանքների կառուցման կենտրոնադանց՝ էքսցենտրիկ ձևին, առանց որի նույնպես չկա կրկես: Ինչպես նշում է Յու. Դմիտրիևը, «կրկեսը բազմաժանր է, բայց Հիմքում միշտ էքսցենտրիկան է, որը փաստորեն կրկեսի ձևն է, և առանց դրա, նույնն է թե՛ բանաստեղծութիւնն առանց Հանգի, թատրոնն առանց երկխոսության, գեղանկարչութիւնն առանց ներկերի»⁹: Այս մեկնութիւնը Յու. Բորևի կարծիքով ճիշտ է, քանի որ «ոչ-ոք, չի բավարարվի պոեզիայի առանձնահատկության այսպիսի բնորոշումով՝ բանաստեղծութիւնները Հանգավորված տողեր են: Միշտ է, որ Հանգը պոեզիայի Հատկանիշ է: Ժիշտ այդպես էլ, էքսցենտրիկութիւնը չի կարող կրկեսի գլխավոր Հատկանիշը լինել»¹⁰: Կարծում ենք, Յու. Բորևի առարկության մեջ մի էական վրիպում կա, այն է՝ ասելով «ձև», նա նկատի ունի առարկայի արտաքին նկարագիրը, տեխնիկական կառուցվածքը, մինչդեռ, ըստ էության, խոսքը վերաբերում է երևույթի գեղարվեստական արտահայտությանը:

էքսցենտրիկա Հասկացութիւնն օգտագործելիս, սովորաբար ենթադրում են կրկեսային զավեշտախաղերի այն սուր ընդգծված պահերը, որոնք արտասովոր են՝ կենտրոնադանց են իրենց ծայրահեղ անհեթեթությամբ: Հանրագիտարանային բացատրութիւններն էլ, Հիմնականում Հենվում են այնպիսի օրինակների վրա, որոնք, ըստ էության, ծաղրածուական Հնարանքներ են և ուրիշ ոչինչ¹¹: Իհարկե, միաժամանակ նշվում է, որ էքսցենտրիկ Հնարանքներ «կարող են օգտագործվել կրկեսային արվեստի բոլոր ժանրերում՝ ակրոբատիկայում, գիմնաստիկայում, երաժշտական Համարներում, կենդանավարժության մեջ և այլն»¹², թեև այստեղ էլ, Հասկանալի է, խոսքը վերաբերում է այնպիսի Հնարանքներին, որոնք զավեշտային շեշտավորումներ ունեն: Բայց, արդյո՞ք դա թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ կենտրոնադանց խաղն առկա է կրկեսային արվեստի բոլոր ժանրերում: Եթե կենտրոնադանց ասելով չհասկանանք միայն ծիծաղելին ու զավեշտականը, ապա այո: Ձէ՞ որ յուրաքանչյուր կրկեսային խաղաձև, ի վերջո, Հենց կենտրոնադանց է, որպես գեղարվեստական արտահայտութիւն: Այստեղ խախտվում են

բոլոր առօրեական ըմբռնումները՝ Հնարավորի ու անհնարինի սահմանները, և ստեղծվում է գեղեցիկը բնորոշող Հատկանիշների՝ Համաչափության և Հավասարակշռության սպեցիֆիկ կրկեսային բնօրինակը: «Այս խաղի ներքին ելակետը, - իրավացիորեն նկատում է Հ. Հովհաննիսյանը, - տիեզերքի գերագույն օրենքն է՝ Հավասարակշռությունը: Մարդը խախտում է օրենքը ու վերադառնում օրենքին»¹³: Հենց այս վերադարձն է էականը: Ձէ որ ամեն մի արտասովոր ֆիզիկական արարք ընդամենը կենտրոնադանց է՝ իբրև տիեզերային կենտրոնն ու Հավասարակշռությունը խախտած երևույթ, Հետևաբար ոչ մի Հավակնություն չունի գեղարվեստական Համարվելու, քանի որ խախտում է արվեստի առաջնահերթ օրենքները՝ միմեխաբ, ուրիշման ու Հարմոնիան (Արիստոտել): Մինչդեռ կրկեսային արտիստը Հեղնաբար է նայում արտաքին աշխարհին՝ կյանքի սովորական առողջ տրամաբանությունը, և իր խաղով առարկայորեն գլխիվայր է շրջում իրականն ու անիրականը, ապա կրկին վերադառնում կենտրոն՝ «ի շրջանս իւր»՝ կրկեսի շրջանակներուն խաղաՀրապարակ, որի կառուցվածքում իսկ դրոշմված է տիեզերքի ունիվերսալ մոդելը: Դա Հենց այն է, ինչի շնորհիվ կրկեսային Հնարանքը ֆիզիկական գործողությունից վերածվում է գեղարվեստական արտահայտության:

ԻՀարկե, իրավացի է Յու. Բորեը, երբ նշում է, որ Հանդը պոեզիայի Հիմնական Հատմանիշը չէ, սակայն Հենք կարող Համաձայնվել գեղագետի Հետ, երբ նա եզրակացնում է, թե «ճիշտ այդպես էլ էքսցենտրիկությունը չի կարող կրկեսի գլխավոր Հատկանիշը լինել»: Կրկեսային խաղի արտասովոր բնույթը՝ զուտ ֆիզիկական արտահայտությունն է, այլ ծագումնաբանական առանձնահատկություն: Կրկեսին բնորոշ այդ գեղարվեստական լեզուն ձևավորվել է, դեռ վաղնջական ժամանակներում: Առաջին «Հրաշագործ» անպարարներից սկսած, Հեղնաբքն այն գեղարվեստական միջոցն էր, որն օգնում էր նախապաշարված մարդուն Հաղթահարել «խորհրդապաշտական վախը»: Ինչպես ժամանակին դիպուկ նկատել է Ա. Լոսեը, արդեն Հոմերոսյան պոեմներում առասպելաբանական մի շարք պատումներ սոսկ կախարդական զվարճալի Հեքիաթներ են Հիշեցնում¹⁴, ուր Հեղնաբքը նույնպես վճռորոշ գերակատարում է ունեցել¹⁵: Այստեղից էլ, կարծում ենք, տրամաբանական է, որ կրկեսն ու Հե-

քիաթը իրենց գեղարվեստական առանձնահատկություններով համեմատելի են և անգամ կարող են «Հարազատ» համարվել¹⁶։ Ձէ՞ որ, թե՛ Հեքիաթում, թե՛ կրկեսում ամեն ինչ հակառակ է իրական կյանքից եկող ծանոթ ու ըմբռնելի կացութեաներին։

Արդ, հասկանալի է դառնում, թե ինչու կրկեսային խաղերի մեջ առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում ծաղրածուական խաղը՝ բուն էքսցենտրիկ ժանրը։ Այս խաղաձևի մեջ համախարհային ճանաչում ձեռք բերած մի շարք արտիստներ ներկայացել են, իբրև որոշակի տիպաժներ, իրենց ընդգծված անհատական նկարագրով և վարքագծով։ Դասական դրամատուրգիայում էլ սուր ընդգծված ծաղրածուական դիմակների պակաս չի զգացվում։ Նրանցից շատերը գալիս են ժողովրդական Հեքիաթներից և զրույցներից (Թիլ Օլենշփիգել, Հանս-վուրսթ, Հիմար Իվանուշկա, Քաջ Նազար և այլն), իրենց Հեռքերելով համապատասխան սյուժետային հորինվածքներ, որոնց մանրապատում զուգահեռը կարելի է համարել ծաղրածուական բեպրիզն (réprise) ու անտրեն (entrée)։ Մյուս կողմից, կատակերգական այդ Հերոսների նախատիպերը հանդիպում են Հնադույն միմոսական խաղերում և հասնում են մինչև ուշ միջնադար, մինչև կոմեդիա դելլ'արտե, որի արձագանքներն այսօր էլ լսելի են։ Բայց և այնպես, որքան էլ կրկեսի ծաղրածուն կարող է համեմատելի լինել հրապարակային թատրոնի կատակերգական պերսոնաժների հետ, կա մի արմատական տարբերություն նրանց միջև։ Այդ տարբերությունն ամենից առաջ կրկին բխում է կրկեսային մանեթում և թատերաբեմում գործողություն կառուցելու ձևաբանական սկզբունքներից։ Այստեղ տեղին է մտաբերել Լեոնիդ Ենգիբարյանի հետևյալ դիպուկ ընդոշումը. «Բեմում խաղը պատկերանում է դիմահայաց, իսկ մանեթում՝ շրջանակենտրոն է։ Հենց այս հանգամանքն է կանխորոշում կրկեսային խաղի տեսակը»¹⁷։ Անկասկած, խաղահրապարակի կառուցվածքը վճռորոշ նշանակություն ունի խաղը, թե՛ ներկայացնելու, թե՛ ընկալելու համար, ինչով էլ պայմանավորված են մյուս առանձնահատկությունը, այն է՝ կրկեսում գործողության հորինվածքը գեղարվեստորեն կառուցվում է, ոչ թե պայմանական հավաստիություն ստեղծելու համար, ինչպես թատրոնում է, այլ անսքող ներկայանալու երևակայական մի հարթության վրա՝ «ժամանակից ու տա-

րածությունից դուրս»։ Այստեղ անհնար է սուտը քողարկել, ինչպես թատրոնում ճշմարտացի ապրումներով վարակելու Համար, և, վերջապես, դրա անհրաժեշտությունն էլ չկա, քանի որ «երկեսը ոտքից-գլուխ մերկ է»¹⁸։

Հիմա վերցնենք էքսցենսորիկ ժանրերին Հատուկ կոմիկականի՝ երգիծականի ու ծիծաղելիի հիմքում ընկած հեղինակը, որը, ինչպես կասեր Ֆրիդրիխ Շլեգելը, «բարձունքից է նայում բոլոր երևույթներին»՝ վեր կանգնելով իրականությունից, անգամ սեփական արվեստից»¹⁹, այս դեպքում՝ էքսցենսորիկ արարքներից։ Իսկ ինչպե՞ս է դա արտահայտվում. սկզբունքորեն սա միայն կրկեսային արվեստին Հատուկ խաղի ձևակերպման այն երկակի՝ անմիջական և միջնորդավորված եղանակն է, երբ մի դեպքում արտիստն ինքն է միաժամանակ և՛ սուբյեկտը՝ որպես գործողության կրող, և՛ օբյեկտը՝ որպես գործողության «առարկա», մյուս դեպքում օբյեկտը սուբյեկտից դուրս է և միայն նրա միջնորդությամբ է մտնում խաղի մեջ, ասել է թե՛ գործողության կրողը միաժամանակ Հանդես է գալիս և՛ որպես սուբյեկտ, և՛ օբյեկտ՝ օտարվելով, «վեր կանգնելով» ինքն իրենից և իր արածից։ Պատահական չէ, որ առաջին ծաղրածուները մինչև իրենց նոր դերատեսակին Հմտանալը Հանդես էին գալիս մարզական խաղերով, մասնավորապես՝ ակրոբատիկայով և լատինադասցությամբ։ Հենց այս Հանգամանքն էլ կանխորոշեց ծաղրածուական խաղի ձևակերպման հիմնորոշ առանձնահատկությունները։ Այստեղ նույնպես հեղինակը կառուցողական դերակատարում ունի, սակայն մի էական տարբերությամբ. եթե մարզական ժանրերում Ֆիզիկական գործողությունը, կտրվելով իրականությունից, ներկայանում է զուտ որպես մտահայեցողական գեղարվեստական ձև, ապա ծաղրածուի էքսցենսորիկ վարձագծում խեղաթյուրվում, վերածելվում է Հենց նույն այդ գեղարվեստական ձևը, ասել է թե՛ այն կրկին Հաղթահարվում է, բայց արդեն իրական Հաղթության վրա՝ իբրև ծաղրանմանադրում։ Ամեն ինչ շրջնելով գլխիվայր, ծաղրելով ու միաժամանակ ծաղրվելով՝ այս ժանրի արտիստները ներկայացնում են արտառոց (գրոտեսկ) Հակադրություններից (կոնտրաստ) կառուցված խաղ, ուր ամեն ինչ իրական է ու միաժամանակ՝ անիրական։ Ուստի այդ երկվությամբ էլ պայմանավորված է ծաղրախաղերի ձևակերպման կառուցողական գործանք՝ ամեն ինչ ու ամեն-

քին, այդ թվում սեփական անձը խեղաթյուրելու սկզբունքը: Սա է Հեղինանքի այն նոր տեսակը, որ կրկեսային ասպարեզում Հայտնվել է ծաղրածուական ժանրի ձևավորման ընթացքում և գրեթե անփոփոխ մտել է նորագույն կրկես:

Եվ այսպես, մի դեպքում՝ մարզական ժանրերում, արտիստը, Հեղինորեն Հաղթահարելով կրկեսային Հնարանքների ֆիզիկական բնույթը, կառուցում է գեղարվեստական ձև, մյուս դեպքում՝ ծաղրածուական ժանրում, ֆիզիկական վարժությունները գեղարվեստորեն Հաղթահարելու համար կրկնակի ճանապարհ է կտրում. մեկ կանգնում է իրական Հարթության վրա և այս դիրքերից Հեղինում ամեն մի գեղարվեստական ձև, ապա վեր կանգնելով իրականությունից՝ կրկին Հեղինում է, բայց այս անգամ՝ իր իսկ վարքագիծը:

Իհարկե, թատրոնում էլ կարող են դիմել խաղի ձևակերպման այնպիսի միջոցների, որոնք ուղղակի գալիս են կրկեսից: Սակայն խնդիրն այն է, թե ի՞նչ չափով են դրանք այստեղ ներմուծվում և ինչպե՞ս են դրսևորվում թատերարվեստի լեզվամտածողության մեջ: Հայտնի է, որ կրկեսային խաղաձևեր սկսել են օգտագործել XIX դարավերջի և XX դարասկզբի նորարար ռեժիսորներ Գ. Ֆուքսն ու Վ. Մեյերխոլդը: «Հատկապես դա պետք է վերաբերի ակրոբատիկական արվեստին, - գրել է Ֆուքսը: - Շեքսպիրյան դրամաների ծաղրածուները բնավ էլ փրկիսոփայող ծաղրածուներ չեն, ինչպիսին դարձել են գրականության բռնակալ ձեռքի տակ: Նրանք ժամանակակից «էքսցենտրիկ արտիստների» հարազատ եղբայրներն են, որոնց արվեստում առատորեն օգտագործվում են ակրոբատիկ տարրեր»²⁰: Մեյերխոլդը, գրեթե միևնույն միտքն արտահայտել է այսպես. «Եթե թատրոնից հանենք խոսքը, հանդերձանքը, լուսարձակները, կուլիսները, շենքը և թողնենք միայն դերասանին ու նրա խաղը, թատրոնն այնուամենայնիվ կմնա թատրոն», ուստի, - եզրակացնում է նա, - դերասանն էլ «պարտավոր է տիրապետել այնպիսի վարպետության, որը գրեթե հավասարազոր է ակրոբատի վարպետությանը»²¹: Դերասանական արվեստի այս ըմբռնումը, անշուշտ Հեռու չէ նրա գոյաբանական Հատկանիշներից, սակայն դա բնավ չի նշանակում, թե այդպիսով թատրոնն ու կրկեսը գրեթե նույնանում են: Դրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր կառուցողական գործոնը, որ գերիշխում է մյուս բոլոր

գործոնների վրա. Թատրոնում դա կերպարված և դիպաշա-
 րային գործողության դոմինանտն է, կրկեսում զեղարվեստո-
 ընհ հաղթահարված էքսցենտրիկ հնարանքներն են: Անգամ
 ծաղրածուական խաղի մանրապատում սյուժեն վճռորոշ դեր
 չի կատարում այդ արվեստը համեմատելու համար դերասանա-
 կան արվեստի հետ: Եթե դիպաշարը թատերախաղի, այսպես
 ասած, բովանդակային հենքն է, նրա ոգին, և բնավորություն-
 ներն էլ ձևվում են ըստ արարքների (Արիստոտել), ապա կրկե-
 սում ճիշտ հակառակն է. գործողությունը կառուցվում է ծաղ-
 րածուական դիմակին համապատասխան, և այստեղից է բխում
 նրա արարքների շղթան, որն էլ հենց սյուժետային հորինվածք
 է հիշեցնում, թեպետ ոչ մի առնչություն չունի թատերապա-
 տումի հետ: Ահա թե ինչու կրկեսում ծաղրածուական խաղի
 բովանդակային հենքը էքսցենտրիկ հնարքներն են, որոնցից
 էլ կառուցվում է յուրաքանչյուր ծաղրախաղ: Բնականաբար,
 մյուս ըուր տարրերը, նաև՝ պարարվեստից ու թատերարվես-
 տից եկած, նույնպես ենթարկվում են հենց այդ կառուցողա-
 կան գործոնին, ինչպես պոեզիայում ամեն ինչ ենթարկվում
 է բանաստեղծական ութմին: Հետևաբար այստեղ էլ կրկեսն
 առանձնանում է թե՛ պարարվեստից, թե՛ թատերարվեստից
 միայն իրեն հատուկ խաղային կառուցվածքով և զեղարվեստա-
 կան լեզվամտածողությամբ:

Այդուհանդերձ կա մի գոյաբանական չափանիշ, որն ընդ-
 հանրացնում է այս արվեստները. դա գործողությունն ի ցույց
 հանդիսատեսին ներկայացնելու հանգամանքն է, որը դալիս
 է դեռևս հնագույն սինկրետիկ հանդիսություններից և դրս-
 ետրվում է հանձինս պարողի, զերասանի և կրկեսային արտիս-
 տի: Հենց այդ հնագույն ծիսական խաղերի ընդերքում էլ ի
 սկզբանե ծնունդ է առել միմական խաղը՝ իբրև միաձուլյա արա-
 րողակարգ, որից հետագայում առանձնացել են պարային, դրա-
 մատիկական և ակրոբատիկ, կամ կրկեսային ձևերը²²:

Առաջին հերթին դա պայմանավորված էր ներկայացում-
 ների կառուցվածքային հորինվածքով: Թատերարվեստը հենց
 սկզբից էլ գործ է ունեցել դիպաշարային պատումների հետ:
 Ահա թե ինչու ողբերգության (նույնն է թե՛ ընդհանրապես
 դրամայի) բաղկացուցիչ մասերից առաջինը, ըստ Արիստոտելի,
 դիպաշարն է (μυθός): Պարարվեստի խաղային ձևերը նույն-

պես սկիզբ են առել բանահյուսական ակունքներից, միայն թե դրանք արդեն դիպաշարային չէին, այլ երգային էին՝ Հորինված քնարական պոեզիային հատուկ ռիթմամեղեդային եղանակով: Կրկեսային խաղերում էլ տեսանելի էին Հնագույն առասպելների հետքերը: Ինչպես արդեն ասել ենք, ավանդական զրույցներում հանդիպող ամեն մի արտաստվոր երևույթ կարող էր այստեղ ի ցույց դրվել՝ իբրև «զգործ» զարմանալիս»: Հետո Հնադարյան առասպելապատումների ավանդման եղանակներն էլ իրենց հերթին պայմանավորեցին դրանց խաղաձևը՝ գործողություն կառուցելու տեսակը: Թատերական արվեստում վիպերգային Հորինվածքներին հատուկ դրամատիկական մոտիվները հետագայում ենթարկվեցին դրամատուրգիական մշակման, ուստի և դերասանական արվեստի համար դոմինանտ դարձավ կերպավորված գործողությունը: Պարարվեստում խաղը ձեռք բերեց երաժշտությանը համապատասխան գեղազարդային նկարագիր: Իսկ ահա առասպելական Հրաշապատումներն արտաստվոր հնարանքների միջոցով առարկայացան կրկեսային խաղահրապարակներում, ուր զարմանագործ արտիստները հաղթահարում էին ամեն մի արգելք՝ անիրականը դարձնելով իրական, անհնարինը՝ հնարավոր:

Ինչպես տեսնում ենք, պարզորոշ գծագրվում է եռաստեղ մի պատկեր, որի կենտրոնում Հնագույն միմական խաղն է, հետևյալ ճյուղավորումներով. պար — Թատրոն — կրկես: Հանդիսանքային արվեստների այս ձևաբանական համակարգն, անշուշտ, դինամիկ կառույց է, որի՝ բնից դուրս եկող երեք ճյուղերի միջև մշտապես առկա է փոխներթափանցման և փոխազդեցության դաշտը: Պարարվեստում կիրառվում են, և՛ Թատերական, և՛ կրկեսային արվեստին հատուկ բազմաթիվ տարրեր, ինչպես և Թատրոնում են առատորեն օգտագործվում, և՛ պարային, և՛ կրկեսային խաղաձևերը: Ինչ վերաբերում է կրկեսին, ապա այստեղ էլ նկատելի է միևնույն միտումը: Պարարվեստին և Թատերարվեստին բնորոշ մի շարք գծեր հաճախ առկա են կրկեսային ներկայացումներում, ուստի լրացուցիչ դժվարություն են ստեղծում նրա բուն գեղարվեստական լեզուն ճանաչելու համար:

Դ. Լիխաչովի դիպուկ բնորոշմամբ, պոեզիայում խուճը գեղարվեստական իմաստ է ձեռք բերում, երբ հաղթահարվում է նրա սովորական, առօրեական նշանակությունը և բացա-

Հայտնում է «գերիմաստային» էությունը («сверхъсмысловая сущность»)²³: Այդպես է նաև կրկեսում. Հեղեոթեն Հաղթահարելով արգելքները, արտիստը մի նոր՝ «գերիմաստային», ասել է լուր՝ վերանցական (Transcendental) արտահայտություն է Հաղորթեն՝ վերանցական գործողությանը: Հենց սա էլ կրկեսային դուրս իր ֆիզիկական գործողությանը: Հենց սա էլ կրկեսային խաղի գեղարվեստական առանձնահատկությունն է: Դրանով են կրկեսային արտիստի արարքները սկզբունքորեն տարբերվում է նաև թատերական արվեստին Հատուկ կերպավորված խաղից:

Ս. Ալեքսանդերը նկատում է, որ գրականության երկվությունը (դիստոտմիա) արձակի և պոեզիայի միջև, Հատուկ է բոլոր արվեստներին. մի դեպքում, գեղարվեստական ձևը ստանում է պատկերային արտահայտություն, մյուս դեպքում՝ մտահայեցողական, ոչ պատկերային ձև²⁴: Ժամանակին Ն. Հարտմանը ընդհանրապես արվեստները բաժանել է ըստ նրանց ձևակերտման երկու սկզբունքների, մի դեպքում՝ երբ ստեղծագործությունը կերպավորված է իրական երևույթներին համապատասխան (պլաստիկա, գեղանկարչություն, գրականություն), մյուս դեպքում՝ ստեղծագործության առարկան իրականության մեջ գոյություն չունեցող, բայց մտահայեցողաբար «տեսանելի» ձևերն են (երաժշտություն, ճարտարապետություն, զարգանալ)²⁵: Եվ իրոք, գեղանկարչության, քանդակագործության, գրականության մեջ և թատրոնում, գեղարվեստական ստեղծագործությունը ձևով է բերում կյանքից եկող պատկերային և զգացական նշաններ (նույնիսկ, երբ գրողը կամ նկարիչը դիմում է անիրական, ֆանտաստիկ պատկերների, միևնույն է Հաղորդում է դրանց առարկայորեն ճանաչելի ձևեր), իսկ ահա պարարվեստում, երաժշտության և ճարտարապետության մեջ, գեղարվեստական ստեղծագործության արտահայտությունը հեռանում է պատկերային այն ձևերից, որոնք կարող են Հանդիպել առօրյա կյանքում, քանի որ երաժշտական Հնչյուններն իրականության մեջ գոյություն չունեն, ինչպես և պարի կամ ճարտարապետական կառույցի նման պատկերներ բնության մեջ չեն Հանդիպում:

Կրկեսային արվեստը նույնպես առանձնանում է խաղի իր ոչ պատկերային արտահայտչալեզվով, և ավելի մոտ է պարարվեստին, քան թատերական արվեստին: Ակներև է, որ թե՛ մեկին, թե՛ մյուսին, Հատուկ է գործողության ճարտարակերտ Հորին-

վածքը, ինչպես այդ դիտում ենք նաև երաժշտության մեջ: Պատահական է, որ պարարվեստում Ժ.-Ժ. Նովենը ընդգծել է ոչ միայն երաժշտությանն ու գեղանկարչությանը հատուկ դժբեր, այլև ձիավարությանը²⁶: Եվ իրոք, խորեոգրաֆիային բնորոշ տարրեր առկա են դրեթե բոլոր կրկեսային խաղերում՝ ակրոբատիկայում և էկվիլիբրիստիկայում, մարմնավարության և կենդանավարության մեջ, աճպարարական և ձեռնածուական արվեստներում: Վերջապես չմոռանանք, որ Հին հունարեն «ακροβατεῖω» բառն ուղղակի նշանակում է «քայլել ոտնամատների ծայրերի վրա»²⁷: Պատկերն այնքան հստակ է, որ, կարծում ենք, լրացուցիչ մեկնության կարիք չի էլ զգացվում: Ֆիզիկական գործողության այս նկարագրությունն ուղղակի տանում է մեզ դեպի պարարվեստը, իսկ ավելի ստույգ՝ բալետային արվեստը, ուր ակրոբատիկան, ինչպես հայտնի է, ի սկզբանե որոշակի տեղ է զբաղեցրել: Այստեղից հասկանալի է դառնում, թե ինչո՞ւ կրկեսային արվեստն էլ իր հերթին այդքան սերտաճած է պարի հետ: Ահա թե ինչու խաղի հիմնորոշ հատկանիշն այստեղ գործողության ոչ պատկերային ձևակերտումն է: Ս. Լանգերի այն միտքը, որ երաժշտությունը՝ որպես գեղարվեստական ձև, թեև զուգորդվում է կյանքից եկող ապրումներով, սակայն դրա ենթադրվող իմաստը երբեք հնարավոր չէ սահմանափակել պատկերային շրջանակների մեջ²⁸, հավասարապես կարելի է վերագրել նաև կրկեսային արվեստին: Այլ կերպ ասած, թե՛ պարարվեստում, թե՛ կրկեսում, դոմինանատը խաղի բանաստեղծականությունն է:

Այդուհանդերձ, գործողություն կառուցելու առումով նրանց միջև սկզբունքային տարբերություն կա: Ամենից առաջ, դա կրկեսային խաղը համախմբող արտասովոր հնարանքներն են, որոնք հատուկ չեն պարարվեստին: Հետո, պարային շարժումը մեղեդային է, իսկ կրկեսին բնորոշ են շեշտակի ութմերը: Առաջինը կառուցվում է գեղանկարչական հարթության վրա. երկրորդը պլաստիկ ծավալների կառույց է: Իհարկե, այս համեմատությունները խիստ պայմանական են և արվում են մի նպատակով՝ մտահայեցողաբար տեսանելի դարձնելու նրանց գեղարվեստական արտահայտչաբովի առանձնահատկությունները:

Թատրոնի հետ համեմատելիս, խնդիրը բարդանում է, հաշվի առնելով դերասանական արվեստին հատուկ նույնպիսի մի

ձևաբանական երկվություն (դիխոտոմիա), որը հատուկ է գրա-
 կանությանը (արձակ և պոեզիա): Խուսքը վերաբերում է, այս-
 պես կոչված, «վերապրումի»՝ պատկերային, և «ցուցադրման»՝
 ոչ պատկերային խաղարվեստի տեսականներին: Եթե մի դեպքում
 ոչ պատկերային խաղարվեստի տեսականներին: Եթե մի դեպքում
 դերասանը ստեղծում է «մարդկային ոգու իրական կյանքը և
 առնչություն չունենալ իրական կյանքի հետ: Գեղարվեստական
 այս խաղակերպի ամենահակիրճ և ամփոփ մեկնությունը պատ-
 կանում է կոկլեն-ալադին: «Արվեստը, - ասել է նա, - կյանքը
 չէ, և նույնիսկ նրա արտացոլումն էլ չէ: Արվեստն ինքն է իր
 արարիչը: Նա ստեղծում է իր սեփական կյանքը՝ ժամանակից ու
 տարածությունից դուրս, սքանչելի իր վերացականությամբ»³⁰:
 «Ցուցադրման», ոչ պատկերային արտահայտություն ունե-
 ցող թատերախաղը, ի վերջո, բնականորեն վերադառնում է իր
 ակունքներին, երբ նրա լեզուն ընդամենը միմական ժեստն էր՝
 խաղի մեջ մարդկային ոգու ամենարտահայտիչ դրսևորումը:
 Ինչպես դիպուկ նկատել է Ա. Տաիրովը. «Մենջախաղը խուլ ու
 համբերի համար նախատեսված ներկայացում չէ, մենջախաղն այն-
 պիսի մասշտաբի ներկայացում է, ոգու այնպիսի բացահայտում,
 երբ խոսքերը մեռնում են և փոխարենը ծնվում է իսկական բե-
 մական գործողություն»³¹: Այստեղ, թվում է, թե մենջախաղն ուղ-
 դակի մերձենում է կրկեսային արվեստին իր «գերիմաստային»
 նշանակությամբ, իբրև բանաստեղծականացված գործողութ-
 յուն: Սակայն որքան էլ, ոչ պատկերային բեմարվեստի լեզուն՝
 ձեռք բերի վերանցական կերպաձև, դուռ մտահայեցողական
 արտահայտություն, այնուամենայնիվ կա մի եզր, որն անհնար
 է խախտել. դա անհատականացված գործողության դոմինանտն
 է, երբ ամեն մի արարք՝ պրեդիկատ, տվյալ գործող անձի՝ սուբ-
 յեկտի, բնութագիրն է դառնում, լինի այն բնավորություն, տիպ,
 թե խորհրդանիշ: Իսկ ահա կրկեսում, ինչպես արդեն նշեցինք,
 ճիշտ հակառակն է՝ «Հերոսն» այստեղ երբեք հանդես չի գալիս,
 իբրև անհատականություն և նրա արարքներն ընդամենը գեղար-
 վեստորեն հաղթահարված արտասովոր հնարաններն են, որոնց
 նպատակն է հեղձանքի, զարմանքի ու հիացմունքի միջոցով
 գեղագիտական աֆեկտ առաջացնել հանդիսատեսի մեջ:

Նորագույն կրկեսի ժանրային համակարգը հիմնականում սկսել է ձևավորվել XVIII դարավերջին և XIX դարասկզբին: Դա այն ժամանակաշրջանն էր, երբ ասպարեզ եկան առաջին ձիամարզական դպրոցներն ու թատրոն-կրկեսները, որոնք էլ ի վերջո ընդգրկեցին իրենց մեջ հրապարակում մինչ այդ եղած կրկեսային խաղերի գրեթե բոլոր տեսակներն ու տարատեսակները՝ մարզական, էքսցենսորիկ և թատերային: Իհարկե, հետագայում և՛ դրանց խաղարկման եղանակները, և՛ տեխնիկական հնարքների կիրառման ձևերը գնալով ավելի հարստացան ու կատարելագործվեցին, ինչն էլ, բնականաբար, էջր կարող չթելադրել նաև գեղարվեստական նոր չափանիշներ և գեղագիտական նոր ըմբռնումներ: Այդուհանդերձ կրկեսային արվեստն իր ծագումնաբանական կառուցվածքով այդպես էլ մնաց անփոփոխ: Անգամ թատերարվեստից կամ էլ պարարվեստից ներմուծված մի շարք տարրեր չխախտեցին այն հիմնորոշ ու առանցքային չափանիշները, որոնցով ընդլայնվում է կրկեսը՝ իբրև ինքնուրույն և ամբողջական գեղարվեստական երևույթ: Եվ դա առավելապես պայմանավորված էր հենց այն ձևաբանական առանձնահատկություններով, որոնք միշտ էլ հատուկ են եղել այդ արվեստի բոլոր ժանրերին՝ անկախ ընույթից և ձևակերտման եղանակներից:

Միևնույն ժամանակ պետք է նկատել, որ ժանր հասկացությունը՝ իբրև ձևաբանական եզր, կրկեսում սկզբունքորեն այլ իմաստ ունի, քան գրականության մեջ կամ էլ արվեստի մյուս բնագավառներում: Ինչպես գիտենք, գեղարվեստական ժանրի ըմբռնման հարցում առհասարակ միասնություն չկա: Սովորաբար, ընդունված է կողմնորոշվել ըստ գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցվածքային և տիպաբանական առանձնահատկությունների, ինչը նույնպես հաճախ չի ենթարկվում հստակ դասակարգման: Կրկեսում, ընդհակառակը, ժանրերը ստույգ սահմանադատվում են ոչ միայն ըստ խաղի ձևակերտման եղանակների՝ անմիջական և միջնորդավորված գործողություն կառուցելու ձևերի, այլև այն ֆիզիկական վարժությունների՝ հնարանքների, որոնց միջոցով էլ կառուցվում է տվյալ գործողությունը: Ահա թե ինչու, առաջին հայացքից, կրկեսային ներկայացման մեջ ամեն մի համար ընկալվում է իբրև ինքնուրույն և առանձին ելույթ, որն առաջին հայացքից կարծես

որ մի առնչութիւն չունի նախորդ կամ Հաջորդ Համարների հետ: Սա հենց այն առերեւոյթ տպավորութիւնն է, որի պատճառով էլ շատ Հաճախ կրկեսը չեն դասում մաքուր արվեստների շարքին՝ մասնավորապես, վիճարկելով նրա միատարր լինելը: Մինչդեռ ձևաբանական Հայեցակետից, ինչպես տեսանք, պատկերը բոլորովին այլ է. յուրաքանչյուր կրկեսային ժանր միաժամանակ ներառում է, և՛ մարզական, և՛ էքսցենտրիկ, և՛ թատերային տարրեր, որոնք իբրև ծագումնաբանական նշաններ առանձնացնում են այս արվեստը տարածաժամանակային մյուս արվեստներից: Այդ իսկ պատճառով էլ միևնույն ժանրում շատ Հաճախ խաչաձևվում են զանազան այլ ժանրային տարրեր՝ բնավ չխախտելով այս արվեստի բուն գեղարվեստական Հատկանիշները: Ըստ այդմ, կրկեսային ներկայացումը՝ միայն իրեն Հատուկ եռամիասնութիւն ուղղունքով, կառուցվում է որպես մեկ գեղարվեստական Համակարգ, ասել է, թե՛ մարզական, էքսցենտրիկ և թատերային ժանրերի ամբողջութիւն: Ընդ որում, ամեն մի ժանր այստեղ իր հերթին նույնպես ենթարկվում է այդ եռամիասնութիւն ուղղունքին:

Հիմա, ամփոփելով մեր գիտարկումները, թերևս, կարող ենք եզրակացնել, որ կրկեսի գեղարվեստական Համակարգը եռանիստ մի կառույց է՝ մարզական, էքսցենտրիկ և թատերային խաղաձևերի միասնութիւն, որի շինանյութը արտասովոր՝ կենտրոնադաս շնարանքներն են: Դրանք՝ իբրև Ֆիզիկական արարքներ, նախ գեղարվեստորեն Հաղթահարվում են հեղձանքի միջոցով, ապա վերադառնալով շրջանակներուն հրապարակ, ձեռք են բերում ներդաշնակութիւն և Հավասարակշռութիւն: Այդ իսկ պատճառով էլ կրկեսային արվեստն իր՝ ոչ պատկերային արտահայտչալիզով և գերիմոտային կերպաձևերով սկզբունքորեն առանձնանում է տարածաժամանակային մյուս արվեստներից՝ թատերական արվեստից ու պարարվեստից, թեև մշտապես գտնվում է դրանց փոխներթափանցման և փոխադրեցութիւն դաշտում: Պատահական չէ, որ այսօր էլ դրա օրինակները շատ ակնառու են:

1. ՏՆ՝Ս. М. Киган, Морфология искусства, Л., изд. «Искусство», 1972, с 235-236
2. В. Н. Всеволодский-Генгросс, Начало цирка в России. — «О театре» («Временник отдела истории и теории Государственного института истории искусства»), Л., изд. «Академия», 1927, с. 69:
3. Е. Кузнецов, Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы, 2-е изд., М., 1971, с. 384:
4. Նույն տեղում, էջ 284 (ընդգծումն ձերն է — Գ.Օ.):
5. Յոհան Հայդինգա, *Homo Ludens*, Մշակույթի խաղային տարրի սահմանման փորձ, Թարգ. Ս. Ղրաթյան, խմբ. Հ. Հովհաննիսյան, Երևան, «Սարգիս Ռաչեկ» Փրինթինգ», 2007, էջ 242:
6. ՏՆ՝Ս. В. Назаренко, Родной брат сказки. — «Советская эстрада и цирк», 1971, N 7, с. 9-10:
7. Հմմտ. Գր. Ղափանցյան, Հեղհանուր ընդարանություն, Եր., Գեղամաշտարանի Հրատ., 1939, էջ 166-170:
8. Հմմտ. Л. С. Выготский, Психология искусства, М., изд. «Искусство», 1986, с. 136. Միևնույն տառնեհաշարություններն է ընդգծում նաև Վ. Գրոպպը՝ Հեղթաթի ձևարանությունն ուսումնասիրելիս (В. Я. Пропп, Морфология сказки, М., изд. «Наука», 1969, с. 130-144):
9. Ю. Дмитриев, В чем же все-таки специфика цирка? — «Советский цирк», 1960, N 8, с. 11.
10. Յու. Բորև, Գեղագիտություն, ուսու. Թարգմ. Մ. Տ. Սոցյանյան, Երևան, «Հայաստան» Հրատ., 1982, էջ 345-346:
11. Цирк. Малая энциклопедия, М., изд. «Советская энциклопедия», 1979, с. 381.
12. Театральная энциклопедия, т. 5, М., «Советская энциклопедия», 1967, с. 982.
13. Հ. Հովհաննիսյան, Ռազմական ներկայություն ձևային Հիմք. Յոհան Հայդինգա, *Homo Ludens*, Մշակույթի խաղային տարրի սահմանման փորձ, Թարգ. Ս. Ղրաթյան, խմբ. Հ. Հովհաննիսյան, Երևան, «Սարգիս Ռաչեկ» Փրինթինգ» Հրատ., 2007, էջ 343:
14. А. Ф. Лосев, Гомер, М., изд. «Молодая гвардия», 1996, с. 217-219.
15. Կարծում ենք, պատահական չէ, որ Կ. Զալզերը Հեղհանուր տեսության իր դրույթները Հիմնավորելիս, հաճախ օրինակներ է բերում Հոմերոսյան պոեմներից (տՆ՝Ս. К. Гилберт, Г. Кун, История эстетики, М., изд. «Иностранная литература», 1960, с. 481):
16. ՏՆ՝Ս. В. Назаренко, էջ. աշխ., էջ 8-10.
17. Л. Енгибаров, Раздумья клоуна-мима. — «Искусство клоунады», М., изд. «Искусство», 1969, с. 272.
18. Е. Кузнецов, էջ. աշխ., էջ 283:
19. Литературная теория немецкого романтизма, Л., изд.: АН СССР, 1934, с. 177.
20. Г. Фукс, Революция театра, СПб., изд. «Грядущий день», 1911, с. 108.
21. В. Э. Мейерхольд, Техника сценических движений. — «Любовь к трем апельсинам», N 4-5, 1914, 94-98.

22. ՏՆ՝Ս. А. Румнев, О пантомиме. Театр. Кино, М., изд. «Искусство», 1964, с. 11.
23. Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, М., «Наука», 1979, с. 113.
24. ՏՆ՝Ս. S. Alexander, Beauty and other Forms of Value, London, 1933, p. 84.
25. ՏՆ՝Ս. Н. Гартман, Эстетика, М., изд. «Наука», 1958, с. 141.
26. Ж.-Ж. Новерр, Письма о танце и балетах, Л.-М., 1965, с. 89.
27. Древнегреческо-русский словарь, сост. И. Х. Дворецкий, изд. Иностранных и национальных словарей, М., 1958, т. 1, с. 70. Հայ մատենագրության մեջ մինչև իմաստն արտահայտված է ակերտ բառով, որին հետևյալ ուշագրավ բացատրությունն է տալիս Նոր Հայկազյան բառարանը. «յապուշ կրթիլ, մանաւանդ կարկառմամբ անմին՝ և ի ծայրս մատանց ոտից յնկով, որպէս յուս. 'ακροβατεῖν, summis pedibus incedo» (ընդգծումները մերն են - Գ. Օ.):
28. Suzanna K. Langer, Philosophi in a New Key, Cambridge, The Harvard University Press, 1942, p. 240.
29. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 6, М., изд. «Искусство», 1959, с. 73.
30. Նույն տեղում, հատ. 2, էջ 33:
31. А. Таилов, Записки режиссера, М., изд. Камерного театра, 1921, с. 31.

ИРОНИЯ КАК СПОСОБ ТВОРЧЕСКОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ

(От Сократа к романтизму и постмодернизму)

Проблема иронии как эстетического явления стала предметом пристального внимания исследователей в период развития романтизма. Однако и последовавшие за романтизмом художественные направления проявили большой интерес к феномену иронии. Более того, весь период с конца XVIII в. до нашего времени характеризуется все возрастающим интересом к этой проблеме, очевидно связанным с тем, что ирония стала восприниматься как важнейшая составляющая искусства, как основной "фон" и "тон" художественного изображения и выражения. Подтверждением сказанного может стать творчество многих представителей авангарда, модернизма и постмодернизма* – от П.Пикассо, С.Дали, С.Беккета

* Напомним, что постмодернизм является весьма своеобразным и противоречивым культурным процессом, по времени следующим за модернизмом, о чем однозначно свидетельствует приставка "пост". Временем рождения постмодернизма многие исследователи считают 60-е годы XX в. Постмодернизм, как утверждает Б.Бычков, с мнением которого солидаризуется и А.Золкин, – это "ощущение и осознание бытия, культуры, мышления как игры, т.е. чисто и исключительно эстетический (а иногда даже и эстетский) подход ко всему и вся в цивилизационно-культурных полях; возвращение на каком-то ином уровне к эстетическому опыту, в котором акцент теперь сделан не на сущностных для классического эстетического сознания ракурсах прекрасного, возвышенного, трагического, а на маргинальных для классической эстетики, хотя имплицитно всегда присущих эстетическому опыту универсальных игры, иронии, безобразного". (Бычков В.В. Эстетика. М., 2006. С. 454; Золкин А.Л. Эстетика. М., 2008. С. 414).

до Р.Раушенберга, Э.Уорхола, Дж.Кейджа, П.Гринуэя и др.

Примечательно, что уже в 1925 г. известный испанский мыслитель Хосе Ортега-и-Гассет в своей знаковой для XX века работе "Дегуманизация искусства" утверждал: "Я очень сомневаюсь, что современного молодого человека может заинтересовать стихотворение, мазок кисти или звук, которые не несут в себе иронической рефлексии"¹. Этот вывод, как известно, был сделан на основе исследования того "нового стиля" искусства, который, ориентируясь на сохранение лишь чисто "художественной материи", по определению самого автора, характеризовался отказом от "человеческих, слишком человеческих элементов". В исследовании речь в основном шла об отказе от провозглашенного еще в Древней Греции принципа мимесиса, требующего от художника адекватного воспроизведения в художественном произведении "живой" действительности. Х.Ортега-и-Гассет оправдывал "выход" за пределы привычного, обыденного мира, осуществленного

Хотя термин постмодернизм впервые был применен немецким философом Рудольфом Пинишем в книге "Кризис европейской культуры" уже в 1917 г., в эстетике и искусствознании он утвердился благодаря работе Ч.Дженкса "Язык постмодернистской архитектуры" /1977/.

Некоторые исследователи считают постмодернизм новым этапом художественно-эстетической культуры, другие – результатом дальнейшего развития модернизма, его более высокой ступенью. Практика художественного постмодернизма исключает возможность каких-либо однозначных оценок и определений. Так, оценка произведений, характерными качествами которых являются фрагментарность, мозаичность, жанровая неопределенность, рефлексивность, ироничность, эклектичность, цитатность, интертекстуальность, усиление игрового начала и т.д., может быть как восторженно-положительной, так и резко-критической, отрицательной, вплоть до утверждения, что "постмодернизм – это поэтика благополучно состоявшейся смерти и игра посмертных масок". /Кривцун О.А. Эстетика. М., 2003, С.420/

В постмодернизме обычным является ироническое отношение к прошлому, своеобразная его "ироническая ревизия". Никакой художественный канон, норма, стиль, язык и т.д. в постмодернизме не могут быть абсолютизированы, ибо любая художественная норма, любой канон, метод и т.д. в нем считаются самодостаточными и самооценными. Более подробно об "ироническом настроении" и некоторых других характерных особенностях этого феномена будет сказано в ходе дальнейшего изложения.

в художественном творчестве многих направлений авангарда начала XX века, резко противопоставивших свой "стиль" прежде всего "реалистическому стилю" искусства XIX века. Некоторые общие характерные черты нового искусства он увидел, в частности, в отказе от патетики, от "серьезного" отношения к миру, от претензий на спасение человечества. В противоположность "серьезности", в новом искусстве явным стало стремление к акцентированию именно комического характера, который мог быть выражен и в форме "откровенной клоунады", и в виде "едва заметного иронического подмигивания". С помощью активизации игрового начала, усиления своей игровой природы, новое искусство стало рассматривать "себя как фарс", "высмеивать" само себя.

В тенденции усиления игрового начала, сопутствующего комизму "нового вдохновения", испанский философ и эстетик не только не разглядел ничего плохого, но даже предположил, что именно с помощью этой функции оно способно ярче выявить свой "магический дар". Хотя он заметил и то, что предназначение искусства - быть обязательно ироничным - придает последнему некоторое однообразие, что может несколько разочаровать даже самых терпеливых его ценителей, в целом благотворная роль ироничности для него осталась все же неоспоримой. Она проявлялась прежде всего в том, что художник был готов высмеять и самого себя и свое искусство. Ведь именно "в жесте самоуничтожения оно как раз и остается искусством, и в силу удивительной диалектики его отрицание есть его самосохранение и триумф"².

Известно, что эстетическая позиция теоретика модернизма Х.Ортеги-и-Гассета стала причиной рождения различных, диаметрально противоположных оценок — от беспощадной критики до абсолютного восторга. Не секрет, что столь крайние оценки не всегда бывают объективными и нередко вызывают подозрения. В таких случаях, как нам кажется, "правда" чаще всего скрывается где-то посередине. Так, во-первых, с одной стороны, вряд ли можно согласиться с провозглашенным в теории "дегуманизации искусства" отказом от антропного принципа, отказом от представления в искусстве "челове-

ческих, слишком человеческих элементов". Во-вторых, нельзя примириться и с восхвалением, а тем более пропагандой абсолютного отказа от адекватного отражения окружающей человека действительности, реального мира, осуществленного в различных направлениях авангарда (модернизма). В-третьих, слишком проблематичным является и признание исключительности этих художественных направлений, якобы достигших высшей ступени художественного развития, признание их особой роли в культуре.

Придерживаясь в данных вопросах критической позиции; мы, следовательно, должны причислить себя к критикам этой теории. Но, с другой стороны, не можем не признать, что, выявив основные тенденции "нового искусства", Х.Ортега-и-Гассет тем самым указал на один из возможных путей дальнейшего развития мирового искусства во всех его видах и проявлениях в течение целого столетия — всего XX века. На этом пути искусству предписывалось быть непременно ироничным. И в этом он оказался прав. Ирония действительно стала "знаменем" искусства XX века, одним из наиболее характерных его черт.

Подавляющее большинство рождающихся и быстро сменяющих друг друга художественных направлений XX века и не пыталось отказаться от тенденции быть ироничным, резко свернуть с намеченного пути. Напротив, сами творцы "нового искусства" (сознательно или бессознательно) перестали воспринимать искусство как нечто в истинном смысле "серьезное", а тем более как явление "священное", как нечто, способное вызвать восторг, благоговение, преклонение. Для них искусство превратилось в некую особую игру, с помощью которой любые, волнующие человека серьезные жизненные проблемы, (возможно, что все сущее в целом) могут и должны быть представлены в ироническом ключе, восприняты с иронической точки зрения. "Очутившись" в пространстве художественного произведения, они должны вызвать насмешку, улыбку, смех. Короче говоря, в искусстве XX века не только "желанной", но как бы и обязательной становилась тенденция развивать в себе "ироническое измерение", быть непременно

ироничным. Как пишет В.В. Бычков, "одним из глобальных игровых принципов отношения к художественной материи, к сущности искусства, к выражаемой или отрицаемой в нем реальности, к человеку и даже самой художественной креативности и к своему художественному Я стал в авангарде, а затем и во всем "актуальном" искусстве столетия (в модернизме и постмодернизме) *иронизм*. Искусство авангарда во многих его проявлениях, направлениях, крупнейших личностях пронизано (часто без осознания самими художниками) тонкой, глубокой, иногда ядовито разъедающей *иронией*"³.

Итак, иронический настрой искусства, проявляющийся и реализуемый в основном с помощью активизации его игрового начала или игровой природы, нужно признать одной из важнейших тенденций современного художественного творчества, а возможно, и его атрибутивным качеством. Это качество проявляется все ярче, становится более явным, неприкрытым. Несомненным подтверждением этого является деятельность современных творцов искусства, в особенности, так называемая *art-практика* представителей постмодернизма, по большому счету ставшая результатом предшествовавшего художественного процесса во всей его сложности, нестандартности, противоречивости и непредсказуемости. Создается впечатление, что постмодернисты - художники, музыканты, поэты, деятели всех других видов искусства - как бы специально настроившись на "веселый" лад, поставили перед собой цель - высмеивать "все и вся", не делая исключения даже для своей собственной деятельности, иронично представлять и сам процесс творчества и его результат - "произведение искусства" (в новой, постмодернистской терминологии - артефакт, а постструктуралистской - текст).

В атмосфере "всеобщего веселья" многие произведения как модернистов, так и классических авторов в основных своих чертах переосмысливались и представлялись в ироническом ключе. Иронический настрой буквально пронизывал и поглощал их. Как было отмечено, осуществлялась своеобразная "ироническая ревизия" всей предшествующей художественной культуры. Достаточно обратиться к творчеству итальян-

янского драматурга, режиссера и актера Кармело Бене, к его экспериментам в сфере так называемого миноритарного театра, чтобы понять, что ироническое прочтение классики может привести к неожиданным и одновременно не лишенным интереса результатам. Так, очевидно, что только в случае иронического прочтения текста какого-либо произведения классического автора и интерпретации этого текста в ироническом плане становится возможной практика "вычитания" главного действующего героя из спектакля, разрушение устоявшегося классического образа персонажа, выведение на первый план какого-либо второстепенного персонажа и т.д. (Заметим, что К.Бене часто обращается к пьесам Шекспира). Ироническая позиция может способствовать и разрушению стереотипов восприятия образа персонажа и даже вести к изменению жанра произведения, к примеру, преобразовать трагедию в комедию и с легкостью осуществить обратный процесс.

Что касается иронического переосмысления многих модернистских творений, то об этом свидетельствует, например, утверждение теоретика постмодернизма, известного итальянского семиотика, эстетика и талантливого писателя Умберто Эко. Ответом постмодернизма модернизму он считает именно "ироничное" переосмысление последнего. Подобный подход к художественному материалу, по его мнению, вполне оправдан, ибо ирония представляет собой особую, "метаязыковую игру". Он пишет: "Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности. ...Ирония, метаязыковая игра, высказывание в квадрате. Поэтому если в системе авангардизма для того, кто не понимает игру, единственный выход — отказаться от игры, здесь, в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно. В этом отличительное свойство (но и коварство) иронического творчества. Кто-нибудь всегда воспримет иронический дискурс как серьезный" ⁴.

Конечно, в тенденции стать непременно ироничным нередко угадывается некоторая надуманность, искусственность, что мо-

жет стать и нередко становится предметом серьезной критики. Но в то же время нельзя не признать, что многие произведения, созданные в ироническом ключе, действительно привлекают и зрителей и критиков, вызывают у них большой интерес.

Напомним, что столь характерная для искусства всего XX столетия проблема иронического освоения действительности, не является особой приметой только современной эпохи. Ее корни можно обнаружить уже в античности. Ведь не случайно, что слово "eironeia" имеет греческое происхождение. Буквально это слово переводится как "притворство". На самом же деле его смысл значительно глубже: иронией называют тонкую, скрытую насмешку, чаще всего возникающую в результате несоответствия, нередко явного контраста, обнаруживающегося между видимым и скрытым смыслом сказанного. Именно такой способ мышления, когда за видимым положительным смыслом или похвалой скрывается осуждение и отрицание этой видимости, был одним из характерных приемов античной риторики. Заметим, что в риторике — это был сознательный прием, результат рефлексии сознания, заключающийся в том, что выступающие ораторы специально называли вещи противоположными именами, делая вид, что не заметили этой подмены смыслов.

На наш взгляд, благодаря этим же качествам ирония проникла и в сферу художественного творчества, став важнейшим способом самовыражения и освоения действительности в искусстве, независимо от того, проявлялась ли она в произведениях в явной или в скрытой форме. Другой вопрос, что абсолютизация роли и значения иронии и понимание того, что ирония составляет сущность искусства, его внутреннее значение, становится возможным значительно позже, только в конце XVIII — начале XIX вв.

К этому вопросу мы обратимся ниже, в связи с необходимостью более подробного представления концепции романтической иронии, а также, рожденного в Античной Греции такого уникального явления, как ирония Сократа. Сейчас же обратим внимание на то, что художественная "ипостась" иронии, т.е. возможность ее существования и наиболее яркого проявления

в художественно-образной форме, активизация этой тенденции в XX веке и ее развитие по "восходящей линии", подготовили благодатную почву для осмысления и представления иронии в качестве эстетической категории. Речь идет о концепции румынского эстетика И.Паси, который, рассматривая иронию как эстетическую категорию, обращает особое внимание на игровой характер иронии, а также на то, что в своем отношении к чему-либо или к кому-либо, иронизирующий, как правило, свободен и бескорыстен. Не секрет, что все три качества, выделенные И Паси, — "игривость", бескорыстность и свобода являются неизменными и наиболее специфическими проявлениями эстетического субъекта. Для И.Паси ирония "духовно-эстетическая форма смешного", которая в то же время является "проявлением субъективно-конструирующей способности сознания", некий "взрыв субъективности". Однако интерес заключается в том, что эта субъективность, также как и свобода, в иронии не могут стать абсолютными, так как благодаря активизации механизма игры, субъективность начинает претендовать на объективность, а свобода ограничивается с помощью разума, который в большей или меньшей степени контролирует процесс "иронизирования". Ведь по мнению И Паси, "дистанция между "я" и "ты", между иронизирующим и объектом иронии почти всегда интеллектуальна и серьезна"⁵.

Особый интерес вызывает утверждение И Паси о том, что ирония расцветает в случае возникновения социально-духовной дистанции "между индивидом и обществом", что "ирония — это самозащита индивидуальности, которая с ее помощью "обороняется от обезличивающей стихии целого". По его мнению, все эпохи расцвета иронии свидетельствуют о такой критической дистанции между индивидом и социумом. Так было и во времена Сократа, и в период расцвета ранней немецкой романтики, так и в современном обществе. Однако одной лишь дистанции еще не достаточно. Важно, чтобы эта дистанция способствовала осознанию интеллектуального превосходства индивида над обществом, находящимся "еще во власти умирающих и отживающих принципов, которые ироническая личность желает превзойти, преодолеть или просто обойти. С помощью иронии

Сократ превосходит погибающую, но все еще могучую старополисную мораль; с помощью иронии немецкие романтики преодолевают инерцию "всесильного Разума" и основанного на нем раннебуржуазного общества; с помощью иронии многие современные авторы обходят прозу буржуазных будней"⁶.

Попытка И. Паси придать иронии статус эстетической категории, а также идеи многих других мыслителей, которые, исходя из формата статьи мы, к сожалению, не сможем представить во всем объеме, сыграли свою роль, способствуя тому, что в новых учебниках эстетики проблеме иронии стали уделять большее внимание. Более того, в одном из них, а именно в учебнике В.Бычкова /Бычков В.В. Эстетика. М., 2006/, ирония была представлена в разделе, посвященном эстетическим категориям, имеющим конфликтный характер, т.е. она была рассмотрена не в качестве проявления комического, а наряду и практически наравне с трагическим и комическим.

Оставляя проблему определения статуса понятия ирония для другой статьи, вернемся к рассмотрению интересующего нас процесса активизации в искусстве иронического настроения, тем более, что свои выводы и сам И.Паси обосновывает с помощью обращения в основном к теоретическим положениям Сократа, Фр.Шлегеля, Г.Гегеля, С.Кьеркегора, т.е. именно тех мыслителей, теоретические взгляды которых привлекли и наше внимание.

Как уже отмечалось, именно в конце XVIII – начале XIX вв. возникает особый интерес к иронии, которая рассматривается как универсальный принцип мышления и необходимое качество подлинного искусства, без которого последнее не может достичь совершенства. Именно в это время раздаются громкие голоса в защиту иронии, ведущие к утверждению, что "ирония составляет сущность искусства, его внутреннее значение", что "искусство достигает цели с тем большим совершенством, чем более слиты в нем ирония и вдохновение", что «ирония - не случайное настроение художника, а сокровеннейший живой зародыш всего искусства», что ирония "самое совершенное создание художественного разума"⁷ и т.д. Эти слова принадлежат известному немецкому философу

К.В.Ф.Зольгеру, который обнаруживает необходимое единство иронии и вдохновения и в древней поэзии (прежде всего в произведениях Софокла), и в новой поэзии (в творчестве Шекспира). К нему и его мыслям, кстати говоря, был весьма благосклонен даже великий диалектик и гениальный создатель системы абсолютного идеализма Г.Гегель, несмотря на то, что К.В.Ф.Зольгер был очень близок к романтикам, которых, как известно, Гегель недолюбливал.

"Мастером иронии" считает Шекспира и известный датский философ Серен Кьеркегор. Более того, по его мнению, ирония находит свое выражение и в творчестве И.В.Гете, и в творчестве других гениальных поэтов. В докторской диссертации, посвященной проблеме иронии, С. Кьеркегор утверждает, что "чем больше иронии, тем свободнее и вдохновеннее поэт парит над своим творением. Ирония не присутствует в каком-то отдельном месте произведения, оно все проникнуто ею... Ирония освобождает одновременно и поэта, и его творение, но чтобы это произошло, поэт сам должен быть властелином иронии"¹. Эти слова свидетельствуют о том, что он также рассматривает феномен иронии как необходимое и обязательное условие любого истинного произведения искусства.

Особое внимание следует обратить на то, что, воспринятая и рассматриваемая как универсальное и необходимое качество творческого процесса, ведущее к созданию подлинно ценного, совершенного художественного произведения, ирония нашла особенно благодатную почву и пышно расцвела в художественном творчестве почти всех романтиков, в частности, Новалиса, Л.Тика, Гофмана, Брентано и др. Интерес романтиков к недосказанности смыслов, к выявлению противоречий между вымыслом и реальностью, между должным и сущим, попытка уйти от реальности в мир фантазии и сказки, активизация интуиции и т.д., стали прочной основой для обращения к иронии.

Однако в контексте данной статьи первостепенный интерес для нас представляет не художественное наследие романтиков, а прежде всего их теоретическая позиция. Конечно, связи между художественной практикой романтизма и ее философско-эстетическими истоками достаточно сложны и не всегда

очевидны. Но то, что эти истоки являются без сомнения философскими, что теоретики романтизма рассмотрели иронию с философской точки зрения, сумели придать ей достаточно серьезный философский смысл, признается всеми исследователями романтизма.

Речь идет прежде всего о философско-эстетической позиции Фр.Шлегеля, разработавшего и представившего творческую программу "романтической школы". Бесспорно, что в своих известных "Критических фрагментах", "Фрагментах", в рецензиях "О Лессинге", "О Мейстере" Гете и некоторых других работах он представил теорию иронии именно с философской точки зрения, обогатил, насытил ее подлинно философским духом и содержанием.

Прочный философский фундамент теории иронии становится еще более очевидным в исследованиях К.В.Ф.Зольгера. В работах "Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве" и в "Лекциях по эстетике", К.В.Ф.Зольгер выявляет и акцентирует диалектическую природу иронии, в некотором смысле представляя ее в духе принципа "отрицания отрицания" Г.Гегеля. Так, он считает, что ирония "двойственна в себе самой — она уничтожает то, чему сама же дала видимость жизни", или же, что "в иронии разум и двойственное, само себя созидующее и ограничивающее созерцание сливаются в одно".

На наш взгляд, именно философский "фундамент", философская основа стала причиной "долголетней работоспособности", эффективности этой теории, которую, конечно, с некоторыми оговорками можно считать и основным теоретическим источником, вдохновляющим многих художников и лежащим в основе своеобразного иронического осмысления действительности, присущего современному искусству в целом, но наиболее ярко отразившегося в художественной практике постмодернизма.

Говоря о философской основе романтической иронии, мы имеем в виду прежде всего общепризнанное и бесспорное обращение романтиков к философии И.Фихте, что само по себе уже очень важно и ценно, а также огромный интерес, проявленный ими по отношению к иронии Сократа.

Действительно, по мнению практически всех исследователей романтической иронии, основным источником этой теории в первую очередь явился субъективный идеализм И.Г.Фихте с его понятием активного, деятельного "Я". При этом, с одной стороны, это абстрактное и формальное абсолютное "Я", являющееся источником всего существующего и способное его же и уничтожить, а с другой стороны, это некое эмпирическое, индивидуальное "Я", стремящееся к самоосуществлению, пытающееся жить и создавать свою жизнь как художник. У романтиков, как известно, акцент был поставлен не на абсолютном, бесконечном (метафизическом) "Я", а на конкретном, эмпирическом "Я", которое, однако, явно претендовало на гениальность и божественность. Это означает, что философская позиция И.Фихте в романтизме претерпела определенные изменения и по существу была воспринята и представлена преимущественно с одной стороны, а именно, с художественной точки зрения, с точки зрения творческого "Я" гениального создателя произведения искусства. Отвергая такие философские направления, как идеализм, скептицизм, материализм, эмпиризм, эдemonизм, фатализм, Фр.Шлегель считает, что на долю поэта выпадает творческая философия, "исходящая из свободы и веры в нее и затем показывающая, что человеческий дух запечатлевает на всем свои законы и что мир есть произведение его искусства"¹⁰.

Художественное творчество приобрело для романтиков исключительное значение, так как стало проявлением способности гениальной личности не столько отражать существующую реальность, которая воспринималась как оболочка, как видимость и в конечном счете как ничто, сколько созидать новый мир, подчиненный лишь воле и фантазии творца. В понимании романтиков основной функцией искусства (особенно поэзии и музыки) было создание "романтизированного", "идеализированного", "опoэтизированного" мира, который, как правило, в значительной степени отличаясь от реально существующего, способствовал возвышению человека над самим собой. Эта была особая способность "поэтически творить" мир, присущая лишь неповторимой, уникальной, гениальной личности.

Другим источником этой теории нужно признать метод иронии Сократа, ибо, не вызывает сомнения, что Фр.Шлегель очень внимательно отнесся к особому методу иронического мышления, присущему этому гениальному древнегреческому философу и не только весьма серьезно исследовал его, но и способствовал развитию последнего. Однако, как известно, "с легкой руки" Г.Гегеля, испытывающего личную неприязнь к романтикам и особенно к самому Фр.Шлегелю, влияние сократовской иронии на теорию иронии романтиков не считалось столь же бесспорным, как влияние философии И.Г.Фихте. Как наиболее последовательный противник теории романтической иронии, Г.Гегель в некоторых своих работах — в "Лекциях по истории философии", в "Эстетике", в "Феноменологии духа", в "Философии права", — критикует эту теорию прежде всего за субъективизм, который, по его мнению, заимствован из философии И.Г.Фихте и по существу не имеет ничего общего с методом иронии Сократа. Гегель пишет: "Родоначальником той иронии, относительно которой уверяют, что она является "глубочайшей внутренней жизнью", ошибочно выставляют Сократа и Платона ...", а то время, как романтики, по мнению Гегеля, из сократовской иронии хотели сделать "нечто совершенно другое, расширив ее до размеров всеобщего принципа: она якобы представляет собою наивысшее отношение, наивысшую позицию духа, и ее выставляли как нечто наиболее божественное"¹¹.

Считая мнение выдающегося философа слишком категоричным и потому не таким уж и бесспорным, мы предполагаем, что собственно философское понимание иронии, которого Сократ достигает притворяясь незнающим, вовсе не исключает возможности применения этого метода и романтиками, а значит, интерпретации и представления феномена иронии в эстетическом контексте, его рассмотрения с эстетической точки зрения.

На наш взгляд, именно критическая позиция Г.Гегеля, отрицающая какую-либо преемственность между романтической и сократовской ирониями и обнаруживающая их схожесть в одном лишь названии, стала основой для распространения в научных кругах точки зрения, согласно которой, романтики, опираясь на

некоторые положения философии И.Г.Фихте, исказили подлинную сущность сократовской иронии и представили последнюю в совершенно неприличном ей романтическом свете. Из этого следовал вывод, что в сократовской иронии не следует искать каких-либо качеств, присущих романтической иронии.

Признавая право Г.Гегеля выступать с резкой критикой романтической иронии и отрицательно оценивать такие ее проявления, как отношение к жизни как к видимости, несерьезность и т.д., утверждать, что, "если основным тоном художественного изображения делают иронию, то этим самое нехудожественное принимают за истинный принцип художественного произведения. Тогда начинают изображать фигуры отчасти плоские, отчасти бессодержательные и бесхребетные, поскольку субстанциональное оказывается в них чем-то ничтожным ...", что "такие изображения не могут вызвать подлинного интереса", с удовлетворением отмечать, что "публике не нравится эта банальность, эта нелепость и бесхарактерность"¹², мы в то же время не можем согласиться с этой критикой, так как считаем ее несколько предвзятой. На наш взгляд, произведения, созданные "особой индивидуальностью иронического субъекта" (Гегель), как раз наоборот, вызывали и продолжают вызывать большой интерес у публики и нравиться ей, а в наше время, быть может, даже в большей степени, чем ранее. Однако в данном случае нас интересует не столько оценка, данная Г.Гегелем творчеству романтиков, сколько высказанное им мнение об искажении смысла сократовской иронии Фр.Шлегелем.

Попытаемся разобраться в этой проблеме, обращаясь не только к мнению Г.Гегеля, но прежде всего к мыслям самого Фр.Шлегеля, к его пониманию некоторых важных понятий древнегреческого философа. Очевидно, что он очень высоко оценивает сократовскую иронию, характеризуя ее как "единственное вполне произвольное и вместе с тем обдуманное притворство (*Verstellung*). ... В ней все должно быть шуткой и все всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко сокрытым Она возникает, когда соединяются понимание искусства жизни и научный дух, совпадают законченная фи-

лософия природы и законченная философия искусства. Она содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания. Она самая свободная из всех вольностей, ибо благодаря ей можно возвыситься над самим собой, и в то же время самая закономерная, ибо она безусловно необходима". Это постоянное самопародирование, "когда вновь и вновь нужно то верить, то не верить, пока у нее не закружится голова и она не станет принимать шутку всерьез, а серьезное считать шуткой"¹³.

На наш взгляд, в приведенном отрывке при всем желании не удастся обнаружить какого-либо искажения сущности сократовской иронии. В последней на самом деле все является шуткой и одновременно представляется серьезным, все обусловлено и в то же время безусловно. Благодаря ей становится возможным самосовершенствование человека, ведущее к преодолению его ограниченности и односторонности, способствующее его реальному возвышению над самим собой.

Известно, что секрет сократовской иронии и современники Сократа и более поздние исследователи его философского метода видели в основном в том противоречии, которое возникало между видимостью и реальностью (к примеру, видимостью незнания, отраженной в известном высказывании: "Я знаю, что ничего не знаю" и действительным обладанием полным знанием; видимостью самоунижения и одновременно реальным, сущностным сознанием своей значимости).

Противоречие выступало на поверхность, становилось очевидным и тогда, когда сравнивали неказистую внешность Сократа, подобную силенам и сатирам (в частности, самому мудрому из силенов - силену Марсию) и истинно прекрасный его внутренний, духовный мир, раскрывающийся в божественных речах, позволяющих достичь высшего благородства. В частности, в диалоге Платона "Пир" мы сталкиваемся с этим противопоставлением внешнего внутреннему¹⁴. Возникающее противоречие между кажущимся (видимым) и реальным (действительным), внешним и внутренним является основным движущим механизмом сократовской иронии. Однако той же точки зрения

придерживается и Фр.Шлегель. Он также считает противоречие важнейшим источником иронии. Более того, саму иронию он воспринимает как форму противоречия. "Ирония - форма парадоксального. Парадоксально все хорошее и великое одновременно"¹⁵, - отмечает Фр.Шлегель. Очевидно, что для него ироническое мышление основано на логическом противоречии. Это по существу есть неразрешимое противоречие, рождающееся, как было уже отмечено, между безусловным и обусловленным, между невозможностью реализовать эту необходимость и требованием высказаться исчерпывающим образом.

Ироническое Фр.Шлегель противопоставляет рассудочному, ибо последнее не приемлет каких-либо противоречий, для него характерно их абсолютное отсутствие. Между тем, важнейшую роль и значение иронического Фр.Шлегель видит именно в том, что оно может преодолеть односторонность и неподвижность рассудка, способствовать утверждению его противоречивости. Противоречивость он иначе определяет как "химический" характер, понимая под ним, с одной стороны, разложение процесса на противоположности, а с другой стороны, их объединение в единое целое. Это состояние вечного движения, нестабильности, противостояния, противоборства двух противоположных сил. Иначе говоря, единственно возможный вывод, к которому можно прийти, исходя из вышеизложенного - это убежденность, что немецкий романтик, подобно Сократу, воспринимает противоречие в качестве необходимого компонента иронии.

Прекрасно знавший и любивший античную философию Фр.Шлегель, развивая новый вариант теории иронии, на наш взгляд, не мог проигнорировать уже существующий, готовый образец или же исказить его, так как, во-первых, он очень высоко ценил Сократа, как философа, а во-вторых, саму иронию воспринимал как особого рода философию. Напротив, мы считаем, что он настолько глубоко вник в этот метод, что ему удалось гениально уловить и развить некоторые, лишь намеченные Сократом идеи, значение которых для дальнейшего становления художественного творчества трудно переоценить. Эти идеи были развиты с позиций творческой личности

и в развернутой и обогащенной форме представлены именно при разработке теории романтической иронии, тем самым, фактически, являясь самым прямым и наилучшим ответом на нередко возникающий вопрос о правомерности отнесения сократовской иронии к явлениям эстетического порядка. Данный процесс, заслуживающий самого пристального внимания, и будет представлен в ходе дальнейшего изложения.

Так, влияние философских взглядов Сократа на Фр.Шлегеля можно обнаружить в признании такой особой способности художника, как универсальность. Лишь однажды, все в том же диалоге Платона "Пир", Сократ выражает мысль о том, что настоящий художник должен быть способен настолько глубоко осмыслить жизнь, чтобы смочь одинаково выразительно показать как трагические, так и комические ее стороны. Сократ вынуждает собеседников прийти к заключению, что "один и тот же человек должен уметь сочинять и комедию и трагедию и что искусный трагический поэт является также и поэтом комическим"¹⁶. Однако этого утверждения оказалось вполне достаточно, чтобы Фр.Шлегель развернул, по-новому раскрыл и углубил данную идею. Конечно, у него признание универсальности принимает значительно более категорический характер, так как он считает, что "подлинно свободный и образованный человек должен бы по желанию уметь настраиваться на философский или филологический лад, критический или поэтический, исторический или риторический, античный или современный, совершенно произвольно, подобно тому как настраиваются инструменты — в любое время и на любой тон"¹⁷. Однако сущность вопроса от этого нисколько не меняется. Универсальность провозглашается важнейшей и необходимой способностью свободного человека, человека - творца.

Далее, нельзя не обратить внимания еще на один аспект, присущий методу философствования Сократа, но по духу близкий и романтикам. Речь идет о знаменитом вопросно-ответном методе совместного поиска истины, т.е. по существу о форме диалога.

Приписывая Сократу авторство философского диалога, мы не стремимся утаить тот факт, что, видимо, потому, что Сок-

рат никогда и ничего не писал, форма диалога впервые была реально представлена его гениальным учеником Платоном*. Однако данное обстоятельство не может как-то повлиять на ту истину, что именно Сократ избрал живую дискуссию, протекающую в атмосфере бесконечной постановки все новых и новых вопросов и столкновения различных точек зрения в качестве наиболее удачной формы для изложения философских идей, для мудрствования в целом.

Метод диалога весьма импонировал Фр.Шлегелю, ибо был им воспринят как нечто адекватное отказу от какой-либо систематичности в философствовании. Именно диалогичность, как метод философствования, по его мнению, во многом способствовала становлению иронического мышления. Однако в его концепции она предстала как фрагментарность, точнее говоря, была осмыслена и преобразована во фрагментарность. Фрагментарность стала основным принципом представления романтических идей. Ведь "диалог — это цепь или венок фрагментов"¹⁸, — отмечает Фр.Шлегель. Многие произведения лишь кажутся связанными, являющимися чем-то единым. На самом деле в них не больше единства, чем в пестром "скопище фантазий", сохраняющих "свободное и равноправное существование". Некоторые произведения, в связанности которых никто не сомневается, являются "лишь фрагментом или множеством таковых, массой, наброском"¹⁹. Лишь присущее человеку сильное влечение к единству как таковому заставляет авторов создавать видимость цельности, которая вводит в заблуждение даже знатоков искусства.

Итак, мы выделили две, присущие сократовской иронии черты, которые были восприняты Фр.Шлегелем и преобразованы и развиты в романтическом ключе в его теории иронии — это универсальность и фрагментарность.

Примечательно, что идеи фрагментарности и универсальности обнаруживаются и в философии И.Г.Фихте. Не исклю-

* Напомним, что все произведения Платона, за исключением "Апологии Сократа", написаны в форме диалога. Во всех этих диалогах Сократ является главным действующим лицом, на которого возложена миссия вести беседу, спор.

чено, что именно это обстоятельство и определило особый интерес к ней со стороны романтиков.

Из заимствованных Фр.Шлегелем у И.Г.Фихте некоторых философских понятий, следует особо выделить такие сложные и абстрактные понятия, как безусловное и обусловленное. Во многом благодаря последним, самому понятию "ирония" удастся придать философское содержание. Так, Фр.Шлегель пишет: "Философия — это подлинная родина иронии, которую можно было бы назвать логической красотой. Ибо везде, где в устных или письменных беседах философствуют не вполне систематически, следует поощрять иронию", т.е. "настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью ..."²⁰. Из сказанного следует, что для Фр.Шлегеля ирония является своеобразным и необходимым методом такой философии, которая потеряла свой систематический характер. Это означает, что как сократовский, так и фихтевский метод философствования утверждают его во мнении, что, приобретая ироническое измерение, философия становится фрагментарной, несистематической.

Формирование фрагментарного мировоззрения — есть наиболее адекватное отражение, как правило, всегда противоречивой социальной действительности. Не случайно поэтому, что "многие произведения древних стали фрагментами. Многие произведения нового времени — фрагменты с самого начала"²¹. Подобного рода фрагментарное, несистематическое мышление, которому присуще ироническое измерение, способно не только сохранять и укреплять в себе критический дух по отношению к действительности, но одновременно и возвышаться над нею. Это означает, что ироническое измерение характерно для такого типа мировосприятия, которое наряду с признанием и акцентированием существующих противоречий, заключает в себе возможность их разрешения, в результате возвышения над ними. Одним словом, из концепции Фр.Шлегеля следует, что иронии присуща универсальность. Последняя проявляется прежде всего в том, что ни одна сфера духовной деятельности человека, получившая объективное

существование, будь то философия, этика, эстетика, поэзия, филология - не может обойтись без нее. Однако не в меньшей мере ирония является и специфической формой выражения субъективного сознания. Иначе говоря, ирония является важнейшим качеством как объективного, так и субъективного духа, следовательно, ее универсальная сущность получает возможность для свободного развертывания.

Из рассуждений Фр.Шлегеля становится очевидным, что подлинно творческий дух должен быть непременно ироническим, ибо только в этом случае можно избежать и исключить всякую односторонность. Для творческого духа не может быть обязательным какой-либо один (единственный) подход, какая-либо одна позиция. Реализуя в своем творении какой-либо определенный подход, творец одновременно отрицает его, оставаясь свободным при осуществлении нового подхода, появлении нового взгляда. В этом смысле творческая деятельность духа никогда не может быть признана окончательной, нашедшей завершение в каком-либо определенном творении. Каждое творение — лишь одна из сторон универсальной жизнедеятельности духа, заключающей в себе всю вселенную, весь мир.

Таким образом, ирония — это форма отрицания всего конечного, завершенного, ограниченного, исчерпывающего. Это то радостное состояние духа, которое делает возможным сочетание серьезности и шутки, возвышенного и обыденного, конечного и бесконечного, безусловного и обусловленного. Это то свободное состояние духа, которое отдает предпочтение вечно становящемуся, незавершенному, бесконечному, в противоположность уже ставшему, завершенному, конечному. Безгранично свободный дух, находясь в состоянии веселой и одновременно возвышенной, серьезной игры, отрицает возможность окончательного завершения этой живой динамики "бесконечного", получающей наиболее непосредственное и яркое отражение в процессе художественного творчества. Для иронизирующего нет ничего невозможного. Он властен даже над прошлым, с которым может свободно поиграть. У него огромное количество масок, за которыми он прячет свое истинное лицо. Другой вопрос, что имея огромное количество

возможностей, сложно сделать правильный выбор. Для иронизирующей эстетической позиции - художественный взгляд на мир - всегда выше любых других. Мир, который создает иронист, является миром возможностей и условностей. Как отмечает С.Кьеркегор, "Он растворяется в настроении, вся его жизнь - смена настроений. Он то бог, то песчинка"²².

Столь подробное представление теории романтической иронии преследовало определенную цель: показать, что принципы и методы создания художественных произведений, которые получили развитие во второй половине XX века (особенно в художественной практике постмодернизма), возникли не на пустом месте, что они были подготовлены всем предшествующим развитием искусства. "Секрет" создания этих произведений или же "текстов", как нам кажется, может быть раскрыт с помощью обращения к представленным выше некоторым положениям и тенденциям теории романтизма, среди которых одним из основных, как очевидно, является стремление к ироническому осмыслению действительности. Последнее, получив философский фундамент и став философским по духу, во многом определило и специфику некоторых других художественных принципов романтиков, которые также весьма созвучны постмодернистским и к которым, по мере необходимости, мы будем обращаться в ходе дальнейшего изложения.

Таким образом, можно провести определенные параллели, найти точки соприкосновения и даже прямые аналогии между теоретическими взглядами романтиков и постмодернистов. А если принять во внимание то, что романтики, считая все античное единственно великим и гениальным, сами, в свою очередь, гениально предугадали подлинный смысл идей Сократа и развили их, дав им новое дыхание, то можно предположить, что искусство второй половины XX в. вернулось на тот путь развития, который был проложен еще в античности. Об этом свидетельствует возврат к фигуративности в живописи, сюжетности в литературе, мелодичности в музыке и т.д., осуществленный в таких направлениях, как поп-арт, гиперреализм, фотореализм, хеппенинг, перформанс и др. Конечно, время всегда вносит свои коррективы в любой процесс. Худо-

жественный процесс в этом смысле не является исключением, ибо, очевидно, что в нем постоянно происходят более или менее ощутимые по интенсивности изменения. Однако, даже претерпевая значительные изменения, он по содержанию остается все тем же самым, а именно, художественным процессом, а потому, можно предположить, что, при переходе из одной эпохи в другую в нем всегда должна обнаруживаться некая неизменная сущность. Именно в качестве одного из основных проявлений этой сущности мы и рассматриваем феномен иронии. Иначе невозможно объяснить иронический дух и настрой современного искусства, а тем более, звучание в одной и той же тональности с уже представленными теоретическими положениями, философско-эстетических суждений и идейных устремлений некоторых художников XX столетия. К примеру, один из выдающихся писателей XX в. Томас Манн, размышляя о природе романа, обращается и к проблеме иронии, подчеркивая ее объективный характер. Объективность для него — это и дух эпического искусства, и дух иронии. В искусстве для Т.Манна важен радостный, ясный взгляд, охватывающий целое, взгляд с высоты свободы, покоя и объективности. Этот взгляд является отражением "иронической объективности эпоса", отражением "аполлонийского" духа искусства. Но вместе с этим он утверждает и то, что ирония является "содержанием и смыслом самого искусства — всеприятием и, уже в силу этого, всеотрицанием"²³. А эти слова можно свободно приписать и Фр.Шлегелю, и К.В.Зольгеру.

На наш взгляд, признавая преимущественно объективный характер иронии, Т.Манн не исключал и право субъективного ее понимания и даже отталкивался от него.

Сказанное вынуждает вновь обратиться к мыслям Фр.Шлегеля и напомнить, что в начальный период своего творческого становления он придерживался объективно-идеалистической и даже пантеистической позиции, что нашло непосредственное отражение в некоторых его исследованиях (особенно в его известной работе "Об изучении греческой поэзии"). Так что абсолютизация его субъективистской позиции не так уж и безупречна.

“Объективистско-пантеистическое” прошлое мыслителя, зафиксированное в глубинах сознания, нередко “прорывалось” на поверхность и отражалось в его высказываниях. Поэтому мы считаем, что абсолютизировать субъективизм мышления Фр.Шлегеля — означает упускать из виду некоторые важнейшие его элементы, в частности, некоторые, пусть незначительные, проявления объективного, всеобще-духовного содержания. Так, наделяя иронического субъекта стремлением к абсолютной свободе, он в то же время ограничивает ее, указывая на существование таких ее качеств, как “закономерность” и “безусловная необходимость”. Более того, с закономерностью и необходимостью он связывает способность “самоограничения”. Призывая каждого человека и особенно творческую личность к самоограничению, он утверждает, что “самоограничение” — “это альфа и омега, высшее и самое необходимое. Самое необходимое, ибо везде, где человек не ограничивает себя, там его ограничивает мир, превращая его в раба. Высшее, ибо можно ограничить себя в тех точках и с той стороны, где обладаешь бесконечной силой, самосозиданием и самоуничтожением”²⁴. И хотя цитируемый фрагмент завершается предупреждением, что “не следует слишком спешить с самоограничением, сначала надо дать место самосозиданию, вымыслу и вдохновению, пока они не завершатся” или же, что “не следует заходить слишком далеко в самоограничении”²⁵, по нашему мнению, вопрос об абсолютной или безусловной свободе иронического субъекта утрачивает свою кажущуюся категоричность. Получается, что необходимость самоограничения в процессе творчества, т.е. ограничения субъективности и признание объективности, практически является обязательным условием создания художественных произведений, а отказ от самоограничения, наоборот, означает отказ от подлинного творчества. Из этого можно заключить, что позиция абсолютно свободного субъекта, произвольно созидającego не только себя, но и окружающий мир, не так уж и абсолютна. Ведь подчеркивая важность бесконечного процесса самосозидания и самоуничтожения, Фр.Шлегель тем самым, с одной стороны, ориентирует читателя на субъективное восприятие

иронии, а с другой стороны, указывает на постоянство движения, т.е. подчеркивает объективность процесса становления. С помощью иронии он пытается осуществить движение к синтезу, к объединению этих самых противоположностей. И хотя для Фр.Шлегеля подобный синтез не является действительной формой разрешения иронической противоречивости, ибо последние продолжает существовать, постоянно возобновляясь и даже углубляясь, несомненно, что это в определенной мере объективный процесс, который невозможно остановить.

Получается, что лишь диалектическое сочетание "свободы" и "несвободы", т.е. субъективного и объективного в процессе творчества может привести к созданию великих произведений искусства. Отсюда следует вывод, что нельзя однозначно отрицать существование определенного объективного содержания в теории романтической иронии.

Можно предположить, что многими мыслителями ирония воспринималась как своеобразный "спасательный круг", позволяющий художнику, тонущему в атмосфере духовной нестабильности, культурного хаоса - удержаться на поверхности, т.е. возвыситься и над обиденным существованием, и над своим произведением. А так как нестабильность и особенно духовно-культурный хаос являются своеобразной приметой XX века, то, очевидно, что именно в это время значение иронического осмысления действительности стало возрастать, способствуя активному применению метода иронического отражения действительности в искусстве.

Так, в искусстве постмодернизма мы сталкиваемся с потребностью иронического осмысления действительности, воспринимаемой практически уже как необходимость. Постмодернисты уверены, что создание нового искусства невозможно без иронии. Ведь, как утверждает один из персонажей романа Х.Кортасара "Игра в классики", профессор Морелли, работающий над созданием нового романа, важен метод, а именно "ирония, постоянный критический взгляд на себя, инконгруэнтность, воображение, никому не подчиненное ..." ²⁶.

Известно, что механизмом, способствующим формированию иронического восприятия действительности в постмо-

дернизме является игра - игра смыслами, методами, стилями, канонами, принципами и т.д.. Именно игра исключает какой-либо диктат и открывает простор для подлинной творческой свободы, способствуя рождению чувства бескорыстного наслаждения от возникшего иронического эффекта. Во многом с помощью иронии "сочетая несочетаемое", наделенный творческой свободой художник-постмодернист также, как и художник-романтик, нацеливается на создание нового мира. Ведь "работа над романом — мероприятие космологическое, как то, которое описано в книге Бытия"²⁷ - утверждает У.Эко. Однако главная интрига и интерес заключается в том, что для создания этого нового мира в постмодернизме используются "старые" средства (художественные формы, изобразительно-выразительные средства, различные наработанные схемы и т.д.), которые, чтобы зазвучать по-новому, проходят через горнило иронического их понимания. Именно ироническое осмысление прошлого вносит свежую струю в процесс творчества. Ироническое, а иногда и пародийное соединение различных элементов позволяет не только нейтрализовать прежние смысловые связи и ассоциации, но и вводит их в систему новых семантических связей. Традиционные эстетические ценности, нормы, каноны и т.д. подвергаются ироническому переосмыслению, что создает почву для более свободной их интерпретации.

Особый интерес вызывает оптимистический настрой искусства постмодернизма, во многом ставший возможным также благодаря иронии. Так, с иронией воспринимается отчужденность субъекта от мира и даже такие качества современной действительности, как хаотичность, бессмысленность и абсурдность. Ведь с этой действительностью, с этим миром можно поиграть и над ним можно посмеяться. Заодно, можно посмеяться и над самим собой, и над своим произведением. И вновь мы сталкиваемся с возникающим противоречием между видимостью и действительностью, внешним и внутренним, обыденным и необычным, о чем неоднократно говорили теоретики романтизма. К примеру, несомненно, что игрой и юмором пронизаны все произведения известного аргентинского

писателя Хулио Кортасара. Но по признанию самого автора, его произведения скорее трагичны или драматичны. Они касаются "ночи больше, чем дня", потому что — это игра скорее с судьбой, со смертью. В одном из своих интервью Х.Кортасар отмечает: "Я играю в писателя, но я играю серьезно. И однажды эта игра может стать моей смертельной игрой"²⁸.

Созвучность с романтизмом можно заметить и в том, что и в постмодернизме очевидна тенденция к сглаживанию этого противоречия. Правда, она в основном связана с тем, что из большого количества присущих искусству функций, современное общество особо выделяет и пропагандирует развлекательную функцию. Действительно, занимать воображение людей, нравиться им, быть легко усвоенным, порождать мифы — основная цель искусства постмодернизма. Но оказывается, что проблема доступности, понятности искусства публике не в меньшей степени волновала и романтиков. Иначе, как могла возникнуть мысль, что "каждый настоящий автор пишет для всех или ни для кого. Кто пишет для тех или других читателей, не заслуживает, чтобы его вообще читали"²⁹.

Известно, что ориентируясь на высокое, элитарное искусство, классическая эстетика и исследователи, следующие ее положениям, не очень благосклонно относятся к способности искусства быть средством развлечения. Более того, в сфере художественного творчества понятия "развлекательное" и "плохое", "недоброкачественное" нередко воспринимаются как синонимы. Между тем, эти понятия не могут быть полностью отождествлены. Иначе, человечеству пришлось бы отказаться от огромного количества художественных произведений.

В данном контексте встает проблема воспитания новой публики, нового читателя, нового слушателя, который еще пока реально не существует, но который обязательно должен быть сформирован. В этом процессе огромна роль творца произведения, его автора, что однозначно признают и теоретики постмодернизма, и теоретики романтизма. Притом удивительная схожесть их позиций порой даже способствует возникновению впечатления, что пережив два столетия, та же мысль "подается" без каких-либо изменений, почти теми же словами.

Например, по мнению постмодерниста У.Эко, авторов можно разделить на две категории или группы. Представитель первой группы, исследуя рынок художественного спроса, ориентируется на его потребности, следует его законам, создает продукты, изготовленные по стандарту серийного производства. Результатом данного процесса становится то, что во всех своих произведениях он развивает один и тот же сюжет. Автор из второй группы создает тексты, ориентированные на формирование идеального читателя. Он действует как философ, чувствующий дух времени. Он старается указать читателю, чего тот должен хотеть – даже если тот пока сам не знает. Он старается указать читателю, каким он должен быть³⁰.

Обратим внимание на то, что такое же разделение авторов на две категории мы встречаем и у Фр.Шлегеля. Это аналитический и синтетический типы писателей. Аналитический писатель наблюдает реально существующего читателя и в соответствии с этим делает свой точный расчет. "Синтетический писатель конструирует и создает себе читателя таким, каким он должен быть ... Он... вступает с ним в священный союз интимного совместного философствования (*Symphilosophie*) или поэтического творчества (*Symphosie*)"³¹.

В процессе изложения материала мы не раз обращались к такому явлению, как фрагментарность, имеющему для романтиков важное значение. (Об этом свидетельствуют приведенные выше цитаты). Однако фрагментарность мышления авторов, фрагментарность изложения материала, как известно, является универсальным методом создания постмодернистских "текстов" - музыкальных, живописных, театральных, кинематографических и т.д. Во всех видах искусства авторы активно применяют приемы "монтажа" и "коллажа", обращаются к цитатам. Можно даже прямо утверждать, что в постмодернистской арт-практике фрагментарность преобразовывается в цитатность. Произведение создается или, точнее говоря, строится методом сборки из различных частей, блоков, лоскутков, фраз, которые объединяются в единое целое с помощью придания им некой художественной формы. Цитатность, в свою очередь, ведет к формированию, так называемого интертекста,

означающего, что постмодернистское произведение в такой степени пронизано этой цитатностью, что оно говорит только о других произведениях и отсылает только к ним. Это позволяет развить "новую" художественную чувствительность, активизировать ассоциативное мышление, воскресить, оживить в памяти образы искусства прошлых эпох, превращенных в определенные коды, но воспринимаемых как некие архетипы, позволяющие понять созданное и насладиться им.

С цитатностью, на наш взгляд, связан и прием, названный "маской автора" и активно применяемый в постмодернистской литературе. Исходя из того, что, как считает У. Эко, и Гомер, и Ариосто, и Рабле, и Сервантес знали о том, что во всех книгах говорится о других книгах и что всякая история пересказывает историю уже рассказанную, теоретик постмодернизма, исходя из личного творческого опыта, предлагает автору произведения надеть "маску", что позволит ему отдалиться от повествования, став своеобразным проявлением иронического отношения к действительности. У.Эко так описывает свою работу над романом "Имя розы": "Я срочно написал предисловие и засунул свою повесть в четырехслойный конверт, защитив ее тремя другими повестями: я говорю, что Валле говорит, что Мабийон говорит, что Адсон сказал ..."³².

Итак, общепризнанным можно считать тот факт, что постмодернистское искусство пытается впитать в себя мировое художественное наследие и представить его с помощью цитирования. Однако, нельзя не заметить и то, что деятельность субъективного сознания иронизирующего романтика также нацелена на универсальность, так как осуществляется, объединяя в себе в свернутом виде все эпохи, всю историю человеческого духа в различных его проявлениях.

Большой интерес вызывает и практика смешения различных видов и жанров искусства, получившая большое развитие в постмодернизме, но корни которой, через теоретические положения Фр.Шлегеля, ведут к идеям Сократа. Напомним, что теоретик романтизма пропагандирует принцип взаимосвязи и единства искусств. Понятия поэтического, музыкального, живописного и т.д. воспринимаются им как универсальные

принципы художественного творчества в целом. Ни одно из этих качеств не становится привилегией какого-либо конкретного вида искусства, поэтическому же присваивается и приписывается особый статус, ибо оно отождествляется с духом искусства вообще. Добавим лишь то, что в постмодернизме, помимо "снятия" границ между видами и жанрами активизируется также и, связанная с этим процессом, попытка смешения высокого и низкого, элитарного и массового. Предпочтительным становится некий "mix", несущий в себе элементы обоих уровней — массового и элитарного.

И вновь мы сталкиваемся со стремлением к универсальности, когда отрицаются любые формальные или содержательные принципы, ведущие к ограничению творческой свободы личности. С универсальностью связан и отказ от завершенности и нацеленность на бесконечность и в процессе творчества, и тем более в процессе восприятия.

По признанию романтиков, стремление достичь ясного видения того, что должно быть создано — процесс бесконечный. Он не может быть завершен, ибо романтическая поэзия находится в процессе становления, сама ее сущность в этом вечном становлении. С целью достижения совершенства, все в ней находится в движении, в превращении, все подвержено бесконечной трансформации. Бесконечность у романтиков является и отражением процесса свободного перехода из одной сферы в другую, из одного мира — в другой. Ведь творческий дух содержит в себе множество различных духов, множество различных лиц, ибо в нем созрел целый универсум, все мироздание, которое может отразиться в каждом из них. Как утверждает Фр.Шлегель, "переноситься не только рассудком и воображением, а всей душой, свободно, то в одну, то в другую сферу, как в другой мир; свободно отречься то от одной, то от другой части своего существа, сосредоточиваясь на чем-нибудь одном, искать и находить то в одном, то в другом индивидууме все свое содержание, намеренно забывая всех остальных, - на все это способен дух, который как бы содержит в себе множество других сознаний, целую систему человеческих индивидуальностей, и внутри которого возросло и

созрело мироздание, зарождающееся, как говорят, в каждой монаде³³.

Нечто подобное, связанное со свободой и бесконечным переходом из одной сферы в другую, мы обнаруживаем в концепции неопрагматиста Ричарда Рорти, ироническая позиция которого, отрицающая любой канон, иерархию, целостность, здравый смысл в пользу постоянного расширения границ возможного и случайного, имеет важное значение для постмодернистов. Ведь благодаря этому расширению мир становится все более ироничным³⁴.

Ироническое начало, являясь наиболее адекватным отражением игровой природы искусства, уже более столетия не сдает своих ведущих позиций, все более укрепляясь в качестве его неизменного качества. Как уже отмечалось, ироническое начало в определенной мере присуще внутренней природе искусства в целом, ибо является результатом свободного творчества, по существу, всегда ведущего к возвышению художника над обыденной действительностью, с целью ее "уничтожения" и созидания новой действительности. Однако история искусства свидетельствует об исторических периодах очевидной активизации иронической рефлексии. Весь XX в. - особенно вторая его половина - является именно таким временем.

Итак, мы попытались выделить некоторые характерные черты теории романтической иронии, которые в модифицированном виде получили новое рождение в искусстве XX века, особенно в постмодернизме. Отдавая себе отчет в том, что художественный постмодернизм явление весьма сложное и противоречивое и что наиболее взвешенной позицией в настоящее время представляется позиция отказа от однозначных его оценок, мы тем не менее рискнули предположить, что знание концепции романтизма позволит лучше понять процессы, протекающие в современном искусстве и несколько облегчит осмысление тех основных тенденций и принципов создания художественных "текстов", которые получили отражение и дальнейшее развитие в современной художественной практике.

Примечания

1. Хосе Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства. //Эстетика. Философия культуры. М.,1991. С. 255
2. Там же
3. Бычков В.В. Эстетика. М.,2006. С.384-385
4. Эко У. Заметки на полях "Имени розы". // Имя розы. М.,1989, С.. 461
5. Паси И. Ирония как эстетическая категория. //Марксистско-ленинская эстетика в борьбе за прогрессивное искусство. М., 1980. С.83
6. Там же. С.65
7. Зольгер К.В.Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. С.421, 422, 387
8. Кьеркегор Серен. О понятии иронии. Логос,1993, 3, с.194
9. Зольгер. Указ. соч. С. 382, 387
10. Фридрих Шлегель. Эстетика. Философия. Критика. В двух томах. Т.1 М.,1983,. С.300
11. Гегель. Соч.,Т.10, М.,1932. С.48 и 47
12. Гегель. Эстетика. В четырех томах.Т. 1. М.,1968. С..73-74
13. Шлегель Фр. Указ. соч. С.. 286-287
14. Платон . Соч. в трех томах. Т. 2, М.,1970. С.154
15. Шлегель Фр. Указ. соч. С.283
16. Платон. Указ соч. С.155
17. Шлегель Фр. Указ. соч. С. 283
18. Там же. С.293
19. Там же. С. 286
20. Там же. С. 282-283
21. Там же. С.290
22. Кьеркегор С. Указ. соч. С.93
23. Мани Т. Соч.: В 10 т. М.,1961. Т.10.С.277
24. Шлегель Фр. Указ. соч. С. 282
25. Там же.
26. Кортасар Х. Игра в классики . М.,1986, С.401
27. Эко У. Указ. соч., С.437
28. Кортасар Х. Я играю всерьез... М.,2002, С. 356
29. Шлегель Фр. Указ. соч. С. 285
30. Эко У. Указ. соч. С.452
31. Шлегель Фр. Указ. Соч. С.287
32. Эко У. Указ. соч. С.437
33. Литературная теория немецкого романтизма. Л.,1934. С.174
34. Rort R.Contingense, Irony and Solidary. Cambr.,Mass.,1989.

**АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР ИЗДАНИЙ
СЕКТОРА ТЕАТРА И КИНО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ АН АРМ.ССР ЗА 1955-1959 гг.**

Могут спросить есть ли смысл подвергать обсуждению уже изданные книги? Действительно, ведь книги до того как быть опубликованы, еще в рукописи читались, обсуждались, рецензировались и редактировались специалистами. Более того, уже после выхода в свет многие из них нашли свою оценку также и в печатных рецензиях.

Таким образом, на первый взгляд может показаться, что все уже сказано и нет надобности в их обсуждении.

Однако это справедливо только на первый взгляд и в силу того же неверно.

Разумеется, пройдя через ряд этапов, книги не только освободилась от тех или иных возможных недостатков, но и получили свою оценку в самом факте их издания. Все это так, и тем не менее даже обсуждение одной отдельно взятой книги, после ее выхода в свет, может быть полезно, как для автора книги и для учреждения, издавшего ее, так и для читательской аудитории (разумеется в тех случаях, когда она привлекается к подобным обсуждениям).

Тем более целесообразно и полезно одновременное обсуждение ряда книг, ибо, помимо указанных выше моментов, это дает возможность сделать некоторые более широкие выводы и обобщения. Поэтому надо приветствовать сегодняшнее заседание, посвященное обсуждению продукции сектора театра и кино Института искусств АН Арм.ССР и выразить уверен-

ность в том, что оно несомненно, принесет пользу как отдельным авторам и институту в целом, так и читателям.

Еще лет пять тому назад обсуждение, подобное сегодняшнему, было бы невозможно по той причине, что в активе армянского театроведения были преимущественно лишь отдельные статьи и весьма небольшое количество книг. Прошедшие годы знаменательны в том отношении, что явились периодом широкого и всестороннего изучения истории армянского театра, они подняли армянское театроведение на новую высшую ступень. Достаточно отметить, что только за указанные годы сектором театра и кино издано 12 книг по самым различным вопросам, не считая множество статей. Все это, как и работа, ведущаяся ныне, является серьезным подготовительным этапом к созданию капитальных многотомных трудов по истории армянского театра с древнейших времен по сегодняшний день.

Перед нами часть продукции сектора театра и кино за последние пять лет, а именно с 1955 года по 1959 включительно. Это работы монографического характера, посвященные жизни и анализу сценической деятельности ряда выдающихся представителей армянской сцены, как дореволюционного, так и советского периода. Это книги Г.Степаняна "Арусяк Папазян", 1955г.; Р.Заряна "Театральные портреты" кн. 1 (О.Гулазян, Асмик, А.Восканян), 1956г.; Р.Заряна "Сирануйш", 1956 год (переиздано второй раз в 1957 году); А.Ахвердяна "Искусство Сурена Кочаряна", 1959 год и С.Арутюняна "Мирдат Америкян", 1959 год.

В этих пяти книгах четырех авторов представлены жизнь и творчество семи деятелей армянской сцены — трех дореволюционного периода (Арусяк Папазян, Мирдат Америкян и Сирануйш) и четырех советского периода (О.Гулазян, Асмик, А.Восканян и С.Кочарян).

Как видим, внимание работников института было сосредоточено на исследовании творчества выдающихся армянских актеров, оставивших глубокий след в развитии армянского театра.

Так Г.Степанян, обратившись к жизни и сценической де-

тельности первой армянской актрисы нового времени Арусяк Папазян, показал какого мужества и самопожертвования требовалось во второй половине XIX века от армянской девушки, решившей вопреки консервативным взглядам и патриархальным обычаям, вступить на тернистый путь актрисы. Между прочим, Г.Степанян, который взял на себя благородную роль осуществления, так сказать, заветов М.Налбандяна (вспомним издание им на армянском языке романа "Агапи") и в этой своей работе отталкивается от знаменитого указания пламенного армянского революционера-демократа, который в бытность свою в Константинополе, познакомившись с работой тамошнего армянского театра, говорил в одной из своих статей, что история армянского театра не должна забыть имена уважаемых Арусяк и Ахавни Папазянц.

Нет надобности много говорить о том, насколько правильным было обращение института к таким фигурам, как Мирдат Америкян — одному из создателей армянского реалистического театра нового времени в Тифлисе и несравненной гениальной Сирануиш, чье творчество вышло по своему значению, за пределы одного лишь армянского театра.

Не может ни получить одобрения обращение к творчеству трех крупнейших представительниц армянской сцены О.Гулазян, Асмик, и А.Восканян, сыгравших важную роль в создании советского армянского театра.

Наконец хочется положительно оценить попытку дать анализ творчества мастера художественного слова Сурена Кочаряна, являющегося виднейшим представителем "театра одного актера" не только в Армении, но и в Союзе.

Таким образом, как видим, институт не распылял своего внимания. Верно для истории театра важно все — и великое и малое, но в условиях, когда история армянского театра нового времени и советского периода полна многочисленных "белых пятен", концентрация усилий и внимания на разработке и изучении ведущих лиц в истории армянского театра представляется вполне правильной и оправданной.

Подобный жанр, воскрешающий творческую биографию актера, представляется нам, во-первых, наиболее важным в

освещении истории и развития театра вообще и, во-вторых, наиболее трудным.

История театра включает в себя не только и не столько историю создания и деятельности отдельных творческих коллективов и взаимоотношений между ними (это, конечно, весьма существенно), сколько идейно-художественное развитие театра, непосредственным образом связанное, с одной стороны, с драматургией, и, с другой стороны, с актерским исполнительским творчеством.

Особенно следует отметить последнее, ибо в нем находит свое воплощение в конечном счете все то и положительное и отрицательное, и прогрессивное и реакционное, характеризующее идейно-художественную историю и развитие театрального искусства.

Именно поэтому названный жанр представляется нам наиболее важным.

Что касается его сложности, то в связи с этим надо сказать следующее.

Давно и хорошо известна печальная и в известном смысле даже трагическая сторона актерского искусства, которая свойственна всякому исполнительскому виду искусства, выражающаяся в том, что художественное произведение в этих видах искусства существует столько времени, сколько длится процесс его создания. При этом процесс восприятия художественного произведения исполнительского вида искусства также должен обязательно совмещаться во времени с процессом его создания.

Это обстоятельство имеет свою отрицательную сторону не только для актера, без которого художественное произведение, художественный образ, созданные им, не могут самостоятельно существовать, но и в силу этого для исследователя и истории, и теории театра.

Могут возразить, сославшись на зафиксированный на пленку спектакль. Однако фильм-спектакль, техническими средствами в какой-то степени обеспечивая самостоятельную от автора-актера жизнь, созданного им произведения, в то же время теряет в значительной мере достоинство спектакля (не

приобретая, разумеется, достоинств кинофильма). Это скорее, как правильно отмечалось в литературе, кино — документальное, а не художественно-сценическое произведение.

Его значение более мемориальное, нежели художественное.

Достаточно отметить хотя бы два недостатка, присущие фильму-спектаклю: 1) отсутствие непосредственного контакта актера со зрителем в процессе создания художественного произведения и 2) отсутствие неповторимости, присущей исполнительским видам искусства.

Верно, несмотря на эти недостатки, фильмы-спектакли в определенной степени могут помочь составить впечатление об исполнительской манере и игре того или иного актера, которого, при его жизни не удалось увидеть историку театра. Но что касается деятельности тех актеров, которых историк театра не видел (и не мог видеть), и которые, тем более, не остались зафиксированными на киноплёнке, то в распоряжении исследователя остаются лишь рецензии (если они вообще были), мемуарная литература, эпистолярное наследство и другие материалы, относящиеся к биографии актера.

А если еще прибавить к сказанному, что рецензия, которая вообще представляет бледное, немощное, иногда даже искаженное отражение вдохновенной неподражаемой игры актера, которая, переводя тонкую искусную игру на огрубляющий язык определений и формулировок анализа, не может никогда хоть в малейшей мере подменить собою *непосредственное* живое восприятие актерского творчества, то для нас станет ясна трудность задач историка-театроведа.

Не говорим уже о том, что сами эти рецензии и другие сохранившиеся документы, неся на себе печать идейно-художественной борьбы своего времени, не всегда свободны от субъективных, а следовательно и искажающих истину, моментов.

При этом историк-театровед лишен возможности лично проверить положения (что например вполне возможно историку литературы).

Поэтому отсутствие живого восприятия может компенсироваться лишь силой воображения исследователя, опирающе-

гося на сохранившиеся факты, ассоциативные связи и логический анализ.

Даже обращаясь к освещению своих современников, которых ему доводилось видеть на сцене, историк театра, и в этом случае не может не использовать рецензий, ибо он лишен возможности в любое желаемое время оживлять в памяти свои впечатления от игры актера путем обращения к художественному сценическому произведению, что так просто для историка литературы.

Все это достаточно красноречиво говорит о трудностях исследовательской работы в области истории актерского искусства.

Разумеется, все эти трудности стояли и перед нашими авторами и надо сказать, что они в основном преодолели их.

Верно, книги их весьма различны.

Это различие связано с различием: 1) объектов их исследования, 2) количеством и качеством документов, сохранившихся об исследуемых актерах, 3) личного знакомства или незнания с непосредственной игрой артиста и наконец 4) различием стиля изложения и творческой манеры исследователя.

Однако, несмотря на эти различия, книги указанных авторов сближаются в ряде моментов. Все они характеризуются довольно полным и широким охватом фактического материала.

Их книги дают представление о той социальной борьбе, на фоне которой, разворачивалась борьба за создание и утверждение реалистического направления в армянском театре.

Замечательно показаны связь театра с общественной жизнью, их взаимодействие; место и роль исследуемых ими прогрессивных деятелей армянского театра; история театра и народа.

Читатель из этих книг получает представление о единстве театральной истории Восточной и Западной Армении, живым олицетворением которого являлись Петрос Адамян, Сирануйш, Мирдат Америкян, Оганес Абелян, Ваграм Папазян, Грация Нерсисян, Арус Восканян и др. и что особенно важно благотворное влияние передового реалистического русского

театра и драматургии на становление критического реализма, а затем и социалистического реализма в армянском театре.

Положительной стороной указанных работ является отражение в них культурных связей армянского народа с братскими народами Закавказья.

Рамки доклада не дают возможности подробно характеризовать каждую книгу в отдельности (а каждая из них достойна подобного анализа), поэтому в границах общей положительной оценки названных книг, мы ограничим свою задачу лишь некоторыми замечаниями преимущественно общетеоретического характера.

Книга Г.Степаняна "Арусяк Папазян" посвящена одной из первых крупных армянских актрис периода зарождения армянского профессионального театра нового времени в Западной Армении (Константинополь).

Надо сказать, что задача Г.Степаняна, по сравнению с авторами других рассматриваемых сегодня книг, являлась пожалуй, наиболее трудной. Эти трудности определяются тем, что весьма большие отрезки жизни А.Папазян вообще являются неизвестными, ввиду отсутствия соответствующих документов.

Что же касается имеющихся материалов, то они, несмотря иногда даже на обилие, не особенно значительны по своему содержанию, т.к. в них отсутствует то, что прежде всего может интересовать историка театра — анализ художественно-творческой деятельности актрисы. Это обусловлено главным образом низким уровнем, неквалифицированностью театральных рецензий того времени.

Именно поэтому, несмотря на частые упоминания ее имени в периодике того времени, оценка ее игры на выходит за рамки обычно самых общих выражений.

И тем не менее, несмотря на эти трудности, автору удалось написать книгу, которая читается с волнением и интересом, знакомя с жизнью одной из основоположниц армянского театра нового времени.

Хочется еще раз отметить благородный и благодарный почин автора, фактически впервые за 100 лет осуществившего

завет М.Налбандяна и написавшего первую книгу об Арусяк Папазян.

Становление и развитие армянского театра нового времени в Восточной Армении с самого начала пошло по пути реализма и борьбы с классицизмом.

В этом большую роль сыграл русский театр, который переживал в тот период бурный процесс утверждения критического реализма.

Одним из зачинателей армянского театра нового времени являлся Мирдат Америкян (1843-1879гг.), исследованию поистине трагической жизни которого посвящена книга С.Арутюняна.

Со страниц книги перед нами встает образ этого подвижника, страстного и принципиального борца за реалистический театр, за театр, связанный с жизнью народа, провозглашающий передовые идеи своего времени, активно участвующий в общественной жизни.

Большим достоинством книги является то, что автор наряду с характеристикой актерского искусства Америкяна, анализирует его теоретические работы, показывая связь и благотворное влияние передовой революционно-демократической, эстетической мысли 40-60 годов на формирование идейно-художественных взглядов этого замечательного представителя армянских шестидесятников.

Большое внимание уделяет автор показу борьбы Америкяна и его единомышленников и товарищей против классицизма за торжество реализма, за связь театра с общественной жизнью.

В книге, богато использующей периодическую и мемуарную литературу, затрагивается также, в связи с характеристикой творчества Америкяна, ряд общетеоретических вопросов, касающихся театра и т.д.

Но впрочем вряд ли есть надобность перечислять все то положительное, что есть в книге и переизлагать ее. Остановимся поэтому на некоторых вопросах, возникающих при чтении книги.

Прежде всего хотелось бы указать на некоторое нарушение единства стиля изложения, выражающееся в том, что во

второй части книги преобладает сугубо научный стиль изложения, в то время как в первой части повествование ведется в научно-художественном стиле.

Есть один вопрос, который излагается автором не совсем четко. Это вопрос о творческих взаимоотношениях Г.Чмшкяна и М.Америкяна с Г.Сундукяном.

Как известно, пьесы крупных драматургов (вспомним М.Горького, А.Чехова) будучи представлены в театр, уточнились, шлифовались и в этом большую роль играл сам театр, а именно его ведущие актеры.

Помощь театра драматургии является закономерным фактом, который вряд ли может оспариваться. Причем факт этот ни в коей мере не рассматривался и не рассматривается как ущемление авторских прав драматурга.

Естественно поэтому, что и армянский театр, и в частности, такие выдающиеся деятели его как Чмшкян и Америкян сыграли известную положительную роль, оказав помощь Г.Сундукяну при создании его комедий и осуществлении их постановок. Имело место между ними подлинное творческое содружество: актеры помогали драматургу, последний же помогал своими советами театру (как известно Г.Сундукян обычно присутствовал на репетициях своих пьес).

С.Арутюнян в своей книге говорит об этом довольно-таки подробно и даже ссылается на ряд высказываний самого Г.Сундукяна (см. стр. 110, 111 и др.). Однако на странице 96 автор в другой связи, обращаясь к вопросу творческих связей Г.Сундукяна с театром, фактически отрицает факт помощи театра Г.Сундукяну, что проистекает на наш взгляд вследствие некритического отношения автора к используемому им в этом месте материалу.

Не указывается автором причина разрыва Америкяна с Чмшкяном, хотя о самом этом разрыве говорится немало (стр. 101-103 и др.).

Не совсем четко излагает автор свои мысли на странице 94-95. Так, характеризуя мастерство Америкяна, автор высказывает ту правильную мысль, что активное отношение актера к жизни, связь с нею, способствовали тому, что образы, созда-

ваемые актером приобретали жизненные краски.

Однако, отмечая это, автор пишет следующее: "Американ не превращал своих героев в рупоры идей, они не были выражением его субъективизма, а имели свое объективное социальное содержание, были образами обобщающей силы".

Что касается первой части фразы, то она вообще-то говоря менее приложима к актеру и может характеризовать драматурга, т.к. драматург может превратить персонажей в рупоры идей. Вторая часть этого предложения вовсе непонятна; и вообще надо отметить, что автору подчас мешает так сказать несколько завуалированное излишними словами преподнесение мысли (стр. 22, 41, 50 и др.).

Вряд ли можно согласиться с мыслями автора на стр. 50-51. Говоря о созданном Г.Чмшкяном товариществе, С.Арутюнян пишет, что это товарищество "создало новое экономическое и социальное состояние для армянских артистов".

Тут требовалось более подробное и близкое к истине рассмотрение этого вопроса, тем более, что всей своей книгой автор опровергает выдвинутый им тезис, показывая трагическое положение театра и актера в условиях дореволюционной действительности.

Книга Рубена Заряна "Сирануйш", выдержавшая подряд два издания (1956, 1957 гг.), посвящена анализу жизни и деятельности великой армянской актрисы, чье значение в истории армянского театра нового времени исключительно велико. Сирануйш прожила большую жизнь, играла на сценах армянского театра на Востоке и на Западе, с ее творчеством были знакомы зрители Москвы, Болгарии, Египта... Вобрав в себя лучшие демократические традиции армянского, а также русского и западно-европейского театра, Сирануйш, как большой новатор, сама стала зачинателем новой традиции в истории армянского реалистического театра, воспитала и вырастила плеяду первоклассных актрис. Связь с народом, с современностью, исключительное трудолюбие, большая внутренняя драматическая сила — вот качества, которые характеризуют творческий облик актрисы.

Читаешь книгу Рубена Заряна и перед тобою вырисовыва-

ется монументально-рельефный, почти скульптурный образ замечательной армянской артистки. Эта книга еще и еще раз убеждает в том, как важно исследователю писать глубоко прочувствованно о предмете своего изучения. Сочетание глубокой научности с художественной манерой изложения делают книгу доступной и понятной не только специалистам, но и широким кругам читателей. Не частый в нашей практике случай двукратного издания книги обусловлен не только большой любовью и интересом широких масс народа к большому мастеру армянской сцены, но и высокими достоинствами книги Р.Заряна.

Автору монографии удалось раскрыть жизнь и сценическую деятельность Сирануйш в тесной связи с жизнью и борьбой армянского народа за свое национальное и социальное освобождение, в тесной связи с великими историческими событиями современной ей эпохи.

Изложение биографической канвы умело сочетается с анализом образов, созданных актрисой. При этом автор на основе привлечения разнообразного и обширного фактического материала, вводит нас как бы в творческую лабораторию Сирануйш.

Книга изобилует многими полемическими страницами, встречаются в ней места, проникнутые лиризмом, а иногда и подлинным трагизмом.

Незабываемое впечатление оставляет описание последних дней жизни и смерти Сирануйш.

В целом книга Р.Заряна — достойный памятник великой актрисе.

Давая общую высокую оценку книге, хотелось бы сделать одновременно некоторые замечания.

Самое главное, о чем хотелось бы сказать, связано с общетеоретическим вопросом о соотношении драматургии и театра, пьесы и спектакля.

Автор монографии, иногда говоря об игре Сирануйш, ссылается на мнения различных авторов — современников актрисы, из которых видно, что иногда пьесы, в которых играла Сирануйш, не отличались особыми драматургическими качествами и что только блестящая игра актрисы оправдывала сце-

ническое воплощение пьесы и спектакль получал звучание.

Так как Зарян приводит эти мысли, солидаризируясь с ними, мы хотели бы возразить против подобной постановки вопроса, ибо она вольно или невольно ведет к недооценке роли драматургии и превращению игры актера в самоцель.

На наш взгляд, этот вопрос следовало бы преподнести несколько более четко.

Далее, на стр. 138 автор начинает говорить о связи творчества актрисы с общественной жизнью, но не доводит мысль до конца, вследствие чего остается неясным: просто ли расцвет творчества актрисы совпал с периодом революции 1905 года или тут имело место внутренняя связь и обусловленность.

Другая работа Р.Заряна "Театральные портреты" читается с тем же захватывающим интересом, что и "Сирануиш". Автор остается верен своему принципу сочетания научности с максимальной доступностью, вследствие чего работа его действительно приобрела широкую читательскую аудиторию, включающую в себя далеко не одних только специалистов.

И тем не менее "Театральные портреты" отличаются от книги "Сирануиш". И это отличие связано не только с тем, что в названных книгах предстают перед нами актеры разных эпох, что сам жанр портрета ставит и решает иные задачи, чем всеохватывающая монография. Важное отличие обнаруживается в том, что автор "портретов" выступает как исследователь-современник, непосредственно в течение многих лет видевший игру актрис, о которых он пишет. И это, ничем не компенсируемое, личное знание игры актрис, богатство собственных наблюдений, создают иную тональность изложения материала и соответственно иную тональность восприятия книги читателем. "Хрестоматийный глянец" в какой-то мере неизбежный в любой работе, посвященной деятелям прошлого, уступает свое место более жизненно достоверному и сочному, хотя и подчас более суровому и полемически заостренному анализу.

Следует отметить, что три портрета различаются также и между собой. Автор, исходя из своеобразия творческого лица каждой из исследуемых деятельниц армянского советского те-

атра, находит и соответствующую форму преподнесения материала.

Хорошо передана в "Портретах" атмосфера становления и развития армянского советского театра, выдающаяся роль О. Гулазян, Асмик и А. Восканян в этом процессе. Большой интерес представляют страницы, посвященные борьбе против натуралистических и формалистических поползновений, и т.д. Мы целиком солидаризируемся с той высокой оценкой, которая была дана "Театральным портретам" нашей печатью и мало что имеем добавить к сказанному целым рядом рецензентов.

Не желая повторять замечаний, которые были сделаны авторами рецензий о книге, хотелось бы остановиться на некоторых, быть может и не столь уж существенных моментах.

На стр. 79, говоря об актерском перевоплощении, автор, невольно противопоставляя умение перевоплощаться (как внутренне присущее дарование) и мастерство, приобретаемое многолетним опытом, подводит к выводу, о том, что искусство перевоплощения может быть достигнуто без внутренних предпосылок, только путем многолетнего опыта или, наоборот, что оно может быть лишь проявлением дарования, не требующим соответствующего опыта. А между тем, очевидно, что эти два понятия лишь в единстве могут привести к действительному мастерству перевоплощения.

На стр. 88, говоря о ролях Ефимини, Кукушкиной, Саломе и Огудаловой, исполнивших О. Гулазян, автор пишет, что эти роли "для нас сегодня, кроме сценической, художественной ценности, имеют большое познавательное значение".

Нам кажется, что в любом случае подлинное художественно-ценное произведение имеет и познавательное значение, в противном случае оно не может иметь ни художественной ценности, ни познавательной.

Книга Л. Ахвердяна "Искусство Сурена Кочаряна" посвящена творчеству выдающегося мастера художественного сказа, "театра одного актера" Сурена Кочаряна.

Своеобразие этой разновидности сценического искусства и новизна ее освещения в армянской литературе обусловили

то, что Л.Ахвердян в своей книге меньше говорит о внешней стороне биографии Сурена Кочаряна и вводит нас в творческую лабораторию артиста, заодно подымая ряд теоретических проблем, связанных с этим оригинальным и трудным видом искусства.

Автор специально останавливается на характеристике специфических особенностей искусства художественного сказа, пытается исторически проследить возникновение и становление его.

Основное место в книге занимает анализ произведений артиста, созданных на армянском языке. Этот анализ характеризуется глубиной и оригинальностью, подчас тонкими наблюдениями и остроумными замечаниями.

Несомненным достоинством является то, что автор, отмечая большое мастерство любимого артиста, в то же время в ряде случаев полемизирует с ним, критикует те или иные недостатки, и, с его точки зрения, неудачи Сурена Кочаряна.

Думаем, что книга с интересом и пользой будет прочитана многочисленными поклонниками таланта Кочаряна, имеющего поистине всенародное признание в республике.

Согласно взятому нами принципу, хотелось бы остановиться на некоторых вопросах, вызывающих возражения.

Говоря об особенностях искусства художественного сказа, Ахвердян говорит о роли воображения для создания и восприятия художественного произведения, высказывая при этом ряд интересных и, в основе своей, правильных мыслей.

О том, какое большое значение придает Ахвердян воображению в искусстве, говорит его неоднократное обращение к этому вопросу.

Так, на стр. 151 он пишет, что сила воображения делает сказ искусством; на стр. 156 более широко ставят этот вопрос, автор отмечает, что творческое воображение — начало всех искусств, всех форм человеческого образного мышления. Затем на стр. 198 и последующих страницах он более подробно останавливается на освещении этого вопроса.

Правильно отмечая исключительно большую роль воображения в искусстве вообще, и в искусстве художественного

сказа в частности, нам кажется, что автор несколько преувеличивает, невольно ущемляя значение других видов искусства, в частности театрального, в котором по его мнению, возможности творческого воображения зрителя оказываются якобы ограниченными, скованными зрительным восприятием, конкретизируемого актером образа.

Далее, как нам кажется, слишком выдвигая психологическую основу восприятия, автор несколько оттесняет ее гносеологическую основу. В этом случае, с одной стороны, остается несколько в тени объективная основа оценки произведения искусства, с другой стороны, многообразие факторов, определяющих различие в восприятии одного и того же образа.

Автор, справедливо отмечает, что искусство сказа представляет собою творческое сотрудничество сказителя и слушателя.

Но ведь не только искусство сказа, а и всякое искусство представляет собою подобное сотрудничество, сотворчество. Поэтому было бы лучше, чтобы автор более четко ориентировал внимание читателя и подчеркнул, что он рассматривал специфические формы этого сотрудничества в искусстве сказа, которое (сотрудничество) своеобразно проявляется во всех видах искусства.

Наконец, как нам кажется, заключение книги как бы сводит задачу искусства художественного сказа к задачам чистоты речи. Это, конечно, не так, и вся книга говорит о другом, но заключительный аккорд невольно приводит к подобному выводу.

В заключение хочется подчеркнуть одно пожелание. Если вообще анализ творчества и деятельности представителей разных видов искусства, являющихся нашими современниками, стоит как важнейшая задача перед теоретиками искусства, то исследование творчества актеров-современников является первоочередной задачей, что вытекает из специфики самого этого вида искусства, о чем было сказано вначале.

Поэтому хочется пожелать нашим театроведам шире, полнее и глубже изучать и анализировать деятельность наших современников.

Далее. Очень мало изучены такие стороны истории театра как история режиссерского мастерства, творчество театральных художников. Очень желательно было бы иметь не только сборник воспоминаний о Бурджальяне, но и исследование о его творчестве, как и о других наших режиссерах.

*Доклад на расширенном заседании
Ученого Совета Института Искусств в
Армянском Театральном обществе в Думе
работников искусств. 30 мая 1960 г.*

Մեր հեղինակները

– Աղամյան Արշակ Աբգարի (22.04(04.05).1884-17.02.1956), գնդագնետ, նրաշտագնետ, ԽՍՀՄ արվեստի վաստակավոր գործիչ, 1924-1926 թթ.՝ Երևանի կոնսերվատորիայի տնօրեն, հայ գնդագիտական մտքի պատմությանը նվիրված առաջին հնտագոստության հնդինակ ("Эстетические воззрения средневековой Армении. Эпоха раннего феодализма", Е., 1955).

– Խաչիկյան Յակով Իվանի, ծնվ. 1921 թ., փիլիսոփայական գիտությունների դոկտոր, էսթետիկայի պրոֆեսոր, ՀԽՍՀ գիտության վաստակավոր գործիչ, ՌԴ մանկավարժական և սոցիալական գիտությունների ակադեմիայի ակադեմիկոս

– Ղազարյան Վիգեն Հովհաննեսի, ծնվ. 1943 թ., արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի վարիչ: Անգլերենից թարգմանել և հրատարակել է Ռ.Ջոլլիգվուդի «Արվեստի հիմունքները» աշխատությունը (Ե., «Սարգիս Խաչմեց» հրատ., Ե., 2009, 424 էջ)

– Օրդոյան Գրիգոր Վրուլբի, ծնվ. 1952 թ., արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի արվեստի պատմության և տնտեսության ամբիոնի վարիչ

– Արզումանյան Սվետլանա Սուրենի, ծնվ. 1953 թ., փիլիսոփայական գիտությունների թեկնածու, Երևանի պետական գնդարվեստական ակադեմիայի դոցենտ

ԳԻՐԶ I, Ե., 1967

Երկու խոսք
Ա.ՍԻՄՈՆՅԱՆ. Էսթետիկական դաստիարակության
հասարակական նշանակությունը
Յա.ԽԱԶԻԿՅԱՆ. Արվեստի տնտեսական սահմանների և
սահմանակցության մասին
Ժ.ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ. Իրականության արտացոլման
յուրահատկությունը կինոարվեստում
Վ.ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ. Արվեստի սպեցիֆիկ ձևի օբյեկտիվ
նախադրյալների մասին
Ե.ՀԱԿՈԲՋԱՆՅԱՆ. Էսթետիկական պահանջմունքի բնույթի
հարցի շուրջը
Էդ.ՋՐԲԱՇՅԱՆ. Գեղարվեստականության հարցը Բելինսկու
էսթետիկայում
Ա.ԲԱԼԱՆԹԱՐ. Գեղեցիկը արվեստի դաստիարակչական
նշանակության մասին
Ս.ԹՈՓՁՅԱՆ. Ռաֆֆին և ժամանակագրի էսթետիկայի հարցերը
Ռ.ՆԱՎԱՍԱՐԴՅԱՆ. Նոր Բուլղարիայի էսթետիկական
գրականությունը

ԳԻՐԶ II, Ե., 1972

Երկու խոսք
Էդ.ՋՐԲԱՇՅԱՆ. Վ.Ի.Լենինի «Փյուխտփայական տնտրները» և
գեղարվեստական պատկերի պրոբլեմը
Հ.ԱՊՐԵՍՅԱՆ. Առօրյա խոստովան ստեղծագործության
լենինյան էսթետիկան
Կ.ԴՈԼԳՈՎ. Սեմիոտիկայի առնչությունները արվեստի հետ
Յա.ԽԱԶԻԿՅԱՆ. Արվեստի նշանայնության մի քանի հարցեր

Ս.ՎԱՐԴԱԶԱՐԹԱՆ. Արվեստն ու ճշգրիտ գիտությունները
(գրականության տնտեսություն)
Գ.ՀԱԿՈԲՅԱՆ. Դիզայնի էսթետիկական էության մասին
Ա.ՕԳԱՆՈՎ. Պայմանականությունը որպես ժնալիստական
արվեստի պատկերման լնգվի միջոց
Ն.ԴԵՐՈՅԱՆ. Երաժշտական նրկի ընկալման մի քանի
օրինաչափությունների մասին
Ս.ԹՈՓՉԵԱՆ. Գ.Լևոնյանի էսթետիկայի մի քանի հարցերի
մասին (ըստ «Գնդարվեստ» հանդեսի նյութերի)

ԳԻՐԶ III, Ե., 1987

Երկու խոսք

Ա.ԶԻՍ. Արվեստի կոմպլեքսային ռոսումնասիրության մասին
Ն.ՓԱՐՍԱԴԱՆՈՎ. Արվեստների առաջընթացի հետազոտման
մեթոդաբանության շուրջը

Ա.ՈՍԿԱՆՅԱՆ. «Գնդարվեստական ժնալություն»
հասկացության մեթոդաբանական և իմացաբանական
տնսանկյունները

Յա.ԽԱԶԻԿԵԱՆ. Դիտողություններ գույնի էսթետիկական
արժեքայության և արտահայտչականության մասին

Ն.ԴԵՐՈՅԱՆ. Երաժշտական հնչյունը որպես ընկալման
օբյեկտ

Ա.ՍԻՄՈՆՅԱՆ. Ազգայինը և ինտերնացիոնալը արվեստում

Ա.ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ. էսթետիկական դաստիարակության
հարցը էսթետիկական մտքի պատմության մեջ

Յա.ԽԱԶԻԿԵԱՆ, Վ.ՍԱՐԳՍԵԱՆ. Արշակ Ադամյան.

Հավելված. Ադամյանի նամակներից

Մեր Հեղինակները

ԳԻՐԶ IV, Ե., 2009

Կազմողի կողմից

Академик В.А.Амбарцумян. О роли эмпирических

закономерностей в развитии естественных наук

Я.И.Хачикян. [К вопросу о конфликте в киноискусстве]

Ն.Վ.Դերոյան. Տնտեսական մի քանի դրույթների և ֆիզիկական
օրինաչափությունների մեղմակորուձը նրա ծշտության մեջ

С.С.Арзуманян. Экоэстетика или новый взгляд на
взаимоотношения человека и природы

Ա.Վ.Օսիպյան. Դրամատիկականի կատեգորիալ բնույթը

В.А.Шахназарян. Некоторые проблемы "Тюремных тетрадей"

Антонио Гранши

В.А.Шахназарян. Предварительный план-проспект
кандидатской диссертации

Մեր հեղինակները

Էսթետիկայի Հարցեր
(Հմտագոտությունների ժողովածու, գիրք հինգերորդ)

Կազմող և պատասխանատու խմբագիր՝
փիլիսոփայության գիտությունների դոկտոր
Յակով Իվանի Խաչիկյան

Вопросы эстетики
(сборник исследований, книга пятая)

Составитель и ответственный редактор
доктор философских наук
Яков Иванович Хачикян

Համակարգչային շարվածք՝
Աննա Մարգարյան

Համակարգչային էջադրում՝
Վահրամ Մանուսաջյան

Տպագրված է «ԳԱՄՊՐԻՆՏ» ՍՊԸ-ի տպագրատանը
Отпечатано в типографии ООО "ТАСПРИНТ"