

ԱՐՎԵՍՏԻ ՍՊԵՑԻՖԻԿ ԶԵՎԻ
ՕՐՅԵԿՏԻՎ ՆԱԽԱԴՐՅԱԼՆԵՐԻ
ՄԱՍԻՆ

Սովետական գեղագիտության վերջին տասնամյակի ակնհայտ հաջողության նշաններից մեկն է այն հանգամանքը, որ փաստորեն առաջին անգամ մեղանում լայնորեն դրվում է արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի հարցը:

Մեր իրականության մեջ այդ հարցին բոլորից առաջ անգրագարձել են երկու հեղինակներ՝ Ա. Աղամյանը և Ա. Բուրովը: Խոր ափսոսանքով պետք է նշել, որ առաջին կարծիքը նշված պրոբլեմի կապակցությամբ մասնագետների և ընթերցողների լայն շրջաններին հայտնի դարձավ շատ ավելի ուշ, քան ինքը՝ հեղինակը հիմնականում ձեվակերպած ուներ իր կարծիքն այդ մասին: Նրա արժեքավոր գեղագիտական աշխատությունների ժողովածուն, որոնց թվում կար և հիշյալ խնդրին վերաբերող աշխատությունը, լույս տեսավ Մոսկվայում, 1961 թվականին: Այնինչ, խնդիրը լայն արձագանք ստացավ մեր երկրում՝ ըսկըսած արդեն 1956 թվականից, երբ հրատարակվեց Ա. Բուրովի «Արվեստի էսթետիկական էությունը»¹ գիրքը, որտեղ

¹ А. Н. Буров, Эстетическая сущность искусства, «Искусство», М., 1956.

և հեղինակը փորձեց ցույց տալ, որ արվեստը, ինչպես և գիտությունը, իրականություն մեջ ունի իր հատուկ, սպեցիֆիկ առարկան: Ըստ Ա. Բուրովի՝ արվեստի սպեցիֆիկ առարկան մարդն է:

Սովետական գեղագետների աշխատություններում Բուրովի այս դրույթից բացի առաջ քաշվեցին ևս մի քանի տեսակետներ, մասնավորապես այն, որ արվեստի սպեցիֆիկ առարկան իրականության էսթետիկական հատկություններն են:

Սակայն արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի պրոբլեմը ունի նաև մի ուշադրավ ասպեկտ. այն, թե ինչպես է պայմանավորում առարկան արվեստի սպեցիֆիկ ձևը: Այլ կերպ ասած, բացի նրանից, որ արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի խնդիրը պարզում է մեզ, թե շրջապատի բազմապիսի հրեզվույթներից հատկապես ո՞ր հրեզվույթներն են ծառայում իբրև արվեստի արտացոլման առարկա, նույն այն խնդիրը (այն դրականապես լուծելու գեղքում) պետք է պարզի նաև, թե արդյոք պայմանավորվում է արվեստի սպեցիֆիկ ձևը ներառաբարտացույց սպեցիֆիկ առարկայով, թե՞ ոչ:

Սովետական գեղագիտության մեջ (խոսքը վերջին տարիների մասին է) արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի պրոբլեմը կապվեց հատկապես առաջին կողմի հետ. գեղագետները նախ և առաջ շանում էին ապացուցել, որ գեղարվեստական ստեղծագործություններում արտացոլվող առարկան տարբերվում է գիտական աշխատություններում հետազոտվող առարկայից: Եթե է, իբրև վերջնական հետևություն նման հարցադրումից բխեցվում էր և այն, որ արվեստի սպեցիֆիկ ձևն ունի իր յուրահատկությունը շնորհիվ արվեստի հենց այդ սպեցիֆիկ առարկայի: Սակայն թե ինչպես է կոնկրետ առումով վերջինս պայմանավորում արվեստի սպեցիֆիկ ձևը, — այդ մասին գրեթե ոչինչ չէր ասված: Բացառություններն այդ տեսակետից իրոք սակավ էին: Եվ ընդհանրապես մեր գեղագիտության մեջ արվեստի սպեցիֆիկ ձևի վրա շատ քիչ ուշադրություն է դարձվել: Մինչդեռ այս հարցով զբաղվում էր սովետական մասնա-

գետներին մի ուրիշ խումբ և հատկապես մինչև արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի վերաբերյալ բանավեճի ծագումը։ Այդ խմբին էին պատկանում նրանք, ովքեր վճռականապես համոզված էին, որ թե արվեստը և թե գիտությունը, գործունեն միևնույն առարկայի՝ ընդհանրապես ողջ իրականության հետ Գիտության սպեցիֆիկ առանձնահատկությունները ծագում են ոչ թե նրանցում արտացոլվող տարբեր առարկաների հետևանքով, այլ գեպի նույն առարկան ունեցած արվեստագետների և գիտնականների տարբեր մոտեցման շնորհիվ։ Կարճ ասած, նրանք գտնում էին, որ արվեստագետը գործ ունենալով ողջ իրականության հետ, երկի ստեղծման պրոցեսում ընդհանրացնում է արտացոլվող իրականությունը գեղարվեստական պատկերների միջոցով, իսկ գիտնականը նույն այդ առարկան (ընդհանրապես իրականությունը, կյանքը) ընդհանրացնում և բնութագրում է տրամաբանական դատողությունների կամ հասկացությունների միջոցով։ Գալով այս հետևությունը, նրանք այնուհետև ձեռնամուխ էին լինում արվեստի ձևի, տվյալ դեպքում գեղարվեստական պատկերայնության հետաքննման գործին։

Իհարկե, որքան էլ հետադուրությունների ընթացքում նրանք բացահայտելիս լինեին արժեքավոր յուրահատկություններ, գեղարվեստական ձևի այլևայլ մանրամասներ, հետազոտության նրանց հղանակն ինքնին թերի էր։ Միանգամայն հասկանալի է, որ այսպիսի մոտեցման դեպքում գեղարվեստական ձևի առանձնահատկությունները կտրվում էին գեղարվեստական ստեղծագործություններում արտացոլվող առարկայից։

Թեև ներկայումս մեր գեղագետների մեծ մասը հարում է այն տեսակետին, ըստ որի արվեստը տարբերվում է գիտությունից նախ և առաջ իր յուրահատուկ առարկայով, բայց մինչև հիմա էլ կան հեղինակներ, որոնց կարծիքով իմացության երկու տեսակները տարբերվում են իրարից լուրջ ձևով։ Իսկ թե այդ կարծիքը որքան զուրկ է հիմքից, երևում է թեկուզ այն բանից, որ եթե արվեստի և գիտության տարբերությունն իսկապես դրսևորվեր միայն ձևի մեջ, ա-

պա իմացության գեղարվեստական բնագավառն ընդունակ պետք է լինե՞ր լրիվ փոխարինելու իմացության գիտական բնագավառը: Չէ՞ որ մարդկությունը պատրաստակամությամբ կնախընտրե՞ր գեղարվեստական պատկերների միջոցով զինվել նույն այն գիտելիքներով, որոնց հասնում է գիտության օգնությամբ: Ինքնին պարզ է, որ գիտության և գեղարվեստի տարրերիչ հատկությունը ոչ միայն նրանց ձևերի մեջ է, այլ նախ և առաջ նրանցում արտացոլվող յուրակերպ առարկաների:

Ինչևիցե, առ այսօր մեզ հետաքրքրող պրոբլեմի տեսակետից գոյություն ունի մի տարօրինակ իրադրություն: Արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի կողմնակիցները, ընդունելով հանդերձ այդ առարկայի գոյությունը, թերանում են արվեստի սպեցիֆիկ ձևի յուրահատկություններն ուսումնասիրել այնպիսի մի կապակցության մեջ, որտեղ պարզ ու որոշակի կերևար, թե ինչպես է արվեստի սպեցիֆիկ առարկան պայմանավորում արվեստի սպեցիֆիկ ձևը: Իսկ ներառե՞ք, ովքեր բավականին մանրամասնորեն հետազոտում են արվեստի սպեցիֆիկ ձևը, հենց սկզբից ևեթ մերժում են այդ ձևի պայմանավորվածությունն արվեստում դրսևորվող սպեցիֆիկ առարկայով: Մեր կարծիքով, տվյալ պրոբլեմի տեսակետից ճիշտ պետք է համարել ուսումնասիրության այն եղանակը, որի համաձայն արվեստի ձևը սկզբունքորեն բխում է նրա արտացոլած առարկայից, էսթետիկականից:

Իսկ ի՞նչ է իրենից ներկայացնում էսթետիկականը: Այդ խնդրի վերաբերյալ ևս մեր գեղագետների շրջանում գոյություն չունի միասնական կարծիք: Ոմանք այն տեսակետին են, թե էսթետիկականը՝ գեղեցիկը, տգեղը, վեհը կամ ողբերգականը՝ գոյություն ունի մարդուց անկախ. այն բնության հատկությունն է (ինչպես, օրինակ, ձգողականության ուժը կամ մատերիայի փոխակերպման օրենքը): Հասարակությունը, միմիայն արտացոլում է օբյեկտիվորեն ռեալ հանդիսացող էսթետիկականը և ըմբռնում է այն տարրեր պատմական պայմաններում տարրեր ձևով. առաջներում պակաս ճշմարտացիությամբ, իսկ ավելի ուշ ժամանակներում՝ ճշ-

մարտությունն ավելի մոտիկ, Գեղեցիկի և ընդհանրապես էսթետիկականի բնական ծագում ունենալու տեսակետը բաժանող գիտնականները ստացել են մեր գեղագիտական շրջաններում «բնականայիններ» («природники») պայմանական անունը:

Հակառակ տեսակետի վրա կանգնած մասնագետներն անշուշտ պետք է հակառակ էլ, «բնականայինների» համամատություն, անուն ստանային. «հասարակայիններ» («общественники»): Կարելի է հեշտությամբ կռահել, որ սրանց կարծիքով էսթետիկականը, այդ թվում՝ գեղեցիկը, հասարակական ծագում ունի: Բայց, ինչպես և առաջին տեսակետի հետևորդները, այս խմբի ներկայացուցիչներն իրենց հետևություններում՝ գեղեցիկի հասարակական էության վերաբերյալ, առաջարկում են տարբեր սահմանումներ: Մի մասը պնդում է, որ գեղեցիկը մարդու կողմից յուրացված բնությունն է, մյուսը՝ թե դա բարեքն է, որը որոշակի պատմական պայմաններում վեր է ածվում գեղեցիկի (ձեռք է բերում բնականորեն նրան ոչ հատուկ էսթետիկական արտահայտություն):

Մեր կարծիքով էսթետիկականն իսկապես հասարակական է իր ծագմամբ, նա որոշակի գնահատությունն է այն ամենի, ինչ-որ բնականից արտաէսթետիկական է: էսթետիկականի հասարակական ծագման վերաբերյալ մեր տեսակետը մասնավորապես սերում է երկու մտածողների զգույթներից, թեև մեկը նրանցից իդեալիստ է, իսկ մյուսը մատերիալիստ: Խոսքը Հեգելի և Չերնիշևսկու մասին է:

Առաջին հայացքից թերևս զարմանալի պետք է թվա, որ այս երկու մտածողների մեկնաբանություններում՝ գեղեցիկի ծագման վերաբերյալ, կարելի է ինչ-որ նմանություն տեսնել: Իսկապես, չէ՞ որ Չերնիշևսկին իր առջև որոշակի նպատակ էր դրել կործանել հարված հասցնելու գեղեցիկի հեգելյան (իդեալիստական) մեկնաբանությանը: Պետք է համաձայնվել, որ նման ազնիվ նպատակներով տողորմած ռուս մտածողին այդ բանը հիմնականում հաջողվել է առնել: Ինչպես է, ուրեմն, որ մենք կողք կողքի ենք դնում եր-

կու տարբեր աշխարհայացքային ու փիլիսոփայական դիրքորոշում ունեցող մտածողների տեսակետները

Ընդհանուր իմացարանական ելակետի տեսակետից Հեգելի և Ջերնիշևսկու ուսմունքներն անշուշտ տարբեր են։ Բայց նույնն է մեզում նրանց մոտ այն, որ գեղեցիկ է հըռ-շակվում այնպիսի մի բան (երևույթ, առարկա, ընդհան-րապես կյանք), որն իր տեսակի (կամ սեռի) մեջ կատար-յալն է։

Ըստ Հեգելի՝ գեղեցիկը իր սեռի մեջ գերազանցն է։ Ըստ Ջերնիշևսկու՝ այնպիսի կյանքը, որ համապատասխա-նում է լավ կյանքի վերաբերյալ մեր հասկացողությանը։ Երկու դեպքում էլ, կնշանակի, գեղեցիկի էսթետիկական բո-վանդակությունը գոյանում է առօրէականի, սովորականի դիմաց այն բացահայտ առավելությունն ունեցող բանից, ինչ որ լավն է կամ գերազանցը։ Իհարկե, լինելով մատե-րիալիստ, Ջերնիշևսկին լավ կյանքի հասկացությունը կա-պում է տարբեր դասակարգերի սոցիալական գոյավիճակի հանդամանքի հետ։ Հեգելի համեմատությամբ նա ունի այն առավելությունը, որ մատերիալիստորեն է մոտենում գե-ղեցիկի հասարակական էությունը։ Դրա ապացույցը հատ-կապես այն է, որ նա հենց սկզբից ցույց է տալիս կյանք կամ իրականություն հասկացության իրական նշանակու-թյունը և քննադատում դրա հեգելյան մեկնաբանությունը (այն մեկնաբանությունը, որի մեջ գերմանական փիլիսոփան բացարձակ ողու արտացոլումն էր ներդրել)։

Բայց այնտեղ, ուր խոսքը վերաբերում է գեղեցիկի ան-միջական չափանիշին, նրա կոնկրետ ծագումնաբանական բովանդակությանը, երկուսն էլ խոսում են գեղեցիկը պայ-մանավորող՝ սովորականից լավի, գերազույնի կամ իր սեռի մեջ գերազանցի մասին։

Մեր խորին համոզմամբ, սովետական գեղագիտության առաջնահերթ նպատակը գեղեցիկի հարցում՝ հենց այդ կար-գի հասկացությունից հետևություններ անելն է։ Խոսքն, այսպիսով, վերաբերում է նրան, որպեսզի առաջիկայում գեղեցիկի պրոբլեմատիկան ելակետ ունենա կյանքի առա-

վել զարգացած վիճակները: Եիշտ է, առաջին հայացքից նման հարցադրումը թվում է, թե այլ ճանապարհներով պետք է դարձյալ բերի գեղեցիկի բնական ծագման ապացուցմանը, սակայն խնդրին մոտիկից ծանոթանալու դեպքում դժվար չէ տեսնել, որ նման ենթադրությունները զուրկ են հիմքից: Նախ, և Զերնիշևսկին, և մինչև անգամ Հեգելը (երբ նա թողնում է իր մանվածապատ, վերացական դատողությունները և որոշակիորեն անցնում է գեղեցիկի այլևայլ հատկությունները ցույց տալուն) խոսում են լավի կամ գերազանցի մասին հասարակական զնախառման տեսանկյունից: Երկուսն էլ հարցակենտրոնում դնում են ոչ թե ինքնին բնության (իրրե գեղեցկության) լավ կամ գերազանց դրությունը, այլ այդ լավի և գերազանցի զնախառնությունը մարդու կողմից: Նույնիսկ մի տեղ էլ Հեգելը նկատում է, որ գեղեցկությունը գոյություն ունի մեզ (մարդկանց) համար:

Առաջնորդվելով մարքսիստական մեթոդոլոգիայով, հրեաբանությունը է գերազանցն իր սեռում» կամ լավը՝ մեր տեսակետից» սկզբունքը զարգացնելով հասցնել շափազանց համոզեցուցիչ մակարդակի: Ամենից կարևորն այն է, որ գեղեցիկի նման ելակետային մեկնաբանությունը կգերազանցի մնացած բոլոր մեկնաբանություններին բազմաթիվ կողմերից: Նախ՝ նա թույլ կտա հասկանալու գեղեցիկի բազմաձևության գոյությունը, սկսած գեղեցիկ ձևագրից մինչև գեղեցիկ սիգնալանտ լեռները: Նույն տեսակետից կպարզվի և այն, թե ինչու հասարակական կյանքում գործ ունենք ևս գեղեցկության հետ, ինչու, օրինակ, որոշ մարդկանց բնավորությունը («հոգին») գեղեցիկ է: Իհարկե, բոլոր դեպքերում էլ պետք է պարզ լինի, որ գեղեցկության պատճառը երևույթի (առարկայի, բնավորության գծերի) համեմատական գերազանցության մեջ է:

Բացի այդ, հիշյալ ելակետային մեկնաբանությունը, ի վերջո, կպարզի և գեղեցիկի այսպես կոչված՝ բնութագրական կամ ոչ նյութականության առեղծվածը: Շատերի համար մինչև հիմա էլ անհասկանալի է. նյութական է ար-

դյոք գեղեցկութիւնը այնպես, ինչպես, ասենք, լույսը, ըստ-
վերը, ծառը կամ ծաղիկը, թե՛ նա գոյութիւն ունի իբրև
զգացմունք, իբրև հույզ, Գեղեցիկի բնական էութիւնը
հաստատող գիտնականները մեղադրում են հակառակ տե-
սակետի վրա կանգնած մասնագետներին գեղեցիկի նյութա-
կան բովանդակութիւնը մերժելու համար՝ ի պատասխան
այդ մեղադրանքի, «հասարակակալիները» վկայակո-
չում են պարացման սկզբունքը: Չէ՞ որ առարկայի յու-
րացված վիճակը, որը և հանդիսանում է նրա էսթետիկա-
կան բովանդակութիւնը, նյութական է, ասում են նրանք,
ուրեմն, գեղեցիկը նյութական է:

Բայց այդ բացատրութիւնն հետ համաձայն չեն վերջին-
ներիս հակառակորդները: Փանի որ ինքը գեղեցկութիւնը չի
ընդունում իբրև բնութիւնից տրված հատկութիւն, ուրեմն
և իզուր են ամեն տեսակի հավաստիացումները գեղեցկու-
թյան նյութականութիւն մասին: Գեղեցիկը, շարունակում
են իրենց մեղադրանքները «բնականակալիները», հասարա-
կական պատճառներով բացատրելը լոկ մի բան է նշանա-
կում՝ այն ոչ թե բնութիւնն է պատկանում, այլ մարդկանց
երևակայութիւնը:

Խորամուկ չլինելով այդ վեճի մեջ, նշենք միայն, որ
«գեղեցիկը կատարյալն է», սահմանումը միակ ճիշտ ձևով է
լուծում այդ հարցը: Կատարյալը, որի հիման վրա մարդ-
կանց մոտ առաջանում է գեղեցկութիւնն զաղափարը, նյու-
թական աշխարհում նյութական է: Այսպես, այն լեռը, որը
գեղեցիկ է շնորհիվ տվյալ առարկայի կազմութիւնը պայ-
մանավորող գերազանց նախադրյալների, անպատճառ
նյութական է: Նույնն ենք մենք տեսնում և ամենուր: Գե-
ղեցիկը այն անտառն է, որն իր նյութական հատկութիւն-
ներով գերազանցում է սովորական, հարուստ բուսականու-
թիւնից զուրկ անտառը:

Այսպիսով, գեղեցկութիւնը կազմող մարմինը, նյութը
չի անտեսվում այստեղ պաշտպանվող սահմանման մեջ:
Միևնույն ժամանակ միանգամայն հասկանալի է, որ գե-
ղեցկութիւնն նյութը կազմող հատկութիւնն անմիջապէս ա-

ռարկայի կատարելութիւնն է վերաբերում: Զէ՛ որ գեղեցկութիւնը, այսուամենայնիւ, հասարակական, այսինքն՝ մարդկային երևույթ է: Մարդուց անկախ գոյութիւն ունի նյութական աշխարհն իր զարգացածութիւն տարրեր աստիճաններով, տարրեր չափերով: Որոշ երևույթներ զարգացման կոնկրետ հանգամանքներում չեն հասցրել ազատ, անկաշկանդ աճելու, նրանց հասունութիւնը կասեցված է եղել հենց սկզբից կամ հետագայում: Մյուսներն, ընդհակառակը, զարգացման բարենպաստ հանգամանքներում լինելով, աճելով հասել են փարթամութիւն և իրենց հատկութիւնների տեսակետից՝ կատարելութիւն: Այսպիսով, արդեն բնութիւն մեջ կյանքը ցուցաբերում է իր ընթացքի զանազան մակարդակները: Գերազանցութիւն, մի ուրիշ տեղ նման որակի առավել կամ պակաս դրսևորում, ամենևին ոչ գերազանցութիւն, նույն սեռի (կամ տեսակի) երևույթների նյութական հատկութիւնների նվազ աճում և այլն: Հասկանալի է, որ աշխարհ եկած և նրա նկատմամբ պրակտիկ հարաբերութիւնների մեջ մտած հասարակական էակը՝ մարդը չէր կարող անտարբերութիւն վերաբերվել կյանքի երևույթների զարգացածութիւն տարրեր մակարդակներին:

Նա չէր կարող, անկասկած, նույն ձևով գնահատել կատարյալը և ոչ կատարյալը. մի դեպքում իրենց համասեռ տեսակների համեմատութիւնք առավել ազատ ու անկաշկանդ, վառ ու փարթամ աճ պարունակող երևույթների կյանքը, իսկ մյուս դեպքում այն, ինչ որ նման կյանքից զուրկ էր: Այնտեղ, ուր բնութիւնը տոգորում էր մարդկանց իր հզոր ու բարերար շնչով, նա չէր կարող չգնահատվել մարդու կողմից ոգևորութիւնք ու երախտագիտութիւնք: Մի խոսքով, կատարյալը ծնում էր նրանց մեջ ըստ արժանիւն նրան գնահատական տալու ձգտումը: Գեղեցիկը դարձավ բնութիւն մեջ կատարյալի մարդկային իմաստավորումը:

Գեղեցկութիւն հասարակական ծագումը երևում է նաև այն հանգամանքից, որ առանց աշխատանքի և ընդհան-

քապես հասարակական պրակտիկայի՝ մարզն՝ անկարող պետք է լիներ ըմբռնել երևույթների կատարելության շափու:

Սրանից բխում է և գեղեցիկի հարաբերական լինելը:

Բանից պարզվում է, օրինակ, որ ոչ բոլոր ժողովուրդներին համար օձը տգեղ է: Այժմյան բրազիլացիների համոզմամբ վիշապ օձերի ընտանիքին պատկանող մի տեսակը եթե ոչ գեղեցիկ, ապա ամենևին ոչ տգեղ է, ոչ էլ (առավել ևս) զազրելի: Բայց դրանց պատճառներն, իհարկե, հասարակական են: Բանն այն է, որ այդ հսկայական սողունները, որոնք, ի դեպ, օժտված են նաև ահռելի ուժով, կատարում են տան պահապանի (ինչպես սովորաբար շունը) բարի գերը: Նրանք հեշտությամբ ընտելանում են մարդկանց, առանձնապես երեխաներին: Վերջիններիս նրանք ուղեկցում են դպրոց՝ շունդիլների մեջ ընկած և վտանգներով լի ճանապարհներով: Իհարկե, այդ ահավոր սողունի սարսափից և ոչ մի այլ սողուն չի համարձակվում նախահարձակ լինելու նրա հովանավորությունը վայելող մարդու վրա: Կարող են արդյոք բրազիլացիները հատուկ քնքշանք չզգալ նման արարածների հանդեպ:

Կարող են ասել, որ նման օրինակները բացառություններ են. կան մեծ թվով՝ իրենց տեսակի մեջ գերազանց էականեր (և երևույթներ ու առարկաներ), որոնք մեզ համար ոչ թե գեղեցիկ են, այլ տգեղ կամ պարզապես ոչ էսթետիկական:

Բայց եթե հիշյալ օրինակներն փսկապես բացառություններ են, ապա նրանք մյուս կողմից հաստատում են լոկայն ընդհանուր օրինաչափությունը, որ էսթետիկականը մարդկային հասարակության մեջ է ծնվում: Իսկ ինչ վերաբերում է նրան, թե ինչու մյուս դեպքերում գերազանց իր տեսակում չի էսթետիկացվում (գնահատվում էսթետիկորեն), ապա այդ հարցին մոտավոր ճշտությամբ պատասխանել է գեո Շեգելը. այն զարգացածը, գերազանցը և այլն, որը համահնչուն չէ մեր հոգուն՝ մեզ համար գեղեցիկ չէ:

Հարցի ավելի ճիշտ պատասխանը կարելի է ստանալ

մարքսիստական մեթոդոլոգիայի հիման վրա Այն դարգացածը, գերազանցը, որը չի նպաստում հասարակական առաջընթացին, բարօրության և գործնական ալլ տիպի շահագորգություններին, իմաստավորվում է ոչ թե իբրև գեղեցիկ, ալլ իբրև տղեղ, Հենց ալլ պատճառով իր տեսակի մեջ կատարյալ ճահիճը, սառնամանիքը, չրհեղեղը և ալլն բացի սարսափ ու սարսուռ ազդելուց, զնահատվում են նաև էսթետիկական առումով իբրև ոչ գեղեցիկ:

Գալով հասարակական կյանքին, դարգացածը, նման երևույթների մեջ լավը, կատարյալը և ալլն դարձյալ էսթետիկացման հիմք են տալիս. ընդ որում այստեղ նկատի է առնվում տվյալ կատարյալի հասարակական արժեքը: Եթե տվյալ կատարյալը հասարակական շահերի տեսակետից դրական է, դրա էսթետիկական իմաստավորումը նույնպես դրական է: Հերոսի սխրագործությունը հանուն հայրենիքի չի կարող գեղեցկության ապրումների հիմք չհանդիսանալ: Ընդհակառակը, որքան վախկոտն առավել կատարյալ է իր վախկոտության մեջ, այնքան նա հակաէսթետիկական է (այսինքն՝ տղեղ է):

Մարդու ֆիզիկական կառուցվածքը նույնպես առավաւայան է այն բանի, որ գեղեցիկն ու տղեղը կատարյալի և ոչ կատարյալի մեջ են: Անշուշտ, տղամարդու գեղեցիկ մարմին ենք համարում այն տեսակ մարմինը, որը ֆիզիկապես կատարյալ է. լայն ուսեր, նեղ իրան, ուժեղ, մկանուտ ձեռքեր: Իսկ այն մարմինը (դարձյալ տղամարդու մոտ), որը կատարյալ չէ, այսինքն՝ ֆիզիկական տեսակետից թույլ է, վտիս՝ նեղ ուսեր, անուժ ձեռքեր, զնահատվում է բոլորիս կողմից իբրև աներկբայելիորեն ոչ գեղեցիկ մարմին:

Այս օրինակները կարելի էր շարունակել, բայց նրանք ոչ մի նոր բան չէին ավելացնի այն ընդհանուր սկզբունքին, որի համաձայն էսթետիկականի «ծագումնաբանությունը» կապված է լոկ կատարյալի, նրա՝ մարդու տեսակետից դրական կամ ոչ դրական արտահայտությունների հետ: Սա վկայում է, որ մարդկային հասարակությունից դուրս ան-

հիմն է խոսել գեղեցիկի կամ տղեղի ըմբռնման մասին: Հենց այդ պատճառով էլ մարդկութիւնն իրավացիորեն աշխատանքը առավել գեղեցիկ երևույթներից մեկն է համարում:

Ելնելով գեղեցիկի կատարելության սկզբունքից, հեշտությամբ հասկացվում է աշխատանքի էսթետիկական իմաստավորումը: Մարդկային բոլոր վիճակների համեմատությամբ աշխատանքն ամենից կատարյալ վիճակն է. առանց աշխատանքի չէր լինի ինքը՝ մարդը: Բայց առանց աշխատանքի և նրանով պայմանավորված մարդկային հասարակության՝ չէր լինի և գեղեցիկը, ընդհանրապես էսթետիկականը:

Այստեղ պաշտպանվող տեսակետի առանձնահատկութիւնից հասկանալի է դառնում նաև այլ էսթետիկական դրսևորումների էությունը, ինչպես և նրանց փոխազդեցութիւններն ու փոխադարձ կապերը: Այս իմաստով ողբերգականն, օրինակ, հանուն կատարյալ կյանքի (հանուն գեղեցիկի) մղված պայքարում անխուսափելիորեն առաջացող վիթխարի կոնֆլիկտներն են: Հասկանալի է, որ եթե ամեն մի դասակարգ, հասարակական այս կամ այն խավի ներկայացուցիչ իր շահերի տեսակետից հետապնդում է լավ (գերազանց, կատարյալ) կյանքի նպատակներ, նա անխուսափելիորեն ընդհարվում է այլ դասակարգի և այլ հասարակական խավերի ձգտումը մարմնավորող մարդկանց հետ: Եվ քանի որ երկու կողմերն էլ իրենց հակամարտության մեջ անդրդվելի են և ոչ մեկը նրանցից չի ցանկանում զիջել մյուսին, ստեղծվում է այն անելանելի դրութիւնը, այն ողբերգական կացութիւնը, որի լուծման համար պահանջվում է որևէ մի կողմի կործանումը:

Սակայն վերադառնանք քննարկվող հարցին:

Անկախ արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի խնդրում ունեցած այս կամ այն դիրքից, բոլորն էլ համաձայն են, որ արվեստի սպեցիֆիկ ձևը գոյանում է կյանքը զգայական և կոնկրետ պատկերների միջոցով վերարտադրելու հետևանքով: Բայց հազիվ թե այդ բանը հնարավոր լիներ, եթե ին-

քը՝ կյանքը նման մի երևույթի համար միջոցներ չընձեռնելու Այլ կերպ ասած՝ և ոչ մի արվեստագետ ի վիճակի չէր լինի կյանքը վերարտադրել զգայական և կոնկրետ կերպարների միջոցով, եթե նման զգայական և կոնկրետ կերպարները շունենային իրենց օբյեկտիվ նախադրյալներն իրականության մեջ: Այս հետևությունը հակասում է վերը շարադրված այն համոզմանը, թե արվեստի սպեցիֆիկ ձևը պարտական է արվեստագետների լոկ յուրահատուկ մտածողությանը: Կանխավ հայտնենք, սակայն, որ սրանից էլ չպետք է եզրակացնել, թե մենք մտադրություն ունենք հերքելու կամ մինչև իսկ վիճարկելու՝ արվեստագետի յուրահատուկ մտածողության դերը արվեստի սպեցիֆիկ ձևը հաջողությամբ կիրառելու խնդրում: Միանգամայն պարզ է, որ գեղարվեստական մտածողությունից զուրկ մարդը զուրկ է նաև գեղարվեստական ձև ունեցող երկեր ստեղծելու հնարավորությունից:

Բայց ճշմարիտ է նաև այն, որ գեղարվեստական մտածողությունը ինքն իր հերթին կապված է որոշակի կողմերի հետ: Եվ ինչ խոսք, որ կյանքի այդ կողմերին ներհատուկ պետք է լինի և՛ կոնկրետություն, և՛ զգայական անմիջականություն: Հենց այդպիսի հատկություններով օժտված է էսթետիկականը, որը, մեր կարծիքով, արվեստի բուն առարկան է:

Ծշմարիտ է, այս կապակցությամբ ինքնաբերաբար ծագում են երկու կարգի առարկությունների: Առաջին, նախ այն, որ մեր կողմից ընկալվող կյանքը, անկախ այն բանից, թե ինչպիսին է նա իր բնույթով՝ էսթետիկական բովանդակություն ունի՝, թե ոչ, անպատճառ և՛ կոնկրետ, և՛ զգայելի է: Սրանից էլ հետևում է այն եզրակացությունը, որ արվեստագետն արտացոլում է ոչ միայն իրականության էսթետիկական բովանդակությունը, այլ մեր կողմից ընկալվող իրականության բոլոր երևույթները, և ուրեմն սխալ է այն տեսակետը, թե արվեստը սպեցիֆիկ առարկա ունի: Երկրորդ, բացի այդ, ոչ միայն մեր կողմից ընկալվող երևույթներն են, որ կոնկրետ են և զգայելի: Ընդհանրապես

գրեթե բոլոր երևույթներն ու առարկաներն օժտված են նրման հատկութիւններով: Իսկ եթե դա այդպես է, հետևաբար, զուրկ է ամեն մի հիմքից այն տեսակետը, ըստ որի հիշյալ հատկութիւններով օժտված է միմիայն արվեստի առարկան: Վերջնական հետևութիւնն էլ այստեղից դարձյալ նույնն է՝ արվեստը զուրկ է սպեցիֆիկ առարկայից: Ամեն ինչ կարծեք թե դալիս է հաստատելու դարձյալ այն, որ արվեստում պատկերավորութիւն հիմքը արվեստագետի մտածողութիւնն է և այն չի ներազդում օբյեկտիվ աշխարհի և ոչ մի նախադրյալից:

Սակայն այս կարգի առարկութիւնները, եթե դրանք իրոք արվեն, կնշանակեն լոկ այն, որ նրանք իրենց բնութիւնով հապճեպ դատողութիւնների արդյունք են: Նրանք անտեսում են հետևյալ փաստարկը. եթե արվեստը շունենար արտացոլման իր սպեցիֆիկ առարկան և վերարտադրեր ընդհանրապես ամբողջ իրականութիւնը, նա պետք է իրրն իմացական ձև փոխարիներ գիտութիւնը: Հենց այդ փաստարկն էլ մեզ ստիպում է քննութիւն անել իրականութիւնի զգայելի և կոնկրետ երևույթների շարքում արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի տեղն ու յուրահատկութիւնը:

Կասկածից դուրս է, որ և՛ բնական, և՛ հասարակական երևույթների մեծ մասը սկզբունքորեն իրոք պատկանում է զգայութիւնի մթնոնմող երևույթների շարքին:

Սակայն որքան էլ ամեն բան աշխարհում իսկապես ըսկզբունքորեն զգայական, կամ ավելի ճիշտ՝ զգայելի լինի, այսուամենայնիւ, մարդկային պատմական պրակտիկայի տեսակետից զգայելին այն է, ինչ որ մարդիկ անմիջապես տեսնում են, լսում, շոշափում են և այլն: Այդ տեսակետից տարրական մասնիկների կերպարանքը, ինչպես նաև վիթխարի մեծութիւն ունեցող երևույթները (եթե նրանք աստղերի կամ արեւի պես հեռացած չեն մեզանից հսկայական տարածութիւններով) անմիջական զգայելի իրադրութիւններ չեն:

Մինչդեռ էսթետիկականը, այսինքն՝ կյանքի էսթետիկական հատկութիւնները՝ գեղեցիկը, վեհը, տգեղը, ողբեր-

զականը, հերոսականը և այլն պատկանում են անմիջականորեն զգայությամբ ըմբռնվող հրեույթների թվին։ Որքան էլ էսթետիկականը լայն լինի, ընդգրկելով իրենով ծովի հատակում գտնվող վերջին ավազահատիկից մինչև երկնականմարն ու աստղերը, և որքան էլ նրանում ընդգրկված հրեույթները բազմապիսի լինեն՝ սկսած ծաղկից և վերջացրած մարդով, այդուամենայնիվ, էսթետիկականը պատկերավոր է։ Հակառակ դեպքում մենք չէինք զմայլվի գեղեցկությամբ և հիանա վեհությամբ, չէինք խորշի հանդիպելով տգեղությունը և ցնցվի՝ ականատես լինելով ողբերգականին։ Այսպիսով, էսթետիկականը որպես արվեստի սպեցիֆիկ առարկա անմիջապես սահմանադատվում է այն զգայական աշխարհից, որպիսին շինքն իր մեջ զգայելի լինելով հանդերձ, այսուամենայնիվ, չի հասցնագրվում մեր բուն զգայարաններին։

Ինքնին պարզ է, որ գեղարվեստագետի մտածողության վրա ընդհանրապես զգայելի բոլոր հրեույթներից ազդում է անմիջականորեն ըմբռնվող զգայելին։ Սա էլ, ինչպես տեսանք, էսթետիկականն է։ Հենց այստեղ էլ մենք պետք է անենք մեր առաջին հետևությունը, կամ ավելի ճիշտ՝ ընդհանուր հետևության առաջին կետը. գեղարվեստագետի պատկերավոր մտածողության սպեցիֆիկան պայմանավորված է արվեստից դուրս գոյություն ունեցող օբյեկտիվ էսթետիկական երևույթների պատկերավորությամբ։ Արվեստագետի գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկությունը գոյանում է այդ մտածողության արտաքին ազդակներից՝ էսթետիկականից։ Ավելի պարզ ասած՝ արվեստի սպեցիֆիկ ձևը՝ զգայականությունն ու պատկերավորությունը ծագում են ոչ թե արվեստի ներսում, այլ արվեստի սպեցիֆիկ առարկայից։ Վերջինս, արվեստագետի մտածողությունից անկախ, օբյեկտիվորեն և՛ զգայելի, և՛ կոնկրետ է։

Արդյոք կարելի է պատկերացնել արվեստի գոյությունն առանց արտաքին աշխարհում հատկապես էսթետիկականի գոյության։ Նմանապես անհիմն է ենթադրել, թե մի կողմ թողնելով կյանքի էսթետիկական բովանդակությունը,

արվեստը պիտի արտացոլեր որնէ ալ բան։ Միանգամայն պարզ է, որ արվեստի համար բոլորովին էլ միևնույն չէ, թե անմիջապես զգայիլի երևույթների շարքում որին պետք է նախապատվութիւն տալ։ Արվեստի համար ընդհանրապես զգայիլի և մասնավորապես էսթետիկականի տեսակարար կշիռը վաղուց լուծված հարց է։ Հունական արվեստից սկըսած՝ արվեստը կատարում է իր ընտրութիւնը հօգուտ էսթետիկականի։

Առաջին լիակատար իմաստով գեղարվեստական երկի՝ Հոմերոսի «Իլիականի» բովանդակութիւնը խառնոված է էսթետիկական բովանդակութիւն պարունակող առարկայի վրա։ Եվ մինչև օրս էլ հերոսականը, գեղեցիկը, վեհը, ըստորը, ողբերգականը, զավեշտականը կազմում են յուրաքանչյուր գեղարվեստական երկի բուն առանցքը, այսինքն՝ այն ամենը, որի շուրջը դառնում են մարդկային կոնկրետ ճակատագրերը, շահագրգռութիւններն ու նպատակները։

Հետևաբար, արվեստագետի մտածողութիւնն վրա բոլոր զգայիլի երևույթներից նախ և առաջ ազդում է էսթետիկական զգայիլութիւն պարունակող կյանքի գոյավիճակը։ Հատկապես էսթետիկականն է, որ հարուցում է արվեստագետի հոգում արտակարգ հուզական արձագանք։

Սակայն, ինչ խոսք, էսթետիկականն աւտացոլված վիճակում, այսինքն՝ արվեստագետի բուն ստեղծագործական գործունեութիւն ընթացքում, ձեռք է բերում առավել ընդգծված արտահայտչական գծեր։ Նախ, արվեստագետն ընդհանրացնում է կյանքից ստացված էսթետիկական միջավայրի ազդեցութիւնը և այնուհետև օժտում է այն գերագույն շափով տպավորիչ դարձնելու անհրաժեշտ բոլոր միջոցներով։ Դրա մեջ է էութիւնը այն ամենի, ինչ որ տիպականացման անունն է ստացել։ Այսպես, Համլետի հերոսական պայքարը հանուն Ֆիդիկական և հոգևոր կապանքներից ազատ և արդարամիտ հասարակութիւն, պայքարը, որը պիտի անհրաժեշտարար հանգեցնէր հերոսի ողբերգական վախճանի, անկասկած, կենդանի իրականութիւն մեջ ունեցել է իր օրինակը դարաշրջանի առաջավոր մարդկանց

ճակատագրի մեջ: Բայց բնավ պարտադիր չէր, որ բուն իրականության մեջ բոլոր այդ մարդիկ մահով ավարտած լինեին իրենց կյանքը: Իհարկե, պարտադիր չէր նաև, որ նրանց սերը անպայման ուղեկցվեր այնպիսի դժբախտ հանգամանքներով, ինչպես Համլետի և Օֆելիայի սերը: Մի խոսքով, կենդանի մանրամասների առումով նրանք որոշակիորեն այլ են եղել, քան Շեքսպիրի Համլետը: Սակայն անգլիական բանաստեղծի հերոսն ու նրա գործողությունները «սերված են», այսուհանդերձ, իրական կյանքից: Միայն թե բանաստեղծի ստեղծագործական ընդհանրացումներին ենթարկվելով, կյանքի էսթետիկականը ձեռք է բերել խրատացած արտահայտություն: Կարճ ասած, կյանքի էսթետիկականը, անցնելով բանաստեղծական երևակայության քուրայով, բարձրանում է գեղարվեստականի մակարդակին:

Արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի պրոբլեմը լրիվ ներկայացված չի լինի, եթե չխոսվի նրա և արվեստի, իբրև իմացության միջոցի, հարաբերակցության մասին:

Վաղուց հայտնի է, որ արվեստը, ինչպես և գիտությունը, սպասարկում է մարդկությանը կյանքը ճանաչելու մեծագույն հնարավորություններով և կազմում է իրականության իմացության երկու ձևերից մեկը: Մի խոսքով, արվեստը վճռականորեն շահագրգռված է շրջապատի երևույթների կենսական իմաստն ու բովանդակությունը վերհանելու մեջ: Ուրեմն ինչպե՞ս «հաշտեցնել» այս երկու հանգամանքները՝ այն, որ արվեստը գործ ունի կյանքի էսթետիկական հատկությունների հետ և միևնույն ժամանակ կյանքի ճանաչողության զորավոր մի միջոց է:

Ինչպես հայտնի է, էսթետիկականը չի սահմանափակվում լուրջ գեղեցիկով, այն տարածվում է կյանքի մի շարքից ընդարձակ ոլորտի վրա: Այլ կերպ ասած, էսթետիկականն այն է, ինչ որ առաջ է բերում մարդկանց հոգևոր աշխարհում գեղեցիկի և տգեղի, վեհի և ստորի, ողբերգականի և կոմիկականի վերաբերյալ ուժեղ և վառ ապրումներ: Անկասկած, էսթետիկականը մեծ դեր է խաղում մարդկանց կյանքում: Հենց այն հանգամանքը, որ էսթետիկականը ոչ

միայն գեղեցիկն է, այլև այն ամենը, ինչ որ առաջ է բերում խոր ակնածության, արհամարհանքի, հեղնանքի, ծաղրի, հիացմունքի և բազմաթիվ այլ հույզեր, վրկայում է մարդկանց կյանքում էսթետիկականի մեծագույն նշանակության մասին: Իսկ քանի որ հիշյալ հույզերի պատճառները գտնվում են արտաքին աշխարհում, կյանքում, զգվար չէ տրամաբանական հղրակացություն անել հոգուտ արվեստի իմացարանական հատկության:

Իբրև կյանքի իմացության միջոց, արվեստն, իհարկե, տարբերվում է գիտությունից: Վերջինիս բազմաթիվ ճյուղերը գործ ունեն մեխանիկական, ֆիզիկական, քիմիական, բնախոսական, արտադրական և այլ երևույթների հետ: Մինչդեռ արվեստի առարկան այն է, որի մեջ այս կամ այն ձևով դրսևորվում է էսթետիկականը. իսկ վերջինս հանդես է գալիս թե բնության մեջ և թե հասարակական կյանքում: Արվեստը ներկայացնող անձնավորությունը (պոետը, նկարիչը կամ երաժիշտը) նկատում և իր ստեղծագործության մեջ բացահայտում է որոշակի սոցիալական կամ բնական պայմանների պատճառով ծայր առած էսթետիկականի նորանոր դրսևորումները: Դրանով իսկ նա հաղորդակից է դարձնում հասարակությանը տվյալ էսթետիկականի գրասևորմանը հասարակության կամ բնության մեջ: Իսկ սա էլ նշանակում է, որ արվեստը թափանցում է կյանքի երևույթների էսթետիկական էության մեջ, դրանով իսկ դառնալով կյանքի իմացության միջոց:

Ծիշտ է, այս կապակցությամբ շպետք է շփոթել էսթետիկականի էության ճանաչման երկու տեսանկյունները, որոնցից մեկը հանդիսանում է արվեստի արտացոլման և իմացության առարկան, իսկ մյուսը՝ գիտության, կոնկրետ ասած՝ գեղագիտության առարկան: Վերջինս, այսինքն՝ գեղագիտությունը պարզում է էսթետիկականի ծագումնաբանական էությունը, այսինքն՝ այն, քե երբ և ինչպես է առաջացել էսթետիկականը. արդյոք այն բնական ծագում ունի, թե՛ հասարակական, ինչպիսին է էսթետիկականի ամենից գլխավոր կատեգորիայի՝ գեղեցիկի փոխհարաբերությունը

Նրա մյուս կատեգորիաների հետ և այլն: Մինչդեռ արվեստը գործ չունի հարցի գիտական տեսանկյան հետ, այսինքն՝ նա նպատակ չունի պարզելու, թե երբ և ինչպիսի պայմաններում է առաջացել էսթետիկականը մարդկային հասարակության մեջ: Դրա փոխարեն նա ձգտում է թափանցել այն կոնկրետ հասարակական կամ բնական երեվույթների իմաստի մեջ, որոնց շնորհիվ մարդկային հարաբերությունների բնագավառում առաջանում են գեղեցիկ կամ սղեղ, վեհ կամ ստոր, ողբերգական կամ կոմիկական գործողություններ և արարքներ: Մի խոսքով, չզբաղվելով էսթետիկականի պատմական առաջացմամբ (կամ ծագման արանությամբ), թողնելով այն գեղագիտությանը, արվեստը նվիրում է իրեն տվյալ պատմական իրադրության մեջ էսթետիկականի կոնկրետ մարմնավորմանը: Այսպես, օրինակ, Շեքսպիրը չի հետազոտում իր ողբերգությունների մեջ ողբերգականի՝ իրեն էսթետիկական հասկացության, էությունը և իմաստը: Նրան, անկասկած, չի էլ հետաքրքրում այն հանգամանքը, թե որտեղ են թաքնված այս կատեգորիայի առաջացման արմատները՝ լոկ մարդկային միջավայրում, թե՞ բնության մեջ: Բայց Շեքսպիրը վեր է հանում որոշակի պատմական, սոցիալական միջավայրում դրսևորվող ողբերգության իմաստն ու էությունը: Նա մեղհամոզում է, որ պիեսում պատկերված կոնկրետ հարաբերություններից անհրաժեշտաբար պետք է ծայր առներ ողբերգականը:

Նույնը կարելի է ասել նաև արվեստի մյուս ճյուղերի մասին: Գրականությունից դուրս հիշյալ դրույթը նույնիսկ էլ ավելի ակնհայտ է: Կարելի է, արդյոք, պատկերացնել, որ նկարչության կամ երաժշտության միջոցներով հետազոտվեն գեղեցիկի, վեհի կամ ողբերգականի ծագման օրինաչափությունները: Բայց երաժշտության և նկարչության միջոցները լիովին բավարարում են տվյալ դարաշրջանում գեղեցիկի, վեհի կամ ողբերգականի էությունը դրսևորելու համար:

Փանի որ խոսք եղավ նկարչության և երաժշտության

մասին, բերենք համապատասխանորեն երկու օրինակ՝
Ռեպինի «Քուլակները» նվիրված են ռուսական նախահե-
ղափոխական կյանքի ամենաժանր և իրոք ողբերգական հե-
րկույթներից մեկին։ Վառ և տպավորիչ գեղարվեստական
միջոցներով ցույց տալով որոշակի սոցիալական խավերի
անհլանելի կացությունը, նկարիչը միևնույն ժամանակ խը-
տացած ձևով ցույց է տալիս ամբողջ ռուս ժողովրդի տըն-
տեսական և քաղաքական իրավազուրկ վիճակը։ Անզուգական
է Ռեպինի այս կտավը մի ամբողջ ժողովրդի ազգային ողբեր-
գությունը պատկերելու տեսակետից։ Իհարկե, ամեն տեղ չէ,
որ Ռուսաստանում գոյություն ունեւ մարդկային կենդանի
ուժի միջոցով, զետափի երկայնքով, նավեր քարշ տալու
ահավոր սովորույթը։ Առավելապես այն գոյություն ունեւ
Վոլգայի շրջաններում։ Սակայն նկարիչն ընտրում է տվյալ
պատմական ժամանակաշրջանում մի ամբողջ ժողովրդի
ազգային ողբերգական կացության դրսևորման ամենացայ-
տուն օրինակը։ Զէ՛ որ հատկապես նկարչի կողմից ցույց
տրված այդօրինակ քստմենելի և անմարդկային աշխատան-
քի մեջ էր, որ հանդես էր դալիս այն ժամանակվա ռուսա-
կան կյանքի ամենաբնորոշ կողմերից մեկը՝ ճորտատիրա-
կան և սկիզբ առնող կապիտալիստական հարաբերություննե-
րի համատեղ լուծի ահարկու ողբերգությունը։

Երաժշտության մեջ ևս զանազան էսթետիկական հեր-
վույթների էությունը դրսևորվում է արվեստին հատուկ տե-
սանկյան համեմատ. այստեղ ևս երաժիշտը շի զբաղվում
էսթետիկական հերկույթների պատմածագումնաբանական
կամ բնածագումնաբանական արմատները հետազոտելով,
սակայն երաժշտության բնորոշ միջոցներով նա ցույց է
տալիս, թե ի՛նչն է և ի՛նչո՛ւ է գեղեցիկ, վեհ կամ ողբերգա-
կան հենց այն հասարակական միջավայրում, ուր նա ապ-
րում է։ Բեթհովենի ստեղծագործություններին հատուկ թա-
փըն ու պաթոսը լավագույն ապացույցն են այն բանի, որ
չհետազոտելով հանդերձ վեհի, գեղեցիկի կամ դրամատի-
կականի պատճառները, նա խորապես թափանցում է ժա-
մանակակից հասարակության էսթետիկական բովանդակու-

թյան մեջ, հենց դրանով ապացուցելով, որ իր ստեղծագործությունների վիթխարի լարվածությունը պայմանավորված է ժամանակի հասարակական հարաբերությունների արտակարգ դրամատիկ բնույթով:

Այսպիսով, արվեստագետի մտածողության մեջ պատկերավորության, կենդանության, մի խոսքով՝ կյանքի կոնկրետ-զգայական առանձնահատկության կնիքը ձեռք է բերվում շնորհիվ դրսից ազդող էսթետիկական միջավայրի Իսկ դա էլ ուրիշ բան չի նշանակում, քան այն, որ արվեստի սպեցիֆիկ ձևը վերջին հաշվով կյանքի է կոչվել շնորհիվ արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի, քանի որ արվեստագետի առանձնահատուկ մտածողությունը և արվեստի ըսպեցիֆիկ առանձնահատկությունները սերտորեն կապված են իրար հետ: Վերջինս հանդիսանում է առաջինի առարկայացված դրսևորումը:

Սակայն այսքանով էլ դեռ չի սպառվում արվեստի ըսպեցիֆիկ առարկայի և նրա սպեցիֆիկ ձևի հարաբերակցության խնդիրը:

Բանն այն է, որ հենց այստեղ էլ մի նոր պրոբլեմ է առաջանում: Այն խստագույնս վերաբերում է արվեստի մեջ ձևի և բովանդակության փոխհարաբերության հարցին, ընդ որում այնպես, որ մենք հարկադրված պիտի լինենք ցույց տալու այդ փոխհարաբերության միանգամայն յուրահատուկ վիճակը՝ արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի «մասնակցության» շնորհիվ: Ամենուրեք ձևը պայմանավորված է բովանդակությամբ: Դա ճշմարիտ է, անկասկած, և արվեստի համար Իսկ եթե դա այդպես է, սրանից անմիջապես ծագող եզրակացությունը, թվում է, թե այն պիտի լինի, որ սպեցիֆիկ առարկայի վերաբերյալ ամեն մի տեսակ դատողության պիտի վերջ տրվի, այսինքն՝ պետք է հրաժարվել այն մտքից, թե արվեստը սպեցիֆիկ առարկա ունի և որ վերջինս էլ արվեստի սպեցիֆիկ ձևի նախադրյալն է: Հենց այս հետևությունն էլ հանգում է մեր գեղագետների մի մասը: Հիշատակման արժանի է սրանց մեջ նաև այն հեղինա-

կը (խոսքը Գ. Ն. Պոսպելովի մասին է), որն ընդհանրապես ասած, ընդունում է արվեստի առարկայի գոյությունը, բայց համոզված է, որ այն ոչ մի դեր չի խաղում գեղարվեստական ստեղծագործության սպեցիֆիկ ձևի առաջացման մեջ: Ըստ Գ. Ն. Պոսպելովի, գեղարվեստական ստեղծագործության ձևը ծայր է առնում արվեստագետի կողմից երկի բովանդակության վրա աշխատելու ընթացքում: Արվեստի ձևն, այսպիսով, դանց առնելով արվեստի առարկան, անմիջապես ծագում է երկի բովանդակությունից¹:

Մեր կարծիքով, այս տեսակետն ավելի քան տարօրինակ է, քանի որ անտեսում է բուն առարկայի նշանակությունը արվեստի ձևի առաջացման մեջ, ինչի համար հենց հարկ է ընդունել այդ առարկայի գոյությունը: Հարգարժան հնդկական ընկել է այստեղ, դատողությունների տրամաբանական հետևողականության տեսակետից, շփոթ վիճակի մեջ: Իսկապես, եթե նա ընդունում է, որ արվեստն արտացոլում է հատկապես որոշ կարգի երևույթներ, ունի, հետևաբար, արտացոլման իր առարկան և բնավ չի արտացոլում այն ամենը, ինչ որ կա իրականության մեջ, կնշանակի, այդ առարկան էլ պիտի որոշակի ազդեցություն գործի արվեստագետի մտածողության վրա: Ընդունում է արդյոք Գ. Ն. Պոսպելովը, որ արվեստագետի մտածողությունը կտրված չէ նրա կերտած երկից: Թե՛ արվեստագետի մտածողությունը գտնվում է, օգտագործելով մի հին ասացվածք, աշխարհի մի ծայրամասում, իսկ նրա ստեղծած երկը՝ մյուսում: Դժվար է պատկերացնել, որ Գ. Ն. Պոսպելովի պես հմուտ մասնագետը թույլ տա իրեն լրջորեն կասկածելու արվեստագետի մտածողության վրա երկի մեջ արտացոլվող առարկայի ազդեցության փաստը: Բայց հենց այդ պատճառով էլ մենք էլ զարմանալ նրա այն տարօրինակ դիրքի վրա, ըստ որի թեև արվեստն իրոք սպեցիֆիկ առարկա ունի, բայց այն ոչ մի կերպ չի կանխորոշում արվեստի սպեցիֆիկ ձևը:

¹ См. Г. Н. Пospelов, О природе искусства, «Искусство», Москва, 1960, էջ 66—71:

Բայց ինչպե՞ս է, այնուամենայնիվ, տեղի ունենում արվեստի սպեցիֆիկ ձևի առաջացումը՝ շնորհիվ արվեստի առարկայի ազդեցության:

Արվեստի բնագավառում լրիվ պահպանվում է բովանդակության առաջնային դերը ձևի նկատմամբ, այստեղևս ձևը պայմանավորված է բովանդակությամբ: Սակայն ամբողջ հարցն այն է, որ բովանդակությունն արվեստում ոչ այլ ինչ է, քան արտացոլված իրականությունը՝ գումարած դրան արվեստագետի խոհերը, զգացմունքները, զաղափարական դիրքորոշումը, էսթետիկական հայացքները: Բայց քանի որ արվեստում արտացոլվում է ոչ թե ընդհանրապես ամբողջ իրականությունը, այլ այդ իրականության էսթետիկական դրսևորումները, իսկ վերջիններս էլ բնականից օժտված են պատկերավորությամբ և կոնկրետ կեցությամբ, ինքնին հասկանալի է, որ տվյալ բովանդակության մեջ արտացոլված վիճակում առկա է արդեն կյանքի պատկերավոր և զգայական հատկությունը:

Այլ կերպ ասած, արվեստագետի մտածողության մեջ իրականության էսթետիկական կողմերին հատուկ զգայականությունն ու պատկերավորությունը շին գոլորշիանում կամ անէանում: Նրա մտածողության մեջ էլ նրանք մնում են իբրև այդպիսիք: Իհարկե, կենդանի իրականության ռեալ զգայականությունը արվեստագետի մտածողության մեջ փոխակերպվում է արտացոլված զգայականության: Սակայն ինչ էլ լինի այդ հատկությունը, արվեստագետի զխում էլ (հնում կասեին՝ հոգում էլ) պահպանվում է կենդանի իրականության զգայականության տեսքը: Սվ երբ նկարիչը, բանաստեղծը կամ երաժիշտը ձևավորում է իր երկը, նա հիմնվում է արվեստի առարկայի պատկերավորության և զգայականության հատկությունների վրա: Բայց այս անգամ արդեն խոսքը բովանդակության դրսևորման մասին է՝ արվեստագետը արտացոլված պատկերավորությանն ու կոնկրետ զգայականությանը տալիս է առարկայական, նյութական կերպարանք: Արվեստի ձևի մեջ վերականգնվում է արվեստի առարկայի կոնկրետ զգայականությունը: Այսպի-

սով, երկի ստեղծման պրոցեսում արվեստի սպեցիֆիկ ձևը (պատկերավորությունն ու զգայականությունը) կապված է երեք մոմենտների հետ:

1) Իրականության մեջ (կյանքում) գոյություն ունեն ռեալ էսթետիկական հատկություններ. վերջիններս հանդես են գալիս անհրաժեշտաբար կենդանի և նյութական ձևերով, կամ ավելի ճիշտ՝ վերջիններիս հատուկ են կենդանի և նյութական ձևեր: Օրինակ, բնության զանազան պատկերները՝ ծով, լեռներ, աստղալից երկինք, մարգագետիններ և այլն: Բնության զանազան գոյավիճակներ. փոթորկահույզ ծով կամ լիճ, ժայթքող հրաբուխներ, երկնքում թռչող արծիվ և այսպես անվերջ: Բացի այդ, հասարակական կյանքի զանազան պատկերներ և գոյավիճակներ. մարդկանց ծընունդ, ընտանեկան հարաբերություններ, սեր, ամուսնություն, պատերազմ, ճանապարհորդություններ և այլն:

Ինչպես բնության մեջ, այնպես էլ հասարակական կյանքում այս բոլորը նյութական, զգայական և պատկերավոր տեսք ունեն:

2) էսթետիկական երևույթները, կազմելով արվեստի սպեցիֆիկ առարկան, արտացոլված վիճակում կազմում են նաև նրա բովանդակությունը:

Այսպես, օրինակ, մարդկանց գործողությունները, նրանց գեղեցիկ կամ տգեղ արարքները, հասարակական կյանքում գոյացող նրանց ողորդական, կոմիկական և կամ հերոսական վիճակները, արտացոլված լինելով գեղարվեստական երկի մեջ, վերածվում են երկի բովանդակության: Բովանդակությունն արվեստում ենթադրում է, այսպիսով, մի կողմից նրա սպեցիֆիկ առարկայի արտացոլում, իսկ մյուս կողմից՝ արվեստագետի վերաբերմունքը, նրա մտահղացումը, քաղաքական, գեղագիտական և այլ կարգի հասարակական հայացքների դրսևորումը արտացոլված առարկայի նկատմամբ: Անշուշտ, բովանդակության այս երկու նախադրյալները՝ օբյեկտիվն ու սուբյեկտիվը՝ երկի ստեղծման պրոցեսում հանդես են գալիս միասնաբար: Չէ՞ որ արվեստագետը, գործ ունենալով արվեստի առարկայի հետ, դի-

տում է այն իր սեփական ըմբռնումների տեսանկյունից. դրանով հանդերձ նա «տարրալուծում է» առարկան մտահղացման և երկի հասարակական-գաղափարական իմաստավորման պրոցեսում: Այդ պատճառով էլ ամենայն վճռականությունը հարկ է պնդել, որ գեղարվեստական երկի բովանդակության երկու նախադրյալները՝ թե օբյեկտիվը և թե սուբյեկտիվը, այսինքն՝ արտացոլվող առարկան և այն արտացոլող արվեստագետի մտորումները հանդես են գալիս անբաժան վիճակում:

3) Բովանդակության մեջ արտացոլված է կյանքի էսթետիկական երևույթը (կամ սրանց հանրությունը). կնշանակի՝ բովանդակությունն ի սկզբանե «վարակված է» այդ առարկայի զգայականությամբ և պատկերավորությամբ: Ընդհանուր է, մինչև բովանդակության ձևավորումը՝ քարի, ներկի, ձայնի, վերջապես և խոսքի օգնությամբ, հիշյալ պատկերավորությունն ու զգայականությունը առկա են արվեստագետի երևակայության մեջ, այսպես ասած, իդեալական վիճակում: Սակայն քանի որ երկի բովանդակությունը (ինչպես և ամենուրեք) բուն այդպիսին է միմիայն ձևի մեջ դրսևորված լինելու ժամանակ, ուստի տվյալ երկի բովանդակությամբ էլ անմիջապես հանդես է գալիս իրեն բովանդակությամբ արվեստագետի կողմից այն նյութապես ձևավորելու ժամանակ: Հենց այդ պրոցեսում էլ բովանդակության «վարակվածությունը» նրա մեջ արտացոլված առարկայի զգայականությամբ և պատկերավորությամբ ձեռք է բերում նյութական կերպարների կամ նյութական կոնկրետ զգայականության ձև: Արվեստի սպեցիֆիկ առարկան ի վերջո հանդիսանում է, այսպիսով, արվեստի ձևի հրահրողն ու նախապայմանը: Շրջանն, այսպիսով, ավարտված է: Նախ՝ արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի նյութական պատկերավորությունը և զգայականությունը. արվեստի բովանդակության մեջ այդ հատկությունների արտացոլված կամ իդեալական վիճակը. արվեստի սպեցիֆիկ ձևի մեջ կրկին էսթետիկական առարկայի նյութական զգայական հատկությունները: Միայն թե այս երրորդ փուլի վրա մենք գործ ունենք ոչ թե սպեցի-

Ֆիկ առարկայի անփոփոխ, բնականից նրան հատուկ շնորհանրացված զգայականություն և պատկերավորություն հետ, այլ ճիշտ հակառակը. ընդհանրացված և փոփոխություն ենթարկված, ըստ տիպականության պահանջմունքների, պատկերավորության և զգայականության հետ, որպիսին առաջանում է հրկի վրա աշխատելու պրոցեսում: Մեր վերջնական հետևությունը, հետևաբար, այն է, որ արվեստի սպեցիֆիկ ձևը սկզբունքորեն ծնունդ է առնում արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի ներգործության տակ:



Արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի և նրա սպեցիֆիկ ձևի հարցադրումն ունի, անտարակույս, երկու տեսանկյուն. արվեստի գեղարվեստական ձևի (կամ՝ գեղարվեստական մտածողության, գեղարվեստական մտեցման, եղանակի և այլն) գոյացման պատճառները և այդ ձևի գործողությունը այն բանից հետո, երբ նրա գոյացումն արդեն ավարտված է:

Մեզ, անշուշտ, հետաքրքրում էր առաջին տեսանկյունը, քանի որ մենք այն հաստատ համոզմանն ենք եղել, որ առանց գեղարվեստական ձևի առաջացման պատճառների լուսարանման, հնարավոր չէ հասկանալ ո՛չ գեղարվեստական-սպեցիֆիկ ձևի ֆունկցիան և ո՛չ էլ ընդհանրապես այն, թե ինչ է իրենից ներկայացնում գեղարվեստական մտածողությունը:

Ծիշտ է, հարցադրումն իր լիակատար ձևով ընթերցողներին ներկայացնելու համար անհրաժեշտ էր երկու տեսանկյուններն էլ միացնել մի ընդհանուր, անբաժան ուսումնասիրության մեջ:

Սակայն մի փոքր հոգվածում հնարավոր չէ հասնել այդ քանին, մանավանդ որ այդպիսի ուսումնասիրությունը պետք է խարսխված լինի մեծ թվով կոնկրետ գեղարվեստա-

կան երկերի սպեցիֆիկ հատկութիւնների լուսարանման վերա-
րաւ Ուստի մենք ճիշտ համարեցինք առաջժմ ներկա հոգ-
ւածի մեջ բավարարվել լոկ գեղարվեստական ձևի օբյեկ-
տիվ պատճառների վերհանման հանգամանքով, Իսկ ինչ
վերաբերում է այն դիտողութեանը, թե ինչո՞ւ բոլոր մարդիկ
էլ արվեստագետներ չեն, թեև բոլորն ընկալում են արվես-
տի սպեցիֆիկ առարկան, ապա այդ կապակցութեամբ հարկ
է նույնքան զարմանալ, որքան և այն կապակցութեամբ, թե
ինչո՞ւ բոլոր մարդիկ էլ երգիչներ չեն՝ չէ՞ որ բոլորն էլ ձայ-
նալարեր ունեն։

Ինչպես որ մարդկային հասարակութեան մեջ ձևավոր-
ված երգեցողութեան ընդունակութիւնը միմիայն առանձին
անձանց մեջ է, որ գտնում է իր լիակատար և իսկական ի-
րացումը, այնպես էլ իրականութեան էսթետիկական հատ-
կութիւնների արտացոլման ընդունակութիւնը, որը նույն-
պես ձևավորվել է մարդկային կյանքի հասարակական
պայմաններում, իր լիակատար մարմնավորումը գտնում է ի
դեմս առանձին մարդկանց։ Սրանց մենք անվանում ենք
արվեստագետներ։