

ԴԻԶՍՅՆԻ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ
ԷՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Տեխնիկական էսթետիկան¹ արտա-
դրության մեջ ներդնելու համար մեք-
երկրում 60-ական թվականներից ծավալված շարժումը ներ-
դրավեց ամենատարբեր բնագավառների և զբաղմունքի մարզ-
կանց։ Ելույթ ունենալով համամիութենական և տեղական
կոնֆերանսներում, ինժեներներն ու կոնստրուկտորները,
մշակույթի աշխատողներն ու սոցիոլոգները, բանվորներն ու
արդյունաբերության ղեկավարները մտահոգված էին, թե
ինչպե՞ս ընդհանուր հայտարարություններից և բարի ցան-
կություններից անցնել աշխատանքի և զեղեցիկի, էսթետի-
կայի և արտադրության ունալ զուգորդմանը՝ խոսքից անցնել
գործի։ Եթե կոմունիզմը զեղեցիկի թաղավորությունն է,
ասում էին ելույթ ունեցողները, և եթե աշխատանքն ու նյու-
թական արտադրությունը ապագա հասարակության հիմքն
են կազմում, ապա մենք արդյոք իրավունք ունե՞նք էսթե-
տիկականի ոլորտը սահմանափակել միայն զեղարվեստով
և շարունակել աշխատել ծխապատ արտադրամասերում,

¹ Տեխնիկական էսթետիկա տերմինը երկար ժամանակ մեղանում ոգ-
տագործվում էր արդյունաբերության բնագավառում էսթետիկական գործու-
նեությունն երբ էտապի տեսական և գործնական ողջ գումարը նշանակելու
համար։ Այժմ այն այդ գործունեության տեսության տեղանումն է, ի տար-
բերություն դիզայնի՝ գործնական կոզմի տեղանման, որն, այդ առումով,
համապատասխանում է զուգահեռաբար օգտագործվող զեղարվեստական
փոխադրությանը և արդյունաբերական արվեստ տերմիններին։

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

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

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

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

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

¹ ՍՍՀՄ Ժողովրդական տնտեսության զարգացման 1971—1975 թվականների հնգամյա պլանի՝ ՍՄԿԵ XXIV համագումարի գործկառնիկները։ Հեղհեկեմի հրատ., Ն., 1971, էջ 19—20։

² Նույն տեղը, էջ 37—38։

³ Մեր ներազնաությունում այդ պատվաբար գործը այժմ կատարում է Տեխնիկական էսթետիկայի համամիութենական գիտա-հետազոտական ինստիտուտի հայկական մասնաճյուղը։ Սակայն, սգովիկով ստիժից պետք է նշել, որ դեռևս էքսպերտիզայի է հեթարկվում միայն հաստացշինական և էլեկտրատեխնիկական արդյունաբերության արտադրանքը, այն էլ սոսկ նոր տեխնիկայի այսպես կոչված գլխավոր նմուշները։ Ինչ մեում է ներքին շուկայի համար նախատեսվող լայն սպառման արտադրությունը, ապա այն դեռ սպասում է պետական վերահսկողության սահմանելու վերաբերյալ համապատասխան որոշմանը։

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

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

Դիզայնի էության վերլուծման ամենից հաճախ օգտագործվող միջոցներից է նրա համեմատությունը զեղարվեստի հետ: Սակայն մեթոդոլոգիական տեսակետից միանգամայն բնդունելի նման համեմատությունները հաճախ հանգեցնում են դիզայնի և զեղարվեստի անտեղի նույնացման: Այսպես, օրինակ, չեխ պրոֆեսոր Պ. Տուչնին, որին ի դեպ վերագրում են գիտական շրջանադության մեջ «տեխնիկական էսթետիկա» տերմինի ներմուծման պատիվը (բնդհանուր համոզման համաձայն, տերմինը անհաշող է՝ դրա տակ թաքնված բովանդակությունը բացահայտելու համար), առանց որևէ կասկածի զեղարվեստական կոնստրուկտավորումը համարում է այն բնագավառը, «ուր այժմ տեղագդվում է մեր ժամանակի էսթետիկական մշակույթի ծանրության կենտրոնը»¹:

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

Նրա հետ մեկտեղ սովետական հեղինակներ Բ. Պ. Պովիլյան-կոն և Մ. Ս. Գմիարիևան հայտնում են իրենց խոր համոզմունքը, որ «ապագայի մարդիկ ոչ միայն իրենց սրտերում, այլև թանգարաններում Թուրքիայի «Սուրբ հրեղեղության» կողքին կդնեն նաև թիմիական լաբորատորիայի ինտերիերի նրազեղ նախագիծը և Զորջ Սանֆենսոնի շոգեքարշը»¹։ Պետք է նշել, որ այստեղ բերված մտքերը գալիս են անցյալից։ Մոտավորապես նույն ուղղությանն էին հետևում 30—30-ական թվականներին սովետական կոնստրուկտիվիստները։

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

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

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

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

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

ների վրայ) Այդ օտարոտի տարրերը, ամերիկացի հայտնի նկարիչ-կոնստրուկտոր Զորչ Նելսոնի պատկերավոր խոսքերով առած, կոչված էին «գեղարվեստի վիտամինի հաբերի» գեր կատարել, մեղմացնելով նախաինդուստրիալ դարաշրջանի անկատար տեխնիկայի հետ շփվելու զանալիությունը։ Հետագայում գիղայնի էվոլյուցիան օրինաչափորեն հանդեցրեց արտաքին զարգարանքից հրաժարվելու զազափարին՝ հօգուտ այն հայացքի, որ տեխնիկական իրերի գեղեցկությունը առաջին հերթին դրանց ներքին կառուցման տրամաբանությունն արտահայտման մեջ պետք է լինի։ Այդ հայացքի հաստատմանը նպաստեցին մի շարք գործոններ, որոնց թվում կարևոր տեղ են զբաղում տեխնոլոգիական և անտեսական նկատառումները. պարզվեց, որ թուշյա զարգանկարները ոչ միայն բարդացնում էին հաստոցների շահագործումը և դրանց պատրաստումը, այլև հանգեցնում էին ավելորդ և չարգարացվող ծախսերի։

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

Իհարկե, դիզայնի ինչպես այս, այնպես էլ ցանկացած այլ սահմանումը որոշակի չափով անկատար է, բանի որ, նախ, այդ գեպքում անխուսափելիորեն տեսազաշտից դուրս են մնում իրականության այնպիսի առարկաներ ու երևույթներ, որոնց օբյեկտիվորեն հնարավոր է ենթարկել դիզայնի ազդեցությանը և, երկրորդ, չբացահայտված է մնում այդ ազդեցության եզանակի էությունը։ Բայց պետք է նկատի առնել, որ ամեն մի գիտության համեմատաբար լրիվ սահմանումը կարելի է տալ այն գեպքում, երբ դրա զարգացու-

մը ամփյալ ժամանակում հասել է հնարավոր ամենաբարձր տատիւնին. մինչդեռ զիջայնը իր նրիտասարդության շրջանն է ապրում: Բացի այդ, պետք է պարզորոշ տարրերն զիջայնի տեսական պրոբլեմների քննության երկու տարրեր մակարդակներ: Դրանցից առաջինում, որը համապատասխանում է գեղարվեստի առանձին տեսականների արվեստաբանական վերլուծությանը, սահմանվում են զիջայնի մասնավոր խնդիրներն ու ներքին օրինաչափությունները, ինչպես նաև այդ օրինաչափությունների դործնական իրականացման եղանակները: Երկրորդ՝ ընդհանուր տեսական մակարդակում զիջայնը զննվում է էսթետիկայի ավանդական խնդիրների լույսի տակ, արվում է իրականության և մարդկային գործունեության տարրեր բնագավառների, այդ թվում գեղարվեստի և տեխնիկայի հետ մարդու ունեցած հարաբերության վերլուծությունը: Այս երկու ասպեկտների հաճախակի շփոթումը զիջայնի էսթետիկական բնույթի հետազոտությունում տարածայնությունների ևս մի ազդյուր է: Այստեղ մենք կանգրադատենանք վերոհիշյալ ասպեկտներից միայն երկրորդին, քանի որ դրանցից առաջինը զիջայնի, որպես գեղարվեստական կոնստրուկտիվորման, պրոբլեմատիկայի մասնագետների իրավասությանն է պատկանում:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

կարողանա իր ժամանակի էսթետիկական գիտակցությանը բնորոշ ամենաընդհանուր սկզբունքներն ու օրինաչափությունները մոժեղ տեխնիկայի բնագավառ:

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

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

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

Էսթետիկականը և օգտակարը նույնացնող տեսակետնե-

բը ոչ պակաս շարժով արդյունք են այն բնական թվացող պատրանքի, երբ իրերի էսթետիկական գնահատությունը կարծես թե անմիջականորեն բխում է դրանց ձևի օգտակար հատկություններից: Նման դեպքերում սովորաբար օրինակ են բերում ռեակտիվ օգանավերը, տիեզերական չրթիոնները և այլն: Ֆերնան Լեժեն իրավացիորեն նկատում էր, որ «նպատակահարմարության ձգտումը չի խանգարում գեղեցիկության հասնելուն»¹: Օրինակ, ինչքան մոտ է ավտոմեքենայի թափբը իր վերջնական նպատակներին, այդքան ավտոմեքենայի ձևը «հոյակապ» է դառնում: Մինևույն ժամանակ նա զգուշացնում է այն հապճեպ հզրակացությունից, որ «ոգտակարության կատարելությունը անպայմանորեն առաջ է բերում և գեղեցիկի կատարելություն»: «Ես տեսել եմ գեղեցիկի կորուստի շատ օրինակներ, — գրում էր Լեժեն, — բացառապես օգտակարի բնոգծման շնորհիվ»²:

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

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

² Նույն տեղը:

կոթիւնի գիտա-տեխնիկական առաջընթացում գրանց գրական նշանակութիւնը հաստատուելուց հետո:

Այսպէս, ուրեմն, զուրկ չլինելով էսթետիկական ազդեցութիւն ունակութիւնից, գիղայնը չի կարող և չպետք է հավակնի հասարակական կյանքում կատարելու այն դերը, որը վերապահւում է գեղարվեստին: Մարքսի խոսքերով ասած, «մարդու ցեղային կյանքի առարկայացումը», որ տեղի է ունենում արդիւնաբերութիւն մէջ, և ստեղծագործութիւնը գեղարվեստի օրենքներով, վերջին հաշվով իրականութիւն արտացոլման որակական տարրեր ձևեր են: Այդ իսկ պատճառով տեխնիկական էսթետիկական իր սկզբունքների գործնական մարմնավորման շնորհիվ, ի տարբերութիւն ընդհանուր էսթետիկայի, առավելապէս նորմատիվ բնույթ ունի: Սրանք են այն մի քանի եղրակացութիւնները, որոնց տրամաբանորեն հանդնցնում է գիղայնի էսթետիկական բնույթի նախնական ուսումնասիրութիւնը: Եվ եթէ այդ բնագավառի կիրառական բովանդակութիւնը դարձել է գեղարվեստական կոնստրուկտիւտիւտիւտիւտիւտ (կամ, համաձայն մեզանում ընդունված տերմինաբանութիւն, տեխնիկական էսթետիկայի) առարկա, ապա նրա ընդհանուր տեսական պրոբլեմները մտնում են ընդհանուր էսթետիկայի իրավասութիւն մէջ, որը, այսպիսով, գիղայնը գիտում է որպէս իրականութիւն հետ մարդու էսթետիկական հարաբերութիւն ձևերից մեկը: