

Գ. ԼԵՎՈՆՅԱՆԸ ԷՍԹԵՏԻԿԱՅԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀՍՐՑԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

(Ըստ «Գեղարվեստ» հանդեսի նյութերի)

1

1908 թվականի մարտին Քիֆյիսում, Գաբեղին Լեոնյանի հախաձեռնությամբ ու խմբագրությամբ լույս տեսավ «Գեղարվեստ» գրական-գեղարվեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդեսի առաջին գիրքը: Հանդեսի առաջին խմբագիրն էր բնկեումնյութերի հարստությամբ ու բազմազանությամբ, որոնք տեղավորված էին հետևյալ հիմնական, այնուհետև զբաղվեցին փոխվող բաժիններում: «Գեղարվեստի տեսականը»: «Գեղարվեստի պատմականը»: «Գեղարվեստի գրականը»: «Գեղարվեստն ընտանիքում և զարգացում»: «Մատենախոսական-ընկերական»: «Գեղարվեստական համայնական»:

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

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

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

ա) Գեղեցկությունից Վերականգն. երկնային, աստվա-

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

բ) Գեղեցկո՞ւթե՞սն, ԳԱՂԱՓԱՐԱԿԱՆ, երևակայական, ցանկալի:

գ) Գեղեցկո՞ւթե՞սն իՐԱԿԱՆ, գեղեցիկը բնության մեջ, ռեալ գեղեցիկը, մարդու գեղեցկությունը: Գաղափարական և իրական գեղեցկությունը նյութ ևն տալիս նկարչությանը, բանդակագործությանը, ճարտարապետությանը, թատրոնին:

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

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

յննդհնետալ սկզբունք դասելու ունիւնէնով կարողութիւնը իբրեւ որեւէ կարող է տալ ինքն իրեն, ոչ թէ փոխառնել մի այլ տեղից (հակառակ գեպրում այն դասելու բնորոշող կատարողութիւն կլինեն) և չի կարող այն վերագրել բնութիւնը¹։

Մինչդեռ, Առնյանը, ելնելով Կանտի «անշահ հասկացքի» սկզբունքից, կանգ է առնում «աշխարհային, կոնկրետ» գեղեցկութիւն վրա, ընդգծելով, որ գեղեցիկ կարող ենք համարել այն, ինչ տեսողութիւն և լսողութիւն զգայարաններէ միջոցով դառնում է հասողութիւն սեփականութիւնը։ Իսկ Կանտը նշում էր. «գեղեցիկ է այն, ինչ արդեն դուր է գալիս սոսկ դատողութեամբ (և ոչ թէ զգայական ընկալումով, ոչ էլ բմբռնման միջոցով)»²։

Այսպիսով, ընդունելով Կանտի բնորոշման մի մասը՝ գեղեցիկ է այն, ինչ դուր է գալիս, հասնելի է առանց որեւէ շահագրգռութիւն, և չնդվելով այդ բնորոշման կանտյան հիմնադրումից՝ որեւէ առարկայի գեղեցկութիւնը մենք կարող ենք բմբռնել այն ժամանակ, երբ նասկանում ենք այդ առարկան (մինչդեռ Կանտի մոտ գեղեցիկը կապ չունի ո՛չ հասողութեան, ո՛չ բանականութեան հետ, այլ դատելու կարողութեան, ուստի «անշահ հասկացքի» սկզբունքն ինքնան աշտեղ բացառում էր գեղեցիկը հասողութեամբ գնահատելու, հասկանալու մոմէնտը), Առնյանը անցնում է նաչակի մեկնաբանութիւնը։ Ըթե «...մի բան հասկանում ենք, ասում ենք գեղեցիկ է»։ Իսկ ի՞նչն է նպաստում հասկանալուն ինքնին. «նաչակը, պատասխանում է նա։

Ինչպես նկատում է նա, բառի սեմանտիկան ցույց է տալիս, որ այն նախապես կապված է եղել «ստորին զգայարաններից» մեկի՝ «նաչակելիքի» հետ³, հետագայում անցնելով «բարձր զգայարանների» տեսողութիւն և լսողութիւն շրջանը։ «նաչակը յուրատեսակ միջնորդ զեր է կատարում գեղեցկի և հասողութեան միջև, գեղեցիկը չի ընկալվի, եթէ չլինի

¹ И. Кант, Сочинения, т. 5, стр. 178.

² Там же, стр. 322.

³ Հսթնոյթական գրականութեան մէջ նաչակն իբրեւ կատեգորիա երկրորդն է գալիս XVII դարից, մինչ այդ կապվելով զուտ «նաչակելիքի» զգայութեան հետ։

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

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

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

¹ «Գեղարվեստ», 1908, № 2, էջ 3—4:

մենայնիվ հնարավորություն առաջ¹ է գտնել համընդհանուրը մաշակների բազմազանության մեջ, թե ոչ, ճաշակը լիովին անհատական երևույթ համարելով հանդերձ, Առնյանն առաջարկում է մաշակի նորմայի, տարրեր մաշակների բազմազանության մեջ մի որոշ սահմանի իր ըմբռնումը, այսպիսով յուրովի փորձելով վճռել մաշակի անհատական ու համընդհանուր բնույթի կանայան նշանավոր անտիկնոմիան.

1 Դրույթ. մաշակի դատողությունները չեն հենվում հասկացությունների վրա, հակառակ դեպքում կարելի էլիններ դիմել զրա մասին (վճռել ապացույցների միջոցով):

2 Հակադրույթ. մաշակի դատողությունները հենվում են հասկացությունների վրա, հակառակ դեպքում, չնայած ներանց տարրերությանը, հնարավոր չէր լինի զրանց մասին դիմել անզամ (սովյալ դատողության հետ մյուսների անհրաժեշտ համաձայնության հավակնությունն ունենալ):

Գեղեցիկը և մաշակը անհատի մշակված կարողությունով չափվելով, ոն հասկացության մեջ ու միջոցով ձևոր են բերում ընդհանրական օրինաչափ նշանակություն ու փոխադրվում սոցիալական չափանիշների ասպարեզ. «Ազգերը, ժողովուրդները,— գրում է Առնյանը,— իրենց խմբակցական կյանքի մեջ իրենց մոտավորակի միակերպ մաշակով ստեղծել են ոճը, ստիլը. ոճը արդեն հայտնի դարձած ու դարերով քաղաքացիություն ձևոր բերած ուրույն մաշակի ամրապնդված ձևն է»¹:

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

¹ «Գեղարվեստ», 1908, N 2, էջ 1:

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

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

կյանքի համար արժեք չունեցող գեղեցիկը վերնագում է օգտա-
պաշտի ուշադրությունից¹։

Հսթեռիկական դատողությունը, բառ Կանտի, ասելու է, որովհետև անշատված է օրյակտից, անտարբեր է սուրյակտից դուրս եղած առարկայի նկատմամբ։ Մինչդեռ, Հեռյանը գեղեցիկը ձգտում է ուղղակիորեն անշատել օգտակարից և ոչ թե առարկայից։ Անհրաժեշտ է նկատի առնել այս էական տարբերությունը ևս, որովհետև ասելու է հանույրի՝ դրույթն այստեղ արդեն այլ բովանդակություն է ստանում։ Ինչպես նշեցինք, գեղեցիկի գաղափարը Հեռյանը հիմնավորում է օրյակտի և սուրյակտի որոշակի հարաբերությամբ։ Բայց, ներկա դեպքում, օրյակտն արդյոք ասելու է հանույրի՝ առաջացման մեջ կատարում է վճռական դեր, թե՛ ոչ։ Այս հարաբերության մեջ օրյակտի դերը երկրորդական է, գեղեցիկը Հեռյանը գտնում է հատկապես սուրյակտի մեջ, վճռականը թողնելով անհատական ճաշակի բմահանույրին։ Պետք է նշել միայն, որ ճաշակն անմիջորեն կապելով ոչ միայն Հսթեռիկական, այլև սոցիալական ու իմացական այլևայլ ազդեցությունների հետ, Հեռյանն, այնուամենայնիվ, գեղեցիկի արժեքավորման մեջ չի հանդում միակողմանի, «մաքուր» Հսթեռիկական դատողության անշատմանը։ Եվ պատահական չէ, որ ճաշակը շանդատելով սոցիալական երևույթների ազդեցությունից, անհրաժեշտ էր համարում ճաշակի էվոլյուցիայի ուսումնասիրությունը՝ գեղարվեստների պատմության ուսումնասիրությանը զուգընթաց— մի բան, որը նա չի փորձում իրադրվել, Ըստ երևույթին, այն պահանջում էր գեռ-
ևս որոշ «նախապատրաստական շրջան»², հատկապես հայ

1 «Գյույնն առաջ է բերում մի պատմվածք,— գրում է Հեռյանը,— ինչպես բնորոշիչ նման երևույթի։

Սովի ամուսն ապրող մի գյուղացու երբ շարունակ առում էին, թե նա շատ գեղեցիկ տեղ է ապրում և հիմնում էին, նա, համաձայնելով գրան, մեղքը ծովը զարկած՝ նայում էր իր կազմերներին ու հիմնում։ Ենզմ գյուղացին գեղեցկություն չէր կարող երևակայել մի բանից, որից օգուտ չկա։ «Գեղարվեստ», 1998, N 2, էջ 2—3։

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

գեղարվեստի պատմության մեջ ճաշակի էվոլյուցիան ուսումնասիրելու համար:

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

2

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

սասնահեղ տարի հետո, ևեռն Լյուդվիգ Եյուկինգի ասած հետևյալ միտքը. «Հասարակության գեղարվեստական ճաշակի էվոլյուցիայի պարզիմը—այդ պարզիմի «ինչպես» և «ինչու»—չոշափվել է միայն հարեանցի Գրաշեորհով, ժամանակակիցների մեծ մասին ազդեցնող ոչ հեռավոր անցյալի արվեստի որոշ կենսական պրոցեսներ նշանակալիորեն անհասկանալի են մեացել»: SՆ՝ս Л. Шюккинг, Социология литературного вкуса, Ленинград, 1928, стр. 15:

արդարու Եթէ հեթանոս դարերում հինհունական արվեստը հոգու գեղեցկությունը դրսևորում էր մարմնի գեղեցկության մեջ, ամիացնելով վերացականը իրականին, գեղեցկությունն ըմբռնելով ավելի ռեալ ու շոշափելի, ապա քրիստոնեական արվեստը միջնագարում, մի կողմ թողնելով մարմնական գեղեցկությունը, դրազվում էր հոգեկան գեղեցկությամբ: Ճշմարտության փոխարեն մատուցվում էր պատրաստի, զոգմատիկ «Ճշմարտությունը»: Վերածնությունը ազատագրեց գեղարվեստը եկեղեցու կանոնական խնամակալությունից և ամերկ Ճշմարտությունը դարձյալ երևան եկավ գեղեցկության մեջ:

Այնուհետև, ինչպես փորձում է Լյութացիները տեսարանը, պատմական մի ակնարկ տալով գեղեցկի, բարու և Ճշմարիտի հարակցության վերաբերյալ, «...բարին մնաց դարձյալ Բուդդայի և Քրիստոսի կտակարանների ծալքերում, իսկ Ճշմարիտն ու գեղեցիկը՝ գոյության կովի ու տեսական պայքարի այս ահեղ նակատամարտից հետո քաշված՝ թողնելովին «ոչ այս աշխարհից» եկող սակավաթիվ մտածողների և գեղարվեստագետների սրահերում»¹: Արդ, շարունակում է նա, Ճշմարիտը և գեղեցիկը վաղուց անշատվելով բարիից բարձր մնացին աշխարհի ունայն շշուկից: զարձան էսթետիկական մեկնարանությունների նյութ:

Առնյալնը բարին անշատում էր գեղեցկից՝ առաջինն անհրաժեշտություն համարելով «ոռմանտիկ դպրոցի» արվեստագետների համար, որոնք իրենց երկերը անպատճառ ավարտում էին բարու հաղթանակով: Ճշմարիտն իր ողջ մեղկությունամբ նույնքան անհրաժեշտ էր համարվում ռեալիստ արվեստագետների համար, անկախ այն բանից, թե նյութը և պատկերը գեղեցիկ են, թե ոչ, իսկ գեղապաշտները (Առնյալնը հիշում է Պլինիոսի, Ուալդի, Բոդլերին) իրենց երկերի մեջ առաջնությունը տալիս են գեղեցկին, գեղարվեստն անշատելով ոչ միայն բարիից, այլև Ճշմարիտից:

Գեղարվեստի մեջ բարու, գեղեցկի ու Ճշմարիտի դրսևորման այս սխեման իր ավելի լայն մեկնարանությունը ստացավ Շիրվանզադեի հետ Առնյալի բանավեճի ընթացքում,

¹ «Գեղարվեստ», 1917, N 6, էջ 6:

որը սկսվեց 1917 թվականին «Մշակում»։ Բանավեճի մեջ էլ
երևան եկան սխեմայի թերութիւնները։ Ընթացիկի և գեղե-
ցիկի կառնդորդիկ բաժանումն իրարից, մեկը բացառապէս
ռեալիզմի, մյուսը բացառապէս «իդեալիզմի» կալվածը հա-
մարելը Լեոնյանին մղում էր միակողմանիութիւն ու միա-
զօնութիւն, նրա դատողութիւնները զրկում նկունութիւնից ու,
որոշ չափով, դիտական խորութիւնից։

Ինչպէս պնդում էր Լեոնյանը, իդեալիստները, սկսած
Պլատոնից մինչև ոսմանտիկները, առաջնութիւն են տալիս
գեղեցիկին, թեկուզ հաճախ անգո, երեւակայական, ցնորա-
կան, իսկ ռեալիստները ճշմարտութիւնն իսկութիւնն է, որ
կամենում են առաջնութիւն տալ, ոչ թե անպատճառ գեղեցի-
կին։ Ռեալիզմի այս ըմբռնումը՝ ըստ Լեոնյանի ձևակերպ-
ման. «Մենք գեղեցիկը չէ, որ փնտրում ենք, այլ ճշմարիտը»
բոտ էութիւն հետու էր իսկական ռեալիզմի ոգին արտահայ-
տելուց։ Նա չէր սխալվում, երբ գտնում էր, որ ամեն ճշմա-
րիտ բան գեղեցիկ չէ, ճշմարիտ է նաև տղեղը, սակայն Շիր-
վանդազին դրա դէմ չէր վիճում։ Նա պաշտպանում էր
տիպականացման ու համակողմանի ընդդրկման, խոր էու-
թիւնների, բախումների, երևութների բնական ու բնորոշ
զարգացման ռեալիստական սկզբունքները։

«Էսթետիկական խնդիրներ» իր ուսումնասիրութիւնների
չորրորդ բաժնում («Իդեալիզմը և ռեալիզմը գեղարվեստի
մեջ», «Գեղարվեստ», 1911, № 4) Լեոնյանը բնորոշում էր
«երկու խոշոր և տրամադժորեն ներհակ հոսանքները»։ Գե-
ղարվեստի, էսթետիկայի և մասնավորապէս գեղեցիկի սահ-
մանման մեջ, ասում է նա, իդեալիզմի և ռեալիզմի հոսանք-
ների սաղմերը երևան են գալիս գեռնա անտիկ շրջանում։
Այդ սաղմերը գտնելով Պլատոնի և Արիստոտելի էսթետիկա-
յում, նա այնուհետև նշում է, թե իդեալիզմի և ռեալիզմի վե-
րաբերյալ նրանց հայացքները համանման են և իդեալիս-
տական։ Մինչ Պլատոնին գեղեցիկի գաղափարը ներկայանում
էր անհատի զգացմունքի ու երեւակայութիւն ոլորտներում,
Արիստոտելը, «...օրյկտ հասկացողութեամբ կոնկրետ գա-
ղափար էր տալիս գեղեցիկի ըմբռնումին և անհատի վերացա-
կան կարողութիւնից համազոր էր ճանաչում և բարձր զգա-

յարաններին մասնակցութիւնը, դիտելու տվյալ առարկայի համաշափութիւնը, ձևը, ներդաշնակութիւնը»¹։

Իդեալիզմը և ռեալիզմը զեղարքվեստի ու էսթետիկայի մէջ Լեոնյանը սահմանում էր հետևյալ կերպ. կա իդեալների աշխարհ, կա իրական աշխարհ, մեկը իդեալիզմի, մյուսը ռեալիզմի հիմքն է կազմում (այս հասկացութիւններն ի միջի այլոց, ներկա դեպքում կապ չունեն փիլիսոփայական իդեալիզմի ու մատերիալիզմի հետ)։

Արդ, ի՞նչ է իդեալիզմի հիմքում ընկած իդեալը. դրական գիտութիւնները զոհացում չեն տալիս մարդու ստեղծագործական պահանջներին և մարդը, ինչպէս գրում է Լեոնյանը, իր ոգու լայն թոխշքներին կայան գտնելու ծրագրեր է կազմակերպում — ահա իդեալը։ Մի կողմից՝ իդեալները, կտրրվելով նրկրայինից բավարարութիւն են տալիս բացառապէս մարդկային ոգու «անշահ ձգտումներին», մյուս կողմից՝ իդեալները, ջանալով լուսարանել «ուսուպիկ ձգտումների նպատակակետը» բերում մոտեցնում են մարդկային լավագույն կյանքի նպատակին։ Մի դեպքում, այսպիսով, նրկրից նրկինք, մյուս դեպքում նրկնքից նրկիր։ Այստեղ էլ, շարունակում է նա, սկսվում է հակաճառութիւն մոնիզմի և դուալիզմի, բարու և չարի, ոգու և մարմնի, զաղափարականի և իրականի միջև, սկիզբ տոնելով «ի՞նչ է ճշմարտութիւնը հասնելուկից»։

Մեծ ու բազմազան «իդեալների աշխարհը» Լեոնյանը բաժանում է երեք զխաւփոր մասերի.

ա) Կրոնական իդեալ. այն կրոնական գաղափարը, որ աստված իշնում և երևան է գալիս մարդու մէջ, աստվածամարդը (Բուդդա, Քրիստոս)։ Կամ անհատը, կրոնական ամենարարձր էքստազի հասնելով, ներկայացնում է մի մարմ.

¹ «Պեղարքվեստ», 1911, № 4, էջ 4։

² Իդեալիզմի և ռեալիզմի նման բնորոշում էր տալիս նաև Գյույոն. 2-ի բացառվում, որ Լեոնյանը հետևած լինի Ֆրանսիացի տեսաբանին, այն ասորբերութամբ, որ վերջինս փորձում էր հաղթահարել իդեալիզմի ու ռեալիզմի միակողմանիութիւնը էսթետիկայի մէջ։ Տե՛ս М. Гюйо, Искусство с социологической точки зрения, СПб, 1900, стр. 110—113։

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

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

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

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

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

աշխարհի Գեղարվեստական ստեղծագործությունները հետևապես իդեաների ամենակատարյալ սրբնկատացումն են¹։

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

Իդեալականի և ռեալականի հակասությունը արվեստի մեջ *Շելլինգի* մոտ ստանում է այսպիսի տեսք. «Իդեալականի և ռեալականի ինդիֆերենցը իբրև ինդիֆերենց գրանորվում է իդեալական աշխարհում գեղարվեստի միջոցով»։ Արտադրատ ինդիֆերենցը (անդանադանություն)՝ *Շելլինգի* ելակետը «Գեղարվեստի փիլիսոփայությունում», որոշում է իդեալականի և ռեալականի անդանադանություն հաստատումը գեղարվեստի մեջ. «առաջին պոստենցիան» նշում է իդեալականի գերակշռությունը իդեալականի մեջ, սրան է վերաբերում իմացությունը, «երրորդ պոստենցիան» նշում է ռեալականի գերակշռությունը իդեալականի մեջ, սրան է վերաբերում զգոմունությունը, «երրորդ պոստենցիան» իմացու-

¹ «Գեղարվեստ», 1911, № 4, էջ 6։

² «Գեղարվեստ», 1913, էջ 5—6։

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

քյունը և գործունեությունը բերում է ինդիֆերենցի և սա է արվեստի բնագավառը: Գեղարվեստի իդեալական այս կառուցումը (konstruieren) հետո էր, իհարկե, իդեալականի և ռեալականի կոնսյանի մեկնարանությունից, սակայն Շելլինգի իդեալիզմը ևս մի ազդակ էր գեղարվեստի ու էսթետիկայի մեջ «իդեալների աշխարհին» գերապատվություն տալուն, նրա տեսական «իդեալական» դիրքավորման:

Կոնսյանն անդրադառնում է նաև ռեալիզմի մի քանի ներկայացուցիչների՝ հատկապես Զոն Ռյոսկինի և Զերնիշեսկու մի քանի դրույթներին: Կոաշինի պաշտամունքը բնությունն է, ինչպես նշում է Կոնսյանը, իդեալիստները սխալվում են, երբ բարձրը և հեռուն են փնտրում այն խորհրդավոր հանելուկը, ինչ որ գծագրված է այստեղ, ամեն մի տերևի վրա: Ամենամեծը, դրում էր Ռյոսկինը, ինչ կարող է մարդն անել երկրի վրա, է՝ տեսնել որևէ բան և պատմել այն մասին, թե ինչ է նա տեսել: Ռյոսկինին թեև համարում են «պրակտիկ ծրագրով դիմված ուսմանտիկ», Կոնսյանը դասում է ռեալիստների շարքը՝ իրականության, բնության մեջ գեղեցիկը որոնելու և «նմանվելու» շատագուցության համար:

Այնուհետև, նա մեջբերում է «ռեալիզմի քաջամարտիկ» Զերնիշեսկու հայտնի դրույթները. գեղեցիկը կյանքն է, իրականությունը ոչ միայն ավելի կենդանի, այլև ավելի կատարյալ է ֆանտազիայից, գեղարվեստը չի սահմանափակվում գեղեցիկի աշխարհով բառիս էսթետիկական իմաստով, այլ արտադրում է այն ամենն, ինչ շահեկան է մարդու կյանքի համար:

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

հացնում¹։ Այս հարցադրումն ինարկե միակողմանի է, «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար»։ Հակամիտությունն արտահայտություն և ըստ էության չի պատճառաբանում «ոհալիստական» էսթետիկայի «թերությունը»։

Ընդունենք, որ ինչպես երեք տեսակի իդեալներ, այնպես էլ ոհալիզմի ձգտումը հշմարտության որոնումն է, բայց որտեղ է, որ չի թաղավորում հշմարտությունը, ամփոփում է իր խոսքը Լևոնյանը, կամուրջ գցելով իդեալի և իրականության միջև։ Գեղեցկագիտական իդեալները կազմավորվում են մերթ գաղափարականից գեպի իրական գալով, մերթ իրականից գեպի գաղափարական վերանալով։ Բայց գեղեցկագիտական իդեալների այս շրջապտույտի մեջ չեն վերանում հակասությունները գաղափարականի և իրականի, ոգու և մարմնի միջև, ու շնայած իդեալի շարժմանը մի եզրից մյուսը, իդեալականը կտրված է մնում ոհալականից, իբրև ուղու լայն թափերների կայան²։ մնում է ինքնափակ, վերացական, արտոլյուս։

Իդեալական և ոհալական գեղեցկությունը արվեստի մեջ ներկայացվել է մարդու Ռեալիզմը չի աստվածացնում մարդուն և իշխեցնելով Պառնասի գաղաթից ներկայացնում է իր «ոհալ տոսմոս» — գեղեցիկ և սղեղ, թաղավոր և մուրացկան, ռամիկ և փիլիսոփա։ Ինչպես ասում է Լևոնյանը, մարդու գեղեցկության «իդեալիստական» պատկերացումը բռնադատվեց, Չերնիշևսկին հաստատեց անզամ, որ սղեղության մեջ էլ վեհություն կա և մարդուն հնարավոր չէ նկարել կամ բանդակել ավելի գեղեցիկ, բան բնականը։

Իսկ ինչպես է ներկայացնում մարդու գեղեցկությունը ինքը Լևոնյանը, բնության գեղեցկությունը գեղարվեստ ստեղծեց, իսկ մարդու՝ բնության ամենակատարյալ էակի գեղեցկությունը դարձավ գեղարվեստի առանցք։ Նա մեղրերում է Ռանկեի հետևյալ տողերը, «Անկասկած, մարդկային զգացողության համար չկա մի բան ավելի սրանշելի, բան իդեալական-գեղեցիկ մարմինը»³։ Եվ հետո, Լևոնյանը մարդու գեղեցկության հետևյալ պայմաններն է առաջադրում

¹ «Գեղարվեստ», 1911, N 4, էջ 9։

² «Գեղարվեստ», 1909, N 3, էջ 4։

(մարզն իր թարտաքին պատկերով)։ մարմնի բարեձևությունը, մասերի համաշարփությունը, ապա և մարմնագծերի նուրբ դարձվածքները, որոնք ալիքաձև շարունակություններով կազմում են ամբողջ մարմինը, և վերջապես, մասերի ընդհանուր համաշարփությունից բացի, մասերից ամեն մեկի գեղեցկությունն առանձին վերցրած, Չափազանց հազվադեպ է լինում, երբ իրական մարդը լրացնում է գեղեցկության բոլոր կանոններն ու շափանիշները, հանգամանք, որ ըստ երեւոյթին հիմնավորում է մարդու իդեալական կերպարի հասկանիշները գեղարվեստի մեջ, ելնելով ցեղի, հասակի, սեռի, միջավայրի և ժամանակի պահանջներից։ Իր առջև դրված խնդիրը կոնյանը քննում է ելնելով այս հիմնական մոտենտներից։

Կոնյանը մեջբերում է Դարվինի այն միտքը, որ մարդկային ամեն մի ցեղի մեջ գեղեցիկ համարվում է նույն ցեղի ամենաբնորոշ, արտահայտիչ տիպը։ Ծիշտ այդպես էլ տալրեր հասակում տարբեր են լինում գեղեցկության շափանիշները, «Իդեալական գեղեցկության հայրենիք» հին Հունաստանի օրինակով էսթետը ցույց է տալիս, թե ինչպես են միջավայրը և ժամանակը նույնպես որոշակի դեր կատարում մարդկային ցեղի ուղնվացման ու գեղեցկացման մեջ։

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

հակառակը, պնդում են, որ ինչպես կիներ ազամարդու գեղեցկություն, այնպես էլ ազամարդը կնոջ գեղեցկության կարող է նայել բարձր, գեղագիտական համույքով, առանց կրքի...»¹ Տեսնենք ինչ է ասում Օտտո Վայնինգերը, «կին» արարածին տալից զուրկ վերլուծող և վերջնա մեծ ազմուկ հանող այդ մտքի նախատակը:

«Հայտնի է, որ կինը ավելի գեղեցիկ է այն ժամանակ, երբ բուրավիճի մերկ չէ. իհարկն պատկերների և արձանների մեջ կարող է մերկ կինը գեղեցիկ լինել, բայց կենդանի մերկ կինը չի կարող գեղեցիկ լինել այն պատճառով, որ կիրք առաջացնելով, խանգարում է նրան նայել գեղեցկությունը դիտելու... կա միայն սպլատոնական սեր», որովհետև ինչ որ բացի դրանից անվանում են սեր, ուղղակի խողովում է...² Կա միայն մեկ սեր, դեպի Բեատրիչե, Մադոննայի երկրպագություն...»³ Վայնինգերի այս նախով մեկնարանությունը կոնյանը բերում է ոչ թե համաձայնելու, այլ պարզապես «Գեղարվեստի» ընթերցողներին ծանաթացնելու հարցի մասին հզած տարբեր կարծիքներին:

Նթե Վայնինգերը բացարձակապես անշատում ու հակադրում էր էրոտիկն ու էսթետիկականը. կար նաև հակառակ տեսակետը, թե սեռական իմպուլսը կարևոր դեր է կատարում գեղարվեստական երկի էսթետիկական ազդեցության մեջ: Այս հայեցակետից չէ, որ պիտի դիտվի արվեստի մեջ սեռի ու մերկության խնդիրը, այլ հական այն տարրերությունների, որ կա իրական մերկ կնոջ ու մերկ Վեներայի քանդակի կամ պատկերի միջև: Նրկու գնչքում էլ տարրեր չափերով կարող է գործել էսթետիկական հայեցությունը, միայն երկրորդ դեպքում արդեն սեռի ու հանույրի իրական, լիարյուն ապրումը տեղի է տալիս իդեալի ու գեղեցկի առաջ արվեստի մեջ: Բայց կոնյանը չի գրազվում Վայնինգերի «սպլատոնական սիրո» մեկնարանությամբ ու անցնում է հորից մարդու պլաստիկ գեղեցկության: Դա զնահատելիս կարևոր դեր են խաղում նաև մարդու դիրքը հասարակության

¹ «Գեղարվեստ», 1909, N 3, էջ 6:

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

Մարդու «իդեալական զեղեցկություն ամենակատարյալ արտահայտիչները» բնվնդերյան Ապոլլոնն ու Միլոսյան Վեներան են, համոզմունք, որ Լեոնյանն ամբողջովն է Վինքելմանի ասույթով. զեղարվեստի բարձրագույն իդեալը Ապոլլոնի արձանն է, Անտիկ արվեստի մեջ Վինքելմանը գտավ անխռովության ու վեհ հանդարտության իդեալը. «Հունական դուխգործոցների ընդհանուր և առանձնահատուկ գիծը, վերջապես, ազնիվ պարզությունն ու վեհ հանդարտությունն է ինչպես կեցվածքում, այնպես էլ արտահայտության մեջ: Եիշա այնպես, ինչպես ծովի խորքը հավերժորեն հանդարտ է, որքան էլ փոթորկի մակերևույթը, այդպես էլ շնայած բոլոր կրքերին, արտահայտությունը հունական ֆիզիոներում դրսևորում է մեծ և հավասարակշիռ ոգի»¹: Մարդու իդեալական զեղեցկության Լեոնյանի ըմբռնումը հենվում էր հին հույների կերտած զեղեցկության վրա, որ ավանդաբար չէր պատկերացվում Վինքելմանի հիմնավորած իդեալից դուրս:

Մարդկային մարմինն, իրեն բարձրագույն զեղեցկություն, հենվում էր «ամբողջականի համաշափություն» վրա. «Արվեստագետները զեղեցկի պատճառները գտան պատանեկան զեղեցիկ մարմինների միասնության, բաղմակերպության և հարմոնիայի մեջ»²: Գեղեցիկը գծադրող գիծը, ասում էր Վինքելմանը, էլիպսային է: Բն ինչպիսի էլիպսային գծերն են կազմում զեղեցիկը. զծվար է նրկրաշափորեն որոշել, սա-

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

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

կալն հենքը այն գիտեին, մի քան, որ նրանք է գալիս սկսած մարդուց, վերջացրած հին անոթներով:

Արդ, Հոնյանի պատկերացրած մարդկային իդեալական գեղեցկությունը նույն գեղեցկությունն էր՝ հին հունական համաշխարհային սիստեմի ֆիզուրը, որ պլաստիկ արվեստների մեջ կատարյալ իդեալը դրսևորում է արտաքին գծերի միջոցով: Մինչդեռ, երբ միջնադարում խուսափում էին մերկ մարմիններից և մերկությունը ծածկելով գիտողի ուշադրությունը պահում էին «գեմմի վրա, հասկանալու նրա հոգեկան դրությունը», ըստ Հուլյան «մարդու գեղեցկությանն այնքա այնքան չէին ուշադրություն դարձնում, որքան նրա հոգեկան աշխարհի և դրության արտահայտելուն»¹:

Ավարտելով նյութի նախնական լուսարանությունը, ևս վոնյանը առաջադրում է հետևյալ դրույթները.

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

բ) Իդեալիզմը զորեղ է սեպիդմից և հավերժական է:

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

դ) Միմրոլիզմը բխում է իդեալիզմից և ժխտում է սեպիզմը:

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

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

¹ «Գեղարվեստ», 1909, № 3, էջ 8:

իսկականեան¹ մէն է (ոնալիզմ), թե՛ այնպէս ինչպէս գեղար-
վեստագետը երևակայում կամ տեսնում է իր հոգու աշքե-
րով, ինչպէս որ ցանկալի է համարում որ նշած լինի, կամ
լինի առանց զեֆեկտների, ուղղված, կատարյալ, գաղափար-
ականացած (իդեալիզմ)²։

Իրականութիւնն արտացոլման խնդիրը, արվեստագետի
կողմնորոշումը իդեալների և իրականութիւն միջև, էսթետի-
սիսմայի համաձայն, վճռում էր պարզորեն. ոնալիստները
ընդունում են միայն երկրորդը, իդեալիստները՝ առաջինը։
Արդ, առաջինի առավելութիւնը հաստատող իր դրույթը նա
ապացուցում է նշելով նախադրյալ այն սկզբունքից, թե զե-
ղարվեստն աղէն մի իդեալական երևույթ է, դրական գի-
տութիւններն են ոնալ և կյանքի իրական պահանջներին են
ընդառաջ գալիս։

Ինչպէս արդեն նկատեցինք, թե՛ Լեոնյանն իդեալը դի-
տում էր գաղափարի և իրականութիւն հետ որոշ հարաբերու-
թիւն մեջ, արեւմտեանայնիվ, իդեալը մնում էր առկալս վիճա-
կում, վերացականութիւնն ուրտոններում, Ուստի և արվեստա-
գետը ծառայում է զեղեցկագիտական իդեալին, վերացական
իդեալ, որ գալիս է թրաղցրացնելու, սիրեցնելու կյանքը, աշ-
խարհի ունայն շշուկը», օգնելու, որ մարդը դուրս գա գոյու-
թիւն կռիւի թարգմանիկ, կենդանական աշխարհից։ Գեղար-
վեստի մեջ մարդը պիտի գտնի իր «հոգեւոր գաղափարական,
իր երազական աշխարհը»։ Արսուլյուտի որոնման ճանապար-
հին զեղարվեստը պիտի հրաժարվի նշածը, տեսածը ընդօրի-
նակելու, բնութիւնը նմանվելու անիմատ սիդիֆիան շարչա-
րանքից։ Քիմիայի ու կենսաբանական գիտութիւնների հա-
մար «համընթակական կյանքի էլեքտիրը» արսուլյուտն է, փիլի-
սոփայութիւնն համար երարու, ճշմարիտի, երջանկութիւնն
վերացական որոնումները։ Իսկ զեղարվեստը որոնում է զեռ-
նա «շեղածը», մեր շշտեսածը», ձգտում նոր հորիզոնների,
արսուլյուտը գտնում է «նոր, զեղեցիկ իդեալների» մեջ ու
մարմնավորում է այդ իդեալները։ Գաղափարի այս թաղա-
վորութիւնն առաջ էսթետի ներկայացրած «ոնալիզմը» մնում

¹ «Գեղարվեստ», 1913, N 5, էջ 10։

է կարգաւ թնկնով. եւս պետք է նմանվի nature-ին: Իսկ քանի որ իդեալիզմը միայն կարող է ազատութիւն տալ արգելադրանքների մատնումներին, քանի որ զազափարը «սահման ու վերջ չունի», ապա իդեալիզմը սեպիդմից «զորեղ է և հաճերժական է»:

Ռեալիզմի նման նախնայումը բնականորեն հանգեցնում էր երեսդ դրույթին (ռեալիզմը կյանքն է, որ անկատար է և երբեմն): Մենք գեղեցիկը չէ, որ փնտրում ենք, այլ հշմարիրաւ— ահա, ըստ Առնյանի, ռեալիստների հաճաատմը, որին հետեյալ մեկնարանութիւնն է տալիս. եթէ ռեալիստ արգելադրանքները աշխատում են արտահայտել կյանքն ինչպես որ կա¹, ապա շատ գեղեցիկ (այսինքն՝ հշմարիրա) րաների հետ պիտի արտահայտեն նաև շատ սղեղ երեսյթներ (այսինքն՝ ոչ հշմարութիւններ), որոնցով չի է կյանքը: Դրանց դեմ կռւում են «իմացական գիտութիւնները»: Իսկ գեղարգեսաւ պիտի հրաժարվի՝ իդեալներից ու գեղեցիկից (որ և այստեղ հշմարիրա է, ըստ Առնյանի) հանուն ժամանակավոր և անցողիկ տղեղութիւնների (ոչ հշմարութիւնների): Կյանքն իր իսկութիւնը արձանագրող, սղեղ երեսյթները ներկայացնող ռեալիստները իրենց ներսում իդեալիստ չե՞ն արգյսը: Երանց հետավոր նպատակն է, ինչպես գտնում է Էսթետը, կյանքը այդ արատներից մարուր տեսնել:

Այսպիսով, ռեալիստների փրկութիւնը զարձալ ինչ-որ տեղ «իդեալիստ» լինելն է, հակառակ գնպում. «...ռեալիզմը քանի հասնում է իր կատարելագործութիւն, քանի իլլիւզիայի է մոտենում, այնքան ավելի իր «վերջին խոսքն» է ասում, իր «կարտալի երգը» երգում, որովհետեւ իլլուզիայից գեներ գնալու տեղ չկա... սեալիզմը կյանքն է՝ որ անկատար

¹ «Եւ չեմ զազարի կրկնել, որ բնութիւն հշմարութիւնը չի կարող և չի լինի գեղարգեստի հշմարութիւն. իսկ եթէ գեղարգեսաւ և բնութիւնը հշտորեն համընկնում են որեւէ երկում, զա նշանակում է, որ բնութիւնը, որի տեսնեկալներին թիվ չկա, եթարգվել է գեղարգեստի պայմաններին, գրում էր Բալզակը: Առնյանն ավելի քան իրավացի չէր, երբ ռեալիզմի կութիւնը գտնում էր բնութիւն տոկական կրկնութիւն մեղ: (Մեյրերումը տե՛ս, История эстетики памятники мировой эстетической мысли, т. III, М., 1967, стр. 624):

է և երեւում. որ մեր հոգեկան պահանջներին ու մտքի թռիչքներին բավարարություն տալ անկարող է, եթե իդեալիզմի տարրը շրջումն իր մեջ¹:

Տգեղը հշմարտության այն կողմն է, որով, ինչպես նկատում է Լեոնյանը, տարված են հատկապես ռեալիստները, ելնելով «կյանքն ինչպես որ կա» սկզբունքից, սակայն, ինչպես նա է ենթադրում, դա կատարվում է գեղեցկի կորստի ու իդեալադրկման զնով: Արվեստի մեջ տգեղի գոյության ժխտմանը նա չի հասնում, ավելին, հայտնում է. գեղեցիկ անսարանի տղեղ՝ նկարից՝ լավ է տղեղ տեսարանի գեղեցիկ նկարը կամ նկարադրությունը: Այսուհանգերձ, ռեալիզմը փրկվում է «իդեալիզմի» շնորհիվ, իր հնարավորություններով ռեալիզմն անկարող է հասնել կատարելության: Ըստ էության, Լեոնյանը ռեալիզմը հանգեցնում է պարզունակ նատուրալիզմի, ուստի և նրա քննադատությունը չի հասնում իր նպատակահետին:

«Գեղարվեստի» հեղինակներից մեկը՝ Հ. Ակունյանը, հանգեսի Ե-րդ համարում ներկայացնելով Պոլ Գզելի գիրքը՝ Ռոգենի վերաբերյալ, խոսում է նաև տղեղի ռոգենյան բմբռնման մասին: Ռոգենը այն կարծիքին է, թե գեղեցիկ է այն, ինչ բնորոշ է, իսկ տգեղը հաճախ ավելի բնորոշ է, հետևարար ավելի հարմար նյութ արվեստագետի համար: Ռոգենը միացնում է երկու «հակասող» սկզբունքները՝ երազանքը և հշմարտությունը: Իսկ բնությունը նրա համար բարձրագույն կատարելությունն է, զերազանց ներդաշնակություն, ազդյուր անսպառ ոգևորության և կրոնական երկրպագության: Ասես մոռանալով իր նշած «հակասությունը», Հ. Ակունյանը եզրակացնում է, որ նման պատկառելի վերաբերմունք» գեպի բնությունն ունեն բոլոր մեծ արվեստագետները: Եվ որովհետև ռեալիզմի մասին նրա ունեցած պատկերացումը նույն թերությունն ունի, ինչ Լեոնյանինը, ապա նա չի կարողանում վճռել «հակասությունը» — եթե Ռոգենը ջանում է հավատարիմ մնալ բնությանը, և եթե

¹ «Գեղարվեստ», 1913, № 5, էջ 12)

արվեստագետի գերը պիտի սահմանափակվի բնականի պարզ փոխադրությամբ, ապա ինչո՞ւմ է արտահայտվում ստեղծագործական աշխատանքը և ի՞նչ են բովանդակում արվեստագետի անուրջներն ու նրազները: Եվ ունայիսոր ոչ մի կերպ չի միանում նրազողին, արվեստագետը «բնության մեջ ոչինչ չի ստեղծում», եզրակացնում է տեսարանը, նա միայն բացում է իր ժամանակակիցների աչքերը, բացահայտում այն, ինչ նրանք չեն տեսել: Նա մեզ ազդեցնում է տեսնել: Երազողը բավարարվում է նրանով միայն, որ իր «աչքերը խոր թափանցել են կյանքի մեջ», նա նրազում է միայն պատկերել այն, ինչ որ կա, այն, ինչ որ նա տեսնում է:

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

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

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

որ պիտի դառնար գեղարվեստական փաստ ու գեղեցիկ։ Գեղեցիկը հանդես է գալիս տղեղի հետ միատեղ, իդեալը գրեթե դադարում է դրական դրսևորում ստանալ գեղարվեստական երկի մեջ։ Իդեալի բարձրությունից դիտվող իրականությունը ռեալիստի առաջ մերկանում է իր տղեղությամբ, ստորությամբ, կեղծիքով ու խոցերով։ Տղեղի էսթետիկական արժեքը որոշվում է նշմարտության ուժով, մի բան, որ Լեոնյանի տեսական սկզբունքներին անհամատեղելի, հետևաբար և անընդունելի էր։ Ու թեև նա նշում էր, գեղարվեստի ազատ ոգու, գեղեցիկության դիցունու համար արժեք չունեն տարբեր գայրոցների ցուցանակները, այնուամենայնիվ, այս հայտարարությամբ չէր դադարում իրար հակադրել ռեալիզմն ու իդեալիզմը գեղարվեստի մեջ, առավելությունը տալ երկրորդին, անշատել տղեղը ու ձգտել գեղեցիկի, իդեալականի ընդգրկման, անկախ նրանից, ինչ հնարավորություն է տալիս իրականությունը։ Քանի որ իրականությունը տղեղ է, ապա գեղարվեստը, ըստ Լեոնյանի, իդեալների աշխարհում պիտի գտնի գեղեցիկն ու ոգին ազատագրի իրականության կապանքներից։

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

կենդանի փոխհարաբերության, սիմվոլի երկիմաստությունը՝ հեղեղյան լուսաբանությունը:

«Սիմբոլիզմի ծնունդից կամ նրա՝ որպես «գաղտնի» բաղադրացիականությունն ստանալուց շատ առաջ,— շարունակում է Լևոնյանը սիմվոլը բնորոշելուց հետո,— հին դարերում սիմբոլը գոյություն ունեցել է գեղարվեստի և գրականության մեջ: Չորս ավետարանիչների մոտ պատկերացվող առյուծը, արծիվը, եղբ և հրեշտակը նրանց սիմբոլներն են: Արևելյան ազգերի գեղարվեստը, Գանձի «Աստվածային կատակերգությունը» համարում են սիմբոլիք ստեղծագործություններ: Բայց մենք լռենք, խոսում է ինքը՝ փիլիսոփան¹: Լևոնյանը մեջբերում է մի հատված Հեգելի «Էսթետիկայից» գեղարվեստի սիմվոլիկ և դասական ձևերի մասին: Գեղարվեստի երեք ձևերը՝ որպես իդեալի զարգացման առանձին աստիճաններ, Հեգելը բնորոշում է իդեալի և սրա գեղարվեստական արտահայտության հարաբերությամբ: Սիմվոլիկ արվեստ նա համարում է արևելյան կամ նախնական արվեստը: Իդեալն այստեղ գեոնես որոնում է իր կատարյալ գեղարվեստական արտահայտությունը, բանդի այն գեոնես վերացական ու անորոշ է, և մեկի ու մյուսի ազգակցությամբ հանդերձ երևան են գալիս նաև անհամապատասխանությունն ու օտարությունը: Գեղարվեստի երկրորդ՝ կլասիկ ձևում, ի տարբերություն սիմվոլիկ ձևի, իդեալն ստանում է միանգամայն համապատասխան գեղարվեստական արտահայտություն: Կլասիկ է անտիկ արվեստը: Երրորդ՝ ռոմանտիկական ձևին— ուր իդեալն նորից անշատվում է արտահայտությունից, բայց հակառակ կողմից. իր «ազատ ոգեկանություն» պատճառով իդեալն ավելին է պահանջում, բան կարող է տալ արտաքին նյութի մարմնացումը կերպարի մեջ— Լևոնյանը չի անդրադառնում:

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

¹ «Գեղարվեստ», 1913, N 5, էջ 13: