

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

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

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

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

Կրոչեի արծարծած բազմապիսի էսթետիկական հարցերը և

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

յունը հրաժարվում է: Ճանաչված Հուլյանից կամ զգացումներից հրաժարվելը Քրիստոսի համարում է «զգացումների խեղում»: Այդ «խեղումը» մարդուն հետապնդում է և կարող է առաջ բերել Հոգեկան տրամա: Դա ասես հոմանիշ է Ֆրոյդի «բարդուկթներին»:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

մից»։ Պոետի միակ զեղամիջոցը իր բանաստեղծությունն է։

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

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

Քոլլինզվուդի քննախոսությունը, ըստ Գարի Քեմփի, անզ-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Եվ ճիշտ է Քոլլինգվուդի կոչը՝ Թաղել ինդիվիդուալիզմը,

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

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

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

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

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

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