

Կ. Ա. ՄԻՐՈՒՄՅԱՆ

ՀՈՎԶԱՆՆԵՍ ՍԱՐԿԱՎԱԳԻ ԷՍԹԵՏԻԿԱՅԻ ԳԱՂԱՓԱՐԱՏԵՍԱԿԱՆ
ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ

(Միմեսիսի անտիկ տեսության ակնարկ)

Բնությունը կատակներ չի ընդունում, այն միշտ նշմարիտ է, միշտ լուրջ, միշտ խստականոն, այն միշտ նիշտ է, իսկ սխալներն ու մոլորությունը բխում են մարդկանցից:

ԳՅՈԹ

Հովհաննես Սարկավազը միջնադարյան առաջադեմ ու հանրագիտակ մտածողներից է: Իր բազմաբովանդակ և խոր գիտելիքների համար նա ժամանակակիցների կողմից հռչակվել է «մեծ փիլիսոփա», «ամեծ սոփեստես», «աստվածային փիլիսոփա», «պոետիկոս», «սուրբ վարդապետ», «հրիտոր», «իմաստասեր» և այլն: Սարկավազը նորոգել է հայոց շարժական տոմարը, երկար տարիներ ղեկավարել Անիի և Հաղբատի դպրոցները, որոնք նրա օրոք վերածվել էին բարձրագույն տիպի ուսումնական հաստատությունների, ձեռք բերել աշխարհիկ, փիլիսոփայական-բնագիտական ուղղվածություն և դարձել մշակույթի խոշոր կենտրոններ:

Սարկավազը միջնադարում առաջիններից էր, որ հռչակեց արտաքին աշխարհի բնագիտական, փորձնական իմացության և մարդկային գիտելիքի փորձնական ստուգման սկզբունքը: Նա կանգնած էր սենսուալիզմի դիրքերում՝ հիմնադրելով նոմինալիստական ուղղության անկյունաքարերը հայ փիլիսոփայության պատմության մեջ: Նրա «բնախօսութեան» և իմացաբանության հիմնարար դրույթներն ընկած են իր ամբողջ աշխարհայացքի, մասնավորապես, արվեստի տեսության հիմքում:

Սարկավագի աշխարհայացքի համակարգում ուրույն տեղ է գրավում նրա էսթետիկական ուսմունքը: Հայ մտածողը ստեղծել է իր ժամա-

նակի համար ամբողջական տեսութիւնն իրականութեան նկատմամբ արվեստի էսթետիկական հարաբերութիւններին, արվեստի ծագման և առարկայի, հիմնական ֆունկցիաներին, էութեան մասին և այլն: Ընդամին, նա մասնավորապէս կանգ է առնում երաժշտական և բանաստեղծական արվեստների վրա, որոնք Հին աշխարհում ու Միջնադարում սերտորեն փոխկապակցված էին: Խոսքը վերաբերում է նրա «Բան իմաստութեան» պոեմին, որտեղ ամփոփված է սարկավազյան էսթետիկայի էութիւնը:

Հայ ժողովուրդը, որի հոգևոր մշակույթը և տեսական մտածողութիւնն այդ ժամանակաշրջանում հասել էր զարգացման բարձր մակարդակի, ձևավորվել ու զարգացել էր արվեստի տեսակների շատ թիւ տարբերակված համակարգ, ի դեմս Հովհաննես Սարկավազի ստեղծեց արվեստի ուրույն տեսութիւն, որի հայտնվելը միջնադարյան կրոնամիտիկական մտածելակերպի դարաշրջանում, խորհրդանշեց հայ էսթետիկական մտքի հետագա զարգացման ընթացքը:

Սարկավազի անձն ու գրական ժառանգութիւնը, աշխարհայացքի տարբեր կողմերը գրավել են բազմաթիւ հետազոտողների ուշադրութիւնը: Ղ. Ալիշանն առաջիններից էր, որ տվեց հայ մտածողի գիտամանկավարժական և գրական գործունեութեան ամբողջական գնահատականը, որը կարևոր դեր խաղաց սարկավազագիտութեան զարգացման գործում: Իսկ «Բան իմաստութեան» հուշակավոր փիլիսոփայաբանարական պոեմի հրատարակումը հիմք ստեղծեց Սարկավազի էսթետիկական ուսմունքի ուսումնասիրութեան համար: Հետագայում Սարկավազի էսթետիկական հայացքներին իրենց աշխատութիւններում անդրադարձել են Մ. Արեղյանը, Ա. Ա. Առաքելյանը, Հր. Զ. Ապրեսյանը, Յա. Ի. Խաչիկյանը, Ն. Թահմիզյանը, Աս. Մնացականյանը և ուրիշներ: Ընդ որում, Սարկավազի ուսմունքը լուսաբանելիս ուսումնասիրողները հիմնականում հենվել են Մ. Արեղյանի կողմից տրված գրական-էսթետիկական գնահատականների և պոաչադրած սկզբունքների վրա:

Հովհաննես Սարկավազի էսթետիկական ուսմունքի ուսումնասիրութեանն է նվիրված նաև մեր մենագրական աշխատանքի գլուխներից մեկը*, որտեղ փորձ է արվել հայագիտութեան բնագավառում ձեռք բերած նվաճումները ի մի բերել տալ, Սարկավազի «միմսիսի» տեսութեան առավել մանրամասն վերլուծութիւնը, որոշել դրա տեղն ու նշանակութիւնը հայ էսթետիկական մտքի պատմութեան մեջ: Ընդ որում, հաշվի առնելով պատմամշակութային հետազոտութիւններին արդի մա-

* Տե՛ս Կ. Ա. Միրումյան, Հովհաննես Սարկավազի աշխարհայացքը, Երևան, 1984, էջ 178—223:

կարգակը և խնդիրները, Սարկավագի ուսմունքի վերլուծությունը մենք զուգակցել ենք պատմահամեմատական վերլուծության հետ, որը, մեր կարծիքով, հնարավորություն է ընձեռում առավել խորը և բազմակողմանի ներկայացնել Սարկավագի էսթետիկական ուսմունքը, բացահայտել դրա գաղափարատեսական ակունքները և գրական աղբյուրները, վեր հանել այն նորն ու առաջադիմականը, որ հայ մտածողը ներմուծել է իր ժամանակի էսթետիկական մտքի գանձարանը:

Ուստի սույն հոդվածում մենք սահմանափակվում ենք Սարկավագի էսթետիկայի ընդհանուր բնութագրությունը, հենվելով մեր ուսումնասիրությունների հզորակացությունների վրա:

Հայ տեսաբանի էսթետիկական ուսմունքում առանցքային նշանակություն ունի արվեստի և իրականության (բնություն) փոխհարաբերության, արվեստում բնական ստեղծագործական նախասկզբի դերի և նշանակության հարցերը: Արվեստը նա քննում է ա) արվեստի և բնության և բ) բնական և ձեռք բերովի արվեստի փոխհարաբերության տեսանկյուններից: Արվեստը պետք է հետևի բնությանը, իրականությանը և վերարտադրի այն: Արվեստի հիմնական օբյեկտներից է նաև մարդն իր ամբողջ ներաշխարհով: Սակայն բնությունը վերարտադրման այնպիսի օբյեկտ է, որին մշտապես պետք է ձգտի արվեստը, երբեք չկարողանալով հասնել նրան: Բացի այդ, արվեստը հենց վերարտադրում, այլ ոչ թե պատճենահանում կամ ընդօրինակում է բնությունը, ներմուծելով նաև ստեղծագործական երևակայությունը:

Այդպիսով, Սարկավագի ուսմունքը չի հանգում նատուրալիզմին և պարունակում է ռեալիստական գեղարվեստական մտածողության տարրեր, որոնք նրա բնության վերարտադրման, այլ ոչ թե ընդօրինակման կամ պատճենահանման հայեցակետի հետևանք են:

Եվ հենց իրականության ռեալիստական վերարտադրման սկզբունքն է, որ հիմք հանդիսացավ և պայմանավորեց Սարկավագի այն հիմնարար դրույթներից մեկը, որի համաձայն մարդկային արվեստը ի վիճակի չէ հասնել բնության կատարելությանը: Եվ իրոք, հակառակ պարագայում մենք գործ կունենանք ոչ թե բուն մարդկային արվեստի, այլ «բնական» արվեստի պարզ արտացոլման հետ:

«Բնություն» հասկացությունը հայ մտածողը օգտագործում է երկու հիմնական իմաստով, այն է՝ իբրև «բնական-էսթետիկական» իդեալ և իբրև օբյեկտիվ նյութական ռեալություն՝ գեղարվեստական իմացության առարկա:

Միմեսիսի անտիկ տեսության և Սարկավագի հայեցակետի միջև առկա կարևոր տարբերություններից է այն, որ հայ մտածողը բնության օբ-

յեկտիվ գոյութիւն ընդունման հետ մեկտեղ հատուկ ուշադրութիւն է դարձնում նաև բնութիւն և մարդու փոխհարաբերութիւն և փոխազդեցութիւն հարցերին: Այսինքն՝ մի կողմից մարդը դիտվում է իբրև բնութիւն համակարգի մի մասնիկ, իսկ մյուս կողմից բնութիւնը ներգրավվում է մարդկային հարաբերութիւններին, անհատի հոգեկան ապրումներին ոլորտը: Բնութիւնը, բնութենականը քննվում և արժեքավորվում է մարդկային տեսանկյունից:

Հիշյալ գաղափարների հիմնավորումը տրամաբանորեն հանգեցնում է բնական տաղանդի և արվեստի բնագավառում ուսուցման հարաբերակցման հարցին, որը նա լուծում է հօգուտ բնածին ունակութիւն: Սակայն, ընդգծելով բնական տաղանդի որոշիչ դերը գեղարվեստական ստեղծագործութիւնի ասպարեզում, Սարկավազը ոչ մի կերպ չի անտեսում ուսուցման դերն ու նշանակութիւնը: Բացի այդ, արվեստի տաղանդավոր ստեղծագործութիւնները իրենց հերթին, կարող են «նմանողութիւն» առարկա ծառայել բնածին ձիրքից զուրկ արվեստագործների համար:

Միաժամանակ արվեստը պահանջում է համառ ու նպատակասլաց աշխատանք, որի շնորհիվ միայն արվեստը կարող է հասնել գեղարվեստական կատարելութիւնը:

Ինչ վերաբերում է հայտնութիւն գաղափարին, ապա Սարկավազը հետևելով իր մեթոդաբանական սկզբունքին, ընդունում է երկու տեսակի հայտնութիւն՝ աստվածային և մարդկային (բնական): Աստվածայինը գործում է հոգևոր գրքերի և հոգևոր երաժշտութիւնի ստեղծման ընթացքում ու չի տարածվում մարդկային աշխարհիկ արվեստի վրա: Իսկ մարդկային հայտնութիւն տակ նա հասկանում է որպես բնութիւնից տրված բնական ընդունակութիւն, որը գործում է մարդկային արվեստի սահմաններում:

Արվեստագետի և ստեղծագործութիւններից բացի Սարկավազը ընդունում է նաև գեղարվեստական գործունեութիւն երրորդ հիմնական բաղադրամասի՝ լսարանի առկայութիւն անհրաժեշտութիւնը, որն ընկալում և գնահատում է արվեստի գործերը:

Սարկավազն ընդհանուր գծերով առանձնացնում է արվեստի շորհիմնական ֆունկցիաներ՝ հաղորդակցական, հեղոնիստական, լուսավորչական և դաստիարակչական: Այսինքն՝ արվեստի նպատակներից է զվարճացնել մարդկանց, ուրախութիւն պատճառել իսկական արվեստի գործերի հետ շփումից, կյանքի, օրյեկտիվ իրականութիւն մասին որոշակի պատկերացումներ, գիտելիքներ ստանալ ու տարածել: Եվ վերջապես, արվեստի ստեղծագործութիւնները ծառայում են իբրև նմանողու-

Հայ մտածողի ուսմունքի կարևորագույն արժանիքները, տիրական հասարակութեան մեջ առկա սոցիալական հակառակի և անհավասարութեան (անհատի և հասարակութեան, «մեծերի»), ինչպես նաև մարդու և բնութեան միջև ստեղծված շրջանակային արտացոլումը էսթետիկական տեսութեան շրջանակներում սկզբնապես զեղարվեստական և սոցիալական խնդիրները: Հանուր սոցիալականը ներհյուսված է անհատի ներաշխարհային տեսութեան նկատմամբ մարդու ունեցած հարաբերություններում:

Այս սոցիալական ուղղվածությունն ունեցող պրոբլեմը Ստեփանյանը ստանում է նաև ազգային երանգավորում: Զարգացման համախմբման գաղափարը, հայրենասեր գիտնականի զգուշացում է տիրող դասակարգերին ժողովրդի հանդեպ հետևանքով սպասվելիք սոցիալական դժգոհությունները, և այս հանգամանքը ավելի կարևոր էր հայ ժողովրդի տեսութեան ու տարանջատվածության այդ շրջանում, ազգի միջև է անում: Նա համոզված էր, որ միայն ժողովրդի բարեկեցությունը միջոցով հնարավոր է թոթափել օտարերկրյա գաղութարարներին, որ հայերի թուլությունն անջատվածության հետևանք էր:

Սարկավազի մոտ նշմարվում է մարդկության և քաղաքացույցի գարգացման հանելուկներից մեկի՝ բնութեան և մարդու հարաբերության ընթացքում առաջացած անջրպետի առկայությունը, որն է մարդու կողմից բանականության դերի, բանականության հարաբերության մասին: Այդ իսկ պատճառով մարդը աստիճանաբար է բնությունից, իր բնական վիճակից, մոռանալով ու «արձրագույն» ու «կատարյալ» էակ է, սակայն այդպիսի տեսութեան համակարգի շրջանակներում և ենթարկվում է այդ հարաբերության խնդիրներին: Արդեն իսկ զոյությունն ունեցող հասարակությունը կհանգեցնի մարդու համար առավել վտանգավոր

Այնուհանդերձ, Յարկավազի էսթետիկական ուսմունքի հիմնական բովանդակությունը կազմում է միմեսիսի անտիկ տեսության վերածնունդը, մի հանգամանք, որն անմիջականորեն առնչվում է նրա ընդհանուր փիլիսոփայական, իմացաբանական և բնագիտական հիմնարար սկզբունքների ու դրույթների հետ:

Մեր համառոտ շարադրանքից կարելի է համոզվել, որ Սարկավազն իր էսթետիկական ուսմունքում հիմնականում շեշտում է ոչ թե բնական և մարդկային արվեստների փոխհարաբերության հարցը, ինչպես ընդունված է պատմաէսթետիկական գրականության մեջ, այլ քննության է առնում բնության և մարդկային արվեստի հարաբերակցության խընդիրը, իսկ մարդկային արվեստի պրոբլեմի շրջանակներում արդեն՝ մարդու բնատուր տաղանդի (արվեստի) ու սովորովի արվեստի (որպես ձեռք բերովի հմտության) փոխհարաբերակցությունը: Բացի այդ, խոսելով Սարկավազի միմեսիսի տեսության մասին, տեսություն, որն իր մեջ ներառում է արվեստի համարյա բոլոր տեսակները, միմեսիսի տակ պետք է հասկանալ ոչ թե նմանողության ակտը, ինչպես պնդում է ուսումնասիրողների ճշող մեծամասնությունը, այլ վերարտադրություն, որտեղ կարևորագույն տեղ է հատկացվում ստեղծագործական երևակայությանը, իբրև այդ պրոցեսի անհրաժեշտ բաղադրամաս և պայման: Այդ տեսությամբ են պայմանավորված նաև մյուս առաջադրած պրոբլեմները: Ուստի ստորև մենք տալիս ենք միմեսիսի տեսության զարգացման համառոտ ակնարկ, հիմնականում կանգ առնելով այդ կոնցեպցիայի առաջացման, զարգացման ուղիների, տարբեր պատմամշակութային ժամանակաշրջաններում ձեռք բերած ձևափոխությունների ու տարբեր դրսևորումների վրա: Նմանօրինակ ակնարկի առկայությունը հնարավորություն է ընձեռում ոչ միայն ցույց տալ հայ հեղինակի ուսմունքի զաղափարատեսական ակունքները, այլև նշմարել, բացահայտել այն նորն ու ինքնատիպը, որ այլ պատմական դարաշրջանում առաջ քաշեց Սարկավազը, ըստ արժանվույն զնահատել և արժեքավորել միջնադարյան գիտնականի տեսությունը էսթետիկական մտքի պատմության մեջ:

* * *

Անտիկ տեսական մտածողությունը, ինչպես հայտնի է, ուներ էսթետիկական երանգավորում: էսթետիկական մտածողությունն ու կատեգորիաները ներթափանցում են անտիկ աշխարհընկալման գրեթե բոլոր բնագավառները: Դրա հետ մեկտեղ անտիկ աշխարհում ստեղծվեցին մի շարք էսթետիկական ուսմունքներ և զաղափարներ, որոնք ժա-

մանակի ընթացքում ենթարկվելով ձևափոխությունների որոշիչ դեր խաղացին էսթետիկական-գեղարվեստական մտքի հետագա զարգացման գործում՝ ընդհուպ մինչև նորագույն ժամանակները: Այդ ուսմունքների շարքում կարևորագույն տեղ է գրավում «միմեսիսի» տեսությունը, որն առնչվում է անտիկ շրջանի գիտական և փիլիսոփայական ուսմունքների հետ: Հիշյալ տեսությունն անմիջականորեն առնչվում է նաև գեղարվեստական ստեղծագործության ակունքների պրոբլեմի հետ:

Հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ անտիկ շրջանի էսթետիկական ուսմունքներում ուրվագծվում են կրոնաիրոգալիստական հայացքներ՝ գեղարվեստական ստեղծագործության ակունքների վերաբերյալ, որոնց համաձայն արվեստի հիմքում ընկած է աստվածային ոգեշնչումը: Այսպես, օրինակ, ըստ Դեմոկրիտի՝ ոգեշնչումը գեղարվեստական ստեղծագործության անհրաժեշտ պայմանն ու բաղադրամասն է: Որոշ հետազոտողներ, հավանաբար ելնելով Դեմոկրիտի ընդհանուր փիլիսոփայական դրույթներից, փորձում են ապացուցել, թե ոգեշնչման տակ անտիկ մտածողը հասկանում է բնական ձիրքը: Սակայն մեզ հասած նյութերն ապացուցում են հակառակը: Այսպես, Կիկերոնը վկայում է, որ ըստ Դեմոկրիտի «առանց խենթության չի կարող լինել որևիցե մի մեծ բանաստեղծ»՝ նույնն է ասում նաև Պլատոնը: [Նրա կարծիքով], օժտված չլինելով աստվածային և գերբնական բնութամբ, անհնար է հորինել այդպիսի գեղեցիկ և իմաստուն շափածո տողեր»²: Հետևաբար Պլատոնը ոգեշնչումը դիտում է իբրև իրացիոնալ երևույթ: Բացի այդ, ոգեշնչումը նա հակադրում է իմացության պրոցեսին, անտեսելով արվեստի ճանաչողական ֆունկցիան: Ինքը Կիկերոնը պնդում է, թե «չի եղել ոչ մի մեծ մարդ՝ առանց աստվածային ոգեշնչման»³:

Պլուտարքոսը նույնպես պնդում է, թե «երաժշտության բարօրությունների հայտնագործումը՝ ոչ թե ինչ-որ առանձին մարդու, այլ իդեալական կատարելությունն անձնավորող Ապոլոն աստծու գործն էր»⁴: Այստեղից նա հետևցնում է, որ երաժշտության «...առաջին և գեղեցկագույն նպատակն է՝ ծառայել իբրև աստվածների նկատմամբ երախտապարտության արտահայտություն»⁵:

Այս միտումը հատկապես բնորոշ է ողջ Միջնադարի թե՛ Արևմուտքի, թե՛ Արևելքի էսթետիկական մտածողությանը:

• • •

Անտիկ էսթետիկական մտքի պատմության ուսումնասիրողների ճնշող մեծամասնությունը հակված է պնդելու, թե անտիկ մտածողները միմեսիսի տեսությունը գերազանցապես ընկալում էին իբրև իրակա-

նության, բնության ընդօրինակման (իսկ երբեմն էլ՝ վերարտադրման) տեսնություն: Սակայն արդյոք բուն բնությա՞նն է, կամ էլ թե ինչպիսի՞ իրականությանն է, ըստ անտիկ հեղինակների, ընդօրինակում արվեստը, ո՞րն է նմանողության նպատակը, կոնկրետ օբյեկտը, արվեստը ընդօրինակում է բնությա՞նը, թե վերարտադրում այն, ո՞րն է այդ հասկացությունների օբյեկտիվ բովանդակությունը— սրանք հարցեր են, որոնք առայսօր վերջնականապես պարզաբանված չեն մասնագիտական գրականության մեջ և կարոտ են լուրջ ուսումնասիրություն:

Էսթետիկական մտքի պատմության ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ միմեսիսի սկզբունքն առաջին անգամ արտահայտվել է հին պլուրիստիկականների մոտ: Նրանք պաշտպանում էին այն թեզը, թե արվեստը, հատկապես երաժշտականը, ոչ այլ ինչ է, քան ընդօրինակում, նմանողություն: Այսպես օրինակ, երաժշտական ներդաշնակությունը նրանք ընկալում էին որպես երկնային ոլորտների (երկրակամարների) շարժման ընթացքում առաջացող ձայների ներդաշնակության արտացոլում⁶, դրանով իսկ երաժշտության ծագման հարցը կապելով տիեզերական գործոնների հետ:

Հերակլիտոս (մ. թ. ա. մոտ 544—մոտ 483) արվեստի ծագման, իսկ ավելի ճիշտ՝ ստեղծագործական գործունեության ընթացքի մեջ ներմուծում է դիալեկտիկական մտածողության տարրեր, արտահայտելով այն միտքը, թե արվեստի գործերը ստեղծվում են հակադիր տարրերի պայքարի ու միասնության եղանակով: Այսպես, ռեղանկարչությունը ստեղծում է նախօրինակներին համապատասխանող պատկերներ միախառնելով՝ զանազան գույներ⁸: Նույնը վերաբերում է երաժշտությանն ու քերականությանը և մյուս արվեստներին, քանզի ռեկությունը ևս ձգտում է հակադրությունների և հենց դրանցից, այլ ոչ թե նույնական [իրերից] է ստեղծում ներդաշնակություն⁷:

Գեմոկրիտը (մ. թ. ա. մոտ 460—370) փորձում է տալ արվեստի ծագման բնական բացատրությունը, միաժամանակ մատնանշելով բնությունը իրբև միմեսիսի օբյեկտ: Սակայն արվեստը ստեղծելիս մարդիկ ընդօրինակել են ոչ թե բնությանը բառի լայն իմաստով, ինչպես ընդունված է մեր պատմաէսթետիկական գրականության մեջ, այլ դրա մասերից մեկին, այն է՝ կենդանիների աշխարհին: Կենդանիներից մենք ընդօրինակման ճանապարհով սովորել ենք կարևորագույն գործերի՝ [այսինքն՝ մենք աշակերտներ ենք] սարդի ոստայնակային և դերձակության արհեստներում, ծիծեռնակի [աշակերտները] կացարանների կառուցման գործում և երգեցող թռչունների՝ կարապների և սոխակի [աշակերտները] երգեցողության արվեստի մեջ⁸:

Ինչպես հայտնի է, Սոկրատեսը (մ. թ. ա. 469—399) Եվրոպական փիլիսոփայության պատմության մեջ առաջինն էր, որ մարդուն համարեց փիլիսոփայական մտածողության հիմնական օբյեկտ։ Այս դիրքորոշումն ականբերտրեն դրսևորվեց նրա էսթետիկական հայացքներում։ Ըստ Սոկրատեսի, արվեստը նմանողություն է, իսկ նմանողության առարկան, ինչպես պարզվում է, մարդն է։ Արվեստը՝ ստատիկ վիճակում և որոշակի տարածության մեջ գտնվող մարդկանց վերարտադրությունն է։ Արվեստի առարկան՝ մարդկային ստատիկայի իրականությունն է։ Այսպես, նկարիչը (քանդակագործը) իր ստեղծագործություններին հաղորդում է «կենդանի մարդկանց կերպարանքին համապատասխանող նմանություն»⁹։ Հետագա շարադրանքի ընթացքում կպարզվի, որ հենց այս թեզն է զարգացվում Արիստոտելի մոտ։

Անտիկ աշխարհի մեծագույն իդեալիստ մտածող Պլատոնը (մ. թ. ա. 428/427—347) նմանողության առարկան շրջապատող բնությունից տեղափոխում է իդեաների աշխարհ, գտնելով, որ իսկական արվեստի բուն խնդիրն ու նպատակը ոչ թե բնության, նրա որևիցե կողմի, այլ իդեաների աշխարհի բացարձակ գեղեցկությանը նմանվելու մեջ է։ Իսկ քանի որ մարդկային արվեստն իր էությունից հեռու է իսկական կատարյալ արվեստից և ընդօրինակում է միայն զգայական-անցողիկ իրերի և երևույթների աշխարհը, ապա այն, ինչպես ժամանակին ճիշտ բնորոշել է Ա. Ադամյանը, փաստորեն դիտվում է իբրև «ստվերների ստվեր»¹⁰։ Նրա (գեղանկարչի—Վ. Մ.) համար ամենապատշաճ անուն կլինի արտադրվող բանի նմանակող»,— գրում է Պլատոնը¹¹։ Այս հանգամանքը բացատրվում է նրանով, որ աստված ստեղծել է առարկաների յուրաքանչյուր դասից մեկական օրինակ (ասենք, աթոռ), իսկ արհեստավորը բազմացնում է այդ իրը, իսկ նկարիչը պատկերում է արվեստի միջոցներով արհեստավոր-վարպետի կողմից ստեղծած առարկան։ Սակայն այս դեպքում անհասկանալի է մնում, թե ինչպես կարելի է դատել այն իրերի մասին, որոնք ենթակա չեն ստեղծման կամ բազմացման արհեստավորի միջոցով։

Թեև Պլատոնն ընդունում է մարդկային արվեստի նմանողական բնույթը, սակայն նմանողությունը նրա կողմից դիտվում է որպես ոչ ճշմարիտ։ Ուստի իրավացի է Վ. Ֆ. Ասմուլը, երբ գրում է. «Պլատոնի» արվեստ-վերարտադրություն» բանաձևը պետք է լրացվի. արվեստը՝ խաբուսիկ, անհավաստի, ճշմարիտ իմացությունից հեռու կանգնած վերարտադրություն է»¹²։ Ընդամիս, մեր կարծիքով «նմանողություն» տերմինը ավելի ճիշտ է արտահայտում Պլատոնի հայեցակետի բուն էությունը, քան «վերարտադրություն» հասկացությունը։

Պլատոնի միմեսիսի տեսությունը դրանով իսկ արվեստը հեռացնում է օբյեկտիվ իրականությունից և, իրրև այդպիսի մոտեցման հետևանք, ժխտվում է արվեստի ճանաչողական դերը: Այս մասին է վկայում նրա հետևյալ միտքը. «Գեղանկարչությունը և նմանողական արվեստը առհասարակ կերտում է գործեր, որոնք հեռու են իրականությունից, և գործունեն մեր հոգու սկզբի հետ... ուստի այդպիսի արվեստը չի կարող լինել այն ամենի գործակիցն ու մերձավորը, որն ողջամիտ և ճշմարիտ է... նմանողական արվեստը, լինելով ինքնին ցածորակ, ցածորակի հետ հարակցումից էլ ծնում է ցածորակը»¹³ (ընդգծումը մերն է— Կ. Մ.): Այս հետևությունը նա հավասարապես տարածում է նաև պոեզիայի վրա:

Սույն դիրքորոշումը կարելի է բացատրել նրանով, որ Պլատոնի կարծիքով իսկական, ճշմարիտ կեցությունամբ օժտված են միայն իդեաները: Իսկ որովհետև կոնկրետ-զգայական իրերը իդեաների աշխարհի գորշ արտացոլումն են, ապա իրերի արտացոլումն արվեստում, դրանց իմացությունը չեն դիտվում իրրև ճշմարիտ կեցության իմացություն:

Այսպիսով, ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ Պլատոնն ընդունում է միայն մարդկային, անցողիկ արվեստի նմանողական և ճանաչողական բնույթը, այդ սկզբունքը շտարածելով վեհ, իսկական արվեստի ոլորտի վրա, որն սկզբունքորեն անհասանելի է մարդուն: Մարդկային արվեստի բարձրագույն նպատակն ու խնդիրը՝ պատկերման առարկայի արտացոլման խստորոշ ճշտությունն է: Այդ պարագայում ոչ մի ռեալիստական տեսության, գեղարվեստական երևակայության, ստեղծագործական ազատության մասին խոսք անգամ լինել չի կարող: Ըթե արվեստը կոչված է «բառացիորեն» արտացոլել այն, ինչ գոյություն ունի իրականում, ապա դրանով իսկ ֆորմալիզացվում են գեղարվեստական միջոցները և սահմանափակվում դրանց հնարավորությունները: Սա ռեալիստի մտածողի յուրատեսակ «անզիջող» բնապաշտությունն է, որ բացառում է ինչպես «ոճավորման» (ստիլիզացման), այնպես էլ «ռեալիստականացման» տարրերը:

Պլատոնի գեղարվեստական խստաբարոյությունն առաջին հերթին տարածվում է եզրիպատական արվեստի վրա, որի հուշարձանները, ըստ նրա, անփոփոխ մնացին հազարամյակների ընթացքում և պետք է դառնան ընդօրինակման նմուշներ¹⁴:

Վերը շարադրածից պարզ է դառնում, թե անտիկ մտածողն ինչու է այդքան ցածր գնահատում երաժշտության էսթետիկական արժեքայնությունը: Դա բացատրվում է նրանով, որ երաժշտության մեջ դժվար է ճշտորոշ կերպով վերարտադրել այդ արվեստի առարկան: Այս սկզբը-

բունքից ելնելով, Պլատոնը արվեստները բաժանում է երկու խմբի: Որոշ արվեստներ «իրենց ստեղծագործութուններում հետևում են երաժշտությանը և քիչ ճշտություն են բովանդակում, իսկ մյուսները նմանվում են շինարարական արվեստին և ավելի ճշգրիտ են»¹⁵: Այնուամենայնիվ իր դատողութուններում նա բացարձակապես հետևողական է, այն է՝ ստեղծագործական երեակայության բացակայութունը տրամաբանորեն բացառում է երաժշտության էսթետիկական ուղղվածութունը:

Պլատոնի հայեցակետի իդեալիստական բնույթից անկախ նրա պատկերացումների մնայուն արժեքն այն է, որ նա ճիշտ կռահել է, որ բարձր արվեստի գործերը պետք է արտացոլեն ոչ թե սոսկ անցողիկ զգայական-նյութական իրերի փոփոխական աշխարհն իր այն տեսքով, ինչպես որ այն գոյություն ունի, այլ ինչ-որ ավելին քան դա: Սակայն հույն մտածողը չկարողացավ որոշակիորեն սահմանել այդ «ավելիի» բովանդակութունը:

Միմեսիսի տեսութունը նոր զարգացում է ստանում Արիստոտելի (մ. թ. ա. 384—322) մոտ, որին որոշ ուսումնասիրողներ նույնիսկ համարում են այդ տեսության հիմնադիրը: Հավանաբար նրանք ելնում են այն փաստից, որ անտիկ դարաշրջանում Արիստոտելն առաջինը ստեղծեց արվեստի, մասնավորապես, պոեզիայի ընդհանուր տեսութունը: Սակայն այդ ամենը, ինչպես կարող էինք համոզվել, հիմք չի տալիս նրան համարելու միմեսիսի տեսության հիմնադիր:

Արիստոտելն արվեստները բաժանում է «նմանողականի» և «ոչ նմանողականի»: Մասնագիտական գրականության մեջ գերիշխում է այն տեսակետը, որի համաձայն Արիստոտելի ուսմունքում արվեստն ընդօրինակում է բնությունը: Այս միտքն, ինչպես արդեն նշվել է, տարածվում է գրեթե բոլոր անտիկ մտածողների վրա: Սակայն դեռևս Ն. Չերնիշևսկին նկատել է, որ վերլուծելով Արիստոտելի «Պոետիկան», մենք բազմիցս հանդիպում ենք «նմանողութուն», «ընդօրինակում» (միմեսիս) հասկացությանը՝ բայց երբեք ոչ «բնություն» բառի հետ համակցված: Արիստոտելի «Պոետիկայում» ոչ մի խոսք չկա բնության մասին՝ նա խոսում է մարդկանց, նրանց գործողութունների, նրանց հետ կապված իրադարձութունների մասին՝ որպես առարկաների, որոնց նմանակում է պոեզիան... Բնության ընդօրինակումը խորթ է իսկական բանաստեղծին, որի գլխավոր առարկան մարդն է»¹⁶, — գրում է Ն. Չերնիշևսկին: Այստեղից նա միանգամայն ճիշտ եզրակացնում է, որ «արվեստի և հատկապես պոեզիայի բուն բովանդակութունը» Արիստոտելը համարում է «ոչ բե բեությունը, այլ մարդկային կյանքը»¹⁷

(ընդգծումը մերն է—Վ. Մ.): Մենք կասեինք՝ մարդկային հարաբերությունները: Անվիճելի է, որ Ն. Չերնիշևսկին մատնանշել է Արիստոտելի էսթետիկական ուսմունքի էական կողմերից մեկը:

Հետևաբար արվեստը, ըստ Արիստոտելի, օբյեկտիվ իրականություն «վերարտադրություն» է, իրականության տակ հասկանալով մարդկային կյանքի, հարաբերությունների իրականություն: Այստեղից միաժամանակ բխում է, որ հույն տեսաբանը էսթետիկայի հիմնական հարցը լուծում է մատերիալիստական ոգով: Նա ընդունում է օբյեկտիվ սկզբի որոշիչ նշանակությունը, որն արտահայտվում է ոչ միայն ընդհանուր էսթետիկայի հարցեր քննելիս: «Ռիթմն ու եղանակը,— գրում է Արիստոտելը,— պարունակում են իրենց մեջ ունալ իրականությանն առավել մոտեցող ցասման և հեզություն, արիության և շափավորության և բոլոր դրանց հակադիր հատկությունների վերարտադրումը»¹⁸:

Ըստ Արիստոտելի, նմանողությունը՝ արվեստի առաջացման առաջին պատճառն է: Երկրորդ պատճառը գիտելիքն է և դրա հետ կապված հաճույքը, «հետևաբար, ըստ էության, մենք ունենք արվեստի ծագման ոչ թե երկու, այլ երեք բնական հիմքեր՝ նմանողություն, ճանաչողություն և հաճույք»¹⁹: Այստեղից նույնպես հետևում է, որ արվեստի ծագումն Արիստոտելը կապում է մարդու հետ:

Բացի այդ, ինչպես ցույց է տվել Ն. Չերնիշևսկին, Արիստոտելի մոտ խոսքը ոչ թե «նմանողության», «ընդօրինակման», այլ «վերարտադրման» մասին է²⁰: Մեծ գիտնականի դիտողությունն անշուշտ արդարացի է, քանզի եթե մենք նույնիսկ ընդունենք «ընդօրինակում» տերմինը, որի հիմնական սեմանտիկական նշանակությունն է ուղղակի, բառացի, հայելանման վերարտադրումը, այսինքն՝ պատճենահանումը (ինչպես Պլատոնի մոտ), ապա անհասկանալի կմնա, թե ինչու իբրև գեղարվեստական ստեղծագործության անհրաժեշտ պայման Արիստոտելն ընդունում էր ստեղծագործական երևակայությունն ու ազատությունը: Հենց գեղարվեստական երևակայության ընդգծումն օգնում է մեզ ճիշտ մեկնաբանել Արիստոտելի երկերում հաճախ կիրառվող «միմեսիս» (μιμεσις) հունական տերմինը որպես «վերարտադրում» և ոչ թե՛ «ընդօրինակում»:

Այսպիսով, առաջադրելով գեղարվեստական ստեղծագործության ռեալիստական տեսության սկզբունքը, Արիստոտելը փորձում է վերացնել Պլատոնի ուսմունքում առկա արվեստի և իրականության միջև եղած անջրպետը: Արիստոտելին խորթ է նաև Պլատոնի հայացքներին բնորոշ բնանկարագրական (նատուրալիստական) ճշմարտանմանությունը

կամ կույր պատճեննավորումը: Արիստոտելի ուսմունքը «սկզբունքորեն հականատուրալիստական է»²¹:

Այս կապակցութեամբ հարկ է նշել նաև այն, որ Արիստոտելի, ինչպես նաև հին հունական մտածողների մեծամասնութեան էսթետիկական հայացքներում միմեսիսը, մեր կարծիքով, վերաբերում է ոչ թե արվեստի՝ որպես մշակութային երևույթի, ծագմանը, այլ արվեստի ստեղծագործական գործընթացին: Այսինքն հին հույները հարցի լուծմանը մոտենում էին տարածական դիրքերից, որն էլ հին հունական աշխարհընկալման բնորոշ գծերից էր: Հին հույները դիտարկում էին աշխարհն ուղղաձիգ գծով՝ վերևից ներքև:

Այս տեսանկյունից հոմմեացի ականավոր մտածող և բանաստեղծ Լուկրեցիուս Կարուսի (մ. թ. ա. մոտ 99—55) վաստակն այն է, որ նա, ելնելով Դեմոկրիտի դրույթներից, բացի տարածականից, զարգացնում է նաև ժամանակային հայացք արվեստի նկատմամբ, մատնանշում զարգացման գործոնը արվեստի՝ որպես որոշակի երևույթի, առաջացման և «միմեսիս» հասկացության բացատրության հարցում²²: Հիշյալ պրոբլեմը Լուկրեցիուսը քննում է տարածաժամանակային տեսանկյունից: Դրանով իսկ նա մի կարևոր քայլ կատարեց արվեստի բնական ծագման տեսակետի զարգացման գործում: Նրա հայացքների մյուս յուրահատկություններից էր այն, որ արվեստի առաջացման ու զարգացման ընթացքը նա դիտում էր իբրև միատեսակ ինքնակա ճանապարհ (բնութային զարգացման նման)²³: Այսինքն՝ բնութային գաղտնիքների իմացությունը, աշխարհի էություն մեջ ներթափանցելը և արվեստների զարգացումը կազմում են փոխակապակցված միասնական գործընթաց: Այս հարցում Լուկրեցիուսի մոտ զուգակցվում են տարածաժամանակային և իմացաբանական սկզբունքները:

Արվեստի՝ բնութայինը ընդօրինակելու, մարդկային արվեստի նկատմամբ բնականի առավելություն մասին մտքեր զարգացվում են նաև հոմմեացի խոշորագույն հոետոր Կիկերոնի (մ. թ. ա. 106—43) երկերում, ըստ որի «ոչ մի արվեստ չի կարող նմանակել բնութային հնարամտությանը (sollertium)»²⁴: Նա նշում է նաև արվեստի ճանաչողական բնույթը, արվեստի կապն ու հարաբերակցվածությունը բնական երևույթների հետ:

Ընդունելով նմանողության որոշիչ դերը երաժշտական-բանաստեղծական ստեղծագործության մեջ, Պլուտարքոսն (մոտ 46— մոտ 127) այնուհանդերձ պնդում է, թե առաջին բանաստեղծներն ու երգահանները, օժտված լինելով աստվածային շնորհով, ոչ մեկին չէին նմանակում: Այսպես, «Տերպանդրը ավիետիկայի երկրորդ ներկայացուցիչն էր

առաջին ստեղծողներից հետո և տաղաչափության մեջ նմանակում էր Հոմերոսին, իսկ մեղեդիի (երաժշտության) մեջ՝ Որփեոսին: Վերջինս, հավանաբար, ոչ մեկին չէր նմանակում, քանի որ շուներ նախորդները²⁵: Հետևաբար, «նմանողությունը» երևան է գալիս միայն արվեստի ստեղծումից հետո և դիտվում է իբրև նմանողություն կիսաաստվածային, կիսաառասպելական նախահայրերի արվեստին:

Արվեստի՝ բնությունն ընդօրինակելու մասին գաղափարն առավել ընդգծված արտահայտվել է ստոիկ Մարկոս Ավրելիոսի (2-րդ դար) մոտ. «Ոչ մի բնություն արվեստին չի զիջում, քանզի արվեստեերն ընդօրինակում են այս կամ այն բնությանը... Առավել կատարյալ և իր մեջ ամեն ինչ ընդգրկող բնությունը չի կարող գերազանցվել թեկուզ և ամենանրբին արվեստի կողմից: Բայց բոլոր արվեստները ստեղծում են նվազ կատարյալը հանուն առավել կատարյալի: Հետևաբար այդպես է վարվում նաև ընդհանուր բնությունը (ընդգծումը մերն է — Կ. Մ.)»²⁶: Մեզ հետաքրքրող տեսանկյունից անհրաժեշտ է նշել այն հանգամանքը, որ Ավրելիոսը շեշտում է «բնություն» հասկացության բազմիմաստությունը, ըմբռնելով այն լայն իմաստով, որպես տիեզերք (Κοσμος — կոսմոս)՝ տեսանելի աշխարհ, որը կազմված է մի շարք ավելի նեղ, կոնկրետ հասկացություններից և որոնք ընդգրկում են շրջապատող աշխարհի, իրականության որոշակի կողմերը:

«Նմանողություն» հասկացությանը հանդիպում ենք նաև Փիլոստրատոս Ավագի (II—III դդ.) դատողություններում: Նրա կարծիքով, «թե որևէ մեկը ցանկանում է ճշտորոշ կերպով իմանալ, թե որտեղից է առաջացել արվեստը, ապա նա թող գիտենա, որ դրան սկիզբ է ծառայել նմանողությունը, դա այդպես է ամենահին ժամանակներից և այն (նմանողությունը — Կ. Մ.) առավելապես համապատասխանում է բնությանը (ընդգծումը մերն է — Կ. Մ.)»²⁷: Փիլոստրատոսը, ինչպես և անտիկ շրջանի շատ հեղինակներ, մի կողմ է թողնում այն հարցը, թե ինչին պետք է նմանակի արվեստը, քանզի ինչպես արդեն նշվել է, այն միշտ չէ, որ ընդօրինակում է բնությունը, իսկ երկրորդ՝ ինչպիսի և որ բնության մասին է խոսքն ընթանում: Ինչ վերաբերում է մեր կողմից ընդգծված «բնություն» բառին, ապա այն չի օգտագործված արվեստի հիմքի, աղբյուրի իմաստով և վերաբերում է «արվեստ» հասկացությանը, արտահայտելով էություն, բնորոշ հատկություն նշանակությունը:

Նմանողության տեսությունը որոշակի տրանսֆորմացիայի է ենթարկվում նորպլատոնական Պլոտինի (204—270) սեխաստություններում: Զարգացնելով Պլատոնի հայացքները, նա «բնություն» — արվեստ

հարաբերութիւն մեջ ներմուծում է նաև երրորդ բաղադրամասը՝ «իմաստային էութիւն» (loqoys): Եթե իդեաների աշխարհի և նյութական, կոնկրետ-զգայական իրերի, վերջիններիս և արվեստի միջև գոյութիւն ունեցող հարաբերութիւնները Պլատոնի մտ կազմում են երկու ինքնուրույն, իրարից անկախ հարաբերութիւններ, ապա Պլոտինը, ընդհակառակը, փորձում է այդ հարաբերութիւնները համակցել մի ընդհանուր համակարգում: Այս նորմուծութիւնը Պլոտինին հնարավորութիւն տվեց ոչ միայն ընդունել արվեստի էսթետիկական և ճանաչողական ուղղվածութիւնը, այլև առավել անմիջական կապ հաստատել հիշյալ հարաբերութիւնների երեք բաղադրամասերի միջև և հետևողականորեն անցկացնել նմանողականութիւն թեզիսը:

Դրանով իսկ նա վերացնում է Պլատոնի ուսմունքում առկա տրամաբանական հակասութիւնը, որն էլ խանգարում էր նրան ընդունել նմանողական արվեստի ինքնուրույն արժեքը: «Եթե որևիցէ մեկը, — գրում է Պլոտինը, — նսեմացնում է արվեստներն այն պատճառով, որ դրանք իրենց գործերում ընդօրինակում են բնութիւնը, ապա նախ և առաջ պետք է ասել, որ բնութիւն ստեղծագործութիւնները ևս նմանակում են [ինչ-որ] այլ բանի»: Դեռ ավելին, ըստ Պլոտինի «արվեստի գործերը ոչ թե պարզապես նմանակում են տեսանելիին (այսինքն զգայական իրերին, ինչպես կարծում էր Պլատոնը — Կ. Մ.), այլ հասնում են իմաստային էութիւնների (loqoys), որոնցից էլ կազմված է և առաջանում է բնութիւնը»: Պարզվում է նաև, որ արվեստը ոչ միայն ընդօրինակում է բնութիւնը, այլև «շատ բան ստեղծում է իրենից», «այն է՝ դրանք ավելացնում են այսպես թե այնպես թերարժեքին (նյութական մարմինների թերի բնութիւն — Կ. Մ.) [իրենց հատկութիւնները] իբրև օժտված գեղեցկութիւն»²⁸: Այս դատողութիւնն իր մեջ միաժամանակ պարունակում է գեղարվեստական ստեղծագործութիւն ասպարեզում սուբյեկտիվ-ստեղծարար գործոնի դերի ընդգծում:

Անդրադառնալով Պլոտինի տեսական ժառանգութիւնը, մասնավորապես, նրա էսթետիկական ուսմունքին, մի շարք հետազոտողներ արտահայտել են այն միտքը, թե նրա էսթետիկայում, «գեղեցիկի մասին վեհ ուսմունքում հնչեց անտիկ աշխարհի հրաժեշտի ողջույնը»: Բայց ինչպես դիպուկ նկատել է Ա. Աղամյանը, «գեղեցիկի մասին Պլոտինի ուսմունքում հնչում է ոչ միայն հին աշխարհի ողջույնը, այլև նոր աշխարհի՝ պատմական թատերաբեմ բարձրացող քրիստոնեական միջնադարի խոսքերը»²⁹: Հեթանոս Պլոտինն առաջին մտածողներից էր՝ ավելի վաղ, քան քրիստոնեական եկեղեցու հայրերից շատերը, որ ուղիներ նշմարեց երկրայինից դեպի երկնայինը, փորձեց նաև էսթետիկական

հարցներում կապել երկրաչիւր երկնաչիւր հետ: Եվ այդ առումով նա Օգոստինոս Երանելու անմիջական գաղափարական նախորդներից էր: Օգոստինոսն իր հերթին քրիստոնեությունից զաղափարախոսության դիրքերից հիմնավորեց ու զարգացրեց հեթանոս Պլոտինի հիշյալ թեզիսը³⁰: Վերահիշյալ սկզբունքը վերածվեց ամբողջ վաղ միջնադարյան քրիստոնեական էսթետիկայի յուրատեսակ պահանջի և հետևողականորեն անցկացվում ու իրականացվում էր այդ ժամանակաշրջանի էսթետիկական բովանդակություն կամ ուղղվածություն ունեցող գրեթե բոլոր աշխատություններում:

Մեզ հետաքրքրող պրորբլեմի պատմության ակնարկն ամբողջացնելու նպատակով անհրաժեշտ ենք համարում անդրադառնալ նաև Օգոստինոս Երանելու (354—430) հայացքների շարադրանքին: Առավել ևս, որ ինչպես մեզ հայտնի է, Օգոստինոսի հայացքները քիչ են ուսումնասիրվել և հատուկ հետազոտություն առարկա չեն դարձել ներկա ակնարկի խնդրի տեսանկյունից սովետական էսթետիկական գրականության մեջ:

Օգոստինոս Երանելին տարբերակում է արվեստի, հատկապես երգեցողության, երկու տեսակներ՝ «բնական» և «սովորովի», այսինքն՝ «գիտությունամբ ձեռք բերված»: Առաջին խմբին պատկանում է օրինակ ոչ միայն սոխակի և այլ թռչունների, այլև այն մարդկանց երգեցողական արվեստը, որոնք օժտված են բնական ունակությամբ, բայց չեն ուսուցանել այդ արվեստը և այդ պատճառով չեն տիրապետում երաժշտական արվեստին (կամ գիտությանը): Քանզի սոխակին են նմանվում «այն բոլորը» և թռչունները և մարդիկ, թուքեր լավ երգում են հոտառությամբ, այսինքն կատարում են այդ թվերի համաձայն և հաճելի կերպով, թեև թվերի կամ բարձր ու ցածր ձայների ինտերվալների հարցին չեն կարող պատասխանել³¹:

Այս նույն խնդրին Օգոստինոսը քննում է նաև գործիքային երաժշտության տեսանկյունից, համարելով, որ դա՝ արվեստ է, իսկ սոխակի և մյուս թռչունների երգեցողությունը՝ ընդամենը բնական օժտվածություն, ունակություն, որն իսկական արվեստից իր մեջ (կամ գիտությունից) ոչինչ չի պարունակում: Գործիքային երաժշտության մեջ նա տեսնում է «ինչ-որ արվեստ, իսկ այստեղ (սոխակի երգեցողության— Վ. Մ.)՝ միայն բնություն»³²:

Այս գաղափարն առաջ էր քաշել դեռևս Պլուտարքոսը, որի համաձայն «նախ և առաջ պետք է նկատի ունենալ, որ երաժշտության ուսուցումն ամբողջությամբ հմտության դաստիարակում է, որը բացարձակապես չի շոշափում այն հարցը, թե հանուն ինչի աշակերտը պետք է

սերտի դասավանդող նյութի յուրաքանչյուր մասը»³³։ Երաժշտութիւն
կատարյալ գիտակ նա համարում է այն մարդուն, որն «երաժշտական
հմտութիւն» հետ մեկտեղ օժտված է նաև «քննադատական ունակու-
թյամբ», վերջինիս տակ, ըստ երևույթին, հասկանալով մարդկային
բանականութիւնն ունակութիւնները։ Հետևաբար իսկական երգահանը
զուգակցում է իր մեջ երաժշտութիւն տեսութիւն և գործնական կա-
տարման իմացութիւնը։

Ըստ Օգոստինոսի, արվեստը՝ նմանողութիւն է, որ կազմում է ար-
վեստների մեծամասնութիւն, այդ թվում նաև երաժշտականի էութիւնն
ու բնորոշ առանձնահատկութիւնը։ Սակայն, խոսելով նմանողութիւն
մասին, Օգոստինոսը, ինչպես և շատ անտիկ մտածողներ, երբեք բնու-
թիւնը չի ակնարկում իբրև նմանողութիւն առարկա։ Գեո ավելին, չի
մատնանշում, թե ինչին կամ ում է կոչված նմանակել արվեստը։
Այդ մասին մնում է միայն ենթադրութիւններ անել։ Վերջին հաշվով
նմանողութիւն առարկան հայտարարվում է խորիմաց ուսուցիչների
օրինակը, «որոնք իրենց դարձնում են նմանողութիւն օրինակ՝ և դա
այն է, ինչ կոչվում է «սովորեցնել»³⁴։

Քրիստոնեական տեսաբանի խոսքերից կարելի է հետևցնել նաև, որ
ուսուցիչների արվեստի կատարելագործումը, նրանց գոյութիւնն ինքնին՝
ուսուցման պրոցես է։ Բայց ո՞վ է հանդես գալիս այդպիսի ուսուցչի
դերում։ Օգոստինոսի մոտ շնք գտնում նաև այս հարցի պատասխա-
նը։ Նրա աշխատութիւնների ենթատեքստից հնարավոր է դառնում եզ-
րակացնել, որ այդ ուսուցիչը երկրային ծագում չունի, այն՝ անտեսա-
նելի և զգայապես չընկալվող էակ է։ «Ուսուցչի» տակ, հավանաբար,
նա ենթադրում է աշխարհակարգի մեծ ճարտարապետ ու արվեստագործ
աստծուն։ Հարցի այսպիսի մեկնաբանութիւնը դարձավ բյուզանդական
էսթետիկայի սեփականութիւնը։ Այն, բացի ուսուցիչների օրինակին
նմանակելուց, այլ ստեղծագործական սկզբունք չէր ընդունում։ Գեղար-
վեստական տաղանդի միակ և կատարյալ աղբյուր համարվեցին աստ-
վածն ու սրբերը։

Աստվածաբան Օգոստինոսը ելնում էր իր աշխարհայացքային
սկզբունքներից, երբ պնդում էր, թե արվեստին տիրապետելու գործում
մարդիկ ունեն առավելութիւն կենդանիների նկատմամբ, քանի որ կեն-
դանիները զուրկ են բանականութիւնից, ուստի նրանք չեն տիրապետում
արվեստին։ Արվեստի տակ նա հասկանում էր ոչ թե այն, ինչ «ձեռք է
բերվում փորձով, այլ այն, ինչ քննվում է դատողութիւնամբ»³⁵։

Օգոստինոսի կարծիքով, արվեստի և գիտութիւն միջև գոյութիւն
ունի անխզելի կապ և որոշակի նույնականութիւն։ Արվեստները բանա-

կան նմանողութիւնն են, «դրանք հանգում են» և՛ նմանողութիւնը և՛ բանականութիւնը: Ի՞նչ գիտութիւնը կամ բանականութիւնն է, կամ բանական նմանողութիւն, այն «չի կարող բովանդակվել միայն նմանողութիւն մեջ», այն գոյութիւն ունի և՛ բանականութիւն և՛ նմանողութիւն մեջ, բայց կարող է պարունակվել նաև «միայն բանականութիւն մեջ»³⁵:

Սակայն այն ամենը, «ինչ նվազում են գործիքների վրա», «զուրկ չէ գիտութիւնից»: Նրա կարծիքով երգահան-կատարողները բաժանվում են «գիտունների», որոնք յուրացրել են երաժշտութիւն գիտական հիմքերը (տեսութիւնը), ա՛յն է՝ ելևէջման սկզբունքներն ու կանոնները» և «անուսում», «անգետ» երաժիշտների, որոնք շեն ուսուցանել ձայնի ելևէջումը, հմուտ շեն գիտութիւն մեջ: Քանզի հակառակ դեպքում, այսինքն, եթե բոլոր երաժիշտներն էլ իրազեկ լինեն ելևէջման կանոններին, ապա երաժշտութիւնը կվերածվի ինչ-որ «շնչին և արհամարհելի» բանի, «աննպատակ առարկայի»³⁷: Իսկ դա Օգոստինոսի արտահայտութիւնամբ «գոեհիկ արվեստ է»:

Օգոստինոսը զարգացնում է այն միտքը, որ «շատ արվեստներ հանգում են նմանողութիւն, շանվանելով նմանողութիւնը արվեստ»³⁸, որովհետև յուրաքանչյուր նմանողութիւնն չէ, որ բանականութիւն և արվեստ է: Գոյութիւն ունի նմանողութիւն և այնպիսի ձև, որն անընչվում է զգայութիւն և հիշողութիւն հետ ու կատարվում է «հմտութիւն և ուսուցման հիման վրա, երբ խոսքերի կամ գործողութիւնների միջոցով արտահայտվում է բուն իսկ առարկան, սակայն դա չճանաչելով բանականութիւն միջոցով»³⁹: Այսինքն՝ երաժշտական գործիքներով որևէ բան եղանակ նվազելով, շատերը շեն ըմբռնում և չգիտեն այն բանի էությունը, որ նրանք կատարում են և չգիտեն, թե ինչպես են կատարում: Ուստի այդպիսի երաժիշտներին նա դասում է «անուսում», «արհեստավոր», «գործնական» երաժիշտների շարքը, որովհետև իրազեկ շեն երաժշտութիւն տեսութիւնը: Ծվ ինչպես արհեստը կարոտ չէ բանականութիւնը, այնպես էլ «անուսում» երաժիշտը զուրկ է դրանից: Ու թեև մարդկանցից շատերը, շտիրապետելով որևէ բան արհեստի, այնուամենայնիվ կարող են բավականին լավ խորհրդատու լինել արհեստավորին, քանզի նրանք տեսականորեն պատկերացնում են արհեստավորի բոլոր գործողութիւնները, թեև վարժ ձեռքեր չունեն այդ աշխատանքը կատարելու համար: Գատողութիւնների այսպիսի տրամաբանութիւնն Օգոստինոսին հանգեցրեց այն մտքին, թե անհամեմատ նախընտրելի է կարծիք հայտնել արվեստի ստեղծագործութիւնների մասին, քան թե ինքդ ստեղծես գեղարվեստական գործեր⁴⁰:

Օգոստինոսի նման գաղափարները հիմնարար նշանակութիւն ունեցան միջնադարյան էսթետիկայի հետագա զարգացման համար, մասնավորապէս արվեստի բնագավառում բանակաւնութիւն դերի իմաստավորման հարցում և այլն: Նմանօրինակ մտքերի հանդիպում ենք, օրինակ, եկեղեցու վերջին հայրերից մեկի՝ Բեդա Հարգարժանի (VIII դ.), Ավրելիանի Ռոմիցի (IX դ.) և այլնի, և նույնիսկ Իոան դե Մարուսի (XIV դ.) մոտ:

Այնուհետև, քանզի մարդն ու կենդանիները տարբերվում են իրարից բանականութեամբ, բայց նմանվում են նմանողութեան, զգայութեան և հիշողութեան կարողութեամբ, ապա Օգոստինոսը տրամաբանորեն հանգում է «գործնական» երաժիշտների և կենդանիների նույնականութեան մասին գաղափարին: «Այսպիսով,— գրում է նա,— քանի որ հիշողութիւնը հաշորդում է զգայութեանը, իսկ անդամները հետևում են հիշողութեանը, լինելով շքեղաշուք և նախապատրաստված պրակտիկայով, նա (երաժիշտը) կատարում է, երբ ցանկութիւն է առաջանում ու այնքանով ավելի լավ ու ավելի հաճելի, որքանով ամենի մեջ ավելի է բացահայտվում այն, որն ընդհանուր է մեզ և կենդանիների մոտ, այն է՝ ձգտումը դեպի նմանողութիւնը, զգայութիւնը և հիշողութիւնը»⁴¹:

Այսպիսով, երաժշտական արվեստի բնագավառում Օգոստինոսը առաջնութիւնը տալիս է գործիքային երաժշտութեանը, իսկ վերջինիս շրջանակներում՝ սովորովի», տեսական երաժշտութեանը: Ինչ վերաբերում է երգեցողութեան արվեստին, ապա այստեղ նախապատվութիւնը տրվում է սովորովի երգեցողութեանը: Այս ամենի հիմքում ընկած է բանական սկզբի՝ իր կրոնաաստվածաբանական ենթատեքստով որոշիչ դերի ընդգծումը:

Արվեստի նմանողական բնույթի մասին որոշ դատողութիւններ կան նաև Հռոմեական կայսրութեան անկման շրջանի մի շարք այլ հեղինակների երկերում ևս, սակայն դրանք ոչ մի ինքնուրույն ու թարմ բան չեն ներմուծում խնդրի լուծման գործի մեջ՝ իրենց մեծանուն նախորդների համեմատ:

Անտիկ տեսաբանների էսթետիկական ուսմունքների վերլուծութիւնից բխում է, որ իբրև միմեսիսի առարկա հանդես է գալիս ոչ թե օբյեկտիվորեն գոյութիւն ունեցող բնութիւնն առհասարակ, այլ նրա առանձին կողմերը, երևութիւնները, բնագավառները: «Նմանողութեան» օբյեկտի նկատմամբ այդպիսի անորոշակիութիւնը, հավանաբար բացատրվում

է նաև նրանով, որ անտիկ հեղինակները, այդ թվում Պլատոնն ու Արիստոտելը, ինչպես ժամանակին ճիշտ նշել է Ն. Չերնիշևսկին, այն-
քան էին ճշմոքաված... այդ (նմանողութայն) սկզբի աներկբայելի ճշ-
մարտացիութայն մեջ, որ այն ամենուր հուշակում էին իբրև աքսիոմա,
լմտածելով դրա ապացուցման մասին»⁴²: Այստեղ կարելի է ավելացնել
միայն՝ հրեքը շատագրվելով բացահայտել և ճշտորոշ կերպով սահմանել
նմանողութայն սկզբի բուն առարկան և եղանակները:

Միայն անտիկ շրջանում ստեղծված բոլոր էսթետիկական տեսու-
թյունների մեջ միմեսիսի բոլոր առարկաների համակցումը, դրանց
ամբողջությունը կազմում է «բնութայն» հասկացությունն իր առավել
լայն՝ Տիեզերք նշանակությամբ: Միայն այս տեսանկյունից է իրա-
վացի դառնում Ա. Ց. Լոսևի պնդումն այն մասին, թե «անտիկ էսթետի-
կայի առարկան՝ իր ամբողջ անմիջականությամբ կազմակերպված և իր
սոսկ ֆիզիկական հնարավորությունների շարքով ձևավորված նյութա-
կան, իրային և տարերային կեցությունն է, դա Կոսմոսն է»⁴³:

Մենք համեմատաբար մանրամասն կանգ առանք առանձին մտա-
ծողների ուսմունքների վրա, որպեսզի կարողանանք հնարավորին շար-
ամբողջական ձևով ներկայացնել անտիկ աշխարհի ինքնատիպ տես-
ությունները, նրանց ուժեղ և թույլ կողմերը, հաջորդափոխությունն ու
ժառանգորդվածությունը էսթետիկական գաղափարների զարգացման ըն-
թացքում: Մենք ելնում ենք այն սկզբունքային նկատառումից, թե «էս-
թետիկայի պատմության խնդրի մեջ պարտադիր կերպով մտնում է
յուրաքանչյուր շարագրվող տեսության ինքնատիպ յուրահատկույուն-
ների և նրա՝ այլ տեսությունների տեսակետից յուրօրինակության
վերլուծությունը (ընդգծումը մերն է—Կ. Մ.)»⁴⁴:

Համարյա մի ամբողջ հազարամյակի (այսինքն՝ միջնադարի) ըն-
թացքում մենք չենք հանդիպում ոչ միայն արվեստի՝ իբրև բնութայն
վերարտադրության ամբողջական տեսության, այլև շատ թե քիչ հանգա-
մանալից դատողությունների:

Բյուզանդիայում, որտեղ առանձնապես զարգացած էր պատկերա-
գրությունը, որը հետո էր իրական կյանքից և պատկերում էր իրադար-
ձությունների թիզեալական նախապատկերները», արվեստագետների
ստեղծագործական ազատության և արվեստի նմանողական ֆունկցիայի
մասին խոսքն անգամ լինել չէր կարող: Եվ ինչպես ցույց են տալիս
ուսումնասիրությունները, «միջնադարյան նկարիչներն աշխատում էին

ոչ թե բնօրինակից, այլ օրինակով, որպեսզի ապահովեն պատկերա-
գրություն հաստատությունը»⁴⁵: Այսպես Ծրմինիոսը գեղանկարչության
ուսուցումը հանգեցնում է աղօթքի և որոշ նկարիչների գործերի պատ-
ճենահանմանը՝ անտեսելով ստեղծագործական սկզբի և ինքնուրույնու-
թյան յուրաքանչյուր դրսևորում»⁴⁶:

Իրան Դամասկինը (մահ. մինչև 753 թվ.), ընդունելով նմանողու-
թյան գաղափարը, դրա տակ հասկանում է նախապատկերի, աստվա-
ծային սկզբի նմանակում: Բացի այդ նա նույնացնում է նմանողություն
և նույնականություն հասկացությունները, մնալով բյուզանդական էսթե-
տիկայի սահմաններում:

Օրինակների իմացություն գաղափարը լայն տարածում էր գտել նաև
միջնադարյան Հնդկաստանում: Այսպես Վամանի (VIII դ.) կարծիքով
«օրինակների իմացությունը հին պոետների մշտական ուսումնասիրումն
է: Միայն այդ ճանապարհով է ձեռք բերվում հմտություն պոեզիայի բնա-
գավառում»⁴⁷: Ինչ վերաբերում է միջնադարյան շինական գեղանկար-
չության տեսությանը, ապա այնտեղ երբեմն հանդիպում են առանձին
դատողություններ գեղանկարչության արվեստի էություն՝ իբրև արտա-
քին աշխարհի առարկաների և երևույթների վերարտադրման մասին:

Պալատական վեպի տիրապետության շրջանում նույնպես շկան
տվյալներ արվեստի նմանողական բնույթի մասին: Ասպետական վեպի
աշխարհը՝ իդեալականացված աշխարհ է: Իսկ «նմանօրինակ իդեալա-
կանացումը, — ինչպես ճիշտ նշում է է. Աուերբախը, — հեռացնում է
իրականության ընդօրինակումից, պալատական վեպը լռում է ֆունկցիո-
նալ կողմի՝ ասպետական դասի պատմական ռեալականության մասին»:
«Պալատական վեպը՝ ոչ թե իրականության բանաստեղծական վերա-
կերտումն է, այլ փախուստ դեպի հեքիաթի գիրկը»⁴⁸:

Ինչպես հայտնի է, միջնադարյան էսթետիկական տրակտատներն
ունեն զուտ տեխնիկական բնույթ և ամբողջությամբ վերաբերում են
արհեստավորական պրակտիկային: Չեննինո Չեննինին (ծնվ. մոտ 1370
թվ.)՝ իր «Արվեստի մասին» աշխատության մեջ, ընդհանրացնելով
նկարչության բնագավառում կուտակած տեխնոլոգիական հարուստ
փորձը, առաջին անգամ առաջադրեց բնության ուսումնասիրության և
բնօրինակից նկարելու գաղափարը. «Ամենակատարյալ ուսուցիչը...՝ դա
բնօրինակից նկարելն է: Դա գերազանցում է բոլոր օրինակներին...
Որպեսզի բնօրինակից նկարել լեռը, պետք է արվեստանոց բերել մի
մեծ քար»⁴⁹:

Սակայն բնությունն ընդօրինակելու գաղափարը տիրապետող է
դառնում Վերածննդի դարաշրջանի հետագա տասնամյակներում: Այս

միտումն առավել որոշակիորեն դրսևորվեց նախ գեղարվեստական պրակտիկայում և ապա՝ տեսութայն մեջ: «Արվեստագետները՝ փիլիսոփաներից, քաղաքական մտածողներից և բնագիտության շուտ են գտել նոր ուղիներ... Վերածննդի դարաշրջանի վարպետները 15-րդ դ. առաջին տասնամյակից սկսած իրենց առջև որոշակի նպատակ են դրել՝ ճիշտ պատկերել մարդուն և բնությունը: Ու թեև արվեստագետները, ինչպես և նախկինում, օգտվում էին ավանդական կրոնական թեմաներից, սակայն պատկերման բնույթը բացարձակապես փոխվեց»⁵⁰:

Լեոն Բատիստա Ալբերտին (1404—1472) պաշտպանում է բնության ստեղծագործական վերարտադրման գաղափարը, քննադատելով «բնական նմանութայն» նատուրալիզմի սկզբունքն արվեստի բնագավառում: Միաժամանակ նա պնդում է, որ արվեստի (նկարչութայն) աղբյուրը բնությունն է. «Այն ամենը, ինչ մենք պատրաստվում ենք պատկերել, պիտի փոխառնենք բնությունից»⁵¹: Նա կտրականապես դեմ է արտահայտվում պատճենահանութայն սկզբունքի նկատմամբ:

Յակոպո Պոնտորմոն (1494—1557), շարունակելով Ալբերտի գիծը, պնդում է, որ նկարչությունն ընդօրինակում է բնությունը ստեղծագործաբար: Նկարչական արվեստը կարող է նույնիսկ կատարելագործել բնության այս կամ այն կողմը, որովհետև «կտավի վրա հանդիպում են բաներ, որոնք երբեք չեն ստեղծվել բնության կողմից»⁵²: Ակընհայտ է, որ Պոնտորմոն նկատի ունի բնության գեղարվեստական ստեղծագործական վերարտադրման սկզբունքը՝ ըստ արժանվույն գնահատելով նաև ստեղծագործական երևակայութայն ուժը:

Ֆեդերիկո Յուկկարոյի (մոտ 1542—1609) էսթետիկական հայացքներում տեխնոլոգիական բնույթի հարցերը գտնվում են երկրորդ պլանի վրա և այդ իմաստով նրա «Փանդակագործների, նկարիչների և ճարտարապետների գաղափարը» երկն (1607 թվ.) այդ ժամանակաշրջանի արևմտաեվրոպական գրականութայն մեջ եզակի երևույթներից է: Մասնավորապես նա նշում է, որ «Մենք՝ նկարչութայն պրոֆեսորներս, կարոտ չենք ոչ մի այլ կանոնների, բացի այն, որ մեզ տալիս է ինքը բնությունը, որպեսզի ընդօրինակենք իրեն (ընդգծումը մերն է—Կ. Մ.)»⁵³: Հետևաբար, ըստ Յուկկարոյի, արվեստի ակունքներն ու վերարտադրման առարկան գտնվում են բնության մեջ:

Իտալացի տեսաբան Պաոլո Պինոն (XVI դ. կեսերը) իր «Երկխոսութայն գեղանկարչութայն մասին» աշխատութայն մեջ, հետևելով արիստոտելյան ավանդույթներին, պնդում է, թե «բնությունը հաղորդում է ձևերին ռելիեֆ ու շարժում, մի բան, որ մեզ (նկարիչների—Կ. Մ.) համար անհնարին է»: Սակայն նկարչական արվեստը նա նույնացնում է

հայելանման արտացոլման հետ և որպես հետևանք պաշտպանում այն թեզիսը, որի համաձայն «ինքը՝ արվեստը, անհրաժեշտաբար ցածր է բնությունից»⁵⁴։ Այսպիսով, բացառելով շարժման առկայությունը գեղանկարչության մեջ, Պաոլո Պինոն տրամաբանորեն հանգում է ստեղծագործական երևակայության ժխտմանը՝ նահանջելով Արիստոտելի ուսմունքից։ Նա վերածնում է նաև պլատոնյան տրիադան՝ «իդեաների աշխարհ» — «բնություն» — «մարդկային արվեստ»⁵⁵, դիտելով արվեստն իբրև «ստվերների ստվեր»։

Ըստ Պաոլո Պինոյի՝ բնությունն աստծո էության արտացոլումն է, իսկ բոլոր արվեստներն «ընդօրինակում են բնությանը»։ Նա փաստորեն շրջանցում է մարդկային արվեստի բնական ծագման հարցը, այն համարելով աստծո ստեղծագործություն, որից մարդիկ օգտվում են բնությունն ընդօրինակելու համար։ Սակայն հակասելով այս նորպլատոնական սկզբունքին, նա պնդում է, թե «նկարչությունն ու քանդակագործությունը... առաջացել են մարդկային բանականության» շնորհիվ՝ բնական և արհեստական իրերն ընդօրինակելու համար⁵⁶։

Արվեստի՝ բնության ստեղծագործական վերարտադրման մասին գաղափարն առավել ընդգծված ձևով արտահայտվել է Լեոնարդո դա Վինչիի (1452—1519) երկերում։ Նա պահանջում է սովորել արտաքին աշխարհի առարկաների, օրինակների, այլ ոչ թե նույնիսկ հուշակավոր արվեստագետների ստեղծագործությունների վրա, որովհետև միայն այդ ճանապարհով կարելի է ստեղծել արվեստի իսկական գործեր։ Հենց այլ հեղինակներին և ոչ թե բնությանը ընդօրինակելու հանգամանքն էլ հետհռոմեական շրջանում նկարչական արվեստի անկման պատճառը դարձավ։ Նրանք, ովքեր ուսումնասիրում են միայն հեղինակներին, այլ ոչ թե բնության ստեղծագործությունները, արվեստի բնագավառում բնության՝ լավ հեղինակների ուսուցչի ոչ թե զավակներն են, այլ թոռները»⁵⁷։ Հետևաբար, նույնիսկ ամենատաղանդավոր արվեստագետները բնության աշակերտներն են, իսկ նրանցից սովորողներին կարելի է անվանել աշակերտների աշակերտ։

Քննելով գեղանկարչության ծագման հարցը, Լեոնարդո դա Վինչին ընդգծում է դրա երկրային ակունքները. «Գեղանկարչությունը գիտություն է և բնության օրինական զավակը, քանզի այն առաջացել է բնությունից, իսկ ավելի ճիշտ արտահայտվելու համար կասենք՝ բնության թոռնիկը, որովհետև տեսանելի բոլոր իրերը ծնունդ են առել բնությունից, ու այդ իրերից ծնվել է գեղանկարչությունը»⁵⁸։ Մեծ իտալացին առաջ է քաշում գեղարվեստական տեսության և պրակտիկայի միասնության գաղափարը, համոզված լինելով, որ «պրակտիկան միշտ պետք

է կառուցվի լավ տեսութեան հիման վրա»⁵⁹ այսինքն՝ այն դադափարը, որ XI—XII-րդ դարերում հռչակեց հայ մեծ մտածող Հովհաննէս Սարկավազը:

Արվեստի և բնութեան փոխհարաբերութեան հարցն ինքնատիպ մեկնաբանութիւն է ստանում գերմանացի նկարիչ ու տեսաբան Ալբրեխտ Դյուրերի (1471—1528) մոտ: Նրա կարծիքով «արվեստը բովանդակվում է բնութեան մեջ՝ ու կարող է բացահայտել այն, նա էլ տիրապետում է նրան: Եվ այդ ժամանակ այն (արվեստը) քեզ գերծ կպահի շատ սխալներին: Եվ այդ բանում մեծ է փորձի նշանակութիւնը: Ինչքանով քո ստեղծագործութիւնը ճշտորոշ կերպով համապատասխանում է կյանքին, այնքանով էլ այն լավ է երևում, և դա ճշմարիտ է»⁶⁰: Նա ընդունում է նաև ձեռքբերովի արվեստի գոյութիւնը: Բնութեան արվեստը՝ «ստեղծագործական ուժ է, որն աստված տվել է իր կողմից ստեղծված բնութեանը»⁶¹: Սովորովի արվեստը կրթիչ կարող հասու լինել բնութեան արվեստին:

Մեր շարադրանքից հետևում է, որ խոսելով բնութեան մասին, Վերածննդի գործիչներն այդ հասկացութիւնը ընկալում էին բավականաչափ ընդհանուր իմաստով: Բացի այդ, բնութիւնը նրանց մոտ հանդես էր գալիս իբրև իդեալականացված իրականութիւն, ի տարբերութիւն, օրինակ, Լուկրեցիուս Կարուսի և Հովհաննէս Սարկավազի: Այս հանգամանքը պայմանավորված է Վերածննդի դարաշրջանի էսթետիկայի ուղղվածութեամբ, որն իդեալի էսթետիկա էր: Ու եթե Լուկրեցիուսի մոտ բնութիւնն օբյեկտիվացված է, իսկ Սարկավազի մոտ՝ մարդկայնացված ու բանաստեղծականացված, իր հիմքում լինելով օբյեկտիվ, ապա Վերածննդի էսթետիկայի ներկայացուցիչների մոտ բնութիւնն իդեալականացված է:

Միմեսիսի տեսութեան պրոբլեմները պահպանեցին իրենց նշանակութիւնը նաև հետագա դարերի էսթետիկական մտքի մեջ, հատկապես XVIII դարում, երբ թե՛ վեճեր առաջացան արվեստի, մասնավորապես պոեզիայի ու երաժշտութեան էութեան շուրջը: Արվեստի նմանողական բնութիւնի մասին գաղափարներ մենք գտնում ենք Դալամբերի, Դիդրոյի, Բատտի և ուրիշների աշխատութիւններում: Այդ դարաշրջանի Ֆրանսիական տեսաբանների մեծամասնութիւնը նմանողութեան տեսութիւնը ըմբռնում էին բառացիորեն, որն էլ հանգեցնում էր «հնչահանգութեան» տեսութեան («ձայնանմանողականութեան») վերականգնմանը (Լասկայեդ): Նույնիսկ Ֆրանսիական հանրագիտակները, որոնք «նմանողութեան մասին ուսմունքը կապում էին արվեստի ճշմարտացիութեան և բնականութեան պահանջների հետ» (Վ. Շեստակով), ինքն իսկ ճշ-

մարտացիութիւնը հասկանում էին բառացիորեն: Նմանողական արվեստի գաղափարը հիմնական տեսական սկզբունքի դեր է խաղում նաև նույն ժամանակաշրջանի անգլիական էսթետիկական մտքի մեջ: Անգլիացի տեսաբանները այդ գաղափարը նախ և առաջ տարածում էին երաժշտութիւնի վրա, որի էութիւնը նրանք տեսնում էին անօրգանական և օրգանական բնութիւնի երևույթների ընդօրինակման մեջ (Խերիս, Բետտի և ուրիշներ):

Միմեսիսի տեսութիւնն այս համառոտ ակնարկը վկայում է այն մասին, որ սկսած անտիկ շրջանից այն կարևոր դեր է խաղացել էսթետիկական մտքի զարգացման գործում ընդհուպ մինչև նոր ժամանակները: Այդ ուսմունքը քաղաքացիութիւնի իրավունք ստացավ նաև միջնադարյան Հայաստանում:

* * *

Սույն ակնարկի տեսանկյունից իսկ գնահատելով Սարկավագի էսթետիկական ուսմունքը մենք կարող ենք հետևեցնել, որ նա առաջադրել է յուրովի լուծել է մի շարք պրոբլեմներ, որոնք առաջնակարգ նշանակութիւն ունեն էսթետիկական մտքի զարգացման տեսանկյունից: Հայ մտածողն ընդհանրացրել է ամփոփել է նախորդների մոտ եղած բազմաթիվ դրական ու արժեքավոր գաղափարներ, տեղայնացնելով և զարգացնելով դրանք: Սարկավագը ենթարկել է այդ ամենն իր ընդհանուր տեսական սկզբունքներին, ստեղծելով մի ամբողջական և ինքնատիպ ուսմունք արվեստի մասին, որը հենվում է ինչպես անցյալի մշակութային ավանդույթների, այնպես էլ ժամանակի հայ գեղարվեստական պրակտիկայի վրա՝ ելնելով հայկական արվեստի զարգացման իրական ու հրատապ պահանջներից:

Իր տեսութիւնի մեջ արտացոլելով նաև երկրում տեղի ունեցող սոցիալական հուզումները, հայ գրականութիւնի մեջ առաջին անգամ այդքան ակներև առաջ քաշելով «ուժեղներին» և «թուլիների», «մեծների» և «փոքրների» փոխհարաբերութիւնի պրոբլեմը, Սարկավագը փաստորեն հիմնադրեց միջնադարյան հայ սոցիալական պոեզիայի գրական-տեսական հիմքերը, որ ծաղկեց և հետագա զարգացում ստացավ Յրիկի (XIII դ.) ստեղծագործութիւններում, գաղափարատեսական աղբյուր ծառայեց Մխիթար Գոշի և Վարդան Այգեկցու առակների համար:

Միջնադարյան հայ մտածողի ուսմունքի և միմեսիսի տեսութիւնի հիմնարար գաղափարների ու սկզբունքների համադրումը ցույց է տալիս նաև, որ Սարկավագի մոտ տրամախաչվում են անտիկ շրջանից

եկող երկու հիմնական ուղղութիւններ՝ բնութիւնը նմանողութիւնը, վերարտադրումն իբրև գեղարվեստական ստեղծագործութիւն անհրաժեշտ բաղադրամաս և սկզբունք (Հերակլիտի, Սոկրատեսի, Արիստոտելի գիծ) և նմանողութիւնը որպէս արվեստի՝ իբրև որոշակի գեղարվեստական երևույթ դիտվողի, ժագման հիմք ու աղբյուր (Դեմոկրիտի, Լուկրեցիուս Կարուսի գիծ): Սակայն այս միակցումը չի հանգում էկլեկտիզմի, նշված ուսմունքների պարզ հանրազումարի: Սարկավագի ուսմունքը բովանդակում է դրանք «վերառված» ձևով, ստեղծագործաբար յուրացնելով և վերիմաստավորելով որակական նոր մակարդակի վրա:

К. А. МИРУМЯН

ИДЕЙНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ЭСТЕТИКИ ОВАНЕСА САРКАВАГА

(Очерк античной теории мимесиса)

Резюме

Статья посвящена освещению некоторых идейно-теоретических истоков эстетического учения выдающегося мыслителя и ученого Ованеса Саркавага, восходящих к античной теории мимесиса. На основе изучения античного эстетического наследия в плане развития одной из самых распространенных в античный период теорий искусств — теории мимесиса, автор приходит к выводу, что объектом античной теории мимесиса являлась не природа как таковая (космос), а отдельные стороны реальной действительности и что лишь совокупный предмет всех античных теорий мимесиса дает понятие природы в его широком значении. На основе анализа эстетических воззрений мыслителей античности, средневековья, Возрождения, Нового времени показывается, что под мимесисом они подразумевали как теорию подражания, так и теорию воспроизведения с сильными элементами реализма и творческой фантазии.

Показано, что именно принцип творческого воспроизведения действительности лежит в основе саркаваговской теории мимесиса.

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 1. Античность. Средние века. Возрождение. М., 1962, էջ 87:

² Նույն տեղում, էջ 195:

³ Плутарх. О музыке. Пер. с греч. Н. Н. Томасова. С пояснит. прим. и вступит. статьей Е. М. Браудо. Пг., 1922, էջ 48:

⁴ Նույն տեղում, էջ 82:

⁵ ՏՃ-ի «История эстетики. Памятники...», т. 1, էջ 80:

⁶ Նույն տեղում, էջ 84:

⁷ Նույն տեղում:

⁸ Նույն տեղում, էջ 86:

⁹ Նույն տեղում; էջ 91:

¹⁰ ՏՃ-ի А. Адамян. Статьи по эстетике. Ереван, 1967, էջ 13:

¹¹ История эстетики. Памятники..., т. 1, էջ 113:

¹² В. Ф. Асмус. Искусство и действительность в эстетике Аристотеля. — В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961, էջ 68:

¹³ Платон. Сочинения в трех томах, т. 3, ч. 1, М., 1973, էջ 452:

¹⁴ ՏՃ-ի «Античная музыкальная эстетика. Вступит. очерк и собр. текстов

А. Ф. Лосева. Под ред. В. П. Шестакова. М., 1960, էջ 169—170:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 142:

¹⁶ Н. Г. Чернышевский. Эстетика. М., 1958, էջ 334:

¹⁷ Նույն տեղում:

¹⁸ История эстетики. Памятники..., т. 1, էջ 120:

¹⁹ А. Адамян. Եզդ. աշխ., էջ 35:

²⁰ ՏՃ-ի Н. Г. Чернышевский. Եզդ. աշխ., էջ 334—335:

²¹ ՏՃ-ի В. Ф. Асмус. Եզդ. աշխ., էջ 92—93:

²² ՏՃ-ի Лукреций Кар. О природе вещей. Пер. с лат., вступит. статья и комм. Ф. А. Петровского. М., 1958, էջ 202—203:

²³ ՏՃ-ի Նույն տեղում, էջ 172—173:

²⁴ История эстетики. Памятники..., т. 1, էջ 194:

²⁵ Плутарх. Եզդ. աշխ., էջ 35:

²⁶ История эстетики. Памятники..., т. 1, էջ 147:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 216—217:

²⁸ ՏՃ-ի Նույն տեղում, էջ 225:

²⁹ А. Адамян. Եզդ. աշխ., էջ 74:

³⁰ Այդ մասին որոշ տեղեկություններ կարելի է գտնել Մ. Գ. Բասկինի հոդվածում: (ՏՃ-ի М. П. Баскин. Об эстетических теориях европейского средневековья.— В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья, էջ 365:

³¹ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. Сост. текстов и общая вступит. статья В. П. Шестакова. М., 1966, էջ 124:

³² Նույն տեղում, էջ 125:

³³ Плутарх. Եզդ. աշխ., էջ 71:

³⁴ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, էջ 125:

³⁵ ՏՃ-ի «История эстетики. Памятники...», т. 1, էջ 266:

³⁶ ՏՃ-ի «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, էջ 126:

³⁷ Նույն տեղում:

- ³⁸ Նույն տեղում:
- ³⁹ Նույն տեղում, էջ 128:
- ⁴⁰ Տե՛ս Իստորիա էստետիկի. Պատմիկի..., տ. 1, էջ 267:
- ⁴¹ Մուշկակալ էստետիկա արևմտաեւրոպական միջնադարի և Վերածնունդի, էջ 131:
- ⁴² Ն. Գ. Շերնիշևսկի. *Եղբ. աշխ.*, էջ 336:
- ⁴³ Տե՛ս Ա. Փ. Լոսև. Իստորիա անտիկական էստետիկի. Րանյան կլասիկա. Մ., 1963, էջ 37:
- ⁴⁴ Տե՛ս Ա. Փ. Լոսև. էստետիկա արարածի և «Զարգացում» Փլատոնի. — Բ գրք.: Անտիկական և ժամանակակից. Մ., 1975, էջ 139:
- ⁴⁵ Վ. Լազարև. Վերածնունդ. օրինակներ Վիզանտիայի. — Բ գրք.: Մանրագրեր արվեստի և գեղարվեստի, տ. 1, Միջին դար, Մ., 1965, էջ 207:
- ⁴⁶ Տե՛ս Մանրագրեր արվեստի և գեղարվեստի, տ. 1, էջ 223:
- ⁴⁷ Իստորիա էստետիկի. Պատմիկի, տ. 1, էջ 398:
- ⁴⁸ Ջրիխ Աուրբախ. Միմեսիս. Ինքնանկարչությունը արևմտաեւրոպական գրականության մեջ. Մ., 1976, էջ 148, 150:
- ⁴⁹ Մանրագրեր արվեստի և գեղարվեստի, տ. 1, էջ 254:
- ⁵⁰ Վերածնունդ. օրինակներ Իտալիայի. — Բ գրք.: Մանրագրեր արվեստի և գեղարվեստի, տ. 2, Մ., 1966, էջ 9—10:
- ⁵¹ Մանրագրեր արվեստի և գեղարվեստի, տ. 2, էջ 52:
- ⁵² Նույն տեղում, էջ 234:
- ⁵³ Նույն տեղում, էջ 291:
- ⁵⁴ Նույն տեղում, էջ 263:
- ⁵⁵ Նույն տեղում, էջ 264:
- ⁵⁶ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 269: Արվեստի ժամանակների և ոճերի մասին գաղափարը պայմանավորված էր նաև Զանգակուղի խմբագրության (1538—1600) իր «Գեղարվեստի մասին» տրակտատում:
- ⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 116:
- ⁵⁸ Իստորիա էստետիկի. Պատմիկի..., տ. 1, էջ 542—543:
- ⁵⁹ Մանրագրեր արվեստի և գեղարվեստի, տ. 2, էջ 119:
- ⁶⁰ Իստորիա էստետիկի. Պատմիկի..., տ. 1, էջ 596:
- ⁶¹ Նույն տեղում, էջ 596: