

ՍՈՒՐՅԵԿՏԻՎԻԶՄԸ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Ս. Լ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ
ՀՍՍՀ ժողովրդական նկարիչ

Նոր ժամանակի արվեստի ծայրահեղ սուբյեկտիվիզմը բուրժուական հասարակարգի ծնունդն է։ Մասնավոր սեփականությունը և անհատի նախաձեռնությունն ու նրա շահը հակադրվել են հասարակական շահին ու գերիշխել են կյանքում։ Ազատությունը, որի համար զոհվել են հեղափոխության մարտիկները բարիկադրների վրա, վերածվել է պարզապես՝ շահագործման ազատության — մեկ «բիզնեսմենի» գերիշխանությունը բազմաթիվ աշխատավորների վրա, որոնք նրա շահի գործնական ճարպկություն չեն ունեցել։ Մրցակցությունն արտադրության մեջ հաղթանակ ու հարստություն է բերում նրան, ով լավ գիտե շուկան, ավելի խորամանկ է բիրժայում, ավելի անխիղճ է իր մրցակիցների հանդեպ։ Ակտիվ ու գործունյա անհատը յուրատեսակ պաշտամունքի էր վերածվել։

Զարմանալի չէ, որ բուրժուական իդեալիստական փիլիսոփայությունը գերազնահատում էր մեծապես օժտված անհատի նշանակությունը կյանքում և արվեստում։ Մի ժամանակ կապիտալիստական աշխարհում մեծ համակրանք էր վայելում նիցշեականությունը՝ իր «գերմարդով»։ XIX դարի երկրորդ կեսի փիլիսոփաները մեծ տեղ են տալիս «հանճարեղ մարդու» պրոբլեմին՝ գերազանց օժտված անհատին։

Վերհիշել էին նաև Կանտի ուսմունքը այն մասին, թե ողջ աշխարհը դա՝ մտածող մարդու պատկերացումն է։ Այդ ուսմունքի համաձայն, եթե մեջտեղից վերանա մտածող մարդը, ապա ողջ մարմնավոր աշխարհը նույնպես պետք է վերանա։ Ըստ Կանտի՝ «ինքնին իրը» — դա անիմանալի բան է, քանի որ անհատը միայն վերաստեղծում է առարկայի երևույթը իր մտածողության մեջ օբյեկտ հաստատված ձևերով։

Կանտի այս թեզի հետ է առնչվում արվեստի մեջ առաջ եկած տենդենցը՝ անպայման վերածանել առարկայի իսկական էությունը, այլ խոսքով՝ բացել «ինքնին իրի» գաղտնիքը։

Արտուր Շոպենհաուերը հանճարի կոչումն է համարում՝ առարկայի իսկական էությունն իմանալը։

«Միջակ նկարիչը և սովորական տաղանդը տարված են լինում իրենց ժամանակի ոգով և կարիքներով, միայն հանճարն է հավերժության համար աշխատում, այդ պատճառով էլ նա հաշվի չի առնում իր ժամանակակիցների պահանջն ու ճաշակը։ Նրա խնդիրն է՝ առարկայի իմացությունը նրա իսկական էության մեջ»¹։

Ըստ այդմ՝ «իսկական էություն» հայտնաբերելը գեղարվեստի միջոցներով նշանակում է վեր հանել ոչ թե այն պատկերը, որ երևում է բոլորին, այլ հայացքից թաքնվածը։

Առարկայի բուն էությունը տիրանալու արշավանքը սկսել էին դեռ իմպրեսիոնիստները, ապա այն շարունակվեց Պոլ Սեզանի անխոնջ պրպտումների մեջ։ Առարկայի խորքը թափանցելու համար կուբիստները անդամաճատեցին, բաժանեցին մասերի ու նորից հավաքեցին այն։

Բայց նկարչի դժգոհությունը աճում էր։ Նրան ճնշում էր այն միտքը, որ ոչ մի պատկեր չի արտաբերում կերպարը լիովին, նրա ողջ խորությունն մեջ և, հետևապես, առարկայի գեղարվեստական ճանաչողությունը թերի է մնում։ Բուն ճշմարտությունը փակված է մնում նկարչից, և այն, ինչ նա պատկերում է՝ աշխարհի կեղևն է միայն։

Նկարիչը դրանից հետո իր ստեղծագործության միակ խնդիրն է դարձնում իր սեփական էության դրսևորումը։ Արվեստի սուբյեկտիվիզմը յուրատեսակ «զարգացում» է ունեցել մեր վերջրած հարյուրամյակում։ Ինչպես կտեսնենք, ծայրահեղ սուբյեկտիվիզմը ի վերջո հասցրել է հենց անհատի կարողությունների չլատմանը, նրան մարդկային հատկություններից զրկելուն։

¹ Артур Шопенгауер, Инстинкт и художественная наклонность, соч., т. I, Москва, 1900, стр. 73 и 83

✱

Արվեստի համար շրջադարձային էր անցյալ դարի կեսը: Հին ֆեոդալական կարգերը խար-
խուղվել էին: Ֆրանսիական հեղափոխությունը նոր խնդիրներ էր հրապարակ հանել: Այժմ իր հա-
մար ճանապարհ էր հարթում ելնող դասակարգը՝ բուրժուազիան: Նա իշխելու հավակնություն
ունենր, բայց խոսում էր ժողովրդի անունից, ազատության, հավասարության և եղբայրության կոչ
էր անում:

Հեղափոխական շրջադարձը հասարակական կյանքում՝ շրջադարձ էր և մտայնության մեջ:
Արվեստն էլ չէր կարող անտարբեր մնալ:

Արվեստի ճակատում իշխող հին մտայնության և հնացած «ճաշակի կոդեքսի» փշրողները
եղան ուսուցիչներ:

Ռեալիստների հետևից 70-ական թվականներին ասպարեզ եկան իմպրեսիոնիստները: Նրանք
մի կողմից էլ ավելի խորացրին պայքարը հին ակադեմիայի սկզբունքների դեմ, մյուս կողմից՝
առաջադրեցին նոր խնդիրներ, որոնք հիմքից հեղաշրջում էին արվեստը:

Իմպրեսիոնիստները արվեստի ողջ պատմության մեջ առաջին անգամ կտրուկ կերպով դրին
նկարչի բնության յուրացման և իմացության խնդիրը՝ նրա իսկական էության մեջ:

Նկարչին ուղղված նրանց կոչը ազդարարում էր.

«Դուրս արի՝ քո միջին ու տոթ արվեստանոցից, որտեղ սովորել ես պրպտել կյանքի մասին
քո թխպոտ հուշերում: Դուրս արի՝ բնության դիրքը—տես, թե ինչպես է այնտեղ ամեն ինչ լու-
սավորված: Իսկական կյանքը տես բացօթյայում: Թող, որ քո կտավների մեջ հաստատվի բնու-
թյունից ստացած քո անմիջական տպավորությունը: Հենց դա է իսկական երփնադիրը — մյուս
բոլոր բաները կեղծիք են»:

Կլոդ Մոնեն իր առաջ դժվարին խնդիրներ էր դնում և տանջվում էր, երբ նրանք լուծում չէին
ստանում:

«Շատ պետք է աշխատել պատկերելու համար այն, ինչ ես ցանկանում եմ՝ վայրկյանը, նա-
մանական, միջավայրը պարուրող լույսը»:

«Ես համառ կերպով աշխատում եմ տարբեր էֆեկտների շարքի վրա (խոտի դեղը), բայց
հիմա արեն այնքան շուտ է մայր մտնում, որ ես նրա նուրբ չեմ հասնում»²:

Մոնեի նամակներից քաղված այս պատահականները խոսում են այն մասին, թե ինչով էին
շնչում իմպրեսիոնիստները: Աշխարհի ճշմարիտ իմացությունը ուժերի հսկայական լարում էր
պահանջում: Կուրբեն ծանոթ չէր այդ տանջանքներին: Նա երփնագրում էր իր արվեստանոցի
միապալաղ լույսի տակ: Առարկաների իսկական գույնը ծանոթ չէր նրան: Նա ուներ իր սիրած
ներկայանակը և կասկած չուներ առարկաների գույնի մասին՝ մարմնի, ծառերի, հողի, հեղի:
Սովորները նրան միշտ էլ շագանակագույն էին երևում:

Բոլորովին ուրիշ տեսակ է գույնը բացօթյայում: Դա պետք է տեսնել սեփական աչքերով:
Ամեն մի առարկա գույնի հազարավոր երանգներ ունի: Սովորներն էլ տարբեր են՝ մեկ կապույտ,
մեկ կանաչ, երբեմն էլ կարմիր: Նրանց մեջ էլ թափանցում է լույսը՝ այդ էլ պետք է տեսնել:
Առարկաների գույները փոխվում են վայրկենապես:

Կուրբեն լավ գիտեր առարկաների ուրվագծերը, բայց բնության մեջ ուրվագծեր չկան. լույսը
փրկում է նրանց. դա է շարժում ստեղծողը:

«Ժալոբը Բել-Իլում» պատկերի մեջ, որ գտնվում է Պուշկինի անվան թանգարանում,
նկարիչը ընդհուպ մոտեցել է իր խնդրի լուծմանը: Նա ցանկացել է ցույց տալ ջրի ժպտող շար-
ժումը, ցուրեն ու լուսավորումը նրա խորքում: Ջրից ելնող քարերը հստակ ուրվագծեր չունեն.
նրանց մեջ էլ ջրի շարժումն է. գույնը թրթռում է հազարավոր երանգներով: Ամեն ինչ այստեղ
հեղհեղուկ շարժման մեջ է և լեցուն է կյանքով:

Կամիլ Պիսարոյի «Խալացող բուլվարը Փարիզում» կտավի վրա լայն փողոցով անցնող
մարդիկ և կառքերը բոլորովին «նկարված» չեն: Միայն դողող ջրուն բծեր ու գունավոր խալեր են:
Բայց եթե նկարիչը գծագրեր նրանց, կկորցնեք զլխավորը՝ մեծ քաղաքի շարժումն ու ժխորը:

Այլևս պարզ դարձավ, որ աշխարհի պատկերման համար երկու մոտեցում կարող է լինել:
Մի դեպքում նկարիչը, հիմնվելով օրավուր կուտակվող իր տպավորությունների և հուշերի, հա-
ճախ էլ՝ ուրիշների ապրումների վրա, երփնագրում է իր պատկերը արվեստանոցի ներսում: Ան-
շուշտ, նա շատ բան է յուրացրել զրականությունից և պատմությունից, ինչպես և իր շրջապատի
մարդկանց հետ ամենօրյա շփումից: Նա սգտվում է և այն մարդկանց փորձից, որոնք հարադատ

² Мастера искусства об искусстве, т. III, стр. 149.

են իրենց մտածությամբ: Այդ ամենը հավաքվելով՝ նկարչի մտքում վերածվում է բարդ կոմպոզիցիայի: Պատկերը իմաստավորված է բովանդակությամբ և ունի իր սյուժեն: Այդ կարգի պատկերի վրա չեն երևում նկարչի անմիջական տպավորությունները, նրանք վերագնահատված ու վերամշակված են, որոշ կարգի և չափ ու ձևն են ենթարկված: Ամեն ինչ նմանօրինակ պատկերում հավասարաչափված է ու ենթարկված որոշ կառուցողական և կոմպոզիցիոն օրենքներին:

Բուրբուլիի ուրիշ է, երբ պատկերը նկարչի և բնության փոխադարձ, անմիջական շփման մեջ է ստեղծվում: Նկարիչը այդ դեպքում միանգամից է ընկալում բնության համապատասխան հատվածը, հենց այն վիճակում, որի մեջ է: Դեմ առ դեմ են նկարիչն ու օբյեկտը: Այստեղ դեր չունեն ոչ հիշողությունները, ոչ էլ պատմության մեջ բանիմացությունը:

Իմպրեսիոնիստները գտնում էին, որ հին պատկերների գեղեցկությունը ամբողջապես մտացածին է: «Լուվրը պետք է վառել»,— ասել է Կամիլ Պիսարոն:

Իմպրեսիոնիստների տեսակետը վերանայնց ֆրանսիացի նկարիչների հենց հաջորդ սերունդը, Բայց, անկասկած, նրանք չափազանց նշանակալի հետք թողեցին արվեստում: Օգտակար շատ բան կար նրանց աշխատանքի մեթոդում: Մինչև օրս էլ նկարիչները հետևում են բացօթյայում նկարելու մեթոդին: Արվեստի հաստատուն օրենքներ դարձան՝ նկարչի և բնության միջև անմիջական կոնտակտի պահանջը, գծանկարի և գույնի ազատ և ճշմարտացի ըմբռնումը, պատկերի կոմպոզիցիայի ավելի կենսական լուծումը:

Իմպրեսիոնիզմի հաղթանակն էր նաև ստեղծագործող անհատի ազատագրումը օտարոտի ազդեցություններից, ակադեմիական մուշտրայից, ինչպես և բուն թեյադրվող ճաշակից՝ ստիպողական առաջադրանքներից, որոնք տրվում էին պատվիրատուի պահանջով կամ արվեստի բախտը որոշող մարդկանց կողմից:

Եվ այն ժամանակ էլ պարզվեց, որ մարդիկ, եթե նրանք մինչև վերջ անկեղծ են և անմիջական, ապա տարբեր կերպով են ընկալում և՛ ձևը, և՛ գույնը: Որովհետև տարբեր են նկարիչների խառնվածքները, ուստի և տարբեր է հնչում բնության նույն հատվածը՝ տարբեր նկարիչների կտավներում:

Արվեստաբանների և հենց իրենց, նկարիչների ուշադրության կենտրոնը դարձավ «նկարչի յուրովին ընկալելու ձևը»: Դրանից հետո ամենից առաջնահերթը դարձավ նկարչի կամ քանդակագործի պատկերման ձևը, այն, թե ինչպես է բեկվում նրա էության մեջ կյանքի թրթիռը, բնության գեղեցկությունը սեփական աչքերով տեսնելը և աշխարհի իմաստավորումը:

Թեպետ բնականից նկարված էտյուդը կյանքի մի փոքրիկ պատառիկ է, բայց այն կերտված է նկարչի հզոր խառնվածքով, ուղղակիորեն է փոխանցվել կտավի վրա: Եվ, որովհետև հենց դա է ճշմարիտը, հետևապես նրա մեջ մեծ իմաստ էլ կա— չէ՞ որ կյանքն ինքն է:

Չի կարելի չընդունել ճշմարտության կորիզը այս դասողության մեջ:

Առաջին անգամ էր նկարիչը մոտենում բնությանը միայն իր սեփական, սուբյեկտիվ չափանիշով, առանց օտար ազդեցության խառնուրդի, ուրիշների օգնության: Այդ ժամանակից էլ արվեստի բախտի որոշողը դարձավ ստեղծագործող անհատը՝ որոնող, պրպտող ու հուզվող ստեղծագործողը:

Եվ, որովհետև հաստատվեց այն իրողությունը, որ նկարիչը ունի իր ընկալումը, որ ուրիշներին նման չէ, բայց և համոզիչ է իր տեսակի մեջ, հետևապես կարելի է կոահել, որ նա տեսնում է և այն, ինչ տեսնելի չէ ուրիշների համար:

Այսպիսով, արվեստի սուբյեկտիվիզմը միանգամից լայն հունի մեջ է մտնում ու հաստատվում:

*

Արվեստի սուբյեկտիվիզմը էլ ավելի է խորանում հետագա հոսանքներում:

Կերպարվեստի պատմության հաջորդ էտապը կապված է երեք անունների հետ, որոնք թեպետ առնչվում էին իմպրեսիոնիստներին, բայց և ամեն մեկը զրեց նոր խնդիրներ, որոնք ուղեկցող եղան հետնորդների համար: Այդ նկարիչներն են՝ Պոլ Սեզանը, Պոլ Գոգենը և Վինցենտ վան-Գոգը: Իրենց առաջադրած պրոբլեմների մի ծայրով նրանք միանում էին իմպրեսիոնիզմին, մյուսով՝ հեռանում:

Իմպրեսիոնիզմը շատ էլ չէր բավարարում Սեզանին: Նա սխալ էր համարում խելակորույժ վազը լույսի ետևից: Ոչ թե լույսը, այլ գույնն է ձև ու ուրվանկար տալիս առարկային,— ասում էր նա:

Սեզանը ձեռնամուխ է լինում առարկայի իմացության հետագա է՛լ ավելի խորացմանը՝ նա գալիս է այն եզրակացության, թե «բնության մեջ ամեն ինչ ծեփվում է գնդի, կոնի, գալնի ձևով. պետք է սովորել երփնագրել այդ պարզ ձևերի մեջ և եթե սովորեցիր տիրանալ այդ ձևերին, ապա կարող ես ցանկացածդ անել»³:

Սեզանի համար երփնագիրը յուրահատուկ ծեփ էր. նա քանդակագործի նման էր հետապնդում ծավալին, ձևի ամրությանը, խտությանը, զանգվածին, ծանրությանը:

Իմպրեսիոնիստների մոտ ձևը հոսում էր, Սեզանի մոտ նա ծանրակշիռ ու զգայնական է դառնում: Առարկայի էությանը տիրանալու համար նոր մոտեցում էր գտել Սեզանը:

«Իմ տպավորությունների գեղարվեստական կերպավորումը միշտ էլ տանջվից աշխատանքով է ձեռք բերվում»,— գրում է նա Վոլլարին:

Նկարչի համոզմունքով՝ այն արժեքավորն ու անկրկնելին, որ կա ստեղծագործության մեջ և ձեռք է բերվել աշխարհի ու շրջապատի տանջվից ուսումնասիրության պրոցեսում, սեփական ընկալումն է:

«Մենք պետք է կարողանանք պատկերել մեր տեսածը, մոռանալով այն ամենը, ինչ տեսածն են մեզնից առաջ»,— ասում էր Սեզանը:

Նա աշխատում էր բացօթյայում, խորացնելով բուն առարկայի իր սեփական, գեղարվեստական ըմբռնումը: Նույնը նա անում էր և՛ նատյուրմորտներում և՛ դիմանկարներում: Դրա հետ Սեզանը դրել է նաև կոմպոզիցիոն պատկերի խնդիրը՝ ստեղծագործական պրոցեսի նույն հաջորդականությամբ, ինչպես հին վարպետների մոտ էր, միևնույն ժամանակ շփոթարկելով ձևի անմիջական ընկալումից: Զարմանալի չէ, որ նրա բոլոր կտավներում միշտ նույն սկզբունքն է, երևում ակնառու կերպով՝ իրականության սեզանական մեկնաբանումը, առարկայի սեզանական գնահատականը:

Այլ պահով էր աշխատում Պոլ Գոգենը. նա երփնագրի մեջ դեկորատոր էր: Եթե Սեզանի համար կարևորը ծավալն ու կշիռն էր, ապա Գոգենի համար առարկայի այդ հատկությունները ամենից բիշ էին կարևոր: Նա հարթ ձևով էր պատկերացնում աշխարհը:

Հողը մանուշակագույն թե վարդագույն, կանաչ սաղարթի մեջ դեղին խալեր, կապույտ սովերներ, նարնջագույն շերտեր, կարմիր և շագանակագույն մարմիններ,— այդպիսին է Գոգենի ստեղծած գունային աշխարհը: Նա չէր սիրում գունային խառնուրդները, որովհետև ավելի հնչել էր մաքուր գույնը:

Գոգենը նկարչի իրավունքն էր համարում փոփոխել, նույնիսկ շուռումուռ տալ աշխարհը իր ուզածի պես:

«Դուք հեռանում եք ճշմարտությունից իրացնելու համար մտացածինը,— այդ վատ չէ»,— ասա Գոգենի հավատամքը:

«Ինչ ասել այն տհաճ ասպեկտների մասին, որոնք հեռանկարի շնորհիվ են առաջանում... ուղեցեղ ձեռք պատկերի վրա այդ անողորմ հեռանկարը, որը խեղաթյուրում է առարկաների տեսքը, շնորհիվ նրան, որ դուք հետապնդում եք ճիշտ գծանկարի: Բայց նկարը ստեղծողը հենց մեր տրամադրությունն է բնության հանդեպ: Ամեն ինչ պատկերելու հավանությունը իջեցնում է մեր ժամանակակից արվեստը: Մանրամասնությունների մեջ կորչում է ընդհանուրը, իսկ դրա հետևանքն է՝ տաղտուկը»:

Գոգենը և նրա հետևորդները հանգել էին նույն բանին, ինչ ժամանակին քննադատվում էր դասականների մոտ՝ օբյեկտի վերանայմանը, նրա ուղղելուն: Բայց դասականների մոտ այդ վերանայումը կատարվում էր նախօրոք ընդունված կանոնների հիման վրա՝ հանուն ուրվագծի «ազնվության» և ձևի «ավարտվածության»: Գոգենի մոտ իրականության վերաստեղծումը ճիշտ հակառակ սկզբունքն ուներ: Նրա միակ ելակետը նկարչի ճաշակն էր:

Գոգենի վերաստեղծումը վերադարձ չէր դեպի հին արվեստը, այլ մի նոր հայեցակետ էր՝ փոփոխել իրականությունը, ստեղծելու համար գունային ներդաշնակություններ՝ ազատ կերպով, այնպես, ինչպես զգում է նկարիչը: Դրա մեջ է Գոգենի մտածելակերպի ակնառու սուբյեկտիվիզմը:

«Նկարիչը իր հաստոցի առջև լպետք է ստրուկ լինի ո՛չ անցյալի, ո՛չ ներկայի, ո՛չ բնության, ո՛չ էլ շրջապատի հանդեպ: Նկարիչն ինքն է, որ կա, դարձյալ՝ ինքն է, որ կա»⁴:

Գոգենը համեմատում էր գունային ներդաշնակությունները երաժշտականի հետ: Պետք էր

³ Мастера искусства об искусстве, т. III, стр. 219.

⁴ Նույն տեղում, 127:

գտնել, ստեղծել նրանց, իսկ դրա համար նկարիչը պետք է աշխարհը վերաստեղծելու, փոփոխելու ունակություն ունենա:

Նկարչի նորաստեղծ ներդաշնակության մեջ գունային համարձակ խալերն ու բծերը, որոնք կրում են իրենց մեջ նկարչի հիացմունքն ու խառնվածքը — հենց այդ է իսկական երփնագիրը, անկախ այն բանից՝ մոտեցնել է նա իրականին, թե հեռացել է նրանից:

Գոգենյան երփնագիրը սուբյեկտիվիզմի մի այլ տեսակն է:

Պատկերը պետք է, որ իր սեփական կյանքով ապրի՝ նկարչի ստեղծած կյանքով, — այս է նոր արվեստի նշանաբանը:

Վան-Գոգը իր հերթին մի նոր տեսանկյան տակ խորացրեց արվեստի սուբյեկտիվիզմը: Գոյնը նրա համար նկարչի հոգեվիճակի արտահայտիչն էր:

Պատկերի գույնը առաջ էլ է օգնել նկարչին՝ ցանկացած տրամադրություն արտահայտելու, բայց նրա հզոր արտահայտչական կարողությունը չի օգտագործվել ըստ հարկի:

Վան-Գոգը առաջինն էր, որ նկարչի ալեկոծ հույզերի արտահայտությունը գույնին վերագրեց, դարձրեց նրա ֆունկցիան:

Ծանր, դժվարին կյանք էր վիճակվել Վան-Գոգին՝ միշտ կարիքի մեջ, իր տանջալից որոնումների մեջ թաղված: Նրա ստեղծագործությունն էլ միշտ մտամոլոր ապրումների մեջ ու հուսահատության շեմին է գտնվել:

Նրա մշտական անհանգիստ հոգեվիճակը երփնագրի մեջ է անցել՝ գույնի, ջղային վրձնահարվածի, բծերի ու խալերի, ինչպես և գծանկարի չղաձկոտ դեֆորմացիայի մեջ:

«Նա ցանկացել է իր «Արլի ննջարանում» հանգիստ ու դադար պատկերել, — ասում է լեոնելիո Վենտորին, — բայց այդ «հանգստից» հուսահատության հոտ է փչում»:

Վան-Գոգի պատկերման միակ առարկան է եղել՝ սեփական հուզմունքն ու շփոթը: Ծրջապատը, մարդիկ, բնությունը սոսկ պատրվակ են եղել նկարչի հուզումնային հոգեվիճակի պատկերման համար: Ծատ պարզ ոյուժեններ՝ մի ծաղկեփունջ, սեփական ննջարանը, աթուղ, բակի ներսը, գիշերային սրճարանը, միշտ ձայնակցել են նկարչի հոգեվիճակին, պատճառ դարձել նրա ապրումների վերարտադրման:

«Մի՞թե մեզ համար մտքի այրվելը ավելի կարևոր չէ, քան հանգիստ վրձինը»⁵, — ասում է նկարիչը:

Այս երեք նկարիչներից, որոնց մասին խոսվեց, ամեն մեկն իր ձևով և ներքնաշխարհով վերանայել ու փոփոխել է պատկերը: Սեղանը՝ առարկայի բուն էությունը պարզելու համար, Գոգենը՝ իր մտացածին աշխարհը ստեղծելու մտադրությամբ, Վան-Գոգը՝ դրսևորելու համար պատկերի մեջ իր սեփական հոգեվիճակը: Նրեքն էլ տարբեր ուղիներով մի նպատակ էին հետապնդում, նկարչի սուբյեկտիվ յուրահատկության հաստատումը արվեստի մեջ:

Ձի կարելի բացասել այն, որ մեր թվարկած նկարիչները շատ դրական ու կարևոր նորույթներ են մտցրել արվեստի մեջ, հատկապես դուստնակարչության: Իմպրեսիոնիզմը արվեստի պատմության մեջ է մտել՝ որպես նրա լավագույն նշանավոր մի գլուխը: Նրանից հետո բոլոր նկարիչները նոր ձևով և ուրիշ աշխարհով էին դիտում շրջապատը:

Հաստատվել էր այն համոզմունքը, թե արվեստը չպետք է խառնվի հասարակական և քաղաքական գործերի մեջ՝ նա ունի իր հատուկ խնդիրները, որոնց մեջ առաջնահերթը հենց իր, նկարչի բացահայտվելն է:

Թվում է, թե նկարիչը իր ժամանակին չի պատկանում և գործ էլ չունի, իր շրջապատի հետ: Բուռն ու փոթորկալի տարիներ են եղել. ժողովուրդը պայքարել է իր ազատության և անկախության համար, բայց այդ ամենը՝ հեղափոխություններ և պատերազմներ, կարծես, անցել են Նկարչի կողքից: Ստեղծագործական ազատությունը նա հասկացել է որպես նկարչի ազատագրումը և՛ անցյալից, և՛ օտար ազդեցություններից, և՛ հասարակական կապերից:

«Արվեստը հզոր խառնվածքի միջով դիտված տիեզերքի մի պատուհին է», — ասել է իմպրեսիոնիստների բարեկամ էմիլ Զոլան: Պետք է ցավել, որ իմպրեսիոնիստների դեղագիտական խնդիրների ծայրահեղ սուբյեկտիվիզմը խանգարել էր տեսնել տիեզերքի այդ մասնիկի մեջ նաև հասարակական կյանքը, լսել ժողովրդի ձայնը: Արվեստի սուբյեկտիվիզմը արվեստագետի հոգեկան էություն մի մասնիկի շլատման գծով էր իրացվել: Այդ նրանից է, որ հաստատվել էր այն համոզումը, թե «հասարակական պատվերը» հարվածում է նկարչի անհատականության ազատությանը, նրա ստեղծագործության լիովին անկախ լինելուն:

⁵ Նույն տեղում, էջ 297:

*

XX դարի առաջին տարիներին Դրասխական արվեստի հորիզոնի վրա երևաց Պարո Պիկասոն՝ այժմ համաշխարհային համբավ ունեցող պատկառելի նկարիչ, որը 60 տարիների ընթացքում քանիցս փոխել է իր գեղարվեստական դավանանքը, մշտապես տոն է տվել Արևմուտքի արվեստին:

Իլյա էրենբուրգը Պիկասոյի մասին ասել է. «Նա արտահայտել է իր դարի բարդությունը, շփոթը, հուսահատությունն ու հույսը»:

Պիկասոն սկսել է պատկերներով, որոնք լի են կարեկցանքով դեպի անտուններն ու ընչազուրկները: Երիտասարդ նկարչի «կապտագույն» և «վարդագույն» շրջանների կտավները լի են դեմոկրատիզմով, միաժամանակ դրամատիկական են ու արտակարգ էքսպրեսիվ: Միևնույն ժամանակ նրա բոլոր կտավներում երևում է նկարչի պայծառ անհատականությունը՝ պիկասոյական սուբյեկտիվ պատկերացումը:

Պիկասոյի ստեղծագործության սկզբնական շրջանի համար բնորոշ է սերն ու կարեկցանքը մարդու նկատմամբ, միաժամանակ և՛ կյանքի անհուսալիության և մարդու միայնակության տրամադրությունը: Նրա այդ շրջանի կտավները մարդկային բախտի պատանդներ են: Նկարչի սիրած կերպարներն են շրջիկ դերասանները, արվեսիներ, ակրոբատները, կրկեսի դերասանները: Նկարիչը պատկերացնում է նրանց ճամփի վրա, անմարդաբնակ ու ամայի վայրերում: Պայմանական են և՛ գույներ, և՛ ձևեր, բայց և պատկերը լեցուն է արտահայտչականությամբ:

Աղմկալի մոտեցը արվեստի աշխարհը այդպես էլ շարունակվեց: Պիկասոն ետ մնալու մտադրություն չունի: Նոր ժամանակի արվեստը կրում էր իր մեջ իրականությունից հեռանալու, նկարչի ինքն իր մեջ միաձուլվելու տենդենցը: Ընդհանուր հոսանքը իր մեջ առավ և Պիկասոյին:

Նկարիչը ցանկանում էր արտահայտել արվեստի մեջ իր սուբյեկտիվ կարողությունը սպառիչ կերպով: Նրան խանգարում էին իրական աշխարհը, շրջապատի առարկաները, նրանց չափազանց սովորական ու հանրահայտ ձևեր: Պարզվում է, որ նկարչի կողմից առարկայի երկնագրային համարժեքը գտնելու ճիգերը, ինչպես և աշխարհն իր «իսկական էության» մեջ պատկերելու ցանկությունը ապարդյուն են եղել, որովհետև նրան խանգարել է հենց այն «երևույթը», որի մասին ժամանակին ասել է էմմանուիլ Կանտը:

Արվեստի նորածին հոսանքները՝ կուբիզմը, ֆուլիզմը և պուրիզմը, տարբեր մոտեցում ունենալով դեպի առարկան, մի բանում համաձայն էին միմյանց հետ՝ նկարիչն անկախ է առարկաների և՛ ձևից և՛ գույնից, նա ուզածի պես կարող է փոփոխել պատկերը:

Իդեալիստական փոխոփայտության առաջադրած այն թեզը, թե «ինքնին իրը» և, հետևապես, ողջ իրականությունը անիմանալի են, արմատավորվել էր մտայնության մեջ և թափանցել նաև արվեստի տեսության մեջ: Կուբիստների մանիֆեստում ասված է. «Այսուհետև, քանի որ օբյեկտիվ իմացությունը նախաշվել է վերջապես, որպես պատրանք և ապացուցվել է, որ այն ամենը, ինչ ամբողջ որպես բնական ձև է ճանաչում, միայն պայմանականություն է — նկարիչն այլևս ուրիշ օրենք չի ընդունելու, բացի ճաշակի օրենքից»⁶:

Գլեզի և Մետցեն՝ «Կուբիզմի մասին» գրքով, ինչպես երևում է, իր մեջ է հավաքել կուբիստների մտորումները իրականության և արվեստի փոխհարաբերության մասին, նրանց դատողությունները և վեճերը այդ հիմնական խնդրի շուրջ: Նրանք պարզորոշ կերպով ելնում են Կանտի և նեոկանտականների ուսմունքից:

«Մենք չենք ուղղում կասկածի տակ դնել առարկաների գոյությունը, որոնք մեզ մոտ զգայություններ են առաջացնում, բայց խելոք դատելով՝ մենք կարող ենք հավաստի լինել միայն այն պատկերի նկատմամբ, որը վերաստեղծվում է մեր մտայնության մեջ»:

«Նկարիչը կոչված է ազատագրել առարկան նրա ծամծամված արտաքինից»:

«Մենք որոնում ենք կականը և մենք որոնում ենք այն մեր անհատականության մեջ»:

Այս դատողությունները վկայում են, թե կուբիստները հավանություն ունեին «ինքնին իրը» գտնել մտավոր պատկերացումով, ուստի նրանց խնդիրն էր. «Պատկերել առարկաները ոչ այնպես, ինչպես նրանք երևում են, այլ նրանց բուն էության մեջ»⁷:

Կուբիստների այս դատողությունները ակամայից վերհիշել են տալիս Շոպենհաուերի այն միտքը, թե հենց «հանճարեղ անհատականության կոչումն է առարկաներն իրենց բուն էության մեջ իմանալը»:

⁶ Глез и Метценже, О кубизме, Москва, 1913 г., стр. 82.

⁷ Նույն տեղում, էջ 82—106:

Ուրեմն, հաստատված է (SIC), որ օբյեկտը անիմանալի է և հետևապես կարիք չկա պատկերել այն, որ առարկայի «ծամծամված» արտաքինը խանգարում է անատի ազատ ու լրիվ դրսևորմանը։ Նկարչի սուբյեկտիվ աշխարհը պետք է ազատագրել իրական աշխարհի կաշկանդող կապանքից։ Նկարիչը ազատ է յուրովի մեկնաբանելու աշխարհը, կամ իր սեփական պատկերաշին աշխարհը հորինելու։

Կանտի առաջադրած «ինքնին իրի» անիմանալի լինելու թեզը շարունակել են ավելի նոր ժամանակի փիլիսոփաները՝ Ավենարիուսը, Մախը, Ընդ որում նրանք մի քայլ առաջ են անցնել։ Կասկածի ենթարկելով օբյեկտիվ իրականության առհասարակ ռեալ լինելը, փիլիսոփաները՝ կային, որոնք ընդունում էին միայն անհատին՝ իմ «ես»-ը։ Նրանից զեն՝ ոչինչ։ Այդ սուբյեկտիվության ենթադրություններն էին։

Փիլիսոփաներին հետևելով, նույն բանին էին հանգել և նկարիչները։ Ողջ աշխարհը իմ պատկերացումն է։ Այն գոյություն ունի, որովհետև գոյություն ունեմ ես՝ տեսնում եմ, լսում եմ, զգում եմ։ Ես եմ ամեն ինչի ստեղծողը։

Դա պարզապես սուբյեկտի հակադրումն էր օբյեկտին։ Նկարիչը ընդհուպ մոտեցնել էր իր և իր շրջապատի միջև եղած կապի բացասմանը, ինքն-իր առանց այդ էլ բավական ջլատված՝ «ես»-ի մեջ պարփակվելուն։

Սուբյեկտիվիզմի այս նոր քայլափոխը նկարչի մարդկային էությունից մի կարևոր մասնիկ ևս դուրս շարժեց, որպես անպետք բառ։ Այդ մասնիկը շրջապատի նկարչի քաղած կենդանի տպավորություններն ու զգացողություններն էին, միաժամանակ դուրս էին շարժվում գեղեցիկի, վեհի, ներդաշնակության անդորրության և էլի հազար ու մի էմոցիաներ, որոնցով կենդանի մարդը ապրում է։

Իր սեփական կենսական ու պարզ տպավորություններին հավատ չընծայելով, նկարիչը դուրս էր շարժում նաև իր տեսնելու ունակությունը, այն, ինչ այնքան բարձր էին դասում իմպրեսիոնիստները, և այդ առում էր հանուն այն մտացածին երևակայական աշխարհի, որը կարող էր ծնունդ առնել միայն իր անուրջի, ցնորքի մեջ և ոչ իրականում։

*

Թեև արդեն մոտեցնել էր նկարիչը «մաքուր արտրակցիային», բայց չէր ուզում դեռևս երկու ոտքով խրվել նրա մեջ։ Ինչ որ մի ակնարկ իրականության մասին մնում էր դեռևս թե՛ կոմբիստների, թե՛ ֆուլիստների գործերում։ Ավելի կամ պակաս շափով նմանողությունը պահպանվում էր, և նկարիչը կարիք ուներ դեռևս սնվելու բնությունից ու շրջապատից։

Նա ինքն իրեն համոզում էր, թե ազատագրում է աշխարհը նրա տեսնելի «ծամծամված արտաքինից», որ նա չի որոնում, այլ գյուտեր է անում կամ պարզապես բացում է դիտողի առաջ իր երազանքը։ Թվում է, թե նկարիչը արդեն հասած պետք է լինի իր ստեղծագործական անհատականության ազատագրմանը, որին ձգտել էր։

Այնուամենայնիվ, դա դեռևս լրիվ ազատագրում չէր։ Մնում էր օբյեկտը։ Որքան էլ նրան բեֆորմացիայի միջոցով հեռացնես ճշմարտությունից, այնուամենայնիվ նա կա և նորից ու նորից է բախում քո դռները։

Նրբագրի բացարձակ «մաքուրությունը» պահանջում էր հրաժարվել իրականության մնացորդից ևս, անցնել «մաքուր արտրակցիային»։

Արտրակցիոնիզմը արվեստի սուբյեկտիվիզմի վերջին շրջանն է, որին հասել է նոր ժամանակի արվեստը։

Սկզբում դրանք գունային և ծավալային փորձարկումներ էին, գույների կամ ծավալների իջեցում ստեղծված խմբավորումներ, որոնց մեջ կար, անշուշտ, որոշ հետաքրքրություն։ Կառուցվածքային և գունային ներդաշնակություններ, որոնք կարող էին և գեղեցիկ լինել։ Բայց այդ վաղուց գտնված արտրակց գունային խմբերի ու գծերի կոմպոզիցիան կտավի վրա շատ էլ տեղի չէր։ Նա շուտով սպառեց իրեն։ Օրֆիզմը գունանկարչության մեջ աղմկալի ծնունդ առավ մարեց։ Գունային երկրաչափական համակարգությունները մեծ ապարեզ չէին տալիս նկարչին։ Պատկերի տպավորությունը զորեղ չէր կարող լինել և բոլոր «սուպրիմատիզմները», «սուպրիմատիստական պլանետները» և «սև քառակուսիները» ի վերջո՝ շատ պարզ ու միամիտ էին հնչում։ Բայց նորից օգնության հասավ փիլիսոփայությունը, այս անգամ ֆրեյդիզմը։

Ֆրեյդը ժամանակին հայտարարել էր, թե մարդու հոգեկան կառուցվածքը (պսիխիկան) հիմնվում է ենթագիտակցության վրա, որը նրա հիմնական օրենքն է։ Նա է ղեկավարում և՛ մարդու գիտակցությանը, և՛ նրա ողջ էությունը։

Նկարչի հոգու խորքում թաքնված ուժերը զարթնում են, երբ նա ոգեշնչման մեջ է, իսկ գա նրա ենթագիտակցությունն է։ Նրա զարթոնքի հետևանքն է նկարչի ստեղծագործությունը։ Ենթագիտակցությամբ են նկարիչները հրաշքներ գործում։

Շատ սովորական, երբեմն հաջողված, հաճախ էլ՝ ավելի նվազ հաջողված գունային և ծավալային զուգակցումներն ու համակարգումները արասրակցիոնիստներն այժմ բացատրում էին ներշնչմամբ, իբր թե նրանք ծնունդ են առել հանկարծակի, ենթագիտակցության հզոր թեթևազրանքով։ Այդպիսով, արասրակցիոնիզմը դարձել էր խորհրդավոր, անբացատրելի, կարծես թե նույնիսկ հրաշքի նմանող մի հայտնագործություն։

Մենք տեսանք, թե ինչպես նոր ժամանակի արվեստի գերակշռող ու իշխող թևի կերտողները մեկ հարյուրամյակում մի ծայրահեղությունից հասան ճիշտ հակառակ ծայրահեղության։

Արվեստի սուբյեկտիվ սկզբունքի վերահանման նշանաբանի տակ նրանք ամենից առաջ իրենց ուսերի վրայից թոթափում էին բոլոր տեսակի հասարակական կապերը, նկարչի շուրջբոլոր եռացող կյանքը իր հուժկու կոշերով։ Դրանով նկարիչը կտրում էր նաև իր սեփական անձի մի մասնիկը՝ իր խոհերը, համակրանքը կամ հակակրանքը, ունակությունն ու շահը, կապված ժողովրդի հետ, նրա ակնկալությունների ու պայքարի հետ։ Դրանից հետո նա մի կողմ էր նետում ակադեմիական ուսուցման ողջ բեռը, դրա հետ և՛ արվեստի ժառանգությունը, որին հակադրվում էր։ Դրանով նա ցանկանում էր ապահովել իր ստեղծագործական միայնականությունը։ Մինչև վերջ ինքնուրույն լինել և արվեստի մեջ դրսևորվել լիապես։

Դրանով էլ նա ջլատում էր ինքն իրեն, քանի որ հրաժարվում էր այն ունակություններից, որ անհնգվում են, այն վարպետության փորձից ու սղգային ձևի երանգից, որը կապված է ժողովրդի հետ և ազգային դպրոցի ղուևավորում է տալիս արվեստին։

Նկարիչը կասկածի տակ էր առնում և դեն շարտում իր արվեստից ողջ իրական աշխարհը՝ բնությունը, մարդկանց, շողափելի և իրական առարկան։ Նա հակադրվում էր օբյեկտին իր ամբողջությամբ։ Մնում էին ինքը՝ նկարիչը և նրա ներկայակալը։ Դրանով նա դեն էր նետում իր հոգու մի պատառիկը ևս։ Այլևս ոչ մի բան, որ ուրախություն էր բերում մեր տեսողությանը, չէր կարող պատկերի մեջ անցնել։ Ի վերջո, նոր ժամանակի արվեստագետը հրաժարվում էր նաև իր մտածողությունից։ Այն հարցին, թե «ի՞նչ եք պատկերել և ի՞նչ եք ցանկացել ասել ձեր պատկերի միջոցով», — նա կարող է միայն պատասխանել — «Այդ ես չգիտեմ, իմ ենթագիտակցությունն է թելադրել ինձ»։

Ի՞նչ մնաց այլևս նկարչից, եթե հանուն իր ստեղծագործական ազատության հրաժարվել էր ի վերջո՝ ինքն իրենից։

Ինչպես էլ դրվատեն նոր արվեստը, խոսելով նկարչի ստեղծագործ երևակայության մասին, նրա խորհրդավորության, գլուտների, գիտությունը մերձենալու, երաժշտաչնության և համա-մարդկայնության մասին, մնում է մի բան, որ արվեստի սուբյեկտիվիզմը գերակշիռ դառնալով, բերել հասցրել է, ի վերջո, մինչև նկարչի՝ որպես անհատի և կենդանի մարդու, սպառման ու բացասմանը։

*

Կապիտալիստական երկրների արվեստի սուբյեկտիվիզմի մեր քննադատությունը չպետք է հասկանալ որպես սուբյեկտիվ սկզբունքի բացասում արվեստի մեջ։ Նկարիչը ունի, անշուշտ, իր բնավորության անհատական յուրահատկությունը, իր ճաշակը, երևակայությունը, գույնի և ձևի զգացողությունը։ Մեծ նկարչի մի կարևոր հատկություն էլ նրա ուրույն դեմքն է, տեսնելու տեսակը և մասներան, ինչպես և այն նոր խոսքը, որ նա բերում է արվեստի աշխարհը, կամ նրա ձևական հայտարարումներն ու գլուտներն են, որոնք ծնունդ են առել շնորհիվ նրա մտածողության և ընկալման սուբյեկտիվ բնույթի։

Սակայն նկարչի հոգեկան աշխարհի հարստությունը ոչ թե կազմվում է այն անձնական գծերով, որոնցով նա տարբերվում է ուրիշներից, այլ դրա հետ նաև այն հոգեկան հարստության, որոնցով նա կապվում է իր շրջապատի և մարդկանց հետ, այն հասարակության հետ, որի մեջ է գտնվում և որի մի մասնիկն է։

Հանճարեղությունը նշանավորվում է ոչ թե կյանքից կտրված լինելով, այլ ընդհակառակը, սերտ կապով նրա հետ։

Նկարիչը իր ժամանակի երգիչն է։ Նրա արվեստում հավաքվում են ժամանակակիցների աշխարհայացքն ու աշխարհազգացողությունը։ Նա ստեղծագործորեն վերաստեղծում է ժամանակի մտածողությունը իր պատկերի և քանդակի մեջ։

Անցյալում և մեր օրերում մեծ նկարիչները խորապես վերապրել են կյանքը, դեպքերը, մարդկանց գործերը, նրանց վիճակը և ժողովուրդների բախտը։ Եվ որքան հաստատուն է եղել այդ կապը, այնքան խորն են եղել արվեստագետի կենդանի ապրումներն ու այնքան էլ բարձր է հեղեղ նրա ձայնը։

Այդ հատկություններն են բնորոշում լիարժեք անհատականությունը կերպարվեստում։

СУБЪЕКТИВИЗМ В ИСКУССТВЕ

С. Л. СТЕПАНЯН

Народный художник Арм. ССР

Р е з ю м е

В статье проводится мысль, что субъективизм стал одной из основных особенностей буржуазного искусства. Импрессионисты отказались от живой связи художника с обществом, с народом. Основной творческой задачей стало непосредственное восприятие художником «куска природы».

Следующий этап в искусстве ознаменовался углублением субъективного начала. Оно выразилось в утверждении права художника изменять в изображении видимые формы и цвет предметов. Кубисты и фовисты пришли к выводу, что объективный мир, в том виде, в каком он воспринимается, мешает художнику выжить себя в полной мере. От этого заявления до абстракционизма—всего шаг. Таким образом он выбрасывает из своего творчества все свои впечатления, ощущения, оценку окружающего мира. Крайний субъективизм привел лишь к опустошению личности художника буржуазного мира.