

ԱՐՎԵՍՏԻ ԵՎ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Ա. Մ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Արվեստի և իրականության փոխհարաբերությունը գեղագիտության հանգուցային հարցերից է: Բնական է, որ Բլումսբերի խմբի հիմնական գաղափարախոսը՝ Ռոշեր Ֆրայը (1866—1934), գրեթե իր բոլոր գեղագիտական հոդվածներում խոսում է այդ մասին:

Անգլիացի քննադատ Զ. Զոնսթոնը գրում է. «Ֆրայի ազդեցությունը Բլումսբերի խմբի վրա դժվար է թերագնահատել: Գեղեցիկի գնահատումը տեսողական ձևերում և գեղագիտության մեջ՝ ընդհանուր բոլոր արվեստների համար հենց այն էր, որի կարիքն ուներ քեմբրիջյան խումբը: Ռ. Ֆրայը այս «թերությունը» «Բլումսբերի» խմբի համար դարձրեց առավելություն: Նրա կարծիքով՝ մարդկության համար գեղագիտական որոնումը նույնքան կարևոր է, որքան և ճշմարտության որոնումը»¹:

XX դ. սկզբի անգլիացի մեծ վիպասան Վիրջինիա Վուլֆի ստեղծագործության վրա Ֆրայի թողած ազդեցությունը պատկերացնելու համար բավական է համեմատել նրա օրագրերը և Ռ. Ֆրայի երեք հիմնական «Տեսիլք և պատկեր», «Փոխակերպություններ», «Սեղան»² գործերի հետ: Այն, ինչ Վուլֆը փորձում էր օգտագործել իր վեպերում, որպես գեղանկարչության բնագավառում ձեռք բերված փորձ, հենց իր մեթոդներով էր պայմանավորված, բայց Ռ. Ֆրայի հոդվածներն ու գործերը շատ բանով նպաստեցին գրողի գեղագիտական աշխարհայացքի կազմավորմանը: Վ. Վուլֆի նամակներից և օրագրերից պարզվում է, որ Ֆրայի «Տեսիլք և պատկեր», ինչպես նաև «Փոխակերպություններ» գործերը քննվել են Ֆրայի հետ: Եվ չարմանալի չէ, որ Ֆրայի մահից հետո Վուլֆը գրեց նրա կենսագրությունը:

Վ. Վուլֆի գեղագիտական հայացքների ձևավորմանը նպաստել է Ֆրայի «էսթետիկայի մի քանի հարցեր» հոդվածը, որտեղ ասված է. «արվեստը կյանքից տարբերվում է նրանով, որ պատասխան գործողություններ չի պահանջում»: «Իրական կյանքում, — գրում է նա, — մենք պետք է ազատություն տանք այն զգացմունքներին, որոնք մեզ հասցնում են օգտակար գործողության և գնահատենք այդ զգացմունքները: Բայց արվեստը գնահատվում է իր մեջ և իր համար»³:

Արվեստը կյանքից մեկուսացնելու նույն մոտեցումն, ինք տեսնում է Վ. Վուլֆի «Միստր Բեննետը և միսսիս Բրաունը» ռեալիստական մեթոդը ժխտող հոդվածում: Վուլֆը մեղադրում է դարասկզբի անգլիացի ռեալիստներ Գոլսուորսին, Ուելսին և Բեննետին, քանի որ արժարժեքով սոցիալական և բարոյական հարցեր, նրանք դուրս են գալիս արվեստի շրջանակներից և մըտ-

¹ J. K. Johnstone, The Bloomsbury group, London, 1954, էջ 375—376,

² R. Fry, Vision and design, London, 1929, Transformation, London, 1930, Cezanne, London, 1927.

³ R. Fry. Vision and design, էջ 21.

նում «պրակտիկ գործերի ոլորտը»։ Վեպը, ըստ Վուլֆի, պետք է լինի ինքնապարփակ, նրա կարծիքով՝ այս գրողները հետաքրքրվում են ոչ թե բնավորությունների կամ գեղարվեստական արժեքների ստեղծելու հարցերով, այլ վեպից դուրս գտնվող խնդիրներով։

«Ժամանակակից գեղարվեստական գրականություն» հոդվածում Վուլֆը ժխտում է ռեալիստների «մատերիալիզմը», որը շատ բանով համընկնում է գեղանկարչության բնագավառում Ֆրայի և Բեյլի բողոքներին՝ ուղղված ռեալիստական վերապատկերման մեթոդի դեմ, որը, ըստ նրանց, բնորոշ է ռեալիստ նկարիչներին։ Հստ Վուլֆի, Ուելսը, Գոլաուորսին և Բեննետը չափազանց մեծ ուշադրություն են դարձնում առարկայական աշխարհին։ Նրանք ավելի շատ գործ ունեն մարմնի հետ, քան հոգու։ Հենց այս իմաստով է նա ռեալիստներին անվանում մատերիալիստ։

«Հազիվ թե,— գրում է Վուլֆը,— մենք կարող ենք Ուելսին մատերիալիստ կոչել այն իմաստով, որ նա բացառիկ հաճույք է զգում իր կառույցի ամրությունը տեսնելով... Նա մատերիալիստ է իր հոգեկան բարության պատճառով, քանի որ իր ուսերի վրա է վերցնում մի աշխատանք, որը օրենքով պետք է կատարեն պետական ծառայության մեջ գտնվող պաշտոնական անձինք»⁴։

Վուլֆը այս գրողներին «մատերիալիստ» համարելով բացատրում է. «Նրանք դրում են աննշան բաների մասին, ծախսում մեծ վարպետություն և աշխատանք այն բանի համար, որպեսզի ցույց տան առօրյան ու անցողիկը որպես ճշմարիտ և հարատևող»⁵։

Վուլֆը հեգնանքով է նկարագրում այդ գրողների քաղաքացիականությունը, նրանց հետաքրքրությունը կենսական հարցերի նկատմամբ։

Վուլֆը մի քանի հարցերում չհամաձայնվելով Ֆրայի հետ, ընդհանուր առմամբ ընդունում էր նրա դիրքորոշումը արվեստի նկատմամբ։ Նա գրում է. «Տեսություն զարգացմանը համընթաց այն դառնում է մի բան, որը մենք կարող ենք տեսնել և ձեռք տալ։ Նոր արժեքներ են հայտնվում և նոր հորիզոններ բացվում»⁶։ Ֆրայի այդ դիրքորոշումը պայմանավորված էր նաև նրա ձգտմամբ՝ ժխտելու «Նոր քննադատության» հիմնադիրներից՝ Ռիչարդսոնի տեսությունը, որի համաձայն մեր վերաբերմունքը արվեստի գործի հանդեպ նույնն է, ինչ որ կյանքի նկատմամբ։ Ֆրայի համար գեղագիտական փորձը նման չէ ոչ մի բանի, որովհետև դա վերաբերմունք է ոչ թե զգացմունքի կամ էլ օբյեկտի, այլ հարաբերության հանդեպ։ Նա փորձում է բոլոր արվեստների համար ընդհանուր օրենքների գտնել։ Այս հարցում Ֆրայը հենվում էր այն դիտողությունների վրա, որոնք նա իմի էր բերել պոստիմպրեսիոնիստների՝ Սեդանի, Վան-Գոգի, Գոգենի գործերը քննելիս։ Քննելով վերը նշված նկարիչների գործերը, նա հանգեց այն եզրակացության, որ արվեստը (տվյալ դեպքում գեղանկարչությունը) մեզ վրա ազդում է ոչ թե նկարի բովանդակության, այլ գույնի ու լույսի այն հարաբերության շնորհիվ, որոնք գոյություն ունեն նկարում։ Բովանդակությունը հենց այդ հարաբերությունն է։

⁴ V. Woolf, The captains deathbed, London, 1950, էջ 93.

⁵ Նույն տեղում, էջ 96.

⁶ Նույն տեղում, էջ 97.

Ֆրայը քննադատում է իրականությունը ճանաչելու և վերարտադրելու տեսությունը թե՛ գեղանկարչության և թե՛ գրականության մեջ: Ֆրայի կարծիքով՝ ընթերցողի վերաբերմունքը ստեղծագործության նկատմամբ նման է այն կանչին, որը ծնվում է, երբ նկարի առաջ կանգնածը սկսում է ընկալել դրա էությունը, այսինքն հասկանալ, թե ինչպես է մի մասը անհրաժեշտաբար հավասարակշռում մյուսին, ինչպես է մի գիծը կրկնում շեղված մի այլ գծի ուղին, ինչպես է ընկնում լույսը, որը ուղղակի հարաբերության մեջ է ստվերի հետ, մի խոսքով՝ մենք բացահայտում ենք նկարի իմաստը, որի էությունը կայանում է նրանում, որ ձևերը նկարի մեջ համաձայնվում ու հարաբերվում են իրար հետ: Նրանք ովքեր հաճույք են ստանում պատկերից, — գրում է Ֆրայը, — հիմնովին խորասուզված են պատկերի և գույնի հարաբերության մեջ, այսինքն՝ ինչպես են դրանք համաձայնվում օբյեկտի ներսում»⁷:

Այս գեղագիտական զգացմունքի աղբյուրը նա գտնում է ոչ միայն կարգի ու հարաբերությունների ճանաչման մեջ, այլև նրանում, որ ճամեն մի մասը, ինչպես և ամբողջը, միևնույն զգացմունքային տոնայնությամբ են ուղեկցվում, որը ճանաչվում է ոչ թե կենսական հիշողության կամ էլ վերապրման շնորհիվ, այլ իր ուժը ստանում է անշափ աղոտ, անշափ խորը, անվերջանալի ընդհանրացված հիշողությունից»⁸:

Ֆրայի կարծիքով՝ արվեստի հիմնական ձևերը նույն գեղագիտական զգացմունքն են մեր մեջ առաջացնում և նա համաձայն է Ք. Բեյլի այն կարծիքի հետ, ըստ որի «Արվեստը գործ ունի կարգի, հաղորդման, շարժման ու գծագրի հետ»⁹:

1913 թ. Ֆրայը Դիքինսոնին ուղղված իր նամակներից մեկում գրում է. «Ես գրոհում եմ պոեզիայի վրա, որպեսզի հասկանամ գեղանկարչությունը»¹⁰: Գեղագիտական հարցերի շուրջը Ֆրայի բանավեճերը Վուլֆի հետ վերաբերում էին թե՛ գրականության և թե՛ գեղանկարչության հարցերին: «Ես գիտեմ, — գրում է Ֆրայը Վուլֆին, — որ մեզ բաժանող մեծ գծի մյուս կողմում դուք ավելի շատ նախընտրում եք կիսատոնների հնչողությունը, քան թե հիմնական գծագրի պատկերումը: Ես ուզում եմ ամուր բլոկներից արված կառույց (կոնստրուկցիա), իսկ հետո կիսատոնները թող դա գունազարդեն»¹¹: Ֆրայը բողոքում էր, որ համեմատաբար քիչ թվով գրողներ են վերաբերում որպես ամբողջություն: Նրա կարծիքով՝ պոստիմպրեսիոնիզմը ձևական պատկերման գաղափարների շնորհիվ նոր ուղի ցույց տվեց գեղանկարչությանը: Բայց Վուլֆի կարծիքով՝ Ֆրային այդպես էլ չհաջողվեց ստեղծել իր տեսությունը պոստիմպրեսիոնիզմի և գրականության հարաբերության մասին:

Ֆրայը հաճույքով է վկայակոչում անգլիացի քննադատ Բրեդլիի կարծիքը պոեզիայի էության մասին. «Այն պետք է լինի ոչ թե ռեալ աշխարհի մի մասը կամ էլ պատճեն, այլ աշխարհ՝ հենց ինքը, ազատ, ավարտված, ինքն իր մեջ»¹²:

⁷ Նույն տեղում, էջ 61:

⁸ R. Fry, Vision and design, էջ 231:

⁹ Նույն տեղում, էջ 238:

¹⁰ J. K. Johnstone, The Bloomsbury group, էջ 59:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 239:

¹² Նույն տեղում, էջ 50:

Եթե Վուլֆի «Միսսիս Դելլոուել» վեպը քննենք Ֆրայի գեղագիտական հայացքների լույսի տակ, ապա դրա ձևական կողմերի բացատրությունը կարող ենք գտնել Ֆրայի գեղագիտական հայացքներում, մասնավորապես հետևյալ դաառություններում. «Իսկական արվեստագետը ձգտում է պատկերել ոչ թե այն, ինչը իրականում կարող է լինել միայն իրականության ազոտ արտացոլումը, այլ համոզիչ կերպով ստեղծել նոր իրականություն, նոր ստրուկտուրա»¹³:

Ռեալիստական վեպին հատուկ կոմպոզիցիայի փոխարեն, որտեղ դեպքերն ու բնավորությունները պատկերվում են կենդանի ու բարդ միասնության մեջ, Վուլֆի վեպերում սկսում է գործել Ֆրայի ստրուկտուրայի տեսությունը, որի սահմանների մեջ է առնվում իրականությունը: Ըստ Ֆրայի՝ ժամանակը և տարածությունը հանդես են գալիս որպես ֆորմալ հարաբերության մի մաս, որպես յուրօրինակ մի շրջանակ, որի սահմաններում Վուլֆը ստեղծում է ֆորմալ հարաբերություններ իր հերոսների և նրանց ընկալման միջև: Կապող դեր է կատարում վեպի ներքին ռիթմը: Կարելի է ենթադրել, որ Վուլֆը փորձում է իր վեպում օգտագործել այն, ինչը՝ Ֆրայը Սեդանի մոտ համարում էր արժանիք. «Երկարատև պլաստիկ ռիթմ, որ անցնում է նկարի ամբողջ կոմպոզիցիայով»¹⁴:

«Միսսիս Դելլոուել» վեպը ցույց է տալիս, որ ռեալիստական վեպի դեմ հանդես եկող Վուլֆը, չկարողացավ պատկերել իր հերոսուհու հոգեբանությունը, նրա բնավորությունն ու միջավայրը: Միսսիս Դելլոուելի կերպարը կարծես թե ստեղծված է «գիտակցության վիճակներից», «տեսիլքի պահերից»՝ հանկարծակի ծնվող ու անհայտացող զգացմունքներից, որոնք, հեղինակի կարծիքով, առանձնապես «ավարտուն» են:

Անգլիացի քննադատ Քեթլի արտահայտությամբ՝ դա «զգացմունքի միկրոստրուկտուրա» է՝ գիտակցության լարված պահեր, երբ հանկարծակի նշանակություն են ստանում պատահական իրերն ու երևույթները՝ նշանը սփռոցի վրա, լույսի խաղը ծառերի սաղարթում և այլն: Այդ պահերի պատկերումը վեպում իրագործվում է «մաքուր տեսիլքի» սկզբունքներով, որը Ֆրայը օգտագործում էր նկարչության մեջ:

Վեպում հերոսուհու կյանքի շատ կարևոր կողմեր դուրս են մնում: Այդ բոլորը համապատասխանում է Վուլֆի գեղագիտական պահանջներին, ըստ որի՝ վեպում պետք է բացակայեն սիրո հետաքրքրությունը, ողբերգականը և կոմիկականը: Կարևորը երկու հերոսների հարաբերությունն է, որի ընթացքում նրանցից ոչ մեկը այդպես էլ մյուսին չի ճանաչում: Վուլֆը մեծ ուշադրություն է դարձնում «ակնթարթային զգացմունքներին», տեսիլքի պահերին, խուսափելով աշխարհը ամբողջական տեսնելու անհրաժեշտությունից, նրա դաժան խառնաշփոթությունից: Սեպտիմուս Սմիտը, որը տեսել էր պատերազմի սարսափները, տառապել մղձավանջներից, աշխարհը ընկալում էր որպես մի սարսափելի դժոխք: Երկու հերոսներն էլ մահվան գաղափարը համարում են դաժան աշխարհից հեռանալու միջոց:

Այս երկու հերոսների միջև հեղինակը ստեղծում է ձևական սկզբունքների վրա հիմնված հարաբերություն: Վիճակների ու «տեսիլքի պահերի» դի-

¹³ Նույն տեղում, էջ 215:

¹⁴ J. K. Johnstone, նշվ աշխ., էջ 183.

տավորյալ ընտրությունը և իրար հաջորդումը ստեղծում է առաջին հայացքից պարզ թվացող ներդաշնակություն, որտեղ հեղինակի մտադրություննե-րը տեղ չեն թողնում, որպեսզի հերոսները ազատ գործեն:

Այս երկու հերոսների միջև եղած հարաբերությունը վեպում արտահայտվում է ութմիկ, կրկնվող լիտմոտիվով: Դրանցից մեկը Շեքսպիրի «Յիմբե-յինի» հետևյալ տողերն են.

Մի վախենա դու արևի տաք շնչից,

Մի վախենա ձմռան դաժան ցրտերից:

Այս տողերը շարունակ կրկնվում են Կլարիսսայի գիտակցության մեջ: Կարելի է ենթադրել, որ դրանք վերջինիս պատկերացման մեջ կապված են այն ամենի հետ, ինչ ճնշում է նրա գիտակցությունը:

Վուլֆը Ֆրայի գաղափարները (հատկապես ֆորմալ գեղանկարչության մասին) ավելի հետևողականորեն է օգտագործում իր «Դեպի փարոսը» վեպում: Վեպի հիմնական սահմանումներից մեկն այն է, թե հավերժական արժեքներ կան ոչ թե կյանքում, այլ արվեստում: Վեպի հերոսուհին՝ միսսիս Ռամսեյը, փորձում է մարմնավորել կյանքի այն գեղեցիկն ու հավերժը, որը, նրան թվում է, առկա է իր ամառանոցում հավաքված հյուրերի հարաբերու-թյուններում: Նա փորձում է «հոգու կամուրջներ նետել» իր տանը հավաք-ված հյուրերի միջև և ստեղծել նոր «կարգ մարդկանց հարաբերություննե-րում»: Բայց միաժամանակ զգում է, որ մարդկային հարաբերությունները անկատար են, որ անգամ նրանցից ամենակատարյալը թերի է: Նրբեմն «նա զգում էր, որ այն, ինչ կոչվում էր կյանք, սարսափելի էր, դա հակառակորդ էր, այնտեղ հավերժական խնդիրներ էին՝ աղքատություն, տառապանք և մահ»¹⁵:

Միսսիս Ռամսեյը ընդունում է, որ կյանքից պաշտպանվելու համար հար-կավոր են չլուծությունն ու պատրանքը և բոլոր այն միջոցները, որոնց շնոր-հիվ մենք ձեռք ենք բերում հարաբերություն ստեղծելու կարողությունը, պար-զապես երեխայություն ենք:

Այստեղ, ինչպես նաև «Միսսիս Դելլոուեյ» վեպում, ժամանակը և տա-րածությունը հանդես են գալիս որպես շրջանակներ, որոնց սահմաններում Վուլֆը փորձում է ստեղծել իր հերոսների բարդ հարաբերությունները: Վուլ-ֆի համար բնավորություններ ստեղծելը մինչև վերջ էլ անհասանելի մը-նաց: Գրողը իր քննադատական հոգվածներում կոչ էր անում հրաժարվել բնավորություններից, այն իմաստով, ինչ իմաստով դա հասկանում են ռեա-լիստները, բայց իր օրագրերում նա երկար մտորում էր բնավորություններ ստեղծելու իր անկարողության մասին: Նրա վեպերում գործող անձինք գրե-թե կտրված են արտաքին աշխարհից: «Մենք համառորեն շարունակում ենք,— դրում է Վուլֆը,— ստեղծել մեր վեպի 33 գլուխները վերապատկերման որո-նումների մեջ, որը ավելի ու ավելի քիչ է նմանվում մեր մտքում եղած տե-սիլքին»¹⁶:

¹⁵ V. Woolf, To the lighthouse, London, 1927, էջ 14.

¹⁶ V. Woolf, A Writer's diary, London, 1954, էջ 329.

Այս խոստովանությունը ամենից առաջ ասում է գեղագիտական ծրագրի չիրագործման մասին, որը իրականությանը հանդիպելիս փշուր-փշուր է լինում: Վուլֆի վեպերը վկայում են ոչ միայն Բլումսբերի խմբի գեղագիտական դադափարների չիրագործման մասին, այլև նրա՝ Վուլֆի տեսիլքի, որը նա փորձեց ի մի բերել իր հետագա վեպերում: Դրան խանգարում էր հենց իր՝ դրողի աշխարհայացքը: Աշխարհի ընկալումը, որպես դաժան մի քաոս, ակնհայտ է և «Դեպի փարոս» վեպում: «Քաոսի կենտրոնում ձեն էր»¹⁷, — այսպես է «տեսիլքի պահերի» մասին իր միտքը ամփոփում Լիլի Բրիսկոն: Բայց իր այս մտադրությունը Վուլֆը շկարողացավ իրագործել ո՛չ այդ վեպում և ո՛չ էլ իր հետագա ստեղծագործություններում, քանի որ գրողի մտքում «տեսիլքը» անզոր էր իրականության առաջ:

О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ ИСКУССТВА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

А. М. АРУТЮНЯН

Резюме

Эстетические взгляды В. Вульф — главы группы «Блумсбери» в 20 — 30-х годах — сформировались, главным образом, под влиянием Р. Фрая и Дж. Мура.

В своей статье «Опыт эстетики» (1909) Р. Фрай обосновывает отделение воображаемой, образной жизни, — области искусства, освобожденного от социальных и нравственных идей, сферы «чистого видения», — от действительной жизни, жизни «практических дел, где существуют законы морали».

В 1919 г. В. Вульф публикует свою программную статью «Современная художественная литература», в которой аргументирует положения антиреалистической эстетики. В. Вульф требует «освобождения» художественного произведения от всего «чуждого и внешнего», т. е. от социальных и этических проблем, солидаризируясь таким образом с теорией автономности искусства Р. Фрая.

¹⁷ V. Woolf, To the lighthouse, էջ 301.