

Հայաստանի Հանրապետության
Գիտությունների Ազգային Ակադեմիա
Փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի
և իրավունքի ինստիտուտ

ԷՍԹԵՏԻԿԱՅԻ ՀԱՐՑԵՐ

Հետազոտությունների ժողովածու

գիրք 6

Երևան
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
2012

Национальная Академия Наук
Республики Армения
Институт философии, социологии и права

ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ

Сборник исследований

Книга 6

Ереван
Издательство "Титутюн" НАН РА
2012

ՀՏԴ 18 (045)
ԳՄԴ 87.8g1
Է 744

Տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ փիլիսոփայության,
սոցիոլոգիայի և իրավունքի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Печатается по решению ученого совета
Института философии, социологии и права НАН РА

Կազմող և պատասխանատու խմբագիր՝
փիլիսոփայական գիտությունների դոկտոր,
Էսթետիկայի պրոֆեսոր
Յա.Ի.Խաչիկյան

Է 744 Էսթետիկայի հարցեր. Հետազոտությունների ժողովածու:
Գիրք վեցերորդ / կազմ. Յա.Ի.Խաչիկյան. - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ
«Գիտություն» հրատարակչություն, 2012. - 152 էջ:

ՀՏԴ 18 (045)
ԳՄԴ 87.8g1

ISBN 978-5-8080-0937-0

© Խաչիկյան Յա.Ի. 2012

Կազմողի կողմից

1967-ից մինչ այժմ իմ նախաձեռնությամբ լույս ընծայվեցին «Էսթետիկայի հարցեր» ընդհանուր վերնագրով 5 գիրք հոդվածների ժողովածուներ, որոնցում տարբեր հեղինակների կողմից լուսաբանվում էին գեղագիտության տեսության և պատմության (այդ թվում և հայկական) հարցեր: 1974-ից նույնպես մինչ այժմ մեր կողմից նախապատրաստվեցին և հրատարակվեցին «Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից» ընդհանուր վերնագրով նաև 8 գիրք հոդվածների ժողովածուներ՝ ամբողջությամբ մվիրված հայ էսթետիկայի պատմությանը:

Սակայն անցյալ դարի 90-ական թթ. սկսված գնալով դժվարանում էր ապահովել այդ գրքաշարի հրատարակությունը այն պատճառով, որ մի կողմից կտրուկ ձևով կրճատվում էր գեղագիտության տեսության պատմության և տեսության հարցերով զբաղվող մասնագետների թիվը, և մյուս կողմից՝ ընդհատվեց նոր կադրերի հոսանքը:

Ելնելով ստեղծված իրավիճակից հնարավոր համարեցինք միացնել երկու գրքաշարը «Էսթետիկայի հարցեր» վերնագրի տակ, որտեղ բացի գեղագիտության տեսության և ընդհանուր պատմության հարցերից առանձին բաժնով կներկայացվի հայ գեղագիտական մտքի պատմությունը՝ իհարկե համապատասխան նյութերի առկայության դեպքում:

Յա.Ի.Խաչիկյան

**ՀԱՅ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ**

**ВОПРОСЫ ИСТОРИИ
АРМЯНСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ**

I

ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ՝
ՆՎԻՐՎԱԾ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ
ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆԸ

ИССЛЕДОВАНИЯ И СТАТЬИ,
ПОСВЯЩЕННЫЕ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ В АРМЕНИИ

ՎԱՀՐԱՄ ՓԱՓԱՉՅԱՆԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՎԱՏԱՄՔԸ

Ամբողջ ծավալով դատել Վ.Փափագյանի գեղագիտական հայացքների մասին, թերևս, դժվար է, եթե ոչ ամհնարին, քանզի մեծ դերասանի բավականաչափ հարուստ գրական ժառանգությունում, ցավոք, չենք հանդիպում քիչ թե շատ ծավալուն մտորումներ գեղագիտական հարցերի շուրջ: Եվ դա այն պայմաններում, երբ նա տիրապետում էր եվրոպական տեսական (այդ թվում և գեղագիտական) մտքի պատմությանը, ինչին մենք տեղեկանում ենք նրա գրքերից: Այդ բանում ես առիթ ունեցա մեկ անգամ ևս համոզվել մեծ արվեստագետի հետ իմ միակ՝ թեև հինգ ժամ տևած հանդիպման ժամանակ¹: Նա ազատորեն հիշատակում էր անտիկ և այլ դարաշրջանների՝ մասնավորապես իտալական գործիչների անունները, շատ դիպուկ՝ տեղին մեջբերում տարբեր տեսական դրույթներ՝ կապելով նրանց գեղարվեստագեղագիտական պրոբլեմների հետ: Կարելի է միայն ամփոփել, որ մեծ արվեստագետը հատուկ չի անդրադառնել զուտ գեղագիտական հարցերի իր մեկնաբանմանը: Դա կլինե՞ր մույնքան հետաքրքիր և ուսանելի ինչպես և իր գրքերի ողջ հարուստ բովանդակությունը:

Եվ, այնուամենայնիվ, ես ուզում եմ փորձել Վ.Փափագյանի աշխատությունների գնահատմանն ու վերլուծությանը դիմել գեղագիտության կտրվածքով՝ հետևյալից ելնելով:

Նախ՝ կասկածից վեր է այն, որ տեսական (այդ թվում և գեղագիտական) գիտելիքների հարուստ պաշարը դեր չէր կատարում նրա դերասանական և գրական գործունեության մեջ, նրանց օգտագործումը չնպաստեց իր կողմից գրված բարձունքներին հասնելու, ինչում, իհարկե, գլխավոր դերը պատկանում էր տաղանդին և սեփական դերասանական ջանքերին ու փորձին: Երկրորդ. Վ.Փափագյանի մոտ ամեն ինչ ենթարկված է դերասանի խաղին, ինչը թույլ է տալիս նրա գրական ժա-

¹ Տես՝ Я.И.Хачикян. Пять часов с Ваграмом Папазяном (в книге "О себе, современниках и времени. Калейдоскоп воспоминаний", книга II), Е., "Воскан Ереванци", 2005, с. 319-322.

ռանգությունը քննությանը իբրև դերասանական արվեստի տեսություն և գեղագիտություն: Երրորդ, մեծ դերասանի տեսական ասությանը նրա համար վերացական գաղափարներ չէին, այլ կազմում էին նրա գոյության բուն էությունը, նրա ապրածի ու վերապրածի իմաստավորումն ու ընդհանրացումը, նպաստելով իր «եսի» ձևավորմանը: Նույն միտքը նա արտահայտում է նաև այլոց ստեղծագործական փորձի նկատմամբ, որը միայն խտան պետք է լինի սեփական խաղառճի ձեռք բերելու համար: «Հիանում էի վարպետիս (Նովելլիի – Յա.Խ.) արվեստով, – գրում է Վ.Փափազյանը, – վերլուծում և ուսումնասիրում, բայց և օրեցօր ավելի խոր համոզվում, որ օգտագործել այդ և յուրացնել՝ անիմաստ էր և անհնարին, և որ ես պետք է ստեղծեի իմը, իմը՝ անվերապահ ու հարազատ, և որ այդ պայմանով միայն ես կլինեի «ինքս»²:

Այսպիսով՝ մենք գործ ունենք մի արվեստագետի հետ, որի և՛ բեմական, և՛ գրական ստեղծագործությունը համեմատված է գեղագիտական նյութով: Միաձուլված լինելով դերասանի անձի և իր կողմից կատարածի հետ նա պայմանավորում է այն, զգուն ձևով սակայն չդրսևորվելով: Մեր նպատակն է՝ մի կողմ քողնելով վերը ասվածը, վերլուծել, քեզ ոչ առատորեն ու ծավալուն և ուղղակիորեն արտահայտված, այն գեղագիտական դրույթները, որոնք – կրկնենք – ընկած են նրա ստեղծագործության հիմքում:

Առաջին գեղագիտական դրույթը, որը դարձել էր նրա ողջ կյանքի դավանանքի հիմքը. դա արվեստի ճանաչողական կողմի, էության հարցն էր: Նրանից հետո, երբ իմ հիշատակված հանդիպման ժամանակ Մաեստրոն իմացավ, թե ինչ հարցի է նվիրված իմ թեկնածուական դիսերտացիան, դիմեց ինձ հետևյալ խոսքերով. «Այդ լավ է, որ դուք իբրև դիսերտացիայի թեմա վերցրել եք արվեստի ճանաչողական նշանակության հարցը: Կյանքի ճանաչումը՝ դա գեղարվեստական ստեղծագործության այդ ու բեմն է, առանց ինչի արվեստ չկա»: Ես ակնարկեցի, որ կան, սակայն, մարդիկ, որոնք նախապաշարմունքով են վերաբերվում արվեստի այդ կողմին: «Ուշադրության մեկ դարձնի նրանց վրա» – վճռականորեն ասած նա և ընդ-

² Հայ քառերական գործիչները արվեստի մասին (անտոլոգիա), գիրք 1, Ե., «Գիտություն», 2011, էջ 294

գծեց, որ ինքը այն օրվանից, երբ մտավ արվեստի մեջ, մշտապես դիտարկում, ուսումնասիրում, ճանաչում է կյանքը³։ Եվ միանգամայն հասկանալի և բացատրելի է այն, որ իր գրքերում նա շոշափում է այդ հարցը։

Ուշագրավ է Վ.Փափազյանի խոստովանությունը այն մասին, որ ուշադրությունը կյանքի ճանաչման նկատմամբ կենսականորեն անհրաժեշտ է արվեստագետի համար, նա ստացավ իբրև կարևոր դաս իր կողմից հարգված անվանի իտալական դերասան Է.Նովելլիի կողմից, որի թատերական խմբի կազմում հանդես եկավ Եվրոպայի տարբեր քաղաքներում։ Այս կապակցությամբ նա գրում է. «Ամենակարևորը, որ սովորեցի Նովելլիի մոտ՝ դա իմ շրջապատը «տեսնել» կարողանալու արվեստն էր... Ազատ ժամերին երկար շրջագայում էր մեզ հետ փողոցներում ... սովորեցնելով մեզ ներքին աչքերով դիտել, տեսնել և իմաստավորել մեր տեսածը, մի քանի յուրահատուկ շտրիխով գեղարվեստականացնել կյանքի ամենահասարակ երևույթները։ Կարելի է հառել աչքերը մեզ շրջապատող կյանքի վրա և չտեսնել ավելի, քան ի ծնն կույրը, եթե մարդը չունի այդ «ներքին աչքը»... Ամենախափար քանը աշխարհում հոգեկան կուրությունն է, և առանց ներքին տեսողության՝ չկա ստեղծագործություն։

Եվ շնորհիվ վարպետիս՝ օրըստօրե լայնանում էին իմ ներքին տեսողության հորիզոնները, աշխարհի դիտելը ինձ համար դառնում էր իմ ամբողջ կյանքի իմաստը» (ընդգծումը՝ իմն է - Յա.Խ.)⁴։

Մի այլ տեղ նա գրում է. «Ստեղծագործողի աչքը սովորական աչք չէ. նա պետք է լինի միևնույն ժամանակ տեղեսկույ և միկրոսկոպ», և ավելացնում, որ «խսկական արտիստը պետք է ունենա այնպիսի աչք, ինչպիսին ունեն, օրինակ՝ Ռեմբրանդտը»։ Սակայն, նախազգուշացնում է Վ.Փափազյանը, «արտիստի խորաքափանց աչքն էլ դեռ հերիք չէ ստեղծագործության համար։ Արտիստը ամուլ կմնա, եթե չկարողանա իր հոգին սաղմնավորել իր տեսածով։ Նրա հոգին պետք է կարենա իր սեփական աչքի գործությամբ հղիանալ, որ կարողանա ծնող

³ Տես՝ «Пять часов с Ваграмом Папазяном», էջ 336

⁴ «Հայ թատերական գործիչներ», էջ 294

հայր դառնալ, ստեղծագործել իր տեսած աշխարհը»⁵, այսինքն՝ տվյալ արվեստի միջոցներով վերարտադրել (գեղարվեստորեն ճանաչելի դարձնել) այն:

Արվեստի բոլոր տեսակների համար գեղագիտական այս սկզբունքի համընդհանրությունը նա հաստատում է, մասնավորապես խոսելով Մարտիրոս Սարյանի մասին, որի աչքը մույնպես սովորական աչք չէ և շնորհիվ որի նա «միշտ էլ կարողացավ դիտել, գնել ու վերլուծել այդ աշխարհը ... գտնելով միշտ իր ժամանակաշրջանի ճշգրիտ արտահայտությունը իր երանգապնակում»: Վ.Փափագյանը իր միտքն ավարտում է վերջնական արդյունքի ստեղծումը Սարյանի կողմից կապելով այն արվեստի միջոցների օգտագործման հետ: «Եվ բացատրեց նա այդ ժամանակը իր վրձնի ծայրով մույնքան հասկանալի, մույնքան խոր, որքան մեծագույն բանաստեղծը կաներ այդ խոսքերով»:⁶

Գեղագիտության մյուս հարցը, որը միշտ գտնվում էր Վ.Փափագյանի ուշադրության կենտրոնում և որն ամփոփապես բխում է արվեստի ճանաչողական էությունից և իր՝ դերասանի գործունեությունից, դա արվեստի ճանաչողության հիմնական առարկայի հարցն է, այն է՝ մարդն իր բոլոր դրսևորումներով: Իհարկե, այս հատկությունը նա իրավացիորեն դիտում էր իրրև ամբողջ արվեստին բնորոշ գիծ: Այսպես, օրինակ, խոսելով երաժշտության մասին, նա գրում է. «Մեծ ուժ է երաժշտությունը: Նա մարդկային հավաքական հոգու միակ լեզուն է»:⁷ Սակայն իր դատողությունները այդ մասին նա ներկայացնում և զարգացնում է հիմնականում բնութագրելով թատերագիրների և դերասանների արվեստը, որոնց ուղն ու ծուծն է նա կազմում: Հիշատակենք այդ անդրադարձներից միայն մի քանիսը:

Այսպես՝ խոսելով Աթենքում կայացած հին հունական թատերագիր Սոֆոկլեսի «Անտիգոնե» դրամայի ներկայացման մասին, նա պաշտպանում է պիեսի հավերժ մարդկային բովանդակությունը և այդ դիրքերից քննադատում է բեմադրության հնաժողովները, որը հասու չէ այսօրվա հանդիսատեսին: «Այդ համամարդկային հսկա սովերենները կարելի էր և պետք էր

⁵ Նույն տեղում, էջ 278-279

⁶ Նույն տեղում, էջ 347

⁷ Նույն տեղում, էջ 379

վերակենդանացնել և ըմբռնելի ու սիրելի դարձնել այսօրվա հանդիսատեսին»։ Վ.Փափազյանը պահանջում է տարբերել հինը, որն՝ չնայած իր պատկառելի հասակին, արժանի է հարգանքի, որովհետև պարունակում է հավերժ արժեքներ և հնացածը, կամ իր խոսքով ասած՝ հնոտին։ Եվ ելնելով հին հունական թատերագիրների գործերի հենց մարդկային բովանդակությունից, նա շարունակում է. «Եվ սխալ է կարծել, որ մեռած հնոտի են դրանք։ Եթե դրանք հին են որքան մարդն է հին, ապա լինելով գերազանցորեն մարդկային, մարդուն են դրանք։ Այլ բան է հինը, այլ՝ հնոտիքը. հնություններ կան, որ հիմքեր են, որոնց վրա մարդկությունն է կանգնած»։⁸

Վերը ասվածը աներկբա ապացույց է Վ.Փափազյանի կողմից մարդկային բովանդակությունը դիտել իբրև թատերական գործերի միջուկը և գնահատման չափանիշ՝ անկախ նրանց հասակից։

Մարդկայինն է հրապուրում մեծ դերասանին նաև գերմանական դրամատուրգ Կ.Գուցկովի «Ուրիել Ակոստա» դրամայում։ Այսպես՝ բնութագրելով պիեսի գլխավոր պերսոնաժի՝ փիլիսոփա Ուրիելի կերպարը, նա նշում է, որ Ուրիելը իր «Հաղազս համբերատարության» տրակտատը «ոչ այնքան իմաստասիրական մի ճշմարտություն կամ անխորտակելի մի աքսիոմ ապացուցելու համար է գրված, որքան սնունդ տալու համար նրա համապարփակ սիրուն՝ դեպի մարդը»։⁹

Բայց, իհարկե, մարդկայինի մարմնավորման տեսակետից համաշխարհային դրամատուրգիայում չգերազանցված գազաթն է նրա համար Համլետը՝ Շեքսպիրի համանուն ողբերգությունից։ Բերենք միայն նրա ընդհանուր գնահատականը, որը յուրահատուկ ներքող է և Համլետի և այդ կերպարի ստեղծող՝ Շեքսպիրի հասցեին։

«...Համլետը ամբողջ մարդն է, — գրում է նա, — մարդը՝ իր առաքինությունների, շնորհների և ընդունակությունների գերազույն առմամբ, իր մեծության ու ոչնչության ծայրագույն չափանիշներով գծված մի տիեզերական ամբողջություն, մարդը՝ իր ամբողջության մեջ, մի խոսքով, որին պատկերացնելու ամեն մի ջանք մարդու կողմից և մարդկանց համար՝ թատերա-

⁸ Նույն տեղում, էջ 312

⁹ Նույն տեղում, էջ 377-378

պես իմաստից դուրս է»:¹⁰ Համլետի գնահատականի մեջ մա այնքան հեռու է գնում, որ մի որևէ թատերական հայտագրի վրա Համլետի անվան տեղը առաջադրվում էր գրել Մարդը, իսկ ողբերգության բոլոր մյուս անձնավորություններին պահել իրենց անունների մեջ¹¹, քանի որ նրանք միայն «մարդ արարածի տվյալ մի կռքի կամ բնավորության մի գծի գերազանց պատկերացումներն են, կամ մարդկային համապարփակ հոգու այս կամ այն ծփանքը, կամ ճառագայթումը, եթե ուզում ես, իսկ Համլետը, ինքը՝ ամբողջ մարդն է և ոչ թե մի անհատ»:¹²

Եվ այս թույլիկ քվարկման վերջում ուզում են հիշատակել Վ.Փափագյանի «Ենթապիրի ստեղծագործության վերլուծությունը» փոքրածավալ (13 էջ) հոդվածը, որն, ըստ իս, մի յուրահատուկ երևույթ է շեքսպիրագիտության մեջ. հոդվածում հեղինակին հաջողվում է հակիրճ, բայց ամփոփ ձևով տալ մեծ դրամատուրգի ողջ ստեղծագործության վերլուծությունը՝ մարդու պրոբլեմի կտրվածքով: Ես կանգ չեմ առնում այս գրվածքի վրա և հրավիրում եմ ընթերցողին ժամանակ չխնայել և անձամբ ծանոթանալ այդ հիանալի հոդվածի հետ, որը ոչ միայն կընդարձակի նրա գիտելիքների պաշարը Ենթապիրի մասին, այլև մեծ գեղագիտական (այստեղ թերևս ավելի է սազում ասել՝ էսթետիկական) հաճույք կապատճառի նրան:¹³

Ինչպես հայտնի է, Մ.Գորկին, ընդգծելով մարդու պրոբլեմի որոշիչ նշանակությունը գրականության մեջ, որակավորեց այն իբրև «человековедение» — մարդագիտություն (չշփոթել մարդաբանության, էտնոգրաֆիայի հետ): Հետագայում այդ որակավորումը իրավացիորեն տարածվեց ամբողջ արվեստի վրա, որի տարբեր տեսակներում տարբեր ձևով իրականացվում է այդ համընդհանուր խնդիրը: Առաջին տեղը այդ իմաստով պատկանում է թատրոնին՝ դերասանական արվեստին, որտեղ մա ունի ամմիջական և ակնառու դրսևորում. այստեղ մարդ-դերասանը ուսումնասիրում է կյանքում այլ մարդու և ինքն էլ՝ թատրոնի օրենքների համաձայն կերտում, վերարտադրում է մարդու կերպարը: Հենց այդ ձևով է ներկայացնում այս հարցը մեծ դերասանը:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 368

¹¹ Տես՝ նույն տեղում, էջ 368-369

¹² Նույն տեղում, էջ 369

¹³ Նույն տեղում, էջ 319-332

Եվս մեկ անգամ նախագծուշացնելով, որ դերասանը չի կարող կյանքում հանդես գալ որպես սովորական հանդիսատես, ինչպես օրինակ՝ մի փիլիսոփա, վիպագիր, քատերագիր և այլն, այլ ուսումնասիրում է մարդուն, ելնելով իր արվեստի բուն պահանջներից և առանձնահատկություններից, այլ ոչ թե պարզ հետաքրքրությունը բավարարելու համար. բացի դիտելուց նա պետք է կարենա և լինել այն, ինչ որ դիտում է, մի բան, որը չի պահանջվում այլ արվեստներում: Եվ որպեսզի կարողանա անել այդ, նա պետք է լավ ճանաչի նրան, որը պիտի լինի ինքը:

Թատերական արվեստում, շարունակում նա, «խնդիրն այն չէ, որ այս կամ այն դերասանը, այս կամ այն կերպ խաղում է տվյալ տիպարը, այլ այն, որ նա շարունակում է «լինել» այդ տիպարը, այլապես նրա ամբողջ աշխատանքը կլինի առավել կամ նվազ հաջող մի ձևացումը տվյալ տիպարի, բայց ոչ երբեք այդ տիպարի ստեղծումը»:

Եվ որովհետև, — ասում է նա, — դերասանական արվեստի ուղն ու ծուծը, գոյության իմաստը մարդն է, ապա նա, բացի կյանքում հանդիսատես լինելուց, պետք է իր ամբողջ կյանքում հետևի, սովորի, հասկանա «մարդը». մարդը՝ իր գերագույն հոգեկան հարստություններով, մարդը՝ իր ճղճիմ ողորմելի փորձություններով, մարդը՝ աշխարհի տերն ու տիրականը, ինչպես ասում է Շեքսպիրը»:¹⁴ Եվ այսպիսի մտածեցումն է նա անվանում ստեղծագործություն: Այդ դիրքերից բնութագրելով իր սեփական փորձը, նա գրում է. «Եվ ահա թե ինչու ... հեռավոր ժամանակներից իմ փորձիկ ուղեղը սկսեց զբաղվել իր տեսածը ճանաչելու և ըմբռնելու մի խոր աշխատությամբ, որը բխում էր իմ իսկ էությունից»:¹⁵

Մեր զրույցի ժամանակ ես հիշատակեցի գրականությանը տված Մ.Գորկու բնութագրումը և հարցրեցի նրա կարծիքը

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 275

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 274-275: Իր գրքերում Վ.Փափագյանը մի քանի անգամ հիշատակում է, թե ինրպիսի հետևողականությամբ և ուշադրությամբ հարստացնում էր իր դերասանական հնարավորությունները, սովորելով միևնույն գործողության և հոգեվիճակի բազում տարբերակներ յուրացնել և վերարտադրել. (տես, օրինակ, նույն տեղում, էջ 289, 371 և այլն):

այդ մասին: Նա միանգամայն համաձայնեց այդ ձևակերպման հետ, բայց ավելացրեց, որ արվեստը պետք է լինի նաև մարդասիրություն: Այն, որ ասածը զրույցում պատեհի առիթով արտասանած բառ չէր, այլ հանդիսանում էր նրա հավատամքի կողմերից մեկը, վկայում են նրա հետևյալ դատողությունները: Շարադրելով իր վերը բերված մտեցումը արվեստում, մարդու պրոբլեմի մասին նա գրում է. «...«մարդու ուսուցումով» զբաղվող մարդը չի կարող չսիրել մարդուն: Չի կարելի ճանաչել մարդուն և մարդատյաց լինել: Չի կարելի չհավատալ մարդու ապագային, չի կարելի լավատես չլինել մարդու գալիքի նկատմամբ»: Իր ասածը ավելի հավաստի դարձնելու համար նա վկայակոչում է հին մեծերի փորձը. «Նույնն են եղել Էսքիլեսի, Սոֆոկլեսի, Սոկրատի, Շեքսպիրի հումանիզմի խոր պատճառները, նրանց անսահման ներողամտությունը դեպի մարդու բոլոր փոքրագությունները և սերը դեպի մարդը»: Ապա՝ անդրադառնալով իր սեփական դերասանական փորձին, նա ասում է. «Եվ հիմա, երբ այս տողերը գրում եմ, թեև հիշում եմ մի առ մի և հստակ կերպով այն բոլոր անլուր չարիքը, միևնույն ժամանակ անսահման երջանկությունն ու բարիքը, որ տեսել եմ մարդուց, թերևս հենց այդ պատճառով ես միշտ սիրել եմ մարդուն և իմ կյանքի իմաստը դարձրել «լինել» այդ մարդը՝ իր այլազան ձևերի մեջ, հենց նույն այդ մարդու համար» (ընդգծումն՝ իմն է - Յա.Խ.):¹⁶

Ըստ Վ.Փափազյանի մարդն՝ իբրև ամբողջ արվեստի ճանաչման հիմնական առարկա, դերասանի ստեղծագործության մեջ հանդես է գալիս որպես միակ՝ անսպառ և անսահման առարկա: Իսկ այն հանգամանքը, որ այդ առարկան կերտվում է հենց նույն դերասանի խաղի միջոցով, պայմանավորում է հետևյալ հանգամանքը: Համեմատելով դերասանին մյուս արվեստագետների հետ, նա ընդգծում է այն, որ բոլոր մյուս արվեստները կերպարների ստեղծման համար օգտագործում են իրենց անձից դուրս գտնվող առարկաները, նյութերը, կամ ինչպես ասում է Վ.Փափազյանը՝ նրանք ունեն իրենցից անջատ տարբեր նյութական միջոցներ (ջութակ, երանգապնակ և այլն), առանց ինչի չեն կարող ստեղծել կերպար և հասնել այն բարձունքներին, որոնց նրանք նվաճում են: Պագանինին առանց

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 275-276

ջութակի և Ռուբենը առանց ներկերի՝ «հավիտենապես ան-
հաղորդ կմնային մարդկության համար»:

Իսկ դերասանի ջութակը և երանգապնակը ինքն է, և մի-
միայն ինքը»: Դիշտ է, նրա արվեստն ինչ-որ իմաստով «բարձր
է ու բազմակողմանի այն տեսակետից, որ նա հոգով պետք է լի-
նի նկարիչ, որովհետև, նախ և առաջ, հանդիսատեսի աչքի ա-
ռաջ է խոսում. նա պետք է լինի հոգեբան, փիլիսոփա, բանաս-
տեղծ, որովհետև նա հանդիսատեսի ականջից՝ հոգում, սրտին,
մտքին է խոսում»: Սակայն, հենց այդ պատճառով էլ նրա ար-
վեստը, էլեգիկ թախիծով մշտն է Վարպետը, «անհամեմատո-
րեն դժվար լինելով մշտաներից, անհամեմատորեն էլ վաղան-
ցուկ է, ավա՛ղ: Որովհետև եթե նկարիչն ու երգահանը հնարա-
վորություն ունեն իրենց արվեստը իրենցից դուրս այլ մշտների
միջոցով շոշափելի և լսելի ժառանգություն թողնել սերունդնե-
րին, ապա դերասանի բազմազան մշտը «ինքը», այսինքն՝ իր
սեփական անձը լինելով, չի կարող հաղորդել իր արվեստը՝ ի-
րենից դուրս որևէ մշտի միջոցով, իրենից հետո գալիք ժամա-
նակներին...»: ¹⁷ Հիշեցնենք, որ այս տխրածին միտքը հայտնել
են թատրոնի և այլ գործիչներ: Այսպես՝ Պ.Ադամյանը իր նա-
մակներից մեկում խոսելով թատերական արվեստի անցողի-
կության մասին, գրում է. «...Նկարիչներից, երաժիշտներից,
արձանագործներից և բոլոր գեղարվեստներից ավելի շուտ և
բարոյապես կմեռնին ... դերասանները: Առաջիններուն գործե-
րը, մահից հետո ապրելով, կապրեցնեն նաև իրենց հետ հեղի-
նակներու անուններն էլ, այլ խեղճ դերասանաց միայն հիշա-
տակը կմնա...» ¹⁸

Այսօրվա հանդիսատեսներից ոմանք կարող են լավա-
տեսական հրճվանքով ասել, որ այն, ինչ որ հնարավոր չէր
Պ.Ադամյանի ժամանակ, հիմա՝ տեխնիկայի շնորհիվ կարող է
վերացնել դերասանների թախիծը, այն է՝ ժապավենի վրա
ցանկացած ներկայացման նկարահանումով. մի բան, որ այժմ
իրականացվում է շատ երկրներում: Սակայն, մեր կարծիքով,
հիշված հրճվանքի և հարցադրման համար հիմքեր չկան. չմո-
րանա՞նք, որ Վ.Փափազյանը իր «դարդը» հայտնել է նոր ժա-
մանակներում, երբ ինքը հասցրել էր և նկարահանվել իբրև կի-

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 280

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 49-50

նողերասան և «հավերժացվել» ժապավենի վրա ամրագրված թատերական ներկայացումներում:

Բնավ չցանկանալով ժխտել այսպես ասած «կինոներկայացումների» որևէ նշանակություն (ինչի մասին կխոսենք ստորև), մենք հրավիրում ենք ընթերցողի ուշադրությունը հետևյալի վրա: Նախ՝ լուսագգայուն ժապավենի ստեղծումը կյանքի կոչեց արվեստի նոր տեսակ՝ կինեմատոգրաֆը կամ, ինչպես ընդունված է ասել՝ կինոն, որն, ունենալով որոշ ընդհանրություններ թատրոնի հետ, գեղարվեստական երկի ստեղծման համար օգտագործում էր արդեն սեփական, ուրույն մոտեցումներ և օրենքներ, այնպես որ թատերական ներկայացման մեխանիկական ամրապնդումը ժապավենի վրա նրան չի դարձնում կինոյի երկ: Բայց մյուս գործողությունը անհետևանք չի մնում մասն ժապավենի վրա տեղափոխվող թատերական ներկայացման համար, որը կորցնում է իր կարևորագույն կողմը՝ գեղարվեստական երկի կենդանի ստեղծումը հանդիսատեսի առաջ, որն իր ապրումներով և արձագանքներով քաջալերում է դերասանին և դառնում ներկայացման՝ գեղարվեստական երկի կարծես յուրովի համահեղինակ՝ հանգամանք, որը նշվել է գրեթե բոլոր թատերական գործիչների, այդ թվում և Վ. Փափագյանի, կողմից:

Բացելով փակագծերը և ելնելով իր սեփական ստեղծագործական փորձից, մա նշում է, որ իր ամբիվ ներկայացումների շարքում շատ հաճախ եղել են այնպիսի երեկոներ, որ շնորհիվ իրեն տիրող բացառիկ ոգևորության՝ այնքան է մույնացել իր հանդիսատեսի հետ, «որ հանդիսատեսը ինքն է ինձ խաղացրել, այսինքն՝ նրա կոլեկտիվ ներշնչումը, տիրապետելով ինձ, իմ արտահայտության միջոցներն այնպիսի չափերի է հասցրել, որոնց ես չէի հասնի իմ սեփական ուժերով»: Այս անկեղծ և շատ արժեքավոր ու նշանակալից խոստովանությունից հետո մա, նշելով, որ ներկայացման ընթացքում դերասանի խաղով էլեկտրականացած հանդիսատեսը իր ապրումների մեջ մույնանում է դերասանին և լրացուցիչ ոգևորում նրան. «Եվ եթե, — ավարտում է իր միտքը Վ. Փափագյանը, — դերակատարը իր ապրումներով ետ է մնում կամ չի հասնում հանդիսատեսի ապրումին, ապա հանդիսատեսը՝ չբավարարվելով, չի համոզվում և չի ընդունում ներկայացումը»:¹⁹

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 285

Թե ինչպիսի մեծ տեղ է հատկացնում մա հանդիսատեսի հետ դերասանի համագործակցությանը, վկայում են մրա հետևյալ խոսքերը. «Ամենամտածված, մանրակրկիտ, խորաց- ված, բազմիցս փորձերի ենթարկված կարիմետային աշխա- տանքն անգամ մեռյալ տարր կմնա, եթե մարդկայնորեն չսաղմնավորվի և չծնվի բեմի վրա՝ դերակատարի և հանդիսա- տեսի ձուլումով» (ընդգծումն՝ իմն է – Յա.Խ.): Եվ այստեղից արվում է մի կարևորագույն հետևություն. «Մի որևէ ֆորմուլա- յի ենթարկել չի կարելի ստեղծագործությունը, և յուրաքանչյուր ներկայացում առանձին ստեղծագործություն է, թեկուզ մույն երկի միլիոներորդ կրկնությունը լինի, մույն դերասանի դերա- կատարությամբ» (ընդգծումն՝ իմն է – Յա.Խ.): Այսպիսով՝ յու- րաքանչյուր ներկայացման անկրկնելիությունը պարտական է դերասանի հանդիպմանը հանդիսատեսների մոր զանգվածնե- րի հետ, որոնք և մասնակցում են ներկայացման պատկերի ստեղծման գործընթացում: Բայց այս նախ՝ անկրկնելիության մի կողմն է, մյուս կողմը՝ որն, ի դեպ, նախորդում է այդ հան- դիպմանը, դա դերասանի մեջ կատարվող փոփոխություններն են՝ կախված բազմաթիվ գործոններից: Վ.Փափազյանն այդ մասին ասում է հետևյալը. «Նույնիսկ յուրաքանչյուր տիպարի մտահղացումը իմ ապրած տարիների ընթացքում, ապրելով ինձ հետ, բնականաբար ենթարկվում է իմ ապրած հույզերի, երջանկությունների, շրջապատող կյանքի պայմանների, միջա- վայրի և կլիմայի, ինչպես և ժամանակի ու աշխարհայացքի էվոլյուցիոն պայմաններին»:²⁰

Ահա այդ փոփոխություններով իր ներքին աշխարհում, որոնք անտարբեր չեն մնում խաղացվող դերերի հանդեպ, դե- րասանը զալիս է հերթական հանդիպման հանդիսատեսների մոր զանգվածների հետ և իր ինչ-որ ձևով ու չափով, եթե չա- սենք փոփոխված այլ ճշտված, մոր երանգներով հարստաց- ված դերակատարումով ներագրում դահլիճի վրա և ստանում համապատասխան ստեղծագործական արձագանք: Ակտիվ կողմը միշտ պատկանում է իսկական գեղարվեստագետին, որը՝ զինված լինելով իր արվեստի արհեստով, մնում է արվես- տի բարձրության վրա, այլ ոչ թե իջնում արհեստավորի մա- կարդակին, որն զուրկ լինելով ստեղծագործական ջիղից, վատ

²⁰ Նույն տեղում, էջ 285-286

աշակերտի պես «բարեխղճորեն» անգիր արած դասը կրկնում է ներկայացումից ներկայացում:

Իր ընդհանուր հարցադրումները Վ. Փափազյանը հաստատում է, դիտելով սեփական ստեղծագործությանն՝ ընդգծելով, որ իր անձնավորած հազարավոր համլետները, օթելոները «բոլորովին առանձին-առանձին անհատներ են, յուրահատուկ պայմանների մեջ ծնված, և ոչ թե առաջին ներկայացման լուսանկարչական ընդօրինակություններ»:²¹

Ավելի մանրամասն այս հարցը մա վերլուծում է իր ամենահայտնի և ամենասիրված՝ Օթելլոյի կերպարի վրա: «Ջսան տարի առաջ իմ անձնավորած Օթելլոն, օրինակ, այն չէ, ինչ-որ այսօր, ինչպես և այսօրվանը չի լինի այն, ինչ լինելու է վաղվանը»: Եվ շատ ուսանելի են նրա ավարտական մախադասությունները. մա գրում է. «Ահա թե ինչու իմ հազարավոր օթելոններին, օրինակ, ես տեսնում եմ հստակ, որպես առանձին-առանձին անհատներ, ինչպես ամենաբազմաբեղուն մայրը չի շփոթի իր զավակներին: Գիտեմ, թե նրանցից որը ո՞ր ծնավ, ի՞նչ պայմանների մեջ, ի՞նչ հատկություններով է օժտված, ի՞նչ պակասություններ ունի: Նույնիսկ յուրաքանչյուրն իր անունը ունի ինձ համար»:²²

Ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ «կինոներկայացումը» կորցնում է թատերական ներկայացման կարևորագույն կողմը՝ իր կենդանի անմիջական հաղորդակցությունը հանդիսատեսի հետ և չի ստանում կինոստեղծագործության հատկանիշներ, որն, ի դեպ, կանխավ ստեղծվում է դերասանի և հանդիսատեսի կապի բացակայության վրա և ինչը բացասաբար չի ազդում նրա գեղարվեստականությանը, քանզի այն ենթարկվում է արվեստի այլ օրինաչափությունների: Այսպիսով՝ «կինոներկայացումը» իրենից ներկայացնում է հեռացում թատերական ստեղծագործությունից և միաժամանակ բնավ չի էլ մոտեցնում կինոյին: Մենք ի նկատի չունենք այն դեպքերը, երբ թատերական պիեսայի հիման վրա ստեղծվում է ինքնուրույն սցենար և ապա կինոնկար. հիշենք թեկուզ «Խաթաբալայի» օրինակը:

²¹ Նույն տեղում, էջ 285

²² Նույն տեղում, էջ 286

Իսկ ինչո՞ւմ է «կինոներկայացման» նշանակությունը: Բանն այն է, որ լուսագրայուն ժապավենը ոչ միայն հիմք հանդիսացավ արվեստի նոր տեսակի՝ կինոյի ձևավորման համար, այլև դարձավ անսահման հնարավորություններով օժտված փաստագրական և վավերագրական (մեմորիալ) ունիվերսալ նոր միջոց, որը ոչ պակաս եռանդով սկսեց օգտագործվել հասարակության կողմից և ճանապարհի հարթեց գեղարվեստականից բացի կինոյի երկրորդ՝ ոչ պակաս նշանակալի՝ փաստագրական, վավերագրական ճյուղի համար: Ուստի ժապավենի վրա նկարահանված ներկայացումը ոչ այլ ինչ է, քան կինոփաստաթուղթ, որը պահպանում է հետագա սերունդների համար այդ թատերական երևույթի կերպարանքը ի հաշիվ գեղարվեստական կողմի անխուսափելի կորստի, որի լիարժեքությունը պայմանավորված է դերասանի կատարման և այդ գործողության հանդիսատեսի կողմից ընկալման միաժամանակյա պրոցեսի հետ: Եվ եթե վերջինիս համար դա ինչ-որ ակնառու ծանոթացում է անցյալում տեղի ունեցած թատերական ներկայացման հետ, ապա դա բնավ էլ դերասանի երանյալ հավիտենականության ձևը չէ:

Ավարտելով հարցի քննարկումը մեկ անգամ ևս հիշեցնենք Վ.Փափազյանի տեսակետը դերասանի և հանդիսատեսի փոխհարաբերության մասին. «Դերասանի խաղարկությունը պետք է լինի համաբնույթ հանդիսատեսի հավաքական մաքառումի մի տվյալ զգացումի հետ, և այդ է միայն դերասանական արվեստի բուն էությունը» (ընդգծումն՝ իմն է – Յա.Խ.):²³

Վերը շարադրվածի հետ կապված է Վ.Փափազյանի գեղարվեստական հավատամքի ևս մի կողմ՝ արվեստի և արհեստի փոխհարաբերությունը դերասանի ստեղծագործության մեջ: Ինչպես և մյուս դեպքերում, այս հատկանիշը բնորոշ է ամբողջ արվեստին. «...ամեն արվեստ իր արհեստն ունի»²⁴ – հիշեցնում է նա և, ընդգծելով նրանց անխզելի կապը, օգտագործում է «արվեստի արհեստ» շատ իմաստալից դարձվածք: «Ստեղծագործող արվեստագետ դերասանը, – գրում է նա, – պետք է լինի միևնույն ժամանակ իր գործի «վարպետ արհեստավորը»:²⁵

²³ Նույն տեղում, էջ 304

²⁴ Նույն տեղում, էջ 281

²⁵ Նույն տեղում

Չխորանալով պատմության մեջ, հիշեցնենք միայն, որ դեռ անտիկ շրջանից սկսած երկար ժամանակ շատ ժողովուրդների, այդ թվում և հայերի, մոտ արվեստ և արհեստ հասկացությունները օգտագործվում էին եթե ոչ ինչպես հոմանիշներ, ապա հեշտությամբ մեկը մյուսի փոխարեն: Հետագայում՝ պրակտիկայի և տեսական մտքի զարգացման հիման վրա նրանք տարանջատվում են, նշանակելով մարդկային գործունեության տարբեր բնագավառներ, որոնց կարելի է սահմանել հետևյալ կերպ. արհեստը՝ դա ձեռքով կամ մանր գործիքներով կատարվող մասնագիտական աշխատանք է՝ նպատակադրված պրակտիկ օգտագործման համար նյութական արտադրանք ստեղծելուն, մինչդեռ արվեստի ստեղծագործությունները բացառապես հոգևոր արժեքներ են և այդ ճանապարհով էլ յուրացվում են: Հարց է ծագում, թե ինչպե՞ս կարող են նրանք հասագործակցել, ունենալով մման իրարամերժ նպատակներ և բնույթ: Հարցին պատասխանելու համար պետք է նշել, որ արհեստը, բացի ասվածից, ունի և երկրորդ կողմը. այն կարելի է ներկայացնել իբրև հատուկ մասնագիտական ունակությունների (հմտությունների), փորձի, վարպետության, մասնագիտության տեխնիկական (տեխնոլոգիական) կողմերի ամբողջություն, որն ի սպաս է դրվում արդյունքին հասնելու համար: Ահա այդ կողմը յուրահատուկ ձևով օգտագործվում է գեղարվեստագետի կողմից իր երկը ստեղծելու համար, և անվանվում «արվեստի արհեստ»:

Նպատակների տարբերության պայմաններում և՛ արհեստավորը և՛ գեղարվեստագետը օգտագործում են իրենց օրգանիզմի տարբեր ֆիզիկական հնարավորությունները վերջնական նպատակին հասնելու համար: Եթե արհեստավորը իր աշխատանքի մեջ սկզբից մինչև վերջ մնում է նյութականի ոլորտում, ապա գեղարվեստագետը դիմում է նյութականին իր ներքին ընկալումները, մտքերը, հույզերը մյուսների մատչելի դարձնելու համար և այդ օգտագործվող նյութականը դերասանի ֆիզիկական տվյալներն են, որոնք արտահայտում են նրա ներքին աշխարհը և այս պարագայում կարևորագույն նշանակություն է ստանում նրա ֆիզիկական տվյալների նպատակային հատուկ վարժվածությունը:

«Եվ որովհետև, — գտնում է Վ. Փափագյանը, — այդ արհեստը կամ սև աշխատանքը նկարչի, արձանագործի և դերա-

սանի համար իր սեփական աչքի կամ ձեռքի, մի խոսքով, իր ֆիզիկական օրգանների արդյունքն է, ապա ուրեմն՝ այդ աշխատանքի որակը կախված է նույն այդ օրգանների չափից, ձևից, ուժից, և որովհետև յուրաքանչյուր արարածի օրգանական մեխանիզմը յուրահատուկ է., ապա ուրեմն՝ յուրահատուկ է և յուրաքանչյուր արվեստագետի արհեստը»:²⁶

Կենտրոնանալով դերասանի արվեստի վրա, նա գրում է. «Մա ավելի քան բնորոշ է դերասանի համար մանավանդ, որովհետև դերասանի արվեստի դրսևորող շոշափելի միջոցները, նրա երանգապնակն ու վրձինը, մուրճն ու գույները ինքն է, իր սեփական անձը: Չկա, ուրեմն, դերասան, — եզրակացնում է նա, — եթե չկա նրա արվեստը դրսևորող աչք, ձայն, հասակ, ինչպես չկա նկարիչ՝ առանց ներկերի, անդրիագործ՝ առանց մարմարի, երգահան՝ առանց ձայնանիշերի»:²⁷

Այս դիրքերից նա խոր թախիծով հիշատակում է շատ արժանավոր քատերական գործիչների (խոր հոգեբան քննադատներ, հրաշալի բեմադրողներ, համամարդկային թատերագիրներ), որոնք «դերասաններ չեն՝ զուրկ լինելով իրենց մտահղացումը ֆիզիկապես անձնավորելու հնարավորություններից»: Մյուս կողմից նա զայրույթով է խոսում այն անհաշվելի թվով քնությունից չօժտված, ներքին ու արտաքին տվյալներից զուրկ մարդկանց մասին, որոնք իրենց ողջ (ներքեմն շատ երկար) կյանքը անց են կացրել բեմական տախտակամածը մաշելով, առանց հառնելու նույնիսկ մի համեստ միջակության: Ավելի մեղմ, բայց նույնպես զայրույթով է նա բնութագրում և մյուս, մանապես անհաշվելի մարդկանց, «որոնք թեև օժտված ներքին հարուստ բովանդակությամբ և ստեղծագործ հոգով, սակայն զուրկ լինելով արտաքին տվյալներից, ըստ որում և արտահայտության միջոցներից, տարիներ ամբողջ բռնադատել են իրենց համբերող հանդիսատեսին՝ իջեցնելով և հաճախ ի չիք դարձնելով թատերական արվեստի որակն ու իմաստը»:²⁸

Վերը ասվածից ելնելով՝ նա տալիս է հետևյալ ամփոփիչ ձևակերպումը թատերական արվեստում արհեստի դերի մասին. «...դերասանի արհեստը իր արտաքինի, այլ խոսքով՝ իր արտահայտության միջոցների բացարձակ տիրապետելու,

²⁶ Նույն տեղում, էջ 281

²⁷ Նույն տեղում

²⁸ Նույն տեղում, էջ 281-282

նրանց կառավարել կարենալու և նրանց իր ներքին աշխարհին ու ստեղծագործական մտաւիղացմանը առանց ճիգի և քնազդաբար ենթարկել կարողանալու մեջ է կայանում»²⁹ (ընդգծումն՝ իմն է – Յա.Խ.): Նա առանձնապես մեծ նշանակություն է տալիս վերջին պահանջին («առանց ճիգի»), որը ոչ դերասանը պետք է զգա այդ, ոչ էլ հանդիսատեսը նկատի, «այլապես այդ պրոցեսը կայլասերվի մի դժվարին ու քրտնաջան մարմնամարզի, քնականության հակառակ մի երևույթի, որը հաջող դեպքում կլինի «դերասանություն», բայց ստեղծագործություն՝ երբեք»:³⁰

Այս հարցին նվիրված բաժնի վերջում նա իր դատողությունները ակնառու դարձնելու նպատակով նմանեցնում է դերասանին հին հունական դիցաբանության առասպելական Կենտավրոսին (մարդաձի)՝ կրկնակ էությանը օժտված արարածին: «Դերասանը բնմի վրա մի այրուձի է: Նրա մեջ ստեղծագործող հոգին, ներքնաշխարհը, մի խոսքով՝ ձիավորն է, մարդը, իսկ ստեղծագործության իրագործողը, մարմնավորողը, տեսանելի ու շոշափելի դարձնողը, մի խոսքով, դերասանի մտաւիղացումը մարմնավորելով հանդիսատեսին հաղորդողը՝ նրա ձին է»:³¹ Դրանց համագործակցությունը դերասանի մտաւիղացումը ներկայացում դարձնելու համար պահանջվում է, որ և՛ ձին և՛ հեծնողը օժտված լինեն իր կողմից թվարկվող համապատասխան առանձնահատկություններով:

Քննարկվող հարցի հետ առնչվում է Վ.Փափագյանի կարծիքը Կ.Ստանիսլավսկու հռչակավոր «սիստեմի» մասին: Չընդունելով տարածված այն կարծիքը, որ շնորհիվ «սիստեմի» կարելի է դառնալ մի ստեղծագործող արտիստ, նա որակավորում է այն իբրև «այլանդակ մի խեղաթյուրում ... այդ մեծ արտիստի՝ Ստանիսլավսկու, դերասանի աշխատանքը հեշտացնելու, ձևակերպելու շատ բարյացակամ միտումով գրված մտքերի»:³² Պաշտպանելով «սիստեմի» իսկական էությունն ու արժեքը, նա միանշանակ պնդում է, որ «սիստեմը» չէ որ ստեղծում է. սիստեմով ոչինչ չի ստեղծվի... Սիստեմը ստեղծագոր-

²⁹ Նույն տեղում, էջ 282

³⁰ Նույն տեղում

³¹ Նույն տեղում, էջ 282-283

³² Նույն տեղում, էջ 277

ծողի աշխատանքը, սև աշխատանքը, եթե կարելի է այսպես ասել, ձևակերպելու, հեշտացնելու մի միջոց է, մի շատ ազդու միջոց, այո, բայց ոչ ինքը՝ ստեղծագործությունը: Տրված նյութից արագ և բարձրորակ արտադրություն ստանալու ճանապարհ է, բայց ոչ այդ նյութը ստեղծելու միջոց»:³³ Այլ կերպ ասած. սիստեմը օգտակար է իսկական, տաղանդով օժտված դերասանին իր արվեստը կատարելագործելու համար և անգոր է, անօգուտ տաղանդից զուրկ մարդուն դարձնել դերասան: Ինչպես տեսնում ենք, Ստանիսլավսկու մոտ խոսքը գնում է նույն հարցի՝ արվեստի և արհեստի փոխհարաբերության մասին, ինչը և ճիշտ ընկալվել և մատուցվել է Վ.Փափագյանի կողմից:

Մյուս կարևորագույն հարցը, որ ուղեկցել է Վ.Փափագյանին ամբողջ կյանքում, դա լեզվի դերն է թատրոնում: Հիմնավորելով լեզվի մեծագույն անհրաժեշտությունը և հիմնական պահանջը դերասանի համար, նա գրում է. «Հանճարեղ դերասանն իսկ, առանց իր լեզվի բացարձակ տիրապետության՝ դերասան չէ՛, ոչ էլ թատերագրի գործը՝ թատերագրություն, և թատրոնը՝ թատրոն, որովհետև եթե կա մի վայր, որը պետք է համեմատվի ժողովրդի լեզուն իր ամբողջ լիակատար բացարձակ մաքրությամբ, դա նրա թատրոնն է»: Նմանեցնելով դերասանի համար լեզվի նշանակությունը նավագնացի համար քնեռային աստղի հետ, նա միաժամանակ մախազգուշացնում է, որ դեռևս լոկ քերականական օրենքներով ու առոգանության կանոններով խոսված լեզուն «հերիք չէ դերասանի համար: Պետք է կարենալ յուրաքանչյուր բառի տակ թաքցնված միտքը, հոգին՝ խոսք դարձնել»: Այդ պահանջը ներկայացվում է և արտասանված սովորական, ասենք «տանձ» բառին և առավելապես այնպիսի բազմաբովանդակ երևույթներին վերաբերող բառերին, ինչպես սեր, մահ, ատելություն, մարդը և այլն: «Բառի արժեքի գիտակցությունն է, որ արտասանված վանկերի շարանը դարձնում է բեմական խոսք»:³⁴ Եվ նա նույնպես զայրույթով է արտահայտվում այն վայր դերասանի մասին, որը փոխանակ «միտք» խոսելու, վանկեր է խոսում, դժբախտ և հանցագործ է անվանում նրանց, ովքեր դերասան հորջորջվելու հանդգնությամբ փրացած՝ ցանկանում են հեղինակի հոգու թարգմանը լինել, «առանց տիրապետելու լեզվին, առհասարակ, և հեղինակի լեզ-

³³ Նույն տեղում

վական ու ռճական առանձնահատկություններին մանավանդ»։ Այդպիսիներին, գտնում է նա, պետք է ծնծելով դուրս շարտել քատրոնից և հետևյալ կերպ հիմնավորում իր այդ առաջարկությունը. «Նույնիսկ կաղը, կուզը մի որոշ չափով և սահմանափակ հնարավորությամբ՝ դերասան կարող են լինել, բայց իր լեզվին բացարձակ չտիրապետողը՝ նորքը»։³⁴ Նա մի կողմ է թողնում միմտդրաման (մնջ-կատակը), իբրև դերասանական արվեստի մի այլ տեսակ, որի համար լեզուն, կենդանի խոսքը անհրաժեշտ չէ։³⁵

Վ.Փափազյանի գեղարվեստա-գեղագիտական հավատամքի շրջանակում է նաև դերասանի ստեղծագործական պրոցեսի այնպիսի գորեղ բաղկացուցիչ ինչպես բնագղը, ինտուիցիան։ Նա բարձր էր գնահատում դրա դերը դերասանի արվեստում և իր գրքերում բազմիցս անդրադարձել է նրան։ Բերենք դրանցից միայն մեկը։ Բնութագրելով բնագղի ամփոփարինելի նշանակությունը, նա գրում է. «...ամենահեռավոր հաշիվներն անգամ, ամենամանրակրկիտ որոնումն իսկ չի կարող տալ դերասանին՝ նույնիսկ գերազանցորեն օժտվածին, անհրաժեշտ չափը, պետք եղած տակտը՝ խուսափելու համար վիրտուոզմից, ինչ կարող է տալ բնագղը ... Որովհետև բնագղն է դերասանի միակ անդավաճան ուղեցույցը արվեստի օվկիանոսում, և այդ օվկիանոսի անսահմանությունը հաշիվներով չի եզերվում»։³⁶ Ի ապացույց իր մտքի նա բերում է մի շարք օրինակներ իր դերասանական փորձից։

Իր ստեղծագործության մեջ շարադրվածից բացի, Վ.Փափազյանը հետևում է և այլ չափանիշների, բայց այն, ինչ մենք անվանեցինք նրա հավատամքը և դրեցինք այս ուսումնասիրության կառուցվածքի հիմքում, հուշել է ինքը՝ դերասանը իր «Մաղթանք նորեկներին»՝ երիտասարդ սերնդին ուղղված ուղերձում, որն ոչ այլ ինչ է, քան յուրահատուկ հավատամք, այսինքն՝ ոչ թե պատահական խորհրդների հավաքածու, այլ այն, ինչ որ բյուրեղացել էր և դարձել կյանքի ընկալման և վերարտադրման իր ստեղծագործական «ես»-ի միջուկը, ինչը մենք փորձեցինք ներկայացնել ընթերցողին։

³⁴ Նույն տեղում, էջ 287-288

³⁵ Նույն տեղում, էջ 288

³⁶ Նույն տեղում, էջ 359

Այսպես՝ «Մադքանքը» սկսվում է երիտասարդներին ուղղած կոչից՝ ճանաչել նախ աշխարհը և դրա համար համապատասխան աչք ունենալ, և ապա ճանաչել իր անձը, իր ներքինը. «Աշխարհը տեսնող աչքեր ունենալ, — գրում է նա: — Աչքեր ունենալ, որ հորիզոններ կարողանա գրկել...» «Իր ներքինը ճանաչել այնքան, որ հնար լինի ամենահեռու և ամենախոր արահետներով ինքն իր մեջ մտնել, անսայթաք քայլել առանց լապտերի: Ոգևորության աղբյուրներ որոնել, գտնել միշտ ինքն իր մեջ՝ առանց արտաքին խթանումների»: Սրանից հետո նա ճշտում է դերասանի ճանաչման հիմնական առարկան՝ մարդը. «Անդուլ, անդադար մարդը սովորել, սիրել նրան, հասկանալ, ներել, հավատալ նրա գալիքին և նրանով էլ ոգևորվել և այդ ուսումը դարձնել իր հոգու միակ սնունդը»: Այսուհետև նա երիտասարդների ուշադրությունը հրավիրում է այնպիսի խնդրի վրա, որը իր գրքերում նա անվանում է արվեստի-արհեստի աշխատանք, որն ամիրաժեշտ է հանդիսատեսի հետ հաղորդակցման մեջ լինելու համար. «Անընդհատ հղկել, միշտ պատրաստ պահել իր սեփական արտաքին մարդը, իր ներքնաշխարհը՝ հանդիսատեսին միշտ հաղորդակից պահելու համար»: Եվ, իհարկե, հատուկ պահանջ է դնում դերասանի լեզվի մասին. «...սիրել մեր լեզուն, հավատալ նրա անբավ հարստությանը և ուսումնասիրել նրա անցյալը՝ միշտ ավելի սուր, ավելի ճկուն դարձնելու համար լեզուն՝ այդ զենքը, որը միակն է բեմական մարդու համար, թեկուզ հազարապատիկ բարեմասնություններով օժտված լինի դերասանը»:³⁷

Վ. Փափազյանը «Մադքանքում» նշում է ևս երկու հարց, որոնք մենք չենք ներկայացրել մեր շարադրանքում, որովհետև նրանք իրենց բուն էությամբ գտնվում են գեղագիտության սահմաններից դուրս և պատկանում են բարոյագիտության ոլորտից: Բայց ելնելով նրանց կարևորությունից, գեղագիտականի հետ շաղկապված լինելուց և «Մադքանքի» բովանդակության ամբողջական ներկայացնելու միտումից, ստորև բերում ենք այդ դրույթները, որոնց մեջ արտահայտվում են տարիք առած դերասանի իմաստուն խորհուրդները: Նախ՝ նա առաջարկում է «Չհուսահատվել ո՛չ անկումներից, ո՛չ էլ գոռոզանալ հաղթանակներով. զգույշ, հեռատես վարքագիծ պահել դեպի հանդի-

³⁷ Նույն տեղում, էջ 333

սատեսը և նրա խնկարկումներն ընդունել միշտ խոնարհ սրտով և միշտ տոկոսով, միշտ հեռվից բարեկամությամբ անել նրա հետ, նրան միշտ քոնը և քեզ էլ նրանը պահելու համար»:³⁸

Վերջին պահանջը թախիծով պարտաված, բայց դերասանի տարիքից կախված, նրա բեմական կարգավիճակի անխուսափելի փոփոխմանը սթափ մոտեցման հարցն է: Բերենք այդ դրույթը ամբողջությամբ: «Արվեստը սիրել իր ողջ էությանմբ, ոչինչ չսիրել, բացի արվեստից, և նրան պաշտել այնքան ջերմեռանդ, նույնիսկ մոլեռանդ մի պաշտամունքով՝ իր ժամանակին կարենալու համար նրանից հեռանալ, նախկին նա հեռանա քեզանից: Եվ երբ հասնի այդ դժնդակ ժամը, չփարատվել նրա ոտներից, չխնդրել, չարտասվել, չփորձել նրան ետ վերադարձնել և նրա պարզևած անբավ երջանկության համար լուռ ու խոնարհ սիրով երախտապարտ լինել նրանից»:³⁹ Համաձայնեք, ընթերցող, որ մեծ դերասանի այն խոսքերը և՛ հուզիչ են և՛ գեղեցիկ:

Վ. Փափագյանի գրական ժառանգությունում հանդիպում են և այլ՝ իր հավատամքի, ուստի և իր մաղթանք-պատգամների մեջ չմտած՝ հակիրճ, կամ քիչ քե շատ ծավալուն գեղագիտական հարցադրումներ, որոնք մույնպես եղել են նրա կյանքի ուղեցույցները:

³⁸ Նույն տեղում

³⁹ Նույն տեղում, էջ 353-354

К ОЦЕНКЕ ТВОРЧЕСТВА МАРТИРОСА САРЬЯНА В АРМЯНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ 1920-Х ГОДОВ

Становление современного армянского искусствознания неотделимо от истории отечественной художественно-критической мысли, которая, зародившись в конце XIX и начале XX века, получила новый импульс и особое содержание в годы создания армянского советского государства. Ценный материал для понимания теоретических и методологических установок художественной критики тех лет содержится в работах, относящихся к творчеству крупнейших представителей армянского советского искусства, наиболее значимых его фигур.

В данной статье, отнюдь не претендуя на полноту освещения вопроса, мы попытаемся в общих чертах обозначить амплитуду идейно-эстетических и методологических «колебаний» армянской художественно-критической мысли 1920-х годов на примере творчества Мартироса Сарьяна, которое, благодаря своему масштабу и значению, оказалось в центре столкновения различных, а порой и противоположных взглядов на искусство, на суть и природу художественного творчества.

Одним из первых, кто более или менее обстоятельно обратился к творчеству армянского мастера в советские годы, был писатель и публицист Костан Зарян. Особый интерес представляет его статья «Мартирос Сарьян и его искусство» («Պշխիշ», 1923, № 10–11), позволяющая судить об эстетических предпочтениях и особенностях критического метода автора.

Статья была приурочена к 20-летию творческой деятельности художника, призванного, по словам К. Заряна, «в силу своего таланта и темперамента дать армянской живописи новый импульс, наметить новые пути, пробудить эстетическое сознание, наивысшим проявле-

нием которого является национальный стиль»¹. Отталкиваясь от известной статьи М. Волошина о Сарьяне («Аполлон», 1913, № 9), писатель привлекает к анализу культурно-исторический феномен «ориентализма», высказывая ряд интересных и верных суждений об «однобокости» и «оскорбительности» «ориенталистического» понимания Востока. «Европейский художник, — пишет Зарян, — подходит к Востоку с готовой техникой, с заранее заготовленными красками на палитре, со своими представлениями о творчестве. Он пишет „головой“, с уже заданной направленностью сознания. Он ищет у нас *материал*, но не *суть*. Вот почему, независимо от личной искренности художника, его произведение зачастую оказывается фальшивым, так как не соответствует сущности действительности» (с. 5). Вместе с тем, выявляя характер различий между «ориентализмом» подобного рода и сарьяновским подходом к культуре и быту Востока — цельным, безыскусным, органичным, — автор считает, что армянский живописец «с его ви́дением, способностью к синтезу, впечатлительностью и поэтическим накалом творчества всецело принадлежит к Востоку» (с. 9). Именно здесь, по мнению Заряна, коренится реализм художника, его умение воплощать «не одну только форму, но и дух жизни в том счастливом единении, которое является основой бытия» (с. 8). Определяя реализм как самую суть творческого метода Сарьяна, автор выносит решающее суждение: «Так вплотную, как Сарьян, к проблеме самобытности армянского искусства никто еще не подходил» (с. 7). И это главное, что, по мнению критика, выделяет Сарьяна из ряда даже наиболее выдающихся армянских мастеров, ибо «мы, — как пишет Зарян, — должны найти лейтмотив новой армянской действительности, синтезировать ее колорит, создать стиль, который станет наилучшим доказательством нашего бытия...» (с. 9). Таким образом, анализ творчества Сарьяна приводит автора

¹ Կ. Չարյան. Մարտիրոս Մարտիրոսի և իր արվեստը // Պայքար, 1923, №10-11, էջ 4: В дальнейшем страницы этого источника указываются непосредственно в тексте.

статьи к выводам о необходимости создания универсальных форм выражения художественного самосознания нации, т. е. национального стиля. И решающая роль в этом отводится автором именно Сарьяну («...в конце концов, он /Сарьян/ должен дать армянский стиль армянской действительности»²). Выступая горячим поборником «национального стиля», Зарян смыкался с теми деятелями армянского искусства, которые в поисках истоков этого стиля последовательно обращались к армянскому средневековью и народному творчеству (А.Таманян, М.Сарьян, А.Коджоян и др.)³

Отдельные утверждения Заряна в свое время были встречены жесткой критикой, отражающей идейно-эстетические расхождения в вопросах трактовки сарьяновского творчества. В данном случае имеется в виду статья художника Габриэла Гюрджяна под названием «Где же профессиональная этика», опубликованная в качестве полемического ответа на статью Заряна «Советский Союз на Венецианской выставке»⁴. Неожиданно превосходящая предмет рецензирования и по объему, и по своей эмоциональной остроте, имеющая и некоторую политическую подоплеку (к тому времени Зарян надолго покинул Страну Советов), публикация Гюрджяна интересна прежде всего с точки зрения содержащихся в ней искусствоведческих суждений, относящихся к творчеству М.Сарьяна, которого Зарян «неосмотрительно» причисляет к

² *Կ. Զարյան. Խորհրդային Միությունը Վենետիկյան ցուցահանդեսում* // Նոր ակն, 1924, № 10, էջ 189:

³ Особое значение Зарян придавал народному творчеству. «Каждый народ, — читаем в одной из его статей 1923 года, — существует постольку, поскольку проявляет свой собственный стиль.

Армянское народное искусство может представить широкие возможности для приложения национального гения. Оно наметит пути, которые заказаны отдельным художникам, разовьет наш вкус и в конце концов выявит наш национальный облик» (*Կ. Զարյան. Ժողովրդական արվեստը* // Պայքար, 1923, № 9, էջ 14–15).

⁴ См.: *Գ. Գյուրջյան. Ո՛ր է պրոֆեսիոնալ էթիկան* (Պատասխան Կ. Զարյանի «Խորհրդային Միությունը Վենետիկյան ցուցահանդեսում» հոդվածին) // Նոր ակն, 1924, № 14, էջ 256–258, № 15–16, էջ 294–297.

школе француза Анри Матисса⁵. Этот тезис становится не только главным объектом энергичного возмущения Гюрджяна, но и поводом для сопоставительного анализа искусства Матисса и Сарьяна. Верная в отдельных своих положениях, но лишенная необходимой гибкости, эта сравнительная характеристика подводит Гюрджяна к ряду необоснованных высказываний об искусстве французского художника, рожденных либо полемической страстью, либо идейной конъюнктурой. Так, Матисс оказывается поверхностным декоративистом, не способным вникнуть в суть явлений и «не сумевшим выработать свой индивидуальный стиль», а такой оригинальный мастер, как Павел Кузнецов, принимавший, наряду с Сарьяном, участие в Венецианской международной выставке (Биеннале) 1924 года, — «сравнительно второстепенным художником»⁶. Не совсем точно определяются стилистическая принадлежность работ Матисса («неопримитивист», «экспрессионист»), их декоративно-колористические свойства и т. д. Сомнительными представляются и некоторые «противоречия», которые находит у Заряна Гюрджян. Вместе с тем, опираясь на художественные критерии и оценки, он удачно избегает предвзятых социологических схем, имевших большое распространение в советском литературоведении и искусствознании тех лет и крайне обеднявших научное истолкование историко-художественных процессов.

Примером именно такой тенденциозной трактовки искусства Сарьяна может служить небольшая книжка Г. Ванандеци, изданная в 1926 году⁷. Предметом исследования автор избрал общественное значение творчества Сарьяна, которое анализируется им с позиций социологического метода. Последний, как известно, восходил к

⁵ *Գ. Չարյան. Խորհրդային Միությունը Վենետիկյան ցուցահանդեսում, էջ 188:*

⁶ *Գ. Գյուրջյան. Ու՛ր է պրոֆեսիոնալ էտիկան... // Նոր ակոս, 1924, №14, էջ 257:*

⁷ *Տմ.: Գ. Վանանդեցի. Մարտիրոս Սարյան, Եղիշե Զարեմ (նրանց ստեղծագործությունների հասարակական նշանակությունը). Երևան, 1926.*

учению Г.Плеханова о поиске так называемого «социологического эквивалента» художественному явлению и имел в основе универсальный принцип «социологизма», заставляющий рассматривать художественные явления как «продукт данной социальной действительности», «необходимое проявление классового бытия», выраженную «специфическим языком искусства жизнь определенной общественной группы»⁸. У некоторых последователей метода это вело к прямому соотнесению генеалогии художественных процессов с общественно-экономическими формациями. Так, В.Фриче, автор едва ли не канонической «Социологии искусства», ссылаясь на марксизм, писал, что «определенным организациям хозяйства всегда и везде соответствуют неизбежно закономерно известные общественные формации, а этим последним столь же неизбежно, столь же закономерно — определенные типы и формы идеологических надстроек, в том числе — искусства»⁹. Отсюда следовал вывод, что уровень художественной культуры прямо пропорционален хозяйственному уровню общества и, следовательно, «...чем выше хозяйственные формы, опирающиеся на самую высокую технику, тем более высокое искусство они порождают, обеспечивая превосходство в области искусства той стране, которая находится впереди других в хозяйственном и техническом отношении»¹⁰. Влияние социальных факторов на художественное творчество, таким образом, непомерно выпячивалось, а сложные взаимоотношения ис-

⁸ В.Переверзев. «Социологический метод» формалистов // В.Переверзев. Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982, с. 379.

⁹ В.Фриче. Социология искусства. 3-е изд. М., 1930, с. 9—10. «...„Социология искусства“, написанная в 1923 г., — замечает современный исследователь, — работа, в которой положения его /В.Фриче/ социологической теории высказались с наибольшей полнотой и ясностью» (Н.Козюра. Борьба с вульгарной социологией. Классовость и народность искусства // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов. М., 1977, с. 64). Добавим, что работа Фриче всего за несколько лет была многократно переиздана.

¹⁰ Там же, с. 65.

искусства и общества получали одностороннюю и вульгарную интерпретацию. Тот же Фриче, например, считал, что «на разных ступенях общественной эволюции менялась некоторым образом социальная функция искусства, оставаясь по существу одинаковой всегда как некое средство организации социальной психики и социальной жизни»¹¹.

Аналогичные взгляды на искусство высказывал Ванандеци. «1) Искусство, — читаем в одной из ранних его статей, — возникает из естественной потребности человека наслаждаться прекрасным. 2) Искусство, будучи способным доставлять человеку наивысшую духовную радость, является средством психологической организации общества. 3) Насколько общество крепнет экономически, настолько выше его художественная потребность»¹². При этом теория классовой борьбы, разработанная марксизмом, вооружила писателя дополнительным критерием оценки художника и его произведений — понятием «классовой сущности». Не случайно же он замечает, что «...в настоящее время не найдется кто-либо, кто отрицал бы классовость искусства»¹³. Как же оценивает он искусство Сарьяна?

Критически анализируя тематические, жанровые и формальные особенности произведений Сарьяна с точки зрения их «классового содержания», Ванандеци находит неудовлетворительным уровень понимания художником новых общественных требований, предъявленных к его творчеству: «Сарьян все еще чужд советскому быту (հոգեկենցաղ)» (с. 12). Причину этого автор усматривает в том, что художник идеализирует реалии безвозвратно ушедшей в прошлое, отжившей действительности: «Старое кажется ему естественным, новое — искусственным» (с. 12). Касаясь пейзажных работ Сарьяна, Ванандеци пишет, что в них выражены не более, «чем ностальгичес-

¹¹ Там же, с. 13.

¹² Գ. Վանանդեցի. Գեղարվեստը քանվորներին // Նոր ալոս, 1924, № 5, էջ 93:

¹³ Գ. Վանանդեցի. Մարտիրոս Մարյան. Եղիշե Չարեց, էջ 3: Страницы этого издания далее цитируются непосредственно в самом тексте.

кая любовь избегающего городской культуры интеллигента к природе и мещанские чувства патриота» (с. 11). Еще более резких суждений удостоиваются натюрморты художника. Ссылаясь на мнение одного из основателей социологии искусства, немецкого ученого В. Гаузенштейна¹⁴ о том, что «...натюрморт является отражением господствующего в капиталистическом обществе товарного фетишизма»¹⁵, и в плане «внутреннего», «психологического» содержания представляет собой наиболее уязвимый вид искусства, Ванандеци именно этим объясняет «господство натюрморта в творчестве Сарьяна» (с. 17). Портретам последнего (в том числе и «Портрету поэта Егише Чаренца» 1923 года) ставится в упрек «натюрмортность», которая якобы сводит изображение к декоративному мотиву, отсутствие психологической и социальной характеристики образа, словом, поверхностная живописность. В качестве единичных исключений упоминаются портреты А.Иоаннисяна и С.Срапионяна (Лукашина; оба портрета — 1923), которые, по мнению Ванандеци, будучи отмечены печатью высокого технического мастерства, все же лишены «вдохновения, революционного содержания, по-

¹⁴ В Советском Союзе В. Гаузенштейн являлся одним из наиболее авторитетных представителей социологии искусства. Его книга «Опыт социологии изобразительного искусства», на которую ссылался Ванандеци, была издана в русском переводе в 1924 году. И хотя по мнению армянского литератора, немецкий ученый не являлся «последовательным марксистом», «с методологической точки зрения советская социология искусства во многом была близка, особенно в искусствоведении, построениям Гаузенштейна» (А.Мазаев. Некоторые вопросы методологии советского искусствознания 20-х годов // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983, с. 75).

¹⁵ В советском искусствознании аналогичную генеалогию жанров изобразительного искусства предлагал А. Федоров-Давыдов, автор книг «Марксистская история изобразительных искусств. Методологические и историографические очерки» (Иваново-Вознесенск, 1925) и «Русское искусство промышленного капитализма» (М., 1929). Ранее Федоров-Давыдов опубликовал рецензии на книги В. Гаузенштейна «Искусство и общество» (М., 1923) и «Опыт социологии изобразительного искусства» (М., 1924).

тому что художник... давая лишь внешнее правдоподобие, не улавливает наиболее характерной и ценной черты портретируемых — их революционной сущности» (с. 17-18). В конечном итоге Сарьян объявляется субъективистом и формалистом.

Отдельного внимания заслуживает метод, которым пользуется при анализе произведений Сарьяна Ванандеци. Упрощенный, механический разбор формальных средств, использованных художником, соотнесение образной и стилистической структуры его работ с отвлеченными идейно-эстетическими и историческими категориями, без учета имманентной специфики искусства, — вот путь, подводящий автора к решительным выводам относительно «реакционности» сарьяновского творчества. Характерно, что и здесь Ванандеци отражает общие установки советского искусствознания середины 1920-х годов, представители которого, пытаясь применить на практике знаменитое плехановское учение о «двух актах материалистической критики» — «социологическом» и «эстетическом», стремились привить науке об искусстве методы формального анализа и тем самым «примирить» социологию искусства с так называемой формальной школой, имевшей большое распространение в отечественном литературоведении и искусствознании первой половины 1920-х годов (В.Жирмунский, Ю.Тынянов, В.Шкловский, Г.Шпет, Б.Эйхенбаум, Б.Ярхо, Д.Недович, К.Богаевский и др.). Процесс на первых порах чисто внешнего, «корпоративного» соединения, а потом все более глубокого срастания формальных и социологических методов изучения искусства выразился в развитии «формально-социологического» направления (П.Сакулин, Ф.Шмит, И.Иоффе), определившегося во второй половине десятилетия, но взаимный методологический интерес социологии искусства и формальной школы наметился уже ранее, в частности после дискуссии 1924 года о формализме на страницах журнала «Печать и революция»¹⁶. Неудивительно поэтому, что в своей книге о Сарьяне, из-

¹⁶ Об этом см.: *А.Мазеев. Указ. соч.*

данной в период формирования данного направления, Ванандеци пытался еще очень прямолинейно, механически совместить диаметрально противоположные методологические принципы, прилагая чисто формалистические наблюдения над жанровой или, скажем, колористической структурой произведений художника к историко-социологическими суждениям о его искусстве в целом¹⁷.

Конечно, приведенные нами примеры не исчерпывают собой весь спектр художественно-критических суждений, затрагивающих проблемы творчества Сарьяна на протяжении 1920-х годов. Еще раз подчеркнем, что нам хотелось лишь очертить круг идейно-эстетических и методологических установок армянской художественной критики тех лет применительно к искусству этого мастера. С развитием отечественного искусствознания односторонняя, вульгарно-социологическая трактовка творчества Сарьяна была преодолена и отброшена, наследие художника получило профессионально компетентное, объективное истолкование и оценку, а сам он занял подобающее ему место Мэтра советской армянской живописи.

¹⁷ Для вульгарно-социологических концепций искусства стремление объединить социологические и формальные методы анализа художественного творчества было особенно характерно. Вот что пишет об этом В. Полевой: «Обе точки зрения /"социологическая" и "формальная"/ в своих крайних выражениях страдали односторонностью. Эти крайности оказывались почвой для вульгарно-социологических теорий в искусствознании, согласно которым, с одной стороны, анализ художественного явления исчерпывался определением его классового субъекта, а с другой — вся система классового истолкования искусства опиралась на формальную схему его стилистической эволюции, предложенную, например, Вельфлином или Воррингером. Примеры тому дает "Социология искусства" В.Фриче, появившаяся в 1926 году» (В.Полевой. Из истории взглядов на реализм в советском искусствознании 1920-х годов // Из истории советской эстетической мысли. Сб. ст. М., 1967, с. 222).

Ա.Աղասյանի «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում» գրքի մասին

Արարատ Աղասյանի «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում»^{*} ուսումնասիրությունը պատկանում է այն գործերի շարքին, որոնց կարելի է բնութագրել կապիտալ, ֆունդամենտալ և այդ կարգի այլ մակդիրներով և, իհարկե, ոչ թե պարզապես գրքի ծավալից ելնելով, թեև այդ իմաստով էլ նա պատկառելի չափ ունի, այլ նրա բովանդակությունից՝ բազմաբնույթ և ընդարձակ: Հետազոտության արժանիքները մեծաթիվ են. նրանցից են կցանկանայի նշել մի քանի կարևորներ:

Նախ՝ ապշեցուցիչ տպավորություն է բողնում հեղինակի կողմից միայնակ հսկայական ծավալի նյութի յուրացման և ստեղծագործորեն վերարտադրման ուղղությամբ կատարած բուն իմաստով տիտանական բնույթի աշխատանքը: Այդ արժանվույն գնահատելու համար բավական է ծանոթանալ գրքի վերջում ներկայացված հայ նկարիչների և քանդակագործների անվանացանկի հետ, որն, եթե չեմ սխալվում, այդպիսի լայն ընդգրկումով հայ արվեստաբանությունում տրվում է առաջին անգամ:

Գրեթե սպառնիչ ձևով ներկայացնելով երկու հարյուրամյակի ընթացքում ստեղծված գեղարվեստի գործերը, հեղինակը հնարավոր է գտնում ծավալուն կամ հակիրճ ձևով տալ բոլոր հիշատակվող հայ արվեստագետների ստեղծագործության բնութագիրն ու վերլուծությունը: Նմանապես տպավորիչ է օգտագործված աղբյուրների և գրականության ցանկը, որն ամփոփում է նյութեր հայերեն, ռուսերեն և օտար լեզուներով, ընդգծում են՝ օգտագործված, այլ ոչ թե ուղղակի բուն թվարկված:

Այս կապակցությամբ ուզում եմ նշել, որ Ա.Աղասյանի աշխատությունը ոչ միայն հարուստ նյութ է պարունակում հայ կերպարվեստի ու քանդակագործության, այլ նաև հայ արվեստաբանության ականավոր գործիչների և արվեստաբանու-

^{*} Արարատ Աղասյան, «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում», Ե., «Ոսկան Երևանցի», 2009, 292 էջ

յան զարգացման մասին: Հարուստ և բովանդակալից են ծանոթագրությունները:

Եվ վերջապես, որն ամենակարևորն է, դա գրքի տեսական-վերլուծական կողմն է: Հեղինակը վերլուծել և բնութագրել է հայ կերպարվեստի զարգացումը մի կողմից՝ ըստ դարաշրջանների, մյուս կողմից՝ ըստ ժանրերի՝ տալով նրա պատմության ամբողջական համայնապատկերը: Մեր առջև մի աշխատություն է, որը արտահայտում է հեղինակի սեփական կարծիքը իր կողմից ուշի-ուշով ուսումնասիրված հայ արվեստի երկու դարի պատմության մասին և որը հիմնականում համոզեցուցիչ է, քեև առանձին արվեստաբաններ կարող են ունենալ և այլ կարծիքներ այս կամ այն գեղարվեստական երևույթի մասին: Մնում է սրտանց շնորհավորել հեղինակին այդ հաղթանակի կապակցությամբ և ցանկանալ նորանոր գիտական սխրանքներ:

ՆՈՎԱԼԻՍԸ ԻՄ ԸՆԿԱԼՄԱՄԲ

Ընդդիմալի երաժշտագետ Նովալիս Վարազդատի Դերոյանի անունը ես առաջին անգամ լսեցի թերևս անցյալ դարի վաթսուհին և քառասունների կեսին, երբ մա աշխատում էր Երևանի պետական կոնսերվատորիայում որպես պրոֆեսոր, իսկ ես զբաղեցնում էի ավագ գիտաշխատողի պաշտոնը ՀԽՍՀ ԳԱ Փիլիսոփայության և իրավունքի սեկտորում: Հետաքրքրությունը նրա անձի նկատմամբ առաջացավ մեր սեկտորում իմ մախաձեռնությամբ 1962 թվականին գեղագիտության խմբի (հետագայում՝ բաժնի) ստեղծումից հետո, որն իմ ղեկավարությամբ ծավալեց բուռն աշխատանք գեղագիտության տեսության և պատմության հարցերի ուսումնասիրության գծով:

Մեր գործունեության ոլորտում հիմնական՝ հետազոտական աշխատանքից բացի, կային մաև որոշ կազմակերպչական հարցեր և առաջին հերթին՝ բուհերում և արվեստով զբաղվող հիմնարկություններում գեղագիտական առումով հեռանկարային մասնագետների բացահայտումը և ներգրավումը մեր խմբի աշխատանքների մեջ: Պետք է ասեմ, որ իմ և խմբի անդամների շահագրգռված ջանքերը եղան արդյունավետ, և մի շարք մասնագետներ Երևանից և Մոսկվայից սիրալիք արձագանքեցին մեր հրավերին և տրամադրեցին իրենց գործերը իմ կողմից հիմնված երկու մատենաշարի գրքերում՝ «Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից» (լույս է տեսել 8 գիրք) և «Էսթետիկայի հարցեր» (լույս է տեսել 5 գիրք): Հենց այդ ժամանակաշրջանում էր, որ իմ գործընկերներից մեկը (ցավոք, արդեն չեմ հիշում թե ով) տվեց Նովալիսի անունը և բնութագրեց նրան իբրև արվեստի, մասնավորապես երաժշտության տեսական հարցերով զբաղվող մասնագետի, որի գործերին բնորոշ է ձգտումը դեպի բարձր կարգի գեղագիտության հետ սահմանակից ընդհանրացումները:

Նովալիսը իր փարթամ տեսքով, բարեհամբույր դիմագծերով առաջին իսկ հայացքից դրական տպավորություն թողեց և համակրանք առաջացրեց, ինչը, իր խոստովանությամբ, մա մույնպես զգաց իմ հանդեպ: Զրույցի ժամանակ ես իմացա, որ

նա հասարակական գործիչ, քարզմանիչ և, ինչը ինձ համար շատ հարազատ էր, փիլիսոփա, գերմանական փիլիսոփայությամբ լավ գիտակ Վարագդատ Մկրտչի Տերոյանի (Դերոյան) որդին է, իսկ ակադեմիայի աշխատակցուհի, իմ վաղեմի ընկերուհի և բարեկամ Նունեն (Նունիկը) իր հարազատ քույրն է:

Երբ ես նրան հրավիրեցի համագործակցել մեր գեղագիտության խմբի հետ, նա ժպտադեմ շնորհակալությամբ ընդունեց իմ առաջարկը, բայց կասկած հայտնեց, կկարողանա արդյոք, չունենալով մասնագիտական գեղագիտական կրթություն, օգտակար լինել մեզ: Ես հանգստացրի նրան՝ նշելով երկու հանգամանք. նախ՝ մասնակցելով խմբի աշխատանքներին, նա կմերժենա գեղագիտական պրոբլեմատիկային և երկրորդը՝ մենք կտանք նրան գեղագիտության դասագրքեր և մի քանի ականավոր գեղագետների գործեր, որոնք օգտակար կլինեն իր գեղագիտական պաշարը հարստացնելու գործում: Բացի այդ, նշեցի ես, մենք հավակնություն չունենք պահանջել նրանից հարյուր տոկոսանոց գեղագիտական գործեր, մենք բավարարված կլինենք նրան՝ մոտեցնելով գեղագիտությանը և ստանալ իր գործերը՝ գրված երաժշտագիտության ընդհանուր տեսության և գեղագիտության սահմանագծին: Մենք համաձայնության եկանք, և նա համարյա միշտ մասնակցում էր մեր նիստերին, հետաքրքիր, օգտակար ելույթներ ունենում քննարկվող հարցերի շուրջ: Բացի այդ, մենք հաճախ հանդիպում էինք իմ տանը և բովանդակալից գրույցներ ունենում արվեստի, գեղագիտության և հարակից այլ հարցերի մասին: Մեր հարաբերություններն ընթանում էին հարմոնիկ, փոխադարձ խոր հարգանքի մթնոլորտում, այդ պատճառով էլ մեր հանդիպումները երկուսիս էլ տալիս էին մեծ գոհունակություն: Եվ այդ հարաբերությունները պահպանվեցին մինչև վերջ, թեև հետագա տարիներին իմ աշխատատեղի փոփոխության պատճառով նախկինի պես մույն հաճախականությամբ չէինք կարող տեսնվել:

Մեզ հետ համագործակցության տարիներին Նովալիսը աշխատում էր իր «Երաժշտական ստեղծագործության ամբողջականության մի քանի հարցեր» հետաքրքիր դիսերտացիայի վրա, որի շուրջը մենք մույնպես մտքեր էինք փոխանակում: Բարեբախտաբար, 1969-ի ամռանը ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի սեկտորի հիման վրա ստեղծվեց ներկայիս Արվեստի ինստիտուտը

և միաժամանակ կազմավորվեց արվեստաբանության գծով դիսերտացիաների պաշտպանության մասնագիտացված գիտ-խորհուրդ, որի ստեղծման օրվանից մինչ այժմ ես պատիվ ունեմ այդ խորհրդի անդամը լինելու: Եվ այնպես ստացվեց, որ երբ դիսերտացիան ներկայացվեց պաշտպանության, Նովալիսի և ինստիտուտի տնօրենի՝ իմ լավ բարեկամի, հարգարժան Ռուբեն Զարյանի ցանկությունները համընկան, և ես նշանակվեցի դիսերտացիայի առաջին ատենախոսը: Ի դեպ, դա առաջին պաշտպանություններից էր այդ Գիտխորհրդում, այն տեղի ունեցավ 1970-ի հունվարի սկզբին:

Ծանոթությունը Նովալիսի դիսերտացիայի հետ համոզեց ինձ, որ նրան խորք չէին գեղագիտական հարցադրումները: Նա իր հետազոտության մեջ դիմում էր նաև գեղագիտության և երաժշտագիտության առնչություններին: Պարզ էր, որ ես իմ պաշտոնական կարծիքում բարձր գնահատեցի հարուստ բովանդակությունը (այն ավելի լայն էր վերնագրից) և տեսական բարձր մակարդակը: Մասնավորապես ես նշեցի հետևյալը. «Դիսերտացիայի հիմնական տեսական բովանդակությունը հանգեցնում է այն, մեր կարծիքով ճիշտ դրույթի պաշտպանությունը, որ երաժշտական ստեղծագործության ամբողջականությունը իրենից ներկայացնում է կարևոր գործոն, որից դուրս հնարավոր չէ հասնել ոչ երաժշտական ստեղծագործության գեղարվեստականությանը, ոչ գեղագիտական ընկալման լիարժեքությանը»:

Նովալիսը իրոք փայլուն ձևով պաշտպանեց իր դիսերտացիան և անցավ ավելի սերտ համագործակցության մեր գեղագիտության օջախի հետ: «Էսթետիկայի հարցեր» մատենաշարում տպագրվեցին նրա «Երաժշտական երկի ընկալման մի քանի օրինակափությունների մասին» (գիրք 2-րդ, 1972) և «Երաժշտական հնչյունը որպես ընկալման օբյեկտ» (գիրք 3-րդ, 1987) հոդվածները՝ գրված իրեն հատուկ ոճով՝ արվեստաբանության և գեղագիտության սահմանագծին:

Հետագայում, մեզանից անկախ մի շարք օբյեկտիվ պատճառների հետևանքով, գրքաշարի հրատարակումը կանգ առավ, և Նովալիսի երրորդ հոդվածը մի շարք այլ նյութերի հետ ժամանակին չտպագրվեց: Եվ երբ 2009-ին հնարավորություն բացվեց վերսկսել գրքաշարի հրատարակումը, ես նպատակահարմար գտա հաջորդ՝ 4-րդ գրքում ներառել ժամանա-

կին լույս չտեսած որոշ նյութեր: Առաջինը՝ դա արդեն 1995-ի հուլիսի 25-ին կյանքից հեռացած Նովալիսի «Տեսական մի քանի դրույթների և ֆիզիկական օրինաչափությունների մոդելավորումը երաժշտության մեջ» հոդվածն էր, որը ես որոշեցի ներկայացնել ժամանակին ինձ հանձնված ձևով՝ առանց կրճատումների և լուրջ խմբագրական սրբագրման, «դրանով իսկ (ինչպես նշեցի գրքի առաջաբանում) ոչ միայն տուրք տալով կյանքից անժամանակ հեռացած բարեկամիս հիշատակին, այլև հուսալով, որ այն կարող է դրդել մասնագետներին խորհել այդ քեմայի շուրջ»:

Այս կապակցությամբ ուզում եմ հիշատակել իմ գնահատականներից մեկը, որ ես տվել էի Նովալիսի դիսերտացիային: Ես որոշակիորեն ընդգծեցի, որ այն չի հանդիսանում այլ մասնագետների հայացքների կոմպիլյատիվ շարադրանք, այլ ընդհակառակը՝ հեղինակը, հենվելով իր նախորդների և ժամանակակիցների աշխատությունների վրա, առաջարկում է լիովին ինքնուրույն կոնցեպցիա: Նույնը կարելի է ասել և Նովալիսի հոդվածների մասին, որոնք ըստ իս ունեն նորարարական բնույթ: Նա սիրում էր մխրճվել քննարկվող հարցերի խորքերը կամ շարժվել բոլորովին այլ ուղիներով:

Անցել է արդեն 16 տարի, ինչ Նովալիսը հեռացել է մեզանից, բայց ես վառ կերպով հիշում եմ մեր բարեկամությունը, որը պարտրվում էր բուն մարդկային, ես կասեի բարոյագեղագիտական պատյանով:

Հավերժ հիշատակ իմ լավ ընկերներից մեկին՝ Նովալիսին:

II

**Ա.Ա.ԱԴԱՄՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻՆ ԵՎ
ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆԸ ՆՎԻՐՎԱԾ ՆՅՈՒԹԵՐ**

**МАТЕРИАЛЫ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ЖИЗНИ
И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А.А.АДАМЯНА**

ОБ А.АДАМЯНЕ

“Не оценена должным образом заслуга ученых, которые соединили в своей деятельности науку и искусство, шли к методологии марксистского анализа, к философии и эстетике — от музыки. В этом отношении уникальной является творческая практика и теоретическое наследие эстетика и музыканта, работавшего в предвоенный период в Ленинградской консерватории — А.А.Адамяна, умевшего, по точному замечанию В.Ф.Асмуса, не только излагать марксистское понимание проблем эстетики, но и бороться за него”.

Из статьи “О путях становления советской музыкальной эстетики” в книге “Музыка в социалистическом обществе”, сборник статей, выпуск 2, “Музыка”, Ленинградское отделение, 1975, с. 159.

ФРАГМЕНТЫ ИЗ МОНОГРАФИИ “АРШАК АДАМЯН”

ВВЕДЕНИЕ

“...как смотрите Вы на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную? По-моему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание еще не одолело (не рассудочность, а все сознание), а следовательно, приносящий положительную пользу”.
Ф.М.Достоевский

Имя Аршака Абгаровича Адамяна неотъемлемо от истории культуры армянского народа. Вместе с тем оно принадлежит всей советской многонациональной социа-

листической культуре. Деятельность и труды Адамяна связаны с научными учреждениями и организациями культуры Еревана и Тбилиси, Ленинграда и Ташкента. Он воплощал в себе, в своей личности и деятельности замечательный тип строителя новой культуры социалистического общества. Великая эпоха революции, подобно эпохе Возрождения, о которой Энгельс сказал, что она нуждалась в титанах и породила титанов по силе воли, страстности и характеру, закономерно рождала таких людей — деятелей, полных кипучей энергии, отмеченных нравственной чистотой побуждений, бескомпромиссностью и неиссякаемостью творческого горения.

Подлинной страстью Аршака Адамяна была музыка, но он в равной мере свободно чувствовал себя в других областях искусства: его суждениям о театре позавидует любой театровед, его оценкам поэтического и изобразительного искусства присуща та же серьезность и глубина понимания. Области же философии и истории, психологии и социальных наук были постоянно в поле его зрения, там он был вполне "своим". На перекрестках истории, на стыках сфер творчества Аршак Адамян умел находить наивысшие и наиболее благороднейшие проявления человеческой культуры, творения человеческого духа. Не случайно одна из самых блистательных его работ, ставшая классической в эстетической теории, посвящена принципам поэтики Шекспира и их воплощению в музыке.

Адамян обладал редким свойством единства личности и научного мышления, чистота его помыслов, необычайно развитое нравственное сознание отражались в его деятельности полным отсутствием всякого менторства и всякого высокомерия. При своих необъятных познаниях он никогда не возводил себя на пьедестал учености. Все знавшие Адамяна единогласны в признании какого-то особого, очищающего, в античном смысле "катартического" воздействия его личности на других людей. Эта черта личности Адамяна не была простым характерологическим свойством сознания. Высокий этический пафос творчества, гражданственность, глубокий патриотизм и восхищение бессмертием народного гения — все эти ка-

чества определяли его деятельность как ученого, музыканта, педагога. Эти черты он сам превыше всего ценил в людях. В этом у него были учителя, которым он оставался верен всю жизнь. Аршак Адамян не раз подчеркивал — и в своих научных трудах, и в лекциях, и в переписке, что этической высоте творчества он учился у великой русской литературы, у классиков передовой русской общественной мысли.

Основная сфера научных интересов Адамяна-эстетика, вопросы философии художественного творчества. Здесь он создал многое, и вклад его в науку должен быть оценен по достоинству. Ему принадлежит одна из первых в мировой науке попыток создания синтеза эстетической теории на основе творческого усвоения марксизма-ленинизма — фундаментальный труд “Вопросы марксистско-ленинской эстетики”, заверченный в 1947 г. и оставшийся неопубликованным. В 40-50-е годы Адамян создал значительные труды по таким вопросам эстетики, как проблема красоты, теория художественного мышления, предмет искусства, диалектика формы и содержания, взаимосвязь национального и интернационального в художественном творчестве. Некоторые из этих вопросов — например, о предмете искусства, о сущности эстетического — стали предметом внимания ученых в марксистской науке только десятилетия спустя, когда Адамяна уже не было в живых.

Будучи превосходным знатоком истории эстетической мысли, посвятив сотни страниц величайшим представителям человеческой культуры — Платону, Аристотелю, Плотину, Гегелю, Лессингу, Дидро, Чернышевскому и многим другим, Аршак Адамян никогда не уходил в историю ради нее самой. История и теория были слиты в его сознании с практикой, прежде всего практикой развития художественной культуры, с расцветом армянского искусства нового времени.

Адамян умел пойти наперекор установившимся взглядам и мнениям в науке, если этого требовали интересы истины, умел отстаивать свои позиции в оценке тех или иных явлений культуры или отдельных деятелей —

будь то исторический труд, философская концепция или произведение искусства. Без этого свойства не понять новаторского смысла его труда, в частности монографии о Дидро — одном из любимых им мыслителей прошлого; он сумел по-новому, многосторонне и талантливо осветить творческое наследие великого французского просветителя. Новаторским духом отмечен и его выдающийся труд об эстетических воззрениях средневековой Армении или его оценки творчества замечательных армянских композиторов — Комитаса, Спендиарова, Аро Степаняна, Бабаджаняна и других.

Сделанного Адамяном в области эстетической науки, ее истории и теории достаточно, чтобы обеспечить ему прочное место в ряду заслуженных мастеров культуры. Но сколь бы ни были велики его заслуги как ученого, в историю культуры он вошел не только как исследователь, философ и теоретик искусства. Адамян велик и как деятель, творец культурных отношений. Трудно себе представить, что в одном человеке сочетались бы столь разные дарования — ученого, аналитика, свободно владевшего несколькими языками, и организатора-практика, художника-музыканта и администратора, но в каждой из этих сфер Аршак Абгарович Адамян сумел проявить себя. Директор Ереванской консерватории и ученый секретарь Научно-исследовательского института театра и музыки в Ленинграде, декан теоретико-композиторского факультета Ленинградской консерватории и лектор-эстетик, один из создателей и дирижер первого армянского симфонического оркестра и пианист, исполнявший, в частности, вместе со Спендиаровым в четыре руки его сочинения, автор либретто и сценариев опер и балетов и сам композитор-автор фортепианных сонат, Марша, прелюдий, неоконченной симфонии (утеряна) — таков был этот человек, воистину один из титанов духа.

Ясно, что для того, чтобы описать и оценить всесторонне столь многогранную деятельность и столь разностороннюю натуру, нужна не одна монография, нужны усилия многих людей. Цель, которую ставит перед собой автор этой работы, значительно скромнее — при-

влекать внимание специалистов и широкого читателя к творческой личности и научному наследию выдающегося деятеля армянской советской культуры, определить в общих чертах вклад Адамяна как ученого и музыканта в развитие советской науки об искусстве, в разработку вопросов марксистско-ленинской эстетической теории в интернациональном масштабе. Показать новаторство Адамяна в постановке и решении ряда кардинальных проблем, в частности в музыкально-эстетической сфере, выявить необходимость дальнейшего изучения его творчества — такова цель нашего труда.

Для изучения наследия Адамяна предстоит еще многое сделать: необходимо прежде всего осуществить научные публикации его трудов, часть из которых остается поныне неизвестной даже специалистам, собрать и издать интереснейшую переписку ученого, представляющую не меньший интерес, чем научные труды. Подобно людям эпохи Возрождения (еще раз употребим это сравнение), Адамян испытывал постоянную тягу к общению, к обмену мыслями и состояниями. В письмах его не только оттачивались формулировки и проверялись волновавшие его мысли, но рождались новые идеи, которым нередко не суждено было раскрыться полнее в потоке текущих дел и насущных забот. В своей работе мы опирались и на то, что уже сделано в области издания и оценки наследия Адамяна, и — в значительной мере — на малоизвестные широкому читателю материалы. Из прошлого мы взяли для себя в качестве образца глубочайшую и значительнейшую оценку, данную работам Адамяна известным советским философом профессором Валентином Фердинандовичем Асмусом, не раз отзывавшимся с большим почтением и восхищением о нравственном и научном облике Адамяна. Асмус, явившийся редактором первого сборника трудов армянского исследователя, вышедшего в 1961 г., написал предисловие к этому изданию ("Статьи об искусстве". М., Музгиз, 1961), в котором определил главное в научном методе Адамяна — "мастерское владение диалектикой", гражданственность, партийность, интеллектуальный вкус и совершенство анализа.

Вторая после издания 1961 года, выдающаяся по своему значению публикация ("Статьи по эстетике". Ереван, 1967), составленная музыковедом и пианистом Вилли Вагановичем Саркисяном, включает двенадцать неопубликованных работ автора, в том числе семь (около половины) глав из "Истории эстетических учений" — одного из главных капитальных трудов Адамяна, законченных еще до войны¹. Что касается конкретных оценок, то несколько точных и глубоких характеристик научных работ Адамяна и его деятельности как эстетика и педагога мы нашли в отзывах разных лет, принадлежащих известным ученым — философам М.В.Серебрякову, Б.А.Фингерту, В.К.Чалояну, искусствоведам Р.И.Груберу, В.Н.Лазареву, Ю.Н.Тюлину. Эти отзывы использованы нами в конкретных случаях.

Среди немногочисленных работ, специально посвященных Адамяну или включающих в себя характеристику некоторых сторон его деятельности, надо упомянуть статьи А.Л.Калантара, В.А.Осипяна, С.С.Аревшатяна, С.К.Саркисян, В.В.Саркисяна, Я.И.Хачикяна. Общая характеристика эстетических взглядов Адамяна приводилась в публикациях автора этих строк (в частности, в книге «Музыка и эстетика», 1976).

Настоящая работа не была бы написана, если бы автору не оказывали постоянную поддержку и помощь многие люди, поделившиеся своими воспоминаниями, предоставившие копии имеющихся у них ценных документов — писем, автографов и др. Всем, кто поддерживал

¹ В дальнейшем упомянутые сборники цитируются сокращенно: издание 1961 г. обозначается А1, издание 1967 г. — А2. Впоследствии вышел третий сборник трудов Адамяна, опубликованный в Москве в издательстве "Искусство" в серии "Из истории советской эстетики и теории искусства" (Адамян А. Вопросы эстетики и теории искусства /Сост. Я.И.Хачикян. М., 1978). Кроме переиздания работ из первых двух сборников, в это издание включена монография Адамяна «Эстетические воззрения средневековой Армении», которая была сдана в производство за несколько месяцев до кончины автора в Ереване.

автора в осуществлении им замысла настоящей работы, я хотел бы высказать самую искреннюю и сердечную признательность. Но прежде всего считаю своим долгом сказать о многолетнем бескорыстном труде по собиранию и изучению наследия Аршака Абгаровича Адамяна, который осуществлял и осуществляет его ученик и почитатель Вилли Ваганович Саркисян, с живым интересом и воодушевлением отнесшийся к замыслу этой книги.

Большую помощь нам оказала также заведующая музыкальным отделом Государственного музея литературы и искусства (в дальнейшем — ГМЛИ) в Ереване Кнарик Георгиевна Григорян, предоставившая для ознакомления архивные материалы из фонда А.Адамяна. То, что бережно хранится в ереванском фонде Адамяна, представляет большую ценность. Вместе с тем многие материалы архива ученого еще не выявлены, и предстоит большая работа по нахождению и систематизации архивов, находящихся в Тбилиси, Ленинграде и других городах. Письма и воспоминания об Адамяне, относящиеся к разным периодам его жизни, предоставили нам также Нина Ивановна Рогожина, Татьяна Юрьевна Тюлина, Азиз Алиевич Шариф, Тигран Георгиевич Тер-Мартirosян, Георгий Христофорович Ходжаев, Армен Георгиевич Будагян, Сергей Владимирович Коптев. Живая поддержка со стороны Лазаря Мартirosовича Сарьяна и Эдуарда Михайловича Мирзояна способствовала созданию условий для осуществления замысла настоящей книги. Всем им автор считает долгом выразить свою признательность.

В тексте используются материалы не только из фонда Адамяна, находящиеся в упомянутом музее имени Е.Чаренца, но и документы из личных архивов. В дальнейшем важнейшие материалы из собрания музея цитируются с указанием единицы хранения и листов рукописных текстов. При отсутствии ссылки на номер единицы хранения (ед. хр.) используется текст необработанной части архива. При цитировании документов из частных архивов даются ссылки на место пребывания документа. В приложениях дан указатель всех выявленных в настоящее время публикаций Адамяна на русском и армянском

языках*, а также список работ об Адамяне, статей и рецензий на его труды. Из неопубликованных материалов приводятся только важнейшие труды, а также перечень адресатов писем.

Автор решает отдать свой труд на суд читателя, несмотря на всю его неполноту и эскизность, как первый опыт изучения многогранного и плодотворного творческого наследия армянского ученого. К этому наследию будут обращаться еще долгие годы, и, может быть, авторы будущих монографий об Аршаке Адамяне не забудут и наш скромный труд, рожденный горячим восхищением и глубоким почитанием творческого дела большого и светлого таланта одного из мастеров-строителей советской культуры.

с. 6-13

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*Какое счастье, когда теоретик в то же
время и творец, артист в какой-нибудь
области искусства.
Ав. Исаакян.*

Творческая деятельность Аршака Абгаровича Адамяна как музыканта и теоретика искусства принадлежит истории советской художественной культуры. Рожденная революцией, бурной эпохой становления социалистических общественных отношений, она сохраняет свою жизненную силу и сегодня, спустя несколько десятилетий после ухода ученого из жизни.

Мы имели возможность убедиться в том, что составляет причину этой жизненности. Автор этой книги

* За помощь в переводах с армянского автор сердечно благодарит Анаит Вайнтух, бывшую студентку музыковедческого отделения Ереванской консерватории имени Комитаса.

— первого опыта представления облика замечательного ученого и художника — хотел передать читателю не только свое восхищение перед масштабом и целостностью личности Адамяна, не только свое увлечение теоретическими построениями его мысли (знакомство с трудами Адамяна сыграло, в частности, решающую роль для меня в смысле самоопределения как эстетика). Наша цель состояла в том, чтобы убедить читателя в новаторском характере той деятельности, которую сам Адамян считал для себя главной, — деятельности ученого, мыслителя, философа искусства, музыканта. Заслуги его должны быть оценены всесторонне и полно.

Сказанное не надо понимать как не критическое упоение всем, что делал Адамян. Живой человек, живая личность в сложное, противоречивое время не могут не быть сложными. И в работах Адамяна кое-что бесспорно принадлежит прошлому, носит на себе печать времени, отмечено не только разумом, но, может быть, кое в чем, и предрассудками, разделяемыми с другими искренне и честно. Но заслуги человека не могут определяться в культуре его предрассудками, хотя надо признать, что личность великого человека бывает велика и в них. Эти заслуги — прежде всего в идеях, руководящих принципах, конкретных свершениях, в том, что остается людям и живет в новых поколениях. Поэтому у нас есть все основания утверждать, что главное, определяющее вклад Адамяна в историю советской культуры, в историю армянской и общесоюзной художественной культуры, — блестящее, мужественное и убежденное отстаивание великих преимуществ научных принципов марксистской диалектики в эстетической теории; последовательное и смелое проникновение в одну из самых сложных и тайных областей человеческого духа — художественное творчество; постановка (а в ряде случаев и решение) некоторых фундаментальных вопросов — например, о сущности красоты, о природе художественного мышления, о предмете искусства, о диалектике содержания, формы и материала и др. Особенно значителен вклад Адамяна в музыкально-

эстетическую сферу, в этом он — один из пионеров новой музыкальной эстетики, один из первых, применявших принцип диалектики к теории музыки.

Одна из крупнейших исторических заслуг Адамяна состоит в опыте систематизации эстетической теории на философской основе марксистско-ленинской диалектики. Как было показано, ему принадлежит фундаментальный труд, созданный в 1947 г., на 10-15 лет раньше всех известных нам обобщающих трудов в этой области не только в советской, но и зарубежной литературе (за исключением Тодора Павлова).

Стержнем всех разработок теоретико-эстетических вопросов творчества была для Адамяна идея социогенности человеческого сознания, социальной природы красоты и эстетического чувства. Именно в силу этого — подчеркнем это снова — Адамяну не нужна была никакая обособленная социология искусства, ибо социологическое изучение он, подобно Луначарскому, считал не одним из методов и способов исследования искусства, но именно основным стержнем, на который нанизывается всякое изучение эстетических и художественных вопросов. Эта внутренняя органическая социологичность избавила мысли Адамяна от многих болезней «левизны», от излишней прямолинейности и схематизма в сопоставлении и сравнительном исследовании художественно-эстетических и социально-экономических явлений и факторов. В подавляющем большинстве своих трудов армянский ученый оказался свободен от вульгарно-социологического схематизма. Во всем наследии ученого можно найти лишь единичные, случайные примеры, говорящие, что и ему не всегда было легко проводить точку зрения внутренней социогенности художественного мышления, и ему были знакомы трудности, оказавшиеся неразрешимыми для метафизически мыслящих теоретиков. Но общее движение мысли Адамяна было направлено в сторону углубленного поиска диалектических взаимосвязей между художественно-творческим процессом и ходом общественного развития.

Вместе с тем искусство как великое дело жизни никогда не было для Адамяна простым порождением эмпирического опыта, оно не было равно повседневному опыту сознания. Он ценил искусство за его способность обобщать жизнь, представлять сгустки чувственного опыта так, как это не способно делать ни одно другое человеческое творчество. Возвышать индивидуальное до общечеловеческого, личное до общественного, субъективное до интерсубъективного, народного, общенационального, мирового — вот сила и способность художественного творения. О творческой силе художника Адамян говорил всегда с неизменным восхищением, с гордостью за человека. Искусство было для него незаменимым в его возможностях открывать человеку мир. Показателен такой факт. Когда одна из корреспонденток Адамяна написала в письме к нему: «все, что есть в искусстве, приходит в него из жизни», ученый, считая это высказывание глубоко верным, сделал в своем ответе автору письма одну характерную приписку: он напомнил тот исторический факт, когда, отвечая на формулу сенсуализма — «нет ничего в интеллекте, чего не было бы в чувстве», один философ заметил в духе рационализма: «Кроме самого интеллекта» (Лейбниц). «Не придется ли, — тонко замечает Адамян, — и нам с Вами к Вашей формулировке добавить: «кроме самого искусства!» (из письма к Н.И.Рогожиной от 3.06.1944 г.).

Замечательным достоинством научного наследия Адамяна было и то, что оно основано на глубокой вере в бессмертие народа. В связи искусства с народной жизнью видел он условие высших побед творческой деятельности художника. Концепция народности, особенно мысль о взаимосвязи народного и вечного («бессмертного») в искусстве составляет одну из самых живых частей не только научного наследия ученого, но и всей советской эстетической мысли. Бессмертие народа, утверждал Адамян, ни в чем так не воспроизводится, как в искусстве. «Невозможно себе представить, — пишет он, — ни одного примера долговечного искусства, в котором, при наличии глубокой идеи и современной формы, не пробивался бы

взгляд на мир, исходящий в свое время именно от народа». И в другом месте еще более определенно: «Совершенно невозможно указать хоть какое-нибудь произведение «бессмертного» искусства, которое не было бы прогрессивным для своего времени, не разрешало бы задач исторического развития общества, не отвечало бы качеству народности»². Сущность художественного бессмертия рассматривает Адамян не иначе, как в неразрывной слиянности с талантом, с его умением и желанием служить своему народу, быть его «доверенным лицом». Таким образом, сам талант, по Адамяну, включает в себя качество народности.

Мысли о народности искусства должны стать предметом самостоятельного изучения и интерпретации, они затрагивают самые живые и актуальные моменты современного художественного развития. При всем их теоретическом богатстве и идейной насыщенности они не были для автора плодом чистого умозрения, они органически вытекали из его патриотизма, его любви к родине, к Армении и ее культуре, ее народу. Особенно много сделал Адамян как музыкант для армянской социалистической культуры: здесь он был воистину «и мореплаватель, и плотник». Он служил культуре новой Армении и как мыслитель, и как организатор-практик, как деятель культурного фронта. С его именем связаны имевшие важные последствия начинания, такие, как создание симфонического оркестра, оркестрового класса Ереванской консерватории, создание условий для нотоиздательской деятельности в республике, успехи в воспитании кадров музыкантов — деятелей советской культуры. Как историк и теоретик Адамян имеет приоритет в изучении целого пласта армянской культуры средневековья, что явилось открытием нового направления научных изысканий в арменоведении. В армянской эстетической мысли он явил-

² Обе цитаты приводятся по рукописи А. Адамяна «Искусство как надстройка» (1952). В черновиках автора слово «бессмертное» надписано над словом «долговечное».

ся первым систематизатором марксистского учения об искусстве и одним из основоположников армянской марксистской эстетики. Развивая идеи первых марксистских критиков, соратников и учеников В.И.Ленина — Степана Шаумяна, Сурена Спандаряна и других, оставивших неувядаемые примеры применения марксистского метода к области культуры и искусства, Адамян первым в Армении выступил в роли создателя марксистско-ленинской эстетики как целостной теории эстетической деятельности и эстетического сознания.

Адамян не состоял в коммунистической партии, но все его творчество как ученого и музыканта, строителя новой культуры пронизано духом боевой партийности, утверждения идей социализма и коммунизма. Эта черта наследия ученого составляет одну из причин долголетия и жизненной силы его теоретических трудов.

Изучение и обобщение всего того, что сделано этим замечательным человеком, — насущная задача не только истории эстетики как науки, но и современной художественной практики. Для того, чтобы это изучение шло успешно, необходимо возможно скорее собрать и издать статьи Адамяна, издававшиеся в различных, ныне труднодоступных изданиях, — газетах и журналах России, Армении, Грузии. Насущно необходимо научное издание основных фундаментальных работ ученого, прежде всего «Вопросов марксистско-ленинской эстетики» и «Истории эстетических учений» (том первый и фрагменты второго тома). Важную роль сыграет собрание и публикация богатого и ценного эпистолярного наследия Адамяна. Мыслитель, стремящийся всю жизнь быть верным своему девизу — «быть смелым в мыслях и осторожным в выводах» (из писем к Н.И.Рогожиной), он оставил много превосходных примеров замечательной искренности и глубокой ответственности за слово и дело в общении между людьми. Когда будет собран этот разнородный материал, создадутся условия для подготовки нескольких томов собрания сочинений Адамяна.

В дальнейшем изучении наследия Адамяна большой научный интерес представило бы раскрытие идей ученого

в контексте становления искусствоведческой, психологической, философской мысли. Уже указывалось на то, что многие мысли Адамяна близки идеям, развиваемым самостоятельно такими теоретиками, как литературоведы Ив.Виноградов, В.Р.Гриб, Ю.Н.Тынянов, психолог Л.С.Выготский, идеям в области лингвистики (П.Флоренский и др.). На это, в частности, обращала внимание Св.Саркисян в своей статье о теории художественной формы А.Адамяна³, опубликованной в 1975 г. В этот же год вышли из печати труды другого замечательного теоретика искусства — М.М.Бахтина, в частности его работа о соотношении содержания, формы и материала в словесном творчестве. Было бы чрезвычайно интересно и плодотворно проследить, как и в чем совпадают самостоятельно развитые концепции Адамяна и Бахтина в области диалектики художественной формы и художественного содержания. Это дало бы одно из ценных подтверждений объективности знания. Исследователям, как нетрудно понять из всего сказанного, открыт широкий простор для увлекательных и плодотворных сопоставлений (Адамян и Бахтин, Адамян и Асафьев, Адамян и Выготский и др.).

Кроме сопоставлений, будущим авторам работ об Адамяне предстоит задача изучить и теоретически обобщить его вклад в решение ряда фундаментальных вопросов эстетической науки. Каждый из этих вопросов остается актуальным в наши дни и в теоретическом, и в практическом отношении. Среди этих вопросов отметим следующие:

1. Проблема красоты в эстетическом наследии Адамяна.
2. Вопросы теории художественного мышления.
3. Проблема социальной природы искусства в эстетике Адамяна.

³ См.: Музыка в социалистическом обществе, сб. статей. Вып. 2. — Л., 1975. сс. 189, 193-194.

4. А.Адамян о диалектике формы, содержания и материала в искусстве.

5. А.Адамян как историк эстетической мысли.

6. Вопросы теории народности и национальной специфики искусства.

7. Проблемы симфонизма и полифонии в наследии Адамяна.

8. Бетховен в оценке Адамяна.

9. Русская музыка и русская эстетическая мысль в трудах Адамяна.

10. Адамян как художественный критик.

Как видим, это программа не для одного автора и не на один год. Некоторых из этих вопросов мы не касались в нашем изложении, поскольку это выходило бы за пределы скромных задач настоящей работы.

Завершая наше изложение, мы хотели бы надеяться на то, что читатель по прочтении этих страниц обратится к самостоятельному изучению трудов и личности Адамяна. Мы подчеркиваем — и личности, потому что все, сделанное им в науке, неотъемлемо от черт его личности. И все, относящееся к личности великого человека, имеет значение для будущего. Ибо не только, как сказано Пушкиным, следить за мыслью великого человека есть наслаждение необычайное, но и изучать то, что относится к личности масштабной и значительной, поучительно и вдохновляюще. Можно вспомнить в связи с этим слова, сказанные Шенбергом о Малере: «Он был великим человеком, и для меня было важно в нем все, даже то, как он повязывает галстук...».

Если у читателя возникает такой интерес к личности и мыслям Адамяна, то свою задачу автор может считать выполненной.

Когда писались эти строки, автору часто вспоминались стихи любимого им армянского поэта Паруйра Севака:

«...почувствовал я
не без боли, что лишь после того,

как дерево спилено, мы видим его
настоящий обхват».

(Перевод О.Чухонцева)

И нам была знакома эта боль. Но боль уходила, когда перед нами возникал благородный образ чистого и прекрасного человека и оригинального мыслителя. И тогда чувство боли сменялось удивлением перед «обхватом» дерева, верой в бессмертие человеческого духа, который противостоит смерти и бескорыстно служит людям.

с. 199-207

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Введение	6
Глава первая. Жизнь. Творчество. Личность	14
Глава вторая. Эстетика: путь к синтезу	76
Глава третья. Смысл музыки	134
Заключение	199
Приложения	208
Письма А.А.Адамяна	210
Научно-творческая деятельность А.А.Адамяна в отзывах и оценках специалистов	219
Литература	225

с. 232

Ленинград-Рощино, август, 1984
А.А.Фарбитейн «Аршак Адамян
(музыкант-эстетик)», Е., изд.
«Советакан грох», 1989

ВЕЧЕР, ПОСВЯЩЕННЫЙ А.А.АДАМЯНУ

Аршак Адамян — один из тех представителей армянской культуры, чья деятельность во многом была связана с Ленинградом. Здесь, в университете, он получил образование юриста, а много позже — с 1936 по 1943 год работал в Институте искусствознания (ныне Институт театра музыки и кинематографии) и в консерватории, где вел разработанный им впервые в Советском Союзе курс истории эстетических учений. Недавно состоявшееся заседание философско-эстетического кружка при кафедре марксизма-ленинизма Ленинградской государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова было посвящено выдающемуся советскому эстету.

С докладом о деятельности Аршака Адамяна и значении его в развитии советской мысли об искусстве выступила аспирантка консерватории С.Саркисян. Охарактеризовав творческое наследие Адамяна, особенности его работ по истории и теории эстетики, она уделила внимание принципам эстетической концепции армянского ученого. Адамян — один из первых, кто в советской эстетике поставил ряд важных вопросов на основе марксистского метода анализа.

После доклада с воспоминаниями об Аршаке Абгаровиче Адамяне выступили профессора Ленинградской консерватории, доктора искусствоведения Е.М.Орлова, А.Н.Дмитриев, Г.Г.Тигранов.

Профессор Е.М.Орлова, бывшая аспиранткой Аршака Абгаровича, рассказала о личности Адамяна, его необычайном обаянии и авторитете, исходившем прежде всего от эрудиции ученого. Она особенно подчеркнула у Адамяна этическое отношение к действительности, проявившееся как в его исследовательской, так и педагогической практике.

“Фундаментальная образованность Адамяна ставит его в один ряд с Грубером, Щербачевым, Оссовским, Асафьевым, — сказал в своем выступлении профессор

А.Н.Дмитриев, заведующий кафедрой истории русской и советской музыки. — И это благодаря широте его научного кругозора, блестящей эрудиции". Дмитриев рассказал о деятельности Адамяна как музыканта-эстетика, его глубококом знании специфики музыкальной драматургии, и в частности музыки Бетховена и Чайковского.

Профессор Г.Г.Тигранов отметил большое познавательное значение Адамяна-лектора и Адамяна-ученого. "Он учил логике мышления всех, кто с ним общался, и все мы становились его учениками". Тигранов говорил о разработке философии в музыке — проблематики, особенно интересовавшей Адамяна, в которой "он шел своим путем, верный принципам марксизма". Говоря о разносторонности дарования ученого, Тигранов указал на деятельность Адамяна как либреттиста.

В заключение выступил научный руководитель философско-эстетического кружка, кандидат философских наук А.А.Фарбштейн, инициатор данного вечера, который отметил заслуги Адамяна в теоретической разработке актуальных проблем марксистско-ленинского учения об искусстве. "Работы Адамяна, — подчеркнул выступающий, принадлежат не только настоящему, но и будущему марксистской мысли". Фарбштейн указал на международный интерес, который приобретают ныне труды Аршака Адамяна. Так, в Варшавском ежегоднике "Эстетические исследования" за 1971 год была опубликована рецензия на сборник "Статьи по искусству", изданный в Ереване.

Вечер вызвал большой интерес общественности консерватории.

Ленинград, 1984

ЗАМЕТКИ ОБ А.А.АДАМЯНЕ

Я с 1943 года тесно общался с Аршаком Абгаровичем Адамяном, который был двоюродным братом моего отца. В том году он, вместе с женой Ниной Степановной, в последний раз поселился в Ереване. Сюда он, в числе деятелей культуры (Христофор Степанович Кушнарев, Тигран Георгиевич Тер-Мартиросян), переехал по приглашению Комитета по делам искусств при Совнаркоме АрмССР из Ташкента, в который все они были эвакуированы из Ленинграда. Поэтому в дальнейшем они, равно как и другие деятели музыкальной культуры Армении получили квартиры во вновь построенном "доме Музфонда" на проспекте Сталина (ныне Маштоца).

В 1944 году состоялось выступление А.Адамяна на VI Всесоюзной научно-исследовательской шекспировской конференции, которая проходила (если я правильно запомнил) в Тбилиси, с обширным докладом "Принципы поэтики Шекспира в музыке". Первоначально он не планировал это выступление, поскольку не считал себя специалистом в области шекспироведения. Но близкие убедили его не упускать возможности публичного выступления в условиях ограниченных информационных возможностей военного времени.

Позже Аршак Абгарович говорил, что доклад был посвящен вопросу единства двух миров — личностного и внеличного (индивидуального и общественного). В соответствии с тематикой конференции это было осуществлено на основе анализа пьес Шекспира, а также музыкальных произведений, прежде всего Чайковского и Бетховена, а также Шопена. Это был осознанный выбор, как говорил А.Адамян. Доклад был опубликован в "Известиях" АН АрмССР, причем авторские экземпляры были получены в марте 1945 г.

После указанного доклада у Аршака Абгаровича не было публикаций такого уровня, вплоть до монографии "Эстетические воззрения средневековой Армении..."

Аршак Абгарович всегда очень тщательно готовился к своим лекциям, так как считал, что понимание важнее конкретных знаний и нужно дать возможность студенту “научиться”, а не стремиться только “научить” студента конкретным знаниям. Одновременно нельзя допускать “эпигонства”, т.е. нетворческого повторения чужих идей. Он с известной долей юмора вспоминал, что с гимназической поры знает, что “спекуляция” по латыни означает “умозрительное заключение”. Кроме того, по мнению Аршака Абгаровича, гуманитарные науки часто излагаются неточно. Объяснение этому факту он находил у Анри Пуанкаре, указывавшего (цитирую по памяти), что “противоположность простой истины — ложь, противоположность глубокой истины — другая глубокая истина”.

В результате, в работе со студентами А.Адамян применял метод последовательного расчленения анализируемого вопроса на вопросы и подвопросы более низких уровней. Это последовательное расчленение следует доводить до такого низшего уровня, когда ответ на вопрос этого уровня становится очевидным. При этом нельзя допускать неточности в мелочах: это может вызвать недоверие к целому. В современном науковедении аналогичный метод именуется “системный подход”.

А.Адамян не соглашался с утверждением Леонардо да Винчи (опять цитирую по памяти), что “только одиночество дает полную свободу”. Он активно общался с тем кругом лиц, с которыми у него были интересы в науке, искусстве и музыке. Он приводил слова китайского философа (сегодня я не могу его назвать), что “музыка это разрушение одиночества у человека, который одинок в своем сознании”. С моей стороны будет некорректно говорить о тех, кого я лично у него не встречал, хотя о некоторых из них он рассказывал. Я могу отметить, в первую очередь, народного артиста Вагаршяна и композитора Аро Степаняна, его соседа по дому.

Аршак Абгарович Адамян был мудрым человеком. А по его мнению, мудрость — это способность осознать и освоить опыт прошлого.

Ереван, 2012, февраль

**ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՅԵՐ**

**ВОПРОСЫ ИСТОРИИ
МИРОВОЙ ЭСТЕТИКИ**

**Հեզելը պոեզիայի և գեղանկարչության
հարաբերակցության
ու փոխազդեցության մասին**

Թեև ոչ առավել, քան երաժշտությունը, սակայն բավարար չափով Հեզելը ուշադրություն է հատկացրել պոեզիայի և գեղանկարչության հարաբերակցության քննությանը: Եթե իրենց ոգեկանությամբ և զգացմունքային բովանդակությամբ՝ ժամանակի մեջ դիմամիկ զարգացող հնչյունով և տևականությամբ, իրար շատ մերձ գտնվող պոեզիան ու երաժշտությունը լայն հնարավորություններ էին տալիս բացահայտելու դրանց հարաբերակցության և գլխավորը՝ փոխազդեցության շատ հայեցակետեր, ապա լինելով պլաստիկ, տարածական և ստատիկ արվեստ՝ գեղանկարչությունը, որպես պոեզիայի հակոտնյա, երաժշտության համեմատ սահմանափակ եզրեր ունեւ դրա հետ հարաբերվելու:

Հավատարիմ արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի՝ հատուկ առավելություններ ու սահմանափակումներ ունենալու վերաբերյալ իր սկզբունքին՝ Հեզելն այս առումով է բնութագրում և համեմատում պոեզիան ու գեղանկարչությունը՝ գրեթե միշտ նշելով, թե դրանք ի՞նչ են *շահում* և ի՞նչ *կորցնում* (Հեզելի բառերն են) միմյանց հետ համեմատելիս:

Անդրադառնալով պոեզիայի և գեղանկարչության առնչության հանդեպ նկատվող հետաքրքրությանը՝ Հեզելը գրում է. «Եթե նորագույն ժամանակներում խոսում են պոեզիայից և գեղանկարչությունից, ապա դա սոսկ նշանակում է, որ առարկան յուրացվում է երևակայությամբ, իսկ զգացմունքները մեկնաբանվում են գործողությամբ»: Ապա, պարզաբանելով իր միտքը, նա գրում է. «Այստեղ ձգտում չկա՝ զսպելու վերացական զգացմունքը և այն արտահայտելու որպես այդպիսին»: «Նույնիսկ պոեզիան, — ընդգծում է նա, — որ կարող է զգացմունքն արտահայտել նրա ներսի կողմից, բացահայտվում է պատկերացումներում, բովանդակության մեջ և դիտարկումներում...»¹:

Ձուգադրելով գեղանկարչության հետ, ինչպես երաժշտության (այնպես էլ, ի դեպ, արվեստի բոլոր մյուս տեսակների) առնչության դեպքում էր, Հեզելն առաջնության դափնին վերապահում է պոեզիային: Ու դա նույնիսկ այն դեպքերում,

երբ այն ինչ-որ հարցում զիջում էր նրանց: Եվ, ինչպես միշտ, խոսելով պոեզիայի մասին, նա այնպիսի հասկացություններ է կիրառում, ինչպես (ինչոդ ու գրավոր) լեզուն է, խոսքը, բարձրագույն ոգեկանությունը: Ինչ վերաբերում է գեղանկարչությանը, ապա Հեգելի բնորոշմամբ, լույսն այն ֆիզիկական տարրն է, որն օգտագործվում է որպես ընդհանրապես առարկայության տեսողական դրսևորման համընդհանուր միջոց (III, 201): Գեղանկարչության մեջ լույսի դերին նա անդրադառնում է քանիցս՝ նշելով, որ միասնության մեջ, իր այլակեցության՝ մթության փոխներթափանցմամբ, այն «կազմում է գույնի՝ իրեն գեղանկարչության բուն նյութի սկզբունքը» (III, 202)²: Իհարկե, «գույնը որպես այդպիսին, դեռ գեղանկարչություն չէ» և դրա համար հարկ է, որ դրան միանան կերպարն ու դրա արտահայտությունը (III, 286): Սակայն իր այդ դերում «գեղանկարչության մեջ կենսականության բարձրագույն սահմանը կարող է արտահայտվել միայն գույնի միջոցով» (III, 244), որը նրա կողմից բնութագրվում է որպես «զգացմունքային կերպի ինքնություն տարր» (IV, 76): «Այդ պատճառով է, - գրում է նա մեկ այլ տեղ, - որ գույնի և լուսավորության մեջ մենք գտնում ենք նկարիչների մեծագույն զանազանություններն ու ընկալման ինքնատիպ միջոցները» (I, 303): Վերջապես, գեղանկարչության գնահատման հարցում գործածվող հասկացությունների շարքում Հեգելի մոտ հանդիպում են «տեսանելիության» (I, 92-93) և «գունային երևույթականության» (III, 277) հասկացությունները:

Ըստ Հեգելի, հակառակ պոեզիայի (երաժշտության և քանդակագործության)՝ գեղանկարչությունը պետք է առավելապես անդրադառնա և այն իրերին, որոնց արտացոլումը նա կարող է տալ արտաքին կերպարի միջոցով (III, 207): Սակայն որպես արվեստ, գեղանկարչությունը չի կարող լինել առանց հոգևոր բովանդակության. և՛ արտաքինը, և՛ հոգևորը դրանում անցնում են ինքնատիպ ճանապարհ: Այսպես. եթե սկզբում գեղանկարչական արվեստը ներքին հոգևոր սկիզբն արտածում է դեպի «արտաքին օբյեկտիվություն», ապա այնուհետև կրկին ազատում է ոգին հայեցողականության այդ արտաքին տարերքից հետևյալ կերպ: Մի կողմից՝ «ոգին դրանում գտնում է իրեն, ներքին սկիզբը, հոգևոր ստեղծագործությունը, մյուս կողմից՝ տեղ չի մնում սուբյեկտիվ ինքնատիպության, քանի որ բովանդակությունը բացահայտվում է դրա անհատականության կատարյալ որոշալիությամբ» (III, 323):

Հենց այս առանձնահատկության շնորհիվ է գեղանկարչությունը շահում բոլոր այն դեպքերում, երբ կարևոր է դիտման ներկայացնել որոշ բովանդակություն «նաև դրա արտաքին երևույթի կողմից» (III, 344): Դրանում նա շահում է նաև պոեզիայի համեմատությամբ: Ու թեև վերջինս բազմազան միջոցների օգնությամբ ևս կարող է տալ ակնառու պատկեր, սակայն իր առանձնահատկության, այն է՝ հոգևոր բնույթ ունեցող պատկերացման տարերքի շնորհիվ, այն ի գործու չէ հասնելու ակներև զգայական հայեցողության որոշակիության (անդ), այսինքն՝ մրցել գեղանկարչության հետ: Հեզելը հատուկ զգուշացնում էր, որ պոեզիան չձգտի մանրամասների անշտապ նկարագրության, քանի որ նրա կոչումը հոգևոր հարաբերություններ և շահեր չարտացոլող զգայական երևույթի ձևերով արտաքինը ներկայացնելու մեջ չէ: Նման դեպքերում պոեզիան «դառնում է ծանրաքաշ և ծանձրալի»: Հեզելը հատուկ ընդգծում էր, որ գեղանկարչության մեջ ևս հարկ է զգույշ լինել և իրեն սահմանափակել ճշգրիտ մանրամասնման հարցերում: Առավել ևս սա վերաբերում է պոեզիային, որը կարող է ներագծել միայն ներքին հայեցողության վրա և «լույս առանձին պահերի և հետևողականորեն փոխանցել այն պատկերացումը, որը բուն իրականության մեջ կարելի է տալ մի հայացքով» (III, 365):

Ընդհանրացնելով գեղանկարչության ինքնատիպ խնդիրների վերաբերյալ իր գնահատականը՝ Հեզելը գրում է, որ սկզբից ևեթ գեղանկարչությունից պահանջվում է բնավորությունները, հոգին, ներքին կյանքը չնկարագրել այնպես, ինչպես այս աշխարհը անմիջականորեն ճանաչվում է իր արտաքին ձևով, «այլ արտահայտել այն, ինչ այս աշխարհը իրենից *ներկայացնում է*» (III, 245) և անմիջապես էլ ընդգծում է, որ այս վերջին պահով էլ գեղանկարչությունը հարաբերվում է *պոեզիայի* հետ: Ամրագրելով հանդերձ դրանց սերտությունը՝ Հեզելը, ելնելով այդ երկուսի՝ մասամբ առավելություններ, մասամբ էլ՝ թերություններ ունենալու հանգամանքից, տալիս է դրանց ծավալուն համեմատական բնութագիրը՝ ի ցույց դնելով առանձնացված հատկանիշները:

Հարցի բնությունը Հեզելը սկսում է նրանից, որ գեղանկարչությունն ի գործու չէ պոեզիայի (կամ երաժշտության) նման ներկայացնելու ինչ-որ իրավիճակի, դեպքի կամ գործողության զարգացումը «փոփոխությունների *հաջորդականությամբ*, այլ ձգտում է ընդգրկել ժամանակի լույս մի պահ», որում գործողու-

թյունը կամ վիճակը նկարագրվում է ամբողջությամբ: Այստեղից էլ այնպիսի ակնթարթի որոնման անհրաժեշտությունն է, որում նախորդողն ու հաջորդողը խտանում են մեկ կետում, անցյալի մնացորդը դեռ ի հայտ է գալիս ներկայում և միաժամանակ ուրվագծում է ապագան, որն առաջանում է ներկայացված իրավիճակից՝ որպես դրա հետևանք (տե՛ս նույն տեղում):

Այս իմաստով նկարիչն անկասկած գիջում է բանաստեղծին, բայց այս սահմանափակման մեջ ունի այն առավելությունը, որ «կարող է նկարագրել որոշակի տեսարան իր կատարյալ ինքնատիպությամբ՝ դրա հայեցողության համար զգայապես մարմնավորելով իրական կերպարը» (III, 245-246): Հիշեցնելով լատինական սիրված ասույթը՝ «Թող պոեզիան դառնա գեղանկարչություն», Հեգելը մատնանշում է, թե որքան անօգնական է դառնում պոեզիան գեղանկարչությանը նմանվելու իր ձգտման մեջ՝ օրինակ, նկարագրական ժանրում: Տարվա եղանակների, օրվա ժամերի, գույների, բնանկարների և տարբեր իրավիճակների նկարագրությունը բառերի միջոցով, Հեգելի կարծիքով, «Մի կողմից, շատ չոր է ու տաղտկալի և մանրամասների մեջ մտնելու պատճառով երբեք չի կարող ավարտվել, մյուս կողմից՝ այն մնում է խճողված, քանի որ պատկերացումների հաջորդական հերթագայության միջոցով պիտի տա այն, ինչը գեղանկարչության մեջ միանգամից է տրված հայեցողության համար»: Ի հակակշիռ դրան, գեղանկարչությունը շահեկան դիրքում է շնորհիվ նրա, որ կապակցվածության և համաժամանակության մեջ նա ներկայացնում է այն, ինչ տարածության մեջ կապված է մեկմեկու (III, 246):

Սակայն գերազանցելով պոեզիային (և երաժշտությանը) այս կետում՝ գեղանկարչությունը կրկին գիջում է նրանց քնարական տարրի հարցում: Այն դեպքում, երբ պոեզիան կարող է քնարական զգացմունքներն ու կերպարները նկարագրել ոչ միայն որպես ընդհանրապես զգացմունքներ ու կերպարներ, այլ ցույց տալ հերթագայությունը, ընթացքն ու ուժգնացումը զարգացման մեջ, գեղանկարչությունը կարող է օգտագործել միայն դեմքի՝ արտահայտությունն ու կեցվածքը՝ դրա հետ միաժամանակ թյուր կերպով ըմբռնելով քնարական տարրի առնչությամբ իր միջոցները, քանզի միմիկայի և մարմնի շարժման միջոցով ներքին կրքի և զգացմունքի արտահայտությունը «վերաբերում է ոչ թե անմիջականորեն զգացմունքին որպես այդպիսին, այլ զգացմունքի՝ իր որոշակի դրսևորման մեջ,

իրադարձությանը, արարքին»՝ առանց որոշակի մոտիվի ու գործողության (Անդ): Իսկ դա, ըստ Հեգելի, նշանակում է «գեղանկարչությունը սահմանափակել արստրակցիայով, որից մապիտի խոսափի, և նրանից պահանջել պոեզիայի ինքնատիպության տիրապետում»: Եվ ինչպես գեղանկարչությանը հետևելու պոեզիայի փորձերում վերջինս դառնում է չոր և տաղտկալի, այնպես էլ գեղանկարչությունը պոեզիային մմանվելու այդօրինակ էքսպերիմենտի արդյունքում դառնում է չոր և քաղցրածոր (III, 246-247):

Այսպիսով, հակառակ լատինական ասույթի, պոեզիան, ըստ Հեգելի, չափի վերածվի գեղանկարչության, վերջինս էլ՝ պոեզիայի: Դրանցից յուրաքանչյուրը պիտի ինքնադրսևորվի իր իրավասության սահմաններում, որն ամենևին չափի քացառի նրանց փոխօգնությունն ու փոխառումը, ինչն իրենց մոտ քացակայում է: Այսպես. պոեզիան, գեղարվեստական մարմնավորման պահանջ զգալով և ձգտելով ավելի ուժեղ զգացմունքային տպավորության, ունակ է դրանց հասնելու երաժշտությունից ու գեղանկարչությունից փոխառած և իրեն խորթ միջոցներով միայն, կամ էլ իրեն՝ որպես իսկական պոեզիա պահպանելու համար «իրեն հարազատ այս արվեստներն ընդունել լոկ օժանդակող դերում»՝ առաջին պլանում որպես գլխավոր պահ պահպանելով հոգևոր պատկերացումը և ներքին երևակայությանն ուղղված երևակայությունը» (III, 352-353):

Պոեզիան և գեղանկարչությունը զուգադրելիս Հեգելը, վերջինիս առավելությունները նշելով հանդերձ, առաջնությունն ընդհանուր առմամբ տալիս է պոեզիային՝ ընդգծելով արժանիքների գերազանցությունը պակասությունների նկատմամբ: Այսպես. ընդունելով, որ գեղանկարչության (և ոչ միայն արվեստի այս տեսակի) համեմատությամբ պոեզիան մեծապես զիջում է արտաքին օբյեկտիվության հարցում, այն «շահում է գիտակցության համար պոետական լեզվի հայեցումների և պատկերացումների ներքին օբյեկտիվության առումով» (III, 286): Այս համոզմամբ Հեգելն ավելի առաջ է անցնում՝ հայտարարելով, որ «գեղանկարչության համեմատ զգայական ռեալության և արտաքին որոշակիության պակասը *պոեզիային անմիջապես տալիս է անհաշիվ առավելություններ*» (III, 345: Ընդգծումը մերն է — Յա.Խ.)՝ քանի որ կորցնելով մեկում, այն ձեռք է բերում մյուսում: Այս միտքը մա հետևյալ կերպ է քացատրում. գե-

դանկարչության մման դադարելով սահմանափակվել որոշակի տեղում և առավել ևս իրավիճակի կամ գործողության որոշակի ակնթարթում՝ պոեզիան սրա շնորհիվ հնարավորություն է ստանում «արտացոլելու առարկան իր ներքին ողջ խորությամբ, ինչպես նաև ժամանակի մեջ ծավալման լայնությամբ» (ամդ): Սրան պոեզիան հասնում է շնորհիվ այն բանի, որ մեզ է ներկայացնում օբյեկտիվ աշխարհն այնպիսի լայնությամբ և քաղմակողմանիությամբ, ինչին չի կարող հասնել գեղանկարչությունը (III, 352):

Ամփոփելով շարադրանքը՝ կարելի է ասել, որ պոեզիայի և գեղանկարչության հարաբերակցությունը, ըստ Հեգելի, դրսևորվում է գրական միջոցներով բնանկարներ կամ որոշակի իրավիճակներ գեղաձևելու նպատակով պոեզիայի կողմից գեղանկարչության որոշ հնարքներ օգտագործելու եղանակով: Իսկ գեղանկարչության առումով այն հանգում է կտավների համար պոեզիայից սյուժեներ և թեմաներ փոխառելուն:

Ծանոթագրություններ

1. Гегель «Эстетика» в четырех томах (1968-1973), М., т. III, с. 248 (հետագայում հղումներն այս հրատարակությունից կտրվեն հոդվածի տեքստում հատորի և էջի հիշատակումով – Յա. Խ.):

2. Հետաքրքրություն են ներկայացնում Հեգելի դատողությունները լույսի, ստվերի և գույնի մասին (տե՛ս III, 202-203):

ՀԵԳԵԼԸ ՏԳԵՂԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԿԱՏԵԳՈՐԻԱՅԻ ՄԱՍԻՆ

Տգեղ հասկացությունը «փիլիսոփայական հանրագիտաբանում» սահմանում է իբրև «գեղագիտության կատեգորիա, որը պարունակում է իրականության առարկաների և երևույթների գնահատականը որպես այլանդակ, ստոր՝ գեղեցկության և գեղեցիկի մասին պատկերացումներին հակադիր»¹։ Այս սահմանման մեջ ճիշտ է ըմբռնված տգեղի էությունը բացահայտող երկու հանգամանք՝ նրա վերագրումը իրականության ոլորտին և հակադրումը գեղեցիկին։ Այդ էությունը հայտնի է եղել հավանաբար հին ժամանակներից, ինչու և արվեստը վերարտադրելով տգեղը, միշտ դատապարտել է այն գեղեցիկի դիրքերից՝ իբրև գեղագիտության պատմականորեն առաջին և ինչ-որ իմաստով համապարփակ կատեգորիայի։

Մակայն արվեստում տգեղի վերարտադրման իրավասության ճանաչումը միշտ չէ զուգակցվել գեղագիտության մեջ նրան տեղ հատկացնելու հետ։ Այդպես հայտնի է, որ անտիկ աշխարհում, որը չէր խորշում արվեստում տգեղի արտացոլումից, այնուհանդերձ չէր էլ առանձնացվում այն իբրև ինքնուրույն կատեգորիա։ Միջնադարում՝ իշխող կրոնական աշխարհայացքին համապատասխան տգեղը հակադրվում են գեղեցիկին իբրև չարի արտահայտություն։ Կլասիցիզմի գեղագիտության ներկայացուցիչները դիտում էին տգեղը իբրև հակադրություն գեղեցիկին, թողնելով նրան գեղագիտականի սահմաններից դուրս։ Ավելի հանդուրժողական դիրք գրավեց Լեսսինգը, որը «Լաոկոոնում» ընդունում էր պոեզիայի արվեստում տգեղի պատկերման իրավասությունը։

Այսպիսով՝ ժամանակագրորեն մենք մոտեցանք Հեգելին, որը տրամադրեց տգեղի պրոբլեմին թեև ոչ շատ շոշափելի, բայց, այնուամենայնիվ, բավականաչափ ուշադրություն՝ նրա աշխատություններում հանդիպում են 23 անդրադարձ այդ հարցին։ Ցավոք՝ Հեգելի մտքերը տգեղի մասին համակարգված ձևով չեն շարադրված առանձին աշխատության կամ

¹ «Философская энциклопедия», т. 1, М., 1960, с. 137.

քաժնի մեջ, այլ արտահայտվում են գուզընթաց այլ հարցերի կապակցությամբ: Բնական է, որ Հեգելի մոտ մենք չենք գտնում ամբողջ պորբլեմի լիակատար ընդգրկում: Ափսոսանք է առաջացնում և այն, որ մենք չունենք Հեգելի՝ դեֆինիցիաների այդ փայլուն վարպետի կողմից տրված տգեղի սահմանումը: Չկա նրա մոտ և տգեղի կատեգորիալ էության նկատմամբ պարզորոշ արտահայտված վերաբերմունք, թեև կարելի է ենթադրաբար եզրակացություն անել նրա ճանաչման մասին, քանի որ տգեղը իր կողմից որպես կանոն հակադրվում է գեղեցիկին՝ իբրև առաջատար կատեգորիայի գեղագիտության մեջ: Այնուամենայնիվ անգամ այն, ինչ որ նա թողել է տգեղի հարցի մասին, անկասկած հետաքրքրություն է ներկայացնում՝ և ոչ միայն պատմական:

Տգեղի հասկացության Հեգելի ամենաառաջին հիշատակումը հանդիպում է դեռ «Գեղագիտության» դասընթացից առաջ «Ֆիխտեյի ու Շելլինգի փիլիսոփայական սխառմաների տարբերությունը» գրքում, գրված նրա կյանքի այսպես կոչված իյենյան շրջանում: Այս աշխատության մեջ՝ նվիրված իր օրյեկտիվ-իդեալիստական ոգով Հեգելին հարազատ Շելլինգի փիլիսոփայության պաշտպանությանը՝ ի հակադիր իր կողմից քննադատվող Ֆիխտեյի սուբյեկտիվ-իդեալիստական փիլիսոփայության նա արձագանքում է և վերջինիս կողմից տգեղի հասկացության հիշատակմանը, սակայն ըստ էության, չարտահայտելով սեփական կարծիքը այդ հարցի մասին և սահմանափակվելով միայն Ֆիխտեյի հայացքների շարադրությունով: Հատկանշական է, որ այդ աշխատության մեջ Հեգելը առաջին անգամ նաև առանձնացնում է գեղագիտությունը որպես փիլիսոփայության հատուկ մասնաճյուղ²:

Տեղ-տեղ հանդիպող տգեղի հիշատակումները Հեգելի կողմից կապված են կոնկրետ երևույթների, արվեստի ստեղծագործությունների և տգեղի մասին առանձին հեղինակների ասույթների կամ մի ամբողջ ուղղությունների և շարժումների՝ մասնավորապես ռոմանտիզմի քննադրման հետ: «Էսթետիկայում» առաջին իսկ դիմումը տգեղի հասկացությանը պայմանավորված էր գերմանացի արվեստի պատմաբան Գ.Մայերի (1760-

² Տե՛ս Դ.В.Гегель. Эстетика в четырех томах (1968-1973), т. IV, "Искусство", с. 51-55, 553-554. (Հետագայում այս հրատարակության հղումները կտրվեն տեքստում՝ հատորը և էջը – Ցա.Խ.).

1832) «Պլաստիկ արվեստների պատմությունը Հունաստանում» գրքի Հեգելի վերլուծությամբ, որը (Մայերը) իր գրքի մեջ մտցրել էր նաև արվեստի և հնագիտության գերմանացի պատմաբան Ա.Գիբտի (1759-1837) գեղեցիկի ըմբռնման շարադրանքը: Խոսելով արվեստի առանձին արվեստներում գեղեցիկի մասին՝ Գիբտը այնուհետև համգում է այն հետևության, որ «արվեստում գեղեցիկի և գեղագիտական ճաշակի զարգացման ճիշտ գնահատականի համար հիմք է ծառայում բնորոշը (առանձնահատուկը)» (I, 29): Անվանելով Գիբտին «արվեստի ժամանակակից իսկական գիտակներից մեծագույններից մեկը» (նույն տեղում), Հեգելը միաժամանակ խիստ քննադատության է ենթարկում նրա սահմանումը, քանի որ գեղեցիկի ետ միասին այն չկանխատեսված իր մեջ ներառում է նաև ծաղրանկարը, «քանի որ և ծաղրանկարային պատկերումը կարող է լինել բնորոշ» (I, 25): Ի զարգացումն այս մտքի Հեգելը բերում է հետևյալ հերքող փաստարկներ: Նախ՝ ծաղրանկարում որոշ բնավորություն (խարակտեր) արտասովոր ձևով չափազանցված է և «իրենով ներկայացնում է իբր թե բնորոշը՝ ավելորդության հասցրած»: Երկրորդ՝ ավելորդությունը այն չէ, ինչ իրոք պահանջվում է բնորոշի համար, «այլ իրենով ներկայացնում է ծանրաբեռող կրկնություն, ինչի շնորհիվ կարող է աղավաղվել և ինքը՝ բնորոշը»: Երրորդ՝ «ինքը՝ ծաղրանկարայինը դառնում է տգեղի բնութագիր, իսկ վերջինը հանդիսանում է, համեմայն դեպս, որոշ աղճատում»: Ապա Հեգելը հետևյալ ձևով է իր միտքը հասցնում տրամաբանական ավարտին: Տգեղը իր կողմից, պնդում է նա, «ավելի սերտորեն է կապված բովանդակության հետ, այնպես որ բնորոշության սկզբունքի հետ ընդունվում է իբրև տգեղի հիմնական սահմանումներից մեկը նաև տգեղի պատկերումը»: Ելնելով սրանից, Հեգելը եզրակացնում է, որ գիտության սահմանումը չի տալիս մեզ ստույգ վկայություններ գեղեցիկի բովանդակության մասին, այն մասին թե ինչը պետք է և ինչը չպետք է բնութագրվի արվեստում» (նույն տեղում):

Տգեղի հիմնահարցը շոշափվում է Հեգելի կողմից նաև բնության մեջ գեղեցկության տարբեր տեսանկյունների (ասպեկտների), մասնավորապես, կենդանիների աշխարհում գեղեցիկի և տգեղի դրսևորումների քննարկման ժամանակ³: Կեն-

³ Մանրամասն այդ մասին տես՝ Я.И.Хачикян. Некоторые аспекты эстетики Гегеля, Е., "Титулюн", 2008, с. 77-85.

դանիներին նա կոչում է գեղեցիկ և տգեղ, ելնելով էական տարբերություններից. «Ինչպես կյանքի մասին մեր պատկերացումից և նրա իսկական հասկացման մախազագացումից, այնպես էլ այդ կյանքի երևույթի հասկացմանը համապատասխանող սովորական տիպի (պատկերացման) կողմից» (I, 140): Ի հաստատումն իր մտքի Հեգելը հիշատակում է համրագնացին (կենդանի), որն իր անընդունակությունից արագ շարժման և կենդանի գործունեության դուր չի գալիս մեզ հենց այդ քնաքաթախ իներտության (հուլության) հետևանքով, որովհետև, — եզրակացնում է Հեգելը, — «գործունեությունը, շարժունությունը վկայում են կյանքի բարձրագույն իդեալականության մասին» (նույն տեղում): Հետո նա քվարկում է կենդանիների (երկկենցաղներ, ձկների որոշ տեսակներ, կոկորդիլոսներ, դոդոշներ, միջատների շատ տեսակներ և այլն), որոնց մեք նույնպես չենք կարող համարել սիրուն: Բայց առանձնապես անհրապույր է նա համարում, թեև այքի ընկնող, կենդանիների միջակա տիպերը, որոնք իրենց մեջ միավորում են տարբեր ձևերի արտաքին գծերը, ինչպես, օրինակ, բադակտուցը, որը իրենից ներկայացնում է թռչունի և չորեքթաթ կենդանու խառնուրդ (նույն տեղում): Նրա եզրափակիչ եզրակացությունը կարելի է համարել կենդանի բնության մեջ տգեղի յուրահատուկ սահմանում: Բերում ենք այն ամբողջությամբ. «Ինչպես կազմվածքի միակողմանի սահմանափակությունը, որը քվում է ոչ կատարյալ և աննշան և մատնանշում է միայն արտաքին սահմանափակ պահանջմունքները, այնպես էլ խառնումը և անցումները, որոնք ի վիճակի չեն պահպանել տարբերությունների որոշակիությունը, թեև իրենց մեջ նրանք այնքան էլ միակողմանի չեն, գտնվում են բնության մեջ կենդանի գեղեցկության սահմաններից դուրս» (I, 141):

Եվս մի փոքր գծիկ բնության մեջ գեղեցիկի և տգեղի մասին. խոսակցությունում հանդիպում է «Իդեալի հարաբերությունը առ բնություն» պարագրաֆում, որտեղ Հեգելը՝ ելնելով հին, մշտապես վերասկսվող բանավեճից այն մասին, թե արդյոք արվեստն իր պատկերումներում պետք է ձգտի բնության երևույթների արտաքին նմանությանը, թե նա պետք է նրանց մեծարի և կերպարանափոխի, գրում է. «Բնության իրավունքները և գեղեցիկի իրավունքները, իդեալը և հավատարմությունը բնությանը, — այս անորոշ արտահայտություններում կարելի է վիճել անվերջ, քանի որ գեղարվեստական ստեղծագործու-

յունը, անկասկած. պետք է լինի քնական, քայց կա և գռեհիկ, անճոռնի բնություն, որին մա չպետք է մամանվի, մյուս կողմից... և այդպես շարունակվում է այդ անվերջ և անօգուտ վեճը» (I, 169): Նման բնորոշ գիծ է հանդիսանում մաև հին աստվածների տիտանական ուժերի գնահատականը, որոնց մա բնութագրում է որպես սանձարձակ, քիրտ, վայրի, տգեղ և անձև (տես՝ II, 171):

Հեգելի բերված ասույթներին մոտ են մրա դատողությունները պոեզիայի և գեղանկարչության մեջ տգեղի կերպավորման մասին: Այսպես՝ խոսելով արվեստում կոլլիզիայի (բախման) մասին՝ այդ հասկացության լայն մեկնաբանմամբ, մա առաջ է քաշում թեզ այն մասին, որ կոլլիզիան հակադրությունների պայքարին հաջորդող լուծման կարիքն ունի: Ըստ Հեգելի՝ կոլլիզիաներով հարուստ իրավիճակը հատուկ է գերազանցապես դրամատիկ արվեստին և անհասանելի է ոչ միայն քանդակագործության, այլ անգամ ավելի լայն հնարավորություններ ունեցող գեղանկարչությանը: Նրանց սահմանափակում է ընդունակությունը ներկայացնել մեզ գործողության միայն մեկ ակնթարթը: Եվ քանի որ կոլլիզիան խախտում է հարմոնիկ կացությունը՝ իբրև արվեստի հատկանշային սկզբունքը, մա պետք է գտնի իր լուծումը հետագա հարմոնիան վերստին վերականգնման մեջ, ըստ որում ամեն արվեստ ունի իր սահմանները, որոնց մա կարող է հասցնել լուծման կարիք ունեցող երկպառակությունը, այսինքն՝ գեղեցկության իդեալի ներկայացմանը մրա ոչ մթազնված միասնության, ամողորության և ինքն իր մեջ ավարտվածության մեջ (տես՝ I, 213): Այս առումով՝ իրար հետ քաղդատելով տարբեր արվեստները, Հեգելը գալիս է հետևյալ եզրակացություններին:

Քանի որ ներքին պատկերացումը կարող է կրել (դիմանալ) ավելի մեծ աստիճանի պատառոտվածություն քան անմիջական հայեցումը, ապա պոեզիան «իրավունք ունի ներքին վիճակների պատկերման ժամանակ հասնել մինչև հուսահատության ծայրահեղ տառապանքների, իսկ արտաքին երևույթների պատկերման ժամանակ՝ մինչև տգեղը՝ որպես այդպիսին» (I, 214): Գեղանկարչության և քանդակագործության (ավելի մեծ չափով) մեջ արտաքին կերպարը մնում է իր հաստատուն անփոփոխության մեջ և «չի կարող հեռացվել կամ երաժշտության ձայների մման վաղանցիկ սլանալ և անհետանալ: Այստեղ սխալ կլինեն, - պնդում է Հեգելը, - ֆիքսել տգեղը

ինքնին, եթե մա լուծում չի գտնում»։ Վերջնական հետևությունը հնչում է իբրև վճիռ. «Պլաստիկ արվեստներին չի թույլատրվում այն ամենը, ինչ լիովին կարող է իրեն թույլ տալ դրամատիկ պոեզիան, որովհետև վերջինի մեջ ամեն ինչ հայտնվում է միայն մի ակնթարթ և կարող է նորից հեռացվել» (նույն տեղում)։ Զննարկվող հիմնահարցի կարևոր կողմերից է մարդու կերպարի մեջ տգեղի հարցը, ինչի մասին կասվի ստորև՝ այլ կապակցությամբ։ Իսկ այժմ մենք կցանկանայինք դիմել տգեղի և գեղեցիկի մասին Հեգելի մի քանի դատողություններին, որոնք, ցավոք, մրա աշխատություններում ներկայացված են բավականին ժլատ չափով։

Եվ այսպես. ինչո՞ւմ է Հեգելը տեսնում տարբերությունը տգեղի և գեղեցիկի։ Ելնելով իր քննադատական վերաբերմունքից ընդօրինակման սկզբունքին, որն ըստ մրա կարծիքի կրում է բացարձակ ձևական բնույթ և նպատակ դարձված տանում է հենց իր մեջ օբյեկտիվ գեղեցիկի ամենտացմանը, որովհետև այս դեպքում «հոգ ենք տանում միայն այն մասին, որ ճիշտ (անվրեպ) ընդօրինակել և չենք հարցնում այն բանի բնույթի մասին, որին պետք է ընդօրինակել», իսկ առարկան և գեղեցիկի բովանդակությունը, մրա կարծիքով, դիտվում են իբրև մի անտարբեր բան։ «Իսկ եթե դրանից բացի, — շարունակում է իր միտքը Հեգելը, — և խոսում են գեղեցիկ և տգեղ կենդանիների, մարդկանց, վայրերի, առարկաների, բնավորությունների մասին, այնուամենայնիվ եթե արտարակտ (վերացական) ընդօրինակումը համարվում է արվեստի սկզբունք, ապա տարբերությունը գեղեցիկի և տգեղի միջև մնում է տարբերություն, որն էական չէ արվեստի համար»։ Ելնելով սրանից, Հեգելը գալիս է հետևյալ եզրակացության. «Բայց երբ բացակայում է գեղեցկության և տգեղության չափանիշը, որը մենք կկարողանայինք կիրառել բնության անսահման ձևերի նկատմամբ՝ պատկերման առարկաների ընտրության ժամանակ, ապա մեզ մնում է դեկավարվել լուկ սուբյեկտիվ ճաշակով, որին չի կարելի կանոններ պատվիրագրել և որի մասին չի կարելի վիճել» (I, 50)։

Ապա մեկնաբանելով այս փոքր-ինչ թախծոտ հետևությունը, որը գեղեցիկի և տգեղի տարբերակման հարցում տանում է դեպի ապակողմնորոշում և կամայականություն, Հեգելը գրում է. «Եթե կերպավորման առարկաների ընտրության ժամանակ ելնենք մարդկանց ճաշակներից, մրանից թե ի՞նչ են մարդիկ համարում գեղեցիկ և տգեղ ... ապա մենք կարող ենք

վերցնել բնության ցանկացած առարկաները, որովհետև նրանցից ամեն մեկը ունի իր սիրողին»։ Ի նկատի ունենալով անհատական և ամբողջ ժողովուրդների ճաշակների բազմազանությունը, Հեգելը նշում է նրանց արտակարգ տարբեր և անգամ հակադիր բնույթը և օգտագործում է սուրյեկտիվ ճաշակի մասին իր դատողությունների դերը գեղեցիկի և տգեղի զանազանման հարցում իբրև ևս մի փաստարկ ընդդեմ արվեստում ընդօրինակման սկզբունքի (նույն տեղում)։

Բայց տգեղի և սուրյեկտիվի կապը Հեգելը դիտարկում է և այլ տեսանկյուններով և միջնորդավորումներով։ Վերլուծելով բնական կենսունակությունը որպես գեղեցիկը և ընդգծելով կենդանի օրգանիզմի մասերի միասնությունը, նա օգտագործում է սուրյեկտիվ անհրաժեշտության հասկացությունը՝ իբրև մեր սովորության դրսևորում։ «Ղեկավարվելով այդ չափանիշով, – գրում է նա, – մենք կարող ենք, օրինակ, համարել կենդանիներին տգեղ միայն այն պատճառով, որ նրանց օրգանիզմը չի համընկնում մեր սեփական փորձի հետ կամ հակասում է նրան» (I, 136)։

Այլ ալ տեղ նա գոհունակությամբ նշում է, որ կլասիկ արվեստը չի խախտում (ոտնահարում) իսկական խեղաչի մաքուր բնահողը, որովհետև «չգիտի մեղքը և չարը, ինչպես հավասարապես և սուրյեկտիվ ներքին ապրումների ինքնամիտությունը, պատառոտվածությունը, հենարանի բացակայությունը և ընդհանրապես ամբողջ շրջանակի երկվածությունը, ինչը իր հետևից քարշ է տալիս ինչպես զգայականի, այնպես էլ հոգեկանի կողմից անհրապույրը, տգեղը, գարշելին» (II, 148)։

Երրորդ անգամ սուրյեկտիվ և տգեղ հասկացությունները կապվում են Հեգելի կողմից քանդակագործության էական բովանդակության մասին գրուցելիս։ Ելնելով հոգևորի սուրյեկտիվության ընդունումից նա գտնում էր, որ հոգին մշտապես սուրյեկտիվություն է, ինքն իրեն ներքին իմացություն, «եսը»։ Բայց եթե «եսը» անջատվում է ոգու համընդհանուր և հավիտենական բովանդակությունից գիտելիքում, կամքում, պատկերացման մեջ, զգացմունքում, գործողությունում և սխրագործությունում և ֆիքսում (հաստատագրում) իրեն իր հատուկ յուրօրինակության և պատահականության մեջ այն ժամանակ «երևան է գալիս սուրյեկտիվությունը որպես այդպիսին, ոգու օրյեկտիվ, հոգեկան բովանդակությունից հրաժարված սուրյեկտիվությունը...» (III, 105)։ Բայց սուրյեկտը դիմակայում է իսկական հո-

գեկանությանը իբրև մաքուր վերջնական սուրբեկտիվություն և եթե այդ դիմակայությունում նա այնուամենայնիվ հաստատորեն հավատարիմ է մնում միայն ինքն իրեն, «ապա նա, բացի դատարկ երևակայությունից և ինքնահիացումից, հայտնվում է նրա բնավորությունը խեղաթյուրող, տգեղ կրքերի, մեղքի ու արատի, նեմգության, չարության, կամակորության, ամբաստանականության, պարծենկոտության և մարդու բնույթի բոլոր մյուս հակառակ կողմերի տիրապետության տակ՝ իր բովանդակագուրկ վերջնական սահմանափակության մեջ» (II, 105-106, ընդգծումը՝ իմն է. - Յա.Խ.): Այս բոլորը, - պնդում է Հեգելը, - պետք է վտարվի քանդակագործության բովանդակությունից, «որը պատկանում է միայն ոգու օբյեկտիվությանը», ինչի տակ նա հասկանում է այս դեպքում սուբստանցիալ, իսկական, անանց սկիզբը, ոգու էական բնույթը «առանց պատահականով և անցողիկով այն հապշտակությամբ, որին հանձնվում է սուրբեկտիվը, երբ նա շահագրգռված է միայն իր մեջ» (III, 106): Այս՝ գեղագիտության համատեքստում տրված ձևակերպումը օժտված է և ոչ փոքր էթիկական (քարոյական) լիցքով:

Սուրբեկտի մեջ հոգևորի մարմնավորման մասին Հեգելի բերված դատողություններին հարում է նրա միտքը, որը նա արտահայտում է մարդու մեջ ոգու և մարմնի համապատասխանության մասին հարցի քննարկման կապակցությամբ: «Մարդկային կերպարի մեջ, - գրում է նա, - կա նաև մեռելայինը, տգեղը, այսինքն այլ ազդեցություններով և կախվածություններով պայմանավորվածը: Բայց հենց արվեստը, - շարունակում է փիլիսոփան, - պետք է վերացնի զուտ բնականի և հոգևորի հարաբերությունը և արտաքին մարմնականությանը հաղորդի գեղեցիկ և ամբողջությամբ կերպարանափոխված, շնչավորված և հոգեպես կենդանի կերպար» (II, 146):

Հեգելի մոտ հանդիպում են նաև տգեղի բռուցիկ հիշատակումներ՝ առանց լրացուցիչ վերլուծության և գնահատականների: Բերենք նրանց մույնպես առանց մեկնությունների: Այսպես՝ «Փիլիսոփայության քննադատական հանդես»-ի համար գրված «Հավատը և գիտելիքը» (1802) հոդվածում նա գրում է, որ, եթե գեղանկարիչը չի կարող տալ իրականության իսկական ճշմարտությունը, ապա իր ստեղծված գեղեցկությունը չի կարող խույս տալ տգեղից (IV, 57): «Փիլիսոփայական գիտությունների հանրագիտարանի» (1817) մեջ գետեղված «Ոգու փիլիսոփայություն» աշխատությունում Հեգելը երկու

անգամ հիշատակում է տգեղի հասկացությունը: Առաջին դեպքում, խոսելով շնորհիվ կրոնի գեղեցիկ արվեստի պահանջմունքի ծագման մասին, նա գրում է. «ակնածանքով պաշտվող պատկերումները տգեղ՝ հրաշագործ քալիսմանների նշանակությունը ստացող կուտքեր են՝ օժտված ուժով այնկողմանի, ամեն մի հոգևոր բնության գրկված օրյեկտիվության հանդեպ»⁴: Երկրորդ դեպքում նա ընդգծում է, որ իսկական՝ միայն մտքի տարերքում պարփակվող օրյեկտիվությունը բացակայում է նաև արվեստի երկի զգայական – գեղեցիկ բովանդակության մեջ «և ավելի մեծ չափով հիշատակված արտաքին տգեղ զգայականության մեջ»⁵: «Էսթետիկայի» երրորդ հատորում Հեգելը, խոսելով դիտողի ռեակցիայի (արձագանքի) մասին, ընկալված գեղարվեստական ստեղծագործության հանդեպ նշում է, որ ինքներս մեզ հետ զրուցելիս կամ մյուսների հետ երկխոսությունում մենք հատկացնում ենք նրան՝ ինչ անմիջականորեն գտնվում է մեր առջև ամենաթուրքիկ ուշադրություն, որը դուրս չի գալիս «դուրեկան է», «գեղեցիկ է», «տգեղ է» արստրակտ գնահատականների սահմաններից (տե՛ս՝ III, 226):

Մի շարք դեպքերում Հեգելը հատուկ նշում է տգեղի արտահայտությունը ռոմանտիկական արվեստում և կրոնական թեմատիկայով ստեղծագործություններում, ի դեպ այդ երկու տեսանկյունները երբեմն համդես են գալիս միահյուսված: Այսպես՝ «Ոգու փիլիսոփայությունը» աշխատության ձեռագիր պատառիկում (1802-1803) խոսելով ռոմանտիկական արվեստում բարեպաշտության մասին, նա նշում է, որ նրանց (և համապատասխանորեն կրոնների, որոնց իրենք ներկայացնում են) ստեղծագործություններում հերոսներ են նրանք, «ուն կերպարի մեջ ամենից ավելի սուր ձևով է ներկայացված ցավը տանջանքներում ու խոշտանգումներում և գեղեցիկի՝ իր մեջ բավարարվածի փոխարեն մենք այստեղ ունենք անբավարարվածության բարձրագույն աստիճանը, ինչ-որ տգեղություն» (IV, 74): Այս միտքը ավելի նրբին ձևով հանդիպում է «Էսթետիկայի» I հատորում: Վերլուծելով արվեստում այսպես կոչված պատռվածությունը, նա գրում է. «Ու թեև պատռվածությունը ռոմանտիկական արվեստում միշտ չէ զբաղեցնում այնքան էլ

⁴ St'u Гегель. Энциклопедия философских наук, т. 3, "Философия духа", М., "Мысль", 1977, էջ 387-388

⁵ Նույն տեղում, էջ 388

հաստատում տեղ նրան հաճախ գալիս է փոխարինելու, եթե ոչ տգեղը, ապա համեմայն դեպս ինչ-որ անհրապույրը» (I, 67):

«Էսքետիկայի» երկրորդ հատորում Հեգելը արդեն մի քանի անգամ է դիմում վերը հիշատակված հարցին: Նրա հետևյալ դատողությունը կարող է դիտվել իբրև ելակետային՝ ռոմանտիկական արվեստի բովանդակության ու ձևի ամենամերձավոր պահերի վերլուծությունում: «Որպես ռոմանտիկականի իսկական բովանդակություն ծառայում է ներքին բացարձակ կյանքը, իսկ իբրև համապատասխան ձև՝ իր ինքնուրույնությունը և ազատությունը ըմբռնող հոգևոր սուբյեկտիվությունը» (II, 233): Հակակշիռ կլասիկ արվեստի (ամտիկ աշխարհ), որտեղ ոգին իշխում էր էմպիրիկ երևույթի վրա և ամբողջությամբ ներթափանցում նրա մեջ, ռոմանտիկական արվեստում ի հայտ են գալիս երկու աշխարհ. մի կողմից իր մեջ ավարտված հոգևոր թագավորությունը, իր մեջ հաշտեցված ոգին, մյուս կողմից՝ արտաքինի, որպես այդպիսին, թագավորությունը՝ ոգու հետ ամուր միասնությունից ազատագրված: Արդյունքում ռոմանտիկական արվեստն՝ ըստ Հեգելի, երես է դարձնում գեղեցկության գազաթից – այս կյանքի, որպես այդպիսին իր սեփական էության մեջ պատկերելուց և «միահյուսում է իր սեփական բովանդակությունը արտաքին պատահական գոյացումների հետ և լայնարձակություն է տալիս տգեղին իր բնորոշ հատկանիշների դրսևորումներով» (II, 241):

Քննարկվող հարցի տեսանկյունով Հեգելը հատուկ կանգ է առնում գեղանկարչության մեջ Քրիստոսի և նրա թշնամիների կերպարի վրա: Ըստ Հեգելի՝ թեև արվեստում Քրիստոսը պետք է մեծարվի, սակայն ռոմանտիզմի դարաշրջանում նա արդեն չի կարող կերպարվել հումական գեղեցկության ձևերով և կարիք է զգում նոր ձևերի և մոտեցումների: Կանգ չառնելով այս պահի վրա, քանի որ այն դուրս է գալիս մեր կողմից դրված խնդրի սահմաններից, դիմենք Քրիստոսի թշնամիների կերպարվորման հեգելյան մոտեցման վրա, որոնք կազմում են նրա շրջապատի մասը և որոնց բնութագրման համար Հեգելը չի խնայում բացասական մակդիրներ օգտագործելուց: «Իսկ աստծու դեմ հանդես եկող թշնամիները, նրան դատապարտող, ծաղրող, խաչին գամողները, ներկայացվում են ներքնապես չար և պատկերացումը նրանց ներքին փչացվածության և աստծու դեմ թշնամության մասին հանգեցնում է նրան, որ արտաքնապես նրանք պատկերվում են նողկալի, բիրտ, բարբա-

րոտական, վայրագ և տգեղ ձևով» (II, 252, ընդգծումը իմն է. — Յա.Խ.):

Նույն միտքը մա արտահայտում է քննարկելով վերին գերմանական նկարիչների գործերը: Համարելով ուշադրության արժանի անցումն անվրդով, ակնածական բարեպաշտությունից իրականության մեջ տգեղի պատկերացմանը, մա հատկապես առանձնացնում է իր այն հայրենակիցներին, որոնք Քրիստոսի տանջանքների պատմության տեսարաններում ընդգծում են զինվորների բռնությունը, չար ծաղրանքները, Քրիստոսի հանդեպ բարբարոտական ատելությունը մրա տանջանքների և մահվան ժամանակ՝ «հատուկ եռանդով առանձնացնելով տգեղ և այլանդակ գծերը, որոնք իբրև արտաքին ձև համապատասխանում են սրտի ներքին մերժվածությանը» (III, 272, ընդգծումն իմն է. — Յա.Խ.), այսինքն, — պարզաբանում է Հեգելը, — տեղի է ունենում անվրդով խորաթափանց բարեպաշտության հանգիստ գեղեցիկ տպավորության ետ մղում և «հետագա զարգացումը գնում է զարչելի ծամաժողությունների վայրի ձեռնածության (ժեստիկուլիացիա) և անգուսպ կրքերի կողմը: Այս բոլոր կապակցություններում տգեղը, — գտնում է Հեգելը, — հանդիսանում է այստեղ կլասիկ գեղեցկության համեմատությամբ օրյեկտիվորեն անհրաժեշտ պահ» (II, 252):

Սակայն խոսելով տառապյալների պատկերման մասին, Հեգելը իր դատողություններում արդեն այնքան էլ միանշանակ չէ: Քանի որ նման իրավիճակներում, — ասում է մա, — ներքին աշխարհի փոխակերպվելը կարող է մարմնավորվել միայն արտաքինի զարչելի խոշտանգումների մեջ, ապա դրանով հեշտությամբ վիրավորվում է գեղեցկության զգացմունքը» (II, 258): Ուստի այդ շրջանակի առարկաները, — մախազգուշացնում է Հեգելը, — վտանգավոր նյութ են ներկայացնում արվեստի համար: Մարտիրոսության միջադեպերը (տանջանքներ և չլաված սարսափներ, հաշմանդամներ և մարդու մարմնի այլանդակում, մարմնական խոշտանգումներ, դահիճների գործողություններ, զլխատումներ, խանձումը, այրումը, եռացող յուղի մեջ ընկղմելը, անվաջարդումը և այլն) հանդիսանում են բնութագրմամբ ինքնըստինքյան «տգեղ, նողկալի, զարչելի արտաքին փաստեր: Նրանք այնքան հեռու են գեղեցիկից, որ առողջ արվեստը չպետք է դրանց ընտրի իբրև իր առարկա» (II, 259): Անգամ եթե այդ էպիզոդների մեկնաբանության եղանակը նկարչի կողմից լինի իր կատարմամբ հիմնալի, սակայն մրանց

կողմից առաջացվող հետաքրքրությունը միշտ պատկանում է միայն սուրյեկտիվ տեսանկյանը, «որը քեւ կարող է ներկայանալ գեղարվեստական պահանջներին համապատասխան, սակայն, այնուամենայնիվ, ապարդյուն է ձգտում համաձայնեցնել անհամապատասխան նյութը իր սեփական կատարելության հետ» (նույն տեղում): Հեզելը գտնում է, որ հոգևոր գեղեցկության դրսևորման համար նկարիչը պետք է խուսափի իրենց մեջ տգեղ արտաքին ձևերից կամ ձգտի ազնվացնել և լուսավորել նրանց ոգու դրսևորվող ուժով, «սակայն իսպառ խուսափել տգեղից նա ի վիճակի չէ» (III, 254), որովհետև «բարեպաշտ սիրտը, զգացմունքի կրոնը կարող է քնակվել և ինքնին իր արտաքին տեսքով տգեղ մարմնի մեջ՝ մման Սոկրատեսի բարոյական մտայնությանը և գործունեությանը, որը դեմքով մման էր Սիլենին» (III, 253-254):

Այսպիսով, մեկնաբանելով տգեղը որպես գեղեցիկի հակոտնյա Հեզելը կողմնակից չէ գեղարվեստի ստեղծագործության մեջ տգեղի ցանկացած դրսևորումների անխտիր տեղափոխման դեմ, այլ միայն ընտրովի՝ արվեստի տեսակին, երկի սյուժեին, գաղափարին համապատասխան և գեղեցկության զգացմունքը չվիրավորող ձևերում իրականացված:



Հեզելի հետ միաժամանակ տգեղի կատեգորիային ուշադրություն հատկացրեցին և նրա մի քանի ժամանակակիցները, գերազանցապես ռոմանտիզմի ներկայացուցիչները, որոնք արդեն ավելի նպատակասլաց ձևով էին զբաղվում այդ պրոբլեմով: Նրանցից առաջին հերթին պետք է նշել Ֆ.Շլեզելի դերը հարցի մշակման գործում: Հետաքրքիր միտք արտահայտեց մյուս ռոմանտիկ՝ Վ.Հյուգոն, որը գտնում էր տգեղի և գեղեցիկի միացումը նոր ժամանակների պոեզիայի բնութագրական առանձնահատկություն, ինչը նրան տարբերում էր անտիկ արվեստից⁶: Սակայն շնորհիվ իր ազդեցության ժամանակակիցների մտածելակերպի վրա, Հեզելը խթանեց արվեստի և գեղագիտության մեջ տգեղի պրոբլեմի մշակումը, ինչին մեծ չափով նպաստեցին այսպես կոչված հեզելյան գեղագիտության էպիզոմներ Ա.Ռուզեն, Ֆ.Ֆիշերը և Կ.Ռոզենկրանցը, ինչի հետևանքով հեզելյան գաղափարները ստացան լայն տարա-

⁶ Sh'u Философская энциклопедия, т. I, М., 1960, էջ 137

ծում և հետագայում ծառայեցին իբրև ելակետ այդ կատեգորիայի մանրամասն ուսումնասիրությանը դիմող գեղագետների, այդ թվում և Ն. Գ. Չերնիշևսկու և նրա համախոհների համար:

XX դարում արվեստում և գեղագիտության մեջ տգեղի կատեգորիան հանդես է եկել երկակի կերպարանքով. որոշ հեղինակներ (այդ թվում և սովետական) հեգեյան գաղափարների հումով շարունակում էին դիտել տգեղը իբրև կյանքի այլանդակությունների և բացասական երևույթների մերկացման միջոց, մյուսները (գերազանցապես դեկադենտական մոդեռնիզմի ներկայացուցիչները) զբաղվեցին տգեղի գեղապաշտեցմամբ, նրան հայտարարելով արվեստի նորագման աղբյուր:

Մական տգեղի պատկերումը և տգեղի գեղապաշտեցումը երկու անհամատեղելի բան են: Նման ինվերսիան (շրջադասությունը) հանգեցնում է արդեն հենց արվեստի ստեղծագործության այլանդակմանը: Օրինակների հետևից հեռու գնալ պետք չէ:

Հեգելը այսօր էլ գորաշարքում է և օգնում է պայքարել հանուն առողջ արվեստի՝ նրանց հետ, ովքեր, ըստ էության, արվեստը տանում են դեպի այլանդակում եթե ոչ կործանում:

ИСКУССТВО КАК "МОДЕЛЬ" ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ПРИРОДЫ. (ОПЫТ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА)

Для современного человечества природа является не только предметом потребления, но и одним из важнейших эстетических объектов, рождающих в человеке чувство эстетического наслаждения. Многие люди восхищаются красотой природы, сохраняя возникшее чувство прекрасного и восторженное к ней отношение всю свою жизнь.

Зачатки эстетического отношения к природе сформировались уже в мифологическом сознании наших предков. В мифологии почти всех древних народов можно обнаружить художественно-фантастический образ упорядоченного, совершенного мира. В несколько измененном виде этот образ предстал в различных теоретических моделях древней философии. В частности, древнегреческие и древнекитайские философы, признавая существование прекрасно устроенного космоса и пытаясь раскрыть и объяснить его тайну, пришли к выводу, что порядок мира возможен только через гармонию, которая и способствует рождению этого порядка. Самой же гармонии древние философы придали эстетический характер. Данная позиция наиболее отчетливо была представлена в концепции пифагорейцев, утверждающих музыкально-числовую природу космоса и считающих, что музыкальная гармония (или земная музыка) является непосредственным отражением мировой, космической гармонии ("гармонии сфер"). Интересно, что похожая точка зрения была присуща и древнекитайским философам. Так, для видного представителя даосизма Чжуанцзы (IV-III вв. до н.э.) Вселенная подобна свирели, каждый лад которой звучит особо, но вместе они образуют благозвучную мелодию — симфонию Вселенной. Согласно древнекитай-

скому мифу, эту симфонию воспроизводит Желтый предок, играя на китайской люте (цине)¹.

Эстетическое отношение к природе, воспринимаемой и в более узком смысле, т.е. не как Универсум в целом, а как непосредственно окружающая человеческое общество естественная природная среда, в своем подлинном проявлении также является результатом длительного исторического развития человечества. Когда именно человек четко осознал необходимость жить в гармонии с природой, сказать сложно, но к этому он, на наш взгляд, интуитивно, подсознательно стремился всегда. Об этом свидетельствуют бесчисленные попытки эстетической организации окружающей его действительности, начавшиеся уже в глубокой древности.

Постоянно сопровождая человечество в процессе его исторического становления, эти попытки со временем становились все более активными, преследуя цель создания уже с помощью различных конкретных форм художественной и эстетической деятельности (архитектуры, декоративно-прикладного искусства, дизайна и т.д.) "искусственной среды", "второй природы" в соответствии с его представлениями о "нормах" и "законах" красоты.

В процессе своей преобразовательной деятельности человек всегда нацеливался на "окультуривание", "очеловечивание" своего непосредственного окружения, на организацию и гармонизацию окружающей его среды, неотъемлемым компонентом которой тысячелетиями оставалась "девственная" природа. По мере своих сил и возможностей он стремился к преобразованию той части объективной реальности, которая казалась ему "неорганизованной" и "дисгармоничной". Определенный эстетический заряд, нередко присущий характеру его деятельности, способствовал тому, что результат этой деятельности приобретал такие качества, как симметричность, пропорциональность, гармоничность, воспринимался как нечто "прекрасное", "совершенное". Что касается непосредственно окружающего человеческого общества "девственной" природы, то, как известно, только с течением времени она стала восприниматься и рассматриваться как

объект для бескорыстного созерцания, как эстетический объект. В этом, на наш взгляд, свою огромную роль сыграло прежде всего искусство, и конечно же, попытки многих выдающихся философов прошлого понять сущность этой специфической формы человеческой деятельности. Начиная с софистов, в древнегреческой философии утвердилась устойчивая тенденция сравнивать природу и искусство с целью выявления схожести и различия действия механизмов этих двух движущих, преобразующих мир и одновременно творящих этот мир сил (Горгий, Сократ, Платон, Аристотель и др.). Эта тенденция прошла через века, став в наше время одной из главных проблем новой ветви эстетики, получившей название экологической эстетики (экоэстетики).

Внимание к экоэстетике в данном случае вызвано тем, что именно в ее границах активно исследуются различные аспекты интересующей нас проблемы взаимоотношения искусства и природы. Хотя среди экоэстетиков нет единого мнения об этом взаимоотношении, примечательно, что не только искусство, но и вся природа рассматривается и определяется ими как эстетический объект.

Некоторые из западных экоэстетиков (П.Киви, Т.Кулка, Н.Волтерстор, С.Оссовский, Ю.Сепанма и др.) выступают против отождествления природы и искусства. Их отличие они видят в том, что природа и искусство обладают различными ценностями. Природу они относят к чисто эстетическим, а искусство — к художественно-эстетическим ценностям. Они отмечают и то, что в искусстве создается условная реальность, специфика которой заключается в том, что в основном являясь отражением существующей действительности, ее художественной мо-

* Хотя экоэстетика сформировалась в русле западной постмодернистской эстетики, ее сложно назвать чисто эстетической наукой. Скорее всего она должна восприниматься как синтетическая по своей сущности наука, формирующаяся на стыке эстетики и большого количества тех наук, которые так или иначе обращаются к проблеме взаимоотношений человека и природы.

делью, она в то же время становится результатом игры воображения художника, проявлением его фантазии. Осознание условного характера искусства ведет к установлению дистанции между произведением искусства (объектом) и воспринимающим (субъектом), в случае же эстетической организации окружающей среды осознание и ощущение этой дистанции преодолевается, ибо наблюдатель органично включается в нее и становится ее частью².

Большой интерес вызывает и представленная в экоэстетике тенденция отождествления природы и искусства. Согласно последней, отношение к природе и искусству должно быть идентичным, их различие не должно специально акцентироваться. В частности, речь идет о точке зрения Ф.Фролих, которая разрабатывает концепцию природы как художественного произведения. По ее мнению, мир в целом нужно воспринимать как художественное произведение, ибо, когда мир видится как произведение искусства, на смену утилитаризму приходит охрана природы и ее эстетическая оценка, составляющие основу глобальной эстетики³.

Признавая некоторую утопичность последней позиции, (ведь природа при всем желании не может быть отождествлена с художественным произведением), мы в то же время улавливаем в ней и элементы рациональности, некое "рациональное зерно". Нам кажется, что в этой концепции предпринята новая попытка направить внимание человека на необходимость восстановления гармоничных отношений с природой, на необходимость создания своеобразной "эстетосферы".

Вышесказанное подтверждает, что проблему взаимоотношения искусства и природы можно отнести к чис-

² Понятие "эстетосфера" в эстетике появилось недавно в связи с кардинальными изменениями в мировоззрении и ценностных установках людей, осознавших важность гармонизации отношений человека и природы. По своему значению это понятие, на наш взгляд, может быть сравнимо с понятием "ноосфера".

лу основных эстетических проблем, возникших еще в древней философии, но сохраняющих свою актуальность и в наше время. В современной эстетике эта проблема рассматривается с различных сторон, с различных точек зрения. Это и вопросы, связанные с происхождением природы и искусства, и проблема восприятия природы сквозь призму художественного творчества, это и возможность идеализации окружающей среды под воздействием искусства, и вопрос о сводимости или несводимости искусства и природы друг к другу и т.д.

Особый интерес для нас в данном случае представляет возможность "идеализации" окружающей среды, осуществляемой под воздействием искусства, которая одновременно включает в себя и особенности ее восприятия с точки зрения определенного стиля искусства. Примечательно, что в рамках этой позиции наблюдается тенденция к абсолютизации категории прекрасного, практически лишаящая категорию безобразного права на существование. Можно предположить, что в современной эстетике создаются реальные предпосылки для возрождения известной уже в древнем мире концепции панкалии, т.е. учения о всеобщности прекрасного в мире.

Учитывая вышеизложенное, обратимся к примеру садово-паркового искусства, одному из древних видов творческой деятельности человека, в которой была предпринята своеобразная попытка гармонизации окружающей человека среды. И так как гармония — категория эстетическая, то это означает, что была осознана необходимость "привнесения" эстетического начала в отношения человека и природы, необходимость достижения органического синтеза естественной природы и созданной человеком "второй природы".

Интересно, что начиная с эпохи Возрождения проблема садово-паркового искусства была в центре внимания многих известных людей — философов, художников, поэтов, среди которых нужно особо выделить имена Петрарки, Ф.Бекона, Дж.Алдисона, Дж.Марино, Ал.Попа, К.Лорена, С.Розы, Н.Пуссена, В.Хогарта, К.Хасси, И.В.Гете и др.

Как свидетельствуют факты, человечеству известны два основных композиционных принципа организации садов и парков — *регулярный*, отличительным признаком которого в целом является геометричность композиции и *пейзажный* (живописный), придерживающийся принципа свободной имитации естественного ландшафта. Однако оба эти композиционных принципа в свою очередь реализовывались по-разному в зависимости от места, времени и господствующих в конкретном обществе (государстве) художественных вкусов. Причину этого, порой весьма существенного, разнообразия нужно искать и в специфике художественных стилей, сформировавшихся и получивших распространение в конкретный временной период. Именно различные художественно-стилевые принципы во многом определяли и направляли творческие устремления создателей садов и парков, являлись для них конкретными ориентирами.

Регулярный принцип создания садов и парков, отличающийся строгой симметричностью и пропорциональностью, в композиционном плане ориентирующий на правильные геометрические формы, был известен уже в государствах древнего мира (Древний Египет, государства Древней Месопотамии, Древняя Греция), однако приобрел подлинную массовость лишь в эпоху Возрождения. "Проектировщиками" подобных садов в основном были архитекторы. Их главной целью было подчинение структуры регулярного сада тем композиционным принципам, которые были заложены в архитектуре здания. Эстетика сада ставилась в прямую зависимость от эстетики архитектурного сооружения, вокруг которого он создавался. Ведь сад должен был восприниматься как продолжение последнего. История сохранила имена многих выдающихся итальянских архитекторов эпохи Возрождения, работающих по этому принципу, а среди них прежде всего имена Дж. Виньола и П. Лигорио, являющихся создателями известных в свое время садов.

Что касается пейзажного композиционного принципа разбивки садов и парков, определяемого и как сво-

бодный, то первоначально он получил развитие в эпоху средневековья, в странах Дальнего Востока (Китай, Япония, Корея). Даже нарушая известный принцип "недеяния", т.е. невмешательства в естественные природные процессы, садоводы древневосточных стран стремились сохранить ощущение абсолютной естественности, добиться неразрывной слитности, единства, неразличимости искусственно выращенной растительности и естественной среды.

В Европе свободно распланированные сады и парки возникли значительно позже, лишь в середине XVIII века. Их рождение было связано с победоносным шествием идей Просвещения, с самим духом этой великой эпохи, призывающей к освобождению разума от догматизма, к свободному полету мысли, к естественности и полноте чувств. В формировании нового подхода к садово-парковому искусству определенную роль сыграли и знакомство европейцев с искусством создания китайских садов, не имеющим ничего общего с принципами рациональной нормативности, но создающим совершенную гармонию, и возросший интерес к пейзажной живописи, в частности, к пейзажам С. Розы, К.Лорена, Н.Пуссена, оказавшим огромное влияние на садовое искусство (отсюда и название — "пейзажные" или "живописные" сады, которое впервые применил Кр. Хасси в 1727г.). Искусство садовода иногда даже отождествлялось с пейзажной живописью.

Как известно, первой европейской страной, отдавшей предпочтение "пейзажным" паркам стала Англия (поэтому их принято называть также и "английскими")*. Строгим геометрическим формам регулярного парка английские архитекторы (У.Кент, Ч.Бриджмен и др.) пред-

* Подобный метод создания садов и парков стал популярным во многих странах. Хочется вспомнить и об известном в городе Ереване «английском» саде, который несколько десятилетий являлся одним из наиболее эстетически организованных его уголков. Сегодня он, к сожалению, оказался в крайне плачевном состоянии.

почти творческую переработку мотивов естественной природы, архитектурным принципам создания садов и парков — живописные принципы, не признающие господства каких-либо жестких норм и абстрактно-однозначных форм.

Итак, в любом из двух представленных вариантов создания садов и парков мы сталкиваемся с воздействием искусства. В частности, влияние архитектуры очевидно в случае проектирования регулярных, а влияние живописи — в случае создания пейзажных садов и парков. Это означает, что проектировщики (создатели) садов и парков сознательно придерживались художественной специфики архитектуры или живописи, считались с особенностями их конкретных проявлений.

Признание важной роли искусства в процессе создания садов и парков обязывает нас вновь обратиться к эпохе Возрождения. Напомним, что этот период интенсивного развития эстетического сознания и взлета искусств привлекает внимание исследователей еще и тем, что начиная с этого времени можно говорить об особом влиянии различных художественных стилей на садово-парковое искусство. Подстраиваясь под господствующие в обществе художественные вкусы, создатели садов и парков стремились к тому, чтобы их творения соответствовали тем исторически преходящим идеалам гармонии человека и природы, которые в конкретный период времени формировались и утверждались в обществе. Именно начиная с эпохи Ренессанса почти каждое значительное художественное направление и стиль в искусстве, каждый идейно-эстетический принцип стали находить свое отражение и в композиционных особенностях организации садов и парков. (Отсюда и появившаяся возможность придания статуса искусства данному виду человеческой деятельности).

Как известно, широкое распространение в садово-парковом искусстве получили такие художественные направления и стили, как ренессанс, барокко, классицизм,

романтизм^{*}. Не вызывает сомнения, что данный процесс был прямым отражением тех изменений, которые происходили в эстетических представлениях и художественных вкусах каждой конкретной эпохи. Ведь мировосприятие создателя сада, его мировидение во многом формировалось под непосредственным влиянием господствующих в том или ином обществе и в то или иное время эстетических идей, эстетических представлений и взглядов. Иначе говоря, мировосприятие создателя сада определял "эстетический дух эпохи". Однако как бы не отличался от эпохи к эпохе этот "эстетический дух", как бы не менялись художественные вкусы людей и принципы, получающие отражение в различных видах художественного творчества, в садово-парковом искусстве всегда обнаруживался некий инвариант, выявлялась некая "неизменяющаяся" сущность. Последняя была результатом особого отношения, особой оценки сада. Как утверждает Д.С. Лихачев, сад всегда воспринимался и понимался как "подобие Вселенной", как книга, по которой можно "прочитать" Вселенную. В своем известном исследовании "Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей" он пишет: "Вселенная своего рода текст, по которому читается божественная воля. Но сад — книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности (подчеркнуто нами: С.А.). Поэтому высшее значение сада — рай, Эдем. ... Это представление о саде как о рае остается надолго — во всех стилях садового искусства Средних веков и Нового времени вплоть до XIX века"⁴. Однако оказывается, что это представление "живо" и сегодня. В частности, специалист в области экоэстетики

^{*} Иногда исследователи истории садово-паркового искусства говорят и о маньеризме, сентиментализме и предромантизме, но границы между этими стилями в садово-парковом искусстве настолько расплывчаты, что данное деление, как нам кажется, результат чисто механического обозначения, "называния", а не выявления специфических особенностей названных стилей в принципах планировки и устройства садов и парков.

А.Иванеска также считает, что по сравнению с естественным или технизированным ландшафтом сад являет собой образ рая⁵. Это наводит на мысль, что можно провести определенную параллель между средневековыми и современными представлениями о сущности сада и принципах эстетической организации природной среды в целом.

Понятно, что подобное представление о саде как образе рая с естественной неизбежностью должно было сформировать стремление к "идеализации" природы. Последняя осуществлялась в соответствии с вполне определенными художественными мерками, нормами, канонами, что само по себе представляется весьма интересным процессом, тем более, что с помощью метода идеализации были созданы шедевры садово-паркового искусства. Достаточно назвать Версаль, Ле-Во, Воле-Виконт, Хемптонкорт и др.

Цель, которую преследовали создатели регулярных садов и парков, была понятной и весьма гуманной. Она заключалась в том, чтобы в границах сада "облагородить" "дикую", "необузданную" природу и тем самым приблизить ее к человеку, сделать возможным их слияние⁶.

Следует отметить, что до тех пор, пока влияние эстетических принципов регулярного парка определялось такими высокохудожественными образцами, как например, Версальский парк, парки Сен-Клу и Воле-Виконт, созданных выдающимся архитектором А.Ленотром, особых возражений этот принцип разбивки зеленых насаж-

⁵Заметим, что идеализация является одним из самых распространенных методов отражения действительности в искусстве, получивших теоретическое обоснование уже в IV в. до н. э. в "Поэтике" Аристотеля.

⁶Напомним, что пространство регулярного сада в основном было отгорожено от естественной природной среды стеной, оградой. Уточним лишь то, что это было обязательным требованием для таких проявлений регулярного сада, как ренессанс и классицизм, между тем как представители стиля барокко постепенно начали отходить от него. Сады барокко не всегда были отгорожены от окружающей среды с помощью оградительных сооружений.

дений не вызывал. Напротив, он воспринимался как наиболее целесообразный, ибо помимо эстетической функции, на него возлагалась и идеологическая. Конечно, последняя понималась несколько упрощенно, видимость нередко принималась за действительность, однако за этой видимостью все же просматривалась и некая идеологическая цель. К примеру, лучевая система аллей Версальского парка, в дальнейшем получившая большое распространение в Европе, символизировала не только солнечные лучи, что уже интересно, но и преследовала важную идеологическую цель — возвеличить государство и, отождествяемого с государством короля — “короля-солнце” Людовика XIV (вспомним его знаменитое высказывание: “Государство — это Я”). Однако чрезмерная искусственность нормативных принципов классицизма стала явным препятствием для дальнейшего развития садово-паркового искусства. Речь о том, что в границах стилистических требований классицизма порой преобладающими оказывались чрезмерная умозрительность и порядок, строгая нормативность в подборе растений, явная театральность и манерность, конечно же, чуждые первозданной, “девственной” природе, искусственно навязанные ей. В результате возникшего противоречия “естественное — искусственное” постепенно происходила деградация композиционных принципов регулярных садов и парков.

В этой связи вполне понятной становится критика подобного подхода. Удивительным является лишь то, что последняя получает развитие в эпоху расцвета самого классицизма — художественного стиля, наиболее строго следующего принципу нормативности. По достаточно распространенному в этот период мнению, принцип нормативности не всегда способствовал успешному решению поставленной задачи слияния человека и природы, а нередко даже становился причиной обратного процесса, т.е. отдалял человека от природы (Ал.Поп).

Действительно, если учесть то обстоятельство, что все чаще с помощью подстрижки деревьев и кустарников

в регулярных парках использовались весьма сомнительные искусственные “эстетические формы”, то критика нормативности в садово-парковом искусстве покажется вполне оправданной. Не удивит и то, что в век Просвещения она приобретет большую остроту и станет непреклоннее. В частности, по поводу подобной искусственной трансформации природных форм, в наибольшей степени характерной для стиля барокко, один из представителей английского Просвещения напишет: “Наши деревья вздымаются, подобно кеглям, шарам и пирамидам. Мы видим следы ножниц на каждом растении, на каждом кусте”⁶. В Англии, отдавшей предпочтение свободно спланированным садам и паркам, садовников даже насмешливо именовали “портными”. Не всем нравилось то, что “садовые портные” умудрялись придавать деревьям и кустам любые формы, даже формы людей и зверей.*

Однако позицию, отрицающую эстетику нормативности, критикующую ее “каноны” и “законы” не следует абсолютизировать и считать естественной и единственно возможной позицией исследователя, ибо наряду с ней существует и другая. В частности, обращаясь к практике создания садов в духе эстетики классицизма, признающей преимущества разума над чувствами и предписывающей создателю художественной ценности следовать строгим правилам, Д.С.Лихачев выразил несогласие с тем достаточно распространенным представлением, что сад классицизма противопоставлен природе. По его мнению, этот сад не только философски не противопоставлен природе, но “напротив, регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности”⁷. Ведь одной из отличительных черт мировоззрения людей XVII века — века рождения и развития

* Практика трансформации растительности оказалась очень живучей. И сегодня во многих городах мира можно встретить большое количество кустарников в форме зверей, людей, предметов. Не является исключением и Ереван со своим скромным опытом в этой сфере.

классицизма, расцвета рационализма и математики, экспериментального естествознания и механики (Ньютон, Декарт, Спиноза, Лейбниц и др.), было убеждение, что природе изначально присущи разумность и порядок. В этом был убежден и теоретик классицизма Н.Буало. В своем трактате "Поэтическое искусство" он призывал поэтов, художников следовать разуму, ибо во всем надо быть верным природе⁸. Понятно, что та часть природы, которая находилась в непосредственной близости к человеку, окружала его, должна была адекватным образом отражать ее "разумность".

Нельзя не обратить внимания на то, что по существу противореча естественному процессу роста зеленых насаждений, практика "стрижки" кустарников и деревьев, придающая им необычные формы, преследовала конкретные "художественные" цели, соответствующие не только требованиям классицизма, но и другого, оппозиционного классицизму стиля XVII века — барокко. Речь идет о том, что с помощью "стрижки" и выгибания растений в определенной мере решалась "художественная" по своей сущности проблема преодоления сопротивления материала, проблема, всегда стоящая перед художниками, но приобретшая первостепенное значение в искусстве барокко. Известно, что она была поставлена и блестяще решена выдающимся скульптором и архитектором Л.Бернини, который утверждал: "Я победил трудность, сделав мрамор гибким, как воск, и этим смог в известной степени объединить скульптуру с живописью"⁹.

Не исключено, что и в садово-парковом искусстве (на интуитивном или же сознательном уровне) была предпринята своеобразная попытка решения еще одной из важнейших проблем искусства барокко — художественной задачи "объединения", "синтеза" искусств. Мы имеем в виду то, что преобразованные, "окультуренные" кустарники и деревья стали походить на статуи, а возможно, и претендовали на их роль. Видимо предполагалось, что с помощью придания растениям искусственных форм легче решить проблему их органического слияния с огромным количеством скульптурных произведений (ста-

туй богов, богинь, нимф, сатиров и т.д.), а также малых архитектурных форм, лестниц, фонтанов и т.д., т.е. как уже отмечалось, добиться синтеза искусств. В соответствии с особенностями стиля барокко усложнялась и композиция садово-паркового искусства, с целью достижения ощущения напряженности и динамизма.

К сказанному о регулярных садах и парках следует добавить то, что вне зависимости от избранной позиции ("за" или "против" нормативности), исследователь данной проблемы не можем пройти мимо той "истины", что влияние регулярных композиционных принципов построения зеленых насаждений на эстетическое сознание человека вплоть до второй половины XVIII в. было столь существенным, что даже восприятие девственной природы и ее оценка во многом определялись искусственными эстетическими формами садов и парков. Эстетический вкус становился единственным ориентиром восприятия окружающей действительности. Но эстетический вкус — категория изменчивая. Его постоянная трансформация — закономерный и неизбежный процесс, параллельно протекающий наряду с развитием эстетического сознания и изменением методов художественного творчества. Поэтому неудивительно, что новая эпоха со своим новым мировосприятием должна была утвердить и новое отношение к природе. В частности, вполне естественным и неизбежным представляется возникновение стремления полностью порвать с эстетическими принципами регулярного сада, отказаться от абсолютной симметричности, соразмерности и порядка, искусственно навязанных природе, и провозгласить культ нетронутой, дикой природы. В Европе, как уже отмечалось, это впервые было осуществлено в Англии во второй половине XVIII столетия, где и зародился пейзажный (живописный, ландшафтный, английский) композиционный стиль организации садов и парков.

На становление новой системы эстетических взглядов в целом существенное влияние оказали философские идеи просветителей, которые выступили против господствующих ранее представлений о прекрасном, выдвинув в качестве

обязательного критерия красоты простоту и естественность. Очевидно, что подобная эстетическая установка противоречила натянутой манерности регулярного сада и требовала избрания нового пути свободного подражания природе и максимального приближения к ней.

Стремление следовать за дикой, нетронутой природой как за идеальным образцом, преклонение перед ней и ее обожествление, столь характерное для многих представителей английского Просвещения, (в особенности для Дж.Аддисона и Э. Шефтсбери), отнюдь не было случайным явлением. На наш взгляд, в эпоху быстрого прогресса естественных наук это стремление стало отражением, возможно, еще и не вполне осознанной необходимости действовать в соответствии с мерой природы, не допускать какого-либо ее нарушения. Этому во многом способствовала и, основанная на принципах сенсуализма, философия Дж.Локка. Последняя, в отличие от рационалистической философии Р.Декарта, провозгласила приоритет и первенство чувств над разумом. Однако разум все же сохранил за собой очевидные права. По мнению известного искусствоведа Н.Певзнера, "пейзажный парк изобретен философами, писателями и знатоками искусств, не архитекторами и не садоводами. Он был изобретен в Англии, ибо это был сад английского либерализма. Партия вигов — это первый источник пейзажного сада, философия рационализма — второй ... Свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума, змеевидные (серпантинные) дорожки и ручейки — свободы английской мысли, и убеждения, и действия, а верность природе местности — верности природе в морали и политике"¹⁰. Основным требованием, предъявляемым к пейзажному парку было требование соответствовать природе той местности, где он создавался и производить впечатление "естественности".

Переход к пейзажному саду осуществлялся постепенно, нередко вступая в компромисс с элементами регулярного сада, сочетая их в себе. Попытка полного перехода к иррегулярности была осуществлена в садах и пар-

ках романтизма, провозгласивших культ дикой природы, преклонение перед ней. Но даже в последних, по утверждению Д.С.Лихачева, осуществлялось определенное преобразование природы. Другое дело, что это преобразование было почти незаметным, ненасильственным, сохраняющим впечатление естественности. Это означает, что, несмотря на присущий романтизму культ дикой природы, на преклонение перед ее естественными формами, наиболее перспективным тем не менее считалась не слепое следование за нетронутой, девственной природой, а все же ее "исправление", "улучшение" с точки зрения определенного идеала. Подражая девственной природе, в садово-парковом искусстве романтизма практически в определенной мере следовали и принципу ее идеализации.

Романтизм стал последним художественным направлением, серьезно повлиявшим на садово-парковое искусство, которое начало деградировать со второй половины XIX века. Оно оказалось в состоянии достаточно продолжительного кризиса, упадка. Серьезность последнего позволила Д.С.Лихачеву утверждать, что в это время наступает "конец садово-паркового искусства как искусства"¹¹. Происходивший в дальнейшем количественный рост различных видов садов и парков (спортивных, развлекательных, экспериментальных и т.д.), осуществлялся за счет почти полного игнорирования их эстетически-художественных качеств. Приходится с сожалением констатировать, что практически ни в одной стране мира распространению подобной "антиэстетической", "антихудожественной" практики не ставились серьезные препятствия. Только в тех редких случаях, когда при создании садов и парков обращались к опыту искусства, удавалось создать нечто эстетически ценное.

Интерес к практике садово-паркового искусства отнюдь не случаен. Он вызван тем, что в этом виде эстети-

* Именно этому принципу следует бразильский ландшафтный архитектор Р.Бурле Маркс, создающий впечатляющие и органичные комплексы на основе использования приемов современного изобразительного искусства.

ческой деятельности человека наиболее ярко проявляется противоречивая по своей сущности концепция, признающая искусство моделью природы. Нас интересует вопрос: можно ли рассматривать природу через призму искусства, воспринимать ее как своеобразное «отражение» художественной модели? Может ли такой поход быть плодотворным? Постановка данного вопроса по существу сталкивает нас с одной из классических эстетических проблем — проблемой мимесиса, теоретически разработанной в «Поэтике» Аристотеля. Однако в данном случае она перевернута с ног на голову, представлена наоборот. Напомним, что в таком «перевернутом» виде эта концепция получила широкое признание и в наше время.

Мы уже писали о том, что «считать искусство моделью природы, т.е. эстетически организовывать природу по аналогии с искусством, предполагать преобразование природных объектов под влиянием различных стилей в искусстве, абсолютизировать роль эстетического опыта, накопленного в искусстве и брать его в качестве основы для восприятия окружающей среды — позиция представляющая определенный интерес»¹². Однако наряду с интересом, который вызывает эта позиция, нужно особо отметить и ее противоречивость, неоднозначность, выявляющиеся особенно тогда, когда специально акцентируется роль этого опыта в процессе *преобразования* природной среды.

Конечно, этот подход не нов, и выше мы писали о том, что он активно применялся во времена господства классицизма, барокко и романтизма, способствуя рождению высокохудожественных образцов садово-паркового искусства. Однако ощущение его некоторой ущербности, недостаточности часто становилось причиной критического к нему отношения. Это ощущение сохраняется и сегодня. Его критическая составляющая возрастает особенно тогда, когда человек осознает, что перед ним стоит проблема создания «идеальной» модели эстетики окружающей среды, предполагающей эстетическое отношение

к природе в планетарном масштабе, гарантирующей подлинно гармоничное сосуществование человека и природы. Однако, когда с планетарного уровня мы переходим на уровень локальной организации окружающей человека среды, то убеждаемся в плодотворности этого подхода. Поэтому осмеливаемся предположить, что в создавшихся условиях он может считаться наиболее адекватным, во всяком случае до тех пор, пока ему не будет найдена альтернатива.

В связи с данным утверждением и в его контексте возникает вполне логичный и простой вопрос: если подобная позиция верна и столь хороша, то как объяснить тот факт, что современные художники не проявляют должного интереса к садово-парковому искусству? Почему они никак не способствуют его выходу из кризиса? Ведь тем самым они практически препятствуют возможности эстетической организации окружающей человека среды даже в границах локального пространства.

Нам кажется, что их равнодушие можно объяснить скорее страхом, боязнью не справиться со сложнейшей задачей гармонизации окружающей среды. Их, возможно, настораживает то, что в результате творческой деятельности естественная природная среда превращается в артефакт, в "искусственное создание" культуры, в культурный объект, наделенный конкретными параметрами. Ес-

* Существует еще один нюанс, осложняющий и без того сложную проблему гармонизации взаимоотношений человека и природы. Хотя гармония по преимуществу эстетическое понятие, заметим, что, когда речь идет о необходимости гармонизации взаимоотношений человека и природы, рассматриваемых в глобальном масштабе, оказывается, что установление гармонии в чисто эстетическом смысле не является достаточным условием, способствующим решению этой важнейшей проблемы. О полноценности гармонии в данном случае можно говорить только в случае «слияния» эстетического фактора с "неэстетическим", что предполагает и знание природных законов, и моральную оценку каждого конкретного случая вмешательства человека в природные процессы.

ли эти параметры претендуют исключительно на художественность, то учитывая основные тенденции, господствующие в искусстве с конца XIX века, нетрудно представить их возможные "антиэстетические" или "псевдоэстетические" последствия. Мы имеем в виду то, что культ свободы творящего субъекта, непредсказуемость его творческих устремлений, повышенный интерес к безобразному, жестокости, насилию, абсурдности, хаосу, дисгармоничности и т.д., т.е. качествам, получившим отражение в огромном количестве художественных произведений XX и начала XXI веков не могут стать определяющими при эстетической организации окружающей среды. Ведь они преследуют цель вызвать у воспринимающего скорее шок, стресс, удивление, чувство страха, ужаса, ощущение дискомфорта и непонимания, что препятствует возникновению душевного переживания, ведущего к катарсису и рождению чувства эстетического наслаждения. Очевидно, что подобные тенденции, получающие оправдание в некоторых эстетических теориях, авторы которых абсолютизируют свободу творящего субъекта и непредсказуемость его творческих устремлений, человечество не может себе позволить в процессе эстетической организации окружающей среды. Только прекрасное может являться ориентиром и основной ценностью, господствующей в окружающей человека природной среде (напомним о панкалии). Между тем известно, что в современном искусстве прекрасное не всегда выступает в роли основной и главной эстетической ценности. Оно все чаще уступает свои позиции безобразному.

Понятно, что любая трансформация естественных природных форм, приводящая к нарушению меры природы, может восприниматься и как проявление антиэстетического к ней отношения, ведущего к становлению безобразного. Однако, если в качестве модели для преобразования брать искусство, которое само ориентировано на прекрасное, то объект, возникший в результате этого преобразования, также может превратиться в носителя

прекрасного, эстетически ценного. Это означает, что в случае изменения природной среды в соответствии с конкретной художественной моделью, обязательным компонентом которой будет нацеленность на прекрасное, опасность рождения "безобразного объекта" станет нереальной, сведется к нулю. Другой вопрос, что любые, даже самые совершенные художественные системы и комплексы, проектируемые с помощью архитектуры, живописи, дизайна, садово-паркового искусства, а также их синтеза в любых художественно-стилевых вариантах, всегда будут нацелены на гармонизацию лишь локальной пространственной среды. Только в границах этого ограниченного пространства они могут иметь определенную ценность, ибо искусство может стать моделью для преобразования природы лишь в границах сада или парка или какого-либо другого ограниченного пространства. Вне этих пределов искусство вынуждено уступить свои позиции различным философским моделям эстетизации окружающей среды, претендующим на глобальность, нацеленным на гармонизацию отношений человека и природы в планетарном масштабе. Но это вовсе не означает, что в них искусству не останется места, что искусство должно отойти на очень дальний, почти невидимый план.

Стремление к прекрасному является важнейшей родовой потребностью человека, наиболее ярко проявившейся в художественном творчестве. Именно поэтому в различные периоды человеческой истории искусство выступало в качестве модели для преобразования природы. Оно было своеобразным ориентиром, направляющим процесс гармонизации отношений в системе "человек — окружающая природная среда". Конечно, установившееся на сегодняшний день реальное состояние взаимодействия человека и природы таково, что их гармонизация требует дополнительных усилий. Искусство не может решить эту проблему во всем объеме. Но содействуя восстановлению нарушенной гармонии в природе в гра-

ницах определенного пространства, оно может внести огромный вклад в ее решение*.

Пока человечество не найдет более эффективного способа для гармонизации взаимоотношений с окружающей его средой, искусство сохранит свое значение, как модель для преобразования природы, находящейся в пределах этой среды, как важнейшее средство эстетической организации этой среды, как "посредник" между человеком и природой. Именно искусство, как ни одно другое средство, способно подвести человека к осознанию необходимости поступать эстетично по отношению ко всей природе. Поэтому мы приветствуем любые попытки, направленные на "реанимацию" концепции, признающей искусство моделью преобразования природы, способной содействовать не только возрождению садово-паркового искусства в любых его модификациях и под любыми новыми наименованиями, но и благоприятствующей установлению гармонии во взаимоотношениях человека и природы в целом.

Примечания

1. См. История эстетической мысли. В 6-ти томах. Т 1, М., 1985. С. 135 и 160
2. См: Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000, С.243
3. См.: Там же, С. 262
4. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982, С.17
5. См.: Маньковская Н.Б. Там же
6. История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935, С.348

* Например, с помощью акцентирования эстетических потенций естественных ландшафтов, придания художественной выразительности различным отработанным карьерам, художественно интерпретируя пришедшие в негодность земли и тем самым даже способствуя их рекультивации и т.д.

7. Лихачев Д.С. Цит. соч. С.94
8. Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957, С.94
9. Мастера искусства об искусстве. Т.3, М., 1967, С.45
- 10 . Pevsner N. Studies in Art, Architecture and Design. Vol.1. New York, 1968.P.100
- 11 . Лихачев Д.С. Цит. соч. С. 336
12. Арзуманян С. Экоэстетика или новый взгляд на взаимоотношения человека и природы. // Հայկական հարցեր, 4, Երևան, 2009, էջ 68-69

**ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ
ՀԱՐՑԵՐ**

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ
ЭСТЕТИКИ**

ОТГОЛОСКИ ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ ПО "ОБНОВЛЕНИЮ ИСКУССТВА" В СОВРЕМЕННОЙ АРТ-ПРАКТИКЕ

Футуризм (от лат. слова "futurum" — будущее) как некий общекультурный и общественно-политический феномен, характерный для эпохи стремительного развития науки и техники, ярко проявился в сфере художественного творчества, став одним из наиболее экспериментальных, неординарных и эпатажных направлений авангардного искусства XX века. Точно определить значение футуризма, как художественного направления, нелегко. Обращаясь к процессу исторического развития искусства XX века, следует признать, что футуризм в определенной мере стал экспериментальной лабораторией для многих художественных направлений, сформировавшихся в течение этого столетия, что его влияние в большей или меньшей мере испытали почти все течения модернизма и постмодернизма: дадаизм, абстракционизм, сюрреализм, орфизм, конструктивизм, поп-арт, оп-арт, боди-арт, кинетическое искусство, энвайронмент, концептуализм, минимализм, различные проявления акционизма и т.д. Однако сложность проблемы заключается в том, что лишь в редких случаях это влияние можно признать явным, непосредственным, чаще же оно протекало более опосредованно, скрытно, осуществляясь в большей мере через другие течения, например, через дадаизм.

Хотя термин "футуризм" впервые применил испанец Габриель Аломар, опубликовавший уже в 1905 году в журнале "L' Avens" статью под названием "El Futurismo", родиной футуризма, как идейно-художественного направления, как известно, считается Италия. Именно с деятельностью итальянского поэта-бунтаря Филиппо Томмазо Маринетти, ставшего идеологом и основоположником футуризма и было связано распространение как самого термина, так и нового мироощущения в европейской и

мировой культуре. Взгляды самого Маринетти, несомненно, сформировались под непосредственным влиянием принципа "переоценки всех ценностей" и культа "сильной личности" Ф.Ницше, а также интуитивизма А.Бергсона. Однако Маринетти протестовал против выявления каких-либо связей между футуризмом и ницшеанством, футуризмом и интуитивизмом. Например, отрицая возможность какого-либо влияния интуитивизма, он утверждал, что признал права "пророческой интуиции" раньше французского философа. Интересно, что деятели армянской культуры не обошли вниманием данную проблему. Так, если критически относящийся к футуризму В.Папазян находил в творчестве Маринетти отражение идей Ницше, то ярый защитник футуризма поэт Кара Дарвиш считал, что нельзя приписывать футуристическому мировоззрению ницшеанские элементы¹.

Главным идеологом и признанным вождем футуризма Ф.Т.Маринетти стал благодаря своему манифесту, опубликованному в газете "Figaro" 20 февраля 1909 года. В этом первом "Манифесте футуризма" были отражены те основные художественные принципы, которым должны были следовать художники, готовые отказаться от искусства "прошлого" и нацеленные на создание искусства "будущего". Усилия поэта-бунтаря, активно пропагандировавшего свои взгляды, не прошли даром. Известно, что попытки реализовать футуристические принципы были предприняты во многих странах мира: в Испании, Англии, Франции, Германии, Португалии, США, Аргентине, Чили, Мексике, Японии и др. Эти принципы заинтересовали и армянских поэтов, свидетельством чего является в основном творчество Кара Дарвиша, но отчасти и самого Е.Чаренца, который, как известно, вместе с В.Абовом и А.Вштуни, организовал группировку "Трое" («Երեք»), в июне 1922 года издавшую "Декларацию", выдержанную в духе футуристических манифестов. Но с особым пониманием, восторгом и оптимизмом идеи футуризма, как известно, были восприняты и реализованы в России — в стране, которую можно считать "второй родиной" этого авангардного художественного направления. О том, что

футуризм сильно повлиял на российских поэтов и художников свидетельствует творческая деятельность В.Хлебникова, А.Крученых, В.Маяковского, Д.Бурлюка, В.Татлина, П.Филонова, М.Ларионова, Н.Гончаровой, К.Малевича и мн. др. Однако сами русские поэты и художники не признавали этого влияния и отстаивали самостоятельность русского "будетлянства".

Следует признать, что "экспериментальной базой" для наиболее полной реализации футуристических идей и художественных принципов стали прежде всего визуальные и словесные искусства. Однако различные эксперименты и в сфере других видов искусства (особенно музыки), свидетельствуют о том, что и в их границах и с помощью присущих им художественных средств, творцы "искусства будущего" стремились освоить новейшие принципы, "опробовать" все предлагаемые нововведения.

Как новое, оптимистическое по своему духу мировосприятие, охватившее многие сферы духовной культуры — науку, философию, политику, нравственность, но в особенности искусство, футуризм был рожден безграничной верой в прогресс, верой в возможность возрождения культуры, находящейся по оценке многих мыслителей рубежа XIX-XX вв. в состоянии упадка. Футуристы были уверены в том, что упадочное состояние европейской культуры может быть преодолено с помощью развития науки и техники. Они надеялись, что научно-технический прогресс механически приведет к прогрессу культуры в целом, а, следовательно, станет основой и для прогрессивного развития искусства. Отсюда следовала пропаганда современной цивилизации, восторженное восприятие любых достижений науки и техники и попытка их "адекватного воспроизведения" в искусстве. Восхищенные ускорением ритма жизни, футуристы надеялись, что сумеют с помощью художественных средств и приемов передать всему человечеству опьяняющее ощущение скорости, рождающее чувство "новой" красоты, "красоты быстроты", красоты скорости "ночного автомобиля", которая превзойдет все античные образцы. Они стремились к объективации в своих произведениях этого нового, неповторимого ощущения.

Известно, что футуризм относится к тем направлениям искусства, представители которого пытались обосновать свою практическую деятельность с помощью четко сформулированной теоретической программы, которую они активно пропагандировали, огромными тиражами распространяя свои манифесты в виде листовок и устраивая публичные выступления, которые в основном завершались скандалами, драками, взаимными оскорблениями, вызовом полиции. Аудитория, собиравшаяся на театрализованные выступления футуристов, прослушав их провокационные лозунги, как правило, раскалывалась на два лагеря — “за” и “против”. Конечно, противников было больше. Но были и приверженцы. Видимо, такую реакцию нужно считать вполне закономерной, ибо по своему духу это была слишком дерзкая программа, призывавшая творцов искусства отказаться от общепризнанных художественных традиций, норм, канонов, принципов, существующих тысячелетиями. Ее основной целью было формирование новых художественных принципов, которым должно было следовать искусство, соответствующее требованиям нового века — века бурного развития науки и техники. Культ машинной цивилизации, основанной на высоких скоростях, движении, энергии, силе, стал ориентиром для реализации творческих устремлений футуристов.

Несмотря на явный радикализм и абсурдность некоторых положений и призывов футуристов, программа по созданию “искусства будущего” нашла своих сторонников не только в период своего рождения. Сохранив определенную “жизненную силу”, она, на наш взгляд, стала “специфическим ориентиром” и для последующего развития художественного творчества. Поэтому возникает двойственное отношение к этой программе. С одной стороны, в последней нам видится некий “эксперимент”, по большому счету несостоявшийся, и не только по причине своей кратковременности (напомним, что уже к концу Первой мировой войны “классический период” футуризма был завершен). Значительно важнее то, что наиболее известные его представители постепенно отказались от

провозглашенных ранее принципов. Кроме У.Боччони, погибшего в 1916 году и Л. Руссоло, который оставил живопись и занялся музыкой, все остальные художники, бывшие в авангарде этого движения, в той или иной мере вернулись к традициям, к фигуративности. В частности, К.Карра, вначале увлекшийся метафизической живописью Дж. де Кирико, попытался вернуться к классической традиции, избрав для этого библейские сюжеты; Дж.Балла, заинтересовавшись абстракционизмом, все же обратился к академической традиции; Дж.Северини, на какое-то время примкнувший к кубистам, стал признанным теоретиком неоклассицизма. Однако с другой стороны, очевидно, что некоторые положения футуристической программы по "обновлению искусства" не были просто проигнорированы и забыты навеки. Привлекая внимание представителей других художественных течений искусства XX века, они, можно сказать, даже получили свою "вторую жизнь" в их творчестве. А это означает, что интересующий нас "эксперимент", с определенными оговорками, можно все же признать отчасти и состоявшимся. Правда, эти оговорки достаточно серьезные и касаются того, что попытки практической реализации футуристических принципов редко приводили к созданию произведений, обладающих подлинной художественной ценностью.

Однако, высказанное нами столь категорическое мнение, которое, возможно, вызовет негодование "продвинутого" знатоков современного искусства, несколько не должно стать препятствием для понимания тех тенденций "искусства будущего", которые привлекли наибольшее внимание художников других направлений, в общих чертах намечая один из возможных вариантов последующего развития художественного творчества XX века. Тем более, что интерес к футуризму, возродившийся в 60-х гг. прошлого столетия, сохраняется и в наше время. Об этом свидетельствуют большое количество новых исследований, посвященных футуризму, организация различных выставок произведений футуристов, переиздание их каталогов и т. д. Как отмечает автор нового фун-

даментального исследования "Армянский футуризм" Г.Плтеян, в Италии футуризм долгое время оценивался как бесплодный и опасный авантюризм, однако в 70-80-х гг. XX века во многих странах мира начался процесс переоценки художественной деятельности Маринетти и других футуристов².

Заинтересовавшись футуризмом, мы также попытались по-новому взглянуть на этот художественный феномен и выявить и выделить те конкретные его идеи и принципы, которые получили свое отражение и дальнейшее развитие в творчестве представителей некоторых других направлений современной арт-практики. Для достижения поставленной цели мы с необходимостью обратились к первоисточникам: прежде всего к радикальным взглядам самого Маринетти и к идеям сплотившихся вокруг него известных итальянских художников У.Боччони, К.Карра, Дж.Балла, Дж.Северини и Л.Руссоло. Последние в феврале 1910 года обратились с воззванием "К молодым художникам Италии", лелея надежду на то, что смогут осуществить революционные преобразования в изобразительном искусстве и предложить новые, абсолютно отличные от классических, принципы творчества.

Затем последовал целый ряд новых программных документов, созданных на основе положений, представленных в первом манифесте, среди которых прежде всего нужно выделить: "Манифест музыкантов-футуристов", "Манифест женщины-футуристки", "Технический манифест футуристической скульптуры", "Технический манифест футуристической литературы", "Дополнение к техническому манифесту футуристической литературы", "Футуристический манифест похоти", "Искусство шумов", "Беспроволочное воображение и слова на свободе", "Живопись звуков, шумов и запахов", "Мюзикхолл", "Манифест футуристической архитектуры", "Манифест итальянской гордости", "Манифест футуристического кино", "Футуристическая демократия", "Манифест тактильности", "Манифест машинного искусства", "Манифест футуристической фотографии" и мн. др. Притом, все эти манифесты, являясь прежде всего теоре-

тическими программами, были составлены логически достаточно последовательно и предъявляли схожие требования ко всем видам искусства. Среди последних наиболее важными представляются требования отказаться от всех норм и традиций "старого" искусства и начать творить с "чистого листа", расширить границы искусства, с помощью обращения к научно-техническим достижениям, представить вниманию современников новые сюжеты, осуществить синтез искусств и т.д.

Некоторые манифесты, помимо сугубо теоретических положений, содержали и конкретные практические указания, которым, по идее их авторов, должны были следовать творцы искусства, признающие футуристические принципы. Например, в "Техническом манифесте футуристической литературы" Маринетти выдвигает конкретные практические требования, обязательные как для поэтов, так и для писателей. Он требует разрушить синтаксис и освободить существительные, отменить прилагательное и наречие, употреблять глагол лишь в неопределенном наклонении, отказаться от знаков препинания, использовать более обширные и глубокие аналогии, связывающие различные, даже враждебные вещи, уничтожить "Я" в литературе, а также "образы-клише бесцветных метафор", отвергнуть торжественность и "смело творить "безобразное", отказаться от тяжести логики, от того, чтобы обязательно быть понятым, "ненавидеть Разум" и войти во владения божественной, свободной интуиции.

В манифесте "Беспроволочное воображение и слова на свободе" Маринетти призывает к смелому и продолжительному употреблению различных звукоподражательных слов, оживляющих поэзию элементами реальности, прекрасно зная, что, опасаясь разрушить традиционные границы стиля, поэты прежних времен употребляли подобные слова с большой осторожностью. Иное дело поэт будущего, ведь ему предоставлена полная свобода действий. Так, в этом же манифесте звучит требование "свободно искажать слова, образовывать их, обрезая или удлиняя, усиливая или их центр или их конечности, увели-

чивая или уменьшая число гласных или согласных. ... Это инстинктивное искажение слов отвечает нашей естественной склонности к звукоподражанию. Ничего, если искаженное слово станет двусмысленным. Оно легче сольется с звукоподражательными аккордами или с комплексом шумов и позволит нам достичь вскоре *звукоподражательного, психического аккорда*, звучное выражение, хотя и абстрактное, чистой эмоции или чистой мысли", — утверждает Маринетти³. И наконец, в манифесте звучит призыв к осуществлению чисто формальных преобразований, связанных с "типографским переворотом", "типографской революцией", к отказу от традиционной манеры оформления книги, зародившейся еще в XVI веке.

Чисто профессиональные указания, конкретные практические требования выдвигаются и в "Манифесте музыкантов-футуристов". Это прежде всего требования отказаться от превалирующей роли вокальной музыки, т.е. "уничтожить царство певца"; пренебречь всяким принципом и всяким законом; признать относительность "консонанса" и "диссонанса"; вместо традиционных ладов (мажора, минора и др.), осуществить энгармонизм, как наиболее соответствующий изменившемуся чувствуванию человека современной цивилизации и расширяющий гармонические и тембровые возможности музыки; использовать различные сочетания ритмов, достичь свободной полиритмии; считать необходимым, чтобы музыкант сочинил не только музыку, но и стал автором поэмы, непременно написанной верлибром (свободным стихом) и т.д.

Конкретные практические указания можно обнаружить и в предисловии к каталогу выставки итальянских художников-футуристов (1912 г.), в котором были

³ Заметим, что проблема словотворчества находилась в зоне особого внимания русских футуристов, которые в этом плане были намного радикальнее итальянцев, ибо их эксперименты привели к рождению "зауми".

представлены "секреты" передачи в картине определенных душевных состояний с помощью реализации неких формальных приемов⁴.

Понятно, что подобные практические указания, с которыми мы еще не раз столкнемся в ходе дальнейшего изложения материала, вытекают из теоретических положений манифестов футуристов. Последние привлекают внимание прежде всего своим оптимистическим настроем. По признанию самого Маринетти, футуризм — это направление искусства, создаваемое молодыми, самым старшим среди которых всего тридцать лет. Они чувствуют себя сильными, храбрыми и безумными, презревшими мудрость и математические принципы в искусстве. Они являются честолюбцами, стремящимися победить смерть, бросающимися в бездну неизвестного. Они верят, что с помощью искусства смогут разбить таинственные двери невозможного. Постоянно насыщая свое сердце "огнем, ненавистью и быстротой", они ощущают себя "на вершине мира", бросающими "вызов" самим звездам.

Оптимистический настрой футуристы сохраняют даже тогда, когда сами же признают, что их власть не может быть долговечной. Для выполнения возложенной на них "ответственной" задачи — создания искусства будущего — им отведено около десяти лет. По истечении этого времени, они готовы с радостью сложить с себя "полномочия" мэтров искусства, без сожаления уступить место более молодым. Однако до наступления этого времени еще далеко, и поэтому им ни на миг нельзя останавливаться. Они должны двигаться вперед, чтобы презрев смерть, осуществить прыжок в будущее, чтобы не упустить момент и насладиться превосходством над "Мифологией и Мистическим Идеалом", которые, по утверждению Маринетти, наконец, "превзойдены" в "новом" искусстве.

Наряду с оптимизмом, другим принципом, провозглашенным Маринетти и поддержанным всеми представителями футуризма, является нигилизм по отношению к ранее созданным культурным ценностям: тотальное неприятие предшествующего футуризму искусства и призыв

отказаться от всего культурного наследия в целом. Последнее, по их мнению, может представлять некую ценность лишь для "умирающих, инвалидов и узников" и то лишь в качестве "бальзама для их ран". Между тем, значительно более реальна опасность загнивания, исходящая от профессоров, археологов, гидов и антиквариев. Ведь именно они превратили Италию в огромный "рынок старьевщиков", в страну, покрытую бесчисленными кладбищами, которые идеолог футуризма фактически отождествляет с музеями, не видя большой разницы между музеями и кладбищами. "Музеи, кладбища! ... О, как они схожи! — восклицает Т.Маринетти. — Взаимное зверство художников и скульпторов, убивающих друг друга линиями и красками в том же музее. ... Неужели вы хотите отравиться? Неужели вы хотите гнить"⁵. Чтобы избежать этой участи необходимо отказаться от художественного наследия, разрушить музеи и библиотеки, так как художник будущего не хочет и уже не может чувствовать и осознавать себя лишь результатом и "продолжением" творчества своих предшественников. Надо начать творить с "чистого листа", с "новой страницы".

Своему "вождю" вторят художники-футуристы У.Боччони, К.Карра, Л.Руссоло, Дж.Балла, Дж.Северини. В своем манифесте эти художники также выступают против культа прошлого искусства, против фанатичного преклонения перед всем античным, вызывающим их "глубокое отвращение" и "высокомерное презрение". Они хотят освободить глаз от "пелены атавизма и культуры", а потому выступают против "подражания линейному стилю египтян", академической традиции и традиционной конструкции картины; против тирании таких слишком неопределенных выражений, как "гармония" и "хороший вкус", по их мнению, несущих в себе опасность "разрушения" подлинного искусства; против "монотонности Нью" в живописи — традиции, являющейся для них несносной и тошнотворной, подобно адюльтеру в литературе и т.д.

Они хотят создать новое искусство, отличающееся чистотой и искренностью, искусство, способное пред-

ставлять настоящую жизнь, соответствовать духовным запросам современников и волновать их. Они даже не боятся быть причисленными к сумасшедшим. Наоборот, по их категоричному мнению, "надо признать почетным титулом кличку "сумасшедший", которой пытаются заткнуть рот новаторам"⁶.

Художники-футуристы хотят "раскрепостить" чувства человека технической цивилизации, расширить его колористическое видение, ведь они выразители "нового чувствования, увеличенного стократно". Освобожденные чувства должны петь и звучать на холстах. Их звучание должно быть очень громким, подобно "оглушительным триумфальным фанфарам". Только так, по мнению авторов манифеста, можно защитить гений итальянского искусства от неминуемой смерти.

Та же тональность звучит в "Техническом манифесте футуристической скульптуры", написанном У.Боччони. Требования, предъявляемые футуристической скульптуре, также как и в случае с живописью, носят ультимативный характер. Это прежде всего требование отказаться от подражания творчеству скульпторов Древней Греции (в особенности, Фидия), Возрождения (в частности, Микеланджело), от изучения классической статуи и копирования Нью. По мнению автора манифеста, "старая" скульптура являет собой "печальное зрелище варварства и глупости", вызывающее чувства ужаса и отвращения, скуку и тошноту. Творить в соответствии с этими "устаревшими" принципами и "устаревшим" пониманием абсурдно. Такое искусство "мертворожденно". Перед скульптором стоит задача, ориентируясь на современные сюжеты, создать "новые пластические идеи".

В том же духе отрицания традиций "старой", "хорошо сделанной музыки", в пользу свободы творчества и оригинальности, составлен и "Манифест музыкантов-футуристов". В нем звучит требование пренебречь консерваторским образованием, игнорировать мнение критиков, потребности высокомерной публики. Автор манифеста Б.Прателла, в качестве оправдания футуристических призывов к революционному обновлению музыки,

обращается к ставшему почти закономерным факту непонимания и неприятия (не только простыми потребителями искусства, но даже великими его творцами) новых веяний в искусстве, любого его проявления, обращенного не в прошлое, а нацеленного на будущее. Он пишет: "Кричат с обеих сторон, что мы безумцы; это нас не удивляет, потому, что Палестрина смотрел бы на Баха, как на сумасшедшего, Бах также смотрел бы на Бетховена, Бетховен на Вагнера. Россини говорил, с насмешкой, что он понял, наконец, одну страницу вагнеровской музыки, прочтя ее снизу вверх. Прослушав увертюру к *Тайгензеру*, Верди писал одному своему другу, что Вагнер просто-напросто несчастный помешанный"⁷. Поэтому музыкантов-футуристов вовсе не должно смущать то, что они бывают освистаны. Наоборот, они должны гордиться этим.

Наряду с уже отмеченными двумя наиболее характерными тенденциями, присущими теоретическим взглядам футуристов и получившими адекватное отражение в их художественной практике, выделим еще один. Это, так называемый, динамический принцип, который многие исследователи считают основным объединяющим принципом произведений футуристов (художников, музыкантов, поэтов).

Действительно, признание абсолютности движения, осознание динамики всего происходящего приобретают огромное значение в искусстве футуристов. Например, в противоположность тенденции представления в картине некоего неподвижного, "вечно прекрасного мгновения" действительности, как бы отделившегося от процесса всеобщего изменения и приобретшего самостоятельность и самоценность, в футуристической живописи ставится цель — преодолеть присущую этому пространственному виду искусства статичность, передать живописными средствами ощущение изменчивости всего существующего, динамизм бытия, изобразить само движение. Если мы не ошибаемся, никогда прежде ни один художник серьезно не ставил перед собой подобной задачи, видимо, понимая, что ее успешная реализация невозможна. Однако

художников-футуристов это обстоятельство несколько не смущает. Изображая движущийся предмет, они дробят его движение на отдельные моменты, каждый из которых является элементом некоего "условного целого", создающего у воспринимающего ощущение динамики.. "В самом деле, все двигается, бежит, все быстро трансформируется. Профиль никогда не бывает неподвижным перед нами, он беспрестанно появляется и исчезает. Ввиду устойчивости образа в сетчатой оболочке, *предметы множатся, деформируются*, преследуя друг друга, как торопливые вибрации, в пространстве ими пробегаемом. Вот каким образом у бегущей лошади не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны"⁸. Действительно, художники-футуристы пытаются изобразить движение, рисуя многоногую девочку, многохвостого коня, многокрылую ласточку, многорукого музыканта, многоколесный автомобиль и велосипед, многоногую собаку и т.д., представляя таким необычным образом движущийся предмет в каждый отдельный момент времени. Но ведь "в искусстве все условно". А признав, что "в искусстве все условно", футуристы перешли к обновлению живописи.

Начав с иного понимания формы и цвета и освоив некоторые находки фовистов и кубистов, футуристы далее отказались от любых форм подражания, изоморфного изображения действительности, т.е. по существу призвали к "тотальному отрицанию" принципа мимесиса. Понятно, что в противоположность этому, должен был прозвучать призыв к самовыражению, к оригинальности. Именно об этом свидетельствует их утверждение о том, что "портреты не должны походить на свои оригиналы и что художник носит в себе самом пейзажи, которые он хочет зафиксировать на полотне"⁹.

Признавая важность данного положения, мы конечно же, далеки от мысли, что этот принцип является чисто футуристическим. Очевидно, что он был известен и до футуристов, в наибольшей степени отражаясь в творчестве романтиков и символистов. Однако, вдохновленные этой идеей, футуристы перешли к ее реализации в присущей им категорической форме.

Особый интерес в программе преобразования живописи представляет попытка разрушения традиционной конструкции картины. Речь идет о том, что в дофутуристической живописи изображенные предметы всегда оказывались перед зрителем, между тем, футуристы поставили перед собой фантастическую цель: поместить зрителя "в центр картины". Эту сложную задачу они надеялись решить опять же с помощью передачи движения живописными средствами, а также изображения в картине художественного пространства, включающего время в качестве четвертого измерения. По идее футуристов картина должна поглотить зрителя, то есть динамизм картины должен с необходимостью отразиться и в психике зрителя, перейти в нее. Именно поэтому ставится цель: изобразить не столько предметы, сколько, образующие их различные поля: энергетические, магнитные, психические. Последние определяются и как "силовые линии", которые должны вовлечь зрителя, находящегося "в центре картины", в непосредственное участие в событии, представленном на картине.

Очевидно, что как и в случае с изображением движения, этого эффекта добиться в границах реальной двухмерности картины невозможно. По мнению одного из первых исследователей футуризма Г.Тастевена, поставленную цель, по причине крайней ее рассудочности, нельзя реализовать. Он пишет: "Такой целью задаются картины Карра "Что сказал мне трамвай" и "Девушка у окна". Художник в этих картинах задавался целью не только передать реальные предметы, улицу, окно, но и все различные ассоциативные образы, все видения, мелькающие на пороге бессознательного. Но ... футуристы забывают, что личность зрителя вовсе не готовая форма, которую можно заложить в эти зафиксированные переживания, и, что зритель будет картину воспринимать как объект, чуждый ему. Если бы цель футуризма удалась, то футуристические картины превратились бы в какие-то картины-спруты, втягивающие зрителя. Ведь для того, чтобы зритель слился с картиной, нужно было бы, чтобы

все зафиксированные по ассоциации образы буквально совпали с теми, которые возникают в сознании зрителя"¹⁰.

Г.Тастевен, конечно, прав. В живописи эту цель нельзя реализовать. Но нас интересует то, что с уходом футуризма с художественной арены, эта идея, тем не менее не была напрочь забыта и "похоронена". Она нашла широкое применение во многих направлениях искусства XX века. Наиболее адекватной формой реализации этой идеи является такое проявление визуального искусства современности, как инсталляция, возникшая в 1970-х годах. Во многих "артефактах" этого модного вида современной "арт-практики" зритель воспринимает произведение не со стороны, а изнутри. Он действительно оказывается внутри самого произведения, буквально "входит" в него, и не исключено, что реально "втягиваясь" в само произведение, уже и не воспринимает последнее как "чуждый" по отношению к себе объект. Конечно, сочетая живопись, скульптуру, дизайн, промышленные изделия, возможности кинематографа, мультипликации и т.д., авторы инсталляций (Д.Дайн, Г.Юккер, И.Кабаков и др.), несомненно, нацеливаются на создание конкретной "игровой" ситуации, на возбуждение определенного настроения у зрителя, рассчитывают на ассоциативное восприятие всего представленного. Так, известный российский режиссер-мультипликатор Ю.Норштейн, на основе своего известного мультфильма "Сказка сказок", создал инсталляцию "Большие глаза войны", посвященную 65-летию Победы советского народа над гитлеровским фашизмом. По мнению Ю.Норштейна, печальные глаза героя мультфильма — волчок, символизируют образ войны. Важная роль в инсталляции отведена символической "Трубе времени", из которой вылетают "Письма с фронта" — реальные документы, написанные реальными людьми, а также манекенам, олицетворяющим людей 40-х годов прошлого столетия, переживающих тяжелое время. Инсталляция, как считает автор, должна вызвать отклик в душе воспринимающего, втянуть его в ат-

мосферу происшедшего, родить определенный ассоциативный фон и ряд образов из военного прошлого. Однако, на наш взгляд, даже в этом случае нельзя быть уверенным в том, что активизация психики зрителя будет протекать в соответствии с символикой и образным строем произведения, а тем более, что в зрителе действительно активизируется вся сфера бессознательного, со своим бесконечным потоком образов, чувств и настроений.

“Новаторство” футуристов, казалось, не знало границ. Оно не было исчерпано уже представленными принципами и целями. Так, в живописи принципы передачи динамики, движения с помощью воспринимаемых во времени форм и красок были дополнены новыми идеями, получившими развитие в манифесте, озаглавленном “Живопись звуков, шумов и запахов”. Речь идет о попытке живописать звуки, запахи и шумы, что несколько не было присуще художникам предыдущих эпох, начиная со времен античности, вплоть до импрессионистов. Лишь последние, по мнению автора манифеста К.Карра, все же предприняли робкую попытку заполнить этот пробел. Однако они не смогли отказаться от традиций, от созерцательности и сентиментального воспроизведения природы и т.д., что в конечном счете вернуло их “к статике”. Между тем, нужно отказаться от всех статических форм, от всех мертвых линий, от всех красок “под сурдинку”, от серых, коричневых и грязных оттенков и т.д. Новые дороги в искусстве могут быть проложены только в результате наличия в живописи элементов звука, запаха и шума, ведущих к рождению нового живописного чувствования мира, ориентированного на динамику современной жизни — “звучной, шумной и пахучей”.

Следуя этим и, выдержанным в том же духе требованиям, художники, по мнению К.Карра, смогут изобразить “пластический эквивалент” звуков, шумов и запахов современного города: его театров, вокзалов, заводов и т.д. Глаз, привыкший к восприятию форм и красок, ощутит, что “с точки зрения формы существуют звуки, шумы и за-

пахи вогнутые, треугольные, эллипсоидальные, продолговатые, конические, сферические, спиральные и т.д. С точки зрения красок существуют звуки, шумы и запахи желтые, красные, зеленые, индиго, светло-небесные и фиолетовые...Мы совсем не преувеличиваем, когда утверждаем, что запахи одни могут вызвать в нашем уме арабески формы и красок, создавая тему картины и оправдывая свой смысл"¹¹.

Конечно, реализовать эти требования, как следует из манифеста, очень сложно. Для этого необходимо отказаться от холодных логических размышлений и, напрягая все силы, создать в себе "вихрь ощущений", кооперировать в себе все чувства, а проще говоря, фактически оказаться в бредовом состоянии, подобном состоянию опьянения.

Очевидно, что требование в процессе творчества впасть в некое бредовое состояние, а проще говоря, отказаться от разума, пренебречь им, отчетливо выдвигается во многих футуристических манифестах. Более того, ненависть к разуму манифестируется в качестве необходимого и основного условия пробуждения в творце божественной интуиции. Однако, одно дело провозгласить нечто, и совсем другое — осуществить это на практике. На наш взгляд, громкие призывы футуристов отказаться от разума и логики, видимо, претендующие на оригинальность, не всегда убедительны. Они в основном являются чисто внешними, не затрагивающими сущность их творчества. Напротив, их теоретическая программа и практическая деятельность бросаются в глаза своей рассудочностью и аналитичностью. Эти качества проявляются даже тогда, когда новая программа ориентирует их на отказ от фигуративности и реалистического воспроизведения действительности, когда нацеливает творческую энергию художников и скульпторов на абстрактную перестройку формы.

Интерес вызывает и, претендующий на новаторство, манифест "Искусство шумов", воспринимаемый нами

в качестве дополнения к манифесту музыкантов-футуристов. Основная цель его автора — профессионального художника Л. Руссоло, обновить музыку с помощью искусства шумов, сформировать “футуристический слух”, который, наряду с “футуристическим зрением”, увеличит возможности нашего чувствования. Основное требование Руссоло — расширить тембровые возможности музыки с помощью применения шумов, окружающих человека в современном городе. Как пропагандист *брюитистской* (от франц. *bruit* — шум) музыки, он предлагал заменить звук шумом. Звук, происхождение которого еще со времен первобытных людей связывалось с божественной сферой и окружалось религиозным культом, по его мнению, не имел никакого отношения к реальности. Лишь шум (звукошум) является адекватным отражением реальности.

Звукошумы, натуральные шумы могут расширить ограниченные тембровые возможности звука. Ведь тембр звука классического симфонического оркестра определяется звучанием всего пяти категорий различных инструментов: струнно-смычковых, струнно-щипковых, духовых металлических, духовых деревянных, ударных. Это рождает ощущение чего-то уже знакомого, пережитого, изношенного, “предрасполагающего к скуке”. По мнению Руссоло, несравненно большее наслаждение приносят комбинации различных шумов, характерные для современного города (шумы трамваев, автомобилей, вокзалов, метро, заводов, крикливой толпы и т.д.), а также комбинации различных шумов, производимых природными явлениями (громом, ветром, ручьями, животными и т.д.). Дело в том, что звук отчужден от жизни, он всегда музыкален, в то время, как шум “имеет могущество обращать нас к жизни”. Именно шум является непосредственным проявлением нашей жизни и скрывает в себе “бесчисленные сюрпризы”, ибо никогда полностью не открывается нам. Своими “нестройными и иррегулярными” (по времени и интенсивности) вибрациями, шум может стать источником еще неизведанного наслаждения.

Футуристическому оркестру Руссоло предлагает воспроизвести шесть категорий наиболее характерных шумов:

“1	2	3	4	5	6
Грохот	Свист	Ропот	Шипение	Шум	Голоса
Взрыв	Храп	Ворчание	Треск	битья	людей и
Шум	Сопение	Шорох	Жужжание	по металлу,	животных,
падающей воды		Брюзжание	Треньканье	дереву, камню,	крик, смех,
Шум		Хрюканье	Топ	коже, жженой	вой, стон,
ныряния		Бульканье		глине и пр.	хрип, стелание ¹² .

Остальные шумы должны быть получены в результате различных комбинаций этих шести основных категорий. Руссоло мечтает о возможном воспроизведении в будущем двадцати или тридцати тысяч различных шумов, понимая, что для реализации этой программы потребуются создание совершенно новых инструментов, способных воплотить в жизнь творческие фантазии композиторов в области комбинирования шумов. Сам Л.Руссоло приложил огромные усилия для реализации поставленной задачи. В частности, он изобрел несколько шумопроизводящих “инструментов”.

С иронией воспринимая требования, предъявляемые футуристическому оркестру, надо отметить, что они способствовали рождению такого нового направления музыкального искусства XX века, как конкретная музыка. Основным результатом развития этого направления музыки стало “обогащение” музыкальных звучаний специфическими, “нетрадиционными” тембрами. Эти преобразования стали возможны не только в результате технического прогресса, предоставившего соответствующие технические средства для их реализации, но и потому, что футуристы воздействовали на эволюцию музыкального мышления, ведущую к иному подходу к звуку или звукошуму.

тенденции отрицания законов "старого" искусства. Такая позиция напрямую ведет к отказу от любых традиций и общепризнанных норм в художественном творчестве в целом, из чего можно сделать вывод, что вопрос о самоценности творчества воспринимается У.Боччони в несколько упрощенном варианте, в редуцированной форме. Сложно отказаться и от ощущения, что признание самодостаточности творческого порыва, управляемого лишь "творческой интуицией", преследует ясно осознаваемую цель — признать возможности расширения границ искусства и осуществить выход за пределы искусства в сферу реальной жизни. Так, по его мнению, для достижения гармоничного воплощения творческого замысла можно пожертвовать любым элементом пластической формы, даже если эта жертва, на первый взгляд, кажется алогичной, абсурдной, ибо все связанные с логикой общепризнанные каноны, действующие в сфере искусства, должны быть упразднены. Он пишет: "...человеческая фигура и предметы должны жить в искусстве вне и вопреки физиономической логике. ... скульптор не должен отступать ни перед каким средством, чтобы достигнуть *реальности*. Нет ничего глупее, чем боязнь выйти из искусства, которым мы занимаемся. Нет ни живописи, ни скульптуры, ни музыки, ни поэзии. Истинно только творчество. Следовательно, если скульптурная композиция будет нуждаться в специальном ритме движений, чтобы увеличить или контрастировать остановленному ритму *скульптурного ансамбля* (необходимость произведений искусства), можно будет приделать к ней маленький мотор, который даст ритмическое движение, приспособленное к данному плану и данной линии"¹⁵.

Процитированный текст манифеста позволяет сделать по крайней мере четыре вывода. Во-первых, Боччони абсолютизирует самодостаточность, самоценность творчества. Во-вторых, он придает особую важность творческой интуиции и противопоставляет ее разуму и строгому расчету. В-третьих, призывает к расширению границ конкретного вида искусства, считая вполне воз-

возможным невозможное: выход за его пределы. В-четвертых, предлагает применить технику (в данном случае маленький мотор) для приведения в движение скульптурного произведения.

По поводу представленных положений заметим, что определяющим здесь является признание самоценности творчества, означающее, что в искусстве все должно быть направлено на воплощение творческого замысла автора произведения. Будучи определяющим для творческой деятельности в целом, принцип самоценности и истинности творчества никогда не может потерять своего значения. Он выходит за границы времени и пространства, становится вечным. Однако во многих видах современной арт-практики сформировалась тенденция, отдающая предпочтение не столько результату творческого процесса — произведению искусства, сколько самому процессу творчества. Творческий процесс, оторванный от сотворенного, становится для него самоценным и при создании и при восприятии художественного произведения.

Конечно же, слова Боччони, что “истинно только творчество”, могут быть приняты, лишь в соотнесенности с результатом творческого процесса, которое и может помочь понять суть самого “творчества”.

Два следующих принципа, на наш взгляд, неразрывно связаны с первым и вытекают из него. Напомним, что по поводу громких призывов футуристов отказаться от разума и логики, признать исключительную роль интуиции, мы уже имели возможность высказать свое мнение и считаем это достаточным.

Что касается проблемы расширения границ конкретного вида искусства, то она, как очевидно, пересекается с проблемой синтеза искусств. Но провозглашение принципа пересечения и взаимопроникновения предметов в пространстве, в основном реализуемого с помощью деформации, преобразования форм, являясь одним из важнейших футуристических принципов, присущих не только скульптуре, но и живописи, свидетельствует не о реальном стремлении футуристов активизировать взаи-

мовлияние искусств, осуществить их синтез, а об их произвольном, хаотичном смешении.

Заметим, что проблема синтеза искусств в целом стала одной из важнейших в искусстве XX века. Процесс активно протекающего взаимовлияния, взаимопроникновения различных видов искусства, стал причиной, ведущей к разумному расширению видовых и жанровых возможностей художественных произведений, далекой от понятия смешения видов и жанров искусства, широко применяемых в художественной практике модернизма и постмодернизма. Свидетельством этого стремления является ранее уже отмеченная попытка создания динамической поэзии, живописи, музыки, скульптуры. Именно с помощью принципа динамизма и на его основе футуристы надеялись осуществить взаимовлияние и синтез искусств, т.е. реализовать цель, которая была поставлена еще романтиками и символистами и тем самым в значительной степени расширить границы искусств.

Идея применения мотора для приведения в движение скульптурного произведения может считаться программной для создания одного из проявлений поп-арта — кинетического искусства, его определенным ориентиром и прообразом.

“Новаторские” устремления футуристов-скульпторов проявляются и в их отношении к материалу. Программа обновления скульптуры предполагает, что в ней одновременно могут быть использованы более двух десятков материалов — стекло, дерево, картон, цемент, бетон, волос, кожа, зеркала, электрическое освещение и др. Однако известно, что они использовали также и готовые предметы: поршни, цилиндры, решетки и др. Этот метод создания художественных произведений получил широкое распространение в искусстве XX века. Он лежит в основе создания “реди-мейд” (от англ. ready-made — готовый, готовое изделие), ставшего неотъемлемым атрибутом многих визуальных искусств современности. Хотя создателем ready-made считается Марсель Дюшан, известный своим благосклонным отношением к дадаизму и

сюрреализму, идею их создания, на наш взгляд, он почерпнул у У.Боччони.

Как художники, стремящиеся ко всему новому, футуристы не могли пройти мимо такого нового художественного феномена, как мюзик-холл. Маринетти выступил с манифестом, прославляющим мюзик-холл уже по той простой причине, что последний не имел никаких традиций и родился буквально на глазах. Если отстраниться от того, что представленный текст принадлежит Маринетти, можно предположить, что основные положения этого текста разработаны теоретиками постмодернизма. Это и ориентация на потребности масс, и признание важности развлекательной функции искусства, и подчеркивание его игровой природы, позволяющей переходить к свободной игре с произведением, к его преобразованию, и ироническое осмысление всего происходящего, и попытка активизировать зрителя, вовлекая его в творческий процесс и превращая в соавтора, и призыв к созданию определенного "mix"-а, оригинального художественного приема, позволяющего смешивать классику с популярной музыкой на основе признания их равноправия, и возможность стирания жанровых и даже видовых границ искусства, и признание абсурдности и бессмысленности всего происходящего и т.д.

Идеолог футуризма признает практическую ценность мюзик-холла как средства, развлекающего и забавляющего публику, ибо в этом театрализованном действе есть эффекты комизма, эротики, изобретательства. Он насыщен динамикой формы и красок. Создатели этого нового действа не имеют возможности останавливаться или повторяться. Они должны постоянно напрягать "мозги и мускулы", чтобы, изумляя зрителя новизной, суметь добиться "футуристической чудесности". Этому содействуют и используемые мюзик-холлом возможности кинематографа, обогащающие чувственность человека, его способности видения мира. Мюзик-холл, демонстрируя проворство актеров, их элегантность, остроумие, иронию, представляя путаницу шуточек, чепухи, глупости, абсурда, сатиры, карикатуры, причудливых нарядов и

т.д., способствует формированию нового чувствования. Это новое восприятие слова, света, звука и шума, рожденное мюзик-холлом, ведет в еще неисследованную сферу человеческого чувствования. По мнению Т.Маринетти, это "горнило, где кипят элементы нового готовящегося чувствования. В нем можно найти ироническое разложение всех избитых прототипов Прекрасного, Великого, Торжественного, Религиозного, Светлого, Обольстительного, Ужасного, а также абстрактную обработку новых прототипов, которыми заменят старые. ... Мюзик-холл самое гигиеническое из всех зрелищ по своему динамизму формы и красок... единственный театр, который утилизирует сотрудничество публики. Эта последняя не присутствует там статично, как глупый созерцатель, но шумно участвует в действии, сама поет, аккомпанирует оркестру, оттеняя актеров непредвиденными причудами и странными диалогами" ¹⁶.

Удивляет то, что рекомендации Маринетти как бы ориентируют на создание такого жанра искусства постмодернизма, как хеппенинг, в них угадывается прообраз последних. Как и в хеппенинге, предписывается вовлечь зрителя в процесс творчества. Зритель должен стать "соавтором" активно разворачивающегося, создаваемого в "прямом режиме" произведения. Действие должно одновременно происходить не только на сцене, но и в зрительном зале. Правда, методы, которые он предлагает применить, примитивны. Так, он предлагает пролить клей на кресло, чтобы приклеившийся зритель вызвал всеобщий смех; продать одно и то же место десяти лицам или предоставить бесплатные места помешанным, эксцентричным, раздражительным людям и т. д. Но ведь футуристы гордятся как раз тем, что являются примитивами "нового чувствования".

Маринетти рекомендует "проституировать всякое искание классического на сцене, напр., давая в один вечер все греческие, французские, итальянские трагедии в сокращении. Воскресить произведения Бетховена, Вагнера, Баха, Беллини, Шопена, перебивая их неаполитанскими песенками. ... Исполнить симфонию Бетховена в

обратном порядке. Сжать всего Шекспира в один единственный акт. Сделать то же с наиболее почитаемыми авторами. Заставить актеров, наполовину зашитых в мешки, играть Эрнани. Заботливо намылить доски, чтобы заставить актера смешно поскользнуться на самом трагическом месте"¹⁷. Эта идея оказалась одной из самых востребованных в искусстве постмодернизма.

Итак, в программных документах футуристов можно обнаружить идеи, которые нашли отражение в арт-практике некоторых направлений искусства XX века.

Так, Маринетти выдвигал утопическую для начала XX века идею — идею создания живописных произведений на облаках при помощи электрического освещения, мощных осветительных приборов. Следует отметить, что эту некогда фантастическую мечту идеолога футуризма можно считать осуществленной, претворенной в жизнь в арт-практике ленд-арта (от англ. *land-art* — природо-искусство) и энвайронмента (от англ. *environment* — окружающая среда).

Обратим внимание еще на одну тенденцию, которую уловили футуристы. Мы имеем в виду процесс демократизации искусства. В эпоху начавшейся демократизации культуры, футуристы поставили перед искусством задачу — воспеть толпы. "Мы воспоем огромные толпы, движимые работой, удовольствием или бунтом", — провозглашает Маринетти. Его поддерживает Прателла, утверждая, что надо "выразить музыкальную душу толп больших промышленных складов, поездов..."¹⁸. Этот призыв получил художественное воплощение в таких известных живописных произведениях, как "Драка" У.Боччони, "Восстание" Л.Руссоло, "Похороны анархиста Галли" К.Карра. Но воспевая толпы, они забыли о реальном человеке с его переживаниями, с его психологией, ибо идеалом для них был лишь "механический человек". Эту тенденцию можно воспринять как одно из первых проявлений процесса, известного как "дегуманизация искусства".

Итак, рассмотренные нами аспекты теории и практики футуристов позволяют заключить, что эксперимен-

тальное искусство футуризма, опирающееся на сложную и достаточно запутанную эстетическую программу, активно искало новые средства художественной выразительности, вело поиск художественного языка, способного выразить "новую чувственность" человека технической эры. Нацелившись на будущее, оно пыталось осветить путь дальнейшего развития искусства и, несомненно, стало одним из источников многих преобразований, происходящих в некоторых направлениях искусства XX века. Ориентируясь прежде всего на безграничную свободу фантазии, которая, как стало ясно, "не желала считаться" ни с какими общепризнанными законами художественного творчества, футуристы столкнулись с тем, что многие из предлагаемых ими новых художественных средств и приемов не всегда соответствовали сущности подлинного искусства и даже таили в себе опасность его "разрушения".

Примечания

1. См.: Վ. Փափազյան, Ապագայի րվեստը // Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին, Երևան, 1962, էջ 186; Կարա-Ղարվիշ, Ի՞նչ է ֆուրիորիզմը, Թիֆլիզ, 1914, էջ 46-47
2. Գրիգոր Պըլտեան, Հայկական ֆուտուրիզմ. Եր., 2009, էջ 21
3. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914, с. 65-66.
4. Генрих Тастевен. Футуризм. На пути к новому символизму. М., 1914, с. 38
5. Манифесты ... , С. 8
6. Там же, С. 14
7. Там же, С. 17
8. Там же, С. 11
9. Там же, С. 11-12
10. Тастевен Г. Указ. Соч., С. 39-40
11. Там же, С. 69-71

12. Там же, С. 56
13. Там же, С. 29-30
14. Там же, С.32 и 35
15. Там же, С. 33-34
16. Манифесты ..., С.73.
17. Там же, С. 77
18. Там же, С. 8 и 22

**Յա.Ի.Խաչիկյանի կողմից գրված հանրապետական
մարմիններին ուղղված առաջարկություններ
Սերգեյ Գորոդեցկու, Արշակ Ադամյանի
և Գրիգոր Մազիստրոսի հորեյանների նշման մասին**

**Написанные Я.И.Хачикяном обращения
в республиканские органы о праздновании юбилеев
Сергея Городецкого, Аршака Адамяна
и Григора Магистроса**

17 января 1984 года исполняется 100 лет со дня рождения видного русского советского поэта Сергея Митрофановича Городецкого (1884-1967). Друг А.Блока, В.Брюсова и С.Есенина, он оставил глубокий след в русской литературе и культуре — как поэт, прозаик, публицист, переводчик, критик, художник, общественный деятель.

Многолетни и прочны были связи С.Городецкого с Арменией, ее литературой и культурой. В 1916-1918 гг., будучи корреспондентом московской газеты "Русское слово" и уполномоченным Всероссийского союза городов (СОГОР), он выезжал в Западную Армению (г. Ван). Результатом этих поездок явился сборник его стихов "Ангел Армении" (Тифлис, 1918), посвященный Ов.Туманяну и высоко оцененный А.В.Луначарским. С.Городецкий публикует также серию путевых очерков — "В стране ручьев и вулканов", "Путешествие в Эривань" и др. Ванские впечатления отражены в многочисленных акварельных рисунках С.Городецкого, часть из которых вместе с его "армянским" архивом хранится ныне в Ереванском музее литературы и искусства им. Е.Чаренца. В советские годы С.Городецкий пишет оставшийся незаконченным роман "Сады Семирамиды", посвященный событиям в Западной Армении.

В годы пребывания в Закавказье (1916-1921) С.Городецкий сближается с видными деятелями армянской культуры, в особенности с Ов.Туманяном, о котором он позже написал большой мемуарный очерк "Ованес Туманян" (1938). В Тифлисе, сотрудничая в "Кавказском слове", С.Городецкий опубликовал ряд статей о выставках армянских художников (Г.Башинджагяна, М.Сарьяна, А.Бажбеук-Меликова, А.Гюрджяна и др.). Созданный им "Цех поэтов" и издававшийся под его редакцией журнал "Арс" ("Искусство"), сыграли важную роль в укреплении дружбы русской культуры с культурами народов Закавказья.

В советские годы С.Городецкий приезжал в Армению. В 1935 г. он пишет очерк "Возрожденная страна", посвященный 15-летию установления Советской власти в Армении. Пишет стихи "Акопу Акопяну", "Братьям-армянам" и др.

Огромны заслуги С.Городецкого в деле популяризации армянской поэзии среди русских читателей. Наследуя традиции В.Брюсова, он стал переводить армянских поэтов уже с 1917-1918 гг. Ему принадлежат переводы поэм и стихотворений Ов.Туманяна, А.Акопяна и Н.Зарьяна. Им написаны статьи о Д.Варужане, Дживани, Ов.Туманяне, А.Акопяне. В его путевых очерках содержатся высокие отзывы об архитектурных памятниках Армении, народной поэзии, музыке Комитаса.

В 1974 г., к 90-летию со дня рождения С.Городецкого, в Ереване, в изд. "Айастан" вышел сборник "С.Городецкий. Об Армении и армянской культуре" (составитель И.Р.Сафразбекян, под ред. акад. АН АрмССР Г.Б.Гарибджаняна). В 1980 г. тот же сборник вышел и на армянском языке. В его переводах приняли участие поэты Паруйр Севак и Амо Сагян.

Теме "С.Городецкий и Армения" посвящены работы литературоведов — Ов.Ганалаяна, И.Сафразбекян, А.Арзуманяна, Ю.Дароняна, М.Амирханяна, А.Закаряна и др. В 1983 г. аспирант пединститута им. В.Я.Брюсова Ю.С.Даронян защитил кандидатскую диссертацию на тему: "Армения в жизни и творчестве С.Городецкого".

Из современных русских литературоведов творчеством С.Городецкого занимаются В.Енишерлов (Москва), Д.Молдавский (Ленинград). В статье "Путь поэта", опубликованной в "Правде" от 19 июля 1957 г., поэт С.Васильев писал: "На всех основных исторических поворотах С.Городецкий был вместе с народом, жил его чаяниями".

С.Городецкий являет собой яркий пример советского писателя-интернационалиста.

Исходя из изложенного, просили бы Вас рассмотреть возможность отметить в Армении 100-летний юбилей Сергея Митрофановича Городецкого. Прилагаем примерный план возможных мероприятий:

1. Юбилейное торжественное заседание (март-апрель 1984 г.).

2. Научная сессия профессорско-преподавательского состава и студентов ЕГПИРИЯ им. В.Я.Брюсова совместно с Союзом писателей и АН АрмССР ("Чтения по Городецкому").

3. Проведение Лекций, посвященных творчеству С.Городецкого (по линии общества "Знание").

4. Организация выставки в Гос. публичной библиотеке им. А.Мясникяна, в Союзе писателей, в АН АрмССР и в институте им. В.Я.Брюсова.

5. Организация передач по телевидению и радио, публикация материалов в прессе.

6. Неделя С.Городецкого (по отдельному плану).

7. Сборник "Чтения по Городецкому" (5 п.л.).

8. Увековечение памяти С.Городецкого в Армении.

Союз писателей Армении
Ереванский пединститут им. В.Я.Брюсова

1983

АРШАК АДАМЯН

5 мая 1984 года исполняется 100 лет со дня рождения одного из выдающихся представителей советской эстетической науки, крупного деятеля армянской и общесоюзной культуры Аршака Абгаровича Адамяна. Сам исключительно разносторонне одаренный человек, А.А.Адамян был не только эстетиком, но и пианистом, композитором, дирижером, музыковедом. Его деятельность как организатора и руководителя сыграла немалую роль в развитии музыкальной культуры и высшего музыкального образования в Ереване, Тбилиси и Ленинграде.

А.А.Адамян вышел из семьи, оставившей заметный след в истории культуры.

Старший брат его, инженер-электрик, Ованес Абгарович Адамян был известным советским изобретателем, внесшим существенный вклад в создание черно-белого и особенно цветного телевидения.

Широкой популярностью в 1908-1914 гг. пользовалась концертная деятельность сестер Адамян — Елены и Евгении, выступавших в фортепианном дуэте в России и в различных странах Европы.

В 1920 г. А.Адамян работал секретарем миссии Советской Армении в Грузии, вплоть до установления там советской власти. С 1921 г. по 1924 г. он возглавляет Совет Тифлиссского Дома культуры Армении ("Айартун"). С 1924 г. по 1926 г. А.Адамян на посту директора государственной консерватории в Ереване. В эти годы он вместе с А.Спендиаровым создает первый в Советской Армении симфонический оркестр и является его первым дирижером.

С 1926 г. по 1936 г. он вновь в Тифлисе, где ведет большую культурно-организаторскую работу в Зак. ЦИК и в Закавказском и Грузинском радиокомитете в качестве заведующего отделом музыкального вещания.

С 1936 г. по 1943 г. А.Адамян приглашается на работу в Ленинград, где выполняет функции ученого секретаря Института театра и музыки, лектора по эстетике, а затем и декана историко-теоретического факультета Ленинградской консерватории.

С 1943 г. по 1956 г. — до конца жизни — А.Адамян работает в Ереване: лектором эстетики в ереванских вузах — Государственном университете, Государственной консерватории и в Художественном институте.

С 1944 г. по 1949 г. он работал также в секторе философии Академии наук Армении, изучая вопросы эстетики и истории эстетической мысли. В 1945 г. ему было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств Армянской ССР.

А.Адамян оставил большое литературное наследие, часть которого вошла в три сборника его работ. Большая часть его публикаций рассеяна в периодической печати. Много статей и исследований осталось в архиве в руко-

писном виде. Большой интерес представляют его письма об искусстве, адресованные многим видным деятелям советской культуры.

Труды А.А.Адамяна по эстетике и истории эстетических учений получили огромный резонанс не только в нашей стране, но и за ее пределами. Их отличает широта проблем, глубина постановки вопроса, обширная эрудиция, редкий аналитический дар и блестящее владение методом материалистической диалектики, органически присущая его творческой позиции партийность. Отличительной особенностью А.А.Адамяна было новаторство — умение опережать время и обращаться порой к анализу таких вопросов, которые лишь в дальнейшем оказывались в центре внимания советской эстетической мысли (например, вопросы о предмете искусства, сущности прекрасного).

100-летие А.А.Адамяна готовятся отметить в Ленинграде Гос. консерватория, Северо-Западное отделение философского общества СССР и Ленинградский Госуниверситет. В одном из центральных издательств страны предполагается издание монографии об А.А.Адамяне.

Было бы целесообразно в мае 1984 года отметить в республике юбилей видного ученого и музыкального деятеля А.А.Адамяна.

Можно предусмотреть следующие мероприятия:

1. Торжественное заседание в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса.
2. Издание книги "А.А.Адамян. Статьи. Письма. Исследования. Воспоминания" (объем 20 листов).
3. Установление мемориальной доски на доме, где жил в Ереване ученый.
4. Публикация статей в газетах и журналах. Передачи по радио и телевидению.
5. Проведение совместной научной сессии АН АрмССР, Армянского отделения философского общества СССР, Консерватории и Ергосуниверситета.
6. Организация выставок в Гос. публичной библиотеке им. Мясникяна, АН АрмССР и Консерватории.

7. Приглашение на юбилей до 20 гостей из других городов страны.

Председатель правления
Союза композиторов Армении Э.М.Мирзоян

Ректор Госконсерватории
им. Комитаса Л.М.Сарьян

Ректор Ергоспединститута
русск. и ин. яз. им. В.Я.Брюсова Я.И.Хачикян

1984

ԳՐԻԳՈՐ ՄԱԳԻՍՏՐՈՍ

Բացառիկ է Գրիգոր Մագիստրոսի (մոտ. 990-1058թթ.) դերը հայ միջնադարյան հասարակական-քաղաքական ու գիտամշակութային պատմության մեջ: Նա եղել է պետական ու ռազմական ականավոր գործիչ, փիլիսոփա, բանաստեղծ, քերական, մանկավարժ ու քարգմանիչ: Ողջ միջնադարյան հայոց պատմության մեջ Մագիստրոսն առաջին և, ըստ էության, միակ աշխարհական մտածողն է, որը կարողացել է հմտորեն զուգակցել ռազմական-քաղաքական ու գիտամշակութային գործունեությունը՝ անջնջելի հետք թողնելով հայ մշակույթի պատմության տարբեր ոլորտներում: Թվարկենք դրանցից միայն ամենակարևորները:

1. Իբրև քաղաքական գործիչ նա զենքը ձեռքին մինչև վերջ պայքարել է Անիի Բագրատունյաց թագավորության պահպանման համար, իսկ վերջինիս անկումից հետո դարձել է Բյուզանդական կայսրության պետական բարձրաստիճան պաշտոնյա, սակայն երբեք կապերը չի խզել հայրենի երկրի հասարակական-քաղաքական ու գիտամշակութային կյանքի հետ:

2. Ստացած լինելով իր ժամանակի համար փայլուն կրթություն, Մագիստրոսը քաջատեղյակ էր ոչ միայն հայ, այլև

հունական, ասորական, պարսկական ու արաբական գիտության, փիլիսոփայության ու գրականության անցյալի հարուստ ավանդույթներին: Ընդ որում նա ոչ միայն յուրացրել, շարունակել ու մասսայականացրել է այդ ամենը, այլև հաճախ զարգացրել դրանք, ասել իր նոր խոսքը, որն ունի ոչ միայն ազգային, այլև համաշխարհային հնչեղություն ու նշանակություն:

3. Որպես Պաղատանյաց իշխանական փառահեղ տոհմի արժանավոր ժառանգ, Մագիստրոսն իր հոր՝ Վասակ Պաղատանյանի, հորեղբայր Վահրամ Պաղատանյանի և այլոց նման մեծ վաստակ ունի նաև միջմադարյան հայ ճարտարապետական մի շարք կոթողների վերականգնման ու կառուցման գործում: Բավական է ասել, որ նա Կեչառույքում (Ծաղկաձոր), Հավուց քառում և այլուր կառուցել է վանքեր, եկեղեցիներ, մատուռներ ու այլ շինություններ, որոնք այսօր էլ իրավամբ համարվում են հայ ճարտարապետության անանց արժեքներ:

4. Գրիգոր Մագիստրոսը վիթխարի դեր է խաղացել Հայաստանում գիտական գիտելիքների տարածման, ուսումնական գործի կազմակերպման ու ծավալման բնագավառում: Հիշենք թեկուզ այն փաստը, որ նա ունեցել է իր ճեմարանը, հավանաբար շարժական, որտեղ էլ հենց կիրարկել է իր կազմած ուսումնական ծրագրերն ու դասագրքերը, որոնք հետագայում լայն տարածում են ստացել նաև հայկական այլ կրթօջախներում:

5. Մագիստրոսը մեծ վաստակ ունի նաև հայ թարգմանական գրականության ստեղծման գործում: Նա հայերեն է թարգմանել Էվկլիդեսի երկրաչափությունը, Պլատոնի երկխոսություններից մի քանիսը և հունական անտիկ գիտության ու փիլիսոփայության այլ հուշարձաններ, որոնք, ցավոք, մեզ չեն հասել:

6. Հայ բազմադարյան պատմության մեջ դժվար է գտնել մեկ ուրիշ անձնավորություն, որի մոտիկ ու հեռավոր շառավիղներն այնպիսի վաստակ ունենան հայոց եկեղեցու ու մշակույթի պատմության մեջ, որպիսին ունեցել են Մագիստրոսի թոռներն ու ծոռները: Բավական է ասել, որ նրանցից վեցը եղել են հայոց կաթողիկոս, իսկ մատենագրության ասպարեզում փայլել են այնպիսի նշանավոր դեմքեր, ինչպիսիք են Գրիգոր Դ. Տղան, Ներսես Շնորհալին, Ներսես Լամբրոնացին և ուրիշներ:

Հաշվի առնելով այս ամենը, իսկապես, պետք է տոնել Գրիգոր Մագիստրոս Պաղատանյանի ծննդյան 1000-ամյա հոբելյանը, որը կարող է մեծապես նպաստել ոչ միայն պետական ու

գիտամշակութային այդ մեծ գործչի կյանքի, գործունեության ու գրական բազմաբնույթ ժառանգության համակողմանի ուսումնասիրությանն ու գնահատությանը, այլև ընդհանրապես հայոց պատմության ու մշակույթի այլևայլ հարցերի լուսաբանմանը:

Առաջարկում ենք հետևյալ միջոցառումները.

1. Հանդիսավոր նիստ:
2. Գիտական նստաշրջան (Մատենադարան, Փիլիսոփայության ինստիտուտ, Պետհամալսարան և այլն):
3. Հրատարակություններ.
 - 1) Գ.Մագիստրոսի գործերը.
 - 2) Հետազոտություններ Գ.Մագիստրոսի մասին
 - 3) Հոդվածներ ներքին և արտաքին մամուլի համար.
 - 4) Հաղորդումներ ռադիոյով և հեռուստատեսությամբ:
4. Արտասահմանյան մասնագետների հրավիրում (հայ և օտարազգի):
5. Միջոցառումներ Ծաղկածորում, Սանահինում և Բջնիում:
6. Փոստային մնուշներ:
7. Կարդացված զեկուցումների ժողովածուի հրատարակում:

*Փիլիսոփայական գիտությունների դոկտոր,
պրոֆեսոր, ՀԽՍՀ գիտության վաստակավոր
գործիչ Յա. Խաչիկյան*

1990

Մեր հեղինակները

Խաչիկյան Յակով Իվանի, ծնվ. 1921 թ., փիլիսոփայական գիտությունների դոկտոր, Էսթոնիայի պրոֆեսոր, ՀԽՍՀ գիտության վաստակավոր գործիչ, ՌԴ մանկավարժական և սոցիալական գիտությունների ակադեմիայի ակադեմիկոս

Արզումանյան Սվետլանա Սուրենի, ծնվ. 1953 թ., փիլիսոփայական գիտությունների թեկնածու, Երևանի պետական գեղարվեստական ակադեմիայի դոցենտ

Սարգսյան Սվետլանա Կորյունի, ծնվ. 1945 թ., արվեստագիտության դոկտոր, Երևանի պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, երաժշտական գործիչների միջազգային միության անդամ

Ավագյան Արթուր Վարդանի, ծնվ. 1967 թ., արվեստագիտության թեկնածու

Ֆարքշտեյն Ալեքսանդր Ալեքսանդրի, 1932-199(?) թ., փիլիսոփայական գիտությունների թեկնածու, Սանկտ-Պետերբուրգի և Նիժնի Նովգորոդի պետական կոնսերվատորիաների դոցենտ

Տեր-Օհանյան Միքայել Գավրիլի, ծնվ. 1934 թ., Ա.Ա.Ադամյանի ազգակից, տնտեսագիտական գիտությունների թեկնածու, ավագ գիտաշխատող

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ СОДЕРЖАНИЕ

Կազմողի կողմից (От составителя)	5
---------------------------------------	---

Հայ գեղագիտական մտքի պատմության հարցեր Вопросы истории армянской эстетической мысли

I

Հետազոտություններ և հոդվածներ՝ նվիրված Հայաստանում գեղագիտական մտքի պատմությանը

Исследования и статьи, посвященные истории эстетической мысли в Армении

Յակով Խաչիկյան. Վահրամ Փափազյանի գեղագիտական հավատամքը (Яков Хачикян. Эстетическое кредо Ваграма Папазяна)	8
Արтур Աвакян. К оценке творчества Мартироса Сарьяна в армянской художественной критике 1920-х годов (Արթուր Ավագյան. 1920-ական թվականների գեղարվեստական քննադատության մեջ Մարտիրոս Սարյանի ստեղծագոր- ծության գնահատման շուրջ)	28
Յակով Խաչիկյան. Ա.Աղասյանի «Հայ կերպարվեստի զար- զացման ուղիները XIX-XX դարերում» գրքի մասին (Яков Хачикян. О книге А.Агасяна "Пути развития армянской живописи в XIX-XX веках")	37
Յակով Խաչիկյան. Նովալիսը իմ ընկալմամբ (Яков Хачикян. Новалис в моем восприятии)	39

II

Ա.Ա.Աղամյանի կյանքին և գործունեությանը նվիրված նյութեր

Материалы, посвященные жизни и деятельности А.А.Адамяна

Ա.Ա.Ադամյանի և Վ.Վ.Մարտիրոսյանի հիշատակում Ա.Ա.Աղամյանի ժամանակակիցների հուշերում և գնահատականներում

Александр Фарбштейн (Ալեքսանդր Ֆարբշտեյն)

1. Из статьи "О путях становления советской музыкальной
 эстетики" в книге "Музыка в социалистическом обществе",
 сборник статей, выпуск 2, Л., "Музыка", 1975, с. 159
2. Фрагменты из монографии "Аршак Адамян", Е.,
 "Советакан грох", 1989, с. 6-13, 199-207, 232

Светлана Саркисян. Вечер, посвященный Адамяну (1984).....	60
Микаэл Тер-Оганян. Заметки об А.А.Адамяне	62

Համաշխարհային գեղագիտության պատմության հարցեր Вопросы истории мировой эстетики

Յակով Խաչիկյան. Հեզելը պոեզիայի և գեղանկարչության հարաբերակցության և փոխազդեցության մասին (Яков Хачикян. Гегель о соотношении и взаимодействии поэзии и живописи)	65
Յակով Խաչիկյան. Հեզելը տգեղի գեղագիտական կատեգորիայի մասին (Яков Хачикян. Гегель об эстетической категории безобразного)	71
Светлана Арзуманян. Искусство как "модель" преобразования природы (Опыт садово-паркового искусства) (Սվետլանա Արզումանյան. Արվեստը ինչպես բնության բարեփոխման «մոդել» (Պուրակա-պարտեզային արվեստի փորձ))	84

Գեղագիտության տեսական հարցեր Теоретические вопросы эстетики

Светлана Арзуманян. Отголоски футуристической программы по "обновлению искусства" в современной арт-практике (Սվետլանա Արզումանյան. «Արվեստի նորոգման» ֆուտուրիստական ծրագրի արձագանքները արդի «արտ-պրակտիկայում»)	107
--	-----

Հավելված

Приложение

Написанные Я.И.Хачикяном обращения в республиканские органы о праздновании юбилеев Сергея Городецкого, Аршака Адамяна и Григора Магистроса. (Յա.Ի.Խաչիկյանի կողմից գրված հանրապետական մարմիններին ուղղված առաջարկությունները Սերգեյ Գորոդեցկու, Արշակ Ադամյանի և Գրիգոր Մագիստրոսի հորելյանների նշման մասին)	136
Սեր հեղինակները	144

«ԷՍԹԵՏԻԿԱՅԻ ՀԱՐՑԵՐ»
մատենաշարի բովանդակությունը

ԳԻՐԶ I, Ե., 1967

Երկու խոսք

ԱՍԻՄՈՆՅԱՆ. Էսթետիկական դաստիարակության
հասարակական նշանակությունը

ՅԱԽԱՉԻԿՅԱՆ. Արվեստի տեսակների սահմանների և
սահմանակցության մասին

ԺԱՏԵՓՆՅԱՆ. Իրականության արտացոլման յուրահատկությունը
կինոարվեստում

ՎՀՈՎՍԵՓՅԱՆ. Արվեստի սպեցիֆիկ ձևի օրյեկտիվ
նախադրյալների մասին

ԵՀԱՎՈՔՅԱՆՅԱՆ. Էսթետիկական պահանջմունքի բնույթի հարցի
շուրջը

ԷՊՋՐԲԱՇՅԱՆ. Գեղարվեստականության հարցը Բելինսկու
էսթետիկայում

ԱՔԱԼԱՆԹԱՐ. Գեոգեներ արվեստի դաստիարակչական
նշանակության մասին

Ս.ԹՈՓՉՅԱՆ. Ռաֆֆին և ռոմանտիզմի էսթետիկայի հարցերը

ՌՆԱՎԱՍԿԱՆՅԱՆ. Նոր Բուլղարիայի էսթետիկական
գրականությունը

ԳԻՐԶ II, Ե., 1972

Երկու խոսք

ԷՊՋՐԲԱՇՅԱՆ. Վ.Ի.Լենինի «Փիլիսոփայական տետրերը» և
գեղարվեստական պատկերի պրոբլեմը

ՀԱՊՐԵՍՅԱՆ. Սոցիալիստական ստեղծագործության լենինյան
էսթետիկան

Կ.ՂԱԼԳՈՎ. Սեմիոտիկայի առնչությունները արվեստի հետ

ՅԱԽԱՉԻԿՅԱՆ. Արվեստի նշանայնության մի քանի հարցեր

Ս.ՎԱՐԴԱՋԱՐՅԱՆ. Արվեստն ու ճշգրիտ գիտությունները
(գրականության տեսություն)

ԳՀԱՎՈՔՅԱՆ. Դիզայնի էսթետիկական էության մասին
ԱՕԳԱՆՈՎ. Պայմանականությունը որպես ռեալիստական

արվեստի պատկերման լեզվի միջոց

Ն.ԴԵՐՈՅԱՆ. Երաժշտական երկի ընկալման մի քանի

օրինաչափությունների մասին

Ս.ԹՈՓՉՅԱՆ. Գ.Լ.Լոմյանի էսթետիկայի մի քանի հարցերի մասին
(ըստ «Գեղարվեստ» հանդեսի նյութերի)

Երկու խոսք

Ա.ԶԻՄ. Արվեստի կոմպլեքսային ռոսումնասիրության մասին
Ն.ՓԱՐՄԱՆՅԱՆՎ. Արվեստների առաջընթացի հետազոտման
մեթոդաբանության շուրջը

ԱՌՄԿԱՆՅԱՆ. «Գեղարվեստական ռեալություն» հասկացության
մեթոդաբանական և իմացաբանական տեսանկյունները

Յա.ԽԱՉԻԿՅԱՆ. Դիտողություններ գույնի էսթետիկական
արժեքայնության և արտահայտչականության մասին

Ն.ԳԵՐՈՅԱՆ. Երաժշտական հնչյունը որպես ընկալման օբյեկտ

ԱՄԻՄՈՆՅԱՆ. Ազգային և ինտերնացիոնալ արվեստում

ԱՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ. Էսթետիկական դաստիարակության հարցը
էսթետիկական մտքի պատմության մեջ

Յա. ԽԱՉԻԿՅԱՆ, Վ.ՍԱՐԳՍՅԱՆ. Արշակ Ադամյան. Հավելված

Ադամյանի մամակներից

Մեր հեղինակները

ԳԻՐԶ IV, Ե., 2009

Կազմողի կողմից

Академик В.А.Амбарцумян. О роли эмпирических
закономерностей в развитии естественных наук.

Я.И.Хачикян. [К вопросу о конфликте в киноискусстве]

Ն.Վ.Դերոյան. Տեսական մի քանի դրույրների և ֆիզիկական
օրինաչափությունների մոդելավորումը երաժշտության մեջ

С.С.Арзуманян. Экоэстетика или новый взгляд на взаимоотношения
человека и природы

Ա.Վ.Օսիպյան. Դրամատիկականի կատեգորիալ բնույթը

В.А.Шахназарян. Некоторые проблемы “Тюремных тетрадей”

Антонио Гранши

В.А.Шахназарян. Предварительный план-проспект кандидатской
диссертации

Մեր հեղինակները

ԳԻՐԶ V, Ե., 2009

1. Аршак Адамян. Эстетика Рамо (Ռամոյի էսթետիկան)

2. Яков Хачикян. Гегель о соотношении и взаимодействии поэзии и
музыки (Հեգելը պոեզիայի և երաժշտության հարաբերակցության և
փոխազդեցության մասին)

3. Վիգեն Ղազարյան. Ռոբին Ջորջ Ջոլլինգվուդի «Արվեստի հիմունքները» կամ ճիգեր՝ «բուն արվեստը» քաջահայտելու ("Основы искусства" Робина Джорджа Коллингвуда или усилия в поисках "подлинного искусства")

4. Գրիգոր Օրդոյան. Կրկեսը արվեստների համակարգում (Цирк в системе искусств)

5. Светлана Арзуманян. Ирония как способ творческого самовыражения (Իրոնիան (հեզմանքը) իբրև ստեղծագործական ինքնաարտահայտման եղանակ)

6. Яков Хачикян. Аналитический обзор изданий Сектора театра и кино Института Искусств Ан Арм.ССР за 1955-1959 гг. (1955-1959 թթ. ՀԽՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի քառրոնի և կինոյի սեկտորի հրատարակությունների քննական ակնարկ)

Մեր հեղինակները

Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից Из истории эстетической мысли в Армении

Գիրք VIII, Ե., 2009

Բաժին առաջին Раздел первый

Հետազոտություններ և հոդվածներ՝ նվիրված Հայաստանում
գեղագիտական մտքի պատմությանը

Исследования и статьи, посвященные истории эстетической мысли в
Армении

Կարինե Աշոտյան. Երաժշտական գեղագիտության հարցերը
Հովհաննես Երզնկացու աշխատություններում (Вопросы
музыкальной эстетики в трудах Иоанна Ерзынкаци)

Լևոն Լաճիկյան. Արվեստի տեսակների խաչատուր էրզրումեցու
տեսությունը

(Теория видов искусств Хачатура Эрзрумеси)

Արմեն Օսիպյան. Գեղագիտականը և քառյականը հայ ազգային
գիտակցության մեջ (գիտական հաղորդում) (Эстетическое и
этическое в армянском национальном сознании. Научное сообщение)

Արարատ Ագաջян. Вопросы изобразительного искусства на страницах
"Вестника литературы и искусства" Никогаяоса Адонца

(Կերպարվեստի հարցերը Նիկողայոս Ադոնցի «Բաները գրականության և արվեստի» պարբերականի էջերում)
Яков Хачикян. К вопросу об эстетических ориентациях Николая Агбаляна (Նիկոլ Աղբալյանի գեղագիտական կողմնորոշումների մասին)

Маня Казарян, Яков Хачикян. [О советских армянских художниках] (Սովետահայ նկարիչների մասին)

Բաժին երկրորդ Раздел второй

Ս.Ս.Աղամյանի կյանքին և գործունեությանը նվիրված նյութեր
Материалы, посвященные жизни и деятельности А.А.Адамяна

I. Из работ А.А.Адамяна (Ս.Ս.Աղամյանի աշխատություններից)
О двух замечательных спектаклях
“Травиата”

Работа студента над собой

II. Из писем А.А.Адамяна (Ս.Ս.Աղամյանի նամակներից)
Ирине Мушеговне Геодакян

III. А.А.Адамян в воспоминаниях и оценке современников
(Ս.Ս.Աղամյանը ժամանակակիցների հուշերում և գնահատականներում)

Аршак Абгарович Адамян (некролог)

Примечания (Ծանոթագրություններ)

ԷՍԹԵՏԻԿԱՅԻ ՀԱՐՅԵՐ

(Հետազոտությունների ժողովածու, գիրք վեցերորդ)

Կազմող և պատասխանատու խմբագիր
փիլիսոփայական գիտությունների դոկտոր
Յակով Իվանի Խաչիկյան

ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ

(Сборник исследований, книга шестая)

Составитель и ответственный редактор
доктор философских наук
Яков Иванович Хачикян

Տպագրված է «ԳԱՍՊՐԻՆՏ» ՍՊԸ-ի տպագրատանը
Отпечатано в типографии ООО «ГАСПРИНТ»