

ԺԱՆ-ՊՈԼ ՍԱՐՏՐԸ ԱՐՎԵՍՏԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

ՍՎԵՏԼԱՆԱ ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ

փիլ. գիտ. թեկնածու

Հայաստանի պետական գեղարվեստի ակադեմիա

ՀՀ ԳԱԱ փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի

և իրավունքի ինստիտուտ

s.arzumanyan@inbox.ru

ՀՏԴ՝ 7.011

DOI:10.54503/1829-4278.2023.2-88

Ամփոփագիր

Հոդվածում ներկայացված են 20-րդ դարի հայտնի փիլիսոփա և գրող Ժան-Պոլ Սարտրի պատկերացումները ստեղծագործական գործընթացում երևակայականի կարևոր դերի և արվեստի տարբեր տեսակների բնույթի մասին¹։ Վերլուծության առարկա են դարձել առավելապես գեղանկարչությանը, երաժշտությանը, քանդակին և գրականությանը վերաբերող նրա գաղափարները։ Սարտրը կարևորում է հասարակությանը հուզող խնդիրների մեջ գրողի ներքաշված լինելու հարցը։ Նման դիրքորոշումը բխում է ազատության ձգտելու և դրան հասնելու անհրաժեշտությունից, որը նա համարում է արվեստի հիմնական նպատակը։ Հետաքրքրություն են առաջացնում պատկերի իրական և միաժամանակ պատրանքային լինելու, զգայական և գեղագիտական հաճույքի, իրական և երևակայական տարածության մասին

1 Ժ.-Պ.Սարտրը 20-րդ դարի ամենաազդեցիկ և միգուցե ամենահակասական մտածողներից մեկն էր։ Իբրև գրող, դրամատուրգ, քաղաքական գործիչ և փիլիսոփա՝ նա թողել է հսկայական ժառանգություն, որի քննությանը նվիրվել են մեծաքանակ գիտական աշխատություններ։ Սույն հոդվածում մենք փորձեցինք ներկայացնել մեծ մտածողի արտահայտած մտքերն արվեստի տարբեր տեսակների մասին հնարավոր ամբողջական տեսքով, միավորել և համախմբել դրանք։ Այդ է պատճառը, որ իբրև աղբյուր ենք օգտագործել միայն Սարտրի գործերը, որոնք վերաբերում են զուտ արվեստին և չենք դիմել նրա տեսակետը քննող այլ հեղինակների աշխատանքներին։

նրա պարզաբանումները: Նշված հարցերը հնարավորինս ամբողջական ծավալով ներկայացնելը և դրանց քննումը հողվածում կարևոր է ժամանակակից արվեստի փիլիսոփայության համար:

Բանալի բառեր. Սարտր, արվեստ, երևակայություն, պատկեր, գեղարվեստական ընկալում, գեղագիտական հաճույք, ներքաշվածություն

20-րդ դարի ֆրանսիացի հայտնի արձակագիր, թատերագիր և փիլիսոփա Ժան-Պոլ Սարտրը (1905–1980) ներկայացնում է էկզիստենցիալիզմի աթեիստական թևը²: Ինչպես այդ ուղղության ներկայացուցիչներից շատերը, նա ևս անդրադառնում է արվեստի տարբեր խնդիրների մեկնաբանությանը, նորովի ընկալում նաև ստեղծագործական գործընթացի բնույթը: Մասնավորապես, աչքի է ընկնում նրա ձգտումը՝ հրաժարվել իրականության համարժեք վերարտադրության սկզբունքից և ռեալիստական կերպարներ ստեղծելու միտումից՝ դրա փոխարեն նախընտրելով բազմիմաստ նշաններ ու խորհրդանիշներ ստեղծելը: Արդյունքում արվեստը մեկնաբանվում է որպես արվեստագետի սուբյեկտիվ տպավորությունների ձևավորված համակարգ:

Գրող-փիլիսոփայի համար առաջնային նշանակություն է ստանում անձնավորության ձևավորման հարցը, որն իբրև նախագիծ իրականանում է նրա ամբողջ կյանքի ընթացքում: Սարտրի կարծիքով գեղարվեստական ստեղծագործության դերը չափազանց մեծ է անձի ինքնադրսևորման, սեփական ուղու որոնման, կյանքի իմաստի ձեռքբերման գործընթացներում: Նրա ուշադրության կենտրոնում է մարդկանց օտարված լինելու, միմյանց չհասկանալու խնդիրը: Նա համոզված է, որ մարդու ներքին կյանքի խորքային ձևերը սահմանափակվում են սեփական Ես-ով և ի վիճակի չեն հասկանալու մյուսին, քանի որ մի մար-

2 Էկզիստենցիալիզմը (լատ. «exsistentia»՝ «գոյություն» բառից) 20-րդ դարի փիլիսոփայական ազդեցիկ ուղղություն է, որը ձևավորվել է Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո Գերմանիայում, Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին՝ Ֆրանսիայում, հետագայում տարածվել այլ երկրներում: Էկզիստենցիալիստները կարևորել են մարդու ազատության և դրա հետ կապված ընտրության գաղափարները, համարել, որ չկա մարդկային պատրաստի էություն, քանի որ մարդն անընդհատ նախագծում է ինքն իրեն և իրականացնում: Նրանց համար առաջին պլանում է անհատի գիտակցությունը, որի գլխավոր հատկանիշն է իռացիոնալ ինտուիցիան:

դու ազատության սահմանը պայմանավորված է ուրիշի ազատությամբ: Մարդը կարող է պահպանել սեփական դեմքը՝ իր հնարավորությունները ձիշտ գնահատելու դեպքում: Նույնիսկ պարտվելու դեպքում³ նա պետք է պահպանի արժանապատվության զգացումը, որի ձևավորման գործընթացում բացառիկ է արվեստի դերը⁴:

Անդրադառնալով Ժ.-Պ. Սարտրի արվեստի փիլիսոփայությանը՝ առաջին հերթին պետք է նշել, որ նա կարևորում է արվեստի հասարակական գործառույթների դերը, դրա բացառիկ ընդունակությունը՝ մղելու մարդուն ազատության համար պայքարի: Այդ պատճառով նա կտրուկ մերժում է «արվեստ արվեստի համար» հայեցակարգը:

Երևակայության ստեղծագործական բնույթը

Սարտրի՝ արվեստի խնդիրների վերլուծության ընթացքը սովորաբար բաժանում են երկու հիմնական փուլերի՝ 30-ական թվականների վերջում արտահայտված տեսակետները և 40-50-ական թթ. ընթացքում ներկայացված դրույթները: Առաջին փուլի վառ դրսևորում է համարվում «Սրտխառնուք» վեպը, որում ստեղծագործության իմաստը նա տեսնում է մարդկանց արժանապատիվ գոյության հնարավորությունը ցույց տալու մեջ: Դա աբսուրդից՝ անհեթեթ, տագնապալի անհանգստացնող իրավիճակից մարդու դուրս գալու ճանապարհի որոնում է: Երիտասարդ Սարտրն առաջին պլան մղեց ազատության խնդիրը, որը նա առաջնային համարեց նաև գեղարվեստական ստեղծագործության և ընկալման գործընթացներում: Ազատությունը կապելով գիտակցության այնպիսի դրսևորման հետ, ինչպիսին երևակայությունն է, նա արդեն իր առաջին՝ «Երևակայություն» փիլիսոփայական աշխատության մեջ ընդգծեց երևակայության ստեղծագործական բնույթը՝ նշելով, որ այդ ընդունակությունը մարդուն հաղորդում է ազատության բերկրանքը, հնարավորություն է տալիս աշխարհին այլ դի-

3 Սարտրի կարծիքով արդեն մահկանացու լինելու պատճառով մարդը մեծ հաշվով միշտ պարտվում է:

4 Ակնհայտ է, որ էկզիստենցիալիզմի գաղափարները, որոնք արդիական են նաև մեր օրերում, նպաստել են 20-րդ դարի արվեստի շատ դրսևորումների կայացմանը, սակայն դրանց ազդեցությունը հատկապես աչքի է ընկնում «նոր վեպի» և «աբսուրդի թատրոնի» ստեղծագործությունների մեջ:

տակետից նայելու, տեսնելու նրա նոր կողմերը և միաժամանակ ուժ է տալիս նրան «մերժելու» այդ ամենը: Բարձր գնահատելով երևակայության դերը՝ նա, այնուամենայնիվ, կարծում էր, որ երևակայության մեջ մնալը նվազեցնում է ստեղծագործական ակտիվությունը: Խոսքն այն մասին է, որ մարդը չի կարող անվերջ մնալ երևակայության սահմաններում, քանի որ «երևակայության մեջ մնալը կործանում է գիտակցությունը: Հարստանալով երևակայության փորձով՝ մարդը պետք է դուրս գա այդ վիճակից գործողության համար⁵, գործի իրական աշխարհում: Փիլիսոփայի խնդիրն է «ստիպել» մարդուն հավատալ գիտակցության ստեղծագործական ուժերին, որը մեծ չափով կարող է իրականանալ արվեստի ընկալման արդյունքում: Այս տեսանկյունից է, որ գեղարվեստական իրականությունը մտածվում է որպես ինքն իրեն գերազանցող հատուկ տեսակի իրականություն: Սարտրի կարծիքով գեղարվեստական կերպարն իրականության արտացոլումը չէ, այլ այնպիսի գործողության արդյունք, որի միջոցով գիտակցությունը, վերածվելով բացարձակ ազատ կեցության, ճանաչում է ինքն իրեն: Կարևորելով սուբյեկտիվությունը՝ մարդու գլխավոր խնդիրներից մեկը Սարտրը համարում է դրա խորացումը: Այս համատեքստում գրողն իրարից առանձնացնում է բարոյականը և գեղագիտականը, քանի որ առաջինը կապված է պրակտիկայի, իսկ երկրորդը՝ երևակայության հետ: Նա գրում է. «... իրականը երբեք գեղեցիկ չէ: Գեղեցկությունն արժանիք է, որը, եթե կարելի լիներ վերագրել որևէ բանի, ապա միայն երևակայականին ...: Դրա համար էլ բարոյականությունն ու գեղագիտությունը խառնելը հիմարություն է: ... Ասել, որ մենք «ընդունում ենք» գեղագիտական վերաբերմունքը կյանքի նկատմամբ, նշանակում է անընդհատ շփոթել իրականն ու երևակայականը»⁶: Սակայն հետագայում Սարտրը փոխում է իր դիրքորոշումը. նա պնդում է, որ արվեստագետը չի կարող անտարբեր լինել իր շուրջը ծավալվող իրադարձությունների նկատմամբ, հատկապես, երբ պատերազմի պայմաններում արտաքին աշխարհն ակնհայտորեն բացահայտում է իր թշնամական ու անհեթեթ բնույթը:

5 Юрoвская Э. П., *Жан-Поль Сартр. Жизнь – философия – творчество: документально-художественная литература*, Санкт-Петербург, «Петрополис», 2006, с. 65 –128, а также: Сартр Ж.-П., *Философские пьесы*, Москва, «Канон», 1996, с. 353–384.

6 Сартр Ж.-П., *Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия*, Санкт-Петербург, «Наука», 2001, с. 316–319.

Պատերազմը պարտադրում է նրան մտորելու արվեստի ակտիվ սոցիալական դերի և արվեստագետի քաղաքական դիրքորոշման մասին:

Արվեստագետի քաղաքական դիրքորոշման անհրաժեշտությունը

Իբրև արմատական ձախ հայացքներ ունեցող մտավորական, որը համակրում էր մարքսիստական գաղափարախոսությունը, Սարտրը փորձեց ընդգծել վերջինի դրական կողմերը, բացահայտել նրա մարդկային դեմքը և ներկայացնել դա գրականության միջոցով: Ուստի զարմանալի չէ, որ նա արվեստագետին ակտիվ քաղաքական դիրքորոշման կոչ է անում: Նրա կարծիքով արվեստագետը պետք է քաջ գիտակցի՝ աշխարհի որ կողմն է ուզում բացահայտել, ինչ փոփոխություններ կատարել: Համոզված լինելով, որ խոսքը հզոր զենք է, նա կարծում է, որ գրականությունը պետք է մերկացնի հասարակական արատները, իսկ դա կարելի է անել միայն փոփոխման նախագծի առկայության դեպքում: Հասարակության կամ մարդու անկողմնակալ նկարագիր ստեղծելու ձգտումը պատրանքային է: Սարտրը խոսում է սոցիալական իրավիճակի, հասարակական շահերի մեջ *ներքաշված* գրողի մասին: Չէ որ վերապրելով հիասթափության, լքվածության, տազնապի զգացումներ՝ հեղինակն իր ստեղծագործության մեջ դրանք արտահայտում է բազում հույզերի միջոցով՝ վախ, սեր, ուրախություն, ատելություն, հիացմունք, զայրույթ: Եվ յուրաքանչյուր պահ նա պետք է գրի այնպես, կարծես թե իր ստեղծագործությունը մեծ արձագանք է ստանալու: Սակայն գրականությունը կարող է ազատ և ներքաշված լինել աշխարհի գործերի մեջ միայն այն դեպքում, երբ ինքը՝ գրողը, ազատության կողմնակից է: Միայն այդ տեսակի գրականությունը կարող է վստահության զգացում առաջացնել ընթերցողի և գրողի միջև, գեղագիտական ճանապարհով փոխել մարդու կյանքը: Նկարագրելով ոտնահարված ազատությունը՝ նա մարդուն մղում է պայքարելու դրա համար: Ուրեմն, իր ստեղծագործությամբ գրողը կարող է փոխել աշխարհը: Սարտրի կարծիքով 19–20–րդ դդ. գրականությունն ազատ չէ: Նույնիսկ այն դեպքում, երբ գրողը նկարագրում է հասարակության արատները, նրա երկերն ազատության կոչ չեն անում: Բանն այն է, որ այդ գրողը միաժամանակ զամված է հասարակությանը և հալածված նրանից, ազատ չէ: Ստեղծագործության մեջ այդպիսի գրողը հասարա-

կության «ստրուկից» դառնում է դրա «դահիճը»⁷: Պարզ է, որ այդ երկու դիրքորոշումներն ազատությունից դուրս են: Այնուամենայնիվ, կապը հասարակության հետ, ըստ Սարտրի, հնարավոր է միայն գրականության մեջ: Մյուս արվեստները չեն կարող ներքաշված լինել աշխարհի գործերին: Իհարկե, իբրև անձնավորություններ՝ արվեստագետները կարող են ձգտել ազատության, բայց նյութը, որի հետ նրանք աշխատում են, ոչ թե նպաստում է, այլ, ընդհակառակը, խանգարում է դրան: Նրա կարծիքով գեղանկարիչը, քանդակագործը, կոմպոզիտորը ի վիճակի չեն հաղորդելու այն գաղափարական նշանակությունը, որը կազմում է արձակագրի գործունեության իմաստը: Ստեղծագործության այդ ոլորտներում ազատությունը խավարած է գույնի, քարի, ձայնի նյութականությամբ: Այս տեսանկյունից հատկապես տպավորիչ է նրա՝ Պ.Պիկասսոյի «Գերնիկա» կտավի գնահատականը, որը, ինչպես նա համոզված է, «ոչ մի մարդու չի ոգեշնչել պայքարի՝ հանուն Իսպանիայի արդար դատի»⁸: Նա ուղղակի մերժում է գեղանկարչության, քանդակագործության, երաժշտության կապն ազատության հետ⁹: Օրինակ՝ Սարտրը կարծում է, որ նկարագրելով խրճիթը, գրողը կստիպի ընթերցողին դրանում տեսնել սոցիալական անհավասարության խորհրդանիշ, որը կառաջացնի նրա վրդովմունքը սոցիալական կարգի անարդարության հանդեպ: Մինչդեռ «նկարիչը համր է. նա պատկերում է տնակ և ոչ ավելին: Դիտողն ազատ է նրա մեջ տեսնելու այն ամենը, ինչ ցանկանում է: Նկարված ձեղնահարկը չի կարող դառնալ աղքատության խորհրդանիշ, դրա համար նա պետք է իրերի կարգավիճակից տեղափոխվի նշանների կատեգորիա»¹⁰: Սակայն խնդիրն այն է, որ «իմաստները գույներով չեն պատկերվում, մեղեդու մեջ չեն դրվում: Ո՛վ կհամարձակվի այս դեպքում նկարչից կամ երաժշտից պահանջել

7 *Эстетика. Словарь*. Сартр Ж.-П., Москва, «Политиздат», 1989, с. 306–447.

8 **Сартр Ж.-П.**, *Что такое литература? Слова*, Минск, Изд. «Попурри», 1999. с. 10–448. Հիշեցնենք, որ կտավի ստեղծման պատճառ են դարձել Գեռնիկա քաղաքի ռմբակոծումը և Իսպանիայի քաղաքացիական պատերազմի (1931–1939) սարսափները:

9 Այս տեսակետը, բնականաբար, վիճելի է, սակայն ստիպում է նոր տեսանկյունից դիտարկելու մարդկանց վրա տարբեր արվեստների ներգործության հնարավորությունները և ուժը:

10 **Сартр Ж.-П.**, *Что такое литература...*, с. 10.

ներքաշվածություն: Իմաստներով աշխատում է գրողը»¹¹, – հաստատում է Սարտրը՝ իրար հակադրելով նույնիսկ արձակը և պոեզիան: Նա նշում է, որ գրողի համար բառը գաղափար է, որը կապված է որոշակի գործողության հետ, մինչդեռ պոետի համար բառն իր է, որի հետ խաղալով՝ նա ներկայացնում է ընդամենը պոետական խոսքի տարերքը, նրա տարբեր կողմերը: Պոեզիայի մեջ բառերը ոչ միայն նշաններ են, այլ նաև բնության տարրեր, որոնք ապրում են երկրի վրա նրա օրենքներով, ինչպես «խոտն ու ծառը»: Դրանք հաղորդում են ոչ թե իմաստներ, այլ հուզական պատկերներ: Մինչդեռ արձակագրի խնդիրն է ընթերցողին «իմաստներ» հաղորդելու միջոցով նրան դուրս բերել առօրեականից¹²: Արձակը գրողի և ընթերցողի շարունակական երկխոսության արդյունք է, որում հակադրվում են այդ երկուսի ազատությունները՝ առաջացնելով կարծիքների բախում: Ըստ Սարտրի՝ արձակի գեղարվեստական հույզի ուժը ոչ միայն կարող է ընթերցողին տարբեր բարոյական վիճակների մեջ դնել, այլ նաև մղել նրան գործողության: Այսինքն՝ նա հնարավոր է համարում բարոյականի և գեղագիտականի կապը, ինչը նախկինում մերժում էր: Դրանում իր կարևոր դերը խաղաց պատերազմը, որի դեմ պայքարը «պարտադրեց» գրող-փիլիսոփային եզրակացնելու, որ չնայած «գրականությունն ու բարոյականությունը բոլորովին տարբեր են, մենք միշտ բարոյական հրամայական ենք զգում գեղագիտական հրամայականի հետևում»¹³:

«Ի՞նչ է գրականությունը» էսսեում հիմնովին ներկայացնելով գրողի ներքաշվածության հարցը՝ Սարտրը նաև նշում է, որ գրողը՝ որպես ազատ մարդ, կոչով դիմում է ազատ ընթերցողներին այն ակնկալիքով, որ այդ կոչը նրան պետք է ետ վերադառնա: Գրողի ներաշխարհն իր ողջ խորությամբ բացահայտվում է միայն ընթերցողի շնորհիվ: Ընդ որում, «ցանկացած գրողի՝ էսսեիստի, պամֆլետիստի, երգիծաբանի կամ վիպասանի համար՝ անկախ նրանից նա խոսում է զուտ անձնական խնդիրների մասին, թե դատապարտում է հասարակական ռեժիմը ... կա միայն մեկ թեմա՝ ազատություն»¹⁴: «Ներքաշված» գրողը գիտակցում է, որ իր խոսքը պետք է վերածվի գործի, որ նա

11 Там же, с. 11.

12 **Сартр Ж.-П.**, *Что такое литература...*, с. 14.

13 Там же, с. 56.

14 Там же, с. 57.

պետք է մարդուն արվեստի ընկալման ոլորտից դուրս բերի իրական գործողության ոլորտ, քանի որ ընթերցողն անտարբեր չի մնա գրողի նկարագրած սարսափների նկատմամբ: Բայց նա իր նպատակին երբեք չի հասնի, եթե օգտվի ավանդական հնարներից: «Եթե մենք հիմա չենք գրում, ինչպես 17-րդ դարում, ապա միայն այն պատճառով, որ Ռասինի և Սեն-Էվրեմոնտի լեզուն նախատեսված չէ գնացքների կամ պրոլետարիատի մասին խոսելու համար»¹⁵, – նկատում է Սարտրը:

Արվեստների ընկալման խնդիրը՝ աֆեկտի և իմաստի արվեստներ

Արվեստների մասին Սարտրի արտահայտած մտքերը թույլ են տալիս եզրակացնելու, որ նա տարբերակում է երկու տեսակի արվեստ՝ աֆեկտի և իմաստի: Առաջին տեսակին են պատկանում գեղանկարը, երաժշտությունը, քանդակը, ճարտարապետությունը և պոեզիան, որոնց ստեղծողները, նրա կարծիքով, չեն բացահայտում երևույթների էությունը, այլ շեշտը դնում են դրանց զգայական ազդեցության վրա: Մինչդեռ գրականության խնդիրն է իմաստների բացահայտումը:

Այդ տարբերությունը Սարտրը կապում է գեղարվեստական ընկալման խնդրի հետ: Իր «Երևակայականը» գիրքն ամփոփող «Արվեստի ստեղծագործություն» գլխում գեղարվեստական ընկալման գործընթացը նա անվանում է «անիրական»: Այս տեսակետը բխում է նրա այն դիրքորոշումից, որ արվեստի ընկալման ժամանակ դիտորդը հայտնվում է «երևակայողի» կարգավիճակում: Արվեստի խնդիրն ուղղակիորեն կապելով երևակայության հետ՝ Սարտրը պնդում է, որ արվեստի ստեղծագործությունն ինչ-որ անիրական բան է, և դա պետք է ընկալել իբրև նրա արվեստի փիլիսոփայության հիմնարար դրույթ: Իհարկե, խոսքը բացառապես գեղագիտական օբյեկտի մասին է, որը հայտնվում է այն ժամանակ, երբ գիտակցությունը, արմատական շրջադարձ կատարելով և ձևավորվելով որպես պատկերային, աշխարհը վերափոխում է չգոյության:

Ըստ Սարտրի՝ իրական են ֆիզիկական առարկաները՝ կտավը, բնահողը (գրունտը), վրձնահարվածները և այլն, այսինքն՝ այն ամենը, որը չի «պահանջում որևէ ապացույց իր իրական լինելու մեջ»: Միևնույն

15 Сартр Ж.-П., *Что такое литература...*, с. 25.

ժամանակ, պատկերը, որը ստացվում է կտավի վրա վրձնահարվածների արդյունքում, իրական չէ և վերաբերում է երևակայականի ոլորտին: Սարտրը բացատրում է այս ամենը հետևյալ օրինակով՝ եթե նկարը լուսավորենք լամպի լույսով, ապա հնարավոր չի լինի լուսավորել որպես գեղագիտական գնահատականի օբյեկտ պատկերված առարկան, «գեղեցիկը»: Այդ դեպքում լուսավորվում է կտավը, այլ ոչ թե գեղեցիկը: Նկարիչը չի կարող պատկերել իր երևակայություն մեջ ծնված պատկերը, այլ ընդամենը փորձում է «առարկայացնել» այն: Նա ուղղակի ստեղծում է դրա այնպիսի նյութական նմանակը, որը ամեն մեկը կարող է ըմբռնել դիտելով:

Նկարը պետք է ըմբռնվի իբրև նյութական իր, որում ժամանակ առ ժամանակ (երբ դիտողը կողմնորոշվում է դեպի պատկերը) հայտնվում է անհրականը, որը հենց նկարում պատկերված առարկան է: Չպետք է շփոթեցնի և այն իրական զգայական հաճույքը, որը պարզևում են կտավի ներկերը: Օրինակ՝ Անրի Մատիսի կարմիր գույնից առաջացած զգայական հաճույքը Սարտրի կարծիքով գեղագիտական չէ: Դա ուղղակի զգայական հաճույք է: Միայն, երբ այդ կարմիր գույնն ըմբռնվում է իբրև անհրականի ամբողջության մաս, դա դառնում է գեղեցիկ: Այսպիսով՝ հենց անհրական հարաբերությունների տիրույթում է, որ գույներն ու ձևերը ձեռք են բերում իրենց իրական իմաստը:

Ինչ վերաբերում է գեղագիտական հաճույքին, ապա դա իրական է, բայց չի ընկալվում իբրև իրական գույնով տրվող: Դա միայն անհրական առարկան ըմբռնելու հատուկ միջոց է, և, չլինելով ուղղված դեպի իրական նկարը, ծառայում է իրական կտավի միջոցով երևակայական առարկա կազմելուն: Բանն այն է, որ գեղագիտական օբյեկտը կազմվում և ըմբռնվում է պատկերային գիտակցությամբ, որն այն համարում է անհրական:

Այսպիսով՝ «զգացական» հաճույք ասելով՝ նա նկատի ունի այն հաճույքը, որը դիտորդի մեջ առաջանում է նկարչի ձիրքի, պատկերված առարկաների ձևերի, գունային գամմայի, կտավի անհարթության, ներկերի վրա կիրառված լաքի և նման այլ տարրերի ընկալման արդյունքում: Սակայն քանի որ դրանք հաճելի են զուտ զգայարանների համար, ապա նրա պատկերացմամբ չեն կարող համարվել իրական, այսինքն՝ դրանք գեղագիտական չեն: «Իրական» հաճույքը ծնվում է միայն այն ժամանակ, երբ դիտորդը գտնվում է անհրական առարկաների

մասին մտորումների ու երևակայության տիրույթում: «Ինչ վերաբերում է գեղագիտական հաճույքին, – նշում է Սարտրը, – ապա դա իրական է, բայց ... անիրական առարկան ընթռնելու հատուկ միջոց է, և, չլինելով ուղղված իրական պատկերին, ծառայում է իրական կտավի միջոցով երևակայական առարկա կազմելուն: ... Բանն այն է, որ գեղագիտական օբյեկտը կազմվում և ընթռնվում է պատկերային գիտակցությամբ, որն այն համարում է անիրական»¹⁶:

Գեղանկարի օրինակով նա մեկնաբանում է նաև այլ արվեստները: Անդրադառնալով դերասանի խաղի բնույթին՝ Սարտրը նշում է, որ խաղալով Համլետի դերը՝ դերասանը օգտագործում է իր մարմինն իբրև այդ երևակայական կերպարի նմանակ: Նա փորձում է կերպարը ստեղծել նրա նմանակի միջոցով (օրինակ՝ դերասանի արցունքները մենք ընկալում ենք որպես կերպարի արցունքներ): Սակայն դերասանը գտնվում է անիրական վիճակում, նրան գերում և ոգեշնչում է անիրականը: Սեփական մեկնաբանության միջոցով կերտելով կերպարը՝ նա ինքն իրեն դարձնում է անիրական: «Ոչ թե կերպարն է կերտվում դերասանի միջոցով, այլ դերասանն է անիրականանում սեփական կերպարում»¹⁷, – գրում է Սարտրը:

Նույն տրամաբանությունն է աշխատում, երբ նա դիմում է երաժշտությանը՝ իբրև օրինակ վերցնելով Բեթհովենի 7-րդ սիմֆոնիան: Սարտրը նշում է, որ երաժշտությունը գոյություն ունի ժամանակի սահմաններից դուրս, որի հետևանքով նա նույնպես դառնում է անիրական: Սիմֆոնիան ոչ ներկայում է, ոչ էլ անցյալում: Նա ամբողջովին դուրս է իրականությունից և ունի իր սեփական, զուտ ներքին ժամանակը: Լինելով անհասանելի այն իմաստով, որ ընկալողը չի կարող որևէ կերպ ազդել նրա վրա, փոխել ինչ-որ նոտա կամ դանդաղեցնել նրա շարժումը, այդ երաժշտությունն ի հայտ է գալիս որպես հավերժորեն ներկա այլ տեղում և հավերժ բացակա այստեղ: Նա դուրս է ոչ միայն ժամանակից և տարածությունից, այլ նաև արտաքին գոյության տիրույթից, քանի որ «ես դա լսում եմ ոչ թե իրականում, այլ իմ երևակայության մեջ: Սա բացատրում է, թե ինչու մեզ համար միշտ այդքան դժվար է թատրոնի կամ երաժշտության «աշխարհից» տեղափոխվել մեր առօրյա հոգսերի աշխարհ: ... Գեղագիտական հայեցումը նման է միտումնավոր հարուցած երագի, իսկ իրականին անցումը՝ արթնանալուն: Հաճախ ասում են, որ

16 **Сартр Ж.-П.**, *Воображаемое...*, с. 312.

17 Там же, с. 313.

իրականություն վերադառնալն ուղեկցվում է որոշակի «հիասթափություն»¹⁸, – նշում է Սարտրը:

Նա անդրադառնում է նաև քանդակի խնդիրներին՝ «Բացարձակի որոնում» հոդվածում մեկնաբանելով շվեյցարացի քանդակագործ Ալբերտո Զակոմետիի արվեստը, որին, ինչպես և էկզիստենցիալիստներին, հատկապես մտահոգում էր մարդու օտարված լինելու, աշխարհում իրեն միայնակ զգալու գաղափարը: Նրա երկարաձգված, գրեթե «չորացած» մարդկանց բրոնզե քանդակները, անկասկած, կարող են ընկալվել իբրև մարդու մեկուսացվածության, միայնակության էկզիստենցիալիզմի գաղափարի համարժեք առարկայացում¹⁹: Սարտրը գրում է, որ առաջին հայացքից թվում է, թե մենք առերեսվում ենք Բուխենվալդի անմարմին նահատակների հետ: Բայց մի պահ անց բոլորովին այլ պատկերացում է ծնվում. այս գեղեցիկ և սլացիկ մարմինները պարող համբարձվողների պես բարձրանում են երկինք²⁰:

Կոպենհիկոսյան հեղափոխության նշանակություն տալով Զակոմետիի ստեղծագործության՝ նա նշում է, որ նրանից առաջ արվեստագետները կարծում էին, որ քանդակում են բացարձակ կեցություն, որը տարրալուծվում էր երևույթների անսահմանության մեջ: Նա որոշեց քանդակել իրավիճակի տեսանելիությունը և ցույց տվեց, որ այս ճանապարհով կարելի է հասնել բացարձակի: Ըստ Սարտրի՝ Զակոմետին իրեն հնադարում ապրող մարդուց ավելի առաջադեմ չի համարում: Այդ վաղ ժամանակներում պատկերվող մարդը հորիզոնում նշմարվող ուրվագիծ էր, որն իրեն գիտակցում էր իբրև մեկ ամբողջ:

18 **Сартр Ж.-П.**, *Воображаемое...*, с. 315. Ճարտարապետական կառույցի կերպարը Սարտրը նույնպես վերագրում է երևակայականի ոլորտին՝ իբրև օրինակ բերելով Պարթենոնի տաճարը: Տե՛ս **Сартр Ж.-П.**, *Воображаемое...*, с. 168–180:

19 Այն, որ Զակոմետին իրոք հուզում էր մարդկանց օտարված լինելու փաստը, կարող է ծառայել ժան ժենեի «Ալբերտո Զակոմետիի արհեստանոցը» գրքում մեջբերված քանդակագործի խոսքերն այն մասին, որ կինոթատրոնից դուրս գալով՝ հանդիսատեսը ցրվեց իր գործերով՝ չնկատելով մյուսներին: «Մրջյուններ... մեխանիկական ավտոմատներ, որոնք շարժվում են ոտքերի վրա, միայնակ, տարանջատված», – զարմացած նշել է քանդակագործը: Տե՛ս **Жене Ж.**, *Мастерская Альберто Джакометти*, Москва, «Ад Магнием», 2017, с. 54 – 96.

20 **Sartre J.-P.**, *The Search for the Absolute*, Stiles K., Selz P., *Theories and Documents of Contemporary Art* (A Sourcebook of Artists' Writings), Second edition, New-York – London, 2012, p. 214– 215.

Փիլիսոփան փորձում է բացահայտել այն գաղտնիքը, որի շնորհիվ Ջակոմենտիի քանդակները տարբերվում են դասականներից: Օրինակ, վերջիններին կարելի է մոտենալ և ուսումնասիրել դրանց տարբեր մասերը: Մինչդեռ Ջակոմենտիի քանդակին չես կարող մոտենալ, իսկ մոտենալու դեպքում անսովոր տպավորություն կստեղծվի, որ քայլում ես տեղում: Սարտրը նկատում է, որ Ջակոմենտիին կարող են խելագար համարել, քանի որ նա անտեսում է երեք հազար տարում մշակված քանդակագործության տեխնիկական նվաճումները: Սակայն Սարտրի համոզմամբ այդ դարերի ընթացքում քանդակագործները միայն դիակներ են ստեղծել, որոնց սպիտակ աչքերը ստում են, մինչդեռ «սատկած ձիու վրա մեռած մարդը կենդանի էակի անգամ կեսը չի»²¹: Նա նշում է, որ ժամանակակից քանդակագործի խնդիրը թանգարանները նոր քանդակներով համալրելը չէ, ապավինելով հանդիսատեսի երևակայությանը, որը մեռած նյութին շարժում, ջերմություն և կենդանություն է հաղորդում: Նրա խնդիրն է նորից «սկսել քերծվածքից, (այսինքն՝ գրոյից – *U.U.*) և ապացուցել քանդակի լինելիության հնարավորությունը²², ինչպես Դիոգենեսը, հակադրվելով Պարմենիդեսին և Զենոնին, սկսեց քայլել՝ ապացուցելու համար շարժման հնարավորությունը:

Համեմատելով գեղանկարը և քանդակը՝ Սարտրը նկատում է, որ մոտենալով կտավին՝ մենք չենք կարող մոտենալ դրա վրա հեռվից պատկերված առարկաներին, մինչդեռ քանդակին կարելի է մոտենալ և շոշափել: Սակայն քանի որ քանդակագործը բնորոշին միշտ պատկերում է հեռվից, ապա մոտենալով՝ կորցնում է ամբողջական պատկերը և կարող է տեսնել միայն նրա որոշակի մասերը: Հետևաբար մարմաբարքից դիտողի իրական հեռավորությունը նույնանում է քանդակից նրա պատրանքային հեռավորության հետ: Մոտենալով քանդակին՝ մենք կրկին կտեսնենք միայն մասեր, որոնք քանդակագործն ընկալել էր հեռվից: Քանդակելով մարդուն այնպես, ինչպես նա ներկայանում է հեռվից, այսինքն՝ վերացնելով դիտողի և քանդակի հարաբերության կախվածությունը նյութի հետ հարաբերությունից՝ Ջակոմենտին հասավ բացարձակի: Նրան հաջողվեց սեղմել տարածությունը՝ դրանից դուրս հանելով արտաքին ամեն ինչ, և քանդակներին վերադարձնել հեռավորությունը: Դա օգնեց նրան լուծելու բազումի միավորման խնդիրը: Հարցն այն է, որ մասնատել կարելի է միայն նյութը՝ կավը, բրոնզը,

21 Sartre J.-P., *The Search for the Absolute...*, p. 212.

22 Ibid, p. 214.

բայց հնարավոր չէ մասնատել մարդուն, նա ներկայանում է այնպես, ինչպես կա՝ միանգամից և ամբողջական²³: Նա ձեր աչքի առաջ դնում է հեռվում գտնվող ֆիգուրը, և դա մնում է հեռվում նույնիսկ այն ժամանակ, երբ դուք դիպչում եք դրան ձեր մատների ծայրերով:

Ի տարբերություն նկարիչների, որոնք գիտեին, որ տարածության երրորդ չափումի բացակայության պայմաններում նկարում ֆիգուրների և դիտողի միջև հեռավորությունը պատրանքային է²⁴, քանդակագործները, աշխատելով իրական նյութի վրա, անտեսեցին այս իրողությունը: Թեև իրենց արվեստի արդյունքը երևակայական մարդն էր, նրանք վերջինին նախագծեցին իրական տարածության մեջ: Երկու տարածությունների այս խառնաշփոթը տարօրինակ արդյունքի հանգեցրեց: Դրա հետևանքն էր, որ իրական տարածության հատկությունները թաքցրեցին երևակայական տարածության հատկությունները. մասնավորապես, մարմարի իրական բաժանելիությունը ոչնչացրեց ֆիգուրի անբաժանելիությունը: Քարը հաղթեց՝ դասական քանդակագործին դարձնելով դոգմատիկ: Ճշմարտության որոնման մեջ վերջինը գտավ զուտ պայմանականություն, իսկ քարին կյանք ներշնչելու կարողությունը տվեց ընկալողին: Մինչդեռ Ջակոմետիի երկարաձգված քանդակները մարդուն բացահայտում են այնպես, ինչպես նա ի հայտ է գալիս ուրիշների համար: Նրանք հաղորդում են այն ճշմարտությունը, որ մարդու էությունն է՝ գոյություն ունենալ ուրիշների համար:

Ուզգրավ է նաև Սարտրի կինոյի ընկալումը: Խոսելով կինոարվեստի մասին, որով նա հիացած էր դեռևս յոթ տարեկան հասակից²⁵, նա նշում է, որ ֆիլմերը լցված են նույնպիսի դինամիկայով, ինչ և մարդկային կյանքը: Դրանք մարդուն ներքաշում են ռեժիսորի կողմից ստեղծված հույզերի մեջ, ստիպում են զգալ տեսանելի ձևերի և խոսքի միջոցով: Դինամիկայի շնորհիվ կինոն հնարավորություն է տալիս արտահայտելու այն, ինչն անհնար է արտահայտել այլ արվեստների միջոցով: Ֆիլմի ստեղծած պատկերները, հույզերը տարածություն են թողնում նաև մտքերի համար՝ հնարավոր դարձնելով երկխոսությունը²⁶: Նրա

23 **Sartre J.-P.**, *The Search for the Absolute...*, p. 214.

24 Խոսքն այն մասին է, որ եթե դիտողը մի քայլ առաջ է անում, ապա մոտենում է ոչ թե պատկերված առարկային, այլ կտավին:

25 **Сартр Ж.-П.**, *Слова. Тошнота: Избранные произведения*, Москва, «Республика», 1994, с. 237.

26 Սերը կինոյի նկատմամբ նա արտահայտել է նաև՝ իր գրական-քաղաքական

կարծիքով՝ մարդկանց միավորելով կինոթատրոններում, ինչպես տաճարներում, կինոն հաղթահարեց օտարվածության զգացումը նրանց միջև: Նրան հիացնում է երևակայականը ստեղծելու, անտեսանելի տեսանելի դարձնելու կինոյի կարողությունը, որի շնորհիվ նա վերածվում է հզոր ուժի, որը մարդու միտքը տանում է դեպի այն փաստի գիտակցումը, որ նա «պարզապես հայացք է՝ ուղղված անզիջում, հավերժական, անսահման ծանրակշիռ ձևարտությանը»²⁷: Այսպիսով, ֆիլմ դիտելու ընթացքում մարդը վերածվում է հայացքի, որը, ազատվելով սեփական մարմնականությունից ու «էությունից», փորձում է որսալ ձևարտության այն ստվերը, որը կարող է փայլել էկրանի պատկերների մեջ²⁸:

Եզրակացություն

Այսպիսով, կարծում ենք, որ Սարտրի մտքերն արվեստի բնույթի և նրա տարբեր տեսակների վերաբերյալ պահպանում են իրենց արդիականությունը և մեր օրերում: Օրինակ, այսօր, երբ մարդկությունը կրկին հայտնվել է «սահմանային» իրավիճակի պայմաններում, դժվար է անտեսել այն գաղափարը, որ արվեստագետը չպետք է անտարբեր լինի իր շուրջը կատարվողի նկատմամբ, որ նա պետք է ներքաշված լինի հասարակության, ընդհանրապես ամբողջ աշխարհում տեղի ունեցող գործընթացների մեջ և անմիջականորեն արձագանքի դրանց, որ նրա խնդիրն ազատության ձգտելն է և դրա համար պայքար մղելն իր ստեղծագործության միջոցով: Իհարկե, փիլիսոփայի

ամսագիրն անվանելով «Les Temps Modernes» («Նոր ժամանակներ»), որը տրվել էր Զ. Զապլինի համանուն ֆիլմի տպավորությամբ: Հետաքրքիր է և այն, որ Սարտրը կինոն ընկալում է Վ. Լենինի, Զ. Ֆրոյդի, սյուրռեալիզմի, ջազի և հեղափոխությունների հետ մեկտեղ նույն իմաստային դաշտում: Տես **Сартр Ж.-П., Дневники странной войны. Сентябрь 1939 – март 1940**, Санкт-Петербург, «Владимир Даль», 2002, с. 179–815.

27 **Сартр Ж.-П.**, Картезианская свобода, *Логос*, 8, 1996, с. 17–31.

28 Նկատենք, որ Սարտրը նաև մի քանի կինոսցենարների հեղինակ է և նույնիսկ Սիմոնա դե Բովուարի և իր մտերիմ ընկերոջ՝ Պ. Նիզանի հետ փորձել է ֆիլմ նկարահանել, որը, ցավոք, չի պահպանվել: Նրա ստեղծագործությունների հիման վրա և նրա սցենարով նկարահանել են «Պատը» (ռեժիսոր՝ Ս. Ռուլլե), «Ալտոնայի մեկուսիները» (ռեժիսոր՝ Վիտորիո դե Սիկա), «Սալեմի վիուկները» (ռեժիսոր՝ Ռ. Ռուլլո) և այլ ֆիլմեր:

որոշ մեկնաբանություններ կարող են վիճելի լինել: Մասնավորապես, վերջինների թվին կարող են դասվել աֆեկտի և իմաստի արվեստների միմյանցից առանձնացումը, ինչը, ըստ էության, նշանակում է, որ բացի արձակից՝ մնացած արվեստների խնդիրն է ազդել միայն ընկալողի զգայականության վրա, որ դրանք չեն բացահայտում իմաստներ: Ուշագրավ է նաև իրական և գեղագիտական օբյեկտի, ինչպես նաև իրական զգայական հաճույքի և գեղագիտական հաճույքի միջև տարբերության բացահայտումը և իմաստավորումը, գեղարվեստական ընկալման բնույթի վերլուծությունը, «տարածական» արվեստներում իրական և պատրանքային տարածության վերաբերյալ մեկնաբանությունները և այլն: Սակայն չնոռանանք, որ ցանկացած վիճելի դրույթ ակտիվացնում է հետազոտողի վերլուծական կարողությունները, և ստիպելով մտորել այլ խնդիրների շուրջ՝ ընդլայնում է նրա ուսումնասիրության շրջանակը: Այնպես որ, Սարտրի արվեստին վերաբերող զաղափարները դեռ շատ նոր վերլուծությունների առիթ ու հիմք կլինեն՝ նպաստելով արվեստի փիլիսոփայության հետագա զարգացմանը:

JEAN-PAUL SARTRE ON THE PROBLEMS OF ART

SVETLANA ARZUMANYAN

PhD in Philosophy

State Academy of Fine Arts of Armenia

Institute of Philosophy, Sociology and Law, NAS RA

Abstract

The article discusses the ideas of the famous philosopher and writer of the 20th century, Jean-Paul Sartre, about the nature of different types of art, and the crucial role of imagination in the creative process. We have analysed his ideas primarily relating to painting, music, sculpture, literature and cinema. For Sartre, the question of the creator's involvement in social issues is of the utmost importance, and in this process, he particularly emphasizes the role and commitment of the novelist. This viewpoint stems from the recognition of the need to strive for freedom and achieve it not only within the boundaries of creative imagination, which is essentially beyond doubt. The active struggle for freedom should take place in real reality, and art can and should directly contribute to this. Ideally, this task is the main goal of all arts, but Sartre believes that in reality, only prose can achieve it. The philosophical nature of his understanding of the real and at the same time illusory nature of the image, sensual and aesthetic pleasure as well as real and imagined space arouses great scientific interest. The article discusses each of these issues, revealing their deep ambiguous meaning, fueling undeniable research interest and thus testifying to its obvious relevance.

Keywords: Sartre, art, imagination, image, artistic perception, aesthetic pleasure, involvement

ЖАН-ПОЛЬ САРТР О ПРОБЛЕМАХ ИСКУССТВА

СВЕТЛАНА АРЗУМАНЯН

канд. философских наук

Государственная академия художеств Армении

Институт философии, социологии и права НАН РА

Резюме

В статье представлены идеи известного философа и писателя XX века Жана-Поля Сартра о важнейшей роли воображения в творческом процессе, а также природе разных видов искусства. Предметом анализа становятся его идеи, преимущественно связанные с живописью, музыкой, скульптурой и литературой. Рассматривается и кино. Для Сартра первостепенную важность представляет вопрос вовлеченности творца в социальные проблемы, притом в этом процессе он особенно выделяет роль прозаика, его ангажированность. Такое утверждение вытекает из осознания необходимости стремления к свободе и ее достижения не только в границах творческого воображения, что, по существу, не вызывает ни малейшего сомнения. Активная борьба за свободу должна происходить в реальной действительности, а искусство может и должно непосредственно содействовать этому. В идеале данная задача является главной целью всех искусств, но, как считает Сартр, в действительности реализовать ее в состоянии лишь проза. Огромный научный интерес также вызывает его имеющее философский характер понимание реальной и одновременно иллюзорной природы образа, чувственного и эстетического наслаждения, реального и воображаемого пространства. Каждый из этих рассмотренных в статье вопросов, выявляя свой неоднозначный глубинный смысл, форсирует несомненный исследовательский интерес, тем самым свидетельствуя о своей очевидной актуальности.

Ключевые слова: Сартр, искусство, воображение, образ, художественное восприятие, эстетическое удовольствие, вовлеченность

Գրականության ցանկ

1. **Жене Ж.**, *Мастерская Альберто Джакометти*, Москва, «Ад Магнием», 2017.
2. **Сартр Ж.-П.**, *Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия*, Санкт-Петербург, «Наука», 2001.
3. **Сартр Ж. П.**, *Что такое литература? Слова*, Минск, Изд. «Попурри», 1999.
4. **Сартр Ж.-П.**, *Слова. Тошнота: Избранные произведения*, Москва, «Республика», 1994.
5. **Сартр Ж.-П.**, *Дневники странной войны. Сентябрь 1939 – март 1940*, Санкт-Петербург, «Владимир Даль», 2002.
6. **Сартр Ж.-П.**, Картезианская свобода, *Логос*, 8, 1996, с. 17–31.
7. **Сартр Ж.-П.**, *Философские пьесы*, Москва, «Канон», 1996, с 353–384.
8. *Эстетика. Словарь*, Москва, «Политиздат», 1989.
9. **Юровская Э. П.**, *Жан-Поль Сартр. Жизнь – философия– творчество: документально-художественная литература*, Санкт-Петербург, «Петрополис», 2006.
10. **Sartre J.-P.**, *The Search for the Absolute*, **Stiles K., Selz P.**, *Theories and Documents of Contemporary Art (A Sourcebook of Artists' Writings)*, Second edition, New-York – London, 2012, p. 211– 215.

Ընդունվել է՝ 11.11.2023

Գրախոսվել է՝ 21.11.2023

Հանձնվել է տպ.՝ 12.03.2024