

ԱՐԱՎԵՍՏԻ ԱՎՈՒՆՔՆԵՐԻ ԵՎ ՄԱՐԴՈՒ ԶԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ
ՆՐԱ ԴԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Ա. 2. ԱՎԵՏԻՍՑԱՆ

Արվեստի ծագման հիմնախնդիրը վաղեմի ժամանակներից հուզել է մարդկային միտքը, և այդ հարցի լուծման փորձերն արվել են փիլիսոփայության և գիտական ճանաչողության զարգացման ամբողջ ընթացքում: Դրա շնորհիվ ստեղծվել է գեղարվեստական գործունեության ձևավորման տարբեր մոտեցումների ու կոնցեպցիաների ոչ միանշանակ ու հակասական պատկեր, որ պատմականորեն պայմանավորված է ինչպես կոնկրետ դարաշրջանի գիտական ճանաչման ընդհանուր մակարդակով, այնպես էլ այս կամ այն տեսաբանի փիլիսոփայական հայացքներով: Դա էլ կանխորոշել է խնդրի բանավիճային բնույթը նաև մեր օրերում:

Հարկ է նշել, որ գեղագիտական գիտակցության, գեղարվեստական գործունեության ակունքների նկատմամբ հետաքրքրությունն առանձնապես առնում է այն դարաշրջաններում, երբ հասարակության կյանքում կամ բուն արվեստի մեջ որակական տեղաշարժեր են կատարվում: Այդպիսի ժամանակաշրջաններում առավել մեծ սրությամբ են հառնում արվեստի բնույթի որոշման, հասարակության կյանքում նրա նշանակության, ստեղծագործական նոր եղանակների որոնման հետ կապված հարցերը, ինչը անխուսափելիորեն տանում է դեպի արվեստի ակունքների հետազոտում, քանի որ արվեստի ծագման այս կամ այն բացատրությունը օգնում է լուծելու նաև գեղարվեստական պրակտիկայի կենսական խնդիրները: Առավել հինը և կայունը արվեստի ծագման կրոնամիստիկական տեսությունն է: Արդեն մ. թ. ա. առաջին հազարամյակի սկզբին մարդկությունը երևույթների աստվածացման բազմադարյան ավանդույթ ուներ, որոնց էությունն ու իմաստը նրան անմատչելի էին, և մարդու ստեղծած արվեստը կանգնեց հենց այդ երևույթների կողքին: Հնուց մեզ են հասել «աստվածային ներշնչանք», «սուրբ քանքար» և այլ արտահայտություններ: Ծնունդ առնելով հին հունական դիցաբանության մեջ, փոխաբերություններ դարձած այդ հասկացությունները և պատկերացումները արվեստի ծագումը բացատրելու հիմք դարձան: Մարդկությունը առասպելի միջոցով էր իմաստավորում իրականությունն ու սեփական գործունեությունը: Սոցիալական պրակտիկայի ընդլայնման շնորհիվ, ինչը իր հետ բերեց հասարակական գիտակցության ձևերի տարբերակում, դիցաբանական մտածողությունը, որն իր բնույթով սինկրետիկ է, ավելի ու ավելի էր տեղը զիջում կյանքի գեղարվեստական և տեսական արտացոլմանը՝ բանաստեղծների, նկարիչների ու փիլիսոփաների համար դառնալով ոչ ավելին, քան սյուժեների, այլաբանությունների աղբյուր, ինչպես նաև տրամաբանական վերլուծության առարկա:

Սկսած մ. թ. ա. VI—V դդ. անտիկ հասարակության մեջ ի հայտ են գալիս գեղարվեստական ստեղծագործության փիլիսոփայական իմաստավորման առաջին փորձերը, քննության են առնվում արվեստի ծագման պատճառները, սոցիալական պայմանները: Անտիկ, իսկ ավելի ուշ, նաև հելլենիստական փիլիսոփայական մտքում գերիշխող դիրք բռնեց պլուրալիզմի տեսությունների առաջ քաշած միմեզիսի (ընդօրինակման) գաղափարը, որն արվեստի ծագումը բացատրում է տարբեր երևույթների նմանակելու՝ մարդուն հատուկ հակամբ: Ըստ պլուրալիզմի, երաժշտությունն, օրինակ, առաջա-

ցել է երկնային ոլորտների ներդաշնակությունն ընդօրինակելու շնորհիվ¹, ըստ Դեմոկրիտեսի, արհեստներում և արվեստում մենք կենդանիների, երգող թռչունների աշակերտներն ենք²։ Արիստոտելը, ընդօրինակումը համարելով մարդուն բնորոշ համապարփակ հատկանիշ, արվեստի առաջին սեռերի ու տեսակների առաջացման պատճառները համարում է ընդօրինակման առարկայի, միջոցների ու ձևերի առանձնահատկությունները³։ Հետևելով ավանդույթին, բնությունը ընդօրինակելուց է բխեցրել արվեստը նաև հոռմեացի փիլիսոփա Տիտոս Լուկրեցիոս Կարոսը։ Ընդ որում, նշելով արվեստին կյանք տված մարդկային պահանջմունքների որոշիչ դերը, նա գտնում է, որ «...գեղանկարչությանը, երգերին, ոտանավորներին, նրբագեղ արձանագործությանը՝ այս ամենին մարդկանց կարիքն է մղել...»⁴։

Արվեստի բնական ծագման բացատրության այդ առաջին փորձերին անտիկ փիլիսոփայության մեջ հակադրվում էր ընդօրինակման տեսության պլատոնյան իդեալիստական մեկնաբանությունը։ Պլատոնի ուսմունքի համաձայն, միայն իրականությունից վեր կանգնած գաղափարների աշխարհն ունի ճշմարիտ կյանք, լինելով գեղեցկության, ճշմարտության, արդարության ու բարօրության թագավորություն, իսկ զգայական աշխարհը նրանից ելած ինչ-որ բան է, և արվեստը զգայական աշխարհի իր ընդօրինակմամբ, էլ ավելի հեռանալով «բուն գոյից» դառնում է արտացոլման արտացոլում, պատճենի պատճեն⁵։

Անտիկ շրջանի դասականների առաջ քաշած ընդօրինակման տեսությունն իր բոլոր տարբերակներով փիլիսոփայական շատ ուսմունքներում օգտագործվել է գեղագիտական գիտակցության հետագա զարգացման ընթացքում, մինչև միջնադար։ Սակայն, ըստ նոր քրիստոնեական կրոնական դավանությունների, բարձրագույն գեղեցկության աղբյուրը հիմա ոչ թե, բնությունն է կամ գաղափարը, այլ Աստված։ Զգայական աշխարհի բուն գեղեցկությունը հայտարարվում է որպես աստվածային արտացոլում, ստեղծագործելու ընդունակությունը՝ աստվածային գաղափարի մեջ ներթափանցում, և այս կապակցությամբ արվեստը հայտարարվում է որպես մարդուն ի վերուստ տրված հայտնություն։ Փիլիսոփայական մտքի պատմության մեջ ավելի ուշ էլ են ծագել իդեալիստական տեսություններ, որոնք արվեստը բխեցնում են ունիվերսալ հոգևոր սկզբնապատճառից։ Օրինակ, Հեգելը արվեստը դիտում էր որպես բացարձակ ոգու ինքնաճանաչման աստիճաններից մեկը⁶։

Գերմանական դասական փիլիսոփայության, մասնավորապես Ի. Կանտի շրջը դրույթների հետ է կապված գիտակցության գեղագիտական ձևի ծագման նոր կոնցեպցիան, որն առաջացել է XVIII դ. վերջին։ Կանտի՝ արվեստի բնորոշումը որպես «ազատության միջոցով արարվածքի», նրա նշանավոր թեզիսը աշխարհի նկատմամբ գեղագիտական վերաբերմունքի «անշահագրգռության» մասին, գեղագիտական բավականության դիտարկումը որպես ձևերի զուտ խաղի ըմբռնում և որոշ այլ դրույթներ ուղեցույց գաղափարներ դարձան բուրժուական գեղագիտական մտքի մի շարք կոնցեպցիաների ու հոսանքների համար՝ ընդհուպ մինչև այսօր։ Մասնավորապես Կանտի առաջ քաշած և Ֆ. Շիլլերի զարգացրած «խաղի» տեսությունը հսկայական ազդեցություն է գործել XIX դ. շատ փիլիսոփաների ու գիտնականների վրա, և երբեմն որպես ելման գաղափար է օգտագործվել արվեստի ծագման հարցում Կ. Բյուխսթեյնի, Կ. Գրոսսի, Է. Գրոսսի և այլոց համար։ Ակամա տեսական հող ստեղծելով XX դ. սկզբին առանձնապես տարածված «արվեստն արվեստի համար» կոնցեպցիայի համար, որոշ տեսաբաններ ու արվեստագետներ,

1 Памятники мировой эстетической мысли. Т. I. М., 1962, с. 80.

2 Նույն տեղում, էջ 86։

3 Նույն տեղում, էջ 116։

4 Նույն տեղում, էջ 153։

5 Նույն տեղում, էջ 153։

6 Նույն տեղում, էջ 175։

հետևելով Ֆ. Շիլլերին, այս կամ այն չափով գեղարվեստական ստեղծագործության որոշիչ խթան էին հայտարարում մարդու ձգտումը գործնական և բարոյական բեռնվածությունից դեպի ազատ խաղը։ Ուրեմն. և՛ Շիլլերը, և՛ «խաղի» տեսության հետագա կողմնակիցները ձգտում էին լուծել այն հարցը, թե մարդկանց ինչն է ստիպել աշխատանքի անհրաժեշտ գործիքների արտադրությունից անցնել «անօգուտ» առարկաների ու պատկերների ստեղծման, սակայն «խաղ» տերմինը նրանք արմատապես տարբեր կերպ են ըմբռնում։ Շիլլերի համար խաղը բուն մարդկային էության ազատ դրսևորում է։ Խաղի միջոցով մարդը հաղթահարում է այն ամենը, ինչը հարկադրանք է համարվում ինչպես ֆիզիկական, այնպես էլ բարոյական իմաստով⁷։ Ֆ. Շիլլերը գտնում էր, թե մարդկային պատմության արշալույսին արդեն առաջանում է «խաղի և առերևույթի ուրախ թագավորություն», և «գեղեցկապետներն ինքնըստինքյան դառնում է մարդու ձգտումների օբյեկտ»։ Նա զարդարում է իրեն և Ազատ բավականությունը համարվում է նրա պահանջմունքը և անօգուտը շուտով դառնում է նրա բերկրանքի լավագույն մասը⁸։ Ընդունված է այն տեսությունը բովանդակում է բանականի որոշ երանգներ, ինչը չի կարելի ասել պոզիտիվիստներ Կ. Գրոսի, Զ. Սպենսերի և այլոց հայացքների մասին, որոնք նույնացնում են մարդու և կենդանու խաղը։ Կյսպես, Սպենսերը, լինելով սոցիոլոգիայում օրգանական դպրոցի հիմնադիրներից մեկը, չբացահայտեց կենսաբանականի և սոցիալականի որակական տարբերությունը՝ խաղի մեջ տեսնելով միայն վարժեցնող գործառնություն (կենդանիները կարող են ունենալ միայն բնագրական վարժություն) և թերազնահատելով նրա՝ սոցիալապես նշանակալի, ճանաչողական, կոլեկտիվացնող, դաստիարակիչ դերը։ «Խաղ կոչվող գործունեությունը գեղագիտական գործունեության հետ ունի մեկ ընդհանուր գիծ. ոչ մեկը, ոչ մյուսը չեն օգնում կյանքի պահպանմանը ծառայող անմիջական պրոցեսներին», և «ավելի բարձր զարգացած կենդանիների եռանդը հաճախ որոշ ավելցուկ է ունենում... այստեղից էլ ծագում են ամեն կարգի խաղեր, այստեղից էլ այդ ձգտումը, ընդունակությունների անօգուտ վարժանքի, որոնք էրկար ժամանակ հանգստի վիճակում են եղել... նույնը վերաբերում է մարդկանց»⁹։ Այսպիսով, ըստ Սպենսերի, գեղարվեստական գործունեության ազդակը որոշվում է կենսաբանական գործոններով։

Հետաքրքիր է նշել, որ հասարակական գործընթացների կենսաբանական, ինչպես նաև կենդանիների աշխարհում արվեստի ակունքների որոնման խթան ծառայեց Զ. Դարվինի էվոլյուցիոն ուսմունքը տեսակների ծագման մասին։ Ինքը՝ Դարվինը, հանդես գալով տեսակների առաջացման կրեացիոնիստական կոնցեպցիայի¹⁰ դեմ, պաշտպանելով մարդու բնական ծագման գաղափարը, միաժամանակ հաճախ անտրոպոմորֆոլոգիական մեկնաբանություն էր տալիս իր որոշ դիտարկումներին, վիճարկելով գեղեցկությունը մարդկային զգացման բացառիկությունը։ «Համենայն դեպս մարդը և բազմաթիվ ցածրակարգ կենդանիներ միատեսակ հիանում են միևնույն գույներով, հաճելի երանգներով ու ձևերով, միևնույն հնչյուններով»¹¹։ Դարվինի պարզած բուն փաստերը, այսինքն, գույների և որոշակի հնչյունային գրգռիչների նկատմամբ կենդանիների ընտրովի վերաբերմունքը և այլն, կասկածներ չեն առաջացնում։ Սակայն եթե գույնը, հնչյունը, գիծը ներգործում են թե՛ կենդանիների և թե՛ մարդու վրա, դա դեռ հիմք չի տալիս արվեստը, որպես հասարակական գիտակցության առանձնահատուկ ձև, բխցնելու «կենդանիների արվեստից»։ Ապացուցելով կենդանական աշխարհի

7 Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, М.—Л., 1935, с. 291.

8 Նույն տեղում, էջ 290։

9 Памятники мировой эстетической мысли, т. 3, М., 1967, с. 880, 881.

10 Անտոն Կոլմից աշխարհի ոչնչից արարման մասին կրոնական ուսմունք։

11 Ч. Дарвин, Сочинения, т. 5, М., 1953, с. 440, 210.

հետ մարդու ծագումնաբանական կապը, Դարվինն իր աշխատության մեջ նշում է, որ «Կուլտուրական մարդու մեջ գեղեցկության զգացումը շատ ավելի բարդ է և կապված է տարբեր մտային պատկերացումների հետ»¹²։ Սակայն այդ դրույթը նա որևէ կերպ չի զարգացնում, քանզի կարծում է, որ «մարդու և բարձրակարգ կաթնասունների մտավոր ընդունակություններում արմատական տարբերություն չկա»¹³։ Ձգտելով ավելի ամուր հիմնավորել իր տեսության հիմնական թեզիսը, Դարվինը չափազանցնում էր մարդու և նրա կենդանական նախնիների նմանության հանգամանքները, ինչը և հող էր ստեղծում գեղեցիկի զգացման ու գեղագիտական գործունեության կենսաբանացման համար։ Այսօրվա դրությամբ, բազմաթիվ բնախույզներ պարզել են, որ թռչունների ու կենդանիների համար գույների երանգները կարող են կատարել տարբեր գործառնություններ, օրինակ, հարմարվելու, ճանաչելու, հրապուրելու և այլն, բայց ոչ գեղագիտական, ուստի արվեստի բնագավառում խոսք լինել չի կարող մարդու կողմից կենդանիների «գեղագիտական» նվաճումների փոխառման մասին, առավել ևս, որ մարդկությունն ինքն էլ սկզբնապես չի ունեցել իրականության գեղագիտական ընկալման ընդունակություն։ Ինչպես գրում է Ցա. Ռոգինսկին, «Հնագետների նշանակալի հայտնագործությունների շնորհիվ պարզվել է, որ արվեստի հուշարձանները շատ ավելի ուշ են ի հայտ գալիս, քան աշխատանքի գործիքները։ Գրեթե միլիոն տարի ուշ»¹⁴։

XX—XX դդ. սահմանագծին հնագիտության նվաճումների շնորհիվ, որը հետազոտողներին տրամադրեց հսկայական փաստական նյութ, հնարավոր դարձավ ավանդական աստվածաբանական, բնապաշտական կոնցեպցիաների արմատական վերանայումը, նորովի հնչեցին մատերիալիստական շատ գաղափարներ։ Նոր հայտնագործությունների շնորհիվ կրոնի ու գեղարվեստական ստեղծագործության կապի խնդիրը նորից բանավեճերի առարկա դարձավ XX դ.։ Դարասկզբին ֆրանսիացի հայտնի հնագետ, պատմաբան և արվեստաբան Ս. Ռեյնակը առաջ քաշեց արվեստի մոգական ծագման գաղափարը. նոր մեկնաբանությունը համոզիչ էր թվում այն պատճառով, որ նախնադարյան արվեստի շատ ստեղծագործություններ, հասարակական զարգացման միջնադարագիտի փուլում գտնվող ժամանակակից ցեղերի ծեսերն ու բանահյուսությունը իրոք հագեցած են կրոնամոգական բովանդակությամբ։ Ուստի տվյալ կոնցեպցիան լայն արձագանք գտավ և մասամբ ընդունվեց նաև խորհրդային գիտության կողմից։ Քննության առնելով հասարակական արտադրական գործունեության ոլորտում կրոնի ակունքները, խորհրդային գիտնականները, մասնավորապես Ա. Գուշինը, մշակեցին Ն. Մառի առաջ քաշած արվեստի ծագման «աշխատամոգական» կոնցեպցիան, որի համաձայն դուրս էր գալիս, որ արվեստը ոչ միայն աշխատանքի զավակն է (այս միտքը հիմնավորել է Գ. Պլեխանովը «Նամակներ առանց հասցեի» երկում)¹⁵, այլև կրոնի¹⁶։ Խնդիրը թվում էր լուծված, սակայն վերջին տասնամյակներում այս հարցը նորից է բարձրացվում գիտական գրականության մեջ, առաջադրվում են գեղարվեստական գործունեության ծագման պրոբլեմի նկատմամբ մի շարք նոր մոտեցումներ։ Այսպես, անդրադառնալով նախնադարյան մոգության հետ գեղարվեստական գործունեության փոխադարձ կապի հարցին, Ա. Օկլադնիկովը նշում է. «Հին քարի դարի արվեստի, սառցադաշտային ժամանակաշրջանի մարդկանց գեղարվեստական ստեղծագործության ճշմարիտ բովանդակությունը, ամբողջությամբ վերցված, ամենևին չի զուգահեռում նախնադարյան կրոնին, մոգությանը կամ տոտե-

¹² Նույն տեղում, էջ 440։

¹³ Նույն տեղում, էջ 157։

¹⁴ Я. Я. Рогинский, Об истоках возникновения искусства, М., 1982, с. 3.

¹⁵ Г. В. Плеханов, Письма без адреса (Избранные философские произведения в 5-ти томах, т. 5, М., 1958).

¹⁶ А. С. Гушин, Происхождение искусства. Л.—М., 1937.

մականությունը: Ընդհակառակը, այն մեծապես դուրս է գալիս մոգության սահմաններից, որակապես տարբերվում է նրանից, թեև արտահայտվում է մոգական թաղանթով, նրա հետ սերտորեն կապված է որոշակի իրականության մեջ: Այստեղից բխում է վերջնական հետևությունը: Մոգությունը ավելի հին չէ արվեստից՝ ստեղծագործական երևակայության դրսևորումից»¹⁷:

Այս դրույթը ավելի որոշակի ձև է ստանում խորհրդային գիտնականների հետագա հետազոտություններում: Արվեստը համարելով սոցիալական նոր աշխարհի հաստատման միջոց և հենվելով մարդկության պատմության մեջ նախակրոնական դարաշրջանի գոյության, քարի դարի մարդու՝ աշխարհի տարերային-մատերիալիստական ընկալման մասին՝ Վ. Զիբկովեցի կոնցեպցիայի վրա¹⁸, Ա. Նրեմենը հանգում է այն հետևությանը, որ «արվեստն առաջանում է կրոնից անկախ և ժամանակագրականորեն նրանից շուտ»¹⁹: Մոտավորապես նույն կերպ է լուծում հիմնախնդիրը նաև Մ. Կազանը, որը դրում է. «Ոչ թե կրոնն է ծնել արվեստը, այլ, ընդհակառակը, կրոնական գիտակցությունն ու կրոնական ծեսերն են ծագել մարդու՝ աշխարհի գեղարվեստակերպարային յուրացման հիման վրա և ընթացքում»²⁰: Այս հարցում մեզ ավելի համոզիչ է թվում Դ. Ուգրինովիչի տեսակետը: Ընդունելով նախակրոնական դարաշրջանի գոյությունը որպես մարդկային հասարակության ձևավորման սկզբնական փուլ, Դ. Ուգրինովիչը հերքում է Վ. Զիբկովեցի կոնցեպցիայի սկզբունքային դրույթները, որը ձգտում է ժամանակի մեջ բանականության, բարոյականության և արվեստի ծագումը հակադրել կրոնի առաջացմանը: «Ոչ մի հիմք չկա՝ ոչ տեսական, ոչ փաստական, — ապացուցում է Դ. Ուգրինովիչը, — արվեստի սաղմերի ծագման ժամանակը հեռացնելու կրոնի սաղմերի ծագման ժամանակից: Ընդհակառակը, բոլոր հիմքերը կան ենթադրելու, որ թե՛ մեկի, թե՛ մյուսի ձևավորումը տեղի է ունեցել միաժամանակ: Արվեստի ու կրոնի սաղմերի միաժամանակյա ձևավորումը չէր նշանակում, թե այդ երևույթները ծագել են միևնույն սոցիալական պահանջմունքի հիման վրա: Գոյություն են ունեցել գեղարվեստական գործունեության և սկզբնական կրոնական հավատալիքների ձևավորման իմացաբանական ընդհանուր նախադրյալներ, բայց դրանց սոցիալական արմատները տարբեր են եղել»²¹: Մեր կարծիքով աշխատանքային գործունեության հիման վրա ծնունդ առած քարի դարի արվեստը նախ և առաջ դրսևորվում էր աշխատանքի գործիքների և կենցաղի առարկաների գեղարվեստական ձևավորմամբ, բնականաբար միավորվում էր ծագող մոգական պատկերացումների ու ծեսերի հետ, միաժամանակ առանձնանում էր որպես ինքնուրույն գեղարվեստական գործունեություն: Ուստի այսօր հին քարի դարի մարդու արվեստը, լինելով խորապես ռեալիստական իր բովանդակությամբ և ձևով գեղեցիկ, հետագա դարաշրջանների արվեստի հետ հավասար իրավունքներով մտել է ժամանակակից մարդու հոգևոր կյանքի մեջ, հուղեւում նրան և պատճառելով իսկական գեղագիտական բավականություն:

Հարկ է նշել, որ այսօր արվեստի և կրոնի փոխադարձ կապի ու հարաբերակցության հիմնահարցը շարունակում է համակողմանիորեն խորանալ. ճշգրտվել նվիրաբաշխում, Աֆրիկայում, Ասիայում, Ավստրալիայում անընդհատ կատարվող հնագիտական հայտնագործությունների շնորհիվ, և հիմա ավելի քան երբևէ պարզ է դարձել, որ արվեստի ծագման հիմնահարցը չի կարող լուծվել փիլիսոփայական և մասնավոր գիտական փնտյթի հետազոտությունների ամբողջ համալիրից կտրված: Նախորդ տեսությունները, առաջադրելով և բացարձակացնելով արվեստի նմանակման կամ խաղային տարբեր կող-

17 А. П. Окладников, Утро искусство, Л., 1967, с. 125.

18 В. Ф. Зыбковец, Дорелигиозная эпоха, М., 1959.

19 А. Ф. Еремеев, Происхождение искусства, М., 1970, с. 224.

20 М. С. Каган, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, Л., 1971, с. 251.

21 Д. М. Угринович, Искусство и религия, М., 1982, с. 36.

մերը, շնոսելով արդեն արվեստի կենսաբանացման մասին, չկարողացան տալ արվեստի ծագման հիմնահարցի հետևողական գիտական լուծումը: Արդի փուլում առաջ են քաշվում արվեստի ծագման խնդրի այլևայլ կողմերը: Խորհրդային հետազոտողների ուշադրության կենտրոնում են իրականության գեղագիտական արտացոլման ծնունդ առնող ընդունակության, արվեստի գործողության սոցիալական ակունքներին առնչվող հարցերը և այլն: Բացի դրանից, այսօր գեղարվեստական ստեղծագործության ձևավորման ուղիների բացահայտումը անհրաժեշտարար պահանջում է քննարկել այն սոցիալական պահանջմունքները, իդեալները, որոնց արվեստը պարտական է իր ծագումով և որոնց ծառայում է մինչև օրս:

Այս դիրքերից դիմելով արվեստի ակունքներին, հարկ է նշել, որ հին քարի դարի արվեստի հուշարձանները բնավ էլ միանշանակ երևույթ չեն: «Արվեստաբանական և փիլիսոփայական գրականության մեջ,—ինչպես գրում է Ա. Օկլադնիկովը,—երբեմն հիմա էլ արտահայտվում է այն հին տեսակետը, թե հին քարի դարի մարդու արվեստը չի կարելի արվեստ համարել, քանզի այն օգտապաշտական բնույթ է ունեցել»²²: Այս տեսակետի կողմնակիցները այն կարծիքին են, որ արվեստը, բավարարելով հոգևոր պահանջմունքները, չպետք է ունենա նեղ գործնական նշանակություն: Գործնականությունը իրոք հատուկ է նախնադարյան արվեստի շատ ստեղծագործությունների, բայց դա չի նշանակում, թե մարդկանց անմիջական նյութական պահանջմունքների բավարարումը ի չիք է դարձնում տվյալ ստեղծագործության գեղագիտական արժեքը: Թե՛ գիտակցությունը միջնորդավորվում է կեցությամբ, եթե՛ աշխատանքը պայմանավորել է արվեստի ծագումը, ապա, բնականաբար, հենց կիրառական գործունեությունը պետք է դառնար նաև իրականության նկատմամբ մարդու գեղագիտական վերաբերմունքի հիմքը: Ինչպես գրել է Գ. Պլեխանովը, «Մարդը նախ նայում է առարկաներին ու երևույթներին գործնական տեսակետից և միայն հետո դրանց նկատմամբ իր վերաբերմունքում հանգում գեղագիտական տեսակետի»²³: Գործնականը պատմականորեն գեղագիտականի վերափոխելու ուղին հատկապես ակնբախտեն է արտացոլված հենց նախնադարյան հասարակության արվեստում, քանի որ հասարակական զարգացման այդ վաղ փուլում աշխատանքի հասարակական բաժանման զարգացած չլինելու հետևանքով գեղարվեստական գործունեությունը չէր հակադրվում պրակտիկ գործունեությանը, օրգանապես լրացնում և կազմակերպում հասարակական պրակտիկայի տարբեր կողմերը: Եվ նախնադարյան մարդու համար, Ա. Նրեմեևի բնորոշմամբ, գեղեցիկը ճշգրտում է բազմաթիվ մասնավոր կիրառական դրական նշանակությունների սահմանային ամփոփումն ու վերափոխումը. օգտակար, ամուր, լավ, պետքական և այլն»²⁴: Այսպիսով, արվեստը իր բուն ակունքներում բնորոշվում էր ոչ թե՛ ճաշատ խաղի և բերկրանքի» ձգտմամբ, այլ միջնորդավորվում էր որոշակի հասարակական խնդիրներով: Իրականության հոգևոր վերամշակման ամեն մի եղանակ՝ կենդանիների պատկերումը, տարբեր դրամատիկ գործողությունները, պարը, դաջվածքը, հագուստի գեղարվեստական ձևավորումը, նույնիսկ զարդեր, դիմակներ կրելու սովորույթը և այլն գոյատևման անշափ դաժան պայքարի պայմաններում ստանում էին կարեւորագույն գործնական նշանակություն: Գործնական կենսական անհրաժեշտությունը կանխորոշեց նաև արվեստի հիմնական թեման, որին նախնադարյան հասարակությունը ուշադրություն էր դարձնում հազարամյակներ շարունակ, որին դիմում էին թե՛ որմնակարությունը, թե՛ քանդակագործությունը, թե՛ պարը, թե՛ երգը և թե՛ հեքիաթը: Թեման դարձավ վայրի կենդանիների՝ բիզոնների, որմզդեղների, մամոնտների, ձիերի և մյուս կենդանիների շշխարհը, քանզի հենց կենդանին էր նախնադարյան մարդու

²² А. П. Окладников, *նշվ. աշխ.*, էջ 122:

²³ Г. В. Плеханов, *նշվ. աշխ.*, էջ 354:

²⁴ А. Ф. Еремеев, *նշվ. աշխ.*, էջ 140:

գոյության հիմնական աղբյուրը: Հետաքրքիր է նշել ընտրողական վերաբերմունքը գեղարվեստական ստեղծագործության օբյեկտների նկատմամբ: Արվեստում գերակշիռ տեղ գրավեցին հենց այն կենդանիները, որոնց որսը կապված էր մեծ դժվարությունների ու վտանգի հետ, և նրանց կազմաբանական կառուցվածքի, վարքագծի իմացությունը անհրաժեշտ էր նախնադարյան հասարակության անդամներին: Մարդու կերպարը համեմատաբար քիչ տարածում է ստացել: Հիմնականում հանդիպում են կանանց պատկերներ՝ նշանավոր «պալեոլիթյան վեներաներ», որոնցում առանձնապես շեշտվում են կնոջ մանկածնական հատկանիշները և բացահայտվում նախնադարյան հասարակության մեջ ծնող մոր կենսականորեն կարևոր և սոցիալապես նշանակալի դերը: Թռչունները կամ բույսերը հին քարի դարի արվեստում հազվագեղ են երևում: Իրականության ճանաչման, նրանում ավելի արդյունավետ կողմնորոշման, աշխատանքային գործընթացի իմաստավորման անհրաժեշտությունը աշխարհի պատկերավոր ճանաչողության հիմնական պատճառներից էր: Արձանագրելով գազանի կերպարը, մարդը վերլուծում էր, ընդհանրացնում իր դիտարկումները, համադրում՝ ավելի խոր գիտելիքներ ձեռք բերելով շրջակա միջավայրի մասին: Հենց դրա համար էլ արվեստը, կրելով գիտելիքների տարրեր, դարձավ մարդու կողմից բնության ճանաչողության խորացման կարևորագույն միջոց:

Տիրապետելով «գեղեցիկի օրենքներով» կերտելու կարողությանը, մարդկությունը հազիվ թե գիտակցում էր այդ կարողության հասարակական արժեքի խորությունը: Օրինակ, ինչպես գրում է Ա. Սպիրկինը, «Ճրիտասարդ սերնդի վրա ավագ, փորձով իմաստնացած սերնդի դաստիարակական ներգործության սկզբնական, դեռևս տարերային հասարակական կարիքը, կոլեկտիվի կյանքի համար անհրաժեշտ հմտություններ և իրերի հանդեպ հայացքներ ձևավորելու, մարդկանց աշխատանքային սխրանքների ներշնչելու պահանջմունք... ըստ երևույթին, արվեստի ծագման էական խթաններից էին»²⁵, իրոք, մարդկային կոլեկտիվի գոյությունը ենթադրում էր նրա բոլոր անդամների ընդհանրությունն ու միաբանությունը՝ ինչպես գործնական, այնպես էլ հոգևոր-հոգեբանական առումով: Արվեստը ընդունակ է բավարարելու այդ պահանջմունքները, քանի որ նախնադարյան հասարակության սոցիալական միասնության պայմաններում մարդկությունը արվեստի մեջ գտել է շրջակա աշխարհի վերաբերյալ հասարակական հայացքներին մարդուն հաղորդակից դարձնելու առավել հզոր միջոց: Ծագելով մարդկանց սոցիալ-կոմունիկատիվ աշխատանքային գործունեության հիման վրա, որպես հաղորդակցության առանձնահատուկ ձև, արվեստը օբյեկտներում ի հայտ էր բերում նախ և առաջ դրա հասարակական նշանակությունը: Բիզոնի ժայռապատկերը կամ «կենդուրուի պարը» ոչ թե կենդանիների սոսկ հմուտ, կյանքով և արտահայտչականությամբ լեցուն վերարտադրություն է, այլ առաջին հերթին գեղարվեստական ձևի մեջ սոցիալապես դետերմինավորված բովանդակության մարմնավորում: Հին քարի դարի ռեալիստական արվեստում մարդիկ, ասես, թափանցում էին իրենց իշխանության տակ գտնվող աշխարհը: Այդ աշխարհում նույնպես կային վտանգ, պայքար, բայց գեղանկարչության կամ փորագրության մեջ, գազանն, օրինակ, արդեն անկարող էր խույս տալ մարդուց: Հին քարի դարի նկարներում կամ քանդակներում, որոնք հայտնաբերվել են Արևմտյան Նիդերլանդների մինչև Սիբիր, Մոնղոլիա և այլուր՝ ձգվող հսկայական տարածքում, նախնադարյան նկարիչը պատկերել է վիրավոր, մեռնող գազաններ, տարբեր զինատեսակներ, որսի տեսարաններ, որոնք հաճախ՝ ներկայացված են բացառիկ արտահայտչականությամբ: Դրանցից շատերը պահպանել են նետերի, տեգերի, նիզակների և այլ զինատեսակների հարվածների հետքերը, որոնք հետազոտողներին հիմք են տվել ենթադրելու, որ, բացի մոգական բովանդակությունից, դրանք թի-

²⁵ А. Г. Спиркин, Происхождение сознания, М., 1960, с. 243.

րախի դեր են կատարել, նպաստելով որսորդական-արտադրական հմտությունների զարգացմանը, հղկելով շարժումների ճկունությունն ու հարվածի դիպուկությունը, սրատեսությունը, դրանով իսկ կատարելով ամենօրյա վարժեցման պրակտիկ դեր, ապահովելով մարդկային ցեղի գոյատևումը: Ի դեպ, արդեն 70-ական թվականներին շատ հեղինակներ ընդունում էին նախնադարյան գեղարվեստական գործունեության սերտ կապը ինչպես մոգական, այնպես էլ արտադրական-մանկավարժական գործողությունների հետ, դրանք միմյանց չհակադրելով որպես փոխադարձաբար բացառող²⁶: Այսպիսով, լինելով իրականի շարունակություն, մարդու համար առանձնապես նշանակալի իրավիճակների, զգացումների և ապրումների վերարտադրություն, արվեստը դարձավ նախնադարյան հասարակության առավել կարևոր պահանջ-մոլորների լուծման անփոխարինելի եղանակ: Միսական պարերում կամ երգերում, թատերականացված գործողություններում սովորաբար մասնակցում էր ամբողջ կոլեկտիվը, այստեղ դեռ հեղինակների, կատարողների և հանդիսականների տարբերակում չկար. Վրսորդ ցեղերի պարերը մեծ մասամբ մասնալական են... պարի ոգևորությունը առանձին անհատների ստիպում է դառնալ միասնական էակ՝ տոգորված և ցնցված միևնույն զգացումով: Կատարման ժամանակ պարի մասնակիցները գտնվում են լրիվ սոցիալական հաղորդակցման վիճակում. պարող խումբը զգում և գործում է որպես միասնական օրգանիզմ²⁷: Սոցիալապես միավորող ներգործության հետ որսի պարը նպաստել է նաև կրտսերների ֆիզիկական զարգացմանը, արտադրական ունակությունների ամրապնդմանը, հմտությանն ու ճարպկությանը, կոլեկտիվի մնացած անդամների գործողությունների հետ առանձին մարդու շարժումների կոորդինացմանը: Հուզականությամբ համակելով կատարողներին, պարը, երգը, մարդուն հաղթանակի վստահություն էին ներշնչում, հոգեբանական նախապատրաստում առաջիկա որսին կամ զինված ընդհարմանը: Արվեստում մարդը լուծում էր ակնկալվողի և իրականի՝ կյանքում հաճախ առաջացող հակասությունը, թոթափում տագնապն ու անբավարարվածությունը, ուժ էր քաղում բացասական հույզերի հաղթահարման համար: Արվեստը դառնում էր դրական հոգևոր լիցքաթափման, բերկրանքի, հաջողության արտահայտման միջոց: Այլ խոսքով, արվեստը, բացի ճանաչողությունից, շնչման, դաստիարակության, ուսուցման միջոցից, դարձավ հին քարի դարի մարդոյ. ներաշխարհի հասարակական առանձնահատկության ձևավորման, կոլեկտիվի հոգևոր կյանքի ամբողջ հարստության ամրապնդման և պահպանման յուրահատուկ ձև:

Նախնադարյան արվեստն ուսումնասիրելիս բնականորեն առաջ է գալիս կրոնամոգական ծեսի հետ հին քարի դարի արվեստի կապի հարցը: Մոգական ուղղվածության առկայությունը որոշ հետազոտողների հանգեցրել է ոչ միայն այն համոզմանը, որ արվեստը կրոնի ծնունդ է, այլև ամբողջությամբ վերցրած՝ նախնադարյան հասարակության արվեստի ժխտմանը: Բազմաթիվ հնագիտական նյութերն իրոք վկայում են, որ մի շարք քանդակագործական և գեղանկարչական ստեղծագործություններ, դիմակներ և զարդանկարներ, հմայիլներ և այլն ծառայել են մոգական նպատակների: Դրա հետ մեկտեղ, գոյություն են ունեցել նաև մոգական բնույթի պարեր ու երգեր, «սպանություն» դրամատիկացված արարողություններ և այլն: Մյուսն առած կրոնական մտածողությունը իրոք արվեստում գտավ իր գործնական մարմնավորման առավել արդյունավետ միջոցը: Սակայն արդյո՞ք գա տանում է դեպի բուն արվեստի կործանում: Եթե դրականորեն պատասխանելու լինենք այդ հարցին, ապա հարկ է արվեստի ոլորտից բացառել այն ամենը, ինչը այս կամ այն կերպ ենթարկված է պաշտամունքին և կրոնին: Անձավ-

²⁶ В. Шерстобитов, У истоков искусства, М., 1971, с. 11.

²⁷ Э. Гроссе, Происхождение искусства, М., 1898, с. 212, 281.

ներում պահպանվող հին քարե դարի պատկերագրերը, որմնագրերն ու ժայռանկարները ներկայացնում են բարձր արվեստի այնքան կատարյալ նմուշներ, որ XIX դ. վերջի XX դ. սկզբի մարդիկ դժվարությամբ էին ընդունում դրանցից շատերի բնօրինակ լինելը: Այսօր գիտնականների շրջանում արդեն վեճեր չեն ծագում այն մասին, թե այդ հասուն և յուրովի «դասական» արվեստը գիտակցաբար և միտումնավոր ստեղծել է նախնադարյան մարդը²⁸: Այս փաստը մեկ անգամ ևս հաստատվում է եզակի «քարե գրադարանով», որն ընդգրկում է ժայռապատկերների ավելի քան 13 հազար պատճեն նով», որն ընդգրկում է ճարտարապետների ավելի քան 13 հազար պատճեն նով», որն ընդգրկում է ճարտարապետների ավելի քան 13 հազար պատճեն նով», որն ընդգրկում է ճարտարապետների ավելի քան 13 հազար պատճեն նով»:

Այսպիսով, արվեստը, լինելով հասարակական գիտակցության հնագույն ձևերից մեկը, կազմավորվելով մարդկանց աշխատանքային գործունեության ընթացքում, արդեն հին քարե դարի շրջանում ձեռք էր բերել այն առանձնահատկությունները, որոնք բնորոշում են այն՝ որպես այդպիսին առհասարակ: Արվեստը մարդուն օգնել է արձանագրել շրջակա միջավայրի բազմազանությունը և յուրացնել կուտակված փորձը, ուղղություն էր տվել և կողմնորոշել ամենօրյա կենսական պայքարում, այն դարձել էր անցյալի մասին մարդու սոցիալ-գեղագիտական հիշողությունը և ապագայի անհրաժեշտ ուղեկիցը: Հենց արվեստում է մարդկությունը գտել գործնական, համախմբող, դաստիարակական և հոգեբանական ներգործության թե՛ առավել մատչելի, թե՛ առավել գործուն միջոցը, առանց որի մարդիկ չէին կարողանա պահպանել իրենց նոր, սոցիալական կեցությունը: Արվեստը մարդկանց հնարավորություն է տվել սերունդներին հասցնելու հին քարե դարի մարդու հոգևոր և զգայական աշխարհը, իրականության հուզական գնահատման սոցիալական յուրօրինակությունը: Եվ հետագայում, շնայած հանրային աշխատանքի բաժանման խորացող գործընթացին, հասարակական գիտակցության նոր ձևերի կազմավորմանն ու զարգացմանը, արվեստը անփոխարինելի է մնում իր հնարավորություններով: Դարեր շարունակ մարդն իր աշխատանքով մարդկայնացրել է բնությունը, իսկ արվեստի միջոցով մարդը մարդկայնացնում է ինքն իրեն, հաղորդակցվելով գեղեցկության և ճշմարտության անանց աշխարհին:

ОБ ИСТОКАХ ИСКУССТВА И ЕГО РОЛИ В СТАНОВЛЕНИИ ЧЕЛОВЕКА

А. А. АВЕТИСЯН

Р е з ю м е

Объяснение происхождения искусства и его роли в вопросе становления человека следует искать прежде всего в практической жизнедеятельности человека эпохи палеолита, его социальных проблемах, общественных потребностях и идеалах. Это подтверждается также уникальной «каменной библиотекой», включающей более тринадцати тысяч копий и снимков наскальных рисунков, собранных архитектором С. Петросяном на территории Армянской Республики, дающей энциклопедическое представление о деятельности людей первобытного общества, их художественных достижениях в частности. Формируясь в процессе трудовой практики, искусство изначально приобрело те особенности, которые определяют его как таковое вообще, способствуя социализации человека.

²⁸ В. Шерстобитов, *Изд. ашх.*, էջ 9:

²⁹ Ա. Ավետիսյան, *Պատմում են ժայռապատկերները (Սովետական Հայաստան, 1986, № 5, էջ 28—30)*:

ON THE SOURCES OF ART AND ITS ROLE IN THE FORMATION OF THE MAN

A. A. AVETISIAN

S u m m a r y

The explanation of the origin of art and its role in the problem of the formation of the man has to be looked for, first of all, in the practical life-activity of the man of paleolith epoch, in his social problems, public needs and ideals. It is confirmed also by the unique "stone library", which consists more than thirteen thousand copies and photoes of rock drawings, gathered by the architect S. Petrosian on the territory of the Soviet Armenia, which gives an encyclopaedic idea about the people activity of the primitive society, about their art achievements in particular. Being formed in the process of working practice, art initially acquired those peculiarities, which define it as art generally, promoting the socialization of the man.