

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՌՈՒԹՅՈՒՆ

(սոցիալական էությունը և բնութեական նախագրյալները)

Ռ. Մ. ՍԱՀԱԿՅԱՆ

Վերջին տասնամյակներում տեսարանները հաճախ են վիճում մի հարցի շուրջ. գեղագիտականը կա՞րնոթյան մեջ, թե՞ այն ժագում է պատմականորեն, այլ խոսքով՝ իր օբյեկտիվ բնույթով և էությամբ գեղագիտականը բնութենական՝ երևույթ է, թե՞ կրում է հանրային-պատմական բնույթ:

Որքան էլ այս հարցում տեսարանները տարակարծիք են, այնուամենայնիվ, գտնում են, որ գեղագիտականն իր տարբեր դրսևորումներով (գեղեցիկ, վեհ, ողբերգական, կատակերգական և այլն) գոյություն ունի օբյեկտիվ իրականության մեջ և արտացոլվում է մարդկային ընկալման, պատկերացումների, գիտակցության և հատկապես գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: Վիճում են ելակետային հարցերում. արդյոք գեղագիտականը օբյեկտիվ է, և որո՞նք են գեղեցիկի, սգեղի, ողբերգականի, կատակերգականի (որպես յուրահատուկ երևույթների) գոյության հիմքերը: Ըստ իս, գեղագիտական գործունեությունը, որպես գործընթաց, ներառում է մարդու գեղագիտական ընկալումն ու պատկերացումները, ճաշակը, իդեալը, կոնցեպցիաները և այլ կողմեր: Իսկ որպես գեղագիտական նախաբեություն իրականության նկատմամբ, գեղագիտական գործունեությունը աշխարհի երևույթները գեղեցկության օրենքներով յուրացնելու գործընթացում մարդու ձեռք բերած ու գիտական համակարգի վերածված պատմական փորձն է: Գեղագիտական կոնցեպցիաների ողջ համակարգի վրա է հենվում ու մեծ ընդհանրացումներ կատարում գեղագիտական նայացքը, որը լայն առումով ուղղություն է տալիս մարդու գեղագիտական և գեղարվեստական ամբողջ գործունեությանը:

Տեսարաններից ոմանք կարծում են, որ գեղեցիկի հիմքը բնության մեջ է՝ բնության երևույթների ներդաշնակ փոխազդեցության և հարաբերակցության մեջ¹: Ըստ վերը նշված տեսակետի, դա նշանակում է, որ, մի կողմից, մարդու և իրերի գեղեցկությունը համաշխարհային ներդաշնակության դրսևորումներից մեկն է, մյուս կողմից, մարդու գեղագիտական զգացումը և գեղագիտական գաղափարությունները կախում ունեն բնութենական աղբյուրներից, իսկ բնությունը հավերժական ուսուցիչ է և ելակետ՝ մարդու գեղագիտական պատկերացումներին համար: Մարդը, գիտակցելով գեղեցկության մեխանիկական օրենքները, իբր նրան է ծառայեցրել նաև իր աշխատանքային ողջ գործունեությունը², Սակայն, նախ, չի կարելի գեղեցիկը անմիջականորեն կապել համաշխարհային, հավասարակշռության, ռիթմի հետ, մյուս կողմից, ներդաշնակությունը ինքնին գեղեցիկը չէ. այն գեղեցիկի դրսևորումներից մեկն է: Բացի այդ, որտեղ կա համաշխարհային, կա և անհամաշխարհային, գեղեցիկի կողքին՝ սգեղը, վեհի կողքին՝ նսեմը և այլն: Միաժամանակ պետք է հիշել, որ առարկայի բնական հատկություններում հնարավոր չէ գտնել գեղագիտականի էության հիմքը:

1 «Գեղեցիկը ներդաշնակությունն է», «Գեղեցիկը կյանքն է» (տե՛ս Н. Дмитриева, О прекрасном, М., 1960, с. 23—24).

2 Այս խնդրում հետաքրքիր մոտեցում է հանդես բերել նուրբ գեղագետ Վահրամ Փափազյանը. «Մարդը ի սպաս է դրել իր հավաքած գիտության պաշարը կամ իր թանկ գնած փորձառությունը... իր բարօրությանը, այո, բայց հոգով նույն մուրացկանն է մնացել» (տե՛ս, Համ-լետն ինչպես տեսա, Ե., 1968, էջ 138):

Գեղեցկության, որպես ներդաշնակության, սահմանումը ձևատրամաբանական վերացարկում է հենց այն պատճառով, որ բնութենական ներդաշնակությունից՝ համընդհանուր գեղագիտական սկզբունքից, հնարավոր չէ արտածել գեղագիտականի դրսևորման անհրաժեշտ և անհատական ձևերը՝ գեղեցիկը, ողբերգականը, կատակերգականը, գեղագիտական իդեալը, բովանդակությունը ու ձևը արվեստում, գեղարվեստական կերպարի ողջ յուրահատկությունը։ Այս տեսակետից «բնութենականների» կոնցեպցիայի հիմնական թերությունն հենց այն է, որ նրանք օբյեկտիվ իրականությունը դիտում են որպես հայեցման օբյեկտ, այլ կերպ՝ բնության և հանրության վերափոխման հանրային-սլոակ-տիկ գործունեությունից կտրված։ Ըստ նրանց, գեղագիտական բնության մեջ դուրսն են, երանգները, համաշխարհային, ներդաշնակությունը, ուրիշ՝ իհարկե, ծաղիկների վառ գույները գրավում են մեղունքին, սակայն չեն ծնում գեղեցիկի րուզմադան ձևեր՝ կյանքը շարունակելու համար, ինչպես պնդում է Ի. Աստախովը³։

Եվ, առհասարակ, պետք է հիշել, որ գեղեցիկը և գեղագիտականը հարաբերություններ են, որոնք սկսվում-ձևավորվում են այնտեղ, որտեղ կենսաբանական սահանջմունքները վերացարկվում են կյանքի սոցիալական ձևերի կողմից, որտեղ ծագում են մարդկանց հոգևոր շահերը, գործունեության բարձր տեսակները։ Ահա թե ինչու Ի. Աստախովը, խտացնելով գույները, Չերնիշևսկու տեսակետը՝ «գեղեցիկը կյանքն է» և «գեղեցիկը իր տեսակի մեջ կատարյալն է» (Հեգել) բանաձևումը, գտնում է, որ դրանք պետք է ընդունվեն որպես «ամենաբովանդակալիցներից մեկը գեղագիտության մեջ»⁴։ Սակայն «իր տեսակի մեջ կատարյալը» կարող է գործածվել ոչ միայն գեղեցիկի, այլև՝ ամենագլխի նկատմամբ, և իր տեսակի մեջ կատարյալը միշտ չէ, որ գեղեցիկ է։

Բնությունը՝ որպես գեղագիտական գործունեության և գիտակցության նախադրյալ ընդունել այլ բան է (ոչ ոք չի ժխտում դրա ճշմարիտ լինելը), սակայն չի կարելի ճիշտ համարել այն տեսակետը, որ իբր բնությունը գործում է գեղեցիկի օրենքներով, իսկ մարդիկ միայն վերարտադրում են անարատ բնության գեղագիտական փորձը։ Յու. Բորևը մարդու ամեն մի գործունեության մեջ փորձում է տեսնել գեղագիտական գործունեության տարրեր, իսկ այդ գործունեության կենտրոնում նա դնում է արվեստը, որովհետև գեղագիտական գործունեությունը ոչ միայն ներառում է համամարդկայինը, այլև հասնում է գեղագիտականի բարձրագույն ձևին կամ գեղարվեստական գործունեությանը, արդյունքում ստեղծում բոլոր սերունդների գեղագիտական ճաշակը բավարարող ամսահ գլուխգործոցներ⁵։

Իրավացի է բուլղարացի Կրիստյա Գորանովը, որ կարծում է, թե բնության մեջ հատկությունների առկայությունը, որը սնունդ է տալիս մեր զգացմունքներին, հույզերին և կենդանանում մարդու կողմից իրականության պրակտիկ-հոգևոր յուրացման գործընթացում, դեռևս գեղագիտականը չէ։ Նա ճիշտ է նաև այլ հարցում. բնության մեջ եղած այդ բնական նախադրյալների գիտակցումը ընթացել է հակառակ ուղղությամբ՝ ոչ թե բնությունից պրակտիկ կյանքին, այլ պրակտիկ կյանքից դեպի բնությունը⁶։

Քանի որ գեղագիտական գործունեությունը մարդու գործունեությունն է՝ իր համամարդկային կարևորությամբ հանդերձ, տեսաբանները հաճախ, որոշ ընդհանուր գծերի պատճառով, նույնացնում են մարդու գեղագիտական և գեղարվեստական գործունեությունները։ Յու. Բորևը փորձել է համակարգել տարբեր տեսաբանների տեսակետները՝ այդ երկու տիպի գործունեությունների հարաբերակցության վերաբերյալ։

³ Տե՛ս Ի. Աստախով, Искусство и проблема прекрасного. М., 1963, с. 112.

⁴ Նույն տեղում, էջ 134։

⁵ Տե՛ս Յու. Բորև, Գեղագիտություն, Ե., 1982, էջ 23։

⁶ Տե՛ս Կ. Գորանով, Содержание и форма в искусстве, М., 1962, с. 101.

ա) գեղագիտականը նույնական է գեղարվեստականի հետ, և այդ տերմինները հոմանիշներ են:

բ) գեղագիտականը և գեղարվեստականը գոյություն ունեն զուգահեռաբար: Այս տեսակետի կողմնակիցները առավելություն են տալիս գեղագիտության առարկայի (արվեստից դուրս գեղեցկության օրենքներով գործունեությանը) և ընդհանուր արվեստագիտության (գեղարվեստական գործունեության ընդհանուր տեսությունը արվեստում) պահերի բաժանելու մեթոդին, Սակայն հաշվի չի առնվել, որ գեղագիտական գործունեությունը հաճախ թե պատմականորեն, թե ամենօրյա պրակտիկայում վերաճում է գեղարվեստականի: Մյուս կողմից, այդ երկու գործունեության տեսակները, բացի մի քանի յուրահատկություններից, ունեն և միասնական մոտեցումներ իրականության արտացոլման նկատմամբ, և նպատակահարմար է դրանք քննել մի միասնական գիտության մեջ:

գ) գեղագիտական գործունեությունը ավելի լայն է գեղարվեստականից, և գեղարվեստականը գեղագիտականի մասնավոր դրսևորումն է կամ էլ հակառակը. գեղագիտականն է գեղարվեստականի մասնավոր դրսևորումը, քանի որ գեղարվեստական գործունեությունը իր բովանդակային և ձևական հատկությունների մաքուր ծավալով դուրս է գալիս միայն «գեղեցկության օրենքներով» ստեղծագործելու սահմաններից⁷:

Ըստ Մ. Կազանի, գեղագիտական գործունեությունը համապարփակ բրնույթ է կրում, իսկ գեղարվեստականը, ընդգրկելով գեղեցիկը, վեհը, ողբերգականը և կատակերգականը, այն վերարտադրում է արվեստի համեմատաբար նեղ սահմաններում: Այդ պատճառով էլ որոշ տեսաբանների թվում է, թե վեհը, ողբերգականը, կատակերգականը առհասարակ գեղագիտական չեն, այլ զուտ գեղարվեստական կատեգորիաներ⁸:

դ) գեղագիտականը գեղարվեստականից ավելի լայն է, քանի որ պատմական զարգացման ընթացքում գեղագիտական գործունեությունը առաջ է անցել գեղարվեստականից, թեկուզ գեղագիտականը իր բարձրակետին է հասնում գեղարվեստական գործունեության մեջ: Ըստ էության, Մ. Կազանն էլ է հանգում այս մոտեցմանը, երբ քննում է գեղագիտական և գեղարվեստական դաստիարակության հարաբերակցության հարցերը⁹:

Այլ հայացքներ ու կոնցեպցիաներ են առաջ քաշվում, երբ քննվում է գեղագիտականի սոցիալական էությունը: Այս կոնցեպցիայի առավելությունը հնացած տեսակետի նկատմամբ (երբ նույնացվում են բնութենական ներդաշնակությունը և գեղեցիկը) այն է, որ սրա կողմնակիցները ենում են գեղագիտականի սոցիալ-պատմական էության և օբյեկտիվության ճշմարիտ դրույթից, որը ծնվել է մարդու կողմից բնության ու հանրության վերափոխման հասարակական-հանրային պրակտիկայի գործընթացում: Սակայն այս ճշմարիտ դրույթը միշտ չէ, որ պաշտպանվում է: Որոշ տեսաբաններ ընկնում են ներքին հակասության մեջ: Լ. Մտուլովիչը իր «Գեղագիտական արժեքի բնույթը» գրքում փորձում է ապացուցել, որ գեղագիտական արտացոլման օբյեկտը ներկայացնում է գեղագիտական ընկալումը և ապրումը պայմանավորող արժեք, իսկ գեղագիտական գնահատականը բնութագրում է որպես սուբյեկտի հարաբերությունը օբյեկտի նկատմամբ: Օրինակ, գեղեցիկը, ըստ Լ. Մտուլովիչի, օբյեկտիվ արժեքի և սուբյեկտիվ գնահատականի միասնությունն է: Գեղագիտական արժեքը օբյեկտիվ է նաև այն պատճառով, որ օբյեկտիվորեն, մարդու «կամքից անկախ և գիտակցությունից անկախ, գոյություն ունի այդ երևույթ»:

7 Տե՛ս Յու. Բուհ, նշվ. աշխ., էջ 27—28:

8 Տե՛ս Գ. Поспелов, Эстетическое и художественное, М., 1965.

9 Տե՛ս Յու. Բուհ, նշվ. աշխ., էջ 81:

ների փոխհարաբերությունը մարդու և բնության հետ,— փոխհարաբերություններ, որոնք ձևավորվել են հանրային-պատմական պրակտիկայի գործընթացում»¹⁰։

Այլ խոսքով, արժեքի հասկացության իմաստը հանգեցվում է առարկայի կամ երևույթի հասարակական օբյեկտիվ նշանակությանը։ Արժեքարանության տեսության կողմնակիցները ընդունում են գեղագիտական արժեքների օբյեկտիվ բնույթը, որոնք արտացոլում է գեղագիտական գիտակցությունը։ Սակայն օբյեկտի և սուբյեկտի միասնության հիմքը նրանք համարում են օբյեկտը՝ որպես հայեցման օբյեկտ, այլ ոչ թե օբյեկտը վերափոխող հասարակական-աշխատանքային պրակտիկան։ Գեղագիտական օբյեկտի արժեքարանական բնույթը կանխորոշում է գեղագիտական գիտակցությունը, որը յուրահատուկ է ոչ այնքան որպես օբյեկտի արտացոլում, որքան սուբյեկտի՝ օբյեկտի նկատմամբ ունեցած ստեղծագործական, հուզական գնահատում՝ հարաբերություն։ Ու թեկուզ արժեքարանները խոսում են իմացության և գնահատման միասնության մասին, այդուհանդերձ, նրանց կոնցեպցիան փաստորեն իրար է հակադրում ստեղծագործությունը և արտացոլումը, ճանաչողության և գնահատման պահը, գեղարվեստական ճշմարտությունը և գեղարվեստական արժեքը։ Այս կոնցեպցիայի ներկայացուցիչների համար գեղագիտական արժեքը օբյեկտների՝ մարդու կյանքում խաղացած դերն է և հասարակական նշանակությունը։ Նման տեսակետը հաշվի չի առնում այն, որ հասարակական-վերափոխիչ պրակտիկայի ստեղծագործական էությունը ծնում և պայմանավորում է մարդկային գիտակցության ստեղծագործական բնույթը՝ իր բազմազան դրսևորումներով։

Ըստ Մ. Կադանի, թեկուզ «հասարակականները» ճշմարտացիորեն հերքում են «բնութենականների» պարզունակ մատերիալիստական, գոհիկ-նատուրալիստական կոնցեպցիան, սակայն իրենց՝ «հասարակականների» դժբախտությունն հենց այն է, որ նրանք երկար ժամանակ անտեսում էին սուբյեկտի ուսկական յուրահատկությունը, դերը և նշանակությունը գեղագիտական ոլորտում»։ Մյուս կողմից, միայն իմացաբանության և արժեքաբանության իրար հատվող ճառագայթների լույսի տակ գեղագիտությունը ընդունակ կլինի բացահայտելու և իմաստավորելու իրականության գեղարվեստական-պատկերավոր արտացոլման հակասական կառուցվածքը¹¹։

Ահա ինչու այս խնդրի լուծման մեջ Կադանը հարկ է համարում ներգրավել նշանագիտությունը և կիբեռնետիկան։ Բայց նա հաշվի չի առնում, որ այդ դեպքում արվեստի գեղարվեստական լեզուն հանգեցվելու է ժամանակակից գիտությունների լեզվին։ Ըստ Ա. Բուրովի, մի կողմում առկա է բնությունը՝ պատրաստի գեղագիտական հատկանիշներով, մյուս կողմում՝ հասարակական պրակտիկան՝ բնութենական գեղագիտական բովանդակության նկատմամբ գեղագիտական հարաբերություններով։

Ըստ Ա. Բուրովի, գեղագիտական երևույթը տրված է բնությունից, և վաղուց այն ընկալվում է իր տրված լինելու մեջ։ Այնինչ՝ հենց մարդու հասարակական-պատմական պրակտիկան է օբյեկտ-բնությունը վերածել մարդկային օբյեկտի, և միայն մարդու նյութական-վերափոխող գործունեության մեջ են ծագել և ձևավորվել նրա սուբյեկտիվ ընդունակությունները, այդ թվում նաև մարդու գեղագիտական հարաբերությունը բնության նկատմամբ։ Քանի որ մարդու կեցությունը ենթարկվում է երկակի պատճառաբանվածության՝ բնութենական (մարդը բնության մասն է) և հասարակական (մարդը պատմության արդյունք է), ուստի նրա գեղագիտական կյանքը նույնպես պայմանավորված է երկակի գործոնով՝ բնութենական և հասարակական¹²։

10 Л. Столович, Природа эстетической ценности. М., 1972, с. 47.

11 М. С. Каган, Курс по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, с. 122, 55.

12 Տե՛ս А. Буров, Эстетика. Проблемы и споры, М., 1975, с. 26—50.

Այս տեսակետից անժխտելի է, որ այժմ առավել, քան երբևէ, հասունացել է գեղագիտական հիմնախնդիրների համալիր ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը, որը պետք է հաշվի առնի և բնութենական, և սոցիալական գործոնները:

Գեղագիտական հարաբերությունները կյանքում և արվեստում գտնում են իրենց ամբողջական և բազմակողմանի արտահայտությունը գեղեցիկի, վեհի, ողբերգականի, կատակերգականի, նսեմի և այլ ձևերի մեջ: Այս տեսանկյունից քննելով խնդիրը, պետք է մատնանշել, որ գեղագիտական հարաբերությունները առավել լայն է առանձին կատեգորիայի ընդգրկումից, և չի կարելի այն ամբողջությամբ հանգեցնել դրանցից որևէ մեկին:

Գեղագիտությունը, որպես գիտություն, կոչված է ուսումնասիրելու գեղագիտական հարաբերությունները կյանքում և արվեստում՝ իրենց փոխադարձ կապերով, փոխադարձ անցումներով, քանի որ հատկապես փոխադրեցություն մեջ կարելի է բացահայտել նրանց միասնականությունը և տարբերությունը:

Գեղեցիկն ունի իր հակոտնյան՝ տգեղը: Դրանք հարաբերակցվող կատեգորիաներ են և իրենցով արտահայտում են գեղագիտական հարաբերությունների դիալեկտիկորեն հակասական բնույթը: Նրանց առանձնահատկությունները պայմանավորվում են տվյալ դարաշրջանի կացութաձևերով, դասակարգային հարաբերություններով և այլն: Իսկ դա նշանակում է, որ գեղեցիկը կյանքում հաստատվում է նաև ողբերգական հանգամանքներով կամ արտահայտվում ողբերգական կերպարով: Այսինքն՝ գեղագիտական կատեգորիաները արտահայտում են աշխարհի գեղագիտական յուրացման բազմակողմանի, յուրահատուկ կողմերը: Մա էլ իր հերթին նշանակում է, որ գեղագիտությունը միայն գիտություն չէ գեղեցիկի մասին, այն ընդգրկում է գեղագիտական հարաբերությունների, այդ թվում նաև արվեստի, բոլոր օրինաչափությունները: Գեղագիտական հարաբերությունները բնորոշվում են հետևյալ հիմնական գծերով.

1) Մարդն այդ հարաբերություններում իրեն դրսևորում է որպես ամբողջական անհատականություն, այլ ոչ թե որևէ կողմով (ֆիզիկական, գործնական, հոգևոր և այլն):

2) Մարդը փոխադարձ կապի մեջ է մտնում հանրության (ներառյալ միջոցով նաև բնության) հետ, մի կողմից, որպես ներդաշնակ միասնականություն, մյուս կողմից, որպես հակամարտող ուժերի տարաբաժանում, և դրանք դրսևորվում են գեղեցիկի ու տգեղի, ռեբեգականի ու կատակերգականի, վեհի և նսեմի առարկայական-զգայական ձևերում:

3) Գեղագիտական ստեղծագործության հնարավորությունները, միտումները և ուղղությունները որոշվում են տվյալ դարաշրջանի սոցիալ-պատմական պայմաններով, որոնց մեջ ստեղծագործ անհատը իր ստեղծագործական կարողությունը դրսևորում է սահմանափակ չափով, քանի որ ապրում է դասակարգային կամ հակամարտող ուժերի հասարակարգում և լրիվ կարողությունների դրսևորմանը հասնում է միայն իդեալի աշխարհում (օրինակ, էպոսում):

Ու թեկուզ գեղեցիկը ներքնապես կապված է գեղագիտական մյուս՝ ողբերգական, կատակերգական, վեհ, հերոսական, նսեմ և այլ երևույթների հետ, սակայն գեղեցիկի ինքնահաստատումը հանրության մեջ՝ քաղաքական, մշակութային և այլ բնագավառներում կատարվում է առաջադեմ և իր դարձ ապրած ուժերի սուր հակասական բախումների մեջ, այդուհանդերձ, այդ ընթացքում կյանքից դուրս են մնում նսեմը և տգեղը՝ երբեմն դրսևորվելով որպես ողբերգական, վեհ, կատակերգական և այլ ձևեր: Օրինակ, ողբերգական իրադարձությունը անհատ մարդու կյանքում թե հանրության մեջ, որը ծնվում է տվյալ փուլում՝ պատմականորեն անհրաժեշտի պահանջմունքի ե դրա գործնական անհնարինության բախումից և ուղեկցվում է տառապանքներով, հաճախ նաև հերոսի կործանմամբ, միաժամանակ և կարեկցանք է առաջացնում, և գեղագիտական իդեալ՝ մարդկանց հոգում ծնելով և վիշտ, և գեղագիտական բավականություն:

Գեղագիտական հարաբերությունները օբյեկտիվորեն չեն կարող գոյություն ունենալ մարդկանց նյութաառարկայական գործունեությունից դուրս: Իրականում այն, ինչը ձևավորում է գեղեցիկը կամ տգեղը, ողբերգականը կամ կատակերգականը հանրային կյանքում և մարդկանց փոխհարաբերություններում, հենց ինքը՝ գեղագիտական հարաբերությունների իրականությունն է:

Պետք է հաշվի առնել նաև այն հանգամանքը, որ տարբերություն կա մարդկային զգայական, օբյեկտիվ առարկայության և առարկայի նկատմամբ ունեցած հարաբերությունների միջև: ՔՆԹԵ մեր գիտակցությունից անկախ գոյություն ունեն մատերիա, իրեր, ապա օբյեկտիվորեն, մեր գիտակցությունից դուրս գոյություն ունեն նաև հարաբերություններ այդ առարկաների միջև: Մտածողությունը կարող է միայն բացահայտել այդ հարաբերությունները առարկաների մեջ, այլ ոչ թե հաստատել դրանք: Հարաբերությունները ոչ պակաս օբյեկտիվ են, քան առարկաները և հատկությունները: Այդ պատճառով էլ այս կամ այն օբյեկտների հանգեցումը հարաբերություններին, չի նշանակում անգամ չնչին զիջում իդեալիզմին, եթե հարաբերությունները հասկացվում են մատերիալիստական իմաստով¹⁸:

Սխալ է այն տեսակետը, թե իբր միևնույն առարկայի արտացոլումը տարբեր արվեստագետների կողմից կախված է հատկապես սուբյեկտիվ աշխարհայացքային մոտեցումից: Իհարկե, չենք ժխտում աշխարհայացքի դերը այս խնդրում. գրողը առավելապես աչքի է ընկնում նրանով, թե ինչ խորությամբ, բազմակողմանիորեն է գեղարվեստորեն վերարտադրում դարի հակասությունները, առաջադեմ միտումները, մարդու կենսագործունեության բոլոր ոլորտները: Սակայն գեղագիտական հարաբերությունների օբյեկտիվությունն հենց այն է, որ դրանք դրսևորվում են որպես մարդկային ստեղծագործական բոլոր ուժերի ազատ ծավալում և զգայական-առարկայական մարմնավորում, որը հիմնվում է իրականության երևույթների և առարկաների օբյեկտիվ օրինաչափությունների վրա, անշուշտ, հաշվի առնելով պատմական հնարավորությունները՝ որպես հանրային և բնութենական կեցության մեջ ազատության գործնական հաստատում: Իսկ սուբյեկտիվությունն արտահայտվում է ազատ աշխատանքի արդյունքով և գործընթացի ընկալման բավականությամբ:

Այս բոլորը հաշվի առնելով՝ կարելի է նշել հետևյալ օրինաչափությունները.

ա) Օբյեկտիվությունը հատուկ է ոչ միայն բնութենական, այլև հասարակական կեցությանը, որովհետև նյութական պրակտիկան օբյեկտիվ ռեալության մասն է:

բ) Գեղագիտական հարաբերությունները ընկած-արմատավորված են հանրության կյանքի օբյեկտիվ նյութաաշխատանքային ընդերքում: Սա է ապացուցում գեղագիտական մտքի զարգացման պատմությունը: Գեղեցիկի օբյեկտիվ բնույթն այն է, որ աշխատանքի առարկաների զգայանյութական ձևում մարմնավորվում է մարդու ստեղծագործական ուժերի հաստատման և ազատ ինքնամարմնավորման պատմականորեն պայմանավորված շափը: Դրան հակառակ, գեղատրորեն տգեղի օբյեկտիվությունը զգացվում է այն ժամանակ, երբ հանրային պայմանները թշնամի են նոր ուժերի ազատ դրսևորմանը:

գ) Գեղագիտական հարաբերությունների սոցիալական բնույթը միաժամանակ ապացուցում է, որ բնությունը կազմում է նրանց բնական նախադրյալը, առանց որի դրանց գոյությունը հնարավոր չէ:

Գեղեցկության սոցիալական և բնութենական երևույթները հանդես են գալիս որպես ներքին միասնություն, և միայն դրա շնորհիվ է հնարավոր գեղեցկության գոյությունը: Բնությունը միշտ չէ, որ գեղեցիկ է: Այն պատմականորեն գեղեցիկ է դառնում այն շափով, որքանով յուրացվում է մարդու գործնական-հոգևոր պահանջմունքի տեսակետից:

¹⁸ А. Уемов. Вещи, свойства, отношения, М., 1963. с. 49.

Որպեսզի բնութենական ուժերը, ձևերը, համամասնությունները, ուժմեքը, գույները ձեռք բերեն գեղագիտական արժեք և իմաստ, անհրաժեշտ է եղել մարդկային ճանաչողական երևան գալը, որը փոխել է բնությունը իր իմացության և նրա օբյեկտիվ օրինաչափությունների օգտագործման հիման վրա: Ընդ որում, մարդը կարողացել է հաստատել իր տիրապետությունը բնության վրա: Հենց դրա շնորհիվ է նա ժամանակի ընթացքում հաղթահարել նեղ օգտակարության ֆիզիկական պահանջմունքը և հասել բնության նկատմամբ գեղագիտական հարաբերության: Գեղագիտական գիտակցությունն էլ իր հերթին մարդու և նրա շրջակա միջավայրի փոխհարաբերության մեջ նյութական ներդաշնակ միասնության կամ աններդաշնակության սուբյեկտիվ արտացոլումն է:

Միաժամանակ պետք է հիշել, որ բնութենական հատկությունները համարժեք չեն բուն երևույթներին: Իրոք, միևնույն բանը չէ հայել ծիածանի գույները և ընկալել ծիածանի գեղեցկությունը: Ինչպես բացատրում է հոգեբանությունը, մարդու բարձրագույն զգացմունքները (գեղագիտական և բարոյական), ի տարբերություն մարդու պարզունակ հույզերի (կապված մարդու բնական պահանջմունքների կատարման հետ), հատուկ է միայն մարդուն, և այն ձեռք է բերվել մարդկային ցեղի պատմական զարգացման երկարատև գործընթացում: Ս. Ռուբինշտեյնը դիպուկ բնորոշում է այդ՝ բարձրագույն զգացումների բնույթը. «Մարդու բարձրագույն զգացումների առանձնահատկությունն այն է, որ դրանք՝ 1) հարաբերվում են առարկային, 2) միջնորդավորված են գիտակցությամբ, 3) պայմանավորված են անհատի սոցիալական դիրքորոշմամբ»¹⁴:

Անգամ բնութենական երևույթները, որոնք անմիջականորեն չեն կապվում մարդու գեղագիտական պահանջմունքի հետ, մարդկային ճայացման շնորհիվ այլ բովանդակություն են ստանում: Շրջակա աշխարհի երևույթները, ուժերը, որոնք ենթակա են կամ ենթակա չեն մարդու կողմից ուղղակի յուրացմանը, մարդը ներառում է իր վերափոխիչ գործնական ազդեցության ոլորտը, նրանցում դրոշմում-ներդնում իր ճանաչողական և կառուցողական ընդունակությունները, «ստիպում» դրանց՝ ծառայելու իրեն որոշակի հարաբերությունների մեջ, ինչի շնորհիվ այդ երևույթները ձեռք են բերում մարդկային բովանդակություն, զգացում, իմաստ:

«Բնութենականները» չեն ուղղում հասկանալ, որ մարդկային զգացումները և գիտակցությունը որոշվում են ոչ թե առարկաների և երևույթների ինքնին ազդեցությամբ, այլ հանրային մարդու և բնության միջև եղած փոխազդեցության բնույթով: Միայն բնության երևույթների մարդկայնացումից կախված, բնության ուժերի նկատմամբ մարդու գերիշխանության դեպքում մարդը սկսել է պահատել բնության երևույթները՝ որպես գեղեցիկ կամ տգեղ: Քանի դեռ մարդը չէր յուրացրել բնության ուժերը, նրա համար և օվկիանոսը, և լեռները վախ էին ներշնչում և գեղագիտական որևէ արժեք չէին ներկայացնում:

Գեղագիտությունը, ըստ էության, ծագում է ոչ թե զուտ բնութենական հիմքի վրա և ոչ էլ երկու՝ ինքնուրույն բնութենական և հասարակական հիմքերի, այլ հասարակական-նյութական պրակտիկայի միասնական հիմքի վրա: Ապացույցն այն է, որ մեր նախնիները, նախապես չեն բաժանել իրարից բնության և արվեստի գեղեցկությունը:

Գեղագիտական գործունեության կարևոր կողմերից մեկը գեղագիտական գիտակցությունն է. որը մարդու հոգևոր գործունեության հատուկ ձև է, որի հիմնական արտահայտություններն են գեղագիտական զգացումը, ապրումը, ճաշակը, իդեալը, ճայացքը, գեղարվեստական կերպարները, ինչպես նաև դեղագիտության օրենքները և կատեգորիաները:

Առարկայական աշխարհի գեղեցկությունը և այն արտացոլող գեղագիտական գիտակցությունն ունեն միասնական սոցիալական հիմք՝ նյութաարտադրական պրակտիկան, աշխատանքը:

¹⁴ С. Рубинштейн, Основы психологии, М., 1935, с. 408—409.

Հեգելը հետաքրքիր միտք է արտահայտում անհատի և ազգի գեղագիտական գիտակցության մասին. «Թեև կուղ ժողովրդական երգում իր արտահայտությունը կարող է գտնել հոգու սեեռուն խորաթափանցությունը, այդուհանդերձ, այստեղ ճանաչվում է ոչ թե առանձին անհատը՝ գեղարվեստական երևակայության իր սուրյնկտիվ ինքնատիպությամբ, այլ համաժողովրդական զգացումը, որն ամբողջությամբ կլանում է անհատին, քանի որ անհատն ինքը չի տիրապետում այն ներքին պատկերացմանն ու զգացմանը, որը նրան տարանջատում է ազգից, նրա կենցաղից ու շահերից»¹⁶,

Ուվ, առհասարակ, էպոսում գեղագիտական զգացումը զուրկ է դեռևս սուրյնկտիվ, անհատականացված բնույթից: Իսկ արհեստավարժ արվեստը, ի տարբերություն ժողովրդական զանգվածների կոլեկտիվ շտարոորոշված (սինկրետիկ) արվեստի, գեղարվեստական գործունեության հարաբերականորեն ինքնուրույն տեսակ է:

Ահա թե ինչու արհեստավարժ արվեստը դառնում է իրականության գեղագիտական յուրացման նոր աստիճան, որը, հասարակական-պատմական պայմանները հաշվի առնելով հանդերձ, ենթադրում է նաև անհատի բարձր զարգացում, նրա ինքնագիտակցում՝ շրջակա աշխարհի հետ բազմակողմանի կապերով: Այդ պատճառով էլ Հեգելը մտածում է, որ բանաստեղծը պետք է խորապես իմանա մարդկային կյանքը՝ բոլոր կողմերով և իր մեջ ներառնելով «Տիեզերքի ողջ խորությունը և նրա դրսևորումները, զգա նրան այնտեղ, ներթափանցի նրա մեջ, խորացնի և վերափոխի»¹⁸,

Արվեստագետի ստեղծագործական աշխատանքը սովորական գեղագիտական գիտակցությունից տարբերվում է իր «ներքնատեսությամբ», մանավանդ այն հանգես է գալիս կենտրոնացված և նպատակադրությամբ: Կանտը, Շեկլինգը, Հեգելը իրականության գեղարվեստական յուրացումը համարում են յուրահատուկ գործունեություն, որը որակապես և խստորեն տարբերվում է և օգտակար-գործունեականից և տեսականից: Ըստ Կանտի, գեղագիտական գործունեությունը հակասությունների հաշտեցում է, որոնք նրան հավերժական են թրվում, հաշտեցում է աշխատանքի և բավականության, աշխատանքի և խաղի, բանականության և զգացմունքների միջև: Գեղագիտական գաղափարը, Կանտը հասկանում է որպես երևակայության պատկերացում, թեև կուղ ոչ մի որոշակի միտք համարժեք չէ նրան, հետևաբար ոչ մի լեզու ի վիճակի չէ այն դարձնել հասկանալի¹⁷: Ի դեպ, Կանտը գտնում է, որ գեղագիտական գաղափարը ավելի լայն ընդգրկում ունի, քան հասկացողությունը: Այդ գաղափարը գեղարվեստական պատկերավոր կերպար է և բազմաթիվ կողմերով գերազանցում է հասկացողությանը: Իդեալիստները կարծում են, որ արվեստագետը պետք է արտացոլի աշխարհի ամբողջական պատկերը, իսկ նրա երկի օբյեկտիվ բովանդակությունը կարող է հարուստ լինել ստեղծագործության գիտակցված սուբյեկտիվ մտադրություններից և նպատակներից:

Գեղագիտական գիտակցությունը և կյանքում և արվեստում համադրական բնույթ ունի, քանի որ ներկայացնում է զգայականի և բանականի յուրահատուկ միասնություն: Ըստ Բեկինսկու, բանաստեղծական ցանկացած ստեղծագործություն պետք է լինի ստեղծագործական տարրերի ծնունդ, ներծծված լինի նրանով: Կարևոր է ոչ թե երկի գաղափարը, այլ տարրերը¹⁸:

Արվեստում գեղագիտական ապրումները աչքի են ընկնում բուն ընթացքով, կազմակերպվածությամբ, գիտակցված լինելու շափով, իսկ այդ բոլորի հիմքում ստեղծագործական տարրերն է, երևակայությունը, արվեստագետի ստեղծագործական ներշնչանքն ու ուժերը, մտահղացումը, որոնք մեծ

15 Гегель, Сочинения. М.—Л., 1929—1958, т. XIV, с. 30.

16 Նույն տեղում, էջ 192:

17 Տե՛ս И. Кант, Критика способности суждения. СПб, 1898, с. 186.

18 Տե՛ս В. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 6, М., 1950, с. 317.

զուգորդումների ճանապարհ են բացում և մարմնավորվում որոշակի զգայական պատկերներում: Այնպես որ արվեստում ընդհանուր գաղափարները հանդես են գալիս ոչ թե վերացականորեն, այլ միշտ միջնորդավորված են հուզական ապրումներով, և վերջնական ձևի մեջ գաղափարը ռգնշնշված զգացումն է:

Իմացաբանական առումով, հուզական ապրումը արտացոլման, իրականության ճանաչման ձև է, իսկ գա օբյեկտի արտացոլումը չէ՝ որպես այդպիսին, և դուրս չէ գեղագիտական պահանջմունքից ու նպատակից: Գեղագիտական ապրումը հայեցողական գործունեություն չէ, այլ մարդու հոգեկան ուժերի և ընդունակությունների ձևավորման ու զարգացման եղանակ, նրա ակտիվ ամբողջական վերաբերմունքը բնության և հանրության նկատմամբ: Ըստ Խ. Ռեդեկերի՝ «Գեղարվեստական ապրումի ինքնատիպությունն այն է, որ ես գիտակցում եմ իմ անձնական և անմիջական մասնակցությունը՝ դրանով հանդերձ մնալով արտապատկերող սուբյեկտ և, որպես այդպիսին, ինձ վերապրում եմ գործնականորեն որպես գործող սուբյեկտ»¹⁹:

Գեղագիտական ապրումի ելակետային և անհրաժեշտ պայմաններից մեկը գեղագիտական ընկալումն է, որը մի ընդունակություն է իրականության և արվեստի երկուսի պատկերված գեղագիտական երևույթների ամբողջական պատկերների վերստեղծման համար:

Իմացաբանական և հոգեբանական տեսակետից ընկալումը կարելի է սահմանել որպես հատուկ ըմբռնողական գործունեություն՝ արտաքին աշխարհի զգայական պատկերները ստեղծելու համար: Նրա առանձնահատուկ կողմն այն է, որ, մի կողմից, օբյեկտի վերարտադրությունն է՝ առավել չափով նրան մոտենալու առումով, մյուս կողմից, առավել կամ պակաս չափով երևակայության մեջ կերպարի վերակերտումն է, ու այս ընդունող կախված է սուբյեկտի փորձից, գիտելիքներից, պահանջմունքներից: Իսկ ամենաընդգծված կողմն այն է, որ այն ձգտում է դուրս գալ եղած տվյալներից, երևակայության շնորհիվ ավարտել պատկերը և երբեմն ստեղծել դեռևս գոյություն չունեցող առարկաների և երևույթների պատկերներ:

Գեղագիտական ընկալման ստեղծագործական ակտիվության համար անգնահատելի դեր է խաղում հանգրային իդեալը. քանի որ գեղագիտական խոր ապրումին խիստ անհրաժեշտ են ընկալման այնպիսի կերպարներ, որոնք ստեղծվել են իսկական ղեղարվեստական երևակայությամբ:

Իսկ գեղագիտական զգացումը ժամանակակից հոգեբանության կողմից սահմանվում է որպես կայուն հուզական վերապրում, որը ծնվում է իրականության ռեալ կամ երևակայական օբյեկտի ազդեցությամբ: Ըստ Պ. Ցակոբսոնի, այն կապված է իրականության որոշակի շրջանակի երևույթների հետ²⁰, ի տարբերություն մտածողության, որի մեջ օբյեկտը սուբյեկտի նկատմամբ հանդես է գալիս որպես ինչ-որ արտաքին բան, զգացումները գտնվում են անբախտելի ներքին միասնության մեջ այն չափով, որ օբյեկտի և սուբյեկտի հակադրությունը հստակ չի գիտակցվում: «Զգացումի կյանքը անմիջականության հենց այն ձևն է, որտեղ գոյություն չունի տարբերություն օբյեկտիվության և սուբյեկտիվության, դատող անհատականության և արտաքին աշխարհի միջև»²¹:

Սուբյեկտի հուզական արձագանքի վերը նշված հատկանիշները գեղագիտական իրողության բաղմազան ձևերի նկատմամբ միավորվում են գեղագիտական կարևոր կատեգորիաներից մեկի՝ ճաշակի կատեգորիայի մեջ: Ընդ որում, ճաշակի կախված լինելը ինչպես սոցիալական, այնպես էլ անհատական-հոգեբանական առանձնահատուկ գործոններից առավել քան ակնհայտ է: Թեկուղ երբեմն ճաշակը շփոթում են գեղագիտական գնահատականի, ճաշակի

¹⁹ X. Редекер. Отражение и действие. Диалектика реализма в художественном творчестве. М., 1971, с. 37.

²⁰ П. Якобсон, Психология чувств, М., 1958, с. 26.

²¹ Гегель, *Эстетика*, т. III, էջ 248.

դատողության հետ, սակայն ճաշակն ինքը արտահայտվում է սուբյեկտի՝ օբյեկտի նկատմամբ տրամաբանորեն չպատճառաբանված հարաբերության մեջ:

Գեղագիտական գնահատականը գեղագիտական ընկալման ամբողջական գործընթացի կարևորագույն պահն է: Այն բազմակողմանի երևույթ է, քանի որ նրա մեջ իրար են հյուսվում բանականը և հուզականը, գիտակցականը և ոչ գիտակցականը: Գեղագիտական գնահատականը սերտ կապ ունի գեղագիտական զգացման՝ ճաշակի, բավականության (որպես մարդկային գործունեության ամենավեհ և բարդ երևույթի) հետ:

Ի դեպ, գեղագիտական ապրումը, բավականությունը, գնահատականը փորձից դուրս կամ ինքնավար վիճակներ չեն՝ ազատ ցանկացած հոգևոր և գործնական շահերից, ինչպես ենթադրում են Կանտը և նրա հետևորդները: Հանրային կյանքում և արվեստում գեղեցկության ստեղծումը իրականացվում է առաջին հերթին հանուն բավականության, սակայն այդ բավականությունը միջոց է դառնում դաստիարակելու մարդուն, նրա մեջ արթնացնում է պահանջմունքը և երաշխավորում ընդունակությունների զարգացումը ստեղծագործելու նկատմամբ:

Թեկուզ առարկայի գոյությունը երակետային պահ է ստեղծում գեղագիտական գնահատականի համար, սակայն այդ գոյությունը իսկապես չի կազմում գեղագիտական դատողության անմիջական պայմանը: Այստեղ Կանտը ճիշտ է:

Եվ որքան էլ մեր դարում փիլիսոփայական և բնագիտական գաղափարները հարաճուն ազդեցություն են թողնում աշխարհի գեղագիտական տեսանկյունի վրա, այնուամենայնիվ, անգամ բանական և վերլուծական տարրերի ուժեղացումը գեղարվեստական երկում չի կարող ջնջել արվեստի և գիտության առանձնահատուկ գծերը: Իմացության բանական կամ հուզական կողմերի բացարձակացումը միատեսակ չափով խորթ է գեղարվեստական ստեղծագործությանը: Սուբյեկտիվ իդեալիստները՝ ֆրեյդիստները, ինտուիտիվիստները, հաճախ վերացարկում են և աստվածացնում հուզական տարրը գեղարվեստական երկում՝ տրամաբանության և մարդկանց կենսական պրակտիկայի համար այն համարելով անմատչելի: Արվեստը, ըստ նրանց, անգիտակցականի ոլորտն է: Ֆրեյդի հետևորդ Գ. Ռիդը գտնում է, որ արվեստի հիմնական և միակ դերն այն է, որ նյութականացնի հոգեկանի առավել խոր մակարդակների բնազգային կյանքը:

Գեղագիտական գործունեության մեջ առանձնահատուկ ու անկրկնելի տեղ ունի գեղագիտական իդեալը: Այն տեսական առումով հիմնականում ձևավորվել է կապիտալիստական հարաբերությունների կայացման ընթացքում: Զմոռանա՞ք, որ ավատատիրական կարգերում աշխատանքը և արդյունքները ունեցել են ոչ միայն օգտակար, այլև գեղագիտական նշանակություն: Կապիտալիստական արտադրությունը բանվորին դարձնում է մեքենայի՝ գիտակցությանը օժտված հավելված: Ռուսոն, Կանտը, Շիլլերը, Հեգելը և այլք կարողացան ի սկզբանե նկատել աշխատանքի կապիտալիստական բաժանման մեջ հենց դա և ցույց տալ դրա հակամարդկային միտումները, որը վտանգում է մարդկային անհատականության ամբողջականությունը և բազմակողմանիությունը: XVIII—XIX դդ. անգլիական, ֆրանսիական, գերմանական լուսավորիչները նկատում են և համակողմանի ուսումնասիրում նոր՝ բուրժուական դարաշրջանի մեծ հակասությունը հանրության և անհատի միջև:

Ի տարբերություն լուսավորիչների, որոնք դեռևս հավատում էին «բնական», ներդաշնակ մարդու հնարավորությանը, Կանտը գտնում է, որ մարդկային բնույթը ներքուստ մշտապես երկփեղկված է և դատապարտված է լինելու զգացմունքների և բանականության, պարտքի ու հակվածության, բնական անհրաժեշտության ու ազատության, իդեալի և իրականության միջև եղած անլուծելի հակասությունների իշխանության տակ:

Սակայն Կանտը, նկատելով այդ հակասությունները, դրանք համարում է հավերժական ու անհաղթահարելի՝ անտինոմիաներ: Նրա հետևությունը Շիլ-

լերը և Հեգելը իրենց գեղագիտական երկերում զարգացնում են այն միտքը, որ հավերժորեն հակադրված են աշխատանքը և արվեստը՝ որպես ազատ ստեղծագործության ոլորտ։ Մարդկային տարանջատված և հակամարտ ուժերի ներդաշնակ համագործակցությունը Կանտը դիտարկել է գեղագիտական իդեալի ուսումնասիրելիս։ Ընդ որում, այս խնդրում նա պոկվում, վեր է հանում իր իսկ ուսմունքից։ Նա իդեալի ծագումը դուրս է բերում ճաշակի զուտ դատողության սահմաններից. «Գաղափարը նշանակում է հենց միայն բանականության հասկացություն, իսկ իդեալը՝ այդ գաղափարին համարժեք էության պատկերացում»²²։ Ըստ նրա, գեղեցկության իդեալը կարող է լինել մարդը, բանի որ մարդն է ընդունակ բանականության օգնությամբ որոշելու իր նպատակը։ Սակայն իդեալիզմի և ապրիորիզմի դիրքերից Կանտին այդպես էլ չհաջողվեց բացահայտել գեղեցկության իդեալի իրական բովանդակությունը։ Ըստ նրա, արվեստը կոչված է հաշտեցնելու անհատին անհրապույր իրականության հետ, իսկ իդեալը տեղափոխվում է «այնկողմնային աշխարհ»՝ որպես երբևէ անհասանելի նպատակ։

Ծթե հունական քաղաքում յուրաքանչյուր անհատ բավականություն էր ստանում անկախ կյանքից, իսկ անհրաժեշտության ծագման դեպքում կարող էր ձուլվել նպատակի հետ, — գրում է Շիլլերը, — ապա «այժմ» բուրժուական աշխարհում բավականությունն անջատվել է աշխատանքից, միջոցը՝ նպատակից, ջանքը՝ պարգևից»։ Մարդն ինքն է դառնում բեկոր, իր զբաղմունքի, իր գիտության դրոշմը։ Ծվ բանի դեռ գոյություն ունի մարդուն այլանդակող աշխատանքի բաժանումը, մարդը դեռևս գտնվում է մշակույթի ճանապարհին։ Ճինչբան էլ շահի աշխարհը, որպես ամբողջություն, մարդկային ուժերի այդ տարաբաժանված զարգացումից, այդուհանդերձ, չի կարելի ժխտել այն, որ նրանց առնչվող անհատները տառապում են համաշխարհային նպատակի լծի տակ»²³։

Շիլլերի համար ևս իդեալը անիրագործելի, անհասանելի անսահմանություն է։

Հեգելը իդեալի կատեգորիան երկեցության ու հիմնարար է համարում գեղագիտության մեջ։ Այս խնդրի ուսումնասիրության մեջ նա մի քայլ առաջ է գնացել։ Ի տարբերություն Շիլլերի և Կանտի, նա գեղագիտության բազմաթիվ հարցեր (այդ թվում նաև գեղարվեստական ստեղծագործությունը) դիտարկում է պատմական և տրամաբանական վերլուծության դիրքերից՝ դրանք կապելով սոցիալական պատճառաբանվածության և պայմանավորվածության հետ։ Ըստ Հեգելի, իդեալը արտացոլում է անմիջականությունը, իրականը, այսինքն՝ արտացոլում է կյանքի գորշ այլանդակությունը։ Իդեալականն այն է, որ գաղափարը իրական է, և այդ իրականության համար պահանջվում է մարդ, քանի որ «Մարդը իդեալի լիարյուն սեփական է, ապրում է... անհատական անսահմանությամբ, իսկ կյանքը ենթադրում է հակադրության գոյություն շրջակա առտաֆին բնության տեսքով...» (ընդգծումը իմն է — Ռ. Մ.)²⁴։

Հեգելը համոզված է, որ իրականությունը իր հարաշարժուն զարգացման մեջ հենց իդեալն է, որը արվեստի կողմից չի ներմուծվում կյանքի մեջ. արվեստը իդեալի որոշակի մարմնավորումն է։ Հեգելը իդեալը չի հանգեցնում մարդկային անհատականության սուբյեկտիվ վիճակին։ Նրա համար իդեալը, մինչև նրա վերածվելը արվեստի որոշակի-պատմական ձևերի, օբյեկտիվ է և ներկայացնում է որոշակի կենսական հարաբերություն անհատականության և հանրային համընդհանուր ուժերի միջև։ Իդեալի մեջ արտահայտվում է սուբյեկտի և օբյեկտի միասնությունը, միաժամանակ միաձուլում-հաշտեցում է ազատության և անհրաժեշտության միջև։ Աշխարհի ընդհանուր վիճակը միայն

²² И. Кант, Критика способности суждения, СПб., 1898, с. 81.

²³ Ф. Шиллер, Собрание сочинений, М., 1955—1957, т. 6, с. 270.

²⁴ Гегель, *Эстетика*, т. XII, էջ 250.

այն դեպքում է ընդունակ իր մեջ ընդունելու իդեալի կերպարը, երբ այն նրա պատկերում է բուն իրականության սուբստանցիոնալ (այս դեպքում՝ մարդկային հասարակության էութենական ուժերի) բովանդակության և մարդկային անհատականության օրգանական համաձուլմանը: Հեգելը կարծում է, որ այդպիսի իդեալին համապատասխանող «համաշխարհային վիճակ» են եղել հին հունական դեմոկրատիայի ժամանակները, երբ ազատ ինքնուրույն անհատականությունը իր վրա չէր զգում բնութենական ուժերի և սոցիալ-քաղաքական կարգի բռնապետական ճնշումը: Հեգելը մարդկային ուժերի այդ ազատ ներդաշնակության մեջ էլ տեսնում է դասական արվեստի զարգացման ամենախոր արմատները: Իսկ նոր ժամանակների հանրային հարաբերությունները քայքայում են իդեալը, հետևաբար, նաև արվեստի ծաղկմանը նպաստող պայմանները: Իսկ դա, ըստ Հեգելի, նշանակում է, որ եթե հին Հունաստանի դասական արվեստում բովանդակությունը և ձևը գտնվում էին լիարյուն միասնության մեջ, բանի որ գեղեցիկի գաղափարը համարժեքորեն էր արտահայտվում գեղարվեստական կերպարի զգայական ձևում, ապա նոր ժամանակներում հոգևոր բովանդակությունը զարգանալով վերածվել է զգայական ձևի և իշխում է նրա վրա, իսկ արվեստի զգայական ձևը արդեն ի վիճակի չէ համարժեքորեն արտահայտելու գաղափարը: Չմոռանալ նաև, որ Հեգելը այդ բոլոր խնդիրներին նայում է դիալեկտիկայի դիրքերից՝ հաշվի առնելով տարբեր դարաշրջանների սոցիալական հարաբերությունների առանձնահատկությունները: Նրա տեսության մեջ իդեալն ստացավ լայն պատմական հնչողություն և իր մեջ ներառավ հանրային զարգացման օբյեկտիվ օրինաչափությունները:

Բելինսկին կարծում է, որ իդեալը երևակայության ազատ խաղ չէ, հորինվածք, երազանք, իրականությունից արտագրություն չէ, այլ. «այս կամ այն երևույթի՝ մտքով կոհսկսած և երևակայությամբ վերարտադրված հնարավորություն է»²⁶, իսկ ըստ Չերնիշևսկու, գեղեցիկն այն է, «ինչի մեջ տեսնում ենք կյանքը այնպես, ինչպես մենք հասկանում և ցանկանում ենք այն, ինչպես է այն ուրախացնում մեզ»²⁶:

Ի դեպ, անհրաժեշտ է հաշվի առնել, որ միևնույն բանը շեն իդեալականը և իդեալը: Գեղագիտական իդեալը բուն իրականության հատուկ օբյեկտիվ միտումն է դեպի անհատի և հանրության ներդաշնակ միասնություն: Այս տեսակետից գեղարվեստական իդեալի առանձնահատկությունն այն է, որ այն ցուցադրում է այնպիսի կապեր հանրության և անհատի միջև, որոնց առկայության դեպքում անհատը հնարավորություն է ստանում իր էութենական ուժերի համակողմանի և ներդաշնակ զարգացման: Այդ դեպքում մարդու ստեղծագործական ուժերը ինքնանպատակ և համապարփակ զարգացում են ապրում: Միաժամանակ ակնհայտ է, որ գեղագիտական իդեալը տվյալ պատմական պայմաններում անհատի և հանրության առավել լրիվ, իր միտումների մեջ դեռևս չավարտված ներդաշնակ միասնությունն է և իր բովանդակության մեջ իրեն բացահայտում է որպես մարդու կողմից հանրային հարաբերությունների ողջ հարստության յուրացում՝ ստեղծագործական բուռն գործընթացում: Ուստի, ժամանակավորապես և վերացական են թվում մի շարք տեսաբանների կարծիքները գեղագիտական իդեալի մասին, ըստ որոնց, գեղագիտական իդեալը պատկերացում է մարդու և կյանքի գեղեցկության մասին՝ որպես ապրիորի կամ տրված չափանիշ (նորմա)²⁷: Այլ կերպ, գեղագիտական իդեալը չի ցուցադրվում

²⁵ В. Беллинский, Полн. собр. соч. в 15-ти т., 8, М., 1950, с. 89

²⁶ Н. Чернышевский, Полн. собр. соч. в 15-ти т., 1939—1950, т. 2, с. 173.

²⁷ Ահա մի քանի օրինակ. «Գեղագիտական իդեալը պատկերացում է գեղեցկության մասին, դա մարդու կամ հանրության գիտակցված գեղագիտական պահանջմունքն է» (М. Ф. Овсянников, Научно-технический прогресс и искусство, М., 1971, с. 439): «Գեղագիտական իդեալը միշտ որոշակի-զգայական նախատիպն է անհատի և հանրության բարձր կատարելության, դրանց ներդաշնակ փոխհարաբերությունների, նախատիպը, որը միաժամանակ ներառում է այդ ներդաշնակությանը գործնականորեն հասնելու ճանապարհների մասին պատկերացումները»

պատմական զարգացման մեջ հանրային որոշակի պայմաններում:

Սակայն բոլոր դարաշրջաններում չէ, որ գեղագիտական իդեալը նպաստավոր պայմաններ է գտնում իր զարգացման և հարստացման համար: Այդ պատճառով էլ բոլոր դարաշրջաններում չէ, որ ծաղկում են արվեստը և գեղարվեստական ստեղծագործությունը: Հեգելը հիմնավորապես ցույց տվեց գեղագիտական իդեալի և արվեստի զարգացման կախվածությունը տվյալ դարաշրջանի հասարակական հարաբերությունների բնույթից²⁸:

Ի տարբերություն նոր ժամանակների գեղագիտական իդեալի, անտիկ շրջանի գեղագիտական իդեալը մարմնավորում էր հանրության մեջ անհատի համակողմանի և ներդաշնակ զարգացման որոշակի չափ, մարդկային անհատականության՝ ամբողջականության, շտարաբաժանվածության պատմականորեն ձևավորված որոշակի չափանիշ: Դրա շնորհիվ նա միշտ ներկայացրել է անանց արժեք և ցայժմ էլ պահպանում է համընդհանուր-եկակետային չափանիշի և անհասանելի կատարյալի հատկանիշը:

Ու թեկուզ դասակարգային հասարակարգում գեղեցկության իդեալը ոչ թե մարդն է առհասարակ, այլ ազատ մարդը՝ օժտված խիզախությամբ, ֆիզիկական կատարելությամբ, այդուհանդերձ, որքան էլ սահմանափակ ու պարզունակ լինեին անտիկ աշխարհի սոցիալ-տնտեսական պայմանները ամբողջական մարդկային անհատականության զարգացման համար, դրանք, համեմատելով դեպի, ի տարբերություն նոր ժամանակների, առավելություն ունեն, քանի որ կապիտալիստական հասարակարգում արտադրողական ուժերի մեծ առաջընթացը ձեռք է բերվում անհատի ֆիզիկական և հոգևոր ամայացման, ամբողջականության աղճատման գնով:

Այսպիսով, գեղագիտական գործունեությունը, որը կոչված է, մի կողմից, ընկալելու և գնահատելու գեղեցիկը, մյուս կողմից, ստեղծելու այն, որպես գործընթաց, իր մեջ է ներառում վերը նշված բոլոր ըմբռնումների ողջ սանդղակը (գեղագիտական հասարակություն, գիտակցություն, ընկալում, պատկերացում, ճաշակ, իդեալը՝ որպես նպատակ, կոնցեպցիա, հայացք, զգացում, գեահատական, գաղափար և այլն)՝ դրսևորվելով որպես իրականության գեղագիտական յուրացման կուռ համակարգ:

Այն միևնույն ժամանակ շարժուն ու շարունակական գործընթաց է, և գեղագիտական շատ երևույթներ իրենց գոյությամբ և կենդանի դրսևորմամբ պարտական են գեղագիտական գործունեությանը և, ըստ էության, պայմանավորված են նրանով:

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

(сущностная сущность и природные предпосылки)

Р. М. СААКЯН

Резюме

В течение последних десятилетий теории часто оспаривают одни из очень актуальных вопросов эстетической науки; эстетическое есть в

[В. Муриан, Эстетический идеал (Эстетическое, М., 1964, с. 319)]: «Իդեալը պատկերացում է այն մասին, ինչպիսին պետք է լինի իրականությունը որոշակի հանրային ուժերի տեսանկյունից: Իսկ գեղագիտական իդեալի առանձնահատկությունը կարելի է համարել այն, որ այն պատկերացում է պատշաճի, կատարյալի մասին գեղեցիկի տեսանկյունից»:

28 «Արվեստը Հոմերոսի և դասականության պատկերացմամբ, — գրում է Ա. Լոսեյ, — ոչ միայն չի տարբերվում կյանքից, այն չի տարբերվում և բնությունից» (Տե՛ս А. Лосей, История античной эстетики (Ранняя классика), М., 1963, с. 231): Ըստ իս, սա է պատճառը, որ կան իդեալներ, որոնք ուղեկցում են մարդկությանը բոլոր դարերում և բոլոր հասարակարգերում:

природе само по себе, или оно возникло исторически, т. е., по своей сущности эстетическое—природное явление или имеет общественно-историческое происхождение?

При изучении данной проблемы следует опираться на взаимоотношение *объективного* и *субъективного*, на *эстетическое чувство, отношение, сознание, восприятие*, на *эстетический вкус и идеал*, на *эстетическую идею и оценку*.

При этом, оспаривая точку зрения Канта и Гегеля, по мнению которых идеал—примирение между свободой и необходимостью, можно доказать, что эстетический идеал как один из общеэстетических категорий, являясь и *началом*, и *результатом* эстетической деятельности, есть *наивысшая цель* творческой деятельности человека вообще.