

---

---

II

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵՎ ԱՐՏԱԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՅԵՑԱԿԵՏԵՐՆ  
ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՁ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Եւ գիտել պարտ է, զի բազում անգամ որպիսի  
ինչէն ի զինչէումն երևի...

Դաւիթ Անյաղթ<sup>1</sup>

*Ինչո՞վ է զբաղվում արվեստագիտություն կոչվող գիտությունը, ի՞նչն է քննում, արվե՞ստը, թե՞ արվեստի միջոցով իրերի աշխարհը, նյութը, թե՞ ձևը, արվեստը միջոց է, թե նպատակ: Արվեստի շուրջը հորինված գրականությունը մեր ժամանակներում անհամեմատ շատ է, քան նախորդ երկու հարյուրամյակում եղածը: Ինչպես սրամտորեն նկատել է Ռուդոլֆ Արնհայնը անցյալ դարի 70-ական թվականներին, «արվեստին սպառնում է ջրախեղդ լինելու վտանգը իր շուրջը ծավալվող խոսակցությունների ծովում»<sup>2</sup>: Այո, եթե այդ խոսակցություններն արվեստից դուրս են ու նրա շուրջը և կոչվում են «արվեստագիտություն», ի ցույց դրվում շքեղագարդ ու հանդիսավոր:*

*Արևմուտքի արվեստագետին և մեզ մտահոգում են խնդրի ոչ միևնույն կողմերը, բայց երկու դեպքում էլ առկա է մեթոդի հարցը: Մեզ համար, որ երեկ ենք հեռացել գաղափարական նախապաշարումներից, խնդիրը կարծես պարզ է, բայց անորոշ է դարձել արվեստագիտության առարկան: Այդ անորոշությունից է գալիս գեղագիտական և արտագեղագիտական մոտեցումների շփոթը, առավել ևս, երբ խոսվում է արվեստի արտաքին նպատակի և այսպես կոչված «բովանդակության» մասին: Այստեղ իր խեղաթյուրիչ դերն է կատարել երեկվա պաշտոնական գաղափարախոսությունը, որ արվեստի ու գրականության առջև դրել է բարոյահասարակական, ավելի հաճախ բարոյաքաղաքական խնդիրներ: Բայց այսօր, օգտվելով աշխարհայացքային ազատությունից, ջանալու ենք ուշադրություն հրավիրել այն մեթոդի վրա, որ ժամանակին որակվել է «ֆորմալիստական» բառով ու թարգմանվել «ձևապաշտական»: Բայց ձևի պաշտամունքի մասին չէ խոսքը: Ճիշտ կլինի ասել ձևաբանական,*

---

<sup>1</sup> Դաւիթ Անյաղթ. Մահմանք իմաստասիրութեան, Երևան, 1960, էջ 4:

<sup>2</sup> Р. А р н х а й м. Искусство и визуальное восприятие, пер. с англ. М., 1974, с. 19.

էթէ հարցը ձևաստեղծման օրենքներին է վերաբերում, ոչ թէ ստեղծագործության արտաքին պատճառներին ու նպատակներին:

Անիվ չենք հայտնագործում, փորձում ենք ճշտել ճանապարհից դուրս ընկած անիվի դիրքն ու ուղղությունը:

Նկատի առնենք արվեստի այն տեսակները (երաժշտություն, ճարտարապետություն, կրկես), որոնք միջնորդված չեն իրենցից դուրս գոյատևող իրականությամբ, որոնցում որոշիչն ու որոշյալը նույնն են, որոնք ներկայանում են, ոչ թէ ներկայացնում: Անվիճելի է, որ «երաժշտությունը ծայրագույնս հեռու է արտագեղագիտական նպատակներից»<sup>3</sup>, ուրիշ խնդիր, որ կարող է ծառայեցվել դրանց: Բայց ծառայեցվելով չի որոշվում նրա գուտ արվեստային էությունը: Գեղագիտական հայեցակետն այստեղ բացարձակորեն անկախ է, քանզի գեղարվեստական ձևի ամենամաքուր ոլորտն է սա: Առարկայի ու մեթոդի գիտական գիտակցումն սկսվել է այստեղից, XIX դարի 50-ական թվականներին, Էդուարդ Հանլիկի երաժշտագիտական ձևաբանությամբ: Կերպարվեստագիտության մեջ դա սկսվել է Հայնրիխ Վյոլֆինի տեսողական ձևերի բարեշրջման տեսությամբ, XX դարի 10-ական թվականներին: Այս նույն շրջանում է սկզբնավորվել թատերագիտությունը որպես գրականագիտությունից անկախ գիտություն, երբ Մաքս Հերմանը պարզեց բեմական դրությունների իրականությունը՝ ի տարբերություն գրական տեքստի պոստենցիալ վիճակի<sup>4</sup>: Այսպես են սկզբնավորվել ձևաբանական դպրոցներն Արևմուտքում, այնուհետև գրականության մեջ Ռուսաստանում: Այստեղ սկզբունքային դեր է ունեցել XIX դարավերջի մեծ գրականագետի՝ Ալեքսանդր Վեսելովսկու մոտեցումը գրականության պատմությանը որպես ինքնին (իմանենտ) ընթացք ի մերժումն նախորդ տասնամյակների շփոթմունքների, երբ բարոյախոսությունն անցնում էր քննադատության տեղ: «Գրականության պատմությունը, – գրում է Վեսելովսկին, – հիշեցնում է աշխարհագրական մի տարածք՝ սրբացված միջազգային իրավունքով, որը ես կանվանեմ *res nullius* (չեզոք գոտի կամ անտեր հող – Ն. Ն.), ուր ազատորեն որսի են էլնում պատմաբանն ու գեղագետը, ուսումնականն ու հասարակագետը: Ամեն մեկն այնտեղից դուրս է բերում իր ուզածը, ըստ իր ունակության ու հայեցողության...»<sup>5</sup>: Հասկանալի է, քանզի գեղարվեստական գրականության ու նրա պատմության մեջ ամեն ինչ կա՝ պատմություն, բարոյագիտություն, իրավունք, կրոն, հոգեբանություն, քաղաքականություն, տնտեսագիտություն և ինչ ուզես: Այնտեղից կարելի է

<sup>3</sup> Н. Г а р т м а н. Эстетика, пер. с нем. М., 1958, с. 170.

<sup>4</sup> *St' u* Современное искусствознание Запада (сб.). М., 1977, с. 17–20.

<sup>5</sup> А. Н. В е с е л о в с к и й. Из введения в историческую поэтику.– Собр. соч., т. 1. СПб., 1918, с. 30.

դուրս բերել ամեն ինչ, բայց, ինչպես նկատում, է Վեսելովսկին, դուրս բերվող, «ասպանքի կամ ավարի վրա միննույն պիտակն է ամեննին ոչ միննույն բովանդակությամբ»<sup>6</sup>: Եվ բոլորն իրենց արածը կոչում են «գրականագիտություն», իմանալով, որ գործում են գրականության պատմության պարտեզներում: Սա բացատրելի է այնքանով, որքանով գրականությունը բովանդակալին առումով բազմաշերտ կառուցվածք է, արտագեղագիտական բեռներն այնտեղ փոքր չեն, և առօրյա ընթերցողն ինքնին մղվում է դեպի կյանքի գործնական գաղափարները, փնտրում իր ներքին անձը, հանգում բարոյահոգեբանական ու բարոյահասարակական վճիռների: Այդտեղ է նաև գրական հիմքի վրա բարձրացող թատրոնը, որ իրականանում է հասարակության կենդանի ներկայությամբ, հանդիսակարգային միջավայրում, որպես բարոյագեղագիտական հաղորդակցում, ուր ոչ սակավ ներգործում են հասարակական գաղափարները գեղագիտական արժեքից ու խնդիրներից անկախ: Ընկալման հոգեբանությունն այստեղ նույնքան բազմաշերտ է և շփոթմունքների առիթ է տալիս քննադատին, առավել ևս լրագրությանը: Բայց ուսումնասիրողներս իրավունք չունենք շփոթելու գեղագիտականն ու արտագեղագիտականը, որքան էլ դրանք մեր ընկալումների ոլորտում են հավասարապես: Նկատենք, որ մարքսիզմի դասականները բազմիցս դիմել են արվեստի ու գրականության փաստերին ամեննին ոչ արվեստագիտական նպատակներով, այլ բացատրելու համար սոցիալ-տնտեսական խնդիրներ, հասարակական գիտակցության ինչ-ինչ օրինաչափություններ և բնավ չեն նախատեսել այն «գեղագիտությունը», որ հորինվելու էր հասարակագիտության, մասնավորապես, տնտեսագիտության միջանցքներում և կոչվելու «մարքս-լենինյան»: Իսկ Վեսելովսկին չէր կարող կռահել, թե իր ասած «անտեր հողում» որսի ելածներն ինչեր էին այնտեղ ցանելու:

Գիտական արվեստագիտության խնդիրն այն չէ, թե ինչ արտաքին գործոններ են պատճառ հանդիսանում գեղարվեստական ստեղծագործության կամ ինչի է մղում արվեստը, ինչ կենսական նյութի ու թեմայի է դիմում, ինչ բարոյահոգեբանական կամ հասարակական խնդիրներ շոշափում: Այս գործոնները, նաև ֆիզիկական նյութը, արվեստի արտաարվեստային շերտերն են, և արվեստն ազատ չէ դրանցից: Արվեստը կազմվում է արտաարվեստային գործոններից ու տարրերից, բայց խնդիրն այն է, թե ինչ հարաբերության մեջ են դրանք և ինչպես, ինչ եղանակով: Այո, ինչպես, և այդ ինչպեսն է արվեստի ինչը: Այստեղ է, որ ընդհուպ մոտենում ենք գեղարվեստական ձևի խնդրին, ասել է՝ հաղթահարում ենք մեր արտագեղագիտական նախապաշարումները և

<sup>6</sup> Նույն տեղում:

կանգնում գիտական արվեստագիտության դռների առջև: Մեր գործն այստեղ տարասեռ շերտերի հարաբերության, դրանց ինքնակազմակերպվածքի հետ է, այն է՝ գեղարվեստական ձևի: Դա սուկ արտաքինը չէ, և ինչպես նկատել է Վլադիմիր Մայակովսկին՝ «գոեհիկ քննադատներն արտաքինն անվանում են ձև»<sup>7</sup>: Կա իհարկե ձևի առօրյա ըմբռնումը, նույնիսկ արտաքին ձև հասկացությունը, որ չի մոտենում կազմակերպվածքի ամբողջություն հասկացությանը: Ժամանակին այս հարցը ճշտել է Գեորգ Ջիմեյլը Մտրասբուրգի համալսարանում կարդացած իր դասախոսություններում<sup>8</sup>, և՛ «ձայն բարբառոյ յանպատի», մինչ կգիտակցվեր այդ հիմնարար դրույթը ռուսական գրականագիտության ձևաբանական դպրոցում: Ուրեմն՝ ոչ թե ինչ պատճառներով է ստեղծվում կամ ինչի մասին է գեղարվեստական երկը, այլ ինչ է ինքը որպես ինքնին էություն: Պատահական չէ Բորիս Էյլսենբաումի խոսքը որպես ռուսական «ֆորմալ դպրոցի» բնութագրում. «...մենք ֆորմալիստներ չենք, այլ սպեցիֆիկատորներ», այսինքն՝ գրական երկի, որպես կառուցվածքի, սպեցիֆիկումը քննողներ: Սա, իհարկե, միանշան և միակողմանի ուղղություն չի եղել, ունեցել է իր ներքին հակասությունները և ժամանակի ընթացքում փոփոխվել ու բարեշրջվել է: Բայց չի փոխվել ու չպետք է փոխվեր գլխավոր սկզբունքը, որ իր փիլիսոփայական հիմքում միտում է Կանտի էսթետիկական դատողականության քննությունը, այն է՝ առարկայի անշահ հայեցում, նպատակահարմարությունը որպես նպատակ, հետաքրքրություն իրականացման եղանակի, նույնն է ինչ ձևի հանդեպ, ձևի պարտավորվածությունն նպատակի հանդեպ, վերջապես «արվեստը գեղեցիկ պատկերացում առարկայի մասին»<sup>9</sup>:

Խնդիրը պարզից պարզ է. XVIII դարի փիլիսոփան արվեստի ըմբռնման բանալին է սովել մեր ձեռքը, որ թվում է՝ չպետք է կորցնեինք և... կորցրել ենք:

Ինչպե՞ս ենք կորցրել:

Այստեղ իր տխուր դերն է կատարել Ա. Լունաչարսկու գաղափարաձև քննադատությունը: Գրականությանն ու արվեստին պարտադրվել են պաշտոնական մտքին ծառայող պահանջներ, և հորինվել է պատմական մատերիալիզմի մկրատով ձևած «գեղագիտական» մի վարդապետություն՝ «մարքսլենինյան», Մարքսի մտքով երբևէ չանցած: Արվեստի որպես վերնաշենքի գաղափարը բացարձակացվելով հասցվել է դավանանքի, և գրականագիտության ու արվեստի խնդիրն է դարձել սոցիալ-տնտեսական խարխախների (բազիս) քննությունը, որպես միակ գիտական մեթոդ: Չերնիշևսկու, «արվեստը կյանքի հայելին է» խոսքը սրբագործվել է լենինյան «արտացոլման տեսութ-

<sup>7</sup> В л. Маяковский. Сочинения в двух томах, т. 2. М., 1988, с. 646.

<sup>8</sup> Г. Зиммель. Избранное, пер. с нем, т. 1. М., 1996, с. 139.

<sup>9</sup> Տե՛ս Ի. Կանտ. Сочинения в двух томах, т. 5. М., 1966, с. 327.

յամբ», դրան զուգակցվել է պլեխանովյան սոցիոլոգիզմը, որ նշանակում էր գեղարվեստական գաղափարները փոխադրել գեղագիտության լեզվից սոցիոլոգիայի լեզու: Բայց ինչպե՞ս էին համերաշխվելու արտացոլման տեսությունն ու սոցիոլոգիայի լեզուն: Դրա լուծումն էլ կար: Որոշվեց, որ արվեստում արտացոլման ենթակա են ոչ այնքան ակներև, որքան խորքային երևույթները, առավելապես՝ սոցիալ-տնտեսականը որպես պատճառների պատճառ, ըստ մարքսիզմի գլխավոր սկզբունքի: Իսկ պատճառների պատճառը տեսնելու համար պետք էր իջնել խորին նկուղ, շոշափել վերնաշենքի խարխուհները՝ բազիսը: Համաձայն այս տրամաբանության, վերնաշենքը տեսանելի մակերեսն է, նրա մի դրսևորումն էլ արվեստն է, որ արտացոլում է խորքայինն ու անտեսանելին, այն է՝ բազիսը: Պարզվում էր, որ բուն բովանդակությունը բազիսն է: Իսկ ի՞նչ է ձևը, արտաքինը... Շրջանցելով այս որոշակի անորոշությունը և բազիս-վերնաշենք բանաձևը գլխում, մարքսիստ և բոլշևիկ (ավելի ճիշտ պլեխանովիստ) արվեստագետը պատրաստ է պատասխանելու բոլոր հարցերին: Ի՞նչ է արվեստը նրա համար, եթե ոչ հասարակական գիտակցության ձև ու կյանքի գործնական գաղափարների սպասավոր (ինչպես փիլիսոփայությունն էր կրոնի սպասավորը միջնադարում) և նպաստելու է կյանքի առաջընթացին բոլոր առումներով՝ քաղաքական, տնտեսական, բարոյական և այլն: Սա հասցրել է 1930-ական թվականների գոեհիկ սոցիալիզմին, որն իբր քննադատվել ու մերժվել է, բայց իրավիճակը մնացել է նույնը: Այս մոտեցումն, ինչպես էլ նրբացվի, նրա հիմքում նույն սկզբունքն է՝ արվեստը որպես հասարակագիտությանը ենթակա ասպարեզ և այսպես կոչված «գաղափարական ճակատ»:

Գրականագիտության սոցիոլոգիական դպրոցի պատմական դերը կասկածի չենք դնում: Դա իր արդարացումն ունի, եթե խնդիրը վերաբերում է բովանդակային որոշակի շերտերի: Բայց կասկածի ենք ենթարկում այդ դպրոցի արվեստագիտական լինելը: Գրականությունն ու արվեստը կարող են մտքեր տալ հասարակագետին, լինի պատմաբան, իրավագետ կամ տնտեսագետ և այլն: Արվեստը կարող է մտքեր տալ բարոյագետին ու հոգեբանին, նույնիսկ բժշկին: Բայց սա չի նշանակում, թե կարելի է արվեստագիտության ասպարեզ մտնել բարոյահասարակական կամ բարոյահոգեբանական հասկացություններով ու խնդիրներով:

Բայց ահա, ի հակակշիռ հասարակագիտական արվեստագիտության, ծնունդ է առել մի այլ կարգի «արվեստագիտություն»՝ հիմնված զուտ զգացական ու ինքնահաճ, որպես թե ազատ, դատողությունների վրա: Դրանով զբաղվում են մասնագիտություն չունեցող մարդիկ, հատկապես գրականության մեջ ձախողվածներն իրենց «լեզվի հունարով»՝ խոսքաշինությամբ: Սա, ե-

թե կարելի է այսպես կոչել, քաղքենիական «դպրոցն» է, որ փայլ է արձակում լրագրերում, հանդեսներում, հեռուստատեսությունում, նաև բազում «արվեստագիտական» աշխատություններում: Ճաշակի տեղ է, ճանապարհը բաց, դիմացը ճահիճ: Քաղքենին հեռու է հասարակագիտությունից վասն չիմացության, հասարակագետն էլ արհամարհում է քաղքենուն, բայց նրանք երկուսն էլ արվեստը դիտում են դրսից, ընդունում որպես միջոց, ոչ թե նպատակ: Երկուսի մոտեցումն էլ արտագեղագիտական է, տարբեր է բառապաշարը: Հասարակագետն ասում է «բովանդակություն և ձև», քաղքենին՝ «ասելիք» և «կատարում»: Մտքի սխեման նույնն է. երկուսի համար էլ էականն ու երևութականը տարբեր սուբստանցներ են, որ հազցվում են մեկը մյուսին, վերածվում արվեստի և արվեստագիտության: Հասարակագետն ունի իր հասկացական համակարգն ու մշակված, ոչ արվեստագիտական եզրաբանությունը, քաղքենին չունի մեթոդ ու համակարգ և վայրիվերում է իրերի ու բառերի, սուբյեկտի ու պրեդիկատի միջև, շփոթում ենթական ու խնդիրը և տեսածն ու լսածն առիթ է դարձնում իր հոգու սեթևեթանքի համար: Հասարակագետը, որքան էլ գեղագիտությունից հեռու լինի, ունի իր խնդիրն իր մտահայեցության ոլորտում: Քաղքենին գիտական խնդիր չունի, պատկերացում էլ չունի դրա մասին, և թվում է՝ անվնաս է, բայց վնասակար է, երբ ապաստանում է գիտական հաստատությունում ու եղանակ ստեղծում:

Ո՞րն է, այսպիսով, արվեստագիտության, որպես ինքնուրույն գիտության ուղին: Դա այն եղանակն է կամ մեթոդը, որ հնարավորություն է տալիս ներսից գննելու առարկան, շոշափելու նրա էությունը, մոտենալու արվեստի կառուցվածքին ու գոյաբանական (օնոթոլոգիական) հիմքերին:

Վերադառնալով ձևաբանական դպրոցին, ընդունենք (առայժմ պայմանաբար), որ գեղարվեստական երկի, որպես գոյաձևի, ինքնին քննությունը նշանակում է նրա իրեն հատուկ էության բացահայտում: Դա ձևի բացահայտումն էր, բայց ձևի գաղափարն այնքան էր գոեհկացված (ձևը որպես արտաքին կերպ), որ բառից անգամ մարդիկ խուսափում էին: 1930-ական թվականների «Ֆորմալիստ» Վիկտոր Վինոգրադովը 60-ական թվականների սկզբին իսկ չէր դիմում «Ֆորմա» բառին և, այնուամենայնիվ, չէր փոխում իր լեզվաբան-գրականագետի նպատակը, որ նշանակում էր «մաքրել գեղարվեստական խոսքի տեսությունն օտարամուտ տարրերից <...> դուրս գալ գաղափարական հրապարակախոսության խառնապտույտից»<sup>10</sup>: Վինոգրադովը նկատել էր տալիս մի նոր արտագեղագիտական ուղղություն՝ կիրառական մաթեմատիկական լեզվաբանությունը՝ գիտական, բայց ոչ գեղագիտական: Նույնքան գիտական

<sup>10</sup> В. В и н о г р а д о в. О теории художественной речи. М., 1974, с. 28.

էր և արվեստագիտությունից դուրս Աբրահամ Մոլի «էսթետիկական ինֆորմացիայի» տեսությունը<sup>11</sup>: Պարզվում էր, որ արվեստի ականջը քաշելով, այստեղ ու այնտեղ մղելով բան դուրս չի գա: Ճշգրիտ եղանակներով թերևս կարելի էր բացատրել արվեստը որպես ինչ-որ համակարգ, բայց որ այդ համակարգը ենթադրում է խախտում ու խաղային տարերք, և այս հարաբերության մեջ է գեղագիտական հույզի աղբյուրը, սա արդեն այլ մոտեցում է խնդրում: Չափի ու տարերքի համատեղ առկայությունը, ինչպես և նյութի ու ձևի հակասությունը գեղագիտական հույզի կարծես գիտակցված աղբյուրներն են, բայց այստեղ էլ չբացահայտված խորքեր կան՝ լեզվից ու հաղորդակցական համակարգից, նաև իմաստաբանությունից դուրս: Գեղագիտականը դյուրությամբ չի հարաբերվում իմաստաբանականին, և իմաստաբանությունը որքանո՞վ է տանում դեպի գեղագիտություն: «Լեզուն կրում է բանաստեղծության նախասկզբնական հնարավորությունը» (Մ. Հայդեգեր), այո, բայց բանաստեղծության մեջ քերականական կարգը ենթակա է ռիթմամեղեդային խաղին, իսկ խաղը տարերք է ու կանոն, տրամաբանությանը հակառակ տրամաբանությամբ, և «հակված է գեղեցիկ լինելու»<sup>12</sup>: Իմաստաբանական գեղագիտությունը մեզ չի օգնում բացատրելու խաղը որպես ձևային հիմք արվեստում: Այնուամենայնիվ, այդ ուղղությունը կատարել է իր որոշակի դրական դերն արվեստագիտության մեջ: Նա օգնել է արվեստից դուրս բերելու իմաստային ու թարգմանական շերտը և մտածելու, թե որտեղ է արվեստի ձևային բովանդակությունը, ի՞նչ է այդ, որ մղում է իրերի իրականությունից դուրս՝ բնագանցության:

Այն, որ խաղը, որպես ձևաստեղծում, ավելի ենթագիտակցական է, քան գիտակցական, պարզ է, բայց այնքան էլ պարզ չէ գիտակցականի ու ենթագիտակցականի հարաբերությունն արվեստում: Արվեստի գույտ զգացական բնույթը պարզելու փորձեր արվել են ամենախաղային արվեստում՝ թատրոնում, XX դարասկզբից մինչև մեր օրերը (Կ. Ստանիսլավսկի, Ա. Արտո, Ե. Գրոտովսկի) և ասպարեզ է բերվել մեկ այլ արտագեղագիտական մեթոդ՝ կիրառական հոգեբանությունը դերասանի արվեստի փոխարեն, այնուհետև՝ հոգեվերլուծությունը (պսիխոանալիզ) Կարլ Յունգի նեոֆրոյդիզմի հիման վրա, ի վերջո՝ պսիխոդրաման (Յակոբ Մորենո, Անն Շուտցենբերգեր) թատրոնի տեսքով և արվեստից դուրս: Սա ինչ-որ առումով գրականագիտության հոգեբանական դպրոցի շարունակությունն է և ցավալի մոլորություն: Արվեստագիտության տեսակետից սա մեծ շփոթմունք է: Այստեղ տակնուվրա են արվում ստեղծագործական հոգեբանություն և արվեստի հոգեբանություն հաս-

<sup>11</sup> *Տե՛ս* А. М о л ь. Искусство и ЭВМ, пер. с франц. М., 1975, с. 15–94.

<sup>12</sup> *Յոհան Հայդեգերի գա.* Homo Ludens, թարգմ. հոլանդ. Երևան, 2007, էջ 204:

կացությունները: Դա անմիջապես նկատել է Յունգը: «Հոգեբանն ինչ էլ ասի արվեստի մասին, – գրում է նա, – վերաբերելու է ստեղծման ընթացքին և ոչ մի չափով արվեստի ներքին էությունը: Նա արվեստը բացատրել չի կարող <...> Արվեստն ինքնին կարող է լինել միայն գեղագիտական, ոչ թե հոգեվերլուծական քննության առարկա»<sup>13</sup>: Ինչու՞ Այնու, որ արվեստը բնությունից դուրս բնություն է՝ բնագանգական ձևաստեղծում, որ կարող է հոգեկան լիցք տալ, արթնացնել մարդու հոգևոր էությունը: Սա այլ վիճակ է, և այստեղ գործում է արվեստի հոգեբանությունը, որ ընկալողին է վերաբերում, նրա բնագանգական կեցությանը: Եվ, այնուամենայնիվ, հոգեվերլուծության դիլետանտները, արվեստում անտաղանդ, փորձարարության մոլուցքով ներխուժում են իրենց չիմացած բնագավառը, չմտածելով, որ անձի հոգեկան ապրումները դեռևս արվեստի արժեք չեն, իսկ կիրառական հոգեբանությունը որպես բեմական արվեստ ներկայացնելը մերժվել է XX դարասկզբին, Գեորգ Ջիմմելի խոսքերով<sup>14</sup>, կիրառվել Ստանիսլավսկու ստուդիական փորձերում ու խստորեն քննադատվել ժամանակին (Գուստավ Շպետ)<sup>15</sup>:

Արվեստագիտության մեջ այսօր շրջանառության են մտնում արտագեղագիտական նոր հասկացություններ ու եզրեր՝ էքստազ, տրանս, ռեինկարնացիա, թերապիա, մեդիտացիա և այլն, և այսպես՝ մինչև սեռական պաթոլոգիա, միասեռականության «փիլիսոփայություն» ու հոգեկան խանգարում: Եվ այսօր վկան ենք հոգևոր ամայության, որին տազնապով սպասել են Արևմուտքում, Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո: Թվում է՝ հասնում ենք վերջին փուլին, և ահա արվեստագիտության դռներն են թակում «կախարդները», տիեզերական ուժերի հետ որպես թե գրուցող, այլ մոլորակներ գնացող ու եկող թուլամիտներն ու տարբեր կարգի ստահակները: Բնականաբար, սպասելի են նոր, ավելի արտառոց արտագեղագիտական ներխուժումներ, եթե հողն իսկապես անտեր է:

Ո՞րն է, այսպիսով, մեր գիտական հոգսը, ինչպիսի՞ն է մեր դիրքորոշումը, երբ ոգու սովը չոքել է մեր դռանը:

Արվեստի իրականությունը կարող է նյութ տալ ամեն գիտության, և ամեն գիտություն կարող է դիմել գրականության ու արվեստի օրինակներին, բայց յուրաքանչյուրն իր սահմանում, իր խնդրով ու անունով, որ ամեն դեպքում չի կարող կոչվել արվեստագիտություն: Արվեստագիտական հետազոտություններն էլ տարբեր բնույթի են՝ պատմական, պատմատեսական, կենսագրական, էմպիրիկ-փաստագիտական, մատենագիտական և այլն: Սա բնական է և

<sup>13</sup> К. Ю н г. Искусство и психоанализ, пер. с нем. М., 1996, с. 10.

<sup>14</sup> Տե՛ս Գ. Յիմմել. Указ. раб., с. 296–298.

<sup>15</sup> Տե՛ս Գ. Յիպետ. Театр как искусство.– «Мастерство театра». М., 1922, <sup>1</sup> 1, с. 54.



նշանակում է, որ արվեստի արտասարվեստային շերտերն էլ ենթակա են քննության, եթե նպատակն ու կողմնորոշիչներն արվեստագիտական են, հեռանկարում գեղագիտական:

Արվեստագիտությունն այսօր, եթե գիտություն է, ջանալու է փրկել ձևի գաղափարը:

Մեկընդմիջտ ընդունելու ենք, որ ձևն առարկայի կամ երևույթի արտաքին կերպը չէ միայն, այլ «տարրերի հարաբերություն և որպես ամբողջություն միավորելու եղանակը (Weise)»<sup>16</sup>: Դա նույնն է, ինչ կարգը՝ *cosmos*, որ համարժեք է եղել ձև հասկացությանը: Հիշենք Դավիթ Անհաղթի խոսքը. «... արուեստ ունակութիւն ոմն է և գիտութիւն (= հմտություն – Ն. Ն.), այլ և ճանապարհորդ է (= կապակցում է – Ն. Ն.). այսինքն՝ զամենայն ինչ ըստ կարգի առնէ»<sup>17</sup>: Կապակցում և կարգ, այն է՝ ձև, որ երևակայվում է բնագանցորեն: Ու քանի դեռ գիտակցված չէ ձևի մետաֆիզիկական, իզուր են բոլոր դատողություններն ինչ-որ բովանդակության շուրջ: Մնում է հարց տալ՝ ո՞ր բովանդակության, բարոյակա՞ն, փիլիսոփայակա՞ն, որը՞... Ընդունված է գեղարվեստական բովանդակություն հասկացությունը, բայց ի՞նչ է դա, եթե ոչ այն, ինչը կարգավորում ու կապակցում է ֆիզիկական և ոչ ֆիզիկական տարրերը որպես կառույց կամ ձև: Խոսքն, այսպիսով, ձևային բովանդակության մասին է, և այդ է քննվելիք իրականությունն արվեստում՝ արվեստագիտության բուն առարկան: Չխուսափենք ձև բառից, իմանալով, որ չկա անբովանդակ ձև, անբովանդակ է միայն անձևը: Այսպես, քառակուսին ձև է, և որպես այդպիսին ունի իր երկրաչափական բովանդակությունը, դրա հիման վրա՝ իր թաքնված կառուցվածքը, որ ինչպես ցույց է տալիս Արնհայմը, ենթակա է զուտ զգայական ընկալման<sup>18</sup>, ոչ թե երկրաչափական ապացուցման: Եվ այստեղ է տարածության գեղարվեստական կարգավորման գաղտնիքներից մեկը՝ շրջափակ տարածության մեջ տեղավորված կետի շարժուն (դինամիկ) ու անշարժ (ստատիկ) դիրքերը:

Քննելով ձևի գաղափարը՝ հարկ է կոնկրետացնել նաև բովանդակության ըմբռնումը, միջտ հարց տալով՝ ո՞ր բովանդակությունը, քանզի բովանդակային շերտերը բազմազան են: Գեղագիտական մոտեցումը խնդրում է ասել իմաստ, նկատի առնելով գեղարվեստական երկի այն ներգործությունը (զգացական կամ մտավոր), որ արդյունքն է ձևի, օրինակ՝ քարի կենդանությունը ճարտարապետական կառույցում, որպես նյութի և ձևի հարաբերություն, ա-

<sup>16</sup> Г. Зиммель. Указ. раб., с. 139.

<sup>17</sup> Դավիթ Անհաղթ. նշվ. աշխ., էջ 102:

<sup>18</sup> Տե՛ս Ս. Արնհայմ. Указ. раб., с. 23–27.

սենք՝ կարծր քարից դուրս բերված փափուկ տերն կամ ծաղիկ<sup>19</sup>: Օրինակներ շատ կարելի է բերել տարբեր արվեստներից՝ երաժշտությունից (ռեգիստրներ, տոնային անցումներ ու կոնտրաստներ), թատրոնից (տոնի ու պլաստիկայի հարաբերություն) և այլն: Բոլոր դեպքերում արվեստագիտության խնդիրը ոչ թե արտաքին իմաստների բացահայտումն է, այլ իմաստ հարուցանող ձևերի, ուր ծագում է նաև մաքուր ձևի գաղափարը:

Ի՞նչ է մաքուր ձևը: Մատերիալիստը կասի՝ չկա մաքուր ձև, նյութն է ձևի դրսևորումը, իդեալիստը կասի՝ ձևը ոգու մեջ է, ոգին է ձևը հաղորդում նյութին: Իսկ եթե ձևը կարգ է, ո՞րն է ձևի տարրը: Դժվար է իմանալ, եթե գեղարվեստական ձևի մասին է խոսքը, եթե խաղային տարերքն արվեստի ձևային հիմքերից մեկն է: Բայց այդ տարերքը կարգավորված է և ինչո՞ւ է կարգավորված: Կարգի գաղափարը հունարենում տրված է *taxis* և *cosmos* բառերով: Դա մոտեցնում է տիեզերական կարգին, որի նախասկզբունքը պյութագորյան թիվն է: Դա ի հայտ է գալիս մի դեպքում որպես տարածականության սկզբունք (կերպարվեստ), այլ դեպքում՝ ժամանակային՝ ռիթմա-մեղեդային կարգավորիչ (երաժշտություն, պոեզիա), մեկ ուրիշ դեպքում՝ հավասարակշռության ու տարերայնության միջնորդ (կրկես): Թիվը պայմանական հասկացություն է մեզ համար, եթե ներշնչման ու տարերքի գործոնը կա բոլոր արվեստներում: Դա ձևի պայմաններից մեկն է, գիտակցականի հենակետը: Ձևը չի շոշափվում կամ տեսնվում, այլ զգացվում է՝ լսվում կամ տեսնվում ներհայեցողաբար: Հարմար օրինակը մաթեմատիկան է՝ իրերի իրականությունից դուրս, ժամանակից և տարածությունից անկախ մեծությունների հարաբերություն, որ սալիս է բացարձակ մաքուր ձևեր՝ հարուցանելով մտքի տարերք ու ներշնչում: Իմացողի ու տիրապետողի համար դա ներդաշնակությանը հաղորդակցվելու բավականությունն է, որ կարծես համազոր է գեղագիտական, Կանտի լեզվով ասած, անշահ հայեցողությանը: Որտե՞ղ է թիվը: Ամենասկզբում դա եղել է կարգը թվից է սկսվել, բայց հիմա նա չկա՝ ձևը ազատվել է թվից, վերացարկվել: Ձևն այստեղ մաքուր է, և իմաստն ինքնին ձևն է իր ձևային բովանդակությամբ: Որքանո՞ւ է դա գեղագիտական: Այնքանով, որքանով գեղեցկությունը վայելում է դրա հետ գործ ունեցողը, որ բացարձակորեն անդրանցական վիճակում է: Նույն վիճակում չէ՞ արդյոք շախմատի տախտակին հակված գրոսմայստերը, որի մտքում ու հոգում վերացական պայմանանիշների հարաբերությունն է վաթսունչորս սև ու սպիտակ քառակուսիների մետաֆիզիկական անսահմանության մեջ: Դրամա է խաղացվում աշխարհիս ամենափոքր ու ամենամեծ բեմահարթակում: Դաշտը պայմանական է, և

<sup>19</sup> Տե՛ս Ա. В ы г о д с к и й. Психология искусства. М., 1968, с. 81–84.

նժույզներ են արշավում պայմանաբար, ամրոցներ գրավվում, նվազագույն մի զինվոր կատարում է ճակատագրական դեր, իսկ իրականությունը մտքի դաշտում է, դրաման տեղի է ունենում երկու անձի միջև, լռության ու անշարժության մեջ, տարածությունից դուրս, ինչ-որ պայմանաժամանակում, որ սուկ արտաքին, որոշված գործոն է: Շախմատը մտքի ու հույզի ինտենցիա է, ուր երբեմն գործում է զգացականորեն որոշված, հանդուգն ու պատահական քայլը: Սա խաղային տարերքի դրսևորումն է, որ կապ ունի գեղագիտական հույզի հետ կամ այդպիսին է, որ կա: Այստեղ ամեն ինչ մաքուր ձևի սահմանում է, ձևային բովանդակությունը գեղեցիկ է հասկացողի համար: Արվեստից տարբեր է սա և արվեստի նման այնքանով, որքանով նպատակը նյութական չէ, և ընթացքը հաճելի, հոգեկան լիցքեր արթնացնող նույնիսկ պարտության դեպքում, քանզի ոչինչ իրական չէ:

Արվեստն իր արտաքին դրսևորումով նյութական է, ըստ նպատակի աննյութական և դիմում է նյութին ձևի իրականացման համար: Արդ, ձևի հնարավորությունը նյութն է, թե՛ եղանակը, որ կրում է ստեղծագործողն իր ներքին անձով: Նա նյութն է խոսեցնում, թե խոսում է նյութի միջոցով: Նյութն իր տարերքն ունի և թելադրում է իրենը, ուղղորդում ստեղծագործողին, թե՛ վարվիր ինձ հետ այսպես կամ այնպես: Սա վերաբերում է ն՛ թեմատիկ նյութին կամ լեզվին, և՛ ֆիզիկական նյութին՝ քար, ներկ, ձայն: Մենք լսում ենք մեր հոգու լաբիրինթոսում խուլ ու խոռով աղմուկներ և հենակետեր ենք փնտրում մեր զգայությանը տրված նյութի սահմաններում, ընկալում մեր ապրած իրականությունն ու նյութը մի կենտրոնից, որ մեր իսկ ներսում է որպես հույզ և հույզեր ծնող միտք, կառչում նյութին՝ ձևի իրականացման հնարավորությանը և մերժում նյութը որպես նյութականություն, իմաստավորում նրան որպես ձև: Եթե արվեստն իրականության արտացոլումն է կամ շարունակությունը, ապա արտացոլվողն ու շարունակվողը ոչ այնքան արտաքին իրականությունն է, որքան ստեղծագործողի հոգևոր մղումը, որ ձևաստեղծվում է նյութով: Մաքուր ձևի գաղափարն առավելապես ուսումնասիրողի համար է, որպես կողմնորոշիչ ու մեկնահիմք (ինտերպրետանտ) արվեստի էությունն ըմբռնելու կամ բացատրելու համար:

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ВНЕЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В ИСКУССТВОВЕДАНИИ

ГЕНРИК ИОАННИСЯН

Резюме

Проблема метода в искусствознании весьма значима, ибо в кругу вопросов и размышлений, относящихся к разным видам искусства, наблюдается большой разброд. Искусствознание представляет собой некую неопределенную полосу, где равноправно действуют общественник и эстет, ученый и обыватель, перемешивается наивный реализм, с одной стороны, с идеологизацией вопросов, с другой стороны, с вольными обывательскими размышлениями. Постановка вопроса в следующем: чем занимается искусствознание – изучением произведений искусства или объектом изображения, формой или материей? Установление сущности предмета искусствознания ведет к уточнению его метода, к очищению искусствознания от внеэстетических примесей. Возникает необходимость обновления так называемого «формального метода», осознания того, что форма – не внешность художественного выражения, а принцип соотношений эстетических и внеэстетических элементов, способ их соединения в целостность.

## THE TWO VARIETIES OF OUTLOOK IN ART CRITICISM: AESTHETIC AND EXTRA-AESTHETIC

HENRIK HOVHANNISYAN

### Summary

Apparent contradictions and confusion can be inevitable within the composition built-up around art given the subject matter and the method of study are unclear and vague. This is an area where the social scientist and the art critic, the researcher and the snob are equally free to express themselves, and in which the naïve realism and imitation of thought are interwoven on the one hand, and established rules together with mind trickery on the other. So, what's the subject matter of art criticism: is it the works of art or the reproduced reality? Is it the study of form or the study of the substance? The necessity to focus on the method and the subject matter more accurately and freeing the art criticism from diverse extra-aesthetic mixtures has emerged. This definitely leads to taking a new look back to the doctrine of "formalism in art" and admit that "form" is not merely the representational content, but also the basic principle of interrelating and poetically accomplishing the aesthetic and extra-aesthetic elements.