

Սլավի-Ավիկ Մ. Հարությունյան (Մոսկվա)  
Փիլ. գիտ. դոկտոր

## ԺԱՆՐ

Տարընթեցումն ու սահմանման բարդությունը\*

**Բանալի բառեր** – ժանր, սահմանում, եզրույթ, Սուրբատեսի մանտիկա, սեռ, տեսակ, ծավալ, բովանդակություն, տրամաբանական սխեմաներ, Թ.Մոնրո, էքստենսիոնալ մոտեցում, ինտենսիոնալ մոտեցում, գեղագիտական գնահատական, ուտիլիտար արվեստներ:

## Մուտք

«Ժանր» հասկացության և եզրույթի գործածության հետ կապված տեսական ուսումնասիրություններում առկա մեծ շփոթը պահանջում է հանգամանալից քննություն, քանի որ այդ եզրույթն իր ըմբռնման զգալի տարակարծությունների առկայությամբ, չի կարող հավակնել գիտակա-նության:

«Ժանր» եզրույթը ֆրանսերեն «genre» բառի հնչյունական պատճենումն է: Վերջինիս թարգմանական համարժեքներն են «սեռ» և «տեսակ» հասկացությունները: Եվրոպական մշակույթում «ժանր» եզրույթի լայն գործածությունը սկսվել է Նոր ժամանակների սկզբում՝ մոտավորապես 17-րդ դարում:

Չնայած որ «ժանր» եզրույթը շատ հաճախ կիրառվում է ժամանակակից արվեստաբանության, գեղագիտության, մշակույթի փիլիսոփայության և գրականության տեսության մեջ, առ այսօր դրա հետ կապված են մի շարք խնդիրներ և տարընթեցումներ, ընդ որում՝ ինչպես արվեստին վերաբե-րող ընդհանուր տեսական հետազոտություններում (գեղագիտության, արվեստի փիլիսոփայության, մշակութաբանության մեջ), այնպես էլ ար-վեստաբանության կոնկրետ բնագավառներում: Այսպես, օրինակ՝ կեր-պարվեստի տեսության մեջ «ժանր» եզրույթը գործածվում է ինչպես լայն իմաստով՝ ենթատեսակը ցույց տալու համար (պատմական գեղանկար-չության, մանրանկարչության ժանրեր և այլն), այնպես էլ նեղ իմաստով՝ մի կոնկրետ ենթատեսակ (կենցաղային պուժեով գեղանկարչություն)

\*Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 20.12.2017:

մատնանշելու նպատակով («N. – ի վերջին աշխատանքը: Դա ժանր է»<sup>1</sup>): Հարկ է նկատել, որ «ժանր» եզրույթի վերջին՝ բավականին նեղ իմաստը որոշ ժամանակ տիրապետող է եղել. հենց այդպես է բացատրվում «ժանր» եզրույթը «Գրանաստ»<sup>2</sup> և Բրոկհաուզի և Եվֆրոնի<sup>3</sup> հանրագիտական բառարաններում: Նույն կերպով է մեկնաբանվում ժանրը գեղանկարչության մեջ և «Encyclopaedia Britannica» հանրագիտարանի «Genre painting» հոդվածում<sup>4</sup>:

Իսկ ռուսական «Кругосвет» ինտերնետային ժամանակակից հանրագիտարանում այդ եզրույթը գործածվում է լայն իմաստով. «Գեղանկարչության ժանրը (ֆրանս. genre՝ սեռ, տեսակ) գեղանկարչական ստեղծագործությունների պատմականորեն ձևավորված բաժանումն է՝ պատկերման թեմաներին և առարկաներին համապատասխան: Ժամանակակից գեղանկարչության մեջ գոյություն ունեն հետևյալ ժանրերը՝ դիմանկար, պատմական, առասպելական, մարտ պատկերող, կենցաղային կտավներ, բնանկար, նատյուրմորտ, կենդանանկար»<sup>5</sup>:

Բայց և այնպես գրականագիտության մեջ, որտեղ այն առաջացել է և որտեղից էլ փոխառվել, տվյալ եզրույթին վերաբերող էական տարակարծություններ կան: «ժանր» եզրույթի այսպիսի բազմանշանակությունը տեսական հետազոտություններում ի հայտ է բերում խնդիրների նշանակալի մի շերտ, որի պատճառով էլ անհրաժեշտ ենք համարում քննության առնել այն:

## 1. Ժանրի ընկալման ծավալային տարրնթերցումները

Դիտարկելով «ժանր» եզրույթի բոլոր հնարավոր գործածությունները՝ նախ և առաջ կարելի է ընդգծել այն, ինչը կիրառվում է համապարփակ իմաստով՝ ցույց տալու համար և՛ սեռ, և՛ տեսակ, և բացի դրանից՝ արվեստի ցանկացած այլ ստեղծագործություններ: Ֆրանսիացի նշանավոր գեղագետ Ֆ. Բյուսետերը, 19-րդ դարավերջին գրած իր հանրահայտ «ժանրերի զարգացումը գրականության պատմության մեջ»<sup>6</sup> աշխատանքում առաջադրելով ժանրերի գոյության, դրանց զարգացման և օբյեկտիվ նախադրյալների վերաբերյալ հարցեր, «ժանր» եզրույթը գործածում է ոչ միայն սեռը և տեսակը ցույց տալու (որը բնական է ֆրանսերենի դեպքում), այլև արվեստի ստեղծագործությունների հնարավոր դասակարգման ցանկացած այլ հատկանիշ բնորոշելու համար: Ակնհայտ է, որ այս դեպքում եզրույթը կորցնում է իր իմաստային ինքնատիպությունը՝ դառնալով «ցանկացած հիմնավորումով առանձնացված արվեստի ստեղծագործությունների խումբ (դաս, բազմություն)» եզրույթի հոմանիշ:

Իսկ ահա իտալացի գրականագետ Բ. Կրոչեն պարադոքսալ եզրակացության է եկել. յուրաքանչյուր գրական ստեղծագործություն, իր յուրօրինակությամբ և անկրկնելիությամբ հանդերձ, ոչ միայն պատկանում է առանձին մի ժանրի, այլև նույնիսկ կազմավորում է առանձին տեսակ և սեռ: Սրանից բխում է, որ արվեստի ոլորտում յուրաքանչյուր բազմաստի-

1 Даль В., Толковый словарь живого великорусского языка, В 4 т., М., 1998.

2 Տե՛ս Гранат, Словарь русского библиографического института «Гранат». Т. 20, М., с. 117.

3 Տե՛ս Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А., Энциклопедический словарь, Т. 22, М., 1991.

4 Տե՛ս հետևյալ հղումով՝ <https://www.britannica.com/art/genre-painting>

5 [http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/ZHANR.html](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/ZHANR.html)

6 Տե՛ս Брюнетер Ф., Эволюция жанров в истории литературы, II, 1890.

ճան դասակարգում դառնում է անիմաստ և սկզբունքորեն անհնար. որքան կյանք ունի արվեստի ստեղծագործությունը, նույնքան էլ կենսունակ են դասակարգման միակողմանի չափանիշները: Նման մոտեցմամբ «ժանր», «սեռ», «տեսակ» հասկացությունները վերստին նույնացվում են, սակայն բացի այդ՝ ըստ էության դուրս են մղվում տեսական եզրույթների բնագավառից:

Սակայն «ժանր» եզրույթը հաճախ գործածվում է մեկ որպես «սեռ»-ի կամ «տեսակ»-ի հոմանիշ, մեկ որպես պակաս ընդհանուր հասկացություն, քան նույնիսկ «տեսակ»-ը, այսինքն՝ ժանրերը բնութագրվում են որպես որոշակի բնույթի ենթատեսակներ, և վերջին դեպքում հայտնի է դառնում ժանրերի՝ երբեմն դեռ շարունակվող մասնատումը ենթաժանրերի (սուբ-ժանր): Եվ այդ ժամանակ ի հայտ է գալիս «ընդհանուրից մասնավորին» հաջորդականությունը՝ սեռ-տեսակ-ժանր ( -ենթաժանր (սուբ-ժանր): Դիտարկելով այս երեք հասկացությունների բոլոր հնարավոր փոխհարաբերությունները՝ ընդհանուր առմամբ կարելի է առանձնացնել հետևյալ տարբերակները.

1. սեռ (=ժանր) -տեսակ,
2. սեռ-տեսակ (=ժանր),
3. ժանր-սեռ-տեսակ,
4. սեռ-ժանր-տեսակ,
5. սեռ-տեսակ-ժանր ( -ենթաժանր):

1-ին և 2-րդ դեպքերում գործ ունենք ավանդական, դեռևս անտիկ շրջանից եկող երկաստիճան դասակարգման հետ, և «ժանր» եզրույթի ներմուծումը ոչինչ չի փոխում նրա մեջ. առկա է միայն մի եզրույթի փոխարինումը մյուսով: Արդյո՞ք տեքստը ընկալելու համար պետք է լրացուցիչ դժվարություններ առաջացնել՝ գործածելով այս եզրույթը նման իմաստով: Այլ բան է, երբ խոսքը «սեռ-տեսակ» հարաբերական զույգ հասկացությունների գործածությունից եռյակի գործածության սկզբունքային անցման է վերաբերում: Այստեղ կարելի է խոսել արվեստը ուսումնասիրողների ըմբռնողական ապարատի հարստացման մասին: Սակայն այդ դեպքում հարցեր են առաջանում. արդյո՞ք դա պետք է, և եթե այո, ապա որտե՞ղ տեղադրել այդ երրորդ հասկացությունը, այսինքն՝ վերջին երեք տարբերակներից ո՞րն ընտրել: Ստորև մենք կփորձենք տալ վերոնշյալ հարցի պատասխանը:

«ժանր» եզրույթին վերագրվող իմաստների ողջ բազմազանության մեջ համենայն դեպս առկա է երկու «կայուն» բնութագիր: **Առաջին**՝ ժանր ասելով՝ հասկանում ենք արվեստի ստեղծագործության որոշակի տեսակ, և համապատասխանաբար ժանրի հետ միշտ կապվում են արվեստի կոնկրետ ստեղծագործությունների արձանագրված ենթատեսակներ (մելոդրամա ժանրին են պատկանում «Խորթ մայրը», «Միրունիկը» ֆիլմերը, կատակերգությանը՝ «Ադամանդե ձեռքը» և «12 աթոռը», վեստերնին՝ «Հրաշալի յոթնյակը», «Մի քանի դուլար ավելի»-ն և այլն): Էականն այն է, որ այսպիսով «ժանր» եզրույթը գործածվում է՝ ցույց տալու համար հասկացության ծավալը՝ արվեստի ստեղծագործությունների ենթատեսակներն ու այդ բազմազանությունը: Մասնավորապես այսպիսի մոտեցում ունեն

հանրագիտարանների հեղինակները<sup>7</sup>:

Այլ հեղինակներ<sup>8</sup> գերազանցապես ժանր են համարում ինչ-ինչ հատկանիշների ամբողջությունը, որոնց շնորհիվ կարելի է առանձնացնել ստեղծագործությունների ենթատեսակները՝ միավորելով դրանք մեկ միասնական խմբի մեջ: Եվ նկատենք, որ այս երկու մոտեցումները որոշակի իմաստով միահյուսվում են, եթե մենք գիտակցում ենք, որ **ժանր** եզրույթը, ինչպես տրամաբանությունն է սովորեցնում, վերաբերում է մշտապես **ծավալ և բովանդակություն** ունեցող հասկացությանը, այսինքն՝ էական հատկանիշների ամբողջությանը, որի հիման վրա առանձնացվում է օբյեկտների խումբը, այսինքն՝ ծավալը: Հասկացության երկու կողմերն էլ սերտորեն կապված են, ընդ որում՝ նրանց կապի բնույթը նկարագրվում է **ծավալի ու բովանդակության հակադարձ հարաբերության** տրամաբանական օրինաչափությամբ: Բովանդակության աճը բերում է ծավալի փոքրացման և հակառակը: Այլ կերպ ասած՝ որքան շատ էական հատկանիշներ ենք ընդգրկում տվյալ հասկացության իմաստի մեջ, այնքան այդ ամբողջությանը բավարարող օբյեկտներ քիչ են նկատվում:

Արվեստաբանական վեճերի մեծ մասը սովորաբար վերաբերում է յուրաքանչյուր քննարկվող հասկացության կոնկրետ բովանդակությանը, իսկ դրանով նաև արդեն հիշատակված օրինաչափության ազդեցությամբ որոշվող ծավալին:

**Երկրորդ՝** «ժանր» հասկացությունը միշտ հանդես է գալիս դեռևս անտիկ դարաշրջանում երևան եկած «սեռ» և «տեսակ» հասկացությունների հետ միևնույն շարքում: Իսկ վեճերն ու տարակարծությունները առաջին հերթին կապված են այս երեք հասկացությունների միջև եղած փոխհարաբերությունների և դրանով նաև արվեստի ստեղծագործությունների դասակարգման հետ:

Մեր կարծիքով՝ արվեստաբանության, գեղագիտության և մշակութաբանության բնագավառների՝ այս երեք հասկացությունների հետ կապված բոլոր հետազոտություններին պետք է նախորդի դրանց **տրամաբանական** վերլուծությունը, այսինքն՝ որոշարկման, բաժանման և դասակարգման խնդիրները:

## 2. Ժանրի սահմանման խնդիրը

Ստեղծագործական ընթացքի և դրա որոշարկման ձգգրտության խնդիրը յուրաքանչյուր գիտական ուսումնասիրության ամենակարևոր գործառնություններից մեկն է: Առօրյա իրականության մեջ բնական (ազգային) լեզվի բառերը և լեզվական արտահայտությունները գործածվում են բնազդային մակարդակով: Եվ մարդկանց բնազդային տարբերությունների պատճառով նույն լեզվի շրջանակներում միևնույն եզրույթը կարող է տարբեր կերպ ընկալվել, որ հաճախ առաջ է բերում թյուրիմացություն և փոխադարձ անըմբռնողություն: Սակայն առօրյա հաղորդակցման նպատակներն այնպիսին են, որ դրանց հասնելը բառերի և արտահայտությունների նշանակության առավելագույն ձգգրտություն չի ենթադրում:

Իրավիճակը փոխվում է, երբ մենք մուտք ենք գործում բնական լեզվի

7 Տե՛ս <https://ru.wikipedia.org/wiki/Жанр>

8 Տե՛ս [http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/ZHANR.html](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/ZHANR.html)

գործածության հատուկ ոլորտը՝ գիտական աշխարհ: Այստեղ ավելի շահեկան վիճակում են այն գիտությունները (մաթեմատիկան, քիմիան, ֆիզիկան և այլն), որոնք մշակում են իրենց առանձնահատուկ լեզուն՝ բնականից տարբերվող մեծ քանակությամբ նոր նշաններով: Ավելի դժվար վիճակում են առօրյա լեզվից օգտվող հումանիտար գիտությունները՝ փիլիսոփայությունը, բանասիրությունը, պատմությունը, մշակութաբանությունը և այլն: Դժվարությունն այն է, որ վերցնում են առտնին լեզվի բառերը՝ արտաքուստ դրանք բոլորովին չփոխելով: Եվ դա առաջ է բերում այն պատրանքը, թե գիտությունը օգտվում է նույն այն բառերից, որ օգտագործում են մարդիկ առօրեական խոսքում, չնայած դա ամենևին էլ այդպես չէ:

Հիշեցնենք, որ «սահման»-ը «եզրույթ» (լատ. «terminus») բառի բուն նշանակությունն է, և ժամանակակից լեզվաբանության մեջ կա եզրույթներն ուսումնասիրող առանձին մի ճյուղ՝ տերմինաբանությունը: Լեզվաբանները սահմանել են եզրույթի հետևյալ կարևորագույն առանձնահատկությունները, այդ մասին «Հանրագիտական մեծ բառարան»-ում<sup>9</sup> կարդում ենք՝

1. համակարգայնությունը,
2. սահմանման առկայություն (եզրույթների մեծամասնության համար),
3. միանշանակության միտում իր եզրույթաբանական գոտու, գիտաձյուղի կամ գիտական դպրոցի սահմաններում,
4. արտահայտչականության բացակայություն,
5. ոճական չեզոքություն:

Բառի՝ եզրույթի վերածվելու իմաստաբանական էությունը (չնայած դա եզրույթների ձևավորման միակ ճանապարհը չէ<sup>10</sup>) այն է, որ մինևնույն երևույթները, որոնք բնորոշ են լեզվի և տերմինաբանության համակարգերում բառի նշանակության բնույթին, տարբեր կերպ են գնահատվում՝ կախված այն բանից, թե որ ոլորտին է վերաբերում լեզվական միավորը: Ինչպես գրում է «Լեզվաբանական եզրույթների բառարանի» հեղինակ Օ. Ս. Ախմանովան, «փոխադարձ միանշանակ համապատասխանության բացակայությունը արտահայտման և բովանդակային մակարդակներում հանդիսանում է բնական լեզվում հոմանիշների և բազմիմաստ բառերի գոյության հիմքը, տերմինաբանական համակարգերում առաջ է բերում մի կողմից՝ կրկնակներ, երրորդ օրինակներ և այլն, այսինքն՝ երկու, երեք և ավելի եզրույթներ, որոնք, ըստ էության, հարաբերակից են նույն գաղափարին, մյուս կողմից՝ եզրույթների բազմիմաստություն, երբ մինևնույն եզրույթը ունի ոչ թե մեկ, այլ մի քանի գիտական նշանակություն»<sup>11</sup>: Այնուհետև տերմինաբանության օրինակով իր իսկ կազմած բառարանում Ախմանովան ցույց է տալիս, որ «եզրույթների բազմանշանակությունը ակնառու կերպով ի ցույց է դնում ոչ այնքան մեկ եզրույթով անվանվող տարբեր հասկացությունների առկայությունը, որքան տարբեր մոտեցումները, մինևնույն երևույթի ուսումնասիրման տարբեր տեսանկյունները»<sup>12</sup>:

9 Տե՛ս **Васильева Н. А.**, Термин // Большой энциклопедический словарь «Языкознание», М., 1998, с. 508.

10 Տե՛ս նույն տեղում:

11 **Ахманова О. С.**, Терминология лингвистическая // Большой энциклопедический словарь «Языкознание», с. 509.

12 Նույն տեղում:

Առանձնապես կարևոր է եզրույթների, պարզ, հստակ և միանշանակ սահմանումը գիտական հետազոտությունների ոլորտում, որտեղ դրանք հատուկ ուշադրության են արժանանում, քանի որ դրանց միջոցով է կատարվում գիտական վերլուծությունը: Գիտության պատմությունը ցույց է տալիս, որ յուրաքանչյուր գիտության կազմավորում միշտ ընթանում է քննարկումների և իր իսկ տերմինաբանության կայացմանը համաքայլ:

Բավական է միայն հիշել, որ տեսական եզրույթների բնույթի և առաջացման խնդիրը նեոպոզիտիվիզմի և պոստպոզիտիվիզմի փիլիսոփայության մեջ կենտրոնական տեղ էր գրավում (կապված գիտության մեթոդաբանության խնդիրների մշակման հետ), որպեսզի արժևորվեր դրա նշանակությունը:

Ցույց տալու համար, թե գիտական ըմբռնումները մշակելու համար որքան բան է կախված տերմինաբանությունից, մեզ թույլ կտանք, որպես պատկերավոր ապացույց, լեզվի՝ տեսական գիտակցության վրա ունեցած ներգործության մի հետաքրքիր օրինակ բերել Մ. Կազանի «Արժեքների փիլիսոփայական տեսություն»<sup>13</sup> գրքից, որտեղ նա նշում է, որ ամերիկյան ու եվրոպական փիլիսոփայության մեջ արժեքների փիլիսոփայության ընդհանուր տեսության զարգացմանը նշանակալի չափով խանգարում է «արժեք» ինքնուրույն եզրույթի բացակայությունը եվրոպական լեզուներում, որտեղ կան միայն «Wert», «value», «valeur» բառերը, որոնք միաժամանակ նշանակում են և՛ «գին», և՛ «արժեք»: Ըստ նրա՝ հենց սա է պատճառը, որ արևմտյան տեսություններում «արժեք» հասկացությունը գործնականորեն միշտ կապված է լինում օգուտի, տնտեսական շահի հետ և այլն:

Ասվածը լիովին բավարար է գիտության մեջ եզրույթների ճիշտ և կանոնավոր սահմանումների կարևորությունը մատնանշելու համար: Ընդ որում՝ սահմանման առավել հիմնարար հատկությունները ուսումնասիրվում են տրամաբանության մեջ, այդ պատճառով էլ ստորև մենք կանդրադառնանք դրան: «Դասակարգումը լայնորեն գործածվում է տեսական դրույթների ապացուցման, տարբեր տեսությունների միջև փոխառնչությունների կայացման դեպքում և այլն»,– գրում է ռուս հայտնի տրամաբան Վ. Ա. Բոչարովը իր «Դասակարգում» հոդվածում, որն ընդգրկված է հեղինակավոր հրատարակության՝ «Նոր փիլիսոփայական հանրագիտարան»–ում: «Սրա հետ մեկտեղ պետք է հաշվի առնել,– ընդգծում է նա,– որ միևնույն եզրույթին կարող են տարբեր իմաստներ համապատասխանել: Այսպես՝ սովորաբար եզրույթների իմաստները հաճախ ճշգրտորեն արձանագրվում են միայն գրույցի պահին և ոչ ավելին: Եվ անգամ գիտության ոլորտում, որտեղ եզրույթներին ձգտում են տալ կայուն, անփոփոխ իմաստներ, հաճախ առաջանում են իրավիճակներ, որոնք պահանջում են ճշգրտումներ, արդեն առաջադրված եզրույթների վերադասակարգումներ: Սա գիտական իմացության ճշգրտման և մշտական զարգացման արդյունք է, ինչին համապատասխան էլ փոխակերպվում են գիտական եզրույթների սահմանումները»<sup>14</sup>:

13 Տե՛ս **Каган М. С.**, Философская теория ценностей, СПб, 1997, с. 41.

14 **Боброва О. Б.**, Родословная «крестьянского фильма». (Итальянское кино в борьбе за сохранение национальных традиций) // Кинематограф Западной Европы и проблемы национальной самобытности, М., 1985, с. 154.

Լինում են դեպքեր, երբ գիտական իմացության զարգացման ընթացքում եզրույթը նույնիսկ հակառակ իմաստ է ձեռք բերում. օրինակ՝ «ատոմ» բառը հին հունարենից բառացի թարգմանությամբ նշանակում է «անտրո-հեկի»: Չնայած որ 19-րդ դարավերջից հայտնի դարձավ ատոմ կոչվող օբյեկտների բարդ կառուցվածքը, այդ նույն եզրույթը շարունակվում է և հիմա կիրառվել ակնհայտորեն **տրոհվող** օբյեկտների դեպքում:

Այսպիսով, տարբեր իմաստներով և առավել ևս տարբեր հեղինակների կողմից «ժանր» եզրույթի գործածության փաստը հիմնականում բնական երևույթ է ազգային լեզուների համար: Սակայն մյուս կողմից՝ անհրաժեշտ է հաշվի առնել, որ տվյալ եզրույթը կիրառվում է գիտական վերլուծության մեջ (գեղագիտական, արվեստաբանական և այլն), իսկ տեսական հետազոտության ժամանակ եզրույթի բազմանշանակությունը համարվում է բացասական գործոն, և այս դեպքում անհրաժեշտ է այն ձգբրտել, մինչև կիրառելը՝ որոշարկել:

Քանի որ լեզվական արտահայտությունները ժամանակակից լեզվաբանության մեջ ըմբռնվում են որպես պայմանական նշաններ, և ըստ էության ներմուծելով ինչ-ինչ գիտական եզրույթներ՝ մենք կարող ենք նրանց ցանկացած իմաստ ու նշանակություն վերագրել: Հատկանշական է, որ ժամանակակից ֆիզիկայի միկրոաշխարհում տարրական մասնիկների և նրանց ենթադրյալ բաղադրիչների (քվարկների) բնութագրման դեպքում ի հայտ են գալիս այնպիսի եզրույթներ, ինչպիսիք են «տարօրինակությունը», «հմայքը», կամ գունային բնութագրումներ՝ «կապույտ», «կարմիր», «կանաչ»: Ընդ որում՝ նրանց վերագրվող իմաստը ոչ մի ընդհանրություն չունի այս բառերի առօրեական նշանակության հետ: Նման տիպի սահմանումները ժամանակակից տրամաբանության մեջ կոչվում են «անվանական»: «Անվանական սահմանումը կրկին ներմուծվող լեզվական արտահայտությունների իմաստին վերաբերող, ինչպես նաև այն բանի համամասնությունն է, թե ինչ տարբեր՝ արդեն առկա իմաստների դեպքում է պետք կիրառել այդ արտահայտությունները տվյալ համատեքստում»<sup>15</sup>:

Այստեղից հետևում է, որ ներմուծելով «ժանր» եզրույթը անվանական սահմանման միջոցով, յուրաքանչյուր հետազոտող կարող էր ցանկության դեպքում նրան վերագրել **ցանկացած** իմաստ և նշանակություն: Էականը միայն այն է, որ սահմանումը ձևակերպելիս տրամաբանական սխալներ թույլ չտրվեն («արատավոր շրջան», անհամամասնություն և այլն):

Բայց և այնպես, նույնիսկ հիմա գիտության մեջ նոր եզրույթներ ու հասկացություններ ներմուծելիս շատ գիտնականներ ընտրում են եզրույթներ, որոնք ստուգաբանորեն կապվում են այն իմաստին, որը պետք է վերագրվի ներմուծված եզրույթին, առավել ևս, որ դրան ձգտում էին դեռ 17-19-րդ դարերի հետազոտողները: Եվ քանի որ մեզ հետաքրքրում է այն, թե ինչպես է «ժանր» եզրույթը գործածվում արդեն քննարկվող աշխատություններում, ապա խոսքը պետք է վերաբերի ոչ թե անվանական, այլ իրական սահմանումներին: «Իրական են համարվում այն սահմանումները, որոնց մեջ ձգբրիտ իմաստ է վերագրվում այն արտահայտություններին, որոնց նշանակությունը ավել կամ պակաս որոշակիությամբ արդեն

<sup>15</sup> Ивлев Ю. В., Логика, М., 1992, с. 169.

հայտնի է»<sup>16</sup>:

Իրական սահմանումների ձևավորման դեպքում արդեն չի կարող խոսք լինել եզրույթին կամայականորեն ինչ-որ իմաստ և նշանակություն վերագրելու մասին, այլ միայն՝ այն դրսևորումների, որոնք արդեն առկա են: Եվ այստեղ մենք ստիպված ենք կրկնել՝ մի կողմից՝ ժանր ասելով՝ միշտ հասկանում են արվեստի ստեղծագործության ինչ-որ մի տեսակ, իսկ մյուս կողմից՝ տարբեր հեղինակներ տարբեր կերպ են բնորոշում այդ տեսակը: Նման դեպքում ինչպե՞ս կարելի է իրական կերպով սահմանել ժանրը:

«Սահմանում» եզրույթի ելակետային (ստուգաբանական) իմաստը մեզ հետաքրքրող առարկաների՝ մնացած բոլորից ինչ-որ ամբողջականության սահմաններում բաժանվելու, տարանջատվելու մեջ է: Այդ նույն իմաստը պահպանվում է նաև հենց իր՝ սահմանման տրամաբանական գործառույթի **դեֆինիցիայի** մեջ: «Սահմանումը, դեֆինիցիան (լատիներենից՝ definitio-եզրագիծ, սահման) լեզվի եզրույթներին ստույգ արձանագրված իմաստ հաղորդելու տրամաբանական գործընթաց է: Քանի որ եզրույթների նշանակությունը կախված է իրենց իսկ իմաստից, ապա ամեն անգամ, որոշարկման միջոցով ինչ-որ իմաստ (բովանդակություն) հաղորդելով լեզվական արտահայտությանը, դրա հետ մեկտեղ ցույց է տրվում նաև նրա նշանակությունը (էքստենսիոնալ), այսինքն՝ մի ինչ-որ ամբողջականության մեջ ուրվագծվում է (որոշարկվում է) այն կարգի առարկաների սահմանը, որոնք համապատասխանում են դրան: Այլ կերպ ասած, յուրաքանչյուր սահմանում ոչ միայն եզրույթի իմաստն է առաջադրում, այլև նրա նշանակությունը»<sup>17</sup>:

«Սահմանումը լեզվական արտահայտությանը ձգգրիտ իմաստ հաղորդելու տրամաբանական գործառույթ է, որը թույլատրում է անհրաժեշտության դեպքում ընդգծել կամ ձգգրտել այդ արտահայտության նշանակությունը»<sup>18</sup>:

Վերադառնալով «ժանր» եզրույթի սահմանման խնդրին՝ մենք կարող ենք այն բնութագրել արդեն այլ տեսանկյունից: Այո՛, բազմաթիվ աշխատանքներում տարբեր հեղինակներ «ժանր» եզրույթին վերագրում են այլևայլ իմաստներ, և այդ պատճառով էլ նրա ռեալ սահմանումը՝ որպես ինչ-որ մի **համընդհանուր իմաստի** ձգգրտում, դառնում է անհնար: Իսկ երբ որևէ հետազոտող պնդում է, որ սովյալ եզրույթի միայն իր ըմբռնումը և դրա հետ կապված հասկացությունն է միակ ճշմարիտը, ապա մենք գործ ունենք մի «չգիտակցված պլատոնականության», մի խորքային համոզմունքի հետ, որ ինչ-որ տեղ (Աստծո խոհերում, գաղափարների արքայության մեջ և այլն) գոյություն ունի միայն մի «իսկական» (ճշմարիտ, կանոնական և այլն) համապատասխան հասկացություն «ներկա» (Պլատոնն այն կոչում է «գաղափար»), և խնդիրը դա հայտնաբերելն է: Այդ չգիտակցված պլատոնականությունը հենվում է այն բանի վրա, որ յուրաքանչյուր սուբյեկտի՝ լեզուն կրողի նկատմամբ լեզուն ինքը հանդես է գալիս որպես ինչ-որ մի արտաքին և օբյեկտիվությանը օժտված էություն, ինչպես նշանների համակարգը, որի մեջ յուրաքանչյուր նշան որոշակի

16 Նույն տեղում, էջ 169:

17 **Бочаров В. А., Маркин В. И.**, Основы логики, М., 1994, с. 154.

18 **Ивлев Ю. В.**, Логика, с. 166.



տեղ է գրավում՝ ունենալով սեփական իմաստային տարածքը: Մինչդեռ այդ իմաստային դաշտի սահմանները կարող են բազմիցս և արմատապես փոխվել տարբեր մշակութային-պատմական դարաշրջաններում, և այն, ինչը հետազոտողը ընդունում է որպես «միակ ձշմարիտ», իրականում մի հասկացություն է, որը ձևավորվել է նրա ենթագիտակցության մեջ որոշակի նյութերի ուսումնասիրման հիման վրա: Եվ հենց այդպես էլ մի ուրիշ հետազոտող կարող է ձևավորել մի փոքր այլ հասկացություն՝ կապված միևնույն եզրույթի հետ:

Մյուս կողմից՝ այդ եզրույթի բազմանշանակությունը պահպանելը խոչընդոտում է տեսական ուսումնասիրությունների զարգացմանը: Իսկ ինչ անել այդ դեպքում: Թվում է՝ ելք կարող է լինել, եթե ընտրենք եզրույթի ունեցած իմաստներից մեկը և համամասնության (իսկ դա, այնուամենայնիվ, նշանակում է, որ նաև անվանական սահմանման) ճանապարհով այն ամրակայենք: Սակայն այդ գործողությունը արդարացված կլինի միայն այն դեպքում, երբ այդ ընտրությունը հիմնավորված լինի: Իսկ դրա համար արժե հարցը նման կերպ առաջադրել. ինչն էր պետք է առանձնացնենք արվեստի բազմաթիվ ստեղծագործություններից, որոնք հնարավոր լինի բնորոշել «Ժանր» եզրույթով:

Ակնհայտ է, որ նման դեպքերում, երբ «Ժանր» եզրույթը գործածվում է որպես «սեռի» կամ «տեսակի» հոմանիշ (1-2 դեպքերը), այդ եզրույթը և նրա հետ կապված հասկացությունը ըստ էության հավելյալ են, իսկ նրա կիրառումը՝ ոչ անհրաժեշտ: Եվ քանի որ «Օկկամի ածելի»-ն այսօր էլ համարվում է գիտության կարևորագույն մեթոդական սկզբունքներից մեկը, ամենախելամիտ քայլը այդ իմաստով «Ժանր» եզրույթի գործածությունից հրաժարվելն է: Այսպիսով՝ այս եզրույթը իսկապես «գոյության իրավունք» կստանա միայն այն ժամանակ, երբ կնշանակի սեռից ու տեսակից տարբերվող ինչ-որ այլ բան, ինչպես 3-5 դեպքերում, այսինքն՝ երբ.

1. «Ժանր» եզրույթը գործածվում է՝ ցույց տալու ավելի ընդհանուր հասկացություն, քան «սեռ»-ը:

2. «Ժանր» եզրույթը գործածվում է՝ ցույց տալու «սեռ»-ի և «տեսակ»-ի միջև առկա միջանկյալ հասկացություն:

3. «Ժանր» եզրույթը գործածվում է՝ ցույց տալու պակաս ընդհանուր հասկացություն, քան «տեսակ»-ը:

Եվ, այնուամենայնիվ, հաշվի առնելով լեզվական արտահայտությունների և դրանց նշանակությունների միջև եղած կապերի պայմանական բնույթը՝ յուրաքանչյուր հետազոտող «Ժանր» եզրույթի թվարկված գործածություններից իրավունք ունի ընտրելու ցանկացածը: Սակայն այս խնդրի լուծմանը մոտենալով առողջ բանականության դիրքերից՝ գուցե արժե կոնկրետացնել տվյալ հարցը և առաջադրել հետևյալ ձևով. արվեստի ստեղծագործության վերլուծության ժամանակ պետք է առանձնացնենք այդպիսի ստեղծագործությունների մի որոշ քանակություն, որոնք յուրացված չեն «սեռ» և «տեսակ» հասկացություններով, որպեսզի հենց դրանցով բնորոշենք «Ժանր» եզրույթը:

Այս հարցի լուծումը իր հերթին պահանջում է «սեռ» և «տեսակ» հասկացությունների գոնե մի թռուցիկ վերլուծություն:

### 3. «Սեռ»-ը և «տեսակ»-ը՝ որպես տեսական եզրույթներ

**Սեռ** և **տեսակ** հասկացությունները փիլիսոփայության, տրամաբանության, գեղագիտության, արվեստաբանության և մյուս գիտությունների մեջ գործածվում են դեռևս անտիկ ժամանակներից: Դրանցով նկատի են առնվում զույգ հարաբերական հասկացություններ, որոնցից մեկը՝ «սեռը» («սեռայինը»), առավել ընդհանուր է, իսկ մյուսը՝ «տեսակը» («տեսակայինը»)՝ պակաս ընդհանուր և մտնում է առաջինի մեջ: Առաջին անգամ այդպիսի զույգ հարաբերական հասկացությունների (սեռ և տեսակ) կանոնավոր և նպատակատուղոված գործածություն արձանագրվում է Սոկրատեսի մակտիկայում<sup>19</sup>, որտեղ կշռադատության կարևորագույն հնարքներից է մի հասկացության (տեսակայինի) իմաստային տարբերակումը մյուսով՝ առավել ընդարձակով (սեռայինով):

Պլատոնյան հանրահայտ «գաղափարների բուրգ»-ում այդ հասկացության բաղադրիչ տարրերը բաշխված են ուղղահայաց կերպով՝ որպես ընդհանրացումներ, այնպես որ առավել ընդհանուրը՝ սեռայինը, ավելի բարձրում է գտնվում, քան պակաս ընդհանուրը՝ տեսակայինը: Այսպես, օրինակ՝ «չորքոտանի» գաղափարը սեռ է այնպիսի տեսակների համար, ինչպես՝ «ձի», «ցուլ», «շուն» և այլն<sup>20</sup>: Եզրափակվում է այս բուրգը Բարիքի կամ Միասնականի առավելապես ընդհանուր գաղափարներով: Հիշեցնենք, որ ըստ Պլատոնի՝ կոնկրետ առարկաների գաղափարներ գոյություն չունեն, այսինքն՝ գաղափարը միշտ առավել ընդհանուր հասկացություն է, որի ծավալի մեջ մտնում են մի քանի առարկաներ: Եվ ինչն է առանձնապես կարևոր պլատոնյան ստեղծման մեջ. գաղափարը այն առարկայի էությունն է, որին նա շաղկապված է: Նման կերպ՝ ավելի բարձր մակարդակի գաղափարը ավելի ցածրի էությունն է կազմում, այսինքն՝ սեռ հասկացությունը տեսակի էությունն է:

Համանման հարաբերություններ առկա են նաև արիստոտելյան ձևերի միջև, որոնց հիերարխիայում ամենաբարձր աստիճանին մի ինչ-որ Նախաձև է (ձիշտ է, Արիստոտելը առանձին տեղ է հատկացնում նաև մատերիայի և ձևի դիալեկտիկային, սակայն դիտարկվող հարաբերություններում դա էական չէ): Նմանատիպ աստիճանակարգային կառուցվածք (պակաս ընդհանուրից դեպի առավել ընդհանուրը) ունեն նաև միջնադարի տեսական գիտակցության համադրությունները:

Այսպիսով, «սեռը» և «տեսակը» հարաբերական, միշտ փոխկապակցված զույգ հասկացություններ են՝ առարկաների (համադրությունների) միասնական բազմավորության հիման վրա բնորոշվող, որտեղ առաջինը՝ ավելի, իսկ երկրորդը՝ պակաս ընդհանուր է: Ժամանակակից տրամաբանության լեզվով կարելի է ասել, որ այս հասկացությունները միշտ գտնվում են ստորադաս հարաբերությունների մեջ. տեսակը ստորադասվում է սեռին:

Այս զույգ հասկացությունների գործածության լրացուցիչ դժվարությունն այն է, որ իրենց հարաբերական լինելու պատճառով նրանք «սպրդող են» և այդ առումով՝ անկայուն: Այսպես՝ պլատոնյան բուրգի գաղափարների միևնույն ուղղահայացով իջնելով ներքև՝ մենք կարող ենք

19 Մարդու մեջ թարմված իմացության հայտնաբերում (ծնթ. խմբ.):  
20 Տե՛ս **Гриенко Г. В.**, История философии, учебник, М., 2007.

ասել, որ «չորքոտանու» նկատմամբ որպես տեսակ հանդես եկող «ձին» դառնում է սեռ «աշխետ» տեսակի նկատմամբ, վեր բարձրանալով՝ մենք կհայտնվենք մի իրավիճակում, որ «ձիու» նկատմամբ սեռ եղող «չորքոտանին» ընդամենը տեսակ է առավել ընդհանուր՝ «կենդանի» սեռային հասկացության համեմատությամբ: Եվ միայն ամենանեղ ըմբռնումների առումով է «սեռ»-ի և «տեսակ»-ի բնութագիրը միշտ կայուն. «ամենաստորին» հասկացությունները միշտ համարվում են **տեսակ** առավել «բարձրի» համեմատությամբ, իսկ ամենաբարձրը (միակը) բրգաձև այս կառույցում **սեռ** ավելի ստորին մակարդակում բոլոր գտնվողների նկատմամբ:

Սակայն սեռ և տեսակ հասկացությունների սպրդուն, հարաբերական բնույթը արձանագրելով՝ մենք, խոսելով անտիկ և միջնադարյան փիլիսոփայության մասին, պետք է հաշվի առնենք նաև այդ ժամանակներում տիրապետող իդեալիստական գոյաբանության առանձնահատկությունները. գաղափարները (ձևերը, համադրությունները), որոնք համապատասխան աստիճանակարգ են կազմում, հանդես են գալիս որպես **հավերժական և անփոփոխ** էություններ՝ իրար միջև **հավերժական և անփոփոխ** հարաբերություններով: Այստեղ էլ մնալով վերլուծվող հասկացությունների սահմանափակ շրջանակի մեջ՝ մենք առերեսվում ենք նրան, որ «սեռ»-ի և «տեսակ»-ի բնութագրերը նույնպես առերևույթ ձեռք են բերում կայունություն: Դա հատկապես վառ է արտահայտվում, երբ խոսքը վերաբերում է իրականության բավականին նեղ, հստակ ոլորտի և դրան համապատասխան գիտության բնագավառին: Այստեղ առավել լայն հասկացությունները ձեռք են բերում սեռային հատկանիշների կայուն բնութագրեր:

Հենց այսպիսի իրադրություն է ստեղծվել գեղագիտության և արվեստաբանության ոլորտում. տվյալ հասկացությունների հարաբերական բնույթը բավականաչափ սովորված է, քանի որ «սեռ» և «տեսակ» հասկացությունները սովորաբար կիրառվել են եթե ոչ կոնկրետ ստեղծագործությունների գրեթե անփոփոխ շարքի, ապա գոնե այն **տիպի** երկերի նկատմամբ, որոնք միշտ հասանելի են: Այդ պատճառով էլ մի անգամ պոեզիայի (գրականություն) մեջ առանձնացնելով էպոսը, դրաման և քնարերգությունը՝ որպես սեռ, իսկ դրամայում որպես տեսակ՝ ողբերգությունն ու կատակերգությունը, քնարերգության մեջ՝ ներբողը, էլեգիան և այլն, գրականագիտությունը այլևս անհրաժեշտություն չունեի ուղղահայացով բարձրանալ ավելի վեր: Այն դեպքում, երբ դեպի ներքև շարժումը (կամ էլ ծայրահեղ դեպքում այդպիսի շարժում կատարելու փորձերը) ժամանակ առ ժամանակ իրականացվում էր հատկապես երբ տեսակի մեջ կուտակվում էր արվեստի զանազան ստեղծագործությունների որոշ քանակություն, որը չէր համապատասխանում առկա և ոչ մի տեսակին, և այդպիսով կարիք ուներ հերթական կարգավորման ու հետագա դասակարգման:

Ըստ երևույթին հենց այս պատճառով է տվյալ շարքում հայտնվել երրորդ՝ «ժանր» հասկացությունը: Դա եղել է Լուսավորության դարաշրջանում, որտեղ, հատկապես կլասիցիզմի դեպքում, առերեսվում ենք ժանրերի համակարգի կառուցման բազմաթիվ փորձերի: Այդ հասկացությունը գեղագիտության և արվեստաբանության մեջ առանձնապես ակտիվորեն

սկսեց գործածվել 18-19-րդ դարերում:

Մակայն **վերադառնանք** ժանր եզրույթի գործածության այն երեք (3-5) հնարավորություններին, որոնց մասին արդեն խոսվեց, և տեսնենք, թե այդ իմաստներից որով է առավել հարմար և օգտակար տվյալ եզրույթի գործածությունը: Ժանրի ըմբռնումը՝ որպես ավելի ընդհանուր հասկացություն, քան սեռն է (3), խախտում է հաստատված սովորությունը, որի համաձայն՝ արվեստի բոլոր գործերի բազմազանության սկզբնական, առավելագույնս ընդհանուր բաժանումը առաջ է բերում սեռերի համակարգը: Եվ ինչպես արդեն ասել ենք, սեռային բաժանման պարզ վերանվանումը ժանրայինի, ոչինչ չի փոխի, ոչնչով չի հարստացնի տեսությունը, այլ ավելորդ շփոթ կառաջացնի: Այդպիսի գործածությունը հիմնավորված կլիներ միայն այն դեպքում, եթե մենք պարզեինք, որ անփոփոխ կերպով առանձնացված սեռերը ընդգրկվում են ավելի լայն հասկացության մեջ, ինչը տեղի է ունենում մեծ համադրությունների քննությանն անցնելու ժամանակ:

Այսպես՝ պոեզիայի «դասական» սեռերը՝ էպոսը, դրաման, քնարերգությունը, ընդհանուր գրականագիտությանն անցնելիս կոդիվեն որպես գրական **տեսակներ**, իսկ պոեզիան հիմա արդեն արձակի հետ մեկտեղ՝ որպես գրական **սեռ**: Եվ գրականության տեսության՝ համընդհանուրը բացահայտող առավելագույն լայն հասկացությունը կդառնա **գրական (արվեստի) ստեղծագործությունը**: Քանի դեռ մենք գրականագիտության ասպարեզում ենք, այն ճշգրտորեն բնորոշելու, նույնիսկ բացատրելու և պարզաբանելու անհրաժեշտություն չի առաջանում. տվյալ կատեգորիան ենթագիտակցորեն պարզ է դառնում՝ առանձնանալով մի կողմից՝ արվեստին չվերաբերող գրավոր, բանավոր տեքստերից (գործնական փաստաթղթեր, գիտական շարադրանքներ, բաղադրատոմսեր և այլն), իսկ մյուս կողմից՝ արվեստի ոչ բանավոր ստեղծագործություններից:

Մակայն երբ կոնկրետ հետազոտությունից անցնում ենք արվեստի ընդհանուր տեսությանը (այսինքն՝ գեղագիտությանը, արվեստի փիլիսոփայությանը, մշակութաբանությանը և այլն), հաճախ տվյալ կատեգորիաների պարզաբանման և ճշգրտման իրական պահանջ է առաջանում: Այսպես՝ արվեստի նշանագիտության մեջ «արվեստի ստեղծագործությունը կերտող-հեղինակի» և «արվեստի ստեղծագործությունը ռեցիպիենտ (ընդունող)-մարդու» հարաբերակցության խնդրի քննության դեպքում վերջինս պիտի բաժանվի ընթերցողի, ունկնդրի, հանդիսականի և այլն՝ կախված այն բանից, թե արվեստի ստեղծագործությունների որ տիպին և արվեստի որ տեսակին են վերաբերում ընկալվող ստեղծագործությունները: Եվ այս ամենի հետ պիտի կապվեն ընկալման առանձնահատկությունները, ինչպես նաև համապատասխան (գրական, երաժշտական, ճարտարապետական և այլն) ստեղծագործությունների մարմնավորումը:

Այսպիսով, ավելի լայն (քան «դասական» սեռային) հասկացությունների առանձնացման պահանջը հավանաբար կապված է գիտական իմացության զարգացման, արվեստաբանության կոնկրետ տեսակի՝ իր բնագավառի սահմաններից դուրս գալու, արվեստի փիլիսոփայության և ընդհանուր տեսության, գեղագիտության, մշակութաբանության ոլորտների առաջընթացի հետ: Հետաքրքիր է, որ շատ հեղինակներ կարծում են, թե

գեղագիտությունը՝ որպես գիտություն, առաջացել է 17-18-րդ դարերում, այսինքն՝ հենց այն շրջանում, երբ ժանրերի խնդիրն ու դասակարգումը առանձնահատուկ ուշադրության էին արժանանում: Այս շրջափուլում առաջին անգամ արվեստի բոլոր տեսակներին կամ գոնե որոշ խմբերի համապատասխանող ժանրերի ամբողջական համակարգի ստեղծման հարց է դրվում: Սակայն վերադառնալով հետազոտվող «ժանր» եզրույթին՝ մենք պետք է նկատենք, որ նրա գործածությունը (3) արվեստաբանական կատեգորիաներ ցույց տալու համար գեղագիտության մեջ տարածում չի գտել:

Նման ձևով ժանրի՝ որպես սեռի և տեսակի միջև ընկած միջանկյալ հասկացության ներմուծումը (4) հակասում է հաստատված տերմինաբանությանը և միայն խախտում է «սեռ-տեսակ» հարաբերական հասկացությունների սովորական բառագործածությունը: Մինչդեռ արդեն առանձնացված տարբերակներից վերջինը (5) ոչ միայն չի հակասում ավանդականին, այլև ավելի շուտ հարստացնում է այն: Եվ քանի որ մշակույթի պատմության և քաղաքակրթության ողջ ընթացքում նկատվում են արվեստի ստեղծագործությունների քանակի մշտական աճ և դրանց որակի փոփոխություններ, և դրա հետ մեկտեղ արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի մեջ ի հայտ են գալիս այդպիսի ստեղծագործությունների անվերջ նոր տիպեր, ապա բնականաբար դրանք տեսական վերլուծությամբ կարգավորելու, իրենց՝ տեսակների մեջ դասակարգելու (ենթատեսակները առանձնացնելու) խնդիր է առաջանում:

Դասակարգման այդպիսի փոփոխություն սկզբունքորեն կարող է իրականացվել և՛ «վերևից», և՛ «ներքևից»: Առաջին դեպքում ինչ-որ ընդհանուր փիլիսոփայական կամ գեղագիտական գաղափարներն ու ըմբռումները (ինչպես, օրինակ՝ Հեգելինը) կարող են առաջ բերել առանձնացման նոր հիմքեր՝ սեռերի բաժանելու համար, և դա շարունակելով՝ նաև տեսակների ու ենթատեսակների (ժանրերի): Երկրորդ դեպքում դասակարգման փոփոխության խթան է հանդիսանում էմպիրիկ իրականությունը, որի մեջ կուտակվել են նախկին դասակարգման պրոկրուստյան մահիճում այլևս չտեղավորվող արվեստի բազմաթիվ իրական ստեղծագործություններ: Եվ այդ երկու մոտեցումները հստակորեն կապված են արվեստի տեսական վերլուծության երկու հիմնական ձևերի հետ՝ գեղագիտության, որն ուսումնասիրում է արվեստն «ամբողջության մեջ» (ինչպես նաև արվեստի փիլիսոփայությունը և գեղարվեստական ստեղծագործությունները քննող մշակութաբանության որոշակի բաժինները), և արվեստաբանության կոնկրետ տեսակների, որոնք հետազոտում են արվեստի կոնկրետ ստեղծագործությունների՝ իրենց բնագավառին վերաբերող (այսինքն՝ գրականության, երաժշտության, կերպարվեստի, կինոյի և այլն) պատմական տվյալները:

Այդ պատճառով, չնայած յուրաքանչյուր հետազոտող իրավունք ունի իր ուզած ձևով կիրառելու «ժանր» եզրույթը (նախապես այն ճշգրիտ սահմանելով), մեզ ավելի արդյունավետ է թվում նրա գործածությունը՝ գոյություն ունեցող դասակարգման շրջանակներում ենթատեսակները ցույց տալու համար:

Սակայն «ժանր» (ինչպես նաև սեռ և տեսակ) հասկացության բնութա-

գրման փորձերը անխուսափելիորեն հանգեցնում են տվյալ հասկացությունների բովանդակության քննությանը և այն հիմքերի հայտնաբերմանը, որոնց շնորհիվ իրականացվում է համապատասխան բաժանումը: Ըստ էության, Արխատուելի ընդօրինակման (միմեսիս) արվեստի ուսմունքի մեջ մենք գտնում ենք պոեզիայի երեք սեռերի առանձնացումը այն բանի հիման վրա, թե **ինչու, ինչպես և ինչ միջոցներով** է պոեզիայում դրսևորվում իրականության ընդօրինակումը, այսինքն՝ պոեզիայի սեռային բաժանումը հիմնվում է **առարկաների, միջոցների և եղանակների** ընդօրինակման վրա:

Արվեստի ստեղծագործությունները որոշակի տիպերի (սեռեր, տեսակներ, ժանրեր) բաժանելու հարցը սերտորեն կապված է համանման, սակայն առավել ընդհանրական, արվեստի՝ առանձին տեսակների (գրականություն, գեղանկարչություն, երաժշտություն, պարարվեստ և այլն) ընդհանուր բաժանման խնդիրների հետ, իսկ տվյալ հարցը իր հերթին կապված է ավելի հիմնարար խնդրի հետ, այն է՝ արվեստի առանձնացումը որպես մարդկային գործունեության յուրահատուկ մի տեսակ, որպես մշակույթի յուրահատուկ մի ոլորտ: Այսպիսով, հետազոտողի առաջ ծառանում է դասակարգման նմանատիպ խնդիրների մի շղթա.

1. հասարակական գիտակցության և հոգևոր մշակույթի դասակարգման խնդիրը, այսինքն՝ արվեստի առանձնացումը՝ ի թիվս հասարակական գիտակցության և մշակույթի այլ ոլորտների,

2. արվեստի դասակարգման խնդիրը, այսինքն՝ արվեստի կոնկրետ տեսակների առանձնացումը,

3. արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի մեջ առկա սեռերի և տեսակների դասակարգման խնդիրը,

4. ժանրերի առանձնացման խնդիրը, այսինքն՝ դասակարգման շարունակությունը տեսակի մեջ:

Ընդ որում՝ անհրաժեշտ է նշել, որ առաջին երկու խնդիրները իրենց ընդհանրության շնորհիվ ունեն ընդհանուր (փիլիսոփայական, գեղագիտական, մշակութաբանական) բնույթ, մինչդեռ վերջին երկուսը՝ ինչպես գեղագիտության, այնպես էլ արվեստաբանության կոնկրետ բնագավառների խնդիրներ են:

Թվում է՝ անհրաժեշտ է հետազոտությունը սկսել հնարավորինս ընդհանուր խնդրից: Սակայն քանի որ ամենուր խոսքը վերաբերում է դասակարգմանը, կարևոր ենք համարում այդ հետազոտությունը կանխել դասակարգման գործընթացի, ինչպես նաև նրա նպատակների և խնդիրների վերլուծությամբ, ինչը պահանջում է կրկին անդրադառնալ տրամաբանության գաղափարներին, որի շրջանակներում էլ ամենաընդհանուր ձևով կատարվում է այդ խնդիրների մշակումը:

Առաջին հայացքից այդպիսի քայլը կարող է տարօրինակ թվալ արվեստի խնդիրներին վերաբերող աշխատանքի մեջ. գեղագետներն ու արվեստաբանները սովորաբար հեռու են տրամաբանական խնդիրներից և տրամաբանական միջոցների նպատակային գործածությունից: Չնայած երբեմն լինում են հաճելի բացառություններ, օրինակ՝ Մ. Ս. Կազանի գրքերում մշտապես գործածվում են տրամաբանական սխեմաներ:

Սակայն պետք է նշել, որ տրամաբանությունը դասակարգման վերա-

բերյալ տրամաբանական տեսությունը մշակել է ոչ միայն իր համար, որ իր դասակարգումները լինեն կատարյալ, այլ բոլորի, քանի որ եթե խախտվեն տրամաբանության պահանջները, դասակարգումները պարզապես անպետք կլինեն և չեն կարող գործել:

Այս առումով հարց է առաջանում՝ ինչո՞վ են Բախտինի աշխատանքները տեսական բարձր մակարդակ ապահովում: Ոչ միայն մեծ ու խոր գիտելիքներով, ոչ միայն ինքնատիպ գաղափարներով, այլև մտածողության մշակույթով, մասնավորապես՝ տրամաբանական սխալների, բացթողումների, անփոյթ ձևակերպումների բացակայությամբ և այլն: Այդ իմաստով հատկանշական է նրա դատողությունների ընթացքը իր ժամանակի ոճագիտության խիստ քննադատության մեջ, որ գրվել է 20-րդ դարի 60-ական թվականների վերջերին<sup>21</sup>: Բախտինն այդ ոլորտի հիմնական թերությունը համարում էր այն, որ չէր գիտակցվում ժանրի և ոճի կապը, և չկար այն ըմբռնումը, որ ոճը՝ որպես տարր, մտնում է ժանրային միասնական արտահայտության մեջ: Դրանով էր նա բացատրում, որ ոճաբանությունը չի ուսումնասիրում լեզվական ոճերի ժանրային բնույթը: Սակայն նա ոճագիտության ոչ պակաս կարևոր թերություն է համարում նաև այն, որ համընդհանուր ճանաչում գտած դասակարգման մեջ բացակայում են լեզվական ոճերը: Բախտինը ցույց է տալիս, որ դասակարգման հեղինակները հաճախ խախտում են դասակարգելու գլխավոր պահանջը՝ բաժանման միասնական հիմքը:

Օրինակ՝ այդ շրջանում հրատարակված ռուսաց լեզվի ակադեմիական քերականության մեջ ներկայացվում են լեզվի այսպիսի ոճական տարատեսակներ՝ գրքային, ժողովրդական, վերացական-ակադեմիական, գիտատեխնիկական, լրագրային-հրապարակախոսական, պաշտոնական-գործնական, մտերմիկ-կենցաղային խոսք, գռեհիկ խոսվածք: Լեզվական այս ոճերի շարքում որպես ոճական տարատեսակներ հանդես են գալիս բարբառային բառեր, հնաբանություններ, մասնագիտական արտահայտություններ: «Այսպիսի դասակարգումը լրիվ պատահական է,- գրում է Բախտինը,- և հիմքում ընկած են ոճերի բաժանման տարբեր սկզբունքներ (կամ հիմնավորումներ)»<sup>22</sup>:

#### 4. Հասկացությունների դասակարգումը և բաժանումը

«Նոր փիլիսոփայական հանրագիտարանը» դասակարգումը սահմանում է հետևյալ կերպ. «Դասակարգումը (լատիներեն՝ classis-դաս, կարգ և facio-անում եմ, դարսում եմ) ընդհանուր գիտական և մեթոդաբանական հասկացություն է, որը նշանակում է գիտելիքների համակարգման այնպիսի ձև, երբ ուսումնասիրվող առարկաների ողջ բնագավառը ներկայացված է դասերի կամ խմբերի համակարգի տեսքով, ըստ որոնց էլ այդ առարկաները որոշակի առանձնահատկություններով բաշխված են իրենց նմանության հիման վրա»<sup>23</sup>:

Դասակարգում ասելով՝ հասկանում ենք նախնական (սեռային) որոշ

21 Տե՛ս **Бахтин М. М.**, Проблема речевых жанров // Бахтин М. М., Эстетика словесного творчества, М., 1979.

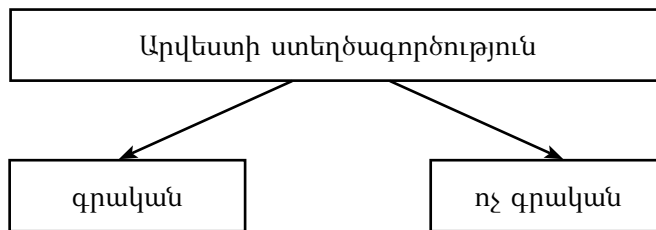
22 Նույն տեղում, էջ 242:

23 **Субботин А. Л.**, Классификация // Новая философская энциклопедия: В 4 т., Т. 2, М., 2001, с. 255.

հասկացությունների՝ իր իսկ տեսակների, տեսակներինը՝ ենթատեսակների, հետևողական բաժանման արդյունքը և այլն: Հետևաբար դասակարգման վերաբերյալ խոսքը պետք է սկսել բաժանման տրամաբանական գործառնության վերլուծությունից:

Ինչպես ասված է տրամաբանության ժամանակակից դասագրքում, «բաժանումը տրոհում է նախնական սեռային հասկացության  $aB(a)$  ծավալը չհատվող տեսակային  $aAi(a)$  հասկացությունների ծավալների, ընդ որում՝ դա այնպես է արվում, որ արդյունքում նրանք սպառում են սեռային հասկացության ողջ ծավալը. ձևավորված տեսակների համակարգից դուրս չպիտի հայտնվի  $aB(a)$  ծավալի և ոչ մի տարր»<sup>24</sup>:

Բաժանման յուրաքանչյուր գործողության կարևորագույն գործոնը բաժանման հիմնավորումն է, այսինքն՝ այն «առարկաների բնութագիրը, որոնք մտնում են բաժանվող հասկացության ծավալի մեջ, որի փոփոխակն էլ կյանքի է կոչում բաղադրիչների բաժանման  $S$  համակարգը»<sup>25</sup>: Սրա հետ մեկտեղ տարբերակվում է բաժանման երկու տեսակ՝ 1. դիխոտոմիկ՝ իրար բացառող երկու մասերով, որոշակի հատկանիշների առկայությամբ կամ բացակայությամբ, և 2. բաժանում երկուսից ավելի մասերի՝ ըստ տեսակ ձևավորող հատկանիշի փոփոխության: Արվեստի բոլոր դիխոտոմիկ ստեղծագործությունները կարելի է բաժանել գրական և ոչ գրական, ռուսական և ոչ ռուսական, ժամանակակից և ոչ ժամանակակից սկզբունքով: Դրա գծապատկերը կարելի է ներկայացնել ծառանման կառուցվածքով.



Տեսակի փոփոխման դեպքում հիմք է ընդունվում որևէ հատկանիշ, և դիտարկվում են նրա որոշակի և հաջորդական փոփոխակները:

Բաժանման գործընթացի համար էական է մի շարք տրամաբանական պահանջների կատարումը, որոնցից կարևորագույնն այն է, որ բաժանումը պետք է իրականացվի մեկ հիմքով: Բացի այդ՝ ձիշտ բաժանման համար պետք է ընդունվեն հետևյալ պայմանները.

ա) ելակետային բաժանման արդյունքում ստացված հասկացությունները պետք է լինեն սեռայինի համեմատությամբ տեսակային նույն բնույթի, այսինքն՝ բոլոր նոր հասկացությունների (բաժանման բաղադրիչների) ծավալները պետք է մտնեն ելակետային սեռային հասկացության ծավալի մեջ,

բ) տեսակային ոչ մի հասկացություն չպետք է դատարկ լինի,

գ) տեսակային երկու հասկացություն չպետք է ունենան ընդհանուր տարր (այսինքն՝ ելակետային սեռային հասկացության ծավալի մեջ մտնող ոչ մի օբյեկտ չպետք է միաժամանակ մտնի կրկին ստացված երկու կամ

24 Бочаров В. А., Маркин В. И., Основы логики, с. 192.

25 Նույն տեղում:



ավելի տեսակային հասկացությունների ծավալի մեջ),

դ) տեսակային հասկացությունների ընդհանուր ծավալը պետք է հավասար լինի ելակետային սեռային հասկացության ծավալին (այսինքն՝ սեռային հասկացության և ոչ մի տարր չպետք է «կորչի» բաժանման արդյունքում և պարտադիր պետք է մտնի որևէ տեսակային հասկացության ծավալի մեջ):

Այժմ ձգքրտելով բաժանման հասկացությունը և հստակորեն ձևակերպելով ներկայացվող պահանջները՝ կարելի է անցնել «դասակարգում» հասկացությանը, որը որոշ սեռային հասկացությունների փուլային բաժանումն է տեսակայինի, այնուհետև տեսակներին՝ ենթատեսակների և այլն: Ավելի հստակ պատկերի համար օգտվենք դիխոտոմիկ բաժանումից: Այդ դեպքում երկաստիճան դասակարգումը՝ ներկայացված ծառի կառուցվածքով, կունենա հետևյալ տեսքը.

A - 0 շարք (ծառի արմատը)

B1B2 1-ին շարք

C1C2D1D22-րդ շարք

Բաժանման ևս մեկ մակարդակ ավելացնելով՝ մենք բաժանում ենք ստորին շարքի հասկացությունը և այլն:

Այսպիսի դասակարգման մեջ մտնող բոլոր հասկացությունները կոչվում են տաքսոններ (տաքսոնական միավորներ): Ելակետային վերին հասկացությունը կոչվում է ծառի արմատ, ստորին տաքսոնները՝ սահմանայիններ: Վերջնական դասակարգումն այն է, որտեղ սահմանային տաքսոնները եզակի հասկացություն են (այսինքն՝ այնպիսիք, որոնց ծավալի մեջ մտնում է միայն մեկական օբյեկտ): Ծառի կառուցվածքով ներկայացվող նմանատիպ դասակարգումները հատկապես հանրահայտ են հիմա՝ շնորհիվ անհատական համակարգիչների լայն տարածման: Համակարգչային շատ ծրագրեր կառուցվում են հետևյալ կերպ. ընտրելով մեզ անհրաժեշտ դիրեկտորիան (սեռը)՝ մենք ստանում ենք ֆայլերի (տեսակների) փունջ, որոնց մեջ առկա են իրենց սեփական ֆայլերը (ենթատեսակները) և այլն:

Բաժանումը կարող է կատարվել միաժամանակ երկու, երեք և ավելի հիմքերով: Երկու հիմքով բաժանման արդյունքը հարմար է ներկայացնել աղյուսակի ձևով, սակայն եռահիմք բաժանման դեպքում մենք արդեն տարածաչափական պատկերի՝ խորանարդի կարիք ենք ունենում: Իսկ քանի որ գրաֆիկական պատկերը ստեղծվում է հարթության վրա, ապա այդ եռաչափ պատկերի պրոյեկցիան երկչափ պատկերի, թույլ չի տալիս հստակորեն պատկերացնել բաժանման արդյունքը և այդ պատճառով էլ գործնականորեն չի կիրառվում: Այստեղից էլ մասնավորապես բխում է պոեզիան սեռերի բաժանելու արիստոտելյան գրաֆիկական պատկերացման խնդիրը. այդ բաժանումը կատարվում է երեք (առարկայի, միջոցի և եղանակի ընդօրինակության) հիմքերի վրա:

Դա առավել ևս վերաբերում է մեծ չափումների ֆիզուրներին և համապատասխանաբար չորս և ավելի հիմքերով բաժանումներին (այս խնդրին մասնավորապես բախվել է Մ. Կազանը՝ իր կատարած միանգամից չորս հիմք ունեցող դասակարգման մեջ):

Ավարտելով դասակարգման տրամաբանական վերլուծությունը՝ պար-

տավոր ենք նաև հիշատակել, որ ժամանակակից տրամաբանության մեջ նկատվում են բնական և արհեստական դասակարգումներ, որոնք տարբերվում են բաժանման համար ընտրված հիմքերի բնույթով: «Եթե բաժանման համար որպես հիմք ընդունվում են առարկաների էական բնութագրերը, ապա դասակարգումը համարվում է բնական, իսկ եթե ոչ էական, այսինքն՝ առարկաների պատահական բնութագրերը, ապա դասակարգումը իր բնույթով արհեստական է»<sup>26</sup>:

Նման տարբերությունը կարևոր կլինի ինչպես արվեստի, այնպես էլ արվեստի ստեղծագործությունների սեռերի, տեսակների և ժանրերի ստորև դիտարկվող դասակարգման համար: Այդ պատճառով ընդգծենք, որ տարբեր հետազոտություններում դասակարգման համար որպես հիմք ընդունվում են տարբեր առանձնահատկություններ: Եվ վեճերը, և՛ այդպիսի դասակարգումների վերաբերյալ կարծիքների պայքարը առաջին հերթին կապված են այն բանի հետ, թե որ հատկանիշները կհամարվեն էական:

Յուրաքանչյուր գիտության պատմություն կարող է դիտարկվել որպես ուսումնասիրվող օբյեկտներին, ընդ որում՝ մյուս բոլոր նմանատիպ օբյեկտներին չառնչվող, էական հատկանիշների փնտրտուք: Դրա համար այդ օբյեկտներին բնորոշ բազմաթիվ հատկանիշներից փորձ է արվում ընտրել այնպիսիք, որոնց միջոցով կարելի է բացատրել ուրիշ առանձնահատկությունների հնարավորինս մեծ քանակությունը, տվյալ օբյեկտների հարաբերությունները և առարկայական-գործառական բնութագրերը: Ի տարբերություն արհեստական դասակարգման՝ բնական դասակարգումը ոչ միայն թույլ է տալիս հարմար ու ակնառու կերպով կառուցել և գծանկարի ձևով ցուցադրել ուսումնասիրվող բազմաթիվ օբյեկտներ, այլև ունի պարզաբանելու կարողություն՝ մատնացույց անելով համապատասխան տաքսոնների մեջ օբյեկտների ընդհանրության պատճառները, և դրա շնորհիվ՝ որոշ դեպքերում մինչև անգամ էվրիստիկ արժեք ունի:

Իր բնույթով և նման տեսակի բացատրական գործառնությամբ բնական դասակարգումը համարժեք է գիտական տեսությանը: Այդ պատճառով լավ կառուցված (ձևավորված) դասակարգումը կապված է գիտության զարգացման բարձր մակարդակի հետ: Մովորաբար գիտության բոլոր ոլորտներում դասակարգման ձևավորումը սկսվում է արհեստական, ինչ-ինչ արտաքին հատկանիշների վրա հենվող, ուսումնասիրման ենթակա օբյեկտներից: Եվ միայն երկար ժամանակ հետո տվյալ օբյեկտների խորքային ուսումնասիրության դեպքում աստիճանաբար հաջողվում է գտնել և առանձնացնել հիրավի էական առանձնահատկությունները, որոնք այժմ դրվում են բնական դասակարգման հիմքում:

Տվյալ դրույթը հաստատող շատ ակնառու օրինակ կարելի է գտնել կենսաբանության պատմության մեջ. «Թեոֆրաստը բոլոր բույսերը բաժանում էր ծառերի, թփերի, կիսաթփերի և խոտերի: Կենսաբանական արհեստական դասակարգումների շարունակական փուլն ավարտվեց Կ. Լիննեյի հանձարեղ համակարգով. նա բույսերի դասակարգման հիմքում դրեց վերարտադրող օրգանների կազմաբանական առանձնահատկությունները: Լիննեյը ստեղծեց ամբողջական, ճշգրիտ, բուսատեսակների մեջ կողմնորոշվելու գործնականորեն հարմար, սակայն, ինչպես ինքն էր գտնում՝

26 Նույն տեղում, էջ 195:

արհեստական դասակարգում... 2. Դարվինի՝ տեսակների էվոլյուցիոն տեսությունը, որ ցույց էր տալիս, թե որն է կենդանի օրգանիզմների նմանության պատճառը նրանց ծագման ընդհանրության մեջ, հիմք դրեց բնական, ֆիլոգենետիկ համակարգին, որի մեջ դասակարգվող խմբերի դասավորությունը համապատասխանում է էվոլյուցիոն զարգացման ուղիներին»<sup>27</sup>:

Սակայն բնական դասակարգման դեպքում հաճախ խնդիրներ են առաջանում՝ կապված այն բանի հետ, որ մի շարք օբյեկտներ իսկապես կարող են անցումային բնույթ ունենալ՝ չտեղավորվելով տվյալ դասակարգման առանձին «վանդակի» մեջ: Այդ դեպքում անհրաժեշտություն է առաջանում ստեղծել նոր՝ «խառնված» տաքսոն: Այսպես՝ կենսաբանության մեջ առանձնացվում են բուսական և կենդանական աշխարհների միջև միջանկյալ դիրք գրավող օրգանիզմներ, լեզվաբանության մեջ՝ լեզուների կարգերի միջև գտնվող լեզուները, արվեստաբանության մեջ՝ «խառնված ժանրերը» («քնարական կատակերգություն», «ֆանտաստիկ դետեկտիվ» և այլն):

Չնայած գիտական տեսանկյունից շատ ավելի կարևոր է բնական դասակարգումը, բայց դա ամենևին էլ չի նշանակում, որ արհեստական դասակարգումը բացարձակապես կարևոր չէ: Դրանք հաճախ գործնական մեծ նշանակություն ունեն: Օրինակ՝ հեռախոսակապի տեղեկագրքում այբբենական կարգով դասավորված բաժանորդների ազգանունների ցանկը դասակարգման տիպիկ նմուշ է, և նշանակալի չափով դյուրացնում է այդպիսի տեղեկագրքերից օգտվողների կյանքը: Արհեստական դասակարգման (տրամաբանության տեսանկյունից հաճախ սխալ) օրինակ է նաև ժամանակակից վաճառողների կողմից DVD ֆիլմերի և տեսագրությունների բաշխումը ըստ խմբերի: Սակայն իր ողջ արհեստականությամբ հանդերձ, դասակարգման այս տեսակը բավականաչափ լավ է կիրառվում իրականության մեջ և դրանով արդեն այն արդարացված է:

Սակայն մեկ անգամ ևս հիշեցնենք, որ գիտական վերլուծության համար անհամեմատ կարևոր են բնական դասակարգումները, և դրանց ի հայտ գալը որոշ չափով գիտության հասունության վկայությունն է: Արվեստների և արվեստի ստեղծագործությունների համար դասակարգումներ ստեղծելու բազմաթիվ փորձերը, որ բնորոշ են Նոր ժամանակներին, մեր կարծիքով, վկայում են այն մասին, որ արվեստաբանությունը, գեղագիտությունը, արվեստի փիլիսոփայությունը և այլն մուտք են գործել «հասունության փուլ»:

Սակայն այստեղ պետք է հաշվի առնել, որ յուրաքանչյուր ամրակուռ դասակարգում պահանջում է հատուկ անվանացանկի՝ տաքսոնները ընդգծող միարժեք եզրույթների համակարգի մշակում: Այս խնդիրը այնքան կարևոր է, որ մի շարք դեպքերում (օրինակ՝ կենսաբանության մեջ) այն կարգավորվում է միջազգային հատուկ կոդեքսներով (հատկանշական է նաև, որ կենսաբանական հիմնական անվանացանկի համար մշակված է ընդհանուր, բոլորի համար պարտադիր լատիներեն միջազգային տերմինաբանություն, որպեսզի յուրաքանչյուր ժողովուրդ այն երկրում, որտեղ, օրինակ, աճում է բարդի, այն չանվանի իր ազգային եզրույթով՝ ստեղծե-

27 Субботин А. Л., Классификация // Новая философская энциклопедия: В 4 т., Т. 2, с. 255.

լով կրկնօրինակներ, եռօրինակներ և այլն): Եվ այդ անվանացանկի նկատմամբ լուրջ պահանջներ են ներկայացվում՝ համընդհանրություն և բացառիկություն, կայունություն և միաժամանակ ձկունություն, որը հնարավորություն է տալիս ժամանակի ընթացքում հաշվի առնել դասակարգման մեջ կատարվող փոփոխությունները: Այսպիսով, արվեստի ստեղծագործությունների դասակարգման խնդիրը, նրանց բաժանումը սեռերի, տեսակների, ժանրերի և այլն, պահանջում է նաև ձշգրիտ և միարժեք տերմինաբանության մշակում՝ ընդգծված տաքսոնները սահմանելու համար:

## 5. Արվեստի սահմանները՝ որպես ընդհանուր տեսական խնդիր

Դասակարգման չորս խնդիրների շղթայում ամենաստորին դիրքը զբաղեցնում է ժանրերի, իսկ ամենաբարձրը՝ արվեստի և ոչ արվեստի տարբերակման խնդիրը, այսինքն՝ մարդկային գործունեության՝ նրան «կից» ձևը և արգասիքը: Այս չորս խնդիրները սերտորեն կապված են միմյանց և, ինչպես մեզ թվում է, ժանրերի վերլուծությունը կարող է ավելի արդյունավետ լինել միայն բոլոր խնդիրների հետևողական և համալիր քննության դեպքում, քանի որ դրանցից յուրաքանչյուրի մեջ տեսնում ենք սահմանների միևնույն խնդիրը: Սակայն դասակարգման այդ խնդիրներից յուրաքանչյուրը միևնույն ժամանակ ունի հարաբերական ինքնուրույնություն և ներակա (իմանենտ) է ինքնավերլուծության (ռեֆլեքսիայի) սեփական մակարդակին: Այս հարցը քննենք առավել մանրամասն:

1. Մշակույթի տարբեր ոլորտների, այդ թվում նաև արվեստի փոխհարաբերությունների խնդիրը առաջադրվում և քննվում է առաջին հերթին փիլիսոփայության և մշակութաբանության մեջ. փիլիսոփայության մեջ՝ կեցության առավել ընդհանուր խնդիրներին և օրենքներին անդրադառնալու պատճառով, մշակութաբանության մեջ՝ համադրական բնույթի հետազոտություններին ու մշակույթին ընդհանուր անդրադարձ կատարելու համար:

Այս խնդիրը մասնավորապես մշակույթի փիլիսոփայության հետաքրքրությունների շրջանակներում է, քանի որ սերտորեն կապված է մշակութաբանության (մշակույթի տեսության) և արվեստի փիլիսոփայության հետ (մի շարք դեպքերում նույնացվում է գեղագիտությանը)<sup>28</sup>: Սակայն այս խնդրի տարբերակման հիմնավորումներն արմատներով հասնում են գոյաբանությանն ու իմացաբանությանը:

Փիլիսոփայության և արվեստի փոխհարաբերության խնդիրը կարևոր տեղ է զբաղեցնում գերմանական փիլիսոփայության մեջ (Կանտ, Շելլինգ, Հեգել, Շոպենհաուեր, ռոմանտիկներ), արվեստի, փիլիսոփայության և գիտության հարաբերակցությունը հետազոտվել է Ն. Ա. Բերդյաևի («Ազատության փիլիսոփայություն», «Ստեղծագործության իմաստը») և այլ փիլիսոփաների կողմից: Ընդհանուր առմամբ՝ այդ աշխատանքները կարելի է դասել գեղագիտությանը, որն ընկալվում է որպես արվեստի փիլի-

<sup>28</sup> Եվ այդ, և՛ մյուս դեպքում այդ գույգ մասնագիտությունների փոխհարաբերության մասին կան բազմաթիվ քննարկումներ, որոնք մեր ուսումնասիրության շրջանակներից դուրս են, այդ պատճառով չենք մանրամասնի:

սովալայություն. այնուամենայնիվ, այստեղ անհրաժեշտ է կարևորել դիստինկցիան (իրերի և դրանց գիտակցական ընկալման տարբերությունը): Երբ, ասենք, Հեգելը «Գիտության տրամաբանությունը» աշխատության մեջ ընդհանուր եզրակացության է հանգում այն խնդրի վերաբերյալ, որ Բացարձակ ոգու զարգացման մեջ արվեստը նախորդում է կրոնին և փիլիսոփայությանը՝ հանդիսանալով նրա ինքնաձանաչման առաջին աստիճանը. դա գոյաբանական-իմացաբանական մոտեցում է և «ընդհանուրից մասնավորին» անցնելու շահադիտական եզրակացություն:

Մինչդեռ նրա «Դասախոսություններ գեղագիտության մասին» աշխատանքը, որտեղ արծարծվում և կոնկրետացվում են այդ գաղափարները, որտեղ ձևավորվում է արվեստի որոշակի կառուցվածք, կարելի է արդեն հատկացնել գեղագիտությանը՝ հնարավոր համարելով նաև արվեստի՝ որպես փիլիսոփայության ընկալումը, սակայն այստեղ արվեստի՝ մշակույթի այլ ոլորտների հետ ունեցած փոխհարաբերության խնդիրը ուշադրության կենտրոնում չէ: Այն ավելի շուտ ունի «արտաքին» կամ գոնե «սահմանային» դրսևորում, քանի որ արվեստի փիլիսոփայությունը գերազանցապես ուղղված է հենց բուն արվեստին և ոչ թե արվեստի առնչություններին և այն բանին, ինչը արվեստ չի համարվում:

«Արվեստի և էլի ինչ-որ բանի» խնդիրների ուսումնասիրման ժամանակ մենք հաճախ ենք հանդիպում աշխատանքների, որոնցում ավելի շատ դիտարկվում է, թե ինչպես են փիլիսոփայական, գիտական, կրոնական և այլ գաղափարներ գտնում իրենց մարմնավորումը, արտացոլումը, արտահայտությունը և մեկնաբանությունը արվեստում (ընդ որում՝ սովորաբար արվեստի որոշակի տեսակի մեջ, որի պատճառով էլ տվյալ հարցի վերլուծության դեպքում գերիշխում են գլխավորապես արվեստաբանական մոտեցումները), քան քննվում է արվեստի և հոգևոր մշակույթի այլ ոլորտների փոխհարաբերության ընդհանուր բնույթը: Որքան էլ պարադոքսային է, այդ կարգի հիմնարար աշխատանքներ ժամանակակից գեղագիտության մեջ այսօր գործնականորեն դեռ չկան՝ չնայած խնդրի առանձին հայեցակետեր վաղուց արդեն պարզաբանված են: Գիտության և արվեստի միջև եղած սկզբունքային տարբերություններից մեկն այն է, որ առաջինը իրացնում է իրեն նախ և առաջ հասկացությունների մեջ, իսկ վերջինը՝ գեղարվեստական պատկերների միջոցով, գիտության մեջ գերիշխում է օբյեկտիվության ձգտումը, իսկ արվեստում տեսնում ենք պարզորոշ արտահայտված սուբյեկտիվություն:

Մյուս կողմից՝ գեղագիտության ուշադրության կենտրոնում միշտ եղել է գեղագիտականի խնդիրը (իմաստավորված գեղեցկության, սքանչելիի, վեհի, ողբերգականի, սարսափելիի և այլ եզրույթներով) մարդկային գործունեության տարբեր ոլորտներում. սա ավելի շատ նպաստել է արվեստի՝ մշակույթի այլ բնագավառների հետ ունեցած փոխառնչությունների ի հայտ գալուն, քան արվեստի յուրօրինակության իմաստավորմանը:

2. Իսկ ահա երկրորդ՝ մեր կողմից առանձնացված դասակարգման խնդիրների շղթայում արվեստի՝ ըստ տեսակների (արվեստի կազմաբանությունը) տարբերակման խնդիրը առաջին հերթին ունի հենց ընդհանուր գեղագիտական բնույթ, չնայած նրա որոշարկման վրա ազդում են ինչպես ավելի բարձր՝ փիլիսոփայական և մշակութաբանական, այնպես էլ ավելի

ցածր՝ արվեստաբանական մոտեցումները: (Իհարկե, «բարձր» և «ցածր» պայմանական բնութագրերը վերաբերում են միայն համապատասխան գիտաճյուղերի ընդհանրության աստիճանին և ոչ մի դեպքում նրանց գիտական կարգավիճակի գնահատականը չեն: ) Այսպես, օրինակ՝ արվեստի համակարգի դասավորությունը և նրա մեջ Հեգելի՝ պոեզիային կամ Շոպենհաուերի՝ երաժշտությանը բարձրագույն տեղ հատկացնելը պատճառաբանվում է այդ ականավոր մտածողների ընդհանուր փիլիսոփայական գաղափարներով: Մինչդեռ արվեստաբանական մոտեցումը սկզբունքորեն անկարող է ամբողջովին լուծել արվեստի կազմաբանության խնդիրը, քանի որ գոյություն չունի ընդհանուր արվեստաբանություն, այլ առկա են միայն կոնկրետ բնագավառներ՝ կինոգիտություն, թատերագիտություն, երաժշտագիտություն և այլն<sup>29</sup>: Այստեղից էլ՝ այն առավելագույնը, ինչին ի գորու է արվեստաբանական մոտեցումը դիտարկվող խնդրի շրջանակում՝ «իր» արվեստի և ինչ-որ մեկ ուրիշի համեմատական վերլուծությունն է:

3-4. Առանձնացված վերջին երկու խնդիրները՝ արվեստի որոշակի տեսակի բաժանումը սեռերի և տեսակների, ինչպես նաև ժանրերի և ենթաժանրերի բաժանումը գեղագիտական և արվեստաբանական մոտեցումների, «պայքարի գոտին» են դառնում: Առանձնապես սրությամբ է այն ծավալվում վերջին խնդիրների լուծման ժամանակ՝ ժանրերի և ենթաժանրերի բաժանման դեպքում, ինչի մասին արդեն խոսեցինք՝ դիտարկելով ժանրերի խնդրի վերաբերյալ մոտեցումները, որոնք առկա են ժամանակակից կինոգիտության և գրականագիտության բնագավառներում: Այդ երկու մոտեցումների սկզբունքային տարբերությունը հետևյալն է: Արվեստաբանությունը քննում է իրականում գոյություն ունեցող արվեստի ստեղծագործությունները, այսպես ասած՝ նրանց էմպիրիկ (փաստացի) տվյալներով: Ժանրերի և ենթաժանրերի բաժանումը իրականացվում է «ներքևից», և սա այն քանի կարգավորումն է, ինչը «այստեղ և հիմա» իսկապես առկա է արվեստի որոշակի տեսակի մեջ: Նման մոտեցումը կարելի է բնութագրել որպես արվեստաբանական, ինդուկտիվ, էմպիրիկ, ընդհանրացնող և այլն, քանի որ նրա մեջ իրականանում է առանձին ստեղծագործություններից անցումը դրանց որոշակի բազմազանությանը՝ ժանրերին. վերջիններս խմբավորվում են տեսակների, այսուհետև տեսակները՝ սեռերի:

Եվ քանի որ արվեստի յուրաքանչյուր տեսակ ունի ստեղծագործությունների իր խումբը, ապա նաև արվեստաբանության տարբեր տեսակներ կարող են ունենալ դասակարգման իրենց հիմքերը, ընդ որում՝ քանի դեռ գտնված չեն բնական դասակարգման հիմքեր, կարող են առաջարկվել արհեստական որակավորման ամենազանազան տարբերակներ անգամ արվեստաբանության որոշակի շրջանակներում: Եվ ավելին, արվեստաբանության տարբեր ճյուղերում մշակվող դասակարգման սկզբունքներում

29 Այս միտքը ակնհայտորեն փոխկանչ է Կ. Ֆիդլերի պնդմանը, թե «Չկա արվեստ ընդհանրապես, այլ կան միայն առանձին արվեստներ» (Տե՛ս **Kagan M.**, Морфология искусства, Л., 1972, էջ 120), ամբողջովին բնութագրական է արվեստաբանության էմպիրիկ ուղղվածությանը: Սակայն, դրանով հանդերձ, չկա լրիվ համընկում. եթե արվեստաբանության միայն առանձին ճյուղերի առկայությունը էմպիրիկ փաստ է, քանի որ արվեստի ընդհանուր խնդիրները հետազոտվում են գեղագիտության, մշակույթի փիլիսոփայության և այլնի կողմից, ապա արվեստի գոյության հարցը որպես այդպիսին ընկած է այլ հարթությունում:

հնարավոր են նաև տարակարծություններ: Հենց այս պատճառով էլ ժանրերի համակարգի բաժանման ուղղակի անցումը, ասենք՝ գրականագիտությունից երաժշտագիտություն կամ գեղանկարչության տեսություն որոշ դեպքերում թվում է հնարավոր և անբնական, իսկ այլ դեպքերում, օրինակ՝ նույն գրականագիտությունից թատերագիտություն և կինոգիտություն, այդպիսի անցումը հատուկ վերլուծություն է պահանջում: Մինչդեռ գեղագիտությունը, ելնելով ընդհանուր սկզբունքներից (բնականաբար, կոնկրետ փիլիսոփայական և գեղագիտական տեսությունների դիտակետից), ավելի շուտ արվեստին հրահանգում է այն, թե ինչպես «պետք է լինի», և այդ պատճառով էլ առաջարկում է դասակարգման ընդհանուր սկզբունքներ, որոնք կարող են մի փոքր այլ կերպ ընկալվել արվեստաբանության տարբեր ճյուղերում: Այդպիսի մոտեցումը կրում է տեսական, դեղուկտիվ, անհատականացված բնույթ. Նախ՝ տարբերակվում են ամենալայն հասկացությունները՝ սեռերը, հետո՝ դրանք բաժանվում են տեսակների, իսկ վերջիններս՝ ժանրերի և այնուհետև, հնարավոր է, ենթաժանրերի:

Ի դեպ, նշենք, որ Արիստոտելի ուսմունքում, որտեղ առաջինն է ներկայացվում պոեզիայի դասակարգումը, արվեստաբանական և գեղագիտական հետագա ողջ վերլուծության համար, բացահայտորեն փոխներգործում են անհատականացումը և ընդհանրացումը: Պոեզիան՝ սեռերի, իսկ սեռերը տեսակների բաժանելու սկզբունքը ներմուծվում է «վերևից». դա պոեզիայի ոլորտում գոյաբանական, իմացաբանական և տրամաբանական գաղափարների կիրառման արդյունքն է, մինչդեռ կոնկրետ երեք սեռերի (պատմողական, քնարական, դրամատիկական) առանձնացումը և նրանց հետագա բաժանումը որոշակի տեսակների անտիկ մշակույթում պատճառաբանված է բանաստեղծական երկերի բազմազանության **առկայությամբ**:

Սակայն քանի որ իսկական արվեստը մշտապես կենսունակ է և զարգացող, ապա նրա համար ներակա և միաժամանակ ինքնակա երևույթ է օրինաչափի և նախասահմանվածի շրջանակներից դուրս գալը, և նշանակում է, որ նրա մեջ կատարվում է ստեղծված դասակարգումների մշտական կազմալուծում: Ժանրերի և ենթաժանրերի բաժանումը ընդհանուր դասակարգման առավել փոփոխական և խոցելի մասն է, քանի որ այդ տեսական հասկացությունները ամենից «մոտ» են արվեստի կոնկրետ երկերին, ապա առաջին հերթին հենց նրանց է ուղղվում արվեստի՝ նոր ծնունդ առնող ստեղծագործությունների (որոնք չեն կամենում տեղավորվել ժանրային բաժանման «պրոկրուստյան մահճի» մեջ) հարվածը: Սեռերի և տեսակների բաժանումը, թեև նույնպես փոփոխությունների է ենթարկվում կուլտուրոգենեզի ընթացքում, այնուամենայնիվ ավելի կայուն է: Գրականագիտության՝ արվեստաբանության հնագույն տեսակի մեջ ընդհանուր առմամբ դեռևս ընդունելի է սեռերի և անգամ տեսակների՝ Արիստոտելի առաջարկած տարբերակումը, մինչդեռ 17-րդ դարից սկսած մինչև այսօր ժանրերի վերաբերյալ ակտիվ վեճերը շարունակվում են:

Քանի որ բազմաժանրայնությունը շատ դեպքերում զարգանում է ընդհանուր մշակութային գործընթացների ազդեցությամբ, արվեստաբանական վերլուծությունը բախվում է ոչ միայն գեղագիտականին, այլև անխուսափելիորեն պետք է միահյուսվի պատմամշակութային ոլորտին՝ թույլ

տալով առաջադրել և լուծել մշակութային նախադրյալների խնդիրը՝ կապված ժանրային բաժանման և ժանրափոխության հետ:

Փորձենք հաջորդականությամբ դիտարկել այս չորս խնդիրների լուծման համար առկա մոտեցումները՝ հատուկ ուշադրություն դարձնելով, թե ինչպես են տարվում սահմանները, և տեղաշարժվելով «վերևից ներքև»՝ առաջինից չորրորդին, և դրա հետ մեկտեղ ուշադրության դարձնելով նաև այդ «սահմանային» խնդիրներին: Սակայն նախ դիտարկենք այդպիսի վերլուծության՝ տեսական առումով մի քանի էական նախադրյալներ:

## 6. Մեթոդական նախադրյալներ

Արվեստի ուսումնասիրության տեսական խնդիրներից հեռու գտնվող ժամանակակից մարդկանց գիտակցության մեջ բուն «արվեստ» եզրույթը անխուսափելիորեն առաջացնում է արվեստի կոնկրետ տեսակների և առաջին հերթին՝ գրականության, կերպարվեստի (գեղանկարչության և քանդակագործության), երաժշտության, պարի, թատրոնի և ճարտարապետության գուգորդումներ: 20-րդ դարում այս շարքը համալրեց նաև կինոն: Սրանք այսպես կոչված «դասական» արվեստներն են, որոնք արվեստի տեսաբանների ճնշող մեծամասնությունը նույնպես արվեստ է համարում, թեև շատ հեղինակներ մերթ ևեղացնում, մերթ լայնացնում են այս ցանկը: Հատկանշական է, որ ավելի հաճախ դրսևորվում է ցանկը լայնացնելու, քան նեղացնելու միտում: Այն հաճախ է ընդլայնվել. օրինակ՝ 18-րդ դարում՝ այգեպուրակային և դեկորատիվ-կիրառական արվեստով, նույնիսկ սուսերամարտի և ձիավարական հմտությամբ և նմանատիպ այլ բաներով, իսկ 20-րդ դարում՝ գեղարվեստական լուսանկարչությամբ, համակարգչային գրաֆիկայով և այլն: Իսկ ահա ամերիկացի նշանավոր արվեստաբան Թ. Մոնրոն արվեստ էր համարում անգամ պլաստիկ վիրաբուժությունը, անասնաբուծությունը և բազմաթիվ այլ բաներ, այնպես որ նրա մոտեցմամբ արվեստի տեսակների ընդհանուր քանակը հասնում է 500-ի:

Այս կարգի տարակարծությունները առաջին հերթին կապված են արվեստի՝ որպես մի ուրույն տեսակի մարդկային գործունեության և դրա յուրահատուկ արտադրանքի, բնույթի և էության ընկալման հետ: Եվ այս դեպքում ընդհանրապես արվեստի նկատմամբ տեսականորեն հնարավոր են սկզբունքային երկու տարբեր մոտեցումներ, որոնց մասին մենք արդեն խոսել ենք՝ կապված արվեստաբանության և գեղագիտության մեջ ժանրերի տարբերակման խնդրի հետ.

1. Էմպիրիկ (փաստական), ինդուկտիվ կամ ընդհանրացնող, որը կանվանենք **էքստենսիոնալ** (փոխներգործուն). այս դեպքում մենք հաշվի ենք առնում արդեն գոյություն ունեցող արվեստի բազմաթիվ տեսակները և փնտրում ենք այն հատկանիշները, որոնց համապատասխանում են դրանք և միայն դրանք.

2. Տեսական, դեդուկտիվ կամ անհատականացնող, որն այսուհետև կանվանենք **ինտենսիոնալ**. այս դեպքում հրաժարվում ենք արվեստի՝ որպես այդպիսին, ինչ-ինչ էական հատկանիշները ըմբռնելուց և ըստ այդմ՝ որոշում ենք, թե մարդկային գործունեության ինչ տեսակներ են համապատասխանում այդ հատկանիշներին և հետևաբար կարող են



ընդգրկվել արվեստների շարքում:

Այսպիսով, էքստենսիոնալ մոտեցումը ենթադրում է, որ արվեստների համապատասխան քանակությունը արդեն տարբերակված է, ասենք՝ հասարակական գիտակցության մեջ կամ էլ գոնե մի առանձին տեսաբանի համար ստացել է արվեստի կարգավիճակ: Ընդ որում՝ ավելի հաճախ այս խնդրով զբաղվող հեղինակները նույնիսկ չեն մտածում այն մասին, թե ինչպես է ձևավորվել այդ քանակությունը. նրանք պարզապես առաջնորդվում են մշակույթի մեջ շրջանառվող այն պատկերացումներով, որոնց շրջանակներում էլ իրենք գտնվում են: Այդ իրավիճակը հատկապես բնորոշ է 17-18-րդ դարերի գեղագիտական աշխատություններին:

19-20-րդ դարերում էքստենսիոնալ մոտեցումը արվեստաբանության մեջ հատկապես վառ դրսևորվեց Էմպիրիկ ուղղության հետևորդների (Կ. Ֆիդլեր, Թ. Մոնրո և ուրիշներ) գործունեությամբ. օրինակ՝ Ֆիդլերը պնդում էր. «Չկա արվեստ ընդհանրապես, կան միայն արվեստի առանձին տեսակներ»<sup>30</sup>:

Սակայն ճիշտն ասած՝ այս ուղղության մեջ էլ տվյալ մոտեցումը գոյություն չունի մաքուր ձևով: Այսպես՝ Թ. Մոնրոն իր «Արվեստի տեսակներն ու նրանց փոխհարաբերությունները» հիմնարար աշխատության մեջ ուսումնասիրությունը սկսում է արվեստի ընդհանուր սահմանումից, ինչը ավելի հատկանշական է ինտենսիոնալ մոտեցմանը: Սակայն այդ սահմանումը այնքան լայն է, որ հնարավորություն է տալիս ընդգրկել մարդկային գործունեության շուրջ 500 տեսակ: Արվեստի՝ ըստ տեսակների (դասերի) դասակարգման մեջ կիրառվում է չափանիշների մի ամբողջ շարք՝ օգտապաշտական (ուտիլիտար) գործառույթի առկայությունը կամ բացակայությունը, կողմնորոշումը մարդկային տարբեր զգացողություններում, նյութի կամ միջոցների տարբերությունը, ստեղծագործական ընթացքի բնույթը և այլն: Այսպիսով, արվեստի տարբեր տեսակների միջև սահմանը տարվում է ըստ ամենատարբեր հիմքերի, և դրա հետ մեկտեղ տվյալ հիմքերը միասնական համակարգ չեն ներկայացնում:

Էքստենսիոնալ մոտեցման հիմնական թերությունն այն է, որ հնարավորություն չի տալիս հաշվի առնելու արվեստի պատմական զարգացումը, այն մշտապես կողմնորոշված է դեպի «այստեղը և հիման», և հենց այդ պատճառով էլ տվյալ մոտեցման համար խոչընդոտ է դառնում մշտապես ի հայտ եկող «սահմանային» ֆենոմենների խնդիրը, որոնք որոշ հետազոտողներ հատկացնում են արվեստին, իսկ ուրիշները՝ ոչ: Իսկ եթե հաշվի առնենք, որ «սահմանայինների» թվին բոլորից շատ պատկանում են յուրաքանչյուր մշակույթում երևան եկող այլևայլ նորաբանություններ<sup>31</sup>, ապա տվյալ թերության նշանակությունը մի քանի անգամ աճում է: Այս մոտեցման հետ են կապված տարբեր մշակույթների համեմատական վերլուծության խնդիրները, որոնք աչքի չէին զարնում եվրոպոցենտրիզմի տիրապետության շրջանում, սակայն հիմա էլ պահանջում են մշակութաբանների, գեղագետների և արվեստաբանների սևեռուն ուշադրությունը:

**Ինտենսիոնալ** մոտեցման դեպքում հետազոտողները սկսում են ար-

30 Տե՛ս **Karan M. C.**, *Морфология искусства*, Л., 1972, с. 120.

31 Խոսելով միայն 20-րդ դարի մասին՝ կարելի է հիշել բուռն վեճերը, թե կարելի է արդյոք արվեստ համարել արքայազն գեղանկարչությունը, պոպ-արտը, գովազդը և այլն:

վեստի բնույթի իրենց ըմբռնումից և նրա հիմնական գործառնությունից, որն էլ իր հերթին կարող է խարսխվել առավել ընդհանուր գոյաբանական, իմացաբանական, արժեքային, գեղագիտական-սոցիալական, հոգեբանական, կրոնական և այլ հիմքերի վրա: Այստեղ արվեստի՝ մարդկային գործունեության այլ ձևերից առանձնացումը և բազմաթիվ արվեստների՝ տեսակների բաժանումը դեդուկտիվ եզրահանգման և շահադիտական խորհրդածությունների արդյունք է: Սակայն դեդուկտիվ մոտեցման խոցելի տեղը ելակետային կանխադրությունների (պոստուլատներ) և քսիոմների կարգավիճակն է: Քանի դեռ մարդիկ հավատում են, որ իրենց ակունքը Աստվածն է, լուրջ խնդիրներ չեն առաջանում, սակայն այն պահից, երբ «Աստված մեռավ», նախկինում ակնհայտ համարվող գաղափարները մնում են «օդում կախված»: Ավելին՝ պատմամշակութային վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ արվեստի բնույթի վերաբերյալ պատկերացումները, որոնք տիրապետել են այս կամ այն դարաշրջանում, այս կամ այն տարածքում, շատ կողմերով բնորոշվում են ինչպես ընդհանուր մշակութային գաղափարներով և յուրաքանչյուր դարաշրջանի դրվածքով, այնպես էլ տվյալ ժամանակում իրապես ստեղծված արվեստի գործերի քանակությամբ: Ինտենսիվորեն մոտեցումը առանձնապես նկատելի է Պլատոնի, Արիստոտելի, Շելլինգի, Հեգելի, Շոպենհաուերի փիլիսոփայական աշխատություններում:

Եթե շատ տեսաբանների նման արվեստի գլխավոր հատկանիշը համարենք մարդուն բավականություն, գեղագիտական հաճույք պատճառելու կարողությունը, ապա արվեստների շարքում պետք է դասվեն և՛ խորոկագիտությունը, և՛ պարֆյուներիան, և՛ գովազդը, և՛ «սիրո արվեստը», և՛ շատ այլ բաներ: Եթե համաձայնենք Կանտի տեսակետին, որը, «Դատողունակության քննադատություն» աշխատության մեջ բնութագրելով գեղագիտական գնահատականները և ընդգծելով նրանց կապը հաճույքի կամ ոչ հաճույքի հետ, նշում էր այդ գնահատականների անկողմնակալ բնույթը, քանի որ գեղեցիկի ընկալմանը չեն խառնվում նրա հետ կապված ինչ-որ այլ (և առանձնապես գործնական) հետաքրքրություններ, ապա այդ դեպքում «ուտիլիտար» արվեստները և այդ թվում ճարտարապետությունը պետք է հեռացվեն ցանկից: Արվեստը ոչ արվեստից տարբերակելու խնդրի բարդությունը նշանակալի չափով մեծանում է այն պատճառով, որ արվեստում գերիշխող գեղարվեստական սկիզբը, ընդհանրապես ասած, ավելի կամ պակաս չափով գործնականորեն առկա է մարդկային գործունեության բոլոր տեսակների մեջ: Նույնիսկ ժամանակակից գիտության, օրինակ՝ ֆիզիկայի բնագավառում, սահմանման **ձգբրտության** չափանիշներից մեկն էլ նրա «գեղեցկությունը» և «նրբագեղությունն» է: Եվ կարելի է ասել, որ ներկայումս գիտնականները ոչ միայն «ներդաշնակությունը» փորձում են ստուգել «երկրաչափությամբ», այլև «երկրաչափությունը»՝ «համաչափությամբ»: Սակայն ձգբրիտ հաշվել, թե որքան պետք է լինի գեղարվեստի բաժինը ստեղծվող արտադրանքի մեջ, որպեսզի հնարավոր լինի այն դասել արվեստի ստեղծագործությունների շարքը, թերևս անհնար է՝ չխոսելով այն մասին, որ տարբեր մշակույթներում և տարբեր դարաշրջաններում այդ սահմանները կարող են տեղաշարժվել մեկ այս, մեկ այն կողմ:

Ինչպես արդարացիորեն նկատել է Մ. Կագանը, «արվեստի պատմու-

թյան մեջ փոխվում է գեղարվեստականության ըմբռնումը. վերածննդի վարպետների համար դա այնպիսին չէր, ինչպես միջնադարյան արվեստագետների, բարոկկոյի վարպետների համար՝ ուրիշ, քան կլասիցիստների, մոդեռնիստների համար՝ մեկ այլ, քան ռեալիստների, և այլն»<sup>32</sup>: Եվ դրանից անմիջապես հետո նա գրում է. «Մրա հետ մեկտեղ, այն սահմաններում, որի մեջ արվեստը մնում է արվեստ՝ չփոխարկվելով գործունեության ինչ-որ նոր ձևի, պահպանվում են գեղարվեստականության անփոփոխ (ինվարիանտ) հատկանիշները, որոնք արվեստի մեջ ծնունդ են առնում գեղագիտական և ոչ գեղագիտական արժեքների դիալեկտիկական կապից»<sup>33</sup>: Սակայն մեր կարծիքով՝ այս վերջին պնդումը մի փոքր խոցելի է, քանի որ գեղարվեստականության ինվարիանտ հատկանիշների առանձնացված շարքը լիովին կախված է այն բանից, թե ինչպես, ով և երբ է որոշում այն սահմանները, որոնց մեջ «արվեստը մնում է արվեստ»:

Ինտենսիվորեն մոտեցումը արվեստի էության խնդրի մեջ հանգամանալից ուսումնասիրում է պահանջում: Դրա մասին բազմիցս քննարկումներ են եղել, և գոյություն ունի ընդարձակ գրականություն: Ուստի և այս հարցի վրա մենք կանգ չենք առնի, այլ ստորև կանդրադառնանք դրան միայն պատմամշակութային տեսանկյունից:

Նախ և առաջ նշենք, որ արվեստի բնույթի և նրա էական հատկանիշների վերաբերյալ շուրջ 2500 տարի ընթացող վեճերի մասնակից հեղինակների ճնշող մեծամասնությանը բնորոշ է ինչ-որ բացահայտ կամ ենթագիտակցական պլատոնիզմ, որի մասին մենք արդեն խոսել ենք: Առկա է խոր մի համոզմունք, որ ինչ-որ տեղ (Աստծո խոհերում, գաղափարների թագավորության մեջ և այլն) գոյություն ունի արվեստի միայն մի «իսկական» (ձմարիտ, ստույգ) ըմբռնում, և խնդիրը այն գտնելն է: Մինչդեռ պատմամշակութային վերլուծության տեսանկյունից լավ երևում է, որ այդ ըմբռնման բովանդակությունը, ինչպես նաև ծավալը տարբեր դարաշրջաններում բազմիցս և արմատապես փոխվում է: Այնպես որ գուցե ավելի պատշաճ է խոսել ոչ թե «արվեստ» հասկացության մասին ընդհանրապես, այլ արվեստի տարբեր ըմբռնումների մասին տարբեր պատմամշակութային դարաշրջաններում (քանի որ, հիշեցնենք, հասկացությունը միշտ էլ ձևի և բովանդակության միասնությունն է):

Այսպիսով, արվեստի և հոգևոր մշակույթի մյուս ոլորտների փոխհարաբերությունների վերլուծության դեպքում անհրաժեշտ է նաև որոշել այն «**հեռանկարային կենտրոնը**», որտեղից տարվում է հետազոտությունը: Մենք այստեղ գործածեցինք Նիցշեի հայտնի արտահայտությունը՝ ընդգծելու համար, որ այդպիսի «հեռանկարային կենտրոններ» կարող են շատ լինել, իսկ դա նշանակում է՝ կամ հետևում ենք Նիցշեի՝ դրանց համարժեք լինելու գաղափարին, կամ էլ մեր առջև դրվում է դրանցից գիտական հիմնավորմամբ ընտրություն կատարելու խնդիրը:

Նիցշեի մոտեցումը, ըստ որի՝ յուրաքանչյուր սուբյեկտ ենթադրվում է որպես այդպիսի մի «հեռանկարային կենտրոն», հանգեցնում է զգալի անորոշության և արժեքային հեղինդություն. օբյեկտիվությունը այս դեպքում, ինչպես շաքարի կտորը ջրում, ամբողջովին լուծվում է սուբյեկ-

32 Каган М., Философская теория ценностей, СПб, 1997, с. 131.

33 Նույն տեղում:

տիվության մեջ, քանի որ նույնիսկ լուսանցքային, պատահական, ոչ մի բանով չհիմնավորված գնահատականները դառնում են համարժեք հասարակայնորեն կարևորին: Այդ պատճառով մենք, ի տարբերություն Նիցշեի, նկատի կունենանք ոչ միայն և ոչ այնքան առանձին սուբյեկտներ՝ որպես այդպիսիք՝ իրենց անհատական ճաշակով և հակումներով, որքան որոշակի մշակութային-պատմական դարաշրջանի տեսակետ (կամ տեսակետներ) արտահայտող սուբյեկտներ: Այդ դեպքում երկու ծայրահեղություններին՝ իբրև թե օբյեկտիվ (սակայն միշտ որոշակի փիլիսոփայական գաղափարների վրա հիմնվող) և գրեթե ոչինչ չտվող զուտ սուբյեկտիվ մոտեցումներին փոխարինելու է գալիս «ոսկե միջինը»՝ ինտերսուբյեկտվությունը (ընդհանուրը սոցիալական կամ գաղափարական որևէ շերտի համար)՝ ծնունդ առած որոշակի տիպի մշակութային ընդերքից և բնութագրական նրա համար:

Սակայն այստեղ էլ հայտնվում ենք խնդրի առաջ: Հիշելով Կ. Մարքսի շատ հայտնի արտահայտությունը, որ մարդկանց և պատմական դարաշրջանների մասին չի կարելի դատել իրենց իսկ մտածածի հիման վրա, հակված ենք համաձայնելու նրա հետ: Սակայն այդ դեպքում ինչ տեսանկյունով, առավել ուշ դարաշրջանների ինչ բարձունքից իսկապես կարող ենք դատել նրանց մասին: Հիշենք, օրինակ, թե ինչպես էին Վերածննդի գործիչները գործական ճարտարապետությունը գնահատում որպես «բարբարոս», և «գոթական» անվանումն էլ նրանք են տվել հենց այն պատճառով, որ գոթերը եղել են բարբարոս ցեղեր, որոնք անտիկ մշակույթի կործանման մեջ կարևոր դեր են խաղացել: Իսկ ահա 19-րդ դարի ժամանակները խիստ հիացմունք արտահայտեցին այդ ճարտարապետական ոճի գեղագիտական առանձնահատկությունների մասին, և այդ բարձր գնահատականը պահպանվեց նաև 20-րդ դարում: Արդեն այս օրինակը բավական է, որպեսզի պարզ լինի, որ ժամանակակից գնահատականն էլ հարաբերական բնույթ ունի և վաղվա մշակույթում կարող է փոխարինվել սկզբունքորեն նորով: Միայն ինչ-որ մի «վերջնական և բացարձակ» աշխարհաստեղծման նպատակի բացահայտորեն հավակնող հեղինակի փիլիսոփայական մտածելակերպի շրջանակներում, ինչպես դա եղել է Հեգելի համակարգում և պարզեցված՝ Մարքսի աշխատություններում, կարելի է պահանջել «օբյեկտիվ» չափանիշների առկայություն, որոնց բարձունքից էլ հնարավոր է դատել ցանկացած դարաշրջանի մասին: Տվյալ խնդիրը ուղղակի կապ ունի վերը քննարկված հարցի հետ. բանն այն է, որ տարբեր դարաշրջաններում և մշակույթներում հայտնաբերում ենք արվեստի բնույթի, արվեստի և ոչ արվեստի սահմանների, նրա և մշակույթի այլ ոլորտների հարաբերակցության, արվեստի տեսակների առաջարկվող ցանկերի և այլնի վերաբերյալ լուրջ տարակարծություններ: Այդ պատճառով էլ յուրաքանչյուր հետազոտող ընտրության առաջ է կանգնում. խնդրին նայել ներսից, ինչը համապատասխանում է մշակութային-պատմական դարաշրջաններին, թե՛ ավելի ուշ ժամանակների և մասնավորապես այսօրվա (հեղինակի համար՝ ներկայի) բարձունքից: Փորձենք պարզաբանել մշակույթին դրկից ոլորտի՝ գիտության օրինակով, որտեղ այդ հարցը ներկայումս քիչ թե շատ հստակեցված է:

Գիտականության<sup>34</sup> արդի չափանիշներով քննելով անտիկ մշակույթում առկա գիտելիքները՝ մենք կարող ենք լիակատար որոշակիությամբ պնդել, որ այնպիսի տեսական համակարգերը, ինչպիսիք են արիստոտելյան սիլլոգիստիկան (տրամաբանության մեջ) և Էվկլիդեսի երկրաչափությունը (մաթեմատիկայում), անկասկած վերաբերում են գիտական տեսություններին, մինչդեռ արիստոտել-պտղոմեոսյան տիեզերագիտությունը, նույն Արիստոտելի կամ Էպիկուրի, կամ ստոիկների ֆիզիկան՝ ոչ: Մակայն անտիկ մշակույթի դիտանկյունից այդ բոլոր գիտական տեսությունները իրենց բնույթով համարժեք են «գիտականությանը»<sup>35</sup>:

Վերադառնալով արվեստի խնդրին՝ արվեստի՝ որպես մշակույթի ինքնուրույն ոլորտի առաջացման ժամանակի մասին բազմաթիվ տարակարծություններ ենք նկատում. Օրինակ՝ կարելի է արդյոք համարել, որ այն գոյություն ունի դեռևս նախնադարյան հասարակարգում կամ էլ առաջացել է Հին աշխարհում (Եվրոպայի համար՝ Անտիկ մշակույթում), իսկ գուցե և միայն Վերածննդի դարաշրջանում: Այս դեպքում գլխավոր խնդիրը վերստին կապված է այն բանի հետ, թե ինչն է ընկալվում որպես արվեստ, ինչպիսին են նրա չափանիշները: Այդ առումով թերևս առավել հստակ ձևակերպումներից մեկը հանրահայտ նորթոմիստ Է. Ժիլսոնինն է, որը տարբերակում էր «մարդու կողմից ստեղծված առարկաների բնական գեղեցկությունը», որը ծնունդ է առնում նպատակի համար գործածվող միջոցների համապատասխանությունից, և «գեղեցկության արվեստը», որտեղ վերջինս ստեղծվող օբյեկտի (առարկայի) գլխավոր նպատակն է: Այլ կերպ ասած՝ այստեղ խոսքը վերաբերում է գեղագիտական առանձնահատկություններին (գեղեցկությանը)՝ որպես անբակտելի գործոնի և որպես արարման գերագույն նպատակի: Այսպիսի մոտեցման դեպքում յուրաքանչյուր ստեղծագործություն, որը գոնե ինչ-որ օգտակար, այդ թվում նաև կրոնական-պաշտամունքային նշանակություն ունի, չի կարող հատկացվել արվեստին: Եվ այդ ժամանակ, կոպիտ ասած, միայն աշխարհիկ արվեստը (իսկ այն ծնունդ է առնում միայն Վերածննդի դարաշրջանում) կարող է հավակնել իսկական արվեստ կոչվելուն:

Մակայն կան ուրիշ փաստարկներ, որոնցով հիմնավորվում են արդի ռուսական գեղագիտության մեջ հաստատված այլ տեսակետներ. արվեստը՝ որպես հոգևոր մշակույթի ինքնուրույն ոլորտ (և հասարակական գիտակցության բնագավառ), առաջացել է դեռևս Անտիկ դարաշրջանում: Տվյալ դեպքում կիրառվող փաստարկները այսպիսին են: Եվ բովանդակային, և՛ արտահայտության պլանում բոլոր արվեստները՝ գեղեցիկից մինչև մարտական, ներկայացնում են մտածողության իրականացման և արտահայտման յուրատեսակ եղանակ (նկատի ունենք հենց գեղարվեստական մտածողությունը): Սրա հետ մեկտեղ այն ունի մի շարք առանձ-

34 Գիտությունը ճանաչողական գործունեության հատուկ տեսակ է՝ նպատակամղված աշխարհի մասին օբյեկտիվ, համակարգայնացված-ձևակերպված և հիմնավորված իմացություն մշակելուն: Սոցիալական ինստիտուտ, որը ապահովում է գիտական ճանաչողության գործառնությունը (Новая философская энциклопедия: В 4 т., М., 2000–2001, т. 3, с. 23):

35 Մակայն մեկ այլ կողմից՝ աստղագիտության կամ ֆիզիկայի պատմության մեջ տեսական այդ նույն կառուցումները «անցնում են ըստ կարգի», չնայած և կեղծ, բայց ամեն դեպքում գիտական կամ ծայրահեղ դեպքում՝ նախագիտական, ինչը թույլատրում է զանազանել դրանք առօրեական միջգիտական գիտելիքից կամ միֆական կառուցումներից, որ համեմատաբար հեռու են գիտական հայեցակետից:

նահատկություններ.

1. **ըստ առարկայի** (պատկերման օբյեկտի). երաժշտությունից մինչև ձարտարապետություն դա միշտ մարդն է, մարդու համար մարդկային «չափանիշներով», նրա ընկալման ունակության դիապազոնում,

2. **ըստ եղանակի**. դա գեղարվեստական պատկերն է. ի տարբերություն միանշանակ հասկացությանը գիտության մեջ՝ պատկերը միշտ և սկզբունքորեն բազմիմաստ է, բազմաշերտ, ի գորու զուգորդումներ առաջացնելու և հրատապ դարձնելու անձնական փորձը՝ ձևավորելով անկրկնելի անհատական ընկալում,

3. **ըստ մեթոդի**. արվեստում որոշիչ դեր են կատարում արտացոլման սուբյեկտը, նրա սուբյեկտիվ բնութագրերը՝ ստեղծագործությանը հաղորդելով «դեմքերի ոչ ընդհանուր արտահայտություն»:

Այս բոլոր առանձնահատկությունները արվեստն ուներ դեռևս անտիկ դարաշրջանում, հետևաբար արդեն այդ ժամանակ այն կարելի է համարել ինքնուրույն: Սակայն դա կրկին դիտարկվում է «այսօրվա» տեսանկյունից: Անդրադառնալով «դարաշրջանների ինքնագիտակցությանը»՝ մասնավորապես հենց նույն անտիկ շրջանին, բացահայտում ենք, որ նախ՝ այնտեղ նույնիսկ չկա արվեստ հասկացություն՝ որպես այդպիսին, արվեստ ընդհանուր առմամբ<sup>36</sup>, և չկա առանձին եզրույթ այն բնորոշելու համար, և այդուհանդերձ, մուսայական արվեստները իմաստավորվում են փիլիսոփայության՝ գիտության, իսկ պլաստիկը (գեղեցիկը, շարժունը)՝ արհեստի հետ միասնական փոխադարձ կապի մեջ: Եվ միայն Նոր ժամանակներում է արվեստ հասկացությունը որպես այդպիսին<sup>37</sup> ձևավորվում (ընդ որում՝ աստիճանաբար): Փիլիսոփայական-մշակութաբանական վերլուծության տեսանկյունից, որն իրականացվում է ներկա ուսումնասիրության մեջ, մեզ առաջին հերթին հետաքրքրում է արվեստի մասին պատկերացումների էվոլյուցիան՝ որպես «դարաշրջանների՝ ներսից հայացքների» գենեզիս, ընդ որում՝ այն էվոլյուցիան, որ պայմանավորված է գենեզիսի համամշակութային առանձնահատկություններով: Եվ քանի որ կենտրոնականն այստեղ արվեստի և ոչ արվեստի, արվեստի ընդհանուր ոլորտում՝ նրա տեսակների, իսկ արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի մեջ՝ սեռերի, տեսակների և ժանրերի սահմանների խնդիրն է, ապա հետազոտությունը անհրաժեշտ է կատարել տարբերակման և ինտեգրման գործընթացների սկզբունքով:

Արվեստի բնույթի, ինչպես նաև նրա տեսակների «ցանկի» վերաբերյալ վեճերը պատահական չեն: Արվեստը ինքնուրույն գոյություն չունի, այլ միայն առկա է մարդկային մշակույթի մեջ կամ նոռսֆերայում ամբողջապես, և նշանակում է, որ հազարավոր թելերով կապված է մարդկային կեցության ամենատարբեր երևույթներին՝ ինչպես դրանց ազդեցությունը իր վրա կրելով, այնպես էլ, իր հերթին ներգործելով դրանց վրա, չխոսելով

36 Ի դեպ, ինչպես նաև «մշակույթի» ընդհանուր ըմբռնում, որ լայնորեն կիրառվում է մեր օրերում:  
37 Թե ինչքան «նոր» և դեռևս «անսովոր» է արվեստի այդպիսի ըմբռնումը, երևում է պահպանված բառագոյացումից, այսինքն՝ լայնորեն կիրառվող «գրականություն և արվեստ», «երաժշտություն և արվեստ» և այլ նման արտահայտություններից, որտեղ այդ բառակապակցություններում (ուսաց լեզվում) «արվեստ» բառի տակ հասկանում են կամ պատկերավոր արվեստները (արվեստաբանության տակ հաճախ հասկանում են պատկերավոր արվեստի բնագավառում տեսական ուսումնասիրությունները), կամ էլ արվեստն ընդհանրապես, որին (շնորհիվ «և» շարկապի) հակադրվում է արվեստի մի առանձին տեսակ (գրականություն, երաժշտություն և այլն):

արդեն այն մասին, որ գեղարվեստական սկիզբը առկա է մարդկային գործունեության գրեթե յուրաքանչյուր տեսակի մեջ<sup>38</sup>: Միայն տեսական մակարդակի վերլուծական գործընթացի դեպքում, լինելով ուսումնասիրության առարկա, արվեստը դառնում է ավել կամ պակաս չափով առանձնացած:

Գենետիկական հայեցակետով կատարելով նման բնույթի վերլուծություն պատմամշակութային հստակ նյութի շրջանակներում՝ նկատում ենք, որ հարաբերական «ինքնուրույնության» աստիճանը տարբեր դարաշրջաններում տարբեր է, և նրան բնորոշ է աճման միտումը նախնադարյան մշակույթի շրջանակներում՝ միաձույլ (սինկրետիկ) «սահմանների լրիվ անորոշությունից» մինչև որոշ ինքնուրույնություն (սակայն հիմնականում սրբություն համարվող պաշտամունքի մեջ) Հին աշխարհում և Միջնադարում, զգալի ինքնուրույնություն և սեփական ինքնարժեքի ճանաչում Վերածննդի և Լուսավորության դարաշրջաններում և վերջապես անգամ «արվեստը արվեստի համար» գաղափարի դեպքում (19-րդ դարակեսից մինչև 20-րդ դարասկիզբ):

«Ինքնուրույնության» տեսանկյունից արվեստի կարգավիճակի գնահատականը ժամանակակից քաղաքակրթության մեջ (20-րդ դարի 2-րդ կեսից մինչև 21-րդ դար, այսինքն՝ հետարդյունաբերական, պոստմոդեռնիստական, տեղեկատվական դարաշրջանում և քաղաքակրթության այլ կառուցվածքներում) պահանջում է հատուկ վերլուծություն: Չմանրամասնելով դա՝ նշենք, որ ներկայումս ավելի հաճախ է խոսվում արվեստում «սահմանների ոչնչացման» մասին: Մասնավորապես՝ կարելի է նկատել, որ շնորհիվ ի հայտ եկած տիրաժավորման տեխնիկական հնարավորությունների՝ ներկայումս գործ ունենք քաղաքակրթության ողջ պատմության ընթացքում արվեստի՝ առօրյա իրականության մեջ ամենազանգվածային ներթափանցման հետ. կինոն, որն իր առաջացումից անմիջապես հետո դարձավ արվեստներից ամենատարածվածը հեռուստատեսության, համակարգչի, տեսակավառակների և DVD նվագարկիչների շնորհիվ, այժմ ընդհանրապես մուտք է գործել մարդկանց սովորական առօրյա. կերպարվեստի ստեղծագործությունները կամ էլ դրանց առանձին դրվագները ակտիվորեն գործածվում են գովազդի մեջ, երաժշտությունը, որ բոլոր կողմերից սփռվում է նվագարկիչների և ռադիոյի միջոցով, վաղուց արդեն բազմաթիվ մարդկանց համար կենսագործունեության «միջավայր» է դարձել: Իսկ պոստմոդեռնիզմի առաջատար գաղափարներից մեկը «տեքստերի հետ խաղն» է, այսինքն՝ այնպիսի նոր երկերի ստեղծումը, որոնք բովանդակում են անձանոթ, ավելի վաղ ստեղծված գործերից հատվածներ: Պատահական չէ, որ պոստմոդեռնիզմի հեղափոխական կարգախոսներից մեկն է դառնում պայքարը էլիտար արվեստի և մոդեռն արվեստի մեջ՝ էլիտարության դեմ:

Արվեստի (ինչպես և մշակույթի ցանկացած այլ ոլորտի)՝ որպես ինքնուրույն երևույթի կայացման գործընթացը երկկողմանի բնույթ ունի՝

38 Այս վիճակում է ոչ միայն արվեստը, այլ նաև հասարակական գիտակցության այլ ձևերը. նրանցից և ոչ մեկը բացարձակորեն փակված չէ ինքն իր մեջ: Այսպես՝ գիտական մոտեցումը կարող է կիրառվել նաև կենցաղում (օրինակ՝ ապուրի պատրաստման կամ հատուկ սննդակարգ պահելու դեպքում), և կրոնում (հիշենք 20-րդ դարի սցենտիստական աղանդների մասին) և այլն, կրոնականը՝ քաղաքականության, էթիկայի, գիտական ուսումնասիրությունների մեջ և այն:

ներքին և արտաքին: Արտաքին կողմը արվեստի և մշակույթի հարակից բնագավառների (կրոնի, փիլիսոփայության, գիտություն, էթիկայի, տեխնիկայի և այլն) միմյանցից սահմանազատելու գործընթացն է, մինչդեռ ներքինը արվեստի տեսակների տարբերակումն է, դրանք տարանջատելու, և որպես այդ գործընթացի շարունակություն՝ արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի մեջ սեռերի, տեսակների և ժանրերի տարրոշումը:

Մակայն այստեղ հարկ է նշել, որ և՛ արտաքին, և՛ ներքին տարբերակման գործընթացներին համապատասխանում է յուրաքանչյուրի սեփական ինտեգրման գործընթացը: Արտաքին ինտեգրացիան արվեստի և մշակույթի այլ ոլորտների համադրումն է, այսինքն՝ մի կողմից՝ արվեստի ոլորտի ընդլայնումը և նրա ավանդական շրջանակների ոչնչացումը, իսկ մյուս կողմից՝ մարդկային գործունեության ոչ գեղարվեստական (ուտիլիտար) արտադրանքի (արդյունաբերական դիզայն, գովազդ և այլն) «գեղարվեստական սկզբի» աստիճանի բարձրացումը: Մինչդեռ ներքին ինտեգրումը, որն ունի ընդունված դասակարգմանը համապատասխանող մի քանի մակարդակ, վերին մակարդակում հանգեցնում է արվեստների համադրման և համադրական արվեստների ձևավորման (մասնավորապես հենց այդ տեսակի արվեստներ էին 17-18-րդ դարերում օպերան ու բալետը, 20-րդ դարում՝ կինոն, ֆոտոտեքստը, նկարը և այլն), ինչպես նաև կապված է գեղարվեստական որոշակի ոճերի տարածման հետ, որոնք ի գործ են ներառել արվեստի մի քանի, գուցե և բոլոր տեսակները (գոթիկան, բարոկկոն, ռոկոկոն, ռոմանտիզմը, մոդեռնիզմը և այլն), իսկ դասակարգման ամենացածր մակարդակում ներքին ինտեգրացիան դրսևորվում է բազմաժանրությամբ՝ ժանրերի համադրմամբ:

Մրա հետ կապված արժե հիշել էվոյուցիոնիզմի հիմնադիրներից և դասական պոզիտիվիզմի հսկաներից մեկի՝ Հ. Սպենսերի միտքը<sup>39</sup>, որը, ինչպես և Օ. Կոնտը, պնդում էր, որ մշակութային ու սոցիալական ֆենոմենների զարգացումը կատարվում է «երեք փուլերի» օրենքի համաձայն: Բայց եթե գիտության պատմությունից հեռու մնացող Օ. Կոնտի համար դրանք «մետաֆիզիկական», «դիցաբանական», և «դրական» փուլերն են, ապա Հ. Սպենսերի համար՝ տարբերակման և ինտեգրման ընդհանուր գործընթացների զարգացման հետ կապված շրջանները: Նա գտնում էր, որ բնական և սոցիալական յուրաքանչյուր երևույթ իր զարգացման ընթացքում անցնում է հետևյալ փուլերը՝ նախնական սինկրետիկ ամբողջականությունից մինչև ամբողջի ներսում մասերի տարբերակման և դրանց՝ նոր ամբողջականության մեջ հաջորդող ինտեգրմամբ:

Մշակութաբանական վերլուծության համար, որը հնարավորություն է տալիս տարբեր բնագավառներում ներառել և համեմատել մշակութային գործընթացները, հատկապես կարևոր է, որ նմանատիպ գործողություններն ընթանան ոչ միայն արվեստի մեջ, այլև մշակույթի բոլոր ոլորտներում՝ գիտության, փիլիսոփայության, կրոնի մեջ և այլն: Ընդ որում՝ յուրաքանչյուրում դրանք առանձնահատուկ ընթացք ունեն, սակայն ամենուր առկա են տարբերակման և ինտեգրման ինչպես արտաքին, այնպես էլ ներքին գործընթացներ: «Նեղ մասնագետները», որոնք աշխատում են միայն իրենց «բնագավառում», հաճախ պարզապես դա «չեն նկատում»:

39 Sпенсер Г., Система синтетической философии // Спенсер Г., Собр. соч.: В 7 т. СПб, 1866-1869.



Օրինակ՝ ճանաչված գեղագետ Մ. Կագանի գրքում<sup>40</sup>, որտեղ արվեստի տարբերակման և ինտեգրման խնդիրները մանրամասն դիտարկվում են (հատկապես գրքի 7-րդ՝ «Գեղարվեստական հնագույն սինկրետիզմի (միաձուլություն) տրոհման պատմական գործընթացը» և 8-րդ՝ «Արվեստի աշխարհի սահմանների ընդլայնումն ու նեղացումը» գլուխներում), ոչ մի բառ չենք գտնի այն մասին, որ այդ նույն ժամանակ համանման գործընթացներ են իրականացել նաև գիտության աշխարհում:

Իսկ գիտության պատմությանը վերաբերող աշխատանքներում հիշատակություն չենք տեսնում, որ նմանատիպ գործընթացները ծավալվեն արվեստի աշխարհում: Սակայն մշակույթի երկու տարբեր ոլորտներում նույնատիպ գործընթացների գոյության փաստն ինքնին արդեն վկայում է, որ այն ունի համամշակութային բնույթ, և հետևաբար պետք է դառնա մշակութաբանական վերլուծության առարկա: Եվ հենց մշակութաբանությունն էլ իր համադրական բնույթի շնորհիվ պետք է ուշադրություն դարձնի այդ գործընթացների նմանությանը:

Արտաքին գործընթացներին վերաբերում է այն ամենը, ինչը մշակույթի տվյալ ոլորտը կապում կամ համապատասխանաբար հեռացնում է մյուսներից, մինչդեռ ներքին գործընթացներին վերաբերում են միայն տվյալ ոլորտի ներփակ տրոհումները և ինտեգրող գործընթացները:

Դա առանձնապես լավ է երևում գիտության օրինակով, որտեղ սկզբում (մ.թ.ա. 1-ին հազարամյակի կեսերին) առաջացել է փիլիսոփայությունը՝ նախապես միավորելով առկա բոլոր գիտելիքները և սահմանագատելով առօրյա իմացությունից և միֆոլոգիայից (առասպելաբանություն), հետո Հին աշխարհում արդեն փիլիսոփայության շրջանակներում սկսվում է մի շարք ինքնուրույն գիտությունների (տրամաբանություն, բարոյագիտություն, ֆիզիկա, մաթեմատիկա, աստղագիտություն և այլն) աստիճանական ձևավորվումը: Վերածննդի դարաշրջանում և Նոր ժամանակների սկզբում դրանցից շատերը (և առաջին հերթին բնական գիտությունները՝ ֆիզիկան, աստղագիտությունը, քիմիան, կենսաբանությունը) ընդհանրապես առանձնանում են փիլիսոփայությունից, ձեռք են բերում ինքնուրույնություն, և արդեն իրենք են ենթարկվում հետագա տրոհումների:

Սակայն Վերածննդի դարաշրջանից սկսած՝ գիտության մեջ զուգահեռաբար ընթանում էր նաև ինտեգրման հակառակ գործընթաց: Արդեն Գալիլեյի ժամանակներում սկսվեց մաթեմատիկայի ներթափանցումը ֆիզիկայի (Գալիլեյի հայտնի կարգախոսն է՝ «Բնության գիրքը գրված է մաթեմատիկայի լեզվով»), հետո նաև բնական այլ գիտությունների մեջ, իսկ 20-րդ դարում նույնիսկ ավանդական հումանիտար ոլորտներ (այդպես են առաջացել մաթեմատիկական տրամաբանությունը, մաթեմատիկական լեզվաբանությունը և այլն): 19-րդ դարի երկրորդ կեսից սկսած՝ գիտությունների ինտեգրացիան (շարունակվող բաժանումների հետ միաժամանակ) առանձնապես ակտիվ էր ընթանում, ինչը հանգեցրեց համադրական տարբեր գիտությունների ի հայտ գալուն (ֆիզիկական քիմիա և քիմիական ֆիզիկա, կենսաքիմիա, ինֆորմատիկա, մշակութաբանություն, մշակութային մարդաբանություն և այլն), իսկ գիտության ինտեգրման այս գործընթացի իմաստավորումը հանգեցրեց համատեղելիության (սիներ-

40 Տե՛ս Կագան Մ., Морфология искусства, Л., 1972.

գետիկա) առաջացման և այսպես կոչված «միջգիտական հետազոտությունների տեսության»: Եվ ներկայումս առկա կանխատեսումների համաձայն՝ առավել լուրջ և հեղափոխական հայտնագործումներ այժմ սպասվում են տարբեր գիտությունների «սահմանագծին»: Ժամանակակից ինտեգրացիոն գործընթացների մեկ այլ տեսակ է գիտության և կրոնափիլիսոփայական ուսմունքների նոր համադրության փորձը:

**Ամփոփելով** ասենք, որ վերը նշված գործընթացները մշակույթի մեջ ընթանում են մշտապես և հեռու են ավարտված լինելուց: Վերլուծելով արվեստի՝ մշակույթի մյուս ոլորտների հետ ունեցած հարաբերակցությունը, ինչպես երբեք տեղին է հիշել Հեգելի հանրահայտ խոսքերն առ այն, որ «գրոյական արդյունքը դիակ է», իսկ դա նշանակում է, որ յուրաքանչյուր դիտարկվող երևույթ պետք է ուսումնասիրել գենեզիսի մեջ<sup>41</sup>:

**Սլավի-Ավիկ Հարությունյան** – գիտական հետաքրքրությունները կինոյի և արվեստի այլ տեսակների փոխազդեցության խնդիրներն են, մշակույթի և փիլիսոփայության տեսական հարցերը, նշանագիտությունը: Հեղինակ է ավելի քան քսանհինգ հոդվածների: Գեղարվեստական գրականության էկրանահանման խնդրի հետ կապված տպագրել է մի շարք հոդվածներ և մեկ մենագրություն՝ “Введение в киносемиотику” («Կինոնշանագիտության ներածություն»), իսկ արվեստների փոխներթափանցման մշակութաբանական խնդիրների հետ կապված՝ հրատարակել է սովարածավալ մենագրություն՝ “Семиотические границы в искусстве” («Նշանագիտական սահմաններն արվեստում»):

## Summary

### GENRE

#### Variant reading and complexity of the definition

Slavi-Avik M. Harutyunyan (Moscow)

**Key words:** “the philosophical theory of the value”, the genre, the determination, the term, the Socratic method, the sex, the aspect, the value, the content, the logical schemas of T. Monroe, the extensional approach, the intentional approach, the aesthetic valuations, “the utilitarian” art.

In the given article the problems of the conception and the determination of the genre are examined in philosophy, in the sciences of art, culture, and literature. There are two main approaches of the genre determination which are considered: extensional and intentional.

From one hand, it’s an empiric and inductive approach where the author is relying on already existing multiple types of art and he is looking for signs corresponding to

41 Ժամրի գենեզիսի մասին տես **Ս. Ա. Հարությունյան**, Ժամրի հետազոտության մշակութաբանական հայեցակետը, «ՎԷՄ», Եր., 2014, N 4:

those types. On another hand, it's a theoretical, deductive and an individualizing method thanks to which certain functions of the genre are regarded as a whole unit. Depending on these approaches, which are intertwined in a certain way, the term of genre is characterized by consistency and content which refer to the unified set of significant signs based on which the group of objects stand out, i.e. the volume.

The classification and the division imply the sequential division of some original notion into its kinds, and the kinds are, in their turn, divided into sub-kinds.

Therefore, the classification begins from the analysis of the logical operation of the division by splitting the volume of the generic notion into the unending volumes of the notions of the kinds. However, the operation is done in a way that, the notions of the kinds end up depleting the entire volume of the generic notion.

While performing such an analysis in a generic aspect on a specific historic and cultural material, it becomes clear that the level of the relative “independence” of the art is different depending on the era and, moreover, that “independence” tends to increase. That process of the increasing “independence” starts from boundary diffuseness in the framework of the syncretic primitive culture, it acquires a certain “independence” in the Ancient world and Middle ages up to the significant independence and recognition of its self-value in the era of Renaissance and Illumination, and finally, it reaches the point of “the art for the art”. Thus, the demand of the splitting the notions in a way other than “classical and generic” is rather related to the science development, it is also caused when a specific type of art, aesthetic and culture sciences push their own boundaries. In a chain of four classification problems, the lowest point, according to the author, is the problem of the genres, and the highest point is the differentiation of the arts and “no arts” (that being said, the forms and the products of the human activity related to the arts). All those problems can be considered productive only in the case of consistent and complex analysis because each of those problems has the boundary issue. Nevertheless, each of those classification problems is relatively self-sufficient and has immanent for its own of reflexion. The problem of correlations between various spheres of culture (including art) is first of all examined in philosophy and cultural studies: in philosophy it is studied due to its connection with more generic problems such as the law of being. In cultural sciences it is studied due to its connection with culture and ongoing studies of synthetic character.

## Резюме

### ЖАНР

#### Разнотчение и сложность определения

Слави-Авик М. Арутюнян (Москва)

**Ключевые слова:** «философская теория ценности», жанр, определение, термин, майевтика Сократа, род, вид, объем, содержание, логические схемы Т. Монро, Экстенциональный подход, интенциональный подход, эстетические оценки, «утилитарное» искусство.

В статье рассматриваются задачи восприятия и определения жанра в философии, искусствоведении, культурологии, литературоведении. Рассмотрено два основных подхода жанровых определений – экстенциональный и интенциональный.

С одной стороны – это эмпирический, индуктивный подход, в нем автор исходит из множества уже существующих видов искусства и ищет те признаки, которым они отвечают, с другой – теоретический, дедуктивный или индивидуализирующий метод. В зависимости от этих подходов, которые, в определенном смысле переплетаются, к термину жанр относится постоянство и содержание, имеющее к понятию единого набора существенных признаков, на основе которого выделяется группа объектов, т. е. объем.

Под классификацией и делением понимается результат последовательного деления некоторого исходного (родового) понятия на его виды, видов на подвиды и т.д.

Следовательно, разговор о классификации начинается с анализа логической операции деления – разбивая объем исходного родового понятия на непрекращающиеся объемы видовых понятий, причем делается это так, что в сумме они исчерпывают весь объем родового понятия.

Проводя такого рода анализ в генетическом аспекте на конкретном историко-культурном материале обнаруживается, что степень относительной «самостоятельности» искусства в разные эпохи различна и для нее характерна тенденция к росту: от полной «размытости границ» в рамках синкретической первобытной культуры к некоторой самостоятельности в Древнем мире и Средневековье, к значительной самостоятельности и признанию его самоценности в эпохи Возрождения и Просвещения, и, наконец даже к идее «искусства для искусства».

Таким образом, потребность в выделении понятий, более широких, нежели «классические» родовые, очевидно связана с развитием научного знания, выходом за пределы области конкретного вида искусствоведения, эстетики, культурологии.

В цепочке четырех классификационных проблем низшую сторону автор указывает проблему жанров, а высшую – дифференциацию искусства и не-искусства, т.е. «смежных» с ним форм и продуктов человеческой деятельности. Все эти проблемы представляются плодотворными лишь при последовательном и комплексном анализе, поскольку в каждой из них встает одна и та же проблема границ. Но в то же время каждая из этих классификационных проблем обладает относительной самостоятельностью и имманента своему уровню рефлексии.

Проблема взаимоотношений различных сфер культуры, в том числе искусства, ставится и рассматривается в первую очередь в философии и в культурологии: в философии в силу ее обращенности на наиболее общие проблемы и законы бытия, в культурологии в силу ее общей обращенности на культуру и синтетического характера проводимых исследований.