

VI. ՉԵՎԵՐԻ ԵՎ ԳՈՒՅՆԵՐԻ ԼԵԶՈՒՆ

«Ով իր մեջ չունի երաժշտություն,
Եվ չէ զգացվում քաղցր հնչյունների դաշնակությունից՝
Նա ընդունակ է դավի, գերփանքի և խարդավանքի.
Մըռայլ են նըրա հոգու հույզերը, ինչպես գիշերը,
Եվ խավարչուտ են նըրա կիրքերը Էրեբոսի պես:
Պետք չէ հավատալ այդպիսի մարդու:
Եկ ականջ դրնենք երաժշտության:

Շեքսպիր, «Վենետիկի վաճառականը»,
(արար. V, տես. I, թարգմ. Հովհ. Մասեհյանի)

Երաժշտական տոնը անմիջական մուտք ունի դեպի հոգին, ուր այն իսկույն արձագանք է գտնում, քանզի մարդն «ունի իր մեջ երաժշտություն»:

«Ամեն ոք գիտի, որ դեղինը, նարնջագույնն ու կարմիրը ներշնչում և ներկայացնում են ուրախության, լիության գաղափարներ» (Գելակրուա)*:

Այս երկու մեջբերումները ցույց են տալիս բոլոր արվեստների խոր ազգակցությունն ընդհանրապես և երաժշտության ու նկարչության՝ մասնավորապես: Արդ, աչքի զարնող այդ ազգակցության վրա է, անշուշտ, հիմնված Գյոթեի այն միտքը, թե նկարչությունը պետք է ստանա իր սեփական գեներալ-բասը: Գյոթեի այս մարգարեական արտահայտությունը կանխագագումն է այն վիճակի, որում այսօր գտնվում է նկարչությունը: Այդ վիճակը ելակետն է մի ճանապարհի, որով նկարչությունը իր միջոցների օգնությամբ վերաճելու է արվեստի՝ վերացական իմաստով, և, ի վերջո, հասնելու է զուտ գեղանկարչական կոմպոզիցիայի:

* Պ.Մինյակ, օր. cit.: Տե՛ս նաև Կ.Շեֆֆլերի «Նշումներ գույնի մասին» հետաքրքիր հոդվածը («Գեկորատիվե Քունստ», փետրվար 1901):

Այդ կոմպոզիցիայի համար նկարչությունն իր տրամադրության տակ ունի երկու միջոց՝

1. Գույն:
2. Ձև:

Միայն ձևը, իբրև ռեալ կամ ոչ-ռեալ առարկայի պատկեր կամ որպես տարածության, հարթության գուտ վերացական սահմանափակում, կարող է ինքնուրույն գոյություն ունենալ:

Գույնը՝ ոչ: Գույնը չի կարող անսահման տարածվել: Անվերջ կարմիր կարելի է լոկ պատկերացնել կամ ոգեպես հայել: Երբ լսում ենք «կարմիր» բառը, մեր պատկերացման մեջ այդ կարմիրը սահման չունի: Վերջինս, եթե անհրաժեշտ է, մենք պետք է բռնի կերպով ավելացնենք մտովի: Մյուս կողմից՝ կարմիրը, որը չենք տեսնում նյութապես, այլ պատկերացնում ենք վերացականորեն, առաջացնում է շատ թե քիչ ճշգրիտ կամ ոչ-ճշգրիտ ներքին մի պատկերացում՝ օժտված գուտ ներքին, պսիխիկական հնչողությամբ*: Կարմիր բառի հնչողությունը որևէ հատուկ ձևով արտահայտված, ինքնուրույն անցում չունի դեպի տաքը կամ սառը: Դա ավելացնում ենք մտովի, ինչպես և կարմիր գույնի նրբերանգները: Ահա թե ինչու այդ հոգևոր տեսանումը ես անվանում եմ ոչ-ճշգրիտ: Բայց միևնույն ժամանակ այն ճշգրիտ է, որովհետև մնում է գուտ ներքին հնչողությունը՝ առանց պատահական, դեպի մանրամասնությունները տանող տաք ու սառի հակումների, և այլն: Այդ ներքին հնչողությունը մնան է շեփորի ձայնի, կամ էլ նվագարանի, որը պատկերացնում ենք «շեփոր» բառը լսելիս, ընդ որում մանրամասնությունները բացակայում են: Մենք պատկերացնում ենք այդ հնչյունը առանց այն տարբերությունների, որոնք պայմանավորված են նրանով, թե շեփորը հնչում է բաց օդում, թե փակ սենյակում, առանձին, թե այլ գործիքների հետ մեկտեղ, հնչեցնում է այն ինչ-որ կառապան, որսորդ, զինվոր, թե վիրտուոզ:

Սակայն եթե *այդ կարմիրը* մենք պետք է հաղորդենք նյութական ձևի մեջ (ինչպես նկարչությունում), ապա՝ 1. տարբեր կարմիրների անվերջանալի շարքից պետք է ընտրենք մի որոշակի տոն, այսպես ասած, *սուբյեկտիվորեն բնութագրենք* այն և 2. այդ տոնը պետք է գատորոշենք հարթության վրա, *գատորոշենք այլ գույներից*, որոնք *անպայման* առկա են, որոնցից

* Նմանատիպ արդյունք կարող ենք տեսնել *ծառի* ներքոհիշյալ օրինակում, որտեղ, սակայն, պատկերացման նյութական տարրը զբաղեցնում է ավելի մեծ տեղ:

ոչ մի դեպքում չենք կարող խուսափել և որոնց շնորհիվ (գաստորոշման և հարևանության միջոցով) սուբյեկտիվ բնորոշումը փոփոխվում է (ձեռք է բերում օբյեկտիվ կեղև). այստեղ արդեն նկատելի դեր է խաղում օբյեկտիվ հնչերանգը:

Գույնի և ձևի այս անխուսափելի փոխհարաբերությունը մեզ բերում է գույնի վրա ձևի ներգործության դիտարկումների: Չևն ինքը, եթե նույնիսկ լիովին վերացական է և նման է երկրաչափականի, ունի իր ներքին հնչողությունը, հոգևոր էություն է՝ օժտված այդ ձևի հետ նույնական հատկություններով: Եռանկյունին (առանց նշելու՝ սրանկյուն է, հարթ թե հավասարակողմ) այդպիսի մի էություն է՝ միայն իրեն հատուկ հոգևոր բույրով: Այլ ձևերի գուգակցմամբ այդ բույրը տարբերակվում է, ստանում լրացուցիչ նրբերանգներ, հիմքում, սակայն, մնում է անփոփոխ, ինչպես վարդի բուրմունքը, որը երբեք չես շփոթի մանուշակի բույրի հետ: Նույնը և շրջանի, քառակուսու և այլ հնարավոր ձևերի պարագայում*: Այդպիսով, սա նույնն է, ինչ և կարմիր գույնի վերոնշված դեպքը. սուբյեկտիվ գոյը օբյեկտիվ կեղևում:

Այստեղ պարզ դրսևորվում է ձևի և գույնի հակադրությունը: Դեղինով արված եռանկյունի, կապույտ շրջան, կանաչ քառակուսի, այնուհետև՝ կանաչ եռանկյունի, դեղին շրջան, կապույտ քառակուսի և այլն: Դրանք բոլորը միանգամայն տարաբնույթ և միանգամայն տարբեր կերպով գործող էություններ են:

Ընդ որում հեշտ է նկատել, որ մի ձևը ընդգծում է այս կամ այն գույնի նշանակությունը, մինչդեռ մեկ այլ ձև՝ թուլացնում այն: Բոլոր դեպքերում, սուր գույները սուր ձևի մեջ առավել ուժգին են հնչում (օրինակ, դեղինը եռանկյունում): Խորացման հակված գույների ազդեցությունն ուժգնանում է կլոր ձևերի շնորհիվ (օրինակ, կապույտը շրջանում): Մյուս կողմից՝ ինքնընթացի պարզ է, որ ձևի և գույնի անհամապատասխանությունը չպետք է դիտվի իբրև «աններդաշնակ» մի բան, ընդհակառակն, այն պետք է ընդունել որպես նոր հնարավորություն, հետևաբար՝ նաև ներդաշնակություն:

Քանզի գույների և ձևերի քանակը անսահմանափակ է, ուստի անսահմանափակ են նաև դրանց գուգակցությունները և, մի-

* Ընդ որում, կարևոր դեր է խաղում այն ուղղությունը, որի մեջ, օրինակ, գտնվում է եռանկյունին, այսինքն՝ շարժումը: Դա չափազանց կարևոր է նկարչության համար:

ևնույն ժամանակ, ներգործությունները: Այս նյութն անսպառ է:

Ավելի նեղ իմաստով ձևն այլ բան չէ, քան մեկ հարթության գատորոշումը մեկ ուրիշից: Սա ձևի արտաքին բնորոշումն է: Բայց քանի որ արտաքինն իր մեջ անպայմանորեն կրում է նաև ներքինը (առավել կամ պակաս դրսևորված), ուստի և *յուրաքանչյուր ձև ունի իր ներքին բովանդակությունը**: Այսպիսով, *ձևը ներքին բովանդակության արտահայտությունն է*: Սա է նրա ներքին բնորոշումը: Այստեղ պետք է հիշենք քիչ առաջ բերված դաշնամուրի օրինակը՝ «գույնի» փոխարեն դնելով «ձեվը»։ արվեստագետն այն ձեռքն է, որն այս կամ այն ստեղծի (= ձևի) միջոցով նպատակահարմար կերպով մարդկային հոգում առաջացնում է թրթիռ: *Հետևապես պարզ է, որ ձևերի ներդաշնակությունը կարող է հիմնվել միայն մարդկային հոգուն նպատակահարմար կերպով դիպչելու սկզբունքի վրա*:

Այդ սկզբունքը մենք անվանեցինք *ներքին անհրաժեշտության սկզբունք*:

Ձևի այս երկու հիշյալ կողմերը միևնույն ժամանակ նրա երկու նպատակներն են: Հետևապես արտաքին գատորոշումը լիովին նպատակահարմար է այն ժամանակ, երբ այն առավել արտահայտչորեն է ի հայտ բերում ձևի ներքին բովանդակությունը**։ Ձևի արտաքին կողմը, այսինքն՝ գատորոշումը, որին այս դեպքում ձևը ծառայում է լոկ որպես միջոց, կարող է չափազանց տարբեր լինել:

Սակայն չնայած ողջ զանազանությանը, որ կարող է ունենալ ձևը, այն երբեք չի անցնում արտաքին երկու սահմանները, այն է՝

1. կա՛մ ձևը, *իրևև գատորոշում*, նպատակ ունի այդ գատո-

* Երբ որևէ ձև մեզ անտարբեր է թողնում և, ինչպես ասում են, «ոչինչ չի ասում», ապա դա պետք չէ հասկանալ տառացիորեն: Չկա այնպիսի ձև, ինչպես և ընդհանրապես չկա աշխարհում որևէ բան, որ ոչինչ չասի: Բայց հաճախ այդ ասելիքը չի հասնում մեր հոգուն, և դա հենց այն դեպքում, երբ ասվածն ինքնին անտարբեր է կամ, ավելի ստույգ, օգտագործված է ոչ ճիշտ տեղում:

** «Արտահայտչորեն» բառը պետք է ճիշտ հասկանալ. երբեմն ձևն արտահայտիչ է այն ժամանակ, երբ, այսպես ասած, «խլացված» է: Եվ հաճախ ձևը հենց այն դեպքում է առավել արտահայտչորեն ի հայտ բերում անհրաժեշտը, երբ չի հասնում վերջին սահմանին, այլ միայն ակնարկում է, միայն ցույց է տալիս դեպի արտաքին արտահայտություն տանող ուղղությունը:

րոշման միջոցով հարթությունից դուրս բերել որևէ նյութական առարկա, հետևապես՝ ամրակայել այդ առարկան հարթության վրա, կա՛մ

2. *ձևը վերացական է մնում*, այսինքն՝ չի ներկայացնում որևէ իրական առարկա, այլ հանդիսանում է միանգամայն վերացական էություն: Այդպիսի գուտ վերացական էություններ են (որոնք, իբրև այդպիսիք, ունեն իրենց կյանքը, իրենց ազդեցությունն ու ներգործությունը) քառակուսին, շրջանը, եռանկյունին, շեղանկյունին, սեղանը և անթիվ այլ ձևեր, որոնք գնալով բարդանում են և որոնք չունեն մաթեմատիկական անվանումներ: Բոլոր այդ ձևերը իրավահավասար քաղաքացիներ են վերացականի արքայությունում:

Այդ երկու սահմանների միջև գոյություն ունեն անթիվ-անհամար ձևեր, որոնցում երկու տարրն էլ առկա է և ուր գերիշխում է կա՛մ նյութականը, կա՛մ վերացականը:

Այդ ձևերն այժմ այն հարստությունն են, որից արվեստագետը վերցնում է իր ստեղծագործությունների առանձին տարրերը:

Այսօր արվեստագետը չի կարող բավարարվել միմիայն գուտ վերացական ձևերով: Դրանք չափազանց անճշգրիտ են, իսկ սահմանափակվել սոսկ անճշգրիտով կնշանակի գրկվել շատ հնարավորություններից, բացառել գուտ մարդկայինը և դրանով աղքատացնել սեփական արտահայտչամիջոցները:

Մյուս կողմից՝ արվեստում գոյություն չունեն լիովին նյութական ձևեր: Անհնար է ճշգրիտ վերարտադրել նյութական ձևը. կամա թե ակամա *արվեստագետը ենթարկվում է իր աչքին, ձեռքին*, որոնք տվյալ դեպքում ավելի արվեստային են, քան լուսանկարչական նպատակների սահմաններից դուրս գալ չցանկացող նրա հոգին: Սակայն գիտակից արվեստագետը չի կարող գոհանալ նյութական առարկայի արձանագրմամբ, նա անպայման կփորձի ինչ-որ արտահայտություն տալ պատկերվող առարկային. այն, ինչ առաջ անվանում էին իդեալականացում, հետագայում՝ ոճավորում, իսկ վաղը կկոչեն այլ կերպ*:

Առարկայի անհիմն պատճենման անհնարիմությունն ու ան-

* «Իդեալականացման» հիմքում ընկած էր օրգանական ձևը գեղեցկացնելու, իդեալական դարձնելու ձգտումը, ընդ որում՝ սխեմայացումն առաջանում էր շատ հեշտ, և խլանում էր անհաստական ներքին հնչողությունը: «Ոճավորման» (որ հիմնականում զարգացավ իմպրեսիոնիզմի հորի վրա) գլխավոր նպատակը ոչ թե օրգանական ձևի «գեղեցկացումն»

նպատակությունը (արվեստում), առարկայից արտահայտչականություն փոխ առնելու ձգտումը այն ելակետերն են, որոնցից սկսվում է արվեստագետի հետագա ճանապարհը՝ առարկայի «գրական» երանգավորումից դեպի զուտ գեղարվեստական (այլ կերպ ասած՝ գեղանկարչական) նպատակները: Այդ ճանապարհը տանում է դեպի կոմպոզիցիայի խնդիրը:

Չուտ գեղանկարչական կոմպոզիցիան ձևի առումով իր առջև ունի երկու խնդիր՝

1. Ամբողջ նկարի կոմպոզիցիա:

2. Առանձին ձևերի ստեղծում, որոնք միմյանց նկատմամբ գտնվում են զանազան համակցություններում և ենթարկվում են ամբողջական կոմպոզիցիային*: Այդպես, բազմաթիվ առարկաներ (իրական կամ գուցե վերացական) նկարում ենթարկվում են մեկ մեծ ձևի և վերափոխվում են այնպես, որ համապատասխանեն այդ ձևին, կազմեն այն: Այստեղ առանձին ձևը կարող է անհատապես քիչ հնչել լինել, այն նախ և առաջ ծառայում է մեծ կոմպոզիցիոն ձևի կազմավորմանը և գլխավորապես պետք է դիտվի իբրև վերջինիս տարրը: Առանձին այդ ձևը կերտված է այսպես և ոչ այլ կերպ, ոչ որովհետև դա, անկախ մեծ կոմպոզիցիայից, անպայմանորեն պահանջում է իր սեփական ներքին հնչողությունը, այլ մեծ մասամբ այն պատճառով, որ կոչված է ծառայելու այդ կոմպոզիցիային որպես շինանյութ:

Այստեղ առաջին խնդիրը՝ ամբողջ նկարի կոմպոզիցիան, հանդես է գալիս նաև իբրև վերջնանպատակ**:

Էր, այլ պատահական մանրամասնություններից հրաժարվելու միջոցով դրա սուր բնութագրումը: Այդ պատճառով այստեղ առաջացող հնչողությունն ունենում էր միանգամայն անհատական բնույթ, սակայն գերակշռող արտաքին արտահայտչականությամբ: Օրգանական ձևի գալիք մեկնաբանման և վերափոխման նպատակն է *ներքին* հնչողության բացահայտումը: Այստեղ օրգանական ձևն այլևս չի ծառայում իբրև ուղղակի օբյեկտ, այլ հանդես է գալիս որպես աստվածային լեզվի մի տարր, – լեզու, որ պետք ունի մարդկայինի, քանզի մարդու միջոցով ուղղված է մարդուն:

* Պարզ է, որ մեծ կոմպոզիցիան կարող է կազմված լինել ներփակ փոքր կոմպոզիցիաներից, որոնք արտաքուստ կարող են նույնիսկ թշնամական լինել միմյանց նկատմամբ, բայց այնուամենայնիվ ծառայել ամբողջին (այս դեպքում հենց իրենց ներհակությամբ): Այդ փոքր կոմպոզիցիաները բաղկացած են դարձյալ զանազան ներքին երանգավորումներ ունեցող առանձին ձևերից:

** Դրա վառ օրինակն է Սեզանի «Լողացող կանայք» եռանկյունաձև

Այդպես, արվեստում հետզհետե առաջին պլան է գալիս վերացականի տարրը, որը դեռ երեկ երկչոտ ու հազիվ նշմարելի պահ էր մտել զուտ մատերիալիստական ձգտումների ետևում: Վերացականի այդ աճը և ի վերջո գերակշռումը բնական է: Բնական է, որովհետև որքան շատ է ետ մղվում օրգանական ձևը, այնքան ավելի շատ է այդ վերացականը ինքնաբերաբար առաջին պլան գալիս ու գերակշռում:

Սակայն հետին պլանում մնացող օրգանականն ունի, ինչպես ասվեց, սեփական ներքին հնչողություն, որը կա՛մ նույնական է այդ ձևի երկրորդ բաղկացուցիչ (վերացական) մասի ներքին հնչողության հետ (երկու տարրերի պարզ համակցում), կա՛մ էլ կարող է լինել նաև այլ բնույթի (բարդ և, հնարավոր է, անհրաժեշտաբար աններդաշնակ համակցում): Համենայն դեպս, ընտրված ձևում օրգանականի հնչողությունը լսելի է, անգամ եթե այդ օրգանականը լիովին մղված է հետին պլան: Ահա թե ինչու այդքան կարևոր է ռեալ առարկայի ընտրությունը: Չևի երկու բաղադրամասերի կրկնակի հնչողության (հոգևոր ակորդի) մեջ օրգանականը կարող է օժանդակել վերացականին (համա- կամ հակաձայնությամբ) կամ խանգարել: Առարկան կարող է ունենալ սոսկ պատահական հնչողություն, որը մեկ ուրիշով փոխարինվելու դեպքում չի առաջացնի հիմնական հնչողության որևէ *էական* փոփոխություն:

Պատկերացնենք մի շեղանկյունաձև կոմպոզիցիա՝ կառուցված մարդկային մի քանի ֆիգուրներից: Մենք քննում ենք այն մեր զգացողությամբ և ինքներս մեզ հարց տալիս. արդյո՞ք

կոմպոզիցիան: (Միստիկական եռանկյունի՝) Երկրաչափական ձևի մեջ մման կառուցվածքը հին սկզբունք է, որն ի վերջո մերժվեց, քանի որ այլախոսելով՝ վերածվեց ակադեմիստական կարծր, իմաստագուրկ ու անշունչ բանաձևերի: Սեզանի կիրառմամբ այդ սկզբունքը նոր շունչ ստացավ. ընդ որում, առանձնապես ուժգնորեն ընդգծվեց զուտ գեղանկարչական կոմպոզիցիոն կողմը: Եռանկյունին տվյալ կարևոր դեպքում ոչ թե խումբը ներդաշնակեցնելու օժանդակ միջոց է, այլ վառ արտահայտված գեղարվեստական նպատակ: Այստեղ երկրաչափական ձևը միևնույն ժամանակ գեղանկարչական կոմպոզիցիայի միջոց է. շեշտը դրված է զուտ գեղարվեստական ձգտման վրա՝ վերացականի ուժգին ձայնակցությամբ: Այդ պատճառով Սեզանն իրավամբ փոփոխում է մարդկային համաչափությունները. ոչ միայն ամբողջ ֆիգուրը պետք է ձգտի դեպի եռանկյունու գագաթը, այլև մարմինների առանձին մասերը ավելի ու ավելի ուժգին, առես ներքին փոթորկալի մի մղումով, սլանում են ներքևից վերև, դառնում ավելի ու ավելի թեթև և ակներևաբար ձգվում:

մարդկային ֆիզուրներն անպայմանորեն անհրաժեշտ են այդ կոմպոզիցիայի համար, թե՞ միզուցե կարելի է դրանք փոխարինել այլ օրգանական ձևերով, ընդ որում այնպես, որ հորինվածքի *ներքին* հիմնահնչողությունը դրանից չտուժի: Եվ եթե այո, ապա այստեղ գործ ունենք այն դեպքի հետ, երբ առարկայի հնչողությունը ոչ միայն չի օգնում վերացականի հնչողությանը, այլև ուղղակիորեն վնասում է. առարկայի անտարբեր հնչողությունը թուլացնում է վերացականի հնչողությունը: Եվ սա ոչ միայն տրամաբանական, այլև իրական գեղարվեստական փաստ է: Ուստի՝ տվյալ դեպքում կա՛ն պետք է գտնվեր մեկ այլ, վերացականի ներքին հնչողությանը առավել համապատասխանող առարկա (համապատասխանող որպես համա- կամ հակաձայնություն), կա՛ն, ընդհանրապես, այդ ամբողջ ձևը պետք է մնար գուտ վերացական: Այստեղ մենք կրկին կարող ենք անդրադառնալ դաշնամուրի օրինակին, միայն թե «գույնի» և «ձևի» փոխարեն պետք է դնենք «առարկան»: Յուրաքանչյուր առարկա (անկախ նրանից՝ ստեղծվել է այն անմիջականորեն «բնության» կողմից, թե կերտվել մարդու ձեռքով) իր սեփական կյանքն ունեցող մի էություն է՝ դրանից անխուսափելիորեն բխող ներգործությամբ: Մարդը միշտ ենթակա է այդ հոգեբանական ներգործությանը, որի շատ արդյունքները մնում են «ենթագիտակցության» մեջ (որտեղ նրանք շարունակում են գործել կենդանի ձևով և ստեղծագործաբար): Գրանց մեծ մասը բարձրանում է դեպի «վերգիտակցություն»: Եվ մեծ մասից մարդ կարող է ազատվել՝ փակելով դրանց առջև իր հոգին: «Բնությունը», այսինքն՝ մարդու հարափոփոխ արտաքին շրջապատը, ստեղծների (առարկաների) միջոցով դաշնամուրի լարերում (հոգում) շարունակ թրթիռ է առաջացնում: Այդ ներգործությունները, որոնք մեզ հաճախ քառասյին են թվում, կազմված են *երեք տարրերից. առարկայի գույնի ներգործումից, նրա ձևից և գույնից ու ձևից անկախ հենց իր՝ առարկայի ներգործումից:*

Բայց ահա բնության տեղը զբաղեցնում է արվեստագետը, որն իր տրամադրության տակ ունի նույն այդ երեք տարրերը: Եվ մենք իսկույն հանգում ենք այն եզրակացության, որ այստեղ ևս *նպատակահարմարությունը* Վճռորոշ է: *Այսպիսով պարզ է, որ առարկայի (այսինքն՝ ձևերի ներդաշնակության համահունչ տարրերից մեկի) ընտրությունը պետք է հիմնված լինի մարդկային հոգուն նպատակահարմար կերպով դիպչելու սկզբունքի վրա:* Ուստի առարկայի ընտրությունը նույնպես բխում է *ներքին անհրաժեշտության սկզբունքից:*

Որքան ավելի ազատ է ձևի վերացական տարրը, այնքան ավելի մաքուր ու, նաև, պարզունակ է նրա հնչողությունը: Հետևապես, այն կոմպոզիցիայում, որտեղ մարմնականը շատ թեքիչ ավելորդ է, վերջինս կարելի է այս կամ այն չափով անտեսել և փոխարինել զուտ վերացական կամ լիովին վերացականի փոխադրված մարմնական ձևերով: Այդպիսի փոխադրման կամ ամբողջի մեջ զուտ վերացական ձևի ներմուծման յուրաքանչյուր դեպքում միակ դատավորը, ղեկավարն ու չափանիշը պետք է լինի արվեստագետի զգացումը:

Եվ, անշուշտ, որքան ավելի շատ է արվեստագետը օգտագործում այդ վերացարկված կամ վերացական ձևերը, այնքան ավելի անկաշկանդ է իրեն զգում դրանց տիրույթում և ավելի ու ավելի խորն է թափանցում այդ ոլորտը: Այդպես և դիտողը, որին առաջնորդում է արվեստագետը, զնալով ավելի շատ գիտելիքներ է ձեռք բերում վերացական լեզվի վերաբերյալ և ի վերջո տիրապետում դրան:

Այստեղ կանգնած ենք հետևյալ հարցի առջև. մենք արդյո՞ք չպետք է ընդհանրապես հրաժարվենք առարկայականից, ցրիվ տանք մեր շտեմարաններում եղած դրա պաշարները և բացահայտենք սուկ վերացականը: Այդպիսին է ինքնաբերաբար ծագող այդ հարցը, որը ձևի երկու տարրերի (առարկայականի և վերացականի) համահնչունության պարզաբանման միջոցով մեզ անմիջապես հանգեցնում է հետևյալ պատասխանին: Ինչպես յուրաքանչյուր արտասանված բառ (ծառ, երկինք, մարդ), այնպես էլ պատկերով ներկայացված ցանկացած առարկա ծնում է ներքին թրթիռ: Թրթիռ առաջացնելու այդ հնարավորությունից մեզ զրկելը կնշանակեր աղբատացնել մեր արտահայտչամիջոցների զինանոցը: Համենայն դեպս, այսօր այդպես է: Սակայն այսօրվա պատասխանից բացի հարցը ստանում է մեկ այլ պատասխան, որն արվեստում հավերժական է մնում «պետք է»-ով սկսվող բոլոր հարցերի համար. արվեստում չկա ոչ մի «պետք է», այն հավետ ազատ է: Այդ «պետք է»-ից արվեստը փախչում է, ինչպես ցերեկը գիշերից: Երկրորդ կոմպոզիցիոն խնդիրը, այն է՝ ամբողջ կոմպոզիցիայի համար անհրաժեշտ *առանձին* ձևերի ստեղծումը քննարկելիս հարկ է նկատել, որ միևնույն ձևը միանման պայմաններում հնչում է միատեսակ կերպով: Միայն թե այդ պայմանները միշտ տարբեր են լինում, ինչից և բխում են հետևյալ երկու արդյունքները.

1. իդեալական հնչողությունը փոխվում է այլ ձևերի հետ համադրելուց,

2. այն փոխվում է նաև այդ նույն շրջապատում (որքանով որ վերջինս հնարավոր է անփոփոխ պահել), եթե այդ ձևը շեղում ենք իր ուղղությունից*։ Այս հետևություններից ինքնըստինքյան բխում է մեկ ուրիշը։ Որևէ բացարձակ բան գոյություն չունի։ Ձևերի կոմպոզիցիան, հիմնվելով այդ հարաբերականության վրա, կախված է՝ 1. ձևերի համադրության փոփոխականությունից և 2. յուրաքանչյուր առանձին ձևի փոփոխականությունից՝ ընդհուպ մինչև ամենաաննշան մանրամասը։ Յուրաքանչյուր ձև ծխի քուլայի պես զգայուն է. նրա ամեն մի մասի ամենաաննկատելի, ամենաչնչին տեղաշարժը *էսպես* փոխում է ձևը։ Բանը հասնում է այնտեղ, որ, ըստ երևույթին, ավելի հեշտ է դառնում այդ նույն հնչողությունը ստանալ տարբեր ձևերի միջոցով, քան այն վերստին արտահայտել միևնույն ձևի կրկնմամբ. իսկապես ճշգրիտ կրկնությունն անհնար է։ Քանի դեռ մենք առանձնապես դյուրագգաց ենք ամբողջական կոմպոզիցիայի նկատմամբ, այդ փաստը կարևոր է ավելի շատ տեսական առումով։ Բայց երբ մարդիկ առավել վերացական կամ լիովին վերացական ձևերի կիրառման շնորհիվ (որոնք գուրկ կլինեն որևէ առարկայական մեկնաբանությունից) կզարգացնեն ավելի նուրբ և ավելի ուժեղ զգացողություն, այդ փաստը զնալով ձեռք կբերի ավելի մեծ գործնական նշանակություն։ Այսպես, մի կողմից՝ կաճեն արվեստի դժվարությունները, բայց միաժամանակ քանակապես ու որակապես կմեծանա նաև ձևերի արտահայտչամիջոցների հարստությունը։ Ընդ որում, ինքնաբերաբար կվերանա «աղավաղման» հարցը և կփոխարինվի մեկ այլ, շատ ավելի արվեստային հարցով. որքանով է քողարկված կամ բացահայտված տվյալ ձևի ներքին հնչողությունը։ Հայեցակետերի այդ փոփոխությունը դարձյալ կտանի դեպի արտահայտչամիջոցների հետագա, առավել մեծ հարստացման, քանզի քողարկումը վիթխարի ուժ է արվեստում։ Քողարկվածի և բացահայտվածի համակցումը նոր հնարավորություններ կբացի ձևի կոմպոզիցիայի լայնմոտիվների համար։

Առանց այդպիսի զարգացման այս բնագավառում ձևերի կոմպոզիցիան կլիներ անհնարին։ Յուրաքանչյուր ոք, որ հասու չէ ձևի (մարմնական կամ հատկապես վերացական) ներքին հնչողությանը, այդ կարգի հորինվածքը միշտ կդիտի իբրև ան-

* Դա շարժում է կոչվում. օրինակ՝ պարզապես վեր ուղղված եռանկյունին հնչում է ավելի հանգիստ, անշարժ, հաստատուն, քան նույն եռանկյունին հարթության վրա թեք դրված։

հիմն կամայականություն: Այդ դեպքում նկարի մակերեսի վրա առանձին ձևերի առերևույթ ապարդյուն տեղաշարժերը թվում են անբովանդակ խաղ ձևերի հետ: Այստեղ մենք գտնում ենք այն նույն չափը, նույն սկզբունքը, որ մինչ այժմ հանդիպել էինք ամենուր որպես միակ զուտ գեղարվեստական, երկրորդականից զերծ սկզբունք, – *ներքին անհրաժեշտության սկզբունքը*:

Եթե, օրինակ, դիմագծերը կամ մարմնի տարբեր մասերը գեղարվեստական նկատառումներով տեղաշարժվում են և «աղավաղվում», ապա մեր առջև զուտ գեղարվեստական հարցից բացի ծառանում է նաև կազմախոսականը, որը խոչընդոտում է գեղանկարչական մտադրությանը և սրան երկրորդական հաշվարկներ պարտադրում: Սակայն մեր դեպքում երկրորդականը ինքնին վերանում է, և մնում է սուկ էականը՝ գեղարվեստական նպատակը: Չևերի տեղաշարժման հենց այս՝ առերևույթ կամայական, բայց իրականում խստորեն սահմանելի հնարավորությունը մեկն է զուտ գեղարվեստական ստեղծագործությունների անվերջանալի շարքի աղբյուրներից:

Արդ, առանձին ձևի ճկունությունը, նրա, այսպես ասած, ներքին-օրգանական փոփոխությունը, նրա ուղղությունը նկարում (շարժում), մարմնականի կամ վերացականի գերակշռությունը տվյալ առանձին ձևի մեջ՝ մի կողմից, և մյուս կողմից՝ ձևերի համադրումը, որոնք կազմում են ձևախմբերի մեծ ձևեր, առանձին ձևերի համադրումը ձևախմբերի հետ, որոնք ստեղծում են ամբողջ նկարի մեծ ձևը, այնուհետև բոլոր հիշյալ մասերի համա- կամ հակահնչունության սկզբունքները, այսինքն՝ առանձին ձևերի հանդիպումը, մի ձևի խոչընդոտումը մեկ այլ ձևի կողմից, ինչպես նաև առանձին ձևերի տեղաշարժը, միացումն ու տարանջատումը, ձևախմբերի միատեսակ մեկնաբանումը, քողարկվածի ու բացահայտվածի համադրումը, նույն հարթության վրա ռիթմիկականի և առիթմիկականի զուգադրումը, վերացական ձևերի՝ զուտ երկրաչափական (պարզ, բարդ) և երկրաչափորեն անբնորոշելի ձևերի համակցումները, ձևերի փոխտարանջատումների առավել կամ նվազ ընդգծված համատեղումը, և այլն, և այլն, – սրանք բոլորը այն տարրերն են, որոնք հնարավորություն են տալիս զուտ գծանկարչական «կոնտրապունկտ» ստեղծել և որոնք կտանեն դեպի այդ կոնտրապունկտը: Եվ դա կլինի սև ու սպիտակ արվեստի կոնտրապունկտը, քանի դեռ բացառված է գույնը:

Իսկ գույնը, որ ինքնին նյութ է կոնտրապունկտ ստեղծելու համար և իր մեջ կրում է անսահման հնարավորություններ,

գծանկարի հետ միացած՝ կտանի դեպի մեծ գեղանկարչական կոնտրաստակալ, որի միջոցով գեղանկարչությունը ևս կգա կոմպոզիցիայի և իբրև իրոք զուտ արվեստ կծառայի աստվածայինին: Այս գլխապտույտ բարձրությամբ նրան կհասցնի նույն այդ անսխալական առաջնորդը՝ *ներքին անհրաժեշտության սկզբունքը*:

Ներքին անհրաժեշտությունն առաջանում է երեք միաստիկական հիմնապատճառներից: Այն կազմված է երեք միաստիկական անհրաժեշտությունից.

1. յուրաքանչյուր արվեստագետ, որպես ստեղծագործող, պետք է արտահայտի այն, ինչ հատուկ է իրեն (անհատականության տարր),

2. յուրաքանչյուր արվեստագետ, որպես իր դարաշրջանի գավակ, պետք է արտահայտի տվյալ դարաշրջանի շունչը (ոճի տարրը ներքին նշանակության առումով՝ բաղկացած դարաշրջանի լեզվից և ազգի լեզվից, քանի դեռ ազգը գոյություն ունի իբրև այդպիսին),

3. յուրաքանչյուր արվեստագետ, որպես արվեստի սպասավոր, պետք է տա այն, ինչ ընդհանրապես բնորոշ է արվեստին (զուտ և հավերժ արվեստայինի տարրը, որն անցնում է բոլոր մարդկանց, ժողովուրդների և ժամանակների միջով, առկա է յուրաքանչյուր արվեստագետի, ժողովրդի և դարաշրջանի արվեստի ստեղծագործության մեջ և իբրև արվեստի գլխավոր տարր չի ճանաչում ո՛չ տարածություն, ո՛չ ժամանակ):

Բավական է միայն հոգևոր տեսողությամբ ներթափանցել առաջին երկու տարրերի մեջ, որպեսզի բացահայտ կերպով տեսնենք երրորդը: Այնժամ պարզ կդառնա, որ հնդկացիական տաճարի «կոպիտ» փորագրված սյունը լեցուն է *միանգամայն* նույն կենդանի շնչով, ինչ «ժամանակակից» որևէ *կենդանի ստեղծագործություն*:

Շատ է խոսվել և դեռ այսօր էլ խոսվում է անհատականի մասին արվեստում, այստեղ ու այնտեղ հնչում են խոսքեր և դեռ ավելի հաճախ պիտի հնչեն գալիք ոճի մասին: Ու թեև այս հարցերը չափազանց կարևոր են, սակայն հարյուրամյակներ և հազարամյակներ անց նրանք աստիճանաբար կորցնում են իրենց սրությունն ու կարևորությունը և, ի վերջո, դառնում ոչ-էական ու մեռած:

Միայն երրորդ՝ զուտ և հավերժ արվեստայինի տարրն է մնում հավիտյան կենդանի: Ժամանակի ընթացքում մա չի կորցնում իր ուժը, ընդհակառակն, այդ ուժը շարունակ մեծա-

նում է: Եգիպտական քանդակն այսօր մեզ ցնցում է, անշուշտ, շատ ավելի, քան կարող էր ցնցել ժամանակակիցներին. այն չափազանց սերտորեն էր կապված նրանց հետ շնորհիվ ժամանակի ու անհատականության կենդանի դրոշմի, և այդ պատճառով նրա ներգործությունն ավելի թույլ էր: Այսօր մենք լսում ենք նրանում հավերժականը՝ արվեստի անսքող հնչողությունը: Իսկ մյուս կողմից՝ որքան «այսօրվա» ստեղծագործությունն ավելի շատ ունի առաջին երկու տարրերից, այնքան, բնական է, ավելի հեշտ կգտնի մուտքը դեպի ժամանակակցի հոգին: Եվ հետո՝ որքան ավելի շատ է առկա երրորդ տարրն այսօրվա ստեղծագործության մեջ, այնքան ավելի շատ է նա խլացնում առաջին երկուսը և դրանով իսկ դժվարացնում մուտքը դեպի ժամանակակցի հոգին: Ուստի երբեմն պետք է հարյուրամյակներ անցնեն, մինչև որ երրորդ տարրի հնչողությունը հասնի մարդկանց հոգիներին:

Այդպիսով, ստեղծագործության մեջ այդ երրորդ տարրի գերակշռությունը նշան է ստեղծագործության վեհության և արվեստագետի մեծության:

Այդ երեք միստիկական անհրաժեշտությունները արվեստի ստեղծագործության երեք անհրաժեշտ տարրերն են, որոնք սերտորեն փոխկապակցված են, այսինքն՝ փոխադարձաբար ներթափանցում են միմյանց մեջ, — մի բան, որ բոլոր ժամանակներում արտահայտում է ստեղծագործության միասնականությունը: Այնուհանդերձ, առաջին երկու տարրերը պարունակում են ժամանակայինն ու տարածականը, ինչը գուտ և հավերժ արվեստայինի մեջ, որ դուրս է ժամանակից ու տարածությունից, կազմում է մի տեսակ համեմատաբար անթափանցիկ կեղև: Արվեստի զարգացման պրոցեսը որոշ չափով գուտ և հավերժ արվեստայինը անհատականության և ժամանակային ոճի տարրերից զատելն է: Այսպիսով, այդ երկու տարրերը ոչ միայն մասնակից ուժեր են, այլև արգելակիչ:

Անհատական և ժամանակային ոճը յուրաքանչյուր դարաշրջանում ստեղծում է բազմաթիվ ճշգրիտ ձևեր, որոնք, չնայած առերևույթ մեծ տարբերություններին, օրգանապես այնքան ազգակից են միմյանց, որ դրանք կարելի է բնորոշել իբրև *մեկ ձև*. Նրա ներքին հնչողությունն, ի վերջո, լոկ *մեկ գլխավոր հնչողություն* է:

Այդ երկու տարրերը սուբյեկտիվ բնույթ ունեն: Ամբողջ դարաշրջանը ջանում է արտացոլել *իրեն*, գեղարվեստորեն արտահայտել *իր* կյանքը: Նույնպես և արվեստագետը ձգտում է ար-

տահայտել *իրեն* և ընտրում է միայն *իրեն* հոգեպես հարազատ ձևերը:

Աստիճանաբար և վերջիվերջո կազմավորվում է դարաշրջանի ոճը, այսինքն՝ որոշակի արտաքին և սուբյեկտիվ ձև: Դրան հակառակ, զուտ և հավերժ արվեստայինը օբյեկտիվ տարր է, որը սուբյեկտիվի օգնությամբ է հասկանալի դառնում:

Օբյեկտիվի ինքնարտահայտման անխուսափելի ձգտումն այն ուժն է, որն այստեղ բնորոշվեց իբրև ներքին անհրաժեշտություն և որն այսօր օգտագործում է *մեկ* ընդհանուր սուբյեկտիվ ձև, իսկ վաղը՝ մեկ *այլ*: Դա հարատև ու անխոնջ լծակ է, զսպանակ, որ շարունակ «առաջ» է մղում: Ոգին շարունակում է առաջ ընթանալ, և այդ պատճառով ներդաշնակության այսօրվա ներքին օրենքները վաղը դառնում են արտաքին, որոնք հետագա կիրառման դեպքում ապրում են միայն այդ արտաքին դարձած անհրաժեշտության շնորհիվ: Պարզ է, որ արվեստի ներքին հոգևոր ուժը այսօրվա ձևն օգտագործում է սուկ իբրև աստիճան՝ հետագա ձևերին հասնելու համար:

Կարճ ասած՝ ներքին անհրաժեշտության ներգործությունը, ուստի և արվեստի զարգացումը, ժամանակային-սուբյեկտիվի մեջ հավերժ-օբյեկտիվի մշտապես առաջադիմող արտահայտությունն է, հետևաբար, մյուս կողմից՝ սուբյեկտիվի հաղթահարումը օբյեկտիվի կողմից:

Օրինակ՝ այսօրվա ճանաչված ձևը նվաճումն է երեկվա ներքին անհրաժեշտության, որը մնացել է ազատագրման, ազատության որոշակի արտաքին աստիճանի վրա: Այժմյան այդ ազատությունը ձեռք է բերվել պայքարի շնորհիվ և շատերին, ինչպես միշտ, «վերջին խոսք» է թվում: Այդ սահմանափակ ազատության կանոնն ասում է. արվեստագետը արտահայտման համար կարող է օգտագործել ցանկացած ձև այնքան ժամանակ, քանի դեռ կանգնած է մնում բնությունից փոխառած ձևերի հողի վրա: Սակայն այդ պահանջը, ինչպես և նախորդները, ժամանակավոր է: Այն այսօրվա արտաքին արտահայտությունն է, այսինքն՝ այսօրվա արտաքին անհրաժեշտությունը: Ներքին անհրաժեշտության տեսակետից մնան սահմանափակումներ չպետք է արվեն, և արվեստագետը ամբողջովին կարող է կանգնել այսօրվա ներքին հիմքի վրա, որից հանված է այսօրվա արտաքին սահմանափակումը և որն այդ պատճառով կարելի է սահմանել հետևյալ կերպ. *արվեստագետը արտահայտման համար կարող է օգտագործել ցանկացած ձև*:

Վերջապես, մենք տեսնում ենք (և դա անասելի կարևոր է բոլոր ժամանակների համար, և հատկապես «այսօր»), որ անհատականի, ոճի որոնումը (և, բացի այդ, նաև ազգայինի) ոչ միայն անհնարին է, չնայած ողջ ցանկությանը, այլև չունի այն մեծ նշանակությունը, որ դրան վերագրվում է այսօր: Մենք նկատում ենք, որ ստեղծագործությունների համընդհանուր ազգակցությունը, որը հազարամյակների ընթացքում չի թուլանում, ընդհակառակը՝ գնալով ուժգնանում է, ոչ թե արտաքինի, այլ արմատների արմատի՝ արվեստի միստիկական բովանդակության մեջ է: Մենք տեսնում ենք նաև, որ «դպրոցից» կառչելը, «ուղղության» ետևից ընկնելը, ստեղծագործությունից «սկզբունքներ» և ժամանակին բնորոշ որոշակի արտահայտչամիջոցներ պահանջելը կարող է միայն մոլորության մեջ գցել, հանգեցնել անըմբռնողության, մթազմման, համրության: Արվեստագետը պետք է կույր լինի «ընդունված» կամ «չընդունված» ձևի նկատմամբ, խուլ՝ ժամանակի ուսմունքների և ցանկությունների հանդեպ:

Նրա բաց աչքը պետք է ուղղված լինի դեպի ներքին կյանքը, և նրա ականջը միշտ պետք է անսա ներքին անհրաժեշտության ձայնին: Այնժամ նա կդիմի ցանկացած թույլատրված միջոցի և նույնքան հեշտությամբ՝ ցանկացած արգելված միջոցի:

Դա միակ ճանապարհն է՝ արտահայտելու համար միստիկորեն անհրաժեշտը:

Բոլոր միջոցները սուրբ են, եթե դրանք ներքուստ անհրաժեշտ են:

Բոլոր միջոցները մեղսական են, եթե չեն բխում ներքին անհրաժեշտության աղբյուրից:

Մյուս կողմից՝ եթե այդ ճանապարհին մենք և այսօր կարող ենք անվերջ տեսաբանել, ապա ամեն դեպքում հետագա մանրամասնությունների համար տեսությունը վաղաժամ է: Արվեստում տեսությունը երբեք չի նախորդում պրակտիկային և երբեք վերջինիս քարշ չի տալիս իր ետևից, ընդհակառակը: Այստեղ ամեն ինչ, և հատկապես սկզբում, զգացմունքի խնդիր է: Միայն զգացմունքի միջոցով, հատկապես ճանապարհի սկզբում, կարելի է հասնել գեղարվեստորեն ճշմարիտին: Թեև գուտ տեսականորեն կարելի է հասնել ընդհանուր կառուցվածքի, այնուամենայնիվ, այդ առավելությունը, որ ստեղծագործության ճշմարիտ շունչն է (ուստի և որոշ առումով նրա էությունը), երբեք չի կարող ստեղծվել տեսության շնորհիվ, դա անհնար է գտնել,

հակառակը՝ ներքին անհրաժեշտության գլխավոր հիմքը: Սակայն ինչպես մարմինն է գորանում ու զորգանում վարժությունների շնորհիվ, այնպես էլ ոգին: Եվ ինչպես արհամարհված մարմինն է թուլանում և ի վերջո տկարանում, այնպես էլ ոգին: Արվեստագետին ի ծնե տրված զգացմունքը հենց այն ավետարանական քանքարն է, որը չի կարելի թաղել: Իր շնորհները չօգտագործող արվեստագետը նման է ծույլ ծառայի: Այդ պատճառով ոչ միայն անվնաս է, այլև միանգամայն անհրաժեշտ է, որպեսզի արվեստագետն իմանա այդ վարժությունների մեկնակետը:

Դա նյութի ներքին արժեքի կշռումն է մեծ օբյեկտիվ կշեռքով, այսինքն՝ հետազոտումը, – մեր դեպքում, – *գույնի*, որն ընդհանուր առմամբ պետք է համենայն դեպս ներգործի յուրաքանչյուրիս վրա:

Այստեղ, հետևապես, հարկ չկա ներթափանցելու գույնի խորը և նուրբ բարդությունների մեջ. մենք կբավարարվենք պարզ գույների տարրական ներկայացմամբ:

Նախ և առաջ պետք է կենտրոնանալ *մեկուսացված գույնի* վրա, թույլ տալ, որ *առանձին գույնը* ներգործի մեզ վրա: Ընդ որում, պետք է նկատի առնել հնարավորին չափ պարզ սխեմա: Հարկ է ամբողջ հարցը հանգեցնել ըստ կարելվույն պարզ ձևի:

Իսկույն աչքի են զարնում երկու մեծ բաժիններ.

1. գունային տոնի տարությունն ու սառնությունը և

2. նրա լուսեղությունն ու մթությունը:

Այդպիսով, իսկույն առաջանում են յուրաքանչյուր գույնի չորս գլխավոր հնչերանգները. գույնը կա՛մ I. *տաք* է և միաժամանակ 1. *լուսեղ* կա՛մ 2. *մութ*, կա՛մ այն II. *սառն* է և 1. *լուսեղ* կամ 2. *մութ*:

ժեշտությունը» չգիտի նման սահմաններ, այդ պատճառով հաճախ ստեղծում է բաներ, որոնք սովորաբար տգեղ են համարվում: Հետևապես «տգեղը» լոկ սովորության հասկացություն է, որն իբրև առաջներում գործած և արդեն մարմնավորված ներքին անհրաժեշտության արտաքին արդյունք դեռ երկար ժամանակ թվացյալ կյանք է վարում: Այդ անցած ժամանակներում տգեղ է համարվել այն ամենը, ինչ կապված չի եղել ներքին անհրաժեշտության հետ: Այն, ինչ առնչվել է վերջինիս, բնորոշվել է որպես գեղեցիկ: Եվ իրավամբ. *այն ամենը*, ինչ կյանքի է կոչված ներքին անհրաժեշտությամբ, արդեն դրանով իսկ գեղեցիկ է: Եվ շուտ թե ուշ անխտասափելիորեն ճանաչվելու է այդպիսին:

Գույնի տաքությունը կամ սառնությունը, ընդհանուր առմամբ, հակում է դեղինի կամ կապույտի նկատմամբ: Դա տարբերակում է, որ առաջանում է, այսպես ասած, միևնույն հարթության վրա. ընդ որում, գույնը պահպանում է իր հիմնական հնչողությունը, սակայն այդ հիմնահնչողությունը դառնում է առավել կամ նվազ նյութական: Դա հորիզոնական շարժում է. ընդ որում, տաք գույնը այդ հորիզոնական հարթության վրա շարժվում է դեպի դիտողը, ձգտում է դեպի նա, սառը գույնը՝ հեռանում դիտողից:

Այն գույները, որոնք հարուցում են մեկ այլ գույնի հորիզոնական շարժում, նույնպես բնորոշվում են նույն այդ շարժմամբ, սակայն օժտված են նաև մեկ այլ շարժումով, որն ուժգնորեն բաժանում է դրանք միմյանցից ներքին ներգործության առումով. դրա շնորհիվ նրանք կազմում են *առաջին մեծ հակադրությունը*¹՝ ներքին արժեքի իմաստով: Այսպիսով, գույնի հակումը դեպի սառը կամ տաքը լի է անսահման *ներքին* կարևորությամբ ու նշանակությամբ:

Երկրորդ մեծ հակադրությունը սպիտակի և սևի տարբերությունն է, այսինքն՝ գույների, որոնք կազմում են չորս գլխավոր հնչողությունների մյուս գույզը. գույնի հակումը լուսեղի կամ մութի նկատմամբ: Վերջիններս նույնպես շարժվում են դեպի դիտողը կամ էլ՝ դիտողից, սակայն ոչ թե դինամիկ, այլ ստատիկ՝ քարացած ձևով (տե՛ս Աղյուսակը):

Դեղինի և կապույտի երկրորդ շարժումը, որ նպաստում է առաջին մեծ հակադրությանը, դրանց արտակենտրոն և համակենտրոն շարժումն է*: Եթե երկու նույն մեծության շրջան գծենք և մեկը լցենք դեղինով, իսկ մյուսը՝ կապույտով, ապա դրանց վրա կարճատև իսկ կենտրոնանալու դեպքում կնկատենք, որ դեղինը ճառագում է, կենտրոնախույս շարժում է ձեռք բերում և գրեթե տեսանելիորեն մոտենում մարդուն: Սակայն կապույտը ստանում է համակենտրոն շարժում (իր խեցին սողոսկող խխունջի պես) և հեռանում է մարդուց: Առաջին շրջանը խայթում է աչքը, մինչդեռ երկրորդի մեջ այն, ասես, սուզվում է:

Այդ ներգործությունը մեծանում է, եթե եղածին ավելացնում ենք լուսեղի ու մութի տարբերությունը. դեղինի ներգործությունն աճում է լուսեղացման դեպքում (պարզ ասած՝ սպիտակ խառ-

* Բոլոր այս պնդումները փորձառական-հոգեկան զգայությունների արդյունք են և հիմնված չեն որևէ պոզիտիվ գիտության վրա:

Աղյուսակ I

Հակադրությունների առաջին զույգը. I և II
(ներքին բնույթն իբրև հոգեկան ներգործություն)

I *Տար* դեղին *Մտը* = I հակադրություն կապույտ

երկու շարժում՝

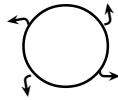
1. հորիզոնական

դեպի դիտողը (մարմնական) \longleftrightarrow դիտողից (ոգեդեն)

դեղին

կապույտ

2. արտա-



և



համակենտրոն

II *Լուսեղ* սպիտակ *Մութ* սև = II հակադրություն

երկու շարժում՝

1. դիմադրության շարժում

| | | |
|--|--------|--|
| Հավերժական դիմադրություն և, այնուամենայնիվ, հնարավորություն (ծնունդ) | սպիտակ | Դիմադրության բացարձակ բացակայություն և ոչ մի հնարավորություն (մահ) |
|--|--------|--|

2. արտա- և համակենտրոն շարժում,
ինչպես դեղինի և կապույտի դեպքում, բայց քարացած ձևի մեջ:

նելով), կապույտի ներգործությունն աճում է գույնի մթացման դեպքում (խառնելով սևը): Այս փաստն ավելի մեծ նշանակություն է ստանում, եթե նկատի առնենք, որ դեղինն այնքան է հակված լուսեղին (սպիտակին), որ ընդհանրապես չի կարող շատ մուգ դեղին լինել: Ուստի ֆիզիկական իմաստով կա խորին մի ազգակցություն դեղինի ու սպիտակի միջև, ինչպես և կապույտի ու սևի միջև, որովհետև կապույտը կարող է ստանալ սևին հասնող խորություն: Բացի այդ ֆիզիկական նմանությունից կա նաև բարոյականը, որը ներքին արժեքի առումով միմյանցից ուժգնորեն բաժանում է այդ երկու գույգերը (դեղինն ու սպիտակը՝ մի կողմից, և կապույտն ու սևը՝ մյուս) և սերտ ազգակցություն հաստատում յուրաքանչյուր գույգի երկու անդամների միջև (այդ մասին կխոսվի հետագայում՝ սպիտակի և սևի քննարկման ժամանակ):

Եթե փորձենք դեղինը (այդ տիպիկ տաք գույնը) փոքր-ինչ սառեցնել, ապա այն ձեռք կբերի կանաչավուն երանգ, և երկու շարժումները՝ հորիզոնականն ու արտակենտրոնը, անմիջապես կթուլանան: Դեղինը կստանա մի տեսակ հիվանդագին և գերզգայուն բնույթ, ինչպես ձգտումներով ու ավյունով լի մարդը, որին արտաքին հանգամանքները խանգարում են դրանք դրսևորելու: Կապույտը, որպես լիովին հակընթաց շարժում, կասեցնում է դեղինին. ընդ որում, կապույտ գույնի հետագա ավելացմամբ այդ երկու հակադիր շարժումներն ի վերջո ոչնչացնում են իրար, և *առաջանում է կատարյալ անշարժություն ու անդորր: Գոյանում է կանաչ գույնը:*

Նույնը տեղի է ունենում նաև սպիտակի հետ, երբ այն մըթացնում ենք սևով: Նա կորցնում է իր կայունությունը և, ի վերջո, ի հայտ է գալիս *մոխրագույնը*, որը բարոյական արժեքի իմաստով կանաչին շատ մոտ է կանգնած:

Կանաչի մեջ դեղինն ու կապույտը թաքնված են կաթվածահար ուժերի նման, որոնք վերստին կարող են ակտիվ դառնալ: Կանաչի մեջ կա մի կենսական հնարավորություն, որը բոլորովին բացակայում է մոխրագույնի մեջ: Այն բացակայում է, քանզի մոխրագույնը կազմված է գույներից, որոնք գուրկ են գուտ ակտիվ (շարժունակ) ուժից, այլ մի կողմից՝ բաղկացած են անշարժ դիմադրությունից, մյուս կողմից՝ դիմադրելու անկարող անշարժությունից (ինչպես դեպի անվերջություն ձգվող անսահման ամուր պատը և անհատակ անվերջանալի խռոչը):

Եվ քանի որ կանաչն առաջացնող երկու գույներն էլ ակտիվ են ու սեփական շարժումով օժտված, ապա արդեն իսկ

գուտ տեսականորեն կարելի է որոշել գույների հոգևոր ներգործությունն այդ շարժումների բնույթին համեմատ: Նույն արդյունքին կգանք, եթե փորձնական ճանապարհով թույլ տանք, որպեսզի գույները ներգործեն մեզ վրա: Եվ իսկապես, դեղինի առաջին շարժումը՝ ձգտումն *առ* դիտողը, որ կարող է ուժգնացվել ընդհուպ մինչև տհաճ սևեռունություն (դեղինի ինտենսիվացմամբ), ու նաև երկրորդ շարժումը՝ սահմանազանցումը, ուժի ցրումը շրջապատի մեջ, նման են ամեն տեսակի նյութական ուժի հատկություններին, – ուժ, որ անգիտակցորեն հարձակվում է առարկայի վրա և աննպատակ արտահոսում շուրջբոլորը: Մյուս կողմից՝ դեղինը, եթե ուղղակիորեն դիտարկելու լինենք (որևէ երկրաչափական ձևի մեջ), անհանգստացնում է մարդուն, խայթում, գրգռում նրան և բացահայտում գույնի մեջ դրսևորված բռնի ուժը, որն, ի վերջո, ազդում է դիտողի հոգու վրա հանդուգն ու սևեռուն կերպով*: Գեղինի (որը մեծ հակում ունի առավել լուսեղ տոների) այդ հատկությունը կարելի է հասցնել աչքի և հոգու համար անտանելի ուժի ու բարձրության: Այդ սաստկացման ժամանակ դեղինը հնչում է այնպես, ինչպես ավելի ու ավելի ուժգին, սուր հնչող շեփոքը և կամ փողի ամենաբարձր տոնը**:

Գեղինը տիպիկ երկրային գույն է: Գեղինն անհնար է շատ խորացնել: Կապույտով սառեցնելու դեպքում այն ստանում է, ինչպես վերն ասվեց, հիվանդագին երանգ: Եթե համեմատելու լինենք մարդու հոգեկան վիճակի հետ, դեղինը կարելի է ներկայացնել որպես խելագարության գունեղ պատկերում, բայց ոչ մեղամաղձության կամ հիպոխոնդրիայի, այլ մոլեգին գայրույթի, կույր կատաղության, խելահեղության: Հիվանդը հարձակվում է

* Այդպես է, օրինակ, ազդում դեղին բավարական փոստարկղը, երբ դեռ չի կորցրել իր սկզբնական գույնը: Հետաքրքիր է, որ կիտրոնը դեղին է (սուր թթվություն), դեղձամիկը նույնպես դեղին է (սուր երզեցողություն): Այստեղ առկա է գունատոնի առանձնահատուկ ինտենսիվությունը:

** Գունային և երաժշտական տոների համապատասխանությունը, հասկանալի է, լոկ հարաբերական է: Ինչպես ջութակը կարող է զարգացնել բազմապիսի տոներ, որոնք համապատասխանում են զանազան գույների, այդպես էլ, օրինակ, դեղինի պարագայում, որի այլևայլ հնչերանգները կարող են արտահայտված լինել զանազան նվագարանների միջոցով: Նշված զուգահեռների դեպքում պետք է պատկերացնել գլխավորապես միջին հնչող մաքուր գունատոնը, իսկ երաժշտության մեջ՝ միջին տոնը, առանց վերջինս տարափոխելու վիրբացիայի, խլացման և այլնի միջոցով:

մարդկանց վրա, ամեն ինչ ջարդուփշուր անում, ցրիվ տալիս իր ֆիզիկական ուժերն այս ու այն կողմ, ծախսում աննպատակ ու անգուսպ, մինչև որ լրիվ չի սպառում դրանք: Գ-ա նման է նաև ամռան վերջին ուժերի խելառ շռայլությանը աշնան վառ սաղարթում, որ գուրկ է անդորրավետ, երկինք ձգվող կապույտից: Գոյանում են կատաղի ուժով գույներ, որոնք բոլորովին գուրկ են խորանալու կարողությունից: Վերջինս մենք գտնում ենք *կապույտի* մեջ, նախ և առաջ տեսականորեն, իր ֆիզիկական շարժումներում՝ 1. հեռացում դիտողից և 2. շարժում դեպի սեփական կենտրոնը: Նույնը և երբ կապույտն անմիջականորեն ներգործում է մեզ վրա (ցանկացած երկրաչափական ձևի մեջ): Կապույտի խորանալու հակումն այնքան մեծ է, որ այն ավելի է ինտենսիվանում առավել խորը տոներում և ներքուստ գործում է առավել բնորոշ կերպով: Որքան ավելի խորն է կապույտը, այնքան ավելի ուժգին է նա կանչում մարդուն դեպի անվերջություն, նրա մեջ արթնացնում մաքրության և, ի վերջո, գերզգայականի բաղձանք: Գ-ա երկնքի գույնն է, ինչպես որ մենք պատկերացնում ենք այն «երկինք» բառը լսելիս:

Կապույտը տիպիկ երկնային գույն է:* Սաստիկ խորանալով՝ այն առաջ է բերում անդորրի տարր**։ Սևի մեջ սուզվելով՝ ստանում անմարդկային թախժի հնչերանգ***։ Գ-առնում է անսահման խորություն լուրջ վիճակների մեջ, ուր վերջ չկա և

* ...les nimbés... sont dorés pour l'empereur et les prophètes (հետևապես մարդու համար) et bleu de ciel pour les personnages symboliques (ուստի միայն ոգեպես գոյություն ունեցող էակների համար) (Կոնդակով Ն., Histoire de l'art byzantin consid. princip. dans les miniatures. Paris, 1886-1891. Vol. II, p. 38,2). [...լուսապասկը ոսկեգօծ է կայսեր և մարգարեների համար ... և երկնքի *կապույտը*՝ խորհրդանշական անձանց համար ...]

** Ոչ կամաչի նման, որն, ինչպես կտեսնենք հետագայում, երկրային, ինքնագոհ հանգստություն է, մինչդեռ կապույտը հանդիսավոր, վերերկրային խորացում է: Գ-ա պետք է հասկանալ տառացիորեն. դեպի այդ «վեր»-ը տանող ճանապարհին ընկած է «երկրայինը», որից չի կարելի խուսափել: Երկրայինի բոլոր տառապանքները, խնդիրները, հակասությունները պետք է վերապրվեն: Ոչ ոք դրանցից չի խուսափել: Այստեղ ևս գործում է ներքին անհրաժեշտությունը՝ արտաքինով սքողված: Այդ անհրաժեշտության իմացությունը «անդորրի» աղբյուրն է: Քանզի *այդ* անդորրը մեզանից չափազանց հեռու է, մենք գույնի ոլորտում ևս ներքուստ դժվարությամբ ենք մոտենում կապույտի գերիշխանությանը:

*** Այլ կերպ, քան մանուշակագույնը, որի մասին կասվի հետո:

չի կարող լինել: Անցնելով դեպի լուսեղը, որին կապույտը քիչ է հակված, ձեռք է բերում առավել անտարբեր բնույթ և հեռանում է մարդուց, դառնում նրա նկատմամբ անտարբեր, ինչպես բաց կապույտ բարձր երկինքը: Հետևապես, որքան ավելի լուսեղ, այնքան ավելի անձայն է դառնում, մինչև որ վերածվի լռին անդորրի՝ ճերմակի: Երաժշտորեն բաց կապույտը նման է ֆլեյտայի ձայնին, մուգ կապույտը՝ թավջութակի, ավելի ու ավելի մգանալով՝ կոնտրաբասի հիասքանչ հնչյուններին: Կապույտի առավել խոր, հանդիսավոր հնչողությունը կարելի է համեմատել երգեհոնի թավ հնչյունների հետ:

Գեղինը հեշտությամբ է սրանում և գուրկ է զգալի խորացման կարողությունից: Կապույտը դժվար է սրանում և չի կարող շատ ուժգնանալ:

Իդեալական հավասարակշռությունը, այդ երկու՝ ամեն ինչում տրամագծորեն տարբեր գույները խառնելիս, առաջացնում է *կանաչը*: Հորիզոնական շարժումներն իրար ոչնչացնում են: Կենտրոնախույս և կենտրոնաձիգ շարժումները նույնպես մարում են միմյանց: Առաջ է գալիս անդորրը: Այսպիսին է տրամաբանական եզրակացությունը, որին դժվար չէ գալ տեսականորեն: Ամմիջական ազդեցությունն աչքի վրա և, ի վերջո, աչքի միջոցով հոգու վրա հանգեցնում է նույն արդյունքին: Այս փաստը վաղուց ի վեր հայտնի է ոչ միայն բժիշկներին (հատկապես ակնաբույժներին), այլև ամենքին: Բացարձակ կանաչը գոյություն ունեցող բոլոր գույներից ամենահանգիստն է. այն ոչ մի տեղ չի շարժում և զերծ է ուրախության, թախծի, կրքի ուրևէ հնչերանգից, ոչինչ չի պահանջում, ոչ մի տեղ չի կանչում: Շարժման այդ մշտատև բացակայությունը հատկություն է, որ բարերար կերպով է գործում հոգնամ մարդկանց և հոգիների վրա, սակայն որոշ ժամանակ անց, հեշտությամբ կարող է տաղտկալի դառնալ: Կանաչների ներդաշնակությամբ արված նկարները հաստատում են սույն պնդումը:

Ինչպես որ դեղիններով արված նկարը միշտ հոգևոր ջերմություն է ճառագում, իսկ կապույտներով նկարվածը թվում է սառեցնող (այսինքն՝ ակտիվ ներգործություն, քանզի մարդն իբրև տիեզերքի տարր ստեղծված է անընդհատ, միգուցե, հավերժական շարժման համար), այնպես էլ կանաչը լոկ ձանձրույթ է առաջացնում (պասսիվ ներգործություն): Պասսիվությունը բացարձակ կանաչի ամենաբնորոշ հատկանիշն է, ընդ որում, վերջինս ասես բուրում է մի տեսակ ինքնագոհ գիրություն: Այդ պատճառով գույների ոլորտում բացարձակ կանաչը նույնն է,

ինչ մարդկանց աշխարհում այսպես կոչված բուրժուազիան. դա անշարժ, ինքնահավան, բոլոր ուղղություններով սահմանափակ տարր է: Կանաչը նման է պարարտ, շատ առողջ, անշարժ պառկած կովի, որն ընդունակ է միայն անվերջ որոճալով աշխարհին նայել բութ, անմիտ հայացքով*: Կանաչը ամռան զըլխավոր գույնն է, երբ բնությունը հաղթահարել է տարվա «փոթորկի ու գրոհի» շրջանը՝ գարունը, և տրվել ինքնագոհ անդորրի (տե՛ս Ադյուսակ II):

Եթե բացարձակ կանաչը դուրս հանենք հավասարակշռությունից, ապա այն կբարձրանա դեպի դեղինը, կկենդանանա, երիտասարդ ու զվարթ կդառնա: Դեղինի շնորհիվ կրկին դրսևվորվում է ակտիվ ուժը: Խորանալով, երբ գերակշռում է կապույտը, կանաչը ստանում է բոլորովին այլ հնչողություն. այն լրջանում է, դառնում, այսպես ասած, մտախոհ: Այստեղ, հետևաբար, նույնպես ի հայտ է գալիս ակտիվ տարրը, սակայն բոլորովին այլ բնույթի, քան կանաչի տաքացման դեպքում:

Լուսեղին կամ մութին անցնելիս կանաչը պահպանում է անտարբերության և հանգստության իր սկզբնական բնույթը. ընդ որում, լուսեղի դեպքում առավել ուժգին է հնչում առաջինը, իսկ մութի դեպքում՝ վերջինը, մի բան, որ բնական է, որովհետև այդ փոփոխությունները տեղի են ունենում շնորհիվ սպիտակի և սևի: Երաժշտական առումով բացարձակ կանաչը ես թերևս կհամեմատեի ջութակի հանգիստ, ծորուն, միջին բարձրության տոների հետ:

Վերջին երկու գույները՝ սպիտակը և սևը, ընդհանուր առմամբ արդեն սահմանեցինք: *Սպիտակը*, որը հաճախ համարում են *ոչ-գույն* (հատկապես շնորհիվ իմպրեսիոնիստների, որոնք «սպիտակ որևէ բան չեն տեսնում բնության մեջ»**), ներկայանում է իբրև խորհրդանիշն աշխարհի, ուր բոլոր գույները,

* Նույնկերպ է գործում և իդեալական, այդքան զովաբանված հավասարակշռությունը: Որքան լավ է այդ մասին ասել Քրիստոսը. «Դու, որ ո՛չ սառն ես և ո՛չ տաք...»:

** Վան Գոգն իր նամակներում հարց է բարձրացնում՝ կարո՞ղ է արդյոք սպիտակ պատը նկարել ուղղակի սպիտակով: Այդ հարցը, որը ոչ-նատուրալիստի համար որևէ դժվարություն չի ներկայացնում, որովհետև գույնը նա օգտագործում է որպես ներքին հնչողություն, նատուրալիստին և իմպրեսիոնիստին հանդուգն ոտնձգություն է թվում բնության հանդեպ: Այս հարցը վերջինիս համար պետք է նույնքան հեղափոխական լինի, որքան իր ժամանակին հեղափոխական և խելացնոր էր թվում շագանա-

որպես նյութական հատկություններ և սուբստանցներ, անհետացած են: Այդ աշխարհը մեզանից այնքան բարձր է գտնվում, որ այնտեղից մենք ի վիճակի չենք որևէ ձայն լսելու: Այնտեղից մի մեծ լռություն է տարածվում, որը, նյութեղեն պատկերված, մեզ թվում է անանցանելի, անխորտակելի, դեպի անվերջություն ձգվող սառը պարիսպ: *Այդ պատճառով սպիտակը նույնպես ներգործում է մեր հոգեկանի վրա ինչպես մի մեծ լռություն*, որը մեզ համար բացարձակ է: Ներքուստ այն հնչում է ասես ոչ-հնչյուն, որը երաժշտության մեջ մոտավորապես համապատասխանում է որոշ դադարների, որոնք ընդհատում են ֆրագի կամ բովանդակության զարգացումը լոկ ժամանակավորապես և ոչ թե եզրափակում այն վերջնականորեն: *Այդ լռությունը մեռած չէ, այլ լի է հնարավորություններով*: Սպիտակը հնչում է իբրև մի լռություն, որ կարող է հանկարծ ըմբռնելի դառնալ: Այն ոչինչ է՝ էությանը երիտասարդ, կամ, ավելի ստույգ, *նախասկզբնական ոչինչ՝ մինչև ծնունդը*: *Այդպես, հավանաբար, հնչել է Երկիրը սառցադաշտային շրջանի ճերմակ ժամանակներում*:

Եվ ինչպես մի ոչինչ առանց հնարավորության, ինչպես մեռած ոչինչ, երբ մարել է արևը, ինչպես հավիտենական մի լռություն առանց սպազայի ու հույսի, ներքուստ հնչում է սևը: Երաժշտորեն այն կարելի է պատկերել իբրև կատարյալ, եզրափակիչ դադար, որից հետո ամեն շարունակություն գալիս է իբրև մի այլ աշխարհի սկիզբ, քանզի *այդ դադարի շնորհիվ եզրափակվածն իր ավարտին է հասել, կազմավորվել մեկընդմիջտ. շրջանը փակված է*: Սևը հանգած մի բան է, ինչպես մարած խարույկը, մի անշարժություն՝ ամեն ինչի նկատմամբ անտարբեր, անմասնակից մի դիակ: Ասես մարմնի լռությունը մահից, կյանքի ավարտից հետո: *Սևը արտաքուստ ամենալուռ գույնն է, այդ պատճառով ցանկացած այլ գույն, նույնիսկ ամենաթույլ հնչող, սև ֆոնի վրա հնչում է ավելի ուժեղ և*

կագույն ստվերների վերափոխումը կապույտների («կանաչ երկնքի և կապույտ խոտի» սիրված օրինակը): Ինչպես որ վերջին դեպքի մեջ կարելի է տեսնել անցումը ակադեմիզմից ու ռեալիզմից դեպի իմպրեսիոնիզմն ու նատուրալիզմը, այնպես էլ Վան Գոգի հարցի մեջ նկատելի է «բնության թարգմանության» խնդրո կորիզը, այսինքն հակումի՝ բնությունը պատկերելու ոչ իբրև արտաքին երևույթ, այլ ընդգծելու գլխավորապես *ներքին իմպրեսիայի* տարրը, որը վերջին ժամանակներս հորջորջեցին *էքսպրեսիա* :

ճշգրիտ: Այլ է սպիտակի դեպքում, որի վրա գրեթե բոլոր գույներն աղոտանում են, իսկ որոշ գույներ լրիվ ճապաղում՝ թողնելով թույլ, ուժասպառ մի հնչողություն*:

Իգուր չէ, որ զուտ բերկրանքի ու անբիծ մաքրության համար ընտրում են ճերմակ զգեստներ, մինչդեռ սևը մեծագույն, խոր վշտի հագուստն է, մահվան խորհրդանիշը: Երկուսի հավասարակշռությունը, որ առաջանում է մեխանիկական խառնումից, կազմում է *մոխրագույնը*: Բնական է, այդկերպ գոյացած գույնը չի կարող տալ որևէ արտաքին հնչողություն կամ շարժում: *Մոխրագույնն անձայն է և անշարժ*: *Սակայն այդ անշարժությունն այլ բնույթի է, քան անդորրը կանաչի*, որն ընկած է երկու ակտիվ գույների միջև և դրանց արդյունքն է: Այդ պատճառով մոխրագույնը *անհույս անշարժություն է*: Որքան ավելի մուգ է մոխրագույնը, այնքան ավելի գերակշռող է դառնում հեղձուցիչ անհուսությունը: Լուսեղենացված՝ գույնը մի տեսակ օդ, շնչառության հնարավորություն է ստանում, բովանդակում սքողված հույսի որոշակի տարր: Նման մի մոխրագույն առաջանում է կանաչի և կարմրի օպտիկական խառնումից. այն առաջանում է ինքնագոհ պասսիվության և ուժեղ, ակտիվ ներքին այրման հոգևոր խառնումից**։ *Կարմիրը*, ինչպես որ պատկերացնում ենք այն, – իբրև անսահման, բնութթվ տաք գույն, – ներքուստ գործում է ինչպես չափազանց կենդանի, աշխույժ, անհանգիստ գույն, որը, սակայն, չունի իրեն այսուայնկողմ շռայլող դեղինի թեթևամիտ բնույթը, այլ, չնայած իր ամբողջ էներգիային և ինտենսիվությանը, դրսևորում է գրեթե նպատակասլաց, վիթխարի գործության ուժգին մի նոտա: *Այդ եռքի ու այրման մեջ, գլխավորապես ինքն իր մեջ և շատ քիչ դեպի դուրս, առկա է, այսպես ասած, տղամարդու հասունությունը* (տե՛ս Աղյուսակ II):

Սակայն այդ իդեալական կարմիրը իրականում կարող է ենթարկվել մեծ փոփոխությունների, շեղումների և զանազանումնե-

* Խրուկաներկն, օրինակ, սպիտակի վրա հնչում է փայլատ ու կեղտոտ, մինչդեռ սևի վրա ստանում է վառ, մաքուր, ապշեցուցիչ ուժ: Բաց դեղինը սպիտակ ֆոնի վրա թուլանում է, նվաղում, իսկ սևի վրա ներգործում է այնքան ուժգին, որ պարզապես անջատվում է ֆոնից, ճախրում օդում և աչքի զարնում:

** Մոխրագույնը՝ անշարժություն և *անդորր*: Դա նախագգում էր արդեն Դեյակրուան, որն ուզում էր անդորրը ստանալ կանաչն ու կարմիրը խառնելով (Սինյակ, op. cit.):

րի: Նյութական ձևի առումով կարմիրը շատ հարուստ է և բազմապիսի: Պատկերացրեք միայն. կարմիր սատուռն, խրուկաներկ, անգլիական կարմիր, տորոնաներկ, – ամենալուսեղ տոներից մինչև ամենամուգերը: Բավականաչափ պահպանելով հիմնական տոնը՝ կարմիրը դրա հետ մեկտեղ կարող է լինել հատկանշորեն տաք կամ սառը*:

Լուսեղ տաք կարմիրը (*սատուռն*) որոշակի նմանություն ունի միջին դեղինի հետ (իբրև պիգմենտ նույնպես պարունակում է բավական շատ դեղին) և արթնացնում է ուժի, էներգիայի, ձգտման, վճռականության, ուրախության, շոնդալից տրիումֆի զգացում: Երաժշտորեն այն հիշեցնում է շեփոթի հնչողությունը, որին ձայնակցում է տուբան՝ այդ համառ, պնդերես, ուժեղ տոնը: Միջանկյալ վիճակում, ինչպես *խրուկաներկը*, կարմիրը ձեռք է բերում սուր զգացումի մշտականություն. ասես համաչափ այրվող կիրք լինի, ինքնավստահ մի ուժ, որին այնքան էլ հեշտ չէ խեղդել և որը, սակայն, կարելի է մարել կապույտի միջոցով, ինչպես շիկացած երկաթը՝ ջրով: Այդ կարմիրը սառն ընդհանրապես չի տանում և վերջինիս պատճառով կորցնում է իր հնչեղությունն ու իմաստը: Կամ, ավելի ճիշտ կլինի ասել, այդ բռնի, ողբերգական սառեցումն առաջ է բերում մի տոն, որից, ինչպես «*կեղտից*», հատկապես այսօր խուսափում են և որը մերժում են նկարիչները: Եվ ո՛չ իրավացիորեն: Կեղտը նյութական ձևի մեջ իբրև նյութական պատկերացում, որպես նյութական էություն ունի, ինչպես ցանկացած այլ էություն, իր ներքին հնչողությունը: Ուստի գեղանկարչության մեջ կեղտից խուսափելն այսօր նույնքան անարդարացի է և միակողմանի, որքան երեկվա վախը «մաքուր» գույնի նկատմամբ: Երբեք չի կարելի մոռանալ, որ բոլոր միջոցները մաքուր են, եթե բխում են ներքին անհրաժեշտությունից: Այս դեպքում արտաքուստ կեղտոտը ներքուստ մաքուր է: Այլ պարագայում արտաքուստ մաքուրը ներքուստ կեղտոտ է: Կարմիր սատուռնը և խրուկաներկը իրենց բնույթով նման են դեղինին, սակայն ձգտումը դեպի մարդը շատ ավելի նվազ է. այդ կարմիրը հուրիրատում է, բայց առավել *իր մեջ* և գրեթե լրիվ գուրկ է դեղինի փոքր-ինչ խենթ բնավորությունից: Այդ պատճառով այն, միգուցե, դեղինից ավելի շատ է սիրված: Հաճույքով և առատորեն օգտագործվում

* Տաք և սառը հիարկե կարող է լինել յուրաքանչյուր գույն, սակայն այդ հակադրությունը երբեք այդքան մեծ չի լինում, որքան կարմրի դեպքում: Ներքին հնարավորությունների ինչպիսի՞ առատություն:

է պարզունակ ժողովրդական զարդանախշերում, կիրառվում ազգային տարազներում, ուր բացօթյա պայմաններում, իբրև կանաչի հանդեպ լրացուցիչ գույն, հատկապես «գեղեցիկ» է: Այդ կարմիրն, ինքնին վերցրած, ունի գլխավորապես նյութական և չափազանց ակտիվ բնույթ և, ինչպես դեղինը, հակված չէ խորացման: Միայն ներթափանցելով ավելի բարձր միջավայր՝ այն ձեռք է բերում առավել խոր հնչողություն: Սևի միջոցով խորացնելը վտանգավոր է, քանի որ անկենդան սևը մարում է հուրը, հասցնում նվազագույնի: Ընդամին, առաջանում է բութ, կարծր, սակավաշարժ *շագանակագույնը*, որում կարմիրը եռ է գալիս հազիվ լսելի: Այնուամենայնիվ, արտաքնապես թույլ այդ հնչողությունից ծագում է ուժգին ու զորեղ ներքին հնչողություն: Շագանակագույնի ճիշտ կիրառումից ծնվում է մի աննկարագրելի ներքին գեղեցկություն՝ գապվածություն: Խրուկաներկը հնչում է տուբայի պես, այն կարելի է համեմատել նաև թմբուկի ուժեղ հարվածների հետ:

Ինչպես հիմքում ամեն մի պաղ գույն, *սառը կարմիրը* ևս (օրինակ՝ տորոնաներկը) կարող է մեծապես խորացվել (հատկապես լազուրի միջոցով): Բացի այդ՝ զգալիորեն փոխվում է բնույթով. աճում է ներքին այրման տպավորությունը, բայց ակտիվ տարրը աստիճանաբար լրիվ անհետանում է: Սակայն, մյուս կողմից, այդ տարրը բացակայում է ոչ թե բացարձակորեն, ինչպես օրինակ, խորը կանաչի մեջ, այլ իր ետևից թողնում է մի նախազգացում, նոր, եռանդուն բռնկման սպասում, ասես ինքն իր մեջ ներքաշված, բայց դարան մտած մի բան, որն իր մեջ ունի, կամ ուներ, վայրի մի թռիչք կատարելու թաքուն կարողություն: Դրանում է նաև նրա և կապույտի խորացման միջև եղած մեծ տարբերությունը, քանի որ կարմրի դեպքում, նույնիսկ այդ վիճակում այնուամենայնիվ զգացվում է ինչ-որ մարմնական բան: Այն հիշեցնում է թավջութակի կրքոտ, միջին և ցածր հնչյունները: Սառը կարմիրը, երբ լուսեղ է, ձեռք է բերում ավելի շատ մարմնական երանգ, բայց մաքուր մարմնական, հնչում է ասես պատանեկան, մաքուր բերկրանք, ինչպես աղջկա թարմ, ջահել, մաքրամաքուր կերպարանք: Երաժշտորեն վերջինս հեշտությամբ կարելի է արտահայտել ջութակի բարձր, վճիտ ու երգեցիկ հնչյուններով*: Այդ գույնը, որ

* Փոքրիկ զանգակների (ինչպես նաև ձիու զանգուլակների) ուրախ, մաքուր, միմյանց հաճախակի հաջորդող հնչյունները ռուսերեն անվանում են «մորեգույն դողանց» (himbeerfarbenes Klingeln, малиновый звон):

ինտենսիվանում է միայն սպիտակ խառնելիս, իբրև հագուստի գույն շատ են հավանում ջահել աղջիկները:

Ազգակից դեղինով ուժգնացված տաք կարմիրը տալիս է *նարնջագույն*: Այդ խառնումի շնորհիվ կարմրի ներքին շարժումը վերածվում է ճառագայթման, շրջակա տարածության մեջ արտահեղման շարժումի: Բայց կարմիրը, որը նարնջագույնի մեջ մեծ դեր է խաղում, վերջինիս համար պահպանում է լրջության երանգը: Այն նման է ինքնավստահ մարդու և այդ պատճառով առաջ է բերում մի առանձնահատուկ առողջ զգացում: Այդ գույնը հնչում է ինչպես եկեղեցական միջին չափի զանգը, որ կանչում է իրիկնային գոհության աղոթքի, կամ՝ ինչպես ալտի ուժգին ձայնը, ինչպես Largo երգող ալտային ջութակը:

Ինչպես որ նարնջագույնն առաջանում է կարմրի՝ դեպի մարդը մոտենալու շնորհիվ, այնպես էլ կապույտով կարմիրը ետ մղելիս ի հայտ է գալիս *մանուշակագույնը*, որը հակում ունի դիտողից հեռանալու: Հիմքում ընկած այդ կարմիրը պետք է, սակայն, լինի սառը, քանի որ կարմրի տաքությունը ոչ մի կերպ չի կարող խառնվել կապույտի սառնության հետ, – այս հանգամանքը ճշմարիտ է նաև հոգևորի ոլորտում:

Մանուշակագույնն, այսպիսով, սառեցված կարմիր է և՛ ֆիզիկական, և՛ հոգեբանական առումով: Այդ պատճառով նա ունի մի տեսակ հիվանդագին, մարած (աժխախարամ), թախծալի բնույթ: Իզուր չէ, որ մանուշակագույնը վայելուչ գույն է համարվում ծեր կանանց հագուստի համար: Չինացիք ուղղակիորեն օգտագործում են այն իբրև սգո հագուստի գույն: Սրա հնչողությունը նման է անգլիական եղջերափողի, սրինգի, իսկ խոր հնչերանգներում՝ փայտափողային գործիքների (օրինակ՝ ֆագոտի) թավ հնչյուններին*:

Վերջին երկու գույները, որոնք առաջանում են կարմրի և դեղինի կամ կապույտի գունարումից, նվազ կայուն հավասա-

Մորու հյութի գույնը մոտ է նկարագրված լուսեղ ու սառը կարմրին:

(Այստեղ գործ ունենք, այսպես կոչված, ժողովրդական ստուգաբանության հետ: Ռուսերեն *малиновый звон*-ը, որը Կանդինսկիին գերմաներեն թարգմանել է որպես himbeerfarbenes Klingeln, կապ չունի մորի հատապտղի հետ, այլ ծագում է բելգիական Մալին (Մելխելեն) քաղաքի անունից, որի Սինթ-Ռոմբաուսկերը տաճարը հայտնի է իր՝ «մալինյան» զանգերով: – Ծ. ք.)

* Նկարիչների միջավայրում «ինչպե՞ս են» հարցին երբեմն կատակով պատասխանում են՝ «միանգամայն մանուշակագույն», ինչն ուրախալի որևէ բան չի նշանակում:

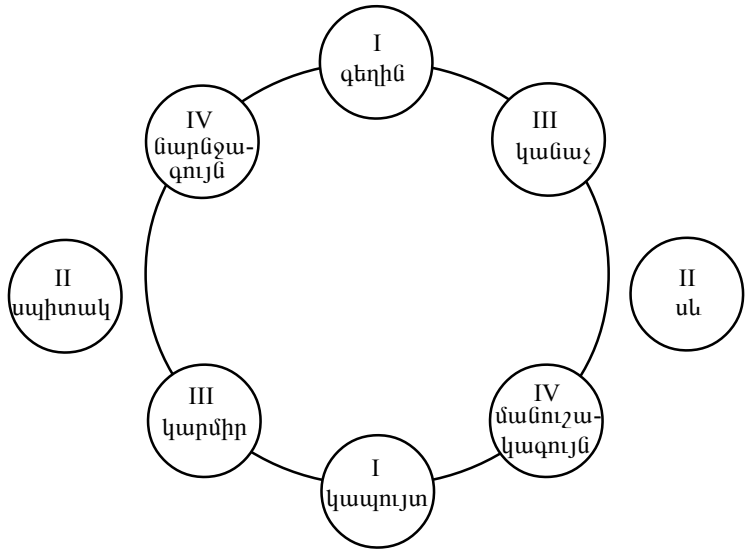
րակշռության գույներ են: Գույները խառնելիս ի հայտ է գալիս այդ հավասարակշռությունը կորցնելու դրանց հակումը: Առաջանում է լարախաղացի զգացում, որ պետք է ուշադիր լինի և շարունակ ջանք թափի հավասարակշռությունը պահելու համար: Որտե՞ղ է սկսվում մարնջագույնը և ավարտվում դեղինը, կարմիրը: Որտե՞ղ է այն սահմանը, որ խստորեն տարանջատում է մանուշակագույնը կարմրից կամ կապույտից*: Այս երկու բնութագրված գույները (մարնջագույն և մանուշակագույն) պարզունակ գունատոների տիրույթում կազմում են *չորրորդ* և վերջին *հակադրությունը*. ընդ որում, միմյանց նկատմամբ ֆիզիկական առումով դրանք գտնվում են նույն փոխհարաբերության մեջ, ինչ և երրորդ հակադրության գույները (կարմիր և կանաչ), այսինքն՝ հանդես են գալիս իբրև լրացուցիչ գույներ (տե՛ս Աղյուսակ II):

Մի մեծ շրջանի նման, սեփական պոչը խայթող օձի պես (անվերջության և հավերժության սիմվոլ), մեր առջև կանգնած են այդ վեց գույները, որոնք գույզ-գույզ կազմում են երեք մեծ հակադրություններ: Իսկ աջից և ձախից լուծյալ երկու մեծ հնարավորություններն են. մահվան լուծյալը և ծնունդի լուծյալը (տե՛ս Աղյուսակ III):

Հասկանալի է, որ այդ պարզ գույներին տրված բոլոր բնորոշումները սուկ ժամանակավոր են և կոպիտ: Այդպիսին են նաև զգացմունքները, որոնք հիշատակվեցին այստեղ որպես գույների բնորոշումներ (ուրախություն, թախիծ և այլն): Այդ զգացմունքները հոգու լոկ նյութական վիճակներն են: Գունաշին, ինչպես և երաժշտական տոները ունեն շատ ավելի նուրբ բնույթ, հոգու մեջ դրանք արթնացնում են նրբին, բառերով անարտահայտելի թրթիռներ: Շատ հավանական է, որ ժամանակի ընթացքում յուրաքանչյուր տոն կգտնի իր արտահայտությունը նաև նյութական խոսքի մեջ, բայց միշտ լրացուցիչ ինչ-որ բան կմնա, որն անհնար կլինի լիովին սպառել բառերով և որը, սակայն, ոչ թե ինչ-որ ճոխ հավելում է, այլ այդ տոնի հենց էական մասը: *Ահա թե ինչու բառերը են և կմնան լոկ ակնարկներ, գույների բավականին արտաքին տարբերանիշեր*: Գույների էական կողմը բառերով կամ այլ միջոցներով փոխարինելու անհնարության մեջ է մոնումենտալ արվեստի հնարավորությունը: Այստեղ շատ հարուստ և բազմազան համակցումներից

* Մանուշակագույնը հակված է նաև անցնելու յասամանագույնի: Բայց որտե՞ղ է վերջանում մեկը և սկսվում մյուսը:

Աղյուսակ III



Հակադրություններն իբրև շրջան երկու բևեռների միջև
 = պարզ գույների կյանքը ծննդի և մահվան միջև:

(Հոմեոսական թվերը ցույց են տալիս հակադրությունների գույ-
 գերը:)

պետք է գտնել մեկը, որը հիմնված կլինի վերոհաստատված փաստի վրա: Այն է՝ միևնույն ներքին հնչողությանը միևնույն պահին կարելի է հասնել տարբեր արվեստների միջոցով, ընդ որում՝ յուրաքանչյուր արվեստ այդ ընդհանուր հնչողությունից զատ դեռ կբացահայտի իր ուրույն էական առավելությունը, և դրա շնորհիվ ընդհանուր ներքին հնչողությունը կհարստանա և կուժգնանա, – մի բան, որին *մեկ* արվեստի միջոցով անհնար է հասնել:

Թե այդ դեպքում նշված ներդաշնակությանը ուժով ու խորությամբ հավասար ինչպիսի աններդաշնակություններ և անթիվ համակցություններ կարող են լինել՝ մեկ արվեստի գերակշռությամբ կամ տարբեր արվեստների հակադրությունների գերակշռությամբ այլ արվեստների հանդարտ հնչողության ֆոնի վրա (և այլն, և այլն), կարող է պարզ դառնալ յուրաքանչյուրի համար:

Հաճախ կարելի է լսել այն կարծիքը, թե մեկ արվեստը մյուսով փոխարինելու հնարավորությունը (օրինակ՝ բառով, գրականությամբ) կբացառեր տարբեր արվեստների անհրաժեշտությունը: Բայց դա այդպես չէ: Ինչպես ասացինք, միևնույն հնչողության ճշգրիտ կրկնությունը տարբեր արվեստների միջոցով անհնարին է: Բայց անգամ եթե հնարավոր էլ լիներ, ապա միևնույն հնչողության կրկնությունը զոնե արտաքուստ այլ կերպ պիտի գունավորվեր: Իսկ եթե դա էլ անհնարին լիներ և եթե ամեն անգամ տարբեր արվեստների միջոցով միանգամայն ճշգրիտ կերպով հասնեինք (արտաքուստ և ներքուստ) *նույն այդ* հնչողությանը, ապա մաս այդ դեպքում նման կրկնությունն ավելորդ չպիտի լիներ: Գոնե այն պատճառով, որ տարբեր մարդիկ ընդունակություններ ունեն տարբեր արվեստներում (ակտիվ կամ պասսիվ, այսինքն՝ իբրև այդ հնչողության առաքողներ կամ ընդունողներ): Եթե, սակայն, այդպես էլ չլիներ, ապա նույնիսկ այդ դեպքում կրկնությունն անիմաստ չէր դառնա: Միևնույն հնչյունների կրկնությունն ու կուտակումը խորացնում է հոգևոր մթնոլորտը, որն անհրաժեշտ է զգացմունքների (մաս ամենամուրբ սուբստանցի) հասունացման համար, ինչպես որ զամպան պտուղների հասունացման համար անհրաժեշտ է ջերմոցի հագեցած մթնոլորտը՝ հասունացման բացարձակ պայմանը: Դա որոշ իմաստով նման է այն մարդուն, որի վրա գործողությունների, մտքերի, զգացմունքների կրկնությունն ի վերջո հզոր ազդեցությունն է թողնում, անգամ եթե մա քիչ է ընդունակ ինտենսիվորեն ըմբռնելու առանձին գործողությունները և այլն,

ինչպես, օրինակ, բավական խիտ կտորը չի ներծծում անձրևի առաջին կաթիլները*:

Սակայն չպետք է հոգևոր մթնոլորտը պատկերացնել սոսկ այդ, գրեթե շոշափելի օրինակով: Այն ոգեպես մման է օդի, որ կարող է լինել մաքուր կամ զանազան օտար տարրերով լեցուն: Հոգևոր մթնոլորտը կազմող տարրերը ոչ միայն դիտարկելի գործողությունները, արտաքին դրսևորում ունեցող մտքերն ու զգացմունքներն են, այլև լիովին սքողված գործողությունները, որոնց մասին «ոչ ոք ոչինչ չգիտի», չարտասանված մտքերը, արտաքննապես չդրսևորված զգացմունքները (այսինքն՝ մարդու մեջ կատարվող գործողությունները): Ինքնասպանությունը, սպանությունը, բռնությունը, անարժան, ցածր մտքերը, ատելությունը, թշնամանքը, եսասիրությունը, նախանձը, «հայրենասիրությունը», կուսակցականությունը հոգևոր կերպարներ են, մթնոլորտը *ստեղծող* հոգևոր էություններ**։ Եվ ընդհակառակը, ինքնագոհողությունը, օգնությունը, մաքուր, վեհ մտքերը, սերը, ալտրո-իզմը, ուրիշի երջանկությամբ ուրախանալը, մարդասիրությունը, արդարամտությունը մմանօրինակ էություններ են, որոնք սպանում են առաջիններին, ինչպես արևն է սպանում մանրէներին և մաքուր մթնոլորտ վերստեղծում***:

Այլ (առավել բարդ) է այն կրկնությունը, որի դեպքում տարբեր տարրերը մասնակցում են զանազան ձևերով: Մեր դեպքում՝ տարբեր արվեստները (իրականացված ու գումարված՝ մոնումենտալ արվեստը): Կրկնության այդ ձևն ավելի հզոր է, որովհետև մարդկային տարբեր խառնվածքներ տարբեր ձևով են արձագանքում առանձին միջոցներին. ոմանց համար ամենամատչելին երաժշտական ձևն է (սա ընդհանրապես ներագրում

* Ռեկլամի ներգործությունը արտաքուստ հիմնված է այդ կրկնողության վրա:

** Լինում են ինքնասպանության, թշնամական ռազմատենչ զգացմունքների ժամանակաշրջաններ: Պատերազմն ու հեղափոխությունը (վերջինս նվազ չափով, քան պատերազմը) արգասիք են այդպիսի մթնոլորտի, որը դրանց «շնորհիվ» ավելի շատ է ապականվում: Ինչ չափով որ չափում եք, նրանով պիտի չափվի ձեզ համար:

*** Նման ժամանակներ պատմությունը նույնպես գիտի: Արդյո՞ք եղել է ավելի մեծ դարաշրջան, քան քրիստոնեությունը, որը նույնիսկ ամենաթույլերին ներքաշեց հոգևոր պայքարի մեջ: Պատերազմի ու հեղափոխության ժամանակ նույնպես հանդես են գալիս այնպիսի շարժիչ ուժեր, որոնք պատկանում են այդ տեսակին և որոնք փարատում են ապականված օդը:

է բոլորի վրա. բացառությունները չափազանց հազվագյուտ են), մյուսների համար՝ նկարչականը, երրորդների համար՝ գրականը, և այլն: Բացի այդ, տարբեր արվեստներում թաքնված ուժերը էապես տարբեր են, ուստի և դրանք մեծացնում են միևնույն մարդու պարագայում ձեռք բերվող արդյունքը, թեև յուրաքանչ-յուր արվեստ գործում է ինքնուրույն և մեկուսի:

Առանձին, մեկուսացած գույնի այդ դժվար սահմանելի ներգործությունն այն հիմքն է, որի վրա *ներդաշնակվում են* տարբեր արժեքները: Ստեղծվում են նկարներ (կիրառական արվեստում՝ ամբողջ կահավորանքներ), որոնցում իշխում է մեկ լոկալ տոնը՝ ընտրված գեղարվեստական զգացողությանը համապատասխան: Գունատոնի ներթափանցումը, մեկը մյուսին խառնելու միջոցով երկու հարևան գույների միակցումն այն հիմքն է, որի վրա հաճախ կառուցվում է գունային հարմոնիան: Գույների ներազդեցությունների մասին վերն ասվածից, այն փաստից, որ մենք սպրում ենք հարցերով, կռահումներով, մեկնություններով ու այդ պատճառով նաև հակասություններով լի մի ժամանակաշրջանում (հիշենք եռանկյունու հատվածները), հեշտությամբ կարող ենք հանգել այն եզրակացության, թե առանձին գույնի հիման վրա ամբողջի ներդաշնակեցումը ամենից քիչ հնարավոր է հենց մեր օրերում: Թերևս մի տեսակ նախանձով, թախծալի համակրանքով ենք մենք ունկնդրում Մոցարտի ստեղծագործությունները: Դրանք մեզ համար ասես ցանկալի դադար լինեն փոթորկահույզ մեր ներաշխարհում, սփոփանքի և հույսի նշան, բայց մենք լսում ենք դրանք իբրև ուրիշ, անցած, ըստ էության, մեզ խորթ ժամանակի հնչյուններ: Տոների պայքար, կորսված հավասարակշռություն, փլվող «սկզբունքներ», անսպասելի թմբկահարվածներ, մեծ հարցեր, թվացյալ անսպասակ ձգտում, ներքին տարակուսանքով առերևույթ լեցուն մղում ու անձկություն, փշրված շոթաներ ու կապանքներ, որոնք բազմաթիվը վերածում են մեկմիասնականի, *հակադրություններ և հակասություններ*, – *ահա մեր հարմոնիան*: Այդ ներդաշնակության վրա հիմնված *կոմպոզիցիան գունային և գծանկարչական ձևերի մի համադրություն է. ձևեր, որոնք, իբրև այդպիսիք, գոյություն ունեն ինքնուրույնաբար, առաջանում են ներքին անհրաժեշտությունից և այդպե՛րպ գոյացող ընդհանուր կյանքում կազմում այն ամբողջությունը, որի անունն է նկար*:

Էական են միայն այդ առանձին մասերը: Մնացածը (ուստի նաև՝ առարկայական տարրի պահպանումը) երկրորդական է, լոկ հավելվածք:

Տրամաբանորեն այստեղից բխում է նաև երկու գունատոնների համադրումը: Ըստ հակատրամաբանության նույն սկզբունքի՝ այժմ իրար կողք են դրվում գույներ, որոնք երկար ժամանակ համարվել են աններդաշնակ: Այդպես է, օրինակ, կարմրի ու կապույտի հարևանության դեպքը, երբ միմյանց հետ ոչ մի ֆիզիկական կապ չունեցող գույները, իրենց մեծ *հոգևոր հակադրության* շնորհիվ, այսօր ընտրվում են իբրև ամենահզոր կերպով գործող, ամենահարմար հարմոնիաներից մեկը: Մեր ներդաշնակությունը խաբսխված է գլխավորապես հակադրության սկզբունքի՝ բոլոր ժամանակների արվեստում այդ մեծագույն սկզբունքի վրա: Սակայն մեր հակադրությունը *ներքին* հակադրություն է. այն կանգնած է միայնակ և բացառում է ներդաշնակեցնող այլ սկզբունքների ցանկացած օգնություն (այսօր տակ խանգարող ավելորդություն):

Հետաքրքիր է, որ կարմրի ու կապույտի նշված համադրությունը այնքան սիրված է եղել պրիմիտիվների կողմից (հին գերմանացիներ, իտալացիներ և այլն), որ դեռ պահպանվում է այդ ժամանակաշրջանի վերապրուկներում (օրինակ, եկեղեցական փայտաքանդակների ժողովրդական ձևերում)*: Շատ հաճախ այդպիսի գեղանկարչական գործերում և գունավոր պլաստիկայում կարելի է տեսնել Աստվածամորը՝ պատկերված կարմիր շապիկով ու կապույտ քիկնոցով: Թվում է, թե արվեստագետներն ուզում էին նշել *երկնային* շնորհը, որն առաքվել է *երկրային* մարդուն և պարուրել *մարդկայինը աստվածայինով*: Տրամաբանորեն մեր հարմոնիայի բնորոշումից հետևում է, որ հենց «այսօր» ներքին անհրաժեշտությունը պետք ունի արտահայտչական հնարավորությունների անսահման մեծ պաշարի:

«Թույլատրելի» և «անթույլատրելի» համադրումները, տարբեր գույների բախումը, մեկ տոնի խլացումը մյուսի միջոցով և շատ տոներինը՝ մեկով, մեկ գույնի հնչողությունը մեկ այլի միջոց, գունաբծի ճշգրիտ տեղադրումը, միա- և բազմակողմանի գույների տարրալուծումը, հոսուն գունաբծի սահմանափակումը գծանկարով և վերջինիս «սահմանազանցումը» գունաբծի կողմից, գունաբծերի միախառնումն ու կտրուկ տարանջատումը, և այլն, և այլն, ընձեռում են գուտ գեղանկարչական (= գունային) անսահման հնարավորություններ:

* Բազում պերճախոս արդարացումներով այդ համադրությունը դեռ «երեկ», իր վաղ նկարներում, առաջիններից մեկը սկսեց կիրառել Ֆրենկ Բրենզվիլը:

Առարկայությունից հրաժարում և վերացականի տիրույթ տանող առաջին քայլերից մեկը հանդիսացավ, – գծա- և գեղանկարչության առնչությամբ, – երրորդ չափի բացառումը, այսինքն՝ «նկարն» իբրև նկարչություն մեկ հարթության վրա պահելու ձգտումը: Մերժվեց մոդելավորումը: Դրանով իրական առարկան ուղղվեց դեպի վերացականություն, ինչը որոշակի առաջընթաց էր: Սակայն վերջինս իսկույն ևեթ գամեց հնարավորությունները կտավի ռեալ հարթությանը, որի հետևանքով նկարչությունը ձեռք բերեց մի նոր, բլոբրովին նյութական հնչերանգ: Այդ ամբարկայումը միևնույն ժամանակ դարձավ հնարավորությունների սահմանափակում:

Նյութականությունից ու սահմանափակությունից ազատվելու ձգտումը, հորինվածքայինին ձգտելու հետ մեկտեղ, բնականաբար պետք է հանգեցներ մեկ հարթությունից հրաժարվելուն: Փորձեր արվեցին նկարը բերելու մի իդեալական հարթություն, որը դրա հետևանքով պետք է ձևավորվեր նյութական հարթությունից առաջ*: Այդպես հարթ եռանկյունիներով կոմպոզիցիայից առաջացավ պլաստիկ դարձած եռաչափ եռանկյունիներով, այսինքն՝ բուրգերով, մի կոմպոզիցիա (այսպես կոչված «կուբիզմ»): Սակայն շատ շուտով այստեղ նույնպես ի հայտ եկավ իներցիոն շարժումը և ծանրացավ ճիշտ այդ ձևի վրա՝ կրկին տանելով դեպի հնարավորությունների աղբատացում: Դա է ներքին անհրաժեշտությունից բխած սկզբունքի արտաքին կիրառման անխուսափելի արդյունքը: Հենց այս, չափազանց կարևոր դեպքում չպետք է մոռանանք, որ կան նաև այլ միջոցներ՝ պահպանելու համար նյութական հարթությունը, ձևավորելու իդեալական հարթություն և այն ֆիքսելու ոչ միայն որպես հարթ մակերևույթ, այլ օգտագործելու իբրև եռաչափ տարածություն: Արդեն իսկ գծի բարակությունը կամ հաստությունը, այնուհետև ձևի դիրքը հարթության վրա, ձևերի փոխհատումը կարող են հանդես գալ որպես տարածության գծանկարչական ընդարձակման օրինակներ: Նման հնարավորություններ տալիս է նաև գույնը, որը ճիշտ օգտագործելու դեպքում կարող է առաջ շարժվել կամ ետ մահանջել, ձգտել դեպի առաջ կամ դեպի ետ և նկարը դարձնել օդում ճախրող մի էակ, ինչը համագործ և տարածության գեղանկարչական ընդարձակմանը:

* Տե՛ս, օրինակ, Լը Ֆոկոննիեի հոդվածը Արվեստագետների նոր միության II ցուցահանդեսի (Մյունխեն, 1910–1911) կատալոգում:

Այդ երկու ընդարձակումների միացությունը (համա- կամ հակահնչյուն) գծանկարչական և գեղանկարչական կոմպոզիցի- այի ամենահարուստ և հզոր տարրերից է:

