

ՍԵՄԻՈՏԻԿԱՅԻ ԱՌՆՋՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԱՐՎԵՍՏԻ ՇԵՑ

Գեղարվեստական ստեղծագործության հետազոտության համար սկզբունքային նշանակություն ունեն Կ. Ի. Լենինի դրույթներն իմացության մեջ նշանների և սիմվոլների դերի մասին: Ժամանակին Լենինը խստորեն քննադատել է սիմվոլների սուբյեկտիվ-իդեալիստական տեսությունը, որը բացարձակապես մեղմ էր նշանների և սիմվոլների դերը մարդկային իմացության մեջ: «Սիմվոլների տեսությունը չի հաշտվում այսպիսի (ինչպես տեսանք, ամբողջովին մատերիալիստական) հայացքի հետ, որովհետև նա ինչ-որ անվստահություն է մտցնում զգայականության վերաբերմամբ, անվստահություն դեպի մեր զգայարանների ցուցմունքները: Անվիճելի է, որ պատկերումը երբեք չի կարող ամբողջովին հավասարվել մոգելին, բայց այլ բան է պատկերը, այլ բան է սիմվոլը, պայմանական նշանը: Պատկերումն անհրաժեշտաբար և անխուսափելիորեն ենթադրում է օբյեկտիվ ռեալությունն այն բանի, ինչ-որ «արտապատկերվում է»: «Պայմանական նշան», սիմվոլ, հիերոգլիֆ՝ այնպիսի հասկացություններ են, որոնք մտցնում են ազնուստիցիզմի բոլորովին ոչ պիտանի տարր» (14, 311—312): Սրա հիման վրա որոշ փիլիսոփաներ և էսթետներ սխալ հետևություն արեցին, իրոք թե Լենինը դեմ է եղել նշանների և սիմվոլների ամեն մի օգտագործման: Իրականում Լենինը քննադատել է սիմվոլիզմի և հիերոգլիֆիների տեսությունները՝ դրանց սուբյեկտիվ իդեալիզմի հա-

մար, օրյեկտիվ ռեալականությունը սիմվոլներով, նշաններով ու հիերոգլիֆներով փոխարինելու համար, միաժամանակ ընդգծելով, «...թե դրանց ընդհանրապես դեմ լինել չի կարելի: Սակայն «ամեն մի սիմվոլիկայի դեմ» պետք է ասել, որ այն երբեմն «հարմար միջոց է խուսափելու համար հասկացությունների սահմանումները (Begriffsbestimmungen) ընդգրկելուց, մատնանշելուց, արդարացնելուց»: Իսկ հենց դա է փիլիսոփայության խնդիրը» (38, 137):

Վ. Ի. Լենինը հանդես է եկել նշանների և սիմվոլների բացարձակացման, միակողմանիորեն հասկանալու և զործածելու դեմ, այսինքն՝ հանդես է եկել ինչպես առարկայի ու կերպարի նույնացման, այնպես էլ մեկը մյուսից մետաֆիզիկորեն կտրելու և հակադրելու դեմ: Լենինը ընդգծել է արտացոլման պրոցեսի խոր դիալեկտիկական բնույթը. «Մտքի համբնկնումը օրյեկտի հետ՝ պրոցես է, միտքը (= մարդը) չպետք է ճշմարտությունը պատկերացնի որպես մեռյալ հանգիստ, որպես զուեռտ (ազդեռ) հասարակ պատկեր (կերպար)՝ առանց ձգտման, առանց շարժման, որպես մի զենիտ, որպես թիվ, որպես վերացական միտք» (38, 236—237): Արտացոլման պրոցեսը իրականացվում է մշտապես, իմացությունը իրականությանը հավերժորեն մոտենալու մեջ: Այդ հակասական պրոցեսում կան հարաբերականորեն կայուն, «անշարժ» պահեր, որոնք կարող են արձանագրվել որպես մշտական, անշարժ, անփոփոխ: Բայց դրանք արտացոլման ներքին խոր հակասական պրոցեսի հենց առանձին պահերն են, մշտականը մարդկային մտածողության մեջ այն հաստատականությունն ու վճռականությունն է, որով մարդը ճանաչում է մտքի հակասությունը օրյեկտի հետ և հաղթահարում այն՝ «Իմացությունը, — ընդգծում է Վ. Ի. Լենինը, — մտածողության հավերժական, անվերջ մոտեցումն է օրյեկտին: Բնության առացումը մարդու մտքի մեջ պետք է հասկանալ ոչ թե «մեռյալ», ոչ թե «աբստրակտ», ոչ թե առանց շարժման, ոչ թե առանց հակասությունների, այլ շարժման, հակասությունների առաջացման և դրանց լուծման հավերժական պրոցեսում» (38, 237):

Հետևաբար, դիալեկտիկական բնույթ կրող, խորապես

հակասական արտացոլման բուն պրոցեսի ըմբռնումը հնարավոր է միայն դիալեկտիկայի մեթոդական մակարդակի տեսանկյունից: Սակայն սխալ և միակողմանի կլինի հաշվի չառնել ինչպես իրականության արտացոլման բուն պրոցեսի, այնպես էլ իմացության պատրաստի արդյունքների նկարագրության ու մեկնաբանության մյուս եղանակների օգտագործման հնարավորությունները: Այս առիթով հետաքրքիր է քննել արտացոլման լենինյան տեսության և արվեստի ու ստեղծագործական պրոցեսի մեկնաբանման համար կիրառվող սեմիոտիկայի և հետազոտության ստրուկտուրային մեթոդների հարաբերությունը¹: Այս իմաստով հետաքրքրություն է ներկայացնում արտացոլման պրոցեսում և զեղարվեստական ստեղծագործության մեջ նշանի, մոդելի, ստրուկտուրայի, սիմվոլի և այլնի օգտագործման պրոբլեմը:

Ինչպես հայտնի է, արտացոլման լենինյան տեսությունն ընդունում է սիմվոլների և նշանների օգտագործման էվրիստիկական արժեքը մարդկային իմացության, մասնավորապես գիտության և տեխնիկայի մեջ: Սիմվոլների ու նշանների դերը զեղարվեստում պարզաբանելու համար պետք է քննել արվեստի նկատմամբ սեմիոտիկայի ունեցած առնչությունները:

Հայտնի է, որ սեմիոտիկան խնդիր է դնում ուսումնասիրել նշանային սիստեմները: Նշանային սիստեմների վառ օրինակ է լեզուն: Սակայն նշանակյալի և նշանակողի հարաբերությունը ոչ բոլոր դեպքերում է այնպես, ինչպես լեզվում: Դրա համար էլ, թերևս, նշանակյալի և նշանակողի բաղմադան կապերը չի կարելի հանգեցնել լեզվաբանության միջոցով բացահայտվող հարաբերություններին: Արվեստը, որպես հասարակական գիտակցության ձևերից մեկը, չի հանդում լեզվին, քանի որ արվեստը չի կարող սահմանափակ-

¹ Ներկա փոքրածավալ հոդվածում հնարավոր չէ ընդգրկել սեմիոտիկական և ստրուկտուրայիստական ողջ դրականությունը, մասնավորապես մենք չենք անդրադառնում Տարտու-Մոսկովյան սեմիոտիկական դպրոցին ու նրա բարձրացրած խնդիրներին, այլ քննում ենք վերջերս հրատարակված մեծ մասամբ իտալական հեղինակների մի քանի աշխատանքներ:

վել միայն լեզվով, չնայած որ գոյություն ունեն արվեստի այսպես կոչված «լեզվական» ձևեր՝ պոեզիա և դրականություն: Բացի այդ, արվեստի ցանկացած ձև, լեզվի համեմատությամբ, և ավելի ներփակ է և ավելի բաց. ավելի ներփակ, քանի որ արվեստի ստեղծագործությունը չի ենթարկվում բացարձակապես համարժեք թարգմանության. առավել բաց, քանի որ գեղեցիկի հարաբերություններն անսահման են: Արվեստի ցանկացած ստեղծագործությունը և ցանկացած ձևը կարող է կրել սիմվոլիկ նշանային ֆունկցիա, բայց արվեստի ոչ մի ձև և ոչ մի գեղարվեստական ստեղծագործություն չի կարող հանգեցվել այդ ֆունկցիային. քանի որ արվեստը չի կարող հանդես գալ մետա-լեզվի դերում, չի կարող գեղանկարչության գեղանկարչություն լինել, կամ երաժշտության երաժշտություն և այլն: Չենք խոսում արդեն այն մասին, որ արվեստը չի համարվում նույնիսկ լեզու՝ բառիս ուղիղ իմաստով, որովհետև այն շունի լեզվի «երկակի բնութիւնը». այն շունի ոչ ֆոնեմ (հնչույթ), ոչ մոնեմ՝ էթեմ այդպես է, ապա արվեստը լավագույն դեպքում կարող է համարվել խոսք և ոչ թե լեզու: Բայց այդ դեպքում էլ հարկավոր է հաշվի առնել արվեստի գործածած կոդի բացարձակ պատմականությունը, ինչպես և սոցիալականությունը, որը նրան պայմանավորում և որոշում է¹:

Այս կապակցությամբ առավել իրավացի է լեզվի քննությունն ու մեկնաբանությունը արվեստի ներքին պրոբլեմների (պահանջմունքների) տեսանկյունից, քան թե հակառակը՝ արվեստի քննությունը լեզվի օգնությամբ: Ընդհանրապես պետք է ասել, որ արվեստը և նրա ստեղծագործությունները կարող են հանաչվել ամենատարբեր միջոցներով ու եղանակներով: Դրանց մեջ առանձնացվում են, ինչպես նշում է իտալական փիլիսոփա Մորպուրգո-Տալյարունե, ներկայացուցչության մոմենտներ, որոնք անվանվում են պրեդեկտատիվ և ռեպրեդեկտատիվ: Սեմիոտիկական կոնցեպցիան կիրառելի է միայն այն դեպքում, երբ հաշվի է առնվում այդ մոմենտ-

¹ Sté M. Dufrenne, *Esthétique et Philosophie*, Editions Klincksieck, Paris, 1967, p. 73—112.

ների միջև եղած տարբերությունը, որն ակնհայտ է դառնում, հենց որ նշանը սահմանվում է որպես «որևէ իրի ներկայացուցիչ»։ Միայն ռեպրեզենտացիայի դեպքում կառելի է խոսել բուն նշանային հարաբերության մասին։

Արվեստի ամեն մի ձև ունի պրեզենտատիվ և ռեպրեզենտատիվ տեսանկյուն կամ մոմենտ։ Ռեպրեզենտատիվը տիրապետում է ղեզանկարչության և դրականության մեջ, պրեզենտատիվը՝ ճարտարապետության և երաժշտության։ Հարկավոր է շփոթել այդ տեսանկյունները, տարբերել իրարից։ Սեմիոտիկական վերլուծությունը միայն նման տարբերակումով կլինի արդյունավետ։

Այս կապակցությամբ, կրկնում ենք, առավել օրինալափ է լեզվի քննարկումն ու մեկնաբանումը արվեստի օգնությամբ, քան թե արվեստինը՝ լեզվի։

Իտալական առաջադեմ փիլիսոփա և էսթետ էմիլիո Գարրոնին իր «Սեմիոտիկան և էսթետիկան»¹ աշխատությունում ցույց է տվել այն օգուտը, որ կարող է բերել սեմիոտիկայի հիշտ օգտագործումն ու կիրառումը ընդհանրապես արվեստի ստեղծագործությունների և, մասնավորապես, կինոնրկարների վերլուծության համար։ Բերենք նրա դատողությունները լուսաբանող մի քանի օրինակ։

Սովորաբար կարծում են, թե անհրաժեշտ է բացահայտել այս կամ այն «լեզվի» յուրահատկությունը, անհատական բնույթը։ Գարրոնին պաշտպանում է այլ տեսակետ։ Խնդիրը ոչ թե կինոյի «լեզվի» անհատականացումն է, այլ ալելի շուտ այն, որ ստեղծվեն որոշակի և համապատասխան արտահայտության մոդելներ, այնպիսիք, որոնք թույլ տային խոսել «կինեմատոգրաֆիական լեզվի» մասին²։ Հետևապես, Գարրոնին դեմ է այն հայացքին, որի համաձայն չի կարելի խոսել կինոյի մասին իրրև լեզվի (ինչպես նաև արվեստի այլ տեսակների մասին), քանի որ նրանք շունեն լեզվի եր-

¹ E. Garroni, *Semiotica et Estetica. L'eterogeneita del linguaggio cinematografico*, Bari, Editori Laterza, 1958.

² Նույն տեղը, էջ 2։

կակի բնույթը: Այսպես, օրինակ, Կ. Մետքը գտնում է, որ կինոն խոսք է և ոչ թե լեզու: Իսկ Պ. Պ. Պազուխինն պաշտպանում է կինեմատոգրաֆիական խոսքի լեզվաբանական կոնցեպցիան: Նշելով Պազուխինի դիրքի որոշ առավելությունները, Գարրոնին՝ հետևելով Պիսոյին, Սոսյուրին, Հյելմսերին, խոսում է «լեզվաբանական լեզվի» սահմանների մասին, զգուշացնելով նրա օգտագործման մեխանիստական լայնացումից, նրա գործողության շրջանակներն ընդարձակելուց, անվանելով դա կուպիտ սխալ:

Կինեմատոգրաֆիական ստեղծագործությունների, ավելի ճիշտ, կինեմատոգրաֆիական լեզվի սեմիոտիկական վերլուծության համար մեծ զժվարություն է ներկայացնում նրա «անընդհատ» բնույթը, ի հակադրություն վերբալ (բառային) լեզվի ընդհատ (դիսկրետ) բնույթի: Ինչպե՞ս հաղթահարել այդ զժվարությունը: Գարրոնին գտնում է, որ անընդհատի փոխարկումը ընդհատի, այսինքն՝ լեզվի մոդելավորումը, կարող է իրականացվել, երբ «անհատականացված», այսինքն՝ մեկուսացված, ընդհատ տարրերը հասկացվում են ոչ թե որպես ստեղծագործության (որպես որոշակի «հաղորդման») բաղադրամասեր, այլ որպես նրա ձևական առանձնամասեր, որոնց միազումարն էլ կազմում է մոդել կամ սխեմա: Գարրոնին բավական հստակ առանձնացնում է լեզվաբանական և անալիտիկ մոտեցումների միջև եղած տարբերությունները: Սակայն այդ տարբերությունների հաղթահարման՝ իր առաջարկած լուծումը համոզիչ չի թվում, քանի որ բանը ոչ միայն բուն մոդելների բնույթի ըմբռնումն է, այլ բառային լեզվի «ընդհատ» բնույթի և կինեմատոգրաֆիական լեզվի «անընդհատ» բնույթի միջև եղած հակասությունը:

Սեմիոտիկական վերլուծությունը չի կարելի անջատել սոցիալական կամ «կուլտուրական» բովանդակությունից: Անկախ նրանից, թե կինեմատոգրաֆիական լեզուն ինչ կհամարենք՝ «լեզու» թե «խոսք», բուն սեմիոտիկական վերլուծությունը ենթադրում է որոշակի կապ «կուլտուրական» հանգամանքների հետ, ինչպես այդ տեղի ունի բնական լեզուների դեպքում: Ընդհատ է, Գարրոնին դրա մասին խոսում է

բավական ընդհանուր ձևով. «Այլ կերպ ասած՝ կինեմատոգրաֆիական լեզուն ժամանակակից սոցիալական մարմիններում հանդիպող տարրերությունների, հակադրությունների, խզումների բարդ հյուսվածք է, որը, սակայն, բոլորովին տարրերվում է հոմոգեն (համասեռ) լեզուներից»¹:

Սեմիոտիկական վերլուծությունը արդյունավետ է դառնում կինեմատոգրաֆիական լեզվի յուրահատկության պրոբլեմի լուծման դեպքում, կինոյի, թատրոնի և «կինեմատոգրաֆիական թատրոնի» միջև եղած հարաբերության, «զեղեցիկ արվեստների սիստեմի» և ձևական հոմոգեն (համասեռ) մոդելների միջև եղած հարաբերության և այլ պրոբլեմների լուծման դեպքում: Սեմիոտիկական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ «կինեմատոգրաֆիական լեզուն» ձևական է թվում միայն բառային լեզվի հետ արհեստական զուգահեռ անցկացնելու հետևանքով, թեև իրականում այն «նյութական», բովանդակալից է, խստորեն պայմանավորված խմբատով և նշանակությամբ:

Մինչև օրս հրատապ է կինոյի, թատրոնի և «կինեմատոգրաֆիական թատրոնի» փոխհարաբերության պրոբլեմը: Գոյություն ունեն կարծիքներ, թե հնարավոր չէ ճշտորեն գծել սահմանները կինոյի, թատրոնի և «կինեմատոգրաֆիական թատրոնի» միջև, ինչպես նաև հնարավոր չէ կառուցել ավանդական մոդելներին համապատասխան «զեղեցիկ արվեստների սիստեմ», քանի որ այն բավական կոպիտ և մոտավոր կառուցվածք կլինի՝ հիմնված «բարդ նշանների» ոչ կատարյալ դասակարգման վրա: Ոչ կատարյալ, նախ և առաջ, նրա համար, որ դժվար է սահմանել կինեմատոգրաֆիական, թատերական և նկարչական ու այլ նշանների դասակարգման շահանիշը, երկրորդ՝ նրա համար, որ միևնույն բաղադրամասը կարելի կլինի գտնել մեկ այս, մեկ այն խորագրի տակ (օրինակ, հասարակ բառային բաղադրամասերը կարելի է գտնել մեկ «թատրոն», մեկ «կինո» խորագրի տակ): Իհարկե, շատ դժվար է գտնել կինոյի, թատրոնի և

¹ E. Garroni, *Semiotica et Estetica*, էջ 42:

«կինեմատոգրաֆիական թատրոնի» միջև նշած սահմանները, սակայն անհնար չէ, թեև «բարդ նշանների» դասակարգման անկատարության հետևանքով մեծ դժվարություններ կան:

Ժամանակին հաճախ էին խոսում արվեստի «տարածական» և «ժամանակային» ձևերի մասին: Հիմա արդեն համարյա բոլորն էլ քնդուծում են, որ արվեստի բոլոր տեսակները և «տարածական» են, և «ժամանակային»: Որպեսզի որոշվի արվեստի տարրեր տեսակների յուրահատկությունը, հարկավոր են ավելի ճշգրիտ չափանիշներ, քան նախկինում: Գրանում որոշակի դեր կարող է խաղալ սեմիոտիկան՝ չէ՞ որ «բարդ նշանների» անկատար դասակարգումը դեռ հիմք չի տալիս խոսելու այդ դասակարգման անհնարինություն մասին: Իսկ եթե այդպես է, ապա ըստ երևույթին հնարավոր է «գեղեցիկ արվեստների սիստեմի» ավելի ճշգրիտ ու խոր դասակարգում:

Արվեստի ստեղծագործությունների սեմիոտիկական վերլուծության ժամանակ շատ կարևոր է ճիշտ հասկանալ հենց սեմիոտիկական ակտը: Այս կապակցությամբ հետաքրքրություն է ներկայացնում Գաբրիելի տեսակետը. «Սեմիոտիկական ակտը,— գրում է նա,— չի համարվում կողի տվյալ տարրերի մարտ և հասարակ ընտրություն և համակցություն որոշակի կանոնների համաձայն, այլ նաև բուն կողին միջամտելու ակտ, նրա հարստացման, ազրատացման և փոփոխման իմաստով»¹: Սեմիոտիկական ակտի այսպիսի բնորոշման դեպքում նշանակությունն ավելի «դինամիկ» է դառնում: Իհարկե, դա ենթադրում է համապատասխան ենթակողի համապատասխան անհատականացում, ինչպես նաև նշանակության տարրեր աստիճանների որոշում:

Ինչ վերաբերում է բառային լեզվի և պատկերավոր լեզվի փոխհարաբերությանը, արդեն զոյություն ունեն մի շարք կոնցենպցիաներ: Մեր կարծիքով, բավական արդյունավետ է այն կոնցենպցիան, որ ենթադրում է երկու պլան. արտահայտչության պլան, որ ի վիճակի է բուն պրոցեսը փոխա-

¹ E. Gabori, Semiotica et Estetica, p. 106.

որինն էլ լեզվա-բառային մոդելներով, և բովանդակության պլան, որ կարող է բուն պրոցեսը փոխարինել ընկալմանը մատչելի ձևավոր (պերցեպտիվ-ֆիդբեքային) մոդելներով կամ ընդհանրական: Այս կոնցեպցիան առաջ է քաշել Գարբոնին: Առաջին զնայքում բառային լեզուն պատկերից տարբեր ֆունկցիա ունի. բառային լեզուն ուղղորդիչ նշանի դեր է խաղում, *di semiosiguida*, իսկ պատկերը կոննոտատորի դեր, այսինքն՝ լոկ ցուցիչ. նշան չէ, այլև բովանդակային իմաստ ունի: Այդ տիպի մոդելները բնութագրական են «կինեմատոգրաֆիական թատրոնի» (համենայն դեպս մասնակիորեն), մի քանի տիպի փաստագրական և այլ կինոֆիլմերի համար: Երկրորդ զնայքում պատկերն ունի բառային լեզվից տարբերվող ֆունկցիա. պատկերը ուղղորդիչ նշանի դեր է խաղում, իսկ բառային լեզուն՝ կոննոտատորի դեր: Այդ տիպի հետերոդեն (տարասեռ) ձևական մոդելը բնութագրական է ոսկյամային և պրոպագանդիստական տիպի կինոկարների համար: Կերպարը կրկնում և փոխակերպում է ինչ-որ մեկ թեմա: Ամենահետաքրքիրը երրորդ զնայքն է, որը ենթադրում է այնպիսի ձևական հետերոդեն (տարասեռ) մոդել, որի մեջ՝ փաստորեն հնարավոր չէ որոշել ոչ արտահայտչական պլանը, ոչ էլ բովանդակության՝ որպես բառային լեզվին կամ պատկերին համապատասխանող, պլանը: Ընդհանրական, նրանցից յուրաքանչյուրը կարող էր միաժամանակ փոխարինել (համաձայն ինդիֆերենտության՝ անտարբերության ֆունկցիայի, և ոչ թե երկակիության) արտահայտչականության պլանին և բովանդակության պլանին: Այդ մոդելը Գարբոնին համարում է հիմնարար, բայց ոչ բացառիկ կինեմատոգրաֆիական ստեղծագործությունների համընդհանրության մոդել: Այս առումով զեդարվեստական ֆիլմը վերաբերում է կոննոտատիվ սեմիոտիկայի երրորդ տիպի ոլորտին:

Արտասահմանի մարքսիստ փիլիսոփաները սեմանտիկական պրոբլեմները մշակում են մատերիալիստական դիալեկտիկայի, արտացոլման լենինյան տեսության դիրքերից: Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում, օրինակ, իտալական մարքսիստ Գալվանո դելլա Վոլպեի «Ճաշակի քննադատու-

թյուն»¹ հետազոտությունը, որը «դիալեկտիկական սեմանտիկայի» զարգացման մի փորձ է, ելնելով լեզվի մասին առհասարակ, լեզվի և մտածողության, լեզվի և կուլտուրայի փոխադասմանավորվածության մասին Մարքսի գրույթներին, էլիոտի, Լեոպոլդի գործերի և արվեստի այլ նշանավոր ստեղծագործությունների կոնկրետ վերլուծությամբ Վոլպեն տալիս է «պոեզիայի սեմանտիկական բանալին», բացահայտում է բանաստեղծական լեզվի և բանաստեղծական ոճի օրգանական կապը պատմության, կուլտուր-պատմական միջավայրի հետ, որ պայմանավորում ու որոշում է բանաստեղծական լեզվի և ոճի նշանակությունը: Ըստ էության դա գրական ստեղծագործությունների մարքսիստական էսթետիկական-սեմանտիկական վերլուծության առաջին հաջող փորձն է:

Վոլպեի մշակած սեմանտիկական կոնցեպցիայի մեջ շատ կարևոր է այն էսթետների հայացքների քննադատությունը, որոնք անջատում և հակադրում են կերպարը և զաղափարը (կամ հասկացությունը): Եթե որոշ բուրժուական տեսաբաններ զաղափարները համարում են «արվեստի ստեղծագործությունների մակարոյժներ» (Մուր, Ուիտ և ուրիշներ), ապա Վոլպեն հավաստում է կերպարի և զաղափարի անբաժան միասնությունը: Նա խոսում է «պատկեր-հասկացությունների» մասին, այն մասին, որ զեղարվեստական պատկերները պետք է դիտել հասկացության հետ ամուր միասնության մեջ², Պոեզիան և արվեստը, նրա կարծիքով, նույնպես կոնկրետ են, ինչպես պատմությունը կամ գիտությունը: Իր հանաչողական, իմացաբանական ֆունկցիաներով արվեստը չի տարբերվում պատմությունից կամ գիտությունից: Հենց դրա համար, ընդգծում է Վոլպեն, չի կարելի խոսել պոեզիայի ու արվեստի ձևի և ֆորմալ արժեքների մասին: «Բանաստեղծը որպեսզի բանաստեղծ լինի, այսինքն՝ որպեսզի իր պատկերների համար ձևեր ստեղծի... պետք է մտածի և խորհրդածի բառիս բուն իմաստով և այսպիսով հաշվի առնի

¹ G. della Volpe, *Critica del Gusto*, Milano, Feltrinelli, 1966.

² Նույն տեղը, էջ 2:

Շշմարտությունը և իրական առարկաները... ոչ պակաս, քան պատմաբանը և գիտնականը¹։ Արվեստի ստեղծագործության հիմքում ընկած է իրականությունը, որն ունի «սոցիալական բովանդակություն», դրա համար առաջին հերթին հարկավոր է խոսել գեղարվեստական երկի «սոցիալական բնույթի» մասին, ինչպես ցույց է տալիս արվեստի պատմությունը, իսկական ստեղծագործությունը՝ մարդկային հիմնարար պրոբլեմների լուծումը լինելով, ներառում է իր մեջ անցյալի ողջ կուլտուր-սոցիալական փորձը, որը հանդես է գալիս որպես յուրատեսակ «տնտեսական-քաղաքական տիրապետության կառուցվածք»²։ Օրինակ, «Ֆաուստի» մեծ ինտելիկետուալ փորձը Հին Հունաստանի և նրա գիցարանության փորձն է։ «Ֆաուստի» պրոբլեմատիկայի մի մասը բուրժուական հումանիզմով է լուսավորված։ Ֆաուստի մահվան և փրկության մեջ արտացոլվել է բուրժուական լուսավորական պայթյունը։ Մյուս պրոբլեմատիկայի մյուս մասը կըլուսավորվի և հետագայում կլուծվի տնտեսությամբ, քաղաքականությամբ, բարոյականությամբ, գիտությամբ և սոցիալիստական հումանիզմի արվեստով³։

Գ. գեղյա Վոլպեն շատ կարևոր հարց է առաջ քաշում. «Տարածված է արդյոք սեմանտիկական ենթատեքստի իմացարանական հատուկ շափանիշը ոչ-գրական (ոչ-բառային) ստեղծագործությունների՝ գեղանկարչության, քանդակագործության, ճարտարապետության, երաժշտության, կինոյի վրա, որպեսզի գնահատվի նրանց գեղարվեստականությունը։ Մենք գտնում ենք՝ այո»⁴։ Պատասխանը պայմանավորված է երկու պատճառներով. 1) նրանով, որ մտածողությունը կարող է պարփակվել ոչ միայն վերբալ նշանի՝ բառի մեջ, որը կարծես մտածողության բնական նշան է հանդիսանում, այլ բառից խիստ տարրերով ոչ նշանների մեջ, ինչպիսիք են ֆիզիոնոմիկ, երաժշտական և այլ նշանները, այսինքն՝ ար-

¹ G. della Volpe. Critica del Gusto, p. 6—7.

² Ibid., p. 32.

³ Ibid., p. 35.

⁴ Ibid., p. 133.

վնաստի այլ տեսակները կատելի է հասկանալ որպէս նշանի կամ լեզվի առանձնահատուկ սիստեմներ, որոնց մէջ և որոնց շնորհիվ հանգեա է գալիս մարդկային մտածողութիւնը։

2) Նրանով, որ մտածողութիւնը ենթադրում է մշտական զեղարվեստական-արտահայտչական կատարելագործում։

Իհարկէ, մարդկային մտածողութիւնն ու հոգեկան աշխարհի, հետեւաբար և արվեստի հիմքում վերջին հաշիւով բնկած է մարդկային բառային լեզուն։ Բայց և այնպէս Վոլպեն նշում է, որ պետք է իմանալ և տեսնել արժեքների աշխարհի յուրաքանչյուր բնագավառին հատուկ «լեզվի» յուրահատկութիւնը, ուրեմն և արվեստի տարբեր տեսակների ստեղծագործութիւնների իսկական բովանդակութիւնը։ Սեմանտիկական վերլուծութիւնը հնարավորութիւն է բնձնառում ավելի նուրբ և խորը բացահայտել հարտարապետութիւն, բանդակագործութիւն, նկարչութիւն, երաժշտութիւն, կինոյի և այլ արվեստների յուրահատկութիւնը։ Գեղարվեստական ստեղծագործութիւնն սեմանտիկական վերլուծութիւնը՝ մատերիալիստական դիալեկտիկայի, արտացոլման լենինյան տեսութեան դիրքերից, հնարավորութիւն է բնձնառում տալու աշխարհին կեղծ դիտական, մուլգար-մատերիալիստական, իդէալիստական սեմանտիկայի, ստրուկտուրալիզմի կոնցեպցիաների բնագատութիւնը, այլ և արվեստի տարբեր տեսակների կոնկրետ նյութի հիման վրա առավել հիշտ և խորութիւն բացայց տալու սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի նշանակութիւնը արվեստի տեսական և գործնական տարբեր խնդիրների լուծման համար։

Ռեալիստական արվեստը ենթադրում է իրականութիւն խոր, բաղմակողմանի և ճշմարտացի արտացոլում և ճանաչում, որն օգնում է մարդուն վերափոխել աշխարհը։ Հասարակական արտադրութիւն և զեղեցկի օրենքներով։ Ստեղծագործութիւնն ընդհանրապէս, և մասնավորապէս զեղարվեստականը, համաձայն արտացոլման լենինյան տեսութեան, բացառիկ ակտիվ բնույթ ունի։ Միաժամանակ սխալ կլինէր բացարձականացնել արվեստի ստեղծագործական սկիզբը, ինչպէս այդ անում էին անցյալում Շելլինգը, Շոպենհաուերը, ռոմանտիկները և ինչպէս այդ անում են ժամանակակիս մե

շարք տեսարանները: Ստեղծագործական սկզբի բացարձականացումը տառնում է հիմնականում ոչ ինչայն սուբյեկտի-
զների շարահաջանցման, այլև օբյեկտի դերի նվազեցման և
ներանից կտրելուն: Ամբողջ աշխարհը, գոյություն ունեցող
ամեն բան այդ դեպքում հանդես են գալիս որպես սուբյեկ-
տի ինչ-որ արտապատկեր, իսկ գեղարվեստական ստեղծա-
գործությունը հանգեցվում է, ինչպես այդ տեղի ունեցա՞լ-
մ. Գարոդիի էսթետիկական կոնցեպցիայում, միֆերի ստեղծ-
մանը, միֆակերտմանը, իսկ ռեալիզմը՝ որպես միֆերի ըս-
տեղծող՝ բանափոխ ռեալիզմին:

Արվեստի և գեղարվեստական ստեղծագործության նման
ըմբռնումը փաստորեն սահմանափակում է մարդկային
ստեղծագործական կարողությունները, քանի որ նշանակում
է հրաժարումն արվեստի միջոցներով իրականության խոր և
բազմակողմանի իմացությունից, բնության, հասարակության
և մարդկային մտածողության զարգացման օրենքների ըմ-
բռնումից: Գաղտնիք չէ, որ արվեստի նշանավոր երկերը
ոչ թե պարզապես արտացոլում են աշխարհը, այլև տալիս
են բացատրություն: Այդ երկերով մարդիկ ճանաչում են
այն աշխարհը, ուր ապրում են իրենք, երբեմն ավելին, քան
պատմական, տնտեսագիտական և այլ գործերից: Եվ դա
օրինալափ է, քանի որ մեծ ռեալիստ-արվեստագետները
միշտ էլ ձգտել են արտացոլել իրականությունն իր բարդու-
թյան և բազմազանության մեջ:

Արվեստը միայն այն դեպքում է իսկական արվեստ, երբ
արտացոլում է կյանքն իր բարդության և հակասականու-
թյան մեջ, երբ օգնում է մարդուն ճանաչելու աշխարհը և
իրեն հաստատելու այդ աշխարհում, վերափոխելու այն իր
սոցիալ-բարոյական և էսթետիկական իդեալներին համա-
պատասխան: Իսկ միֆակերտման կոնցեպցիան մարդուն
թողնում է սեփական երևակայության աշխարհում, իր ֆան-
տազիաների և անուրջների աշխարհում, որը փակում է նրա
ելքը դեպի ռեալ իրականություն:

Իսկ ինչպե՞ս վարվել հին հունական արվեստի նկատմամբ,
որը հիմնվել է դիցաբանության վրա, բայց բոլոր ժամա-
նակների և բոլոր ժողովուրդների համար եղել և մնում է գե-

դեցիկ. հին հունական արվեստը հիմնվում էր այնպիսի գի-
ցաբանության վրա, որը, Մարքսի խոսքերով ասած, իրա-
կանության անգիտակցական զեղարվեստական մշակում էր,
ինչ չի կարելի ասել այժմյան միֆոլոգիայի մասին: Ժամա-
նակակից միֆոլոգիան օտարված գիտակցության արդյունք
է, որն ի վիճակի չէ տալու իրականության համարժեք պատ-
կերը և հնարավորություն շունի հասկանալու ներկա հասա-
րակության խոր, բարդ և հակասական հարաբերությունների
գիտական և զեղարվեստական արտացոլման օրինակով բո-
վանգակությունը փոխարինում է միֆակերտումով:

Դրա վառ օրինակ է Կաֆկայի ստեղծագործությունը, որը
չավագույն ղեկարում մարդուն թողնում է օտարված գիտակ-
ցության ոլորտում, այն գիտակցության, որը ձգտում է բա-
ցահայտել օտարված իրականության դադառնիքները: Նրա
միֆակերտումը ձեռք էր բերել աներևակայելի ֆանտաստիկ
քնույթ: Դրա համար էլ զարմանալի չէ Կաֆկայի ձգտումը
ղեպի արվեստը, այսպես ասած, «ռացիոնալ», ոչ միֆակեր-
տական, ռեալիստական, նրա խանդավառությունը Մ. Գորկու
ստեղծագործություններով, նրա հետաքրքրությունը ղեպի
լենինի անձնավորությունը: Իհարկե, Կաֆկայի ստեղծագոր-
ծություններով և նրա նման արվեստագետների շնորհիվ
մենք կարող ենք հանաչել իրականության մի քանի կողմերն
ու մոմենտները, բայց կարևոր է այդ ղեկարում պարզ տեսնել,
որ նրանք մարդուն դուրս չեն բերում օտարված իրականու-
թյան և օտարված գիտակցության սահմաններից: Եվ դա ոչ
թե մեղքն է, այլ մեծ գծրախտությունն է այնպիսի արվես-
տագետների, ինչպիսին է Կաֆկան:

Արտացոլման լենինյան տեսությունը օգտագործում է
նորագույն գիտությունների բոլոր նվաճումները: Իր հերթին
ժամանակակից արվեստը, գիտությունը, գիտական և զեղար-
վեստական ստեղծագործությունը հիմնվում են արտացոլման
տեսության վրա: Կիրենոնետիկայի, սեմիոտիկայի, ստրուկ-
տուրալ վերլուծության, ինֆորմացիայի տեսության օգտա-
գործումը որոշ չափով հարստացնում է էսթետիկական հե-
տազոտությունները: Սակայն չի կարելի բացարձականաց-

ենի այդ կոնկրետ մեքոդներին և ոչ մեկը, առավել ևս փորձել նրանցով փոխարինել դիալեկտիկական մեթոդը և արտացոլման տեսությունը։ Ուստի չի կարելի համաձայնել ստրուկտուրալիզմի կողմնակիցների հետ, երբ նրանք իրենց մեթոդը դիտում են որպես ժամանակակից դիտական իմացություն վերջին և բարձրագույն նվաճում, որպես ուսումնասիրման համընդհանուր և ունիվերսալ մեթոդ, որը կիրառելի է մարդկային իմացության և մարդկային գործունեության բոլոր ոլորտներում։ Ահա թե ինչ է գրում ստրուկտուրալիզմի մասին նրա հիմնադիրներից մեկը՝ Կ. Լևի-Ստրոսը՝ «Ստրուկտուրալիզմը սոցիալական փաստերը վերցնում է փորձից և տեղափոխում է լաբորատորիա։ Այստեղ նա ձեռնարկում է դրանք ներկայացնել մոդելների ձևով, հաշվի առնելով ոչ միայն տերմինները, այլև հաճախելիքները տեղմինների միջև։ Այնուհետև ուսումնասիրում է հարաբերությունների առանձին սիստեմները որպես իրական կամ պարզապես հնարավոր այլ սիստեմների մասնավոր դեպք և նրանց համար փնտրում է համընդհանուր լուծում ճիշտ ձևավորությունների կանոնների շնորհիվ, որը հնարավորություն է ընձեռում շնչնել մեկ սիստեմից մյուսին, այնպես, ինչպես լիզվարանական կամ ազգագրական կոնկրետ դիտումով կարելի է ըմբռնել դրանք։ Նա այսպիսով մոտեցնում է հումանիտար, ֆիզիկական և բնական գիտությունները և ոչինչ այլ բան չի անում, քան այն, որ օգտագործում է Նիլս Բորի 1939 թվականին գրած մարդարեական գիտողությունը։ «Ավանդական տարրերությունները մարդկային կուլտուրաների միջև շատ բանով նման են տարրեր, բայց համարժեք այն եղանակներին, որոնց միջոցով կարող է նկարագրվել ֆիզիկական փորձը»։

Ինչպես ցույց է տվել Ֆրանսիական մարքսիստ-փիլիսոփա Լյուսիեն Սևը, ստրուկտուրալիզմ մեթոդը հանգում է երեք հիմնական սկզբունքների. 1) ստրուկտուրալիզմ մեթոդը օրինական է միայն որպես սպառիչ մեթոդ, այսինքն՝ եթե այն

1 «La Pensee», Paris, 1967, № 135, p. 66.

հնարավորություն է տալիս պահպանելու սիստեմի և նրա բոլոր դրսևորումների ամբողջությունը. 2) ամեն մի ստրուկտուրա ենթադրում է երկհարարերություն, որը կառուցված է լրացման սկզբունքով. 3) սինխրոնիկ (համաժամանակյա) և գիսինխրոնիկ (պատմական) մոտեցումների, այսինքն՝ տրվածի և պատմականի խիստ տարբերակում, ընդ որում սինխրոնիկ մոտեցման մեթոդոլոգիական առաջնությունը գիսինխրոնիկի նկատմամբ ընդունվում է բացարձակորեն¹:

Մենք հեռու ենք նրանից, որպեսզի ժխտենք ստրուկտուրային մեթոդի էվրիստիկական արժեքը՝ նրա նվաճումները գիտության կոնկրետ բնագավառներում (լեզվաբանության, էթնոգրաֆիայի, երկրաբանության և այլն) հանրահայտ են Միաժամանակ լիովին պարզ է, որ նա չի կարող հանդես գալ իբրև ուսումնասիրման համապարփակ և համընդհանուր մեթոդ: Ինչու:

Նախ, որովհետև ստրուկտուրային մեթոդը հնարավորություն չունի բացահայտելու աշխարհի իրական պատկերը, եթե այն հրաժարվում է պատմականության սկզբունքից, կոնկրետ-պատմական ուսումնասիրությունից, զլխավորապես զբաղվելով մոդելի իմացությամբ. անշարժ, այլ ոչ թե զարգացող օբյեկտի ստրուկտուրայի իմացությամբ, շրմբրունելով ու շրացահայտելով բարդ հարարերությունները, հակասությունները, հասարակության, բնության և մտածողության երևույթների զարգացման գիալեկտիկական պրոցեսը:

Երկրորդ, ստրուկտուրան ներկայացնելով որպես ճանաչված հարարերությունների բացարձակ-օբյեկտիվ մի մեխանիզմ, ստրուկտուրային մեթոդը թերազնահատում է այն, ինչը հիմնվում է մարդկային սուբյեկտի վրա, ինչը վերապրվում է սուբյեկտի կողմից: Սա ստրուկտուրալիզմը մոտեցնում է տեսական հակահումանիզմին: Ստրուկտուրալիզմի և հակահումանիզմի այդ կապերի մասին գրում են շատ ստրուկտուրալիստներ և փիլիսոփաներ: Այդպիսի կապ իսկապես գոյություն ունի. ուսումնասիրելով օբյեկտը սուբյեկ-

¹ «La Pensée», p. 66.

աից անկախ, պատմութիւնից կտրւած, հակադրելով տրամաբանականը պատմականին, սինխրոնիան դիախրոնիային, ստրուկտուրալիզմը անխուսափելիորեն տանում է դեպի հակահումանիզմ:

Երրորդ, ստրուկտուրալիզմը դժվարութիւններ է հանգիստում, երբ հարկ է լինում իրականութիւնը արտապատկերելու համար կառուցել ստրուկտուրաների մի ամբողջ հիերարխիա (սուպեր և ինֆրա-ստրուկտուրաներ): Եթե դանրան հաշտվէր, նա ի վիճակի կլիներ իր միջոցներով վերարադրելու պատմութիւն և բնութիւն գիտելական, ուսումնասիրելու մարդու կոնկրետ գործունեութիւնը, ընդունելու նրան որպէս պատմական արարած, որը շնորհիվ իր պրակտիկ գործունեութիւն զարձակ է կուտորական արարած, ստեղծել նյութական և հոգևոր կուլտուրա, Այլ խոսքով՝ իր պատմական կոնկրետ ձևերով իրականութիւն իմացութիւն նպատակով անհրաժեշտ կլիներ հրաժարվել ստրուկտուրալիզմի հիմնական սկզբունքներից և կանգնել կոնկրետ-պատմական տեսակետի վրա: Իսկ ստրուկտուրային մեթոդը հոգևոր և բնական ստրուկտուրաների հարաբերութիւն ուսումնասիրութիւն համար ոչինչ չի կարող առաջադրել, բացի միակողմանի դետերմինիզմից:

Ստրուկտուրային մեթոդի մասին ասվածից հետևում է, որ այն կարելի է կիրառել արվեստում, բայց միայն իրացված և կապերի հարաբերութիւնների, միայն «անշարժացած», «անփոփոխ» կառուցվածքների և հարաբերութիւնների ուսումնասիրութիւն համար: Հետևաբար, ստրուկտուրային մեթոդը կարելի է գործադրել արվեստի ստեղծագործութիւնների ուսումնասիրման խիստ սահմանափակ բնագավառում և սահմանափակ իմաստով:

Գեղարվեստական ստեղծագործութիւն էութիւնը ոչ միայն աշխարհի արտացոլման մեջ է, այլև նոր գեղարվեստական արժեքներ ստեղծելու մեջ: Բնականաբար, գեղարվեստական/ստեղծագործութիւն պրոցեսը շփազանց բարդ և բազմակողմանի պրոցես է, որը ներառում է տեսութիւն ու պրակտիկան, պատմութիւնը և ապագան, անհատական ու հասարակական գիտակցութիւնը, տրամաբանութիւնն ու

ինտուիցիան, որոնումը և արդյունքները, իրականության առավել կամ պակաս համարժեք արտացոլումը և ֆանտազիան, իրականը և դիցաբանականը և այլն: Գնդարվեստական ստեղծագործությունը ոչ միայն օրյեկտի ազդեցությունն է սուրյեկտի վրա, այլև սուրյեկտի ազդեցությունը օրյեկտի վրա: Գնդարվեստական ստեղծագործության ազդեցությամբ վերափոխվում է ինչպես օրյեկտը, այնպես էլ սուրյեկտը: Հետևաբար, գնդարվեստական ստեղծագործությունը միավորում է մի շարք ֆունկցիաներ՝ ստեղծագործական, էսթետիկական, գաղափարա-դաստիարակչական, աշխարհայացքային:

Արտացոլման լենինյան տեսության բոլոր հիմնական դրույթները՝ նյութականի առաջնային լինելը, իդեալականը որպես նյութականի արտացոլում, նյութականի և իդեալականի, սուրյեկտի և օրյեկտի դիալեկտիկան, պրակտիկայի դերը արտացոլման և իմացության պրոցեսում, գիտակցության մասին այն դրույթը, որ նա ոչ միայն արտացոլում է աշխարհը, այլև ստեղծում այն, զգայությունը որպես օրյեկտիվ աշխարհի սուրյեկտիվ պատկեր, ենթադրություն այն մասին, որ ամբողջ մատերիան ունի զգայության նման հատկություն՝ արտացոլման հատկություն, արտացոլման պրոցեսի սոցիալական բնույթը, գաղափարախոսության կուսակցականությունը և այլն, — մեր օրերում էլ պահպանում են իրենց ուժը: Այդ տեսության ամբողջ բովանդակությունը ոչ միայն չի «հնացել», չի «ապրել իր դարը», այլ, ընդհակառակն, ժամանակակից գիտության, արվեստի, կուլտուրայի զարգացումը ամեն օր հաստատում է նրա ճշմարտացիությունը, առավել լայն նշանակությունը և դերի մեծացումը դժվարին խնդիրներ լուծելիս, որ առաջադրում է կյանքը՝ մարդկային պրակտիկայի և իմացության բոլոր բնագավառների զարգացման պրոցեսում: