

ԱՐՎԵՍՏԻ ՆՇԱՆԱՅՆՈՒԹՅԱՆ
ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐ

Արստրակցիոնիզմը հիմնավորող ու պաշտպանող ժամանակակից բուրժուական էսթետիկայի կոնցեպցիաների շարքում զգալի տեղ է զբաղում արվեստի սեմիոտիկական մեկնությունը (Գ. Օգդեն, Ա. Ռիչարդս, Դ. Վուդ, Չ. Մորրիս, Ա. Կապլան, Ս. Լենգեր և այլք)։

Արվեստն ամբողջությամբ վերցրած նրանք ներկայացնում են իբրև իրականության հետ կապ չունեցող ու նրան զուգահեռ, արվեստագետի գիտակցության ու երևակայության մեջ իր սեփական օրենքներն ունեցող պայմանական նշանների (կամ սիմվոլների, որ նրանց մոտ ներկա դեպքում նույն իմաստն ունի) համակարգ։ Սակայն այս հայացքը առաջնելով ողջ գեղարվեստական ստեղծագործության, այդ թվում և ռեալիստականի վրա, իդեալիստ սեմանտիկները հատկապես առանձնացնում են արստրակցիոնիզմը իբրև, իրենց կարծիքով, այդ իմաստով առավել հատկանշական։ Առաջ քաշելով այդ տեսակետը, նրանք փորձում են համադրել արվեստն ու գիտությունը, որոնք միասնանում են նրանով, որ իբր հավասար չափով հանդիսանում են մարդկային երևակայության պտուղներ՝ սիմվոլներ, որոնք ստեղծում են սուբյեկտիվ իդեալիստորեն մեկնարանվող փորձի, այսինքն՝ գիտակցության սահմաններում¹։

¹ Տե՛ս Լ. Մ. Землянова. Дискуссия об абстрактном искусстве на страницах прогрессивной печати США.— «Вопросы философии», 1958, № 7, стр. 49.

Բայց, քննադատելով արվեստը իդեալիստորեն «մշակված» սեմիոտիկայի դիրքերից դիտող սեմանտիկներին, առանձին հեղինակներ, մեր կարծիքով, այնքան էլ հիշատակելով, որ իրեն զխալվոր արատ ընդգծում ու դատապարտում են ոչ թե այդ իդեալիզմը, այլ հենց արվեստն իրեն պայմանական նշանների սիստեմ դիտելը, որն իրրդու է բացում արատակցիոնիզմի առաջ: Նման մոտեցման դեպքում արատակցիոնիզմն առանց որեւէ կասկածի համարվում է նշանների սիստեմ, վերջինս էլ դիտվում իրեն հոգմանակի մի բան արվեստի համար: Իրապես բնավ այդպես չէ:

Անվիճելի է, որ արվեստը միակողմանիորեն պայմանական նշանների հանգեցնելու համար սեմանտիկները պետք է վճռականորեն քննադատվեն: Սակայն հարկ է ընդգծել արատակցիոնիզմին նշանային հատկանիշներ վերագրելու նրանց փորձերի անկարողությունը (էլ չենք ասում, որ նշանայնությունն ինքնին նրանք հասկանում են իդեալիստորեն): Բանն այն է, որ, մեր կարծիքով, արատակցիոնիզմը սկզբունքորեն չի կարող հիմնավորվել սեմիոտիկայի դիրքերից, և այն էլ ոչ միայն մատերիալիստական, այլև արվեստի բոլոր նշանները միակողմանիորեն պայմանական նշանների հանգեցնող իդեալիստական դիրքերից, քանի որ վերջինիս մոտ արատակատ արվեստի երկի գենոտատի խնդիրը բաց է մնում: Սեմիոտիկական էսթետիկայի հիմնադիր Զ. Մորրիսը զուր չէր նշում արատակցիոնիզմի սեմիոտիկական հիմնավորման դժվարությունը և իր «էսթետիկան և նշանների տեսությունը» աշխատությունն մեջ ելքը գտնում էր արատակատ արվեստի ինքնուրույն էսթետիկական արժեքը հուշակելով, այն դիտելով իրեն «սեմանտիկական վերագրման բարձրագույն ընդհանրություն ծայրահեղ դեպք, ընդհանուր պորտրետային նշանի և պորտրետային նշանային բազագրիչների ընդհանրություն, այնքան բարձր ընդհանրություն, որ հնարավոր գենոտատների շարքը շափազանց լայն է»: Լիովին իրավացի է Ն. Ալյուշինան, երբ նման «հիմնավորման» թուլությունը գտնում է «էսթետիկական արժեքներ մարմնավորելու արատակատ արվեստի կարողության ապացույցի բա-

ցակայություն մեջ¹։ Արատրակցիոնիզմի և սեմիոտիկայի հարաբերության խնդիրը շափազանց կարևոր է, ուստի անհրաժեշտ է ավելի մանրամասն քննել այն։

Սակայն, նկատի առնելով արվեստի սեմիոտիկայի պրոբլեմի անմշակությունը, անհրաժեշտ է որոշ ուշադրություն նվիրել սեմիոտիկական էսթետիկայի մի շարք հարցերի պողիտիվ լուսարանմանը։ Մի կողմից, մենք կփորձենք հիմնավորել արվեստը նշանային սիստեմներին մոտեցնելու օրինաչափությունը, մյուս կողմից՝ ցույց կտանք նշանային սկզբունքի բացակայությունը արատրակցիոնիզմի մեջ։

Սեմիոտիկայի՝ իրրե նշանային սիստեմները հետազոտող գիտություն² հիմունքները դրել են դեռևս XIX դարի վերջերին երկու տարրեր՝ գիտությունների՝ փիլիսոփայության և լեզվաբանության ներկայացուցիչներ։ Մի կողմից, դրա սկզբունքները առաջ քաշեց ու ձևակերպեց ամերիկյան փիլիսոփա Չարլզ Պիրսը, որ ազդեցություն գործեց նաև մասնատիկական տրամաբանության ծագման վրա։ Մյուս կողմից, դրան անդրադարձավ կառուցվածքային լեզվաբանության հիմնադիրներից մեկը՝ շվեյցարական լեզվաբան Ֆերդինանդ դը Սոսյուրը։

Բայց և այնպես, խորությամբ ու լայնությամբ այն սկզբվեց մշակվել հատկապես XX դարի 30-ականների վերջերից, Չարլզ Մորրիսի սիստեմավորող աշխատանքներից հետո, քեկ քիչ ավելի վաղ, արդեն 20-ական թվականներից սեմիոտիկայի հարցերի ուսումնասիրությանն անդրադարձավ Լվով-Վարշավյան լեհ տրամաբանների դպրոցը։ 50-ական թվականներից արդեն հետաքրքրությունը դեպի սեմիոտիկան դառնում է դրեթե համընդհանուր։ Այնուամենայնիվ, իր ամբողջությամբ, սեմիոտիկան շարունակում է առայժմ մնալ

¹ Н. Н. Аleshina. Соотношение изобразительности и выразительности в искусстве.— «Философские науки», 1965, № 6, стр. 51—52.

² Խոսքը վերաբերում է սեմիոտիկային՝ իրրե գիտության առանձին էյտի, քանի որ նշանները, այդ թվում և լեզվի նշանայնությունը գիտական մտքին հայտնի չէ դեռևս անտիկ մամանակներից։

գիտությունն քիչ հետազոտված բնագավառ, ուր շատ են վիճելի ու չպարզված խնդիրները¹։

Ինչ վերաբերում է սեմիոտիկական մոտեցմանն արվեստին, այսինքն՝ արվեստի ուսումնասիրության մեջ նշանների տեսության կիրառմանը, ապա, շնայած մի շարք հետաքրքիր աշխատանքներին, գիտությունն այստեղ կանգնած է թերևս ճանապարհի սկզբին։ Եվ ոչ միայն այն պատճառով, որ արվեստի նշանային բնույթի գիտակցումը, զբանով իսկ արվեստի ինքնությունն սեմիոտիկական ուսումնասիրության հնարավորությունն ու անհրաժեշտությունը (որը գիտական տրագիցիայի կողմից նույնպես կապվում է Չ. Մորրիսի, իբրև սեմիոտիկական էսթետիկայի առաջին ներկայացուցիչներից մեկի անվան հետ) վերաբերում է միայն XX դարի կեսին։ Բանն այն է, որ մեզ մոտ սկզբնական շրջանում ժխտողական վերաբերմունքը դեպի սեմիոտիկական ամբողջական բուրժուական գիտության ձեռքն էր հանձնում նաև սեմիոտիկական էսթետիկան, որի հետևանքով այն ձևավորվեց և մի որոշակի ժամանակաշրջանում զարգացավ բացառապես իդեալիստական փիլիսոփայության ու ֆորմալիստական արվեստի հովանու տակ, մի բան, որ անվիճելիորեն իջեցրեց նրա տեսական արժեքը։

Ավելորդ չէ նշել, որ թեև ինքնությունն սեմիոտիկական հետաքրքրությունն արվեստի նկատմամբ հաստատվել է վերջերս, կիրևոնետիկայի գործնական պահանջների առիթով, սակայն մանրակրկիտ զննումների դեպքում պարզվում է, որ արվեստի սեմիոտիկական բնութագրումներն ու սահմանումներն այնքան էլ հազվագյուտ չեն և հանդիպում են անցյալի

¹ Այստեղ պետք է վերապահում անել, չի կարելի սեմիոտիկան իբրև կոնկրետ գիտություն չփոխել փիլիսոփայական այն խզրակացությունների, նրա տեղի ու նշանակության շափաղանցված գնահատությունների հետ, որին հանգում էին հիմնադիրներն ու որոշ հետևորդները։ Բայց, չընդունելով Մորրիսի և ուրիշների փորձը՝ սեմիոտիկան դիտել իբրև համապարփակ գիտություն, իսկ նշան հասկացությունը իբրև կենտրոնական՝ մարզումստին ուսմունքի մեջ, չի կարելի միաժամանակ շտեմել, որ նշանները ընդգրկում են մարզկային պրակտիկ և տեսական գործունեության բոլոր ոլորտները։

շատ մտածողների աշխատություններում, իհարկե, առանձին որակ չկազմելով:

Հիշենք մի քանի ասույթներ, որոնք ցույց են տալիս, որ սեմիոտիկական մոտեցումն արվեստին, մինչև սեմիոտիկայի ձևավորումը, օտար չի եղել տեսական մտքին, և որ անցյալի հետազոտողները տարերայնորեն ընկալել են արվեստի նշանային բնույթը:

Այսպես, Լեսսինգը «Լատկոոնում» և դրա սեագիր ուրվագրերում վերլուծելով զեղանկարչությունն ու պոեզիան, մի քանի անգամ կիրառում է նշան հասկացությունը: Գեղանկարչության և պոեզիայի պատկերների տարբերության պատճառը տեսնելով նրանց կիրառած նշանների տարբերության մեջ, Լեսսինգը գրում է. «Առաջինը օգտագործում է բնական նշանները տարածության, երկրորդը՝ քմահաճ նշանները ժամանակի մեջ»²: Ներկա դեպքում, մենք անկասկած գործ ունենք արվեստի սեմիոտիկական բնութագրման հետ: Արվեստի նշանայնությունը հանդես է գալիս նաև Հերդերի³ էսթետիկական դատողություններում, որն, ինչպես հայտնի է, հետաքրքրվում էր նաև լեզվի սեմիոտիկայով:

Հետազոտում այս կամ այն առիթով արվեստի նշանային բնույթը նկատի առնող հեղինակների թիվը զնալով մեծաքանակ է: Այնպես որ Չ. Մորրիսի «Նշանների տեսության հիմունքները» (1938) և «էսթետիկան և նշանների տեսությունը» (1939) աշխատությունների լույս ընծայման ժամանակ արդեն արվեստի նշանայնության դադափարը քիչ թե շատ հանրահայտ էր:

Սովետական էսթետիկան ուներ արվեստի սեմիոտիկական գնահատման գեոևս նախահեղափոխական ավանդույթ, որ գալիս էր Լ. Տոլստոյից: Բայց այդ տրադիցիան, ցավոք,

¹ См. Lessing. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. ГИХЛ, М., 1957, стр. 176, 205—206, 404, 408—410, 428—429, 432—444, 440—463.

² Տե՛ս նույն տեղը, էջ 404:

³ См. Гердер. Избранные сочинения, ГИХЛ, М.—Л., 1959, стр. 158—162, 178.

⁴ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 133—154:

խզվեց 20-ական թվականների վերջերին, թեև Լ. Վիգորտ-սկու¹ և ուրիշների աշխատություններում կային սեմիոտիկական էսթետիկայի խոր հետազոտության քաղմախոսում նախադրյալներ: Մնում է ամսոսալ, որ դրա հետևանքով ուրիշներին անցավ սեմիոտիկական էսթետիկայի ստեղծման առաջնությունը, և մենք նրա պրոբլեմների մշակման մեջ նկատելիորեն ետ մնացինք:

Վերջերս «արվեստն իրրե սեմիոտիկական սիստեմ» պրոբլեմի ուսումնասիրությանը նշանակալի շափով նպաստեց Մոսկվայի ՍՍՀՄ ԳԱ սլավոնագիտության ինստիտուտի և կրեմլեականի գիտական խորհրդի լեզվաբանական սեկցիայի կողմից 1962 թվականին կազմակերպած սիմպոզիումը՝ նշանային սիստեմների ստրուկտուրային հետազոտության վերաբերյալ, որը փաստորեն պատմության մեջ առաջին գիտաժողովն էր՝ նվիրված արվեստի սեմիոտիկայի խընդիրներին: Ավելի հաճախ սկսեցին երևան գալ արվեստի սեմիոտիկական բնույթը վերլուծող աշխատանքներ²:

Հարկավ, սկզբնական շրջանում եղան սխալներ, որ թերևս անխուսափելի էին անհրաժեշտ փորձի բացակայության պայմաններում: Բացասական դեր խաղաց նաև այն հանգամանքը, որ մեզ համար ելակետային սեմիոտիկական գիտելիքների մի մասը վերցվեց արտասահմանյան գիտությունից, երբեմն իր վրա կրելով իդեալիզմի և ֆորմալիզմի չհաղթահարված հետքերը: Դժբախտաբար, արվեստի սեմիոտիկայի մեր հետազոտողներին ոչ միշտ էր հաջողվում, մի կողմից ներկայացնելով և անընդունելի, վեր հանելու օացիոնալ միջուկը:

¹ См. Л. С. Вигорский. Психология искусства. «Искусство», М., 1965.

² Արվեստի սեմիոտիկայի հարցերը զգալի տեղ գրավեցին 1964 թ. Ամստերդամում կայացած էսթետիկայի գծով 5-րդ միջազգային կոնգրեսում: Այդ կոնգրեսի նյութերի մեջ զետեղված է նաև տողերիս հեղինակի «Լեզու և արվեստ» հոդվածը (տե՛ս Proceedings of the fifth international congress of Aesthetics, Amsterdam, 1964. The Hague—Paris. Mouton, 1965, p. 362—366):

Սակայն սխալների և թերությունների իրավացի, անհրաժեշտ և օգտակար քննադատությունը, կարծում ենք, չի կարող ստվեր գցել արվեստի սեմիոտիկան զարգացնելու ձգտման վրա, մերժել նրա գոյության իրավունքը: Արվեստի իդեալիստական և ֆորմալիստական սեմիոտիկայի գոյությունը չի նշանակում, որ սեմիոտիկան հավասար է իդեալիզմի և ֆորմալիզմի: Դիալեկտիկա-մատերիալիստական հիմքի վրա զարգացվող սեմիոտիկան անվիճելիորեն կարող է օգտակար լինել էսթետիկական գիտության համար, իհարկե, ղլխավոր դեր ստանձնելու հավակնություն չունենալով, ինչպես գտնում են որոշ հեղինակներ: Այդ տեսակետից մենք համաձայն ենք Լ. Կոզանի և Վ. Լուկյանին քննադատական դիտողությունների հետ, որոնք հայտարարում են, որ «...սեմիոտիկական մեթոդները արվեստաբանության մեջ չպիտի փոխարինեն ստեղծագործության էսթետիկական վերլուծմանը, նրանք կարող են օգնել ու նպաստել միայն»¹:

Արվեստի սեմիոտիկան մեղանում նոր է սկսում իր ճանապարհը: Դեռևս դիտական, մատերիալիստական մշակմանն են պայմանավորված աշխարհի ֆունդամենտալ հարցեր, ինչպես էսթետիկական նշանի յուրահատկությունը, դրա ծագումնաբանական, իմաստաբանական և ֆունկցիոնալ հարաբերությունը լեզվի նշանների հետ, արվեստի առանձին տեսակների նշանային սիստեմաների առանձնահատկությունը և այլն):

Մենք կանգ կառնենք արվեստի սեմիոտիկայի այն հարցերի վրա միայն, որոնք առնչվում են արատրակցիոնիզմի քննադատական վերլուծության հետ:

• • •

Հազիվ թե իրավացի են մեղանում հաճախ դրսևորվող կասկածները արվեստի նշանայնության վերաբերյալ:

Սրա պատճառներից մեկը, հավանորեն, բացատրվում է

¹ Л. Н. Козан, В. П. Лукьянин. Математика и эстетика.— «Вопросы философии», 1964, № 8, стр. 106.

լեզվաբանության ազդեցությամբ՝ սեմիոտիկայի վրա: Բանն այն է, որ պատմականորեն առաջին, իր դերով հիմնական, բնույթով ունիվերսալ նշանային սիստեմը բնական լեզուն է (կամ պարզապես լեզուն), որից բխում և ուր վերադառնում են մյուս բոլոր նշանային սիստեմները, շնույնանալով նրա հետ: Լեզուն էլ սեմիոտիկական վերլուծության առաջին օբյեկտն էր և մինչև հիմա էլ դեռևս ամենաշատ հետազոտված նշանային սիստեմն է: Դրանով է բացատրվում այն, որ որոշ հեղինակների մոտ սեմիոտիկայի առանձին հասկացություններ (մասնավորաբար կենտրոնական՝ նշան հասկացությունը) բնորոշվում են ըստ էության լեզվաբանական մակարդակով, մատուցվելով, սակայն, իբրև լայն, համընդհանուր հասկացություն: Իսկ, ասենք, լեզվական նշանի և արվեստի նշանի որոշ հատկանիշների անհամապատասխանությունները հիմք են դառնում արվեստի նշանայնությունը ժխտելու համար:

Այդ կասկածները կարելի է հաղթահարել նշանի բավականաչափ լայն, տարողունակ բնորոշում ունենալով: Նման առավելություն ունի, մեր կարծիքով, Յու. Ս. Մասլովի բնորոշումը: Նա առաջարկում է նշան անվանել «ամեն մի կանխամտածոնե վերաբաղվող նյութական փաստ, եախատեսված որևէ մեկի բնկալման համար և եախորոշված իրեկայն փաստից դուրս գտնվող ինչ-որ բանի վերաբերյալ ինֆորմացիայի հաղորդման միջոց»¹:

Դժվար չէ հասարակ համեմատությամբ համոզվել արվեստի նկատմամբ այդ բնորոշման լիիրավ կիրառության մեջ: Իրապես, նշանի այնպիսի հատկանիշներ, ինչպես նյութականությունը, պրեզենտատիվությունը (ներկայացուցականությունը), ինֆորմատիվությունը և վերջապես կոմունիկատիվությունը (հաղորդակցականությունը) բնութագրում են ոչ միայն լեզուն, այլև նույն չափով՝ արվեստը և մյուս բոլոր նշանային սիստեմները: Իհարկե, խոսելով նշանի նյութա-

¹ Ю. С. Маслов. Какие языковые единицы целесообразно считать знаками?— В кн.: «Язык и мышление». Изд-во «Наука», М., 1967, стр. 284.

կանություն մասին, մենք չենք մոռանում և մյուս՝ իր կրած իմաստի հետ առնչվող իդեալական կողմը: Սրանով ուզում ենք ընդգծել միայն, որ նշանը արտաքին է և՛ ինֆորմացիան ուղարկողի, և ընդունողի նկատմամբ, հավասարաչափ երկուսին էլ մատչելի լինելով զգայական ընկալման համար: Այս առիթով մի քանի խոսք նշանի և իմացարանական պատկերի հարաբերության մասին:

Լավ հայտնի է Վ. Ի. Լենինի «Մատերիալիզմ և էմպիրիոկրիտիցիզմ» գրքում Հելմհոլցի «Ֆիզիոլոգիական» իդեալիզմի քննադատությունը, որը ելնելով զգայությունների՝ զգայական օրգաններից ունեցած կախումից, դրանք համարում էր նշաններ և ոչ թե իրականության պատկերներ: Վ. Ի. Լենինը մերժեց սիմվոլների տեսությունը այն բանի համար, որ «նա ինչ-որ անվատահունիքովն է մտցնում զգայականության վերաբերմամբ, անվատահունիքովն դեպի մեր զգայարանների ցուցմունքները» (14, 311), ազնոստիցիզմ գտնելով զգայական պատկերները՝ զգայությունները և ընկալումները պայմանական նշանների, սիմվոլների, հիերոգլիֆների հանդեպնելու մեջ: Սակայն տարօրինակ ձևով ոմանք խճողել են լենինյան շափազանց պարզ միտքը, այն օգտագործելով ընդհանրապես բացասելու համար այդ հասկացությունները իրր ներքուստ, պոտենցիալ կերպով ազնոստիկական (հիշենք, թե ինչպիսի անհարմար դրություն ստեղծվեց, երբ Ի. Պ. Պավլովի ուսմունքի զարգացման նվիրված ՍՍՀՄ ԲԳԱ հայտնի սեսիայում ակադ. Գ. Յ. Ալեքսանդրովը փորձեց, «հենվելով» Վ. Ի. Լենինի գրքի վրա, մեղադրել ակադ. Լ. Ա. Օրբելուն «ազնոստիցիզմի» մեջ այն բանի համար, որ նա բառը ընթրոշում էր իբրև առարկայի հետ, որին վերաբերում է, ներքուստ չկապված սիմվոլ): Բայց եթե միանգամայն սխալ էր նշան, սիմվոլ, հիերոգլիֆ հասկացություններից՝ իբրև թե ի սկզբանե «ազնոստիկական» ըմբռնումներից հրաժարվելը, պակաս զարմանալի չէր, որ, հաղթահարելով այդ սխալը, որոշ հեղինակներ շափազանց լայն են բացում դռներն այդ հասկացությունների առաջ, ձգտելով օգտագործել դրանք այնտեղ, ուր բնավ չեն կարող կիրառվել:

Այսպես, Վ. Ս. Տյուխտինը իր «Պատկերի պրոբլեմի շուրջ»

հոգվածում գրում է. «Զգայությունների նշանային մեկնաբանության դեմ լենինի իմացաբանական առարկումների էությունն այն է, որ նշան հասկացությունը կիրառելի չի զգայության բովանդակության նկատմամբ, բանգի դրանով իսկ «ազնոստիցիզմի ավելորդ տարր» է մուծվում: Սակայն դա չի նշանակում, որ նշան հասկացությունը մեկգի պիտի նետվի, այն իր տեղն ունի արտացոլման ժամանակ, իբրև նրա ձևի տարր:

Տարբեր թյուրիմացություններ ու մտակառուցումներ կապված են հենց այն բանի հետ, որ մի որոշակի շափով արտացոլման ձևին հատուկ նշանայնության բնութագրման գծերը փոխադրվում են հենց արտացոլման բովանդակության վրա»¹:

Զխոսելով այն մասին, որ, մերժելով ձևի և բովանդակության հելմհոլցյան նույնացումը, Վ. Ս. Տյուխտինը միաժամանակ ինքն իսկ ըստ էության անջատում է դրանք, ուշադրություն դարձնենք հետևյալի վրա: Մեզ թվում է, որ նշանայնությունն ընդունելով իբրև ձևի տարր, դրանով իսկ նա մուծում է հենց ազնոստիցիզմի այն տարրը, որի դեմ էլ իրավացիորեն հանդես է գալիս, բանի որ Հելմհոլցը ոչինչ ուրիշ չի ասել: Բավական է հիշել լենինի մեջբերած համապատասխան հատվածը գերմանական բնախոյզի «Փաստերը ընկալման մեջ» աշխատությունից. «Մեր զգայությունները, — ասում է բնախոյզը, — նաև արտաքին պատճառներով մեր զգայական օրգաններում առաջացվող գործողություններ են»: Այսինքն, ինչպես տեսնում ենք, Հելմհոլցը չի միտում զգայությունների օբյեկտիվ աղբյուրը: Սակայն, այնուհետև,

¹ В. С. Тюттин. К проблеме образа. — «Вопросы философии», 1959, № 6, стр. 144.

Իր «Փաստերի բնույթի մասին» գրքում Վ. Ս. Տյուխտինը նորից տեղադրանում է այդ խնդրին, ու թեև շարադրում է նույն հայեցակետը, սակայն չի չեղարկում նշանայնության վերադրումը զգայության ձևին: (В. С. Тюттин. «О природе образа». Высшая школа, М., 1963, стр. 63—64). Տյուխտինի այս գրքի մեր թնկադրությունը տես նաև Փ. И. Георгиев, В. И. Дубовский, А. М. Коршунов, И. Б. Михайлова, «Чувственное познание», Изд. МГУ, 1965, стр. 113—114.

իր դուայիստական, ագնոստիկական հայեցակետին համապատասխան, նա գրում է. «Իսկ ձևը, որի մեջ արտահայտվում են այդ գործողությունները, բնականաբար կախված է այն ապարատից, որի վրա էլ դրանք ազդում են»¹։ Եվ հենց այստեղ է նա կիրառում նշան հասկացությունը, դրանով բնորոշելով զգայական պատկերը։

Կա մի ավելի էական դիտողություն ևս, որ կուզենայինք բերել նախապես դիմելով մի ուրիշ հեղինակի դատողությանը. «Կարո՞ղ են արդյոք զգայությունները կամ ընկալումները հանդես գալ իրրե նշաններ։ Անպայման կարող են։ Միայն պատկերի միջոցով են այս կամ այն արտաքին երեվոյթները ռեալականություն դառնում սուբյեկտի համար, որոշակի հարաբերության մեջ մտնելով նրա նկատմամբ և դրանով իսկ հանդես գալով ինչ-որ այլ բան նշանակողների գերում»։

Սակայն, խոսելով զգայությունների կամ ընկալումների նշանայնություն մասին, ներկա դեպքում մենք նկատի ունենք ոչ թե նրանց իմացարանական հարաբերությունը օբյեկտին, այլ հարաբերությունը նշանակյալ առարկաներին։ Այլ կերպ ասած, զգայական պատկերների նշանայնությունը բնորոշում է ոչ թե նրանց իմացարանական էությունը, այլ սոսկ որոշակի դերը, որ նրանք կարող են խաղալ մարդու պրակտիկ գործունեության մեջ։ Պատկերի դերը կարող է արտահայտվել իր կողմից նշանակման ֆունկցիայի կատարման ձևով։ Զգայական պատկերը կարող է հանդես գալ նաև իրրե սիգնալ մարդու որոշակի գործունեության համար»²։

Ա. Մ. Կորշունովի տված հարցին թերևս ավելի շուտ հարկ էր բացասական պատասխան տալ, քանի որ զգայություններն ու ընկալումները, ինչ հայեցակետից էլ որ վերցնենք, նշաններ չեն ու չեն կարող հանդես գալ իրրե նշաններ արդեն այն պատճառով, որ իդեալական են, միևնույն նշանը նյութական է։ Հիշենք, որ նշանը բնորոշվում է որպես «նյու-

¹ Г. Гельмгольц. Факты и восприятие. С.-Петербург, 1880, стр. 13.

² А. М. Коршунов. Образ и знак.— «Вестник Московского Университета», 1962, № 1, стр. 62.

թական, զգայապես ընկալվող առարկա (երևույթ, իրադարձություն, գործողություն), որ մարդկանց իմացության և փոխհարաբերության մեջ հանդես է գալիս իբրև որևէ առարկայի կամ առարկաների, առարկաների հատկությունների կամ հարաբերությունների ներկայացուցիչ և օգտագործվում հաղորդումներ (ինֆորմացիա, գիտելիքներ) կամ հաղորդումների բաղկացուցիչներ հայտնելու, պահպանելու, վերափոխելու և հաղորդելու համար¹։

Իր այս որակով նշանը արտաքին մի բան է մարդու, նրա զգայարանների նկատմամբ։ Դրա համար էլ այն կարող է զգայությունների և ընկալումների աղբյուր ծառայել, այսինքն՝ այն բանի, ինչ արդեն ներքին, սուբյեկտիվ բնույթ ունի։ Զգայությունը զգայական հայեցողության ձև է և նման հնարավորությամբ չի օժտված, Այն մարմնական չէ, այլ իդեալական և դրանով արդեն ինքնին մատչելի չէ զգայական ընկալմանը և ոչ միայն այլ մարդկանց, այլև այն սուբյեկտին, որի զգայարանների և նյարդային համակարգության ֆունկցիայի արդյունքն է։ Իհարկե, զգայությունների նշանայնությունը ենթադրվում է իրենց կրողի և ոչ թե ուրիշ մարդկանց վերաբերմամբ։ Բայց դա չի փոխում բանի էությունը։ Զգայությունը պատկերացնել իբրև նշան, նշանակում է այն սուբյեկտից անջատ և նրա ու օբյեկտի միջև ընկած մի բան համարել։

Զգայությունը միջնորդ չի (նշանի նման) սուբյեկտի և առարկայի միջև (եթե վերջինս հասկանալի և՛ որպես նյութական, և՛ որպես իդեալական՝ միայն), այլ գիտակցության և արտաքին աշխարհի անմիջական կապ, ավելին, գիտակցության, հետևաբար և սուբյեկտի բաղադրիչ։ Զգայությունը, պատկերը նշանակման ֆունկցիա չեն կատարում։ Դրանք չեն նշանակում իրենցից տարբեր ինչ-որ ուրիշ բան, այլ այդ ուրիշի անմիջական արտացոլումն ու իդեալական ձևն են։ Եթե զգայությունը նշանակում է և ոչ թե արտացոլում, ապա հարց է առաջանում. ինչպիսի՞ն է արտացոլման այն վերջնական արդյունքը, որն, ի տարբերություն զգայության, օր-

¹ Философская энциклопедия, т. 2, М., 1962, стр. 117.

լեկտիվ աշխարհի սուբյեկտիվ պատկերն է։ Նման մոտեցման դեպքում զգալությունն ակամա անշատվում է սուբյեկտից, որին այն պատկանում է։ Եվ ավելի ճիշտ կլիներ ասել՝ «անալիզատորների միջնորդությունը» (և ոչ թե «պատկերի միջնորդությունը»), բայց «պատկերում», «պատկերի ձևի» մեջ «արտաքին այս կամ այն երևույթները իրողությունն են դառնում սուբյեկտի համար»։

Այսպիսով, սկզբունքորեն անհնար է որևէ տեսականից ընդունել զգալությունների նշանայնությունը և ենթադրել միաժամանակ, որ չի շոշափվի դրանց իմացարանական բնույթը։ Զգալությունների նշանայնության սահմանափակումը նշանակման ֆունկցիայով անգամ, աշխարհի հետ գիտակցության անմիջական կապի ձևից վերածում է դրանց միջնորդավորված կապի ձևի։

Վերադառնալով նշանի բնորոշմանը, անհրաժեշտ է առանձնապես ընդգծել, որ դրա ամենաէական ֆունկցիոնալ հատկանիշը կոմունիկատիվությունն է, որին ենթարկված են և որին ծառայում են նրա այնպիսի հատկանիշներ, ինչպես ինֆորմատիվությունն ու ռեպրեզենտատիվությունը։

Արվեստն իբրև նշանային սիստեմ (կամ, ավելի ճիշտ, նշանային սիստեմների ամբողջություն, եթե նկատի ունենանք արվեստի տեսականների յուրահատկությունը) հասարակության մեջ իր կոմունիկատիվ նշանակությամբ ընթանում է (գիտության հետ միասին) անմիջապես լեզվից հետո (որը մարդկային հասարակության մեջ կոմունիկացիայի նպատակներով կիրառվող հիմնական նշանային սիստեմն է) և, ի տարբերություն լեզվի, իմացական գործունեության տեսակ է։ Եվ եթե բավականաչափ արդյունավետ և մեթոդոլոգիապես ճիշտ է կոմունիկատիվ պրոցեսը լեզվի վերլուծման եղանակտ գիտելը, ապա դա լիովին վերաբերում է նաև իբրև անմիտիկական սիստեմ գիտվող արվեստին։ Կոմունիկատիվությունն, իհարկե, իրենով չի սպառում արվեստի էությունը, իբրև մարդկանց հոգևոր գործունեության յուրատեսակ ձևի նրա ողջ սպեցիֆիկան։ Բայց բանն այն է, որ արվեստը չի կարող իրացնել իր սպեցիֆիկ ֆունկցիաները կոմունիկատիվ ֆունկցիայից դուրս, այսինքն՝ ամենից առաջ և անհրա-

մեշատրեն հաղորդակցման միջոց չլինելով, Կոմունիկատիվ արժեքը արվեստի երկի զեղարվեստական արժեքի իրացման հիմքն ու պայմանն է:

Ուշագրավ է, որ ևև Տոլստոյը «Ի՞նչ է արվեստը» տրակտատում արվեստին տալիս է մի շարք սեմիոտիկական բնութագրումներ և, ներկա դեպքում, կարևոր է, որ նրա այդ դատողությունները վերաբերում են հենց արվեստի կոմունիկատիվ կողմին: Արվեստը բնորոշելով իբրև «մարդկանց միջև կապի միջոց»¹, Տոլստոյն այն ուղղակի համադրում է լեզվի հետ, նկատի ունենալով հատկապես կոմունիկատիվ կողմը: Արվեստի մասին մեծ գրողի ասույթների սեմիոտիկական էություն մասին ամբողջական պատկերացում է տալիս հետևյալ բնորոշումը, որի համաձայն արվեստը «մարդկային գործունեություն է, ըստ որի մի մարդը գիտակցաբար հայտնի արտաքին նշաններով ուրիշին է հաղորդում իր ասարած զգացումները, և ուրիշները վարակվում են այդ զգացումներով ու վերապրում այն»²:

Արվեստի, ինչպես և ուղածդ այլ նշանային սիստեմի կոմունիկատիվ հնարավորությունը անհրաժեշտաբար ենթադրում է երկու փոխադարձ կապված մոմենտ. 1) նշանի կրած ինֆորմացիայի և 2) ներբուստ համադրելի կողի (որ բմբոնբվում է ոչ թե իբրև նշանային սիստեմ, այլ իբրև ինֆորմացիայի բովանդակության բանալի) առկայությունը: Միաժամանակ, նշված մոմենտները ոչ միայն բացահայտվում են հենց կոմունիկացիայի պրոցեսում, այլև հնարավոր, իրականանալի են դարձնում այդ պրոցեսն ինքնին:

Եվ իսկապես, Կոմունիկացիայի պրոցեսը ինֆորմացիայի հաղորդման պրոցես է՝ միջնորդ նյութական կրողի միջոցով: Որոշակի ինֆորմացիայից զուրկ նյութականը նշան չի դառնում և դադարում է այդպիսին լինել նաև, երբ ինֆորմացիա ուղարկողն ու մեկնաբանը ներբուստ համադրելի շիֆր չունեն, այսինքն, երբ օգտագործվող նշանների բմբոնման միանշանակություն չկա: Երկու մոմենտներից մեկի բացակայու-

¹ Л. Н. Толстой. О литературе. М., ГИХЛ, 1955, стр. 355.

² Նույն տեղը, էջ 357:

թյունն անգամ նշանը զրկում է կոմունիկատիվ արժեքից, դարձնում է այն ըստ էության անօգտակար իբրև նշան:

Իսկ ո՞րն է նշանային միավորը արվեստում: Պատասխան գտնելու համար նախ փորձենք հշտել նշանային սիստեմ հասկացություն կիրառումը արվեստի նկատմամբ: Ելնելով նրա յուրօրինակությունից, արվեստը սեմիոտիկական առումով կարող է բնորոշվել իբրև սպեցիֆիկ միջոցների հանրագումարի հարաբերություն (միջոցներ, որոնք հանդես են գալիս իբրև նշան-գիստինկտորներ) զեղարվեստական պատկերի նկատմամբ, որն և կրում է իր մեջ հատուկ էսթետիկական, այսինքն՝ էմոցիոնալ-ինտելեկտուալ ինֆորմացիա: Ակնհայտ է, որ զեղարվեստական պատկերը կարող է որակվել իբրև նշան-ինֆորմատոր: Բայց նույնչափ ակնհայտ է, որ այն բարդ (բազադրյալ) նշան է, Հետևաբար, նրա և սպեցիֆիկ ինֆորմացիա չկող նշան-գիստինկտորների միջև (տարբերիչ նշաններ) կա նշանների ևս մի շարք, որ կարելի է անվանել տարրական, հասարակ նշան-ինֆորմատորներ: Սակայն պատկերը չի կարող հանդեցվել վերջիններիս մեխանիկական հանրագումարին: Այստեղ երևան է գալիս մի իսկական դիալեկտիկա. պատկերն իբրև բարդ կառուցվածքային նշան վերաաված ձևով իր մեջ տարրական նշաններ է բովանդակում և, հետևաբար, նրանցից տարբերվում է ոչ միայն քանակապես, այլև որակապես, որ դրսևորվում է, մասնավորաբար, նրանց ռեպրեզենտատիվության բնույթի տարբերության և մակարդակի մեջ:

Այսպիսով, արվեստի բնագավառում կարելի է տարբերել՝ նշան-գիստինկտորներ (նյութական միջոցներ, զեղարվեստական պատկերի ստեղծման շինանյութ), հասարակ նշան-ինֆորմատոր (զեղարվեստական պատկերի տարր), բարդ նշան-ինֆորմատոր կամ նշանային ստրուկտուրա (զեղարվեստական պատկեր), նշանային ստրուկտուրաների միագումար (զեղարվեստական երկ) և նշանային սիստեմներ (արվեստի առանձին տեսակներ):

Ի՞նչ է ներկայացնում արատրակցիոնիզմը, եթե փորձենք այն դիտել արվեստի սեմիոտիկայի մեկնակետից:

Ամենահիմնական եզրակացությունը, որին կարելի է հան-

զել աշատեղ, այն է, որ արասրակցիոնիզմը կոմունիկապես անկարող է և, հետևաբար, անօգտակար: Այն չի կարող ծառայել իբրև մարդկանց միջև հաղորդակցման միջոց, քանի որ սկզբունքորեն բացառում է ներքուստ համադրելի, միանշանակ կողը արասրակտ արվեստի ստեղծողի և նրա մեկնաբանողի՝ ընկալողի միջև: Ինֆորմացիան, որ փորձում է (եթե փորձում է) իր նկարի միջոցով հաղորդել արասրակտ նկարիչը և որն ընկած է նրա օգտագործած նյութական միջոցների հատկություններից դուրս, իբրև կանոն, նա չի կոդավորվում: Դա էլ հենց արասրակցիոնիզմը դուրս է գնում սեմիոտիկական սխառմաբանության համայնքից: Այս առիթով անհրաժեշտ է անդրադառնալ մի, բավականաչափ տարածված, ըստ էության սխալ համեմատություն: Հաճախ առանձին հեղինակներ, նկատի ունենալով արասրակցիոնիզմի երկերի անհասկանալիությունը, համեմատում են դրանք (դատապարտելու նպատակով) հանելուկի, հիերոգլիֆի և ամենից հաճախ՝ ռեքուսի հետ, ենթադրելով, հավանորեն, որ դրանով իսկ բավարար չափով պսակազերծում են արասրակցիոնիզմը: Սակայն այդ համեմատությունները հաղիվ թե նպատակին հասնեն:

Անհասկանալիությունն ինքնին չի կարող ո՛չ համոզիչ փաստարկ լինել արասրակցիոնիստական երկերի դեմ, ո՛չ էլ հիմք տալ դրանք ռեքուսին հավասարեցնելու համար: Քի՜չ կան միթե իսկական արվեստի ստեղծագործություններ, որոնք լրիվ մատչելի չեն ընկալողների ողջ աուդիտորիայի (հասարակության) համար՝ ստեղծագործության էսթետիկական բարդության և ընկալողների անբավարար էսթետիկական զարգացման պատճառով: Եվ դատապարտել նման ստեղծագործությունները այն բանի համար, որ տնտեսական են, նույնքան սխալ է, որքան եթե փորձենք մերժել ու վատարանել անծանոթ որևէ օտար լեզու անհասկանալիության համար: Նրկու դեպքում էլ անմատչելիությունը որոշ

1 Այն դեպքերում, երբ փորձում են անգամ կոդավորել, այն ախքան ինդիվիդուալ-սուբյեկտիվ է, որ հավասարազոր է կոդի բացակայության, քանի որ ուղղվում է միայն դեպի նա, ով ստեղծել է այն:

Ընդեր ծախսելիս սկզբունքորեն ենթակա է հաղթահարման,
Հենց այդպիսի անհասկանալիություն հատուկ է նաև ռե-
բուաին, իբրև լուկ ժամանցի տեսակի:

Ռեբուաը, ինչպես հայտնի է, պայմանական նշանների
հատուկ սխառնմով գրանցված որոշակի միտք է, սխառնմ,
որ ընդհանրապես սովորական լեզվական նշաններին է փո-
խարինում, բայց և ներառնում է վերջիններս իր մեջ ինչպես
ուղիղ, այնպես էլ ալլափոխված կերպով: Դա սովորական և
պիկտոգրաֆիական գրություն (պատկերագրություն) յուրա-
տեսակ ղուգակցում է: Ռեբուաը անհրաժեշտաբար կապված
է որոշ կանոնների հետ, որոնց օգնությամբ էլ կազմողը ծած-
կագրում է, իսկ դուշակողը վերծանում է ռեբուաի բովանդա-
կությունը՝ նշանների տակ թաքնված միտքը: Ռեբուաը հեն-
վում է փորձի, մարդկանց դիտելիքների վրա և միանգամայն
ենթակա է ըմբռնման: Հարկավոր է միայն ունենալ բանալին
որոշ կանոնների ձևով, որոնց օգնությամբ առաջին հայաց-
քից անհասկանալի ռեբուաը կարող է վերծանվել և ընթերց-
վել: Այդ իմաստով ռեբուաը կարելի է դիտել իբրև յուրակերպ
նշանային ստրուկտուրա, իբրև շիֆրի, կոդի տարատեսակ,
ինչ չի կարելի ասել արստրակտ նկարի մասին: Վերջինս
բնավ էլ, թեև ծայրահեղորեն, պայմանական նշանների
ստրուկտուրային կազմություն չէ, որի բանալին պարզա-
պես հայտնի չէ դիտողին: Բանն այն է, որ նման բանալի
առհասարակ չկա, որովհետև որոշակի ինֆորմացիայի բա-
ցակայության պատճառով արստրակտ նկարը սկզբունքորեն
բացառում է ներքուստ համադրելի կոդի հնարավորությունն
ու անհրաժեշտությունը նկարն ստեղծողի և նրա ինտերպրե-
տանտի՝ մեկնաբանողի միջև: Արստրակտ նկարիչը չի մտա-
ծում ուրիշ մարդկանց վերծանման մատչելի ձևերով և, հե-
տևաբար, բոտ հատուկ կանոնների համարժեք մարմնավորել
զգացումների և մտքերի որոշակի կոմպլեքս: Նրան մի բան
է հետաքրքրում — արտահայտել իրեն, բնավ էլ չմտածելով,
թե ստեղծված նկարն ինչ չափով է իր սեփական զգացում-
ների և մտքերի համարժեք կրողը: Դիտողին կատարյալ ա-
զատություն է տրվում արստրակտ նկարի մեկնաբանման հա-
մար, քանի որ զենոտատն այնտեղ չի ներկայացված:

Ինչպես իրավացիորեն ընդգծում է Լ. Վ. Ուվարովը, «...առարկայազուրկ արվեստի տարրեր վարիանտներում «իրեն արտահայտելը»... պատենշ է դառնում նկարիչի և մարդկանց միջև»¹:

Արստրակտ երկը նշան չի դառնում ո՛չ նկարչի, ո՛չ ուրիշների համար, քանի որ, բառափոխելով Կ. Մարքսին, կարելի է ասել, որ նշանը այն է, ինչ տվյալ որակով ուրիշների համար գոյություն ունենալով է միայն, որ գոյություն ունի նաև ինձ համար²: Վերջին հաշվով արստրակտ նկարիչը կարող է նույնքան քմահաճ մեկնաբանել իր ստեղծագործությունը, ինչպես և ուրիշները, քանի որ այն չի հասցնում նշանային իրավիճակի ծագման:

Այստեղ անհրաժեշտ է մի ճշտում մտցնել: Նշան չլինելով, արստրակտ նկարը զուրկ չէ նշանայնությունից: Բայց դա այն նշանայնությունն է, որը հատուկ է մարդու ցանկացած գործողության և գործունեության արդյունքի՝ դրանց սեփական բովանդակությունից անկախ: Պարզ չէ՞ արդյոք, որ նման նշանայնությունը բավարար չէ, որպեսզի նշաններ համարվեն (առավել ևս արվեստի նշաններ) մարդու ցանկացած գործողությունն ու գործունեության պտուղը: Մյուս կողմից, ընդունելով արստրակտ նկարի էմպիրիոնալ-էսթետիկական որոշ ազդեցության հնարավորությունը, չպիտի դարձանալ այդ հնարավորության առկայությամբ: Առաջին, այն հարազատ է իրականության ցանկացած երևույթի, փաստի նույնպիսի հնարավորությունը, երկրորդ, այն պայմանավորում են արվեստի հետ մարդկանց շփման, անցյալ փորձի անհաղթահարելի դուզադրամները (ասոցիացիաները): Բայց որքան էլ մեծ լինեն այդ հնարավորությունները, նրանք զրեթե առնչություն չունեն (լավագույն դեպքում, պատահական, ակամա, ծայրահեղորեն բացառիկ համընկումներից բացի)

1 Л. В. Уваров, Образ, символ, знак. (Анализ современного гносеологического символизма). Изд-во «Наука и техника» (Минск), 1967, стр. 92.

2 *St' u K. Markse u Ф. Энгельс. Сочинения*, изд. 2, т. 3, Немецкая идеология, стр. 29.

այն բանի հետ, ինչ ցանկացել է հաղորդել արատրակտ նկարիչը, եթե, իհարկե, նա կամեցել է ինչ-որ բան հաղորդել: Գրանով իսկ արատրակտ ստեղծագործությունը չի կարող նույնացվել թեկուզև ամենաբարդ հանելուկի, ռեքուսի հետ, բանի որ, ի տարբերություն ցանկացած հանելուկի, հեղինակը արատրակտ երկի մեջ չի ներդրել որոշվող պատասխանը: Այս է բանի էությունը և ոչ թե արատրակտ ստեղծագործության թվացող, գոյություն չունեցող բարդությունը, որն իբր թե կուսհելու համար պահանջում է պատրաստվածություն, գիտելիքների՝ որոշակի մակարդակ, արատրակցիոնիզմի գաղտնիքներին հատուկ տեղյակ լինելը: Այս իմաստով արատրակցիոնիզմի բացահայտ իդեալականացում, գունազարդում է արևմտյան քննադատների բնորոշումը, թե այն թեևալականություն հետ քիչ կապված արվեստ է, բայց տեղյակ մարդու, գիտակի մոտ, մասամբ մաթեմատիկայի նման, էմոցիաների ամբողջ գամմա առաջացնող...»¹:

Մեր կարծիքով, սխալվում են այն հեղինակները, ովքեր ցանկանալով ավելի կտրուկ ընդգծել իրենց բացասական վերաբերմունքն արատրակցիոնիզմի նկատմամբ, դատապարտում են այն, որպես իբր պայմանական նշանների ամբողջություն: Նման փաստարկը նշանակետին չի դիպում, քանի որ արատրակտ նկարը հանգեցնել անգամ պայմանական նշանների, նշանակում է ակամա ենթադրել նկարչի օգտագործած նյութական միջոցների հատկություններից դուրս ընկած կողավորված ինֆորմացիայի առկայությունը: Իսկ այդ գնալուց մեզն արատրակցիոնիստների հետ առարկայադրվում է, ավելորդ դառնում, ավելի ճիշտ՝ փոխադրվում այլ ոլորտ:

Ասվածից բացի, ինքնին անճիշտ է պայմանականի բնորոշման կիրառումը. անորոշ է մնում՝ ի՞նչն է նկատի առնվել՝ նշանի ոչ իզոմորֆ լինելը թե նրա կոնվենցիոնալությունը, քանզի ոչ միշտ են այս երկու հասկանիշները համընկնում:

Արատրակցիոնիզմը բարդ պայմանական ձևերի արվեստ

¹ S&« Revue d'Esthétique », Oct.-dec, 1955, p. 423.

չէ, այլ պայմանականության, մասնավորապէս գեղարվեստական պայմանականության հետ ոչ մի կապ չունեցող բան։ Արատրակտ նկարը ընդհանուր ոչինչ չունի այսպէս ասած «ռեքուսային» երկեր ստեղծելու պատմական փորձերի հետ¹։

Սխալ կլինէր, սակայն, ասվածից եզրակացնել, թէ պայմանականությունը տեղ չունի արվեստի մէջ։

Պայմանականության իրավասությունն ու արդյունավետությունն արվեստում բնավ չի կարող կասկածելի թվալ։ Ընդհակառակն, այն հաջողությամբ կիրառվում է գեղարվեստական ճանաչողական որոշակի խնդիրների վճռման համար։ Ավելին, դրանցից մի քանիսը հաճախ ընդհանրապէս չեն կարող վճռվել առանց պայմանականության, այսինքն՝ առանց վերարտադրվող առարկաների ձևերի կանխամտածված խախտման, անգամ ղեֆորմացիայի, զծանկարի, գույնի նույնպիսի կանխամտածված անճշտության և այլն։ Արվեստի մէջ պայմանականության դրսևորումներին են վերաբերում և՛ ալեգորիան, և՛ սիմվոլը, և՛ գեղարվեստական արտացոլման ուրիշ նման ձևերը։ Նրանց յուրահատկությունն այն է, որ անմիջականորեն արտացոլված իրականության երևույթները ծառայում են ոչ թէ հենց այդ, այլ ուրիշ երևույթների էության բացահայտման, այսինքն՝ անմիջական արտացոլվածը և ճանաչվողը կարող են շահմունկնել։ Իսկ դա, հասկանալի է, չի պարզունականացնում, այլ ավելի է բարդացնում արվեստի մէջ պայմանականության հարցը։

Սաղրանկարը, ինչպէս և ընդհանրապէս ստտիրան, անխմաստ կլինելին առանց ղեֆորմացիայի։ Սեզանի, Գոգենի, Վան-Գոգի ստեղծագործությունը ծայրաստիճան համոզիչ գեղանկարչական երկերի ստեղծման համար անճիշտ գույնի օգտագործման օրինակներ են։ Այս ամենն արվեստի մէջ պայմանականության բնագավառն է, որի մասին վերջին շրջանում ավելի հաճախ և որոշակի են խոսում մեր էսթե-

¹ Նման փորձերից մեկի մասին մենք առիթ ենք ունեցել խոսելու մեր «Արվեստի տեսակների սահմանների և սահմանակցության մասին» հոգրածում (տե՛ս «Էսթետիկայի հարցեր», Երևան, «Հայաստան», 1967, էջ 41—42)։

տիկական գրականություն մեջ¹։ Խոսքը չի վերաբերում այն պայմանականությանը, որը հատուկ է արվեստին ընդհանրապես և սովեցիֆիկորեն երևան է գալիս նրա տարբեր տեսակների մեջ, այլ պայմանականությունը՝ իրրե գեղարվեստական հնարքի, որը կիրառվում է արվեստի մեջ իրականության առավել խոր և նուրբ արտացոլման, հանաչման նպատակով։ Այստեղ հարկ է նշել, որ պայմանականությունը (ներառյալ նաև սրա տարատեսակը՝ դեֆորմացիան) ինքնին ոչ ֆորմալիստական, ոչ ռեալիստական նախասկզբի կրողը չէ, և որոշակի նշանակություն է ձեռք բերում այն նպատակներին համապատասխան, որոնց նա ենթարկվում է արվեստագետի կողմից։ Բայց պայմանականության ակտիվ ու լայն կիրառումը ֆորմալիզմի կողմից հենց արվեստը իրականությունից անշատելու, վերջինիս հակադրվելու համար՝ հասցրեց պայմանականության ժխտմանը, այն փաստորեն ֆորմալիզմին նվիրաբերելուն։ Ու թեև ռեալիստական արվեստի պրակտիկայում պայմանականությունն այսպես թե այնպես միշտ էլ օգտագործվում էր (ֆանտազիա, մետաֆոր, հիպերբոլ, գրոտեսկ և այլն), տեսության մեջ պայմանականությունն երբեմն բանադրվում էր և նրա օգտին ամեն մի խոսք գնահատվում էր գրեթե իրրե ֆորմալիզմի պաշտպանություն։ Եվ երբ որոշ չափազանց խրոխտ քննադատներ հեշտ ու թեթև, առանց նկարի կոնկրետ վերլուծության այն համարում են ֆորմալիստական, այն պատճառաբանությամբ, որ կիրառված է պայմանականություն, ապա դրանով նրանք

¹ *Տե՛ս* Мотылева Т., Фрадкин И. — «Вопросы литературы», 1958—1959. (Дискуссия по проблеме условности); Охлопков Н. Об условности. — «Театр», 1959, № 11—12; «Театр», 1959—1960 (Дискуссия «Режиссура и современность»); Батракова С. Художественное изображение — В сб. «Виды искусства и современность», «Искусство», М., 1962; Манн Ю. Художественная условность и время. — «Новый мир», 1963, № 1; Юренев Р. Механика смешного. — «Искусство кино», 1964, № 1; Добин Е. Судьба метафоры в кино. — «Искусство кино», 1964, № 2; «Творчество», 1965, №№ 3—12 (Дискуссия о правде и правдоподобии); Аскаров Т. Эстетическая природа художественной условности. Изд-во «Илим», Фрунзе, 1966; Михайлова А. О художественной условности. Изд-во «Мысль», М., 1956 и др.

մի այլ հիմքի վրա կրկնում են արատազգի խոստենքի սխալ
թեզը, որոնք ռեալիստական նկարը մեղադրում են նատու-
րալիզմի մեջ՝ իրականությունն հետ առարկայա-պատկերա-
վորման նմանության համար:

Քիչ ավելի մանրամասն քննենք արվեստի մեջ պայմա-
նականության հարցը, հասկանալի է, մեր հետադուստության
առարկայի սահմաններում:



Անհրաժեշտ է տարբերել պայմանական զեղարվեստական
պատկերը իբրև արվեստի մեջ իրականության արտացոլման
հատուկ, մասնավոր հնար, որին զիմելն ամբողջությամբ իր՝
նկարչի գործն է, և զեղարվեստական պատկերի պայմանա-
կանությունն իբրև օբյեկտիվորեն անհրաժեշտ և զեղարվես-
տական ճանաչողության իրացման համընդհանուր պայման:
Այդ իմաստով ամենից ոչ պայմանական պատկերն արվես-
տում ներառում է նաև պայմանականության մոմենտը:

Պայմանականության տարբեր ասպեկտների շփոթումը,
այդ հասկացության ոչ շերտավորված կիրառումը արվեստի
նկատմամբ հանգեցնում է տերմինաբանական խառնաշփո-
թության և անորոշության:

Ա. Միխայիլովան իրավացիորեն նկատում է, որ «պայմա-
նականություն» հասկացությամբ բնորոշվում են բնավ ոչ
հավասարադուր և տերմինաբանական գանադանություն պա-
հանջող երևույթներ: Հասկացության ոչ որոշակի օգտագործ-
մամբ պայմանականություն է համարվում և՛ «այն, ինչ կա-
րելի է բնորոշել որպես զեղարվեստական պատկերի ոչ նույ-
նականություն արտացոլման օբյեկտին, և՛ այն, ինչ վերա-
բերում է արվեստի այս կամ այն տեսակի կամ ժանրի
մշտական սպեցիֆիկ «լեզվին» (սարբ բալետում, երգը
օպերայում) և՛ այն դրամատուրգիական հնարները, որոնց
արհեստականությունն այսօր ակնառու է, բայց որոնք իր
ժամանակին ստեղծվեցին բեմի վրա կատարվածի մաքսիմալ
խսկության հասնելու ձգտումով (կլոսիկ կոմիասնությունը),

և՛ այն ձևերը, որոնք իսկապես արժանի են գեղարվեստական պայմանականություն կոչմանը¹։

Ա. Միխայլովան անկասկած իրավացի է, բուն գեղարվեստական պայմանականությունը (այսինքն՝ գեղարվեստական ընդհանրացման հատուկ հնարը, եղանակը, որը կայանում է նախամատածված հեռացման մեջ «երևույթների բնական ձևերից նրանց թաքնված էություն, նրանց ճշմարիտ իմաստի բացահայտման նպատակով»²), արվեստի մեջ պայմանականության այլ դրսևորումներից սահմանազատելով։

Հատելով «պայմանականություն» հասկացության կիրառություն մեջ պարզություն մտցնելու նրա փորձը, մենք կուզենայինք միայն որոշ դիտողություններ անել պայմանականության տեսակների նրա կողմից առաջարկվող դասակարգման վերաբերյալ։ Նախ, կարծում ենք, որ «գեղարվեստական պատկերի անհամապատասխանությունն արտացոլման օբյեկտին» արտահայտությունը պիտի դուրս հանվի փակագծից, քանի որ այն ըստ էության բնութագրում է արվեստի մեջ պայմանականության նրա հիշատակած և այլ դրսևորումներ։ Մի՞թե պարզ բախտում և երգը օպերայում չեն նշանակում նաև գեղարվեստական պատկերի անհամապատասխանությունն արտացոլման օբյեկտին՝ կապված այդ արվեստների սպեցիֆիկայի հետ։ Եվ նույնը չէ՞ և այն, ինչ կոչվում է գեղարվեստական պայմանականություն։

Երկրորդ, արվեստի մեջ պայմանականության ցանկացած դրսևորումները վերջին հաշվով կարելի է միացնել երկու հիմնական խմբերի մեջ. ա) այսպես ասած պայմանականության անխուսափելի ձևերը, որոնք ընկած են հենց գեղարվեստական ճանաչողության բնության մեջ (այլ տերմինաբանությամբ դրանք կոչվում են «անպայման պայմանականություն»³ կամ «առաջնային պայմանականություն»⁴) և

¹ А. Михайлова, О художественной условности. Изд-во «Мысль», М., 1956, стр. 28.

² Նույն տեղը, էջ 32։

³ С. Батракова. Художественное воображение.— В кн.: Вопросы эстетики, вып. 5, «Искусство», М., 1962, стр. 189.

⁴ Ю. Манн. Художественная условность и время.—«Новый мир», 1963, № 1, стр. 219.

բ) պայմանականության կանխամատածորեն ներմուծվող, ուստի և ոչ անխուսափելի ձևերը: Ըստ որում, երկրորդները ոչ միայն չեն «վերացնում» առաջինները, այլև հենվում են նրանց վրա:

Առաջին խումբն իր հերթին կարող է վերաբաժանվել առանձին արվեստների սպեցիֆիկայի հետ կապված պայմանականության (բեմահարթակը թատրոնում, երկու շափումները գեղանկարչության մեջ, պարը բալետում, երգը օպերայում և այլն) և արվեստում իրականության վերաբառադրման ընդհանուր իմացարանական օրինաչափությունների, նրա ընդհանրացված արտացոլման խնդիրների հետ կապված պայմանականության: Պայմանականության անխուսափելի ձև ասելով սովորաբար հասկանում են այն, ինչ կապված է արվեստի ձևերի յուրահատկության հետ: Մինչդեռ պակաս ուշադրության արժանի չեն գեղարվեստական ճանաչողության ընդհանուր օրինաչափություններով պայմանավորված ձևերը:

Մկաներ այն բանից, որ պայմանականությունը, իբրև անհամապատասխանություն արտացոլվողին, չի կարող միակողմանիորեն սպառել գեղարվեստական կերպարի կամ արվեստի երկի բնութագիրը, թեև միշտ հատուկ է նրանց, Այն լուրջ մի կողմն է այն հակասական միասնության, որի մյուս՝ հակադիր կողմը նույնությունն է (նմանությունը, իդոմորֆությունը): Վերջինս պայմանավորված է այն յուրահատուկ ինֆորմացիայով, որ հաղորդում է արվեստը: Ընդհանուր վերը բերված բնորոշման մեջ բնութագրում է ոչ միայն՝ կոմունիկատիվությունն իբրև արվեստի համընդհանուր հատկանիշ, այլև այն յուրահատուկ ինֆորմացիան, որ կրում են իրենց մեջ նրա նշանները՝ զգացմունքները, էմոցիաները: Իհարկե, արվեստի նշանները հաղորդում են նաև ինտելեկտուալ ինֆորմացիան, մտքերը, ավելին՝ զգացմունքները միայն մտքերի հետ իրենց ունեցած կապով: Բայց էմոցիոնալ կողմի բացակայության դեպքում նշանները դադարում են առնչություն ունենալ արվեստի հետ, դրանով ի միջի այլոց չդառնալով նաև գիտության նշաններ, որոնք հատկանշվում են և՛ մաքսիմալ անկախությամբ էմոցիոնալ ինֆոր-

մացիայից, և՛ եթե ավելի խիստ լինենք, նրանց մեջ ամփոփված ինտելեկտուալ ինֆորմացիայի բնույթով:

Էմոցիոնալ ինֆորմացիան ինքնին իր ներգործուն «համակող» տեսքով կարող է հաղորդվել միայն որոշ կամ որոշ կերպ կազմակերպվող նշաններով: Արվեստի նշանները ոչ միայն ինֆորմացիա են կրում իրականության մասին (գրանով նրանք նման են լեզվի, գիտության նշաններին), այլև իրենք հանդիսանում են նրա շողքը: Արվեստի նշանների իդոմորֆությունը պատկերվողին (արտացոլման առարկային) գրանց անհրաժեշտ սպեցիֆիկ հատկությունն է: Դրա շնորհիվ հնարավոր է դառնում էմոցիոնալ ինֆորմացիայի էմոցիոնալ հաղորդումը: Դրա համար էլ գրանք ոչ թե պարզապես պատմում են էմոցիաների մասին, այլ ընդունակ են իրենք արթնացնել համապատասխան էմոցիաներ: Դրանով իսկ իդոմորֆությունը, կամ այլ կերպ ասած, նմանությունը, նույնությունը արտացոլվողին ձևք է բերում արվեստի նշանների անհրաժեշտ տարրի նշանակություն: Դրա համար էլ համաձայնվել իրականության հետ գեղարվեստական երկի նմանության խնդրի արստրակցիոնիստական լուծման հետ ոչ մի կերպ չի կարելի:

Նկարիչը կռված է առարկաներն ազատագրելու սովորական արտաքինից, պնդում էին արդեն կուբիստները¹, որոնք իրենց ստեղծագործության մեջ դեռ պահպանել էին իրականության հետ տեսողական-առարկայական նմանության որոշ մնացորդներ (իհարկե, շափազանց հեռավոր և վերափոխված): Սակայն կուբիզմը եթե ոչ վերջին, ապա նախավերջին քայլն էր «առարկայական աշխարհը» պատկերելուց հրաժարվելու ճանապարհին², Առարկայության վերացումը իրացվեց արստրակցիոնիզմի մեջ, որը հայտարարելով իր անշատումն իրականությունից և հրաժարվելով նրա պատկերումից, առաջ քաշեց համապատասխան պահանջ. ոչ

¹ Տե՛ս Ալբեր Գլազ և Ջան Մետցենջե. Օ կուբизме. Книгоиздательство «Современные проблемы». М., 1913, стр. 86.

² Տե՛ս К. Малевич. О новых системах в искусстве. Витебск, 1919, стр. 9.

մի նմանություն իրականության հետ: Արատրակցիոնիզմի
թերևս ամենակրթոտ ու ազդեցիկ պաշտպաններից մեկը՝
Կ. Մալինիչը, ձևակերպելով իր պաշտպանած արվեստի հավա-
տամբը, գրում էր. «նկարիչը կարող է արարիչ լինել այն
ժամանակ միայն, երբ նրա նկարի ձևերը ոչինչ ընդհանուր
չունեն բնության հետ»¹:

Մալինիչի հայտարարության էկզալտացիոն բնույթը, որ
հաստիկ է ընդհանրապես «նոր» արվեստի գեղարվեստական
մանիֆեստներին (իսկ սուպրեմատիզմի ստեղծող Մալինիչի
տեսական գործերն ըստ էության այդպիսի մանիֆեստներ
էին), զուգակցվում է արատրակցիոնիզմի ստեղծագործական
սկզբունքների ավելի հանդիստ առաջադրումով նրա վաղ
շրջանի այդպիսի տեսարանի կողմից, ինչպես Օտտոն Կրաս-
նոպոլսկին է: Չորս հատկանիշների թվում, որոնցով նա
տարբերում է նատուրալիստական (կարգալ՝ ռեալիստական—
Յա. Խ.) և արատրակց տարվեստը, բերվում են նաև երկու
հետևյալները. «2) կոմպոզիցիայի հիմքը բնորդի անալիտիկ
ձևերի պատճենավորման (հարկավոր էր ասել վերարտա-
դրման—Յա. Խ.) մեջ չէ, այլ ծավալների ճարտարապետու-
թյան սինթետիկ խմբավորման, գծերի օրենամենտավորման
և դույների նրաժշտության, 3) ոչ թե իրական առարկաների
ստեղծագործության, այլ դրանց սիմվոլների՝ մտքի, և ոչ թե
զգացմունքների, ֆանտազիայի միջոցով»: Այնուհետև ռեա-
լիզմին վերագրելով «լուսանկարչական ճշտությունը» հա-
սանելու ձգտում, իսկ ռեալիստ արվեստագետին անվանելով
«բնության ստրուկ», նա ամեն կերպ բարձրացնում է արա-
տրակցիոնիստ արվեստագետին հենց այն բանի համար, որ
նրա մոտ «տեխնիկական երկրորդական դեր է կատարում,
ժառանգելով միայն բնության բոլոր մանրամասները ոչնչաց-
նելուն...»²:

¹ К. Малевич. От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916, стр. 9.

² Оттон Краснополский. Абстракттивизм в искусстве новаторов (постимпрессионизм и неоромантизм). М., 1917, стр. 9, 11.

Այս դիրքերից արստրակցիոնիստները դինվում են ռեալիստական արվեստի դեմ, մեղադրելով այն արտահայտչականության բացակայության, «խլուղիոնիզմի», «ֆոտոգրաֆիզմի»¹, «պասսիվ ընդօրինակման», «ստրկական պատճենավորման» մեջ։ Բոլոր այս մեղադրանքներն իրավացի են, բայց միայն նատուրալիզմի վերաբերմամբ։ Իսկ արստրակցիոնիստները այդ անվանումները հասցեագրում են ռեալիզմին, նույնացնելով այն նատուրալիզմի հետ, մեկը փոխարինելով մյուսով, շնչելով դրանց տարբերությունները։

Հարկ է նշել, որ ֆորմալիզմը (այդ թվում և արստրակցիոնիզմը), հատկապես իր ծագման շրջանում, երբեմն հակադրվում էր նատուրալիզմին, որն իրապես տառապում էր արտահայտչական անկատարությանմբ և, բնականորեն, շէր կարող բավարարել մարդկանց բարձր գեղարվեստական պահանջմունքները։ Ի հակադրություն սողացող, անմիտ նատուրալիզմի, մաշսիմալ արտահայտիչ ձև ստեղծելու ձգտումը, սակայն, հասցրեց իրականության նատուրալիստական պատկերման հակառակ արտահայտչականության ֆորմալիստական որոնումներին։ Սվ քանի որ իրականության նմանությանմբ գրեթե լիովին սպառվում է նատուրալիստական երկերի ողջ նշանակությունն ու բովանդակությունը, ապա ֆորմալիստները, մերժելով նատուրալիզմը, դինվորագրվեցին իրականության պատկերման դեմ, նատուրալիզմի անարտահայտիչ լինելու ողջ շարիքը սխալմամբ վերագրելով այդ բանին և, ինչպես ասում են, կեղտաջրի հետ դեն նետեցին նաև առողջ մանկանը։

¹ «Ֆոտոգրաֆիզմ» ի միջի այլոց բացասում է ոչ միայն արստրակցիոնիզմն, այլև ռեալիզմը։ Սակայն դրա մեջ ռեալիզմն այլ բովանդակություն է դնում և ֆոտոգրաֆիզմից հրաժարվում է բուրժուական այլ դիրքերից։ Արստրակցիոնիզմի համար ֆոտոգրաֆիզմը, որ ըմբռնվում է իրեն իրականության հետ ամեն մի նմանություն, ամեն մի ասոցիացիա — դա լոկ խրավիլակ է, որ օգտագործվում է արվեստն իրականությունից անջատելու, այն պատկերելուց հրաժարվելու համար։ Իսկ ռեալիզմի համար ֆոտոգրաֆիզմը սողացող, թեքուրկ նատուրալիստական պատճենահանություն է, շնչավորված զգացմունքով, զազափարով, կենդանի մտքով, զրկված ոգեշնչող արտահայտչականությունից։ Եվ դա է չբրածանը ոչ միայն ռեալիզմի և նատուրալիզմի, այլև ռեալիզմի և արստրակցիոնիզմի միջև։

Հետևաբար, գեղարվեստական պատկերի համաձևություններ իրականությունը նախորոշվում է հենց գեղարվեստի, իբրև կյանքի էմոցիոնալ իմացության, բնույթով, Սակայն այստեղից չի հետևում, որ նմանությունն իրականությանը կարող է ինքնին սպառել գեղարվեստական երկի նշանակությունը: Այն գեղարվեստականության անհրաժեշտ, բայց այնուամենայնիվ միակ, առավել ևս զլխավոր բաղադրիչը չէ¹: Ասվածն իրավացի է անգամ դիմանկարային ժանրի նկատմամբ, ուր նմանությունը պատկանում է գրեթե ամենաժանրակազմական տեղը ամբողջ արվեստում:

Ինչպես արտարակցիոնիստների հետ բանավիճելիս իրավացիորեն նշում էր Ֆրանսիական քանդակագործ Մարսել Ժիմոնը, «ռեալիստական երկը երբեք չբռնապատող աշխարհի ստրկական արտանկարը չէ: Այն երբեք չի արտացոլում մտկերենը»²: Այն թափանցում է արտացոլվողի էության մեջ, այն ընդհանրացնում է, այն արտահայտիչ է և ներգործում:

Արվեստն իբրև իրականության արտացոլում՝ ոչ միայն վերարտադրություն է, այլև միշտ զրա վերափոխությունը: Վերարտադրվողը միշտ վերափոխվում է, ընդ որում վերափոխման չափը կախված է ոչ միայն արվեստագետի հետապնդած խնդիրներից (իհարկե, առանց նրան, որ դա հանգեցնի իրականությունից կտրվելուն), այլև արտացոլվող օբյեկտի կոզմից այդ վերափոխման թույլատրվող սահմաններից: Վերափոխումը, ըստ էության, արդեն հյուսված է վերարտադրությանը: Նյութական միջոցներով առարկայի նկարագրի ֆիկսացումը արդեն զրա վերափոխումն է: Հետևաբար, նմանությունն արվեստում պիտի հասկանալ բնավ ոչ իբրև կրկնություն, արտանկար, իրականության արտատոլություն, այլ իբրև ընդհանրացում, իմացություն: Արվեստի գե-

1 Նշենք, որ նմանություն հասկացությունը (և սրա հնարավոր հոմանիշները) բովանդակությամբ ու նշանակությամբ նույնիմաստ չեն ազելի լայն և ըստ էության ազելի էսթետիկական տեղմիներ՝ հարազատություն իրականությանը, որը բովանդակում է նաև նմանությունը, չանցելով դրան ու շարունակելով դրանով: Նմանությունը իրականությանը գեղարվեստական երկի հարազատ լինելու մի կոզմը, մի մոմենտ է միայն:

2 «Les lettres Françaises», 20 մայիսի, 1948:

զարվեստա-ճանաչողական խնդիրները հարկադրում են զե-
 ղարվեստական երկի մեջ մտցնել իրականությունն այն կող-
 մերն ու դրսևորումները միայն, որոնք ամենից շատ են նը-
 պաստում նրա ճանաչողությանը, այսինքն՝ արտացոլման
 ժամանակ պահանջում են անհրաժեշտ անլրիվություն և որո-
 շակի սահմանափակում: Այդ սկզբունքը պահպանում է իր
 ուժը նաև այն դեպքում, երբ ռեալիստ արվեստագետը, ել-
 նելով զաղափարական-ստեղծագործական խնդիրներից, իր
 երկում տեղ է տալիս մանրամասներին, քանի որ նման դեպ-
 քերում ևս մանրամասների ընտրություն է կատարվում ըս-
 տեղծագործական դիրքավորման համաձայն և ոչ թե լրիվ
 նմանության հասնելու անիմաստ ձգտումով: Իսկ նման ձեզ-
 սումը ոչ միայն անիմաստ է, քանզի արմատապես հեռաց-
 նում է զեղարվեստական ճանաչողության խնդիրներից, այլև
 անիրագործելի: Անգամ իրականության պատրանքը ստեղծող
 մուլյաժը (կաղապարվածքը) չի կարող բոլոր տարրերով ու
 երրություններով կատարյալ նկարագրական նմանության
 հավակնություն ունենալ: Մինչդեռ կաղապարվածքը զեղար-
 վեստական ստեղծագործության սահմաններից դուրս է: Ինչ
 վերաբերում է արվեստին, ապա ամենանատուրալիստական
 քանդակը միտնդամայն օրինաչափորեն, նմանության աստի-
 ճանով զիջում է կաղապարվածքին: Իսկ եթե դիմենք զեղա-
 նկարչությանը, ապա այնտեղ իրականության առարկայա-
 կան կողմի հավանական մանրաստույգ լիակատար վերար-
 տադրման դեպքում կմնա գունային կողմը, որը չի կարող
 ամբողջապես և ուղղակիորեն տրվել նկարում՝ ոչ միայն
 երանդաշարի սահմանափակության, այլև ներկերի օբյեկտիվ
 որոշ հատկությունների և կտավի մակերեսի վրա նրանց
 փոխադրելու օրենքների պատճառով:

¹ См. Н. Н. Волков. Цвет в живописи. Искусство, М., 1965, стр.
 42, 44, 54—56 и др.

Ավելորդ չի լինի բերել Միրոսլավ Կուրելի կարծիքը, որը ժխտում է
 լիակատար նմանության հնարավորությունը հույնիսկ լուսանկարչության
 մեջ. «...անգամ փաստացի լուսանկարչությունը իրականության ճշգրիտ
 պատճենը չէ և չի կարող լինել: Եթե ճշմարիտ համարենք միայն այն լու-
 սանկարչությունը (գոկոմենտալը հույնպես), որը ճշգրտորեն արտացոլում

Ասվածից երևում է, որ նմանությունը (նույնությունը, համաձևությունը) և տարբերությունը (ոչ նույնությունը, պայմանականությունը) արվեստում մի մեղայի երկու երեսն են: Առանց արտացոլվողի և արտացոլվածի որոշակի տարանջատման (իսկ արտացոլման անլրիվությունն արդեն նման տարանջատում է) գեղարվեստական-ճանաչողական խնդիրը նույնպես չի կարող իրագործվել, ինչպես և նմանության բացակայության դեպքում: Քանի որ արվեստը գեղարվեստական ճանաչողության ձև է, այն չի կարող չպարունակել նմանության մոմենտը, համաձևությունը: Բայց քանի որ այն գեղարվեստական ճանաչողության ձև է, այդ մոմենտը չի կարող բացարձակացվել, առանց վնասելու գեղարվեստական-ճանաչողական խնդրին:

Հետևաբար, արվեստին, այդ թվում և գեղանկարչությանը, իբրև իրականության ճանաչողության ձևի, հավասարաչափ անընդունելի են երկու ծայրահեղությունները. և՛ նմանության լիակատար մերժումը, վտարումը, և՛ կատարյալ նմանության միակողմանի ձգտումը: Եվ եթե նկարագրական նմանությունից արատրակցիոնիստական հրաժարիմքը նշանակում է հրաժարիմք՝ գեղարվեստական ճանաչողությունից, ապա նույն շափով հրաժարիմք է դրանից նաև իրականության պատրանքին հասնելու նատուրալիստական ձգտումը: Առաջին դեպքում էմոցիոնալ-ճանաչողական խնդիրը չի կարող իրագործվել նկարի առարկայական բովանդակության

է իրականությունն այնպես, ինչպես մենք տեսնում ենք ազյալ պահին. ապա պիտի ընդհանրապես բացառել սե-սպիտակ լուսանկարչությունը, քանի որ այն բազմազույն իրականությունը տալիս է խիստ գորշ գույներով, ապա նույն բախտին կարժանանան բոլոր լուսանկարները, որ առարկան պատկերում է 1:1-ից տարբեր մասշտաբով, և վերջապես բոլոր կադրերը նկարահանված տարբեր ֆոկուսային հեռավորություն ունեցող օբյեկտիվներով, քան մարդկային աչքն է... Բայց դա էլ չի էլ 2-ի իրականությունը մենք ընկալում ենք տարածությունում, իսկ լուսանկարչությունը հարթության վրա... Իրականության ամենակատարյալ խիստացիան սեղամ երբեք իսկական իրականություն չի լինի: (Мирослав Кубеш, Вопрос правдивости в художественной фотографии.— «Фотография—65», Прага, 1965, № 1, стр. 4).

բացակայության պատճառով, երկրորդ դեպքում այն ժնշանում է անկիրք արտանկարով, նպատակապես ընտրության ու ընդհանրացման բացակայության պատճառով:

Նկարչի խնդիրը նմանության և տարբերության հարաբերության շափը գտնելն է, առանց մեկ կամ մյուս ժայռահեղության մեջ ընկնելու: Այդ շափը չի կարող ցույց տրվել ու որոշվել որևէ դեղատոմսով կամ պատվերով: Այն ամբողջապես կախված է արվեստագետի ստեղծագործական-էսթետիկական դիրքորոշումից, աշխարհայացքից ու տաղանդից: Այս առիթով հիշենք շինացի մեծ նկարիչ Յի Բայ-չիի հայտնի աֆորիզմը. «Գեղարվեստում վարպետությունը գտնվում է նմանության ու տարբերության եզրին. լիակատար նմանությունը շափազանց զոհհի է, տարբերությունը՝ խաբսություն»¹:

Արվեստի մեջ պայմանականության մասին ամբողջ ասվածք վերաբերում էր նշանային ստրուկտուրային (գեղարվեստական պատկեր) կամ նշանային սիստեմին (արվեստն ամբողջությամբ կամ նրա տեսակները): Բայց եզրակացությունները կիրառելի են նաև արվեստի ավելի ցածր աստիճանի նշանների՝ նշան-գիստինկտորների և տարրական նշան-ինֆորմատորների նկատմամբ:

Նշան-գիստինկտորներն արդեն, իբրև արվեստի շինանյութ, կարող են, ինչպես նկատել է դեռևս Լեսինգը, բնական (նույնական, ոչ պայմանական) և քմահաճ (ոչ նույնական, պայմանական) լինել: Դրանց կոնկրետ հարաբերությունն արվեստի առանձին տեսակներում այլաձևվում է բնական նշանների, նշան-արտանկարների (գեղանկարչություն) գերակշռությունից մինչև քմահաճ նշանների (գրականություն) գերակշռության սահմաններում: Նշան-գիստինկտորները գեղանկարչության մեջ (գիծ, գունաբիծ) սովորաբար ինքնուրույն գեղարվեստական ինֆորմացիոն արժեք չունեն և այն ձեռք են բերում հասարակ նշան-ինֆորմատորի մակարդակում միայն, այսինքն՝ օգտագործվելով իբրև նշան-

¹ ՏՎ՝ Н. Николаева, Ци Бай-ши. «Искусство, М., 1960, стр. 24.

նային կառուցվածքի, ստրուկտուրայի՝ զեղարվեստական պատկերի տարր:

Ուրիշ է վիճակը լեզվի հետ կապված արվեստներում: Այստեղ նշան-գիստինկտորների դեր կատարում են բառերը, որոնք իրենց սխառմամբ սովորաբար ներկայացնում են բարդ ստրուկտուրայի, սուպերգիստինկտուրային մակարդակի ինքնուրույն ինֆորմացիոն արժեք ունեցող քմահաճ նշաններ: Ըշմարիտ է, արվեստի մեջ նշան-գիստինկտորի մակարդակի այդ ինֆորմացիան հասկանալի է չէ արվեստին՝ և այն ձևեր է բերում զարմյալ հասարակ նշան-ինֆորմատորի մակարդակով, իրրև զեղարվեստական պատկերի տարր:

Խոսելով արվեստի մեջ պայմանականության մասին, մենք այն գիտեցինք իրրև արտացոլվող առարկային պատկերի ոչ նույնության դրսևորում: Սակայն պայմանականությունը մեկնաբանվում է նաև իրրև կոնվենցիոնալություն, համաձայնագրություն: Հարց է ծագում, պայմանականության այդ նշանակությունը կիրառելի՞ է արվեստի (և դրսև նշանների) վերաբերմամբ, թե՞ պայմանականությունը դրսև մեջ սպառվում է ոչ նույնության նշանակությամբ:

Նախ և առաջ կոնվենցիոնալությունն ու քմահաճությունը (ոչ համաձևություն, ոչ նույնություն), իրրև պայմանականության երկու դրսևորումներ, նույնանշանակ չեն, չեն համընկնում և կարող են իրար հետ համակցվել տարրեր կերպ: Ոչ միայն քմահաճ բան կոնվենցիոնալ է և հակառակը: Վերջնենք, օրինակ, լեզուն: Լեզվական նշանների կարևոր հատկությունը բնականությունն է, ծագման անկանխամտածությունը, այսինքն՝ կոնվենցիոնալ սկզբի բացակայությունը՝ Մյուս կողմից, լեզվանշանը քմահաճ է. այն անմիջականորեն կապված չէ երևույթների ո՞չ էության, ո՞չ նկարագրի հետ, այսինքն՝ չի նույնանում նշանակելի երևույթների հետ: Ի տարբերություն բնական լեզվանշանների, արհեստական

1 Բացառություն է կազմում տերմինաբանության բնագավառը, բայց այն կարող է պրակտիկորեն նկատի չառնվել, քանի որ վերաբերում է համաժողովրդական լեզվի բազայի վրա հենվող երկրորդական կազմադրումներին և, հետևաբար, չի փոխում հարցի էությունը:

ածանցյալ լեզուների (ասենք, մաթեմատիկայի և այլ գիտությունների ֆորմալիզացված լեզուների, ազդանշանումների տարրեր սիստեմների և այլն) նշանները ոչ միայն մեծ մասամբ քմահաճ են, այլև համարյա միշտ կոնվենցիոնալ։ Բայց կոնվենցիոնալ կարող են լինել և ոչ քմահաճ ու նույնական նշանները։ Եվ, վերջապես, նշան-արտանկարները և նշան-ինդեքսները, իբրև ոչ քմահաճ, բնական նշանների տարատեսակներ, իրենց հիմքում ոչ կոնվենցիոնալ նշաններ են։

Այսպիսով, նշանները կարող են լինել կիսա-պայմանական (քմահաճ, բայց ոչ կոնվենցիոնալ, կամ բնական, բայց կոնվենցիոնալ), լիովին պայմանական (քմահաճ և կոնվենցիոնալ), վերջապես, ոչ պայմանական (բնական և ոչ կոնվենցիոնալ)։

Արվեստում կիրառվում են նշանի բոլոր տեսակները, թեև դրանց ամեն մի խմբի բաժինն արվեստում, ինչպես և կոնկրետ համակցությունները տարբեր արվեստներում տարբեր են։ Փեղարվեստական ստեղծագործության համար ամենատիպականը և, համապատասխանաբար, ամենակիրառականը ոչ պայմանական նշաններն են, դրանցից հետո կիսա-պայմանական նշանները (առաջին հերթին լեզվի քմահաճ, ոչ կոնվենցիոնալ նշանները)։ Ամենաքիչ բաժինն ընկնում է լիատես պայմանական նշաններին։ Իհարկե, այս բաժանումը հարաբերական է, քանի որ միևնույն նյութական կոմպլեքսը տարբեր իրավիճակներում կարող է ձեռք բերել տարբեր տեսակների նշանների հատկանիշներ (պայմանական նշանը կարող է դառնալ կիսա-պայմանական, կիսա-պայմանականը՝ լրիվ պայմանական)։

Արվեստում հատուկ տեղ են գրավում լեզվանշանները։ Լինելով դրականության միակ շինանյութը, դրանք ուրիշ տեսակի նշանների հետ միասին մեծ դեր են կատարում արվեստի այլ բնագավառներում (վոկալ երաժշտություն, թատրոն, կինո)։

Սեմիոտիկայի տեսանկյունից լեզուն և արվեստը հանդես են գալիս իբրև միևնույն կարգի երևույթներ, որ միասնականում են իրենց համար ընդհանուր սեռային հասկացությամբ՝

«նշանային սիստեմ», թեև դրանք ներկու տարրեր ու ինքնուրույն հասարակական երևույթներ են, որոնցից ամեն մեկն առանձին կարող է ուսումնասիրվել բազում տարրեր տեսակելուններից: Այդ ասպեկտներից մի քանիսը խաչաձևվում են, հնարավորություն ստեղծելով լեզուն և արվեստը դիտելու իրենց հարաբերակցության մեջ¹: Այդ հարաբերակցության ամենամշակված և, հետևաբար, որոշ իմաստով ավանդական դարձած հետազոտության ասպեկտը գրական երկում լեզվի գերի ու տեղի վերլուծությունն է: Այդ տեսակետից շատ բան է արվել գրականագիտության, մասամբ լեզվաբանության մեջ²: Սեմիոտիկական մոտեցման լույսի տակ լեզվի և արվեստի ավանդական հարաբերությունը կարող է ներկայացվել իբրև մի նշանային սիստեմի կողմից (արվեստ) մի այլ նշանային սիստեմի (լեզու) կիրառման մասնավոր գեպը սեփական յուրահատուկ խնդիրների լուծման համար:

Բայց իրականությանը համաձև գեղարվեստական պատկերի ստեղծման համար ոչ համաձև, քմահաճ լեզվական նշանների կիրառության պրոցեսի ուսումնասիրությունը դուրս է գալիս ներկա աշխատության սահմաններից: Ուստի անդրադառնանք գեղանկարչության կիրառած նշանների մի քանի հատկանիշներին:

Գեղանկարչության նշանները (խոսքը վերաբերում է տարրական նշան-ինֆորմատորներին, որ ընկած են նշան-դիստինկտորների և գեղարվեստական պատկերի, իբրև բարդ նշանային ստրուկտուրայի, միջև) աչքի են ընկնում միևիմալ պայմանականությամբ, որքանով դրանք իկոնային նշաններ

¹ Արվեստի և լեզվի փոխհարաբերության խնդիրը, ինչպես և գրան առնչվող արվեստի լեզվի հարցը Լսթեռնկայի գծով Ամստերդամի հինգերորդ միջազգային կոնգրեսի (1964 թ.) ակադեմիկոս ընկերվող հարցերից էր: Թավական է նշել, որ ներկա սեկցիոն նիստ ամբողջությամբ նվիրված էին «Լեզուն և Լսթեռնկան» պրոբլեմին, և, բացի այդ, վերջ նշած խնդիրները արծարծվեցին նաև այլ թեմատիկ սեկցիաներում:

² Այդ պրոբլեմին նվիրված վերջին աշխատություններից կարելի է նշել հետևյալները՝ Դ. Ի. Մեմլեով, Слово и образ, «Наука», М., 1964; «Слово и образ», Сб. статей «Просвещение», М., 1964. Ի. Գ. Пустовойт, Слово, стиль, образ. «Просвещение», М., 1965 և այլն:

են, որ կիրառվում են, իբրև կանոն, իրենց ոչ կոնվենցիոնալ նշանակութիւններ: Համապատասխանաբար, գեղանկարչութիւնն պատկերներն իրականութիւնն ամենահամաձև տեսակին են պատկանում:

Բայց գեղանկարչութիւնը կարող է դիմել և կիսա-պայմանական նշաններին, այսինքն՝ կամ ոչ համաձև, կամ կոնվենցիոնալ, սակայն, գեղանկարչական պատկերի տեսողական-անհառու ամբողջական համաձևութիւնն անպայման պահպանութիւններ, իբրև դրա յուրահատկութիւն: Այդ բանին հասնելու համար կիսա-պայմանական նշանները պիտի համադրվեն, դուգակցվեն ոչ պայմանական նշանների հետ և, ավելին, ենթարկվեն դրանց: Այդ պահանջի պահպանումը հնարավոր է դարձնում նաև լիովին պայմանական (այսինքն՝ միաժամանակ և՛ քմահաճ, և՛ կոնվենցիոնալ) նշանների մասնակի կիրառութիւնը գեղանկարչութիւնն մեջ:

Բայց անժխտելի է մի բան. պայմանական նշաններն արվեստում, մասնավորապես, գեղանկարչութիւնն մեջ, անհրաժեշտաբար պիտի դուգակցվեն ոչ պայմանական նշանների հետ, ավելին, ենթարկվեն դրանց: Միայն այդ դեպքում դրանք կկարողանան երկի ընկալման ժամանակ սկզբունքորեն վերծանման ենթակա լինել, որովհետև այդ դեպքում բանալին նկարիչը տված կլինի հենց արվեստի երկի մեջ: Իսկ կանոնացված պայմանականութիւնն դեպքում (ինչպես, օրինակ, Կարուկի ճապոնական թատրոնում), բանալին հանդիսատեսին պիտի հայտնի լինի նախապես, մինչև արվեստի երկի ընկալումը:

Վերը ասվածից բխում է, որ գեղարվեստական երկը չի կարող ստեղծվել միայն պայմանական նշաններից, քանի որ դա, անգամ ինֆորմացիայի և ներքուստ համադրելի կողի գոյութիւնն դեպքում, նման երկը դնում է գեղարվեստի սահմաններից դուրս, զրկվում է էմոցիոնալ ինֆորմացիան էմոցիոնալ կերպով հաղորդելու հնարավորութիւնից: