

ԱՐՎԵՍՏՆ ՈՒ ՃՇԳՐԻՏ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ)

Արշերս արվեստագետների համար
օտարուտի և նրանց կողմից երբեմն
բացասական արձագանք գտած մի քանի արտահայտու-
թյուններ են երևան եկել. «կիրեննատիպական երամշտու-
թյուն», «ստրուկտուրալ պոետիկա», «ստեղծագործության
մեքենական մոդելավորում» և այլն: Այս հասկացություննե-
րի ըմբռնումը հեշտացնելու համար պետք է մի համառոտ
ակնարկ տալ վիճարանության առարկայի մասին, որը հետո
է անգամ հայրենական գրականությունը ամբողջովին ընդ-
գրկելու հավակնությունից:

. . .

Արվեստագիտության մեջ հշգրիտ մեթոդները թափանցում
են մի քանի հանապարհով:

Արվեստի մասին հշգրիտ գիտելիքներ ձեռք բերելու հա-
մար հիմք կարող է հանդիսանալ մի այնպիսի ընդհանրաց-
նող ըմբռնման մշակումը, որի շրջանակներում հնարավոր է
արվեստի և գիտության համար ընդհանուր գծեր գտնելը:
Վերջերս այդպիսի ընդհանրացման է ձգտում հասնել սեմիո-
տիկան՝ նշանային սխառեմների տեսությունը:

Անմիտտիկան երիտասարդ գիտությունն է։ Սակայն ներկայումս նշանների տեսությունը վերագրվող որոշ զաղափարներ երևան են եկել տեսական իմացություն պատմության ողջ ընթացքում։ Իսկ այժմ, տրամաբանության, լեզվաբանության ու կիրևոնետիկական հասկացություններով հարստացած անմիտտիկան արագ զարգանում ու ամրանում է։

Ինչպես հայտնի է, անմիտտիկայի առարկան նշաններն են, ինչպես նաև այն պայմանները, որոնցում դրանք ծնվում և զործում են։

Նշանները զգայարար ընկալվող երևույթներ են, անմիջականորեն մեր շրջապատի առարկաներ (օրինակ, այս էջի վրայի տպագրական ներկը, խաշմերուկի ուղեցույցի գույները և այլն)։ Նշանները տարբեր առարկաներ են մատնանշում, նրանք մեզ հարաբերակցում են այդ առարկաների հետ, ընդ որում նշանակալի կարող է լինել նաև վերացական առարկա՝ անմիջականորեն անընկալելի օբյեկտ (ինչպիսիք են ատոմը, ֆունկցիան, մեծությունը և այլն)։ Նշանի և նշանակալի միջև նշանակման հարաբերությունն հնարավոր է շնորհիվ միայն այն բանի, որ այդ հարաբերությունը հաստատված ու ամրագրված է մարդու կողմից։ Այդ իսկ պատճառով նշանը ոչ միայն որևէ ռեալ օբյեկտ է նշանակում, այլև արտահայտում է այդ օբյեկտի նկատմամբ մեր վերաբերմունքը, այսինքն՝ նրա մասին մեր գիտելիքները, զգացմունքներն ու պատկերացումները։ Այսպիսով, նշանները գոյություն ունեն երեք պլանով, որոնցից յուրաքանչյուրին համապատասխան առանձնանում են անմիտտիկայի համեմատարար ինքնուրույն բաժինները։

Նշանն ամենից առաջ առնչվում է նշանակման առարկային։ Այդ նրա գոյության իմաստաբանական կողմն է, որ ուսումնասիրում է սեմանտիկան (իմաստաբանությունը)։ Բայց, նշանները ստեղծում և օգտագործում են մարդիկ, հասարակությունը, և ահա վերջինիս մեջ դրանց գոյությունը, մարդկանց վերաբերմունքը դրանց նկատմամբ ուսումնասիրվում է անմիտտիկայի մի այլ բնագավառի՝ պրագմատիկայի շրջանակներում։ Եվ, ի վերջո, նշանները, որպես կանոն, գոյություն ունեն նշանային համակարգերի կազմում։ Նշան-

ների որպէս սեմիոտիկական ավյալ համակարգի տարրերի, փոխհարաբերութիւնը ռաւամեասիրում է սինտակտիկան:

Անհրաժեշտ է ընդգծել նշանների գոյութիւնն այս երեք ասպեկտների, այսինքն՝ սեմիոտիկայի ընագաձառների՝ սեմանտիկայի, պրագմատիկայի և սինտակտիկայի կապը: Այսպէս, օրինակ, նշանակման օրյեկտ կարող է լինել զուտ «մշակութային», խիստ իմաստով պատրանքային որևէ «առարկա» (աստված, սատանա, հաղորդութիւն, խորհուրդ և այլն): Ըստ էութեան այստեղ նշանակման առարկա չկա, այս բառերը կիրառելիս մարդը նկատի ունի այն, ինչը համընկնում է նրա ինքնարտահայտմանը: Տվյալ զեպրում նշանի՝ արտաքին առարկա նշանակելու ֆունկցիան համընկնում է մարդու՝ ավյալ առարկայի նկատմամբ իր վերաբերմունքն արտահայտելու ֆունկցիային: Հետևաբար, այստեղ սեմանտիկան ու պրագմատիկան համընկնում են:

Ստրուկտուրալ լեզվաբանութիւնն ու տրամաբանական սեմանտիկան իրականացնում են նշանակման ֆունկցիան նշանների շարահյուսական հարաբերութիւններին հանգեցնելու հնարավորութիւնը (սեմանտիկական համակարգի այսպէս կոչված սինտակտիզացում):

Ըստ ամերիկացի տրամաբան Չարլզ Պիրսի, որին, իհարկե, ներկայումս ոչ բոլոր սեմիոտիկներն են հետևում, նշանները ենթարաժանվում են երեք խմբի՝ նշան-ինդեքսների, նշան-սիմվոլների և պատկերանշանների (իկոնիկ նշանների): Բաժանումն անց է կացված ըստ այն բանի, թե ինչով է պատճառարանված և պայմանավորված նշանի ձևը: Այսպէս, փիղ բառի և իր իսկ փղի, ց նշանի և անկման արագացման միջև ընդհանուր ոչինչ չկա: Նշանն այս զեպրում որոշակի ինդեքս է, որով նշանակված է առարկան: Նշանաձևի և նշանակչայի միջև նմանութեան հարաբերութիւն չկա: Իսկ սիմվոլը նման է նշանակչային: Այսպէս, քրիստոնեական խաչը մահապատժի հնօրյա գործիքի է նման: Բայց խաչի իմաստը ոչ այնքան այդ նմանութեան մէջ է, որքան այն բանի, որ նրա միջոցով սովորաբար բարոյական ու մշակութային նշանակութիւն ներկայացնող որոշ իմաստ է արտահայտվում: Խաչը իկոնիկ նշանից տարբերվում է նրանով, որ

իր ձևով ընդհանրացված ու սխեմացված է, և այդ ընդհանրացված նմանությունը էլ արտահայտում է իր իմաստը: Մինչդեռ իկոնիկ նշանը բառիս բուն իմաստով պատկերում է առարկա և նշանակյալ առարկայի ձևին մոտենալու միջոցով դրսևորում է նրա էությունը: Այդպիսիք են լուսանկարները, քարտեզները, կերպարվեստի ստեղծագործությունները¹: Հենց այստեղ է արվեստագիտությունն ու սեմիոտիկայի շփման կետը: Այս դատողությունների տրամաբանությունը բավականին պարզ է: Գեղարվեստի ստեղծագործությունը պատկերանշան է, քանի որ այն ինչ-որ օբյեկտի նման մի առարկա է և տվյալ օբյեկտը ներկայացնում (մատուցում) է մարդուն: Իսկ նշանների ոլորտը վերաբերում է սեմիոտիկային, բայց քանի որ արվեստի ստեղծագործությունները ևս պատկերանշաններ են, ապա դրանք առնվազն իրենց որոշակի մի կողմով ենթակա են սեմիոտիկայի բնագավառին²:

Արվեստի բնագավառում սեմիոտիկայի գաղափարների կիրառման առաջարկները քննարկվել են երկու ուղղությամբ: Ոմանք լիովին ժխտում են սեմիոտիկական հետազոտությունների հնարավորությունը, մյուսները ձգտում են սահմանափակել և նվազեցնել Չ. Մորրիսի գաղափարների նշանակությունը: Կասկածի տակ է առնվում արվեստի ստեղ-

¹ Սեմիոտիկայի ընդհանուր հարցերին նվիրված մեծաքանակ գրականությունից կարելի է հանձնարարել I. A. Richards, C. K. Ogden, *The Meaning, of Meaning*, L., 1936; Ch. W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, «Encyclopedia of Unified Science», v. 2, Chicago, 1938; Փ. Կոքսոր, *Курс общей лингвистики*, М., 1933; Л. С. Выготский, *Мышление и речь*, М.—Л., 1934; Р. Карнап, *Значение и необходимость*, М., 1959; А. А. Зиновьев, *Об основах абстрактной теории знаков*, «Проблемы структурной лингвистики 1963», М., 1963; А. Шафф, *Введение в семантику*, М., 1963; Л. А. Абрамья, *Гносеологические проблемы теории знаков*, Ереван, 1955; А. А. Ветров, *Семнотика и ее основные проблемы*, М., 1968; *Проблема знака и значения*, М., 1969; *Zeichen und System der Sprache*, B. I—III, Berlin, 1961—1964.

² *Տե՛ս* Ch. W. Morris, *Aesthetics and the Theory of Signs* «Journal of Unified Science», 1939, № 8, Chicago; Ч. Моррис, *Наука, искусство и технология*, «Современная книга по эстетике», Антология, М., 1957.

ծագործությունները պատկերանշանի հանգեցնելու հնարավորությունը: Պատկերանշան լինել (կամ պատկերանշան պատկանակել) կարող է միայն կերպարվեստի ստեղծագործությունը, քանի որ միայն այն է նման պատկերվող նրկույթին և օբյեկտի հետ ունի ընդհանուր հատկություններ: Իսկ բանաստեղծական և երաժշտական ստեղծագործությունները չեն կարող որպես պատկերանշաններ դիտվել: Դա հատկապես վերաբերում է երաժշտությանը, որի պատկերայնությունը բազմակիորեն միջնորդավորված է¹:

Հետաքրքրական է, որ այդ քննադատությունից հետո Զ. Մորրիսը որոշ չափով մեղմեց տվյալ խնդրի նկատմամբ իր ունեցած վերաբերմունքը: Այսպես, մեծ մասամբ նշանի ու արժեքի փոխհարաբերության պարզարանմանը նվիրված իր գրքում նա գրում է. «էսթետիկորեն ընկալվածը կարող է, բայց անպայման չէ, որ նշան լինի: էսթետիկական ընկալման ժամանակ հանդիպող նշանները չպետք է անպայման պատկերային լինեն... նշանների ու արժեքների՝ էսթետիկական ընկալման նկատմամբ ունեցած հարաբերությունն այդ դեպքում գիտական ուսումնասիրության խոսքն է, իսկ սեմիոտիկան և արսիոլոգիան՝ այդտեղ գործելու միջոցներ են միայն»²:

Սովետական Միությունում սեմիոտիկայի զաղափարների ու հասկացությունների կիրառումը արվեստի հարցերում, կարելի է ասել, սկսվել է 1962 թվականից, Մոսկվայում՝ նշանային սիստեմների կառուցվածքային ուսումնասիրու-

¹ Զ. Մորրիսի վերահիշյալ հոգվածները բազմաթիվ արձագանքներ գտան: Տե՛ս մասնավորապես K. B. Price, *is a Work of Art a Symbol?* «The Journal of Philosophy», L. (1953); E. G. Ballard, *In Defense of Symbolic Aesthetics*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XII (Sept. 1953); Ch. Stevenson, *Symbolism in the Nonrepresentational Art*, in: «Language, Thought and Culture», ed. by P. Henle, Ann Arbor, 1958; I. G. Hungerland, «Iconic Signs and Expressiveness», in: «The Problems of Aesthetics», ed. by E. Vivas and M. Krieger NY, 1953 և այլն:

² Տե՛ս Ch. W. Morris, *Signification and Significance*, Chicago, 1964, p. 73.

թյանը նվիրված սիմպոզիումի կազմակերպումից ի վեր¹։

Դա չի նշանակում ուղղակի արևմտյան ավանդույթներին հետևել։ Ռուսաստանում և Սովետական Միությունում սեմիոտիկայի գաղափարների զարգացման պատմությունը շատ բանով անկախ է այդ դիտության բիհեվիորիստական (ներկայացուցիչն է Չ. Մորրիսը, հիմնված է Չ. Պիրսի և Ջ. Միդի գաղափարների վրա), տրամաբանական (Լ. Վիտգենշտայն, Ի. Կոռնապ և ուրիշներ) և լեզվաբանական (Ֆ. Դե Սոսյուր, Լ. Եյմսը և ուրիշներ) ուղղություններից։ Պետք է նկատի ունենալ նաև այն հանգամանքը, որ մինչև 1962 թվականը արդեն բավականին կայունացել էին սեմիոտիկական ուսումնասիրությունների յուրահատուկ մեթոդները (քինար օպերդիցիաների, սեմիոլոգիական ռեկանտություն սկզբունքները և այլն)։ Սեմիոտիկան բնորոշելիս առավելությունը տրվում էր այն հայեցակետին, թե սեմիոտիկան ձևական, տրամաբանական-մաթեմատիկական դիտություն է, որի առարկան տարրեր բնույթի լեզուներն են՝ սկսած տրամաբանական ձևայնացված լեզուներից (հաշիվներից) մինչև բնականները։

Սեմիոտիկան հաճախ ներկայացվում է որպես դիտություն, որի բաղկացուցիչ մասն է լեզվաբանությունը, որպես մետալինգվիստիկա։ Այդ իսկ պատճառով ամենից առաջ սկսեցին վերիմաստավորել լեզվաբանական մեթոդները արվեստի (ավելի ճիշտ, նրա մասնավոր մի տեսակի՝ բառարվեստի, պոեզիայի) բնագավառում կիրառելու վերաբերյալ։ Դրա հետ մեկտեղ, իհարկե, երևան եկան հոգվածներ, որոնք քննարկում են արվեստը որպես լեզու, այսինքն որպես սեմիոտիկ երևույթ ներկայացնելու հնարավորությունը²։

Պոեզիայի՝ որպես բառարվեստի, ուսումնասիրման բնագավառում ժամանակին մեծ դեր խաղաց Մոսկվայի լեզվաբանական ինստիտուտի և հատկապես պոեզիայի լեզվի ուսում-

¹ Տե՛ս Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. (Тезисы докладов), М., 1962.

² Տե՛ս А. Кондратов, Язык ли искусство?, «Знание—сила», 1963, № 5; Семантика и теория искусства, «Искусство», 1963; Ю. Филиппов, Сигналы эстетической информации, «Искусство», 1966, № 1; Л. Столович, Опыт построения модели эстетического отношения. Уч. зап. Тартусского ун-та, вып. 124, 1963; Н. Г. Мамурин, О специфике знака

նասիրման ընկերությունը (ОПОЯЗ): Վերջինս միավորում էր համաշխարհային նախաձեռնած ստացած այնպիսի գիտնականների, որոնց աշխատությունները զգալիորեն նպաստել են պոետիկայի զարգացմանը¹:

Գաղափարների մեթոդական ու մեթոդոլոգիական գրույթների մի այլ աղբյուր է լեզվաբանական ստրուկտուրալիզմը²: Այս իսկ պատճառով սեմիոտիկական գաղափարները մեծ մասամբ ընկնում են բառարկեստի՝ պոեզիայի հետառնչված, բայց որի էլ այդ ուղղությունը կոչվում է ստրուկտուրալ պոետիկա³: Ստրուկտուրալ գրականագիտության համար նշանակալից եղանակն է. Պրոպպ⁴ և Լևի-Ստրոսսի⁵ գաղափարները:

в художественном мышлении, «Природа сознания и закономерности его развития» (Материалы симпозиума), Новосибирск, 1966; Е. Боден, Семиотика об изобразительности и выразительности, «Искусство», 1965, № 2; А. Н. Силицкий, О соотношении художественного образа, модели и символа в искусстве, Уч. зап. Томского ун-та № 64, 1966.

¹ Նրանց թվում էին Վ. Ժիրմսկիին, Բ. Տոմաշևսկին, Յու. Տիեյախովը, Գ. Շևկուչին, Բ. Շկոլսկին, Բ. Էնգելզարգը, Բ. Էյսենշտեյնը, Բ. Յու. Լորանը և ուրիշներ:

² Լեզվաբանական ստրուկտուրալիզմի մասին ոչ մասնագետներին համար բավականին հասկանալի է զբաղ Յու. Ագրեսանի գիրքը՝ Идея и методы современной структурной лингвистики, М., 1966.

³ Симпозиум по структурному изучению знаковых систем, М., 1962; Ю. Лотман, Лекции по структуральной поэтике, Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 160, Тарту, 1964; Структурно-типологические исследования, М., 1962; Труды по знаковым системам, II, III, IV—Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 181, 198, 236, Тарту, 1965, 1967, 1968; Ю. Лотман, Статьи по типологии культуры, Изд. Тартуского ун-та, 1970; Анализ художественного текста, М., «Искусство», 1970; Б. А. Успенский, Поэтика композиции, М., 1970; Style in Language, ed. by T. A. Sebeok, NY—London, 1960 (2nd ed.— 1967); Poetics, Poetyka, Поэтика, v. 1, 2, Warszawa, 1961, 1964.

⁴ 1969 թվականից թրջուակում հրատարակվում է «Semiotica» ամսագիրը: Սեմիոտիկայի հարցերին հանախ անդրադասում է Փարիզում հրատարակվող «Social science information» ամսագիրը:

⁵ В. Я. Пропп, Морфология сказки, «Вопросы поэтики» (Государственный институт истории искусств), вып. XII, Л., 1928; Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946.

⁶ C. Levi-Strauss, Les structures élémentaires de la parenté,

Հարկ է նշել, որ ստրուկտուրալ պոետիկան դեռևս գիտական միջոցների ու մեթոդների հստակորոշ կոմպլեքս չունի։ Այս հարցում հետազոտողների տեսակետները ևս միասնական չեն¹։

Պոետիկայում սեմիոտիկայի դադափարների արմատավորմանը քիչ են նպաստել նաև այսօրինակ արտահայտությունները. «Արվեստի ստեղծագործությունը կարելի է դիտել որպես սիմվոլներից կազմված մի տեքստ, որի մեջ ամեն որ իր բովանդակությունն է դնում (այս իմաստով դա համանման է գուշակությանը, կրոնական քարոզին և այլն)»²։ Այս դրույթի տեսականորեն անհիմն լինելը ակնհայտ է, բայց պարզ է նաև, որ բխում է այն միանգամայն ճիշտ կարծիքից, թե արվեստի մեջ սիմվոլների մեկնարանման միանշանակության մասին խոսք լինել չի կարող։ Այդպիսի ասույթները, բնականաբար, քննադատության համար առիթներ են ստեղծել։ Սակայն արվեստի, մասնավորապես պոեզիայի, սեմիոտիկական, կառուցվածքային ուսումնասիրության հակառակորդները, ինչպես և սեմիոտիկայով հրապուրվածները, չեն զանազանել երկու բան. սեմիոտիկան որպես կոնկրետ գիտություն՝ հետազոտության իր ուրույն մերողիկայով, և սեմիոտիկայի բայն մեկնարանությունը որպես հումանիտար գիտությունների ընդհանուր մեթոդոլոգիայի, — սկսած մեր հեղինակների հաճախ սխալ մեթոդոլոգիական դրույթներից (տե՛ս «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем») մինչև արևմտյան հեղինակների աշխարհայացքային տեսակետից անընդունելի՝ պրագմատիստական ու պոզի-

Paris, 1949; ետև երա Antropologie structurale; Paris 1958; La pensée sauvage, Paris, 1962; Le cru et le cuit, Paris, 1964; Le mythologique, I—III, Paris, 1964.

1 Այսպես, ստրուկտուրալ պոետիկայի՝ որպես «սերոզ» պոետիկայի մասին հայտնված տեսակետը (տե՛ս А. Жолковский, Ю. Щерлов, Структурная поэтика — порождающая поэтика, «Вопросы литературы», 1967, № 1) սուր քննադատության է ենթարկվել (տե՛ս Вяч. Вс. Иванов, О применении точных методов в литературоведении, «Вопросы литературы», 1967, № 10)։

2 Б. А. Успенский, О семиотике искусства, «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», стр. 83.

արվեստական դիրքավորումը: Ուստի և առարկությունները չեն սահմանափակվել միայն վերոհիշյալ գրույթների սխալ լինելու բացահայտումով: Իր հողվածում պրոֆ. Լ. Տիմոֆեևը՝ առարկում է պոետիկայի մեջ ճշգրիտ մեթոդներ կիրառելու հնարավորության դեմ առհասարակ: Մյուս քննադատները ևս հիմնականում առաջ են քաշում ճշգրիտ մեթոդների և պոետիկայի հումանիտար բնույթի անհամատեղելիության գրույթը¹: Բանավեճի ընթացքում² մատնացույց են արվել մի քանի անձատույնություններ, որոնք և հիմք են հանդիսացել սարուկատուրալիզմի քննադատության համար: Իրոք, չի կարելի հիմնավոր համարել արվեստի երևույթների հետազոտության մեջ ճշգրիտ գիտությունների դերի վերաբերյալ³: Պալիսկու հայտնած թերահավատությունը: Սփոփել չէ նաև այն հանդամները, որ Վ. Կոմիսովը սեմիոտիկայի վերաբերյալ իր պատկերացումները 1929 թվականին լույս տեսած աշխատությունների շրջանակից⁴ դուրս բերել չի ջանում: Լ. Տիմոֆեևը, առարկա իմաստով ընկալելով «ինֆորմացիա» տերմինը, բնականաբար անիմաստ է համարում պոետիկայի վիճակագրական ուսումնասիրությունը:

Ճշգրտության ձգտումը, մաթեմատիկական գիտանոցի միջոցների կիրառումը ավելի արգասավոր կարող են լինել բանաստեղծական երկի կառուցվածքի պարզադույն մոդել-

¹ ՏԿ՝ «Вопросы литературы», 1963, № 4.

² ՏԿ՝ П. Палиевский, О структурализме в литературоведении, («Знамя», 1963, № 12; նաև երև. Мера научности, «Знамя», 1966, № 4; В. Кожин, Возможна ли структурная поэтика? «Вопросы литературы», 1965, № 6; Л. Коган, Сохнет ли сокол без змеи? «Вопросы литературы», 1967, № 1; С. Ломинадзе, Верна ли «точность»? «Вопросы литературы», 1967, № 10; Л. Н. Коган, В. П. Лукьянин, Тематика и эстетика, «Вопросы философии», 1964, № 8.

³ ՏԿ՝ Ревзин И., О целях структурного изучения художественного творчества, «Вопросы литературы», 1965, № 6; Ю. Лотман, Литературоведение должно быть наукой, «Вопросы литературы», 1967, № 1; В. Зарецкий, Время обратиться к новой цели..., «Вопросы литературы», 1967, № 10; М. Сапаров, Три «структурализма» и структура произведения искусства, «Вопросы литературы», 1967, № 1; В. П. Григорьев, Словарь языка русской советской поэзии, М., 1965, Введение.

⁴ ՏԿ՝ В. Волошинов, Марксизм и философия языка, Л., 1929.

ների նկատմամբ: Այս իսկ պատճառով նախ և առաջ առանձնանում ու զարգանում է այսպես կոչված մաթեմատիկական պոետիկան, որի մեթոդների կապը ստրուկտուրալ պոետիկայի մեթոդների հետ վիճահատույց է: Ամենից առաջ այստեղ կատարվում է բանաստեղծության ռիթմական կառուցվածքի և բանաստեղծի բառապաշարի վիճակագրական հետազոտություն: Այս ուղղությունը ևս շարունակում է բանաստեղծության տեսության մեջ Տրեդյակովսկուց սկիզբ առնող հայտնի ավանդույթը: Ռիթմի վիճակագրական ուսումնասիրությամբ հրապուրվել էր նաև Ա. Բելին¹: Վիճակագրական տվյալներ կան Բ. Տոմաշևսկու և Գ. Շենգելու աշխատություններում: Գիտականորեն հիմնավորված մեթոդիկայի բացակայությունը, վիճակագրական հետազոտություններից արված նրանց եզրահանգումները, բնականաբար, զրկում էր հավաստիությունից: Իսկ այժմ այգօրինակ ուսումնասիրությունները կատարվում են մեթոդական հստակ պատկերացումների հիման վրա: Աշխատանքները մեծ մասամբ տարվում են հայտնի մաթեմատիկոս, ակադեմիկոս Ա. Ն. Կոլմոգորովի ղեկավարությամբ²:

Գիտական իմացության մասին ներկայիս պատկերացումները սերտորեն կապված են իմացության ինտուիտիվ միջոցները նվազագույնի հասցնելու ձգտման հետ: Քանի որ որևէ պրոցեսի կամ երևույթի իմացությունը նրա վերարտադրության հիմքն է, ապա որևէ բան ճանաչված է համարվում այն դեպքում, եթե զտնված է խստորեն սահմանա-

¹ Sk'w երբ Символизм, М., «Мусагет», 1910. Ритм как диалектика, М., 1929.

² Е. Ермилова, Поэзия и математика, «Вопросы литературы», 1962, № 3; А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов, Ритмика поэмы Маяковского, «Вопросы языкознания», 1962, № 3; А. М. Кондратов, Эволюция ритмики Маяковского, «Вопросы языкознания», 1962, № 5; А. М. Кондратов, Математика и поэзия, М., «Знание», 1962; А. Н. Колмогоров, К изучению ритмики Маяковского, «Вопросы языкознания», 1963, № 4; М. Л. Гаспаров, Статистическое обследование русского трехударного дольника, «Теория вероятности и ее применение», М., 1963; А. Прохоров, Математический анализ стиха, «Наука и жизнь», 1964, № 6; Л. Долежел, Вероятностный подход к теории художественного стиля, «Вопросы языкознания», 1964, № 2; Mathematik und Dichtung, München, 1965 և այլն:

զատված ու հասակորեն որոշված այն գործողությունների կոմպլեքսը, որոնց կատարումով կարելի է վերաբաղակցել հանաչվող օբյեկտը: Երևույթի վերաբաղուման համար անհրաժեշտ գործողությունների որոշակի ու միանշանակ լինելու պահանջը, մասնավորապես, այն զեպրում է իրագործելի, երբ սկզբունքային հնարավորություն կա երևույթը վերաբաղակցել էլեկտրոնային հաշվիչ մեքենայի օգնությամբ: Սակայն պետք է նկատի առնել մեքենայի հնարավորությունները, երա «տրամաբանության» առանձնահատկությունները: Մարդու կամ մեքենայի որևէ գործողություն եղած սովյալների հիման վրա ընդունված որոշման արդյունք է: Ընդ որում մարդը մեքենայից տարբերվում է այն բանով, որ որևէ իրագործության վերաբերյալ որոշում ընդունելիս նա նկատի է առնում ոչ միայն անմիջականորեն սովյալ իրագործության հանգամանքները: Պակաս նշանակություն չունեն նախկին փորձը, զգացմունքները, երևակայությունը և, ի վերջո, ինստիգիան: Իսկ մեքենան կարող է միայն ներդրած ծրագրի կարծր տրամաբանությամբ առաջնորդվել: Այդ իսկ պատճառով հազար հնարավորի զեպրում որոշում ընդունելիս (իսկ այդպիսի իրագործություններ հաճախագեղ են) նա պետք է նախ լուծման բոլոր հազար տարբերակները, այնքան փորձի ու սխալվի՝ մինչև որ ճիշտ եզրակացության գա: Այնինչ մարդը ձգտում է ճիշտ արդյունքի հասնել, բնկնելով ոչ թե լուծումների բոլոր հնարավոր տարբերակները, այլ դրանցից միայն մի բանիսը: Մարդու այդ, կարելի է ասել ղեռնա շուտումնասիրված, ունակությունը գիտության համար հսկայական հետաքրքրություն է ներկայացնում: Այդ ունակությունը հատկապես վառ է դրսևորվում զեզարվեստական ստեղծագործության մեջ: Այդ իսկ պատճառով ստեղծագործական պրոցեսի հետադոտումը կարող է նոր գիտելիքների հարուստ աղբյուր դառնալ: Զեայնացման պրոցեսի համեմատական պարզության շնորհիվ երաժշտության ստեղծման պրոցեսը դարձել է այդօրինակ ուսումնասիրության առարկա¹:

¹ У. Рейтман, Разработка программ для решения интеллектуальных проблем, «Зарубежная радиоэлектроника», 1962, № 1; նաև երա

Այս առթիվ հետևյալ կերպ է դարգացնում իր դատողությունները Ռ. Խ. Զարիպովը:

Որոշ սեսանկյունից (հավանականության) երաժշտության ստեղծման պրոցեսը կարելի է դիտել հետևյալ կերպ: Մեղեդու կառուցման մի քանի կանոններ են տրված կոմպոզիտորին: Թե ինչպես են դրանք առաջադրված՝ հստակորեն կարողորոշված նախադրյալի, թե ինտուիտիվ պատկերացումների ձևով՝ կարևոր չէ: Ստեղծագործական պրոցեսը կարելի է հանգեցնել հետևյալին. հնարավոր շարունակությունների թվից կոմպոզիտորը հետևողականորեն ընտրում է այն ձայնանիշը, որը, նախ, չի հակասում ընդունված կանոններին և, երկրորդ, մինչև այդ ստեղծված մեղեդահատվածին: Ռ. Խ. Զարիպովը էլեկտրոնային հաշվիչ մեքենայի համար հիմք է ընտրել մեղեդու ստեղծման հետևյալ կանոնները. 1. Բարձրության դիսպազիտը սահմանափակվում է երկու և կես օկտավով. 2. Բացառվում է երկու լայն ինտերվալների (օրինակ՝ կվինտայի կամ սեկստայի) հաջորդումը միակողմ (վերընթաց կամ վարընթաց, այսինքն՝ դուզահեռ) շարժման ընթացքում: 3. Միակողմ շարժման մեջ ձայնանիշների թիվը, որպես կոնոն, վեցից չի անցնում: 4. Տակտագծից այն կողմ համաշնչությանը թույլատրելի է միայն մեքենայի ղեկավարման վահանակից, այսինքն՝ ըստ հետադուրոգի ցանկության: 5. Պիեսի ամեն մի դարձվածք վերջանում է ձայնաշարի հիմնական աստիճաններից մեկով: 6. Այն եռամաս A_1BA_2 ձևն ունի, որտեղ A_1 և A_2 -ը երաժշտականորեն նման հատվածներ են, իսկ B -ն՝ հակադիր է նրանց:

Ինչպես պարզվում է, ընդունված կանոնները մեղեդու կառուցման օրենքներին չեն հակասում, թեև հասկանալի է, որ այդ կանոնները չափազանց պարզ ու աղքատ են, իսկ էլեկտրոնային հաշվիչ մեքենայից ստացված մեղեդիները իրենց տրամաբանությամբ տարօրինակ տպավորություն են

Познание и мышление, М., «Мир», 1968; Р. Х. Зарипов, Кибернетика и музыка, М., «Знание», 1963; М. С. Рытвинская, В. И. Шаронов, Гармонизация восьмитактных песенных мелодий на ЭВМ, Уч. зап. Казанского ун-та, 123, № 6, 1963; Р. Т. Бухараев, М. С. Рытвинская, О моделировании вероятностного процесса, связанного с сочинением песенной мелодии, Уч. зап. Казанского ун-та, 122, № 4, 1962.

թողնում, ավելի շուտ երաժշտանման են, քան թե երաժշտական: Սակայն այս դեպքում պետք է նկատի առնել, որ ծրագիրը կազմված է 2000 (երկու հազար) հրահանգներից, որոնք ֆիքսվում են մեքենայի օպերատիվ հիշողության մեջ:

Այլ ուղի էր ընտրել Ու. Ռեյտմանը, նա պայմանավորվել էր նրկձայն ֆուգայի հեղինակ մի կոմպոզիտորի հետ: Վերջինիս դատողությունները իր կատարած աշխատանքի մասին, զրա բնագաղափարներ, ինչպես նաև հարմոնիայի և կոնտրապունկտի տեսության վերաբերյալ որոշ տվյալներ դարձան մեքենական ծրագրի հիմքը¹:

Կարող է թվալ, թե ստեղծագործական պրոցեսը մոդելավորելու ուղղությամբ տարվող աշխատանքների նպատակը էսթետիկական որոշ արժեք հավակնող որևէ գործ (տվյալ դեպքում՝ երաժշտական) ստեղծելն է: Այդ տպավորությունը, անկասկած, սխալ է, այդ ուսումնասիրությունների միակ նպատակը ստեղծագործական պրոցեսի նմանակման միջոցով ստեղծագործության մեխանիզմն է:

Ստեղծագործական պրոցեսի մեքենական վերաստեղծումը (այսինքն մոդելավորումը)² հիմնավոր կարող է լինել միայն հոգեբանական գիտության տվյալները օգտագործելու դեպքում: Ցավոք, հոգեբանությունը այդ բնագավառի իր նվաճումներով պարծենալ չի կարող: Միայն վերջերս, երբ հոգեբանությունը զինվել է փորձառական մեթոդներով, կարելի է խոսք բանալ ստեղծագործության պրոբլեմների կոնկրետ մշակման մասին: Դրանով զբաղվում է էվրիստիկա

¹ S. M. Saucher, W. R. Reitman. The Composition of a Fugue: Protocol and Comments, Cornegie Inst. Techn., Pittsburgh 1960.

² Տվյալ դեպքում «մոդել» տերմինի ըմբռնումը որոշ չափով տարբեր է եռյն ըմբռնումից՝ արվեստի մեջ (մոդել—բնորդ, մակետ): Ահա մեկահում տարածված մոդելի բնորոշումը: «Մոդելը ասելով հասկանում ենք մտքի պատկերացած կամ նյութականորեն իրացված սխեմա, որն արտացոլելով կամ վերստեղծելով հետազոտության օբյեկտը, ունակ է այնպես փոխարինել նրան, որ նրա ուսումնասիրությունը մեզ նոր ինֆորմացիա է տալիս այդ օբյեկտի մասին» (տե՛ս В. А. Штофф, Моделирование и философия, М., 1966, стр. 19)։

գիտությունը: Ընդհանուր է, նրան առավելապես հետաքրքրում է գիտական ստեղծագործությունը, բայց այդուհանդերձ համախառն աշխատանքն է արժարժվում, թե անկախ այն բանից՝ ստեղծագործությունը գիտական է, թե՞ գեղարվեստական, նրա մեխանիզմը հիմնականում անփոփոխ է: Զի կարելի ասել, թե գեղարվեստական ստեղծագործության հոգեբանությունը, ավելի լայն՝ արվեստի հոգեբանությունը (որի մեջ մտնում է և արվեստի ընկալման հոգեբանությունը) բոլորովին ուսումնասիրված չէ: Փորձառական մեթոդների երևան գալուց ի վեր արվեստի հոգեբանության ուսումնասիրմանը իրենց աշխատություններն են նվիրել այնպիսի գիտնականներ, ինչպես Զոլկևիտս, Ֆեյխենբերգ, Վոնդար, Լիպսե, Ռիբոն, Լանդեն, Մեյմանը և ուրիշներ²: Ռուսաստանում հրատարակվեցին մի քանի աշխատություններ Օվսյանիկո-Վուլիկովսկու խմբագրությամբ: Ի վերջո, 20-ական թվականներին զրվեց Լ. Ս. Վիգոտսկու մենագրությունը, որ լույս տեսավ ավելի քան 30 տարի անց³:

Արվեստի հոգեբանության հարցերին նվիրված փորձառական վաղ աշխատանքներում զլխավոր ուշադրությունը կենտրոնացվում էր տարրական ձևերի՝ մարդու վրա ունեցած ազդեցության բնույթի բացահայտմանը (օրինակ, ասենք, վերցվում էին երկրաչափական պարզ ֆիգուրաներ՝ հռանկյունիներ ու շեղանկյունիներ, շրջաններ՝ ներկված դանդաղան գույներով և ծավալային տարրեր փոխհարաբերություններով): Անկասկած, այս ուղիով կարող էին ստացվել արժեքավոր արդյունքներ: Բայց այդ հետազոտություններից մարդու էսթետիկական գործունեության բնույթի և սկզբունքների մասին հնարավոր չէր անմիջական եզրակացություններ անել: Ահհրաժեշտ էր քննել մարդու էսթետիկական զգացմունքների վրա ավելի բարդ ձևերի ազդեցությունը:

¹ В. Н. Пушкин, Эвристика— наука о творческом мышлении, М., 1967.

² Է. Մեյմանի՝ ռուսերեն թարգմանված գրքում, «Введение в эстетику», М., 1919, արված է մեծ բիրիդորաֆիա:

³ Л. С. Выготский, Психология искусства, М., 1966, 1968.

Դա շարվեց, և այդ իսկ պատճառով նրանց տեսական ընդհանրացումները, ինչպես, օրինակ, էսթետիկական ընկալման ֆեխենբյան օրենքները, փիլիսոփայական տարրական դրույթներին արված անհաշիվ դեգրակցիաներ մնացին:

Որոշ ժամանակ արվեստի հոգերանությունը դուրս մնաց գիտության ուշադրությունից: Սակայն վերջին տարիներս նրա նկատմամբ հետաքրքրությունը վերածնվում է: 1965 թվականին Փարիզում կազմակերպվեց էքսպերիմենտալ էսթետիկայի միջազգային կոնգրեսն¹, որոշակի աշխատանք կատարվեց նաև ՍՍՀՄ-ում:

Ընկալման հոգերանությունը ուսումնասիրելու նպատակով փորձեր դնելիս, ելնելով հոգերանության մեթոդաբանական հիմունքներից, անհրաժեշտ է հասակորեն որոշել հետևյալը. 1) ինչպե՞ս է ընկալվող ստեղծագործության բնույթը, 2) ընկալող սուբյեկտի հոգերանական տիպը, 3) փորձառությունը անցկացնելու պահին ինչպիսի՞ն է սուբյեկտի հոգերանական վիճակը: Դա զգալիորեն բարդացնում է հետազոտության խնդիրը. Այս իսկ պատճառով, հավաստի արդյունքների հասնելու համար, անհրաժեշտ է լինում փորձարկվողների այնքան մեծ խումբ ունենալ, որ փորձարկվողի բնավորության և փորձի արդյունքների վրա նրա վիճակի պատահական ազդեցությունը բացառվի: Բայց այդ էլ բավարար չի: Անկասկած, արվեստի ստեղծագործությունն ընկալող մարդը ոչ միայն որոշակի հոգերանական, այլև առավել շափով սոցիալական սուբյեկտ է: Այս պատճառով էլ ուսումնասիրություն կատարելիս պետք է նկատի առնվեն նաև սուբյեկտի սոցիալական բնութագրումները, հանգամանք, որը մեզ փոխադրում է արդեն սոցիալական հոգերանության և, անմիջականորեն, սոցիոլոգիայի բնագավառը:

Այս բնագավառում Մոսկվայի, Լենինգրադի, Նովոսիբիր-

¹ Association International d'Esthetique Experimental. «*Science de l'art*», 1965, № 2 & 1966, № 3.

² *Տե՛ս* Б. С. Медиах, Психология художественного творчества, «Вопросы литературы», 1960, № 6; Художественное восприятие. Сб. I. «Наука», Л., 1971.

ակի, Սվերդլովսկի, Կազանի և այլ քաղաքների սոցիոլոգիական լաբորատորիաները նախաձեռնում են մի շարք կոնկրետ հետազոտություններ: 1966 թ. վերջին Հենինգրադում ՍՍՀՄ դիտությունների ակադեմիայի համաշխարհային մշակույթի պատմության դիտական խորհուրդը արվեստի սոցիոլոգիայի գծով սիմպոզիում անցկացրեց¹: Սիմպոզիումի մասնակիցները եկան այն եղրակացության, որ պետք է ոչ միայն կոնկրետ սոցիոլոգիական հետազոտություններ ծավալել, այլև անհրաժեշտ է մշակել արվեստի սոցիոլոգիական ընդհանուր կոնցեպցիա: Սոցիոլոգիական ուսումնասիրությունների կարևորության մասին է խոսում այն փաստը, որ միայն վերջին ժամանակներս արվեստի սոցիոլոգիային նվիրված ուսումնասիրությունների բիրիոգրաֆիան (որ կազմել է Լ. Մոկրին) պարունակում է մոտ 500 անուն²:

Այսօր հումանիտար դիտություններին հզորիտ դիտությունների առաջադրած խնդիրների հրատապությունը կասկածից վեր է: Սակայն, առայժմ վաղ է խոսել միասնական կոնցեպցիայի մասին, որն ընդհանրացնելով հումանիտար

¹ Գեղարվեստական սեկզմպոզիումի կոմպլեքսային ուսումնասիրմանը նվիրված սիմպոզիումի ղեկուցումների մեծ մասը վերաբերում էր արվեստի հոգեբանության հարցերին:

² Այդ սիմպոզիումի մասին հաղորդեց Մ. Կորալովը իր հոդվածում. Социология искусства: границы и перспективы, «Литературная газета», 1966, 15 դեկ.

³ S. L. Mokry, Bibliografia hudobney sociologie a pribusy'ch disciplin, Bratislava, 1965; Кинно и зритель, М., 1967; В. В. Кукшанов, Некоторые вопросы методики конкретно-социологических исследований эстетической культуры учащейся молодежи, Уч. зап. Свердловского гос. пед. ин-та, 1957, сб. 56; М. Ф. Овсепьян, С. Н. Плотноков, А. Л. Вахеметса, О конкретно-социологических исследованиях искусства, «Вестник Московского ун-та. Философия», 1967, № 4; А. Сохор, Развивать социологическую науку, «Советская музыка», 1967, № 10; В. Л. Канторович, Социология и литература, «Новый мир», 1967, № 12; М. С. Коган, Искусство и личность, «Вопросы философии», 1967, № 12; М. Н. Жабский, П. К. Лепик, Социологическое исследование массового реципиента искусства, «Вестник Московского ун-та. Философия», 1967, № 4.

գիտելիքների դարավոր դարգացման փորձը, միաժամանակ հենվելը ՀՀԳԲԽ գիտությունների և մաթեմատիկայի մեթոդների վրա:

Քնական է, որ հարաբերությունները այսպես կոչված տրագիցիոն էսթետիկայի ու արվեստարանության և արվեստի նկատմամբ ՀՀԳԲԽ մեթոդների կիրառման միջև զարգանում են ոչ առանց փոխադարձ բնեղատուության: Բայց արվեստարանության մեջ նոր հոսանքների առավել ուղղամիտ ըմբռնումը չի հանգում ոչ մեկ, ոչ մյուս ծայրահեղությանը, ոչ «տրագիցիոն» էսթետիկայի ժխտմանը, ոչ նոր հոսանքների բացառմանը: Այդ պատճառով էլ արվեստարանության և ՀՀԳԲԽ գիտությունների միջև ստեղծվող նոր հարաբերությունները չեն կարող հետաքրքրել միայն արվեստարաններին: Ստեղծված դրությունը տեսականորեն և մեթոդոլոգիապես խմաստավորելու անհրաժեշտությունը դրդում է այս բնագավառում փիլիսոփայական, էսթետիկական հետադատություններ կատարել: Բայց արվեստարանության մեջ ևս արդեն սկզբնավորվել է մի հոսանք, որի նպատակը այդպիսի ընդհանրացնող տեսակետ ստեղծելն է (նկատի ունենք «կոմպլեքսային» ուղղությունը)¹: Կարելի է սպասել տեսական կոնտակտների բնդլայնում և զեղարվեստական ստեղծագործության խնդիրների վերաբերյալ տարրեր գիտությունների ներկայացուցիչների հայացքների միասնականացում: Եիշտ է, ղեռն վաղ է սպասել արվեստն ուսումնասիրող տարրեր գիտությունների մեթոդների որևէ իրական փոխներկայացում, ուստի և այդ ուղղությունը ներկայացված

¹ Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества (Тезисы докладов), Л., 1963; Б. С. Мейлах, Содружество наук— требование времени, «Вопросы литературы», 1963, № 11; Խան Երա Взаимодействие искусств и задачи изучения художественного творчества, «Вопросы литературы», 1964, № 3 և Предмет и границы литературоведения как науки, «Вопросы методологии литературоведения», М.—Л., 1966; Творчество и современный научный прогресс (Тезисы докладов), Л., 1966; Симпозиум «Проблемы художественного восприятия», Л., 1968; Содружество наук и тайны творчества, «Искусство», 1968.

է այժմ որպէս զանազան հետազոտութիւնների մի կոնզլտմերատ, սակայն նրա կազմակերպական կարգավորումը¹, որ մեր օրերում փոքր նշանակութիւն չունի, հիմք է տալիս շատ բան հուսալ:

Խոսելով գիտութիւն մեջ տեղի ունեցող պրոցեսների փիլիսոփայութեան իմաստավորելու անհրաժեշտութիւն մասին, մենք ամենից առաջ նկատի ունենք այն դերը, որ մարքսիստական փիլիսոփայութիւնը կռւնւած է խաղալու որպէս գիտական հանաշոգութիւն տեսութիւն և մերողութիւն: Այս իսկ պատճառով մեծապէս հետաքննարարին են գիտութիւն ժամանակակից պրորէնմների՝ բնական գիտութիւնների շրջանակներով շահմանափակված փիլիսոփայական մեթոդաբանական հետազոտման փորձերը: Փիլիսոփաների համար հրատապ է գիտական և զեղարվեստական մտածողութիւն, բնագիտական և հումանիտար գիտելիքների փոխհարաբերութիւն, էսթետիկական գործունեութիւն, էսթետիկական օրէնկրի ինֆորմացիոն բնույթի և այլ հարցերի առաջադրումն ու գիտելիքակա-մատերիալիստական լուսաբանումը: Այդ խնդիրը կարելի է լուծել միայն կոնկրետ գիտական ուսումնասիրութիւն հիման վրա: Այդ իսկ պատճառով արվեստի մասին գիտութիւն զարգացման բոլոր շատագոյնների համար այնքան կարևոր է Ա. Ա. Պոտերնյայի հետևյալ մտքի խոր իմաստավորումը. «Դժվար է ասել, թե պոեզիայի ստեղծագործութիւն կազմը, ներգործութիւնն ու ծագումը բացատրելիս որ կարգի գիտելիքներն են, որ պետք չեն զալիս: Արվեստի գործը, ինչպէս և մարդը, փոքրիկ, բայց ամբողջական մի աշխարհ է»:

¹ Լենինգրադում պրոֆ. Բ. Ս. Մելյախի ղեկավարությամբ ստեղծված է զեղարվեստական ստեղծագործութիւն կոմպլեքսային ուսումնասիրութիւն հանձնաժողով, որը կազմած է Սովետական Միութիւն հանրապետութիւնների ու քաղաքների հետ:

² А. А. Потебня, Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, стр. 110.