

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԻ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ՀՈԳԵՐԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄԸ

Ձ. Վ. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

Արվեստի հոգեբանության ուսումնասիրությունը, որ արդի դեղագիտության հեռանկարային խնդիրներից է, իր բազմաբնույթ մյուլտիպլոսկոպիկ հանդերձ բաժանվում է երեք հիմնական ուղղությունների՝ ստեղծագործական հոգեբանության, ստեղծագործության հոգեբանության և ստեղծագործության ընկալման հոգեբանության:

Կանգ առնելով վերջինիս վրա, կվորձենք ուրվագծել պրոբլեմի կառուցվածքային դիմագիծը և մեթոդաբանական այն ելակետերը, որոնք հնարավորություն են ընձևում լացահայտել գրող-ընթերցող փոխադարձ կապի հոգեբանությունը:

Գրողը այս կամ այն երկը ստեղծելիս անպայման հաշվի է նստում «հասարակական կարծիք», կամ «ժամանակի պահանջ» կաղապարների հետ: Սրանք ակտիվորեն ներգործում են գեղարվեստական տեքստի գաղափարական ու գեղագիտական համակառուցի ձևավորման վրա, դառնալով գրական խնդրի իրագործման կողմնորոշիչ ուժեր: Մեր դասականները մշտապես հաշվի են նստել այս անքակտելի կապի հետ: Շիրվանդադեն իր հոգվածներից մեկում ավելի հստակ է դնում հարցը. «Որքան գրականությունը մեծ ազդեցություն ունի հասարակական մտքի ու հոգու զարգացման վրա, նույնքան յուր կողմից հասարակությունը ներգործական դեր է կատարում յուր ազդային գրականության նկատմամբ: Հեղինակը և ընթերցողը այն երկու տարրերն են, որոնց փոխադարձ հարաբերությունից առաջանում է գրական ուղղությունը»¹: Եվ այս փոխադարձ կապը ոչ միայն գաղափարական ուղղվածություն ունի, այլև՝ կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային, պոետիկական: Առաջդ բացեմ մի գաղտնիք, որ ոչ ոք չգիտե, — ծանոթ մի բանաստեղծի ուղղված նամակում նույն մտահոգությամբ դրել է Պարույր Սևակը. — «Ականջդ» գործը սկզբնապես գրված էր իբրև պոեմ: Կոչվում էր «Ինքներգություն»: Հետո դարձավ «Մարդերգություն», այնուհետև նկատի ունենալով մեր ընթերցողների ընդհանուր ոգին ու մակարդակը, որոշեցի պոեմի համարակալված գլուխները անջատելով, գրել առանձին էջերի վրա, վերնագրելով՝ ջանալով նրանց տալ համեմատական անկախություն»²: Այս օրինաչափությունն էլ ապացուցում է, որ գեղարվեստական տեքստի արժեքը չի սահմանափակվում նրա սոցիալ-պատմական գեղարվեստական կառուցով, որպես այդպիսին՝ ինքն իր համար, այլ այդ արժեքականությունը բնութագրվում է վերջինիս հասարակության վրա ազդելու կարողությամբ: Ուրեմն, եթե կարևորություն ենք տալիս գեղարվեստական տեքստին, որպես իմացա-զգայական, գեղագիտական ինֆորմացիայի, ապա

¹ Ա. Շիրվանդադեն, Երկերի ժողովածու, հ. 10, Երևան, 1962, էջ 139:

² «Գրական Աղբյուրներ», 1972, № 1, էջ 78, (Այս և հետագա ընդգծումները մերն են — Ձ. Ա.):

նույնքան կարևոր է դառնում այդ ինֆորմացիայի հտադարձ արձագանքը՝ որպես նպատակի իմաստավորում: Առաջադրվող պրոբլեմը որքան հին է իր ատանձնացման ուլատմությամբ և ուսումնասիրողներով (Հարտման, Գուսսերի, Կրոչե, Ֆրեյդ, Ինդարդեն, Բերդսոն, Շանթ և ուրիշներ), նույնքան նոր է իր բարդ համակառույցի ուսումնասիրման մեթոդաբանական որոնումներով, արդիականությամբ և գիտական շրջանների իր նկատմամբ ունեցած բուռն հետաքրքրությամբ: Սակայն գեղարվեստական տեքստի ընկալման հոգեբանության ուսումնասիրությունը բարդ է այն առումով, որ տեքստը ոչ միայն որպես ստեղծագործական պրոցեսի արդյունք, այլև որպես անդրադարձ ընկալում, ինքնին միանշանակ չէ: Տեքստի ներքին օբյեկտիվ կյանքը մշտապես ենթարկված է սուբյեկտիվ ընկալմանն ու գնահատմանը: Գեղարվեստական տեքստի համակառույցը կոդավորվում է հեղինակի սուբյեկտիվ հայեցակետով և ընթերցման ժամանակ ընկալվում է կրկին ընթերցողի սուբյեկտիվ հայեցակետով: Ընդ որում՝ իմացա-հոգեբանական առումով կոդավորում ու ընկալում «կադապարները երբեք էլ համարժեք» չեն: Օբյեկտիվորեն անհնար է աղատվել «ես»-ի ակտիվ միջամտությունից, որքան էլ որ ֆենոմենալիստները փորձում են առաջադրել այսպես կոչված «ինտերսուբյեկտիվ» կադապարը, որն իբր դուրս է ու կապ չունի անհատի փորձի հետ: Գուսսերիյան «մաքուր գիտակցություն» որակը ինքնին աննվաճելի է, որովհետև գեղարվեստական տեքստի և՛ կերտման, և՛ ընկալման ժամանակ անհնար է ստեղծել իդեալական վիճակ, իդեալական իրադրություն այն պայմանով, որ կենսական ու գեղարվեստական իրականությունները վերարտադրվեն կամ ընկալվեն բացարձակ օբյեկտիվության սկզբունքով: Գեղարվեստական տեքստի ընկալման ժամանակ ընթերցողի մտածողության ու հոգեբանության վրա ազդում են բազմաթիվ օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ գործոններ, որոնք տարբեր ընթերցողների մոտ ստեղծում են տարբերանդ, իրարամերժ ու հակասական կարծիքներ: Ընդ որում, այս երևույթը տարածվում է ոչ միայն մասսայական, այլև՝ մասնագետ ընթերցողների վրա: Այսպես ժխտվել են շատ դասականներ՝ արվեստի համարյա բոլոր բնագավառներում, իսկ դրանց կողքին գլուխ է բարձրացրել շքեղ կազմեր հագած գրական խոտանը՝ իր հետ բերելով գրականագիտական շոնդալից կարծիքներ: Նույն երևույթը խորթ չէ նաև այսօրվա գրական պրոցեսի համար:

Երևույթի պաամա-հասարակական ու հոգեբանական ակունքները շոշափելը ամենեին էլ սպառելի խնդիր չէ, ուստի մենք կանդրադառնանք հիմնականներին:

Գեղարվեստական տեքստի ընկալման հոգեբանության մասին խոսելիս անհնար է շրջանցել մակրոյի և միկրոյի մշակութային ըմբռնման սոցիո-դինամիկայի հարցերը: Աբրամ Մոլն իր աշխատության մեջ իրավացիորեն նկատել է, որ արդի փուլում հաղորդակցման տարբեր միջոցների զարգացման և առագ տարածման հնարավորությունը չեզոքացնում է կուլտուրական առընթման տարածական և ժամանակային ներամփոփվածությունն ու մեկուսացումը: Ընդլայնվում է մարդկային հասարակության կուլտուրական ու մշակութային կապերի փոխազդեցության ու ազդեցության շարժունակությունը: Հոգևոր արժեքների յուրացման ընդլայնմանը նպաստում է գրական ու գիտական ինֆորմացիայի քաջամարիլիոն տիրածավորումը, հաղորդակցման տեխնիկա-

կան միջոցները՝ ռադիոն, հեռուստատեսությունը, կինոն և այլն: Ուրեմն, երբ մենք խոսում ենք գեղարվեստական տեքստի իմացական ու հոգեբանական, ինչպես նաև իռացիոնալ ենթագիտակցական ընկալման մասին, ապա պետք է նկատի ունենալ, որ ընկալողի «իմացության էկրանը» դատարկ չէ, նա ունի մշակութային որոշակի հագեցվածություն: Վերջինս, ըստ Աբրամ Մոլի, «Արհեստական միջոցների ինտելեկտուալ ասպեկտն է, որ մարդը ստեղծում է իր սոցիալական կյանքին համընթաց, այն մարդուն շրջապատող աշխարհի վերացական տարրն է»³: Ամեն մի անհատ կամ ազգային, սոցիալական միավոր ունի իր մշակութային հագեցվածության գործակիցը, որը բխեցվում է տվյալ ազգի մշակույթի նվաճումների ընդհանուր մակարդակից և որը փոխանցվում է սերնդից-սերունդ ու համադրվում, վերակառուցվում: Այսինքն՝ եթե անհատին շրջապատող հասարակությունը ունի քաղաքակրթության բարձր մակարդակ և այդ անհատը մեկուսացված չէ, ապա համընդհանուր մշակութային մակարդակը պարտադիր կերպով ազդում է տվյալ անհատի վրա: Այդ ազդեցությունը, անշուշտ, պայմանավորված է նաև նրա մտավոր ընդունակություններով, սոցիալական համակեցությամբ ու դիրքորոշմամբ: Սոցիալական կոլեկտիվը կազմող ամեն մի անհատ իր գործունեության ընթացքում ձեռք է բերում որոշակի ուղղվածություն ունեցող իմացություն (մասնագիտություն): Նրա իմացության էկրանը հագեցնում է միանշանակ ու կարգավորվածության ենթարկված ինֆորմացիայով, ժամանակակից ինֆորմացիայի պայմաններում մարդու իմացության էկրանի վրա դրոշմվող իմացական նիշերի խտությունը շատ ավելի մեծ է, քան ասենք անցյալ դարաշրջանների մարդու: Իմացական էկրանի մասնագիտական սիստեմավոր խտությունից բացի այն նաև քառսային է ու մոզաիկ, որովհետև ժամանակակից մարդու հետաքրքրությունների շրջանակները չափազանց լայն են ու ներթափանցված: Նա ոչ միայն ինքն է հայթայթում այդ ինֆորմացիան, այլև ամենուրեք ինֆորմացիան ուղեկցում է մարդուն, դառնում նրա համար կենսական անհրաժեշտություն: Պրագմատիկ առումով կուլտուրայի աստիճան կարելի է համարել ինտելեկտուալ այն հագեցվածությունը (այսինքն աշխարհի մասին ունեցած իմացություն-հիշողությունը), որն ունի անհատը կամ սոցիալական խումբը: Այս ինտելեկտուալ հագեցվածությունն էլ հենց գեղարվեստական տեքստի ընկալման ընթացքում կատարում է չափազանց ակտիվ դեր, պայմանավորում տեքստի ընկալման զուգորդական լիարժեքությունը: Հասկանալի է, որ ամեն մի մտավոր անհատ երբեք չի սահմանափակվում սոսկ իր ազգային կամ սոցիալական կոլեկտիվի ստեղծած մշակույթով: Նույն օրինաչափությունը տարածելի է նաև մակրոաշխարհի վրա: Կան ազգեր, որոնց մշակութային արժեքների մակարդակը խիստ սահմանափակ է և աղքատիկ, մինչդեռ նրանց արդիական մտածողության շարժունակությունը չափազանց ակտիվ է, որովհետև առատորեն օգտագործում են ուրիշ ժողովուրդների ստեղծած մշակույթը:

Գեղարվեստական տեքստի ընկալման հոգեբանության հարցերը մեկնաբանելու համար չափազանց կարևոր է պարզել ընթերցողի մտածողության դատողական և զգայական տարրերի փոխհարաբերության հարցը: Ն. Մ. Ամոսովն⁴ առաջ է քաշում այն ենթադրաթեզը, որ մարդու գլխուղեղում ինֆորմա-

³ Абраам Моль, Социодинамика культуры, М., 1973, стр. 83.

⁴ Н. М. Амосов, Мышление и информация, Киев, 1963.

ցիայի մշակումը իրագործվում է ծրագրային երկու հոսքերի (դատողական և զգայական) փոխհարաբերությամբ: Այս հոսքերի խնդրառական ու կառուցվածքային հարցերը նորաստեղծ գիտություն՝ բիոկիբեռնետիկայի ամենաբարդ պրոբլեմներից է: Գեղարվեստական տեքստը որպես ինֆորմացիայի ձև ավելի հեշտությամբ է տրվում ամոսովյան բնորոշմանը: Տեքստի ընկալման ընթացքում մտածողության այդ երկու որակներն իսկապես առանձնանում են: Ընդ որում՝ տեքստի զգայական հատկությունը կարծես թե պայմանավորում է գեղարվեստական հանդիսը, դատողականը՝ ճանաչողական արժեքը: Զգայականի և դատողականի հարաբերության հարցը մենք բոլորովին էլ կտրուկ չենք դնում, նկատի ունենալով նրանց միմյանց խնդիրների մեջ ներթափանցելու հատկանիշը:

Գեղարվեստական տեքստի ընկալման իմացաբանական կամ դատողական կաղապարի առանձնացումն ու քննությունը, կարծում ենք, համեմատաբար հեշտ խնդիր է: Այստեղ որոշակիորեն պետք է առանձնացնել իմացականը ինտուիցիայից. նախ, որ սրանք տարբեր հասկացություններ են և հետո՝ կանալ տեքստի ինտուիտիվ ընկալում, որը առանձին հարց է:

Խոսքն այստեղ դատողական կառույցի ընկալման մասին է, կառույց, որն ունի ավարտուն բնույթ. ասենք՝ սյուժե, կոմպոզիցիա, տաղաչափական ու պատկերավորման հնարաններ և այլն: Ըստ էության գեղարվեստական տեքստը դիտական մեկնության է ենթարկվում նախ դատողականի հաշվին, ապա՝ զգայականի: Գեղարվեստական տեքստի ընկալման հոգեբանության առաջնային պայմանը համոզականությունն է, իսկ վերջինս էլ ամբողջանում է դատելու, դատողության հաշվին: «Համոզել» հասկացության կողքին դնենք «ազդելը». դրանք որքան էլ իրարից տարբերվում են, այնուամենայնիվ ունեն հատկանիշների առանձնահատկություն: Գիտական տեքստի ընկալումը տեղի է ունենում համոզվելու սկզբունքով և ուղղակիորեն պայմանավորված է փաստի ու դատողության հետ: Գեղարվեստական տեքստի ընկալման ժամանակ «համոզելուն» գումարվում է նաև «ազդելը»: Տրամաբանությունն ուրեմն համոզելու առաջնահերթ ելակետն է: Միայն թե այստեղ չի կարելի ուղղակիորեն հանգել արհեստական ֆորմալ տրամաբանության սխլոգիզմին: Այս տրամաբանությանը գումարվում են բազմաթիվ այլ, այսպես կոչված, «ունիվերսալ» միջոցներ, որոնք գուցե հստակորեն չեն ենթարկվում տրամաբանության օրենքներին, բայց ընդունակ են համոզել: Սիրտը, ինչպես ասում են, միշտ չէ, որ ենթարկվում է տրամաբանության օրենքներին:

Տրամաբանությունը գեղարվեստական տեքստի ընկալման ժամանակ հանդես է գալիս վերահսկողի դերում: Վերջինիս արժանիքը այն է, որ ընկալման ժամանակ բոլորը պարտադիր դիմում են նրան՝ քննելու, ստուգելու տեքստի բովանդակության մեջ ծավալվող իրերի և երևույթների հավաստիությունը: Սակայն տրամաբանությունը, որ տեքստի ինֆորմացիայի մշակման կարևորագույն միջոց է, ժամանակ է պահանջում:

Ընթերցողը պիտի ժամանակ հատկացնի ստուգելու համար «կենսական իրականություն» — «գեղարվեստական իրականություն», «կենսական փորձ» զուգահեռները, ինչպես նաև ուրիշ հատկանիշներ ու զուգահեռներ: Ուրեմն՝ գեղարվեստական տեքստի ինֆորմացիայի դատողական հոսքը պահանջում է եզրահանգման տարաբնույթ գործողություններ, վերացարկում, այսինքն՝ ըն-

թերցողին տանում է դեպի մասնագիտացում: Դրա համար էլ դիտական տեքստը կարող է ընկալվել միայն մասնագետ ընթերցողների կողմից կամ այն ընթերցողների, որոնք եզրահանգման բաղդատումների համար մասնագիտացել են: Գրականագետը մասսայական ընթերցողից տարբերվում է նրանով, որ մասնագիտացել է, ժամանակի ընթացքում ուսումնասիրել է գեղարվեստական տեքստի կառուցվածքային հարաբերություններն ու նրանց օրենքները: Ուստի և նա բացահայտում է տեքստի դատողական ոլորտը՝ ղգայականը կամ գեղագիտական հաճույքը՝ գրականագետը ընդամենը կարող է ընդգծել կամ հետեւել գեղարվեստական տեքստի դատողական և ղգայական հոսքերի համամասնությանը: Երկու հոսքերի համամասնության խախտումը որպես օրենք խախտում է տեքստի գեղարվեստականությանը չափանիշը:

Գեղարվեստական երկ ստեղծելիս հեղինակը հաշվի է առնում իր ընթերցողների ընկալողունակության մակարդակը: Տեքստը այնպես է կառուցում, որ ընկալման ժամանակ շտաղկի ժամանակի կտրվածություն: Գրողը երկի տրամաբանական շղթան որոշակի օրենքներով ու համամասնությամբ փոխարինում է գեղարվեստական պատկերով, որն ընդունակ է ստեղծել բազմաճյուղ ղգայական զուգորդություններ՝ ընդունակ ազդել ընկալողի վրա ամփոփապես: Ու այս դեպքում ստացվում է այնպես, որ տեքստի նպատակը ոչ միայն համոզելն է դառնում, այլև՝ համակելը, որովհետև, ինչպես արդեն նկատվեց, գեղարվեստական տեքստը ոչ միայն ազդաբառում է, այլև՝ ազդում: Նկատի պետք է ունենալ, որ գեղարվեստական պատկերների «նպատակահարմար մոտեցումը» կատարվում է դատողականության օրենքների համաձայն: Գեղարվեստական տեքստի ինֆորմացիան իր բնույթով սինթետիկ է: Այսինքն՝ միանշանակ չէ, ինչպես գիտական տեքստը: Նրանում գործում է տեքստի ընդհանուր համակարգը կազմող չափանիշների ֆունկցիոնալ ներթափանցվածության օրենքը: Մենք չենք կարող առանձնացնել, օրինակ, գեղեցիկը, վեհը, ներդաշնակը, վսեմը որպես ինքնուրույն իդեալական որակ, որովհետև, գեղեցիկը ինքը իրենով չի ավարտվում, այդ գեղեցիկը նաև ներդաշնակ է, վսեմ և այլն:

Որպես օրենք՝ գիտական ինֆորմացիայով ծանրաբեռնված տեքստը կորցնում է ընթերցողի վրա ազդելու իր ղգայական հատկությունը, դադարում է գեղագիտական հաճույք պատճառելուց: Այդ պատճառով էլ գրողը աշխատում է երկը բեռնաթափել գիտական ինֆորմացիայի ծանրաբեռնվածությունից ու կտրականությունից:

Դրա լավագույն ապացույցը, այսպես կոչված, գիտա-ուսուցողական պոեզիան է: Հայ միջնադարը հարուստ է այդպիսի պոեզիայով (Շնորհալի, Մագիստրոս և ուրիշներ): Այս պոեզիայում գիտական ինֆորմացիան ներկայացվում է չափածոյի ձևով, բայց գեղագիտական հաճույք չի պատճառում: Այս առումով թերևս լավ օրինակներ են Բուալոյի «Քերթողական արվեստը» և Լոմոնոսովի «Գունավոր ապակու նշանակությունը» աշխատությունները, որոնք փաստորեն գիտական ստեղծագործություններ են՝ գրված չափածոյի ձևով: Այսինքն՝ սրանք այն տեքստերն են, որոնցում ներամփոփված ինֆորմացիան ամբողջապես ենթարկված է դատողականության օրենքներին և որպես տեքստաբանական կառույց օրենքով չեն կարող ենթարկվել սուբյեկտիվ ընկալման:

րավորություն է ընձեռում հարաբերականորեն տարբերակել ինչ-ինչ տարրեր, որոնք լիցքավորվում են դատողականության հատկանիշներով: Այնպես որ մենք մտածողության (այս դեպքում ընկալման) դատողական և զգայական որակները չպիտի փորձենք խստագույնս զատել իրարից, որովհետև դատողականը մշտապես կարգավորում է ընկալման զգայական հոսքը, որ անկանոն է ու բազմաձյուղ, իր հերթին զդացումը կենսունակ է դարձնում դատողական հոսքի շարժունակությունը: Ուրեմն՝ զգացումը մաքուր կապի զիտակցության ձևերից մեկն է, ոեւալ իրականության ընկալման ու արտացոլման միջոց, որն իր մեջ ներառում է մաքուր սուբյեկտիվ հարաբերություններ իրականության ներկայումս:

Ինչպես գեղարվեստական տեքստը, այնպես էլ առհասարակ շրջապատող աշխարհը ընկալելիս մարդու մեջ զգացումը տարրորակվում է հիմնականում երեք ձևերի: Դրանք են՝ դրական զգացում (հաճույք, ուրախություն, համակրանք, սեր, բավականություն և այլն), բացասական զգացում (դառնություն, վախ, տխրություն, տհաճություն, անհանգստություն, վիրավորվածություն և այլն), չեզոք զգացում (անտարբերություն, ապատիա, անհետևողականություն, զարմանք և այլն):

Սրանցով, իհարկե, չի սահմանափակվում զգացումի կամ զգայականի տեսակավորումը: Այն կարող է լինել բազմորակ ու բազմաբարդ և ուղղակիորեն առնչվում է մարդու հոգեկան ու ֆիզիկական, ինտելեկտուալ, տարիքային և այլ հանգամանքներին ու առանձնահատկություններին, ինչպես նաև այն անկրկնելի իրադրությանը, որի մեջ հայտնվում է ինքը՝ մարդը: Որքան էլ Ա. Ն. Լուկը⁶ փորձում է առանձնացնել զգացումի 70 որակ, այնուամենայնիվ դրանով չի սահմանափակվում զգացումի դրսևորման ո՛չ չափը, ո՛չ էլ որակը:

Գեղարվեստական տեքստի ընկալման հոգեբանության ուսումնասիրման կարևոր հարցերից մեկն էլ տեքստի համակառուցի ամբողջության ու կառուցվածքային մասնատվածության հարցն է: Անհնար է գեղարվեստական երկը ընկալել միանգամից ու ամբողջականորեն: Ինքնին տեքստը ամբողջական համակարգ է թե՛ իր գաղափարական ուղղվածությամբ և թե՛ գեղագիտական հնարանների ու առանձնահատկությունների կառույցով: Դեղարվեստական տեքստը հեղինակի գաղափարական ու գեղագիտական ուղղվածությունը մատուցող իմաստավոր կադերի նպատակադիր դասավորությամբ կառուցված գրավոր համակարգ է:

Սակայն տեքստի ֆունկցիոնալ հատկանիշները չեն սահմանափակվում միայն գաղափարագեղագիտական հատկանիշներով: Այս դեպքում նկատի ունենք տեքստի պոլիֆունիկ հատկությունը: Գեղարվեստական տեքստն ընդունակ է իր վրա վերցնել ավելի բազմաթիվ ենթատեքստային ֆունկցիաներ, քան այն կարող է առաջին հայացքից թվալ: Տեքստը ընդունակ է ներամոփոփել ինֆորմացիայի բազմաբնույթ տեսակներ, ասենք՝ զուտ լեզվաբանական, փիլիսոփայական, սոցիոլոգիական, վիճակագրական, հոգեբանական, պատմագիտական և այլն:

Հասկանալի է, որ տեքստի ընկալման ընթացքում ընթերցողը այս ինֆորմացիոն տեսակներին մոտենում է ընտրողաբար: Դրա համար էլ տեքստը ընթերցելիս կամ ընկալելիս ենթարկվում է դեկոդավորման, ցրման և ցրումից

⁶ А. Н. Лук, О чувстве юмора и остроумии, М., 1968.

հետո բնկալողը ընտրում է այն կողերը, որոնք անհրաժեշտ են, բխում են իր խնդրից: Ցրիվ կողերի ընտրությունն ինքնին իմացա-հոգեբանական գործողություն է և իրենից ներկայացնում է չափազանց հետաքրքիր ու բարդ երեվույթ: Գեղարվեստական տեքստը ունենալով իր ներքին օբյեկտիվ կյանքը, այնուամենայնիվ, ենթարկված է ընկալողի ինտելեկտուալ կամ իռացիոնալ հայեցողությանը, որոնք տեքստը բաժանում են որակավոր միանշանակություն ունեցող շերտերի: Ընդ որում՝ շարունակաբար հարուցվում են տեքստի շերտավորման նոր տեսանկյուններ, և որքան շատ են տեքստին մոտենալու սկզբունքները, նույնքան տեքստը ընդունակ է վերաշերտավորվել ինֆորմացիոն միանշանակ հոսքերի: Պարզեցականորեն անհնար է սպառել գեղարվեստական տեքստի դիտարկման ռակետային ռազմավարությունը, որովհետև ինֆորմացիոն հոսքերի ուղղությունը պայմանավորված է ոչ միայն ընկալողի ելակետով, այլև ժամանակների պահանջով, որն իր հերթին շարունակաբար վերակառուցում է գեղարվեստական ևրկի ընկալման ելակետերը: Եվ սրանով է պատճառաբանվում այն երևույթը, որ միևնույն տեքստը տարբեր ժամանակներում տարբեր ձևով է ընկալվում ու մեկնաբանվում:

Այսպիսով, թե՛ հոգեբանական և թե՛ էմպիրիկ-իմացական առումով անհնար է միանգամից ընկալել տեքստի ամբողջական ինֆորմացիան, դրա համար էլ ընթերցողը միշտ մի բան թողնում է, շրջանցում, բացառում շատ վստասեր, որոնք կոնկրետ դեպքում իրեն չեն վերաբերում: Եվ ընդհանրապես մի հարցի մեջ խորանալու համար անհնար է շրջանցել տեքստի այլ ինֆորմացիոն կողերը: շրջանցել նշանակում է շտրանալ խնդրի մեջ, իսկ խնդրի առանձնացումը իր հերթին տեքստի ամբողջության աղճատում ու անտեսում է նշանակում: Ըստ էության սա է պատճառը, որ տեքստի նկատմամբ ցուցաբերած մասնագիտական հետաքրքրությունը խախտում է տեքստային համակարգի ամբողջականությունը, այն ամբողջականությունը, որն ստեղծել է հեղինակը և օբյեկտիվորեն գոյություն ունի նաև բոլորի համար: Հեղինակը տեքստը ստեղծելու ընթացքում երբեք նկատի չունի ասենք՝ դուր լեզվաբանին, տաղաչափին, տեսաբանին, փիլիսոփային, բայց ահա հեղինակից անկախ տեքստը ձեռք է բերում հատկությունների և հարաբերությունների բազմաձև արժեքականություն ու օժտվածություն: Եվ մենք չպիտի զարմանանք, որ երբ գրականագետը հեղինակի ներկայությամբ գիտական մեկնության է ենթարկում տեքստը, հեղինակը անկեղծորեն խոստովանում է, թե ինքը գրելու ընթացքում այդպիսի բաներ չի մտածել: Հիշենք, որ երկը ստեղծելու պահին հեղինակի ենթագիտակցական ամածողության ոլորտը երբեք չի տրվում հիշողությանը: Բացի դրանից, հեղինակի «չմտածելը» չի կանխում այն ճշմարտությունը, որ մտածողությունը ինքնին, սուբյեկտից անկախ հագեցած է հատկություններով ու հատկանիշներով, որոնք հանդես են գալիս և՛ որպես տվյալ ժամանակաշրջանի հասարակական մտածողությանը հատուկ ձևեր, և՛ որպես այդ մտածողության գործիքի (լեզվի) կառուցվածքային օրինաչափություններ: Ասենք լեզվաբանը ուսումնասիրում է տեքստի լեզվա-ոճական ստրուկտուրան: Բայց ահա տվյալ երկի լեզվական ու ոճական կառուցվածքից դուրս այդ նույն լեզուն օժտված է ուրիշ շատ հատկանիշներով, որոնք պետք է նկատի ունենալ: Եթե լեզվաբանն ուսումնասիրում է տեքստում տեղ գտած բայի դիմավոր ու անդեմ ձևերը կամ շթեքվող խոսքի մասերը, դա չի նշանակում, որ նրա առանձնաց-

րած լեզվական փաստերը՝ բառերն ու բառակապակցումները իրենց ձևական տարազիրք դրսևորումներից բացի շունեն սոցիալական գաղափարական, դեղագիտական, էմոցիոնալ օժտվածությունն ունեն լեզվական և տաղաչափության մեջ: Եթե տաղաչափի վանկա-շեշտական գրասենյակային հաշվարկները չեն բխեցվում գեղարվեստական խնդրից, ապա դա չի նշանակում, որ վանկը, ուղիղը, հանգը, շեշտը շունեն գաղափարա-գեղագիտական օժտվածություն: Ուրեմն, նախ և առաջ այս օժտվածության հետ պետք է հաշվի նստել, որովհետև ինքը՝ օժտվածությունն է ստեղծել բառի տարադիրքությունը, լեզվական ձևերն ու նրանց հարաբերությունները՝ թե՛ լեզվական, թե՛ տաղաչափական առումով:

Ընկալման հոգեբանության հարցերը քննելիս պետք է նկատի ունենալ նաև գեղարվեստական տեքստի ընկալման զուտ տեխնիկական կամ, ավելի ստույգ՝ բնագրաբանական կողմը: Տեքստի ամեն մի հրատարակություն որպես մատուցվելիք նյութ ենթարկված է տեքստաբանի, հրատարակչի, խմբագրի, գրաքննիչի կամքին: Տեքստը, ինչպես ցույց է տվել կյանքը, հրատարակման ժամանակ երբեք չի հասնում հեղինակային ցանկություն կոչված կանոնիկության, Տեքստը կենսագրություն ունի, որ երբեք չի ավարտվում: Տեքստի հեղինակային, խմբագրական ու հրատարակչական փոփոխությունը, բնական է, փոփոխում է նաև ընկալման հոգեբանությունը: Ընթերցողը, եթե մի անգամ արդեն ծանոթացել է տեքստի ամբողջական պատկերին, հետագա հրատարակություններում այն աղճատվելու դեպքում ներքին անտարբերություն կամ էլ դժգոհություն է զգում, որովհետև չի ուզում հրաժարվել իր նախնական պատկերացումից: Դիտելի է նաև հակառակ երևույթը: Երբ հենց սկզբից ու հետո ավանդաբար հրատարակվում է աղճատված տեքստը, ու այնուհետև վերականգնվում է, մասնաշաղկապ ընթերցողը անմիջապես չի կարողանում համակերպվել: Դիտելի է տեքստի կենսագրությունը, ինչպես նկատվեց, հարափոփոխ է, այն երբեք չի ավարտվում հեղինակի կենսագրությամբ:

Ակտիվ գործոն է նաև ընկալողի տարիքային առանձնահատկությունը: Ամեն մի գեղարվեստական ստեղծագործություն մարդը ընկալում է իր կենսափորձի տեսանկյունից: Տարիքային սահմանը որոշակիորեն ազդում է մարդու մտածողության, դատողական ու զգայական հոսքերի համամասնության վրա: Սովորաբար ժամանակը ազդում է (կանխելու իմաստով) մտածողության զգայական հոսքի վրա, որովհետև կենսափորձն ու կրթությունը (վերջինս կենսափորձի տեսական ու նաև կանխակալ ձեռքբերում է) հնարավորություն են ստեղծում դատողաբար իմաստավորել երևույթները: Այս է պատճառը, որ տարիքային ու կրթական տարբեր մակարդակներում մարդը տարբեր ձևով է բնկալում ու մեկնաբանում գեղարվեստական միևնույն տեքստը:

Չափազանց կարևոր գործոն է նաև տեքստի ազգային ու կրոնական բնույթը: Ժամանակակից ընթերցողի համար կրոնական պատկանելությունը ակտիվ գործոն չէ, բայց անցյալ դարաշրջանների համար տեքստի կրոնական մղվածությունը ընկալողի համար առաջնային դեր է խաղացել: Դավանանքի տարադիրքության պատճառով արհամարհվել ու ոչնչացվել է անհամար դրականություն, այդ թվում և գեղարվեստական դրականություն: Մովսես Խորենացին Ալեքսանդրիայում եղած ժամանակ ցավով է նկատել, որ Պղոտեանիոսին Մարկոսի փոխարինելը տեղի տվեց իմաստասիրական հսկայական գրականության ոչնչացմանը: Էլ չենք ասում, թե ինչքան գրականություն այրեցին

օտար բռնակալները քրիստոնյա Հայաստանում: Եզնիկ Կողբացին ելնելով Հայաստանի բաղաբական վիճակից և իր համոզմունքից, ժխտողական վերաբերմունք է ցուցաբերել մազդեզական ու աղանդավորական դրականության ու կրոնների նկատմամբ¹:

Ընկալողի մեջ բուռն ու արտակարգ ռեակցիա է առաջացնում գեղարվեստական տեքստում արտահայտված ազգային արժանապատվությունը շոյող և կամ էլ նսեմացնող բովանդակությունը: Երևույթը առավել սուր կերպով է դրսևորվում ազգային փոքրամասնության պատկանող ընթերցողների մոտ՝ մանավանդ այն ժամանակ, երբ տեքստի հեղինակը նշանավոր անձնավորություն է ու այլադգի: Նման դեպքերում նույնիսկ գեղարվեստական ամենաթույլ գործերը կարող են մեծ բավականություն պատճառել ընթերցողին: Հոգեբանական այս երևույթը կողմնակալ ու միջակ հեղինակները օգտագործում և շարաշահում են: Իրենց թույլ գործերի նկատմամբ տաժած ամբոխային հետաքրքրությունը ծառայեցնում են դրականության մեջ հեղինակություն վաստակելուն: Նույն երևույթը տարածվում է նաև թեմայի առօրեականության վրա: Մասսայական ընթերցողը միշտ չէ, որ կարողանում է հստակորեն տարբերակել առօրեական արդիականից: Գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումների շտանող առօրեական դեպքերի ու դեմքերի հապճապ արձագանք-նկարագիրը շարժում է մասսայական ընթերցողի հետաքրքրասիրությունը: Նման դեպքերում մասսայական և մասնագետ ընթերցողների կարծիքների միջև միշտ էլ հակասություն է լինում: Գրականության քննադատը, հասկանալի է, հաշվի չպիտի նստի տեքստի «մասսայականության» հետ: Լինում է նաև հակառակը: Արդիական և մեծ ու խորը ընդհանրացումներով երկերը հաճախ չեն արժանանում մասսայական ընթերցողների հստակությանը, որովհետև նրանք ի վիճակի չեն լինում ներթափանցել տեքստի այն դադափարա-գեղագիտական աշխարհը, որը և պայմանավորում է տվյալ երկի երկարակեցությունը: Այսպիսի գործերը կարողանում են հաղթահարել ժամանակի անողորմությունը, մինչդեռ առօրեականները դառնում են կոնկրետ ժամանակների հպատակ սպասարկուներ:

Տեքստի ընկալման մասնակիությունը բացատրվում է նաև վերջինիս ազգային մտածողության ինքնատիպության ու պատկերների զարդանախշային հագեցվածությամբ: Սրանք անհասկանալի են լինում օտար ընթերցողի համար: Կան գեղարվեստական տեքստեր, որոնք պահանջում են հոգեհարազատ ընթերցող: Այս տիպի տեքստերից օտարը ընկալում է միայն սյուժետային կողմը, մինչդեռ զարդանախշային ողջ մթնոլորտն ու սրանով պայմանավորված հոգեբանական զուգորդությունները ամբողջությամբ դուրս են մնում: Մասսայական ընթերցողի համար այս օրինաչափությունը գործում է նաև գեղարվեստական այն տեքստերի ընկալման ժամանակ, երբ վերջիններս վերաբերում են տարբեր դարաշրջանների կյանքին ու մտածողությանը, ստեղծագործական մեթոդներին ու հոսանքներին: Բոլոր ընթերցողները չեն, որ ի վիճակի են գեղարվեստական մի համակարգից անցում կատարել մի այլ համակարգի: Ընդ որում՝ այդ անցումը հեշտ չէ նաև մասնագետ ընթերցողների համար: Գրականության մեջ հստակորեն սահմանագծվում են դարաշրջանների գրական ստեղծագործությունները՝ թե՛ լեզվով, թե՛ մտածողությամբ, թե՛

¹ Եզնիկ Կողբացի, Եղծ աղանդոց, Երևան, 1970, էջ 4:

պատկերավորման համակարգով, և բազմաթիվ այլ հատկանիշներով (օրինակ՝ հին շրջան, միջնադար, կլասիցիզմի շրջան և այլն)։ Այս տարակառույց գեղարվեստական համակարգերը ընկալելու համար պահանջվում է ակտիվ ու շրջահայաց ընթերցող։ Էլ չենք ասում, որ գիտական ընկալման համար ոչ միայն դարաշրջանները, այլև առանձին հեղինակներ պահանջում են մասնագետ ընկալող։ Նույն պահանջները տարածվում են նաև դրական տարբեր ուղղությունների ու հոսանքների պատկանող տեքստերի վրա (սիմվոլիզմ, իմպրեսիոնիզմ, էկզիստենցիալիզմ և այլն)։

Որոշակի հետաքրքրություն ու անտարբերություն կարող է առաջացնել այս կամ այն գեղարվեստական տեքստը՝ կապված նրա մատուցման միջոցների ու եղանակների հետ։ Տեքստի մատուցման հաճախականությունը (թերթ, ամսագիր, դիրք, թարգմանություններ, ռադիո, հեռուստատեսություն), որքան էլ այն արժեքավոր լինի, կարող է անտարբերություն առաջացնել ընթերցողների շրջանում։ Տեքստի պրոպագանդան կողմնակալությունն ու ծայրահեղությունը հակառակ արդյունք են տալիս։ Ընթերցողների շրջանում հոգեբանական հակառակ ռեակցիա են առաջացնում այն տեքստերը, որոնք հազվագյուտ են հրատարակվում կամ էլ արգելվում են գրաքննության կողմից։

Տեքստի նկատմամբ ընթերցողի ցուցաբերած մասնակի հետաքրքրությունը ընկալման հոգեբանության յուրօրինակ դրսևորում է։ Բավական մեծ թիվ են կազմում այն ընթերցողները, որոնք գեղարվեստական երկի մեջ փնտրում են իրենց հետաքրքրող իրադրություններ, երևույթներ, պատկերներ, կերպարներ։ ասենք՝ բնանկար, սիրային հանդիպումներ և երկխոսություններ, դրամատիկ պահեր, պատերազմական գործողություններ և այլն։ Այս բնույթի ընթերցողները պարտադիր կերպով շրջանցում են տեքստի ամբողջականությունը, այսինքն՝ աղճատում են տեքստը։ Ընդ որում, օրինաչափությունը տարածվում է նաև մասնագետ ընթերցողների վրա։ Թեմատիկ հետաքրքրությունից ելնելով ուսումնասիրողներից ոմանք, կամ ավելի ճիշտ շատերը, ընտրում են այնպիսի տեքստեր, կամ տեքստային այնպիսի հատվածներ, որոնք առատ նյութ են տալիս թեմատիկ կոնցեպցիան հաստատելու համար։ Այսպիսի դեպքերում տեքստի արժեքավորումը կատարվում է նրանում տեղ գտած անհրաժեշտ ինֆորմացիայի առատությունով։

Մենք արդեն նշել ենք, որ գեղարվեստական տեքստի ընկալման հոգեբանությունը կարող է պայմանավորված լինել բազմաթիվ օրինաչափ և ոչ օրինաչափ պատմական ու պայմանական, երբեմն՝ բոլորովին չիմաստավորված ու անսպասելի հանգամանքներով, որոնց բոլորին անդրադառնալը պարզապես անհնար է։ Սակայն նշենք դրանցից մի քանիսը։ Ընթերցողներն իրենց որոշակի վերաբերմունքն ունեն տեքստի ժանրային դրսևորումների (պոեզիա, արձակ դրամատուրգիա), գեղարվեստական պայմանականության (կոմպոզիցիոն հնարանք, սիմվոլիկա, պատկերի դեֆորմացիա, գրոտեսկ, լիտոտա, ալեգորիա և այլն), մատուցման ձևերի (ձեռագիր, տպագիր, պոլիգրաֆիկ նկարազարդում, ձայնագրում, ռադիո, կինո, հեռուստատեսություն) նկատմամբ։ Այս բոլորի մեջ, սակայն, առանձնահատուկ ուսումնասիրության խնդիր է դառնում, այսպես կոչված՝ «ենթատեքստային ազատության» հարցը։ Հասկանալի է, որ այս դեպքում նկատի ունենք ընկալողի՝ երևակայությունը, որն, ինչպես նկատել է Հեգելը, հզոր միջոց է ոչ միայն գեղարվեստի կերտման հա-

մար, այլև՝ ընկալման վայելքի: Արվեստագետը գեղարվեստական իրադրու-
թյան նկարագիրը, որպես օրենք, չի հասցնում կատեգորիկ ավարտվածության:
Այդ խնդիրը ինչ-որ տեղ, ինչ-որ չափով թողնում է ընթերցողին, ընկալողին:
Ընթատեքստային ազատության գաղտնիքը նրանում է, որ հեղինակը տեքստի
ստեղծման ընթացքում ընտրում ու ընդգծում է գեղարվեստական իրադրու-
թյունների ու հոգեվիճակների ամենահիմնական գծերը, որոնք կարող են
դառնալ մեծած գրանցումներ, եթե ընթերցողը իր երևակայությամբ չլրացնի,
կենդանություն չտա վերջիններին: Սա, ինչպես նկատեցինք, հատուկ ուսում-
նասիրության հարց է: Տեքստի ազատ տարածության խնդիրը, ըստ էության,
գեղարվեստի ամենամեծ գաղտնիքներից է: Ամեն մի տաղանդավոր երկի շուրջ
հարյուրավոր հատորներ են ստեղծվել և շարունակվում են ստեղծվել: Այս
ազատ տարածությամբ էլ գեղարվեստական տեքստը տարբերվում է գիտական
տեքստից, վերջին հաշվով՝ գեղարվեստական մտածողությունը՝ գիտական
մտածողությունից: Ըստ երևույթին, գիտական տեքստում այս ազատ տարա-
ծությունը չկա և չի կարող լինել: Մեծ գրողների ստեղծած տեքստերում այս
ազատ տարածությունը անսահման է, որտեղ ընկալողի միտքը կարող է
ուժգնորեն ծավալվել: Թույլ գրողների տեքստերում էլ կա ազատ տարածու-
թյուն, սակայն դա պարզապես ազատ տարածություն է:

ПРОБЛЕМА ПСИХОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

З. В. АВЕТИСЯН

Р е з ю м е

Проблема восприятия художественного текста—одна из важней-
ших и сложных проблем современного литературоведения. По сей день
не разработаны методологические принципы ее изучения.

Художественный текст, имея свою объективную жизнь, при восприя-
тии всегда субъективируется. Это явление имеет свои психологические
причины и непосредственно обусловлено социодинамикой культуры вос-
принимающего, полифоническим качеством текста, соотношением ра-
циональных и эмоциональных потоков этого текста, его идейной, со-
циальной направленностью, а также интеллектуально-психологической
подготовленностью воспринимающего.

Изучение объективных критериев восприятия художественного
текста дает возможность довести до относительной целостности иссле-
дование проблемы творческого процесса, так как художественный текст
имеет коммуникативную функцию во взаимоотношениях писатель-чи-
татель.