

ԱՐՎԵՍՏԻ ՍԵՄԻՈՏԻԿԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Ա. Վ. ՈՍԿԱՆՅԱՆ

Արվեստի նյութը սեմիոտիկական մեթոդներով ուսումնասիրելու ժամանակակից փորձերը բավականին բազմազան են: Միաժամանակ դրանց բոլորի համար ընդհանուր է այն ըմբռնումը, որ արվեստը երկրորդային մոդելավորող սիստեմ է և նրա նկատմամբ կիրառելի են սեմիոտիկական մեթոդները: Մի շարք հեղինակների կարծիքով, համեմատաբար ճշգրիտ այդ մեթոդների օգտագործումը կարող է օգնել զերծ մնալու ավանդական արվեստաբանության անխուսափելի սուբյեկտիվիզմից:

Մյուս կողմից, սակայն, անկանխակալ վերլուծության ձգտումը երբեմն հանգեցնում է այն բանին, որ սեմիոտիկական մեթոդները «տեքստի» նկատմամբ կիրառվում են առանց վերջինիս նախնական ուսումնասիրության և զննահատման: Այնինչ այդ հանգամանքը չափազանց կարևոր է: Յու. Լոտմանը ցույց է տալիս, որ գրաֆիկորեն ամրագրված փաստաթուղթը կարող է տեքստ համարվել միայն այն դեպքում, եթե այն որոշակի հարաբերություններին մեջ է դրվում ինչպես հեղինակի մտահղացման, այնպես էլ ժամանակաշրջանի գրական իրադրության և այլ, նյութապես չամրագրված, մեծությունների հետ¹: Այսինքն, այս կամ այն գեղարվեստական հնարը այդպիսին դիտելու համար այն պետք է ստվերագծվի որոշակի ֆոնի վրա: Այդպիսի ֆոն կարող է համարվել, օրինակ, պատմական ավանդույթը: Երբ նարեկացին իր «Մատյանի» ԻԶ զլխում ազատ բանաստեղծությունը ընդմիջում է հանգավորված չափածոյով², հանգի օգտագործումը դիտվում է որպես հատուկ հնար, մինչդեռ Թումանյանի մոտ հանգը ոչ թե հնար է, այլ ֆոն, որի վրա կարող են ի հայտ գալ զուտ թումանյանական պոետիկային բնորոշ գծերը: Եթե Չարենցի, Պ. Սևակի ու այլոց ազատ բանաստեղծությունը դիտվում էր որպես հատուկ հնարանք, ապա նորագույն պոեզիայում «չհանգավորվածությունը» նորից սկսում է ֆոն դառնալ: Այսպիսով, մինչև տեքստի նկատմամբ սեմիոտիկական մեթոդների կիրառելը պետք է բնորոշել բուն տեքստը, որը, ինչպես պարզ է դառնում վերը ասվածից, չի նույնանում գրաֆիկորեն ամրագրված փաստաթղթի հետ:

Բնական է, որ միևնույն փաստաթղթի հիման վրա հնարավոր է տարբեր տեքստեր ստանալ, կախված այն բանից, թե ինչ ֆոնի հետ է համեմատվում

¹ Ю. М. Лотман, Лекции по структуральной поэтике («Труды по знаковым системам», 1, «Уч. зап. Тартуского ун-та», вып. 160, Тарту, 1964, стр. 157—166).

² Գ. Նարեկացի, Մատյան ողբերգության, Երևան, 1960, էջ 108—111:

առաջադրված նյութը: Դժվար չէ նկատել, որ տեքստի և ֆոնի հարաբերության ուսումնասիրության պրոբլեմը իր ամենաընդհանուր դրվածքի դեպքում հանգեցվում է գեղարվեստական ստեղծագործության նյութական հիմքի նպատակաուղղված ընկալման հնարավոր ձևերի նկարագրության պրոբլեմին, քանի որ գեղարվեստականորեն ընկալող գիտակցության համապատասխան ուղղվածությունը (ինտենցիան) սեմիոտիկայի տեսակետից կարելի է մեկնաբանել որպես ընկալվող ստեղծագործության ֆոնի ընտրություն, որի արդյունքը տեքստի ստեղծումն է:

Ստեղծագործության ընկալման ասպեկտները, ինչպես նաև դրանց հիման վրա ծագող տեքստերը կախված են բազմաթիվ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ գործոններից և կարող են չափազանց բազմազան լինել: Սակայն ամենաընդհանուր դեպքով բավարարվելու ժամանակ հնարավոր է ցույց տալ, որ կա գիտակցության էսթետիկական ուղղվածության երեք հնարավոր տարբերակ³, որոնց հիման վրա էլ առաջանում են դրանց համապատասխանող էսթետիկական առարկաները (իդեալական օբյեկտները): Կարելի է տարբերել երեք այդպիսի օբյեկտ՝ ձևական, հուզական-իմաստային և իմացական:

Արվեստի ընկալման հուզական-իմաստային ասպեկտը նկատվել է դեռևս դասական գեղագիտության կողմից և բնութագրվել որպես նրա յուրահատուկ կողմերից մեկը: Արվեստի հուզական ընկալման նկատմամբ շեշտակի հետաքրքրություն ցուցաբերեցին նաև սեմանտիկական տարրեր դրսևորոցների ներկայացուցիչները⁴, որոնց գրավել էր համեմատաբար լուրջ համակարգերի մոդելավորման հնարավորությունը: Այդ խնդրի իրականացումը հեշտ էր թվում մանավանդ այն պատճառով, որ գեղագիտական հույզերը շատ հաճախ բավական ուղղագիծ ձևով մեկնաբանվում էին էմոտիվիզմի դիրքերից՝ որպես բիհեմիոթիստական «ստիմուլ-ռեակցիա» սկզբունքի արտահայտություն (Ռիչարդս):

Սակայն բավական շուտով ի հայտ եկավ էմոտիվիստական մոտեցման անկարողությունը. նախ՝ իր դերը խաղաց մեթոդաբանական պլյուրալիզմի անխուսափելիությունը, քանի որ էմոտիվիստական մոտեցման դեպքում ինքը՝ ստեղծագործությունը դիտվում է որպես գրգռ-հաղորդման կրող (vehicle), որի ազդեցությունը ընկալող սուբյեկտի մոտ առաջացնում է հուզական հակազդում: Այդ դեպքում գեղարվեստական ստեղծագործությունը կարծես տրոհվում է բազմաթիվ սուբյեկտիվ և անորոշալի տպավորությունների, և նրանց օբյեկտիվ նկարագրության միակ միջոցն է դառնում հատուկ հուզական (էմոտիվ կամ էվոկատիվ) լեզվի պոստուլավորումը, որն, ըստ Ռիչարդսի, հարմարեցված է զուտ հույզերի արտահայտման համար, ի հակադրություն այն լեզվի, որի միջոցով հաղորդվում են ճշմարտային գնահատություն թույլատրող դատողությունները:

³ Այդ դրույթի հիմնավորումը առանձին ուսումնասիրության նյութ է հանդիսանում և ներկա հոդվածի շրջանակներում շոշափվել չի կարող: Սույն փնտրյալ մենք կանգ կառնենք միայն մեկի՝ հուզական իմաստային օբյեկտի վրա:

⁴ J. A. Richards, Principles of Literary Criticism, New York, 1925; J. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, New York, 1936; S. Langer, Philosophy in a New Key, Cambridge, Mass., 1947; S. Langer, Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key, New York, 1953; S. Langer, Problems of Art, New York, 1957.

Փոքր ինչ այլ ուղիով գնաց Ս. Լանգերը, որը փորձեց ցույց տալ հույզերի ձևայնացման և սիստեմավորման հնարավորությունները, նեոպոզիտիվիստական սեմանտիկային հակադրելով հույզերի ձևական կարգավորվածության մասին թեզը: Դա արդեն մի քայլ առաջ էր: Սակայն վերոհիշյալ մոտեցումների սահմանափակությունը արտահայտվեց նաև նրանում, որ հույզերը դիտվում էին որպես առանձին մարդուն կամ, լավագույն դեպքում, մարդկանց խմբին հատուկ ինչ-որ ընդհանուր մի բան: Այսինքն հաշվի չէր առնվում այն հանգամանքը, որ առանձին անհատի հոգեկանը սոցիալական է և սոցիալապես պայմանավորված⁵: վերոհիշյալ սահմանափակությունների հաղթահարման ուղադրավ փորձ կատարեց սովետական հայտնի հոգեբան Ա. Ն. Լեոնտևը, որը մարդու հոգեկանը դիտեց «սուբյեկտիվ իմաստ» — «ընդհանուր նշանակություն» զույգային հակադրականության դիրքերից⁶:

Նման մոտեցումն արժեքավոր է նախ նրանով, որ թույլ է տալիս մարդու սուբյեկտիվ հույզի ուսումնասիրությունից անցում կատարել արժեքի հասկացությանը, որը ոչ միայն ավելի հեշտ է ենթարկվում օբյեկտիվ նկարագրության, այլև, միաժամանակ, երևույթների առավել լայն շրջան է ընդգրկում: Այսպիսով, գեղագիտական ընկալման վերոհիշյալ կողմի ուսումնասիրությունը մոտք է գործում արժեքաբանության (աբսոլյուտիզմի) բնագավառը:

Բայց մնում է պրոբլեմի մյուս կողմը, և վերջինիս ընդհուպ մոտենալու համար մենք պետք է շոշափենք մի ոլորտ, որը փիլիսոփայական մտքի զարգացման վերջին հարյուրամյակում չափազանց հաճախ է մտային կասկածելի սպեկուլյացիաների առարկա դարձել և որից խուսափել, սակայն, արվեստի հուզա-իմաստային պրոբլեմների փոքրիշատե լուրջ ուսումնասիրողի չի հաջողվի: Դա միֆի⁷ ոլորտն է:

Այժմ, երբ քսաներորդ դարի հոգևոր մշակույթի փորձի լույսի տակ արդեն պարզ է արվեստի և միֆի բազմաթիվ կապերի մակերեսային, «ինդեքսային»⁸ ուսումնասիրության սնանկությունը, միֆի կառուցվածքի ռացիոնալ մեկնաբանության պրոբլեմը դրվում է ամենայն սրությամբ: Գեղարվեստական տեքստի մեջ դիցաբանական անվանումների և հիշատակումների ավանդական հաշվառումից հրաժարվելը առաջ է քաշում նոր խնդիր, այն է՝ գտնել գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ միֆական տարրերի բացահայտման շատ թե քիչ որոշակի չափանիշ:

Այդ որոնումների ժամանակ նախ և առաջ ուղադրություն է գրավում այն հանգամանքը, որ արդի տեսական միտքը, միֆի հետ կապված հարցերը շոշափելիս, սովորաբար չի կարողանում խույս տալ այնպիսի արտահայտու-

⁵ Л. С. Выготский, Психология искусства, М., 1965, стр. 20.

⁶ А. Н. Леонтьев, Проблемы развития психики, М., 1972, стр. 288—294.

⁷ Միֆ (մյուֆոս) տերմինը ծագում է հունարեն μῦθος բառից, որը սովորաբար հայերեն թարգմանվում է որպես առասպել կամ դիցաբանություն (ռուսերեն миф, мифология), սակայն որոշակի նկատառումներով, որոնք պարզ կդառնան հետագա շարադրման ընթացքում, մենք գերադասեցինք միֆ տերմինը:

⁸ С. С. Аверинцев, «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии («О современной буржуазной эстетике», сборник статей, вып. 3, М., 1972, стр. 112).

թյուններից, որպիսիք են «սկզբնատարրը», «սկզբնապատկերը», «սխեման», «նախատիպը» կամ «արքետիպը»: Վերջին տերմինը տանում է մեղ դեպի Կ. Գ. Յունդի վերլուծական հոգեբանությունը: Յունգն, ինչպես հայտնի է, Զ. Ֆրոյդի այն աշակերտներից էր, որը հետագայում բավական հեռացավ իր ուսուցչի ուսմունքից: Այդ խզման հիմնական կետերից մեկը հետևյալն էր՝ աշակերտի համար անընդունելի էր ուղղափառ ֆրոյդիզմի մեթոդաբանական ռեդուկցիոնիզմը, որի համաձայն մարդկային գոյության բոլոր բարձրագույն ձևերը (մասնավորապես հոգևոր մշակույթը) կարող են հանգեցվել որոշակի պարզագույն կենսաբանական նախասկզբի, դիտվելով որպես սոցիալական շրջապատի ճնշման տակ ռեգրված նախնական բնազդի արտահայտման ձևեր: Այն, որ Ֆրոյդի մոտ հիշյալ նախասկզբը նույնացվում է սեռականի հետ, իսկ Ադլերի մոտ՝ բռնության, — դրանից սկզբունքորեն մոտեցումը չի փոխվում: Մարդը սոցիալական էակ է, և աշխարհի նշանային մոդելավորման նրա պահանջը իր էականությամբ և համընդհանրությամբ չի զիջում կենսաբանական ցանկացած պահանջմունքի: Իսկ այդ դեպքում որևէ բացարձակ իրեղեն կենտրոն փնտրելը, որն իր հերթին հանգես չգար որպես խորհրդանիշ, անիմաստ է: Իրերի դրությունը շատ թե քիչ դիալեկտիկորեն մոտենալու դեպքում դա պարզ կլիներ հենց սկզբից: Նման, թեև ինտուիտիվ, մոտեցում ենք գտնում դեռևս Պլատոնի մոտ: Ահա թե ինչ է գրում այդ մասին Ա. Լոսերը. «... իր իմաստային առարկայնությունը Պլատոնն ըմբռնում է ոչ թե տափակ, միապլան և միանշանակ ձևով, այլ անպայման երկապլան, արտահայտիչ և խորհրդանշորեն: Այս երկապլան խորհրդանշանայնությունը առկա է արդեն սուբստանցի և բանի (լոգոսի) առաջին հակադրության մեջ: Ըստ Պլատոնի՝ չկա սուբստանց առանց բանի և ոչ էլ բան՝ առանց սուբստանցի: Դրանք լիովին ներդնակ են իրար, արտահայտում, մատնանշում են մեկը մյուսին և փոխադարձ խորհրդանիշներ են: Երբ մենք իմաստային առարկայնության սուբստանցիոնալ և բանական կողմի դիտարկումից անցանք նրա կառուցվածքին, անմիջապես բխվեցինք այդ խորհրդանշանայնության հետ: Պլատոնյան այնպիսի հասկացությունները, որպիսիք են «բնությունը», «սխեման», «մորֆեն», «իդեան» և «պատկերը», փաստորեն լիովին ճշգրիտ կարելի կլիներ ռուսերեն թարգմանել «խորհրդանիշ» տերմինով: Այդ խորհրդանիշի տակ պետք չէ, իհարկե, ինչ-որ այլաբանություն կամ առակ հասկանալ, այլ ներքին և արտաքին իմաստային ոլորտների այնպիսի մի համատեղում, երբ ներքինն ամբողջությամբ արտահայտում է իրեն արտաքինում, իսկ արտաքինը հանդես է գալիս, որպես ներքինի լիակատար արտահայտություն: Հենց դա էլ էության և երևույթի դիալեկտիկան է, միայն թե իմաստային առարկայնության ոլորտի նկատմամբ կիրառված»⁹:

«Խորհրդանիշ» բառը դեռևս պարունակում է «խորհրդի», «իրար միացնելու», «ամբողջություն կազմելու» իմաստը, որը հետագայում փոխարինվել է մի երևույթով մեկ ուրիշը՝ ծածկվածը նշանակելու ավելի թույլ իմաստով¹⁰:

⁹ А. Ф. Лосев, История античной эстетики, софисты, Сократ, Платон, М., 1969, стр. 548—549.

¹⁰ «Խորհրդանշան» բառի վերահիշյալ իմաստի մասին տե՛ս Արմեն Մանուկյան, Գեղարդ և ուրիշ նկատում մը, G(h)eghard, Documenti di Architettura Armena, 6, Milano, 1973, էջ 70:

Ելնելով թափանցող խորհրդանշանության այս, ըստ էության, համընդհանուր նախադրյալից՝ կարելի է եզրակացնել, որ մարդկային գոյության տարբեր կողմերը «փոխնշանակում են» միմյանց, որտեղից էլ պարզ է դառնում, որ կարևորն այստեղ դրանց հարաբերակցվածության փաստն է: Այդ հիման վրա ծագում է խորհրդանշի կառուցվածքի մեջ նշանակողի և նշանակվողի (ենթադրյալի) հարաբերության պրոբլեմը: Յունգն այդ պրոբլեմը լուծում է մարդկային հոգեկան կառուցվածքում որոշ ենթագիտակցական սխեմաների (արքետիպերի) գոյության պոստուլատով, և, ըստ երևույթին, դա էլ իրենից ներկայացնում է այն ռացիոնալը, որ կարելի է գտնել Յունգի վերլուծական հոգեբանության ըմբռնման մեջ¹¹:

Ահա թե ինչպես ! բնորոշում արքետիպերը ինքը՝ Յունգը. «Արքետիպերը ոչ թե բովանդակային, այլ բացառապես ձևական բնութագիր ունեն, այն է՝ բավական սահմանափակ տեսքով: Նախապատկերը բովանդակային բնութագիր է ստանում միայն այն ժամանակ, երբ թափանցում է գիտակցության մեջ և, ըստ այդմ լցվում է գիտակցության փորձի նյութով: Ընդհակառակը, նրա ձևը կարելի է... համեմատել որևէ բյուրեղի առանցքների համակարգի հետ, որը հայտնի չափով նախաձևում է բյուրեղի առաջացումը մայր լուծույթում, ինքը նյութապես գոյություն չունենալով: Արքետիպն ինքնին դատարկ, ձևական տարր է, ոչ այլ ինչ, քան նախաձևման հնարավորություն, պատկերացումները ձևավորելու a priori տրված հնարավորություն»¹²: Իհարկե, պետք է մերժել իռացիոնալիստական մշուշով պատված այն բնական-դոյաբանական դատողությունները, որ անում է Յունգը, հավակնություն ունենալով վերլուծական հոգեբանությունը ունիվերսալ գիտություն դարձնել: Սրանք լավագույն դեպքում կարող են դիտվել որպես «կանտականություն առանց ճանաչող սուբյեկտի», իսկ իրականում նույնիսկ ավելի են մոտենում Պլատոնի կամ Շոպենհաուերի «համաշխարհային ոգու» գաղափարներին: Այդ և նման մոտեցումները հիմնովին հերքվել են մարքսիստական փիլիսոփայության կողմից:

Սակայն Յունգի առաջադրած վարկածը ուշագրավ է նախ և առաջ իր այն կողմերով, որոնք կարող են գիտական եզրակացությունների հիմք ծառայել: Հարցին ռացիոնալ մոտեցող հետազոտողը արքետիպը կարող է դիտել որպես բնագրի հասկացության ընդլայնում, երբ հաշվի է առնվում այն կառուցվածքային-ձևական կողմը, որ ձեռք է բերում բնագրը մուտք գործելով գիտակցության մեջ և մտապատկեր դառնալով: Հնարավոր է նաև այլ մոտեցում, որի դեպքում արքետիպը կմեկնաբանվի որպես ենթագիտակցական մակարդակի վրա հանդես եկող սոցիալական երևույթ:

Այսպես թե այնպես արքետիպերի ստատուսը գիտակցության կառուցվածքում պարզելը հոգեբանության խնդիրն է, որը դեռևս սպասում է իր վերջնական լուծմանը: Իսկ մեղ տվյալ դեպքում հետաքրքրում է այն հանգամանքը, որ մարդկային գիտակցության կառուցվածքում հնարավոր է գտնել և նկարագրել յուրահատուկ սխեմաներ, որոնք պայմանավորում և բացա-

11 Կ. Գ. Յունգի տեսության քննադատությունը տե՛ս С. С. Аверинцев, նշվ. աշխ.:

12 С. G. Jung, Von der Wurzeln des Bewusstseins, Zürich, 1954, S. 95, 96, մեջ-բերվում է ըստ С. С. Аверинцев, նշվ. աշխ., էջ 126:

տրում են գիտակցության որոշ տարրերի պարբերաբար հանդիպող փոխ-
շղթավաժնությունը: Վերջինս ռեալ դրսևորվում է մասնավորապես դիցաբա-
նության և արվեստի մեջ:

Միֆոլոգեմների անխուսափելի կրկնելիությունը մարդկային ոգու պատ-
մության ընթացքում իր փայլուն լուսաբանումն է գտել Թ. Մաննի «Հովսեփը
և նրա եղբայրները» վիպաշարում, որը բացահայտում է արքեպիսկոպիս նյու-
թի նշանակությունը մարդկային ոգու միֆից *ratio* զարգացման ընթացքում:
Այս վկայությունն առավել ևս արժեքավոր է նրանով, որ միֆականի էական
կողմերին խորը մերձեցումն այստեղ իրացվում է բարձր իրոնիայի դիրքերից,
որը հնարավորություն է տալիս անհրաժեշտ տարածություն պահպանել միֆի
անմասնաբաժան տարեբայնության և ժամանակակից հումանիստի զտված
ռեֆլեքսիայի միջև:

Գալով գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ արքեպիսկոպիս նյու-
թի կարևորությանը, կարող ենք սահմանափակվել նյութի հետ այս կամ այն
կերպ կապված ստեղծագործությունների սոսկական թվարկմամբ, քանի որ
այդօրինակ ստեղծագործությունների ցանկն ինքնին բավական խոստում է:
Դրանք են Վազների երաժշտական դրաման և Զոլայի նատուրալիստական
խորհրդանշանությունը, Հյուդերլինի պոեզիան և Գյոթեի «Ֆաուստը», Հոֆ-
մանի և Գոգոլի ֆանտաստիկան, Մելվիլի «Մորի Դիկը» և Կաֆկայի գրոտես-
կային աշխարհը, Դոստոևսկու վեպերն ու Թ. Մաննի «Կախարդական լեռը»,
«Հովսեփն...» ու «Դոկտոր Ֆաուստը» և այլն:

Նշված ստեղծագործությունների կառուցվածքում ներդրված նախնական
սխեմաները հաճախ են հոգեբանական վերլուծության առարկա դարձել, սա-
կայն այդ երևույթներին բնորոշ որոշակի հատկությունները թույլ են տալիս
նաև այլ մոտեցման հնարավորություն ենթադրել: Նախ, արքեպիսկոպի տեքս-
տում ամրագրված լինելու փաստը, և, երկրորդ, նրա սխեմատիկ, կոնստրուկ-
տիվ բնույթը, որը հնարավորություն է տալիս արքեպիսկոպի դիտել որպես փոխ-
խորհրդանշող կազմավորումների փունջ, վերոհիշյալ նյութի նկատմամբ սե-
միոտիկական մեթոդների կիրառման գալթակղություն են առաջացնում, ընդ
որում՝ սեմիոտիկային հատուկ հակադրականությունների վերհանման եղա-
նակը, որի համաձայն նշանակությունները բացահայտվում են համակարգի
մեջ առաջացած սինտակտիկական հարաբերությունների նկարագրության մի-
ջոցով, բավական մոտ է նշված նյութին:

Այս կապակցությամբ չի կարելի չհիշել կառուցվածքային պոետիկայի
յուրահատուկ հասկացություններից մեկը՝ Յու. Մ. Լոտմանի «արխիսեմայի»
հասկացությունը: Վերջինս ստեղծվել է Տրուբեցկոյի «արխիֆոնեմայի» նմա-
նողությամբ և հետևյալ իմաստն ունի. քանի որ տեքստի պատկանելությու-
նը պոեզիային հանգեցնում է նրա բոլոր տարրերի սեմանտիկացմանը, ապա
տեքստում գտնված հակադրականությունները, արդեն հնչակարգայիններից
սկսած՝ սեմանտիկական նշանակություն են ստանում: Առաջանում է «փոխ-
հակադրված» նշանակությունների բարդ համակարգ, որտեղ հասկացություն-
ների մեջ բացահայտվում են բանաստեղծությունից դուրս անհակադրելի ընդ-
հանրության և տարբերության գծեր: Դրա հիման վրա կազմավորվում են ա-
վելի բարձր մակարդակի միավորներ՝ արխիսեմաներ, որոնք իրենց հերթին
հակադրականությունների մեջ են մտնում միմյանց հետ: Լոտմանը շեշտում
է, որ արխիսեման երկու կողմ ունի, այն ցույց է տալիս հակադրականության

անդամների սեմանտիկայում եղած ընդհանուր գծերը և, միաժամանակ, առանձնացնում է յուրաքանչյուրին տարբերակող տարրերը: Ընդ որում՝ կարելի է ընդգծել, որ «արխիսեման» անմիջականորեն տրված չէ տեքստում: Այն առաջանում է որպես կոնստրուկտ սեմանտիկական հակադրականությունների փնջեր կաղմող բառ-հասկացությունների հիման վրա, իսկ այդ փնջերը նրա նկատմամբ հանդես են գալիս որպես անփոփոխականներ¹³:

Իսկ դա ցույց է տալիս, որ բացահայտել և նկարագրել տեքստում առաջ եկած արխիսեման նշանակում է նկարագրել տվյալ սեմանտիկական փոնջը կաղմող բառ-հասկացությունների միացման եղանակը (սխեման): Այսինքն սխեման «պատկերացում է միացման մեթոդի մասին»¹⁴:

Այսպես ըմբռնված արխիսեմայի և արքետիպի նմանությունը, գրեթե նույնությունը, ուղղակի աչքի է ընկնում:

«Արխիսեմա-արքետիպ» հարաբերության մասին մեր պատկերացումները հստակելու նպատակով ավելորդ չէր լինի դիմել Ա. Վ. Գուլիգայի առաջադրած «տիպաբանական» հասկացությանը: Գուլիգան, նշելով արդի արվեստում տիպականի ավանդական դերի փոփոխությունը, գրում է. «Տիպականացումից հրաժարումը գեղարվեստական կերպարի քայքայում չի նշանակում: Վերջինս միայն ձևափոխվում է, դառնում տիպաբանական: Հիշեցնենք ընթերցողին, որ «տիպ» բառը կենցաղայիններից բացի, երեք գիտական նշանակություն ունի: Տիպ՝ նմուշ, շեղումները բացառող ստանդարտ (ածականը՝ տիպային): Հաջորդը, տիպ՝ ամենաբնորոշ եզակի երևույթը, որն առավել լրիվ ձևով է արտահայտում էությունը (ածականը՝ տիպական, տիպիկ): Վերջապես, տիպ նշանակում է նախակերպար, շեղումներ թույլատրող հիմնական բանաձև (ածականը՝ տիպաբանական): Տիպաբանականացումը, որպես վերացարկման եղանակ, լայնորեն կիրառվում է գիտական իմացության մեջ, երբ խնդիրը ընդհանուրի ոչ թե գտնելն է, այլ կառուցելը: Եթե տրված է երեք երևույթ՝ ABC , $AB'C$, $A'BC$, ապա ABC -ն կլինի նրանց ընդհանուր տիպը:

Տիպաբանական կերպարն արվեստում յուրատեսակ ուրվագծային պատկեր է: Այն տիպական կերպարից ավելի սխեմատիկ է, բայց, փոխարենը, ավելի տարողունակ¹⁵:

Այս մեքենայից պարզ է դառնում, որ վերը նկարագրված երկու երևույթն էլ կարելի է, ի վերջո, հանգեցնել նմանօրինակ ըմբռնված տիպաբանականին:

Դժվար չէ համոզվել, որ այս երկու հասկացությունների միջև կան նաև տարբերություններ: Նախ՝ դժվար չէ նկատել, որ որոշակի բանաստեղծական հնարքների կիրառումը կարող է սեմանտիկական փնջեր կաղմավորել մոտեցված և փոխհակադրված ցանկացած հասկացություններից, այնպես որ արխիսեման վերաբերում է երևույթների ավելի լայն շրջանի: Մյուս կողմից պետք է հաշվի առնել նաև վերոհիշյալ այն հանգամանքը, որ արխիսեմաները գոյություն չունեն բանաստեղծական տեքստից դուրս, և այդ տեսակետից արքետիպի հասկացությունը ավելի խորն է (էական է), այն վերաբերում է

¹³ Ю. М. Лотман, *նշվ. աշխ.*, էջ 102:

¹⁴ И. Кант, *Сочинения*, т. 3, М., 1963, стр. 222.

¹⁵ А. В. Гулыга, *О типологизации в искусстве* («Философские науки», 1975, № 2, стр. 68—69).

այնպիսի նախնական սխեմաների, սեմանտիկական փնջերի, որոնք գոյություն ունեն մինչև բանաստեղծական արխիսեմաների առաջանալը և եթե երևան են գալիս բանաստեղծական տեքստում, ապա հենց այն պատճառով, որ մինչ այդ գոյություն ունեն մարդկային հոգեկանում որպես բանաստեղծական միֆոլոգեմների սերող մոդել-պարագիդմաներ:

Այն ֆունկցիան, որը կրում է արխիսեման (կամ սրան նման, բայց «կարգով» տարբերվող տիպաբանական մոդելները) կարելի է որակել որպես իմացական, թեև բնական է, որ իմացությունն այստեղ յուրահատուկ է և չպետք է նույնացվի գիտականի հետ:

Ի տարբերություն դրա, զուտ արքետիպային (միֆաբանական) նյութի առկայության դեպքում ավելի շուտ գործ ունենք մաքուր վերապրումի հետ, որը շատ ավելի մոտ է գիտակցության հուղական-իմաստային, քան իմացական ուղղվածությունը¹⁶:

Եվ, այնուամենայնիվ, շնայած տարբերություններին, արխիսեմայի և արքետիպի տիպաբանական նմանությունները ցույց են տալիս, որ վերջինիս վերհանման նպատակով սեմիոտիկական մեթոդների կիրառումը նույնքան բնական է և խոստումնալից, որքան և առաջինին¹⁷:

Բնական է, որ արքետիպային նյութի վերապրումը ոչ միայն ընդհանրապես արվեստի ընկալման, այլև նույնիսկ հուղա-իմաստային ինտենցիայի ոչ մեծ մասն է կազմում: Հարց է ծագում, թե ինչ տեղ է գրավում այդ հուղապրումը ամբողջական ընկալման մեջ: Բանն այն է, որ արքետիպերը սկզբունքորեն երկիմաստ են այն տեսակետից, որ ստեղծագործության մեջ արքետիպերի առկայությունը կամ բացակայությունը ոչ մի հիմք չի տալիս երկը դրական կամ բացասական գնահատելու համար: Եվ իրավացի է Ս. Ս. Ավերինցևը նշելով, որ արքետիպերով լեցուն են ինչպես «Ֆաուստի» երկրորդ մասը, այնպես էլ խուզարկունների մասին ցանկացած բուլվարային վեպ և վերջին հաշվով այն փաստի բացահայտումը, որ էվֆորիոնն ու փոքրիկ իշխանը

¹⁶ Այս առումով հետաքրքիր է անդրադառնալ արքետիպային նյութի ընկալման յուրահատկությունը: Հաճախ այդօրինակ տարբեր պարունակող ստեղծագործության ընկալման պրոցեսը հագեցված է լինում և ինտենսիվ: Սակայն հետազայում պարզվում է, որ հիշողության մեջ շատ քիչ բան է պահպանվել: Ըստ երևույթին, այդ հանգամանքը կարելի է բացատրել նրանով, որ ընկալող սուբյեկտը գործ ունի արդեն իր հոգեկանում գոյություն ունեցող և փաստորեն իրեն ծանոթ սխեմաների հետ: Ընկալվող ստեղծագործությունը դրանց բացահայտելու գործում յուրատեսակ կատալիզատորի դեր է խաղում, և միֆոլոգեմները հայտնվում են գիտակցության ուշադրության կենտրոնում: Ընկալումը դադարելուց հետո այդ սխեմաները ետին պլան են անցնում և անտեսվում են գիտակցության կողմից, որպես տրիվիալ և երկրորդական երևույթ: Այդ իսկ պատճառով տպավորություն է ստեղծվում, որ ոչ մի նոր գիտելիք չի ստացվել:

¹⁷ Միֆաբանական տարրերի կոնկրետ ուսումնասիրության ոլորտում արդեն իսկ նշանակալից հաջողություններ են ձեռք բերվել: Այդ մասին տե՛ս С. L é v i - S t r a u s s, The structural study of myth («Journal of American Folclor» 1955, v. 68, oct.-dec, էջ 428—444); В. Я. П р о п п, Морфология сказки, М., 1969; Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов, М., 1962; Ю. И. Л е в и н, О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах («Материалы к изучению поэтики Мандельштама»), «Int. Journ. of Slav. Ling. and Poet.», 1967; В. В. И в а н о в и В. В. Т о н о р о в, Славянские языковые моделирующие системы, М., 1965; Труды по знаковым системам, II, IV, V, VI, «Уч. зап. Тартуского ун-та», вып. 181, 198, 236, 284, 308, Тарту, 1965, 1967, 1969, 1971, 1973; М. Б а х т и н, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1965.

միևնույն «մանկան» արքետիպի մարմնավորումն են, շատ բան չի ավելացնում Գյոթեի կամ էկզյուպերիի ստեղծագործության ըմբռնմանը:

Սակայն, միևնույն ժամանակ, արքետիպերի վերհանումը կարող է արժեքավոր լինել եթե ոչ ստեղծագործության գեղարվեստական նշանակության դնահատման համար, ապա գոնե նրա ընկալման յուրահատկությունները բացահայտելու տեսակետից: Իզուր չէ, որ Թ. Մաննը իր հերոսներից մեկի միջոցով այն միտքն է հայտնում, որ յուրաքանչյուր հանճարեղ ստեղծագործություն հասարակության կողմից ընդունվելու համար իր մեջ ինչ-որ ծեծված բան պետք է պարունակի: Արդյո՞ք արքետիպային նյութի մասին չէ խոսքը:

Մյուս կողմից միֆական սխեմաների վերհանումը ունի նաև ինքնուրույն արժեք, որպես գիտակցության միֆաբանական տարրերի նկարագրություն: Թվում է, որ սեմիոտիկական մեթոդների կիրառումը գեղարվեստական ստեղծագործության ուսումնասիրության ժամանակ կարող է օգտակար լինել նաև այդ տեսակետից:

О СЕМИОТИЧЕСКОМ АНАЛИЗЕ ИСКУССТВА

А. В. ВОСКАНЯН

Резюме

Целью одного из возможных вариантов семиотического подхода к искусству является выявление мифических (архетипических) элементов, существующих в художественном произведении.

Исходя из близости понятия архетипа к одному из основных понятий структурного литературоведения—архисеме и рассматривая оба как частные случаи более широкой категории типологического, можно заключить, что несмотря на выявленные между ними различия, известное структурное сходство позволяет говорить о возможностях применения семиотических методов не только для выявления архисем, но и архетипов.