

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна робота
на правах рукопису

Паньків Ганна Степанівна

УДК 75.051/052.071.1.072.3Гегамян(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТВОРЧИСТЬ В. А. ГЕГАМЯНА (1925–2000)
В КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОДІЇ СТАНКОВОГО ТА
МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

17.00.05 — образотворче мистецтво

Мистецтвознавство

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Г. С. Паньків

Науковий керівник:

ЛИСЕНКО Людмила Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент

КИЇВ — 2019

АНОТАЦІЯ

Паньків Г. С. Творчість В. А. Гегамяна (1925–2000) в контексті взаємодії станкового та монументального мистецтва. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.05 — образотворче мистецтво. — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2019.

Дисертація є першим комплексним дослідженням творчості В. Гегамяна в контексті взаємодії станкового та монументального живопису. Так, у роботі вперше: представлено цілісне дослідження художнього спадку В. Гегамяна, систематизовано роботи художника за часом створення та визначено стилістичні особливості етапів так званого «одеського періоду» творчості (1963–2000 рр.); зроблено аналіз композицій художника; охарактеризовано складові художнього методу та особливості композиційно-просторового формулювання основних творів; досліджено особливості просторового втілення, як поєднання виражальних можливостей перспективних систем та «доперспективних» ознак просторовості; виявлена специфіка творчого методу та художнього спрямування від станкового до монументального. Схарактеризовано проблемність родового визначення для низки робіт Валерія Гегамяна, що певним чином проявляє досі не досліджуваний ракурс аналізу творів живопису та актуалізує звернення до проблеми взаємовідношення станкового та монументального мистецтва. Проведено систематику сучасного підходу до постановки питання про станкові та монументальні основи живопису, та про їх взаємозв'язок в окремому творі.

З'ясовано, що опанування В. Гегамяном основ художньої майстерності відбувалось у Єрванському державному художньому училищі (1940–

1945 рр.) та Єреванському державному художньому інституті (1945–1950 рр.) в процесі безпосереднього навчання у знаного вірменського художника Мартироса Сар'яна. Отже, чинниками формування образно-пластичної концепції творчості В. Гегамяна «раннього періоду» творчості (до 1960-х рр.) були традиції єреванської школи живопису, засновані на реалістичних засадах в поєднанні з посиленою звучністю кольорового рішення «сар'янівської школи».

Обґрунтовано, що загальний масив художнього спадку, який було відкрито після смерті художника, відноситься до періоду 1960–1990-х років. Ранній етап творчості Гегамяна віддзеркалює реалістичний метод зображення дійсності. Починаючи з 1960-х років реалістична основа гегамянівських зображень поступово змінюється, набуваючи карбованих рис стилістики «модерн». Твори В. Гегамяна 1970–1980-х років, що несуть ознаки художньої трансформації та створення нової дійсності, відображають вже світоглядні засади модернізму.

Виявлено значимість станкових та монументальних основ в творчості художника, що дало можливість розкрити головні принципи художнього мислення Гегамяна, які впливали на засади творення образів та формування композиційних структур. Означені основні складові художнього методу художника в створенні образних модусів, через підпорядкування об'ємної конструктивності форм геометричним визначникам символічного узагальнення.

Підтверджено, що важливе місце в пошуку своєї художньої мови для В. Гегамяна займало дослідження здобутків мистецтва живопису, оригінальне «спілкування» з творами великих митців через своєрідне їх копіювання. Особливої уваги заслуговують копії-студії робіт великих попередників: К. Брюллова, М. Врубеля, О. Іванова, П. Коріна, Д. Левицького, К. Петрова-Водкіна, І. Рєпіна, М. Сар'яна, В. Серова, та інших, які ілюструють дослідження В. Гегамяном можливостей надання якостей монументальності

через трансформацію форми за допомогою зміни пластичної інформативності формоутворюючих елементів. Тяжіння до монументальності обумовлює «перероблення» просторово-образних складників знайомих усім творів. У роботах В. Гегамяна цієї серії вдалося виокремити основні прийоми монументалізації, а саме: а) збільшення масштабу втіленої форми; б) високий рівень узагальнення форми за допомогою її геометризації; в) чітка просторова визначеність «стикування» складових частин загальної конструкції (портрет скульптора Коненкова); г) структурування всіх елементів зображення в певну однорідність (портрет міфічного божества Пана); д) конструктивність будови цілісної конструкції, що спирається на просторову та анатомічну супідрядність характеристик природної форми людини. Отже, у своїх копіях-розробках В. Гегамян поступово опрацьовує нові складові виражальної авторської мови.

Доведено, що якісно новий етап творчої еволюції (1980-х рр.) визначається прагненням В. Гегамяна об'єднати низку фігур у канві «образної геометрії» (За М. Волковим) загальної композиції та надати окремим формам особливого символічного звучання кольору та пластики. Яскравим прикладом та ілюстрацією досягнутої композиційної змістовності є зображення портретних образів із так званої серії «великі голови» для теми «Кривавого весілля».

Систематизовано доробок В. Гегамяна по створенню фігуративних композицій «одеського періоду» творчості. Розкрито тематично-образні і художні особливості композицій: ескіз до мозаїки одеського ательє «Берізка» (1964), «Три балерини» (середина 1970-х), «Карпатські мотиви» (1977–1978 рр.), «Оглядини» (середина 1970-х), «Геній та натовп» (1960-ті.), «Криваве весілля» (1985–2000 рр.), «Хачкар» (1988–2000 рр.). Аналіз ескізів та різнохарактерних варіантів до основних композицій виявили трансформацію композиційного концепту основних тем: зміну художньо-стилістичних рис, соціальної спрямованості основних сюжетів, набуття

характерного узагальнення та символізації, посилення трагедійності звучання, надання монументальності, поєднання виражальних засобів станкового та монументального мистецтва.

З'ясовано, що масштабні роботи «Криваве весілля» та «Хачкар», які виконані на картоні, стали вищим досягненням В. Гегамяна і його творчим заповітом. В названих творіннях В. Гегамяна з усією очевидністю постає ситуація синтетичного поєднання родових характеристик як на рівні матеріально-технологічних, композиційно-структурних особливостей, так і, відповідно, на горизонталі образно-змістовного вираження. Художні якості колірного шару зображення, довершеність у створенні форми, знайдена системність поєднання деталей та «великої форми» не утримуються в традиційних рамках як показників ескізного доробку, так і форми станкового твору. Отже, в найбільш важливих для нього композиціях В. Гегамян прагне проголосити теми і проблеми «всезагального значення». Для втілення цих задумів він застосовує зображення людських постатей великих розмірів (понад два з половиною метра), що виводить зображальні принципи в рідше монументального мистецтва та монументальності. Водночас, прихильність В. Гегамяна до «станкового» мислення та тяжіння дотримуватися закону єдності дії, часу та місця продукують створення нового концепту композиційно-просторового рішення.

Доведено, що загальний розвиток творчості В. Гегамяна відтворює путь еволюційного характеру. Витоки гегамянівського живопису беруть свій початок в рідше станкових основ. Еволюційні перетворення зображальної мови відбуваються на шляху набуття якостей монументальності, та апофеозне втілення шуканої цілісності вершиться в комбінації синтетичного поєднання станкових та монументальних потоків мистецтва. Композиції В. Гегамяна та еволюційні процеси стилістичного й жанрового розмаїття, що наявні в його творчості, являють собою рідкісний приклад поступового набуття художником нових (оригінальних) якостей та характеристик родового рівня.

Наголошено, що тяжіння В. Гегамяна до синтетичних сполучень станкового з монументальним, що реалізоване у низці високохудожніх композицій, спонукає до висновків загальнотеоретичного плану. Умотивовано, що проблемність родового визначення основних композицій В. Гегамяна актуалізує дослідження родових характеристик живопису системно, через взаємодію домінантного проявлення родових дефініцій.

Розширені, систематизовані й упорядковані знання про станкове та монументальне в мистецтві. Виголошено припущення про зміну статусу родових дефініцій упродовж всього розвитку образотворчого мистецтва, де станкові та монументальні дефініції зі статусу означень форми перейшли в статус ознак та принципів, що пов'язані з конкретним матеріальним контекстом; оформилися як тема в мистецтві, набули рис специфічної міри художнього узагальнення, проявили різні форми взаємозалежності та синтезу тощо. Згодом, коли відбуваються різноманітні трансформації, процеси запозичення та імітування, продукування різних синтетичних форм, загострюється потреба у формулюванні нових змістовних та виражальних концептів. Тут особливого значення набуває саме проблема родових дефініцій.

Реальні приклади художньої практики, зокрема основні композиції В. Гегамяна, підтверджують, що питання позначення родових характеристик твору образотворчого мистецтва – це проблема вирішення цілого комплексу задач: виокремлення складових родового розгалуження та визначення їх характеру, виявлення якісних параметрів та особливостей, міри досягнення «монументальності» та «станковості», упізнавання показників синтезу і трактування складної взаємодії станкових та монументальних засад творчого акту.

Виявлені проблемні сторони дослідження синтетичних художніх сполук (станкове / монументальне). Услід за мистецтвознавцем В. Власовим, який, вивчаючи можливості декоративного мистецтва, пропонує до родових визначень винести поняття «функція», «якість» та «вид мистецтва, у якому ця

функція домінує», ми запропонували застосовувати таку ж залежність характеристик і до атрибутів станкових та монументальних основ.

Умотивовано, що специфічні ознаки творинь В. Гегамяна доцільно досліджувати через проявлення аспектів родових дефініцій – *форми, якості та функції*. Картонні варіанти основних композицій В. Гегамяна певним чином «порушують» традиційне визначення роду живопису за домінантою матеріального втілення, та підкреслюють важливість аспектів *якості та функції*.

Доведено, що аналіз особливостей композиційно-просторового втілення є невід’ємним та ключовим розділом в дослідженні характеристик станкового та монументального у творчості В. Гегамяна, де важливим моментом виступає виявлення взаємодії глибинних та площинних показників простору; особливостей композиції. Художник організує складну системність художнього простору, використовуючи елементи різних просторових систем у поєднанні з «доперспективними» показниками просторовості. Йому вдається регулювати міру неоднорідності картинної площини через образну варіативність просторового опредметнення.

Репрезентуючи складну систему глибинно-метричних показників, автор застосовує кресленикові засоби методів ортогональних проєкцій. У фронтальному типі проєкційних напрямів зберігається сталість всіх співвідношень: всі розміри та конфігурації зображуються без скорочення, змін та викривлення, що характерно для всіх просторових систем. В. Гегамян знаходить загальний елемент зображення як випадковий момент розміщення, який хоч і не відповідає повністю, але й не заперечує вже сталим принципам різних систем зображення. Сухі кресленикові дані об’єктивних характеристик «обрастають» та знаходять у В. Гегамяна свою художність, комбінаторну виразність і пластичність.

Теоретичне усвідомлення сутності функціонального та якісного аспектів родових дефініцій ще потребує конкретики формулювання, як і означення

критеріїв, границь та феноменології станкового\монументального в різноманітті виражальних засобів; та важливе значення для торування теорії зазвичай виступає художня практика мистецтва, гідне місце в якій займає і творчість Валерія Гегамяна.

Ключові слова: В. Гегамян, родові характеристики живопису, аспекти родових дефініцій, станкові \ монументальні якості, функція та форма, монументальність, композиція, художній простір.

ABSTRACT

Pankiv H. S. Artwork of V. A. Hehamian (1925–2000) in the context of easel and monumental art interaction. — Qualification research paper, manuscript copyright.

PhD thesis in Art Criticism in the specialty 17.00.05 — Fine Arts. — National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2019.

The thesis is the first comprehensive study of the artwork of V. Hehamian in the context of interaction between easel and monumental art. It is the first time when: a holistic study of the artistic heritage of V. Hehamian is presented, the artist's works are systematized according to the time of their creation, the stylistic features of the stages of the so-called "Odesa period" of his artwork (1963–2000) are determined; the components of the artistic method and the features of the compositional and spatial formulation of his main works are characterized; the features of spatial visualization as a combination of expressive capabilities of perspective systems and "pre-perspective" characteristics of spatiality are investigated; the specificity of the creative method and the artistic direction from the easel to the monumental is revealed. The problematic nature of the generic definition for a number of V. Hehamian's works is described, which results in a new approach to the analysis of works of art and actualizes the appeal to the problem of the relationship between the easel and the monumental in art. Modern approaches to the question of easel and

monumental foundations of painting and their interrelation in a separate artwork are systematized.

It is found out that mastering the basics of artistic skill by V. Hehamian took place at Yerevan Art School (1940–1945) and Yerevan Art Institute (1945–1950) in the process of immediate learning under the guidance of the famous Armenian artist Martiros Sarian. Therefore, the traditions of the Yerevan school of painting based on realistic principles of painting in combination with the enhanced significance of colour in the “Sarian school” became the factors of forming the visual and plastic conception of V. Hehamian’s early works (until the 1960s).

It is substantiated that the general array of V. Hehamian’s artistic heritage that was discovered after the death of the artist relates to the period of 1960-1990. The early stage of Hehamian’s work reflected the realistic method of reality depiction. Since the 1960s, the realistic images of V. Hehamian had been gradually changing, acquiring the distinct features of "modern" stylistics. The works of V. Hehamian in the 1970-1980's, having the signs of artistic transformation and the creation of a new reality, reflected the worldview foundations of modernism.

The significance of easel and monumental basis in the artist's work is revealed, making it possible to show the main principles of the artistic thinking of Hehamian, which influenced the creation of images and the formation of composite structures. The main components of the artistic method of the artist in the creation of visual modes due to the subordination of the volume constructive forms to the geometric determinants of symbolic generalization are indicated.

It is confirmed that an important place in V. Hehamian’s search for his artistic language was given to the study of the achievements of the art of painting and the original "communication" with the works of great artists through copying them. Particular attention is paid to the copies-studios of works of great predecessors: K. Briullov, M. Vrubel, O. Ivanov, P. Korin, D. Levytskyi, K. Petrov-Vodkin, I. Riepin, M. Sarian, V. Sierov, and others. They illustrate V. Hehamian’s investigation of possibilities to provide the qualities of monumentality through the

transformation of the form by means of changing the plastic informational capacity of the forming elements. The tendency towards monumentality causes the "reworking" of spatial and visual components of familiar works. In V. Hehamian's works of this series we have managed to distinguish the main methods of monumentalization, namely: a) an increase of the size of the visualized form; b) a high level of generalization of the form by means of its geometrization; c) the distinct spatial "attaching" of the components of the general design (a portrait of the sculptor Konenkov); d) the structuring of all the elements of the image in a certain homogeneity (a portrait of Pan, a mythical deity); e) the constructivity of the structure of the holistic design which is based on the spatial and anatomical coordination of the characteristics of the natural form of man. Thus, V. Hehamian's copies show the gradual development of new components in his expressive language of painting.

It is proved that a qualitatively new stage in V. Hehamian's creative evolution (the 1980s) is determined by his desire to combine a number of figures in the "visual geometry" (by M. Volkov) of the general composition and to give individual forms a special symbolic significance of color and plastic. A striking example and illustration of the achieved compositional content is the portrait images of the so-called "big heads" series for the theme of "Bloody Wedding".

The works of V. Hehamian, aimed at creating figurative compositions of the "Odesa period", are systematized. Thematic and artistic peculiarities of his compositions are disclosed: a sketch to the mosaic of the Odesa studio "Birch" (1964), "Three Ballerinas"(mid-1970s), "Carpathian Tunes"(1977–1978), "The Viewing of the Bride"(mid-1970s), "The Genius and the Crowd"(1960s), "Bloody Wedding" (1985–2000), "Khachkar"(1988–2000). The analysis of sketches and varied versions of the main compositions has revealed the transformation of the compositional concept of the main themes: the change of artistic and stylistic features, the social orientation of the main plots, the acquisition of specific generalization and symbolization, the strengthening of the tragic motif, the provision

of monumentality, the combination of expressive means of easel and monumental arts.

It is found out that such large-scale works as "Bloody Wedding" and "Khachkar", which were painted on cardboard, became the highest achievement of V. Hehamian and his creative testament. In the above-mentioned works of V. Hehamian the evident situation of the synthetic combination of generic characteristics is disclosed. It is observed at the level of material-technological and compositional-structural features, as well as horizontally, at the level of image and content expression. The artistic qualities of the color layer of the picture, the perfection in the form creation, the systemic combination of details and "large forms" do not fit into the traditional framework either as indicators of sketch development, or as the form of easel work.

Thus, in his most important compositions V. Hehamian seeks to proclaim the themes and problems of "universal significance". In order to embody these ideas, he depicts human figures of large sizes (more than two and a half meters), which leads his pictorial principles to the domain of monumental art and monumentality. At the same time, the penchant of V. Hehamian for "easel" thinking and his adherence to the unity of action, time and place produce the creation of a new concept of composition and space.

It is proved that the general development of V. Hehamian's works reproduces the path of evolutionary character. Hehamian's pictures originate in the easel painting. Evolutionary transformations of his pictorial language take place on the way of acquiring the qualities of monumentality, and the apotheosis embodiment of the desired integrity is accomplished in the synthetic combination of easel and monumental art trends. V. Hehamian's compositions and the evolutionary processes of stylistic and genre diversity that are present in his works represent a rare example of the painter's gradual acquisition of new (original) qualities and characteristics of the generic level.

It is emphasized that V. Hehamian 's adherence to synthetic combinations of the easel with the monumental, realized in a number of highly artistic compositions, leads to the general theoretical conclusions. It is motivated that the problematical character of generic definitions for the main compositions of V. Hehamian actualizes the systemic study of generic characteristics of painting through the interaction of dominant manifestations of generic definitions.

The knowledge of easel and monumental art is extended, systematized and orderly organized. The suggestion is made to change the status of generic definitions throughout the development of fine arts, where easel and monumental definitions changed their status of form definitions and acquired the status of features and principles that are related to a particular material context; shaped themselves as a theme in art, acquired the features of a specific measure of artistic generalization, showed various forms of interdependence and synthesis, etc. Subsequently, when various transformations take place, processes of borrowing and imitation, the production of various synthetic forms, the need for formulating new content and expression concepts becomes more evident.

Existing examples of artistic practice, in particular, the main compositions of V. Hehamian, confirm that the question of defining the generic characteristics of the work of fine arts is a problem of solving a whole complex of tasks: singling out the components of the generic branching and defining their nature, identifying qualitative parameters and peculiarities, the degree of achievement of "monumentality" and "easelness", recognizing the indicators of synthesis and interpreting the complex interaction of easel and monumental principles of the creative act.

The problematic sides of the investigation of synthetic artistic combinations (the easel / the monumental) are discovered. Following the fine arts expert V. Vlasov, who, studying the possibilities of decorative art, proposes to refer to the generic definitions such notions as "function", "quality" and "type of art in which

this function dominates”, we propose to apply the same dependence of characteristics to the attributes of easel and monumental foundations.

It is motivated that the specific features of V. Hehamian 's works should be explored through the manifestation of the aspects of generic definitions – *form*, *quality* and *function*. The cardboard versions of the main compositions of V. Hehamian somehow "violate" the traditional definition of the type of painting according to the dominant factor of material embodiment, and underline the importance of such aspects as *quality* and *function*.

It is proved that the analysis of the features of compositional and spatial visualization is an integral and key part in the study of the characteristics of the easel and the monumental in V. Hehamian 's work, where an important point is to discover the interaction between depth and flatness indexes of space; the peculiarities of the composition. The artist organizes the complex consistency of the artistic space, using elements of various spatial systems in combination with "pre-perspective" indicators of spatiality. He manages to regulate the measure of heterogeneity of the picture plane through the visual variability of spatial objectification.

Representing a complex system of depth-metric indicators, the author uses drawing tools of orthogonal projection methods. In the frontal type of projection directions, the constancy of all relations is maintained: all dimensions and configurations are depicted without reduction, variation and distortion, which is characteristic of all spatial systems. V. Hehamian finds the general element of depiction as a random moment of location, which, although not fully consistent, does not deny the already established principles of various image systems. Dry drawing data of objective characteristics “overgrow” and find in V. Hehamian’s works their artistry, combinatorial expressiveness and plasticity.

The theoretical understanding of the essence of the functional and qualitative aspects of generic definitions still requires specific formulation, as well as the definition of criteria, boundaries and phenomenology of the easel / the monumental in the variety of expressive means, but for the theory to pave its way it is always

important to develop the artistic practice of art, in which Valerii Hehamian's works occupy a worthy place.

Key words: V. Hehamian, generic characteristics of painting, aspects of generic definitions, easel \ monumental qualities, function and form, monumentality, composition, artistic space.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Паньків Г. С. Гегамян В. А.: особистість художника та його місце в сучасному мистецтві // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2007. № 4, 5, 6. С. 52–54.
2. Паньків Г. С. Образна геометрія як визначний принцип рішення композицій В. А. Гегамяна // Мистецтвознавство України. 2008. № 9. С. 247–257.
3. Паньків Г. С. Теоретичні аспекти проблеми синтезу в пластичних мистецтвах // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. Харків, 2017. № 5. С. 46–52.
4. Паньків Г. С. Особливості втілення просторовості в роботах В. А. Гегамяна (1925-2000) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті Харків, 2018. № 2. С. 80 – 87.
5. Паньків Г. С. Історичний контекст проявлення родових дефініцій у мистецтві живопису // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 3. С. 88–95.

Статті у наукових виданнях України, які включені до міжнародних наукометричних баз даних

6. Паньків Г. С. Особливості застосування «доперспективних» признаков просторовості в роботах В. А. Гегамяна (1925–2000) // Молодий вчений. 2018. № 3. С. 34–39.
7. Паньків Г. С. Взаємозв'язки станкового та монументального в образотворчому мистецтві: теоретичний аспект // Молодий вчений. 2018. № 4. С. 447–452.

Стаття у науковому періодичному іноземному виданні

8. Паньків Г. С. Станковое и монументальное: к вопросу о содержательной основе понятий // Lower Danube Journal of Danubian Studies and Research, Vol 7, No 2 (2017). Romania: Danubius University, 2017. С.171–181.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

9. Паньків Г. С. Втілення означень багатовимірності у творах В. А. Гегамяна // Дизайн-освіта 2008: умови адаптації до європейського освітнього простору: Збірник матеріалів Всеукраїнського науково-методичної конференції. Харків: ХДАДМ, 2008. С. 110–111.
10. Паньків Г. С. «Образна геометрія» як визначальний принцип рішення композицій В. А. Гегамяна // Становлення образотворчого мистецтва в сучасному соціокультурному просторі: Збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луганськ: Луганськ-Арт, 2008. С. 80–86.
11. Паньків Г. С. Родові характеристики образотворчості // Треті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: Фенікс, 2016. С. 65–66.
12. Паньків Г. С. Дослідження процесів синтезу в мистецтві // Четверті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: СПД Чалтинська Н. В., 2017. С. 67–68.
13. Паньків Г. С. Синтез станкового та монументального в роботах В. А. Гегамяна / Г. С. Паньків // Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі: матеріали III Міжнародного Конгресу (м. Одеса, 18–21 травня 2017 року) / Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 367.

14. Паньків Г. С. Особливості класифікації роду в образотворчому мистецтві // П'яті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: «Видав. Людмила», 2018. С. 86.
15. Паньків Г. С. Родові (станкові та монументальні) традиції й новації живопису // Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності. Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтв, 25–28 квітня 2017 р. / М-во культури України: НАОМА. Київ: Видавництво «Фенікс», 2018. С. 110–111.

Статті, що додатково відображають результати дослідження

16. Паньків Г. Невідомий геній В. А. Гегамян (1925–2000) // Образотворче мистецтво. 2009. № 1. С. 98–99.
17. Паньків А. С. Принципы освоения художественной традиции в творчестве В. А. Гегамяна // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. Харків: ХДАДМ, 2007. № 4, 5, 6. С. 55–60.

ЗМІСТ

Перелік умовних скорочень	20
ВСТУП	21
РОЗДІЛ 1 ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ	31
1.1. Історіографія та джерельна база	31
1.2. Методика дослідження	57
Висновки до 1 розділу	60
РОЗДІЛ 2 СТАНКОВІ ТА МОНУМЕНТАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА В. ГЕГАМЯНА	62
2.1. Творчість В. Гегамяна у контексті новаторських пошуків його часу... ..	62
2.2. Етапи розвитку та еволюція творчості В. Гегамяна	67
2.3. Складові художнього методу	85
2.3.1. Принципи освоєння художньої традиції в творчості В. Гегамяна.	90
2.3.2. Пошуки виразних модусів цілісної структури образу	102
Висновки до 2 розділу	107
РОЗДІЛ 3 СТАНКОВІ ТА МОНУМЕНТАЛЬНІ ОСНОВИ ЖИВОПИСУ ...	110
3.1. Дефініції станкових та монументальних основ живопису	110
3.2. Аспекти родових градацій та їх взаємодія	126
Висновки до розділу 3	133
РОЗДІЛ 4 АНАЛІЗ РОДОВИХ ХАРАКТЕРИСТИК ОСНОВНИХ КОМПОЗИЦІЙ В. ГЕГАМЯНА	137
4.1. Функціональний аспект застосування художніх засобів	139
4.2. Станкові та монументальні характеристики основних композицій В. Гегамяна.	146

Висновки до 4 розділу	154
РОЗДІЛ 5 КОМПОЗИЦІЙНО-ПРОСТОРОВА ПОБУДОВА ТВОРІВ	
В. ГЕГАМЯНА	156
5.1. Аналіз площинних факторів композиційних вирішень	157
5.2. «Доперспективні» ознаки трьохмірного простору в роботах В. Гегамяна	166
5.3. Особливості системного застосування ознак просторовості	175
Висновки до 5 розділу	186
ВИСНОВКИ.....	189
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	200
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	218
ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А ІЛЮСТРАЦІЇ.....	230
ДОДАТОК Б. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА	
ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	295

Перелік умовних скорочень

ДТГ – Державна Третьяковська галерея, м. Москва;

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва
і архітектури, м. Київ;

каф. ТІМ – кафедра теорії та історії мистецтва НАОМА;

ПНПУ – Південноукраїнський національний педагогічний університет
ім. К. Д. Ушинського, м. Одеса;

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну та мистецтв.

гр. олівець – графітний олівець;

зм. техн. – змішана техніка;

к. – картон;

м. м. – монументальне мистецтво;

о. – олія (олійні фарби);

пап. – папір;

п. – полотно;

рр. – роки;

с. м. – станкове мистецтво;

см – сантиметри;

та ін. – та інші;

темп. – темпера

Розміри творів надано в сантиметрах

ВСТУП

Актуальність дослідження. Серед талановитих митців ХХ століття, орієнтованих на формування особистісного, гармонійного космосу, особливе місце посідає художник Валерій Арутюнович Гегамян (1925–2000). Його художній спадок репрезентує в собі глобальні проблеми, соціальні катаклізми та культуру, що є відлунням великих пошуків минулого століття. Кожне творіння В. Гегамяна пов'язане з оновленням образотворчої мови та арсеналу виражальних засобів, розвитком традиційних та авторських композиційно-просторових формотворчих принципів.

«Нове життя» почали набувати роботи майстра з 2016 року завдяки поступовому проведенню поновлювальних та реставраційних робіт із дозволу нащадків В. Гегамяна. Вже у листопаді 2017 року близько десятка «оновлених» робіт В. Гегамяна гідно представляли досягнення українського образотворчого мистецтва на виставці Україна – Китай у галереї «М17» у Києві. Готується до представлення широкому загалу і велика персональна виставка робіт майстра, видання каталогу його творчих надбань та рукопис щоденників періоду 1940–1960-х рр. За таких підстав важливим є проведення мистецтвознавчого аналізу творчості художника, формування об'єктивного оцінювання як основних творінь, так і всього творчого спадку.

Короткі повідомлення про особистість В. Гегамяна та його творчість присутні в статтях С. Айдіняна [171], Р. Бродавко [9], В. Віленського [15], М. Гудими [37], М. Кудлач [70, 71], С. Кузнєцової [73], Є. Рахманіна [173], О. Ройтбурда [185], Л. Сауленко [186], О. Тарасенко [145, 147]. Але ці статті присвячені різним аспектам життя і творчості художника та несуть ознаки первинного ознайомлення з роботами митця.

Творчість В. Гегамяна більш як 17 років перебуває у нашому полі зору. Дисертантці довелося на початку 2000-х років брати участь у первісному процесі опрацювання робіт та створенні (у співавторстві з доктором

мистецтвознавства О. Тарасенко) першого каталогу до виставки В. Гегамяна [145]. У період навчання на мистецтвознавчому відділенні кафедри ТІМ НАОМА були написані курсові роботи з дослідження особливостей композиційних рішень його творів, та аналізу особливостей просторового мислення художника, опрацьовані матеріали до наукового каталогу творів В. Гегамяна. Ці підготовчі роботи допомогли виявити основні стилістичні уподобання художника, встановити логічну взаємозалежність та поступовий розвиток основних тем, виявити особливості формотворення та організації композицій майстра.

З 2001 року дисертанткою було написано низка статей [100, 103, 107 та ін.], зроблені повідомлення про творчість В. Гегамяна на всеукраїнських та міжнародних конференціях [102, 105, 106 та ін.], підготовлений цикл лекцій і практичних занять із проблем творчості художника для студентів мистецьких спеціальностей.

Виявилося, що попри невеликий обсяг інформації з біографії та мистецтва художника, ім'я якого вже стало легендою, він зацікавлює багатьох: це стосується як студентів і широкий загал, так і мистецтвознавців. Професійне зацікавлення до В. Гегамяна проявляють молоді митці та дослідники мистецтва, і тут найбільшою загадкою для них стає творчий метод митця. Відомо, що творчий метод чи художній тип мислення та зображення формується поступово, і тут потрібні знання з проблем творчого пошуку, еволюції художньої свідомості, логіки образотворчої думки художника. Зазначимо: образність глобальних задумів В. Гегамяна базується на творчому переосмисленні глибоких пластів образотворчого арсеналу й на виробленні оригінальної стилістики, що поєднує в собі показники станкової та монументальної практики. Такий експеримент у радянські часи не міг сприяти визнанню художника як талановитого митця. Наслідок – основний масив творів В. Гегамяна ще й досі залишається і маловідомим, і гідно не прокоментованим. Отже, актуальними питаннями творчості видатного художника є проблеми

авторської лабораторії митця, який зміг прокласти нові шляхи в мистецтві свого часу, поєднавши реалістичну традицію змісто- та формоутворення з модерністською практикою.

Спадок В. Гегамяна дає змогу довести, що цей художник у своїй творчості спромігся не тільки побороти буденність, а й досяг неабияких результатів художнього втілення тем всезагального значення. Тільки тепер ми підійшли до усвідомлення глибинних проблем цієї трагічної за своєю суттю біографії; тільки тепер пізнаємо висоту творчого духу В. Гегамяна.

Щодо місця художника в мистецтві історичного часу, то тут можемо сказати наступне. Йому вдалося досягти гармонії індивідуального пошуку із загальними тенденціями радянського та пострадянського мистецтва кінця ХХ століття в потужному торуванні станкових та монументальних джерел, мистецьких традицій та новацій. У його роботах наявні прояви різних типів і видів живопису (станкового та монументального). Його живопис дає матеріал для дослідження питань взаємодії станкового та монументального. Не менш важливим є і шлях художника від побутово-реального до одвічно-монументального – і тут можна вести розмову про філософську значущість творів В. Гегамяна.

Виявлено, що між цілої низки питань, пов'язаних із суто родовими й загальнозначущими показниками творчості художника, існують деякі проблеми, вирішення яких вимагає ґрунтовного наукового вивчення та розв'язання. Здається, що саме аналіз творчого спадку В. Гегамяна в контексті проблем взаємин станкового та монументального є найбільш продуктивним для створення загальної картини і вироблення моделі (методу) художнього мислення митця.

Питання розвитку станкових та монументальних потоків належать до таких, що постійно цікавлять художників і критиків, філософів і культурологів, бо саме родова приналежність визначає цілісну організацію твору, його формальні та структурні особливості. Але, здається, навіть сьогодні темі

конкретних родових дефініцій у мистецтвознавстві не приділяють належної уваги як на рівні теоретичного обговорення, так і на рівні професійної практики. Вважаємо такий стан речей хибним, бо він може призвести не тільки до розмивання сутності станкової й монументальної винятковості, а й до втрати образотворчого відчуття. Крім цього, з появою нових (цифрових) засобів зображення та нових (комп'ютерних) форм відтворення актуальним стає означення меж та сутності родових джерел образотворчості.

Неможливо сформулювати однозначні дефініції понять «станкове», «монументальне» та «декоративно-прикладне» тому, що історичний контекст і сам час доповнюють нове змістовне, функціональне, технологічне та інше наповнення цих понять. Але можна й необхідно досліджувати базові складники явища, які у своїй сукупності формують цілісну уяву про творчий метод художника. Це стосується і творчості В. Гегамяна.

Особливості станкового та монументального відтворення дійсності в образотворчому мистецтві як основна і значуща тема розроблялася в працях В. Ванслова [11], Б. Віппера [18], Ю. Гренберга [35, 36], І. Данилової [38], А. Зися [50, 51], Л. Зінгера [48, 49], М. Кагана [57], Є. Калініна [58], А. Кантора [61], Д. Кіпліка [65], О. Кузнецова [91], О. Муріної [92], В. Прокоф'єва [120]; В. Фаворського [155], та ін. Але констатуємо: незважаючи на чималу кількість наукової та публіцистично-інформаційної літератури, у мистецтвознавстві все ж не склалося загальної методологічної системи аналізу родових дефініцій у творах образотворчого мистецтва, зокрема в живописі. Науковий аналіз і донині користується заданою в минулі десятиліття схемою дослідження з неглибоким висвітлення специфіки родових визначень.

Проблемність дослідження взаємодії станкового та монументального в живописному творі обумовлюється об'єктивними причинами, оскільки предметом аналізу зазвичай стають сформовані художні твори, які вже мають конкретне родове означення (втілення). Так, аналіз взаємовідносин станкового та монументального в довершеному, наприклад, станковому, творі зводиться

лише до виявлення деяких рис монументальності. Так само дослідження повноцінного монументального творіння на предмет його зв'язків із станковим мистецтвом обмежується розкриттям деяких аспектів станкового втілення задуму.

Об'єктом цього дослідження виступають нестандартні за формою зображення роботи В. Гегамяна, зокрема його основні композиції, які створюють неабиякий прецедент. А саме, твори, в яких очевидним є взаємозв'язок двох «розгалужень» живопису – станкового та монументального. Запропоноване дослідження спадку В. Гегамяна в такому аспекті, по-перше, ліквідує лакуну в мистецтвознавчих коментарях до його творів; по-друге, дає змогу виробити методико-методологічні засади вивчення й коментування художніх творів принципово синтетичного характеру.

Аналіз творчого спадку В. Гегамяна в контексті проблем взаємодії станкового та монументального є найбільш продуктивним для створення загальної картини і реконструкції етапів художнього мислення митця. Відсутність комплексного мистецтвознавчого дослідження творчості В. Гегамяна, а також потреба конкретизації проблем контексту взаємодії станкового та монументального в мистецтві зумовлюють актуальність дослідження.

Гіпотеза, за якою проводиться наукова робота.

Дослідження будується на базі такої робочої гіпотези: недооцінений внесок художника В. Гегамяна заслуговує на більш глибоке вивчення та визнання.

Для виявлення провідних властивостей творів образотворчого мистецтва важливими є дефініції родового порядку, які доцільно розкривати в контексті взаємовідносин кількох аспектів, проявлених у кожному творі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана згідно з планом підготовки наукових кадрів кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і

архітектури «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» та у відповідності до наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво в світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0117 U 002222 від 1.01.2017 р.).

Мета та завдання дисертації. Творчий спадок В. Гегамяна вивчався для виявлення художньої специфіки й цінності творів у контексті взаємодії станкових та монументальних джерел живопису. Проведений аналіз творів художника дає змогу уточнити деякі особливості розвитку живопису кінця ХХ століття, дослідити змістовні та формальні чинники образотворчості, що призводять до утворення якостей живопису синтетичного гатунку.

Для досягнення визначеної мети було поставлено низку **завдань**:

- зібрати та узагальнити фактологічний матеріал, що стосується життя та творчості художника;
- виявити важливі віхи творчої біографії В. Гегамяна, а також стилістичні особливості етапів так званого «одеського періоду» творчості;
- окреслити специфіку художньо-образних рішень і творчого методу художника;
- здійснити аналіз композиційно-просторової побудови основних творів, виявити характер трансформацій ключових тем;
- здійснити аналіз родових характеристик основних композицій; охарактеризувати специфіку показників монументальних та станкових засад у творчості В. Гегамяна;
- узагальнити сучасні підходи до понять «станкове» та «монументальне» в загальній системі синтезу виражальних засобів образотворчого мистецтва;
- опрацювати методикку дослідження «станкових» та «монументальних» характеристик живопису з виокремленням аспектів (функціонального, якісного та матеріально-технологічного) на прикладі творчості В. Гегамяна.

Об'єктом дослідження визначено творчість В. Гегамяна, зокрема «одеського періоду» (1960–1990-х років).

Предметом дослідження визначено художні особливості творів В. Гегамяна у контексті взаємодії станкового та монументального мистецтва.

Методи дослідження. Проблема взаємодії станкового та монументального в мистецтві досліджувалася під новим кутом зору: в обмеженому просторі творчості одного художника проаналізовані внутрішні процеси творчої лабораторії митця, орієнтованого на сполучання різних чинників живопису.

Для виокремлення структурних складових станковості і монументальності застосовано методологічні засади *морфологічного аналізу* проблем родових дефініцій. При формуванні певної моделі синтезу в мистецтві застосовувалася методологія *системного* підходу. Для дослідження структури композицій та особливостей авторського стилю В. Гегамяна застосовувався метод *формального аналізу*. Для розкриття образно-символічного змісту творів художника використовувався *іконічний* метод аналізу. Проблеми еволюції і формування авторського стилю майстра В. Гегамяна вивчалися у межах *мистецтвознавчого художньо-стилістичного аналізу*.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що в роботі *вперше*:

- комплексно розглянуто творчу спадщину художника В. Гегамяна, окреслено періоди його творчості та визначено їх стилістичні характеристики;
- виявлено еволюційні тенденції розвитку творчості митця;
- виокремлено складові творчого методу художника, проаналізовано характер дослідження традицій;
- виявлено тенденції домінування тих чи інших (станкового/монументального) ознак письма впродовж 1960–1990-х років;

- опрацьована методика аналізу «станкових» та «монументальних» характеристик живопису з виокремленням аспектів (функціонального, якісного та матеріально-технологічного) на прикладі творчості В. Гегамяна;

- виголошено припущення про зміну статусу родових дефініцій упродовж усього періоду розвитку образотворчого мистецтва.

Уточнено:

- поняття «родові дефініції в образотворчому мистецтві»;
- значення аспектів родових дефініцій;
- роль композиційно-просторового втілення для виявлення взаємодії станкових та монументальних основ мистецтва живопису.

Набуло подальшого розвитку дослідження композиційно-просторової організації творів живопису для виявлення конкретики родових дефініцій.

Науково-практичне значення дисертації полягає в тому, що її результати можуть стати основою для подальшого дослідження творчості В. Гегамяна, а також можуть застосовуватися при розробленні теоретичних та практичних курсів як із проблем станкового та монументального живопису, так із загальних проблем розвитку сучасного образотворчого мистецтва.

Розширені, систематизовані й упорядковані знання про станкове та монументальне в мистецтві; виявлені проблемні аспекти дослідження синтетичних художніх сполук (станкове/монументальне) – цей матеріал може використовуватися в мистецтвознавчій літературі; під час читання лекцій і проведення практичних занять; у монографіях і навчальних посібниках, адресованих читачам як вузькоспеціальної, так і широкої читацької аудиторії.

Наукова новизна дисертації зумовлена тим, що в ній уперше представлено цілісне дослідження художнього спадку В. Гегамяна, діяльність якого подається як результат творчого освоєння та новаторського розвитку станкових та монументальних традицій живопису. Уперше представлено аналіз композицій художника, виявлена специфіка його творчого методу та

художнього спрямування від станкового до монументального.

Теоретична цінність дослідження полягає в уточненні та розвитку наукового апарату мистецтвознавства через звернення до термінології та методології дослідження родового рівня образотворчого мистецтва та встановлення спадкових зв'язків між академічною школою та модерністськими формами образотворення. Це може сприяти подальшому продуктивному аналізу новітніх тенденцій у творчості цілої низки художників-станковистів та монументалістів.

Науково-практичне значення дисертації полягає в тому, що її результати можуть стати основою для подальшого дослідження творчості художника В. Гегамяна, а також можуть застосовуватися при розробленні (теоретичних – для мистецтвознавців, практичних – для художників) курсів як із проблем станкового та монументального живопису, так і сучасного образотворчого мистецтва.

Особистий внесок здобувача полягає у тому, що всі викладені в роботі матеріали та висновки є результатом одноосібного дослідження. У співавторстві з доктором мистецтвознавства О. Тарасенко видано каталог до першої посмертної виставки В. Гегамяна 2001 року.

Апробація результатів дисертації здійснена на

– міжнародних конференціях: Треті, Четверті, П'яті «Платонівські читання» (Київ, 2015, 2016, 2017 рр.); «Дунайські наукові читання: європейський вимір і регіональний контекст» (Ізмаїл, 2015 р.); 7-а міжнародна наукова конференція «Дунай – стрижень європейської ідентичності», (Румунія м. Галац, 2017 р.)

– на III Міжнародному Конгресі «Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі (Одеса, 2017 р.);

– на всеукраїнських конференціях: «Дизайн-освіта 2008: умови адаптації до європейського та наукового простору» (Харків, 2008); «Україна: від самотності – до соборності» (Київ, 2008 р.). «Становлення образотворчого

мистецтва в сучасному соціокультурному просторі» (Луганськ, 2008); «Мистецька освіта: проблеми й перспективи розвитку в контексті європейської інтеграції» (Житомир, 2016 р.); «Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності (до 100-річчя заснування Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури)» (Київ, 2017 р.).

Структура дисертації обумовлена метою і завданням і складається зі вступу, п'яти розділів, висновків (179 сторінок основного тексту), списку використаних джерел (188 позиції). Дисертація доповнена додатками, що включають 135 ілюстрацій у вигляді фото робіт та схем аналізу композиційної організації (Додаток А), переліку публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження. Загальний обсяг дисертації – 298 с.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія та джерельна база

Відповідно до предмету дослідження, під час аналізу наукових джерел було охоплено літературу за такими напрямками:

- джерела інформації про художника В. Гегамяна;
- додаткова інформація про художника В. Гегамяна та про виставки його робіт, що розташована у вигляді повідомлень та статей на сторінках веб-сайтів;
- загальні праці з теорії та історії образотворчого мистецтва, зокрема живопису;
- роботи з теорії окремих видів, родів та жанрів мистецтва, у яких досліджується морфологія мистецтва;
- література з питань синтезу в мистецтві;
- статті, що висвітлюють специфічні проблеми взаємовідносин станкового та монументального у живопису;
- доробки українських дослідників, які працюють із проблем станкового та монументального живопису,
- статті та монографії, присвячені розробленню проблем технічного та технологічного планів художнього «виробництва»;
- джерела з розроблення поняття «монументального» ;
- термінологічна література;
- роботи дослідників мистецтва, на яких базується теоретичний аспект проблеми композиції;
- роботи, у яких теорія композиції аналізується з точки зору її

- практичного втілення в образотворчому мистецтві;
- роботи, що присвячені проблемі художнього часо-простору.

Джерела інформації про В. Гегамяна. Тільки у 2000 році, після раптової смерті Валерія Гегамяна, були «відкриті» його численні роботи, різнохарактерні за тематикою, розмірами та технікою виконання. У жовтні 2001 року частину великого спадку було експоновано на першій персональній і, на превеликий жаль, посмертній виставці художника в картинній галереї Одеського художнього музею. У цей важливий та відповідний період величезне значення в справі відкриття та атрибуції робіт В. Гегамяна зіграла О. Тарасенко, яка стала одним з ініціаторів цієї виставки і проявила чималу енергію та ентузіазм в організації визначної події. Завдячуючи зусиллям та допомозі художників Н. Ворохти, В. Гарі, І. Гусюк, В. Захарченка, П. Нагуляка стала можливою реалізація посмертної виставки та видання першого каталогу робіт.

Відразу ж після згаданої виставки з'явилася ціла низка статей: С. Айдиняна [171], Р. Бродавко [9], В. Віленського [15], М. Гудими [37], С. Кузнєцової [69], О. Тарасенко [147], які дали можливість ознайомитися з особистістю і творчістю «титана, який жив поряд із нами» [69]. Ці роботи містять основні біографічні відомості про долю художника, їх можна сприймати як історичні свідчення про враження від представлених на виставки робіт В. Гегамяна. В унісон один одному вони фіксують показники винятковості таланту художника: «...сенсація, відкриття нового великого імені...» [69], «...картини вражаючі й приголомшуючі...» [69], «...всі відвідувачі, що прийшли на першу осінню виставку, були вражені результатом ... колосальна творча спадщина...» [15], «...правда, що перетворюється в міф...» [9] і т. ін. У вищезгаданих статтях розмова про творчість В. Гегамяна має доволі лаконічно-інформативний та емоційно-піднесений, але не аналітичний характер.

Цінними є спогади доктора мистецтвознавства О. Тарасенко, яка була

спочатку студенткою, а потім і колегою В. Гегамяна по викладацькій діяльності в Одеському педінституті у 1970–1980-ті рр. (тепер Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Ушинського). У вступній частині до каталогу 2001 року вона засвідчує: «...Треба бути здатним так страждати та любити! Інакше б його образи не вражали нас такою титанічною міццю. Він був лицарем, духовним воїном. Його духовним мечем був пензель. Добро і зло, життя та смерть – ось діапазон великого масштабу його творчого темпераменту» [145, с. 4].

У 2001–2015 рр. великим спадком В. Гегамяна опікувався його син. На жаль, Алік (Олександр, Сандро) Гегамян помер у жовтні 2015 р. Загальна інформація про роботи Валерія Арутюновича в цей період містила повідомлення про організовані виставки творчості родини Гегамянів, частіше за все – про виставки робіт батька-художника та його сина-скульптора. У періодичних виданнях та на сторінках електронних сайтів регулярно з'являлися повідомлення про проведення виставок деяких робіт самого майстра та його учнів.

Влітку 2006 р. в галереї «Тритон» в Одесі пройшла персональна виставка Сандро Гегамяна, де експонувалися, зокрема нові, не включені до каталогу 2001 року, роботи батька. У прес-релізі до цієї виставки творчість художника характеризується як «...пласти синтезу Сар'янівської школи і Врубелівського символізму, монументалізму і декоративності...». Там само констатовано факт існування так званого «феномену Гегамяна».

Іншої думки щодо визначення стилістики робіт В. Гегамяна дотримується дослідниця О. Котова. Аналізуючи «культурну ситуацію» Одеси 1960-1980-х років, О. Котова відносить В. Гегамяна до представників суворого стилю: «Існував також т. зв. «суворий стиль», в якому сезаннізм поєднувався з суворістю, монументальністю та героїзацією образів 1960-х. Його представляла творчість О. Ацманчука, Ю. Єгорова, В. Токарева, О. Фрейдіна, В. Гегамяна» [68, с.139]. А Л. Лиманська означає певний зв'язок

творчості В. Гегамяна з авангардним рухом в Одесі: « У 1964 р. з відкриттям художньо-графічного факультету в Національному південноукраїнському педагогічному університеті з'явилась ще одна школа живописного експресіонізму, важливе місце в якій займав учень та послідовник М. Сар'яна В. Гегамян (1925-2000). Його учні (О. Недошитко, В. Рябченко, О. Ройтбурд, В. Покиданець та інші) стали основою третього покоління південного авангарду – «Південної хвилі». В. Гегамян додав в мистецтво південноукраїнського авангарду елемент суспільно-монументального пафосу» [75, с. 91].

У 2007 р. в художній галереї «Білий місяць» в Одесі відбулося відкриття виставки, присвяченої творчості двох митців – Валерія і Олександра Гегамянів. У червні 2010 року в галереї «Південна», що розташована в Сабанському провулку, було розгорнуто експозицію «Невідомий Гегамян», яка включала одинадцять творів художника-монументаліста, переважно раннього та зрілого періоду його творчості (поч. 1960–1970-х і 1980-х рр.) з приватного зібрання Михайла Кнобеля. Це портрети, пейзажі, натюрморти, ескізи і кілька робіт, які можна розглядати і як самостійні, і як етапні на шляху створення більш масштабних композицій.

У жовтні 2010 р. в приміщенні галереї арт-клубу «Ракурс» відбулося відкриття виставки робіт учнів В. Гегамяна «Діалог з Майбутнім». У виставці взяли участь відомі одеські й київські художники: О. Гегамян, А. і О. Фурлет, В. Волков, В. Кудlach, Є. Рахманін, К. Зарицький, Л. Косигін, М. Резніченко, О. Недошитко, П. Тітієвський, С. Ликов. Художники представили 32 роботи і дві скульптури. Критик Л. Сауленко зазначила, що «...метою цієї виставки є намагання показати глядачам ментальний дотик творчої спадщини Валерія Гегамяна...» [181]. У своїй статті «Прозріння» до альбому творів В. Гегамяна Л. Сауленко пише: «...Дивовижний митець! Заглиблюючись у його творчість, починаєш усвідомлювати щось безкінечно важливе. Можливо, це потенційна значущість всього у світі: гір, людей, предметів, рівнозначність облич людей

і лику Всесвіту? Він думав про це, тому що жив особливим життям. А тепер своїм життям живуть його картини. Живуть поряд із нами» [186].

10 вересня 2015 р. з участю робіт В. Гегамяна у Всесвітньому клубі одеситів було організовано та проведено виставку разом із Музеєм сучасного мистецтва Одеси. В експозиції показані вісім робіт майстра з фонду МСМО (Музею сучасного мистецтва Одеси) та три роботи з приватної колекції Євгена Деменка. У листопаді 2011 р. з'явилося повідомлення про те, що в Київському аукціонному домі «Дукат» продано роботу В. Гегамяна «Африканка» [179].

Окреме джерело інформації утворюють свідчення учнів Валерія Арутюновича про різні періоди його викладацької діяльності. Одним з ранніх є зафіксоване у книзі З. Гейбатової-Шолохової «Дагестанське училище» свідчення театрального художника Н. Бамматова, який з вдячністю до свого вчителя, В. Гегамяна, пише: «... вчитель живопису говорив завжди тихим спокійним голосом, втілюючи для всіх впевненість, що перед ними маєстро: компетентний, зібраний, артистичний, чий розум, досвідченість у царині мистецтва зробили його непересічним для всіх авторитетом» [27, с. 29]. Цінними є спогади його одеських учнів та друзів: В. Гарі, Ю. Горбачова, В. Захарченка, М. Кудлача [177], Є. Рахманіна [173], О. Ройбурда [185], В. Рябченко [184], О. Тихончука та інших.

Після смерті Сандро Гегамяна власниками спадку стали онук художника Максим (Максиміліан) Гегамян та його мати Галина. За їх ініціативою у 2016 році розпочалася реставраційна робота картин В. Гегамяна та приведення їх до експозиційного стану. Величезна робота проведена з реставрації двох композицій – «Хачкар» та «Криваве весілля». Отже, і рекламний процес формування літератури про творчість В. Гегамяна взагалі та деякі його роботи з відтепер починають набирати обертів. За таких обставин, як уже зазначалося, у листопаді 2017 року (17–22 листопада) в рамках міжнародного культурного проекту «Україна-Китай: мистецтво єднає» проведено виставку творів знаних китайських та українських митців, частину якої становили й роботи

В. Гегамяна.

Тож зазначимо, що впродовж тривалого часу, з моменту відкриття робіт у 2001 році, спостерігається незмінний інтерес до творчості художника. Ім'я Гегамяна прступово знаходить своє місце в історичному контексті розвитку мистецтва Одеси другої половини ХХ ст. [68, 75, 175]. Його роботи з постійною періодичністю з'являються в галерейному просторі і вже легко розпізнаються знавцями мистецтва. Але додаймо: ще й досі нема ґрунтовного дослідження всієї творчості митця, не вивчено всебічно його масштабний творчий здобуток.

Спадок В. Гегамяна досить великий і складається з різноформатних творінь живопису та графіки. За життя В. Гегамян не продавав і не дарував свої роботи. Можна вважати, що твори, які були «знайдені» у 2000 році, після смерті художника, формують весь, або майже весь, масив його творчого спадку. Не відомо, чи збирався В. Гегамян репрезентувати свої роботи. Проте, весь об'єм збереженого говорить про цілеспрямовану систематизацію, про ретельний відбір зробленого. Збереглися навіть фрагменти робіт, які свого часу були знищені самим художником.

На жаль, каталог 2001 р. [145] створювався в дуже короткий термін і це певною мірою виправдовує його незавершеність. Тоді терміново для підготовки виставки та каталогу треба було переглянути всю творчу спадщину В. Гегамяна, бо йшли розмови про вивезення всіх картин до Вірменії. В першому каталозі 2001 році було зафіксовано 87 одиниць живопису, 52 графічні роботи, решта була визначена загальною кількістю.

Автором цієї роботи у 2013 були написані «Матеріали до наукового каталогу творів В. Гегамяна», із якими можна ознайомитися в кабінеті теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Новий каталог розширює перший каталог 2001 р. значною кількістю робіт, які були сфотографовані ще на початку 2000 рр. Всього в цьому каталозі зафіксовано 144 роботи живопису, та 97 робіт графіки.

На сьогодні питання загального каталогу творів В. Гегамяна залишається

невирішеним. Основна частина спадку є власністю нащадків Валерія Арутюновича (зібрання родини Гегамянів), поодинокі роботи містяться в приватних колекціях. Відомості про деякі твори майстра збереглися як фото, якісь твори поволі «відроджуються» з небуття завдяки реставраційним роботам.

В. Гегамян майже не робив замальовки та ескізи, які б відображали початковий процес розроблення знайденої теми, відсутні здебільше і проміжні схеми, здатні показати, як кристалізувалася схема композиції. Але весь збережений матеріал дає можливість простежити етапи еволюції індивідуального художнього шляху у світ мистецтва. Можна означити основні теми творчості В. Гегамяна: «Балет» (початок 1960-х–1970-ті); «Геній та натовп» або «Осміяння Христа» (кінець 1960-х–кінець 1980-х); «Оглядини», серії «Етнографічні мотиви» (кінець 1960-х–1980-ті), «Весілля» та «Криваве весілля» (кінець 1960-х–2000), «Хачкар» або «Апокаліпсис» (кінець 1960-х–2000 рр.).

Весь художній доробок художника демонструє логіку поступового, досить довгого в часовому вимірі формулювання індивідуальної образності й виразності. Ймовірно, для В. Гегамяна велика кількість його різноформатних витворів були підготовчими, перехідними, пошуковими в загальному процесі активного творчого розвитку. Він не вважав за потрібне репрезентувати більшість творінь до того моменту, коли будуть зроблені найважливіші його композиції. Вважаємо, що художник майже завершив основні композиції, але не встиг прокоментувати їх. Отже цілком закономірно, що вивчення спадку В. Гегамяна супроводжується труднощами як художнього, так і біографічного рівнів. Принагідно зазначимо, що найменш висвітленими залишаються сторінки життя і творчості митця «до одеського періоду» (до 1963 р.).

Перші узагальнення щодо творчості В. Гегамяна почали оформлюватися тільки після знайомства з усією спадщиною художника. Саме тоді постало питання про оригінальні риси його стилю і експерименти на рівні композиції. Після ретельного аналізу вдалося простежити етапи становлення авторського

методу та послідовність зміни стилістичних вподобань художника. Стало можливим уточнити хронологічну послідовність створення багатьох робіт. Проте проблема датування творів В. Гегамяна не втрачає складності й досі.

Вироблення авторського методу В. Гегамяна сполучалося зі спробами копіювання і творчого переосмислення вже знаних майстрів. Особливої уваги дослідників заслуговують гегамянівські копії-студії картин К. Брюллова, М. Врубеля, О. Іванова, П. Коріна, Д. Левицького, К. Петрова-Водкіна, І. Рєпіна, М. Сар'яна, В. Серова та ін. У каталозі 2014 р. ми уточнювали, яку саме роботу опрацьовує майстер. Причому – не висвітлюючи характер та цілеспрямованість структурування матеріалу, що копіювався. Частково результати цього дослідження принципів засвоєння художньої традиції у творчості В. Гегамяна представлено в статті [100].

Як відомо, художник не переймався виставковою діяльністю [166]. На сьогодні відомий тільки один факт його участі у 1970 р. на виставці викладачів художньо-графічного факультету Одеського педагогічного інституту (робота В. Гегамяна «Рудий» [96]).

Стан наукової розробленості теми взаємодії «станкового» та «монументального» в мистецтві живопису. Оскільки аналіз творчого спадку В. Гегамяна в контексті проблем взаємодії станкового та монументального є найбільш продуктивним для створення загальної картини і реконструкції етапів художнього мислення митця, важливим підґрунтям для нашого дослідження є література, яка характеризує стан наукової розробки теми взаємодії станкового та монументального родоводів.

Проблема *специфіки та взаємовідносин станкового та монументального мистецтва* висвітлювалася в статтях і монографіях художників та мистецтвознавців: Б. Бернштейна [5], В. Ванслова [11], Б. Віппера [18], І. Данилової [38], О. Дейнеки, Б. Зінгера [48, 49], М. Кагана [57], А. Кантора [61], О. Комарова [176], П. Коріна, А. Михайлова [86], В. Прокоф'єва [118],

В. Толстого [150–152], В. Фаворського [155], М. Чернишова, А. Яворської, та ін.

Доктор мистецтвознавства В. Прокоф'єв на початку 1970-х рр. стверджував: «Станкові та монументальні джерела належать до фундаментальних понять у мистецтві ... ці основи не статичні. Зазвичай, вони розвиваються разом із суспільним розвитком людства й набувають у цьому розвитку конкретне й часом досить різне наповнення. І все ж вони мають таку своєрідність, яка робить їх об'єктивними категоріями всієї історії мистецтва, а не породженням того чи іншого історичного етапу. Конкретне наповнення монументального та станкового в кожен епоху буває різним, але їх понятійна суть залишається в чомусь основному незмінною доти, поки існує мистецтво» [118, с. 252].

Фундаментальним науковим твором із питань загального мистецтвознавства є робота Б. Віппера «Введення в історичне дослідження мистецтва» [18]. У своєму теоретичному курсі мистецтвознавець висвітлює теорію жанрів, визначає специфіку кожного з видів зображального мистецтва, пише про можливості того чи іншого виду, техніки та матеріалу (розділ «Живопис» цієї роботи автор не встиг завершити: це була остання праця Б. Віппера). Знаний науковець прагнув досягнути причини та сутності змін в техніці різних родів мистецтва, які передують появі нових жанрів та видів. Історія мистецтв висвітлюється у нього в її теоретико-технічній основі.

Б. Віппер визначає дві головні групи живописних творів – монументальну та станкову, але не уточнює, за якими показниками відбувається розділення цих художніх технік. В чому ж відмінність станкового принципу письма від монументального? «Для станкової картини (самостійний твір живопису, вільний від будь-яких декоративних функцій та виконаний на мольберті або станку), – пише Б. Віппер, – характерними є дві основні техніки: темпера та олійний живопис. Обидві застосовують однакові пігменти, але відрізняються зв'язуючою речовиною, звідси суттєва відмінність і в процесі роботи, і в

кінцевому стилістичному ефекті» [18, с. 154]. Не зрозуміло, як класифікувати інші техніки – акварель, гуаш, енкаустику. Перехідне місце між графікою та живописом Б. Віппер віддає пастелі, акварелі, гуаші, але яким принципам родової диференціації підпорядковуються ці техніки він не зазначає. Відмінність символічної мови іконопису, її умовну ілюзорність форми, яка притаманна темперній технології, науковець називає «стилістичним ефектом».

Додатково він наголошує: «...живопис – це мистецтво площини та однієї точки споглядання, де простір та об'єм існують тільки в ілюзії...» [18, с. 148]. Справжню ілюзорність форми та простору можна відтворити в тривимірному контексті центральної перспективи (з головною центральною точкою споглядання), і ці показники більше притаманні станковому живопису. Отже, по суті, Б. Віппер живописними якостями наділяє тільки станкові показники, не говорячи нічого про живописні можливості декоративної та монументальної практики.

Тим часом мозаїку та вітраж він відносить до «...технік прикладного живопису, головним завданням якої є не зображення, а оздоблення...» [18, с. 170] і ставить в один ряд «прикладних форм» мозаїку, килим, емаль, вітраж. Він також не визнає право на самодостатню зображальну виразність монументальних технік (наприклад за мозаїкою), віддавши їм тільки функцію прикрашання. Б. Віппер не розділяє монументальну та декоративну складову функціонально-якісних градацій. Тож незрозуміло: чи можна лінійно-площинний, або декоративно-площинний живопис олійної техніки віднести до станкової групи? Гадаємо, що це питання буде ще довго дискутуватися.

Дослідники технічних традицій настінного живопису зазначають: «Хоча основні методи настінного та станкового живопису дуже різняться, а в значній мірі є протилежними, між цими двома головними видами живописної майстерності завжди був тісний зв'язок, взаємодія, взаємний вплив» [36, с. 246].

В. Прокоф'єв виділяє три основні аспекти дослідження проблеми монументального та станкового. Перший із них пояснюється зіставленням

«витвір – глядач», орієнтованістю на індивідуальне, або колективне сприйняття. Другий аспект вирішення означеної проблеми пов'язаний із природним для станкового та монументального мистецтв, так званого, «середовища буття» – середовища представлення творів. «Носієм» монументального живопису є непорушна архітектурна основа (стіна, стеля, опора будівлі) або спеціальна конструкція. Третій аспект проблеми розкривається специфічними для станкового та монументального якостями форми [118, с. 253].

Висвітлюючи загальний корпус літератури з *питань взаємодії станкового та монументального в живописі*, треба зазначити, що більша частина публікацій та наукових досліджень належить до радянського періоду. В післявоєнні роки набирає нового контексту питання про значення картини в соціалістичному суспільстві, тому що мистецтво поступово набуває особливий ідеологічний статус. Найбільш цікавою була полеміка про перспективи розвитку живопису у 1960-ті роки. Узагальнений погляд на цю дискусію представлено в книзі В. Ванслова «Про станкове мистецтво та його долю» (1972) [11]. В ці роки багато говорилося про вплив на станковий живопис монументального мистецтва, а також про безумовне його відмирання. «В результаті дискусії критика дійшла висновку, що на початок 70-х років почала завмирати тенденція «агресивної монументалізації» станкових форм. Побоювання, що монументальність та декоративність повністю поглинуть станковість, не виправдалися» [167]. В. Ванслов, на противагу прихильників теорії відмирання станкових форм мистецтва, відстоює за «станковістами» право на активну участь в сучасному мистецтві.

Роздуми про перспективність та важливість станкових і монументальних форм переросли в дискусію на сторінках журналу «Творчість» у 1971–1972 рр. В обговоренні проблеми брали участь Б. Бернштейн [5], М. Каган [56], В. Прокоф'єв [119], А. Михайлов [86], В. Ванслов [11], А. Кантор [62], Л. Зінгер [48] та ін. У статті «Монументальне та станкове» В. Прокоф'єв зазначає:

«...Внутрішньою суттю монументального мистецтва є взаємозв'язки людського виду та космічного світоустрою, тоді як для станкового важливим є ставлення особистості до самого себе, до суспільства, природи в трактуванні життя людей як середовища, що без людей не існує» [119, с. 257].

Розвиваючи означену тему та погоджуючись із позицією В. Прокоф'єва, М. Каган у своїй роботі «Ще раз про станкове та монументальне» у 1972 р. полемізує з тією частиною статті свого опонента, у якій йдеться про доцільність злиття в єдиному художньому образі монументальних та станкових джерел. Не визнаючи за такими формами особливої вроди чи принадливості, він називає їх «нечистими структурами», «патологічними гібридами», носіями «уявно гармонійної аморфності» [56, с. 6]. Він вважає, що в таких образах руйнується якісна сутність (визначеність) «станкової речі як станкової, та монументальної як монументальної». Використання М. Каганом зневажливих епітетів, на нашу думку, продиктовано його прихильністю до сталих у своїй гармонії форм, але, міркує він, «...наявність «нечистих» структур ... ще не означає неповноцінність та архаїчність «чистих» явищ» і далі: «...проникнення, психологічна витонченість, інтимність ... мають повну та самодостатню цінність і в наш час потрібні людству в їх послідовному, повному, «чистому» вираженні...» [56, с.7].

Додамо до сказаного, що проблеми монументального живопису широко висвітлювалися на сторінках періодичних видань, як от: «Декоративне мистецтво СРСР», «Радянське монументальне мистецтво» та в інших. Праці російських дослідників І. Азізян, С. Базазянц [2], В. Глазичева, О. Комарова [176], Е. Муріної [92], О. Смєлого [139], В. Толстого [151, 152] та інших не втратили своєї цінності й дотепер, а тому актуальні для нашого дослідження.

Дослідником В. Толстим були сформульовані важливі художні принципи монументального мистецтва: принцип відповідності змісту, образного устрою та середовища існування твору монументального мистецтва; принцип відповідності та пропорційності розмірів, співвідносності конкретного твору з тим простором,

в якому воно розташовано, тобто гармонійної співвідносності частини та цілого; принципи одночасного злиття та виокремлення монументального творіння в ансамблі тощо [152]. Разом з тим, аналіз стилістичних варіацій та образно-пластичних рішень в сучасному дизайні сучасного інтер'єру викриває нашарування в термінологічному дискурсі, де часто підміняється змістовна сутність монументальності. Звідси виникає необхідність внесення категоріальної ясності в розуміння специфіки монументального та монументально-декоративного мистецтва, в означенні його кордонів, про що свідчать в своїх дослідженнях сутності монументальної творчості О. Комаров [176], О. Смелій [139] та ін.

Упродовж усієї історії живопису коригуючими для розвитку були постійні зміни поглядів на саме мистецтво, на його місце в суспільному житті, на проблему взаємозв'язків між мистецтвом та дійсністю. Але естетичний контекст живопису залежить від матеріалів, функція яких набагато вагоміша, ніж про це говорять. Теоретично-технічна база освітлює розвиток історії мистецтва, але відбувається і зворотне – технічна сторона різновидів мистецтва пояснюється художнім направленням різних стилів та історичних періодів.

Особливість родових означень образотворчого мистецтва, на відміну від видового та жанрового ділення, безпосередньо залежать від матеріальної сторони втілення. Опрацьовуванню *проблем технічного та технологічного планів художнього «виробництва»*, як станкового так і монументального, присвятили свої роботи А. Віннер [16, 17], Б. Віппер [18], Ю. Гренберг [35, 36], В. Жердзіцький [44], Д. Киплик [65], В. Сковронський [136], Т. Тимченко [149], Л. Фейнберг [36] та ін. Це роботи, які висвітлюють історію розвитку картини та монументальних технологій – фрески, мозаїки, вітражу, енкаустики тощо.

Наукові розроблення з *питань розвитку станкового та монументального живопису*, зокрема мистецтва України, досить широко представлені у вітчизняному мистецтвознавстві. Назвемо, наприклад, роботи П. Білецького [6], П. Говді [77], О. Голубця, Д. Горбачева [32],

Б. Лобановського, Г. Скляренко [135], Л. Соколюк [141], О. Федорука, Р. Шмагало [164], Р. Яціва [169] та ін.

Комплексні узагальнення мистецької спадщини українців в історичній ретроспективі, зокрема на теренах монументального та станкового мистецтва представлені у масштабній п'яти томній роботі колективу Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України «Історія українського мистецтва» [52]. Авторами окремих розділів п'яти томної праці «Історії українського мистецтва», що присвячені українському монументальному та станковому малярству різних періодів, є такі дослідники: В. Александрович, Н. Белічко, С. Бушак, Д. Горбачов, Т. Каравасильєва, В. Коренюк, Р. Михайлова, В. Папета, О. Петрова, В. Пуцко, В. Рубан, М. Русяєва, О. Сидор, Л. Соколюк, Є. Чуєва [52].

Про необхідність внесення ясності в розуміння специфіки монументального в образотворчому мистецтві свідчать вітчизняні дослідники: І. Матоліч [82], В. Одрехівський [94], С. Мигаль [84] та С. Лужецький [84].

Звернення до проблематики взаємодії станкового та монументального в живопису пов'язано з її малою розробленістю в науковій літературі. Хоча ця тема не досліджувалася як самостійна комплексна проблема, а культурно-історична обумовленість таких взаємовпливів у різні епохи не була предметом спеціального дослідження, у наявності є велика кількість робіт, у яких відбиваються деякі аспекти означеної проблеми.

Теоретичною основою дослідження додатково стали роботи, у яких розробляється теорія окремих видів, родів та жанрів, досліджується морфологія мистецтва. Диференціація окремих галузей матеріально-художнього виробництва не є первинним, базовим принципом, що лежить в природі цих мистецтв, а стає, певним чином умовною, історично зумовленою тезою. Тільки в контексті розвитку професійного мистецтва первинний синкретизм поступово змінюється на ситуацію виокремлення художньої творчості від усіх інших форм діяльності людини. Тоді і формуються поняття

виду, роду, жанру. Теоретичні джерела з означеної нами проблеми роду в мистецтві нових часів є в роботах Ж. Базена [2], Г. Вельфліна [12], Б. Віппера [18], А. Гільдебрандта [29], О. Габричевського [26], А. Зися [50, 51], Л. Зеленова [47], М. Кагана [54, 57, 58], Є. Калініна [58], О. Кантора [61], М. Тарабукіна [144], В. Толстого [151, 152], В. Фаворського [156, 157] та інших.

Зазначимо, що ранні теоретичні судження про дефініції роду в мистецтві зафіксовані вже в класичних пам'ятках теорії літератури, де визначаються три великі групи словесної творчості, які ми зараз називаємо літературними родами (епос, лірика і драма). На сучасному етапі розвитку естетичної думки у зв'язку з теорією роду в мистецтві дебатовуються два питання: чи вміщуються всі можливі втілення життя словесного мистецтва в ці три роди, чи притаманне родове розділення тільки літературним творам, або його можна виявити і в інших видах мистецтва?

На думку М. Кагана, родове членування в усіх видах мистецтва означається видозмінами структури кожного окремого виду під впливом інших видів. «Таким є загальний закон формування родів в мистецтві: рід стверджує себе винятковою художньою структурою, яка є зумовленою сприйняттям одного виду мистецтва іншим...» [58, с. 367]. Так, у мистецтві слова, згідно з цією ідеєю, розділення на роди виникає як результат впливу на нього музики (лірика), театру (драма), та самоствердження як засобу художнього освоєння світу (епос). Аналогічно і в інших галузях художньої творчості: в образотворчому мистецтві виділення монументальних та монументально-декоративних форм живопису, скульптури, графіки є наслідками вимог архітектури. Виокремлення декоративного (ілюстративного, стенографічного) контексту – результат пристосування зображальних форм до прикладних. Станковий живопис, графіка, скульптура – це вже царина самоствердження цих мистецтв – форма, в якій розкриваються їхні власні, особливі якості.

Іншої думки дотримується О. Габричевський, який вважає, що аналогії між членуванням родових дефініцій у різних мистецтвах мають умовний

характер. Він доводить: «...сам факт виокремлення мистецтв часових та просторових вказує на те, що є два онтологічно різні типи художніх об'єктів» [26, с. 136]. Тому література (і музика) являє себе продуктом мистецтва часового, а от образотворче мистецтво є предметом мистецтва просторового. Вже тому, каже дослідник, названі мистецтва представляють два різних типи індивідуальної творчості, два різних способи існування, а саме – становлення й буття.

Як здається, вирішальним у загальній темі морфології мистецтва є питання системного прояву та взаємозалежності всіх виражальних складових. Якщо всі взаємодіючі мистецтва визнати за системи, то навіть у періоди «чистого» становлення кожного з них можна побачити вплив одного елемента системи на інший. У контексті розвитку системної взаємодії мистецтв відбуваються процеси інтеграції, що означає об'єднання в певну сукупність частин та елементів системи. Більш високим рівнем інтеграції є синтез, який проявляв себе ще з прадавніх часів, коли всі мистецтва були переплетені в єдиному синкретичному комплексі. Деякі науковці конкретизують якісну структуру синтетичних відношень мистецтва, формулюючи класифікацію інтегруючих сил.

Дисертація присвячена опрацюванню основних композицій В. Гегамяна, які аналізуються в аспекті проблеми складної взаємодії, синтезу станкового та монументального. Ми вважаємо тему «синтез в мистецтві» дотичною до контексту нашого дослідження взаємодії станкового та монументального в творчості В. Гегамяна. Довершеність основних композицій художника дає підстави позначити терміном «синтез» нову досягнуту ним якість, що формується високим рівнем інтеграції складників родового контексту.

В мистецтвознавчій практиці поняття «синтез» має на увазі створення якісно нового художнього явища, що не зводиться до суми складників його компонентів. Зумовлений у даному обсязі термін «синтез» може

застосовуватися: а) до взаємодії різних мистецтв; б) до зв'язків мистецтва з іншими явищами культури й матеріального буття; в) для характеристики окремих творів і всієї творчості В. Гегамяна.

Деякі науковці конкретизують якісну структуру синтетичних відношень мистецтва, формулюючи класифікацію інтегруючих сил. У представленій дисертації ми вважаємо за краще акцентувати увагу на фактах сполучення станкового та монументального; ми досліджуємо проблематику складної взаємодії родових дефініцій у творчості В. Гегамяна, позначаючи терміном «синтез» нову досягнуту ним якість. Задля вирішення визначеної задачі воліємо спрямувати увагу на виявлення особливостей трансформації змісто- та формоутворюючих чинників на горизонталі родових взаємовідносин.

Дослідження синтезу як культурологічної та мистецької категорії призвело до появи низки класифікацій і визначень, що мають як точки дотику, так і принципові відмінності. Це роботи Ю. Борева [7], В. Ванслова [11], А. Зіся [51], М. Кагана [54], Ю. Малишева [79], І. Моторіної [88], О. Муриної [92], Г. Степанова [142] та ін. З метою вироблення робочої концепції і термінологічного апарату зробимо екскурс до суті питання.

Синтез (від. грецького *synthesis* – поєднання, складання). «Це переважно філософське поняття, яке означає «складання різних елементів, сторін предмета в єдине ціле (систему)», – пояснює відомий філософ В. Садовський [126, с. 583]. Синтез дає зовсім нову сполуку, якісно нове художнє явище, оскільки таке поєднання елементів у нову систему формує нову якість, котра не стає формальною сумою його складових. Синтез «виступає в парі» з аналізом (*analysis* – «розкладання предмета на його складові»), доповнює його і перебуває з ним у нерозривній єдності [126, с. 583]. Синтез є процесом об'єднання виділених за допомогою аналізу частин, властивостей, зв'язків. Причина синтезу ґрунтується в самій природі мистецтва, яке, по-перше, він відображає розмаїття навколишньої дійсності, а по-друге, застосовує різні зображальні засоби. На практиці синтез у мистецтві був завжди. Довершений

твір мистецтва є синтетичним.

Проблема синтезу в мистецтві, висвітлюється на сторінках багатьох мистецтвознавчих видань минулого й сучасності, має статус глобальної, бо охоплює всі сфери й ракурси буття мистецтва. Традиційно вона розробляється в контексті кількох напрямків: на теренах дослідження феноменології «союзу мистецтв», або синтезу різних видів мистецтв, а ще в руслі виявлення, аналізу й теоретичної характеристики нових (синтетичних) форм і жанрів у мистецтві.

I. Моторина виділяє чотири історично сформованих типи художнього синтезу: а) з'єднання різних мистецтв в інтересах образної виразності (синтез просторових мистецтв); б) особливий тип художньої творчості, який не буває без синтезу (театр, кіно, телебачення, цирк, хореографія); в) новий вид художнього синтезу, що ґрунтується на використанні інформаційно-комп'ютерних технологій [88].

Дослідник Ю. Борев у творах художньої культури виділяє такі типи синтезу за характером взаємодії елементів систем:

1. Супідрядність. Форма синтезу мистецтв, коли один вид мистецтва домінує над іншим (стародавня архітектура домінує у взаємодії з монументальною скульптурою, живописом, мозаїкою, іконою).

2. Колажна взаємодія. Передбачає «склеювання» окремих елементів різних мистецтв (середньовічні містерії).

3. Симбіоз. Це мистецтва, які рівноправно взаємодіють, зливаючись у щось нове.

4. Зняття. Передбачає, що одне мистецтво стає основою іншого, не беручи участі в художньому результаті (літературна основа балету).

5. Концентрація. У ній один вид мистецтва вбирає в себе інші, залишаючись самим собою і зберігаючи свою художню природу (театр вступає у взаємодію з музикою, літературою, живописом, архітектурою, хореографією, але зберігає свою специфіку, носієм якої є актор).

6. Трансляційне сполучення. Тут один вид мистецтва стає засобом

передавання іншого (фотографія, кіно представляють глядачеві твори живопису, балету, музики) тощо [7].

Синтез у мистецтві дає про себе знаки в різних взаємодіях: і в поєднанні різних мистецтв у загальній композиції, і в розвитку синтетичних мистецтв, й у взаєминах мистецтва з іншими явищами культури і матеріального буття, і у використанні окремими видами мистецтва виразних засобів, художньої мови й матеріалу інших мистецтв тощо.

На теренах пластичних мистецтв себе означають і певні відмінності синтетичних сполук, про що ми писали в статті «Теоретичні аспекти проблеми синтезу в пластичних мистецтвах» [114]. Підставою для подальших пошуків були роботи науковців О. Муріної [92], М. Кагана [55], Ю. Малишева [79].

На основі загальної концепції, запропонованої музикознавцем Ю. Малишевим [79], спробуємо систематизувати загальні позиції синтезу і виробити модель закономірностей синтетичних процесів в мистецтві. Вважаємо, що різні типи синтезу мають послідовну, «сходинову» форму поступового набуття нових якостей – від простих до складних. Можна означити принаймні чотири рівні синтезоутворення:

1. У межах певного виду мистецтв, між однохарактерних «підвидів». Наприклад, для образотворчого мистецтва – це взаємозв'язки між живописом, графікою та скульптурою. Внаслідок такої взаємодії кожен з видів, не втрачаючи специфіки виражальних засобів, набуває нової виразності. При цьому неможливо виділити сферу «живописного», «графічного» або «скульптурного» тому, що будь-яка характеристика образотворчих видів потенційно існує в кожному з утворень нового виду. Але якщо застосовувати такі означення, як «живописний рельєф», «скульптурний малюнок» або «живописний малюнок», то констатуємо набуття певним видом образотворчості нових характеристик. Цебто, доповнення показників традиційних виражальних засобів (відповідно – колір для живопису, точка, пляма, штрих для графіки тощо) якостями іншої, не типової виразності.

2. У межах певної групи. Сьогодні виділяють групи синтетичних (часових та просторових) мистецтв. Синтез у межах просторових мистецтв (між архітектурою, декоративно-ужитковим та образотворчим мистецтвом) формує характеристики родових розгалужень для образотворчого мистецтва. Отже, родові розгалуження образотворчого мистецтва (на станкове, монументальне та декоративне) проявляє синтез іншого гатунку; більш складного вже тому, що може поєднувати в собі як синтез в групі просторових мистецтв (образотворче мистецтво, архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво), так і синтез всередині окремих видів (між живописом, графікою, скульптурою).

3. Синтез складових різних груп мистецтв – просторових, часових та синтетичних між різними мистецтвами. Це найбільш поширений синтез. Саме з цього виду синтетичних сполук починалося теоретичне обговорення теми синтезу в мистецтві. Нагадаємо, що сформоване вчення про синтез мистецтв уперше можна бачити у теоретичних роботах Ріхарда Вагнера (друга половина XIX ст.) [10]. Ним же був уперше введений сам термін «синтез мистецтв». Така єдність відбиває сполуку нашарувань синтезів попередніх рівнів. Саме в такому контексті – взаємодії різних видів мистецтв – народжуються так звані «мегасинтетичні» мистецтва (театр, кіно, телебачення, цирк тощо). Крім того, такий синтез, вірогідно, формує поняття «стилю».

4. Синтез між мистецтвами та «не мистецтвами» (техніка, промисловість). У процесі реалізації такого синтезу, де головним посередником виступає допоміжна діяльність (дизайн), «не мистецтва» набувають художню складову якості і поступово наближаються до статусу мистецтв.

Чотири виокремлених рівні синтезу пов'язані між собою безпосередніми взаємозв'язками. Складність та особливість кожного з рівнів обумовлюються не тільки кількісним складом інтегрованих у синтезі характеристик цього рівня, але й сумою синтетичних показників попереднього рівня (або рівнів) [114].

У дисертації ми будемо застосовувати словосполучення «синтез родових

дефініцій», маючи на увазі сукупність «надвидових» характеристик, що означає проявлення синтезуючих процесів одного з рівнів загальної структури. В нашому дослідженні не стоїть як основна проблема виявлення характеру синтетичних процесів в образотворчому мистецтві, і творчості В. Гегамяна зокрема. Тому поняття «синтез» у дисертації несе більш загальний, не конкретний характер та наближається до поняття «взаємодія», «інтеграція» тощо.

Отже, для досягнення характеристик родового рівня творів образотворчого мистецтва раціональним буде виокремлювати аспекти їх прояву. Для дослідження творів В. Гегамяна виокремлюємо три типи проявлень родових дефініцій – функції, форми та якості, характеристики яких складають загальний комплекс «синтезу родових дефініцій» і ставимо за мету дослідити взаємодію станкового та монументального у картинах художника.

Вітчизняні науковці досліджують синтез в мистецтві переважно як форму взаємодії мистецтв в архітектурному просторі, аналізують форми синтезу різних видів мистецтва та дизайну. Це такі автори як: Т. Кара-Васильєва [63, 134], І. Кузнецова [72, 134], А. Мараховський [80, 81], Ю. Романенкова [125], З. Чегусова [63, 134], В. Чернявський [134] та інші.

Українські, російські та європейські науковці М. Волков [22, 22], І. Грабар [33, 34], А. Каменський [60], Ю. Лотман [77], Е. Панофський [98], Б. Раушенбах [123], Д. Сарабьянов [126], М. Тарабукін [144], О. Шило [163, 163] та інші значну увагу приділяли розробленню *теоретичних питань розвитку живопису як окремого виду мистецтва та особливостям його станкового й монументального родоводів*; їх колористичних, композиційних та просторово-часових ознак у творах образотворчого мистецтва.

Дослідження питань взаємовідносин станкового та монументального в живопису безпосередньо пов'язане з виявленням сутності поняття «монументальне» та «монументальності», з моделлю формулювання питання про станкове та монументальне в мистецтві.

Розробці поняття «монументального» присвятили свої зусилля Г. Вельфлін [12–13], А. Гільдебранд [29], А. Бринкман [8], Р. Хаман [71, 209], Е. Панофський [97] та ін.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. німецькі теоретики Г. Вельфлін, А. Гільдебранд, А. Бринкман розробили поняття «монументальне» в контексті ренесансних трансформацій античності. У книзі Г. Вельфліна «Ренесанс та бароко» поняття «монументальність» пов'язується з певними зображальними прийомами, за допомогою яких формується стилістична орієнтація епохи. Згідно з цим, бувають епохи монументальні та немонументальні. До зображальних прийомів, які складають ефект монументальності в бароко, Г. Вельфлін відносить: великі розміри, безмежність простору, ефекти світла – тобто все те, що створює в глядача відчуття величності, значущості, строгості. У цьому дослідник вбачає глибоку різницю монументальності бароко від світлого, ясного, прямого ефекту архітектури Ренесансу [13].

Аналіз змістовної сторони та духовне підґрунтя стилістичних змін ренесансу та бароко досліджується в роботах Панофського [97, 98] та М. Дворжака [41]. Питання про змістовне наповнення монументальності означає А. Гільдебранд. Він пише: «У разі включення пам'ятника в певне середовище завжди виникає питання щодо того, як світ представлень самого пам'ятника поєднується із світом представлень навколишнього середовища. Якщо в обох живе схожий дух, то об'єднання відбудеться, зазвичай, у найбільш природній спосіб. Тому доцільним буде поставити сучасний пам'ятник серед сучасної архітектури» [29, с. 157–158]. У роботі А. Бринкмана, поняття «монументальність» стає універсальним і трактується як співвідношення просторових та пластичних елементів, які генерують певні «архітектонічні форми», які можуть продемонструвати «психологію епохи» [8].

Німецький мистецтвознавець та теоретик образотворчого мистецтва Ріхард Хаман залишив доволі ортодоксальне трактування монументальності: «монументальне мистецтво – це мистецтво, яке заміщує об'єкт поклоніння».

Виводячи поняття монументальності з магічної функції мистецтва, Р. Хамаан доходить висновку про монументальне як похідне таких понять як культ, сила, авторитарність. У зв'язку з цим сучасна епоха, на його думку, не дає ідеального підґрунтя для істинно монументальних творів уже тому, що в сучасній культурі порушена ієрархічність цінностей та підірвано авторитет релігії та влади [65].

Розглядаючи *композицію* картин В. Гегамяна, ми звернулися до базових напрацювань відомих дослідників-мистецтвознавців, а саме: Р. Арнхейма, М. Волкова [21], Г. Гадамера, С. Даніеля [39, 40], Ю. Лотмана [77], Б. Раушенбаха [122–124], Б. Успенського [155], Є. Шорохова [165] та ін. Дійшли таких висновків: композиція виступає конструктивною основою художнього твору. В умовах реформування реалістичної образності саме композиція стає тим головним фактором, який здатен прояснити нам мислення художника. М. Волков уточнює: «... композиція – головна форма твору мистецтва. Але, як будь-яка форма, вона пов'язана не тільки з завданням оформлення змісту. Вона пов'язана зі специфікою даного виду мистецтва, з його характерними засобами та обмеженнями» [22, с. 9].

Цінними для нашого дослідження площинних факторів композиції є зауваження М. Волкова щодо об'єктивних закономірностей сприйняття *відрізка прямої на обмеженому прямокутному рамою полі* [21, 22]; а також особливостей застосування «*образної геометрії*» [22, с. 235] та виявлення специфіки застосування поняття «*рама*» [21]. Поза увагою не залишилися і роздуми науковця про «*доперспективні*» ознаки трьохмірності простору: перекриття, умовне моделювання об'ємів, ракурсності тощо [22]. Також знайшло своє місце у нашому дослідженні і означення Є. Шороховим особливостей застосування поняття «*антиципації*» (anticipation, від лат. anticipo – наперед засвоюю, сприймаю заздалегідь) в мистецтві: «Явище антиципації глибини картинного поля застосовується в багатьох композиціях для виявлення та підкреслення заглибленості сцени в глибину від «рами» в центральну частину картинного поля» [165, с. 141].

У своїй книзі «Поетика композиції» Б. Успенський показує можливості композиції у зв'язку з проблемою *точки зору* [155]. І хоча він наводить приклади, орієнтуючись на художню літературу, твердження дослідника мають узагальнений характер і можуть бути віднесені до всіх репрезентативних видів мистецтва. Особливе місце в композиційній системності, що досліджує Б. Успенський, приділяється питанню «рама»: «...Саме «рамки» – чи то безпосередньо означені границі картини (зокрема, її рама), чи то специфічні композиційні форми – утворюють зображення й, по суті, роблять його зображенням, тобто надають йому семіотичний характер» [155, с. 9]. За допомогою «рами», доводить дослідник, художник пов'язує в один вузол множинність композиційних факторів. І це стосується не «матеріальної рами». «Рамою є, – пише Б. Успенський, – авторське обмеження картини, обмеження її кордонів, вона виступає невід'ємною складовою композиції, вона ж і допомагає виявити цілу низку формальних ознак, що пов'язані з новими принципами зображення на площині» [155, с. 235].

Важливим джерелом для дисертації були роботи, у яких *теорія композиції аналізується з погляду її практичного втілення в процесі створення повноцінного твору мистецтва*. Такими є напрацювання М. Волкова [21 – 22], В. Жуковського, [45], Є. Калініна [58], О. Кузнецова [91], В. Лазарева, В. Мошкова [91], В. Фаворського [155] та інших дослідників.

Дослідженню синтезу на рівні законів формування зображення та композиційних закономірностей; на рівні геометричного синтаксису в монументальному мистцеві приділяють увагу В. Мошков та О. Кузнецов у роботі «Пластична основа композиції (проблема синтезу мистецтв)» [91]. У монографії виокремлюються та аналізуються два основні принципи зображення: пластично-плаский і принцип об'ємного зображення, які розвиваються в мистецтві поступово та паралельно, змінюючись та перехрещуючись. «Окрім двох основних принципів зображення є ті перехідні форми, що утворюють діапазон «малих глибин», які можна віднести до третьої

формоутворюючої категорії – до «багатошарової глибинності» [91, с. 11]. Автори означають багатошарову глибинність більш як композиційний, аніж формоутворюючий принцип, доводячи водночас: «правомірність такого означення зумовлена широтою його застосування в монументальному мистецтві, де цей принцип треба визнати основним» [91, с. 11].

Дискусії з *проблем художнього простору* розгортаються на теренах культурології, мистецтвознавства, історичної та філософської наук. Найбільш відомими дослідниками в цій галузі є: М. Волков [21,22], С. Даніель [39, 40], Л. Жегін [43], Р. Зобов, М. Каган [57], Л. Мочалов [89, 90], Ю. Лотман, Б. Раушенбах [122, 123, 124], Б. Успенский [155], та ін.

Важливу роль у формуванні художнього простору, вважає С. Даніель, виконує перспектива. Він наголошує, що: «Перспективне зображення не стільки «вікно» в реальний простір, скільки мова, якою художник говорить про реальний простір та формулює досвід зорового сприйняття простору» [40, с. 87]. Простір живопису, продовжує автор, є антропоцентричним, тому головним героєм живопису є людина. Він же зазначає фактор залежності просторової побудови картини від жанрової диференціації живопису.

Дослідник наукової системи перспективи Б. Раушенбах вводить таке важливе поняття, як *перцепція* і досить чітко демонструє, як перцептуальний простір може бути реалізованим у живописному творі [122]. Дослідник відзначає, що наукові системи перспективи, на відміну від художніх, базуються тільки на законах зорового сприйняття та математики, їх сила виявляє себе у повній об'єктивності; вони є цілком незалежними від художнього образу та художньої практики. Система перцептивної перспективи, підкреслює названий автор, передає співвідношення масштабів переднього, середнього та віддаленого планів, координуючись з природним зоровим сприйняттям.

Л. Мочалов звернув увагу на взаємодію категорій глибинності та

площинності, які реалізуються в просторовій побудові картини [90]. Характер їхньої взаємозалежності глибинності та площинності, каже він, розкриває ціннісну орієнтацію певної системи живопису. Композицію Л. Мочалов сприймає як ту основну ланку, яка на його думку забезпечує цілісність картини. Вона організує і план зображального, і план зображення, говорячи про трьохвимірний простір на двомірній площині. Просторову побудову Л. Мочалов іменує як «...передкомпозиційну форму», яка «має певну світоглядну сутність» [90, с. 283].

Питання просторової побудови в аспекті задач композиції досліджує М. Волков [22, с. 74]. Серед композиційних задач, які вирішуються в картині чи то в рисунку, каже він, задача побудови простору є однією з найважливіших. Просторовість у картині – це і місце дії, й суттєвий компонент самого дійства. Це поле, де стикаються фізичні та духовні сили. Разом з тим це також середовище, в якому занурені предмети, й суттєвий компонент їх характеристики. Дослідник виділяє два основних типи членування простору: це членування на шари та членування на плани. Автор висуває також ідею кольорового простору, оскільки колір є взаємопов'язаним із формами просторового устрою картини.

Загальною позицією для даних авторів є сприйняття художнього простору в аспекті мистецтвознавчих категорій, а розбіжність позицій відмічається тільки в акцентуванні якоїсь складової художнього простору. Так, Б. Раушенбах досліджує перцептивну систему перспективи, С. Даніель – жанри, Л. Мочалов – співвідношення категорій глибинності та площинності, а М. Волков – задачі композиції.

Отже дослідження просторової побудови основних композицій В. Гегамяна ми будемо проводити в контексті мистецтвознавчого підходу через виявлення співвідношень категорій глибинності та площинності та через виявлення задач композиції.

1.2. Методика дослідження

У своїй роботі ми відійшли від формування світоглядних описів біографічного плану. Це проблемна робота, присвячена не так розповіді про творчу особистість, як питанням взаємодії станкових та монументальних основ живопису, чим і вирізняються найбільш значущі твори В. Гегамяна. Розвиваючи аналітичний метод та об'єктивний аналіз форми, пропонуємо зосередити увагу на закономірностях розвитку характеристик, як вони фіксуються у творах художника.

Ключовими матеріалами для отримання результатів дисертаційного дослідження були роботи Валерія Гегамяна, з якими дисертантка працювала під час підготовки виставки та каталогу до неї у 2001 р. й подальша робота з фотографічними матеріалами. Додатковими джерелами інформації були архівні документи Одеського обласного архіву та архіву ПНПУ.

Як основна, на першому етапі знайомства з творчістю В. Гегамяна постала проблема, пов'язана з кількістю одиниць творчого доробку (більше ніж 400 одиниць), яку треба було опрацювати. А саме – встановити час створення, визначити певну послідовність та взаємопов'язаність тем та груп творів, виявити особливості та характерні ознаки стилю художника різних періодів, проаналізувати особливості композиційного формулювання, просторово-часових показники в його роботах тощо.

Позиція у осмисленні творів В. Гегамяна знайшла втілення у низці статей [100, 103, 105, 106 та ін.]. Ці підготовчі роботи допомогли виявити основні стилістичні уподобання митця, особливості формотворення та формування композицій на основі «образної геометрії», осмислити розвиток ключових тем, особливостей просторового втілення як «доперспективних» ознак, так і просторової системності тощо.

На новий рівень аналізу творів В. Гегамяна вивели враження та роздуми від дослідження «оновлених» (відреставрованих) творів із 2016 р. Доля знову

звела певну кількість творінь В. Гегамяна у просторі реставраційних майстерень, що надало можливості досягнути масштабність задумів художника з нових позицій. На наше глибоке переконання, знайомство з творчістю В. Гегамяна має бути комплексним: цю постать треба вивчати, поєднуючи, як мінімум, три позиції – глобальність провідної теми, унікальність творчого методу, особливості вироблення монументального стилю в площині станкової картини. Зазначимо, що масштабність та монументальність – це основні ознаки, які характеризують роботи В. Гегамяна і спрямовують пошук на виявлення виняткових у цього художника рецептів мистецького втілення.

Головними об'єктами цього дослідження є самобутні і вкрай нестандартні за формою втілення роботи В. Гегамяна. Це його два основні твори «Криваве весілля» (1985 – 2000) (рис. 1.3.1) та «Хачкар» (1988 – 2000) (рис. 1.3.2); вони мають великі розміри: 310 x 490 см., та 310 x 470 см. і виконані на картоні в технології поєднання темперних та олійних фарб. На нашу думку, виразні якості кольорового шару зображення, довершена монументальність та масштабність картин, знайдена в них система поєднання «дрібних деталей» та «великої форми», – все це не утримується в межах традиційних показників станковості.

З'ясувалося, що означення властивостей та формулювання родових характеристик двох основних (вище названих) композицій В. Гегамяна створює певне коло проблемних питань, вирішення яких потребує ґрунтовного наукового вивчення. В роботах наявні проявлення двох потоків (станкового та монументального) живопису, що в контексті заявленої теми дисертації набуває особливого значення. Отже, постає проблема *синтезу*, тобто взаємозв'язків станкового і монументального в окремому творі образотворчого мистецтва; цінність та доцільність формулювань родового рівня ускладнених (перехідних) форм зображення; розроблення моделі сучасного сприйняття можливостей станкового й монументального.

Аналіз творчості В. Гегамяна у просторі названих проблем проводився

через виокремлення аспектів родових означень: а) дослідження закономірностей оформлення провідних тем творчості; б) констатування трансформації змісту окремих тем; в) аналізу відповідних змін у трактуванні форми і простору; г) вивчення оригінальних сполучень «станкового» та «монументального» у площині одного задуму.

Отже, в дисертації зроблено спробу комплексного аналізу проявів «станкового» та «монументального» у живопису, що призвело до усвідомлення проблеми як певної моделі творчості. Були виявлені шляхи розв'язання проблеми через виокремлення: контексту історичного набуття характеристик «станкового» та «монументального»; контексту співвідношень понять «станкове» – «монументальне»; «станковість» – «монументальність»; контексту проявів аспектів двох потоків.

Проводячи дослідження, автор обрав комплексний підхід до вивчення теми: до уваги були взяті як загальнонаукові теоретичні спостереження з проблем синтезу в мистецтві, так і спеціальні методи, запропоновані суто мистецтвознавцями. Первісне значення мали: систематизація фактологічного матеріалу, його класифікація та періодизація.

Оскільки більшість аналізованих творів мали символіко-сакральне наповнення, у роботі використовувалися напрацювання з іконічних зіставлень. Мистецтвознавчий художньо-стилістичний метод залучався до роботи задля виявлення своєрідності та оригінальності творів В. Гегамяна, при розгляді еволюційних процесів у просторі всієї творчості митця. Питання стилю і композиції творів В. Гегамяна розглядалися на тлі загальних мистецтвознавчих студій. Залежність долі митця та його творів від впливу соціально-історичних подій простежено гіпотетичним методом.

Висновки до 1 розділу

Аналіз літературних джерел показав, що творчість Валерія Гегамяна не була предметом серйозної уваги мистецтвознавчої науки. Сьогодні, на жаль, не існує жодного монографічного наукового дослідження, присвяченого життю та творчій діяльності художника-новатора і педагога. Системного аналізу його творчості не існує, скромну бібліографію митця фактично складають короткі нотатки з приводу епізодичних виставок картин. Аналіз новаторських композицій і самобутнього стилю художника присутній поки що тільки в кількох статтях автора дисертації.

Твори художника, що зберігаються в приватних зібраннях, зокрема в колекції родини В. Гегамяна, склали основну частину джерельної бази дослідження. Доречно зазначити, що інформація про більшість робіт художника вперше вводиться в науковий обіг.

Сенсом пошуків В. Гегамяна упродовж всього життя митця, на нашу думку, було прагнення виробити оновлені виражальні засоби зображення. Він шукав баланс у поєднанні станкових та монументальних прийомів втілення образів, мав на увазі вироблення системи самобутнього синтезу монументального і станкового.

Аналіз загальнотеоретичних та історико-мистецтвознавчих джерел показав: а) у вітчизняній науці, на жаль, ще не сформувався цілісний погляд на питання родових дефініцій в образотворчому мистецтві, зокрема у живописі з приводу синтезування (наприклад монументального та станкового); б) не окреслено коло наукових проблем контексту становлення та еволюції українського станкового мистецтва; в) недостатньо розроблені питання, пов'язані з теорією живопису в цілому, еволюції його видів та родових форм. Додамо, що малодослідженими залишаються внутрішні взаємозв'язки станкового та монументального як невід'ємної частини творчого процесу.

На сьогоднішній день більш широке поле дослідження родових дефініцій

в мистецтві проявлені в літературознавстві. В цій галузі знань накопичено досить великий досвід вивчення міжпредметних зв'язків та процесів взаємопроникнення складових одного виду мистецтва в інший. Щодо розроблення загальнородових сполучень, то, мабуть, наслідуючи зроблене у літературознавчому полі, дослідникам в галузі образотворчого мистецтва доведеться актуалізувати свої пошуки і ліквідувати лакуни з приводу розробки теорії синтетизму, існуючі в сучасному мистецтвознавстві. Сподіваємось, що наше дослідження у цьому плані буде хоч і малим, але внеском у загальну справу.

РОЗДІЛ 2

СТАНКОВІ ТА МОНУМЕНТАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА В. ГЕГАМЯНА

2.1. Творчість В. Гегамяна у контексті новаторських пошуків його часу

Творчу позицію цього художника вирізняло яскраво виражене постійне прагнення пошуку свого стилю, своїх методів роботи. Він ніби завмер між реалістичною традицією й модернізмом, а потім і постмодернізмом. Можна з упевненістю сказати, що художні пошуки В. Гегамяна були дуже співзвучні епосі – застигли форми реалізму другої половини ХХ ст. потребували якщо не заперечення, то кардинального оновлення, ясна річ, за рахунок новітніх художніх течій.

Валерій Арутюнович Гегамян народився 7 квітня 1925 року в родині вірменських аристократів [145]. Його батьком був відомий єреванський актор-комік Арутюн Саркисович Ханагян. Хлопчик майже його не пам'ятав; під час репресій 1930–1940-х рр. актор Ханагян був заарештований і засланий в табори, звідки не повернувся. Мати майбутнього художника, Варсенік (Варсік) Гегамівна, походила із священницького роду, із династії Тер-Меликсетян (з вірменської – ясновельможний князь Сіціано). Після арешту батька мати змушена була змінити прізвище сина. Так Валик Ханагян став Гегамяном, на честь імені діда – князя Гегам Тер-Меликсетян, який також був заарештований і загинув у молодому віці. Дитинство майбутній художник провів в заміському будинку батьків у Гарні, в мальовничих місцях, відомою окрасою яких є античний храм грецької архітектури 1 століття н.е.

У 1920-ті роки Єреван як столиця республіки дала притулок вірменським ученим, письменникам, музикантам, художникам, доти розкиданих по різних

містах Росії та інших країн. З 1921 р. в Єревані оселяється Мартирос Сар'ян з родиною. Він був одним з "повпередів" молодого радянського мистецтва за кордоном і брав участь у перших великих виставках за кордоном. Саме М. Сар'ян стає ініціатором створення асоціації вірменських художників, товариства охорони пам'яток старовини, національної художньої школи; організатором Музею археології, етнографії та образотворчого мистецтва. Сар'ян-художник, поет і оспівувач радянської Вірменії, підтримував та надихав багатьох молодих і талановитих митців.

Так Валіко Гегамян почав сприймати світ під впливом відомого художника М. Сар'яна. Саме Мартирос Сергійович, учень В. Серова та К. Коровіна, передав йому «школу» майстерності – спадок, засвоївши який, можна було знайти і себе. Закінчивши у 1938 році семирічну школу, Валіко вступив у Єреванське художнє училище, де його талант і був помічений М. Сар'яном. Відтоді відомий живописець став його учителем і захисником, ввів у свою сім'ю і ставився до нього як до сина. З 1945 до 1950 року В. Гегамян навчався у майстерні М. Сар'яна на факультеті станкового живопису Єреванського державного художнього інституту. У педагогічній роботі Мартирос Сар'ян був добрий та чуйний, і водночас вимогливий. Він був тактовним, не прагнув нав'язати свою манеру і свої прийоми живопису молодому художникові.

Своє завдання художника сам Сар'ян визначив так: «Взагалі моя мета – простими засобами, уникаючи будь-якого нагромадження, досягнути найбільшої виразності, зокрема позбавитися від компромісності напівтонів. І, мені здається, у цьому відношенні я досяг певних результатів. Крім того, моя мета – досягнути першоджерел реалізму» [129, с. 11]. Великі узагальнення, які застосовує М. Сар'ян особливо в ранньому періоді творчості, приводять його до лаконізму кольору та рисунка, і, відповідно, до ігнорування напівтонів – він їх «спрощує», застосовуючи декоративно-площинні засоби. Але, за лаконізмом Сар'яна, за підкреслено декоративно-площинними рішеннями неможна не

угледіти, що в творчості художника було ґрунтовно засноване реальне відчуття дійсності.

Характеризуючи творчу манеру М. Сар'яна, можна посилатися на узагальнення В. Прокоф'єва, який говорив, що досягнення щодо художника є прикладом «...зворушливого, дивовижно ємкого та значного синтезу станкового та монументального періоду переходу від нового до новітнього часу. В Росії цього синтезу найактивніше прагнули досягти П. Кузнецов, К. Петров-Водкін, М. Сар'ян, В. Фаворський» [119, с. 258–259].

Оскільки прихильність учителя коливалася у межах «станковіст-монументаліст», то і учень М. Сар'яна мав почати свої пошуки у мистецтві, схилиючись «до правди» вчителя. Тож тяжіння до монументальності, строгих композиційних вирішень, яскраві чисті фарби, помірні півтони, приглушена декоративність – все це було помітне уже в ранній період творчості В. Гегамяна.

У 1952 р. В. Гегамян, за рекомендацією М. Сар'яна, був відправлений на творчу роботу до Москви. У період 1954–1956 рр. він працював на Московському комбінаті декоративно-прикладного мистецтва, де його спочатку зарахували на посаду майстра (з 4.02.1954 р.), а потім перевели (з 18.10.1954–до 29.02.1956 рр.) на «...виконавську роботу на посаді художника-монументаліста» (запис у Трудовій книжці). Цей період біографії митця був дуже важливий, на нашу думку, він став знаковим для творчості В. Гегамяна.

Культурне життя Москви 1950–1960-х рр. позначене пошуками нових основ мистецтва, психологічним камертоном якого виступає жорстка ясність реалізму як «суворого стилю». Але, як про те пише відомий мистецтвознавець О. Каменський, той час був водночас і періодом бурхливого народження нових тенденцій у мистецтві: «Стильові форми і життєві концепції в роботах цих років були не тільки до строкатості різномірними, але і смутними у своїй загальній цілеспрямованості. Цілком очевидно, що знадобиться деякий час на орієнтацію в цій обстановці, яка склалася, на пошуки художніх асоціацій і образів, співзвучних новій епосі» [60, с. 189]. Виходячи з природи таланту В. Гегамяна,

можна стверджувати, що активний пошук нового був йому близький.

Першою професійно важливою подією в житті молодого В. Гегамяна періоду підготовки «суворого стилю» була виставка етюдів молодих художників Москви, що відкрилася 23 січня 1954 року в центральному Будинку працівників мистецтв. «Саме етюдів! – пише О. Каменський, – завершені, всебічно продумані і розроблені композиції з'являться в майбутньому. Поки що треба було якось скласти звіт самим собі і в зміненому відчутті життя .., і в напрямку стильових пошуків» [60, с. 189]. Зазначимо, що «зміна інтонаційного ладу» стане відчутною в деяких роботах, репрезентованих на Першій та Другій виставках творів молодих художників Москви (у 1954 та 1956 рр.), на Всесоюзній виставці 1954 р. та на інших тогочасних експозиціях.

Звичайно ж, В. Гегамян бачив ранні роботи класиків «суворого стилю» М. Аветисяна, Д. Жилинського, Г. Коржева, П. Никонова, П. Оссовського, і, вірогідно, був особисто знайомий з деякими з них. Розмаїття тенденцій пластичного втілення прози життя, як здається, могло стати плідним підґрунтям для пошуків молодого художника, який потрапив у столичну атмосферу.

І все ж В. Гегамян не затримується в Москві. З березня 1956 р. він працює в Бірбіджанському педагогічному училищі «...викладачем рисунка, живопису та композиції». У 1960 р. його запрошують на викладацьку роботу в Махачкалу, де тоді відкрили художнє училище – перший навчальний заклад з підготовки кваліфікованих художніх кадрів не тільки в Дагестані, а й на всьому Північному Кавказі [27]. Але восени 1963 р. В. Гегамян опиняється вже в Одесі і надовго оселяється в ній.

Він тоді перебував в активному пошуку, і складається враження, що молодий художник утікає від самого себе. На нашу думку, існувала певна таємниця приватного або психологічного аспекту, здатна пояснити неспокій В. Гегамяна. Не відомі допоки події початку 1950-х рр. у Вірменії ймовірно утворили в душі Гегамяна незагойну рану, біль якої він проніс через все життя. Як наслідок, художник уникав перебування як в епіцентрах столичного життя,

так і на батьківщині – у Вірменії він так більше і не з'явився. Можливо, від'їзд зі столиці має і більш конкретну причину. Із спогадів В. Кудлача, учня В. Гегамяна, ми дізнаємося: «Під час перебування в Москві, де Валерій Гегамян за рекомендацією М. Сар'яна працював в Художньому фонді, він подав документи і світлини своїх робіт на здобуття певного звання. Але хтось невідомий папку вилучив і пізніше використовував її для своїх цілей. Цей неприємний епізод він пам'ятав усе своє життя» [177].

Проживання в Одесі було зумовлено необхідністю його особистої долі більш, ніж закономірністю творчих пошуків. Зі своєю дружиною, випускницею географічного факультету Одеського університету, художник познайомився в Махачкалі. Болеслава Самійлівна прийшла подивитися на роботи студентів художнього училища, в якому тоді викладав Валерій Арутюнович. У 1963 р. Болеслава та Валіко офіційно одружилися.

В Одесі Гегамян працює в Художньому фонді (з березня 1964 р.), виконуючи тимчасові замовлення (в живописному та в оформлювальному цехах). А з вересня 1964 р. він стає викладачем кількох дисциплін художнього циклу в Одеському педінституті (нині ПНПУ).

У 1970–1980-ті рр. Валерій Гегамян став відомий в Одесі, насамперед, як художник-викладач, організатор і професіонал, який створив для вищої мистецької освіти в Одесі міцний методичний фундамент. Важливою подією в житті В. Гегамяна тих часів стало відкриття в 1964 р. Художньо-графічного факультету в Одеському педагогічному інституті. Саме йому довелося бути першим деканом факультету (1964–1967 рр.), організатором наукової роботи. Під його керівництвом формувалися перші програми навчання, методичні посібники для проведення практичних занять з профільних дисциплін, створювалася наочність (стенди) поетапного виконання основних завдань. У ті роки в інституті плідно працювали П. Злочевський, Н. Павлюк, А. Русин, І. Логвин, Р. Яценко, А. Бровко, А. Єфименко, молоді викладачі В. Захарченко, О. Письмиченко, В. Філіпенко.

Вже маючи всі підстави для виставкової діяльності, В. Гегамян не бере участі у виставках і таким чином офіційно не проявляє себе як художник. Тільки в учбових звітах про науково-творчу діяльність можна знайти вкрай скупі відомості про його творчу роботу. Її не можна порівняти з активним творчим життям будь-якого іншого художника, який жив в Одесі в той період. Такий стан речей сформував ще за життя майстра чутки й плітки, здивування і непорозуміння, а часом і глузування з боку колег і учнів.

У червні 1985 р. Валерія Арутюновича «...звільнено за власним бажанням, у зв'язку з виходом на пенсію...» (запис у Трудовій книжці). Відтоді художник, в буквальному значенні слова, «замикається» у своїй квартирі, одна з кімнат якої стала майстернею. Здається неймовірним те, що людина упродовж десятка років навіть не виходила на вулицю. Дихав він свіжим повітрям і робив зарядку на балконі, працював 13–16 годин на добу, створюючи неймовірні роботи. «Зв'язок» зі світом підтримував через рідних – дружину (померла у 1987 р.) і сина. Відомо, що він зрідка дивився телевізор, багато читав. 11 вересня 2000 р. Валерія Арутюновича Гегамяна не стало.

Така в загальних рисах, небагата фактами біографія талановитого художника. Найважливіші і найцікавіші події відбувалися в його творчості, а не в приватному житті.

2.2. Етапи розвитку та еволюція творчості В. Гегамяна

Магістральна складова творчості В. Гегамяна – це розвинута традиція експресивного письма М. Сар'яна. Якщо мати на увазі його найбільш значущі композиції Гегамяна і все те, що можна назвати довершеним у його спадщині, - це балансування між станковізмом та монументальністю, декоративна умовність і підкреслена символічність. І все таки цей майстер безперечно пов'язаний з традиціями радянського реалістичного мистецтва; у пору свого мистецького становлення він не міг обійти цю «школу для всіх».

Щоправда, у спадщині В. Гегамяна реалістичними можна вважати лише твори так званого «раннього періоду» творчості, які вірогідно виконані наприкінці 1960-х років [145]. В них, проявляються риси об'ємного трактування форми, дотримання принципів роботи з натури; атрибути станковості в них домінують. За свідченнями близьких, серію чоловічих живописних портретів та низку рисункових творів Валерій Арутюнович привіз до Одеси з Дагестану у 1963 році. Це такі живописні роботи, як «Портрет старого в чорній бурці на фоні гір» (іл. 2.2.1), «Портрет старого в червоному башлику» (іл. 2.2.2), «Портрет старого мусульманина» (іл. 2.2.3), «Довгожитель» (іл. 2.2.4) та інші, які виконані олійними фарбами на полотні.

Довершеність та зацікавленість зображення індивідуальних рис в них дають підстави думати, що В. Гегамян працював безпосередньо з натури. Його безумовно цікавила психологія людини. Зсунуті брови, напружений, уважний погляд, характерний нахил голови надають персонажам особливої життєвості та психологічності. Так, в зображенні півфігури «Портреті старого в чорній бурці на фоні гір» (іл. 2.2.1) на повну силу застосовується світлотональний метод зображення. Промені сонця контрастно освітлюють напівфігуру старого, що розташована на передньому плані, рівномірно розцвічують весь простір і вершини гір дальнього. Саме сяйво виступає тим фактором, що поєднує всі об'єкти зображення та надає відчуття тепла усій роботі.

Майстерно «виліплені» світлом та кольором руки літньої людини спокійним жестом підтримують бурку; на вже немолодому обличчі світяться проникливі розумні очі. Тема внутрішньої досконалості людини та природи, їх взаємозв'язок, домінує в цій роботі. Цей твір уособлює об'єктивний і правдивий погляд художника на людину з народу, трудівника, що існує в злагоді з життям, з природою, з самим собою.

Оповідальність, складні психологічні та колористичні нюансування, що поступово впливають на розвиток індивідуального до можливих меж – ці риси віддзеркалюють гасла станкового напряму мистецтва. Саме станковий твір

здатен принести, підкорити людському «я» цілий світ, зробити його предметом особистісного, окремого переживання. Основними засобами вираження, якими оперує В. Гегамян у ранніх роботах, – це елементи колірної інтонації; зосередженість на виразності погляду та композиції портретованого; саме цей портрет вирізняється таким застосуванням пояснюючих елементів.

Дагестанця в червоному башлику й папасі (іл. 2.2.2) В. Гегамян зобразив у стані внутрішньої рівноваги, в мить зосередженості та роздумів. Примружені очі чоловіка звернені в якийсь суто індивідуальний простір, він наче прислуховується до себе, намагається почути голос свого серця, осмислити власне місце в цьому світі. В русі голови, у стиснутих пальцях рук, у напрямку погляду відчувається готовність людини до рішучих дій.

Безперечними є намагання художника втілити «народний типаж», що виказує характерну рису його творчості. Але водночас він пропонує й вихід за межі суто портретного зображення. У його портретах наявні зусилля розширити задум до рівня портрета-картини. Особливо це проявляється в портретах мусульман (іл. 2.2.3–4), в яких зображено цільні постаті літніх людей, що сидять.

Своєрідне в цих роботах трактування простору. Джерело світла – не палке сонце; воно розташоване за спинами персонажів і сховане за горами. Використовується ефект контражурного освітлення, завдяки якому постать втрачає об'єм і вирішується силуетно. На безрадісному нейтрально сірому тлі, якое «погрозливо», виділяються темні силуети постатей. Обличчя літньої людини спрямовано до глядача проникливим зором сірих очей. Лаконічність у трактуванні форми підпорядкована виразності та усвідомленості погляду. Художник відтворює напружену, неспокійну думку людини, безмежну складність її внутрішнього світу. Якщо вдивлятися у роботу тривалий час, народжується відчуття, що зображена людина розбурхує свідомість та про щось запитує.

Одноманітно трактується одяг старого, що формується у велику темну

пляму й виступає активним напруженим контрастом до тла. Рухливі лінії загального контуру постаті, перехресні силуети архітектурних деталей, розташування рук під прямим кутом – все це ще більше посилює загальну напругу й породжує неоднозначне сприйняття всього образу (іл. 2.2.3).

У 1980-ті рр. декан факультету П. Горбулін, характеризуючи творчість В. Гегамяна, зосереджує увагу на антиклерикальному мотиві, що присутній у «Портреті мусульманина» (іл. 2.2.3): «...Літня людина, яка ще не втратила силу світосприйняття, зображена в стані тяжких роздумів. Відкинутий на траву Коран свідчить про прийняте рішення...» [160, с. 3]. Цей мотив мав опинитися в полі зору коментатора, інтерпретатора картини тільки що згаданого десятиріччя. Сьогодні знайдений В. Гегамяном образ виглядає більш складним...

До В. Гегамяна як художника досить рано прийшло відчуття довершеності образу, точності й лаконізму живописної мови. Це стимулювало його на кропітку й довготривалу роботу над портретами, які виходили неординарними, в чомусь навіть новаційними. Натура й природа в цих полотнах вже не сприймаються об'єктом милування або простого дослідження. Вони стають додатковими й строго продуманими аксесуарами для авторського пояснення особистості. Особливу увагу в цей час художник приділяє відтворенню внутрішнього стану через зображення очей. Саме погляд являється змістовним та композиційним центром ранніх портретів. Образи втілюють настрій самозанурення й зосередженості людини на власному «я», в роботах проглядає складний (навіть суперечливий) світ зображуваного. Таким чином, вже ранні роботи Валерія Арутюновича принципово синтетичні.

Реалістична основа цих робіт проявляється в зображенні окремих частин або окремої фігури, але не всієї роботи в цілому. По-своєму, аж ніяк не традиційно, не реалістично, трактується в них простір. Фігури, як правило, визначаються на першому плані, вони наближаються до самого краю картини (що буде характерно для більшості гегамянівських зображень наступних

періодів), а конкретний антураж (наприклад пейзаж) komponується в відповідності з загальною концепцією полотна. Характерно, що кожна окрема картина даного періоду несе в собі заряд обдуманого експерименту – не заспокоюючись, художник шукає все нові й нові принципи оновлення своєї художньої палітри.

Але сьогодні, ретроспективно знайомлячись з ранніми роботами В. Гегамяна в контексті пізніх вже зрілих шедеврів, можна сказати, що в тих роботах, все ж таки, відсутня цілісності. За манерою виконання, постать та її оточення суперечать одне одному, тому виникає відчуття ескізності, незавершеності. Як з'ясувалося пізніше, це були перші спроби експерименту, через кілька років В. Гегамян рідко звертатиметься до психологічного портрета, тим і цінніше він у контексті майбутніх досягнень у цьому жанрі – контраст завжди виявляє приховану сутність явища.

У реалістичному контексті виконані й графічні роботи, створені до 1964 р. (іл. 2.2.5–10). Здебільшого це дослідження окремої постаті з акцентованим вирішенням анатомічної складової. Не можна сказати, що В. Гегамян проявляє своє захоплення світло-тональною варіативністю вирішення деталей та показників просторовості в цих роботах, але наполегливість та професійність в них очевидні.

Ранній, одеський період творчості (романтичне трактування образу). Другий, або Одеський період творчості В. Гегамяна починається наприкінці 1960-х рр. Він характерний прагненням художника переробити усталені принципи зображення об'єму та площини. Можна стверджувати, що в цей час починається робота по співвідношенню їх в принципово іншому просторі.

Суттєвими були й зміни з боку застосування технічних засобів зображення, які безпосередньо пов'язані з питаннями стилю. Ці зміни в техніці живопису насамперед спостерігаємо в роботах «Балерина в темному» (іл. 2.2.11), «Оголена балерина в темному» (іл. 2.2.12), «Портрет дружини художника в блакитному» (іл. 2.2.13), «Портрет колекціонера», «Сектантка» та

ін. У цих полотнах застосовується вже характерна на той час для В. Гегамяна техніка поєднання різних фарб (олія, темпера), хоча відомо, що різні матеріали мають свої особливості у втіленні тривимірності.

Очевидно, що зміна розмірів творів є також продуманим кроком художника. Дедалі у нього пріоритетними стають «великі» формати, і це простежується в зображенні як погрудного портрета, так і всієї фігури. Декілька прикладів. У «Портреті дружини художника в блакитному» (іл. 2.2.13), у картинах з зображенням «балерини-лебедя» на повний зріст (іл. 2.2.11–12) В. Гегамян відмовляється від реального простору, замінивши його простором умовним, хоч при цьому він використовує реалістичну основу малюнка у зображенні постаті людини. Ці роботи істотно вирізняються в усій творчості оскільки вони наповнені настроєм романтичної таємниці та ліризму.

У згаданих творах превалює мотив відходу, зникнення в уявному, нереальному світі вічності, мотив розчинення людського «я» у природному просторі. З одного боку – це вихід за межі власного «я», але, водночас – вираження інтимності почуттів, елегантності. Романтизація простору має свій, гегамянівський, відтінок. Наприклад, на одній з картин зображена на повний зріст жіноча постать у темній пачці в оточенні фантастичних рослин (іл. 2.2.11). Вертикальне розташування постаті не можна назвати статичним – вона немов пливе між буттям і небуттям. Кольоровий устрій базується на протиставленні плям додаткових кольорів – гарячих вохристих та синьо-зелених.

Компонування частин зображення, як і раніше, залишається вільним і поки що не оформляється в цілісну, композиційно довершену формулу. Але особливості архітектоніки, яку пізніше ми назвемо «суто гегамянівською», заявляє про себе більш наполегливо. Фантасмагоричний простір немов поглинає людину, перетворюючи її (в даному разі балерину) в елемент створеної уявою художника композиції.

У цих роботах станковість проявляється через інтимізацію теми, але не через зміну розмірів форми і формату. Висота жіночої постаті в цій картині

наближається до трьох метрів, що надає особливої величності і монументальності образу.

Цікавим є факт поступового збільшення загальних розмірів роботи «Балерина в темному» (іл. 2.2.11). Показово, що цей процес багаторазовий, ймовірно, робота ведеться «від куска», тобто, спочатку в уявленні художника зароджується певний фрагмент образу, а вже згодом В. Гегамян нарощує розмір полотна і фігури, збільшує елементи довколишнього середовища, доповнює розміри форми.

Друга робота, «Балерина» (іл. 2.2.12), яка зазнала менше трансформацій технологічного плану в процесі створення, виконана в більш декоративному, сказати трагічному ключі, ніби озвучуючи «пасивну» діагональ композиції. В цьому варіанті картини підкреслено кутовий характер геометрії композиції, зорієнтованої в правий нижній кут. Постаць балерини зображена в холодних фіолетових відтінках на тлі декоративного орнаменту ультрамаринового кольору в частині полотна ліворуч. Помаранчеві та червоні елементи декору кутового сегмента в частині полотна праворуч врівноважують загальний колірний устрій всієї роботи. Орнамента тла посилює відчуття безвихіддя, апатії, духовної зневіри, що є програмними для поезики декадансу. Але дещо несумісними сприймаються загальна монументальність форми, конструктивність її анатомії з її змістовним контекстом.

Оригінальним і новим сприймається й портрет Болеслави Гегамян – дружини художника (іл. 2.2.13). Ця жінка скульптурна. Стійке узагальнено-конструктивне ліплення форми надає постаті, що сидить, пластичність. Просторове оточення і в цій роботі можна назвати ірреальним, воно є умовним. Реалістично «природною» залишилася тільки форма одного дерева, яке немов запорошує жінку чарівним золотим дощем або сіянням. Глядачу не слід конкретизувати зображене. Перегини хвилястих ліній і кришталеві півтони об'ємного масиву природних конфігурацій, що створюють зображальне середовище, породжують фантазійне відчуття: митець прагне втілити образ

коханої в чарівному світі мрій. Узагальнення й конструктивність форми, що передають пружну живу рухливість обличчя й, водночас, мрійність і піднесеність образу, стали в картині вирішальними й продиктували художникові колірний лад.

Завдяки авторським технічним експериментам (поєднання олійних та темперних фарб) відтворено ефект невагомego сяйливого світла. Ключовим забарвленням картини обрано золотисто-голубий колір, який вбирає в себе всі інші. Завдяки цьому загальному тону, який можна визначити як монохромну холодну гаму, в картині відтворено двоколірну контрастну гармонію. Гармонійно поєднуються, при цьому не порушуючи зорової цілісності, м'яка градація зелено-голубих тонів на охристій основі в нижній частині полотна й перекриття фіолетово-синім, підмальовка пастозним шаром золота в його верхній частині. На суцільному брунатному ґрунті полотна художник розташовував переплетення роздільних мазків ультрамарину, кадмію та кобальтів, очевидно опікуючись не так деталями, як особливими ефектами забарвлення. Конфігурація кольорових штрихів підкреслює характер поверхонь, а їх визначеність в розташуванні виявляє плавну злитність окремих елементів. Намагаючись створити образ-уяву, В. Гегамян відмовляється від різкого протиставлення світла й тіні. Умови освітлення наближені до природних, створюється враження «помірного» сяяння. Зображення очей та губ жінки узагальнено м'якою тінню, а на щоках, підборідді й руці жінки миготять промені загадкового блиску.

Таким чином, ліризм й замріяність, побачені крізь призму романтичних фантазій, дали змогу В. Гегамяню створити оригінальний тип портрета і картини загалом. І це – на фоні загального тяжіння митця до умовностей конструктивного бачення предмету й колірної локальності насиченого тону. Названі роботи (іл. 2.2.11–13) помітно вирізняються серед усіх робіт В. Гегамяна. Вони немов розташовані на межі розмежування вже сталої системи образотворення та новаційних змін. Ці картини поки що наочно

демонструють несумісність поєднання окремих елементів, але вони засвідчують перші спроби відходу від традиційної образотворчості і сприймаються як близькі до експериментів експресіоністів.

Тенденції модернізму в творчості митця. Модерністичні прояви в творчості В. Гегамяна означають себе вже в 1970-ті роки та поступово займають міцні позиції у виражальному арсеналі засобів; супроводжують подальший розвиток творчої палітри майстра. В. Гегамяна приваблюють експерименти кубістів, експресіоністів, фовістів і навіть конструктивістів.

Однак, Гегамяна-реаліста не можна протиставляти Гегамяну-модерністу. В своїх роботах він намагався знайти рівновагу між «тим та іншим». І головне, він прагнув віднайти образно-композиційну єдність різних, навіть полярних, художніх методів. Йому вдалося поєднувати раціональність і життєву стабільність природної супідрядності форм реалістичної типології з елементами модерністського комплексу змістової емоційності; площинну геометричність кольорових плям зі складним трактуванням глибинного простору; вселенські масштаби казково-фантастичних образів з життєвістю духовного змісту людських реалій.

Кінець 1980 – початок 1990-х рр. для В. Гегамяна – період самих різноманітних художніх знахідок, серед яких образи спокійні, класично ясні одних творів виглядають несумісними з демонстративною дисгармонією інших. За типом організації твори «модерністської» групи дуже різнохарактерні. Це і група робіт (ескізи) підкреслено трагічної тематики (іл. 2.2.14–19), де теми війни, руйнування, боротьби та страждань стають головними і подаються в умовно-символічному ключі. І завжди – без конкретики «місця дії» та описовості, з певним узагальненням форми та з лаконізмом композиції.

Це нечисленні, поодинокі (в розумінні їх подальшого розвитку) кольорові зображення голів та напівпостатей. За психологічним забарвленням, це, радше, прояви епізодичних «приступів» нервової збудженості й вираження трагічного

розладу в душі художника. Більшість таких робіт – це ескізні розроблення портретних характеристик, виконані змішаною (олія, темпера, гуаш) живописною технікою на паперовій основі. Ці задуми не реалізуються в завершені картини, імовірноше – це пошуки формулювань складного комплексу всіляких асоціацій. Експресивний характер творів цієї групи розкривається неспокійним підкреслено емоційним станом гротескних портретів (іл. 2.2.23–28). У цих роботах представлені ефектні приклади зовнішньої екзальтації та вираження різних почуттів – глузування, жаху, пристрасті, здивування, туги, сміху. На нашу думку, вони ілюструють як ситуацію загального розладу і хаосу в тогочасному світі, так і прояви особистих комплексів автора.

Інколи В. Гегамян досягає гострої чуттєвої експресії зображення, використовуючи особливі засоби синтезування кольорових прошарків контрастних комбінацій. Розірвані конфігурації різнобарвних поєднань посилюють неспокійний ритм жестикуляцій, виразів і гримас обличчя його персонажів. Жест не має мотиву, він тільки доповнює або організовує причину емоційного надриву (іл. 2.2.24–25, іл. 2.2.28). Загальне враження напруги посилюється колірною гамою тональних складових. Пронизливий дзвінкий колір жовтого тла, максимальна насиченість червоного, синього, чорного, активне поєднання зелених, фіолетових, помаранчевих «спалахів» кольорів допомагають художникові висловити всю складність ідей та почуттів, що його охопили. В. Гегамян органічно поєднує загострено емоційне експресивне сприйняття світу з різким його протиставленням контрастним тонам фовістів, доповнюючи все це «кубістичними» студіями конструктивістських ліній і об'ємів. Гегамян сприйняв окремі положення імпресіоністів, але більший контакт у нього з фовізмом, особливо з таким художником, як Матісс. Художні пошуки Гегамяна цих років приводять його до декоративно-площинним і контрастно-колірним рішенням.

При всіх проявах суб'єктивності в трактуванні портретних характеристик і порушеннях пропорційності загальних розмірів у роботах В. Гегамяна завжди

присутнє прагнення утриматися в межах природності образу. Можна стверджувати, що художника не приваблює підкреслений характер деформації й розпаду форми, які нівелюють природну сутність образу. В його роботах зберігається анатомічна супідрядність взаємного розташування складових. Людські форми трактуються як живе, як те, що продовжує жити, як те, що сприймається в розвитку. Художник не втрачає зв'язків з реальністю, соціальною тематикою, утверджуючи гуманістичні ідеали й не відмовляється від образотворчості.

Життєвий шлях митця збігся з важливим і драматичним періодом історичних випробувань. Художник не відокремлювався від глобальних проблем і тяжкої долі свого народу. Він щиро прагнув підібрати відповідний комплекс зображально-виражальних засобів для втілення великих і гострих емоцій та відчуттів. Вираження глибокого співчуття до людини в поєднанні з безвихідним трагізмом, загострена чутливість до всіляких форм дисгармонії – це загальне вираження емоційного переживання В. Гегамяна. Створена ним галерея образів ілюструє пошуки полісемічних відтінків емоційного стану. Частіше це комічні й гротескні форми загостреного трактування сміху, іронії, подиву, жаху, блюзнірства.

Поодинокі портретні образи складають комплекс пошукових робіт до композиції «Геній та натовп» (іл. 2.2.34–35). Всього зберіглося близько сорока робіт, орієнтовно зарахованих до цієї серії (іл. 2.2.36–47). Всі вони виконані в змішаній техніці темпері та олійних фарб розміром 80 x 60 см. таким чином, що величини розміщених форм набагато перевищують натуральні розміри голови людини. Зображення несуть сумарні риси портретності, відповідаючи задуму автора.

Серію портретів з теми «Геній та натовп» можна назвати ескізами, тому що ці роботи характеризує певна незавершеність, «неоформленість» всього формату, наявність уривків незаписаної основи. Але вони демонструють творчий процес, етапи пошуків та знайдення оригінальної форми нової

образності. Очевидно, В. Гегамян прагнув знайти максимальну виразність конкретного стану, точне і адекватне мімічне втілення кожної емоції. Він вільно оперує різними додатковими елементами та аксесуарами, а локони зачіски, борода, вуса та інші деталі, завершують пластичне розміщення постатей і деталей на заданому форматі відповідно.

Активне колірне насичення великих сегментів зображення поступово набуває декоративних якостей оформлення силуету. Виразні контури, переважно, одної форми, утримують зображення в ділянці першого та єдиного плану. І все таки ці зображення не можна назвати площинними. Оточення й тло не утворюють перспективну системність, але, підтримуючи колірне та тональне «ліплення» підкреслено конструктивних форм, формують глибинність. Об'ємність «голів» виявляється трьохмірністю контрастів тепло-холодних відношень насиченого фронтального освітлення.

Конструктивні ознаки портретів 1970–1980-х рр. ще не мають довершеності суто гегамянівської геометризованої структурності й архітектонічності зображальної мови 1990-х років. Хоча деякі ділянки зображення в його творах вже «мигтять» активними кольоровими імпульсами об'ємності, хоч порубіжні зони їх зіткнення ще не оформлюють цілісність монолітної конструкції. На окремих портретах вирізняються фрагменти плавного переходу одного кольору в інший в сусідстві з декоративними «обривами» кольорових плям (іл. 2.2.36–38, іл. 2.2.44). Виразність інших робіт базується на мерехтливих ефектах оптичного змішання сегментів кольору (іл. 2.2.46–47). В. Гегамян досліджує можливості різних комбінацій глибинного тла та регульованої міри об'ємності, змінюючи щоразу кольорову гаму емоційної виразності. Підкреслюючи характеристики мімічних та анатомічних складових, художник збільшує натуральні розміри портретів, порушуючи таким чином природні умови сприйняття людських форм, що існують поряд як «діючі персони».

Принципи композиційного розміщення зображень нової групи, означеної

вище, відрізняються від попередніх вирішень. Раніше В. Гегамян оформлював модель у конкретному середовищі, предметному оточенні, в складній супідрядності реального та умовного простору, дотримуючись концептів станковості. Живописні ж зображення «модерністської» групи несуть риси автономних окремих постатей або їх елементів у такий спосіб, що сама форма проголошує самодостатнє значення, нівелюючи довколишнє середовище. Ескізність та фрагментарність «портретних образів» 1970-х рр. демонструють нові тенденції «перехідного» спрямування.

Модерністські експерименти в своїх картинах В. Гегамян демонструє вже в 1970-ті рр., але поки що вони не стають головними. Можна припустити, що емоційна збудженість, незавершеність, колірна незлагодженість, уривчастість форми у живописних роботах цього періоду виявляють складні процеси зламу традиційних цінностей і формування нової системності гегамянівських зображень. Далеко не одразу художник віднайшов свою техніку, зображальну мову і визначився в стилі, але знайдене в той період пізніше використовувалося майже постійно.

Недоречним було б і твердження, що художня мова В. Гегамяна склалася в процесі роботи з природи, хоч він і дійсно багато часу присвятив вивченню фігури людини. Головним заповітом нащадкам, оригінальним творчим проектом В. Гегамяна були дві масштабні композиції – «Хачкар» та «Криваве весілля». Вони засвідчують: трагічні образи цих картин не мають стосунку до «письма з природи». І річ не в тому, що натурників для таких композицій не знайдеш, а в тому, що в образах персонажів закарбована надсвітова енергія, це немов верх узагальнень, «мирові душі».

Свої міркування про внутрішнє життя й індивідуальні спрямування людини В. Гегамян намагається висловити пластичними засобами. Загальні стильові риси проступають у серії натурних рисунків, які, вірогідно, виконувалися в аудиторних умовах на заняттях зі студентами (іл. 2.2.48–52 та ін.). І все ж вчительські варіанти зображення природи не мають характер

навчального опрацювання – В. Гегамян щоразу наділяє зображуване властивостями пластичної змістовності й самодостатності.

Більшість рисунків 1970–1980-х рр. – це зображення постаті людини, що виконані як з натурників, так і з гіпсових форм. Перше, що слід зауважити, – анатомічну обґрунтованість всіх розробок конструктивної форми людини. Рівномірний графічний тонкий штрих олівця немов карбує й ліпить об'єм, підкреслюючи геометричну і архітектонічну супідрядність численних площин (іл. 2.2.52–56). Лінія та штрих одночасно несуть як виражально-конструктивну, так і декоративну приналежність, організовуючи нову образотворчу реальність пластичних вирішень.

Пози постатей не обумовлені жестом чи конкретністю рухових мотивацій, однак не сприймаються випадковими. Знайдена конфігурація загального силуету формує ритм декоративного вирішення всього образу. Ступінчасті, ламані напрямки зовнішнього краю абрису підтримують характер гранчастих формувань внутрішніх об'ємів, організуючи особливе оточення набутої декоративності. Тілесна рельєфність оголених постатей підпорядкована декоративній системності, не втративши водночас конструктивності та об'ємності. Художник знайшов відповідну міру площинності та глибинності. Лінії побудови втрачають своє опосередковане призначення, перетворюючись в самодостатні конструктивно-декоративні джерела різноманітних форм стилізування. Відбувається поступова руйнація суто пізнавальної спрямованості реалістичного рисунка. В цих, як і в інших графічних роботах В. Гегамяна 1980-х рр., об'ємність і конструктивність форм мають виражальну і пластичну самодостатність.

Автентичними якостями графічної мови вирізняється портретна серія, створена В. Гегамяном засобом яскраво вираженої конструктивності об'ємів (іл. 2.2.53–57). Портретність в низці його робіт поступово набула узагальнених рис та перейшла у символічний контекст трактування портрета-образу (іл. 2.2.58, іл. 2.2.59).

Процес самоізоляції художника від зовнішнього світу, який ми спостерігаємо в творчості В. Гегамяна останніх десятиліть ХХ ст., ілюструє типовий для всіх модерністів суто індивідуальний, підкреслено винятковий, особистісний настрій. У В. Гегамяна це проявлялося в явній націленості на геометричну структурованість зображеного. Констатуючи ці зміни в художньому арсеналі майстра, доводимо: в цей час простежується не тимчасове перебування у захваті від модерністської естетики, а закріплюється зумовлений логікою митця шлях до самобутнього, оригінального письма.

«Модерні пошуки» В. Гегамяна мали продовження і в наступному періоді його творчості. Теми, що сформувалися ще у 1950–1960-ті рр., розвиваються, наповнюючись якостями синтезу, проходячи через реалістичні, романтичні, модерністські «системи координат», доповнюючи и розширюючи арсенал образотворчого потенціалу художника. «Модерністський» період не став завершальним етапом в ланцюзі гегамянівських трансформацій. Тенденції наступного постмодернізму можна побачити в тих його роботах 2000-х років, які ми назвемо шедеврами.

Зазначимо, що В. Гегамян не був постмодерністом в буквальному розумінні. Він, як ніхто з його сучасників, залишається особистістю досить автономною, незалежною від будь-якого втручання модних мистецьких напрямків. Сильне прагнення втілити в життя власне розуміння змістовності образу примушує митця, незважаючи на судження оточення, усамітнитися в своїх шуканнях. В ізольованому просторі власної майстерні В. Гегамян, як виявилось пізніше, поступово відпрацьовує свою індивідуальну художню мову та системність зображення.

Як правило, тема довго виношується автором: про це свідчить пошук однострою, який обов'язково пов'язується з ідеєю втілення якостей монументальності. Від безпосередніх почуттів та настрою він переходить до конструктивно-умовних концепцій, використовуючи при цьому предметні мотиви як вихідний матеріал. Своєрідна планетарність світосприйняття В.

Гегамяна підкріплюється умовно загальними праформами сюжетності й конструктивністю об'ємів, в основу яких закладена лаконічна мова певних геометричних формулювань.

Заслуга митця в тому, що він зумів гідно вийти з стану стилістичного «хаосу» й накопичення протилежних якостей різноманітних світоглядних концепцій. Гуманістичне спрямування його вдачі координує пошуки нових засобів візуалізації в річищі зображальних тенденцій. Основні складові його художнього методу – це поєднання традиційної композиції з «образною геометрією» сучасної мистецької філософії; сконструйована місткість зображення, що задовольняє умови просторової множинності; раціональна основа конструктивного формотворення. Крім створення сумарної виразності самої форми художник стисло викладає зміст у вигляді узагальненої геометричної конструкції. Зазначимо, що в кожному випадку присутній індивідуальний набір геометричної формули і вже у відповідності з ним іде все подальше образотворче втілення. Потрібний каркас кожної композиції формується модусом простих геометричних фігур (круг, квадрат, рівнобедрений або рівносторонній трикутник) також, це відрізки «золотого перетину», різноманітні кутові зіставлення тощо.

Зазначимо, що багато творів вищезгаданих періодів дають глядачеві відчуття незавершених варіантів компонування багатофігурних сцен. Але серед них є й ті, наприклад, «Карпатські мотиви» (іл. 2.2.62), «Три балерини» (іл. 2.2.63), «Оглядини» (іл. 2.2.67), що безумовно демонструють нові якості синтезу змісту та композиційної формули. Як це видно з малюнків з реконструкцією «образної геометрії» (іл. 2.2.64–66), площинна цілісність лінійних показників у цих композиціях трансформує та підпорядковує собі всі формотворчі елементи. Фігури немов нанизані на каркас змістовних формул «образної геометрії», формуючи нові змістовні форми зображальної практики. Художник звертається до вже відомих виражальних засобів, доповнюючи їх авторськими знахідками. У своєму прагненні зібрати, сконструювати з

розбитих структур мозаїку конкретної образності В. Гегамян йде шляхом структурування всіх компонентів на основі символічності значень кутових геометричних комбінацій. Це своєрідна гра інтелектуала з елементами модерністських трансформацій. Художник акцентує увагу на особливій змістовності взаємовідношень, структурує всі компоненти геометричними визначниками.

У річищі загальної нестабільності історичного часу, як його відчував В. Гегамян, дуже доречними сприймаються його конструкції «образної геометрії» (За М. Волковим), в основі яких закладені асиметрія, підкреслене протиставлення, складність конфліктних взаємодій як особистісного, так і соціального аспектів. Так народжується дзеркальна симетрія як принцип повторення протилежних і водночас споріднених наявністю загальних характеристик зіставлення частин у картині «Три балерини» (середина 1970-х) (іл. 2.2.65). Тій же меті служить діагональне відображення S-подібного напруження, що розкриває природу діалогічних зіставлень у картині «Карпатські мотиви» (1977–1978 рр.) (іл. 2.2.64). Асиметричні, ламані, протидіючі лінійні напрямки загального компонування спостерігаємо і в «Оглядинах» (середина 1970-х) (іл. 4.2.66) [106].

Слід зауважити, що у вищезгаданих творах геометрична системність функціонує в «межах» зображальної площинності. І сама тема, і весь комплекс компонентів, що її розкривають, подаються автором в контексті умовного простору, що проявляє, як на наш погляд, як експериментаторську, пошукову націленість В. Гегамяна, так і його прагнення відповідати тенденціям лаконічності монументального вирішення.

Враження художника другої половини ХХ ст., його головні теми вже не можуть бути вирішені в традиційному річищі оповідності. Нестандартність нової типології виражального ряду творів Гегамяна реалізується в чітких геометричних схемах. Але і цей період опанування інформаційними можливостями планіметричних показників виявився перехідним в еволюції

композиційного мислення художника. Наступні прояви творчого розвитку реалізують себе в інших показниках, а саме – у контексті оригінальних вирішень «складної просторовості».

На шляху формування постмодерністських прикмет творчості художник відпрацьовує нову концепцію відносин форми, простору та композиції як регулятора цих взаємин. Виняткове місце в цих зв'язках посідають покажчики багатовимірності. В пізніших роботах, зокрема в таких композиціях, як «Хачкар» та «Криваве весілля», нарочита геометричність, не втрачаючи своєї активності, розчиняється в сполученнях цілої низки зображально-виражальних компонентів.

Гегамянівський живопис має особливий гатунок. Основою художнього мислення митця виступає складнопідрядна логіка монументальної образності, що є результатом синтезу монументальних та станкових засад. Авторський пошук властивостей, які б змогли звернути увагу глядачів на низку авторських змістових маніфестацій, на систему узгоджень елементів оригінальних просторових вирішень, схиляє їх до станкових форм зображення. Але при всій своїй станковості, картини вже демонструють виразний компонент монументальності. Як результат – гегамянівські образи набувають підкресленої узагальненості силуету та об'єму, вони лаконічні й монументально значущі. Художник означає та вирішує задачі глобальних масштабів, говорить про вічність, показує минуле та майбутнє через призму сьогодення. Тому його зображення підкреслено концептуальні, в них момент високої психологічної концентрації набуває ознак типовості.

2.3. Складові художнього методу

Творчість В. Гегамяна не вписується в традиційні уявлення про роботу художника-професіонала, який постійно бере участь у виставках, а, тим більше, виконує якісь художні замовлення. Він – художник-експериментатор, який присвятив себе реалізації конкретного творчого задуму. У 1970-ті рр. вектор мистецького пошуку В. Гегамяна знає вирішальних коректив: звертаючись до самих «глибин» професійності, він захоплюється дослідженнями самої форми виразності, пошуком синтезу конструктивних та змістових характеристик. Новітній метод В. Гегамяна формується в процесі розв'язання проблемних сторін синтезу станкового та монументального мистецтва.

Панно для ательє «Берізка». Прикладом недовготривалої виконавської роботи В. Гегамяна було його перебування в майстернях Одеського художнього фонду у 1964 р. Він працює спочатку в живописному (з березня по травень), а потім в оформлювальному цеху (з червня по серпень). Свідченням неабиякого художнього хисту майстра може бути ескіз розпису (або мозаїки) для ательє «Берізка» (іл. 2.3.1), створений у той період. Цій роботі не судилося втілитися в довготривалому матеріалі та з'явитися в конкретному інтер'єрі, – остаточний варіант залишено на картонній основі доволі великих розмірів (260 x 200 см), з синтетичним поєднанням темпер, олій та гуаші. Невідомі й причини відступу художника від завершальної реалізації заявки. Вірогідно, ще в процесі роботи над ескізом автор відчув певну несумісність стилістики своєї роботи з вимогами замовника. Важко уявити помешкання, розраховане на відвідування «середньостатистичного» представника радянських часів, до інтер'єру якого змогла б підійти картина В. Гегамяна. За еталонами радянської умовності в побуті «оформлення» не повинне сперечатися з «нейтральним» загальним тлом приміщення. У цій ситуації відволікаюча увагу художня цінність панно могла сприйматися як надлишкова. Те «зайве», що тоді (у 1970-ті р.) не дало можливість реалізувати задум В. Гегамяна, зараз сприймається чудовим мистецьким експериментом.

Специфічні риси монументальності в мистецтві визначаються особливим зосередженням на дотриманні відповідних законів сприйняття й витікають із задуму та засобів його реалізації. Насамперед, в конструктивній ідеї масштабної композиції мають бути закладені контрасти силуетів постатей та предметів, що будуть сприйматися на відстані. Особливість сприйняття здалеку диктує характер пропорцій, особливе значення контуру й силуету, нагадує про необхідність насичення кольору, вимагає достатнього лаконізму виражальних засобів. Кількість деталей має бути обмеженою й не має дрібнити загального відчуття цілісності. Мінімум залишених деталей, які здаються автору необхідними, уніфікуються й узагальнюються; форма й моделювання основних елементів набуває вигляду умовності. Оформлення архітектурного інтер'єру вимагає ясності й лаконізму композиції, малюнка й колірних мас; спрощення ракурсів і перспективних планів.

В. Гегамян не дотримується вже усталених правил і багато в чому порушує традиції форми. Він створює роботу, більше схожу на художній експеримент. В ньому монументально-декоративне оформлення вирішується через складне конструювання глибинності. Так, на збереженому ескізі (умовно назвемо його «Берізка») розміщено дві жіночі постаті (одна стоїть, друга сидить). Одяга жінок відтворена в фольклорно-орнаментальних варіаціях. Незважаючи на великі розміри постатей (близько двох метрів), вони не виглядають грандіозними. Силуети фігур не виділяються й не об'єднуються загальним контуром, а, скоріше, подрібнюються контрастами кольорових плям всередині самої форми. Можна сказати, що монументальність немов «розпорошується» в загальній декоративності. Зображення рослин й птахів, що супроводжують з боків центральні постаті, немов перегукуються з кольоровим насиченням в межах силуетів двох постатей, доповнюють загальну кольорову гаму контрастом тонів.

Саме злагодженість яскравих кольорових плям одягу жінок і не менш активної графіки тла формують художню цілісність цієї композиції. Форма й

розміри постатей не виділяються своєю значущістю й не протидіють оточенню. В. Гегамян «утримався» на тонкій межі органічної взаємодії об'ємності й площинності.

Яким же чином автор матеріалізує об'ємність фігури людини в такій, явно не тривимірній, площинній стилістиці? Дві жіночі постаті однаково подані фронтально, але для втілення їх просторових показників характерні відмінності. Цікаво вирішується взаємне розташування персонажів. Лінійна основа малюнка однієї з фігур говорить про розвиток простору в глибину, тоді як моделювання іншої (ліворуч) підпорядковується площинності. Зображення бокових поверхонь сидячої фігури, створює певний об'єм і тим самим формує віддалення «рами» творіння від площини декоративного тла. Художник спроектував «лінійний перехід» конструктивно-пластичного розвитку, в процесі споглядання якого, наче «по сходах», відбувається поступове занурення в товщу планів і нашарувань (іл. 2.3.2).

Перший відрізок простору – ділянка між крайніми точками (носок – п'ятка) ступні ніг жінки, що сидить. Не тільки ракурсне положення, а й переконливий малюнок ніг формує предметність простору на зазначеній ділянці. Межі килима, намічені на горизонтальній основі, відповідають системності прямої перспективи, що, у свою чергу, ще більше передає ілюзію глибинності. Але розташування слідів фігур не зумовлене перспективною супідрядністю. Враження про існуючу глибинність автоматично не переноситься на всю горизонталь в межах першого плану і, відповідно, декоративно оформлена тканина в лівому нижньому куті не виглядає розташованою на горизонтальній площині, – її розміщення є вертикальним.

Горизонтальна площина фартуха моделі праворуч, дає ще один план розвитку просторовості. Дві ділянки площин, що заглиблюються, розміщені одна під одною, але пов'язані послідовною відповідністю, тому що поєднуються загальним елементом – вертикальною площиною анатомічної частини фігури – гомілкою. Ракурсне зображення руки, що лежить на колінах,

також залучається до конструктивного опредметнення простору; його завдання – активізувати просування в глибину на третій ділянці (пальці рук – лікоть). Тулуб постаті, голова та шия «логічно» виглядають у просторі розміщеними «за» ногами та опущеною рукою. Так використовується прийом розміщення об'єктів відповідно структури реальної форми.

Художник наголошує на виразній зумовленості гри моделюючих площин, які надають зображенню особливої конструктивності. У моделюванні голови постаті праворуч наявні риси світло-тонального вирішення, тоді як сама постать трактована на основі лінійного вирішення форми. Постать, що сидить, в якійсь мірі перекриває «сусідку», яка стоїть, посилює відчуття глибинності умовної товщі зображальної площини. Моделювання постатей праворуч та ліворуч також відрізняються – поняття «формобудування» не є доречним для означення зображальних якостей постаті ліворуч. Її лінійна (рисункова) основа не виявляє об'ємності форми. Художник не акцентує увагу на взаємності та супідрядності окремих частин та фрагментів фігури. Що ближче до глядача – обличчя, торс, руки? Всі елементи даної фігури розміщені в одній площині та підпорядковані площинності. Застосовується мінімальне виявлення об'єму площин, що заглиблюються, тому є можливість лише аналізувати принципи розміщення декоративних плям у межах означеного силуету.

Таким чином, для персонажу ліворуч, зображально-формальні характеристики можна поєднати такою низкою понять, як «площинність», «відкритість» (не замкненість), «лінійність», «вертикальність», «стійкість», «впевненість», «ствердження себе», «монументальність». Жінка, що сидить (персонаж праворуч), характеризується іншим набором означень: «конструктивність», «складність» (поступовий розвиток у глибину), «глибинність», «ступінчастість у сприйнятті її самої, «камерність».

Доходимо до висновку, що в цій роботі В. Гегамян втілює синтетичне поєднання двох просторових систем, двох просторових сутностей. Відкритої, імперсональної, безкінечної, що виходить з кола свого особистого «я», піднімає

та примушує відчутти свою масштабність через залучення до всезагальних меж у просторі та часі. Та замкненої, особистісної, як форми занурення в мікрокосм людини, у середовище людського існування. Отже, ескіз для ательє «Берізка» складається з двох змістовно-пластичних частин. Крім того, залучається ще й тепло-холодна відмінність двох половин: вохриста тепла гама контрастує з холодною. Додатково у верхній частині твору, суцільна площинність декорується лінійними орнаментами, тоді як у нижній частині формується конструктивність через протиставлення двох типів трактування просторовості.

Оригінальне трактування в ескізі отримав орнамент, призначення якого не обмежується функцією прикраси. Орнаментальним декором оздоблено одяг жінок. Окремі елементи візерунків повторюються й на декоративному тлі, так що вся робота має вигляд різнобарвної поверхні, утвореної з декоративних та орнаментальних складових. Можна сказати, що в роботі втілено поєднання, здавалося б, несумісних орнаментально-площинних елементів з просторовою конструктивністю; означення простору як оточення людини (означеного формою самої людини), та простором безкінечності як орнаментального вирішення. Тут маємо тенденцію станкового та монументального характеру. Декоративно-орнаментальна природа пластів зображення створює особливу зображальну системність символічного значення, а конкретика просторового предметнення додає елементів реалістичності.

У цій «прикладній» роботі орнамент виступає як вагомий елемент художнього методу. Наприклад, у трактуванні фартуха жінки, що сидить лінійна основа горизонтального розміщення тканини підтримується ритмікою орнаменту. Тут можна говорити про конструктивність застосування орнаменту, коли, втілюючи принципи пропорційності, художник досягає організації ритмічної системи, яка здатна створити ілюзію розвитку простору в глибину. До того ж, орнамент не протиставляється формі та простору, не виступає їх прикрашанням, а є їх важливою складовою. В даному разі він є структурним елементом об'єкта і простору. Самі ж об'єкти не переходять в орнамент, хоча

В. Гегамян дає свій оригінальний варіант використання орнаментальних мотивів. Орнамент не подається в якості додаткового декору, а демонструє прагнення художника організувати простір, використовуючи у живопису принципи, що є типовими для орнаменту.

Можна тільки робити припущення, як виглядав би цей мотив при використанні його в архітектурному середовищі. Цей варіант сам по собі вже має художню вартість і може оцінюватися як самостійний художній твір (який суперечить завданню формального «прикрашання» інтер'єру), де синтетично поєднуються виражальні можливості станкового та монументального мистецтва. Отже, при всіх відомих факторах декоративного призначення ескізу для конкретного архітектурного середовища (ательє «Берізка»), роботу, що стала предметом аналізу, можна віднести до явища синтетичної природи – вона посідає окреме місце між декоративною та зображальною лініями мистецтва. Крім того, в ній наявні ознаки монументалізації. Можливо, це монументально-декоративна стилізація на тему двохфігурної композиції, яка «підтримується» засобами станковості. Вишукана гра пластикою площин, просторова варіативність виявляє станкові якості.

Ескіз-пошук для оздоблення ательє «Берізка» в доробку В. Гегамяна постає одним з важливих його творів: робота є етапним явищем в історії формування стилю художника, де вперше досягнуто пластичний лаконізм та завершеність. Саме конструктивній основі відтворення форми та простору на основі синтетичного поєднання станкових та монументальних засад В. Гегамян віддає перевагу і в подальшій творчості. В цьому вирішенні знайдено спосіб втілення гармонії в особливій пластичній реальності.

2.3.1. Принципи освоєння художньої традиції в творчості В. Гегамяна

Пошук авторського методу створення конструктивності зображальних форм В. Гегамян відпрацьовує шляхом спілкування з досягненнями

попередників, через своєрідне їх «копіювання». Значність розмірів портретної форми, на нашу думку, пояснюється прикладним характером застосування результатів у подальших монументальних композиціях. Розв'язуючи щоразу проблему образної варіативності, занурюючись у свої задуми, В. Гегамян готував себе до роботи над великою формою. Таким чином, «конструктивне цитування», стало в його творчості свого роду постановкою або розробкою тембру звучання індивідуального голосу, немов готується ривок: художник, мабуть, відчуває, що може декларувати особисту ідею як звернення до людства.

На особливу увагу заслуговують гегамянівські копії – студії робіт великих попередників: Д. Левицького, К. Брюллова, О. Іванова, І. Рєпіна, В. Сєрова, М. Врубеля, М. Сар'яна, К. Петрова-Водкіна та ін. Вивчення саме цієї групи робіт, на нашу думку, дає можливість показати природу художніх пошуків самого В. Гегамяна, пояснити особливості становлення його індивідуального методу.

Особливо цікавий як сам принцип гегамянівського дослідження шедеврів (їх репродукції), так і результати такого «спілкування» з широко відомими майстрами. Живописні кольорові варіанти, найчастіше портрети, такі, наприклад, як «Портрет археолога М. Ланчі» (1851) роботи К. Брюллова, «Портрет С. Коненкова» (1947) П. Коріна, «Портрет А. Ахматової» (1922) К. Петрова-Водкіна, «Портрет поета І. Цатуряна» (1915) М. Сар'яна, «Портрет П. Стрепетової» (1882) І. Рєпіна та ін., В. Гегамян переводить у графічний матеріал і активно «переробляє» формальну сторону вже знайомих образів. Він не вивчає живу натуру, а досліджує варіанти вже втіленої художньої образності. Як правило, В. Гегамян повторює загальну формулу пластичної конструкції художнього вираження своїх попередників, відшукує відправні точки стикання особистого бачення натури з тим, що вже зробили метри. Таке прискіпливе та детальне дослідження методу великих майстрів виглядає у нього діалогом з учителями про принципи переосмислення можливостей втілення форми та простору.

В результаті своєрідного і значного «вторинного перероблення» природної форми вже звичне авторське трактування живописної сутності геніальних виконавців набуває нової, гегамянівської якості. Найчастіше В. Гегамян немов знімає, лишаючи за межами свого зацікавлення, цілу низку характеристик живописного шару привабливості, його не спокушає ілюзія «схожості» деталей оточення та загального вигляду. Зосередженість художника-дослідника націлена на вивчення та визначення конструктивних характеристик живописної форми. Чітка, лаконічна «конструкція» геометрично сформованих площин – складових форми – будує основу архітектонічності гегамянівських «копій-переробок».

Завдання масштабних досліджень В. Гегамяна є багатовекторними. Так, наприклад, копії-розробки брюлловського портрета археолога М. Ланчі (іл. 2.3.1.1), що збереглися в двох варіантах (іл. 2.3.1.2–3), дають уявлення про характер спрямування гегамянівської думки.

На одному з них (іл. 2.3.1.2) В. Гегамян фактично повторює лінійну та тональну основу характеристики К. Брюллова, але кардинально змінює композиційне розташування у форматі та тональні співвідношення. Друга робота (іл. 2.3.1.3) має відмінності від щойно прокоментованої. По-перше, в ній особливо виразно проявляється характер переосмислення В. Гегамяном портрета археолога М. Ланчі. Є чотири, не зв'язані між собою, варіанти зображення: голова трактується на світлому тлі, через активну тональну розробку «всередині» самої форми. Вірогідно В. Гегамян, не задоволений виразними властивостями свого оформлення об'єму форми, вирішує по-новому «виліпити» цю форму вже в умовах не обширного, але щільного тонального оточення, повторюючи у такий спосіб брюлловський хід виявлення тривимірності. Збережений аркуш фіксує сліди активних пошуків, художник переробляє вже знайдене. Зміни, а точніше, гегамянівське «покращення роботи», іде шляхом удосконалення мови та засобів об'ємності й конструктивності. Вірогідно, останнім було виконано варіант з додаванням

тону довкола всієї голови. Як бачимо, В. Гегамян очевидно впевнився, що суто лінійний варіант подання конкретних портретних характеристик (означених в роботі К. Брюллова) не створює потрібної виразності.

Вся сила брюлловського методу створення портрета базується на «хоровому» звучанні привабливості окремих складових. Об'єм та конструкція (якщо їх можна такими назвати у К. Брюллова) портретної форми в найбільшій мірі проявляють себе завдяки майстерності художнього розміщення акцентів та оформлення деталей на площинах, що заглиблюються (очі, локони волосся, брова, вуха), а не завдяки формуванню суцільного об'єму голови. Легко помітити (особливо глядачу та художнику ХХІ століття), що на портреті середини ХІХ століття окремі частини обличчя – лоб, скроня, вилиця, ніс – розміщуються в одному рівні площинності й не несуть характеристик просторового «взаєморозміщення». Контрастність брюлловських контурів «карбує» світлу площину тілесного кольору, на якій глядач «збирає» значущі деталі портретності. Іншими словами, К. Брюллов не створює образотворчі характеристики об'єму великої форми (всієї голови та напівфігури).

На нашу думку, К. Брюллову як художнику середини ХІХ ст. важливо було, крім фіксації портретних якостей натурника, створити певне «фізичне» середовище, в якому обличчя людини виступає такою ж складовою матеріального світу, як і інші елементи зображення. В контексті речових елементів (дрібниці одягу, деталі оточення) обличчя «автоматично» наповнюється такими ж якостями матеріальності, як все навколо. Тому в брюлловських тонах червоного, чорного та брунатного площинні тілесні тони отримують свою концентровану об'ємність та матеріальність.

В. Гегамян прагне досягнути ефекту об'ємності іншими засобами. Він, майстер, який добре засвоїв функції декору (типового для академічної школи), хоче ввести у вже відомий портрет якості конструктивності та досконалої об'ємності. Не змінюючи портретних даних, запропонованих попередником, він порушує взаємозв'язки елементів портрета на рівні «форма – простір». Як

наслідок, бюлловська форма отримує значну виразність та вагомість за рахунок конструктивних засобів «просторового визначення» лицьової частини голови. Абрис голови трактується вже не площинно, а формуючи об'єм.

Гегамянівська «копія» (іл. 2.3.1.5) фрагменту відомого портрета пензля Павла Коріна «Портрет С. Коненкова» (1947) (іл. 2.3.1.4) репрезентує собою варіант художнього дослідження іншого гатунку. На наш погляд, вона засвідчує цілеспрямоване «опрацювання» не тільки формальної сторони художньої мови, а й демонструє прагнення В. Гегамяна представити нове змістове наповнення вже відомого образу. При першому ж знайомстві з графічним аркушем легко упізнаються основні портретні дані скульптора Сергія Коненкова, так що й не зразу зрозумілою стає суть реформаторства, запропонованого В. Гегамяном. Виразність та співвідносність образу портретованого, нахил голови та ракурс моделі, точка зору художника – все немов «списано» з роботи П. Коріна, але чи можемо ми в даному випадку прийняти термін «копія»?

Звернімося до вже зафіксованих відомостей з приводу історії написання портрета скульптора С. Коненкова. Дуже цінними, на нашу думку, можна вважати спогади та спостереження С. Разгонова, представлені у книзі «Жизнь и дела Павла Корина» (рос.) (1978) [114]. Один з цікавих фрагментів розповідає про таке: «...роботу було завершено. Поглянувши на портрет, Коненков нічого не сказав – по всьому було видно, що він йому не дуже сподобався. Скульптор стримано подякував Коріну, і вони розійшлися ... Згодом, через багато років, Сергій Тимофійович зізнався, що в корінському портреті він побачив одержимість, шаленість – властивості, які майстер не любив відкривати сторонньому оку. Він був вражений проникливістю Коріна, і це, напевно збентежило його...» [114, с. 119]. І далі: «Про що ж розповів художник Корін? В робочому одязі, на табуреті сидить майстер. Руки його щойно покинули різець, і в погляді, і в відкинутої назад голові – стурбований вогонь творчого екстазу. Корін сказав не тільки про одного Коненкова. Він сказав про психологію творчості взагалі, про художнє осмислення світу, про всіх тих, кому

дано високе право творити, говорити від імені свого часу, утверджувати невмирущість людського генія» [114, с. 119].

Які ж особливості гегамянівського варіанту цього образу? В запропонованому ним портреті, перш за все, змінені відношення формату й розміри значущих елементів. В. Гегамян зображує тільки голову Сергія Коненкова, збільшуючи її розміри щодо розмірів портрета П. Коріна, майже втричі. Відмовляючись від живописно-кольорового матеріалу, В. Гегамян немовби «знімає» верхній шар імітації мерехтіння живого життя живописного образу. Зникає відчуття легкості волосся, фактурності шкіри, нема того тепла живого подиху та напруження в погляді скульптора. В новому портреті нема живописного розчинення контуру форми, інтимної багатогранності й тонкощів людських властивостей, нема варіативності інтонування та відтінків живописної структури. В. Гегамян, прийнявши за основу свого творіння тільки мотив творчої одержимості, який є в портреті П. Коріна, втілює його іншими засобами. Досягнуті ознаки монументальності підкреслюють одне: С. Коненков – майстер, якому «...дано високе право творити, говорити від імені свого часу, стверджувати невмирущість людського генія» [114, с. 118].

У відомому живописному полотні П. Коріна монументальність проявляє себе через виняткову нестандартність komponування півфігури в розлоговому форматі (розміром 108x100 см). Постаць скульптора трохи відхилена вправо від центру, внаслідок чого створюється особлива напруга її рухливого стану. Динамічність ритмів всіх пульсуючих у просторі живописних елементів створює відчуття реального простору. Вирішення ж фону на локальних контрастах чорного та білого, що зумовлює майже абстрактну відірваність від реалій, відтворює модель «концептуального простору». Саме включення реальної форми в «умовну модель» простору й формує те виняткове відчуття образної монументальності, наявне в корінському портреті. Зазначимо, що трактування ж самої (окремо взятої) півфігури, тут несе більше живописно-станкове, аніж монументальне означення.

Повертаючись до «копії» В. Гегамяна, зазначимо, що в ній рідкісне звучання величності та масштабності образу скульптора досягається за допомогою довершеної конструктивності самої форми. В роботі геометричні перетворення створюють та наповнюють форму монументальністю, переплавляючи психологічну наповненість в пластичну якість моделі. В той же час структурність гегамянівського трактування образу сповнена зображальною єдністю всіх складових та оформлює композиційність портретного образу. Можна виділити основні складові методу В. Гегамяна в оформленні композиції та втіленні якостей монументальності:

- зображення подано через збільшення масштабу як по відношенню до визначених розмірів об'єкту, так і по відношенню до реального розміру форм людини;

- основу зображення формує архітектоніка об'єму цільної конструкції, яка невід'ємно пов'язана з неоднорідністю всього формату. Точніше, об'єм самої конструкції формує глибинність та визначає просторову місткість усієї зображальної площини. Таким чином, зазначимо: просторовість створюється самою конструкцією форми;

- зв'язок складових елементів цілісної конструкції базується на просторовій та анатомічній супідрядності характеристик реальної форми людини;

- конструкція форми набуває монолітний зоровий образ, утворюючи у такий спосіб зображальну довершеність;

- трактування дрібних частин конструкції, так званих «малих» форм (лоб, ніс, очі, рот тощо) має підкреслено геометричне формулювання. Створення цілісності відбувається на основі супідрядного узагальнення меж «малих форм» у межах форми «великої»;

- лінійне визначення меж площин у загальній системі рухової побудови конструкції тяжіє до конкретної фіксованості. Нема «рваних», «стрибаючих»,

багатозначних чи то невизначених, у розумінні просторової взаємозалежності, плям;

– чітко продумана розбивка загальної конструкції на автономні ділянки, позбавлені імпульсу випадковості, або формальної «декоративності». Майже завжди поєднання трьох прилеглих площин задає тривимірну побудову фрагменту як структурної частини цілісного об'єму, де «стики» означають лінійні межі рівнів просторовості;

– тональні характеристики крім того, що підпорядковується конструктивній зображальності об'ємної форми, спрямовуються на досягнення зорової цілісності за принципом композиційності.

Запропоновані лінійно-тональні прорисовки робіт П. Коріна (іл. 2.3.1.6) та В. Гегамяна (іл. 2.3.1.7) доповнюють та роз'яснюють вище перелічені положення. Тут показано просторово-пластичний взаємозв'язок, що існує між окремими площинами в фрагменті розвитку: щока (1) – вилиця (2) – скроні (3) – брова (4) – перенісся (5) – ніс (6) (іл. 2.3.1.7). Відповідні анатомічні елементи на другому малюнку мають такий самий порядок нумерації, але з позначкою «х» (іл. 2.3.1.6).

Виділені площини та з'єднання між ними моделюють цілісність ступінчастої побудови картини, представляючи тим самим гегамянівський спосіб монументалізації образу. На відміну від нього, корінське трактування базується на живописно-просторовій багатозначності взаємного розміщення площин. У тональному відношенні ділянки форм можуть бути означеними як такі, що лежать в межах однієї площинності.

Живописно-станковий принцип зображення націлюється на передачу взаємовідношення форми з середовищем у кольоровій єдності їх структур в більшій міри, ніж на відтворення автономної матеріальності та конструктивності самої форми. Можна умовно сформулювати різницю варіантів відображення образу Сергія Коненкова, запропоновану двома художниками. Процес освоєння природи В. Гегамяном ближче до скульптурної

максимальності сприйняття форми як такої, коли дуже важливою є конструктивна логічність, яку художник сприймає як об'єкт формотворчості. Сама форма досліджується ним у багатьох варіантах взаємозалежності елементів та подається не тільки конкретикою розміщення у просторі, а й розвитком зсередини через рухову цілісність єдиного звучання всіх складових. Будь-яка трьохмірність, що моделюється в межах цілісності, так чи інакше підпорядковується внутрішньому остову – вертикалі. Вертикаль як центр та вісь обертання одночасно виступає і як площинна, головна вертикаль у загальному форматі та композиції.

Зазначимо ще один важливий момент. З одного боку, зображення Сергія Коненкова сприймається як сформований та суцільний об'єм з якостями заданої замкненості. З іншого – він може трактуватися ще й як вид простору. Оформлення порубіжних секторів між формою та краєм аркуша, внутрішні пластичні ходи конструкції, які виходять за її межі, дають додаткові характеристики зорово-рухомої активності просторового рівня: в цьому випадку зображення об'єму виступає як щільне середовище.

Розглянемо ще одну роботу В. Гегамяна, яка за своїм розміром та застосованим матеріалом подібна до щойно прокоментованої. Це копія-перетворення фрагменту відомого полотна М. Врубеля «Пан» (1899) (іл. 2.3.1.8). Валерій Арутюнович зберігає всі елементи знаного образу, обмежуючись зображенням тільки голови персонажу (в форматі 77 x 59 см) та лаконічністю виражальної мови графітного олівця (іл. 2.3.1.9). Тут, на нашу думку, В. Гегамян в меншій, ніж це було раніше (в інших копіях) мірі змінює вже знайдені формальні та змістовні складові образу. Можна стверджувати, що художник, зачарований енергією пластичної виразності «кристалічного» письма М. Врубеля, переводить (без пасивного копіювання) здобуте попередником у контекст графічної мови.

Михайло Врубель наділяє язичного бога Пана – напівтварину, напівлюдину – «портретними» якостями: людські, не покриті шерстю, покрови

тіла, безумовно нагадують людську тілесність. М. Врубеля цікавить живописна канва поетизації зв'язків між формою та середовищем, він дбайливо виділяє характерні та виразні моменти співвідношень між ними. Побудова форми акцентується за допомогою пишнobarвних рефлексів, які підпорядковують собі геометрію твору. Розщеплюючись на окремі плани, врубелівська конструкція проймається кольоровою вібрацією.

У своїй графічній переробці відомого полотна В. Гегамян прагне зробити більш інтенсивною саму структурність форми. В умовах монохромного грані форми набувають акцентованого звучання та посилення пластики окремих елементів завдяки виявленню структурних зв'язків, які існують між ними (іл. 2.3.1.9). Так, розміщення голови впритул до краю аркуша породжує ефект фрагментарності як причетності до загального потоку енергій простору. Як результат – розробка всіх пластичних «ходів», що складають портрет, має ознаки однорідності ламано-сухої фактурності рослинного розвитку в глибину та в сторони.

Якомога точніше фіксуючи портретну відповідність свого «Пана» до врубелівського, В. Гегамян водночас воліє вивести формоутворюючі чинники за межі людської тілесності. Це реалізується завдяки створенню особливої ламано-сухої загальної структурності без виокремлення показників матеріальності, що існує між шкіряними та волосяними покривами персонажу з роботи М. Врубеля. Структурність продемонстрована у зображенні листя та колючок, що, як виявилось, не суперечить фактурності малюнка. За таким же принципом промальовуються кора дерев і очі бога Пана. Для гегамянівського прочитання образу міфічної істоти не важливою є матеріальна вагомість «монолітної» голови як частини форми. Художник формує геометрично-рослинну структуру, рельєф, який належить загальній однорідності; рельєф, який, не змінюючи свою «загальноприйнятну» суть, у будь яку хвилину може трансформувати свій ландшафтний малюнок, об'єми та силует.

При зіставленні двох робіт В. Гегамяна (копії «Портрета С. Коненкова»

Коріна та копії «Пана» М. Врубеля) досить чітко прояснюється спосіб вирішення форми та простору, як її бачив та обмірковував автор. Образ С. Коненкова трактується скульптурно, тоді як казковий персонаж М. Врубеля оформлено через рельєфно-графічну розчинність. Скульптор постає для інших горизонтом та орієнтиром, він як простір, є відкритим світу, оскільки сам уособлює цілий світ. Лісова істота М. Врубеля немов постає із надр землі. Міфічний божок постає автономною частиною природи, він сприйнятий художником структурно, є самотнім пульсаром просторовості.

Витоки гегамянівського живопису мають свій зародок в річищі станкових засад формотворення. Значна кількість робіт (зокрема портретів) 1950–1970-х років написана за законами реалістично-просторового відтворення дійсності. Але поступові еволюційні перетворення виводять В. Гегамяна до конструювання «великої форми» архітектонічними засобами «вибудови» кольорових плям чіткої геометричної конфігурації. У контексті всебічного «оновлення» художніх засобів дуже показовими є гегамянівські копії-розробки кількох творів М. Врубеля – «Царівна Лебідь» (1900) (іл. 2.3.1.11), «Демон що сидить» (1890), «Демон повалений» (1902). Це – роботи-дослідження, «препарування» врубелівського організму зображення, де, немов, знімаються окремі пласти матеріального нашарування з уже добре відомих зображень (іл. 2.3.1.10, іл. 2.3.1.12). В. Гегамяна цікавлять моделюючі шари творів М. Врубеля, самий етап загального конструктивного створення врубелівських зображень стає об'єктом дослідження художника.

Примарні, привабливі, живі кольорові нюанси не приналежать Гегамяна живописним мерехтінням кольорів і тонів. Плинність й тлінність не бентежать своїми присмаками забарвлення й ефектності. Трагічна тема історичного минулого його народу поступово стає головною для В. Гегамяна. Для реалізації цієї теми художник шукав відповідні принципи відображення і знайшов їх у «Хачкарі» (1988-2000) та «Кривавому весіллі» (1985-2000).

Змістовність й матеріальність образів, які знайшли реальне втілення в

роботах «Хачкар» та «Криваве весілля», вимагали створення об'ємної форми у великому просторі Всесвіту. Не сонце й не повітря виступають помічниками для виявлення матеріальності таких образів. Гегамянівські засоби створення форми не опосередковані, а первородні. Художника не приваблюють прикрашені характеристики зображення, його переповнює сам факт можливих трансформацій і «матеріалізації» нової сутності.

Практичне дослідження побудови врубелівських об'ємів – це, свого роду, специфічне спілкування з минулими поколіннями через практичне оволодіння художньою інформацією, своєрідне позичання здобутків попередніх поколінь з метою аналізу, випробування традицій. Це пошук відправних усвідомлених якостей, точок стикування для подальшого продовження еволюційного ланцюга образотворення. Заперечуючи та відмовляючись, В. Гегамян спочатку реконструює, розкладає на складники, а потім вибирає тільки потрібне для подальших перетворень. Гегамян лишає формотворчу обумовленість лінійного каркасу реалістичної форми, доповнюючи її кольоровими дефініціями площинного обрубубування, демонтує, у такий спосіб, нову структуру. Відбувається своєрідне руйнування живописної форми й вже сталих принципів ілюзіоністичного зображення. Не втрачаючи вже набуті конструктивно-формуєчі якості сар'янівської школи живопису, його учень збагачує можливості живописного формулювання.

У своїх копіях-розробках В. Гегамян майже методично проходить шлях набуття певних якостей та складових виражальної мови. Зі всієї палітри зображально-виражальних засобів він свідомо виокремлює та розвиває одні, лишаючи поза увагою інші. Художник зосереджується виключно на атрибутах виразності формоутворюючих елементів та на способах відтворення просторової конструктивності. Беручи за основу чужі знахідки та розробляючи знайомі теми, він концентрує увагу на таких постулатах формотворення, як розмір, формат, масштаб, характер художнього матеріалу, об'ємність, глибинність, міра декоративності, засоби виділення центру. Приклади

гегамянівських досліджень відомих творів великих попередників ілюструє ціла низка робіт (іл. 2.3.1.13–23).

2.3.2. Пошуки виразних модусів цілісної структури образу

В. Гегамян любив творити конструктивно-логічні композиції. Упродовж років він виношував у собі варіанти нестандартних рішень. Тепер стає очевидним, що ці, поступово накопичені, важко добуті «можливості» геометричного конструювання та образності він завжди сприймав як цілісну художню програму. Ця програма реалізується в загальному комплексі робіт 1980-х рр., тому їх цілісне та широке коментування є необхідним.

Отже, на початок 1980-х років В. Гегамян вже сформулював свої основні теми та принципи художності. Класифікуючи його роботи та виокремлюючи їх в окремі групи, можна простежити: а) розвиток тем та сюжетів, які поглиблювалися упродовж всього життя; б) еволюцію процесу дослідження виразності глибинноформуєчої конструктивності; в) відпрацювання формул «образної геометрії» (За М. Волковим) з підключенням різного роду просторових регуляторів; г) пошуки можливих форм втілення синтетичного поєднання показників монументальності, станковості та декоративності.

Синхронно він досліджує проблему виразності декоративно-площинних показників задля зображення форми великих розмірів. Майстер розробляє великі формати (близько двох метрів заввишки), різноманітно представляючи окремі фігури в складній техніці темпері та олії. На нашу думку, більшість робіт «Карпатської серії» («Карпатські мотиви» (1977–1978), «Етнографічні типи», різного роду «монументальні втілення» окремих постатей) ілюструють пошуки формального характеру, та процес «звикання» до великих розмірів. Роботи з серії «Етнографічні типи» (іл. 2.3.2.1–12) не несуть у собі самодостатньої заданості, художник не зосереджується на втіленні особливостей та деталей національного костюма, до того ж, відмінність, що

означається автором, є дуже умовною.

У звіті старшого викладача кафедри малюнка В. Гегамяна тих років подано перелік творчих робіт, виконаних з 1977 по 1985 рр. Це: «...Картина «Карпатські мотиви» (1977 – 1978), «Портрет трудівника землі» (1978 – 1979), серія тематичних пейзажів під назвою «Батьківщина» (1979 – 1980), груповий тематичний портрет під назвою «Колгоспниці» (1981), «Портрет старої горянки...» (1981 – 1982) » [96, с. 1]. Можемо констатувати, що не вдається встановити пряму відповідність відомих зараз картин В. Гегамяна з тими, які названі в запропонованому переліку. На нашу думку, змушений звітувати як викладач Вишу, художник формально дає загальні назви другорядним, інколи не завершеним роботам. Жодна з названих робіт не демонструвалася за життя автора на виставці, і, напевно, вони не є показовими для всієї творчості художника. Ймовірно, що низка робіт з серії «Етнографічні типи» (іл.2.3.2.1–3), належить до «колгоспниць», які зазначив сам автор. Отже, художник не надав особливого значення цим роботам, що й підкреслюється досить узагальненими їх назвами.

Залежно від художніх завдань, які ставить перед собою художник, роботи серії «Етнографічні типи» В. Гегамяна можна певним чином згрупувати. В роботах, що представлені на іл. 2.3.2.1–2 на нейтрально-кольоровому тлі фігура трактується засобами невеликої кількості характеристик лаконічного звучання. В роботах (іл. 2.3.2.3–9) спостерігається посилення активності взаємовідношень тла та фігури через збільшення кількості насичених плям різної конфігурації. Відбувається посилення звучання одягу та орнаментальних елементів. Вірогідно, В. Гегамян вивчав варіанти динамічного співвідношення активних плям прямокутної конфігурації в різних варіантах навколишнього середовища. Твори, що представлені на іл. 2.3.2.10–11 являють собою приклад реалізації динамічної ламаної структури контрастних плям силуету фігури і тла. Наступні картони (іл. 2.3.2.12–15) продовжують ілюструвати авторське дослідження співвідношень великих розмірів постаті в контрастах кольорового середовища.

Більшість з названих робіт не виглядають як самодостатні, вони не несуть в собі показників естетичної цілісності та завершеності. Скоріш за все, вони ілюструють етапи й характер художнього пошуку автора. Крім того, більшість представлених пошукових форм мають продубльоване вирішення в малих форматах, у співвідношенні розмірів 1:8. Ймовірно, В. Гегамян, у своєму пошуку відчуття інтенсивності звучання досліджує варіанти представлення різних за розміром площин з деталями, відшукує варіанти конфігурації форми та фону, комбінації розміщення цільної вертикальної форми чималих розмірів.

Але доводиться констатувати й той факт, що присутність великої кількості однотипних пошукових робіт, скоріш за все, свідчить про незадоволеність досягнутим та напружений пульс подальших шукань. Як тільки з'являється велика кількість елементів чи плям, – цілісність, монументальність розчиняються й великі формати втрачають свою значущість. Воліючи знайти свою формулу віддзеркалення всесвіту, Гегамян був приречений на подальші експерименти і поневір'яння.

Наступний, якісно новий, етап творчої еволюції В. Гегамяна означається прагненням об'єднати низку постатей у канві загальної теми. Яскравим прикладом та ілюстрацією досягнутої композиційно-змістовної якості виступають зображення портретних образів з так званої серії «великі голови» для теми «Кривавого весілля» (іл. 2.3.2.16–21). Окремо проаналізуємо образ матері нареченої. Ми проаналізуємо два, на нашу думку, найбільш показові варіанти втілення цього задуму – монохромний (більш графічний, у техніці поєднання сангіни, вугля й гуаші) (іл. 2.3.2.20) та кольоровий, виконаний темперними та олійними фарбами на картоні (іл. 2.3.2.21).

Можна стверджувати, виконані варіанти взаємопов'язані, й ілюструють процес розвитку символічного контексту сприйняття образу. Першим, вірогідно, був графічний варіант композиції в форматі 162 x 120 см (іл. 2.3.2.20). Основна формула трагічного образу через портретність знайдена вже в цьому аркуші. Образність формулюється оригінальним ладом пластичної будови. Всі

виражальні засоби спрямовані, по-перше, на виявлення рухової пластики природної форми, на досягнення чуттєвої об'ємності виступаючих мас та глибини западин. По-друге, В. Гегамян, як здається, прагне знайти виразність портрета, де «змістовний» центр форми співпадав би з геометричним центром формату.

Цілком очевидно, що пластичний розвиток та конструктивні зміни об'єму анатомічного вузла (лоб – надбрівна дуга – очна западина – вилиця) є основою рисою, стрижнем конструкції та композиції. Анатомічна відповідність будови очної виїмки набуває образного звучання символічної «глибини», самозаглибленості внутрішнього стану портретного образу. Елементи навколо ока, формують геометрію спіральної композиції, посилюючи відчуття замкнутості, внутрішнього концентрування, немов виходу за усвідомлене буття. Знаковим є зображення заглиблених, заплющених очей. Відсутність погляду ще більше посилює відчуття невимовного горя, пригніченості й трагедії.

Графічний варіант композиції, скоріше за все, втілює відправну розробку загальної форми й передбачає знайдення виразності ключових пластичних вузлів та образне формулювання настрою. Це первинне втілення характеристики трагічного через портрет, пошук «анатомічної відповідності» показників образності. Знайдена геометрія, розмір та форма частин обличчя, їх взаємне розміщення та спрямування, характерний кут профілю виступають вже не тільки індивідуальними властивостями природної форми, а своєрідним авторським формулюванням образності. Внутрішня скорбота формує зовнішній вираз обличчя, але ця скорбота доноситься до глядача не через зображення міміки або жесту персонажу, а засобом цілісної характеристики об'єму та силуету, декору та геометрії всієї композиції. Карбування цілісності та чистоти силуету, ліплення внутрішніх складових форми В. Гегамян веде паралельно з будовою ритму, що об'єднує всі складові картини. Вагомим елементом цього вирішення виступає ритміка драпування головного вбрання,

де декоративність складок органічно поєднується з об'ємністю м'язів та загальною пластикою стилізованої форми.

Подальший розвиток даного сюжету в форматі 135 x 105 см (іл. 2.3.2.21) свідчить про прагнення автора перенести графічний варіант роботи в кольорове втілення. Але, як виявилось, не кольоровість посилює виразність композиції. Використовуючи техніку темперних та олійних фарб, художник формує зображення плоскими плямами, підкреслюючи його геометричну структурність. Об'ємність в цьому разі досягається зміною тону колірної гами на площинах, що занурюються в глибину. Зберігається звучання центру композиції у верхній частині обличчя, але менш акцентується глибинність очної западини, ніж в монохромному варіанті.

Новою основою виразності цього разу виступає сама композиція розміщення кольорово-тональних характеристик. В першому варіанті втілення задуму складові форми були настільки підвладними внутрішньому росту та виявленню себе через конструктивність просторової супідрядності, що постала необхідність внести в картину певні додаткові засоби узагальнення (саме тому, на нашу думку, запропонований варіант роботи виглядає ще не завершеним). У монохромному варіанті розміщення об'єкту здається «випадковим» відношення як до «рами» так і до геометричного центру. В подальшій роботі схема-конструкція оформлюється в композиційну формулу з відповідною взаємозалежністю до всіх основних елементів картинної площини.

Схематичний вид композиційної формули колірного вирішення трагічного образу представлено на окремих малюнках (іл. 2.3.2.22–24). Узагальнений овал обличчя несе в собі внутрішню симетрію – центр його розміщується під нахилом в 60° до горизонтальної межі формату та майже збігається з напрямленням низхідної діагоналі. Конкретний розмір кутового значення повторюється на внутрішніх характеристиках елементів обличчя (ніс, підборіддя, лоб, вухо). Можна виділити трикутник у верхній частині обличчя (лоб – ніс – вилиця – лінія волосся) та його дзеркальне повторення в нижній

частині (вухо – вилиця – ніс – підборіддя).

Отже, якщо узагальнити, то фактором поєднання в кінцевому варіанті вирішення постає геометрична схема-основа монолітної геометрії взаємопов'язаних своєю подібністю елементів. Більшість портретів з так званої серії «Великі голови» (іл. 2.3.2.16-21) мають вигляд знаково-геометричного оформлення, що надає їм додаткового символічного звучання.

Висновки до 2 розділу

Серед митців ХХ ст., орієнтованих на подолання трагічного хаосу життя, на відбудову особистісного, гармонійного космосу, особливе місце посідає художник Валерій Гегамян. Людина драматичного світосприйняття, він, завжди був гостро націлений на вироблення новітніх основ зображення драматичного і трагедійного. Тяжіючи до монументальних задумів, В. Гегамян шукав формулу балансу станкових та монументальних чинників у живопису.

У підрозділі зроблено докладний аналіз збереженого спадку, який надає змогу виділити цілі групи робіт, об'єднаних подібністю стилістичних характеристик. Ранній етап творчості Гегамяна відображає реалістичний метод зображення дійсності. Із 1960-х років реалістична основа в роботах В. Гегамяна поступово змінюється. Наступний період ілюструє образне занурення художника у світ ілюзій і фантазій, як відображення мотиву протиріччя між ідеалом і дійсністю. Декоративно-орнаментальна основа робіт цієї групи, ритмомелодика хвилястих ліній, площинність колірних утворень зумовлені стилістикою «модерн». Твори В. Гегамяна 1970–1980-х років несуть визначення художньої трансформації та організації нової дійсності, виявляють уже світоглядні концепції модернізму. Модерністський етап не є підсумковим у системі гегамянівських трансформацій.

У своєму шуканні нового В. Гегамян пройшов великий еволюційний шлях. Теми, сформульовані ним у 1950–1960-ті рр., поступово розвиваються,

проймаючись якостями синтезу; проходять через реалістичні, романтичні, модерністські студії, формуючи все нові й нові «системи координат» художніх засобів. Витоки суто гегамянівського живопису перебувають в річищі станкових засад. Еволюційні перетворення зображальної мови відбуваються у процесі набуття якостей монументальності, але апофеоз втілення цілісності завершується в комбінації синтезу станкових та монументальних потоків мистецтва.

Важливою в становленні творчого методу В. Гегамяна є робота над ескізом для оформлення інтер'єру ательє «Берізка». В ній цікава палітра монументально-декоративного засобу, збагачена показниками станковості та монументальності. Критеріями визначення відмінностей двох частин ескізу, в яких умовно можна встановити показники глибинної та площинної просторовості, є нова геометрія образів, вписаних у площину простору.

Аналіз копій-розробок творів відомих попередників, здійснених Гегамяном, також демонструє його наполегливе прагнення знайти «формулу синтезу» станковості та монументальності. В цій пошуковій серії робіт В. Гегамяна наявним є процес надання знайденому попередниками образу, найчастіше заснованому на станкових засадах, рис піднесення і безумовної монументальності. Доказовою базою цієї тези можуть служити гегамянівські розробки тем П. Коріна, М. Врубеля, К. Петрова-Водкіна, М. Сар'яна та інших попередників.

Копії-розробки В. Гегамяна ілюструють авторське дослідження можливостей надання якостей монументальності через трансформацію форми за допомогою зміни інформації елементів формотворення. Монументалізація форми відбувається не через спрощення та стилізацію, а через варіативність акцентування об'ємно-конструктивних показників.

Можна виокремити основні прийоми монументалізації в «копіях» В. Гегамяна. Це: а) збільшення масштабу втіленої форми; б) високий рівень узагальнення форми за допомогою її геометризації та конструктивності; в)

фіксованість, чітка просторова визначеність «стиків» складових загальної конструкції (портрет скульптора Коненкова); г) структурування всіх елементів зображення в певну однорідність (портрет міфічного божества Пана); д) конструктивність будови цілісної конструкції, що спирається на просторову та анатомічну супідрядність характеристик природної форми людини.

Отже, ще однією складовою творчого методу В. Гегамяна можна вважати узагальнення та структурування всієї художньої форми через підпорядкування її геометрично-образним визначникам (геометрична структурованість). Символічне звучання геометрично визначеного суцільного силуету з посиленою увагою на конструктивність об'єму майже завжди у В. Гегамяна проявляє пластичні якості монументальних фігур і монументального простору.

РОЗДІЛ 3

СТАНКОВІ ТА МОНУМЕНТАЛЬНІ ОСНОВИ ЖИВОПИСУ

Перш ніж аналізувати родові характеристики основних композицій В. Гегамяна, звернімося до теоретичного контексту теми родового розгалуження у живопису. Зазначимо, що дослідження взаємодії станкового та монументального у цьому виді творчості неможливе без представлення загальної моделі взаємозв'язків, в тому числі й синтетичних, в мистецтві. Цю проблему ми намагалися висвітлити в нашій статті «Теоретичні аспекти проблеми синтезу в пластичних мистецтвах» [114]. В ній визначена «ступінчаста» послідовність набуття синтетичних якостей творами як складний, і завжди індивідуальний, процес суміщення показників родових ознак різних видів мистецтва. Отже, особливість формулювань родового рівня (станкове та монументальне) обумовлюється не тільки складом його інтегрованих у синтезі характеристик, а й сумою синтетичних показників «попереднього» рівня (маємо на увазі рівня первинних видових означень).

3.1. Дефініції станкових та монументальних основ живопису

Диференціація окремих галузей художньої творчості не є первинним явищем. Вона не є базовим принципом, що лежить у природі мистецтв – а, перш за все, обумовлюється історично. Тільки в річищі розвитку професійного мистецтва, первинний (природний) синкретизм (література-малюнок-танець) поступово доходить ситуації виокремлення родів, видів і жанрів мистецтва.

Монументальні та станкові основи мистецтва належать до фундаментальних понять образотворчості, які розкривають цілий комплекс структурно-функціональних ознак. Ці основи не статичні, вони теж

розвиваються і набувають в цьому розвитку конкретне й досить різноманітне наповнення [120]. Загальна понятійна сутність цих фундаментальних понять залишається в основі своїй незмінною, хоча глибинні та широкі поняття теренів станкового та монументального не мають чітких означень, що призводить з одного боку – до плутанини в термінології, з іншого – поступового виходу цих понять із наукового обігу. Але, незважаючи на очевидне відставання розвитку наукових досліджень про сутність «станкового» та «монументального», ці поняття не втрачають своєї значущості як об'єктивні категорії всієї історії мистецтва.

У наші часи існує виразна соціально-історична проблема застосування термінів «станковий» та «монументальний», що певним чином зумовлено широким застосуванням їх на початку та в другій половині ХХ століття в культурі Радянського Союзу. Нагадаємо хоч б славнозвісний ленінський план монументальної пропаганди й новий виток розвитку так званих станкових форм у контексті домінування реалістичного методу соцреалізму. Сьогодні, вже у новому часі, все одно спостерігається небажання обговорювати теми контекстного існування / сполучення станкових та монументальних форм. Як наслідок, виникають труднощі застосування цих понять у загальнотеоретичному дискурсі.

Наявну проблематичність у застосуванні термінів «станкове» та «монументальне» ми бачимо ще й у тому, що їх можна вживати і для визначення роду мистецтва. А ще – і для означення певних якостей як творів, так і зображень, що розташовані в самих творах. Крім того, для означення певної міри художнього узагальнення існують терміни «монументальність» та «станковість», хоч останнє і не зустрічається в тлумачних словниках з мистецтвознавства.

Нагадаємо: ще на початку 1970-х років В. Ванслов зазначав: «Категорія "станкове мистецтво" є відсутньою в класифікації мистецтв. Ми не знайдемо її в класифікаційних таблицях та схемах, за якими б вони принципами не

створювалися. В цьому значенні станкове мистецтво – ні рід, ні вид і не жанр художньої творчості. Воно – особливий різновид образотворчої діяльності, що охоплює її різні види (живопис, скульптуру, графіку) та уміщує в собі всілякі жанри» [11, с. 11]. Поступово, здебільше на теренах вітчизняної наукової думки, родові дефініції стають більш вживаними термінами мистецтвознавства та культурології.

В сучасній довідковій літературі знаходимо загальні тлумачення: «Монументальне мистецтво (від лат. monumentum – пам'ятник, від monere – нагадувати, навіювати, закликати). Цей термін стоїть в ряду таких морфологічних понять, як станкове та прикладне мистецтво, й означає приналежність твору до такого роду просторових мистецтв, котрі разом з архітектурою безпосередньо беруть участь у формуванні постійного оточуючого середовища ... Цей термін треба вирізняти від спорідненого з ним поняття «монументальність» у мистецтві, оскільки не кожне творіння зобов'язане бути наділеним якостями монументальності...» [1, 359]. Деякі українські науковці вважають за потрібне ввести терміни «архітектонічне мистецтво», «архітектонічний живопис» замість понять з терміном «монументальне» для означення певного виду мистецтва [84].

«Станкове мистецтво (від «станка», на якому виготовляються твори – мольберт, скульптурний станок) – твори живопису, скульптури та графіки, які мають самостійний характер, є вільними від утилітарних функцій та не призначаються для входження в ансамбль в якості його складової та невід'ємної частини...» [1, с. 576].

Предметне походження терміну «станковий» має іноземні корені: «...голландське слово *ezel*, що означає віслик, починає з 1600 років з'являтися в письмових джерелах й використовується у вторинному сенсі як стійка для картин. У середині століття, в англійській та німецькій мовах набуває широкого застосування як це голландське слово (*easel* – мольберт), так і станковий живопис (*easel painter*) як втілення квінтесенції сучасного методу роботи в

мистецтві...» [170, с. 146]. «...Твори станкового живопису мають бути досить малим за розмірами, аби було зручно працювати на мольберті ... Термін має на увазі не тільки фізичні аспекти, а й властиві концепції, які дуже відрізняються від тих, які пов'язані з настінним розписом або тих, які призначені для фіксованого розміщення або архітектурної схеми...» [170, с. 153–154].

В англійській мові визначення терміну «станковий» пов'язують з конкретним видом мистецтва, а саме з живописом. Термінологічні словосполучення *easel painting* і *miniature painting* є видовими, стосовно родового терміну *painting*, також як і видове термінологічне словосполучення *monumental and decorative painting* – стосовно родового термінологічного словосполучення *arts and crafts* (декоративно-прикладне, оформлювальне мистецтво).

У традиції вітчизняного мистецтвознавства терміни «станковий» та «монументальний» можуть бути застосовані в означенні родових дефініцій основних видів образотворчого мистецтва, що створює більш широкий діапазон для виявлення специфічної конкретики функціонально-технологічної сторони творів.

У західному мистецтвознавстві термін «*monumental art*» («монументальне мистецтво») застосовується украй рідко, але існує ціла низка термінів, близьких за змістом. Терміни *sustainable art* (стійке, неминуще мистецтво), *environmental art* (середовищне, екологічне мистецтво), *land art* (ландшафтне мистецтво), *mural* (стінопис), які мають на увазі своїм масштабом високий професіоналізм художника і, називають актуальні напрями або техніки публічного мистецтва, але не простежують професійну традицію мистецтва в громадському просторі в його розвитку з глибини століть і, відповідно, не закладають базу для його розвитку в майбутньому.

Незважаючи на те, що низка джерел пропонує визначити станкове та монументальне мистецтво як «рід» мистецтва, саме поняття «рід в образотворчому мистецтві» є суперечливим. Не визначеними залишаються

основні параметри та критерії, межі станкового та монументального у живопису. А загальні пояснення образотворчої особливості в тлумаченні терміну «рід у мистецтві», наприклад, такі: «...в образотворчому мистецтві виділення монументально-декоративного живопису, скульптури, графіки є наслідком вимог архітектури, виділення сценографії – результатом впливу на них театру, виділення ілюстрації – відповіддю на потреби літератури, а станковий живопис, графіка, скульптура – це галузь самоствердження цих мистецтв, в яких розкриваються їх особистісні, особливі якості...» [167, с. 298]. Вони, як бачимо, не додають конкретики названим питанням.

Вважаємо, що доцільно застосовувати основні положення вже визначеного терміну «рід літературний» [76, с. 324] як певного відправного загального концепту. Якщо брати за основу платонівське та арістотелівське бачення родів літератури як типів організації словесно-художніх творів, то в образотворчому мистецтві можна окреслити три великі групи творів, або три форми (станкова, монументальна та декоративна), головною і загальною функцією яких є освоєння дійсності способом відображення простору. Це, насамперед, автономне зображення, самодостатнє творіння станкової форми у вигляді картини, естампу, скульптури тощо. Монументальною формою прийнято вважати зображення, яке органічно співіснує з архітектурним середовищем. А декоративно-прикладна форма, відповідно, передбачає розташування зображення на різних поверхнях та предметах, які можуть мати і прикладне призначення.

Також слушним, як здається, для дослідження загальної теми родової диференціації в мистецтві є такі судження про рід літературний: «...не існує прямого співвідношення між родовим змістом та родовою формою ... тут категорія роду розпадається на два самостійні поняття...» [69, с. 320]. Наведене означення можливостей роду дає змогу побачити, що у такому ракурсі може сприйматися категорія роду і у живопису. Деякі станкові по своїй формі твори проявляють монументальні якості, і навпаки, деякі монументальні твори

проявляють станкові якості.

Крім того, визначення «станковий» та «монументальний» застосовують для виявлення якісних характеристик як матеріальної сторони творів станкових та монументальних форм, так і кольорового засобів, або зображення на цих формах. Нагадаємо, що упродовж всієї історії мистецтв в образотворчому мистецтві відбуваються складні процеси прояву нових показників художньої виразності, і це стосується як станкових, так і монументальних форм. А ще – і це констатовано неодноразово – відбувається певне позичення раніше проявлених показників та характеристик, здійснюється складна взаємодія та синтез між ними.

Тим часом, у культурному просторі існує ще поняття «монументальність», яке є, загальною для всіх мистецтв, естетичною властивістю. «Монументальність (від. лат. monumentum – пам'ятник) – якість твору мистецтва, яка досягається високою мірою художнього узагальнення, що додає їм велич і масштабного звучання і суспільної значущість. Монументальність споріднена з естетичною категорією піднесеного, пов'язана з категоріями героїчного і трагічного ... У живописі і скульптурі вона пов'язана з високим ступенем узагальнення форми, лаконізмом виконання ... Риси монументальності невід'ємно притаманні монументальному мистецтву, але ними може бути наділений і станковий художній твір» [1, с. 361].

Отже, теоретично, у станковому живопису можуть бути проявлені одночасно, як запозичені, характерні для монументального мистецтва, «монументальні» показники для означень матеріалу самої форми та для означень якостей зображення на цій формі; так і риси «монументальності» у сенсі прояву високої міри художнього узагальнення. Вже тому для змістовного дослідження художнього твору живопису треба виявляти та аналізувати всі три сторони його характеристик.

Що стосується терміну «станковість», визначення якого, незважаючи на часте використання, ми не знайдемо в тлумачниках, то вважаємо, що він

заслуговує на більш глибоке вивчення. Особливо в контексті загальних сучасних тенденцій розпорошення станкової винятковості, що може призвести до втрати унікального виду образотворчого мистецтва взагалі. Отже, історично, з ранніх форм виокремлення станкових та монументальних джерел живопису, відбувається певне зіставлення потенцій зображення на горизонталі станкове–монументальне. Оскільки «монументальність» означається як певна міра художнього узагальнення, то доцільним буде й станкові показники ввести в контекст цієї загальної співвідносності. Але в такому зіставленні ми позбавляємося права назвати «станковістю» все те, що не набуло «монументальності». «Станковість» живопису виявляє особливі та виняткові естетичні якості мистецтва, які не менш важливі, ніж «монументальність».

Аксіоматичним для визначення терміну «станковий» є поняття «виготовлений на верстаті (мольберті)», котре пояснює тільки відправний, поверховий контекст створення невеликого за розмірами твору на спеціальному робочому місці художника і є досить умовним. Творам станкового мистецтва «...властива тонка психологічна, багатогранна характеристика образів та безмежність нюансів форми, що не є притаманними для творів монументального мистецтва, призначених для сприйняття із значної відстані...» [93, с. 429] ... «...Специфіка М. м. потребує особливої побудови художніх форм: виразності та лаконізму композиції, чіткості та узагальненості малюнка, значних колірних мас, особливої продуманості ракурсів та перспективи з урахуванням сприйняття зі значної відстані та під різним кутом зору...» [93, с. 297].

Нині вирішальними для визначення родових ознак творів мистецтва виступає матеріальна сторона художнього втілення. Приналежність твору до монументальної або станкової форми визначається матеріалом створення та місцем розташування. У живопису естетична функція напряду пов'язана з матеріалом. При цьому функція матеріалу набагато ширша. Знання та відчуття матеріалу складає поняття професіоналізму і оформлює поняття сутності

родових дефініцій. Але, безумовно, треба відрізнити визначення родової типології твору мистецтва від якісних характеристик та характеру зображення, сформованого на цьому витворі. Традиційно, для визначення родової приналежності ці поняття не розрізняються.

Крім того, одна сторона проявлення якісних характеристик безпосередньо пов'язана з конкретним матеріальним втіленням, з технологічною та технічною специфікою створення. Таку групу якісних атестацій можна назвати «власними», тобто такі, що проявляють традиційний, усталений контекст характеристик (які проявляли себе продовж історичного розвитку). Друга група якостей – так звані, «запозичені» якості, яка фіксує певну імітацію якостей з іншого матеріального середовища (монументального, декоративного), й відповідно – властивостей. Наприклад, активний «вітражний» контур або системність локальних кольорових плям, як імітація мозаїки, в олійному живописі. Превалювання запозичених показників зумовлюють виникнення нових родових форм синтетичного ґатунку, наприклад, в станковому живопису – картини-панно, картини-гобелен, картини-декорації тощо [116].

Історичний контекст набуття складових родового означення в мистецтві живопису. Станкова, монументальна й декоративно-прикладні основи зображального мистецтва розвиваються разом із загальним розвитком культури й отримують в цьому розвитку різноманітне наповнення, але понятійна сутність цих об'єктивних категорій лишається в своїй основі незмінною. Аналіз історичного контексту проявлення родових показників розкриває певну послідовність та закономірність, які зумовлені низкою причин та спрямувань.

Ранні форми зображень первісної людини являють собою синкретизм, що проявлявся в поєднанні не тільки архітектонічних та образотворчих мистецтв, а й словесних, музичних та, ймовірно, інших виражальних засобів [58, с. 352].

Це і зображення-повідомлення, зображення-елемент ритуалу, це і тотем, і символ, і форма пізнання-дослідження. А ще – форма тотожності себе з навколишнім світом і форма насолоди від краси. Можна стверджувати, що уже в первісному мистецтві можна помітити як монументальні, так і станкові якості відображення. Монументальну частину формує загальна канва місця-площі розташування (це здебільшого склепіння «природної» архітектури – печери, скелі, стіни) та фізичні розміри більшості зображених форм. А станкова складова виявляється у прискіпливому дослідженні суттєвих, для кожної сцени окремо, дрібниць – чи то елементів зовнішнього вигляду, характеру забарвлення, фактури (навіть ілюзія об'єму та текстури), чи уточнюючих моментів сюжету. Більш пізня форма орнаментальних формулювань виявляє втілення декоративних характеристик.

У мистецтві східних деспотій домінував монументальний характер зображальних форм та матеріалів. Малярство рабовласницького суспільства має більш розвинену образну систему, збагачену технічними засобами; фарби (земляні – жовті, червоні коричневі; мінеральні – сині й блакитні) наносилися рівним нашаруванням на білий ґрунт. Площина зображення несе конкретне визначення й підпорядковується тотальним вимогам збереження її площинності (розписи гробниць, рідше – будівель). Пов'язаний частіше із заупокійним культом, такий живопис мав розгорнуто-оповідний та символічний характер, головне місце в якому займає узагальнене й схематичне зображення людини. Жорстка ієрархія суспільства віддзеркалюється строгою канонізацією зображення, в особливостях композиції, у співвідношенні постатей. Особливої довершеності досягають розписи давньоєгипетських гробниць, картини потойбічного життя, які включають побутові, батальні сцени, анімалістичні зображення, що виділяються музикальною ритмічністю, чіткістю композиції, лінійною вишуканістю.

Метою «монументального» в «єгипетському» каноні було сформувати якості божественного, значущого, досконалого, піднесено величного через

художній образ фараона. Конкретне спрямування зображення формує матеріальну підпорядкованість найбільш добротному матеріальному, монументальному контексту – каменю. Прагненням знаті Нового царства давнього Єгипту (XV–XI ст. до н.е.) було залишитися в пам'яті більш схожими на свої реальні втілення. Це призвело до удосконалення технології, до станково-скульптурної подібності. Скульптура Амарни відтворює ранні форми індивідуальності. Це не просто застигла портретність як фіксація для вічності, а якість іншого порядку, відхід від запрограмованості, ілюзія природної живої форми, відтворення характерних ліній та форм, пластичної гармонії як самостійної художньої цінності (скульптурні портрети Нефертіті та Ехнатона).

За доби античності живопис також виступає в синтезі з архітектурою та скульптурою, але слугує більшою мірою світським цілям, аніж культовим. На відміну від давньоєгипетських, античні пам'ятники створювалися для того, щоби милувати око, а не нагадувати про потойбічне життя. Превалюють монументально-декоративні форми живопису, зразки якого вже з VII ст. до н.е. прикрашали храми, житло, гробниці. Наприклад, фрески та мозаїки острова Крит, в Коринфі, Олімпії, Афінах. Архаїчні майстри зверталися переважно до міфологічних сюжетів або до тем, що пов'язані із втіленням меморіальної функції.

Ранній силуетно-площинний грецький живопис (ймовірно, темперно-енкаустичний) відтворював переважно кольорові плями без відтінків, мав рисунковий вигляд. У другій половині V ст. до н. е. в розвитку грецького живопису відбуваються докорінні зміни. Живопис з контурного, силуетно-площинного перетворюється на перспективний, оптичний. Це відбулося завдяки відкриттям: Агатарха з Самоса, який використав математичну перспективу в живописі; Аполлодора з Афін, який досяг світлотіні з градаціями відтінків [118, с. 578]. Так відбувся перехід до живописно-колористичної майстерності живопису з лінійною та повітряною перспективами, із світлотіньовим моделюванням та кольоровою плямою з напівтонами та

відтінками. Так зароджується відчуття виразності кольору, збільшення його життєвої конкретики, посилюється звучність та кольорова насиченість фарб, а головне, формуються суто живописно-ритмічні композиційні зв'язки кольорових поверхонь (наприклад, пінака з Пітси, що створена на дерев'яній дошці у 540–530 рр. до н.е.). Упродовж V ст. до н. е. удосконалюється реалістичне трактування зображення фігури людини в ракурсах, складних динамічних рухах, передачі емоцій. Відпрацьовується відтворення глибини простору.

Літературні джерела фіксують наявність великого розмаїття праформ живопису за античної доби, які можна умовно віднести до різних, як станкових, так і монументальних і декоративних джерел. Це й багатоваріантні за розміром зображення стінного розпису храмів, житлових та громадських будівель, склепів, надгробків, що стали прикладами творінь монументального мистецтва. Це й ранні приклади розвитку станкового потоку живопису – великі картини на дошках (*grandes tabulas*) або полотні, які переносилися й встановлювалися в різних місцях. Це й маленькі різноформатні твори на керамічних дошках-табличках (пінаки), які також вирішували самостійну, автономну від архітектури, задачу. Вважають, що маленькі картини були написані енкаустикою, а великі – темперою [118, с. 578].

Із звільненням живопису від підпорядкування архітектурі й декору пов'язують зародження станкового живопису як автономної самодостатньої форми. Отже, предметний контекст станкового спрямування виявляє себе саме в античні часи. Вже у класичний період Стародавньої Греції існували пінакотеки (від грец. – картина, – сховище) – сховища для творів живопису, в яких зберігалися творіння відомих художників: Аполлодора, Зевкіса, Полігнота, Паррасія та ін. Пінаки мали вотивний характер, і «... хоча дослідники античного живопису вважають пінаки першими зразками станкового живопису, на нашу думку, вони, подібно метопам, виконані в загальному для епохи декоративно-монументальному стилі» [66, с. 85].

«Виникнення станкового живопису традиція пов'язує з діяльністю грецького художника другої половини V століття до н. е. афінянина Аполлодора, який, за висловом Плінія, «...відкрив двері живопису, в які увійшли великі майстри світлотіні та оптичної ілюзії Зевксис та Паррасій» [35, с. 5]. Аполлодор, на відміну від своїх попередників Полігнота та Мікона, створював роботи не на архітектурних формах, а тільки на дерев'яних дошках. За свідченнями давніх авторів, сучасники називали Аполлодора «скіаграфом» (тіньописцем), що дає змогу бачити в ньому не тільки фундатора станкової картини. Можна стверджувати, що саме з його творчістю пов'язується зачаткування світлотіньового моделювання.

«Найбільш давні витвори станкової форми живопису, що збереглися до наших днів, – це поховальні портрети з Фаюма (I–II ст. н. е.). Виконані на дереві чи грубому полотні в техніці енкаустики, вони виявляють високий рівень майстерності елліністичного мистецтва», – пише Ю. Гренберг [35, с. 35]. Являючи собою предметну форму станкового характеру, втілюючи меморіальну функцію, зразки фаюмського портрету проявляють як станкові якості розвиненого реалістичного спрямування, так і умовно стилізовані форми монументальності. Можна говорити і про декоративність конкретних прикладів портретів з Фаюма, якщо враховувати продуману стилістику робіт, вишуканість загального ансамблю поховання.

Важливим свідченням раннього розвитку станкових форм живопису є зображення художника-енкауста, створення якого відносять до I століття і яке було знайдено під час розкопок некрополя Пантикапея. Художника зображено з каутеріоном (загострена металева паличка) в руках у процесі роботи біля мольберта. Перед майстром на колоні-підставці – ящик з фарбами, далі – мольберт з підрамником. Ретельно передано інтер'єр майстерні з портретами на стінах (вставлені в рамки погруддя в плащах). «Найважливішим є те, що всі автори до цих портретів вживають однакову термінологію: енкаустичні картини на дерев'яних дошках, написані на станку» [цит. за: 54, с. 398].

В античну епоху активізується спрямованість на повноцінне відтворення існуючого життя таким, яким його бачить людина. На збережених творах з Помпеї, Геркуланума, Пестума, Північного Причорномор'я головним об'єктом зображення ставала людина, що живе реальним життям, що перемагає супротивника в спортивному змаганні або на полі бою; людина, що відчуває радість і щастя, біль і скорботу. На рівні з міфологічними сюжетами створювалися побутові та історичні сцени, вже тоді починаються розвиватися портретний живопис, натюрморт, з'являються елементи пейзажу і живописних зображень тварин. Звісно, антична епоха тяжіла до монументалізму, і зацікавлювалася і станковими творами з притаманними для них відчуттями: особистісними, камерними, імітаційними, соціально-побутовими.

Осмислення проблеми монументальності як творчого завдання зароджується в системі середньовічного християнського світогляду. Середньовічний живопис вирізнявся експресією звучних, переважно локальних кольорів, виразністю контурів. Фон фресок та мозаїк був умовним, головним чином золотим, він втілював еманацию божественної ідеї. Визначну роль відігравав символічний зміст кольору. «Візантійська мозаїка з її абстрактним золотим або синім тлом і площинними силуетами постатей не пробиває площинність ілюзорним простором, а її стверджує; середньовічна мініатюра являє собою дещо середнє між станковою картиною і орнаментальним прикрашенням...» [18, с. 15].

Родовою формою художньої творчості станкове мистецтво стало за часів італійського Відродження. Ця доба обумовлюється потребою формування нових типів творів, призначених для безпосередньо, особистісного, інтимного споглядання в нових громадських та домашніх інтер'єрах, колекціях, а пізніше в музеях.

Саме станкове мистецтво виступає важливим фактором розквіту художньої культури епохи Відродження, коли загальна тенденція розвитку мистецтва нової доби пов'язана з руйнуванням середньовічного (готичного)

синтезу мистецтв на основі архітектури. Синтез за доби Відродження в Італії відбувається «...не на основі соборної архітектури – мистецтва суцільно об'єктивного, суспільного, зверненого до колективу – а на основі живопису, мистецтва ілюзорного...». «Фреска набуває якостями картинного образу з орієнтацією на індивідуальне сприйняття, хоча й у межах «абсолютного» горизонту, що охоплює весь світ» [132]. В живопису Кватроченто ранні форми такого синтезу проявлені в творчості Джотто та Мазаччо. Особливе значення з точки зору формування синтезу монументального та станкового належить фресці «Трійця», створеній Мазаччо на стіні церкви Санта Марія Новелла у Флоренції (приблизно 1428 р.). Ця фреска визначається своєю автономністю стосовно реальної архітектури, загально-символічною, візуальною цілісністю, завершеністю живописного образу, що подається самостійним світом зі своєю (зображеною) архітектурою, глибинним тривимірним простором та об'ємними формами в ньому. Монументально-героїчний пафос творіння Мазаччо втілений з використанням засобів досить відчутного ілюзорного ефекту станкового характеру.

У мистецтві старих майстрів спостерігається перенесення «принципів» картини на терени монументального живопису, що зумовлює висновки як про умовність такого розділення для певної епохи, так і про спорідненість засад живописної побудови в межах одного матеріалу (олійних фарб) [36]. При зіставленні станкового живопису та стінопису в межах однієї техніки спостерігається подібність загальних основ, де узагальнюючими показниками виступають засади саме монументалізму.

Деякі майстри, особливо раннього Відродження, могли працювати в межах типових засобів та методів як над стінописом, так і над картиною. За умов відповідності тематики роботи принципам монументалізму, перехід від картини до стінопису був природним та безпосереднім (особливо у XVI ст.). Великі майстри станкового живопису Ботічеллі, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело легко пристосовуються до масштабів стіни. «Але, це характерно

тільки при порівнянні творів, виконаних в техніці олійного живопису. Для фрескового, або темперного живопису в зіставленні з олійним різниця технічних прийомів, колористичного та фактурного устрою є очевидною», – зазначають дослідники технології олійного живопису [35, с. 37].

«Народившись як особлива художня задача, станковий живопис, і це, природно, не могло не вплинути на стінопис ... причому цей вплив мав подвійний ефект ... Особливості цієї народженої та починаючої оформлятися станкової картини вносились механічно в стінопис, перетворюючи його в подобу картин, які були наче розвішані на стіні та призначені для «картинного» сприйняття» [38, с. 8]. З іншого боку, саме в період Відродження в середині самого монументального живопису виникають окремі різновиди, такі як настінне панно, розпис люнети, плафон зі своїми, притаманними їм, композиційно-декоративними закономірностями. «І якщо в епоху Відродження формується особливий тип художника-станковіста, розписи якого мають вигляд збільшеної картини, то ця ж епоха дає і художників-монументалістів, як-то, Пьєро делла Франческа або Андреа дель Кастаньо, які і в невеликих картинах зберігали дихання стінопису» [38, с. 9].

В епоху Відродження починається той процес поділу на окремі його види, який потім, у XVII ст. насамперед в мистецтві Голландії, завершується народженням різних жанрів живопису, як-то портрет, пейзаж, натюрморт, побутова картина, картина історична. Цей розділ, розвинений та догматично закріплений у XVIII ст., продовжував існувати протягом всього XIX ст. та значною мірою не втрачав свого значення і в наші часи.

Термін та поняття «монументальне мистецтво» з'являються на межі XIX–XX ст. Це було пов'язано з формуванням концепції синтезу, становлення якої відбувається в епоху модерну. Тенденції до звуження загального значення ідеологічного, змістовного наповнення монументального мистецтва в духовному світі людини, на противагу посилення декоративних функцій чітко простежуються упродовж XVIII–XIX ст. В новітній час монументальне

мистецтво часто слугувало панівній ідеології. Монументам деспотичних режимів притаманна ідейно-стильова подібність: культ грубої фізичної сили, проголошення національної виключності «вищої раси» та презирство до всіх інших; культ кількісно-вагової маси здоровезних розмірів; приголомшуюча розкіш споруд. Такими були витвори у фашистській Італії, нацистській Германії, франкістській Іспанії, самурайській Японії, сталінському Радянському Союзі. Але були і приклади «революційного» розвитку монументального мистецтва після революцій в Російській імперії (1917) та Мексиці (1910–1917).

В художній культурі XIX століття станкові форми посіли центральне місце. Тенденції цього означилися ще раніше. Починаючи десь з XVII ст., образотворче мистецтво розвивалося переважно як станкове, значною мірою впливаючи на інші різновиди художньої діяльності, а деколи й навпаки, отримуючи «підтримку» від них.

Упродовж всієї історії живопису коригуючими для його розвитку були постійні зміни поглядів на саме мистецтво, на його місце в суспільному житті, на проблему взаємозв'язків між мистецтвом та дійсністю. Тим часом, естетичний контекст у живописі напряду залежить від матеріалів, функція яких значно ширша. Теоретично-технічна база висвітлює розвиток історії мистецтва, але відбувається й зворотне – технічна сторона різновидів мистецтва пояснюється художнім спрямуванням різних стилів та історичних періодів. Тенденції розмежування станкових та монументальних принципів ускладнюються незавершеним процесом виділення живопису та графіки в самостійні види, який завершиться тільки у XX ст.

О. Габричевський (збірка праць «Морфологія мистецтва») визначає: «...такі «первинні якісні енергії», або показники, притаманні різним мистецтвам:

– для мистецтв просторових – простір, маса, поверхня, світло, колір, пластика, лінія, мазок;

– для мистецтв часових – час, звук, слово, жест тощо» [26, с. 250].

Перелік цих показників як для часових, так і для просторових мистецтв, не є класифікацією, побудованою за єдиною ознакою, тому її не вважають остаточною. Дослідник позиціонує себе прихильником морфології мистецьких форм як онтологічного підґрунтя для художнього продукту. Він припускає виникнення нових мистецтв, в яких вже означені «елементи», а, можливо, й нові та «інші» виявляють себе в нових сполуках та взаємодіях.

3.2. Аспекти родових градацій та їх взаємодія

Особливі прикмети станкових та монументальних основ можуть бути виражені через низку взаємозалежних показників. Аналізуючи численне надбання, можна сказати, що родові гасла образотворчого мистецтва різняться засобами створення, формою існування, характером сприйняття та втручання в реальне життя окремої людини та колективу, різними аспектами суспільно-художніх функцій тощо. Можна означити певні аспекти, що є принциповими для виокремлення монументальних характеристик від станкових та декоративних. Ними є: застосовані матеріали та технологічні особливості виконання творів; наявність меморіальної функції; фізичні розміри творів; ступінь (міра) «входження» в архітектуру; участь у перетворенні навколишнього середовища та простору; форми організації зображувальної поверхні; модуси трактування зображеного простору; характер змісту; ступінь узагальнення форми; наявність та характер деталей; чуттєвий фактор глядацького сприйняття; дослідження формальної сторони матеріалу; характер мотивування вибору матеріалу; орієнтування на індивідуальну людину або на колектив; точка споглядання для сприйняття (єдина (центральна), чи різна) тощо.

На нашу думку, сьогодні настав час для складання сукупності родових характеристик в певну структурну взаємозалежність, комплексність для

подальшого формулювання критеріїв та конкретики родових дефініцій художніх творінь. Безумовно, реальне втілення ще буде поповнюватися функціонально-якісними новаціями майбутніх творів мистецтва, але, як здається, рівні та принципи структурної взаємозалежності родових формулювань вже зараз проявляють свою сталу сформованість.

В. Власов, доктор мистецтвознавства, відомий науковець, дослідник з питань термінології художньої діяльності, опрацьовуючи значення термінів «декор» та «декоративність», виділяє функціональний вектор як головний для визначення сутності та меж родових дефініцій. Він зазначає: «...треба розділяти як мінімум три похідних значення терміну: декоративна функція, якості декоративності, що з'являються унаслідок цієї функції, та окремий вид мистецтва, в якому декоративна функція є домінуючою...» [20, с. 7–8].

Вважаємо, що можна застосувати таку ж залежність характеристик і до атрибутів станкових та монументальних основ. Отже, термін «станковий» (як терміни «монументальний» і «декоративно-прикладний») може нести значення трьох аспектів: *функції*, *якості* та *роду* мистецтва.

Функція в контексті родових дефініцій характеризує призначення, мотивування автора в застосуванні певних художньо-виражальних засобів. Через зумовлені *якості*, які є в арсеналі художньої майстерності, що пов'язані з попереднім досвідом (як індивідуальним, так й історичним), митець намагається знайти адекватну логічність та інформаційність художньої мови. А за остаточним результатом матеріалізації, в контексті використаних матеріалів, твори відносять до певної групи образотворчих *форм* – станкової, монументальної чи декоративної.

Означені аспекти (*функція*, *якості*, та *форма*) є найбільш показовими, можна сказати «базовими» для всіх творів образотворчого мистецтва. Тоді як інші – вони або доповнюють змістове наповнення вже виділених аспектів, або проявляють індивідуальну специфіку «нетрадиційного» твору. *Функції* як і *якостей* може бути декілька в одному творі. Визначальними будуть показники

з домінантним проявленням або характерним спрямуванням авторського визначення.

Велика кількість художніх творів проявляє певну багатоваріантність, де домінування, наприклад, станкової функції може бути реалізоване з перевагою монументальної чи декоративної якостей. Причому, як в монументальній, так і в декоративній формі. Наприклад, якщо декоративно-прикладна *функція* зображення на декоративній вазі втілена в станковій *якості* портретного жанру. Або, коли картина (станкова *форма*) являє собою колажну структурність декоративної *функції*. Отже, не існує прямого співвідношення між родовим змістом, якістю та родовою формою. Збіжні закономірності проявляються і в літературних творах. Таких прикладів багато, вони, певним чином, мають право на існування та виявляють розмаїття образотворчості та художнього синтезу.

Різноманітність художніх форм активізує проблему аналізу складних взаємовідношень показників станкового та монументального, зокрема в живописі. Дана робота висвітлює та безпосередньо розв'язує цю проблему, означуючи першочерговим завдання усвідомлення самої ситуації поєднання та синтезу родових характеристик на прикладі творів художника В. Гегамяна.

Існує певна проблема дослідження взаємовідношень станковості та монументальності в окремому творі образотворчого мистецтва, що обумовлюється об'єктивними причинами, тому що предметом мистецтвознавчого аналізу зазвичай виступають вже сформовані художні твори, які мають конкретику родового визначення. Тому аналіз взаємодії станкового та монументального в довершеному, наприклад, станковому творі зводиться лише до виявлення особливих монументальних рис та міри прояву монументальності, а дослідження повноцінного монументального твору на предмет його зв'язків із станковими основами, може лише розкрити певні аспекти станкових якостей його художньої мови, утримуючи контекстність базових характеристик його органічного входження в архітектурне середовище.

Основні творіння В. Гегамяна дають дослідникові цікавий прецедент,

коли взаємодія станкових та монументальних характеристик живопису не утримуються в традиційних рамках. Художня самодостатність картонного варіанту втілення основних композицій В. Гегамяна особливим чином «знімає» домінанту матеріальності основи, або родової форми, надаючи вагомість іншим показникам у формулюванні родових означень. Ми вважаємо, що саме в контексті сукупної взаємодії та співставлення трьох самостійних понять – *якості, функції та характеру форми втілення* – родових спрямувань образотворчості, можна досліджувати специфічні ознаки творів В. Гегамяна. Запропонована ним формула єдності станкового та монументального унікальна. Але до того, як розпочати конкретний аналіз творів майстра, слід з'ясувати загальні положення виділених нами аспектів родових дефініцій.

Функціональний аспект родових дефініцій. Особливої уваги потребує функціональний аспект родових дефініцій в живопису. На нашу думку, можна застосовувати значення двох трактувань загальноприйнятого в культурі філософського терміну «функція» (лат. *functio* – виконання, здійснення): як зовнішній прояв властивостей певного об'єкта в межах даної системи відносин, до якої він належить; як вид зв'язків між об'єктами, коли зміна одного з них призводить до зміни іншого [159, с. 636]. Зазначимо, що функція родового визначення, не тотожна загальній функціональності живопису як твору мистецтва. Означення «функція» в контексті родових дефініцій тотожна поняттю «призначення» (застосування, використання) самих художніх матеріалів. Домінуюча родова «функція» конкретизує мотивування автора для втілення задуму в конкретній формі (станковій, монументальній чи декоративно-прикладній) за допомогою принагідних матеріалів.

Функцій може бути багато, і не всі вони можуть бути конкретно означені, або гіпотетично представлені. Крім того, велика різноманітність людських емоцій та спрямувань не вміщується у вербальні рамки наукового формулювання у відповіді на питання «для чого?» і «чому?». П. Білецький так говорить про різноманітність станкових гасел: «...Художник-станковист

вільний обирати будь-які теми, сюжети, шукати художні засоби, найбільш придатні для втілення задуму. Тому образи станкових творів дуже різноманітні. Серед них є складні за змістом, які можна порівняти з романами, повістями, оповіданнями, є й такі, зміст яких не передати словами, хіба що піснею чи музикою можна висловити подібні настрої» [6, с. 21].

Отже, що будь-який твір мистецтва створюється з певним наповненням авторської думки, з домінантним вектором змістовного, ідейного, духовного, або формального, пластичного, емоційного, виражального характеру; певної сукупності підоснов та синтезу. На сьогоднішній день визначеними є три форми практичного втілення «зображального продукту»: станкова, монументальна, прикладна. Саме такі великі родові групи творів знайшли втілення в світовому мистецтві; всі авторські спрямування, так чи інакше, вкладаються в цю тріаду. Отже, існує певна закономірність, що має об'єднувати багатовекторну функціональну внутрішню направленість художника в означених трьох родових формах.

Станкова, автономна форма знаменує свій комплекс атрибутів родових функцій та якостей. Зокрема монументальна, що підпорядкована архітектурі, та інші. Функція декоративно-прикладної групи показників сформульована в самій назві: «прикладна» природа зображення більшою мірою проявляє прив'язку до конкретних меж предмета, що декорується.

І все таки, нам не уникнути аналогій між функціональністю «внутрішньою» (родового розгалуження) з темою «зовнішнього» функціонування самого продукту творчості. Досліджуючи мистецтво як поліфункціональну структуру, М. Каган вирізняє п'ять аспектів функціональних відношень мистецтва: до природи, суспільства, людини, культури та до самого мистецтва. У контексті цих аспектів можна окреслити особливі функції, які певною мірою можуть знайти втілення і в образотворчому мистецтві через родову конкретику. У довільній формі перелічення функцій, які дає М. Каган, можна знайти функціональну специфічність і родових дефініцій

образотворчості. Для втілення, наприклад, означеної функції стосовно природи станковий характер зображальних можливостей є більш продуктивним. М. Каган не просто акцентує увагу на виняткове значення мистецтва в екологічному питанні, а формулює конкретику завдання: «...пробудження та розвиток у людей особливого, естетично-поетичного, безкорисно-духовного, любовного ставлення до природи» [58, с. 315].

Станкове мистецтво здавна було сферою поглибленого соціально-психологічного дослідження життя. А. Кантор указує, що «...корінні проблеми станкового живопису – людина та середовище, предмет та середовище» [61, с. 45]. Виокремлюючи особливості станкових форм, дослідник доводить: «Людина та суспільство розкриваються в станковому мистецтві не тільки при їх прямому зображенні в портреті, побутовому та історичному жанрах, а й у зображенні предмета та середовища, їх складних та різноманітних відношеннях...» [61, с. 50]. Станковому живопису доступні великі масштаби (хоч і не такі значні, як монументальному), вагомість змісту, але, насамперед, йому притаманні тонкі спостереження за людиною та природою; їх особливість – багатство відтінків, множинність деталей, здатність передавати життя в його мінливості, невичерпаності проявів та якостей, розмаїтті подій та захоплень».

Монументальним формам притаманні: «...Піднесений урочистий настрій, образи, що втілюють широкі філософські узагальнення, високі стремління і глибокі почуття людини» – пише П. Білецький [6]. І далі дослідник відмічає ще одну важливу відмінність: «Станкові картини можуть розповідати і про незначні події, і про звичайнісінькі побутові речі, і про щось таке, що становить особливий інтерес тільки для сучасників. Звичайно, видатні твори будь-якого виду мистецтва долають час. Але живописець-станковист та його замовник не завжди дбають про майбутні покоління. Живописці-монументалісти різних епох обирали такі теми, що, на їх думку, вічно хвилюватимуть людей. Тільки про високе, вічне, величне мав промовляти монументальний витвір» [6, с. 50].

Станкова та монументальна форми живопису. Оскільки для даного дослідження важливим є сам факт відокремлення характеристик форми від інших, то стисло нагадаємо лише основні дані.

Традиційним залишається розподіл наявних творів образотворчого мистецтва на станкову та монументальну групи за призначенням та використаними матеріалами. Історично сформувалася певна відповідність та взаємозв'язок між художніми матеріалами та ґрунтом, або основою, на яку вони наносяться. В станковому живописі (картині) основою виступає досить тривкий матеріал (натягнуте на підрамник полотно, дерев'яна дошка, аркуш картону, металу та інші, зазвичай покриті спеціальним ґрунтом), який дає змогу легко пересувати витвір: розвішувати на стінах, експонувати на виставках, формувати музейні та приватні колекції.

«Носієм» монументального живопису є нерухома архітектурна основа (стіна, склепіння, опора будівлі) або спеціальна конструкція. Призначається монументальний живопис для інтер'єрів, фасадів, відкритого міського простору, зовнішнього середовища. З чим пов'язана необхідність вибору для монументального живопису більш тривких (ніж для станкового) матеріалів і розробки технології, що можуть протистояти різним змінам у зовнішньому середовищі (кам'яна, керамічна або смальтова мозаїка, вітраж з кольорового скла, фреска та інші види розпису). Витвори монументального живопису не можна відокремити від його основи.

Станкові, монументальні, декоративні якості живопису. Кожне родове середовище зумовлює виразний контекст матеріального втілення. Отже, сам матеріал (техніка та технологія роботи з ним) обумовлює та диктує певні можливості формотворення, властивості просторової побудови для розміщення форми, відповідної композиційної структури, кольорового устрою, змісту та всіх інших показників. Водночас, змістова канва корегує кількісну та якісну міру використання можливостей матеріалів.

Раніше з'явилися «монументальні» матеріали, отже й монументальна

якість раніше почала торувати свою дорогу набуття різноманіття функціональних звернень до цих можливостей. Кам'яна основа була першим надійним полем для зображення. Важливою складовою монументальності є просторінь як площина із значними просторовими показниками, які спрямовуються в різні сторони. Це відкрита система, яка краще підходить до масового споглядання. Якості, які йдуть від монументальних умов матеріального втілення, – це великий, значущий розмір форми, площинність живопису (націленість на збереження площинності стіни), архітектонічність, схильність до барельєфного вирішення форми, умовного трактування просторовості, колористичної асоціативності, варіативної виразності живописної кінетики тощо. «Для монументального живопису характерним є великий масштаб, узагальненість, сила емоційного втручання за допомогою яскравих, ударних акцентів, його творіння можуть бути носіями загальнозначущих тем та ідей, вражати величчю та глибиною...» [128, с. 99].

Основні показники станковості – прагнення передати природну подібність, через ілюзію простору, зображених форм та деталей; дотримання реалістичної канви світло-тональних характеристик кольору, створення певної чуттєвості сприйняття та відтворення живої стихії дійсності, автономність, самодостатність тощо. Ілюзія реального середовища напряду пов'язана із системністю перспективного відтворення за законами центральної або перцептивної (За Б. Раушенбахом) перспективи, де центральній перспективі відводиться вирішальне значення. У свою чергу, важливими елементами перспективної системи є лінія горизонту (висота горизонту), формат, розміри зображеного в картині, або показники віддаленості всього зображеного до меж картини, або до художника та глядача.

Висновки до розділу 3

Складність та доцільність логічного поєднання виражальних можливостей станкових та монументальних основ, що її ми спостерігаємо в

основних композиціях В. Гегамяна, спонукають до ґрунтовного дослідження питань родових дефініцій, до конкретного екскурсу в історію та термінологію задля осягнення сутності проблемних сторін родових визначень образотворчого мистецтва. Виявилось, що в даному разі існує певна проблематичність родових дефініцій. Вірніше, сьогодні загальна тема родового рівня – це комплекс проблемних питань, обговорення та визначення яких допоки має фрагментарний, випадковий характер.

Дослідження основних моментів історичного контексту проявів родових чинників показало складність визначення самого «предмету» родових дефініцій. Отже, впродовж історії розвитку образотворчого мистецтва станкові та монументальні дефініції із статусу означень форми перейшли в статус ознак та принципів, що пов'язані з конкретним матеріальним контекстом. Тобто, вони демонструють різноманітні прояви якостей самої форми та зображень на ній. А саме: вони оформилися як тема в мистецтві, набули рис специфічної міри художнього узагальнення, проявили різні форми взаємозалежності та синтезу. Цей процес набуття та оновлення характеристик станкового та монументального має продовжуватися допоки буде існувати образотворче мистецтво.

Крім того, означення «станковий» та «монументальний» застосовують для виявлення якісних характеристик як матеріальної сторони творів станкових та монументальних форм, так і колірною шару, або зображення на цих формах. Упродовж всієї історії в образотворчому мистецтві відбуваються складні процеси проявів нових показників художньої виразності, і це стосується як станковості, так і монументальності. Відбуваються певні запозичення раніше проявлених показників та характеристик; складна взаємодія та синтез між ними. Незважаючи на розширений арсенал родових характеристик живопису, історично проявляється стала типологія їх демонстрацій, що певним чином обумовлюється обмеженими можливостями втілення в конкретному матеріалі. Особливість прикмет станкових та монументальних засобів можуть бути

виражені через низку взаємозалежних показників – це і особливості матеріалів та технології, фізичний розмір творіння, його причетність до архітектури, його характер формотворення та змісту, трактування простору та часу тощо.

Незважаючи на те, що низка джерел означають станкове та монументальне мистецтво як «рід» мистецтва, саме поняття «рід в образотворчому мистецтві» до кінця не оформлене. Не визначеними залишаються основні параметри та критерії, межі станкового та монументального у живописі.

Важко сказати, що є головним або генеруючим в органічному поєднанні, або синтезі технологічних та змістоутворюючих чинників. З одного боку – родові витoki започатковують основні змістові концепти, які скеровують художника в певних умовах матеріалу та технології. Водночас загальна тема й масштабність її звучання вимагають від художника відповідні «матеріальні» форми втілення, диктують вибір матеріалу та засобів творення. «Пластична ідея» художника розвивається в контексті можливостей певних художніх матеріалів, формуючи родові розмаїття форм та історію набуття виразних рис кожного з розгалужень (станкового, монументального, прикладного тощо). Родові витoki започатковують основні змістові концепти всього арсеналу образотворчого формулювання.

На нашу думку, вже давно настав час для складання сукупності родових характеристик у певну структурну взаємозалежність, комплексність. Задача, що постала сьогодні, – це формулювання критеріїв та конкретики родових дефініцій художніх творінь. Безумовно, реальне втілення ще буде поповнюватися функціонально-якісними новаціями майбутніх творів мистецтва, але рівні та принципи структурної взаємозалежності родових формулювань вже зараз проявляють свою сталу сформованість.

У цій роботі запропонована трьохаспектна системність виокремлення таких самостійних понять, як *якості*, *функції* та *форми* втілення. Всі вони можуть слугувати виявленню родових теренів образотворчості як давнини, так

і сучасності.

За прикладом виділення В. Власовим трьохаспектності у визначенні терміну «декор», пропонуємо взяти функціональний вектор за основу і в аспектуванні характеристик станкового та монументального. Отже, три основні аспекти можна виділити у кожному з родових джерел, що формує подальше визначення станкової, монументальної та декоративної функцій, як і якостей, що з'являються у наслідок цих функцій, та окремих форм мистецтва, в яких ці функції є домінуючими.

Крім того, є виключна необхідність у *системному* представленні проявів у всіх родових формах (станкової, монументальної та декоративної) елементів всіх трьох аспектів як основних форм освоєння зображенням простору дійсності.

Запропонована системність аналізу родових характеристик дає змогу більш ґрунтовно аналізувати різноманітні зображальні творіння, зокрема основні композиції В. Гегамяна, більш змістовно та багатогранно осягнути складність взаємозв'язків автономної самодостатньої образності та ансамблевого, середовищного буття творів образотворчого мистецтва

РОЗДІЛ 4

АНАЛІЗ РОДОВИХ ХАРАКТЕРИСТИК ОСНОВНИХ КОМПОЗИЦІЙ В. ГЕГАМЯНА

Складно охарактеризувати однозначно родову приналежність цілого ряду творів В. Гегамяна, особливо двох основних композицій – «Криваве весілля» (1985–2000) (іл. 1.3.1) та «Хачкар» (1988–2000) (іл. 1.3.2), – які, за спогадами свідків, сам майстер називав основними та виказував бажання знищити все інше, якщо не будуть завершені ці дві – головні. На наш погляд, для означення родових характеристик композицій В. Гегамяна раціональним буде виокремити складові родового розгалуження в контексті означених вище аспектів – *родової форми, якості та функції*.

Дві названі нами основні композиції В. Гегамяна створені на картоні великих розмірів та досягають значних масштабів: 310 x 490 см. та 310 x 470 см., відповідно. Сміливим, але, як виявилось пізніше, зумовленим скрутними умовами, є метод використання В. Гегамяном синтетичного поєднання темпер, гуаші, та олійних фарб. Логічно припустити, що при такому сполученні матеріалів та основи робота буде мати зміст та вигляд первинної розробки – варіанту, якій надалі отримує розвиток у більш тривких матеріалах. У прикладі авторського вирішення Гегамяна все має інакший вигляд – перед нами, практично, довершені роботи, які мають значення самостійного твору. На наше переконання, виразні якості колірного шару зображення, довершеність у створенні форми, знайдена системність поєднання деталей та «великої форми» не утримуються в межах показників як ескізного виду, так і форми станкового твору. В роботах досягнуто високий ступінь художнього узагальнення, масштабне звучання та суспільно значущість.

Спадок В. Гегамяна являє рідкісний приклад творів не означеного

автором призначення. Тільки про одну роботу (ескіз до розпису ательє «Берізка») відомо, що вона створювалася за конкретним замовленням для монументального розпису інтер'єру. Інші роботи втілюють авторський пошук індивідуального творчого вираження. Можна припуститися думки, що Гегамян все таки розраховував на подальше трансформування своїх «ескізів» в інтер'єр, але ж виникає питання в якості чого? Чи як самодостатні станкові роботи, чи як монументальні створіння, що виступають конструктивними елементами конкретного інтер'єру або архітектури? У збереженому спадку документів нема будь-яких натяків на орієнтованість творів на подальше трансформування їх в інтер'єрі або екстер'єрі. Свідчення близьких так само не виявили обумовленого призначення їх ні в якості ескізів, ні в якості зрілих робіт.

Відсутність авторської конкретики у визначенні функціональної належності ускладнює мистецтвознавчі формулювання. Але в чому ж тут проблема? Відомо, що питання родової належності є принциповим уже на перших етапах виконання твору. Що художні особливості самого твору повинні мати такий характер реалізації, за яким можна визначити його родові характеристики і без свідчень автора. Тим не менш, – аналізуючи основні роботи митця, нелегко віддати перевагу конкретному способу розвитку пластичного мистецтва, кожному з яких, до речі, притаманні певні відносні переваги та відносність обмеженість показників.

Саме неоднозначність і синтетичність творів Гегамяна обумовлює їх винятковість, скеровує науковий погляд на усвідомлення еволюції всієї творчості, що породила поле проблемних питань контексту розвитку сучасного мистецтва. Отже, якщо ці роботи станкові (або є ескізами до картин), то варто відзначити їх особливі якості монументальності – масштабність, значні фізичні розміри, як формату, так і зображених постатей; складна системність комбінованого поєднання площинних якостей та просторовості, особливості втілення якісних показників об'ємних форм тощо. Якщо ж ці твори мислилися для подальшого трансформування в архітектурний простір, то слід

констатувати, що для такого твору домінуючою буде самодостатня естетична функція та значущість станкових гасел. При відповідному переводі в більш тривкі матеріали – ці композиції можуть утворити форми як станкового, так і монументального роду. В основних творах Гегамяна наявною є ситуація синтетичного поєднання родових характеристик як на рівні матеріально-технологічних, композиційно-структурних особливостей так і, відповідно, на горизонталі образно-змістового вираження.

Виявлення особливостей синтезу родових дефініцій можна продовжити, досліджуючи функціональні та якісні показники станкових та монументальних джерел.

4.1. Функціональний аспект застосування художніх засобів

Спробуємо дослідити головні вектори тематичних та змістового спрямування художника Гегамяна, обумовленість та доцільність застосування ним художніх матеріалів.

Трагічна доля художника, що не мав прижиттєвого визнання та успіху, обумовила певний стан речей, при якому пізнати та прокоментувати його творчість можна в більшій мірі виходячи із збережених робіт. Вірогідно, Гегамян задумувався про майбутню презентацію своєї творчості й готувався до показу творів – загальний обсяг робіт, що були збережені, говорить про авторський уважний аналіз, відбір та систематизацію. Тут майже не зустрічаються випадкові натурні замальовки, ескізи, які б демонстрували первинний процес розробки знайденої тематики; нечисленні й проміжні схеми, які б показували, як кристалізувалися основні композиції. Спадок В. Гегамяна є доволі об'ємним, але можна виділити певне коло питань, що бентежили художника в період 1964–2000 років. Широкий аналіз окремих взірців дозволяє виділити цілісні групи робіт, які пов'язані певними темами.

Основним об'єктом творчості В. Гегамяна виступає постать людини. У

його картинах присутні й пейзажі, і натюрморти, але більшість творинь – це роботи, які репрезентують авторське розуміння суті людини як головного об'єкту мистецтва. Гегамяна цікавить людина сама по собі, як головний діючий об'єкт світоустрою. Для художника важливим є показати певний символ людини, або відношення її до всезагального природнього середовища, до суспільства та всього космосу. Він витворює конкретність структурованої анатомічної архітектоніки, формує майже фізичне відчуття існування постаті персони, не використовуючи засоби ілюзії та натуралістичної подібності (фактурності). Частіше фігура людини розміщується на першому і єдиному плані, і сама, своєю формою створює простір картини. В. Гегамян формує майже фізичне відчуття живого існування персони, але за своєю функцією ці персони виглядають швидше пам'ятниками собі самим.

Потужна кількість робіт В. Гегамяна передусім відтворюють національний контекст прочитання образу людини. До таких можна віднести численні зображення (частіше на повний зріст) жіночих та чоловічих фігур у національному вбранні: вірменському, українському, російському, курдському, зейтунському, африканському тощо. Так звана «етнічна» тематика проходить через всю творчість В. Гегамяна й проявляє як стилістичну, так і жанрову й родову варіативність. Це й поодинокі монументальні (розміром близько двох метра) зображення костюмованих типажів, і й композиції з декількох фігур.

Окремий розділ мистецьких роздумів Гегамяна присвячено творчості – як творчості взагалі, так і стосункам між митцем й суспільним середовищем. Це такі теми та композиції, як «Геній та натоп», чи «Осміяння Христа». Оригінальною рисою втілення означеної теми є гегамянівська тема балету.

Гегамяну близькі теми узагальнюючого (загально-умовного) характеру. Від безпосередніх почуттів та настрою він рухається до зображальних концепцій, застосовуючи при цьому предметні мотиви як вихідний матеріал образності. В. Гегамян тяжіє до філософського пізнання буття, звідси безумовне тяжіння до масштабних художніх узагальнень. Своєрідна

планетарність світосприйняття художника підкріплюється умовно-узагальненими формами сюжетності та символіко-конструктивним компонуванням, яке створюється на основі «образної геометрії». Зазвичай, тема твору тривалий час виношується автором: про це свідчать пошуки форми, що обов'язково пов'язане з ідеєю монументальності.

Показовими в плані осягнення тематичної мотивації художника, виступають трансформації змістової домінанти в процесі розробки теми «Весілля без любові» або «Криваве весілля»¹. Протягом понад 20 років Валерій Арутюнович постійно повертається до цієї теми. Робота, що стала, по суті, головною справою всього життя майстра, несе в собі енергію довготривалих та нелегких пошуків форм втілення. Спробуємо реконструювати процес її створення, окреслюючи декілька найбільш важливих етапів.

Крім основної композиції великих розмірів, створення якої випадає на 1985-2000 рр., – збереглися ще чотири різноформатні варіанти композиції на задану тему. Це – робота початку 1970-х років «Родина» розміром 252x320 см. (іл. 4.1.1), ескізи 1973 та 1975 р. з відповідними розмірами 84 x 119 (іл. 4.1.2) та 70 x 90 см (іл. 4.1.3.); і масштабний ескіз 1975 р. розміром 320 x252 см. (іл. 4.1.4.), в якому закріплено визначення загальної кількості персонажів та сюжетної канви, що об'єднує героїв майбутньої композиції.

Темою картини «Криваве весілля» В. Гегамян обирає епізод-сцену, що є типовою для життя Вірменії, підкореної колись турками. Перед нами доля (приречення) вірменської дівчини та турка-завойовника, який раптом відчув себе хазяїном чужої землі. Із історії відомо, що в 1915 році турки загарбували Вірменію. Унаслідок геноциду відбулося знищення людей за національними та

¹ Ймовірно, формулювання В. Гегамян темі трагедії через назву «Криваве весілля» має опосередкований зв'язок з оформленою раніше назвою твору (п'єси) Гарсія Лорки «Криваве весілля» (1933). Хоча, безумовно, змістовні контексти трагедійного звучання теми «весілля» в означених творах, як і в низці однойменних екранізацій суттєво відрізняються.

релігійними мотивами. «Весілля...» В. Гегамяна й розповідає про насильницьку асиміляцію вірмен.

Самий ранній з початкових варіантів розроблення теми відноситься до початку 1970 років (іл. 4.1.1). Ліворуч на картині відтворено національний орнамент, який розміщено в колі; він об'єднує персонажів і одночасно не дає сприймати їх як єдину сім'ю. На картині всього три постаті, які прочитуються як драматичні. Динамічне у своїй виразності трактовка обличчя молодої жінки. Вірогідно, дві жіночі постаті родинно поєднанні – це мати та донька. Чоловіча дійова особа в цьому задумі має пояснити природу сімейного конфлікту. Цікаво вводиться в загальний задум твору пейзажний елемент у верхній частині роботи праворуч. В даліні, в морському просторі видніється острівець – клаптик землі, оточений водою. Створюється наявність асоціативної підказки: сім'я – острів, фортеця. В другому асоціативному ряду зароджується питання про зв'язки «малої фортеці» із зовнішнім світом. Зазначимо, що цей ранішній варіант картини поки що не має своєї ідейної та зображальної довершеності, з чого виходить, що тема заявлена, але не закрита. У згаданому варіанті безпосередньо сцени весілля нема, але розміщення головних фігур, присутність темноколірного жіночого образу в композиції праворуч, чоловічої фігури, що сидить ліворуч, – все це дає підстави віднести цю роботу до тих, які могли дати поштовх розвитку загальної ідеї «Весілля», або «Родина».

У пізніших варіантах в роботах 1973, 1975 років (іл. 4.1.2–4) ця тема вже втілюється через сцену весілля. Мотив «радості через кров» стає превалюючим. З'являється тріумфуючий жест розведених рук нареченого, а трагічний образ матері нареченої займає своє місце в верхній правій частині композиції. Уперше в загальному задумі знаходять своє місце фігури музиканта та старого курда – ймовірно, батька нареченого. Тема трактується вже не як та, що може пояснити причину внутрішньо сімейного конфлікту, вона узагальнюється та поширюється вже до рівня нещастя нареченої та всієї родини.

В кінцевому варіанті «Весілля» тема ще більш поглиблюється. Цього разу

мова йде не просто про трагедію невідповідності, що спіткала одну сім'ю, тут узагальнюється трагедія народу та країни, що опинилися в становищі чужоземного загарбництва.

Фризова композиція розміщення персонажів надає відчуття плину часу, що має вихід у безкінечність, тому з'являється відчуття споконвічного повторення, циклічності подій. Знайомство з персонажами відбувається зліва направо: курд-батько, наречений, наречена, вірменські музики, батьки нареченої (всього 7 постатей). Безперервна смуга із зображенням фігур «раптово» перехрещується, чи то зупиняється вертикаллю образу «відстороненого» – постаттю батька нареченої.

Виникає незвичайне відчуття невідповідності та порушення заданої однорідності загального сюжетного контексту композиції. Формат сприймається цілісним, але існує певний дисонанс, що прогнозує невідповідність правої та лівої частин. Підкреслена симетричність композиції в лівій частині врівноважується дисонансом асиметричності в правій, але при цьому порушуються принципи традиційної фризової розповідності та розміреності. Сміливе рішення художника «об'єднати несумісне» виправдано загальним змістом теми. В. Гегамян ставить та вирішує задачі глобального масштабу. Він говорить про вічне горе, відображує минуле та майбутнє через призму сьогодення, що вирішується в повсякденній звичайній ситуації. Так сталося, що зображена приватна подія (шлюб, позбавлений любові), обертається в сповнений множинними смислами символ. Станкова конкретика події ускладнюється монументальною символічністю.

Змістовні основи масштабних замислів призводять у мистецтві до пафосної розповіді, до монументальності, яка підводить окремий випадок із життя, або окрему особистість, до піднесеного сприйняття. В. Гегамян у своїй творчості також воліє співвідносити окрему людину з масштабними, соціальними та загальнолюдськими поняттями – такими, як колектив, рід, народ, космос, світ тощо. Художник прагне вивести людину з обмеженості

індивідуального «я», а глядача примушує відчутти масштабність задуму, зорієнтованого на вирішення не приватних, а загальнолюдських проблем.

Отже, на основі майже ідентичних персонажів В. Гегамян трансформує значення різних доміант, змінюючи, по суті, жанрові показники. Трансформація теми від проблеми внутрішньосімейної, можливо й національної, набуває тенденції узагальненості, символічності, певної якісної монументальності.

У пошукових варіантах двох композицій були винайдені основні концептуальні показники розміщення фігур та взаємопов'язаності фігур, сформувався образно-символічний принцип їх трактування, глибинна мірність простору. Але, як ми знаємо, Гегамян невпинно йшов до композицій великих розмірів, з величезними (трьохметровими) героями та максимальним звучанням колірної виразності.

Масштабне звучання всесвітнього трагізму, що його відтворено в композиції «Хачкар», поступово оформлюється після 1988 р. За свідченнями близьких, початок роботи в конкретному форматі значних розмірів пов'язується із звісткою про трагічні події у Вірменії. Катастрофічний землетрус (7.12.1988), що заподіяв багато лиха й спричинив тисячі смертей, справив на В. Гегамяна потужне враження, що набуло образного втілення в основному творі.

Графічні розробки трьохфігурної композиції, що почали з'являтися приблизно з 1960-х років (іл. 4.1.5–4.1.8), здобувають нове емоційне наповнення через значне збільшення розмірів та оновлення загальної формально-пластичної побудови. Збережені олівцеві начерки композицій невеликого формату (іл. 4.1.5) слід вважати первинними розробками теми, що отримала своє логічне продовження в роботі «Хачкар».

Спочатку, і це зрозуміло, змістова канва твору не мала остаточної конкретики, і тема не сприймалася так напружено і трагічно. Очевидно, ці роботи можуть проілюструвати образно-символічну основу цілого комплексу

міфологічних уявлень вірменського народу. В них, у ранішніх варіантах картини, В. Гегамян дає вихід «внутрішній пам'яті» тисячолітнього язичництва вірменської культури в узагальненнях умовної композиції, що поєднує низку міфопоетичних образів.

Образ орача тут має більш-менш предметну підоснову. Присутнім є зображення знаряддя праці як втілення сподівання на узвичаєний хід життя, на життєстверджуючу працю (іл. 4.1.5–4.1.6). Образ молоді людини постає як символ природного продовження роду та розвиток традицій. Юнака зображено в значному наближенні до центральної постаті матері. Художник приділяє багато уваги пошуку загальної цілісності цих двох фігур, значною мірою виокремлюючи функцію жіночності. Постать жінки розміщена ближче до центральної зони композиції й має перевагу у фізичних розмірах. Первинні пошуки трьохфігурної композиції відтворюють міфологічну канву розповіді про жіночу сутність берегині роду.

Міфологічно-символічним є зображення священної тварини (бика), міфологізованим постає і пейзаж. Гори у вірменських міфах зазвичай персоніфікуються.

Якщо звернутися до образу жінки, то для Гегамяна – це втілення жіночої сутності взагалі. Якщо мова йде про пейзаж, то для В. Гегамяна – це частина ландшафту планети Земля. Аналізуючи портрети, маємо констатувати: тут конкретне, переходячи в другорядне, звільняє місце для масштабних характеристик, кожна людина в свідомості Гегамяна несе в собі риси національного та загальнолюдського визначення.

На наш погляд, символічність мислення Гегамяна стала ще одним додатковим стимулом для формування його монументальності. В контексті вже означеного можна підкреслити, що зміни в розмірах людських постатей напряму пов'язані з духом народного епосу. Вже тому в гегамянівському трактуванні вони несуть в собі масштабний зміст та сприймаються як елементи космічної світобудови.

Композиція «Хачкар» виступає символічно-значущою на різних рівнях змістоутворення. Отже, і так звана «велика форма», в контексті монументальної змістовності використовує арсенал своїх можливостей. І й на рівні відносно дрібних деталей та елементів художник втілює логічне співвідношення, додаючи ще й характеристики станкової інформативності. З трьох гігантських постатей композиції, які не пов'язані між собою конкретикою мотивації дій, та у фризовому розміщенні втілюють суцільну групу загального символу, кожна несе в собі додатковий зміст. Таке багатозарове змістове втілення характерне більш для станкового формулювання.

У контексті вже означеного можна стверджувати, що зміни в розмірах людських постатей напряму пов'язані з духом народного епосу. Уже тому в гегамянівському трактуванні всі персонажі монументально значущі, навіть у невеликих форматах вони несуть у собі масштабний зміст та сприймаються як елементи загальнокосмічної світобудови.

Отже, проаналізуємо, які ж якості монументального та станкового застосовує художник в остаточних варіантах основних композицій?

4.2. Станкові та монументальні характеристики основних композицій В. Гегамяна

Проаналізуємо завершальні варіанти «великих композицій» В. Гегамяна. Як вже зазначалося, спрямованість митця в пошуках образності, або професійне мислення митця в контексті певного матеріалу, виходить за умовно «традиційні» межі станкової та монументальної відповідності.

Композиція **«Криваве весілля»** (1985–2000) (іл. 1.3.1) організована за принципом виявлення сюжетно-композиційного центру з використанням ритмічної основи фризового розташування. Композиційний центр у гегамянівському «Весіллі...» містить у собі контрасти двох сторін, двох станів. У центрі композиції із шести осіб розміщуються наречений та наречена, ліворуч

від них – постать батька нареченого, праворуч – музиканти та мати нареченої. Центральні постаті символічно узагальнені, рухи та вираження на обличчях цих осіб прояснюють становище та настрої усіх дійових осіб, формують єдину реакцію глядачів. В руці нареченого хустина – ритуальний знак танцю. Створюється враження апофеозу дійства. Але якого?

У глядача, що воліє зрозуміти зміст дійства, відразу ж після того, як він ознайомиться з присутніми в картині персонажами, народжується потреба перевести погляд на крайню постать справа (батька нареченої), а потім, він знову повертається до основної групи персонажів. Таким чином, ані права, ані ліва частини картини окремо не відповідають вимогам атрибуції сюжетно-композиційного центру. Розуміння змісту картини приходить до глядача тільки після того, як він осягне зв'язок між двома її частинами, двома своєрідними композиційними центрами.

Художник не розміщує дійових осіб композиції за принципом єдиного сценічного видовища, хоч подібного роду композиційна системність дала б йому можливість показати всі персони (їх всього сім) в межах однієї просторовості. Але в такій ситуації утворився б «приватний діалог»: порівнювалися б тільки окремі образи, що в значній мірі могло спростити масштабність задуму автора. Гегамян поєднує станковий принцип «сценічності» із площинно-фризовим розміщенням постатей. Фризова побудова «представлення» фігур, із застосуванням ефекту «застиглого руху», формує новий тип зображення складних взаємозв'язків між групою та окремим персонажем.

У складній гегамянівській конструкції картини важливими є як загальна патетика монументальної величі всієї композиції, так і внутрішні ритми її окремих складових. Фризовість означається й при оформленні окремих фрагментів твору. В. Гегамян застосовує цікавий принцип розміщення форм. Зображення голів нареченого та нареченої, а також батьків нареченої, курд-батько та музики розміщені на «горизонтальних рівнях» (іл. 4.2.1), що

призводить до поєднання всіх фігур в єдиному ансамблі багатофігурної композиції. У такий спосіб, як на нашу думку, художник прагне підкреслити необхідність змістовного зіставлення в парах та порівняння не індивідуальностей, а груп.

Винятком є постать батька нареченої, яку розміщено з краю праворуч. Ця дійова особа є автономною та самодостатньою. Знайдений принцип зображення (відтворення цільної постаті на повний зріст, його голизна, пластика, колір та трактовка форми) передає присутність образу в іншому духовному стані, він сприймається як символ.

Уже під час першого знайомства з роботою у глядача виникає дещо дивне відчуття незвичності, та в той же час певної універсальності загального поля композиції. Формат, здається, сприймається цілісно, але є певний дисонанс, – невідповідність лівої та правої частин. Композиція фронтальна, а значить в ній трактування центральної пари (як поодинокий випадок – варіант центральної проекції) домислюється як симетрична, чи така, що має оптичну сталу рівновагу. Це ще більше підкреслює відстороненість, відірваність правої фігури від загальної групи, вона не врівноважена лівою частиною композиції, не має підтримки зліва. Тільки згодом усвідомлюємо, що композиційна асиметрія повністю відповідає принципу доцільності та внутрішній необхідності. Авторське вирішення сміливого поєднання виправдовується загальною змістовністю твору. Тема узагальнюється й трактується не як трагедія невідповідності в окремій родині, а як трагедія насильства, що спіткала цілу країну та народ.

Колірний лад в «Кривавому весіллі» доповнює змістове протиставлення двох частин композиції загальним тепло-холодним контрастом. Постать батька нареченої зображено у лаконічній холодній гамі світлих синіх кольорів. Тоді як персонажі основної групи ліворуч (всього п'ять постатей) подаються через різнобарвну палітру теплих жовтих та коричневих. Між цими двома контрастами Гегамян розміщує темну постать синього кольору – образ матері

нареченої, яка формує головний тональний акорд теми глобальної трагедії.

Пафосним змістом і темою збереження всесвітньої гармонії сповнене дійство в композиції «Хачкар» (1988–2000) (іл. 1.3.2). У перекладі з вірменської це слово значить хрест-камінь, або вірменський поховальний пам'ятник у вигляді вертикально поставленої кам'яної плити (стели) з різьбленим зображенням великого хреста в складній орнаментальній композиції [1, с. 653]. Зображення самого хачкару в роботі В. Гегамяна займає місце в правій частині композиції та має важливе символічне значення. Головними ж героями трьох-фігурної композиції «Хачкар» виступають три величезні постаті (дві чоловічі та одна жіноча), яких зображено на фоні гірського пейзажу.

Вже з перших хвилин знайомства з твором емоції та розум глядача активно включаються в процес усвідомлення дійства. Незвичні для нашого часу розміри картини в цілому (310x470 см.) та кожної окремої постаті змушують глядача шукати своє місце по відношенню до твору. Кожен змушений вирішувати для себе, з якої відстані він може сприймати зображене. Масштабність фігур (двоє з трьох персонажів показані на повний зріст та мають загальний розмір більше трьох метрів заввишки) посилюється колірною активністю. Робота виконана в дуже динамічному колірному вирішенні, на локальних контрастах кольорів із геометричним означенням плям та площин. Вся зображальна площина тримається в загальному протиставленні пронизливого кольорового контрасту – контрасту жовтого та синіх кольорів. Широкий діапазон «жовтої» палітри – від глиняно-земляних до жовто-гарячих відтінків створює ефект симультанного контрасту, в умовах якого чорний колір вбрання центральної жіночої постаті набуває додаткових холодних ультрамаринових відтінків. Такий ж ефект наявності додаткових холодних відтінків білих та сірих кольорів можна спостерігати в трактовці постаті що ліворуч.

Крім того, вражає «конструктивна анатомія» в трактовці форми, змістовність взаємного розташування трьох фігур. Постаць чоловіка, якого

зображено ліворуч від центральної фігури – це образ людини, що відійшла із життя – обеззброює своєю оголеністю, простотою та відкритістю, але не викликає відчуття відторгнення.

Друга чоловіча постать (розміщується праворуч) цікава своєю символічністю та змістовною ємкістю. Викарбовуються декілька значень: це образ плугатаря без плуга (земля не орана і не засіяна), як перервана ланка життєдайної сили; це образ певного життєвого процесу та руху, переборення певного стану, як подолання перешкод. Розпрямлення трактується як пролог руху. Автор звернувся до моменту руху в період переходу від пасивного до активного стану, знайдена позиція людини, яка готується встати та випростатися. Завдяки цьому герой нагадує стиснуту пружину, в якій закладено великий енергетичний потенціал. Чоловік завмер в коротку мить спокою, де завершений рух поєднується з поривом у майбутнє. Єдине, що його стримує, – межі формату. Якщо він встане зараз, – зламуються фізичні «рамки» картини та переможе всезагальне руйнівне (а не утворююче) дійство. Вже тому персонаж застиг у русі. Зупиняє його не зображальне, а зорове усвідомлення.

Дві постаті (крайня чоловіча ліворуч, та центральна – фігура жінки) вирішені фронтально, їх ступні базуються на «рамі». Не видно площини, на якій вони розміщені, що несе інформацію про об'єкт, але не дає конкретики просторового розміщення та відстані. В трактуванні третьої постаті застосоване складне формування точки зору на цю форму. Автор сумістив фронтальний вид з елементами перспективи або аксонометричної проекції (скорочення бокового вигляду). Крім того ускладнюється просторове подання – не простір вміщує форму, а фігура своїм об'ємом продукує для себе «життєве поле».

Не можна однозначно сказати, яка з цих фігур має найбільш значущу роль. Кожна з них має свій зміст та символіку, і усі вони по своєму статусу та задуму рівноцінні. Вони пронизані загальним змістовним акордом і несуть у собі відлуння всесвітньої трагедії. Але в них є й внутрішня енергія для подолання деструктивних сил.

Центральна жіноча постать знаходиться ближче всіх до оптичного центру (до точки перехрещення діагоналей). В межах силуету цієї фігури розміщується найтемніша відмітина, що несе в собі найбільш активне кольоро-тональне напруження. Колір і тон притягують до себе увагу глядача, але ця ж постать і відштовхує. «Відштовхує» глядача особливе розміщення постаті – навпроти «входження» в картину. Тут також проявляється усталеність – відсіч будь-якому втручанню зовні, будь-якому зайвому руху або погляду. Фігура «говорить» за весь формат, тому, що займає всю вертикаль, і розташована на ділянці золотого перетину, її спілкування з глядачем є найактивнішим.

Художник продумав, зрежисерував входження глядача зліва – кожний підхід та переміщення глядацького погляду збирається та підпорядковується направленню, що задається тоном світлої фігури зліва. Це чоловіча постать – образ людини, що відійшла з життя. В. Гегамян знаходить нестандартне вирішення показу загиблого. Порушуючи анатомічні закономірності трактування неживого тіла, він формулює неоднозначну матерію системи м'язів. Колінні суглоби, які функціонально знаходяться завжди в зігнутому стані («в тонусі») показані в розправленому вигляді. Це скоріше стан живого тіла, коли ноги спираються в напруженні.

Саме на рівні колін двох фігур знаходиться найактивніший тоновий контраст, чорне та біле (точка Д) (іл. 4.2.2). В цьому ж сегменті перехрещуються нахилена вниз активна лінія та висхідна діагональ картини. Але Гегамян зупиняє рух глядацького погляду в напрямку до висхідної діагоналі, розмістивши попереду «отвір» безкінечності чорної плями. Більш комфортним для глядача та вигідним для самого автора, як вже було сказано, є напрямок погляду по нахилу прямої a вниз, за межі формату. Але увага глядача не «виходить» взагалі, не розсіюється, інакше робота взагалі не виглядала цілісною.

В «Хачкарі» інформаційно місткими елементами зображення виступають геометричні визначники, додаткові нахилені лінії a та b . Про першу говорилося

вище. Нахилена b означається лінією скульптурного елемента хачкара та сприймається як дзеркальне відображення похилої a (однаковий кут нахилу (30°) до вертикалі c). Основна вертикаль композиції – пряма c – бісектриса кута між a та b . Звернемо увагу, наскільки близько знаходиться похідна (що визначена як основна) вертикаль c до головної оптичної вертикалі прямої d (вертикальна лінія, що проходить через точку перехрещення діагоналей). Відстань також прорахована художником. Збіжність двох вертикалей c та d внесло б зайву симетричність та статичність всіх структурних елементів картини.

Проаналізуємо геометрію композиції. Точка A – перехрестя прямих a та b , B – перехрестя прямої a з верхнім краєм формату, C – перехрестя прямої b з краєм формату. Трикутник – один із самих простих геометричних фігур (знаків), який базується на природній можливості охоплення прямими лініями обумовленої поверхні та побудови фігури. Причому, композиційний трикутник гармонійний, його кути (при основі BC) рівні. Рухаючись у напрямку низхідної прямої a (іде вниз) до точки A , погляд глядача знов підіймається вгору, по вже визначеній стороні трикутника AC (пряма b – висхідна).

Вільному руху погляду вздовж відрізка AC заважає зігнуте коліно чоловіка в правій частині роботи (точка P). Головна перешкода – заважка об'ємність колінного суглоба та пасивність положення (зігнутий колінний суглоб як функція).

Чудово оформлена цілісність звучання основного задуму через використання динамічної симетрії відрізків формату золотого перетину. Виділення жіночої фігури як головної обумовлюється її положенням на лінії золотого перетину (пряма z). Художник створює ще й горизонтальний ритм чергування співзвучних елементів. Анатомічно значимий для переміщення людини елемент (колінний суглоб) трьох фігур виноситься на одну лінію (пряма e). З трьох станів – «судорожно розігнутий», акцентовано вертикального положення та «зігнутий», в стані сидіння – центральний елемент прочитуються

як обумовлюючий головний зміст композиції: прагнення до активного життя, відстоювання життєствердної позиції. Змістовне ствердження важливості подолання трагедії, всупереч краху, всезагальне ствердження витримки та сили координується й геометричним розміщенням.

Крім того, створена геометрія окремого зображального елемента картини – хачкара – прочитується виразніше, аніж прямокутник формату всієї роботи. Активним дрібненням плям контрастних співвідношень В. Гегамян усвідомлено руйнує чітку лінію контуру всієї площини, чим посилює значущість площинності. Підкреслене напруження кольору, фронтальна перспектива, застосування центральної проекції, барельєфний зріз фігур – усе призводить до зменшення глибинної ємкості картинної площини аж до сплюснення об'ємів. Цей шлях розвитку живопису на основі «повернення» до площинності, посилення її значення. Руйнуючи контурну фіксованість меж формату, художник розширює зміст самого поняття «картинна площина».

Автор не встиг дописати колірний шар роботи, але він, вірогідно, мало б у чому змінив загальну композиційну структуру. Основні композиційні вузли і в такому (збереженому) варіанті створюють уяву про грандіозний задум художника.

На наш погляд, не випадковим є факт поєднання чіткої геометрії окремо взятих зображальних елементів у середині картини та «необмеженості» цільної площини. Метафоричне прочитання образу скульптурного елемента (хачкара) несе загальний зміст твору як меморіальний. Назва деталі, на нашу думку, здобуває вихід на рівень імені всього твору. Тому назву роботи – «Хачкар» – виправдано й авторською побудовою композиції.

Художня мова В. Гегамяна символічна, тому що йому була потрібна не галерея обличь, не психологія боротьби та відношень, які можна було б відобразити через портрети персонажів. Художник відшукав чітку графіку композиційних вирішень, за допомогою якої й винесено на перший план найголовніше.

Висновки до 4 розділу

Доцільним, на нашу думку, досліджувати особливості взаємодії станкового та монументального у творах В. Гегамяна, відокремлюючи складові загального комплексу родових характеристик – якості, функції та характер самої родової форми.

Матеріально-технологічна конкретика зображального втілення, або матеріал та обумовленість технологічної сторони виконання (характер самої родової форми) основних композицій В. Гегамяна не виступає головним показником домінування станковості чи монументальності, так як роботи мають картонний варіант втілення.

Функціональний аспект родового означення, як авторське тематичне спрямування та його жанрове втілення, пояснюється в більшій мірі при аналізі різних пошукових варіантів основних композицій, в яких були віднайдені основні концепти розміщення та взаємопов'язаності фігур, сформувався образно-символічний принцип їх трактування, глибинна мірність просторовості. Якісний аспект, як особливості композиційно-просторового втілення в завершальних варіантах композицій, досліджується через комплексний аналіз взаємозв'язків основних змістоутворюючих чинників. Дослідження просторового мислення В. Гегамяна як продовження теми виявлення особливостей родових дефініцій винесені в окремий розділ.

Отже, в основних своїх композиціях В. Гегамян прагне проголосити теми і проблеми «загального значення». Для втілення своїх грандіозних задумів він застосовує зображення людських постатей великих розмірів (понад два з половиною метра), що безумовно, виводить зображальні принципи в рідше монументального мистецтва та монументальності. Водночас, схильність Гегамяна до станкового мислення та прагнення дотримуватися закону єдності дії, часу та місця (про це говорять пошукові варіанти композицій) продукують

створення нового концепту композиційно-просторового розміщення великих за розміром постатей. Для Гегамяна важливо ввести ці монументальні (великі) форми в контекст нашого реального буття, розмістити їх поряд та наблизити для особистісного споглядання чи спілкування.

Задля образності Гегамян регулює міру пластичної інформативності між монументальними та станковими арсенальними комплексами виражальних засобів. Сама означена тема та образно-пластичні виражальні й емоційні рушії впродовж певного часу вели автора на шляху продукування монументальних якостей та монументалізації образу, не втрачаючи станкових координат багатозначності пластичного вираження.

РОЗДІЛ 5

КОМПОЗИЦІЙНО-ПРОСТОРОВА ПОБУДОВА ТВОРІВ

В. ГЕГАМЯНА

Конструктивною основою твору завжди виступає його композиція. Загальна тема творчого пошуку художника та ідея конструктивної форми зумовлює вибір матеріалів та засобів втілення змістовності. Композиційне вирішення полотна виступає тим непримітним «скелетом», на який «нарощується» вся структура живописного твору. Якщо розмова йде про реформування реалістичної образності, то композиція стає майже головним фактором, що здатен пояснити нам художника. Автор виступає творцем «надприродного простору», творцем нової реальності, що зовсім не подібна до того, що бачить пересічна людина і незрілий художник. Незвіданий ракурс сприймання постає в незвичайних лініях, формах, та їх різноманітних переплетеннях. Зрозумівши їх, можна усвідомити засіб конструювання нового світу, який притаманний тільки конкретному автору.

Переважна частина композицій В. Гегамяна синтетична та спирається на вже усталену традицію, але поступовий аналіз його робіт дає можливість абсорбувати елементи новаторства, побачити різні варіанти їх застосування. Важливим моментом художньої майстерності В. Гегамяна є синтез глибинних та площинних змістогенеруючих показників, що напряду пов'язано з відповідністю виражальним принципам станкових та монументальних характеристик. Для мови художника невід'ємним є тяжіння до komponування як просторового опредметнення зображеннями, де просторові характеристики слугують символічно-змістовними координатами вираження. Роботи створюють підґрунтя для досліджень як нових виражальних можливостей композиції взагалі, так і для виявлення на основі композиційних факторів

характеристик станкового та монументального. На наш погляд саме просторові показники пояснюють складність та особливість як багатогранності та глибини тематики і логічність превалювань на горизонталі станково-монументального. Наше завдання – виокремити найбільш характерні особливості композиційно-просторового мислення-художника.

5.1. Аналіз площинних факторів композиційних вирішень

«Мова Гегамяна», на нашу думку, як обов'язковий компонент, включає в себе поняття «композиція». Шлях до особистого «я» був у митця не простим. Композиція картини як головна форма твору мистецтва [22, с. 7], народжується єдністю задуму, який і реалізується в образотворчому викладі сюжету на обмеженій ділянці площини. Вже в площинній композиції означається хід сприйняття, шлях до смислу картини. Її межами, за допомогою «рами», художник пов'язує в один вузол множинність композиційних факторів. Слово «рама» в цьому контексті має своє значення. Йдеться не про матеріальну раму, що оформлює полотно з підрамником. «Рама» є завершення або авторське обмеження картини, обмеженням її границь. Вона стає невід'ємною частиною композиції, вона ж допомагає і виявленню ряду формальних ознак, що пов'язані з новими принципами зображення на площині. «Рама» означає передню фронтальну поверхню, верх та низ.

Вертикаль та горизонталь, верх та низ, як з'ясувалося, виступають у картинах В. Гегамяна основними конструктивними факторами зображення. Для основних робіт художника характерною ознакою є відсутність рами як матеріального втілення (безпосереднього обрамлення, що відділяє площу стіни від картини), так і як обмеження розвитку поля картини по основних напрямках [155]. Тому слово «рама» ми будемо брати в лапки, маючи на увазі, що говоримо не про матеріальну раму [22, с. 232]. Наближення зображених форм впритул до краю формату посилює скерованість твору на відкритий зв'язок його

простору з простором середовища.

Закон живопису цього художника – прямокутний формат, на якому предмети розміщуються близько до країв зображувального поля, а вертикаль та горизонталь створюють загострені контрасти символічного характеру. «Вертикаль та горизонталь – опорні лінії, які допомагають глядачеві утвердитися та зорієнтуватися в просторі. З ними пов'язані уявлення про вертикальну врівноваженість з самим устроєм нашого земного світу та з конструкцію тіла людини» [28, с. 168]. В повній мірі приймаючи таке твердження, зазначимо: вертикаль – це спрямування сили тяжіння та всі сили, що протидіють тяжінню, так само діють по вертикалі (тяжіння – вниз, а супротив неї – догори). В. Гегамян любить та постійно підкреслює опорні вертикалі та горизонталі. Все в нього «твердо стоїть на землі», означуючи собою ближню фронтальну площину як єдиний план дії.

Так, домінанта вертикального розміщення (стояння) звучить головним змістовим стрижнем композиції «Хачкар» (іл. 1.3.2), де центральна фігура розміщена по всій вертикалі полотна, і, як грецька каріатида, утримує на собі розбитий на уламки світ. Жіноча постать в цій композиції підкреслює кордони «рами», зберігаючи її визначеність, і такий спосіб виступає змістовним та конструктивним стрижнем твору. Активне прочитання площинних спрямувань – вертикалі та горизонталі – можна вирізнити і в кінцевому варіанті картини «Криваве весілля» (іл. 1.3.1), де загальна композиція являє собою витягнуту смугу із зображенням постатей, якій протистоїть вертикаль «образу» загиблого батька в правій частині.

Крім акцентованого фронтального розміщення, В. Гегамян застосовує зображення в проміжну фазу руху – «застиглий рух» – що несе відбиток миттєвості й вічності та є дуже характерним принципом для пластично-площинного зображення [91]. Така образність в трактуванні фігури застосована В. Гегамяном у низці композицій. Наприклад, нахилена світла фігура в композиції «Хачкар», або дві бокові «нестійкі» балерини з «Трьох балерин»,

схилена чоловіча фігура в «Карпатських мотивах».

Особливу увагу художник приділяє оформленню конкретності за допомогою скісних ліній. Є об'єктивні закономірності (що вже експериментально вивчені й увійшли в науковий обіг) сприйняття відрізка прямої на обмеженому прямокутною рамою полі. М. Волков пише, що всі результати експериментів зводяться до трьох загальних положень: «Вертикальний та горизонтальний відрізки завжди сприймаються такими, що лежать на фронтальній площині (на площині поля). Скісні відрізки край рами завжди сприймаються як такі, що йдуть в глибину кінцем, спрямовані від рами; якщо інший кінець також перебуває близько до рами, відрізок сприймається як той, що лежить на площині поля, означеного рамою. Скісні відрізки в будь-якому віддалені від рами сприймаються переважно як занурені в глибину, до центру поля. Створюється картина антиципації простору зсередини рами...» [21, с. 390].

Зазвичай В. Гегамян використовує цілий комплекс засобів для регулювання вражень неглибинного розміщення похилих ліній. Передусім, це максимальне приближення фігур до «рами» та підпорядкування поля картини площинності. Нахилені фігури в нього можуть розміщуватися як по вертикалі, так і по горизонталі та сприйматися «фронтально» (нахилена світла фігура в композиції «Хачкар», дві бокові «нестійкі» балерини з «Трьох балерин», схилена чоловіча фігура в «Карпатських мотивах»).

У внутрішньому та зовнішньому трактуванні силуетів у В. Гегамяна превалюють ламані лінії, геометричний малюнок яких підпорядковується площинним плямам загальної форми. Як результат – похилі відрізки, що розміщені навіть на значному віддалені від «рами», не сприймаються як такі, що занурюються в глибину до центру. Наприклад, активні чорні лінії в одязі гуцула («Карпатські мотиви»).

З поняттям «рами» пов'язані як конструктивні, так і змістовні характеристики композиції. Автор часто використовує врівноважені та

замкнуті формати в зоні золотого перетину. Для багатофігурних композицій – це горизонтально витягнуті, приземлені формати, де значення вагомості центра композиції істотно зменшується, а виділення головної частини картини, яка б зв'язала за змістом всі інші, має труднощі («Хачкар», «Криваве весілля», «Оглядини» та ін.).

Для всіх композицій В. Гегамяна характерне виділення композиційного вузла в контексті функції «рама» – акцентується, насамперед, центральна зона полотна. Навіть у композиції «Хачкар», де в центрі роботи між фігурами розміщується відносно вільна вертикальна смуга-цезура, в самому перетинанні оптичної осі з горизонталлю та діагоналлю міститься зображення судорожно розімкненої жіночої руки, що надає деталі особливого символічного значення. Більшість робіт художника вибудовується як симетричні відносно загальної вертикальної основи цілісної композиції.

Відштовхуючись від «рами», можна досягнути, насамперед, центральну зону полотна – в цьому й складається конструктивна простота і лаконічність центричних композицій художника. Взагалі, В. Гегамян пильнує природність композиційної режисури, розміщуючи головні персонажі в центрі кадру, але, одночасно, він порушує цей канон: нерідко в його роботах геометричний центр не збігається із змістовим, оскільки художник приділяє значимість також, на перший погляд другорядним об'єктам зображення. В «Трьох балеринах» біла постать виділяється своїм усталеним розміщенням у центрі картини. Але по динаміці, по кольоровій насиченості, по образній індивідуальності дві інші фігури рівнозначні першій.

В сюжеті «Кривавого весілля» з шести постатей, об'єднаних загальним змістом, важко виокремити головну – всі вони рівнозначні. Центр кадру, здається, мала б зайняти постать нареченої, але й інші п'ять зображених персонажів виявилися не менш значущими. Крім того, художник підкреслює необхідність змістовного зіставлення персонажів і в парах, і в групах. Характерно, що загальний задум витвору сприймається тільки «загалом», художник підкреслює

необхідність змістовного порівняння персонажів «в парах» і в групах, цілком очевидно, що знайдена Гегамяном цілісність активно суперечить подрібненню.

«Рама» формує низку вагомих ознак своєю взаємопов'язаністю із зображенням на площині. Рівне площинне зображальне поле, зафіксоване у своїх форматах або обмежене «рамою», стає вже простором, хоча ще не зовсім означеним метрично та перспективно. Тут активується об'єктивне авторське відчуття простору, його антиципація (від *anticipation*, від лат. *anticipō* – наперед засвоюю, сприймаю задалегідь). «Явище антиципації глибини картинного поля застосовується в багатьох композиціях для виявлення та підкреслення заглибленості сцени в глибину від «рами» в центральну частину картинного поля», – пише Є. Шорохов [166, с. 141]. Підкреслимо, що для побудови безпосередньо сцени та для посилення відчуття глибини простору Гегамян застосовує передбачення глибинності тільки в ранніх роботах («Геній та натопв» (іл. 2.2.34–35), «Весілля без любові» (іл. 4.1.1–2), в реалістичних портретах та в багатьох однофігурних композиціях).

У композиції «Хачкар», де є наявним зображення глибокого простору гірського ландшафту з акцентовано високим горизонтом, глибинність виступає як один зі компонентів контрасту. Головними лишаються виразні три фігури, які розміщені фронтально упритул до самих країв формату. Контраст полягає в тому, що, не зважаючи на те, що простір задніх планів і формується досить активно, персони на їх тлі виглядають набагато активніше та сильніше – вони «перебивають» сприйняття віддаленого плану, ослаблюють його значення та глибину.

Неоднорідність напрямлень на картинному полі окреслюється різницею значень верха та низу, а саме – низ стає важчим у порівнянні з легкістю верха. Для більшості композицій Гегамяна характерна відсутність зображального низу в якості платформи для розташування фігур. Художник проводить скоріше знакову, ніж зображальну смугу горизонтального базису. Хоч інколи в картинах відсутня і вона, наприклад, у роботах «Карпатські мотиви», «Три балерини». Це

варіанти такого типу зображення, де тривимірність простору означається умовно або не конкретизується зовсім.

В. Гегамяну, перш за все, було притаманне «геометричне» спрямування на шляху втілення зображальної інформативності: поодинокі фігури його творів поєднуються в ціле за допомогою геометричних визначників. У його роботах нема підкреслено карбованої присутності фігур геометричного ряду, але візуальна геометрія його мислення прозора і добре упізнається. Глядач досить легко уловлює створену художником упорядкованість, виокремлюючи головне за допомогою показників, наближених до лаконічних форм плоских фігур (кола, трикутника, виразної системи похилих ліній).

Узагалі, у будь-якій безладній мозаїці плям сприйняття завжди знаходить певну впорядкованість. Глядач мимоволі групує плями, межі цих груп частіш за все формують прості геометричні форми, або прості плоскі фігури, які нагадують природні форми. В цьому виражається первинна узагальненість зорового досвіду, своєрідна його геометризація. Експериментально встановлені тенденції зорового сприйняття, прагнення виділяти правильні геометричні форми та узагальнювати наближені до них об'єкти, бажання наближувати незамкнутий контур до правильної форми – усе це стало основою теорії «доброї форми» («Gestalttheorie»), що дало поштовх до постанови проблеми суб'єктивної зумовленості сприйняття.

У мистецтвознавчих дослідженнях композиції та в композиційних схемах постійно зустрічаємося з принципом виокремлення головного за допомогою простих геометричних фігур, частіше кола та трикутника. Такий метод є дуже характерним, особливо для сприйняття нереалістичної картини. Це вже неодноразово підмічалось, як приклад, наведемо, узагальнення М. Волкова: «Дійсно, досить тільки злегка підштовхнути в довільній мозаїці плям контур такої простої фігури, як трикутник, трикутна група плям зразу виступить вперед, виокремиться. Все інше по відношенню до неї стане тоді більш неістотним полем – тлом. В аналізах композицій найчастіше зустрічаються саме

ці дві геометричні фігури. Характерне є прагнення знайти одну чи іншу. Тим часом геометричних схем поєднання та структурування, безумовно набагато більше, та прагнення обов'язково знайти одну з цих двох схем легко призводить до виділення хибних фігур, не оправданих змістом картини» [22, с. 59].

В. Гегамян на шляху виключення можливих довільних варіантів трактування авторських моделей змістовності, запобіг конкретним уточненням. Наприклад, вираження умовного моделювання об'ємів у нього досить лаконічне, тому на перший план виходять стрункі та цілісні силуети монолітних об'ємів, що легко стають частками геометричних формул. Крім того, відсутність великої кількості дрібниць у трактовці як тла, так і самих форм додатково реалізує націленість автора залишити тільки істотну заданість інформаційності. Зі всього арсеналу зображально-виражальних засобів (до яких можна віднести об'ємність, просторовість, резерви колористичних означень, можливості створення чуттєвої ілюзії дійсності, раціоналізацію знакового формулювання геометричних комбінацій та інші) В. Гегамян залучає тільки обмежений комплекс показників змістовності геометрично-площинної направленості. Продумане розміщення силуетних абрисів на лініях протяжного спрямування (частіше через весь формат) поєднує окремі частини форми та ряду форм в суцільну низку геометричної взаємопов'язаності.

Щоразу, для більш наочного втілення ідеї, В. Гегамян знаходить нове, нестандартне, оригінальне в конструюванні так званої «образної геометрії». Він ускладнює варіації змістовних зв'язків низки елементів, змінюючи каркас композиції. В арсеналі художніх прийомів В. Гегамяна наявні: коло, подібні та симетричні кути, пропорційна співвідносність розмірів відрізків та кутів за числовим рядом, золотий перетин – можливості яких художник завжди враховує конструктивно. Схеми композиційних формул, зазвичай, мають «зав'язку» (конструктивну та змістовну) у межах оптичного центру формату. Центр зосередження уваги художника завше пов'язується або з головною вертикаллю (як це було, наприклад, у «Трьох балеринах», у панно, яким

планували прикрасити «Берізку»), або з діагоналлю (типовий приклад такого рішення – «Карпатські мотиви»).

Особливістю геометричного каркасу композиції В. Гегамяна є строгість дзеркального повторення однієї половини об'єкту в іншій (композиція «Трьох балерин», «Карпатських мотивів та ін.). Роботи відрізняються не тільки внутрішнім змістовним тяжінням до центру, а й зовнішнім підпорядкуванням функціонально значущих елементів конструкції законам симетрії. Так, наприклад, розміщені торси балерин в ескізі «Три балерини». Водночас як додаткові, не основні форми та фрагменти (наприклад, трактування рук та гомілки ніг танцівниць) мають тільки приблизну відповідність симетрії. Докладніше про особливості застосування «образної геометрії» в ранніх композиціях В. Гегамяна подається інформація в окремій статті дисертантки [106].

Ще одним фактором об'єднання та вираження «впорядкованості» в композиціях В. Гегамяна стає наскрізний (по всій площині) ритм світло-тональних характеристик. Основою для такої організації матеріалу стає осьова симетрія, що обумовлює конструктивне та змістовне зіставлення двох частин. Око глядача, наперемінку (як стрілка метронома) змінюючи амплітуду огляду, починає мимоволі зрівнювати ознаки відповідності двох половин композиції (ця закономірність диктується природною особливістю сприйняття). Таке «усвідомлене роздивляння» передбачає наявність як мінімум двох факторів: загальної підготовленості глядача та часу, необхідного для логічного зіставлення об'єктів. Спираючись на приховану заданість метричного тону, Гегамян майстерно прораховує кількість та протяжність кольорових сегментів плям. Їх співзвучність означається факторами насиченості, рівномірності ряду та колірним акцентуванням. Як відомо, насиченість кольорової плями регулює проникливість та активність реакції глядача, як в мить безпосереднього знайомства з картиною, так і в час формулювання загального уявлення про характер живопису, який він бачить. Організатором сприйняття виступає ритм.

Він слугує розподіленню колірних акцентів на площині, він же систематизує побачене та схиляє глядача до формулювань авторського задуму.

В основних своїх композиціях Гегамян прагне висловити теми та проблеми «всезагального значення». Для втілення грандіозних задумів він створює фігури небувалих розмірів, оформлює виразну архітектонічність «великої форми», вибирає потрібні принципи їх розміщення. Індивідуальні формоутворюючі засоби поодинокі форми образів організують такі якості об'ємності, що сама «побудова» стає кшталтом глибини – просторовими ходами внутрішнього взаємозв'язку об'ємні форми утворюють простір. Таким чином, поєднання кількох таких форм вимагає нестандартного вирішення тривимірного зображення. В. Гегамян відмовляється від перспективної об'єктивності оптичної візуалізації простору глибина якого найчастіше репрезентується через пропорційність масштабів. Для просторового поєднання всіх елементів зображення він застосовує стереометричні показники цілої низки просторових значень. Можна сказати, що В. Гегамян усвідомлено руйнує фіксованість одиничних «октантів» просторовості з метою наблизитися до втілення багатомірності. Зі всього арсеналу зображально-виражальних засобів В. Гегамян залучає обмежений комплекс показників змістовності геометрично-площинного спрямування. Продумане розміщення силуетних відрізків на лініях протяжного спрямування (часто через весь формат) поєднує окремі частини окремих фігур та ряду форм в суцільну низку геометричної взаємопов'язаності, що формує вже названу «образну геометрію» [22, с. 235].

Як уже зазначалося, В. Гегамян цілеспрямовано наближує фігури впритул до країв формату. Таке розміщення форм, на перший погляд, ускладнює оптичне «збирання» їх у зоровому полі, і відповідно, у композицію. Дійсно, за таким кшталтом розташування форм, конструктивним фактором «збирання в ціле» виступає сама площа зображення та сукупна єдність країв твору. Але, як здається, такий авторський хід має свою виправданість. Наприклад, у «Хачкарі» та «Кривавому весіллі» відбувається розширення глибини суцільної

неоднорідності першого плану завдяки підкресленої конструктивності об'ємів та утримання фронтального виду цих об'ємів у межах першого плану, завдяки розміщенню їх впритул до країв. В інших композиціях художник оформлює і зріз форми краєм рами, що виступає як засобом «кадрування» поля сприйняття, так і додатковим прийомом цілісного підпорядкування єдиній формулі геометричного кшталту (композиції «Три балерини», «Оглядини», «Карпатські мотиви»). Тяжіння до геометризму змушує автора абстрагувати зображене та за конкретним бачити загальне. В кожному конкретному випадку конструюється своя індивідуальна «сітка» геометричної формули. Необхідний каркас композицій базується на основі простих геометричних фігур (кола, квадрату, рівнобедреного та рівностороннього трикутників, а також відрізків «золотого перетину»). Гегамян розвиває вже відомі можливості «образної геометрії» та пропонує свої варіанти виділення активних форм образу, встановлюючи тим самим нові види зв'язків форми зі змістом.

У композиціях пізнього періоду, коли посилюється значення умовно-символічних підоснов творів Гегамяна, просторинь стає предметом самостійного дослідження художника. Матеріалізуючи авторський контекст просторовості і створюючи навколишнє середовище, яке б вміщало групу об'ємних масштабних форм (понад два метри заввишки), В. Гегамян бере за мету збереження порівняної аналогії масштабних розмірів та створення відчуття активного входження зображень у простір глядача.

5.2. «Доперспективні» ознаки трьохмірного простору в роботах В. Гегамяна

В образотворчому мистецтві просторову ємкість твору координує, як правило, його змістовне наповнення. Саме зміст або образний контекст авторського формулювання налаштовує та «породжує» з арсеналів образотворчих можливостей принагідні засоби та прийоми. На сьогодні вже

виявлений комплекс зображальних можливостей у відтворенні просторовості різного виду: так звані «доперспективні» засоби, елементи та цілісні перспективні системи, комбіновані форми тощо. Усі виражальні засоби та представлені в конструктивній невід'ємності, в синтезі і складають конкретну художню винятковість кожного твору.

До так званих «доперспективних» ознак тривимірного простору відносять перекриття, ракурс, умовне моделювання тощо. «Повносила й сама давня ознака, з погляду історії зображення, – перекриття віддалених предметів ближніми» [22, с. 85], – пише М. Волков. Перекриття завжди говорить про безумовну присутність одного предмета позаду іншого. Але без додаткових прикмет пластики і глибини, вираження простору перекриття одного предмета іншим не конкретизується якостями протяжності. Ця ознака глибини сама по собі не несе метричної конкретності й цілісності, вона просто характеризує просторову «відносність». Проте, ці якості створюють для В. Гегамяна благотворне підґрунтя для змісто-образної зав'язки та формування просторової конкретики. Високий рівень володіння зображальними засобами дає змогу художнику, навіть в обмеженому просторі засобів відтворення глибини, створити багато значень і символів. Він намагається регулювати міру неоднорідності картинної площини через образну варіативність просторового предметнення. Вирішення людських постатей через перекриття характерне для багатьох робіт Гегамяна, але особливим чином цей засіб проявляє свої можливості в таких роботах, як «Криваве весілля», «Оглядини», «Карпатські мотиви», «Геній та натовп» тощо [106, 109].

Як головний, засіб взаємного перекриття фігур застосований у композиції «Криваве весілля» (іл. 1.3.1), але його функції різні. Перш за все, – це спосіб об'єднання фігур у загальну композицію, провідним мотивом якої є весілля. Фігури розміщуються начебто поряд, але на різній відстані одна від одної, що вказує на формальність їх об'єднання та несхожість. Одночасно це й спосіб з'ясування внутрішніх зв'язків, в окремих групах персонажів. Наприклад, група

вірмен має образну гармонічну основу єдності, тому що абрис форм сплетено з плавних хвилястих ліній спокійної амплітуди. Внутрішня зосередженість, розміреність, туга й передчуття трагедії передаються за допомогою ритму контурів фігур і драперій. А от образ нареченого-курда визначається акцентами гострих кутів і геометрією прямих ліній, що має вигляд дисонансу щодо до підкреслено округлених форм старого курда. Цей засіб генерування особливих «зон зіткнень і перекриття» конструктивних ліній і кольорових плям.

Завдяки застосуванню прийому «перекриття» розв'язується задача відтворення метричної конкретики просторової протяжності. У зв'язку з цим особливе місце в картині призначається групі музикантів, що сидять. Персона одного з них (з барабаном) фронтально звернена до глядача характерним поворотом голови, а інша фігура – та, що перекрита – розміщена строго в профіль. Їх взаємне розташування створює прямий (у 90°) «просторовий» кут між двома формами. Завдяки цьому прийому простір у глибину не тільки домислюється, а й будується взаємозалежним розміщенням ніг музикантів.

В. Гегамян спроектував і втілив неоднорідність картинного поля як первісно задану. Він таким чином формує просторову задачу та її вирішення, що дає можливість наочно оцінити протяжність розвитку в глибину. Об'ємна місткість фігури музиканта в профіль співвіднесена з іншою фронтальною фігурою (другий музикант, котрого подано фронтально). Безвідносність цього розміру зумовлена дотриманням пропорційних взаємин у зображенні форм персонажів. У трактуванні центральної групи (наречений та наречена) також застосовано факт перекриття. Їх положення означається безумовним розміщенням «за» групою музикантів, але в цьому фрагменті зовсім нема конкретизації глибини простору.

Формою розкриття просторової конкретики й засобом відтворення дистанції між постатями виступає ракурсність. Ракурс (від. франц. rascoursi, букв. – скорочений) – вигляд предметів, фігур у перспективі, що спричиняє зміну їх звичайних обрисів [137, с. 567]. Це видиме скорочення занурених від

глядача площин предмета, наявність якого, обумовлена кількома факторами: точкою зору на натуру (вид зверху, знизу, на близькій дистанції та інше), а також самим положенням натури в просторі. В. Гегамян майже не використовує ракурсного повороту «великої форми» і всієї фігури. Частіше у цього майстра зустрічаються фронтальні, профільні і трьох-чвертні «традиційні» варіанти розміщення вертикально поставленої в просторі постаті людини. Саме ці різновиди зображення найбільш відповідають декоративно-конструктивній стилістиці художнього методу В. Гегамяна. Але трактування окремих елементів (голови, рук, ніг та ін.) часто ускладнюється ракурсними скороченнями, що збагачує пластичну і змістовну виразність зображальної логіки художника.

Розміщення ніг музикантів у композиції «Криваве весілля» взаємопов'язано з ракурсним зображенням землі, де взаємне кутове розміщення двох музикантів формує конфігурацію зигзагоподібної лінії, що в свою чергу, надає геометричній комбінації якості об'єму. Коли б В. Гегамян не використав можливості ракурсу (а відсутність зображення землі зустрічається в низці його творів, наприклад, у композиціях «Карпатські мотиви» та «Три балерини»), то на основі тільки «перекриття» не вдалося б сформулювати метричність просторової глибини. Група музикантів, завдяки втіленій міри об'ємності, створює відчуття глибокого простору. Навіть можна говорити про досягнення стереометричних якостей методу перекриття в певних роботах.

«Разом із перекриттям розміщення фігур та предметів вище й нижче по площині картини створює цілісний просторовий устрій, який вимагає особливого типу колірних та лінійних цінностей. Він не претендує на зображення глибини, яку можна було б виміряти (наочно оцінити), але дуже ясно означає шари зображення», – пише М. Волков [22, с. 86–87]. Якщо, аналізуючи картини Гегамяна, застосувати дане спостереження вченого, то з упевненістю можна сказати: цей художник доволі часто використовує засіб пошарової організації простору. Знову звернемося до композиції «Криваве

весілля» (іл. 1.3.1). Перший просторовий план – зображення музиканта з барабаном. Третій пласт – представлення нареченого та нареченої. Другий – все що знаходиться між першим та третім пластами. Четвертий – заповнений архітектурними елементами.

Особливої уваги заслуговує другий план. Геометричність та лаконічність умовного моделювання об'ємів, що розміщуються в другому (середньому) плані, здавалося би, підтримують «площинні настанови» зображення стінопису. Тракткування образів батька нареченого (постать із кальяном ліворуч), музиканта з зурною, матері нареченої не вирізняються особливою об'ємністю, або конкретикою просторового розміщення. Вони сприймаються, особливо у верхній частині формату, у контексті декору. Але прорахована геометрія взаємного розташування ніг та корпусів музик у нижній частині формату створює доволі предметно-об'ємну конструкцію, яка продукує вагому глибину та просторовість, що характерно для автономності просторового вирішення станкової форми зображення.

Завдяки знайденій комбінації взаємного розташування музикантів, завдяки застосуванню прямого кута, що зумовлює розміщення форм, В. Гегамян пропонує нове вирішення проблеми глибинної відносності, яка існує між зображальними шарами. З іншого боку, сам факт проектування й конструювання глибинної конкретності говорить про формування цілісного зображального плану та, відповідно, про присутність елементів іншого типу членування простору в зображенні.

В. Гегамян у композиції «Криваве весілля» поєднує вже відомі два типи членування простору (на пласти та на плани зображення). Крім того, вдала розробка плановості в одному фрагменті (в її основі – ракурс та перекриття) надало можливість художникові сформувавши необхідний простір для формату всієї композиції.

Особливим чином «перебуває» в товщі такого сконструйованого простору крайня постать праворуч. Це – батько нареченої. Художник знаходить

влучне суміщення розбіжних модусів втілення зображальної інформативності – умовно-символічної знаковості та тематичної сюжетності. Батько нареченої, як повноцінний член родини, є присутнім на святі весілля. Стилізовано-декоративне трактування об'єму його постаті не вирізняється із загальної органічної пластики всієї композиції. Його постать наділена конструктивністю та об'ємністю, зображально вона проявляє певну силу та матеріальність. Але, за змістом (за всіма втіленими атрибутами), ми розуміємо, що це образ загиблої людини.

Сформовані в лівій частині композиції протяжність та глибина простору, переносять свої «інформативні» якості й на невелику частину простору орнаментального безпредметного заповнення навколо постаті «з того світу». Саме для загального символічного наповнення простору і космічної безмежності, продукував художник значну заглибленість простору навколо живих, діючих персон. З іншої сторони, символічність просторів космічних масштабів вносить в буденну тему весілля ознаки трагічності та глобальності.

Ракурс як засіб просторовості, загалом, не характерний для всієї творчості Гегамяна, є виразно проявленим і в трьохфігурній композиції «Хачкар» (іл. 1.3.2). У цій роботі значним глибинно формуючим генератором пластики й простору виступає ракурсність трактування чоловічої постаті праворуч. Це, на нашу думку, один із самих виразних образів, створених автором. Сила і внутрішня міць даного персонажу є дуже виразними. Виразність ракурсної конструкції обумовлена не якоюсь особливою точкою спостереження за об'єктом, а оригінальністю самого розміщення двохметрової фігури, складністю загальної геометричної конструкції форми, незвичної як для станкових, так і для монументальних форм живопису. Це приклад такого рідкісного й оригінального розміщення об'єкту, коли зображеній постаті вдається заповнити собою чималий просторовий обсяг картинного формату.

Ноги персонажа розставлені й зігнуті в колінах за принципом «стовпів», немов приймають максимально посильну вагу. Плечовий пояс і торс ледь

нахилені вперед. Розставлені в складній конфігурації руки напружено тяжіють донизу. Художник немов би воліє зображально осягнути весь простір між крайніми точками цієї постаті, опредметнити його пластикою цілісної форми. В. Гегамян не просто зображує сходинки площин, що умовно йдуть у глибину, але конструює аксонометрію об'єму матеріально вагомої і складної форми.

«Просторовий геній» Гегамяна ґрунтується на рідкісному відчутті форми й умінні майстерно втілити її в просторінь картини. Відомо, що видимий розмір предмету під час його віддалення, через дію закономірності «константності сприйняття розмірів», скорочується непропорційно віддаленню. Образ предмету, у певній зоні віддалення, за звичайних обставин здається майже незмінним за розмірами. В. Гегамян же, свідомо й цілеспрямовано, підкреслює зменшення відведеної руки чоловіка, що розміщена в композиції «Хачкар» праворуч – тим самим формує значне віддалення верхніх кінцівок фігури, особливо долонь. Художник своєрідно скоординував віддалення між тотожними формами, зберігаючи при цьому анатомічну відповідність людської постаті. В зображенні чоловічого корпусу чітко простежуються опорні точки скелету, базові площини масивів мускулатури, конструктивні «блоки» суглобів (зап'ястя та п'ясток, фаланг пальців). Автор конструює лінійно-пластичну «дугу» форм (ліва рука – плечі – права рука) і розміщує її майже перпендикулярно зображальній площині, добре подумавши, при цьому, необхідну міру ракурсної виразності. Розмах між крайніми точками «дуги» (крайні фаланги пальців) представляється як цілісна глибина на основі стрункої супідрядності розміщення однакових форм на певній відстані.

Пластична ідея об'ємного моделювання форми одного з образів композиції «Хачкар» привела В. Гегамяна до застосування ракурсу як перспективного скорочення. Але треба відзначити, що трактування цієї фігури не відповідає системності прямої перспективи, так як в даному разі порушена функціональна цілісність образу. Тому, на нашу думку, «геометрію» означеного образу можна порівнювати з однією з відомих аксонометричних

проекцій, існування якої обумовлене поєднанням фронтальної проекції та нахилу профільної проекції до горизонтальної осі в 45° . Але для аксонометрії не є характерним перспективне сходження центральної проекції, тоді як В. Гегамян застосовує й цей засіб.

Розмова про ракурс як ознаку тривимірності так чи інакше порушує й проблему моделювання об'ємності предметів. Вже саме поняття «моделювання» як втілення об'ємної форми претендує на деяке відхилення від площинності декоративної плями в межах силуету (відносність умовності визначається мірою цілісності об'єму). У композиціях В. Гегамяна «Три балерини», «Карпатські мотиви», в ескізі «Берізка» й інших роботах моделювання форми може бути означене як «умовне». Моделюючи, В. Гегамян, як завжди, геометрично ограновує невелику кількість об'ємоформуючих площин, посилюючи або підкреслюючи кольорово-тональні відмінності секторів, що спрямовані в глибину.

Наприклад, у композиції «Три балерини» в арсеналі формомоделювання виділяється не більш як 4–5 площини характеристики об'єму. Але й така невелика кількість площин в оточенні чіткого силуету з уточненнями кольорово-тонального рядоположення в просторі, досить виразно демонструє своєрідність свого варіанту образності. В композиції «Карпатські мотиви» Гегамян використовує ще менше площин (за кількістю) для виявлення об'ємності. Незважаючи на їх достатність цілісне зображення являє собою площинну декоративність. Тільки у вирішенні окремих елементів, у трактуванні чоловічої голови, рук, ніг можна говорити про об'ємність, відмічаючи водночас використання різнохарактерних способів у виявленні форми. Так, об'єм голови трактується через світломоделюючі акценти кольору і тону, а об'єм жіночих ніг формується на основі лінійно-конструктивної методу.

Кожна робота В. Гегамяна являє собою оригінальне поєднання різних варіантів трактування об'єму, в яких означення напряму і джерела освітлення

не має значення. Як правило, форма затемнюється на вигнутих, занурених у глибину частинах і висвітлюється зі неабияким кольоровим розвитком на випуклих частинах. Кожен предмет і форма є освітленими спереду і автономно, без відтворення якостей природного світла.

При цьому, зображення фігури в основних композиціях В. Гегамяна займають майже всю вертикаль форматів, їх розмір часто перевищує 2,5 метри. І, безумовно, всі «розрахунки» щодо організації просторової конструкції переслідують мету збереження, перш за все, порівняної аналогії масштабних розмірів (наприклад, співвідношення їх висоти й ширини) для глядача. Для того, щоб репрезентувати систему глибинно-метричних показників, автор застосовує кресленикові засоби методів ортогональних проєкцій. Сам метод ортогональних проєкцій широко застосовується для втілення геометричної форми предмета в об'єктивному просторі і являє собою окремий випадок паралельного проєктування. Його сутність полягає у тому, що зображувальний об'єкт проєктується на площину зображення прямими лініями, які проходять перпендикулярно до цієї площини.

Для форм величезних розмірів, запропонованих В. Гегамяном, першочерговим є завдання заявити про свою масштабність, упевнити глядача в об'єктивній наявності. Фігури сприймаються не «відсторонено» як щось умовне, а як реально існуючі, що наділені цілою низкою об'єктивних рис дійових осіб. Це навіть не аксонометрія, що припускає зв'язок із просторовою системністю кількох (трьох) площин, де в найбільшій мірі означається відповідність між розмірами трьохвимірності, – це дещо інше: Гегамян використовує два види характеристик в межах однієї ортогональної проєкції. Його не цікавить візуальне втілення зв'язків між частинами різних розмірів, він прагне створити форми як одиниці конкретної змістовності.

Частіше Гегамян зображує фігуру фронтально, з використанням засобів ортогональних проєкцій. Так, наприклад, відтворені п'ять із семи фігур композиції «Криваве весілля», центральні фігури в «Хачкарі», у «Трьох

балеринах» та в інших творах. Фасове зображення в художній системі В. Гегамяна втілює собою центр у вигляді вертикальної осі об'ємного гатунку – це, одночасно, вісь обертання й вісь симетрії. Тракткування фігур наближується до рельєфної об'ємності через переконливість «нарощення» масивів виступаючих частин. Чітке, анатомічно зумовлене, контурне зображення постатей наповнюється матеріальністю й вагомістю колірно-тональних характеристик, що продукують загальний об'єм.

Сконструйовані об'єми фасового (а іноді і профільного) зображення, що мають центральну вісь обертання, при всій величності своїх розмірів стають не просто частинами простору, а генеруючими складниками загальної просторової конструкції. Таким чином об'ємне моделювання (навіть у прояві часткової умовності) виступає ще одним важливим чинником в арсеналі глибинно-формуєчих факторів конструктивного мислення митця.

В підсумку зазначимо: творчий почерк В. Гегамяна інтегрує геометричність площинних вирішень і супідрядність метричних характеристик образного ряду [102]. Ключ до змістового трактування його картин лежить у царині образної геометрії. Цілком очевидно, що, реконструюючи авторський задум і саму ідею твору, слід враховувати особливості просторових вирішень композицій художника (як її доперспективних сигналів, так і всієї системи виявлення глибини).

5.3. Особливості системного застосування ознак просторовості

Трьохмірність у композиції може проявитися й при малому діапазоні глибинності, наприклад, у результаті оформлення лише умовного моделювання форми. Але, комплексне вираження реальності просторової взаємодії форм, єдність метрики художнього простору досягається в результаті цілеспрямованого «конструювання» простору картини через створення «проходів» у глибину. Визначальну роль в такому разі має системність

поєднання засобів побудови простору.

Важливою частиною образотворчої грамоти новітнього часу стали перспективні закони побудови простору картини. Л. Мочалов пише: «Згідно з принципово геометричним можливостям, чітко виділяються три системи перспективи (їм передуює «передперспектива» – система фронтальних проєкцій): паралельна, зворотна, пряма» [90, с. 32]. Гегамян захоплюється втіленням стрункої геометричної візуалізації на основі логічного конструювання простору. Але в своїх композиційних структурах він ніколи не обмежується можливостями тільки однієї перспективної системи.

Аналізуючи творчість художника, мабуть слід говорити про обумовлений взаємозв'язок елементів різних перспективних системностей у контексті конкретного твору. Знайдені принципи просторового вирішення дуже нестандартні і значною мірою оригінальні. Крім того, вони підпорядковані одному закону: в просторовій організації кращих композицій завжди присутнє прагнення створити непорушну цілісність. Вихідні одиниці його зображальної мови містять низку новацій як особливостей візуальної відповідності реальному оточенню, так і загального композиційного групування знайдених елементів. Нарівні з виокремленням основних компонентів художньої форми, з яких складається індивідуальність художнього втілення, важливо зрозуміти систему мови зображення, розкрити логіку взаємозв'язків компонентів цієї системи, характер структури, що втілює «світ В. Гегамяна».

Проблема просторовості вирішується художником у контексті загальних принципів реалістичного відтворення. Особливу наочність цей принцип отримував в ранній період творчості художника. Наприклад, у створених у 1960–1980-ті роки пейзажах, портретах, натюрмортах. У композиціях наступних періодів, коли посилюється значення умовно-символічних образів, просторинь уже стає предметом автономного дослідження, вона умовна й підкреслено конструктивна (основні композиції кінця ХХ ст.).

Модифікуючи принципи реалістичного метода, як і багато інших

художників минулого століття В. Гегамян, сприймає картину не як вікно у світ, а як екран, на який можна спроектувати своє уявлення про світ. Це сконструйована модель світу, в якій сама поверхня полотна мислиться місцем життя й місцем діяння. Художник проектує не тільки те, що бачить, але і те, що домальовує – тобто світ уявлений. У даній картині світу він синтезує дві основи: безпосереднє спостереження й уявлення.

Керуючись конкретною художньою метою, активізуючи процес аналізу і синтезу, В. Гегамян створює суто свою зображально-виражальну мову інформативності, хоча живописно-пластична інтерпретація природи в його варіанті не стає самоціллю. Зазвичай, в перспективному просторі віддалення наповнюється безліччю персонажами, сцен та предметів; тому око глядача блукає по створеному художником простору картини від предмета до предмета, добираючись до самого горизонту. Гегамян не воліє визнавати просторинь як даність, котра вже має встановлені кордони. Він не переслідує мету зорганізувати спрямування погляду глядача в конкретному просторі, йому не важливо утворювати ілюзію внутрішнього, вже встановленого порядку (або його відсутність), показати світ через його складові. Майстер трактує просторинь як непереривну і не маючу кордонів цілісність, яка існує незалежно від предметів, що її наповнюють. Важливою для нього є формальна сторона буття цієї просторині – як царини для експериментів митця, як обшир для втілення задумів.

Знайомство з основними композиціями В. Гегамяна – «Криваве весілля» (іл. 1.3.1) та «Хачкар» (іл.1.3.2) породжує відчуття особливої емоційної напруги, інформаційної глобальності втіленого. У цих роботах у реальних і символічних формах виражена історична драма вірменського народу: пам'ять про турецький геноцид, прийняття християнства, смерть, пережите насильство й мужність героїв. Проблематика гегамянівських робіт має загальнолюдські величини, вона відбиває драматичні питання, що обов'язково з'являються перед людством в епохи кризи й зламу традиційних уявлень про світобудову,

про цінності буття, про морально-етичні норми. Художник прагнув вирішити важливі для всього людства питання. Твори немов підтверджують тезу про те, що ситуацію кризи не можна викрити традиційною мовою неодмінної гармонії.

У авторському варіанті зображення чітко означається відхід від прозаїчної статички життєподібного простору, в основі якої лежить метод центрального проектування. Усталеному порядку речей художник протиставляє відчуття зламу, що втілюється в оригінально модифікованому конструктивному просторі. Гегамян здійснює складне, несподіване моделювання авторського уявлення про світ, залучаючи при цьому глядача в якості реципієнта та співавтора, який змушений враховувати багатоваріантну сутність авторської позиції й неоднозначність його задуму. Тому замість центру проекції як своєрідної точки відліку, і водночас, початку регламентування, художник задає напрямок розвитку різних просторових якостей та характеристик, як площинних, так і глибинних. Зображальною організацією просторової множинності стає системність «образної геометрії» на великому «екрану» картини. Автор пропонує новий «варіант» художнього твору, де композиція картинного простору може поєднувати зображення різних видів проектування. Картина просторів в цьому разі виглядає як структурна єдність глибинних та площинних характеристик різних просторових систем (ортогональних проекцій, системи прямої та зворотної перспектив, абстракцій, різних аксонометрій, «доперспективних» ознак глибинності тощо).

У зв'язку із цим нагадаємо, що вибір методу проектування залежить від встановлених завдань і призначення зображення на площині. Проекція (від лат. *projectus* – кинутий вперед) – це зображення просторової фігури на площині, певній поверхні за допомогою променів проектування [124; с. 550]. Виділяють дві форми проекцій – паралельну та центральну. У малюванні частіше застосовують центральні проекції, означаючи виключність єдиного положення точки сприйняття зображальної форми й сприйняття відповідного зображення. У реалістичному малюнку важливими є відтворення об'ємної форми та її

правильне розміщення в просторі відносно очей художника і глядача. Для точнішого означення форми й розмірів предмета, взаємного розташування величин його складових частин, положення відносно інших об'єктів зазвичай використовують метод паралельного проектування (наприклад у кресленні).

Взагалі, в арсеналі художньо-пластичних засобів відтворення системної моделі глибинності превалюють два рівноправних прийоми – методи паралельного та центрального проектування. Ідеї двох способів представлено на малюнку (іл. 5.3.1 – 5.3.2). Основна відмінність – направлення та характер проектуючих променів, як напрямків ліній споглядання на об'єкт. У центральному проектуванні задається конкретна точка зору як центр проєкції (точка С), через яку проводять промені проєкції до перетинання з картинною площиною (П 1). У паралельному проектуванні центр проєкції умовно вважається розміщеним у безкінечності і тому проектуючі промені паралельні між собою (С 1).

Умовно можна сказати, що Гегамян цілеспрямовано застосовує закономірність проєкційних зв'язків конкретного типу. Крім того, він поєднує в одній картинній площині зображення, які відповідають різним засобам проектування (іл. 5.3.3). Площини П1 та П2 немов накладаються одна на іншу. Основою для збирання утворених проєкцій в одній ділянці стають їх загальні точки та лінії, що належать кордонам зрізу формату.

Точка зору, або уявлений центр проектування, означається центральним розміщенням глядача біля картинної площини (точка О іл. 5.3.3). Це геометричний центр ділянки, виділений для сприймання, тобто це перетин головних вертикалей, горизонталей й діагоналей площини П3. Художність і змістовність такого «проєкційного синтезу» в гегамянівських роботах регулюється законами «образної геометрії» [106]. Таким чином, зріз форми обрамлення не несе тільки зміст форматування зображення в загальному потоці інформації, а виступає і як конструктивний фактор об'єднання окремих фрагментів зображення. Він також втілює відчуття причетності всіх елементів

конкретної просторині й вводить їх у загальні стосунки поєднання в контексті цілісного сюжету..

Значення самої «рами» наповнюється новим змістом. Наприклад, в композиції «Криваве весілля» Гегамян не йде шляхом просторового об'єднання форм в одній глибинно формуючій системності проектування. Тут відчувається формальність, вимушеність об'єднання частин у групі, не внутрішнє і глибинне (в «просторині», зокрема), а зовнішнє – через контекстність до «рами».

В. Гегамян не ставить за мету розв'язати проблему тривимірності та представлення точних (без викривлення) розмірів об'єктів. Він вводить в звичайне оточення протокольно точне зображення об'ємних постатей незвичайних якостей, об'єднує декілька фігур у зображальних формулах геометричного вираження. Оскільки унікальність таких небувалих «людей» (постаті двох головних композицій) проявляються, в основному, через зовнішні їх якості розмірів (більш як два метри заввишки) та їх об'ємності, то очевидні різні трансформації в застосуванні звичних правил оформлення оточення, а тим більше у конструюванні просторовості,

Засновуючи твір від «внутрішнього образу» художник «спрямовується на предмет» з метою матеріалізації ідеального й переведення його в аспект реального. В. Гегамян знаходить засоби ствердження реальності площин фігур і самої картинної поверхні, в якій вони розміщуються. Він організовує поверхню картини загальним «зчитуванням» об'ємів з фронтальної, по відношенню до нас, площини. Форма фігур вирізняється підкресленими власними межами. Максимальне наближення таких форм до країв «рами» ще більше стверджує предметні характеристики в реальному форматі. Ракурсність зображення основи фігур посилює матеріальність і вагомість присутності об'єктів, вертикальну їх непохитність.

Замкнутість всієї композиції й очевидна перевага фасу як «закритої» форми дозволяє В. Гегамяню зображати окреслене вираження ликів, формувати психологічний образ емоцій (відчуття туги, самотності, горя, злості, відчаю...),

які якраз і вимагають просторової відстороненості, «окресленості» кожної фігури.

Фас оберігає форму від зайвого втручання оточення. В свою чергу, зайвість фасової автономності образів регулюється прорахованістю геометрії жестів, які збирають фігури в їх загальному хоровому звучанні. Метод ортогональних проекцій стримує мистецтво в засобах зображення, – поверхня зображується тільки характеристиками її кордонів. Але в результаті використання такого засобу маємо ясну фронтальну площину й зорову цілісність усього твору.

У роботах «Хачкар» та «Криваве весілля» художник йде шляхом максимальної фронталізації з превалюючим використанням ліній побудови всередині форми у вигляді відповідності горизонтальних відрізків, унаслідок чого одиничні ортогональні абриси фігур упорядковуються загальною ритмікою горизонталей та вертикалей. Принцип розміщення низки фігур уздовж горизонтальної основи формату є подібним до так званого «середньовічного» типу композиції, який прочитується як письмо – зліва направо (або навпаки) і, тим самим представляє «центральне» одиничне положення точки споглядання, або множинність таких автономних точок. Художник передає свої форми і «здалека», і «зблизька» одночасно, і в сьогоденні, і в минушому аспектах. В орбіту свого зосередження він включає велику кількість факторів, до того ж факторів полярних. В. Гегамян по-своєму застосовує принципи паралельного проектування, переосмислюючи і розвиваючи їх поєднанням із перспективою.

Він суміщає різні варіанти системи просторовості через фронталізацію. Підводячи форми «впритул» до меж формату, створює нестандартний «зріз» (двохмірною поверхнею) сукупності E_n – мірних поверхонь. При цьому вимальовується своєрідний «екран», який стає загальним полем для поєднання проекцій різних просторових систем (форм центрального та паралельного проектування) (іл. 5.3.3).

Не розповсюджуючи якості однієї з систем глибинності на весь формат, художник локально використовує принципи окремих систем у трактуванні поодиноких складників. Аналізуючи, наприклад композицію «Криваве весілля» (іл.5.3.4), можна углядіти наступне: в трактуванні трагічного жіночого образу, а також в передачі конструкції табурету, барабана використано елементи паралельного проектування. Елементом зворотної та паралельної перспектив художник віддав перевагу під час зображення архітектурної деталі в лівому верхньому куті цієї ж композиційної конструкції. Зображення правої фігури композиції «Хачкар» може бути зіставлене з моделями як центрального, так і паралельного проектування.

На малюнку (іл. 5.3.5) представлені схеми-креслення «авторського» потрактування форми куба, умовно виконаного в різних системах паралельного та центрального проектування. Куб подається в одному з варіантів аксонометричної проєкції, у фронтальному та довільному розміщенні перспективного скорочення (з однієї та з двома точками сходження). У варіанті композиції «Хачкар» легко помітити суміщення елементів двох різних моделей проектування. Розміщення однієї з ніг на «рамі», підкреслені межі профілю об'єкта в товщі картинної поверхні, не випадковий розмір кута розміщення бокової площини несуть якості підкресленої об'єктивності аксонометричної системності. Водночас побудована геометрія опорних точок торсу, трактування рук оформлює сходження проєкційних напрямів на лінії горизонту, тобто, виявляє застосування перспективної системності (іл. 5.3.6).

Іншими словами, від чистоти паралельного проектування зображення зігнутої фігури в композиції «Хачкар» віддаляє перспектива видимого скорочення конструкції рук. А від центрального – ортогональність (стосовно рами) розміщення фронтального виду. Хоча, якщо зважити, що конструкція фігури людини умовно порівнюється з формою куба (прямі кути), то дану постать можна сприймати як в одній, так і в другій системності просторових відношень. Очевидно, для широкого включення перспективності в композиції

«Хачкар» у В. Гегамяна були певні причин. В порівнянні з багатофігурною композицією «Кривавого весілля», в «Хачкарі» всього три фігури і звичайно, це спрощує задачу об'єднання складових елементів. І хоч розміри форматів означених творів тотожні, а в «Хачкарі» виявилось більше вільного поля навколо фігур, не підриваючи значення об'єктивних якостей форм, В. Гегамян зменшує їх превалювання над простором.

Долучаючи перспективні характеристики, змінивши належні до цього оточення форми, художник зв'язує форму і простір засобом «рухливого протиборства». У «Кривавому весіллі» переважаючим було значення форми, вона, по суті, не витіснила оточуючий простір. У «Хачкарі» перевагу має просторінь, відчуття достатньої наповненості не полишає глядача. Рухливе становище балансу між формою та простором доповнює загальний стан переборення руйнівних структур та продукує майбутнє досягнення гармонії.

В. Гегамян порушує цілісність конкретної системності заради створення нової авторської системи, порушує не через руйнацію, а через винайдення нових, винятково конкретних, і водночас допустимих у системності вже сталих засобів мови просторового трактування.

У фронтальному типі проєкційних напрямлень, і це характерно для всіх просторових систем, зберігається сталість усіх співвідношень: всі розміри та конфігурації зображуються без скорочення, змін та викривлення. В. Гегамян знаходить загальний елемент зображення як випадковий момент розміщення, який хоч і не відповідає повністю, але й не заперечує вже сталих принципів різних систем зображення. Демонстрація однієї зі сторін форми в натуральному вигляді (без викривлення) зустрічається в кожній з уже знаних проєкційних систем. Сухі кресленикові показники об'єктивних характеристик «обростають» та знаходять, в гегамянівському застосуванні, свою художність, свою комбінаторну виразність і пластичність.

Крім того, можна помітити важливу особливість авторської передачі скривлення заглиблених поверхонь – В. Гегамян всіляко, й досить таки

майстерно, відходить від конкретизації явної відповідності будь-якої із систем зображення. Він закриває (перекриваючи великі форми додатковими деталями) опорні ключові точки лінії меж форм, які могли б викрити «нестиковку» просторових характеристик. Наприклад, у зображенні таких предметів, як барабан, табурет, архітектурний елемент у верхньому лівому куті композиції «Кривавого весілля». У композиції «Хачкар» така ж проблема вимагала особливого засобу вирішення в нижньому правому куті – там, де зображено просторові данні геометрії хачкару, елементи землі, ніг (цей відрізок, до речі, автор так і не встиг завершити). В названій частині композиції В. Гегамян оформлює натяк на багатозначність і багатовекторність геометричного синтезу просторовості, але ускладнення техніки і тут не постає самоціллю або принципом – це лише натяк та пошук канви для рисунка «образної геометрії».

Не розповсюджуючи якості однієї із систем глибинності на весь формат, художник локально використовує принципи автономних систем в трактуванні окремих складників. Наприклад, у трактуванні трагічного жіночого образу композиції «Криваве весілля», а також у передачі конструкції табурету, барабана він використовує елементи паралельного проектування. Елементом зворотної та паралельної перспектив художник віддає перевагу при зображенні архітектурної деталі в лівому верхньому куті цієї ж композиційної конструкції.

В. Гегамян не воліє визнавати простір як застиглу даність, котра має вже встановлені кордони. Він не переслідує мету зорганізувати прямування нашого погляду в конкретному просторі, йому не важливо утворювати ілюзію внутрішнього, вже встановленого порядку, показати світ через його складові. Майстер трактує простір як неперервну і не маючу кордонів цілісність, яка існує незалежно від будь-яких предметів та форм.

Для нього важливою є сторона буття цієї просторовості як царини для експериментів, як простір для втілення задумів. Але й форма, сама по собі, є важливою для Гегамяна, особливо форма людської постаті, значущість фізичних розмірів та анатомічна обумовленість якої змушують автора

поєднувати об'ємно-пластичну мову станковості та монументальності в пошуку відповідної просторовості.

Художникові вдається регулювати міру неоднорідності картинної площини через образну варіативність просторового опредметнення, де так звані «доперспективні» сигнали просторової неоднорідності (перекриття, ракурс, умовне моделювання), здобувають різноманітні функції. Так, наприклад, перекриття виступає в якості регулятора як просторових, так і змістовних показників: як показник відносного, так і безумовного віддалення форм, метричної конкретики просторових взаємовідношень форм означених розмірів, як показник мірності глибини, в значенні формально-кількісного об'єднання групи форм, одночасно це й засіб виявлення внутрішніх зв'язків, існуючих в окремих групах персонажів.

Таким чином, для вирішення поставлених задач В. Гегамян доцільно використовує елементи як центрального, так і паралельного проектування, не звертаючи особливу увагу на досягнення функціональної системності просторових показників. Для ствердження об'єктивних якостей природної форми предметів краще підходять кресленикові методи ортогонального проектування. Тому елементи аксонометричної системності Гегамян використовує для передачі видимої геометрії дуже зближених областей простору та відповідної об'ємності форми. Для втілення акцентованої багатозначності або багатовимірності просторової структури зображення, для посилення символічності образу художник включає ще й елементи паралельної перспективи. З метою ж виділення об'ємності всієї конструкції фігури, поєднання її з трьохвимірним простором він застосовує систематику прямої перспективи та, враховуючи закони зорового сприйняття, скеровує сходження напрямів на лінії горизонту.

Досконало володіючи всіма можливими засобами відтворення просторовості, майстер не використовує системність тільки однієї з відомих перспектив. В основних композиціях наявні фрагментарні відображення

елементів декількох просторових систем: прямої, зворотної, паралельної перспективних систем у поєднанні з доперспективними показниками просторовості. Тим самим автор поєднує елементи пластично-плаского та об'ємного принципу зображення, які характерні як для станкового, так і для монументального мистецтва.

Висновки до 5 розділу

Аналіз особливостей композиційно-просторового втілення є невід'ємним та ключовим розділом у дослідженні характеристик станкового та монументального у творчості В. Гегамяна. Важливим моментом у авторському способі формулювання інформаційності є синтез глибиностних та площинних змістогенеруючих показників, що напряду пов'язано з відповідністю виражальним принципам станкових та монументальних характеристик. У своєму дослідженні ми виокремлюємо так звані «площинні» та «глибинні» характеристики просторового втілення, хоча, безумовно, всі виражальні засоби та складові представлені в конструктивній невід'ємності, в синтезі.

Націленість пластичного мислення Гегамяна на створення композиційної конструкції площинного характеру виявляють наступні чинники: відсутність «рами» як матеріального втілення (безпосереднього обрамлення, що відділяє площу стіни від картини), так і обмеження розвитку поля картини по основним напрямкам; наближення зображених форм впритул до краю формату, що посилює скерованість твору на відкритий зв'язок простору твору з простором навколишнього середовища; апроксимування об'ємів до узагальненості, до сигналів відповідності геометричній взаємопов'язаності, і далі – до орнаментальної структурованості; тяжіння до «геометризму» форми та «сітки» композиційного каркасу. Акцентування центральної зони картини частіше відбувається через симетричну конструкцію стосовно основних ліній

формату, центр якої пов'язується або з головною вертикаллю, або з діагоналлю.

Констатовано, що важливим виражальним чинником у роботах художника є наскрізний ритм світлотональних характеристик. Основою для подібної організації матеріалу стає осьова симетрія. Спираючись на приховану заданість метричного тону, Гегамян прораховує кількість та протяжність кольорових сегментів. Ритм тут слугує розподіленню кольорових акцентів на площині, систематизує побачене і формує сприйняття авторського задуму.

В. Гегамян не використовує системність тільки однієї з відомих перспектив. В основних композиціях митця використані елементи кількох просторових систем (прямої, зворотної, паралельної) у поєднанні з доперспективними показниками просторовості. Художнику вдалося регулювати міру неоднорідності картинної площини через образну варіативність просторового предметнення, коли так звані доперспективні сигнали (перекриття, ракурс, умовне моделювання) здобувають різноманітні функції.

Репрезентуючи складну систему глибинно-метричних показників, автор застосовує кресленикові засоби методів ортогональних проекцій. У фронтальному типі проекційних напрямів зберігається сталість всіх співвідношень: всі розміри та конфігурації зображуються без скорочення, змін та викривлення, що характерно для всіх просторових систем. В. Гегамян знаходить загальний елемент зображення як випадковий момент розміщення, який хоч і не відповідає повністю, але й не заперечує вже сталим принципам різних систем зображення. Сухі кресленикові дані об'єктивних характеристик «обрастають» та знаходять у В. Гегамяна свою художність, комбінаторну виразність і пластичність.

Підводячи форми «впритул» до кордонів формату, художник створює нестандартний «зріз» сукупності N -мірних поверхонь, в результаті чого «картинний екран» виступає загальним полем для поєднання проекцій різних просторових систем. В. Гегамян здійснює складне й дещо несподіване

моделювання простору, залучаючи при цьому глядача в якості реципієнта та співавтора, який змушений враховувати багатоваріантну суть авторської позиції й неоднозначність його задуму. Стратегічний хід В. Гегамяна полягає в зміщенні центру проєкцій як своєрідної точки відліку: в своїх роботах він, щоразу по-новому, конструює напрямлення як площинних, так і глибинних просторових характеристик.

ВИСНОВКИ

1. Зібрано та узагальнено фактологічний матеріал, що стосується життя та творчості Валерія Гегамяна, основні твори якого побачили світ тільки у 2001 р. на посмертній виставці художника. На основі опрацьованих літературних джерел встановлено, що творчість В. Гегамяна не була предметом серйозної уваги мистецтвознавчої науки. Сьогодні, на жаль, не існує жодного монографічного наукового дослідження, присвяченого життю та творчій діяльності художника-новатора і педагога.

2. Виявлено важливі віхи творчої біографії В. Гегамяна, а також стилістичні особливості етапів так званого «одеського періоду» творчості (1960–1990-ті роки). Можна виділити групи робіт, об'єднаних подібністю стилістичних характеристик. Ранній етап творчості В. Гегамяна віддзеркалює реалістичний метод зображення дійсності. Починаючи з 1960-х років реалістична основа зображень поступово змінюється, набуваючи рис стилю «модерн». Твори В. Гегамяна 1970–1980-х років, що містять в собі ознаки художньої трансформації, відображають вже світоглядні засади модернізму.

Але модерністські риси не стають вирішальними в системі художніх трансформацій В. Гегамяна. Якісно новий етап творчої еволюції (1980-х рр.) визначається прагненням В. Гегамяна об'єднати зображення низки фігур у канві «образної геометрії» загальної композиції та надати окремим формам особливого символічного звучання.

3. Охарактеризовано специфіку художньо-образних рішень і творчого методу художника. Важливим в пошуку своєї художньої мови для В. Гегамяна було дослідження здобутків мистецтва живопису. Особливої уваги заслуговують копії-студії робіт великих попередників: К. Брюллова, М. Врубеля, О. Іванова, П. Коріна, Д. Левицького, К. Петрова-Водкіна, І. Рєпіна, М. Сар'яна, В. Серова та інших, які ілюструють дослідження

В. Гегамяном можливостей надання якостей монументальності через трансформацію форми за допомогою зміни пластичної інформативності формоутворюючих елементів.

Тяжіння до монументальності обумовлює «перероблення» просторово-образних складників знайомих усім творів. У роботах В. Гегамяна цієї серії вдалося визначити основні прийоми монументалізації, а саме: а) збільшення масштабу втіленої форми; б) високий рівень узагальнення форми за допомогою її геометризації; в) чітку просторову визначеність «стикування» складових частин загальної конструкції (портрет скульптора С. Коненкова); г) структурування всіх елементів зображення в певну однорідність (портрет міфічного божества Пана); д) конструктивність будови цілісної конструкції, що спирається на просторову та анатомічну супідрядність характеристик природної форми людини. Отже, у своїх копіях-розробках В. Гегамян поступово опрацьовує нові складові виражальної авторської мови.

Художній спадок В. Гегамян дає можливість простежити етапи формування мистецького кредо художника і виокремити характерні ознаки кожного з періодів його творчості. У дисертації доводиться, що переважна більшість робіт, зокрема портрети 1950–1970-х рр., такі як «Старий в чорній бурці на фоні гір» (1950-ті.), «Портрет дагестанця в червоному башлику та папасі з пером» (1950-ті.), «Портрет старого мусульманина» (1960-ті.), «Довгожитель» (1960-ті.) та інші, були написані за законами реалістичної типології відтворення дійсності. Але вже тоді окреслилося бажання перетворень.

Найбільш показовим прикладом переформатування традиції можна вважати ескіз розпису для одеського ательє «Берізка» (1964), який сприймається «пограничним витвором». У ньому відпрацьовується авторська формула гри з декоративною та зображальною царинами мистецтва. Ця робота демонструє принципи монументалізації задуму, і монументальність в ній ніби «розпорошується» в загальній декоративності. В. Гегамян утримується на

тонкій межі взаємодії об'ємності і площинності. В ескізі продемонстрована вишукана гра пластикою площин і просторова варіативність, яка змушує віддавати перевагу станковізму.

Отже, в названій роботі В. Гегамян втілює синтетичне поєднання двох просторових сутностей: відкритої, імперсональної й безкінечної, що виходить із кола особистого «я» та примушує відчувати свою масштабність через залучення до всезагальних меж у просторі та часі. Тож ескіз для ательє «Берізка» складається з двох змістовно-пластичних частин: він картинно привабливий своєю тотожністю життю і водночас підкорює декоративною монументальністю, оздобленою досить умовним орнаментом.

Наступний, якісно новий етап творчої еволюції В. Гегамяна, що співпадає з 1980-ми рр., означається прагненням конструктивно об'єднати низку фігур у канві загальної теми. Яскравим прикладом та ілюстрацією досягнутої композиційно-змістовної якості є зображення портретних образів із так званої серії «великі голови» для теми «Кривавого весілля».

Ці авторські студії запевнюють у тому, що всі розроблені художником варіанти теми ілюструють процес символізації образів. У цьому разі образ формується оригінальним ладом пластичної побудови, де всі виражальні засоби спрямовано: а) на виявлення рухової пластики природної форми; б) на пошуки нової гармонії, у якій «змістовний» центр форми має збігатися зі змістовним центром формату. Карбування цілісності та чистоти силуету, ліплення внутрішніх елементів форми В. Гегамян веде паралельно з влаштуванням ритму, здатного об'єднати всі складові картини.

Знайдена геометрія, розмір та форма, їх взаємне розміщення, відношення та направлення художника починає поєднуватися з пошуком кольорового оздоблення фрагменту, а потім і всієї композиції, що засвідчує наміри автора перенести графічний варіант роботи в кольорове втілення. Використовуючи техніку темперних та олійних фарб, В. Гегамян формує зображення плоскими, майже «фовістськими» плямами, одночасно підкреслюючи його геометричну

структурність. Об'ємність в цьому разі досягається зміною тону кольорів. Узагальнюючи, можна стверджувати, що більшість портретів із названої серії «Великі голови» мають вигляд знаково-геометричного оформлення, що надає їм додаткового символічного звучання.

4. Аналіз ескізів та різнохарактерних варіантів до основних композицій виявили трансформацію композиційної форми основних тем: зміну художньо-стилістичних рис, соціальної спрямованості основних сюжетів, набуття ними рис узагальнення та символізації, посилення трагедійного звучання, надання монументальності, поєднання виражальних засобів станкового та монументального мистецтва.

Роботи «Криваве весілля» (1985–2000) та «Хачкар» (1988–2000) стали вищим досягненням В. Гегамяна і його творчим заповітом. Реконструкція процесу розроблення теми «Криваве весілля» несе в собі енергію тривалих та нелегких пошуків форм втілення. Рішення художника «об'єднати несумісне» виправдано загальним змістом теми насильства. В. Гегамян ставить та вирішує завдання глобального масштабу. Він говорить про довічне горе поневоленого іноземцями вірменського народу, відображує минуле та майбутнє через призму сьогодення, що вирішується в урочистій для кожної родини події. Але зображене в картині заміжжя вірменської дівчини за курдом позбавлене любові, і це обертається у сповнений множинними смислами символ особистісної та загальної трагедії. Станкова конкретика події ускладнюється монументальною символічністю.

Графічні розробки трьохфігурної композиції загальної теми «Хачкар», що почали з'являтися приблизно з 1960-х рр., набувають нового емоційного наповнення через чимале збільшення розмірів, оновлення загальної формально-пластичної будови постатей, застосування складної системності просторового рішення. Крім того, оформлюється як «ключовий елемент композиції» давній християнський символ – хрест-монумент (хачкар). Сприйняття трагізму підсилюється після жахливих подій 1988 р. у Вірменії.

Катастрофічний землетрус, що спричинив тисячі смертей, справив на В. Гегамяна-вірменина глибоке враження, яке набуло образного втілення у творі «Хачкар». Роботи «Хачкар» і «Криваве весілля», в яких трагедія людського буття показана крізь призму національного фольклорного та історичного бачення, стали творчим Заповітом майстра.

Для втілення цих своїх задумів В. Гегамяна застосовує зображення людських постатей великих розмірів (понад два з половиною метра), що виводить зображальні принципи в річище монументального мистецтва та монументальності. Водночас, прихильність В. Гегамяна до станкового мислення та тяжіння дотримуватися закону єдності дії, часу та місця продукують створення нового концепту композиційно-просторового розміщення великих за розміром постатей. Важливим для В. Гегамяна стає завдання ввести великі монументальні форми в контекст реального буття, розмістити їх поряд із «простими людьми» та наблизити для особистісного/індивідуального споглядання чи спілкування.

Задля пошукуваної образності В. Гегамян регулює міру пластичної інформативності між монументальними та станковими комплексами виражальних засобів. Сама тема вела до монументалізму, але природне обдаровання художника-станковіста диктувало своє рішення – поєднати монументальне з пластикою станкового методу.

Оскільки сама ідея конструктивної форми зумовлює вибір матеріалів та засобів втілення, композиційне вирішення полотна стає вирішально значущим. Автор виступає творцем «надприродного простору», утворюючим нову реальність. Превалююча частина композицій В. Гегамяна хоча і спирається на вже усталену традицію, проте в ній багато елементів новаторства, які воліють бути названими.

- Площинні виміри в композиціях В. Гегамяна підкоряються великим масштабним задумам, де вертикаль та горизонталь, верх та низ виступають основними конструктивними факторами зображення.

- Відсутність «матеріальної рами» у композицій В. Гегамяна посилює скерованість твору на відкритий зв'язок з простором навколишнього середовища.
- Для реалізації великих задумів В. Гегамян обирає прямокутний формат, на якому предмети та персонажі розміщуються близько до країв композиції, а вертикаль та горизонталь створюють загострені контрасти символічного характеру.
- Крім фронтального розміщення, В. Гегамян застосовує зображення фігури в проміжну фазу руху, фіксуючи «застиглий рух».
- Часто використовуються врівноважені та замкнуті формати з особливим «оформленням» зон золотого перетину. Для багатофігурних композицій це горизонтально витягнуті, приземлені формати, із значним виділенням композиційного вузла в центральній зоні полотна.
- В. Гегамян завжди тяжіє до «візуальної геометрії» в оформленні картини та формуванні її символічного образного ладу, чим підтримується самотність «гегамянівська впорядкованість».
- Роботи В. Гегамяна відрізняються не тільки внутрішнім змістовним тяжінням «до центру» (цільністю), а й зовнішнім підпорядкуванням функціонально значущих елементів законам симетрії з фіксованим центром.
- В основних композиціях В. Гегамяна значущим виступає наскрізний ритм світло-тональних характеристик, де основою для організації виступає осьова симетрія, що обумовлює конструктивне та змістовне зівставлення частин.
- Відмовившись від об'єктивної візуалізації простору, В. Гегамян для просторового поєднання всіх елементів зображення застосовує стереометричні показники.

5. В роботі доведено, що творчість В. Гегамяна має чітку еволюційну логіку. Витоки гегамянівського живопису вбачаються у річищі станкових експериментів. Перетворення зображальної мови відбуваються поступово, але завжди демонструють тяжіння митця до монументальності. Великі композиції В. Гегамяна та жанрове розмаїття всіх його робіт являють рідкісний приклад поступового набуття художником нових оригінальних якостей та характеристик родового рівня.

В основних композиціях «Криваве весілля» та «Хачкар» з очевидністю постає ситуація синтетичного поєднання родових характеристик як на рівні матеріально-технологічних, композиційно-структурних особливостей, так і, відповідно, на горизонталі образно-змістовного вираження. Художні якості колірного шару зображення, довершеність у створенні форми, знайдена системність поєднання деталей та «великої форми» не утримуються в традиційних рамках визначення як показників ескізного доробку, так і форми станкового або монументального твору.

У дисертації виявлене активне застосування інформативності як площинних, так і глибинноформуєчих чинників просторовості та композиційності. На думку дослідниці, це суттєво розширювало можливості поєднання станкових та монументальних показників у єдиному конгломераті творінь В. Гегамяна.

Таким чином, й еволюція творчого пошуку митця, і поступове ускладнення його творчого методу, і глобальні задуми, реалізовані наприкінці життя, – все це містить у собі виразні показники синтезу та набуття якостей монументальності в картинах станкового рівня. Це засвідчують і композиційно-просторові вирішення В. Гегамяна, які матеріалізуються як із виразним виокремленням монументальних та станкових принципів композиції та часо-простору, так із продукуванням нових синтетичних форм з домінуючими акцентами різного походження. Отже доведено, що у творах В. Гегамяна складові образних вирішень розвиваються за принципом тісних взаємин

монументальних та станкових дефініцій, але витoki гегамянівського живопису містяться в річищі станкових засад формотворення.

Тяжіння В. Гегамяна до синтетичних сполучень станкового з монументальним, реалізоване у низці високохудожніх композицій, спонукає до висновків загальнотеоретичного плану. Оскільки представлена робота є першою працею в межах сучасного вітчизняного мистецтвознавства, де родові характеристики живопису розглянуті системно (хоча й на прикладі творчості одного художника), досвід родового визначення синтезу на тлі живопису має бути зафіксований і класифікований.

6. Дослідження основних проявів родових чинників показало складність визначення самого «предмету» родових дефініцій. Впродовж історії розвитку образотворчого мистецтва станкові та монументальні дефініції із статусу означень форми перейшли в статус ознак та принципів, що пов'язані з конкретним матеріальним контекстом. Вони демонструють різноманітні прояви якостей самої форми та зображень на ній. Ці чинники оформилися як тема в мистецтві, набули рис специфічної міри художнього узагальнення, проявили різні форми взаємозалежності та синтезу.

Крім того, означення «станковий» та «монументальний» застосовують для виявлення якісних характеристик як матеріальної сторони творів станкових та монументальних форм, так і колірною шару, або зображення на цих формах. Упродовж всієї історії в образотворчому мистецтві відбуваються складні процеси проявів нових показників художньої виразності, і це стосується як станковості, так і монументальності. Відбуваються певні запозичення раніше проявлених показників та характеристик; складна взаємодія та синтез між ними.

Основні композиції В. Гегамяна підтверджують, що питання позначення родових характеристик твору образотворчого мистецтва – це проблема вирішення цілого комплексу задач: виокремлення складових родового розгалуження та визначення їх характеру, виявлення якісних параметрів та

міри досягнення «монументальності» та «станковості», упізнавання показників синтезу і трактування складної взаємодії станкових та монументальних засад творчого акту.

Виявлено окремі проблеми дослідження взаємодії станкових та монументальних основ. Відповідно, услід за мистецтвознавцем В. Власовим, який, вивчаючи можливості декоративного мистецтва, пропонує до родових визначень винести поняття «функція», «якість» та «вид мистецтва, у якому ця функція домінує», ми запропонували застосовувати таку ж залежність характеристик і до атрибутів станкових та монументальних основ. Отже, термін «станковий» (як терміни «монументальний» і «декоративно-прикладний») можуть нести в собі значення трьох аспектів: функції, якості та роду мистецтва.

Функція в контексті родових дефініцій характеризує призначення, мотивування автора в застосуванні певних художньо-виражальних засобів. Через обумовлені якості, які є в арсеналі художника, формується художня мова митця. Форма обумовлюється використаними матеріалами. Але, тільки за остаточним результатом матеріалізації, у контексті поєднання та домінування цілого комплексу характеристик, твір можна відносити до певної групи – станкової, монументальної чи форми синтетичного походження.

Деякі станкові твори можуть виявляти монументальні якості, що не заважає монументальним творам мати ознаки станкового мистецтва. Тим самим підтверджується те, що в станковому живописі можуть бути одночасно проявлені як запозичені, характерні для монументального мистецтва «монументальні» показники для означень матеріалу самої форми й для означень якостей зображення на цій формі, так і риси «монументальності» у сенсі прояву високої міри художнього узагальнення.

Велика кількість художніх творів демонструє певну багатоваріантність, де домінування, наприклад, станкової функції може бути реалізоване в сполуках із монументальною чи декоративною якостями. То ж, можна

твердити, що прямого співвідношення між родовим змістом, якістю та родовою формою відображення не існує. Підсумовуючи, додамо: саме в контексті сукупної взаємодії та зіставлення трьох самостійних понять – якостей, функцій та характеру форми втілення – всіх трьох родових спрямувань образотворчості, можна досліджувати специфічні ознаки творів В. Гегамяна. В цьому, мабуть, і є перспектива подальшого вивчення творчості ще й досі маловідомого, але видатного художника.

7. Умотивовано, що специфічні ознаки творінь В. Гегамяна доцільно досліджувати через проявлення аспектів родових дефініцій – *форми, якості та функції*. Варіанти основних композицій В. Гегамяна, що виконані на картоні, певним чином «порушують» традиційне визначення роду живопису за домінантою матеріального втілення та підкреслюють важливість аспектів *якості та функції*.

Обґрунтовано, що аналіз особливостей композиційно-просторового втілення станкового та монументального є ключовим розділом в дослідженні творчості В. Гегамяна. Тут важливим моментом виступає виявлення взаємодії глибинних та площинних показників простору; особливостей композиції. Художник організує складну системність художнього простору, використовуючи елементи різних просторових систем у поєднанні з «доперспективними» показниками просторовості. Йому вдається регулювати міру неоднорідності картинної площини через образну варіативність просторового предметності.

Репрезентуючи складну систему глибинно-метричних показників, автор застосовує кресленикові засоби методів ортогональних проєкцій. У фронтальному типі проєкційних напрямів зберігається сталість всіх співвідношень: всі розміри та конфігурації зображуються без скорочення, змін та викривлення, що характерно для всіх просторових систем. Художник використовує загальний елемент зображення як випадковий момент розміщення, який хоч і не відповідає повністю, але й не заперечує вже сталим

принципам різних систем зображення. Сухі кресленикові дані об'єктивних характеристик знаходять у В. Гегамяна свою художність, комбінаторну виразність і пластичність.

Теоретичне усвідомлення сутності функціонального та якісного аспектів родових дефініцій ще потребує конкретних формулювань. Дуже важливим здається і визначення критеріїв, меж та феноменології станкового/монументального в річищі виражальних засобів. Важливе значення для розвитку теорії в мистецтві зазвичай має художня практика, гідне місце в якій займає і творчість Валерія Гегамяна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / под общ. ред. А.М. Кантора. Москва : Эллис Лак, 1997. 736 с. ISBN 5-7195-0065-0.
2. Базазьянц С. Художник, пространство, среда: Монументальное искусство и его роль в формировании духовно-материального окружения человека. Художник и город / С. Б. Базазьянц. Москва : Сов. художник, 1983. 239 с.: ил.
3. Базен Жермен. История истории искусства: От Вазари до наших дней: Пер. с фр./ Послесл. и общ. Ред. Ц. Г. Арзаканяна. Москва: Прогресс – Культура, 1994. 528 с. SBN 5-01-002998-7.
4. Бергер Э. История развития техники масляной живописи. Москва : Акад. художеств СССР, 1961. 512 с.
5. Бернштейн Б. Пути практики // Творчество. 1972. № 7. С. 11–12.
6. Білецький П. О. Мова образотворчих мистецтв. Київ : Радянська школа, 1973. 127 с.
7. Борев Ю. Б. Эстетика: в 2 т. Смоленськ: Русич, 1997. Т. 1. 567 с.
8. Бринкман А. Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. Москва : Изд. Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. 79 с.
9. Бродавко Р. Молитесь в храмах ваших душ // Одесский вестник. 2001. №167. С. 7.
10. Вагнер Р. Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсуковой, С. А. Ошерова; вступ.. ст. А. Ф. Лосева; пер. с нем. Москва : Искусство, 1978. 695с.
11. Ванслов В. О станковом искусстве и его судьбах. Москва : Изобразительное искусство, 1972. 328 с.

12. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / вступ. ст. Р. Пельше. Москва–Ленинград: Академия, 1930. 290 с.
13. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Москва : Азбука-классика, 2004. 289 с.
14. Вибер Ж. Живопись и ее средства. Москва : Изд-во Академии художеств СССР, 1961. 232 с.
15. Виленский В. А титан жил рядом с нами // Одесские известия. 2001. №226. С.4.
16. Виннер А. В. Материалы и техника монументально-декоративной живописи. Москва: Искусство, 1953. 756 с.
17. Виннер А. В. Материалы масляной живописи. Москва : Искусство, 1950. 514 с.
18. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. Москва: Изобр. искусство, 1985. 288 с.
19. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т.5. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. 758 с.: ил. — ISBN 5-352-01922-5.
20. Власов В. Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства: Учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург: Санкт-Петерб. гос. университет, 2012. 156 с.
21. Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка. Москва: АПН РСФСР, 1950. 508 с. : ил.
22. Волков Н. Н. Композиция в живописи. Москва: Искусство, 1977. 410 с.
23. Волков Н. Н. Цвет в живописи. Москва: Искусство, 1965. 214 с.: ил.
24. Волошин М. М. Сарьян // Аполлон, 1913, № 9. С. 6 – 21.
25. Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике/ Сост. Э.И. Гомберг-Вержбинская, Ю.Н. Подкопаева. Москва.: Искусство, 1963. 359 с., ил.

26. Габричевский А. Г. Морфология искусства / Сост. и примеч. Ф. О. Стукалова-Погодина; общ. ред. А. М. Кантора. Москва: Аграф, 2002. 864с.
27. Гейбатова-Шолохова З. А. Дагестанское художественное училище им. М.-А. Джемала. Махачкала: ДНЦ РАН, 2009. 197 с. .: ил.
28. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты: Язык и смысл изобразительного искусства. Москва: Учебная литература, 1998. 208 с. : ил. ISBN 5-526-00009-5.
29. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. О Гансе фон Маре / А. Гильдебранд ; Предисл. А.В. Васнецова. Москва : Изд-во МПИ, 1991. 161 с.
30. Глазычев В. Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. Москва: Искусство, 1970. 192 с..
31. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. Львів : Академічний експрес, 2001. 175 с.
32. Горбачов Д. Український авангард / Д. Горбачов // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. Київ : РВА «Тріумф», 2005. 650 с.
33. Грабарь И. Э. Валентин Александрович Серов: жизнь и творчество 1865–1911. Москва : Искусство, 1980. 548 с.: ил.
34. Грабарь И. Э. Репин. Монография в двух томах. Т. 2. Москва : Наука, 1964. 330 с.: ил.
35. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследование: Монография. Москва : Изобразительное искусство, 1982. 320 с.: ил.
36. Гренберг Ю. И., Фейнберг Л. Е. Секреты живописи старых мастеров. Москва : Изобразительное искусство, 1989. 322 с.

37. Гудыма М. Гегамян, ученик Сарьяна // Зеркало недели. Одеса. 2001. №41. С. 16.
38. Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. Москва : Искусство, 1970. 256 с.
39. Даниэль С. М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Ленинград : Искусство, 1990. 223 с.
40. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Ленинград : Искусство, 1986. 199с.
41. Дворжак М. Живопись катакомб начала христианского искусства // Дворжак М. Очерки по искусству Средневековья. Москва–Ленинград : Искусство, 1934. С. 37–73.
42. Жаборюк А. А. Давнє українське малярство (XI – XVIII ст.): Одеса: Маяк, 2003. 208 с. ISBN 966-587-056-4.
43. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. Москва : Искусство, 1970. 125 с.
44. Жердзіцький В.Є. Живопис. Техніка і технологія. Навч. посіб. Для студ. вищ. навч. закл. Харків : Колорит, 2006. 327 с. : іл. – Текст. Рос. ISBN 966-8536-27-4.
45. Жуковский В. И., Пивоваров Д. В. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве). Свердловск : Уральский университет, 1991. 284 с.
46. Зеленов Л. А. Методологические проблемы эстетики : учебный материал по спецкурсу. Москва : Высшая школа, 1982. 176 с.
47. Зеленов Л. А. Курс лекций по основам эстетики. Горький : Горьк. инж.-строит. ин-т, 1974. 184 с.
48. Зингер Л. Монументальное в портрете // Творчество. 1972. № 8. С. 11–15.

49. Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета. Москва : Изобразительное искусство, 1986. 328 с.
50. Зись А. Я. Виды искусства. Москва: Знание, 1979. 25 с.
51. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Ленинград : Наука, 1978. С. 5–20.
52. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград : Наука, 1974. С. 11–34.
53. Історія українського мистецтва : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України], 2006 - 2011. ISBN 966-024-103-8.
54. Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. Р. Михайлова, Р. Забашта. Київ : ІМФЕ, 2008. Т. 1: Мистецтво первісної доби та стародавнього світу. 710с.: іл. ISBN 978-966-02-4914-1.
55. Каган М. С. Морфология искусств. Ленинград : Искусство, 1972. 440с.
56. Каган М. С. Еще раз о станковом и монументальном искусстве // Творчество. 1972. № 2. С. 6–7.
57. Каган М. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград : Наука, 1974. С. 34–46.
58. Каган М. С. Эстетика как философская наука. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1997. 544 с.
59. Калинин Е. С. Композиционная техника в станковой живописи – Учебно-методическое пособие. Петрозаводск: Издательство «Скандинавия», 1998. 564 с.
60. Каменский А. А. Романтический монтаж. Москва : Советский художник, 1989. 336 с.: ил.

61. Кантор А. М. Предмет и среда в живописи. Москва : Искусство, 1981. 230 с.
62. Кантор А. Предмет и среда в станковом искусстве // Творчество. 1972. № 6. С.13–14, 24.
63. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с., іл. ISBN 966-06-0402-5.
64. Кибрик Е. Об искусстве и художниках. Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1961. 312 с.
65. Киплик Д. И. Техника живописи. Москва : Искусство, 1950. 595 с.
66. Колпинский Ю. Д. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. Москва : Изобразительное искусство, 1988. 381 с.:
67. Короткина Е. Понятие «монументального» в истории культуры и эстетических теориях // Советское монументальное искусство, 5. Москва : Советский художник, 1984. С. 205–212.
68. Котова О. Особливості одеської школи живопису з другої половини ХХ століття до сьогодні // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність. Теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології [Текст]/ Ін-т проблем сучас. Мистец. НАМ України ; редкол. : В.Д. Сидоренко (голова), О.О. Роготченко (гол.ред.), А.О. Пучков (заст. голови) та ін. Київ : Фенікс, 2013. Вип. 9. С.137 – 146.
69. Краткая литературная энциклопедия / гл. Ред. А. А. Сурков. Москва : Сов. энциклопедия, 1971. Т. 6. 1040 с.
70. Кудлач В. «Белая луна» // Думська площа. 2007. №26(583). С. 7.
71. Кудлач В. Мистецтво не терпить повторення // Море. 2008. № 2 (15). С. 195.
72. Кузнецова И. А. Дизайн как разновидность синтеза искусств, науки и техники / И. А. Кузнецова //Геометричне і комп'ютерне моделювання:

- енергозберігання, екологія, дизайн. Зб. Наук. пр. Міжвідомчий наук.-техн. зб. Спецвипуск. Київ :Винол, 2004. С.282–291.
73. Кузнецова С. В. Размышлять, озаряться, печалиться // Юг. Одесса. 2001. № 66. С. 3.
74. Кузьменко В. І. Словник літературознавчих термінів: Навч. Посібник з літературознавства. Київ : Укр. письменник, 1997. 230 с.
75. Лиманская Л. Ю. Историческая память места и времени: одесская школа живописи между классическим авангардом, нонконформизмом и трансавангардом // Культура и искусство. 2012. №12. С. 84-93.
76. Литературный энциклопедический словарь / [под. общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.]. Москва : Сов. Энциклопедия, 1987. 752 с.
77. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Київ : Мистецтво, 1989. 206 с.: іл. ISBN 5-7715-0201-4.
78. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство, 1998. 704 с. ISBN 5-210-01523-8.
79. Малышев Ю. Проблема синтеза искусств в современной эстетике / Ю. Малышев // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. научных трудов / сост. Г. И. Ганзбург. Под общей ред. Т. Б. Веркиной. Харьков : РА Каравелла, 2002. С. 38–54.
80. Мараховський А. А. Багаторівневість синтезу мистецтв на прикладі об'єктів дизайну в контексті інновацій / А. А. Мараховський, І. А. Кузнецова // Вісник Харківської державної академії мистецтв. Харків, 2009. №16. С. 98–104.
81. Мараховський А. А. Стили в дизайні другої половини ХХ ст. у контексті синтезу мистецтв // Вісник Харківської державної академії мистецтв, 2011. №5. С. 25–28.

82. Матоліч І. Проблема монументальності в сучасній художній культурі // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2011. №22. С. 121–129.
83. Маца И. Монументальная и станковая живопись // Художник. 1965. № 6. С. 40–45.
84. Мигаль С., Лужецький С. До питання термінології в мистецтві та дизайні// Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології: Науковий збірник пам'яті Миколи Трохименка. Том 1/ Відп. ред. М. Селівачов. – Київ: Редакція вісника «Ант», 2002. С.65-69. ISBN 966-02-1554-1.
85. Михайленко В. Є., Яковлев М. І. Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення): Навч. посіб. для студ. вищих. закладів. Київ : Каравела, 2004. 304 с. ISBN 966-8019-23-7.
86. Михайлов А. О монументальной и станковой живописи // Творчество. 1971. № 9. С. 14-16.
87. Морозов А. Некоторые тенденции развития станковой живописи // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. Москва : Советский Художник, 1973. С. 9–30.
88. Моторина И. Е. Синтез искусств как принцип развития художественной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Москва : Издательство "Грамота", 2012. № 2(16). Ч. 2. С. 147–151.
89. Мочалов Л. В. О систематике типов пространственного построения картины // Советское искусствознание, 1979. № 78. Вып. 2. С. 295–312.
90. Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины. Москва: Советский художник, 1983. 375 с.
91. Мошков В. М., Кузнецов О. И. Пластическая основа композиции (проблемы синтеза искусств). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский университет, 1994. 80 с.

92. Мурина Е. Б. Проблема синтеза пространственных искусств : (очерки теории). Москва : Искусство, 1982. 192 с.
93. Образотворче мистецтво: Енциклопедичний ілюстрований словник-довідник / Упоряд. А. Пасічний. Київ: Факт, 2007. 678 с. ISBN 978-966-359-220-6.
94. Одрехівський В. Гігантський, монументальний, величний : термінологічний аспект сучасної скульптури // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2013. № 27. С. 202 – 213.
95. Отчет старшего преподавателя кафедры рисунка Гегамяна А. В. // Личное дело архива ЮГПУ. С.3.
96. Отчет старшего преподавателя кафедры рисунка Гегамяна В. А. за период с 1977 по 1982 уч. г. // Личное дело архива ЮГПУ. С.1.
97. Павлов П. Монументализм в станковой живописи // Искусство. 1962. № 3. С. 21–28.
98. Панофски Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной; пер. с англ. Л. Житковой. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. ISBN 5-352-00690-5.
99. Панофский Э. Этюды по иконологии. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2009. 480 с. ISBN 978-5-395-00206-8.
100. Паньків А. С. Принципы освоения художественной традиции в творчестве В. А. Гегамяна // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2007. № 4, 5, 6. С. 55–60.
101. Паньків Г. С. Взаємозв'язки станкового та монументального в образотворчому мистецтві: теоретичний аспект // Молодий вчений. 2018. №4. С. 447 – 452.
102. Паньків Г. С. Втілення означень багатовимірності в творах В. А. Гегамяна // Дизайн-освіта 2008: умови адаптації до європейського

- освітнього простору: Збірник матеріалів Всеукраїнського науково-методичної конференції. Харків: ХДАДМ, 2008. С. 110–111.
103. Паньків Г. С. Гегамян В. А.: Особистість художника та його місце в сучасному мистецтві // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. Наук. пр.. Харків: ХДАДМ, 2007. № 4, 5, 6. С. 52–54.
104. Паньків Г. С. Дослідження процесів синтезу в мистецтві // Четверті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: СПД Чалчинська Н. В., 2017. С. 67 – 68. ISBN 978-617-7530-08-3.
105. Паньків Г. С. Невідомий геній В. А. Гегамян (1925–2000) // Образотворче мистецтво. 2009. № 1. С. 98–99.
106. Паньків Г. С. Образна геометрія як визначний принцип рішення композицій В. А. Гегамяна // Збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції «Становлення образотворчого мистецтва в сучасному соціокультурному просторі» та семінару-практикуму «Сучасна концепція академічного рисунку і живопису». Луганськ: Луганськ-Арт, 2008. С. 80–86.
107. Паньків Г. С. Образна геометрія як визначний принцип рішення композицій В. А. Гегамяна // Мистецтвознавство України: Зб. наук пр. / Редкол.: А. Чебикін (голова) та інші. Київ: СПД Пугачов О.В. – НК., 2008. Вип. 9. С. 247–257. ISBN 966-8259-15-7.
108. Паньків Г. С. Особливості втілення просторовості в роботах В. А. Гегамяна (1925-2000) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків: ХДАДМ, 2018. № 2. С. 80-87.
109. Паньків Г. С. Особливості застосування «доперспективних» признаков просторовості в роботах В. А. Гегамяна (1925-2000) // Молодий вчений. 2018. №3. С. 34 – 39.

110. Паньків Г. С. Особливості класифікації роду в образотворчому мистецтві // П'яті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: «Видав. Людмила», 2018. С. 86. ISBN 978-617-7638-04-8.
111. Паньків Г. С. Родові (станкові та монументальні) традиції й новації живопису // Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності. Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтв, 25 – 28 квітня 2017 р. / М-во культури України; НАОМА. Київ : Видавництво «Фенікс», 2018. С. 110 – 111. ISBN 978-966-136-537-6.
112. Паньків Г. С. Родові характеристики образотворчості // Треті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: Фенікс, 2016. С. 65–66. ISBN 978-966-136-307-5.
113. Паньків Г. С. Синтез станкового та монументального в роботах В.А.Гегаяна // Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі: матеріали III Міжнародного Конгресу (м. Одеса, 18 – 21 травня 2017 року) / Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського. – Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 367. ISBN 978-966-916-275-5.
114. Паньків Г. С. Теоретичні аспекти проблеми синтезу в пластичних мистецтвах // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. Харків, 2017. № 5. С.46 –52.
115. Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / Вступ.ст., подгот. текста и коммент. Ю .А .Русакова. Ленинград : Искусство, 1970. 631с.
116. Писаренко Н. П. Тенденция превращения станковой картины в панно в российской живописи конца XIX – начала XX ст.: дис. канд. искусств. наук. НАОМА, Киев, 2002. 208 с.

117. Пономаренко М. В. Художественно-стилистические особенности станкового портрета в живописи Харькова XX – XXI ст.: дис. канд. искусств. ХГАДА, Харьков, 2015. 217 с.
118. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Изд. Подг. Т. А. Таронян. Москва: Ладомир, 1994. 941 с., ил. ISBN 5-86218-131-8.
119. Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствоведении. Статьи разных лет. Москва : Советский художник, 1985. 304 с.
120. Прокофьев Н. В. Монументальное и станковое. К вопросу об определении понятий // Творчество. 1971. № 5. С. 9 – 11.
121. Разгонов С. Н. Жизнь и дела Павла Корина. Москва: Искусство, 1978. 159 с.
122. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2002. 320 с. ISBN 5-352-00001-X.
123. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Москва : Наука, 1980. 288 с.
124. Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. Москва : Наука, 1986. 256 с.: ил.
125. Романенкова Ю. В. Історія пластичних мистецтв. Навч. посіб. Київ : Книжкове вид-во НАУ. 2008. 376 с. ISBN 978-966-598-457-3.
126. Садовский В. Н. Синтез // Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. Москва : Сов. энциклопедия, 1989. С. 583–584.
127. Саєнко Н. До становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва XX століття / Н. Саєнко, О. Саєнко. Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. –558 с.
128. Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. Москва: Галарт, 2001. 343 с. ISBN: 5-269-00997-8.
129. Сарабьянов Д. В. Мартирос Сарьян. Издательство Аст, 2000. 53 с. ISBN: 978-4-697-27453-6.

130. Свенціцька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському живопису XVII столітті.– Київ: Видав. «Наукова думка», 1966. 153 с.
131. Свидерская М. И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII – XIX веков. Москва : Галарт, 2010. 928 с. : ил. ISBN: 978-5-269-01104-2.
132. Свидерская М. И. Стиль в изобразительном искусстве Италии эпохи Возрождения // *Vivit Virtus*. Сборник, посвященный памяти Т. В. Васильевой. Прогресс-Традиция Москва, 2011. С. 169 – 222.
133. Серебряков Г. Историческая память и торжество жизни // *Одесский вестник*. 2006. №142-143. С.3.
134. Синтез мистецтв : навч. посіб. / В. Г. Чернявський, І. О. Кузнецова, Т. В. Кара-Васильєва, З. А. Чегусова. Київ : НАУ, 2012. 320 с. ISBN 978-966-598-727-7.
135. Склярєнко Г. Про деякі поняття й терміни в українському мистецтві ХХ ст. // *Матеріали до українського мистецтвознавства : зб. наук. пр.* 2002. Вип. 1. С. 204 – 209.
136. Сковронський В. М. Технологія живопису та декоративно-прикладного мистецтва. Київ : КНУКіМ, 2007. 208 с. ISBN 966-602-129-312.
137. Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука. Київ: Головна редакція УРЕ, 1974. 775 с.
138. Словник українського сакрального мистецтва / М. Станкевич [та ін.] ; [за наук. ред. М. Станкевича]. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. 287 с. ISBN: 966-02-3970-X.
139. Смелый А. Научное искусство и технические виды пространственных искусств // *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : Зб. наук. праць / ІнСт проблем сучас. мис тец. НАМ України ; Редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков, В. О. Тузов та ін. – Київ : Фенікс, 2013. – Вип. 8. С. 235 – 244. ISSN 2309-8406.*

140. Современный словарь-справочник по искусству // Научн. ред. и сост. А. А. Мелик-Пашаев. Москва: Олимп: ООО “Фирма «Издательство. АСТ»”, 1999. 816 с. ISBN: 9785739000217
141. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: О. Савчук, 2014. 385 с. ISBN: 978-966-2562-50-7.
142. Степанов Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств. Ленинград : Художник РСФСР, 1984. 319 с.
143. Степанов Г. П. Взаимодействие искусств. Ленинград : «Художник РСФСР». 1972. 178 с.
144. Тарабукин Н. Опыт теории живописи. Москва : Всероссийский пролеткульт, 1923. 25 с.
145. Тарасенко О. А., Панькив А. С. Пламень печали любовью зажженный. Гегамян. Живопись. Графика. Каталог к выставке. Одесса : «Друк», «Алекс Принт», 2001. 12 с.
146. Тарасенко О. А. Проблема національного стилю в живопису модерну й авангарду : (творчість українських та російських художників кін. ХІХ – поч. ХХ ст.) : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня док. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Львів, 1996. 47 с.
147. Тарасенко О. А. Пламень печали любовью зажженный // Одесский вестник. 2001. № 161. С. 7.
148. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. Москва : Наука, 1964. 486 с.
149. Тимченко Т. Р. Методи захисту основ станкового живопису (історія та сучасні технології. Навчальний посібник. Київ : Задруга, 2015. 98 с.: іл.
150. Толстой В. Монументальное искусство на современном этапе // Творчество. 1985. № 12. С. 2 – 6.
151. Толстой В. П. Специфика монументального искусства: Его виды и жанры // Советское искусствознание. 1985. № 19. С. 282 – 294.

152. Толстой В. У истоков советского монументального искусства. Москва: Изобразительное искусство, 1983. 240 с.
153. Туманов І. М. Рисунок, живопис, скульптура: Теоретико-методологічні основи комплексного навчання: Навчальний посібник. Львів: Аверс, 2010. 496 с. ISBN: 978-966-8386-77-0.
154. Турчин В. Образ двадцатого в прошлом и настоящем. Москва : Прогресс-Традиция, 2003. 644 с. ISBN 5-89826-131-1.
155. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 352 с. ISBN 5-267-00280-1.
156. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. Москва : Советский художник, 1988. 590 с. ISBN 5-269-00094-6.
157. Фаворский В. Об искусстве, о книге, о гравюре. Москва : Книга, 1986. 238. : ил..
158. Флоренский П. А. Исследования по теории искусства // Флоренский П. А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. Москва : Мысль, 2000. С. 79 – 421.
159. Функция // Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. – 7-е изд., перераб. и доп. Москва : Республика, 2001. 719 с.
160. Характеристика В. А. Гегамяна // Особиста справа архіву ПДПУ. 5с.
161. Холостенко Є. Монументальне малярство радянської України / За ред. С. Якубовського. Київ : «Мистецтво», 1932. 126 с.
162. Чернявський В. Г. Історичний розвиток формування інтер'єру з урахуванням синтезу мистецтв / В. Чернявський // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: наук.-техн. збірник. Київ : КНУБА, 2009. – Вип. 21. – С. 333-339.
163. Шило А. В. Искусствоведение – искусствознание – искусствовидение: опыт теоретического анализа. // Критика и семиотика. 2013. Т. 2. № 19. С. 104 – 122.

164. Шмагало Р. Енциклопедія художньої культури. Мистецька освіта: бібліографія, документи, теорія. Львів : ЛНАМ, 2013. 520 с.: іл.
165. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХст.: структура, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. 526 с.
166. Шорохов Е. В. Композиция: Учеб. – 2-е изд. Москва : Просвещение, 1986. 207 с.
167. Эстетика: Словарь / [под. общ. ред. А. А. Беляева и др.]. Москва : Политиздат, 1989. 447 с.
168. Яблонская М. Взаимовлияние станкового и монументального в советской картине 20-х, 60-х, 70-х годов // Сб. Советская живопись. Москва : Советский художник, 1976. № 74. С. 153 – 163.
169. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії / Р. Яців. Львів : Афіша, 2006. 352 с.
170. Powell Amy. Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior // Oxford Art Journal. 2010. 332 p.

ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ

171. Айдинян С. Армения в художественном музее Одессы [Электронный ресурс] // Информационно-аналитическая газета армянской диаспоры «Ноев ковчег». Режим доступа до ресурсу: <http://aidinian.org.ru/odessa-v-iskusstve/armeniya-v-xudozhestvennom-muzee-odessy/>
172. Булгакова В. Апокалипсис В. Гегамяна [Электронный ресурс] // Режим доступа до ресурсу: <http://www.odessapassage.com/passage/magazine>
173. Виставка художника Гегамяна. [Электронный ресурс] // Всемирный клуб одесситов. 2015. Режим доступа до ресурсу: www.odessitclub.org/index.php/novosti-i-publikatsii/1159-vystavka-khudozhnika-gegamyana.

174. Голубовський Є., Деменюк Є. "Смутная алчба - 2": Евгений Рахманин: Интервью с художником Рахманином Є. [Электронный ресурс] // ART UKRAINE – журнал про мистецтво. 2011. Режим доступу до ресурсу: <http://artukraine.com.ua/a/quotsmutnaya-alchba-2quot-evgeniy-rahmanin/#.Wg4UzPIJbIU>.
175. Искусство Одессы. [Электронный ресурс] / Режим доступу до ресурсу : http://storage.kruk.odessa.ua/book_oz/odess_ru/razdel5.pdf.
176. Комаров А. А. Монументальное искусство: сущность и терминология [Электронный ресурс] / Московский союз художников — Режим доступу до ресурсу : <http://monumental-art.ru/komarov.htm>
177. Кудлач В. Воспоминания об учителе [Электронный ресурс] / Всемирный клуб одесситов. – Режим доступу до ресурсу : http://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_40/alm_40_234-239.pdf
178. Кудлач В. Треугольник притяжения: МСИО – «Чайная фабрика» – галерея НСХУ [Электронный ресурс] // Вечерняя Одесса. 06.07.2010. – Режим доступу до ресурсу : <http://vo.od.ua/rubrics/kultura/14614.php>
179. Панафидина Н. «Африканку» Гегамяна оценили в \$40 тыс. [Электронный ресурс] // Экономические известия. 2011. – Режим доступу до ресурсу: <http://dosug.eizvestia.com/full/afrikanku-gegamyana-ocenili-v-40-tys>
180. The Essential Vermeer Glossary: D - I [Электронный ресурс] / Режим доступу: http://www.essentialvermeer.com/glossary/glossary_d_i.html
181. В Одессе открылась выставка «Диалог с Будущим» [Электронный ресурс] // Репортер Одесса. 2016. – Режим доступу до ресурсу : <http://reporter.com.ua/news/27008/>
182. Пелена А. Художник и галерист [Электронный ресурс] // gazeta.lv. – 2012. 27.12. – Режим доступу до ресурсу : <https://archive.is/20130221011935/www.gazeta.lv/story/19669.html>

183. Раух К. Диалог с будущим [Электронный ресурс] // Тиква. 2006. 1 ноября. – Режим доступа до ресурсу : <http://viknaodessa.od.ua/newspaper/news/>
184. Рябченко В. Валерий Гегамян: гениальный рисовальщик [Электронный ресурс] // Исследовательская платформа «Худкомбинат». – 2016. – Режим доступа до ресурсу : <http://hudcombinat.com/2016/07/01/memory-->
185. Ройбурдт О. Про мого вчителя [Электронный ресурс] // Новое время. – Режим доступа до ресурсу : <https://nv.ua/opinion/rojtburd/o-moem-uchitele-1316877.html>
186. Сауленко Л.Д. Прозрение [Электронный ресурс] // Всемирный клуб одесситов. – Режим доступа до ресурсу : www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_63/alm_63-223-230.pdf
187. Хализев В.Е. Родовая принадлежность произведения [Электронный ресурс] // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Москва.: Изд. Моск. Универс., 1999. С. 223 –227. Режим доступа до ресурсу: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/nikiforova-macevilo/sistema-rodov-i-zhanrov.htm>
188. Шугуров П. Монументальное искусство и public art [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.propublicart.ru/publication?id=14>

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до розділу 1.

1.3.1 – В. Гегамян. Криваве весілля. 1985 – 2000. К., зм. техн. (о., темп.). 310×490. Зібрання родини Гегамянів.

1.3.2 – В. Гегамян. Хачкар. 1988 – 2000. К., зм. техн. (о., темп.). 310×470. Зібрання родини Гегамянів.

Ілюстрації до розділу 2.

2.2.1 – В. Гегамян. Старий в чорній бурці на фоні гір. 1950-ті. П., о. 130×87.

2.2.2 – В. Гегамян. Портрет дагестанця в червоному башлику та папасі з пером. 1950-ті. П., о. 125×86.

2.2.3 – В. Гегамян. Портрет старого мусульманина. 1960-ті. П., о. 220×141. Зібрання родини Гегамянів.

2.2.4 – В. Гегамян. Довгожитель. 1960-ті. Пол., о. 200×140.

2.2.5 – В. Гегамян. Малюнок оголеної чоловічої фігури. № 1. До 1963 р. Пап., вугілля. 150×120. Зібрання родини Гегамянів.

2.2.6 – В. Гегамян. Малюнок оголеної чоловічої фігури. № 2. (початковий етап). 1962 – 1965. Гризайль. Пап., акварель, вугіль, гр. олівець. 200×100.

2.2.7 – В. Гегамян. Малюнок оголеної чоловічої фігури. № 3. (початковий етап). 1962 – 1965. Гризайль. Пап., акварель, вугіль, гр. олівець. 160×120.

2.2.8 – В. Гегамян. Малюнок чоловічої фігури з головою Зевса (скульптор). 1963 – 1965. Гризайль. Пап., акварель, вугіль, гр. олівець. 160×120. Зібрання родини Гегамянів.

2.2.9 – В. Гегамян. Чоловічий портрет. До 1963 р. Пап., гр. олівець. 80×60. Зібрання родини Гегамянів.

2.2.10 – В. Гегамян. Чоловічий портрет (чоловік тримає палицю). До 1963 р. Пап., вугілля, гр. олівець. 80 × 60. Зібрання родини Гегамянів.

- 2.2.11 – В. Гегамян. Балерина в темному. 1963-1965. П., зм. техн. (о., темп.). 320×245. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.12 – В. Гегамян. Оголена балерина в темному. 1970-ті. П., о. 230×165. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.13 – В. Гегамян. Портрет дружини художника в блакитному. 1963-1965. П., зм. техн. (о., темп.). 245×143. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.14 – В. Гегамян. Жіночий образ. Середина 1960-х. К., зм. т. (темп., гуаш). 80×61. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.15 – В. Гегамян. Здивований старий. Середина 1960-х. К., зм. техн. (темп., гуаш). 60×45. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.16 – В. Гегамян. Композиція «Атом». Середина 1960-х. К., зм. техн. (темп., гуаш). 60×200.
- 2.2.17 – В. Гегамян. Трифігурна композиція №1. Кінець 1980-х. К., о., темпера. 60×80.
- 2.2.18 – В. Гегамян. Трифігурна композиція № 2. Кінець 1980-х. К., о., темп. 60×80. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.19 – В. Гегамян. Трифігурна композиція № 3. Кінець 1980-х. К., о., темп. 60×80.
- 2.2.20 – В. Гегамян. Ескіз до композиції «Прометей» № 1. Початок 1970-х. Пап., темп., гуаш. 42×60. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.21 – В. Гегамян. Ескіз до композиції (?). Початок 1970-х. Пап., темп., гуаш. 42×60. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.22 – В. Гегамян. Чоловік в червоній хустці. Кінець 1970-х. К., о. 80×120.
- 2.2.23 – В. Гегамян. Чотири зображення голови. (Двосторонній. З другої сторони: ескіз до композиції «Геній та натовп» «Осміяння» № 3.) Початок 1980-х. К., темп., о. 170×125.
- 2.2.24 – В. Гегамян. «Яго». Кінець 1980-х. К., о. 160×60. Зібрання родини Гегамянів.

- 2.2.25 – В. Гегамян. Зображення чоловіка з виразним жестом руки та зображенням жіночої голови (внизу формату). 1980-ті. К., о., темп. 110×60.
- 2.2.26 – В. Гегамян. «Жах» Етюд голови. 1980-ті. Пап., к., зм. техн. (о., темп.). 80×60. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.27 – В. Гегамян. «Гротескний» профіль. Кінець 1980-х. К., зм. техн. (о., темп.). 80×60. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.28 – В. Гегамян. Гротескний портрет старого (з рукою). Кінець 1980-х. К., зм. техн. (о., темп.). 80×60.
- 2.2.29 – В. Гегамян. Голова священика. На фоні зліва та справа зображені дві голови (профіль та анфас). 1980-ті. К., о. 80×60.
- 2.2.30 – В. Гегамян. Жінка з прямокутними сережками. 1980-ті. К., о. 60×48.
- 2.2.31 – В. Гегамян. Жінка з темним волоссям (з великими блакитними очима). 1980-ті. К., о. 60×48.
- 2.2.32 – В. Гегамян. Голова жінки з круглими сережками. 1970-ті. К., о. 60×50.
- 2.2.33 – В. Гегамян. Дівчина з рудим волоссям (портрет дружини ?). 1980-ті. К., о. 60×48.
- 2.2.34 – В. Гегамян. Композиція «Осміяння Христа». Варіант композиції № 1. 1960-ті. Пап., зм. техн. (гуаш, темп.). 120×110.
- 2.2.35 – В. Гегамян. Композиція «Осміяння Христа» чи «Геній та натопв». Варіант композиції № 2. 1970-ті. К., зм. техн. (о., темп.). 170×250. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.36 – В. Гегамян. Веселий №1. Етюд голови. 1980-ті. Пап., зм. техн. (темп., о.). 80×60.
- 2.2.37 – В. Гегамян. Веселий бородач. Етюд голови. 1980-ті. Пап., темп., о. 80×60.
- 2.2.38 – В. Гегамян. Рудий № 1. Початок 1970-х. К., зм. техн. (о., темп.). 80×60.
- 2.2.39 – В. Гегамян. Веселий № 2. Етюд голови. 1980-ті. Пап., темп., о. 80×60.

- 2.2.40 – В. Гегамян. Голова в профіль № 4 (помаранчеве тло). Етюд голови. 1980-ті. К., темп., о. 80×60.
- 2.2.41 – В. Гегамян. Жінка з темним намистом. Пап., о. 83×62.
- 2.2.42 – В. Гегамян. Жінка в червоній хустці. 1970-ті. Пап., о. 83×62.
- 2.2.43 – В. Гегамян. Сивочолий чоловік з проваллями зіниць. Початок 1970-х. Ескіз до композиції «Геній та натовп». К., о. 82×62.
- 2.2.44 – В. Гегамян. Злий сміх. Етюд голови. 1960-ті. К., темп., гуаш. 80×60. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.45 – В. Гегамян. Рудий № 1. Початок 1970-х. К., темп. 79×57.
- 2.2.46 – В. Гегамян. Дві гротескні голови (безволосі) № 1. 1980-ті. Пап., темп., о. 80×60.
- 2.2.47 – В. Гегамян. Дві гротескні голови (рижий та лисий) № 2. 1980-ті. Пап., темп., о. 80×60.
- 2.2.48 – В. Гегамян. Малюнок оголеної жіночої постаті (вигляд зі спини). 1970-ті. Пап., гр. олівець. 42×28.
- 2.2.49 – В. Гегамян. Малюнок літнього чоловіка в довгому жакеті (напівфігура). Пап., граф. олівець. 42×28. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.50 – В. Гегамян. Малюнок жінки, що сидить (портрет дружини?). 1980-ті. Папір, гр. олівець. 42×30. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.51 – В. Гегамян. Оголений атлет, що сидить зі спущеною ногою. 1980-ті. Папір, гр. олівець. 45 × 33.
- 2.2.52 – В. Гегамян. Оголений атлет, що сидить. 1980-ті. Папір, гр. олівець. 30×42.
- 2.2.53 – В. Гегамян. Голова старого із заплющеними очами. Початок 1990-х. Пап., гр. олівець. 42×28.
- 2.2.54 – В. Гегамян. Вусатий старий (маска). Початок 1990-х. Пап., гр. олівець. 42×28.
- 2.2.55 – В. Гегамян. Голова вусатого старого. Початок 1990-х. Пап., гр. олівець. 80×70. Зібрання родини Гегамянів.

- 2.2.56 – В. Гегамян. Голова старого, що спить. Початок 1990-х. Пап., гр. олівець. 80×60.
- 2.2.57 – В. Гегамян. Портрет старої в капелюсі (профіль). Початковий етап. Початок 1990-х. Пап., гр. олівець. 80×60. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.58 – В. Гегамян. Рисунок голови «Муссоліні». 1980-ті. Пап., гр. олівець. 84×78. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.59 – В. Гегамян. Малюнок чоловіка (маска). Початок 1990-х. Пап., гр. олівець. 80×60.
- 2.2.60 – В. Гегамян. Стилізована голова з довгою шиєю. Підготовчий малюнок до композиції «Хачкар». 1990-ті. Пап., гр. олівець. 70×60. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.61 – В. Гегамян. Велика оголена, що сидить. 1980-ті. Пап., вугілля, гр. олівець. 200×105. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.62 – В. Гегамян. Карпатські мотиви. 1977 - 1978. К., зм. техн. (о., темп.). 240×200. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.2.63 – В. Гегамян. Три балерини. Середина 1970-х. К., зм. техн. (о., темп.). 255×320. Зібрання родини Гегамянів.
- Іл. 2.2.64 – Схема аналізу «образної геометрії» композиції «Карпатські мотиви». 1977 - 1978.
- Іл. 2.2.65 – Схема аналізу «образної геометрії» композиції «Три балерини». Середина 1970-х.
- 2.2.66 – Реконструкція («образна геометрія») композиції «Оглядини». Середина 1970-х.
- 2.2.67 – В. Гегамян. Композиція «Оглядини». Середина 1970-х. К., зм. техн. (о., темп.). 255×320. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.3.1. – В. Гегамян. Ескіз до мозаїки в ательє «Берізка» (м. Одеса). 1964. К., зм. т. (о., темп., гуаш). 260×200.
- 2.3.2 – Реконструкція («образна геометрія») композиції ескізу до мозаїки в ательє «Берізка». 1964.

- 2.3.1.1 – К. Брюллов. Портрет археолога М. Ланчі. 1851. П., о. 61,8×49. ДТГ.
- 2.3.1.2 – В. Гегамян. «Копія» роботи К. Брюллова «Портрет археолога М. Ланчі» (1851). Початок 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 80×60. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.3.1.3 – В. Гегамян. «Копії» фрагменту роботи К. Брюллова «Портрет археолога М. Ланчі» (1851). (на одному аркуші розміщено чотири зображення М. Ланчі). Початок 1960-х. Пап., гр. олівець. 80×60 .
- 2.3.1.4 – П. Корін. Портрет С. Коненкова. 1947. П., о. 108 ×100. ДТГ.
- 2.3.1.5 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи П. Коріна «Портрет С. Коненкова» (1947). Друга половина 1980-х. Пап., вугілля, гр. олівець, сангіна. 83×59. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.3.1.6 – Аналіз взаємного розташування елементів портрету в роботі П. Коріна «Портрет С. Коненкова» (1947).
- 2.3.1.7 – Аналіз взаємного розташування елементів портрету «копії» В. Гегамяна з фрагменту роботи П. Коріна «Портрет С. Коненкова» (1947).
- 2.3.1.8 – М. Врубель. «Пан» (1899). Фрагмент. П., о. 124×106 . ДТГ.
- 2.3.1.9 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи М. Врубеля «Пан» (1899). Кінець 1960-х. Пап., гр. олівець. 77×59. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.3.1.10 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи М. Врубеля «Царівна-Лебідь» (1900). Кінець 1980-х. Пап., гр. олівець. 83,5×59,5. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.3.1.11 – М. Врубель. «Царівна-Лебідь» (1900). Фрагмент. П., о. 142,5×93,5. ДТГ.
- 2.3.1.12 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту картини М. Врубеля «Царівна - Лебідь» 1990. Середина 1960-х. К., о., темп. 120×90. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.3.1.13 – В. Гегамян. Двосторонній малюнок. Малюнок жінки з дівчиною («копія» фрагменту роботи К. Брюллова «Портрет графині Ю. Самойлової з прийомною дочкою А. Пачіні» 1842.) На аркуші ліворуч ще три зображення:

жіночий портрет («копія» фрагменту роботи І. Рєпіна «П. Стрепетова в ролі Єлизавети, в п'єсі Писемського «Горькая судьбина» 1881); жіночий портрет («копія» фрагменту роботи М. Врубеля «Портрет Н. Забели-Врубель». 1905.); жіночий портрет («копія» фрагменту роботи В. Серова «Портрет княгині О. Орлової». 1911). Друга половина 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 200×120. Зібрання родини Гегамянів.

2.3.1.14 – В. Гегамян. Двосторонній малюнок. Малюнок оголеної чоловічої фігури. («Копія» роботи В. Сурикова «Борець». Академічний малюнок натурника. 1873.) На листі зліва ще 4 зображення: голова індуca в чалмі; голова старого в чалмі («копія» фрагменту роботи О. Іванова «Голова фарисея в чалмі» 1840-ті.); голова старого в профіль («копія» фрагменту роботи О. Іванова); жіночий портрет («копія» фрагменту роботи В. Серова «Портрет М. Акімової» 1908 (фрагмент)). Друга половина 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 200×120. Зібрання родини Гегамянів.

2.3.1.15 – В. Гегамян. Портрет жінки. «Копія» фрагменту етюдy І. Рєпіна «Портрет П. Стрепетової» (1882). Друга половина 1960-х. Пап., вугілля. 40×25. Зібрання родини Гегамянів.

2.3.1.16 – В. Гегамян. Малюнок двох чоловіків. («Копії» фрагментів портретів А. Струговщикова та М. Ланчі з робіт К. Брюллоva). Початок 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 50×25. Зібрання родини Гегамянів.

2.3.1.17 – В. Гегамян. Малюнок голови скульптури М. Антокольського «Іван Грозний» (1875). Пап., гр. олівець. 42×28.

2.3.1.18 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи К. Петрова-Водкіна «Портрет А. Ахматової» (1922). Друга половина 1970-х. Пап., вугілля, гр. олівець, сангіна. 83×60.

2.3.1.19 – В. Гегамян. Малюнок двох голів. «Копії» роботи В. Яковлева «Чоловіча голова », та фрагменту роботи В. Боровиковського «Портрет М. Лопухіної» (1797). Друга половина 1960-х. Пап., гр. олівець. 60×80. Зібрання родини Гегамянів.

2.3.1.20 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи І. Рєпіна «Портрет С. Стахович» (1891). Друга половина 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 80×60. Зібрання родини Гегамянів.

2.3.1.21 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи К. Брюллова «Портрет А. Струговщикова» (1840). Початок 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 80×60.

2.3.1.22 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи В. Сєрова «Портрет І. Левітана» 1893. Друга половина 1960-х. Пап., вугілля. 80×60. Зібрання родини Гегамянів.

2.3.1.23 – В. Гегамян. «Копія» роботи І. Рєпіна «Портрет Н. Стасової» 1883. Друга половина 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 80 × 60. Зібрання родини Гегамянів..

2.3.2.1 – В. Гегамян. Курдіянка в національному вбранні. 1972. К., зм. техн. (о., темп.). 252 ×150.

2.3.2.2 – В. Гегамян. Росіянка в національному костюмі із заведеними за голову руками. 1972. К., зм. техн. (о., темп.). 265×165.

2.3.2.3 – В. Гегамян. Росіянка . 1972. К., зм. техн. (о., темп.). 265×165.

2.3.2.4 – В. Гегамян. Зейтунський вірменин з піднятими руками. 1972. К., зм. техн. (о., темп.). 250×160. Зібрання родини Гегамянів.

2.3.2.5 – В. Гегамян. Зейтунський вірменин з кинджалом та глечиком. 1972. К., зм. техн. (о., темп.). 250×160. Зібрання родини Гегамянів.

2.3.2.6 – В. Гегамян. Гуцулка з чашею в руках на фоні сонячного орнаменту. Кінець 1960-х. К., о. 250 × 165.

2.3.2.7 – В. Гегамян. Гуцулка в червоному фартуху, з чашею в руках. Кінець 1960-х. К., о. 250×165.

2.3.2.8 – В. Гегамян. Руда блакитноока гуцулка з двома чашами в руках. Кінець 1960-х. К., о. 250×160.

2.3.2.9 – В. Гегамян. Курдіянка (в зеленій спідниці), що сидить. 1972. К., зм. техн. (о., темп.). 225×165,5.

- 2.3.2.10 – В. Гегамян. Курдіянка в національному костюмі. 1972. К., зм. техн. (олія, темпера). 225×165,5.
- 2.3.2.11 – В. Гегамян. Африканка. Початок 1980-х. Картон, змішана техніка (о., темп.). 256×167. Продано на аукціоні у 2014 році.
- 2.3.2.12 – В. Гегамян. Східна танцівниця. Початок 1980-х. К., зм. техн. (о., темп.). 240×165. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.3.2.13 – В. Гегамян. Блакитноока балерина в бальній сукні на коричневому фоні. Початок 1970-х. К., зм. техн. (о., темп., гуаш). 252×166. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.3.2.14 – В. Гегамян. Монументальна балерина в білому на жовтому та зеленому фоні. Середина 1960-х. К., зм. техн. 250×167.
- 2.3.2.15 – Дама в білому на декоративному фоні. Кінець 1970-х. К., о. 253×167.
- 2.3.2.16 – В. Гегамян. Голова батька нареченої із закритими очима. Серія «Великих голів» до композиції «Криваве весілля»1980-ті. К. темп., о.102×72.
- 2.3.2.17 – В. Гегамян. Голова батька нареченої на червоному фоні. Серія «Великих голів» до композиції «Криваве весілля»1990-ті. К., темп. 83×61. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.3.2.18 – В. Гегамян. Наречений курд (№ 2). Кінець 1980-х. К., о. 110×130. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.3.2.19 – В. Гегамян. Голова курда (батько нареченого). Серія «Великих голів» до композиції «Криваве весілля»1990-ті. К., темп. 84×69. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.3.2.20 – В. Гегамян. Голова матері нареченої (№ 1). Серія «Великих голів» до композиції «Криваве весілля»1990-ті. К., зм. техн. 135×105. Зібрання родини Гегамянів.
- 2.3.2.21 – В. Гегамян. Голова матері нареченої (№ 2). Серія «Великих голів» до композиції «Криваве весілля»1990-ті. К., темп. 135 × 105. Зібрання родини Гегамянів.

2.3.2.22 – Виявлення подібних кутів у трактуванні силуету в роботі В. Гегамяна «Голова матері нареченої» (№ 1). 1990-ті.

2.3.2.23 – Виявлення подібних кутів у трактуванні силуету в роботі В. Гегамяна «Голова матері нареченої» (№ 2). 1990-ті.

2.3.2.24 – Виявлення симетричності та взаємопов'язаності «силуетних модусів» в роботі В. Гегамяна «Голова матері нареченої» (№ 2). 1990-ті.

Ілюстрації до розділу 4.

4.1.1 – В. Гегамян. Ескіз до композиції «Родина». Середина 1980-х. К., темп. 252 × 320. Зібрання родини Гегамянів.

4.1.2. – В. Гегамян. Ескіз до композиції «Весілля без любові». 1973 – 1974. К., темп.. 84×119.

4.1.3. – В. Гегамян. «Танок. Наречений». Ескіз до композиції «Весілля без любові». 1974 – 1975. К., зм. техн. (о., темп.). 70×90.

4.1.4. – В. Гегамян. Ескіз до композиції «Весілля без любові». 1974 – 1975. К., зм. техн. (о., темп.). 320×252. Зібрання родини Гегамянів.

4.1.5. – В. Гегамян. Ескіз до композиції «Хачкар». Початкові замальовки. Кінець 1960-х. Пап., гр. олівець. 42×30.

4.1.6. – В. Гегамян. Ескіз до композиція «Хачкар» № 1. (Обличчя плугаря детально промальоване). 1960-ті. Пап., гр. олівець. 40×30.

4.1.7. – В. Гегамян. Ескіз до композиція «Хачкар» № 2. (Плугар з одною ногою). 1960-ті. Пап., гр. олівець. 40×30.

4.1.8. – В. Гегамян. Ескіз до композиція «Хачкар» № 3. Початок 1970-х. Пап., графітний олівець. 40×30.

4.2.1. – Виявлення горизонтальної відповідності розміщення зображень в композиції В. Гегамяна «Криваве весілля». 1985 – 2000.

4.2.2. – Схема аналізу «образної геометрії» композиції «Хачкар». 1988 – 2000.

Ілюстрації до розділу 5.

5.3.1. – Схематичне зображення принципу центрального проектування.

5.3.2. – Схематичне зображення принципу паралельного проектування.

5.3.3. – Схематичне зображення поєднання в одній картинній площині зображення різних принципів проектування.

Іл. 5.3.4. – Схема аналізу елементів різних просторових систем в композиції В. Гегамяна «Криваве весілля» (1985 – 2000).

Іл. 5.3.5. – Схематичне зображення куба в різних просторових система (в аксонометрії, в перспективі – фронтальне та довільне розміщення).

Іл. 5.3.6. – Схема аналізу елементів різних просторових систем в композиції В. Гегамяна «Хачкар» (1988 – 2000).

Іл. 5.3.7. – Виявлення елементів різних просторових систем в композиції В. Гегамяна «Хачкар» (1988 – 2000).

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна робота
на правах рукопису

Паньків Ганна Степанівна

УДК 75.051/052.071.1.072.3Гегамян(043.3)

ТВОРЧІСТЬ В. А. ГЕГАМЯНА (1925-2000)
В КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОДІЇ СТАНКОВОГО ТА МОНУМЕНТАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА

17.00.05 — образотворче мистецтво

Мистецтвознавство

ДОДАТКИ

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:
Лисенко Людмила Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

КИЇВ — 2019

ДОДАТОК А ІЛЮСТРАЦІЇ



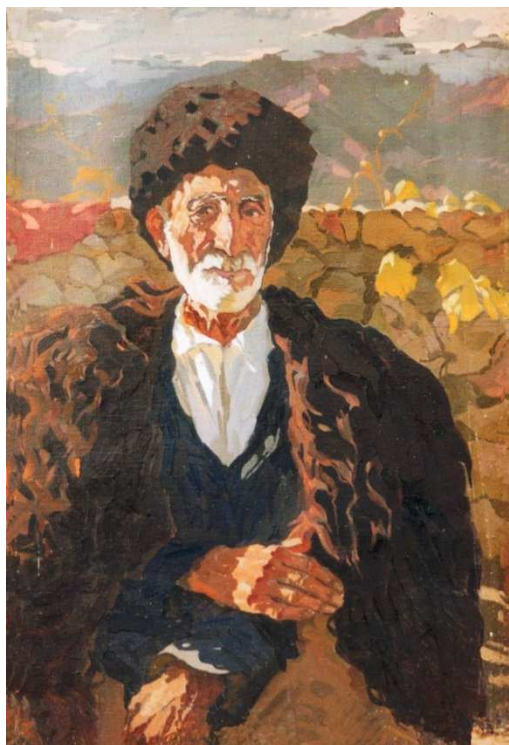
1.3.1 – В. Гегамян. Криваве весілля. 1985 – 2000. К., зм. техн. (о., темп.).

310×490. Зібрання родини Гегамянів.



1.3.2 – В. Гегамян. Хачкар. 1988 – 2000. К., зм. техн. (о., темп.). 310×470.

Зібрання родини Гегамянів.



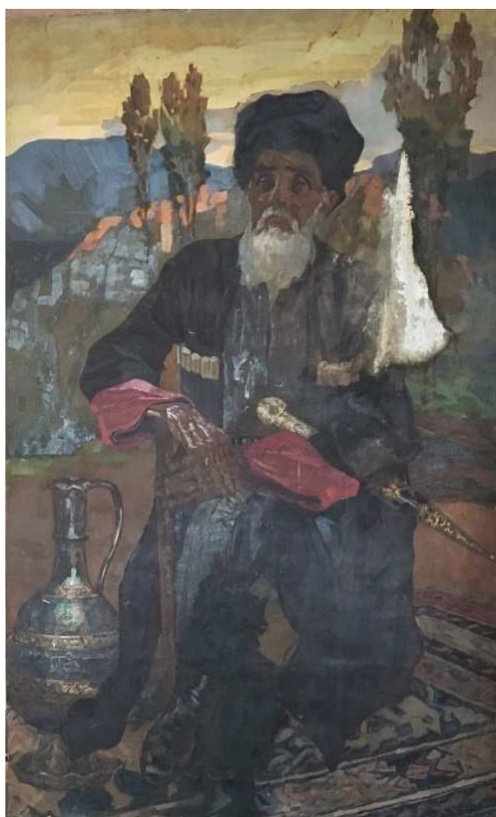
Іл. 2.2.1 – В. Гегамян. Старий в чорній бурці на фоні гір. 1950-ті.
П., о. 130×87.



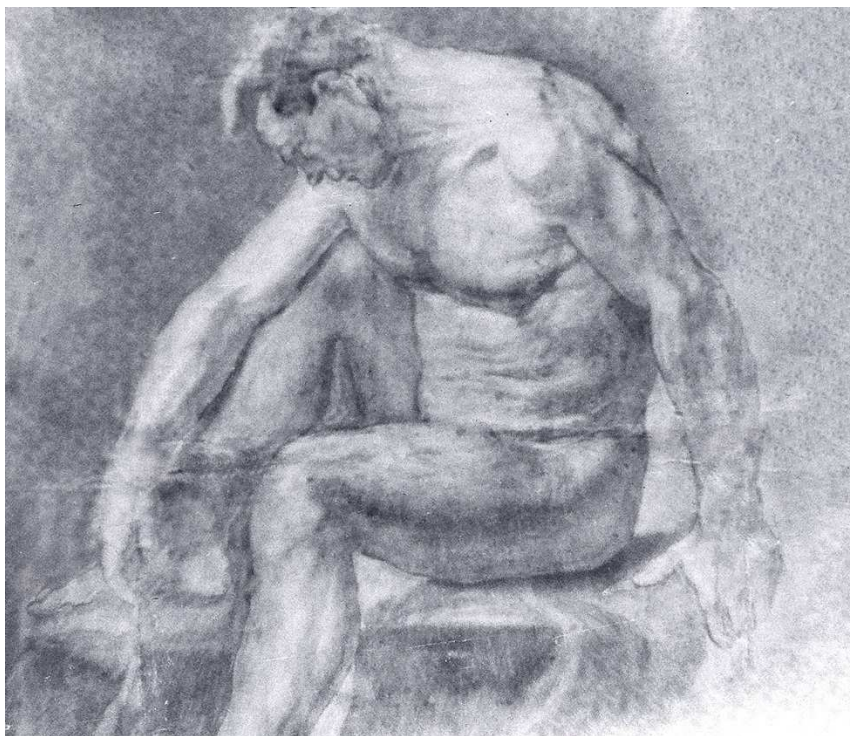
Іл. 2.2.2 – В. Гегамян. Портрет дагестанця в червоному башлику та папасі з пером. 1950-ті. П., о. 125×86.



Іл. 2.2.3 – В. Гегамян. Портрет старого мусульманина. 1960-ті. П., о. 220×141.
Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.4 – В. Гегамян. Довгожитель. 1960-ті. П., о. 200×140.
Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.5 – В. Гегамян. Малюнок оголеної чоловічої фігури. № 1. До 1963 р.
Пап., вугілля. 150×120. Зібрання родини Гегамянів.



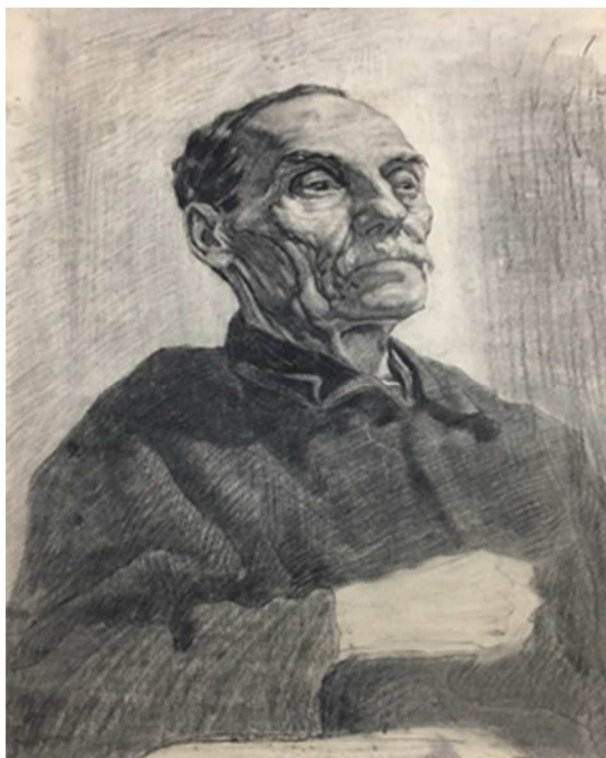
Іл. 2.2.6 – В. Гегамян. Малюнок оголеної чоловічої фігури. № 2. (початковий етап). 1962 – 1965. Гризайль. Пап., акварель, вугілля, гр. олівець. 200×100.



Іл. 2.2.7 – В. Гегамян. Малюнок оголеної чоловічої фігури № 3 (початковий етап). 1962 – 1965. Гризайль. Пап., акварель, вугіль, гр. олівець. 160×120.



Іл. 2.2.8 – В. Гегамян. Малюнок чоловічої фігури з головою Зевса (скульптор). 1963 – 1965. Гризайль. Пап., акварель, вугіль, гр. олівець. 160×120. Зібрання родини Гегамянів.



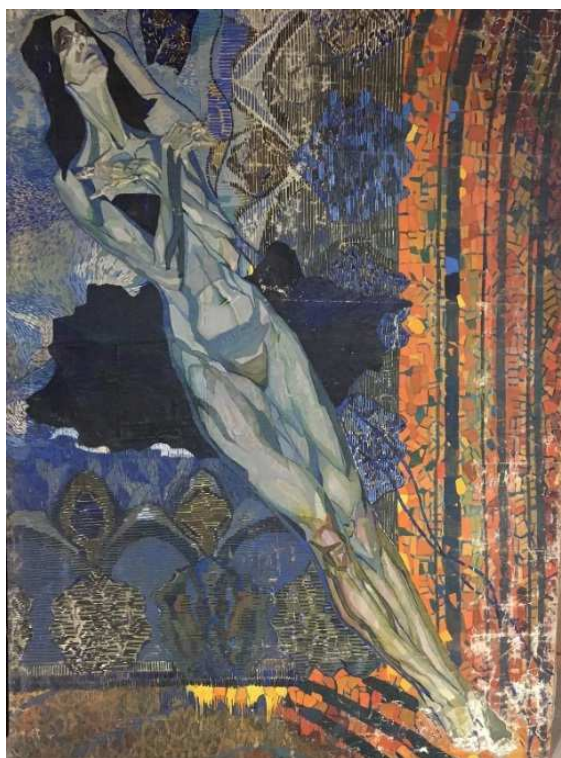
Іл. 2.2.9 – В. Гегамян. Чоловічий портрет. До 1963 р. Пап., гр. олівець. 80×60. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.10 – В. Гегамян. Чоловічий портрет (чоловік тримає палицю). До 1963 р. Пап., вугілля, гр. олівець. 80 × 60. Зібрання родини Гегамянів.



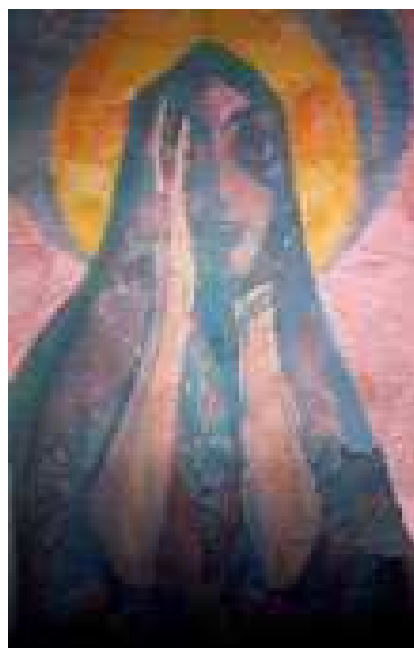
Іл. 2.2.11 – В. Гегамян. Балерина в темному. 1963-1965.
П., зм. техн. (о, темп.). 320×245. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.12 – В. Гегамян. Оголена балерина в темному. 1970-ті. П., о. 230×165.
Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.13 – В. Гегамян. Портрет дружини художника в блакитному. 1963-1965. П., зм. техн. (о, темп.). 245×143. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.14



Іл. 2.2.15

Іл. 2.2.14 – В. Гегамян. Жіночий образ. Середина 1960-х.. К., зм. т. (темп., гуаш). 80×61. Зібрання родини Гегамянів.

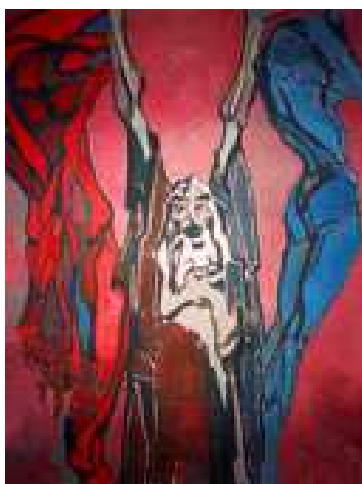
Іл. 2.2.15 – В. Гегамян. Здивований старий. Середина 1960-х. К., зм. т. (темп., гуаш). 60×45. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.16 – В. Гегамян. Композиція «Атом». Середина 1960-х. К., зм. т. (темп., гуаш). 60×200.



Іл. 2.2.17



Іл. 2.2.18



Іл. 2.2.19

Іл. 2.2.17 – В. Гегамян. Трифігурна композиція №1. Кінець 1980-х. К., о., темпера. 60×80.

Іл. 2.2.18 – В. Гегамян. Трифігурна композиція №2. Кінець 1980-х. К., о., темп.. 60×80. Зібрання родини Гегамянів.

Іл. 2.2.19 – В. Гегамян. Трифігурна композиція №3. Кінець 1980-х. К., о., темп.. 60×80.



Іл. 2.2.20 – В. Гегамян. Ескіз до композиції «Прометей» №1. Початок 1970-х. Пап., темп., гуаш. 42×60. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.21



Іл. 2.2.22

Іл. 2.2.21 – В. Гегамян. Ескіз до композиції. Початок 1970-х. Пап., темп., гуаш. 42×60. Зібрання родини Гегамянів.

Іл. 2.2.22 – В. Гегамян. Чоловік в червоній хустці. Кінець 1970-тих. К., о.. 80×120.



Іл. 2.2.23 – В. Гегамян. Чотири зображення голови. (Двосторонній. З другої сторони: ескіз до композиції «Геній та натовп» «Осміяння» №3.) Початок 1980-х. К., темп., о. 170×125.



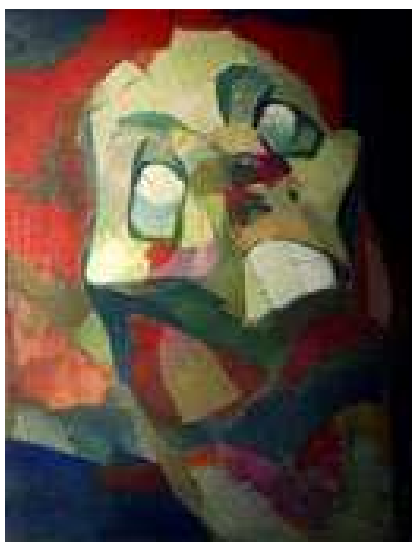
Іл. 2.2.24



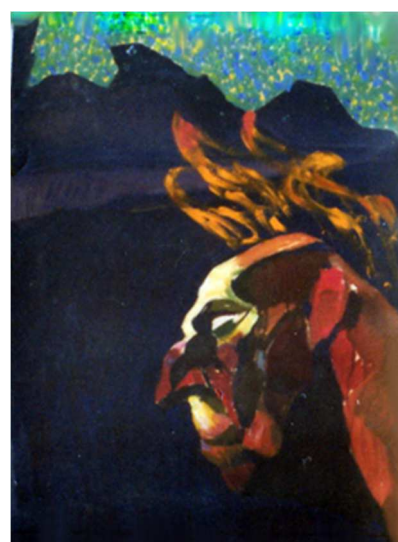
Іл. 2.2.25

Іл. 2.2.24 – В. Гегамян. «Яго». Кінець 1980-х. К., о., 160×60. Зібрання родини Гегамянів.

Іл. 2.2.25 – В. Гегамян. Зображення чоловіка з виразним жестом руки та зображенням жіночої голови (внизу формату). 1980-ті. К., о., темп., 110×60.



Іл. 2.2.26



Іл. 2.2.27



Іл. 2.2.28



Іл. 2.2.29

Іл. 2.2.26 – В. Гегамян. «Жах» Етюд голови. 1980-ті. Пап., К., зм. техн. (о., темп.). 80×60. Зібрання родини Гегамянів.

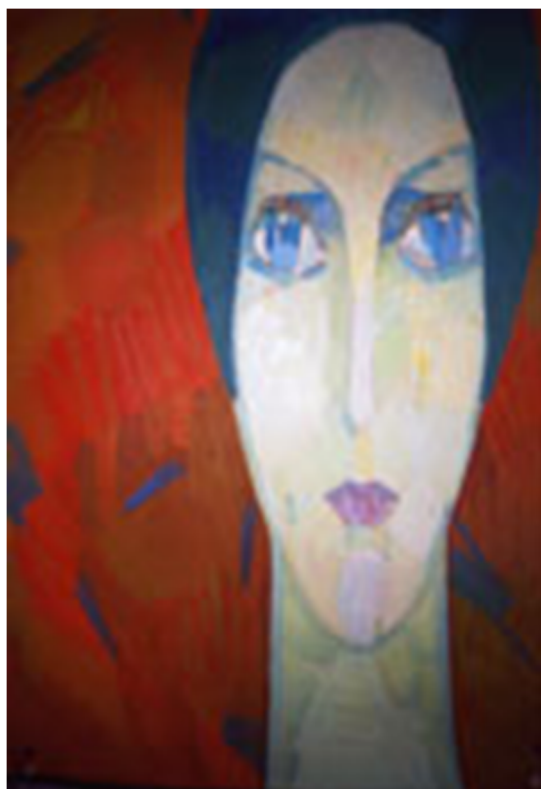
Іл. 2.2.27 – В. Гегамян. «Гротескний» профіль. Кінець 1980-х. К., зм. техн. (о., темп.). 80×60. Зібрання родини Гегамянів.

Іл. 2.2.28 – В. Гегамян. Гротескний портрет старого (з рукою). Кінець 1980-х. К., зм. техн. (о., темп.). 80×60.

Іл. 2.2.29 – В. Гегамян. Голова священика. На фоні зліва та справа зображені дві голови (профіль та анфас). 1980-ті. К., о.. 80×60.



Іл. 2.2.30 – В. Гегамян. Жінка з прямокутними сережками. 1980-ті.
К., о.. 60×48.



Іл. 2.2.31 – В. Гегамян. Жінка з темним волоссям (з великими блакитними очима). 1980-ті. К., о.. 60×48.



Іл. 2.2.32

Іл. 2.2.32 – В. Гегамян. Голова жінки з круглими сережками. 1970-ті. К., о.. 60×50.



Іл. 2.2.33

Іл. 2.2.33 – В. Гегамян. Дівчина з рудим волоссям (портрет дружини ?). 1980-ті. К., о.. 60×48.



Іл. 2.2.34 – В. Гегамян. Композиція «Осміяння Христа». Варіант композиції №1. 1960-ті.. Пап., зм. техн. (гуаш, темп.). 120×110.



Іл. 2.2.35 – В. Гегамян. Композиція «Осміяння Христа» чи «Геній та натовп».
Варіант композиції № 2. 1970-ті.. К., зм. техн. (о., темп.). 170×250.
Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.36

Іл. 2.2.36 – В. Гегамян. Веселий №1. Етюд голови. 1980-ті. Пап., зм. техн.
(темп., о.). 80×60.

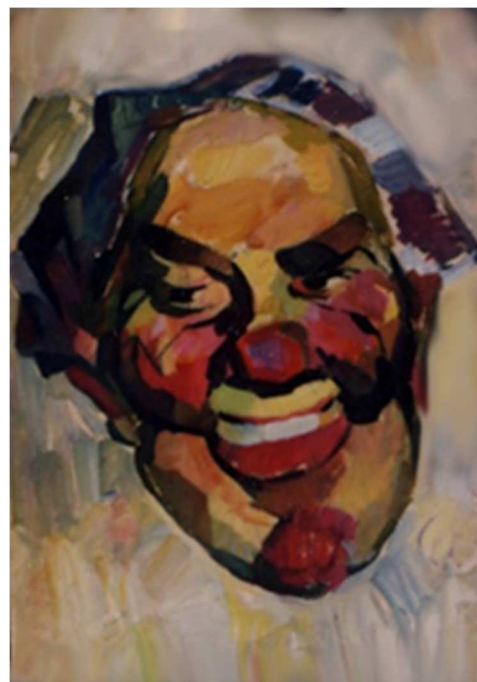


Іл. 2.2.37

Іл. 2.2.37 – В. Гегамян. Веселий бородач. Етюд голови. 1980-ті. Пап., темп., о.
80×60.



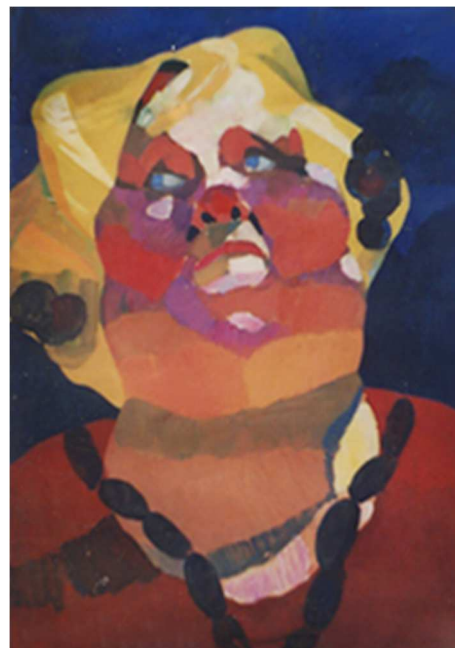
Іл. 2.2.38



Іл. 2.2.39



Іл. 2.2.40



Іл. 2.2.41

Іл. 2.2.38 – В. Гегамян. Рудий №1. Початок 1970-х. К., зм. техн. (о., темп.). 80×60.

Іл. 2.2.39 – В. Гегамян. Веселий №2. Етюд голови. 1980-ті. Папір, темп., о.. 80×60.

Іл. 2.2.40 – В. Гегамян. Голова в профіль №4 (помаранчеве тло). Етюд голови. 1980-ті. К., темп., о.. 80×60.

Іл. 2.2.41 – В. Гегамян. Жінка з темним намистом. Пап., о. 83×62.



Іл. 2.2.42



Іл. 2.2.43



Іл. 2.2.44

Іл. 2.2.42 – В. Гегамян. Жінка в червоній хустці. 1970-ті. Пап., о. 83×62.

Іл. 2.2.43 – В. Гегамян. Сивочолий чоловік з проваллями зіниць. Початок 1970-х. Ескіз до композиції «Геній та натовп». К., о. 82×62.

Іл. 2.2.44 – В. Гегамян. Злий сміх. Етюд голови. 1960-ті. К., темп., гуаш. 80×60. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.45 – В. Гегамян. Рудий №1. Початок 1970-х. К., темп.. 79×57.



Іл. 2.2.46



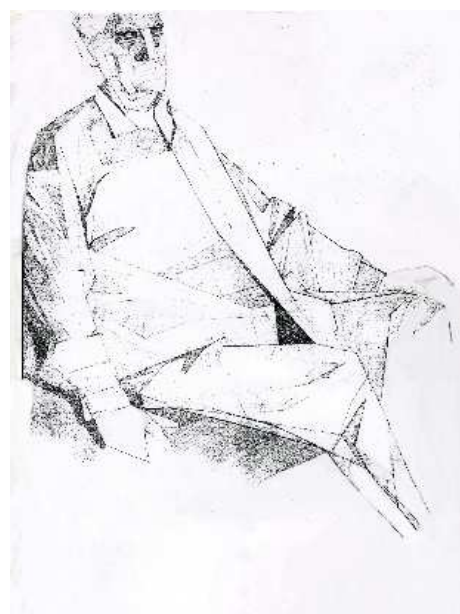
Іл. 2.2.47

Іл. 2.2.46 – В. Гегамян. Дві гротескні голови (безволосі) №1. 1980-ті. Пап., темп., о. 80×60.

Іл. 2.2.47 – В. Гегамян. Дві гротескні голови (рижий та лисий) №2. 1980-ті. Пап., темп., о. 80×60.



Іл. 2.2.48



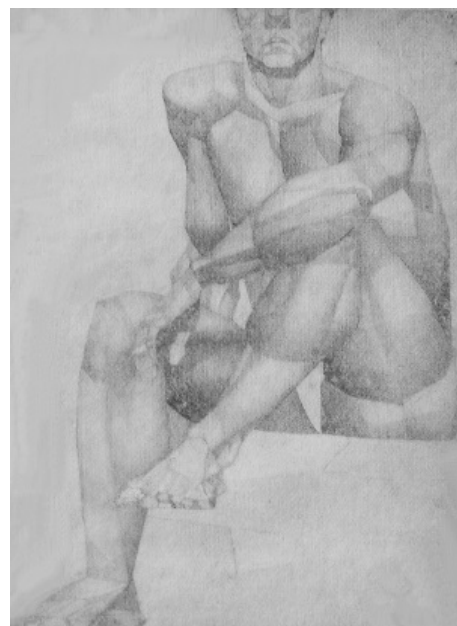
Іл. 2.2.49

Іл. 2.2.48 – В. Гегамян. Малюнок оголеної жіночої постаті (вигляд зі спини). 1970-ті. Пап., гр. олівець. 42×28.

Іл. 2.2.49 – В. Гегамян. Малюнок літнього чоловіка в довгому жакеті (напівфігура). Пап., гр. олівець. 42×28. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.50

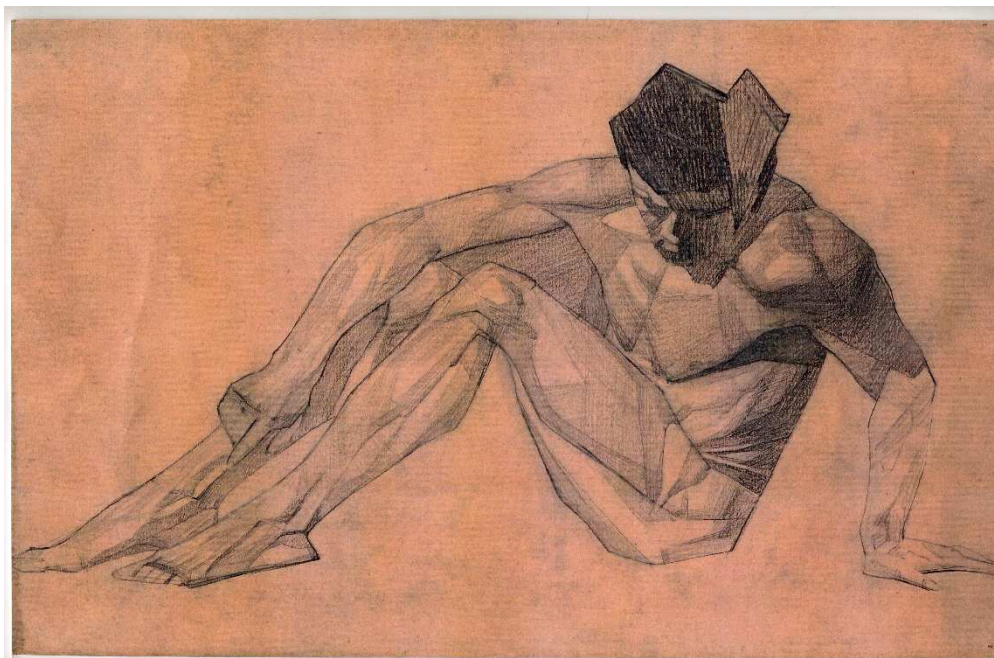


Іл. 2.2.51

Іл 2.2.50 – В. Гегамян. Малюнок жінки, що сидить (портрет дружини?).

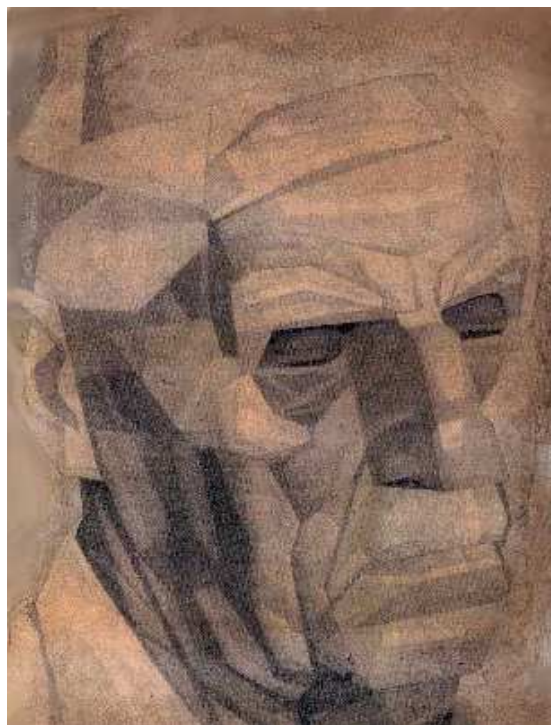
1980-ті. Пап., гр. олівець. 42×30. Зібрання родини Гегамянів.

Іл. 2.2.51 – В. Гегамян. Оголений атлет, що сидить зі спущеною ногою. 1980-ті. Пап., гр. олівець. 45 × 33.



Іл . 2.2.52 – В. Гегамян. Оголений атлет, що сидить. 1980-ті.

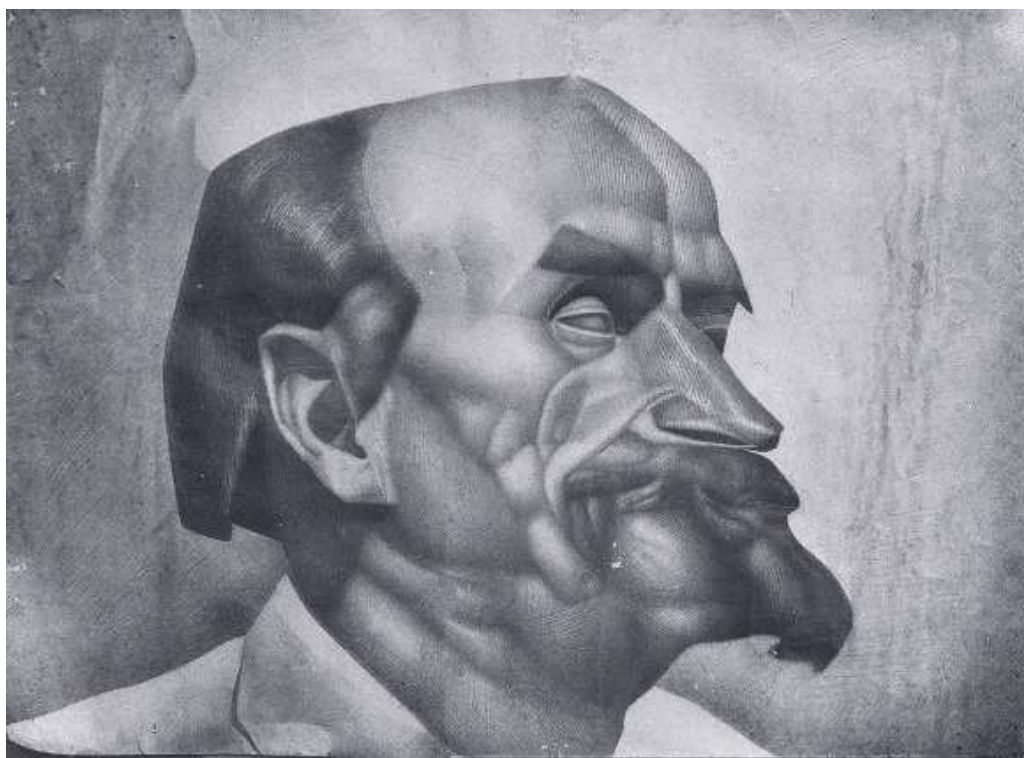
Пап., гр. олівець. 30×42.



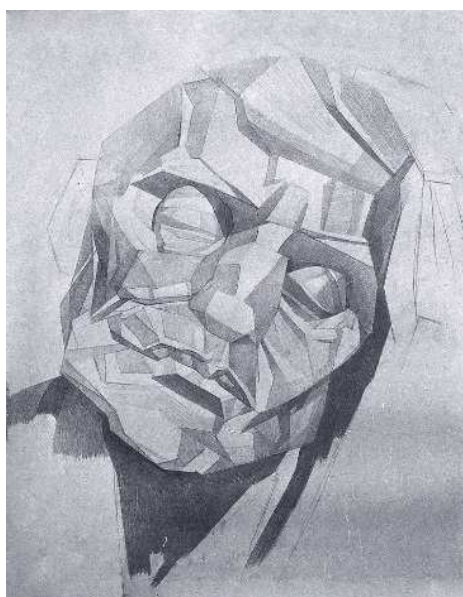
Іл. 2.2.53 – В. Гегамян. Голова старого із заплющеними очами.
Початок 1990-х. Пап., гр. олівець. 42×28.



Іл. 2.2.54 – В. Гегамян. Вусатий старий (маска). Початок 1990-х.
Пап., гр. олівець. 42×28.



Іл. 2.2.55 – В. Гегамян. Голова вусатого старого. Початок 1990-х. Пап., гр. олівець. 80×70. Зібрання родини Гегамянів.



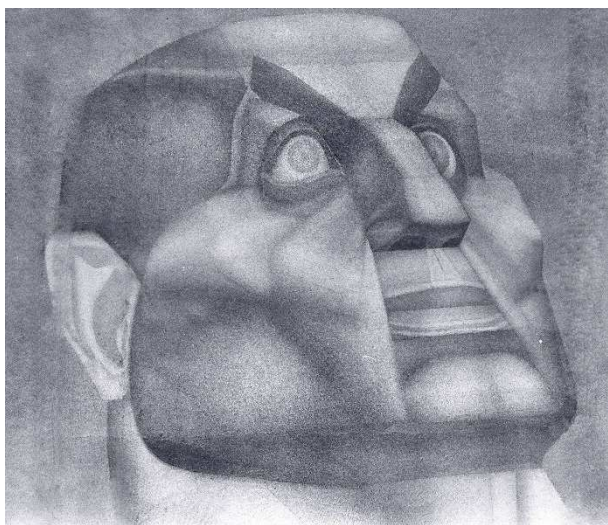
Іл. 2.2.56



Іл. 2.2.57

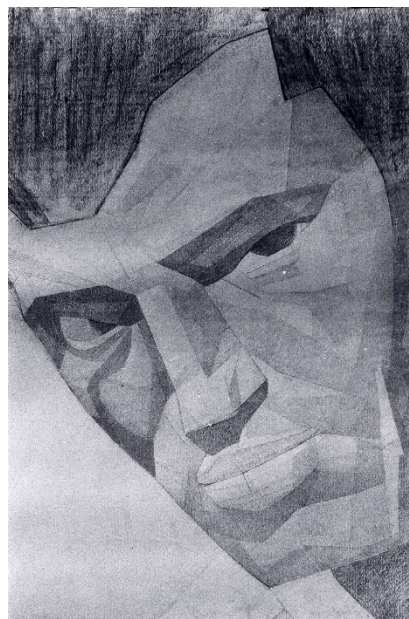
Іл. 2.2.56 – В. Гегамян. Голова старого, що спить. Початок 1990-х. Пап., гр. олівець. 80×60.

Іл. 2.2.57 – В. Гегамян. Портрет старої в капелюсі (профіль). Початковий етап. Початок 1990-х. Пап., гр. олівець. 80×60. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.58

Іл. 2.2.58 – В. Гегамян. Рисунок голови «Муссоліні». 1980-ті. Пап., гр. олівець. 84×78. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.59

Іл. 2.2.59 – В. Гегамян. Малюнок чоловіка (маска). Початок 1990-х. Пап., гр. олівець. 80×60.



Іл. 2.2.60 – В. Гегамян. Стилiзована голова з довгою шиєю. Підготовчий малюнок до композиції «Хачкар». 1990-ті. Пап., гр. олівець. 70×60. Зібрання родини Гегамянів.



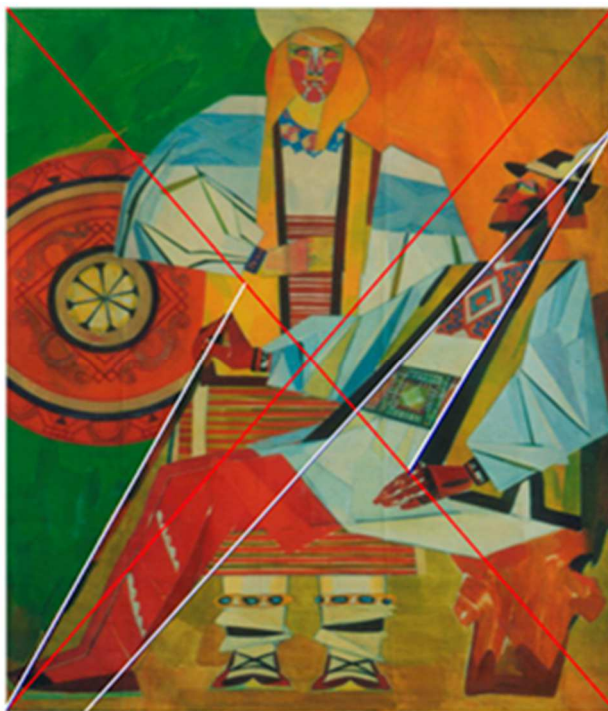
Іл. 2.2.61 – В. Гегамян. Велика оголена, що сидить. 1980-ті.
Пап., вугілля, гр. олівець. 200×105. Зібрання родини Гегамянів.



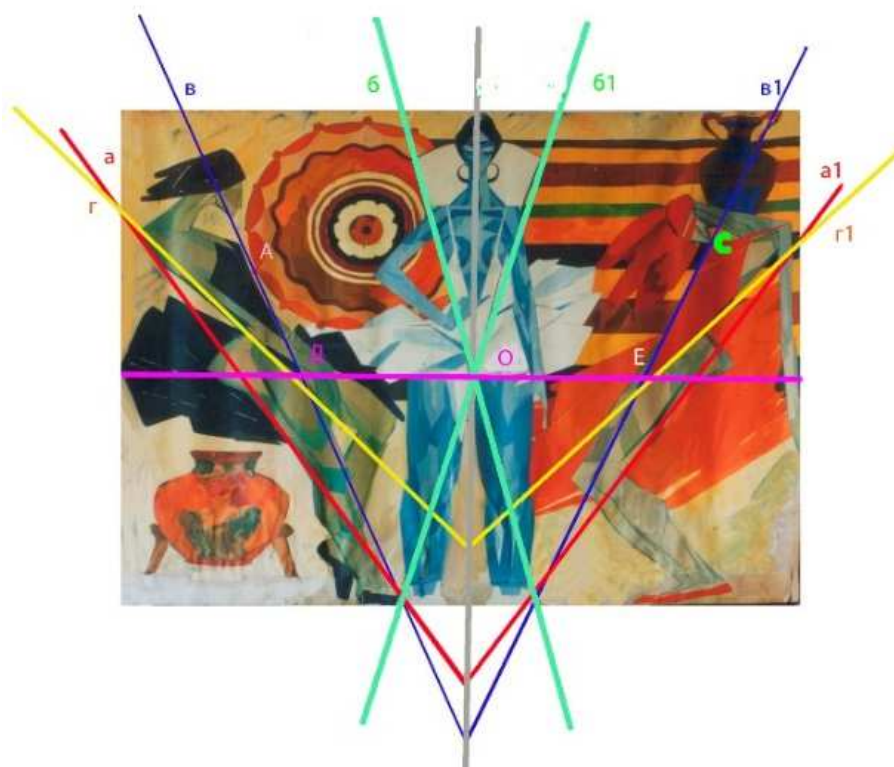
Іл. 2.2.62 – В. Гегамян. Карпатські мотиви. 1977 - 1978.
К., зм. техн. (о., темп.). 240×200. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.63 – В. Гегамян. Три балерини. Середина 1970-х.
К., зм. техн. (о., темп.). 255×320. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.2.64 – Схема аналізу «образної геометрії» композиції «Карпатські мотиви». 1977 - 1978.



Іл. 2.2.65 – Схема аналізу «образної геометрії» композиції «Три балерини». Середина 1970-х.



Іл. 2.2.66 – Реконструкція («образна геометрія») композиції «Оглядини». Середина 1970-х.



Іл. 2.2.67 – В. Гегамян. Композиція «Оглядини». Середина 1970-х. К., зм. техн. (о., темп.). 255×320. Зібрання родини Гегамянів.



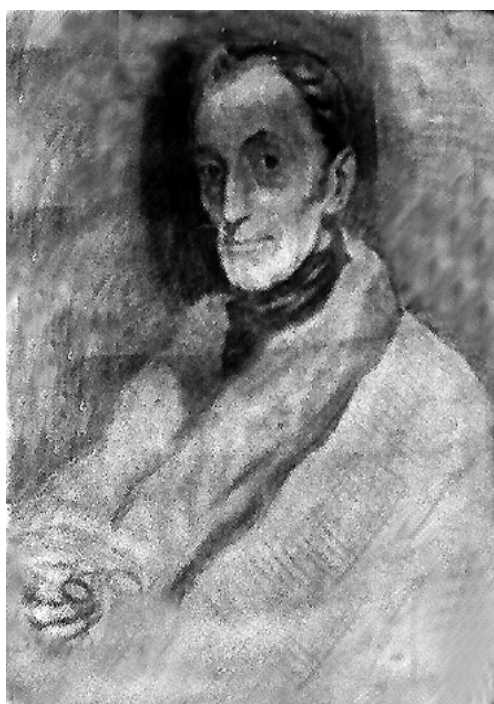
Іл. 2.3.1. – В. Гегамян. Ескіз до мозаїки в ательє «Берізка» (м. Одеса). 1964.
К., зм. т. (о., темп., гуаш). 260×200.



Іл. 2.3.2 – Схема аналізу «образної геометрії» композиції ескізу до мозаїки в ательє «Берізка». 1964.



Іл. 2.3.1.1 –К. Брюллов. Портрет археолога М. Ланчі. 1851. П., о.. 61,8×49.
ДТГ.



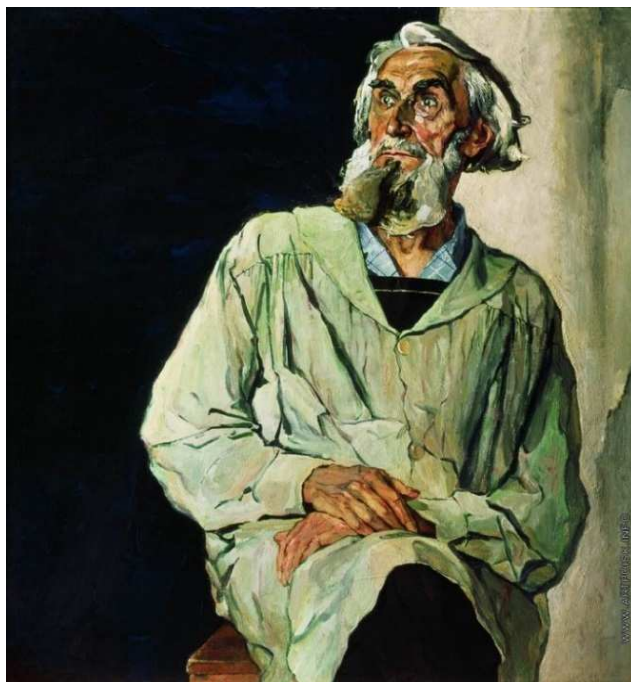
Іл. 2.3.1.2



Іл. 2.3.1.3

Іл. 2.3.1.2 – В. Гегамян. «Копія» роботи К. Брюллова «Портрет археолога М. Ланчі» (1851). Початок 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 80×60. Зібрання родини Гегамянів.

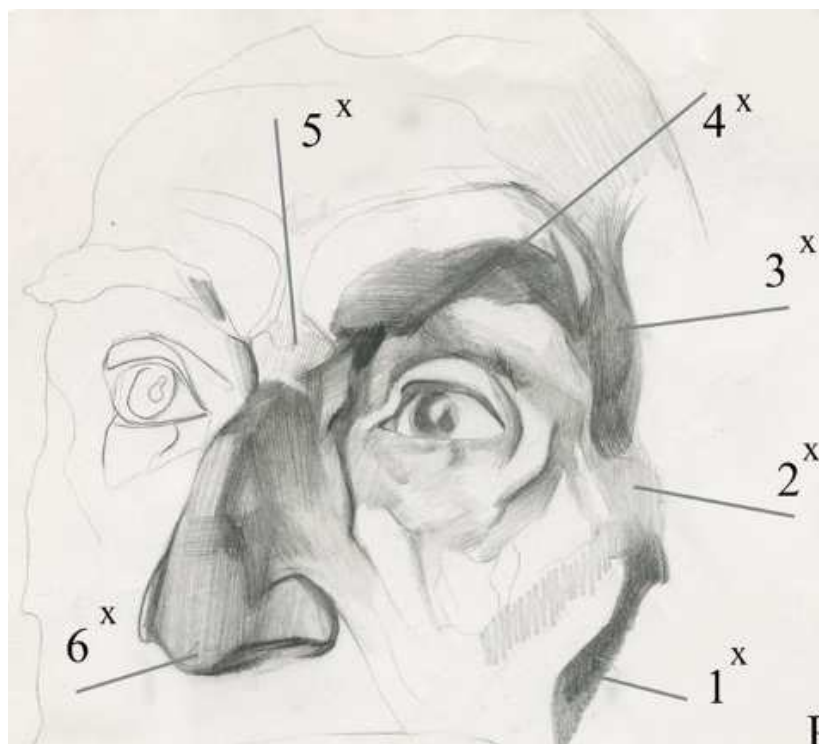
Іл. 2.3.1.3 – В. Гегамян. «Копії» фрагменту роботи К. Брюллова «Портрет археолога М. Ланчі» (1851). (на одному аркуші розміщено чотири зображення М. Ланчі). Початок 1960-х. Пап., гр. олівець. 80×60 .



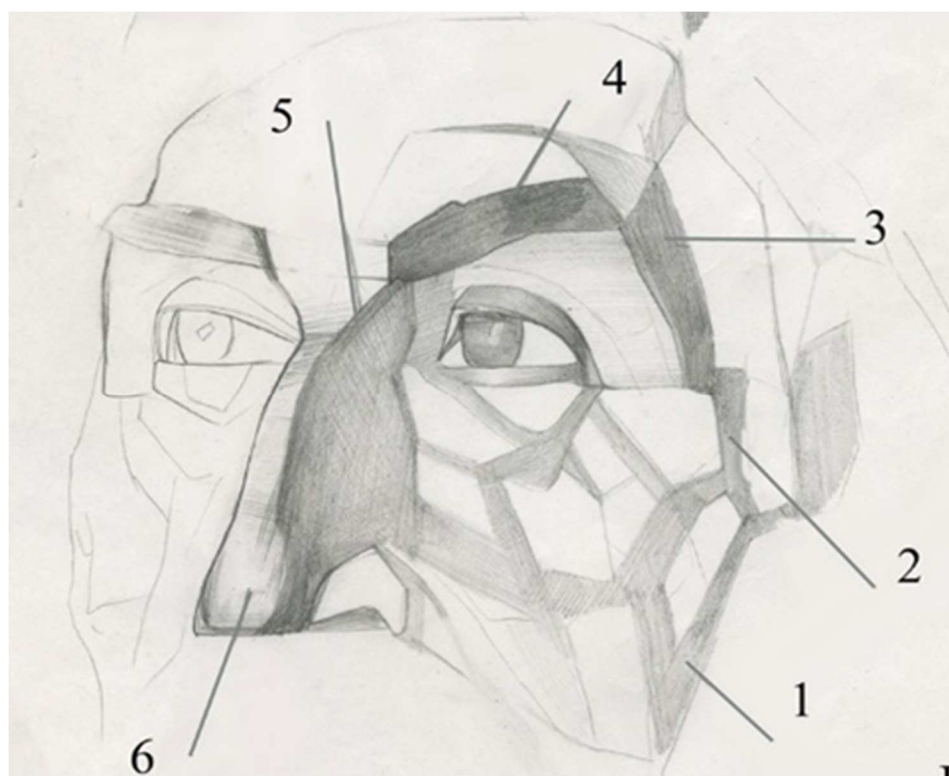
Іл. 2.3.1.4 – П. Корін. Портрет С. Коненкова. 1947. П., о. 108 ×100. ДТГ.



Іл. 2.3.1.5 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи П. Коріна «Портрет С. Коненкова» (1947). Друга половина 1980-х. Пап., вугілля, гр. олівець, сангіна. 83×59. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.3.1.6 – Аналіз взаємного розташування елементів портрету в роботі П. Коріна «Портрет С. Коненкова» (1947).



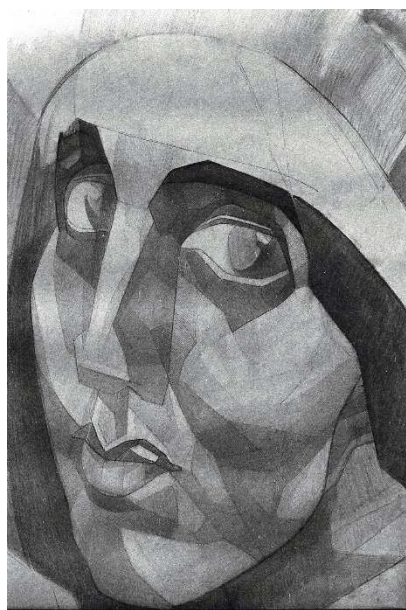
Іл. 2.3.1.7 – Аналіз взаємного розташування елементів портрету «копії» В. Гегамяна з фрагменту роботи П. Коріна «Портрет С. Коненкова» (1947).



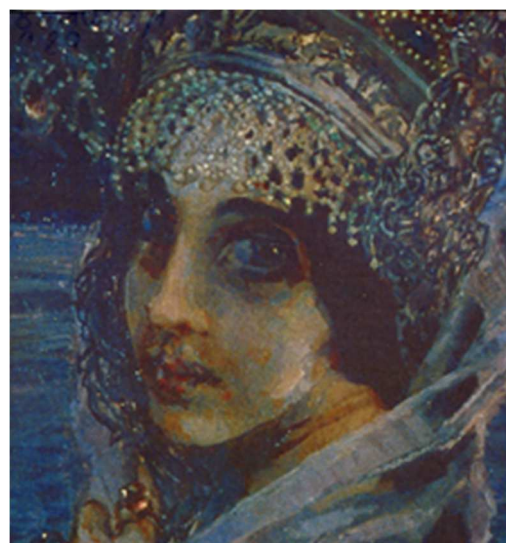
Іл. 2.3.1.8 – М. Врубель. «Пан» (1899). Фрагмент. П., о.. 124×106 . ДТГ.



Іл. 2.3.1.9 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи М. Врубеля «Пан» (1899).
Кінець 1960-х. Папір, гр. олівець. 77×59. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.3.1.10



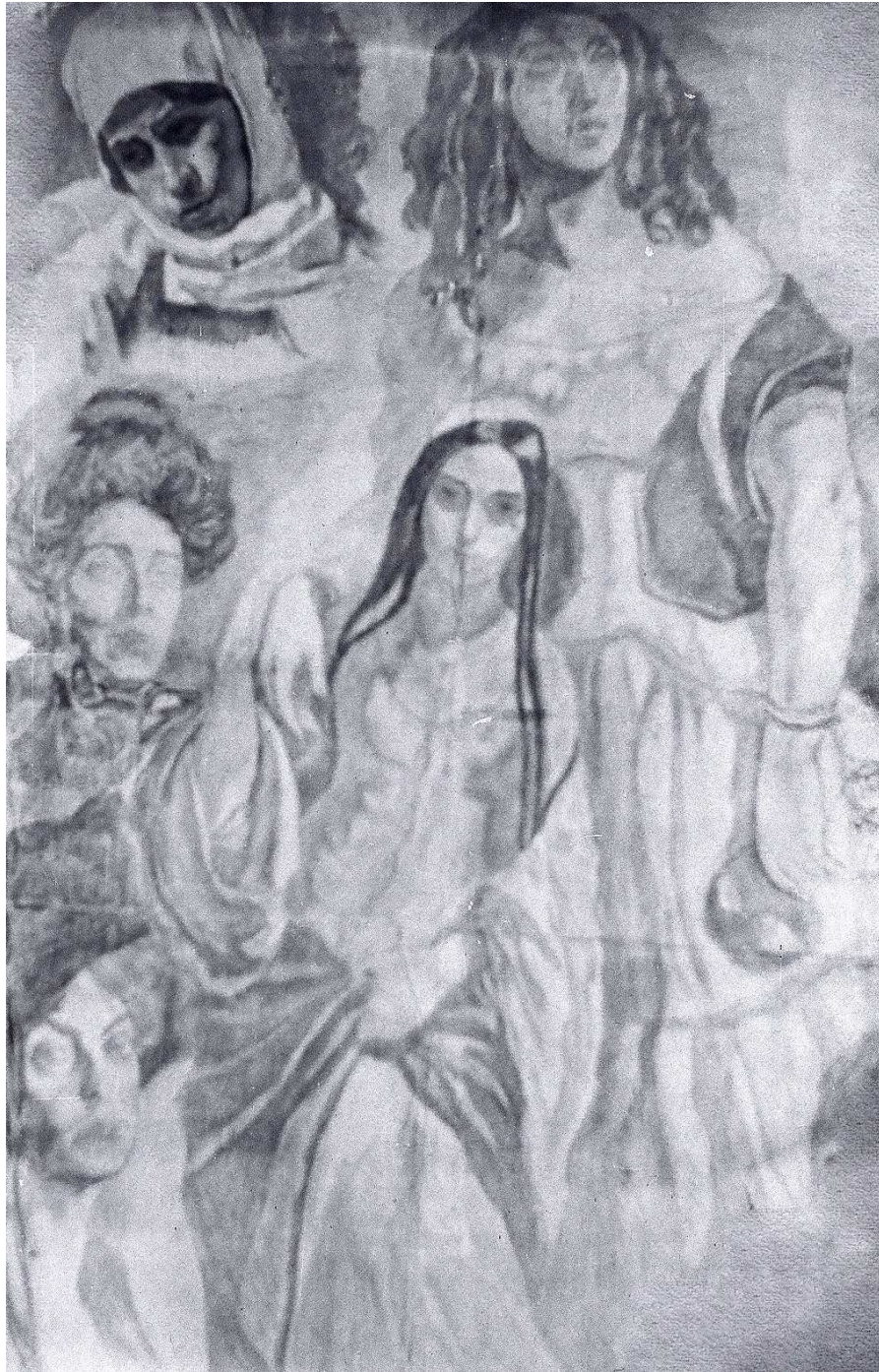
Іл. 2.3.1.11

Іл. 2.3.1.10 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи М. Врубеля «Царівна-Лебідь» (1900). Кінець 1980-х. Пап., гр. олівець. 83,5×59,5. Зібрання родини Гегамянів.

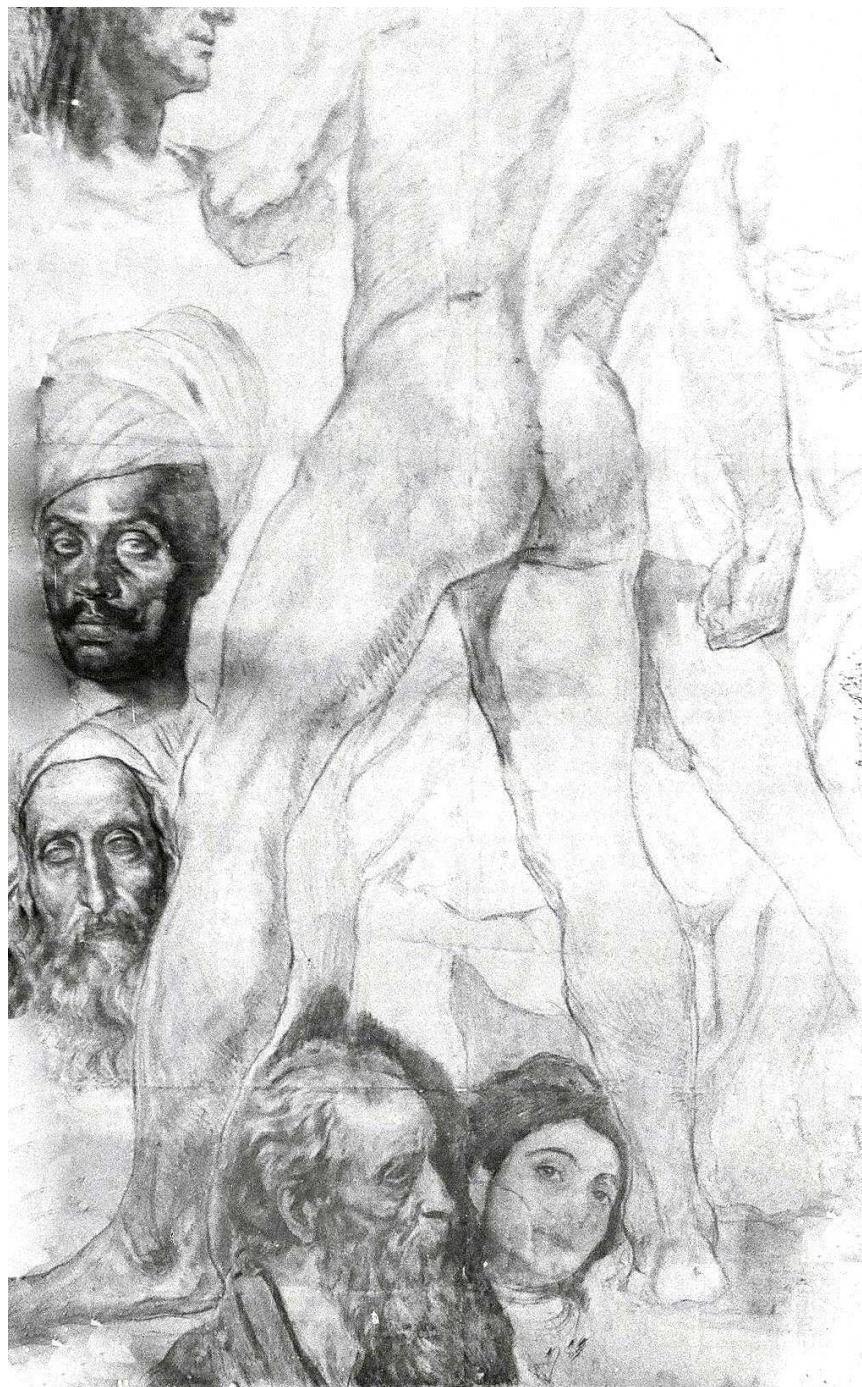
Іл. 2.3.1.11 – М. Врубель. «Царівна-Лебідь» (1900). Фрагмент. П., о. 142,5×93,5. ДТГ.



Іл. 2.3.1.12 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту картини М. Врубеля «Царівна - Лебідь» 1990. Середина 1960-х. К., о., темп.. 120×90. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.3.1.13 – В. Гегамян. Двосторонній малюнок. Малюнок жінки з дівчиною («копія» фрагменту роботи К. Брюллова «Портрет графині Ю. Самойлової з прийомною дочкою А. Пачіні» 1842.) На аркуші ліворуч ще три зображення: жіночий портрет («копія» фрагменту роботи І. Рєпіна «П. Стрепетова в ролі Єлизавети, в п'єсі Писемського «Горькая судьбина» 1881); жіночий портрет («копія» фрагменту роботи М. Врубеля «Портрет Н. Забели - Врубель». 1905.); жіночий портрет («копія» фрагменту роботи В. Серова «Портрет княгині О. Орлової». 1911). Друга половина 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 200×120. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.3.1.14 – В. Гегамян. Двосторонній малюнок. Малюнок оголеної чоловічої фігури. («Копія» роботи В. Сурикова «Борець». Академічний малюнок натурника. 1873.) На листі зліва ще 4 зображення: голова індуса в чалмі; голова старого в чалмі («копія» фрагменту роботи О. Іванова «Голова фарисея в чалмі» 1840-ті.); голова старого в профіль («копія» фрагменту роботи О. Іванова); жіночий портрет («копія» фрагменту роботи В. Серова «Портрет М. Акімової» 1908 (фрагмент)). Друга половина 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 200×120. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.3.1.15



Іл. 2.3.1.16



Іл. 2.3.17

Іл. 2.3.1.15 – В. Гегамян. Портрет жінки. «Копія» фрагменту етюд І. Рєпіна «Портрет П. Стрепетової» (1882). Друга половина 1960-х. Пап., вугілля. 40×25. Зібрання родини Гегамянів.

Іл. 2.3.1.16 – В. Гегамян. Малюнок двох чоловіків. («Копії» фрагментів портретів А. Струговщикова та М. Ланчі з робіт К. Брюллова). Початок 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 50×25. Зібрання родини Гегамянів.

Іл. 2.3.1.17 – В. Гегамян. Малюнок голови скульптури М. Антокольського «Іван Грозний» (1875). Пап., гр. олівець. 42×28.



Іл. 2.3.1.18 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи К. Петрова-Водкіна «Портрет А. Ахматової» (1922). Друга половина 1970-тих.. Пап., вугілля, гр. олівець, сангіна. 83×60.



Іл. 2.3.1.19 – В. Гегамян. Малюнок двох голів. «Копії» роботи В. Яковлєва «Чоловіча голова », та фрагменту роботи В. Боровиковського «Портрет М. Лопухіної» (1797). Друга половина 1960-х. Пап., гр. олівець. 60×80. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.3.1.20



Іл. 2.3.1.21

Іл. 2.3.1.20 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи І. Рєпіна «Портрет С. Стахович» (1891). Друга половина 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 80×60. Зібрання родини Гегамянів.

Іл. 2.3.1.21 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи К. Брюллова «Портрет А. Струговщикова» (1840). Початок 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 80×60.



Іл. 2.3.1.22



Іл. 2.3.1.23

Іл. 2.3.1.22 – В. Гегамян. «Копія» фрагменту роботи В. Серова «Портрет І. Левітана» 1893. Друга половина 1960-х. Пап., вугілля. 80×60. Зібрання родини Гегамянів.

Іл. 2.3.1.23 – В. Гегамян. «Копія» роботи І. Рєпіна «Портрет Н. Стасової» 1883. Друга половина 1960-х. Пап., вугілля, гр. олівець. 80 × 60. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.3.2.1



Іл. 2.3.2.2

Іл. 2.3.2.1 – В. Гегамян. Курдянка в національному вбранні. 1972. К., зм. техн. (о., темп.). 252 ×150.

Іл. 2.3.2.2 – В. Гегамян. Росіянка в національному костюмі із заведеними за голову руками. 1972. К., зм. техн. (о., темп.). 265×165.



Іл. 2.3.2.3



Іл 2. 3.2.4

Іл. 2.3.2.3 – В. Гегамян. Росіянка. 1972. К., зм. техн. (о., темп.). 265×165.
Зібрання родини Гегамянів.

Іл. 2.3.2.4 – В. Гегамян. Зейтунський вірменин з піднятими руками. 1972. К.,
зм. техн. (о., темп.). 250×160. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.3.2.5



Іл. 2.3.2.6

Іл. 2.3.2.5 – В. Гегамян. Зейтунський вірменин з кинджалом та глечиком. 1972. К., зм. техн. (о., темп.). 250×160. Зібрання родини Гегамянів.

Іл. 2.3.2.6 – В. Гегамян. Гуцулка з чашею в руках на фоні сонячного орнаменту. Кінець 1960-х. К., о. 250 × 165.



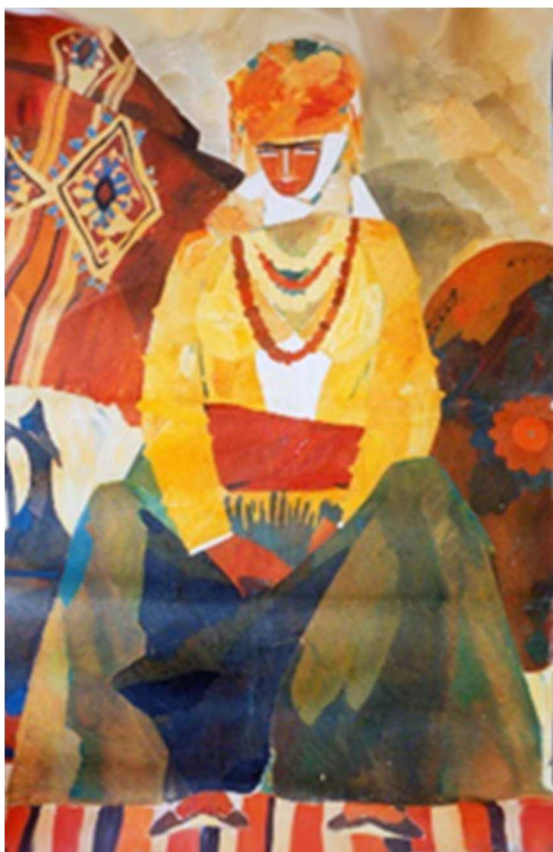
Іл. 2.3.2.7



Іл. 2.3.2.8

Іл. 2.3.2.7 – В. Гегамян. Гуцулка в червоному фартуху, з чашею в руках. Кінець 1960-х. К., о. 250×165.

Іл. 2.3.2.8 – В. Гегамян. Руда гуцулка з блакитними очима та двома чашами в руках. Кінець 1960-х.. К., о. 250×160. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.3.2.9



Іл. 2.3.2.10

Іл. 2.3.2.9 – В. Гегамян. Курдіянка (в зеленій спідниці), що сидить. 1972. К., зм. техн. (о., темп.). 225×165,5.

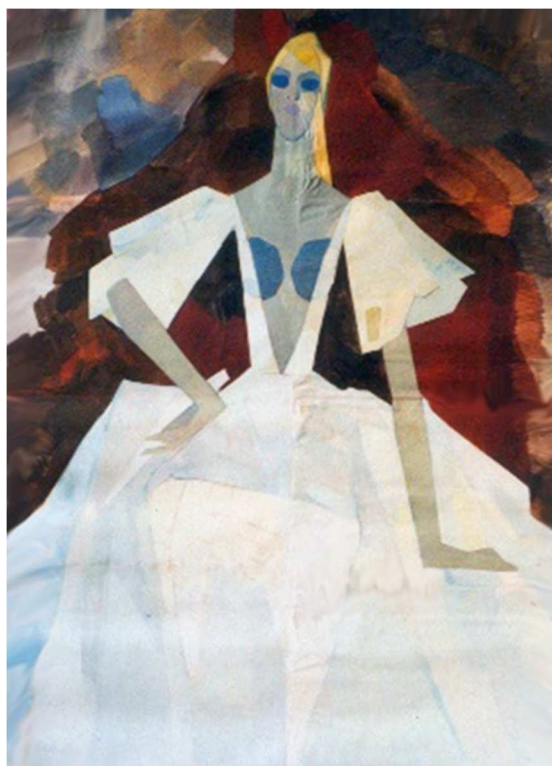
Іл. 2.3.2.10 – В. Гегамян. Курдіянка в національному костюмі. 1972. К., зм. техн. (о., темп.). 225×165,5. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.3.2.11 – В. Гегамян. Африканка. Початок 1980-х. К., зм. техн. (о., темп.).
256×167. Продано на аукціоні у 2014 році.



Іл. 2.3.2.12



Іл. 2.3.2.13

Іл. 2.3.2.12 – В. Гегамян. Східна танцівниця. Початок 1980-х. Картон, зм. техн. (о., темп.). 240×165. Зібрання родини Гегамянів.

Іл. 2.3.2.13 – В. Гегамян. Блакитноока балерина в бальній сукні на коричневому фоні. Початок 1970-х. К., зм. техн. (о., темп., гуаш). 252×166. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.3.3.14



Іл. 2.3.2.15

2.3.2.14 – В. Гегамян. Монументальна балерина в білому на жовтому та зеленому фоні. Середина 1960-х. К., зм. техн. 250×167. Зібрання родини Гегамянів.

2.3.2.15 – В. Гегамян. Дама в білому на декоративному фоні. Кінець 1970-х. К., о. 253×167.



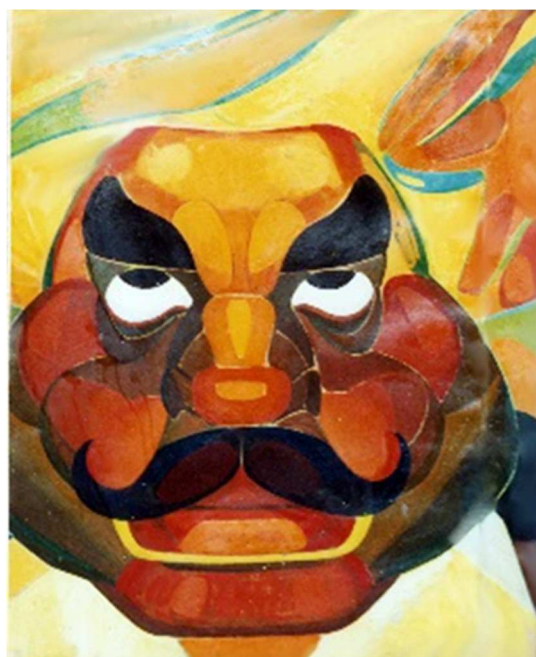
Іл. 2.3.2.16 – В. Гегамян. Голова батька нареченої із закритими очима. Серія «Великих голів» до композиції «Криваве весілля» 1980-ті. К. темп., о. 102×72.



Іл. 2.3.2.17 – В. Гегамян. Голова батька нареченої на червоному фоні. Серія «Великих голів» до композиції «Криваве весілля» 1990-ті. К., темп. 83×61. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.3.2.18 – В. Гегамян. Наречений курд (№2). Кінець 1980-тих.. К., о. 110×130. Зібрання родини Гегамянів.



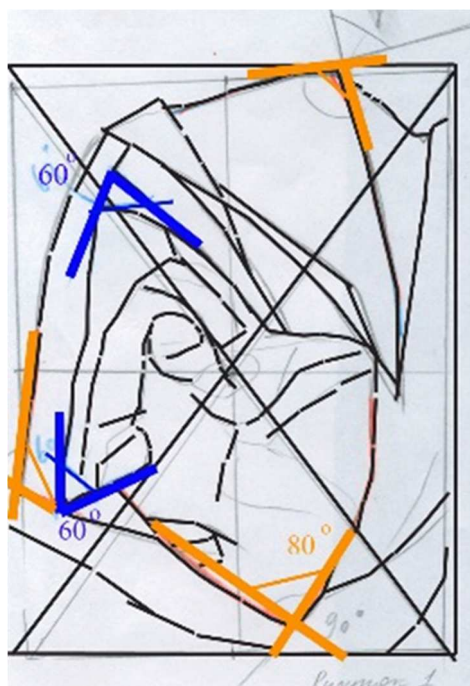
Іл. 2.3.2.19 – В. Гегамян. Голова курда (батько нареченого). Серія «Великих голів» до композиції «Криваве весілля» 1990-ті. К., темп. 84×69. Зібрання родини Гегамянів.



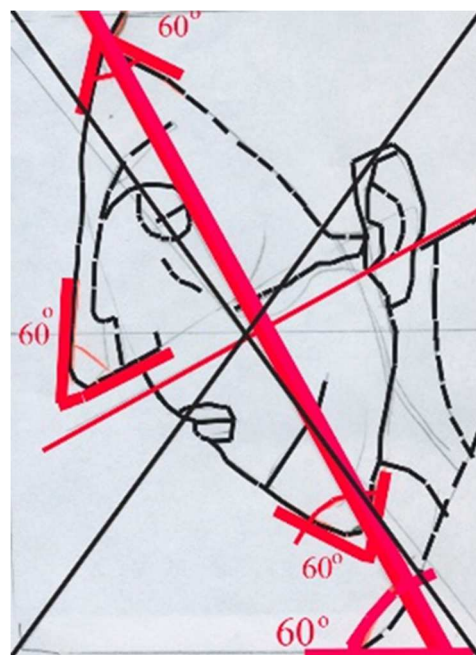
Іл. 2.3.2.20 – В. Гегамян. Голова матері нареченої (№1). Серія «Великих голів» до композиції «Криваве весілля» 1990-ті. К., зм. техн. 135×105. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 2.3.2.21 – В. Гегамян. Голова матері нареченої (№2). Серія «Великих голів» до композиції «Криваве весілля» 1990-ті. К., о., темп. 135 × 105. Зібрання родини Гегамянів.



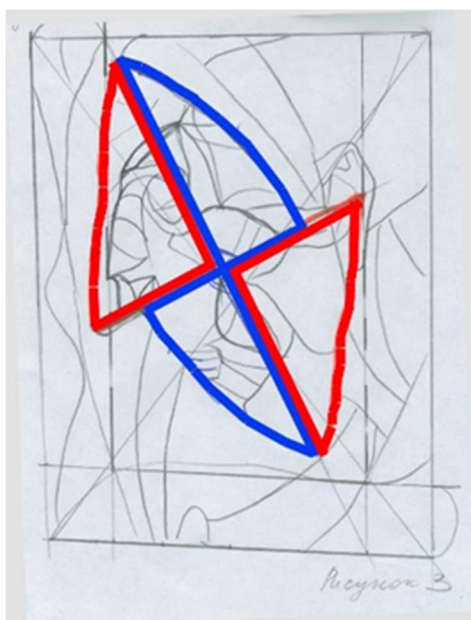
Іл. 2.3.2.22



Іл. 2.3.2.23

Іл. 2.3.2.22 – Виявлення подібних кутів у трактуванні силуету в роботі В. Гегамяна «Голова матері нареченої» (№1). (1990-ті.).

Іл. 2.3.2.23 – Виявлення подібних кутів у трактуванні силуету в роботі В. Гегамяна «Голова матері нареченої» (№2). (1990-ті.).



Іл. 2.3.2.24 – Виявлення симетричності та взаємопов'язаності «силуетних модусів» в роботі В. Гегамяна «Голова матері нареченої» (№2). (1990-ті.).



Іл. 4.1.1 – В. Гегамян. Ескіз до композиції «Родина». Середина 1980-х.
К., темп. 252 × 320. Зібрання родини Гегамянів.



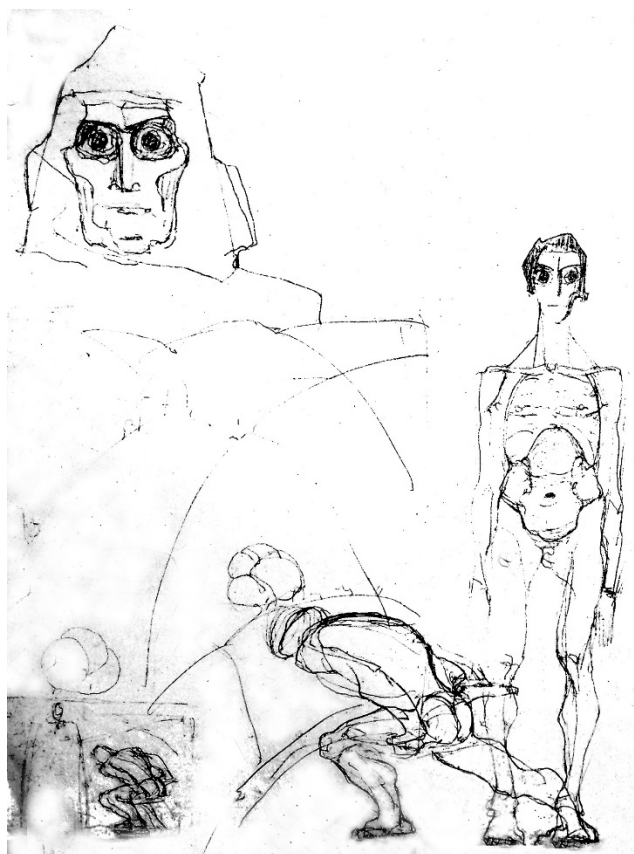
Іл. 4.1.2. – В. Гегамян. Ескіз до композиції «Весілля без любові». 1973-1974.
К., темп.. 84×119.



Іл. 4.1.3. – В. Гегамян. «Танок. Наречений». Ескіз до композиції «Весілля без любові». 1974 - 1975. К., зм. техн. (о., темп.). 70×90.



Іл. 4.1.4. – В. Гегамян. Ескіз до композиції «Весілля без любові». 1974 - 1975. К., зм. техн. (о., темп.). 320×252. Зібрання родини Гегамянів.



Іл. 4.1.5. – В. Гегамян. Ескіз до композиції «Хачкар». Початкові замальовки. Кінець 1960-х. Пап., гр. олівець. 42×30.



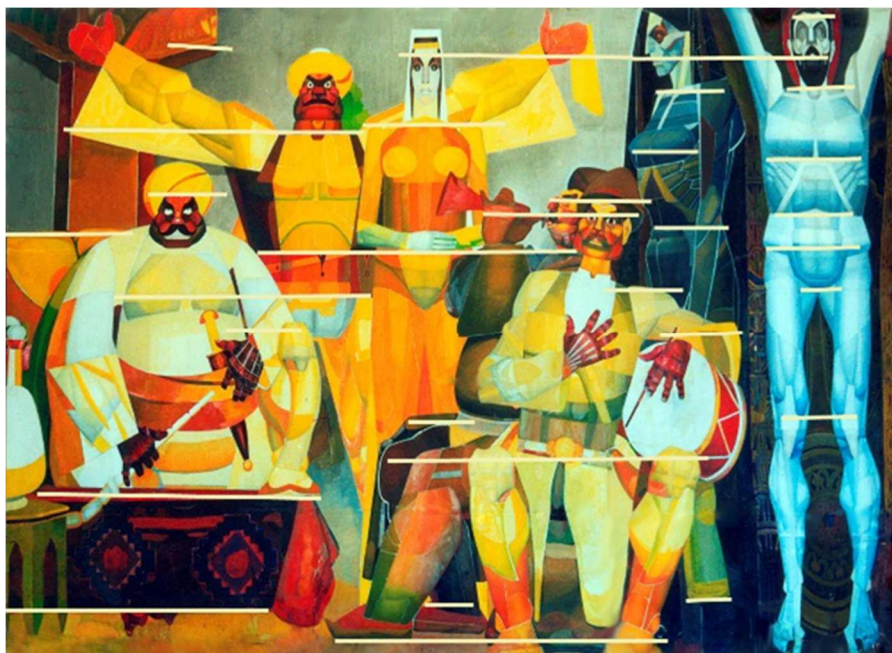
Іл. 4.1.6. – В. Гегамян. Ескіз до композиція «Хачкар» №1. (Обличчя плугаря детально промальоване). 1960-ті. Пап., гр. олівець. 40×30.



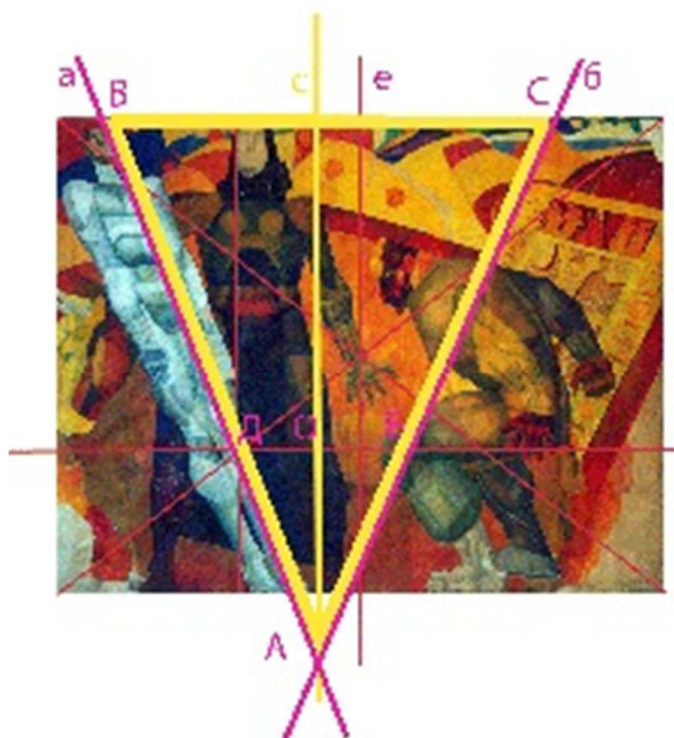
Іл. 4.1.7. – В. Гегамян. Ескіз до композиція «Хачкар» №2. (Плугар з одною ногою). 1960-ті. Пап., гр. олівець. 40×30.



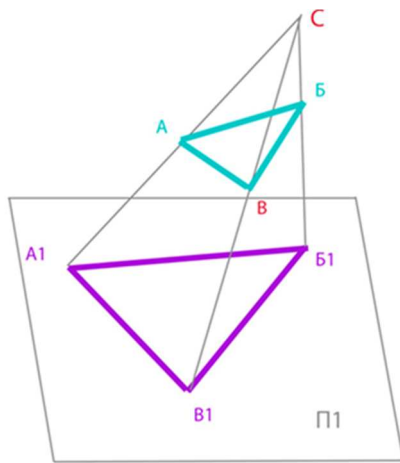
Іл. 4.1.8. – В. Гегамян. Ескіз до композиція «Хачкар» №3. Початок 1970-тих. Пап., гр. олівець. 40×30.



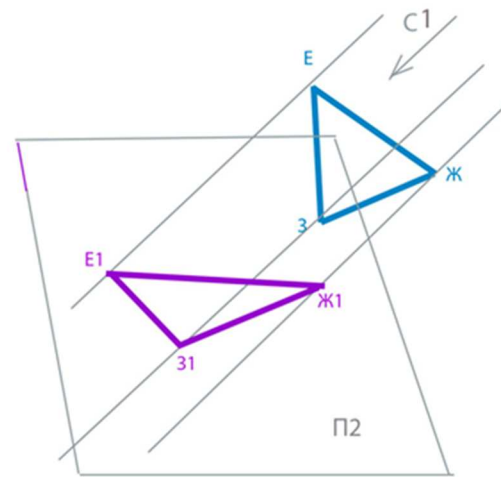
Іл. 4.2.1. – Виявлення горизонтальної відповідності розміщення зображень в композиції В. Гегамяна «Криваве весілля» (1985 – 2000).



Іл. 4.2.2. – Схема аналізу «образної геометрії» композиції «Хачкар» (1988 – 2000).



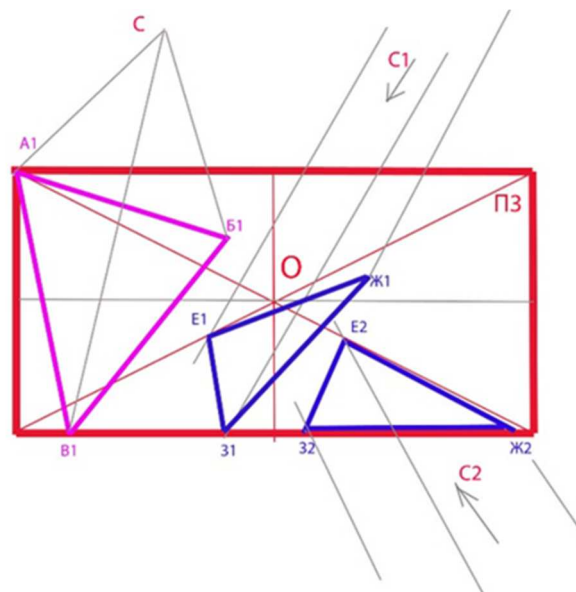
Іл. 5.3.1.



Іл. 5.3.2.

Іл. 5.3.1. – Схематичне зображення принципу центрального проектування.

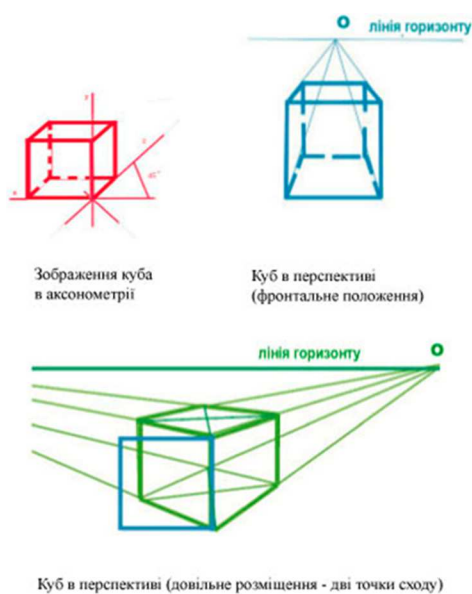
Іл. 5.3.2. – Схематичне зображення принципу паралельного проектування.



Іл. 5.3.3. – Схематичне зображення поєднання в одній картинній площині зображення різних принципів проектування.



Іл. 5.3.4. – Схема аналізу елементів різних просторових систем в композиції В. Гегамяна «Криваве весілля» (1985 – 2000).



Іл. 5.3.5. – Схематичне зображення куба в різних просторових системах (в аксонометрії, в перспективі – фронтальне та довільне розміщення).



Іл. 5.3.6. – Схема аналізу елементів різних просторових систем в композиції В. Гегамяна «Хачкар» (1988 – 2000).



Іл. 5.3.7. – Виявлення елементів різних просторових систем в композиції В. Гегамяна «Хачкар» (1988 – 2000).

**ДОДАТОК Б. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ
ДИСЕРТАЦІЇ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ
РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ**

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Паньків Г. С. Гегамян В. А.: особистість художника та його місце в сучасному мистецтві // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2007. № 4, 5, 6. С. 52–54.
2. Паньків Г. С. Образна геометрія як визначний принцип рішення композицій В. А. Гегамяна // Мистецтвознавство України. 2008. № 9. С. 247–257.
3. Паньків Г. С. Теоретичні аспекти проблеми синтезу в пластичних мистецтвах // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. Харків, 2017. № 5. С. 46–52.
4. Паньків Г. С. Особливості втілення просторовості в роботах В. А. Гегамяна (1925-2000) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті Харків, 2018. № 2. С. 80 – 87.
5. Паньків Г. С. Історичний контекст проявлення родових дефініцій у мистецтві живопису // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. Харків, 2018. № 3. С. 88–95.

Статті у наукових виданнях України, які включені до міжнародних наукометричних баз даних

6. Паньків Г. С. Особливості застосування «доперспективних» признаков просторовості в роботах В. А. Гегамяна (1925–2000) // Молодий вчений. 2018. № 3. С. 34–39.
7. Паньків Г. С. Взаємозв'язки станкового та монументального в образотворчому мистецтві: теоретичний аспект // Молодий вчений. 2018. № 4. С. 447–452.

Стаття у науковому періодичному іноземному виданні

8. Паньків Г. С. Станковое и монументальное: к вопросу о содержательной основе понятий // *Lower Danube Journal of Danubian Studies and Research*, Vol 7, No 2 (2017). Romania: Danubius University, 2017. С.171–181.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

9. Паньків Г. С. Втілення означень багатовимірності у творах В. А. Гегамяна // *Дизайн-освіта 2008: умови адаптації до європейського освітнього простору: Збірник матеріалів Всеукраїнського науково-методичної конференції*. Харків: ХДАДМ, 2008. С. 110–111.
10. Паньків Г. С. «Образна геометрія» як визначальний принцип рішення композицій В. А. Гегамяна // *Становлення образотворчого мистецтва в сучасному соціокультурному просторі: Збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Луганськ: Луганськ-Арт, 2008. С. 80–86.
11. Паньків Г. С. Родові характеристики образотворчості // *Треті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ: Фенікс, 2016. С. 65–66.
12. Паньків Г. С. Дослідження процесів синтезу в мистецтві // *Четверті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Київ: СПД Чалтинська Н. В., 2017. С. 67–68.
13. Паньків Г. С. Синтез станкового та монументального в роботах В. А. Гегамяна / Г. С. Паньків // *Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі: матеріали III Міжнародного Конгресу (м. Одеса, 18–21 травня 2017 року) / Південноукраїнський національний*

педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 367.

14. Паньків Г. С. Особливості класифікації роду в образотворчому мистецтві // П'яті Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: «Видав. Людмила», 2018. С. 86.
15. Паньків Г. С. Родові (станкові та монументальні) традиції й новації живопису // Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності. Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтв, 25–28 квітня 2017 р. / М-во культури України: НАОМА. Київ: Видавництво «Фенікс», 2018. С. 110–111.

Статті, що додатково відображають результати дослідження

16. Паньків Г. Невідомий геній В. А. Гегамян (1925–2000) // Образотворче мистецтво. 2009. № 1. С. 98–99.
17. Паньків А. С. Принципы освоения художественной традиции в творчестве В. А. Гегамяна // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. праць. Харків: ХДАДМ, 2007. № 4, 5, 6. С. 55–60.