

УДК 75.03 (477)

DOI 10.32461/2226-0285.2.2023.293881

Цитування:

Жадейко О. М. Монументалізм як сутнісна риса творчості В.Гегамяна. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 2. С. 124–130.

Жадейко Олексій Миколайович,
аспірант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-6234-2220>
5910574@gmail.com

Zhadeiko O. (2023). Monumentalism as an Essential Feature of V. Hegamyan's Work. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 124–130 [in Ukrainian].

МОНУМЕНТАЛІЗМ ЯК СУТНІСНА РИСА ТВОРЧОСТІ В. ГЕГАМЯНА

Мета роботи – дослідити монументалізм в художніх роботах В.Гегамяна як характерну рису творчої манери митця. **Методологія роботи** поєднує сукупність таких методів, як аналітичний, семіотичний, мистецтвознавчий, біографічний, що в підсумку дозволило досягнути об'єктивних результатів дослідження. **Наукова новизна** роботи полягає в систематизації й узагальненні творчості художника В.Гегамяна, зокрема розкритті сутнісних рис монументалізму як визначальної риси переважної кількості його робіт. **Висновки.** Ім'я одеського художника В.Гегамяна, що був основоположником графічного факультету Одеського педагогічного інституту, є маловідомим широкому загалу дослідників українського образотворчого мистецтва. З'ясовано, що пік творчих пошуків і розкриття художника припадає на 60-ті – 70-ті роки, коли В. Гегамян пише численні твори, поєднуючи елементи монументальної мови і традицій з колірною енергією сучасного живопису, відійшовши з від соцреалістичного (академічного) живопису та створюючи нереалістичні образи. Монументальність його робіт знаходила вияв у тому, що він багато і плідно експериментував із формою, яка завжди була динамічна. Відповідно, за всієї умовності фігур, В.Гегамян досягав реальної схожості, правдоподібності та виразності, створюючи семантичну багатошаровість та наділяючи їх символізмом і багатозначністю. Він постійно працював над удосконаленням техніки і створював свій власний художній стиль у мистецтві, який складався з поєднання графічної, живописної та монументальної техніки. Найглибшим рівнем є архетипна символіка, яка долає межі культурних регіонів та епох. В цьому аспекті В.Гегамян послідовно уникає прямолинійної алегоричності: символічні підтексти природним чином впливають з сюжетів картин та підібраних митцем виразних засобів. Саме це робить його твори багатоплановими: на конкретні образи накладаються додаткові сенси. Пік творчої активності радянського періоду митця збігається із появою та розвитком такого мистецького явища, як нонконформізм, до якого В.Гегамян хоч і не належав, але став знаковою постаттю для багатьох художників того часу.

Ключові слова: Велерій Гегамян, монументалізм, художні роботи, одеський період творчості, нонконформізм, рисунок, символи, символізм, художня композиційність.

Zhadeiko Oleksii, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Monumentalism as an Essential Feature of V. Hegamyan's Work

The purpose of the work is to investigate monumentalism in V. Hegamyan's artistic works as a characteristic feature of the artist's creative manner. **The research methodology** combines a set of such methods as analytical, semiotic, art history, biographical, which in the end made it possible to achieve objective research results. **The scientific novelty** of the work consists in the systematisation and generalisation of the artist V. Hegamyan's work, in particular, the disclosure of the essential features of monumentalism as a defining feature of the majority of his works. **Conclusions.** The name of the Odesa artist V. Hegamyan, who was the founder of the graphic faculty of the Odesa pedagogical institute, is little known to the general public of researchers of Ukrainian fine art. It has been found that the peak of the artist's creative search and revelation falls in the 1960s and 1970s, when V. Hegamyan painted numerous works, combining elements of monumental style and traditions with the colour energy of modern painting, moving away from socialist realist (academic) painting and creating unrealistic images. The monumentality of his works was manifested in the fact that he experimented a lot and fruitfully with the form, which was always dynamic. Accordingly, with all the conventionality of the figures, V. Hegamyan achieved real similarity, verisimilitude and expressiveness, creating a semantic multi-layeredness and endowing them with symbolism and ambiguity. He constantly worked on improving the technique and created his own artistic style in art, which consisted of a combination of graphic, pictorial and monumental techniques. The deepest level is archetypal symbolism, which transcends the boundaries of cultural regions and eras. In this aspect, V. Hegamyan consistently avoids straight-line allegority: symbolic subtexts naturally emerge from the subjects of the paintings and the means of expression chosen by the artist. This is what makes his works multifaceted: additional meanings are superimposed on specific images. The peak of the artist's creative

activity during the Soviet period coincides with the emergence and development of such an artistic phenomenon as nonconformism, to which V. Hegamyan, although he did not belong, became a symbolic figure for many artists of that time.

Keywords: Velery Hegamyan, monumentalism, works of art, Odesa period of creativity, nonconformism, drawing, symbols, symbolism, artistic composition.

Актуальність теми дослідження. Художник Валерій Гегамян належить до генерації митців, які зробили значний внесок у розвиток як українського мистецтва, так й художньої освіти. Творчість В.Гегамяна, художника вірменського походження, який з 1960-х років пов'язав свою долю з Україною, приїхавши до Одеси, є багатогранною і складною. Сполучення високої академічної освіти, та особистого таланту робить образи його робіт «багатошаровими», не дозволяючи розкласти її на прості складові та описати за допомогою однозначних категорій. Художня манера В.Гегамяна тягнє до стилізації, декоративного початку, монументальності та умовності, узагальнення. Він також був митцем з яскраво вираженим інтересом до етнічної проблематики – не лише вірменської, але й української, його творчість в цілому і одеський період життя і творчості зокрема, неможливо розглядати поза поняттями етнічної та національної культури, діалогічності культур, мультикультурності. Але превалюючим є яскраво виражений в його роботах монументалізм, що надає цілісності і довершеності картинам, водночас створюючи характерні домінанти для композиційної привабливості.

Аналіз досліджень у публікацій. Для роботи над з'ясуванням сутності художнього коду Валерія Гегамяна були використані теоретичні праці українських дослідників, присвячені різним аспектам художньої інтерпретації філософських, історіософських, релігійних ідей та універсальї культури – зокрема Т.Божко, П.Герчанівської, В.Даренського, Ю.Нікішенко, Г.Паньків, О.Тарасенко. Джерельною базою дослідження стали натурні взірці – картини, графічні твори, а також репродукції та фотоматеріали. Методологія дослідження полягає в застосуванні системного та культурно-історичного підходів, поєднаних із такими методами, як, мистецтвознавчий, аналізу, синтезу, узагальнення, опису та порівняння, що в сукупності дало можливість досягнути обґрунтованих результатів дослідження.

Мета роботи – дослідити монументалізм в художніх роботах В.Гегамяна як характерну рису творчої манери митця.

Виклад основного матеріалу. Одна з провідних характеристик творчого методу Валерія Гегамяна – монументалізм, який знайшов свій вияв у тяжінні митця до

великоформатних робіт, в сюжетно-композиційних задумах та прийомах, а також у внутрішній силі образів [7].

Така сутнісна властивість його творчості відображала особистісні якості художника. Сама постать Валерія Гегамяна як митця та як людини мала риси монументальності: зокрема, його життєві цінності залишались фундаментальними й незмінними з юного віку, вражаючи сучасників, котрі взаємодіяли з ним в різні періоди часу. Поєднання потужних особистісних якостей та масштабного художнього мислення проявлялось в усій його художній та педагогічній діяльності.

Валерій Гегамян – художник цілісний та стабільний у своєму сприйнятті світу. В його біографії та доробку не помітно метань, терзань, амбівалентності, які часто вважаються властивими творчому середовищу. Масштабність та «монолітність» його особистості змушують пригадати гори Вірменії. Недарма образ гори, скелі, каменю, постійно фігурує в його щоденнику. Слово «кам'яний» є одним з найбільш вживаних художником епітетів, який виходить на рівень одного з ключових символів всієї його творчості.

Можливо звідси й береться скульптурність, статичність його живопису та, особливо, графіки. Певна «скелястість» простежується у моделюванні драпіровок та навіть у побудові людських постав – від фігури в цілому до її дрібних деталей. Мислення монументаліста відсікає все другорядне: архітектоніка зображення настільки сильна та гармонійна, що не потребує деталізації, і тим більше – «прикрашання» образу. Залишається лише суть, концентрована ідея, котра виражена настільки ясно, що більше не потребує реалістичності: «Природність, природність, наскільки жалюгідною ти виглядаєш...» [3, с. 93].

При дослідженні такої стабільної характеристики творчості Валерія Гегамяна, варто звернути увагу на деякі біографічні дані художника.

У 1960-х Валерій Гегамян кілька років працював провідним художником у секції монументального живопису при Комбінаті декоративно-прикладного мистецтва Художнього фонду СРСР у Москві. Після переїзду з дружиною до Одеси він деякий час працював художником-монументалістом

одеської філії Художнього фонду УРСР. У цей час він створив, зокрема, ескіз мозаїчного панно для ательє з ремонту та пошиття одягу №2 «Берізка» фабрики Індпошиву, яке існувало до 1990-х рр. у Одесі на вулиці Ришельєвській, 24. На ньому автор зобразив двох дівчат у прибалтійському національному вбранні (1963 р., картон, олія, 2605x2002 мм.). Розглядаючи цю роботу в контексті генези творчості майстра, Г. Паньків зауважує, що вона «...може й повинна сприйматися як «проміжна», тобто така, що означає своє місце поміж декоративно-монументальним та станковим видами образотворчого мистецтва» [9, с. 67]. На думку дослідниці, ознаками приналежності роботи до монументального мистецтва є специфічні прийоми втілення, розміри, колористика, лаконізм та ритм виконання.

Для визначення об'єктивної характеристики принципів роботи Валерія Гегамяна слід зупинитися на сутності монументального живопису. Ключовими характеристиками таких робіт є: 1) їхній значний масштаб; 2) суспільно важливий образний зміст; 3) тісний зв'язок з архітектурними об'єктами. Монументальному живопису притаманне використання певних прийомів та особливих художніх форм, які практикував і Валерій Гегамян.

Слід зауважити, що майстер не мав художньої майстерні. Як художник-монументаліст він був обмежений власною квартирою, малопристосованою до такого виду діяльності внаслідок свого невеликого розміру [11]. Таким чином, він реалізовував своє прагнення до створення масштабних за габаритами і наповнення робіт, всупереч відсутності відповідної робочої та експозиційної площі. Здатність художника створювати монументальні роботи в непридатних для цього умовах дивувала колег. Ю. Горбачов пригадує один із візитів додому до Валерія Гегамяна, під час якого був вражений наявністю архітектурно-монументальних конструкцій на тлі невеликої квартирної площі. Роботи були присвячені темі вірменського геноциду та розміщувались на зворотному боці шпалер [2, 25:32-26:05].

Цікавими є практичні напрацювання В. Гегамяна щодо методу написання великоформатних творів у несприятливих для цього умовах. Перш за все, його масштабні роботи вирізняє матеріал: вони написані переважно на картоні, що обумовлювалось його нижчою, порівняно з полотном, вартістю, а також відсутністю при роботі потреби в підрамнику. До того ж, окремі фрагменти

полотна доволі проблематично з'єднувати при створенні великоформатних творів. Також їх важко зберігати й транспортувати, на відміну від картону, технічні характеристики якого дозволяли художнику тримати роботи в вигляді сувоїв.

Оскільки розмір стін квартири був меншим, ніж розміри багатьох творів, Валерій Гегамян розробив компенсаційну технологію, яка полягала в написанні їх фрагментів на окремих аркушах картону. Такий підхід виключав можливість з'єднати їх в одне ціле під час роботи. Факт відсутності помилок та неточностей у загальній композиції робіт та пропорціях окремих персонажів свідчить про високопрофесійні якості монументаліста, високий рівень образного мислення й точний математичний розрахунок в художньому процесі.

В. Гегамян випробовував себе як монументаліст у живописі та графіці, працюючи із формами значної величини. На картонній основі та інколи на полотні він практикував живопис олійними фарбами та темперою (а темперний живопис є типовою технікою монументально-декоративного мистецтва) та їх комбінуванням. Його творам властиві локальність кольору, широкі мазки, мозаїчність письма.

Зазначену манеру письма – рису, що уподібнює картину монументальному настінному панно – спостерігаємо, зокрема, в таких роботах як: «Балерина в світлому» (поч. 1970-х рр., полотно, олія, 2950x1760 мм); «Балерина в темному» (1970-ті рр., полотно, олія, 3190x2410 мм). Ця сама манера інколи використовувалася і в картинах етнічної тематики: «Українка» (кін. 1960-х рр., полотно, олія, 2555x1685 мм.) та «Портрет гуцула» (кін. 1960-х рр., полотно, олія, 2560x1705 мм). Це свідчить про значний інтерес В. Гегамяна до техніки мозаїки та бажання імітувати її в своїх роботах, що теж наближує його творчість до монументального живопису.

У його масштабних роботах відсутня деталізація зображення. Натомість їм притаманне узагальнення, що є невід'ємною ознакою монументального мистецтва, спрямованою на демонстрацію переконливої величчю сюжету чи окремого образу.

Цілком особливим, характерним скоріше для муралів, ніж для станкових картин, є й підкреслено умовний, «площинний» простір картин Валерія Гегамяна. Навмисне викривлення прямої перспективи дозволяє йому уникнути надмірної реалістичності зображення. Адже реалізм, на думку митця,

«вельми нудний», а при завданні досягти самих меж символічності – взагалі зайвий.

Працюючи з великими форматами, Валерій Гегамян звертався як до архаїчних форм, так і до класичних взірців. Відмінність між цими двома джерелами натхнення можна розглянути на прикладі двох натюрмортів.

Перший – «Натюрморт із мідним тазом» (1970-ті рр., картон, олія, 1185x1600 мм), де ефект узагальнення створюється шляхом злиття в єдине композиційне ціле предметів побуту й орнаментів. Другий – «Натюрморт із кішкою» (1970-ті рр., картон, олія, 1740x2485 мм), має риси класичного трактування натюрморту, демонструючи риси побуту, хоча без значної деталізації предметів. Його інтерпретація теми характеризується виявленням сили конструкції, лаконічністю масивних форм.

Наступною характеристикою творчості митця є декоративність. Вона знайшла свій вияв, зокрема, в зображенні орнаментів, які означували етнічну приналежність сюжету або ж окремої постаті (адже орнамент є етнокультурною категорією [9], більш того – його профанація є небезпечною для самоусвідомлення народу [1]). Отже не дивно, що орнамент активно використовується в серії етнічних образів, де він виконує подвійну естетичну та семантичну функцію.

Серед масштабних робіт В.Гегамяна є як статичні, так і динамічні. Статика передає відчуття спокійної величі, статуарності форм, відсутності будь-якого руху. В.Гегамян звернувся до підкресленої статичності врівноваженої композиції в таких роботах, як: «Гуцулка з чашею» (кін. 1960-х рр., картон, олія, 2545x1650 мм); «Курдянка в національному костюмі» (1972 р., картон, олія, 2530x1645 мм); «Руда гуцулка з блакитними очима й двома чашами» (кін. 1960-х рр., картон, олія, темпера, 2530x1645 мм). Цим образам притаманна величава відстороненість, яка створюється цікавим сполученням площинності та деякої умовності форм з гарячим колоритом.

На протиположності статичності, динамічність полягає у відсутності спокою, в передачі руху образу в просторі та часі, демонстрації його внутрішньої сили та пристрасті. Однією з таких робіт є «Вірменська танцівниця» (поч. 1970-х рр., картон, олія, 2545x1655 мм). Тут ми спостерігаємо майже хаотичну ритміку, яка досягається завдяки підняттю догори рукам і відповідному танцювальному руху ніг зображуваної постаті. Ефект динаміки підсилюється гарячою палітрою й крупним декоративним орнаментом тла, яке контрастує з білим кольором вбрання танцівниці. Такою ж

динамічною ідеєю танцю та гарячими кольорами позначена картина «Танцівниця» (1970-ті рр., картон, олія, 2555x1585 мм).

У тих творах В.Гегамяна, які відносяться до цієї, підкреслено динамічної групи, до просторового виміру додається і часовий, увиразнюючи хронотоп [4, 99]. Так, «Вірменська танцівниця» дає глядачу повне уявлення про характер руху героїні, про її минулий та майбутній стан.

Уявлення про час, передане через начебто статичне образотворче мистецтво, може виходити і на рівень історіософських узагальнень – адже осмислення історії є однією з функцій справжнього мистецтва [5]. Зокрема, осмислення трагічної історії вірменського народу ми бачимо в картинах «Хачкар» (1990-ті рр., картон, олія, 3060x4690 мм) та «Весілля без кохання» (1990-ті рр., картон, олія, 3070x5020 мм).

Монументальність як принцип художнього зображення та побудови образу близька до таких естетичних категорій, як піднесене, героїчне і трагічне [8]. Все це простежується в роботах Валерія Гегамяна, перш за все – в системі образів. При побудові людських постатей у творах великого формату явною домінантою є їх монолітність та скульптурність, відхід від особисто-психологічного та піднесеність до міфо-філософського рівня.

Характерною рисою монументалістики Гегамяна є переважно фронтальне компоновання постатей у площині картини. Вони зазвичай зображені у повний зріст та займають весь формат роботи. Такі укрупнені постаті є підкреслено міфо-епічними за своєю суттю, вони транлюють менталітет та історію народу, його героїчне минуле, а також трансісторичні характеристики культури, світогляду й суспільного життя. Ключовими за величчю задуму та архетипністю образів у творчості Валерія Гегамяна-монументаліста є, як ми вже зазначали, роботи «Хачкар» та «Весілля без кохання», що займають виключне місце в доробку автора.

Окрім цього, надзвичайний інтерес представляє робота «Осміяння, повстання» (поч. 1970-х рр., папір, олія, 577x612 мм), ескіз якої містить дві сцени, які в процесі роботи художник розділив, в результаті чого були створені декілька грандіозних творів з різними сюжетами. Нижня частина ескізу трансформувалася в «Осміяння I» (1970-ті рр., картон, олія, 2457x3207 мм), «Осміяння II» (1970-ті рр., картон, олія, 2520x3155 мм) та «Осміяння пророка» (поч. 1970-х гг., картон, олія, 601x833 мм). Верхня – в «Повстання» (1970-ті рр., картон, олія, 1645x1805 мм) та

«Повстання І» (1970-ті рр., картон, олія, 2865x4035 мм).

Вражають розміри картин – в середньому 3,5 на 2,5 метри. Схильність до гіперболізації всього – розміру робіт, характерів персонажів, пристрастей – типова особливість художнього коду В. Гегамяна, в якому величезне значення має масштаб. Завдяки особливим пропорціям його роботи виглядають не просто великими, але й величними, персонажі підносяться до архетипного рівня. Досягти такого ефекту можливо, лише пропонуючи глядачеві квінтесенцію ідеї, в чому Гегамян є великим майстром.

«Осміяння І» – емоційно вражаюча картина, причому в потужності її психологічного впливу є певна загадковість. На перший погляд, тема не є новою, композиція також позбавлена унікальності, з точки зору ідейного наповнення, в ній наявне класичне протиставлення натовпу та особистості. Втім, самотня монохромна фігура в плащі перед натовпом оголених пістрявих потворних людиноподібних істот з явними бестіально-демонічними прикметами викликає в глядача відчуття майже безпосередньої присутності, зануреності у простір картини. Центральний персонаж не має прикмет месії, він самотній перед навіженим натовпом людей, позбавлених людськості. Потворна сутність їх душ і тіл вже не рядиться в розкішний одяг – вона в прямому сенсі оголена та пригнічує своєю кількісною масою.

У невеликому ескізі до цієї роботи – «Осміяння пророка» – паралель з класичним сюжетом «Осміяння Христа» є набагато більш явною. Над носієм духовного начала (можливо – і месією) насміхаються гордовиті й виряджені потвори з умовно людськими обличчями. Дещо далі зображені дві безликі (ймовірно – жіночі) фігури з пониклими головами, які все розуміють і все приймають, але не можуть вплинути на події. У такому трактуванні теми, попри безнадійність самої ситуації, наявний баланс піднесеного та низького, Однак і цей варіант не був реалізований В. Гегамяном в завершеній роботі. Можливо, таке чітке протиставлення протилежностей видалося йому занадто прямолинійним.

«Осміяння II» розвиває цю ж думку, але за допомогою інших виразних засобів. Тут теж є прийом протиставлення. Можна припустити, що на картині зображений невірний ринок. На передньому плані – чотири оголені фігури, далі – марнославний натовп, який регоче. Ця картина вкотре підтверджує те, що Гегамян –

великий майстер характерного типуажу. Його багатофігурні композиції створюють вир обличь, тіл, емоцій, настроїв, образів.

В центр уваги глядача потрапляють чотири оголені фігури, четверо приречених, з яких двоє чоловіків та дві жінки. Здавалося б, через єдність своєї долі, вони мають складати єдине психологічне ціле, бути носіями єдиної ідеї. Але композиційним центром картини є бліда жіноча фігура, майже позбавлена об'єму. В. Гегамян, як і в попередньому варіанті «Осміяння», використовує прийом кольорового контрасту. На протигагу підкреслений барвистості натовпу, головний персонаж монохромний та начебто безтілесний. Одне з можливих тлумачень – одвічне протиставлення тіла та духа. На відміну від першого варіанта «Осміяння», героїня знаходиться в броні власної відчуженості. Решта оголених фігур сприймаються частиною пістрявого натовпу – вони цілком тілесні й, судячи з гротескної приземкуватості, також є втіленням примітивності. Можливою інтерпретацією задуму Гегамяна, втіленою через ці образи, є ідея, що не всі очевидні жертви заслуговують на іншу долю.

В цілому, для композицій Гегамяна характерна статичність. «Повстання» – один з винятків, адже картина надзвичайно динамічна. На тлі величезного багряного сонця та церкви, що похитнулася в диму, розгортається дійство: процесія, яка переростає в заклик до дії. Вже знайома нам лінійна композиція має кілька планів. На першому – «низи»: оголені міцні тіла, деформовані обличчя. На другому – моноліт «верхів»: сила та влада, втілені в збірних образах релігійних і світських персон, які вирізняються гордовитим спокоєм та зверхністю. Улюблений Гегамяном прийом протиставлення тут реалізований через контраст динамічного розбурханого натовпу та статички очільників.

Втім, є й проміжна ланка, яка об'єднує обидві групи. Це загадковий провідник, постать якого є знов-таки акцентовано монохромним смисловим центром картини – могутній чоловік в розхристаній на грудях чорній сутані, з кадилом в лівій руці. Його постать перегукується з образом на малюнку «Титан» (або «Заклик», 1970-ті рр., папір, олівець, 2450x2450 мм), який став основою дизайну статуетки Премії імені В. А. Гегамяна. Однак, якщо «Титан» за своєю позою є підкреслено емоційною версією «вітрувіанської людини», то персонаж «Повстання» має дещо іншу семантику. Його

піднята права рука, на яку вказують всі основні композиційні лінії, могла б стати домінантою картини, але Гегамяну начебто не вистачило формату, і вона залишилася «за кадром». Хоча, враховуючи талант майстра до точної побудови композиції, можна висунути припущення, що саме таким був його задум. А, отже, ми маємо справу зі своєрідною «фігурою умовчання». Цей прийом, доволі поширений в наративних видах мистецтва, таких як література та кіно, в живописі є менш звичним. В будь-якому разі, така «неправильність» не є випадковою, так само як не може бути випадковим те, що на його картинах балерин не зображені (або не промальовані) стопи. Це момент «наявності відсутності» ще заслуговує на подальше вивчення та інтерпретацію в контексті авторського художнього коду.

Через таке специфічне «кадрування» зображення, увага глядача фокусується на іншій витягненій руці – факельника, який озирється на властителів та освітлює їхні обличчя. І «натовп» і «правителі» звернені обличчями в один бік. А отже, можливо, тут зображено не протиставлення, коли одна соціальна група повстає проти іншої, як це може здатися на перший погляд. Навпаки, ймовірно, що і «низи» і «верхи» згуртовані для спільного звершення, адже автор залишає глядача в невіданні про контекст дії та цілі повсталих.

Цікавою є робота «Повстання І». Це майже правильний квадрат, в який «втиснуті» дев'ять тіл. На глибокому синьому тлі вирізняються гротескні, деформовані обличчя. Кожне з них «виліплене» безліччю кольорових плям в цілковито «диких» сполученнях. В цьому помітне перегукування з бурхливою кольоровою експресією фовістів.

Монументальність характеризує і цикл живописних робіт «Балет», де художник представляє узагальнені образи балерин. Сміливі композиційні рішення наділили площинні, фронтально зображені постаті несподіваною для даної теми потужністю. Тут також присутнє узагальнення, а подекуди і гіперболізація форм. Ефект величч образів посилює занижена лінія горизонту, яка створює враження погляду на героїнь знизу вгору. Українська дослідниця Ольга Тарасенко зазначає, що в даному циклі Валерія Гегамяна балерини набувають богатырської сили, їх ноги уподібнені до колон архітектурної будівлі – тіла [11].

Звернемось до великоформатних графічних робіт митця. Їх особливість полягає в тому, що через великі розміри та велич сюжетно-композиційного наповнення, вони стоять на перетині графіки та

монументального мистецтва. Саме такими є графічні чоловічі анатомічні образи: «Атлет» (1970-ті рр., папір, олівець, 2395x1715 мм); «Рисунок №234» (1970-ті рр., картон, олівець, 840x617 мм); «Атлет з м'ячем фігура вліво» (1970-ті рр., картон, олівець, 2550x1565 мм), а також «Жіночі образи» (поч. 1980-х рр., картон, олівець, 2497x2255 мм).

Очевидною є паралель між художньо-монументальною практикою Валерія Гегамяна та творчістю знаних мексиканських художників, які працювали в жанрі муралізму (настінного живопису) в 1920-х–1960-х роках. Це Хосе Клементе Ороско, Дієго Рівера та Давид Сікейрос. Серед об'єднуючих їх рис – підкреслена площинність зображення, декоративність та орнаментальність, велике сюжетне розмаїття, енергія й пристрасність композицій, активність кольору. Особливо помітна близькість естетики творів Валерія Гегамяна до робіт Дієго Рівери «Жінки Тіхуани» (1923 р.), «Підземні сили» (1926–1927 рр.) та «Історія медицини» (1953 р.), Давида Альфаро Сікейроса «Смерть окупанту» (1941–1942 рр.) та «Король Куаутемок» (1950 р.), Хосе Клементе Ороско «Сучасна міграція духу – епопея американської цивілізації» (1932–1934 рр.) та «Прометей» (1930 р.).

Монументальність творчості Валерія Гегамяна відбилася також в його педагогічній діяльності: його учні доволі емоційно відзначають саме цю якість як пріоритетну ознаку художньої праці Гегамяна. На думку Юрія Горбачова, Валерій Гегамян як педагог зумів вмістити монументальне мистецтво на полотні [2, 18:15-18:18]. Валентин Захарченко відзначає монументальність його мислення, величезні по площі й узагальненню роботи. На його переконання, творчості Гегамяна властивий сплав станкового й монументального варіантів [2, 19:09-19:49].

Наукова новизна роботи полягає в систематизації й узагальненні творчості художника В.Гегамяна, зокрема розкритті сутнісних рис монументалізму як визначальної риси переважної кількості його робіт.

Висновки. Роботам Валерія Гегамяна властивий акцент на площинності зображення, яка досягалася завдяки використанню прийомів спрощення та узагальнення. Це зближує їх з монументально-декоративним живописом, підпорядкованим площині архітектурного об'єкту. Монументальним творам Валерія Гегамяна притаманна символічність, що виявляється в наявності семантично навантажених атрибутів, які замінюють автору наративні елементи сюжету. Сюди відносяться релігійні символи (хрест-хачкар), або ж предмети національного побуту

(керамічні, текстильні, дерев'яні, металеві вироби). Часто вони також виконують роль локальних плям кольору, що є затребуваним прийомом монументального живопису, який має легко «читатися» зі значної відстані. За складністю художніх прийомів та багатством сюжетів, картини В. Гегамяна знаходяться в одній смисловій площині з творчістю всевітньо відомих українських митців-монументалістів другої третини ХХ століття.

Література

1. Божко Т. О. Етнічна символіка у масовій культурі: проблеми та наслідки застосування. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2013. Вип. XXXI. С. 104–111.
2. «Валерій Гегамян. Код художнього Всесвіту»: фільм (2019). *Культурний код всесвіту Валерія Гегамяна*. URL: <https://valeriygeghamyan.com/uk/kod-hudozhnogo-vsesvitu> (дата звернення: серпень 2023).
3. Гегамян В. А. Щоденник: 1944 – ... / Пер. с вірм. Н. Ю. Арутюнян; упор. О. М. Жадейко, ред. О. Г. Кравченко. Київ, 2018. IX, 148, X–XII с.
4. Герчанівська П. Е. Хронотоп в українській православній культурі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Міленіум, 2013. Вип. XXXI. С. 97–103.
5. Даренський В. Ю. Специфіка художнього освоєння історії : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 – естетика / Київський університет ім. Тараса Шевченка. Київ, 2001. 15 с.
6. Будинок М. Гринберга в Одесі. *Пам'ятки ЧА*. URL: <https://zabytki.in.ua/ru/2465/dom-grinberga-v-odesse> (дата звернення: серпень 2023).
7. Жадейко О. М. Монументальність і цілісна єдність композиції Валерія Гегамяна : дипл. роб. на здоб. освітн. ступ. «Магістр»: спец. 023 – образотворче мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, реставрація / НАККІМ, Ін-т практик. культурол. та арт-менеджм., Каф. мистецтвозн. експерт. Київ, 2018. 96 с.
8. Жадейко А. Н. Трагізм як «червона нитка» творчості Валерія Гегамяна. *Austria-science*. 2018. № 15. С. 4–7.
9. Нікіщенко Ю. І. Орнамент як етнокультурна категорія. *Києво-Могилянська академія. Наукові записки*. Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2000. Т. 18. С. 65–69.
10. Паньків Г. С. «Образна геометрія» як визначальний принцип рішення композицій В. А. Гегамяна. *Становлення образотворчого мистецтва в сучасному соціокультурному просторі*: зб. матер. II Всеукр. наук.-практик. конф.

(м. Луганськ, 9–10 лютого 2012 р.). Луганськ : Луганськ-Арт, 2008. С. 80–86.

11. Тарасенко О. А., Паньків А. С. В. А. Гегамян. Пламень печали, любовью зажженный: живопись, графика : каталог / Южноукраинский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского ; Управл. культ. Одесской обл. гос. админ., Одесский худож. музей. Одесса : Алекс Принт, 2001. 14 с.

References

1. Bozhko, T. O. (2013). Ethnic symbolism in mass culture: problems and consequences of application. *Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture: coll. of science works*, XXXI, 104–111 [in Ukrainian].
2. Valery Hegamyan. The Code of the Artistic Universe: film (2019). The cultural code of the universe Valery Hegamyan. URL: <https://valeriygeghamyan.com/uk/kod-hudozhnogo-vsesvitu> [in Ukrainian].
3. Hegamyan, V. (2018). A. Diary: 1944 – ... Kyiv [in Ukrainian].
4. Herchanivska, P. E. (2013). Chronotope in Ukrainian Orthodox culture. *Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture*, XXXI, 97–103 [in Ukrainian].
5. Darenskyi, V. Yu. (2001). The specificity of the artistic development of history: Abstract of the PhD thesis [in Ukrainian].
6. M. Grinberg's house in Odesa. Monuments of the Black Sea region. URL: <https://zabytki.in.ua/ru/2465/dom-grinberga-v-odesse> [in Russian].
7. Zhadeiko, O. M. (2018). Monumentality and integral unity of the composition of Valery Hegamyan: diploma [in Ukrainian].
8. Zhadeiko, O. M. (2018). Tragedy as the "red thread" of Valery Hegamyan's work. *Austria-science*, 15, 4–7 [in Ukrainian].
9. Nikishenko, Yu. I. (2000). Ornament as an ethnocultural category. *Kyiv-Mohyla Academy. Proceedings*, 18, 65–69 [in Ukraine].
10. Pankiv, H. S. (2008). "Figurative geometry" as a determining principle of the decision of the compositions of V. A. Hegamyan. Formation of fine art in the modern socio-cultural space. II All-Ukrainian science and practice conf. (Luhansk, February 9–10, 2012), 80–86 [in Ukrainian].
11. Tarasenko, O. A. & Pankiv, A. S. (2001). V. A. Hegamyan. The flame of sadness, ignited by love: painting, graphics. Odesa: Alex Print [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.09.2023
Отримано після доопрацювання 01.11.2023
Прийнято до друку 08.11.2023