

Ганна ПАНЬКІВ,
мистецтвознавець

**«ОБРАЗНА ГЕОМЕТРІЯ»
ЯК ВИЗНАЧНИЙ ПРИНЦИП РІШЕННЯ КОМПОЗИЦІЙ
В.А. ГЕГАМЯНА**

Новації сучасного образотворчого мистецтва завжди викликають винятковий інтерес, особливо якщо мова йде про візуальне втілення прикмет автентичного композиційного мислення.

Мистецтво художника Валерія Арутюновича Гегамяна (1925–2000) демонструє знакові атрибути новітнього трактування цілої низки факторів конструктивної системи художнього твору. Однак ім'я художника майже невідоме в середовищі вітчизняних та зарубіжних знавців мистецтва. Така ситуація значною мірою зумовлена недоступністю для широкого кола вчених гегамянівських зображень. Лише у 2001 році побачили світ твори митця на першій персональній і, на жаль, посмертній виставці художника. Стало цілком очевидним, наскільки вагомим є творчий доробок Гегамяна. Він досить численний (понад чотириста творів живопису та графіки) і має безсумнівну естетичну цінність. Витвори митця виявилися настільки специфічними й несподіваними для сприйняття, що після їх репрезентування з'явилися статті тільки констатуючого, а не аналізуючого характеру [1, 2, 3, 4, 5].



Малюнок 1

В. А. Гегамян Три балерини. Картон, змішана техніка., 255х320. Початок 1970-х років.



Малюнок 2.

В. А. Гегамян. Оглядини (не збереглась). Початок 1970-х років.

Ми впевнені, що творчість В.А. Гегамяна гідна глибокого вивчення, особливо це стосується його творчого методу й специфіки композиційного мислення. Об'єктом аналізу даної статті є «образна геометрія» творів Гегамяна як одна зі складових семиотичного мислення художника. Означення «образна геометрія» маніфестує невід'ємний зв'язок площинної та просторової конструкції із сутністю та емоційним станом образу. Саме такий принцип реалізовується у творах: «Три балерини» (мал. 1), «Оглядини» (мал. 2), «Карпатські мотиви» (мал. 3), в ескізі до ательє «Берізка» (мал. 4). Підкреслимо, що зазначений аспект творчості В.А. Гегамяна ще не досліджувався.

Розгляньмо окремі твори художника. Основні композиції В.А. Гегамяна оформлюються як багатоплігурні й масштабні і в абсолютній більшості мають умовно знаковий характер. Автор працює з великими форматами (близько трьох метрів заввишки), репрезентуючи зображення в складній техніці синтетичних властивостей – поєднання темпері та олійних фарб у супроводі картонної основи. Валерій Арутюнович оперує формами значних величин – людська постаць частіше зображується на повен зріст і займає весь формат.

Зображальна техніка В.А. Гегамяна характеризується індивідуальними, суто авторськими засобами організації простору, пошукова націленість яких зумовлена вирішенням проблеми існування об'ємної конструкції в умовах декоративної площинності. Автор нестандартно розміщує фігури на самому краю формату, надаючи таким чином додаткового значення конструктивним чинникам – «рамі» та картинній поверхні.

Природа таланту Гегамяна доволі експресивна – яскраві, а іноді й «шалені» кольорові плями його картин заворожують глядача та активізують інформаційну напруженість. Створюючи ситуацію художнього діалогу між творцем та глядачем, Гегамян віднаходить підкреслено конструктивні складові формотворчих засад та використовує загальновідому образність показників геометричних комбінацій. Тяжіння до «геометризму» змушує абстрагуватися і за конкретним бачити загальне.

Зауважмо, що в роботах даного художника нема ясно виражених еліпсів і трикутни-

ків, проте візуальна геометрія його мислення прозора та легко пізнається. Реципієнт досить просто й вільно вловлює задану художником впорядкованість, вирізняючи головне у вигляді геометричних сполук або простих площинних фігур (кола, трикутника тощо). Геометричні показники наявні при оформленні як силуетів постатей та фрагментів значущих їх частин, так і в створенні символічних взаємовідносин між формами.

Для цілого ряду композицій, що виконані в період 1960–80-х років, таких як «Три балерини», «Оглядини», «Карпатські мотиви», характерна перевага значення конструктивних чинників. Перелічені твори виглядають як експерименти, в яких, не турбуючись про «довершеність» усієї роботи, художник відшукує нові принципи оформлення структурованості зорової інформації. Ймовірно, в цих композиціях відпрацьовуються гегамянівські прийоми роз'яснення змісту твору за допомогою атрибутів геометричних засад.

Наприклад, у двофігурній композиції «Карпатські мотиви» (мал. 3) тяжко не помітити «недовершеності» в оформленні плям навколо людських фігур (локальні площини зеленого та помаранчевого кольорів), тимчасом як самі фігури вирізняються майстерністю втілення геометричної основи та сполучень взаємозалежних декоративних площин. Така сама ситуація «уривчастого», «недовершеного» оточення зберігається й у композиції «Три балерини» (мал. 1), де тільки окремі елементи тла Гегамяна залучає до загальної геометричної системності. Зображення глечиків, декоративної тарелі, фрагмента сполуки горизонтальних смуг у верхній чверті роботи не утворюють показників середовища або цілісного оточення. Це елементи, що доповнюють загальний зміст твору, вони виглядають авторським поясненням задуму; ці елементи «формально» заповнюють пустоти між фігурами. Загалом, як нам уявляється, означені



Малюнок 3.

В. А. Гегамян. Карпатські мотиви.
Картон, змішана техніка. 240х200. 1977-1978.



Малюнок 4.

В. А. Гегамян Ескіз мозаїки
в ательє «Берізка» (Одеса).
Картон змішана техніка. 260х200. 1963.

композиції повинні прочитуватися в контексті пошукових форм В.А. Гегамяна: вже усвідомлюючи нові можливості «образної геометрії», він обмірковує засоби їх втілення у великому витворі.

Необхідний каркас кожної композиції створюється за допомогою простих геометричних фігур: кола, квадрата, рівностороннього або рівнобедреного трикутників, а також відрізків «золотого перетину». Валерій Арутюнович розвиває вже відомі можливості «образної геометрії» та пропонує свої варіанти моделювання змістовності на основі геометричних визначників. Зауважмо, що в кожному окремому випадку присутня своя індивідуальна «сітка» планіметричної формули, яка й визначає взаємозалежність формотворчих засад. Крім конструктивно-символічної виразності самої форми, художник застосовує прийом стиснення інакомовлення до узагальнень геометричної побудови.

З ранніх композицій Гегамяна найбільш репрезентативною є «Три балерини» (мал. 1), де зображено на повен зріст три жіночі постаті в балетних пачках. Центральна фігура, одягнена в біле, розміщена фронтально до глядача, вона займає стійку позицію з опорою на дві ноги. Статичність підкреслюється положенням її рук: однією з них балерина спирається на верхню частину стегна, а інша – вертикально спрямована дотолу, вздовж тіла. В цьому образі відчувається певна жорсткість, наполегливість і навіть агресивність.

Функціональне профільне розміщення бічних фігур (дівчина зліва в чорній пачці та дівчина справа – в червоній) підпорядковується чиннику хисткості. Карбовані контури переходів площин у межах силуетів визначаються ломаними відрізками й характеризують «злам» та слабкість бічних фігур. Мотиви жестів балерин пояснюються більше психологією, ніж предметністю. Активна кольорова гра (чорне – біле – червоне) втілює ідею подолання, боротьби та постійного (професійного або просто кулуарного) неспокою. Кольорова гама, на наш погляд, не несе в собі додаткової символіки. Три кольори як три сегменти образного цілого розміщуються за принципом всезагального значення. І неважлива перемога, наприклад, «білого» – головним є сам факт протистояння, напруги, пориву та прагнення виокремитися з гармонії природного коловороту.

Чому балет? Вірогідно, тема мистецтва в образній символіці цього твору виступає узагальненням особистого професійного «я» балерини та творчості художника в цілому. Внутрішня змістова єдність образів «підживлюється» тут усім відомим мотивом протиріччя, що існує між мистецтвом та життям. Особливе звучання в даному випадку отримує конкретизація проблеми «жінка в мистецтві».

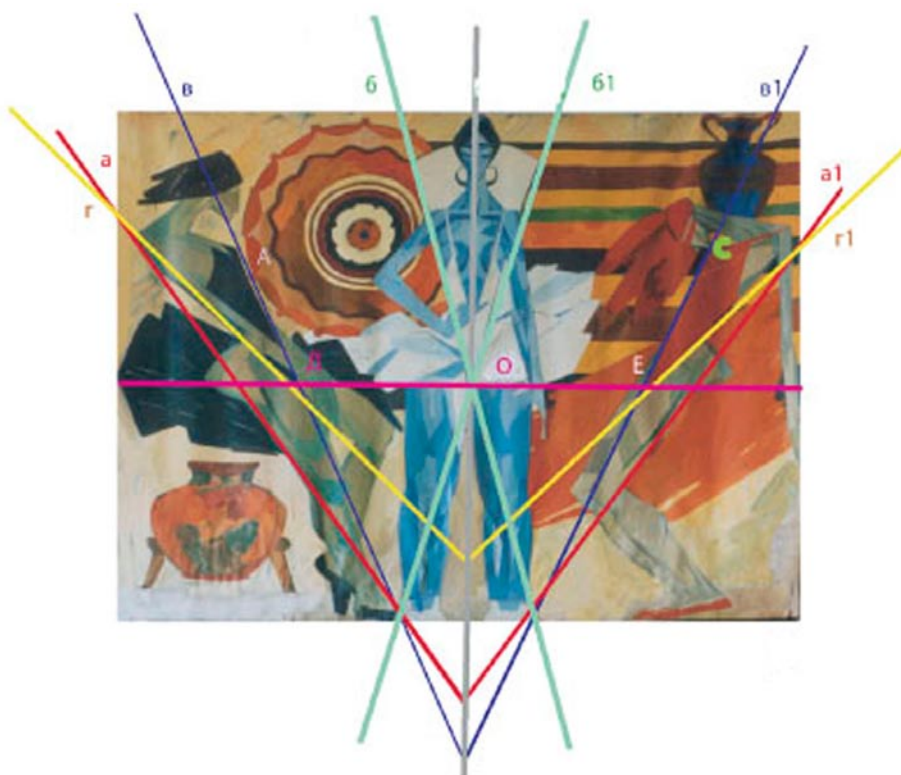
Символічна, значуща в цій роботі присутність двох керамічних ваз. Одна з них, що зображена в лівому нижньому куті, – архаїчна за своєю формою й продумано врівноважена двома додатковими опорами з боків. Вона непохитна й цим синонімічна центральній постаті танцівниці. Своєю «природною архаїкою», яка асоціюється з давньою, майже культовою основою мистецтва, вона нагадує про пріоритети природного над штучним.

Друга ваза, форма якої є більш вишуканою, декоративна за своїм призначенням і розміщується у верхньому правому куті картини. На відміну від першої, вона здається більш хиткою, але легкою та рафіновано-тонкою. Її розміщення «на плечах» балерини в червоному здається не випадковим: створюється ефект руйнівної хисткості від непосильного тягаря, що має витримати одна з балерин або й усі персонажі даної композиції.

Спробуймо реконструювати композиційну формулу «Трьох балерин» (мал. 5).

З'ясуємо, яким чином поєднуються три фігури в цілісний гегамнівський «ансамбль»? Основою композиційного вирішення виступають сегмент кола та геометрично окреслені прямими лініями площини. Окружність означається за допомогою точки перетину діагоналей та дугоподібного краю коміра центральної балерини. Неважко помітити, що цей елемент одягу є строго симетричним та вписується в дугу сегмента з кутом 30° (кут між прямими b та $b1$). Дзеркальне відображення даного елемента використовується при зображенні ніг центральної фігури. Скоріш за все, в пору первинного осмислення роботи ноги «звучали» більш витончено (можна навіть уявити носок пуанта в ролі опори). В кінцевому варіанті задуму В.А. Гегамян, тяжіючи до поетики геометризму, змінює свій погляд. Естетична граціозність центрального персонажа, вірогідно, суперечила загальному звучанню цілого (ідеї напору та переборення) й могла виглядати надмірно витонченою. Тому закономірно, що, відмовившись від легкої вишуканості пуантів, художник «приземлює» фігуру центральної танцівниці «ногами-колонами».

Створена окружність, перетинаючись із головною горизонталлю, означає найважливіші та найзначущі (у функціональному сенсі) місця бічних фігур (поясний відділ, прикріплення сідничних та стегенних м'язів). На лінії цієї ж окружності розміщуються й поясні кути, причому в картині існує строго дзеркальне повторення однієї половини – в



Малюнок 5.
Реконструкція композиційної формули роботи
В.А. Гегамяна «Три балерини».

іншій. Таке об'єднання ряду елементів в межах окружності впливає на вияв конструктивних зв'язків між усіма фігурами та предметами, що відтворені в роботі. Також загальному об'єднанню слугує розміщення основ торсів (точки Д, О, Е) на головній горизонталі. Їх рівновіддаленість ділить горизонталь на чотири рівні частини, чітко фіксуючи персонажі стосовно всього формату й самої «рами».

Важко сказати, що раніше оформилося у свідомості художника – образ композиційної формули чи предметне втілення сюжету. Скоріш за все, вже застосовуючи викарбувану в свідомості геометричну системність, В.А. Гегамян визначає персоналії та їх розміщення, складові цілого й загальну цілісність як таку. Каркасними лініями для організації фігур в означеному ритмі виступають скісні прямі, які, дзеркально відтворюючись одна в іншій, тягнуть до симетрії. Знайдений прийом слугує врівноваженню всіх об'єктів зображення, але «кутова» конструкція лінійних відношень створює певний надриг в алегоричному змісті. Фігури, як маріонетки, «нанизані» на (невидиму без додаткових побудов) «системну сітку кутів». Розміщення та розміри елементів фігур підпорядковуються, з одного боку, задачі зображального упорядкування всієї площини, а з іншого – вони віддзеркалюють геометрію загального каркаса.

Таким чином, у роботі «Три балерини» формується відповідність симетрії в межах певної варіативної зони – дзеркальне повторення відрізків скісних (а, а1, б, б1, в, в1, г, г1). Наприклад, рівнозначними та симетричними стосовно вертикалі є обриси грудної частини торсів, що розміщуються на прямих в та в1 (відрізки АД та СЕ). Кути між даними прямими та горизонталлю складають рівні співвідношення в 60°. Кути між іншими скісними (г, г1, а, а1, б, б1) та горизонталлю також адекватні та складають відповідно 30°, 45° та 60°. Цифрові вираження нахилів демонструють узгодженість пропорційних показників: їх прорахована логіка важлива як для самого автора, так і для глядача, підсвідомо сприймаючого невидимий каркас витвору в гармонії математичних співвідношень.

Конструктивні та змістовні зв'язки між парою бічних фігур позначаються переконливіше, ніж ізольовані їх співвідношення з центральною постаттю. Хиткі, надламані, розбиті, нестійкі бічні фігури балерин отримують додаткову врівноваженість тільки завдяки їх взаємозалежності – вони немов підпирають одна одну. Створюється відчуття: якщо одна з балерин впаде, то не буде основи та змісту для існування іншої. Зміни в однорідності напруги загального ансамблю можуть привести до нівелювання індивідуального звучання, а можливо, й до повної руйнації самої заданості системи.

Звернімося до твору «Карпатські мотиви» (мал. 3). Очевидно, дана робота, як і гегамянівський ескіз для ательє «Берізка» (мал. 4.), може й повинна сприйматися як «проміжна», тобто така, що означає своє місце поміж декоративно-монументальним та станковим видами образотворчого мистецтва. За прийомами втілення, фізичним розмірами, за характером трактування кольорових плям, лаконізмом та ритмом виконання ці роботи наближаються до вирішення проблем монументального виду. Водночас вони не можуть сприйматися як витвори, що формально «прикрашають» інтер'єр, або полотна, присвячені зображенню, наприклад, особливостей та деталей національного костюма.

У «Карпатських мотивах», як і низці інших творів, на перший план висувається проблема взаємовідношення образів у єдиній композиції. Очевидна спільність двох фігур, поєднаних таким способом зображення, яке дозволяє говорити про символічне (підкреслено узагальнене) розуміння суті картини та символічності діалогу персонажів.



Малюнок 6.
Реконструкція композиційної формули роботи
В.А.Гегамяна «Карпатські мотиви».

Для цього твору актуальна проблема взаємодії героїв у двофігурній композиції.

Людські фігури розміщуються в центрі та займають майже всю площину формату (мал. 6.). Жіноча постать розміщується на головній вертикалі, вона обернена фронтально до глядача. Перед нею – профільне зображення чоловіка, що сидить. Загальне розміщення чоловічої фігури підпорядковується висхідній (зліва направо) діагоналі. Нема ознак відкритого спілкування між персонажами, вони взагалі не дивляться один на одного. А проте відчувається стан напруженого діалогу. Узагальненість стилізації, розміщення форм, їх зображальне єднання мотивують наявність цих стосунків.

Мета об'єднання всіх елементів (у тому числі й фігур) прочитується в геометрії загальної побудови картини. Так, коло більшого розміру (або декоративна орнаментована таріль) вносить у роботу відчут-

тя єднання всіх відтворених об'єктів. Подібне конструктивне навантаження несе й компактне розміщення фігур – їх обопільне перекриття таким чином, що жінка проступає позаду чоловіка. Завдяки даному засобу двофігурна композиція наближається до типу однофігурної, де особливу змістовну силу набирають предмети, що «пояснюють» це зближення.



Малюнок 7.
Реконструкція композиційної формули роботи
В.А.Гегамяна «Оглядіни».

Як уже відмічалось, два персонажі, що означають собою центр «Карпатських мотивів», не є чужими один одному. Це, скоріше за все, подружжя. Обидва учасники діалогу замкнуті в собі (відсутня взаємна скерованість поглядів). Авторський смисловий акцент направлено на передбачену внутрішню відповідь. Художник прагне через геометрію взаємного розташування сторін означити, сформулювати в зображенні своє бачення характеру стосунків у парі.

Основою композиційної формули «Карпатських мотивів», як і «Трьох балерин», виступають каркасні лінії скісних, які розміщуються вже стосовно діагоналі (мал. 5.) Але якщо змістовне виділення кольорових елементів у «Балеринах» фіксувало їх автономне розміщення та, до певної міри, пояснювало наявність незаповнених кольором площин формату, то в новій картині («Карпатські мотиви») все по-іншому. На наш погляд, у цій роботі не вирішується проблема виділення локальних кольорових сегментів. Тут кольорове вирішення підпорядковане іншій меті, яка виявляється в організації єдиного цілісного колористичного поля, що об'єднує двох людей. Контрасти кольору (червоний – зелений), як і контрасти форми (коло – навскісні лінії), є необхідними тільки для створення відчуття напруженості їх діалогу.

Безумовно, найактивнішу змістоутворюючу роль у даній роботі відіграють вузькі прямокутники-смуги темно-брунатного кольору (край одежі, сокирка та ін.). Ці навмисно акцентовані лінії підкреслюють саму природу каркаса і виступають композиційною основою «Мотивів». Головним елементом геометрії рисунка виступає висхідна діагональ, взаємозалежністю з якою й регулюється визначальні лінії чоловічої постаті. На одній похилій прямій, що є паралельною до діагоналі, розміщується нижній абрис гомілки та активна темна смуга краю одежі. Край кептаря, що оформлюються графічно різкими штрихами, становлять виразні кути стосовно діагоналі. Під подібним нахилом до діагоналі розміщується й ціпок (гуцульська сокирка). Так формується своєрідна система однотипних кутів. Гострі кути S – подібного розташування елементів додають, на зразок блискавиці, напругу в діалог. Характер стосунків персонажів при такому їх взаємному розміщенні виглядає неоднозначним.

Характерним для композиційної творчості В.А. Гегамяна є прагнення наблизити зображувані об'єкти до «рами». В досліджуваній картині верхні контури вертикальної фігури виходять за межі «рами» (головний убір жінки вгорі зрізається), крім того, відсутнім є безпосереднє зображення горизонтальної основи. Ступні обох людей разом із додатковими елементами опори – сидіння – утворюють одну пряму лінію. Аналогія цієї лінії з горизонтальною поверхнею домислюється. Змістове символічне значення основи-опори не знаходить впевненого однозначного вираження. Простежується інверсія.

Відсутність «землі під ногами» примушує глядача подумки шукати фіксований знак опори в наявних елементах композиції. Дійсно, що ж виступає основою, предметною та змістовою «опорою» для двофігурної композиції «Карпатських мотивів»? З трьох елементів на прямій нижнього краю формату (профільне зображення ступень чоловіка, фасове розміщення ніг жіночої фігури на задньому плані та сидіння, на якому розташувався чоловік) виділяється вертикальне стійке положення жіночого образу в центрі. Вона і тільки вона, ця жінка, зумовлює відчуття міцності. Напружений діалог міг би відбутися, але сутність стосунків (подружніх) лишається непохитною.

Щоразу для більш наочного втілення ідеї В.А. Гегамян знаходить нове, нестандартне, оригінальне вирішення конструкції «образної геометрії». Він ускладнює варіації змістових зв'язків низки елементів, змінюючи каркас побудови. В арсеналі гегамянівських модусів наявні: округлість, подібні та симетричні кути, пропорційна співвідносність розмірів відрізків та кутів за числовим рядом, золотий перетин, можливості яких художник завжди враховує конструктивно. Схеми композиційних формул, як правило, мають «зав'язку» (конструктивну та змістову) в межах оптичного центру формату. Центр уваги художника завжди пов'язаний або з головною вертикаллю (як це було, наприклад, у «Трьох балеринах», у панно, яким хотіли прикрасити «Берізку»), або з діагоналлю (типовий приклад подібного рішення – «Карпатські мотиви»).

А тепер поговоримо про роботу «Оглядини» (мал. 2), яка, на жаль, збереглася тільки на фотографії, зробленій самим Гегамяном. На наш погляд, ця композиція займає не менш значуще місце в художній еволюції автора. В даній композиції художник створює нову формулу образності, виділяючи оптично змістову вісь, яка спричиняє зміщення узвичаєних позицій опорних та осьових ліній. Структурною основою цього зображення виступають пропорції золотого перетину та їх ритмічний взаємозв'язок. В оформленні даної композиційної поверхні превалюють чіткі лінії – межі великих пласких плям, що є елементами одягу персонажів. «Ритміка взаємності» цих плям, активне звучання гармонійних та протидіючих відрізків прямих задають твору загальний тон протиставлення (мал. 7). Веселість у картині здається радше тривожною, ніж життєрадісною. Проте особливе динамічне напруження, притаманне цій роботі, складає характерну особливість усієї творчості В.А. Гегамяна.

Так, в «Оглядинах» на розсуд глядача запропоновано вісім фігур, які щільно заповнюють собою гармонійний горизонтальний формат. На вільних ділянках поля (верхньої частини картини) художник розміщує елементи архітектурних конструкцій давньоруського стилю (фрагменти цибулиноподібних бань, закомари), таким чином репрезентуючи знакові атрибути старовинної архітектури. Більше половини картинного простору присвячено зображенню вбрання (капани, розшиті хустини, сарафани, боярські шапки). Як і в попередньому випадку, вони створюють необхідний національний колорит. Що стосується людей, то на повен зріст в ескізі представлено тільки три фігури – двоє бояр (постать одного з яких зрізано краєм формату) та жіноча фігура, розташована в правій частині картини. Більша частина художніх об'єктів відтворюється фрагментарно та умовно-узагальнено. Більше того, ці фігури навмисно «перекриваються» передніми трьома. Таким чином створюється відчуття, що для автора взагалі неважливо передати розгорнуту розповідь про те, що відбувається, він демонструє персон переднього плану.

Але все ж таки присутність суцільної «групи» – обов'язково потрібна. Перш за все тому, що єдність цих людей створює відчуття цілісності – це колектив, що захищає певну ідею, хоча й належну до вже застарілого устрою. Таким чином, група з сімох чоловік складає монолітну живу споруду, стіни якої охороняють щось дуже цінне. Необхідною для художника є наявність вікових характеристик персонажів. Узагальнено-умовні замальовки облич підкреслюють солідність літнього віку (таких персонажів шість) та порив молодості (мова йде про двох жінок).

На наш погляд, змістова зав'язка даної гегамянівської композиції означається вза-

емовідношеннями (внутрішніми та зовнішніми), що постають між двома жіночими поста-
тями. Одна з героїнь, зображена в лівому верхньому куті картини, буквально «затиснена»
силуетними лініями своїх сусідів та знаходиться в позиції «за» старшими персонажами. Їй
доводиться «визирати» з невеликого віконця, виділеного оточенням (мал. 2). У поєднанні
з характерною для російської середньовічної культури атрибутикою (фасони одягу, харак-
терні головні убори, обов'язкові боярські бороди та ін.) підкреслено загальний план дру-
гого ряду картини не заважає сприйняттю історичного тону твору в його експресивному
варіанті. В.А. Гегамян розповідає про сватання, яке може порушити старовинні принципи
часів Домострою (цей фоліант знають усі, звідси однозначне розуміння моменту): худож-
ник репрезентує свій варіант ілюстрації до дуже відомого тексту.

Надає сюжету динаміки, в першу чергу, жіноча постать, що розміщується в правій
частині картини. Вона буквально проривається на передній край та прочитується як пер-
сонаж, що протистоїть усій групі. Обличчя іншої дівчини (в лівому куті роботи) не виражає
якихось особливих емоцій, її стан – спокійний, незворушний, і сама її постать трактується
автором як казково-умовна. В зображенні цієї фігури нема різких кольорових переходів, –
її загальний тон створюється рожево-фіолетовими відтінками та контрастує з насиченою
кольоровою гамою постатей оточуючих її людей.

У зображенні «тла» спостерігається лаконічне різноманіття. Три чоловічі персонажі
(видно тільки їх голови) представлені в профіль – фіксується тільки нахил голови, кон-
статується тип головного убору та відтворюється загальна характеристика обличчя. Дві
старі, що розміщуються десь поряд, демонстративно виявляють своє невдоволення: їх очі
приплющені, вуста презирливо скривлені. Активним можна назвати вираз обличчя край-
нього лівого боярина: брови обурено насуплені, рот спотворено злістю. Загальний настрій
картини доповнюється різким жестом чоловічої руки з піднятою палицею. Цей порух, чітко
зафіксований В.А. Гегамяном, пояснює настрій усієї групи та характеризує «колективну
думку» про те, що відбувається. Вік, життєвий досвід та вірність традиціям, а можливо, й
консервативність мислення підіймаються на захист давно встановленого порядку, ці люди
охороняють систему застарілого устрою та поведінки.

Права жіноча фігура, як ми вже говорили, зображена на повен зріст у динамічному
пориві яскравого самоозначення. Своєю відкритістю й широтою вона немов кидає виклик
присутнім, демонструє певну свободу у вияві емоцій та вчинків. Відносно незаповнений
простір навколо цієї фігури надає їй ще більшої свободи для вираження вільнодумства.

Зорове сприйняття цієї основної фігури будується на динаміці похилих ліній зовніш-
нього та внутрішнього малюнка. Горизонтально-нахилені, стрімкі кутасті лінійні лінії виді-
ляють цей об'єкт зображення, надають йому пафосного звучання. Активна жіноча постать
протистоїть «натовпу», графічне поле якого окреслюється вертикальними спокійними та
врівноваженими лініями конфігурацій і відповідними кольоровими сполуками (мал. 7).

Умовним мотивом взаємодії між автономним образом та групою виступає супротивне
спрямування рук двох персонажів: боярина з палицею та руки жінки, що так активно вика-
зує свою непокору. Не можна стверджувати, що ці два персонажі звернені один до одного,
але вони пов'язані єдністю протистояння та протидії. Зв'язок фігур несе в собі елементи
символіки – в такій непримиренній єдності постають молодість та старість, сучасність та
патріархальність. Нагадаємо: всі ці відчуття та роздуми породжує «образна геометрія»

гегамянівської картини, але не її кольорове або пізнавально-реалістичне вирішення.

Виразне домінування самодостатньої геометричної канви або «сітки» побудови як окремих форм, так і композиції в цілому віддзеркалює, на наш погляд, активну функцію раннього постмодернізму як перекаталогізації, переписування відомих речей у нових термінах. Саме після модерністського періоду творчості В.А. Гегамяна (1970–1980-ті роки), перенасиченого різного роду значеннями та варіаціями типів образності, з'являються схеми, в яких художник прагне знайти нові, організуючі та структуруючі, раціонально-логічні регулятори композиційного значення.

Художник акцентує увагу на змістовому означенні взаємовідношень композиційних компонентів, формуючи при цьому свою оцінку. Це своєрідна, звична для раннього постмодернізму гра інтелектуала з уламками модерністських трансформацій. У прагненні зібрати, сконструювати з розбитих структур мозаїку конкретної образності, Гегамян торує шлях структурування всіх компонентів на основі символічного значення геометричних комбінацій.

У роботах В.А. Гегамяна пізнього періоду, в композиціях «Хачкар» та «Криваве весілля», навмисна геометричність, не втрачаючи своєї активності, розчиняється в сполуках цілого ряду змістоутворюючих компонентів.

-
1. Тарасенко О.А. Пламень печали, любовью зажженный // Одесский вестник. – Одесса. – 2001. – 28 августа.
 2. Бродавко Р. Молитесь в храмах ваших душ // Одесский вестник. – Одесса. – 2001. – 5 сентября.
 3. Кузнецова С. Размышлять, озаряться, печалиться // Юг. – Одесса. – 2001. – 13 сентября.
 4. Виленский В. А титан жил рядом с нами // Одесские известия. – Одесса. – 2001. – 1 декабря.
 5. Тарасенко О.А., Паньків А.С. Пламень печали, любовью зажженный: Каталог выставки. – Одесса: Друк, 2001. – 10 с.