

ՄՇԱԿՈՒՅԹ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԼՈՒՅՍԻ ԵՎ ՍՏՎԵՐԻ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հենրիկ Հովհաննիսյան

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ
ՀՀ, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան 24/4
Էլ. հասցե՝ henrikhovhannisyan1936@gmail.com
Հոդվածը ներկայացվել է 14.06.2021, գրախոսվել է 22.06.2021,
ընդունվել է տպագրության 15.10.2021
DOI: 10.53548/03208117-2021.3-180

Ներածություն

Տեսանելի իրականությունն իր բոլոր գույներով լույսի ու ստվերի մեջ է, գիշերվա ու ցերեկվա անցումներում, և դրան են ենթարկված մեր հայեցումները: Մեզ ուղղորդում են լույսն ու մութը, ցերեկն ու գիշերը, սպասում ենք լուսաբացին ու հնազանդվում գիշերվան, մեր սպասելիքը վաղվա օրվա ստվերում: Մարդուս այս վիճակը սիմվոլացված է արվեստում ու գրականության մեջ, և սիմվոլների թիկունքում իրականությունից եկող հույզերն են: Խավարը դատարկ է, դատարկությամբ իսկ ծանր և լույս է խնդրում, իսկ լույսը՝ ստվեր: Եթե մթությունը երկյուղի ու տխրության զգացում է արթնացնում, ապա սև գույնը ներգործում է տարբեր կերպ, նայած ինչ տեղում է և ինչ հարաբերության մեջ: Սևը մթության մասնիկն է կամ նշանը, այլ դեպքում կրում է ամրության, ծանրության, ուժի, բռնության կամ վեհության խորհուրդը¹: Դրան հակառակ՝ լույսը ներշնչում է թեթևություն, զվարթություն ու հույս, իսկ սպիտակ թուղթը՝ սպասում, «տանջալից չգոյություն»՝ գրի և գծի բացակայությամբ²: Եթե լամպի լույսի տակ ստվեր է ընկնում ու պատկեր է ուրվագծվում, ապա լույսի ու ստվերի բաժանումը գծային է, և գիծը՝ պատկերի հենարանը: Այստեղից էլ՝ պատկերն ամրակայելու լուսազգացական եղանակը, որ կոչվել է լուսանկարչություն: Սա հայեցման շարունակությունն է ու փոխակերպումը, իրականության միջնորդավորված դիտում: Որքանո՞վ է այդ դիտումը գեղագիտական և որքանո՞վ մոտ ար-

¹ Бёрк 1979, 109.

² Башляр 2004, 182.

վեստի: Այս հարցը ծագել է լուսանկարչության գյուտից (1837 թ.) ու առաջին ցուցադրանքից (Լոնդոն, 1851 թ.) սկսած: Համեմատական է ընտրվել գրավյուրը՝ որպես անգույն գծապլաստիկա, և պատասխանը տվել է Հիպոլիտ Տենը: «Լուսանկարչությունն այն արվեստն է, որ հարթ ֆոնի վրա, գծերով ու երանգներով (լուսաստվերային – Հ.Հ.) վերարտադրում է առարկայի շրջագիծն ու մոդելավորումը, բայց նրա մտքով էլ չի անցնում նկարչության հետ համեմատության մեջ մտնելը»³: Այնուամենայնիվ, դա տեղի է ունեցել, և համեմատության խնդիրն առկա է:

Գիծը՝ որպես պատկերի հենարան

Եվրոպական ուշմիջնադարյան գրանկարներում, որոնք, ըստ էության, տեքստային հավելումներ են, գծապլաստիկան հուշում է գունային պատկերացումներ: Սևն ու սպիտակն այստեղ դատարկ չեն. գործում է գույնի գաղափարը հիշողությամբ ու որոնումով: Դա կառույցի ներքին բնական կարգավորումն է՝ «ճանապարհորդեալ հանդերձ երևակայութեամբ»⁴: Ճանապարհը, նկար լինի, քանդակ, թե կառուցվող շենք, գծից է սկսվում: Եթե «գեղագիտական ձևը գաղտնիք է ու գաղտնիք էլ մնալու է»⁵, ապա գաղտնիքի մի ծայրն այստեղ է, և «միտքը, – ինչպես ասել է Դելակրուան, – կհայտնվի մատիտի ծայրին»⁶: Ձևն այստեղ երբեմն պատկերի անավարտության մեջ է: Միջնադարյան գծանկարչի համար դա կա՛մ միջոցների սահմանափակում է, կա՛մ ձևի պայման: Նոր ժամանակներում դա գիտակցված է որպես ձևի պայման՝ ավարտվածություն «անավարտությամբ» (նկ. 1)⁷: Գիծն ուժգնանում է, երբ սևն առանձնանալով ծանրանում է ու հակադրվում սպիտակին: Սպիտակը հնչեղություն է ձեռք բերում գծի արտահայտչության շնորհիվ ու սևի ծանրացող ամրությամբ:

Գիծը խորն է թաքնվում վրձնի ու գույնի տակ և մնում է պատկերի հենարանը, նաև նկարչի ձեռքի հենարանը: Գիծը կարող է լինել ամուր ու կենդանի, ճկուն ու բեկբեկ, նայած ում ձեռքին է վրձինը կամ մատիտը: Հայտնի է Կարլ Բրյուլլովի «Պոմպեյի վերջին օրը» կտավը՝ թանգարանա-

³ Տեն 1936, 24:

⁴ Դալիթ Անյադթ 1960, 102:

⁵ Гартман 1958, 334.

⁶ Դելակրուա 2006, 182:

⁷ Սերվանտես 1934, 29:

յին լույսի տակ, կլասիցիստական ու բեմական մոնումենտալիզմով: Նկարիչը հանգիստ ու հավասարակշռորեն է իրականացրել իր երևակայած պատկերը, և գիծը նրա վրձնի տակ հանգիստ է, ծանր ու անշարժ: Բայց ինչպե՞ս է ապրվել թեման հղացման պահին, գրչանկար էսքիզում: Պարզ երևում է, որ ներշնչումով ու արագ է արված, գիծը փոթորկալից է, գալարուն հատումներով և թուփեղակա ցնցումի պատկեր է տալիս (նկ. 2)⁸: Զուտ պատմական տեղեկությունն ապրվել ու դրսևորվել է ձեռքի կրքոտ շարժումով: Իր վերացականությամբ իսկ գծապլաստիկան կարող է դրամատիկական հույզեր արթնացնել, անառարկա վիճակով էլ իմաստ արտահայտել: Ահա Վասիլի Կանդինսկու 1914 թվին արված գրավյուրներից մեկը (նկ. 3)⁹: Ցնցում ու դրոշմ, գիծը կտրատված է ծանր, սև հարվածներով: Թվում է՝ հասկանալի է, թե ինչ օր և ինչ պահի է ծնվել այս վերացական (իսկապե՞ս վերացական) պատկերը մետաղահատ գրչի լարված շփումների ու սեղմումների տակ: Գիծն այստեղ ուժ ունի, և դրա արտահայտությունը մի կողմից սեղմումն է, մյուս կողմից՝ թեթևությունն ու շարժման պոտենցիալը: Գիծը կարծես չեզոքանում է, երբ պատկերն այլևս ձեռքի գործ չէ, այլ տեխնիկապես միջնորդված դիտում՝ օպտիկական արտացոլանք, ասել է՝ այլ ձևաստեղծում: Գիծն այստեղ չի գծվում, այլ դիտվում է որպես կազմակերպիչ տարր. առարկաները սահմանավորվում են գծայնությամբ, լույսի և ստվերի հարաբերություններում: Սա լուսանկարչությունն է՝ միջնորդված հայեցում, գեղեցիկը փնտրող ու դրանով էլ արվեստին աղերսվող: Ի՞նչ է այդ և ի՞նչ հարաբերության մեջ է կյանքի ու արվեստի հետ:

«Կյանքում գոյանում են դատարկություններ, որ չեն լցվում արվեստով», - գրել է ռուս վտարանդի մտավորական Վլադիմիր Վեյդլեն ու եզրակացրել, որ դրանք «լցվում են լուսանկարչությամբ»¹⁰: Այս խոսքն իր գեղագիտական ելակետն ունի, այն է՝ արվեստը կյանքի հայելի: Հնացած խոսք է: Եթե հայելու կոտրվելով գծերը խառնվել են, ո՞ր է ընկել արտացոլանքը: Ըստ Վեյդլեի, գեղարվեստական ձևերի շրջափոխումները հանգեցրել են բովանդակության կորստին: Արտացոլանքը փոխաձևության է տրվել կամ վերացել, ու վայ ...«նկարիչը տարրալուծում է ոչ թե աշխարհը, այլ նկարը ...վերածում պարզ մակերեսների հարաբերության»¹¹: Սա, ըստ

⁸ Гнедич III 2004, 384.

⁹ Кандинский 2018, 154.

¹⁰ Вейдле 1996, 104.

¹¹ Вейдле 1996, 103, 106.

Վեյդլեի, արվեստի հոգեվարքն է, և լուսանկարչությունն էլ, որպես իրականության արտացոլում, փրկություն չէ, գալիս է սպանելու մահամերձին, բռնելու նրա տեղը: Բայց ի՞նչն ինչի՞ց էր դատարկվել: Սա գեղագիտության հարց չէ, բայց այդպես է խնդրին մոտենում հայելային արտացոլանք փնտրողը: Այն, ինչին ասվում է «դատարկություն», համաշխարհային առաջին պատերազմով սկսված հոգևոր ճգնաժամն էր կամ, ինչպես թվում էր, «ոգու մարմնավորման կորուստը»¹²: Վեյդլեն կրողն էր ռուս մտավորականի ողբերգության, վտարանդի հայրենիքից ու հայրենի մշակույթից, Արևմուտքին հոգեպես օտար: Նրան օտար են, մի կողմից, նորագույն ուղղություններն արվեստում (ներառյալ Ստրավինսկու երաժշտությունն ու Պիկասոյի գրավյուրները), մյուս կողմից, իրականության պատճենումը լուսանկարչության ազդեցությամբ, որ «խեղաթյուրում է աշխարհը»¹³: Վեյդլեի ժխտողականությունը տագնապալից է ու ծայրահեղ, իր ծայրահեղությամբ էլ ուշագրավ՝ որպես նեգատիվ տեսություն: Սա նման է այն մաքուր սևանկարին, որի միջով անցնող վայրկենական լույսն ի հայտ է բերում պոզիտիվ պատկերը: Խնդիրն այն է, թե որքանով է այդ պատկերն արվեստին մոտ, և որքանով է ճիշտ մեր վերաբերմունքն այս նեգատիվ տեսության հանդեպ:

Հայեցման և արտացոլման պայմանականացումը

Հասկացությանը տրված տարբեր ու հակասական սահմանումներից ընտրում ենք նախնականն ու ամենապարզը՝ հայեցումը՝ որպես իրականության տեսողական ընկալում, ինչպես ընթացք, այնպես էլ արդյունք: Հայեցումը հանգում է դիտման, երբ մեր հայացքն ականա ընտրում է էական ներկայացող հատված կամ որևէ ուշագրավ կետ տարածության մեջ: Նկատենք, որ հայեցումը ենթադրում է պասսիվ՝ անմասնակից և անվերաբերմունք վիճակ, իսկ դիտումը՝ որոնում և նկատառում, երբ օբյեկտը դուրս է բերվում իր միջավայրից՝ «քաղվում ու մեկուսացվում»¹⁴: Սա նշանակում է, որ դիտողը ենթագիտակցորեն իր պայմանն է թելադրում դիտվող առարկային: Դա նրա ուշադրության շրջանակն է, և կարելի է ասել՝ զգացական ձևատեղծման առաջին աստիճանը, նայած ով ինչ կետի է սևեղվում, ինչն է ընկալում որպես էական, և ինչպես է կարգավորում տեսա-

¹² Гильдебранд 1998, 77.

¹³ Вейдле 1996, 104.

¹⁴ Гартман 1958, 84.

նելին: Այստեղ է կոմպոզիցիայի գաղտնիքը զուտ հոգեբանական հիմքի վրա, և այստեղից են ծագում «տարածության պոետիկա», «տարածություն մեզանում» և նման հասկացությունները¹⁵: Տեսանելի պատկերի ամբողջացումը կամ սուբյեկտի յուրացումը, ինչպես նկատում ենք, ինքնին պայմանականացվող տարածության մեջ է: Դա կարող է սահմանավորվել շրջանագծով, քառակուսով կամ ուղղանկյունով: Խնդիրն արդեն պարզ է, և մոտենում ենք փորձառական գեղագիտության (էքսպերիմենտալ էսթետիկա) սահմաններին: Մեր դիտումն իրենով իսկ արդեն արտացոլում է, և արտացոլանքը կարող ենք քաղել՝ նայելով լուսամուտի շրջանակին: Շրջանակված պատկերն առանձնացված է իր միջավայրից ու հարաբերություններից, բայց որքանով է գեղագիտական: Պատասխանը սուբյեկտիվ է, և խնդիր չկա դրված: Բայց ահա վերցնում ենք նկարի ուղղանկյուն շրջանակը և իրականությունից քաղվող հատվածը տեղափոխում անտեղ, համաձայն մեր զգացականության: Ձևաստեղծման հաջորդ քայլը մասերի հարաբերությունը փոխելն է: Նույն պատկերը դիտում ենք հայելու ուղղանկյուն շրջանակում, և մեր ծանոթ աշխարհը դառնում է հեքիաթ: Շրջված է ամբողջ պատկերը, փոխված է կոմպոզիցիան, ու թարմ է, անծանոթ է ծանոթ պատկերը: Չլինի հայելու շրջանակը, լինի ջրափոս կամ լճակի հարթ մակերեսը, որ անդրադարձնում է, հեքիաթի է վերածում բնությունը.

Հող աստղերը չեն մեռնիր,
Ծաղիկներն հող չեն թոռմիր,
Ամպերը չեն թրջեր հող,
Երբ խաղաղ եք դու և օդ¹⁶:

Բնության պատկերը փոխատեղված է ու փոխաձևված, դուրս է բերված իր օրգանականությունից և հարաբերությունների շղթայից, շրջանակված է որպես նկարային ու բանաստեղծական ձև: Արդ՝ ինչպե՞ս է անդրադառնում մեր տեսածը մեր զգացողություններում, կամ ինչպե՞ս ենք մեզ տեսնում հայելում: Ճի՞շտ ենք տեսնում, երբ ականա սկսում ենք ներկայանալ, տեղավորվել շրջանակում: Այլ է, եթե պատահաբար ենք հանդիպում մեր հայելային արտացոլմանը: Մենք ենք, ու մենք չենք, մեր պատկերը շրջված է աջից ձախ՝ հակառակ է մեր ընթերցման ուղղությանը, ընկած

¹⁵ Башляр 2004, 162.

¹⁶ Դուրյան 1932, 42:



Նկ. 1



Նկ. 2



Նկ. 3



Նկ. 4



Նկ. 5



Նկ. 6

է այլ կարգավորման մեջ, գրեթե շփոթեցնող: Որտե՞ղ է ճշմարտությունն իր ճշգրտությամբ, եթե շփոթության է տրված մեր հայացքը: Հայելին որքանո՞վ է անկեղծ: Տարբեր է լուսանկարը, բայց սա էլ շատ անկեղծ չէ: Լուսանկարում, նաև հեռուստատեսկրանին, պատկերը չի շրջվում, բայց գործում են պայմանականություն ստեղծող այլ հանգամանքներ՝ սկսած տարածական խաբկանքից, լույսի ու ստվերի հարաբերությունից և շրջանակի թաքնված, արտաերկրաշափական կառուցվածքից:

Լուսանկարչությունը տեսողական ձևաստեղծման հաջորդ աստիճանն է, որ իր երկակի միջնորդավորումով (դիտում և հայտածում) մոտեցնում է բուն խնդրին և արտացոլման գեղագիտությանը: «Լուսազգայուն թանթը (пластинка), - գրում է Վեյդլեն, - տալիս է տեսանելի աշխարհի երկչափ ու գունազուրկ, **ամբողջապես պայմանական պատկերը**»¹⁷ (ընդգծումն իմն է - Հ.Հ.): Պայմանականը, այն էլ **ամբողջապես** (вполне), շատ բան է խոստանում: Դա նշանակում է ոչ թե պարզ արտացոլում, այլ անդրադարձ և ձևի փոխարկում (տրանսֆորմացիա), անկախ նրանից, թե որքանով է այդ փոխարկման արդյունքը գեղագիտական: Այստեղ պայմանականության դրսևորումներ են դիտվում երկչափությունն ու գունազրկությունը: Մղվում ենք ամենապարզունակ հարցին. լա՞վ է, թե՞ վատ: Պատասխանը գտնում ենք անցյալ դարի 20-ական թվականների դեռ անկատար լուսանկարչությանը վերաբերող դատողություններում: «Լուսանկարչության «թերությունը» նրա արժանիքն է՝ էսթետիկական որակը»¹⁸, գրել է Յուրի Տինյանովը Վեյդլեից տասնմեկ տարի առաջ (1926 թ.): «Լուսանկարչության նախադրյալ սկզբունքը (установка), - շարունակում է Տինյանովը, - նմանողականությունն է: Նմանողականությունը վիրավորական է. մենք վիրավորվում ենք լուսանկարչության ծայրահեղ նմանողականությունից, ուստի լուսանկարչությունը ծածուկ (втайне) փոխաձևում է նյութը: Բայց փոխաձևումն այստեղ ենթակա է իր նախադրյալին, որ նմանողականությունն է: Լուսանկարիչն ինչպես էլ փոխաձևի բնորդի տեսքը՝ դիրքով, լուսավորությամբ և այլն, այդ ամենն ընդունվում է ընդհանուր լուռ համաձայնությամբ, եթե դիմանկարը համախոս է բնորդին: Հիմնական նախադրյալի՝ նմանողության տեսակետից փոխաձևումը «թերություն է, նրա գեղագիտական դերը որպես թե ապօրինի է»¹⁹: Հարցը, ըստ Տինյա-

¹⁷ Вейдле 1996, 105.

¹⁸ Тынянов 1977, 335.

¹⁹ Тынянов 1977, 335.

նովի (դա ժամանակի երկդիմի վերաբերմունքն է), հակասական է. արտացոլում և նմանողություն՝, թե՛ գեղարվեստական ձևաստեղծում:

Այս է, որ տագնապի է մատնել ռուսական ռեալիզմով նախապաշարված արվեստագետ Վեյդլեին, թե լույսի ու ստվերի արվեստն արդյոք չի՞ գալիս ասպարեզից հանելու արվեստագետ նկարիչներին: Նա այն մտքին է, թե լուսանկարչությունը որքան շատ է դիմում գեղարվեստական միջոցների, այնքան վտանգավոր է՝ շփոթություն է ստեղծում, տակնուվրա է անում մարդու էթնոտիկական դատողունակությունը: «Տեղի է ունեցել **չափազանց վտանգավոր մերձեցում** (весьма опасное сближение) լուսանկարչության և արվեստի միջև» - գրում է նա²⁰: Դա արտացոլման և արտահայտության հարաբերությունն է, երբ լուսանկարիչները, իրենց դիտումը կարգավորելով, դիմել են լուսաստվերային խաղերի, և նկարիչներն էլ ազատագրվել են վավերագրողի ականա պարտավորությունից: Վեյդլեի և Տինյանովի ժամանակ (20-30-ական թվականներ) կարծես ուշադրություն չի դարձվել ընդունված տեսակետին, որ «նրա (լուսանկարչության - Հ.Հ.) մտքից էլ չի անցնում նկարչության հետ համեմատության մեջ մտնելը»²¹: Դա անցնելու էր «արվեստի հոգեվարքը» ողբացողի մտքից, որի համար արվեստի ձևային բովանդակության բացարձակացումը մերժելի էր, հավասար էր բովանդակագրության, իսկ իրականության պատճենումը՝ մահվան: Վեյդլեն իր «հոգեվարքով» անուղղակիորեն ծայնակցում էր իր հայրենիքում «ֆորմալ դպրոցի» դեմ սկսված մերժողական, գաղափարաձև քննադատությանը: Հետևաբար՝ ա՛յս կողմ, թե՛ այն, եթե «լուսանկարչությունն ու կինեմատոգրաֆը կորցնում են բոլոր կապերն արվեստի հետ»²², իսկ մյուս կողմում, գրում է Վեյդլեն, լուսանկարչի տնօրինությանն են ենթակա «արվեստի բոլոր հնարներն ու միջոցները: Պայմանականություններին, - գրում է Վեյդլեն, - (իսկ առանց պայմանականության չկա արվեստ), որոնք նրան ընձեռում է ձեռքի սարքը, ավելանում են իր ձեռքբերումները...»²³:

Պայմանականություններն անխուսափելի են մեր հայեցումներում, առավել ևս տեսանելի իրականության դիտումներում, թեկուզ ոչ նպատակամետ: Դիտվող օբյեկտի առանձնացումն իր միջավայրից արդեն պայ-

²⁰ Вейдле 1996, 106.

²¹ Տեն 1936, 24:

²² Вейдле 1996, 105.

²³ Вейдле 1996, 105.

մանականություն է ու մոտ բովանդակային միջամտության: Մնում է տեսնել այդ միջամտության գեղարվեստական արդարացումը: Փնտրելով արվեստի հետ ունեցած կապը, Վեյդլեն դիմում է գծապլաստիկային և կանգ առնում XIX դարավերջի գրավյուրային արվեստի առջև. ահա գծի ու լույսի, սևի ու սպիտակի արտահայտչականությունը: «Հնում, - գրում է նա, - գրավյուրը եղել է ամենից առաջ «վավերագրություն» ...և ծառայել է այն նպատակներին, ինչ լուսանկարչությունը ներկայումս ...տարբերությունը ոչ այնքան ելակետի ու նպատակակետի մեջ է, որքան այն ճանապարհի, որին նրանք հետևում են. մեկն անցնում է ամբողջապես **մարդկային հոգու միջով**, մյուսը՝ **մարդու կողմից ղեկավարվող մեխանիզմով**»²⁴ (ընդգծումներն իմն են - Հ.Հ.): Ինչպիսի՞ տարբերություն է սա: Ձեռքի ներզգացական շարժում՝ սահուն լիարժեք սեղմումով գունազուրկ մետաղի մակերեսին: Սա գրավյուրն է, արդյունքում համեմատելի գրաֆիկայի հետ, որտեղ գրիչը կամ մատիտն են թղթի մակերեսին: Սա կարծես առարկայամետ մոտեցումն է: Իսկ ինչպե՞ս է դիտվում ու կարգավորվում պատկերը, եթե հարցնենք նրան, որի ձեռքին ասեղը, գրիչը կամ մատիտը չէ, այլ սարքը: Պատասխանը կարծես պատահաբար արտասանված մի խոսքում է.

- Իմ աչքն իմ ձեռքին է, - ասում է լուսանկարչուհի Ազատուհի Մնացականյանը²⁵:

Այս թեթև խոսքը լուրջ մեկնություն է խնդրում: Այստեղ է լուսանկարչության գեղագիտական արդարացումը: Ամեն ինչ սկսվում է անկեղծ հայեցումից. ինչպես ենք տեսնում, ինչպես ենք գտնում տեսանելին՝ իր լույսով և ինչ անկյան տակ: Օպտիկական սարքն ուղղվում, հարմարեցվում է օբյեկտին և կարգավորում այն, ձևաստեղծում պատկերը գծային և լուսաստվերային դիտվող ու մտածվող հարաբերություններով: Դիտելով Անդրանիկ Քոչարի մի շարք լուսանկարներ՝ Վարդան Աճեմյանն ասել է. «Քո արվեստն ինձ մի անգամ էլ համոզեց, որ ոչ նյութը, ոչ էլ միջոցը էական չեն արվեստի համար, այլ էական են դիտողի, կերտողի, ստեղծողի հույզը, միտքը, աչքը...»²⁶: Իսկապես, միտք ու աչք էր պետք տեսնելու համար գիշերվա մթնում լուսնի կիսատ լույսն ու շնչող սև գույնը, որ հանգստություն է տալիս ու խոհի մղում, մի վիճակ, որ առնչություն չունի արդեն ար-

²⁴ Вейдле 1996, 104.

²⁵ Hovhannisyan2019, 148.

²⁶ Առաքելյան 2018, 124:

տացուվող նյութի հետ (Գոմեշներ, նկ. 4)²⁷: Անաստղ գիշեր է, սևի թագավորություն, և իշխում է լույսի գաղափարը: Պատկերն իմաստավորված է լույսով, որ գուցե արվեստական է, կամ լուսնի լույսով են դիտված գետակի ափին մրափող կենդանիները: Լույսը մեղմ է, գետակի ափքներում թույլ կայծկլտող, զովություն է, հանգստություն ու կշիռ. երկիրը խաղաղ շնչում է: Որտե՞ղ է նյութը, և որտե՞ղ է ձևը: Պատկերը դիտողին խոհականության է մղում նյութից ազատ: Այստեղ ներգործում է ոչ թե օբյեկտն իր նյութականությամբ, այլ դիտումը՝ որպես ձևաստեղծում: Բոլոր միջոցներն այստեղ ենթակա են դիտողի հայացքին ու ձեռքի ներզգացական շարժմանը: Միջոցները սահմանափակ են, և դա ոչինչ չի նշանակում. ձևն այդտեղ չէ, այլ դիտողի ներքին տեսողության մեջ, Արիստոտելի ասած **էստեթիկան**: Տարբերությունը գրավյուրից ու գրաֆիկայից զուտ տեխնոլոգիական է, ոչ գեղագիտական: Այս արվեստը մերժողին գրգռել է ոչ միայն ստեղծման արտաէսթետիկական եղանակը, այլև, որ առնվազն տարօրինակ է, պայմանական հնարների միտումն առ արվեստ: Օրինակ. ինչո՞ւ է առարկան դիտվում տարբեր՝ սուբյեկտիվորեն ընտրվող դիրքերից, ինչո՞ւ է փնտրվում տրամադրող կետը կամ հատկանիշը լույսի և ստվերի հարաբերությամբ, երբեմն էլ ոչ լույսի ուղղությամբ, այլ «լույսի դիմաց»²⁸: Այս և նման մոտեցումները Վեյդլեն համարում է «պատկերի կամայական մշակում»²⁹: Թեկուզ և այդպես, եթե դա գեղարվեստորեն հետաքրքիր է և այնքանով կամայական, որքանով կամայական կարելի է համարել մարդու ակամա հայացքը տեսանելի աշխարհի հանդեպ, ցերեկը, թե երեկոյան մթնում, հաճախ լույսի դիմաց, երբ առարկաներն այլ կերպ են երևում, այլ իմաստ ձեռք բերում: Սա Վեյդլեի նեգատիվ դրույթներից ամենաուշագրավն է ու միտք է տալիս:

Լույսի ուղղությամբ և լույսի դիմաց

Ի՞նչ իմաստ է հաղորդում լույսը նկարի ներսում ու դրսից: Անսովոր է թվում այստեղ Հիպոլիտ Տենի տպավորությունը Ռեմբրանտի նկարներից: «Նկարի գլխավոր հետաքրքրությունը, - գրում է նա, - մարող, ցրված, դողդոջուն, ստվերի ներխուժման դեմ անընդհատ նահանջող լույսի ողբեր-

²⁷ Առաքելյան 2018, 95:

²⁸ Вейдле 1996, 105.

²⁹ Вейдле 1996, 106.

գոյությունն է»³⁰: Սա փորձված աչքի դիտումն է ու այնքանով հետաքրքիր, որքանով լույսի և ստվերի հարաբերությունն իրականության մեջ կամ արվեստում, առավելապես բեմում, որ հարուցում է դրամատիկորեն հակասական զգացմունքներ: Լույսի դիմաց կանգնելն արդեն դրամատիկական վիճակ է դիտողի համար, և նայած ինչն ինչպես է տեսնվում: Այսպես՝ աղավիններ են ճախրում լուսավոր երկնքում, և լուսանկարիչ Անդրանիկ Քոչարն այս պատկերն անվանել է «Սպիտակ հրավառություն» (նկ.5)³¹: Լույսի դիմաց աղավինները սև են երևում, սպիտակը հետին պլանում է, աղավինների երամը թռչում է դեպի շրջանակի վերին ծախ անկյունը, և սա սևի նահա՞նջն է սպիտակի դիմաց: Նկարը դրամատիզմ է թելադրում ու հակասական հույզեր, մի կողմից, թեթևություն, երբ երկնքի սպիտակ ֆոնին ենք նայում, մյուս կողմից, թախիժ են արթնացնում գետնին տարածված ստվերները, որ անշարժ են: Հեղինակը լույսի ճախրանք է տեսել իրականության մեջ, սևանկարում ստացել այդ, բայց երկրորդ հայտածումը բերել է այն, ինչ հաղորդել է միջնորդ ոսպնյակը: Սա դիտողի ու միջնորդի հարաբերությունն է, որ թելադրում է պայմանականացման յուրահատուկ հնարներ: Սա նաև լույսի որոնումն է բնության մեջ ու սենյակային պայմաններում, առանց հեռանալու լույսի բնական աղբյուրներից: Սենյակային պայմաններում Անդրանիկ Քոչարը միշտ ընտրել է պատուհանից ընկնող լույսը, տաղավարային արվեստականությունից ու կեղծ թատերանությունից հեռու, անկեղծության սրբազան սահմանում:

Հետևելով արվեստագետ լուսանկարչի «կամայականությանը»՝ կանգ ենք առնում լուսաստվերային անսպասելիությունների՝, թե՛ օրինաչափությունների առջև. լույսը նահանջո՞ւմ է, թե՛ իշխում, անկախ նրանից՝ որքան է նրա տեղը շրջանակում: Սևը վեհի ու ողբերգականի ակնարկն է, եթե հակադրությունն սպիտակի հանդեպ սրված է, առավել ևս գծված ու ամուր: Թվում է՝ նման խնդիր է դրել Քոչարը «Արմին Վեգներ. Եղեռնի հուշարձանում» լուսանկարում: Սևը զբաղեցնում է ամբողջ շրջանակը, ծանրացնում ներքևի աջ անյունը, սպիտակը «հալածված» է, նայում է դրսից, թեթև անդրադարձ ունի դեպի վերին աջ անկյունը, և այստեղ չէ նրա խորհուրդը: Դա ներքևում ծնրադիր խոնհարված մարդն է լույսի փոքր շրջանակի առջև ու փոքր-ինչ հեռու վառ առկայծող, փոքր ծաղկեփունջը

³⁰ Տե՛ս 1936, 482:

³¹ Առաքելյան 2018, 86:

կրակի նման³² (նկ. 6): Լույսի տեղը շրջանակում փոքր է, բայց լույսն է իշխողը կոմպոզիցիոն կառուցվածքում: Պատկերը խորհրդածության է մղում, ու կարևոր չէ՝ դիտողը ծանոթ է թեմային. թե՛ ոչ: Թեմատիկ նյութն ու մեր իմացությունը, առավել ևս դրա քննությունը, արվեստագիտությունից դուրս են:

Նյութի և ձևի հարաբերության մեջ թեմատիկ նյութն իր դերն ունի (այդպես է գրականության մեջ և թատրոնում), ձևային տարրերից մեկն է և տեսողական արվեստում որոշիչ չէ: Առարկայական լինի, թե վերացական «շրջադարձն առ հոգևոր»³³, միևնույն է: Արվեստը, ինչպես մաթեմատիկական, «փոխում է մեր հասկացական գործունեությունը»³⁴, հեռացնում է իրականության առարկայական ընկալումից: Արվեստագետ լուսանկարիչն ինչ կողմ էլ ուղղի իր օպտիկական սարքը, ինչ զգացումով էլ հաշտեցնի հայեցականն ու հասկացականը, զբաղված է ձևաստեղծումով: Ինչ է այդ, եթե ոչ գեղարվեստական նպատակի բացահայտում, ոչ այնքան «ինչ», որքան «ինչպես»: Օրինակ. նկարում դիտվող կենդանին՝ դաշտում արածող ձի, փողոցում թափառող շուն և այլն, իրականության տարբեր սիմվոլացումներ են, դրսևորումներն «ինչպես»-ի: Սարյանի բնանկարներում քայլող գոմեշը ոչ թե երկրի սիմվոլն է (ինչպես թվացել է ոմանց), այլ ձևի կենդանության տարր: Դժվար է իմանալ՝ թեմատիկ ակնա՞րկը, թե՛ զգացականությունն է փոխանցվել հետագա ու մեր ժամանակակից նկարիչներին: Պատասխանը, կարծում ենք, պարզ է. ձևը չեզոքացնում է նյութականության գաղափարը, դիտվող պատկերը հանգում է սիմվոլի, և այստեղ է իրականության գեղարվեստական յուրացման կարևոր պահերից թերևս ամենաէականը: Մարդս հակված է սիմվոլացնելու, անգամ խորհրդապաշտության ենթարկելու տեսանելի ու անտեսանելի աշխարհը, նաև իր անձը լուսանկարային արտացոլանքում և ինքնօտարման ականա մղումներում:

Առանց Դիոգենեսի լապտերի

Օրը ցերեկով, անցուդարձի ու ամբոխի մեջ, ձեռքիդ ինչ լապտեր էլ լինի, չես տեսնելու մարդուն: Նա մասն է ամբողջության ու եթե հարմար է

³² Առաքելյան 2018, 117: Լուսանկարչի այս գործը 1967 թվականին Հոլանդիայի ցուցահանդեսում, մի շարք գործերի հետ միասին, արժանացել է մրցանակի:

³³ Кандинский 2018, 101.

³⁴ Витгенштейн 1994, 198.

զգում այդպես, չգիտե, որ զրկված է իր ներքին տարածությունից: Ընդհանուր լուսանկարներում նրա հայացքն անորոշ է, չի խոսում, ուստի փնտրում ենք նրան իր մենակության մեջ: Դա որքանո՞վ է հնարավոր: Դիմանկարիչն այդ է փնտրում, անկախ նրանից՝ վրձին է ձեռքին, թե օպտիկական սարք: Եթե նա խոսում է դիմացինի աչքերին նայելով՝ փնտրում է կենդանի մի պահ և ո՞ւմ կամ ի՞նչ է փնտրում պահի ու իր որոշած պայմանական տարածության մեջ:

- Դուք օբյեկտիվացնո՞ւմ եք բնորդի անձը, - հարցնում եմ, ու դժվար է դա կռահել լուսանկարչուհի Ազատուհու հայացքից: Նա փնտրում է քե՞զ, թե՞ ինչ-որ կերպարային հատկանիշ, որ քո ներկայությունն է հուշում կամ իր սուբյեկտիվ տպավորությունն առանց Դիոգենեսի լապտերի:

- Դուք փնտրում եք մարդուն իր տեղում, - ասում եմ, - իր ներքին բեռով ու գաղտնիքով: Ի՞նչ լույս է արձակում ձեր լապտերը:

- Ես տեսնում եմ լույսը նկարում և իրականության մեջ, ոչ թե տաղավարում³⁵:

Կարծես հիմնովին բացառվում է արվեստականությունը, բայց խոսքը նաև օպտիկական տեսողությանն է վերաբերում ու լույսի ճառագայթակալմանը (ֆիլտրացիա), որ թերևս համեմատելի է գունային որոնումների հետ: Սա պայմանական տարածության կենդանացումն է՝ տեսողական արվեստի «գաղտնիքներից» մեկը քառակուսու թաքնված կառուցվածքում, Ռուդոլֆ Արնհայմի ասած «տարածության մոբիլիզացիան»³⁶:

Հետևում ենք արվեստագետ լուսանկարիչների գործերին, հիմնականում դիմանկարներին, առավելապես թատերական դիմանկարներին, ու կանգ առնում տաղավարային լույսի առջև, որտեղ իրենց արտիստական կերպարն են «հավերժացրել» եվրոպական բեմի վարպետները: Այս մասին զսպված հեգնանքով գրել է Ռոլան Բարտը՝ նկատի ունենալով փարիզյան մի քանի թատերական լուսանկարչատներ, ապա ամենահայտնին ու ընդունվածը՝ Արկուրի լուսանկարչատունը: Ո՞վ է դերասանը բեմից դուրս, հասարակական միջավայրում և քաղքենի հանդիսականի հայացքում, «արտաժամանակային էություն», «իր ներքին արժանապատվությամբ հղկված», «իր գեղեցկայնության բարձունքում հավերժորեն երիտասարդ», և ո՞վ է նա մարդկային առումով. ոչ մի կապ իր իրական անձի ու խաղա-

³⁵ Hovhannisyan 2019, 148.

³⁶ Арнхейм 1974, 28.

ցած դերերի հետ³⁷: Այսպես էլ «անմահացել» են ինքնահիացումով տառապող շատ դերասաններ տաղավարային լուսակարգման մեջ: Բայց Արկուրի Ժամանակն անցել է, երբ փոխվել են պատկերացումներն ու հայացքները դերասանի ու թատրոնի հանդեպ: Դարի երկրորդ կեսի թատերական լուսանկարիչները (Թերեզա Լեպրա, Անյա Վարդա և այլք), տաղավարում թե տաղավարից դուրս, ջանացել են հնարավորինս մոտ լինել մարդկային ճշմարտությանը և հեռու թատրոնի ու դերասանական անձի քաղքենի պատկերացումներից: Տաղավարն իր պայմանական լույսով երկխոսության պայման չի ստեղծում, կեղծ վիճակի մեջ է դնում մարդուն, կյանքից դուրս, որքան էլ նա նշանակալից երևա: Այլ են 50-60-ական թվականների ֆրանսիական բեմի վարպետների (Լուի Ժուլե, Ժան Լուի Բարրո, Ժան Վիլար) դիմանկարները բեմից դուրս. բովանդակալից են ու ճշմարիտ: Այստեղ դեր են ունեցել նաև վարկային նորմերի ու բեմական ոճի բարեշրջումները. կեցվածքայնությունը դուրս է եկել կյանքից ու բեմից, և լուսանկարչական տաղավարը կամ պիտի մերժվեր, կամ վերանայվեր:

Հետևում ենք արվեստագետ լուսանկարիչների (Հովսեփ Քարշ, Իդա Քար և այլք) գործերին ու այդ համատեքստում Ազատուհու նկարաշարքին: Այստեղ տաղավարը բացառված է, չկան լուսային արվեստականությանը հարմարեցված դիտումներ, մարդն իր տեղում է իր ինքնությամբ ու ներքին ազատությամբ և դուրս չի նայում, չի ներկայանում, այլ ներկա է: Այստեղ են իմաստասերն ու աստվածաբանը, հետազոտողն իր մտքի ոգորումներով, նկարիչն իր չիրականացված տեսիլքի առջև, մեկը բացել է ձեռագիր մատյանը, գիտե՝ ինչ է փնտրում: Ամեն մեկն իր նոստալգիայով է, և ահա երաժիշտը... Կանգ ենք առնում կոմպոզիտոր Ստեփան Շաքարյանի դիմանկարի առջև ու մտածում, թե ինչ ասել է՝ «ես լույսը տեսնում եմ...»: Դա լո՛ւյսն է լույսի մեջ, թե՛ հնչյունը: Նկարի ներքևի ձախ անկյունը ծանրացված է, և այնտեղից մարդու հայացքն ու դաշնամուրից ցնցումով պոկված ձեռքն ակոսում են սպիտակն անկյունագծով դեպի վերին աջ անկյունը: Հնչյունն այդ չգծված անկյունագծի վրա է և, եթե մեզ չի խաբում մեր զգացումը, դա կոմպոզիցիայի առանցքն է ու կենտրոնը (նկ. 7): Հնչյունը պոկվել է մարդու մատների ծայրից, օդը ցնցվել է, դատարկությունը լցվել, սպիտակը լարված է ու հնչում է, եթե անգամ հանենք նկարից ներքևի աջ անկյունն զբաղեցնող դաշնամուրի ստեղնաշարը: Ի՞նչ է տեղի ունեցել:

³⁷ Барт 1996, 72, 289:

Լուսանկարչուհին լսելով դիտել է ու բռնել պահը երաժշտական շեշտի հետ: Դիտել է լսելով, թե՞ լսել դիտելով: Եվ ի՞նչ անվանենք սա, ձևի փոխակերպում, թե՞ հայտնագործում այլ ձևից ստացած ներշնչումով:



Նկ. 7

Այս նկարը վերստին մտածել է տալիս, թե ինչ իմաստներ կարող է կրել լույսն արվեստում, և որտեղ է նրա տեղը, հակադրվածությամբ, թե՞ համադրվածության մեջ: Հին հունական արվեստն ամբողջապես լույսի մեջ է, նրա մարմարե բեկորներն իրենց միջավայրից պոկված, լուսանկարիչները նրանց շուրջը, և ինչպես բանաստեղծը կասեր՝ «օ՛, մարմարյա քույրեր թանգարաններում մրսող...»³⁸: Թանգարանային լույսը չի փոխարինում արևին, ծովի ու երկնքի կապույտին, որոնցում կյանք է առել մարմարի կաթնագույնը: Այստեղ գեղագիտական էտալոն է ընդունված միլիոյան Աֆրոդիտեն, լուսանկարներում կավճի ճերմակություն սև ֆոնի վրա, փոքր-ինչ ներքևից դիտված, մոնումենտալության թեթև ակնարկով: Բոլոր լուսանկարներում պատկերը գրեթե նույնն է: Խնդիրը նույնն է եղել՝ ընդունել սիմվոլը որպես սիմվոլ: Ոմանք ներշնչվել են մարդկայինի գաղափարով,

³⁸ Չարենց 2007, 68:

այդ թվում՝ ռուս գրող Գլեբ Ուսպենսկին, որ բարություն ու առաքինություն է տեսել այս կերտվածքում, ավելի հանգստություն, քան հպարտություն, որ լուսանկարներում է: Այդ լուսանկարները մերժողը ֆրանսիացի քանդակագործ Արիստիդ Մայոլն է: Նա մտերմություն է փնտրել արձանի դիրքում, մի բան, որը նկատելի չէ լուսանկարիչների դիտումներում: Մայոլի կարծիքով, արձանը սխալ տեղում է դրված, լույս չի տալիս, և լուսանկարները չեն մոտենում էությանը: «Նրան մի անգամ եմ տեսել իր տեղում՝ պատուհանի մոտ, - ասում է քանդակագործը, - լույսը լույսի վրա կուրացնում էր արևի նման ...Այս արձանի գլուխը զարմանալիորեն կենդանի է, կարծես շարժվում է դեպի քեզ: Լուսանկարներում նա մեռած է ու դատարկ, նրան պետք է մոտենալ լիակատար լուսավորության մեջ, անստվեր տեղում»³⁹, ու կտեսնենք, որ կաթնագույն է, չկա լուսանկարների անկենդան կավճե սպիտակը:

Լույսի ու ստվերի խնդիրն այլ բովանդակություն է ձեռք բերում, երբ արվեստագետ դիտողն արվեստի գործի առջև է: Բանաստեղծը, արձակագիրը, քանդակագործը տարբեր հայեցումներով են ընդունում գեղեցիկը, և ոչ մեկի դիտումով չի երկրորդվում արվեստի գործը: Գրվում են ներշնչված տողեր, կերտվում աֆրոդիտեներ, հայտածվում պատկերներ, տրվում մեկնություններ, և ամենահամեստ, բայց կենտրոնական տեղում է լուսանկարչությունը, որպես անաչառ, օբյեկտիվ բովանդակությանը հետամուտ հայացք: Նա այստեղ մոտ է իր նախնական դերին, այն է՝ մոտ լինել արվեստի այն ճշմարտությանը, որին ասում են իրի շրջափեղիություն (ըստ Հայդեգերի): Սա յուրահատուկ գեղագիտական դիտում է, որտեղ «իրը պետք է թողնվի իր ներսում»⁴⁰: Լուսանկարչությունն այստեղ հավատարիմ է ու մոտ իր լուսաստվերային պայմանական հայեցմանը և դրանով իսկ իր գոյահիմքին (սուբստանց), որքան էլ տարբեր լինի ընկալվող օբյեկտը՝ իրականության, թե արվեստի սահմաններում:

Եզրակացություններ

Մարդս իր հայեցման մեջ ձգտում է ըմբռնել տեսանելին իր միջավայրում, փնտրել էականը, ի հայտ բերել հատկանիշը որևէ կետում և սահմանավորելով առանձնացնել, այն է՝ տեղավորել իր զգացական դիտման շրջանակում: Սա դիտվող պատկերի ենթագիտակցական պայմանա-

³⁹ Фреп 1982, 79.

⁴⁰ Хайдеггер 2008, 101.

կանացումն է ու ձևաստեղծման սկիզբը տեսողական արվեստներում: Այս ծանոթ խնդրի վերարծածումը հանգեցնում է արտացոլման տեսությանը և իրականության ընկալման այն բնական պայմանին, որ տալիս է լույսի ու ստվերի հարաբերությունը: Լուսանկարչությունը, որպես օպտիկական միջնորդավորում դիտողի ու առարկայի միջև, ի հայտ է բերում ձևի ու նյութի յուրահատուկ հարաբերություններ: Սա մի դիտում է պատկերի առարկայականության ու վերացականության առնչություններում, մի արվեստ, որ միտված է վավերականության և պայմանականացնում է այն իր արտահայտչամիջոցների (գիծ, լույս, ստվեր) սահմանափակությամբ: Այն բերում է իր զգացական լարվածքն ու իր բնազանցությունը և մղում է արվեստի հոգեբանության որոշ էական խնդիրների վերարծարծմանը:

Գրականություն

- Առաքելյան Գ. 2018, Անդրանիկ Քոչարի լուսանկարչական արվեստը, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 143 էջ:
- Դալիթ Անյադթ 1960, Սահմանք իմաստասիրության, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 169 էջ:
- Դուրյան Պ. 1932, Տաղեր, Երևան, Պետհրատ, 88 էջ:
- Դելակրուա Է. 2006, Երկեր արվեստի մասին, Երևան, «Հայգիտակ», 338 էջ:
- Զարենց Ե. 2007, Վերջին խոսք, Երևան, «Հանրագիտակ», 326 էջ:
- Սերվանտես 1934, Դոն Կիխոտ, Երևան, Պետհրատ, 190 էջ (Մ. Արուսյանի նկարազարդումով):
- Տեն Հ. 1936, Գեղարվեստի փիլիսոփայություն, Երևան-Մոսկվա, Պետհրատ, 534 էջ:
- Арнхейм Р. 1974, Искусство и визуальное восприятие, Москва, «Прогресс», 392 с.
- Барт Р. 1996, Мифологии, Москва, изд. имени Сабашниковых, 314 с.
- Башляр Г. 2004, Избранное: поэтика пространства, Москва, изд. РОССПЭН, 375 с.
- Бёрк Эд. 1979, Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного, Москва, «Искусство», 237 с.
- Вейдле В. 1996, Умирание искусства, СПб., изд. АХИОМА, 333 с.
- Витгенштейн Л. 1994, Философские работы, Москва, «Гнозис», 207 с.
- Гартман Н. 1958, Эстетика, Москва, изд. ИИ, 692 с.
- Гильдебранд Д. 1998, Новая вавилонская башня, СПб., «Алетейя», 314 с.
- Гнедич П. 2004, История искусств, т. III, Москва, «ОЛМА-ПРЕСС», 638 с.

- Кандинский В. 2018, О духовном в искусстве, Москва, изд. «РИПОЛ классик», 250 с.
- Тынянов Ю. 1977, Поэтика. История литературы. Кино, Москва, «Наука», 574 с.
- Фрер А. 1982, Беседы с Майолем, Ленинград, «Искусство», 192 с.
- Хайдеггер М. 2008, Исток художественного творения, Москва, «Академический проект», 525 с.
- Hovhannisyan H. 2019, Without the Diogenes Lantern, Washington, Cross-Cultural Studies, v. 4, 150 p.

ԼՈՒՅՍԻ ԵՎ ՍՏՎԵՐԻ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հենրիկ Հովհաննիսյան

Ամփոփում

Շրջապատող աշխարհի տեսողական ընկալումը հանգեցնում է առանձին կետերի, հատվածների ու առարկաների տեսազգացական առանձնացման, երբեմն էլ գեղագիտական մեկուսացման: Մարդկային հայացքը բնությունից օժտված է պայմանաձևերի (մոդելներ) ստեղծման և տեսանելի իրականության անսպասելի կարգավորումների: Արտացոլումը, որպես գեղարվեստական երևույթ, հաճախ սկիզբ է առնում վայրկենական հայացքից, և այստեղից էլ՝ լուսանկարչությունն իր գեղագիտական դիտումներով ու նմանողության մղումով. դիտակետերի ընտրություն, լույսի հետ ու լույսին հակառակ, մղում առ անտեսանելին, հայեցման ու վերապրումի նույնացում, որտեղ չեզոքանում է տեսանելի աշխարհի առարկայականությունը, և առարկաները մոտեցվում են մարդուս հոգևոր աշխարհին:

Բանալի բաներ՝ անգունություն, արտացոլում, գրավյուր, գիծ, հայեցում, ձև, պայմանականություն:

ЭСТЕТИКА СВЕТА И ТЕНИ

Генрих Оганесян

Резюме

При зрительном восприятии окружающего мира происходит эстетическое выделение отдельных точек или фрагментов, воображаемое изо-

лирование предметов от реальных соотношений. Человеческий взгляд по сути обладает способностью предвосхищения, свойственного художникам, – создавать модели, что приводит к неожиданному оперированию картинами реальности. Отражение как художественное явление есть результат мимолетного взгляда. В этом смысле искусство фотографии с его поиском ракурсов, соотношением тени и света, отражая сходство с объектом, являет собой связь между созерцанием и переживанием, где исчезает предметность видимого мира. Оптическая опосредованность при творческом подходе проникает во внутренний духовный мир человека.

Ключевые слова – бесцветность, отражение, гравюра, линия, созерцание, форма, условность.

THE AESTHETICS OF LIGHT AND SHADE

Henrick Hovhannissian

Abstract

The visual perception of the surrounding world takes place via imaginary highlighting of certain dots and fragments, which sometimes brings to aesthetic isolation. The human vision is by nature endowed with anticipation of visible models, which may bring to most unexpected arrangement of the visible reality. Reflection, viewed as an aesthetic phenomenon, quite often originates at a glance. Hence, the photography with its aesthetic observation and aspiration for resemblance. It's all about the observant eye, being with and without light, craving for the invisible, and this instant link between contemplation and anxiety, the very point at which the significance of the visible reality vanishes, and things around us smoothly get closer and closer to man's spiritual life through optical mediation.

Key words – colourlessness, engraving, line, reflection, contemplation, form, conditionality.