

ՄՈՒՇԵՂ ՄԱՐԳՍՅԱՆ

Խ. Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ
գեղանկարչության ամբիոնի դասախոս

ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱ-ՀՈՐԻՆՎԱԾՔ, ԳԵՂԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԼԵԶՎԻ ԿԵՆՍՈՒՆԱԿ ԵԶՐՈՒՅԹՆԵՐ

Բանալի բառեր և արտահայտություններ. հորինվածք, գեղանկարչություն, լեզու, գեղարվեստական կերպար, գեղարվեստական ստեղծագործություն, ազգային, կենսունակ

Ключевые слова и выражения: композиция, живопись, язык, художественный образ, художественные произведения, национальный, жизненный

Key words and phrases: composition, painting, language, artistic images, piece of art, national, vital.

Գեղանկարչական գրականության մեջ կա այն հաստատական կարծիքը, որ դիմանկարի այսպես կոչված կոմպոզիցիոն, իմա՝ հորինվածքային կատարումը, շատ բաներով տարբերվում է բնօրինակային կատարման առաջադրանքից, իբրև թե բնօրինակը նկարելու ընթացքում բուն հիմնախնդիրը հանդիսանում է ձևերի, մասերի, գույնի և բնութագրականի արտահայտումը, համամասնական կառուցումով և մասերի ներդաշնակությամբ, իսկ հորինվածքային դիմանկարի ստեղծման ժամանակ կարևորվում է գեղարվեստական կերպարի ստեղծումը (իսկ ի՞նչն է կարևորվում առաջինի դեպքում), մարդու հոգևոր հատկությունների արտահայտումը (առաջինի դեպքում սա մի՞թե կարևոր չէ նույնպես, կամ մի՞թե հնարավոր է առանց սրա), բնութագրական մասերի (աչք, քիթ, բերան) և ուրվապատկերների արտահայտչականության կենսունակացմամբ, (առաջինում կարող է և սա չլինե՞լ), ընդհանուր գունազեղության ընտրությամբ... Ոչ ավել, ոչ պակաս, բնօրինակային դիմանկարի դեպքում պարզվում է ոչ միայն (գունազեղության ընդհանուր ընտրություն պետք չէ (մի բան, որը դեռ աշխատանքը նախապատրաստության ժամանակ պետք է հաշվի առնել, փնտրել ու գտնել դրվածքի մեջ դեռևս)), այլ երևի ընդհանրապես պետք չէ...

Սա ուղղակի բառախաղ է, ոչ ավել, ոչ պակաս, այն էլ խառնաշփոթությունից բացի ուրիշ ոչինչ չառաջացնող բառախաղ: Մի պահ

համաձայնվելով, որ, իսկապես, երկու այդպիսի դեպք կա՝ բնօրինակից դիմանկարի կատարում և կոմպոզիցիոն-հորինվածքային դիմանկար, ապա միթե՞ առաջինի պահանջները, բնականաբար, չեն ենթադրվում երկրորդի մեջ, պարագայում և հակառակը: Անշուշտ, ոչ միայն պետք է ենթադրվեն, այլև պարտադիր են, որովհետև խոսքը երկու դեպքում էլ դիմանկարի ստեղծագործական կատարման մասին է և ոչ թե լուսանկարչության (չնայած այս դեպքում նույնպես կատարված աշխատանքը միայն լուսանկարչական սարքի արդյունք չէ): Գեղարվեստը, որպես իրականության իմաստավորման և ճանաչման ձևերից մեկը, ձգտում է իրական աշխարհի ճշմարիտ արտացոլմանը, կյանքի ավելի բնորոշ և էական երևույթների պատկերմանը: Դրա հետ մեկտեղ, իրական գեղարվեստական ճշմարտությունը չի հանդուրժում կյանքի առանձին երևույթների անկենսունակ կրկնօրինակումը, իրականության անհոգի արձանագրումը, որը բերում է ուղղակի պարզ արտագրություն:¹ Երկու դեպքում էլ նկարչի գեղագիտական վերաբերմունքի մասին է խոսվում, նրա ինքնաարտահայտման մասին է, մի բան, որը կարող է դրսևորվել տարբեր խնդիրներով, բայց բոլոր դեպքերում դեպի դուրս և ոչ թե դեպի ներս: Անկախ այն բանից, մեկը բնօրինակից է արված, մյուսը՝ պատկերացմամբ: Չնայած յուրաքանչյուր պատկերացման հիմքում նույնպես ընկած է, առարկայական կամ ոչ առարկայական, բայց որոշակի մի զգացողություն: Սովորաբար օրենքները գրվում են դասական պատկերացումների հիման վրա և ոչ բնավ անձնային զգացողությունների, և որն ավելի ցավալի է, գրվում է նյութը և բուն խնդիրը չպատկերացնելով, կամ նրա նախապայմանի պարտադիր չլինելու պատճառով: Պետք է խորապես և ամեն ինչում հստակ սահմանազատվի, և դա հնարավոր է, ինքնուսուրյունը՝ մասնագիտականությունից, և երբեք չպետք է ուղղակի անգիտությամբ կատարվածը որակվի որպես բնօրինակային նկարչություն: Քանի որ գեղանկարչության օրենքներից և կանոններից շեղվելը՝ հենց նշանակում է ինքնուսուցում, երբ որ այդ երկու՝ իբրև թե տարբերակումները, նույնն են ինքնուսի մոտ, նույնն են և մասնագետի մոտ, անշուշտ կատարման անհամատեղելի մակարդակներով:

«Գեղանկարչությունը չպետք է դառնա լուսանկարչություն: Մեզանում բազմաթիվ լուսանկարիչներ դարձան իսկական գեղարվեստագետներ, իսկ որոշ նկարիչներ, դժբախտաբար, դարձան լուսանկարիչներ: Բնօրինակի ճշմարիտ պատճենահանողի և իրական նկարիչ-ստեղծագործողի միջև ոչ մի կապ չկա: Իսկական արվեստը գալիս է միայն կյանքի ճշմարտացի ուսումնասիրությունից»:²

Այլ բան է գեղարվեստական ստեղծագործությունը և նրա փոխակերպումները, չնայած խնդիրը դրանից այնքան էլ չի փոխվի, քանի որ, եթե դա առանձին խնդիր չէ, ապա այն կենսականորեն գտնվում է իրական գեղանկաչի ստեղծագործական գործընթացում և ենթարկվում է այդ նույն օրենքներին, ինչպես բնօրինակային նկարչության մեջ: Բոլոր դեպքերում, առաջնայինը գեղանկարչի անհատականությունն է, նրա կարողությունները՝ համընդանուրից, ընդհանուրի (որոշակիի) անջատումն է, որոշակի սահմաններով, անսահմանից սահմանահանումն է: Բազմաթիվ գոյերից, որոնք տեսակ են կազմում, մեկին կամ մի քանիսին առանձնացնելու կարողությունն է: Բոլոր դեպքերում, բանը պետք է դիտել այն հարթությունից, ուր կանգնած է նկարիչը, և ուր դրված է կտավը, բայց երբեք ոչ այն տեղից, թե որտեղ է դրված կտավը, և որտեղ է կանգնած նկարիչը: Անգամ հարթության փոփոխությունը, բանը խառնաշփոթության է վերածում, չխոսելով արդեն այն մասին, երբ գիտակցաբար հարթությունների համատեղում է կատարվում, ելնելով այն մեկ ընդհանրությունից, այն է՝ որպես հարթություն կոչվելուց, որով էլ սկզբնավորվում է բնօրինակային դիմանկար և հորինվածքային դիմանկար՝ անտրամաբանական արտահայտությունն ու բնականաբար, խառնաշփոթը՝ գեղանկարչական ընդհանուր օրենքի քմահաճորեն տարաբաժանումը: Նախ ի՞նչ ասել է կոմպոզիցիա... Մեզ հասանելի, մեր ձեռքի տակ եղած այն գրականությունը, որ կա կոմպոզիցիայի տեսության մասին, մեր համեստ կարողությունների սահմաններում ուսումնասիրելով, հանգել ենք մի եզրակացության. որն այս է, անշուշտ, դույզն իսկ չնսեմացնելով և չնվազեցնելու նրանց՝ հեղինակներին, և ոչ էլ նրանց կատարած աշխատանքը, որ թվաբանական պարզ գործողությունը սովորեցնելու համար (ինչու՞ չէ, նաև սովորելու), բոլորովին կարիք չկա բոլոր թվերը մեկ առ մեկ գումարել միմյանց, մի բան, որն ոչ միայն անհնարին է, այլև ուղղակի անհեթեթություն է: Ուղղակի պետք է մեկընդմիջտ սովորեցնել գործողության գործողությունը, գտնել համակարգը, գտնել այն, ինչն ամեն ինչ ենթադրում է և ունի իր մեջ: Այսինքն կարիք չկա ծովը խմել և դա հնարավոր էլ չէ, եթե նույնիսկ ցամաքեցվեն նրա մեջ թափվող գետերը, ոչ միայն կարիք չկա, այլ ուղղակի անշնորհակալ գործ է, որովհետև ծովի ինչքն իմանալու համար, անգամ մեկ բաժակն էլ բավական է, եթե ոչ կաթիլը... Հեղինակներից յուրաքանչյուրի մոտ, որ թույլ ենք տվել մեզ նկատելու, այդ հարցի քննության մեջ, այն հարցին, թե վերջապես ինչ՞ է կոմպոզիցիան, չկա որոշակի պատասխան, երբ որ ինքը՝ կոմպոզիցիան-հորինվածքը, բոլորովին որոշակիություն է: Նրանց՝ հեղինակների մոտ

գլխավորապես իշխում է մի որոշակի մասնակիություն, այն է՝ խնդրի մեջ ունենում են որևէ մեկ որոշակի ստեղծագործություն՝ գրական, երաժշտական, ճարտարապետական, գեղանկարչական և այլն: Անգամ, եթե նշված չէ որ երկը, որ ստեղծագործությունը, որ կառույցը, որ կտավը, ապա միևնույնն է, զգացվում է, որ նրանք այն ունեցել են աչքի տակ, պատկերացման մեջ: Այսպիսի մոտեցումը ճիշտ չէ, որովհետև սրանցից յուրաքանչյուրը՝ երկը, ստեղծագործությունը, կառույցը կտավը ամբողջի մասնիկը չէ, ինչպես ծովի մեկ կաթիլը, այլ արտահայտչամիջոց է, այսինքն մի անոթ, որով տեղափոխվել է կաթիլը, որով կաթիլը անջատվել է ընդհանուրից: Այստեղ կարող է շփոթություն առաջացնել առաջնության խնդիրը, երբ որը կարծում ենք իսպառ բացակայում է այստեղ, որովհետև ստեղծագործությունը ենթադրում է գեղանկարչական գործ, բայց հակառակը չի կարող լինել: Այստեղ խոսքը գեղարվեստական արժեքի մասին չէ, այլ բանը վերաբերվում է ձևին, ետընթացիության կիրառելիության խնդրին: Յորենի հատիկը իր մեջ ամփոփում է իր անցյալը, ներկան և անշուշտ, ապագան է պարունակում, բայց նա որպես այդպիսին, ոչ որպես սերմնահատիկ, ոչ անցյալ է, ոչ ներկա և ոչ էլ ապագա: Խնդիրը բոլորովին չի փոխվի, նույնիսկ, եթե մեկ հատիկի փոխարեն երեք հատիկ, չորսը, ամբողջ շտեմարանը, իմա՝ ամբողջ արվեստը վերցվի: Միևնույն է չկա, և չի էլ կարող լինել այդ հարցի պատասխանը՝ ինչ է կոմպոզիցիան, որովհետև ասելով կոմպոզիցիա-հորինվածք, այս բառը, մենք նրան սահմանում ենք, տալիս ենք որոշակիություն, մի բան, որը դադար է հավիտենական շարժման ընթացքում՝ հարաբերական դադարի պահ, այլապես կստացվի փակուղի, լաբիրինթ, որից դուրս գալը ոչ թե հարցադրումն է, ոչ գեղանկարչական, ճարտարապետական, երաժշտական, գրական ստեղծագործությունների վերլուծությունն է, երբեմն հաջողված, առավելապես անհաջող, այլ անցումն, չնկատելով այդ հարաբերական դադարները, որովհետև դրանցից յուրաքանչյուրը, ընդամենը կանգառներ են, որոնք ոչ մի կապ չունեն ճանապարհի հետ, որոնք կարող են լինել, կարող են և չլինել: Հատիկը, երբ սերմ է, ձև է, որն ենթադրում է ինչ որ բանի վերջ, որ հետո դառնա ինչ որ բանի սկիզբը ժամանակի և տարածության մեջ, ուր գուտ ձևի փոփոխությունը դուրս է և ժամանակից և տարածությունից, որպես երեք չափերի արտադրանք, որովհետև այն իր մեջ չի ներառում ժամանակը և ուղղվածությունը: Ինչ է կոմպոզիցիան, մեր համեստ կարծիքով, մինչ այժմ այդ մասին դատողություններ են արվել, բայց դա արել են ոչ թե ամբողջով, ոչ թե ամբողջի մասով, կամ մասերով, այլ նրա ստվերով, որոշ դեպքերում էլ, ինչպես կոչված է ասել՝ կեղծ ստվերով:

Յուրաքանչյուր ստեղծագործություն կոմպոզիցիա-հորինվածքի կեղծ ստվերն է, որովհետև նա իր մեջ կարող է ենթադրել օրենքը, բայց այն օրենքը չէ, որովհետև նա ամբողջը չէ: Ծովից վերցրած կաթին ունի ամբողջ ծովն իր մեջ, բայց այն, որպես որոշակիություն անջատված լինելով ամբողջից, ընդամենը կաթիլ է և ասենք, ահռելի չէ ծովի չափ և չունի նրա այդ մեկ հատկանիշը գոնե, նա արդեն ծով չէ, ուրեմն և ծովի մասին նրանով դատողություն անելը, չնայած այն բոլոր եղած ընդհանրություններին, դատապարտված է անհաջողության: Այստեղ անջատվածությունը դառնում է կենսորոշ, սկիզբ տալով պայմանականության, իսկ այն օրենք է, բայց օրենսդիր չէ, միավոր է, բայց ոչ ամբողջ, արտահայտման ձև է, բայց ոչ սկիզբ... Գծի պրոյեկցիան կարող է կետ լինել, բայց կետը չի կարող ենթադրել գիծ իր պրոյեկցիայում, այնպես որ պետք է գտնել ամբողջը և ոչ միայն ամբողջը, այլ սկիզբը, որից առաջացել է պրոյեկցիան և անգամ կեղծ պրոյեկցիան: Ժամանակի մեջ սկիզբը ենթադրում է վերջ, յուրաքանչյուր սկիզբ իր մեջ կրում է վերջը և յուրաքանչյուր վերջ նշանակում է ինչ որ բանի սկիզբ: Կոմպոզիցիան հենց սա է: Սկիզբ, որը հայտնի է, որպես արարչագործություն: Հենց միայն սրա մեջ է, որ կա այն, ինչը որ պետք է լինի՝ համընթացություն, հավասարակշռություն, տրամաբանություն, զուգակցում, զուգորդում, հարաբերակցվածություն, հաստատականություն, խորություն, անսահմանություն, տեղադրվածություն, զգացմունքայնություն, դատապարտվածություն, լուսավորվածություն, պարզություն, զսպվածություն, հակադրություն, ամբողջականություն, ուրվագծություն, ներդաշնակություն, գունեղություն, ձև, հարթություն և մնացած այն բոլորը, ինչը որ ենթադրում է մեր միտքը, և կարող է ենթադրել, որի թվարկումը այդ նույնն է, ինչ ամբողջության մեջ բերվի որևէ լեզվական բառարան: Հայտնի է կոմպոզիցիա բառի ծագումը, նրա հին և նոր նշանակությունները և այլն...

Հայտնի է նաև, որ պայմանականություն է վաղուց ի վեր, բայց նա այնպիսի մի պայմանականություն է, որը նույնիսկ այդպիսին, տարողունակ չէ և չի ենթադրում իր մեջ մեր բոլոր զգացողությունները, որովհետև մենք ենք այն ստեղծել որպես այդպիսին, և չպետք է վեր դասվեր մեզանից: Մեզանից վեր արարչագործությունն է և այն է սկիզբը: Ասվեց եղիցի լույս և եղավ լույս, իսկ լույսը կարմիր, կապույտ և դեղին գույներն են, այսինքն սպիտակը, այն, ինչն անբիծ է - արարչագործությունը: Արդյոք նկարիչը վերցնելով լույսը որպես գույներ չի ձգտում վերաբաժանել նորից լույսը, դեպի անհունը: Անշուշտ ձգտում է, և գեղանկարչությունը և ոչ միայն դա, ձգտման փորձեր են: Մեկին հաջողվում է, մյուսին՝ ոչ, մեկին հաջողվում է մոտենալ, իսկ մյուսը հեռանում է բոլորովին... Մարդը

փորձում է կրկնել ՆՐԱՆ, որովհետև, ինքը ՆՐԱ կերպարանքով է ստեղծված... Իսկ կերպարանքը կերպար է նշանակում, էություն ամենից առաջ, և ինքն էլ է փորձում ասել՝ եղիցի լույս և դրա հիմքը էությունն է և ոչ մեկ այլ բան: Ինչ՞ է գեղանկարչությունը, ինչ՞ է գույնը, երանգը, ինչ՞ է ճարտարապետությունը, կամարը, սյունը, խոյակը, ինչ՞ է երաժշտությունը, ինչ՞ է սիմֆոնիան, սոնատը... Սրանք մի ամբողջություն են և այդ ամբողջության հիմքում ընկած է էությունը և դրանք նրա արտահայտման ձևերն են և նրանով արտահայտված ձևերն են: Կոմպոզիցիան - հորինվածքը, ոչ այլ ինչ է, իր ունեցած նշանակությամբ և վերագրված նշանակությամբ, քան էության արտահայտման ձևերից մեկը և ոչ ավելին: Կոմպոզիցիա-հորինվածքը, նույնպես երևույթ է, օրենք է, բայց ոչ օրենսդիրը, բայց որպես այդպիսին հրամցվելով դարձել է շփոթությունների և մոլորությունների պատճառ... Որն՞ է ամենամեծ նկարը, անշուշտ այն, որի վրա բաժանված սպիտակը նորից ամբողջացել է կամ հասցված է ամբողջության:

Հայ կերպարվեստը, լայն առումով գեղանկարչությունը, ունենալով դարերի ու հազարամյակների պատմություն, վերընձյուղվել է ոչ միայն հայրենի հողի վրա, ճակատագրի բերումով նաև՝ օտար երկրներում, օտար ավերում:

Ձևի և բովանդակության առումով, ընդգրկման բազմազանությամբ հայկական, հայեցի դպրոցն ունենալով հանդերձ, որոշ ժամանակներում նկատվել են օտարամուտ տարրեր՝ եվրոպականացման հախուռն ձգտումով:

Այդպես էլ հայ գեղանկարչական լեզուն մասնավորապես մշակվում էր եվրոպական դպրոցներում: Դրա հետ մեկտեղ, ինչ խոսք, հայ արվեստագետի առաջ ինքնաբերաբար ծառանում էր մի խնդիր, թե ինչպես և ինչ չափով պիտի կարողանա իր ստեղծագործական լեզվին հաղորդել ազգային նկարագիր՝ համապատասխանեցնելով ազգային պատկանելիության ներքին բնածին պահանջին, ստեղծել համարժեք եզրույթներ, որ կարողանա ճիշտ արտացոլել սեփական մտածելակերպը մշակութային յուրահատուկ նշութավորումներով: Սակայն նույն նախանձախնդրությունը չունեցավ լեզվական իր դրսևորումը, և մեր լեզուն մուտք գործեցին բազմաթիվ օտար ու խորթ բառ-անվանումներ և բառակապակցություններ (մուլերտ, պուլիտրա, պեյզաժ, նատյուրմորտ, կոմպոզիցիա, պորտրետ և այլն):

Կենդանի խոսքը ժամանակի ընթացքում և ժամանակի մեջ կրել ու կրում է օտար ազդեցություններ՝ փոխառյալ բառերի տեսքով: Գրական

հայերենում կերպարվեստին վերաբերող բառաշերտի ամրակայման ուղղությամբ կատարվել են զգալի տեղաշարժեր՝ բնիկ հայերենով, բառապատճենումով և թարգմանաբար ստեղծել բառ-անվանումներ, կերպարվեստին բնորոշ եզրույթներ:

Սակայն այստեղ ևս դեռ կան բազմաթիվ վիճելի հարցեր, ոչ ճիշտ եզրույթներ, թերատ անվանումներ: Այսպես՝ մեկուկես տասնամյակ առաջ գործածական դարձավ կենդանագիր (կենդանագրական) բառը, որն ինչպես հանկարծակի մտավ գործածության մեջ, այդպես էլ դուրս մղվեց, որովհետև այն սիրողական թարգմանության հայկական տրբերակ էր:

«Կենդանագիր» (живопись) բառը, որպես այդպիսին, վկայվում է հայ հին մատենագրության մեջ, ինչպես օրինակ «այս թուղթը բերեց Աբգարի սուրհանդակ Անանը և նրա հետ փրկչի (Հիսուս Քրիստոսի -Մ.Մ.) կենդանագիր պատկերը, որ միջև այսօր գտնվում է եղեսացիների քաղաքում»³:

Կենդանագիր բառը գեղանկարչական արժեք ունի և վկայում է մշակույթի այս նուրբ ճյուղի՝ իբրև առանձին դպրոցի առկայությունը հին Հայաստանում, մանավանդ ցայսօր պահպանել է եզրույթի իր արժեքը:

Նույն ճակատագիրն ունի պեյզաժ բառը: Դրա հայերեն միակ և հաջողված համարժեքը բնանկարն է և այդպես էլ թարգմանված է բառարաններում: Բնանկարը թերևս կարելի է հասկանալ նաև իբրև նատյուրմորտ բաղադրյալ բառը, որտեղ առկա են բնության + մեռած արմատները⁴:

Ինչևէ, սա այլ խնդիր է՝ այս հոդվածի սահմաններից դուրս:

Հասկանալի է, որ հայերենը չի ունեցել նատյուրմորտ բառը, սակայն այս խնդրի լուսաբանմանը մեծապես կարող է օգնել Խորենացու՝ պալատական նկարիչ⁵ վկայությունը, որ մի անգամ ևս փաստում է դեռևս 5-րդ դարում հայ գեղանկարչության որոշակի մակարդակը: Մեր փնտրտուքները նատյուրմորտի հայերեն համարժեքները հին մատենագրության մեջ հայտնաբերելու ուղղությամբ, ցավոք, որևէ արդյունք չեն տվել, թեև հայոց լեզուն տալիս է այդ հնարավորությունը, եթե ոչ պատահաբար վերականգնել, վերագտնել, այլ նոր բառ-համարժեք ստեղծելու հնարավորության միջոցը: Նատյուրմորտի նկարագրի և բաղադրամասերի վերլուծությունը մեզ բերում է այն եզրակացության, որ նկարիչը այդ դրվածքը կազմում է այնպիսի իրերով, որոնք ոչ թե մեռած բնության վավերացումներն են, այլ պատկերավորման բազմություն՝ խնձոր, սափոր, աթոռ, վրձին, ծաղիկներ: Ճիշտ կլիներկոչել՝ իրերի նկարչություն, իրանկարչություն, վերջնատեքստում, ինքն առարկայացած

երևույթի՝ իրապատկեր, իսկ արարողը՝ իրանկարիչ, որը և համահունչ է բնանկարիչ, ծովանկարիչ, դիմանկարիչ նշանակություններին, և իքանկարը՝ ծովանկար, բնանկար, դիմանկար արժևորումների ցանկում:

Կոմպոզիցիա (կազմություն, հորինվածք, կառուցվածք)⁶ հումեալան իրավունքում նշանակել է «հաշտեցում», արենայում՝ «հակադրություն»:

«Հաշտեցում» և «հակադրություն»: Բայց արդյո՞ք կոմպոզիցիոն աշխատանքը հաշտեցում և հակադրություն է: Այո՛, ճիշտ են և՛ մեկը, և՛ մյուսը: Սովորաբար մասն է կոչվում ամբողջի անունով և շատ հազվադեպ՝ հակառակը:

Վերջապես ի՞նչ է նշանակում կոմպոզիցիա: Այս հարցում կան տարբեր բացատրություններ: Կոմպոզիցիան մեր պատկերցմամբ մի յուրահատուկ որոշություն է ներքին համակարգայնությամբ, հակադրամիասնության ներդաշնավորումով:

Կոմպոզիցիան ունի սկիզբ և չունի վախճան, կա վախճանը, որի մեջ գործում է սկիզբը, որը մարդու ոչ այնքան գիտակցական, որքան որ տրամաբանական չափանշման արդյունք է՝ որոշակի ընդգրկումով, այնուհետև դառնում է ավելի նյութական՝ ձեռք բերելով որոշակի ձևեր:

Արվեստագետն այնուամենայնիվ առաջնորդվում է որոշակի պայմանականությամբ, առանց որի չի կարելի որոշել, թե իրենից ի՞նչ է ներկայացնում կոմպոզիցիան՝ հակադրամիասնության տարատեսակը:

Գրականություն

1. Сарьян М. С., “Комсомольская Правда”, 1964, 5 мая.
2. Сарьян М. С., նույն տեղում
3. Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, ԵՊՀ հրատարակչություն, Երևան 1981, էջ 178, տե՛ս նաև ծանոթագրությունը (Ս. Ս. Մալխասյան) էջ 159:
4. Անհաջող են նաև եղած թարգմանական տարբերակները. «Անկենդան բնություն, անկենդան բնության առարկաների խմբակներ», տե՛ս Ա. Ղարիբյան, Ռուս-հայերեն բառարան, էջ 550:
5. Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, ԵՊՀ հրատարակչություն, էջ 178, ծանոթագրությունը Ս. Ս. Մալխասյանի, էջ 159:
6. Ա. Ս. Ղարիբյան Ռուս-հայերեն բառարան «Հայաստան» հրատ., 1968թ.:

Մուշեղ Սարգսյան

Կոմպոզիացիա-հորինվածք,
գեղանկարչական լեզվի կենսունակ եզրույթներ

Սույն հոդվածի սահմաններում քննության են առնվել գեղանկարչական լեզվի դրսևորման սկզբունքներն ու ձևերը՝ շեշտելով ազգային լեզվական մտածելակերպի արժանիքները, նրանց կենսունակ եզրույթների օգտագործման մեջ:

Мушер Саргсян

Композиция-сочинение /построение/, продуктивные термины языка
живописи

В статье рассматривается проблема формирования языка живописи с точки зрения менталистского, эстетического, исторического подходов. Выделятся те заимствования-термины, которые с одной стороны выступают как международные термины, с другой стороны, как национально-маркированная лексика. Подчеркивается, что перевод основных понятий живописи /мольберт, палитра, пейзаж, натюрморт, композиция, портрет и т.д./ не всегда отражает особенности национального менталитета.

Moushegh Sargsyan

Composition-composition /Construction/ productive Terms in the Language
of Painting

The article deals with the problem of forming language of painting in terms of mentalist, aesthetic, historical approaches and shows that borrowings-terms on the one hand function as international terms, on the other hand, as a nationally marked vocabulary. It emphasizes that the translation of the basic concepts of painting/easel, palette, landscape, still life, composition, portrait etc/does not always reflect the peculiarities of national mentality