

Ստեղծագործությունը, ինքնին որպես գործունեություն ինքնուրույն
 ձև մշտապես զրավել է ինչպես ազվեստագետների, այնպես էլ հոգեբան-
 ների և գիտություն այլ բնագավառների ներկայացուցիչների ուշադրու-
 թյունը: Այնհայտ են նաև նրանց մտավոր միգրերը քաջահայտելու մարդիկ-
 յին այդ հզոր ֆենոմենի առեղծվածը գտնելու, նրա շարժառիթների
 տրամաբանական քանալին: Այսպես եղել է դարեր շարունակ և այսպես էլ
 կշարունակվի: Կծնվեն տեսություններ՝ ընդգրկելով կոսմոգոնիական պատ-
 կերացումներից մինչև գոեհիկ սոցիոլոգիզմի պարզունակ ձևակերպում-
 ները՝ միմյանց խստագույնս հակամեծ, կծնվեն այդ լուռ պայքարի ծո-
 վում գաղափարական նոր առաջամարտիկներ, նրանք գուցեև կկործանվեն
 ու դարձյալ ուրիշները կծնվեն իրենց հետ քերելով նոր ուղղություն-
 ներ, նոր ոճեր:

Եվ այս ամենը մի մեծագույն նպատակի համար՝ մոդելավորել
 գեղարվեստական ստեղծագործության ընթացքը, գտնել մարդու քննադր-
 հատկանիշի տրամաբանական քանաձևը, թավանցել նրա ենթագիտակցու-
 թյան անիմանալի շերտերը: Իհարկե, այն ինչ դուրս է գիտակցության սահման-
 ներից, այդպես էլ կմտա շքաքաջատված: Եթե այսպես չլինեք ապա վաղուց
 արդեն արվեստագետները իրենց հրեակայությունը, ստեղծագործական պե-
 տենցյալ հնարավորությունները կսնեին, կամ կկարգավորեին պատրաստի
 հաքերի միջոցով:

Ստեղծագործելու համար պատրաստի հաքեր չկան, սակայն նման հեքա-
 գոտությունների ընթացքում մշակվում են օրինաչափություններ, կերպա-
 վորման քարդ ընթացքին առնչվող համակարգված պատկերացումներ, որոնց
 շնորհիվ ստեղծագործող անհատը, իր մտահղացումները, հոգեդր ապրում-
 ները, խոհերը արտահայտում է որոշակի ավարտու, կարգավորված ձևի
 մեջ, որը կոչում ենք նկար, քանդակ, ընդհանրապես գեղարվեստական

ստեղծագործութիւնն: Այսպէս թե այնպէս նման համակարգված պատկերացումները միայն կարող են դառնալ պրոճեսիոնալ արվեստի հիմք, հակառակ դեպքում քննատուր շնորհշով օժտված, արվեստագետն անզամ կմնա արվեստի պրիմիտիվ ըմբռնումների սահմաններում:

Ի դեպ համաձայնենք, որ նույնիսկ այն դեպքում, երբ պրիմիտիվ նկարիչը հանդես է գալիս համանման համակարգված պատկերացումների, ըմբռնումների որոշակի սահմաններում, ապա նրա ստեղծած գործը ինքնին արժեքավորման պրոճեսիոնալ նույն չափանիշներին է ենթարկվում: Այսպէս կարելի է երկար խորհրդածել, բերել քաղամթիվ օրինակներ / հիշենք թեկուզ հարավսլավացի պրիմիտիվիստների ցուցահանդեսը Երևանում, կամ հիշատակենք դասական օրինակը՝ աճրիկական պրիմիտիվ արվեստի եզակի նմուշները, որոնք իրենց աննախընթաց ազդեցութիւնն են թողել այնպիսի մի մեծանուն արվեստագետի վրա, ինչպիսին Պիկասսոն է/, սակայն հարցադրման բուն հանգուցակետը քննում է որոշակի հետևութեան, այն է՝ արվեստի ստեղծագործութիւնը որպէս համակարգված պատկերացումների տեսողական, ընկալելի արտահայտութիւն ինքնին պետք է ներկայացնի մոդել, որոշակի օրինաչափութիւններով առանձնացնող կոնստրուկտիվ ամբողջութիւն: Այլ կերպ հնարավոր չէ, հակառակ դեպքում գեղարվեստական գործունեութեան իմաստն ու խորհուրդը կպարզագծվի արտաքին աշխարհի պարզադույն վերսպատկերման մեջ: Դիմենք թերեւ պարզագույն օրինակի: Պատահալից դիտենք որեէ քննատուներ: Բառանկյան մեջ սահմանափակված այդ պատկերը սկզբից լուսանկարենք, այնուհետև չփոխելով դիտակետը փորձենք ստեղծել նույնի գեղանկարչական պատկերը որպէս արվեստի ստեղծագործութիւն: Ստացված լուսանկարը, որքան էլ ժամանակակից գուճավոր լուսանկարչութեան քարճրագույն մակարդակով կատարված լինի կներկայացնի հիշյալ պատկերը որպէս քննութեան մի լադր, մի հատված: Ստեղծված գուճալարը, կամ գուճանկարները, որտեղ պատկերված է նույն քննատուկերը, շնայած գեղարվեստական ոչ միանշանակ

արժանիքներին, միևնույն է, այլևս հատված, կադր լինել չի կարող։ Այդպիսին լինել չի կարող նաև այն դեպքում, երբ գուժանկարիչը կապին հանձնի թեկուզև ամբողջ պատկերից մի ծառ, կամ թուփ։ Հետևաբար միանշանակ է՝ եթե ստեղծվել է նկար-արվեստի ստեղծագործություն, ապա այնտեղ գերիշխում է մի միայն ընդհանրություն գաղափարը։ Եվ իսկապես, եթե որևէ ծառի, կամ քնության աննշան մի հատվածի մեջ գեղարվեստական նկարը ներկայացնում է հենց իրեն, անսահման ու անընդգրկելի քնությունը, ապա դա հնարավոր է միայն այն դեպքում, երբ հիշյալ նկարը իրենից ներկայացնի որպես մոզել, կառուցվածքային որևէ համակարգ։

Այստեղ արդեն հանգում ենք թերևս ամենակարևոր հետևություն՝ իսկ չէ որ ցանկացած կառուցվածքային համակարգ գոյատևելով որևէ միջավայրում, կամ փոխկապակցություն և ունենալով արտաքին միջավայրի, աշխարհի հետ ներկայանում է որպես փակ, ավարտուն, իր հերթին օրինաչափություններով առանձնացող համակարգ, անընդհատ ձգտելով առավել ավարտուն, կայուն և վիճակի։

Հիշենք, թե որքան ենք խոսել, զրուցել առանձին շրջաններ կամ ոճեր ներկայացնող ստեղծագործությունների մասին և առավել մեծ արժանիքներ ենք վերագրել այն նկարներին, կամ արվեստագետներին, որոնք առավել հառուկ են ներկայացրել ուժյալ ոճը, կամ ժամանակաշրջանը։ Ասել կուզի, նրանց ստեղծագործությունները, որպես համակարգված որոշակի պատկերացումների արդյունք, առավել ավարտուն և կայուն ստրուկտուրա են ներկայացնում։

Անդրադառնալով այս հարցին, նպատակ է դիմել տեսական վերլուծությունների / թեև որոշակի հետաքրքիր եզրահանգումներին / դժվար է խուսափել /, հորվածն առավել մեթոդական կողմնորոշում ունի և կցանկանայի վերծանել բարձրագույն գեղարվեստական ինտիմաուտում ուսանող ապագա արվեստագետների ուսուցմանն առնչվող մի շարք կարևորագույն խնդիրներ։

Ուղեկիշը հետեյալն է՝ եթէ ստեղծագործությունը, ընդհանրապէս նկարը, քանդակը դիտում ենք որպէս իր ներքին օրինաչափություններով գոյատևող մի կառուցվածքային համակարգ, ապա ինչպիսի ընթացք պետք է ստանա սովորողների ուսուցումն ընդհանրապէս, ավելի շուտ մեթոդական ինչպիսի հարցադրումներ են ենթում ուսուցման այդ բարդ ու դժվարին աշխատանքում:

Նարունակելով միտքս լուսանկարի և կտավի միջև եղած տարբերության մասին նախապէս նշեմ, որ լուսանկարչության ծնունդը, հետագայում նաև գունավոր լուսանկարչության ասպարեզ գալը, մեծ շփոթություն առաջացրեց արվեստի աշխարհում: Թվաց թե գունանկարչությունը, առավելապէս քանակարչությունը իր տեղը գիշում է տեխնիկային՝ լուսանկարչությանը: Առաջին իսկ հայացքից դա հասկանալի է, օրինակ ինչ իմաստ ունի ժամերով, օրերով կտավին հանձնել որեէ ընապատկեր, երբ հաշված րոպեների ընթացքում կարելի է լուսանկարել այն իր տոնային բոլոր փոփոխութիւններով և ներկայացնել գունավոր պատճենը ցանկացած չափի մեջ: Ես ընդգծեցի պատճեն բառը և ոչ իզուր: Արվեստագետների ընդհանուր շփոթության պատճառը թերևս արվեստի մասին թյուր պատկերացումն է: Այդ ասելով ամենևին էլ նկատի չունեմ որոշակի անհաճանքի, այլ ավելի շատ ժամանակաշրջանի ծնունդ հանդիսացող գեղարվեստական այն հոսանքները, որոնք բավական չէ մեջ բերեցին, «բալիստական արվեստ», հասկացությունը, ավելին՝ աղավաղեցին, հարմարեցրին իրենց կեղծ պատկերացումներին արվեստի մեծագույն մշարությունները: Մի պահ հարց տանք մեզ, ինչպէս հնվեց ակադեմիական ուսուցման կարգը, ակադեմիզմն՝ ընդհանրապէս: Որո՞նք են նրա գեղագիտական շփանիշները, պատկերվող մոդելի նկատմամբ նրա ձևավորված վերաբերմունքի կանոնիկ, արդեն ակսիոմա դարձած անժխտելիության հավակնությունը: Իհարկէ նրա շատագովները վկա կբերեն կերպարվեստի մեծ վարպետներին, և որպէս դասական և մշտապէս հիշատակելի օրինակ՝ մեծն Լեոնարդո դա Վինչիին: Համախ

են հիշատակում, որ վերածննդի շրջանից սկսած, նկարը կարելի է նմանեցնել քաց պատուհանի: նման գաղափարը առաջինը վերագրում են հենց Լեոնարդո դա Վինչիին, թեև մեծ նկարչի հայտնի մեծաքանակ գրառումներում նման արտահայտություն չի հանդիպել: Եվ ինչպես Ն. Վոլկովն է նկատել ժամանակին, այդ արտահայտությունը օգտագործվում էր նույնիսկ վերածննդի վարպետների գեղարվեստական քմքոնումները աղավաղելու համար: Եվ միթե այդ չէ պատճառը, որ նույն վերածննդի շրջանին քնորոշ տառածականության համակարգի և ռեալ, իրական տարածություն միջև որևէ տարբերություն չեն դնում և մեթոդապես մի առանձին հավանություն մեծաքանակ մատուցում են որպես / իրական տարածություն / մշակող վերարտադրման միջոցով:

Դասական դարձնում հիմնապես քացահայտելով վերածննդին քնորոշ հեռանկարի հիմունքները, պետք է հիմնավորել նրա գիտական-պայմանական քնույթը: Չէ, որ , հիտական հեռանկար, , անվանումն ինքնին հուշում է, որ այն չպետք է նույնացնել պասսիվ պատմեմահանման հետ:

Վերածննդի շրջանում մշակված տարածականության կազմակերպման համակարգը, այլ կերպ ասած՝ , , զեալին, , կամ , , գիտական, , հեռանկարը իրական տարածական պատկերի գույտ մոդելն է, և որպես այդպիսին ունի իրեն քնորոշ կառուցողական առանձնահատկությունը: նրա տեսական և գործնական ուսումնասիրությունը կհանգեցնի այն համոզման, որ նման համակարգը ոչ մի ընդհանուր նմանություն չունի մեր տեսողական ընկալման հետ և իր պլանային քնորոշումներով վերացական համակարգ է: Փաստորեն մենք չենք նկատում այնպես ինչպես տեսնում ենք, և սկզբից եեթ ուսանողին չպետք է ապակողմնորոշել:

Ոչ ուսումով ամենաբազմազան ուսումնասիրություններից առավել մեծ հետաքրքրություն կարող է ստաջանել Ֆ. Նովոտնիի , , Սիգանը և գիտական պերսպեկտիվայի վերջը, , ուսումնասիրությունը: Գծային հեռանկարի համակարգի խստումը որպես փաստ, խոսում է այն մասին,

որ ինչ որ պատճառով այդ ,,դպրոցական,, համակարգը, որ 400տարի համատարժորեն ծառայել է եվրոպական նկարչությանը, չէր բավարարում Սեզանին: Ունեմալով առանձնահատուկ նուրբ տեսողական ընկալում, ռեֆորմատոր նկարիչը խախտեց հեռանկարի դաւական ձևը և ինչպես պարզվում է հիշյալ ուսումնասիրություն մեջ, նկատեց, այսինքն իրական տարածո թյանը հանձնեց կտավին այն վիճակով, ինչպիսին, որ իրականում տեսնում էր, այսինքն նա կտավին փոխանցեց իրական տարածությունից ստացած տեսողական ընկալումը՝ սև/իշապես, ուղղակիորեն:

Այստեղ արդեն գործ ունենց պերցեպտիվ պերսպեկտիվայի համակարգի հետ, որը որպես այդպիսին արվեստագիտություն մեջ ունի իր գիտական հիմնավորումը և հարկ է, որ ընդգրկվի դասականի ման գործընթացի մեջ:

Սեզանը անշուշտ գիտել էր այս համակարգի մասին, քայց հենց դրանով է հետաքրքիր, որ այն քացահայտել է ինտուիցիայի շնորհիվ, չէ որ, նա ընդհանրապես խորհուրդ էր տալիս նկարիչներին հնարավորին չափով առավել վստահել իրենց տեսողական ընկալմանը, ձգտել առավել միշտ պատկերել թնությունը, ,,Մշմարտությունը թնության մեջ է, ես դա կապացուցեմ,, - ասել է նկարիչը (А.Перрошо, Сезан, М. 1966 стр. 823)

Մյուս հանդերձ, կլամա կանգնում ենք մի մեծ պարադոքսի առջև, ինչպես կարող է Ֆրանսիայի մեծ նկարիչը ձգտել թնության առավել միշտ պատկերմանը, ապավինելով տեսողական անմիջական ընկալմանը: Չէ, որ նրա նկարչությունը հատկապես ծնունդ տվեց ստեղծագործական այնպիսի հոսանքի, ինչպիսին կուլքիզմն է: Եթե համաձայնեց Սեզանի վերոհիշյալ մտքին, ապա միշտն ասած, նրա հետնորդներին պետք է թնորոշ լինել պրիմիտիվիզմը: Սակայն այստեղ ոչ մի պարադոքս չկա, ավելի շուտ կա պարադոքս, սակայն հակառակ տեսանկյունից: Այն է, որքան նկարիչը ձգտում էր տեսողական ընկալման անմիջական վերարտադրմանը, այնքան ,,հեռանում էր,, իրականությունից:

Պատճառն այն է թերևս, որ 400 տարի շարունակ նկարելով մտքով, ոչ թե աչքերով, նրանք նկարել են այնպես ինչպես գիտեն, և ոչ թե ինչպես տեսնում են: Սեզանը միակն էր, որ հավատաց իր տեսողութանը և դրանով իսկ դարձավ անհասկանալի ու տարօրինակ: Եվ միթե զարմանալի չէ, որ Սեզանի նկարներում հեռանկարը կառուցվում է ոչ թե ուղիղ, այլ կոր զծերով, նաև տարածական պլանների խախտումներով:

Բերենք Փ. Նովոտնիի ուսումնասիրություններից հետևյալ փաստը: Նա համապատասխան Սեզանի ստեղծած նկարների լուսանկարել է քնուկթյան տվյալ հատվածը և համեմատելով / նկարը և համապատասխան լուսանկարը / հանգել հետևյալ փաստին՝ որ նկարի մեջ վերջին պլանի պատկերները ի տարբերություն լուսանկարի մեջ տեղ գտած նույն պատկերների խոշորացված է միջինը 25 օ/օ-ով, իսկ առաջին պլանի պատկերները ընդհակառակը՝ միջին պլանի պատկերների համեմատ փոքրացվել է 25-40 օ/օ-ով:

Այս հետազոտությունների արդյունքները առավել խորը վերլուծության են ենթարկվել Բ. Ռուշենքարի, Տարածական կառուցումը գեղանկարչության մեջ,, հիմնավոր աշխատությունում, որը ի դեպ խոշորապես ծանոթացնելով նաև այլ քնուկթյալի տարածական կառուցման համակարգերի հետ, մեծապես օգտակար էլ ինի մեր ըու հի մանկավարժներին՝ գտնելու մեթոդապես անհրաժեշտ բազմաթիվ հարցերի պատասխաններ: Այս համեմատության նպատակն էր նշելու, որ Սեզանը խախտելով վերածննդի շրջանի հեռանկարը, 400 տարվա ընդմիջումից հետո առաջինը հավատաց քնուկթյան տեսողական անմիջական ընկալմանը, առաջինը փորձեց նկարել այնպես ինչպես տեսնում է, և ոչ թե ինչպես սովորեցրել են:

Ձգումը քնանկարների պատկերման, ղիմանկարային, Փշուկթյանը, տեսողական ընկալմանը խստագույն հետևելը /այսինքն, օգտագործելով պերցեպտիվ հեռանկարի համակարգը/ ի զարմանք ժամանակակիցների ընդունված հեռանկարի խախտմանը: Այսինքն, նա դեմ գնաց, խախտեց վերածննդի վարպետների ստեղծած գիտական վերացական կոնստրուկցիան, ի շահ քնուկթյան անմիջական տեսողական ընկալման: Եվ զարմանալի չէ,

որ Սեզանին գրեթե ոչ ոք չհասկացավ, քուրորդ սովորել էին հավատալ մտքին, գիտակցութեամբ ստեղծածին և ոչ թե իրենց բնական զգացողութեանը, տեսողութեանը:

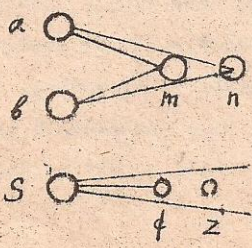
Վերադառնանք կրկին գծային հեռանկարին պերսպեկտիվային: Նթեմենք համառորեն պնդում ենք, որ այս իրենից ներկայացնում է ձևական-երկրաչափական մի համակարգ, սպա նույն հաշվողությամբ կարելի է պնդել հակառակը՝ վերածննդի շրջանի պերսպեկտիվայի համակարգի նույնիսկ նստուրալիզմը, վկա թերելով հենց Լեոնարդո դա Վինչիի հետևյալ արտահայտությունը՝ „... նկարը, կատարված որևէ հարթ նյութի մակերեսին, նման է հայելու մակերեսին, / "Книга о живописи" М, 1934 стр. 195/

Համաձայնենք, որ այս արտահայտությունը որպես ուսուցման մեթոդական հիմնաքար մեծապես կանխորոշել է մեր ուսուցման կարգը, և նույնուհետև, պատուհան դեպի աշխարհը, զաղափարի կրկնությունն է: Ավելի շատ „պատուհան դեպի աշխարհ, արտահայտությունը վերագրում են մեծ նկարչին ելնելով նկարի և հայելու մակերեսի նմանությունը վերաթերող նրա հիշյալ հիմնադրույթից: Մեջքերումը անվերապահորեն վերաթերում է մեծ նկարչին, քայքայ միայն ցիտատը, և այստեղ ուսանելի է իմանալ թե երբեմն որքան հնարավոր է նման ձևով կեղծել քուն Օշմարությունը: Դրա համար հարկ է կատարել ոչ թե կոնտեքստից կտրված փոքրիկ մեջքերում այլ հիշատակել, ամբողջ հատվածը. „... նկարը, կատարված որևէ հարթ նյութի մակերեսին, նման է հայելու մակերեսին, և դուք զեղանկարիչներ, հայելու հարթ մակերեսի վրա կգտնեք ձեր ուսուցչին, որը կսովորեցնի ձեզ լուսաստվեր և յուրաքանչյուր առարկայի կրճատումը: Ձեր ներկերից կա մեկը, առավել լուսավորը, քան նույն առարկայի հայելային պատկերի լուսավոր մասը, ինչպես և այդ ներկերից կգտնվի մեկը, առավել մուգ, քան այդ առարկայի ցանկացած մուգությունը: Այստեղից հետևում է, որ դու - զեղանկարիչ, նրանց օգնությամբ ստեղծում ես ջո նկարները նման նրանց հայելային պատկերին, երբ նրանց նայում ես մեկ աչքով ... „: Այսպիսով, մեջքերելով միայն իրենց հարկավոր մասը / ինչպես օրինակ Ն.Ա. Դիմիտրիևան իր „Պատկերը և քաղը,“

զրթի մեջ/, այլևս չեն փորձում հասկանալու, որ նկարի նմանութիւնը պատկերի հայելային արտացոլմանը, ըստ Լեոնարդոյի, վերաբերում է միայն այն դեպքին, երբ նայում են հայելուն մեկ աչքով:

Բերված հատվածը Գ. 509-ի տակ գետեղված է Լեոնարդո դա Վինչիի, Ընտիր երկեր, -ի 2-րդ հատորում / Տ. Ա. ,, Academia ,, 1935. 52 112-1135. 530-ր տակ գտնվող հատվածը պարզորոշ վկայում է սույն միտքը՝

Գեղանկարիչները հաճախ ընկնում են հուսահատութեան մեջ իրենց ստեղծած պատկերի անբնականութիւնից, տեսնելով; որ իրենց նկարը այնքան ռեալիստիկ է և կենդանի չէ, ինչպես հայելու մոջ տեսանելի առարկաները ... այսպիսով մեղադրելով իրենց շիմացութեան մեջ և ոչ թե պատճառի, որովհետեւ այն նրանք չգիտեն: Հնարավոր չէ, որ պատկերված առարկան լինի այնքան ռեալիստիկ, որ նմանվի հայելային պատկերին, թեև ինչպես և սա, և մյուսը գտնվում են հարթութեան վրա: Բացառութիւն է լինում միայն այն դեպքում, երբ նրանք հայելու մեջ տեսնում են մեկ աչքով: Դրա պատճառը հանդիսանում է երկու աչքը, քանի որ նրանք տեսնում են մեկը մյուսը հետևում գտնվող առարկան, ինչպես *a* տեսնում է *n*, *m* -ը չի կարող ամբողջութեամբ ծածկել *n* -ին, քանի որ տեսողական գծի հիմքը այնքան լայն է, որ նա / երկու աչքը / տեսնում է մեկ առարկայի ետևում գտնվող մյուս առարկան: Եթե դու փակես մեկ աչքը, ապա *f* մարմինը կծածկվի *Z* մարմնին և *S* -ը չի տեսնի վերջինիս, քանի որ տեսողական գիծը ծնվում է մեկ կետից ... ,, : Բերված հատվածին կից ներկայացնում ենք նաև Լեոնարդո դա Վինչիի գծած համապատասխան գծանկարը:



Այսպիսով, իրականութեան հայելային արտացոլման տեսութիւնը քննութիւնն չի քննում, որովհետեւ այն ստեղծվել է կեղծ պատկերացումների վրա և քննով չի համապատասխանում վերածննդի մեծ վարպետի հայացքներին և իզուր չէ, որ նա բազմիցս նշել է, որ զեղանկարչութիւնը, արտացոլում չէ, այլ Օանաչողութիւն, ընդ որում, դանդաղ, Օանաչողութիւն, վկա ունենալով նկարչութեանը անհրաժեշտ երկու կարևոր դիտարկումները՝

1/ Լույսի և ստվերի տեղաքաշխումը,

2/ նրանց քանակական և որակական քնույթը և հեռանկարի մաթեմատիկական տեսութիւնը:

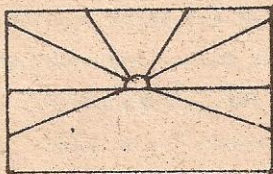
Այսպիսով, նկարը հայելային արտացոլման հետ նույնացնող վերոհիշյալ մեջքերումը որպէս վերածննդի մեծ վարպետի տեսական և գործնական ժառանգութիւն փաստելու անհրաժեշտութիւնը իստ մտացածին է, ավելի ճիշտ ստեղծագործական կեղծ մեթոդները արդարացնելու միջոց:

Նկարչութեան կառուցողական քնույթը քացահայտելու ուսուցողական լավագույն միջոց է, անշուշտ, մեծ վարպետների գործերի պատճենավորումը: Այս սրբապատկան գործում է մեծ ինստիտուտում, ունենք առանձին ժամեր, սակայն հարկ է պարզել, թե որքանով է այն արդյունավետ: Դիցուք, մենք ուսանողին տալիս ենք մի այսպիսի առաջադրանք՝ պատճենահանել Լեոնարդո դա Վինչիի, Խորհրդավոր ընթերցող, ընդամին չափը կարևոր չէ: Այն ճիշտ պատճենահանելու համար նույնիսկ չի փրկի քննադատ տաղանդը, նստուրայի պատկերման համար կատարողի ցուցաբերած նույնիսկ արտակարգ շնորհքը: Համոզված եմ, որ մեծ նկարչի ստեղծագործութիւնների կառուցողական առանձնահատկութիւններին անտեղյակ ժեսանողներից և ոչ մեկը չի կարող կատարել առաջադրանքը, որովհետեւ նրանց համար անհայտ կմնա այն, ինչը սովորական աչքի համար այնքան էլ տեսանելի չէ և որը, ինքնին, իր մեջ պարփակում է ստեղծագործու-

թյան քուն իմաստը:

Խոսքս իհարկե վերաբերում է արդեն քաղմիցս կրկնված, աշակերտական պարզությամբ մեկնաբանված այն վաստին, որ հիշյալ նկարի մեջ տարածական քուրո ուղիները հատվում են կենտրոնում, որտեղ Քրիստոսի գլուխն է, ավելի Միշտ այդ զծերը հատվում են Քրիստոսի աչքերի մեջ: Եթե ուսանողը պատճենահանման ժամանակ խախտի թեկուզ տարածական զծերից մեկի ուղղությունը, ապա կխախտվեն կոնստրուկցիան, նկարի կառուցվածքային առանձնահատկությունը: Արդյունքում կստանանք ավետարանական պատումի զուտ քովանդակությունը քայց ոչ մեկնաբանությունը:

Ուստի պարզենք թե ինչ ենք հասկանում կառուցվածքային առանձնահատկություն ասելով: Խոսքը, անշուշտ, զծանկարում քերված հիշյալ ստեղծագործության տարածական կառուցվածքի պարզագույն սխեմայով չի ավարտվում, ավելի Միշտ այս սխեմայի քացահայտումով մենք մեկ քայլ կկատարենք դեպի ամենակարևորը, ամենաէականը կոնստրուկտիվ ըզեայի քացահայտումը:



Ասել կուզի նկարի նման կառուցվածքը արդյունք է որոշակի զաղափարի, առանց որի հազիվ թե հասկանանք մեծ նկարչի արվեստի լեզուն: Իսկ այդ զաղափարը ծնվում է ավետարանական պատումից:

Հիշենք՝ նկարում այն պահն է, երբ Քրիստոսը Ոռոքյալներին հայտնում է՝ «Այսօր ձեզնից մեկն ինձ կմատնի»: Այսինքն՝ Քրիստոսը զիտե թե ինչ է լինելու, նրան հայտնի է ամեն ինչ: Լեռնարդո դա

Վինչիի մոտ այս միտքը դառնում է նկարի կառուցվածքի, նրա կոնստրուկտիվ զաղափարի հիմնական առանցքը: Այն է՝ Քրիստոսը զիտե ամեն ինչ, այս մասին հուշում է տեքստը, նկարի մեջ այս զաղափարը

պետք է ձեռ թերի իր տեսողական մոդիֆիկացիան և որպես նույն տեսքուտի պատկերային մեկնաբանություն՝ Բրիտտուք պետք է տեսնի, պետք է ընկալի իր առջև գտնվող ամբողջ տարածությունը, նույնիսկ այն դեպքում, երբ նրա աչքերը փակ լինեն: Ահա կերպարի թացահայտման քանալին, այստեղից և նկարի կոնստրուկտիվ իդեայի զարտնիքը: Ինդիքը կայանում է նրանում, որ դեպի Բրիտտուսի աչքերը ձգվող տարածական թույր զգեքը, նկարը դիտելու ընթացքում մեր հայացքը ուղղելով խորքը, միաժամանակ նույն զգեքով հետ է թերում դեպի առաջին պլան և եթե մտովի կառուցենք նկարի ընկալման մեր տեսողական սիեման, այսինքն մեր ընկալման տեսողական ժողովները, ապա կստանանք համանման նույն թուրգային սիեման Օիշտ հակառակ կողմից: Այլ իրարով Բրիտտուսի հայացքի փոխարեն ժողովները կկենտրոնանան նույն քարձրության վրա գտնվող մեր հայացքում, որտեղից թուրգածն կտարածվեն դեպի տարածական զգեքի սկիզբը, այստեղից՝ արդեն ըստ կոմպոզիցիայի, նույնաման թուրգածն ժողովներով դեպի Բրիտտուսի հայացքը: Գաղտնիքն այն է, որ մենք փաստորեն ընկալում ենք գլխավոր կերպարը ոչ անմիջապես ուղիղ կապ ստեղծելով նրա հետ, այլ նրա հայացքից դուրս ելիդ և դեպի մեզ ձգվող տարածական զգեքով հանդերձ և արդյունքում մեր պատկերացման մեջ, ընթերցվում, է Բրիտտուսի կերպարը իր քննադատական համարժեքով: Այստեղ արդեն շնորհիվ նրա հայացքից դեպի մեզ ձգվող տարածական զգեքի, Բրիտտուք դառնում է ամենատես, նա տեսնում է թույր առաքյալներին /նշենք, որ հորիզոնի զիծը նույնպես անցնում է Բրիտտուսի աչքերի կենտրոնով/ այն ամենը ինչ տեղի է ունենում նկարը պարփակող տարածական միջավայրում:

Եթե ավետարանական պատումի մեջ Բրիտտուք, Աստու որդին գիտնայն, ինչ պետք է լինի և, որը անհայտ է ուրիշ որևէ մեկին, սպա կենտրոնող դա Վինչիի մեկնաբանությամբ՝ ահա նույն ինքը, Բրիտտուք՝ Աստու որդին, որ տեսնում, ըլլալում է ամեն ինչ, որին ընդունակ է սովորական մարդ:

Այստեղից էլ նկարի կառուցվածքային, կոնստրուկտիվ գաղափարի
յուրահատկութունը: Համեմատենք հիշյալ նկարը մի այլ վարպետի՝
Տինտորետոյի նույն թեմայով ստեղծված նկարի հետ: Այստեղ Քրիս-
տոսի գլուխը նույնպես նկարի ընդհանուր տարածության կենտրո-
նում է: սակայն տարածական զծերը հավաքվում, կենտրոնանում են
նկարի աջ վերին անկյունում: Այստեղ արդեն հանդիպում ենք մի
այլ ավետարանական պատումի, մի այլ մեկնաբանության և, զուցե
համաձայն ենք Ռ. Արնսեյմի այն մտքին, որ Լեոնարդո դա Վինչիի
հայտնի ստեղծագործությունից մոտ 60 տարի հետո ստեղծված այս
գործի մեջ առկա է նոր շրջանի ոգին: Նշանավոր գեղագետի և
հոգեբանի միտքը պարզելու համար նշենք, որ կերպարվեստի պատ-
մության առաջին շրջանում կենտրոնական հեռանկարը ինքսին պատկե-
րում էր տիեզերքի կերպարը, որն ունի իր կենտրոնը: Այսինքն,
արվեստը հանդես է գալիս որպես կոսմոգոնիական պատկերացումների
յուրահատուկ մոդել և ինքնին, իր սյուժետով, թեմատիկ հենքով և
ոճալ պատկերներով հանդերձ նկարը, որպես կոնստրուկցիա մաքուր
աքստրակցիա է, գաղափար: Այս մասին կարելի է երկար խոսել, քանի
որ համեմատության մեջ դրվեց Լեոնարդո դա Վինչիի և Տինտորետոյի
նույնական թեմայով ստեղծագործությունները: Դրանք որպես կոն-
ստրուկտիվ գաղափարի տարբեր արտահայտություններ իրենց հնա-
քրքիր վերլուծությունն են գտել նաև Բ. Վեպպերի, «Ժամանակի
պրոցլեմը կերպարվեստում», հոդվածում /տպագրվել է, Ա.Ս. Գուշ-
կինի անվան թանգարանի 50 տարին, «ժողովածույում, Մ., 1962/:
Այստեղ, հեղինակը մասնակիորեն անդրադառնալով վերածննդի և
Քարոկկոյի շրջանների արվեստագետների աշխարհընկալմանը, ըստ
կոսմոգոնիայի էվոլյուցիոն փուլերի նույնպես համեմատել է
վերոհիշյալ երկու ստեղծագործությունները՝ առաջինը որպես
վեաժենների շրջանի քնորոշ օրինակ, երկրորդը, որպես Քարոկկոյին
ընդունող աշխարհայացքի արդյունք, իր առավել դիմադիկ, էքսցեն-
տիկ կառուցվածքով, առավել մոտ կոսմոգոնիայի նեպոլեոն / ի
տալիաների թյուն կոպեոնիկյան / տեսությանը:

Վերադառնանք մեր բուն ինդրին:

Վարպետների ստեղծագործութունների պատճենահանումը որպեսզի չդառնա ինքնակատակ, պետք է սովորեցնել ուսանողին քացահայտելու, հասու լինելու ստեղծագործութւան կոնստրուկտիվ գաղափարին, նրա կոռուցվածքային առանձնահատկութւանը: Դրա համար որպես առաջին քայլ պետք է սկսել վերևում բերված համեմատութւունից: Նկատի ունեմ պատուհանից բացվող քննադատների լուսանկարի և զեղարվեստական ստեղծագործութւան համեմատութւունը, որից հետո հարկ է պարզել առաջադրվող հարցը, թե ինչու լուսանկարը կլինի քնութւան հատված, իսկ նկարը՝ ոչ: Թերևս քացատրութւունը պետք է սկսել ներկայացնելով քնութւունն ընդհանրապես որպես ամբողջական համապարփակ մի համակարգ, որին ներհատուկ հարմոնիան, պայմանավորում է քոլոր երևույթների ներքին, օրգանական կապը: Վերջինս, որպես այդպիսին կարելի է ըմբռնել միայն ենթագիտակցութւան, հայեցողութւան սահմաններում: Բնութւայ ամեն մի առանձին հատված, որպես անքաժանելի մասը մեջ կրում է այդ հարմոնիայի ազդեցութւան ուժը, ենթարկվում նրա օրինաչափութւուններին և լուսանկարչական ժապավենի վրա Ֆիբսսելով մնում է որպես հատված, մաս:

Իսկ նրա զեղարվեստական պատկերը ... 26, որ ստեղծագործութւունն ինքնին որպես ինտուիցիայի ծնունդ, ի սկզբանե կոչված է արտահայտելու, մարմնավորելու այդ հարմոնիայի բուն գաղափարը: Այսպիսով, նկարը ինքնին դառնում է քնութւուն րնութւան մեջ: Վերցնանք որպես օրինակ ցանկացած վարպետի նկարը: Մինչև պատճենահանումը վործենք քացահայտել նրա կոնստրուկտիվ հենքը, այսինքն այն ամբողջականութւան գաղափարը, առանց որի նկարը որպես զեղարվեստական ստեղծագործութւուն գոյութւուն ունենալ չի կարող:

Ամբողջականութւունը նրա գոյութւան պայմանն է, այն նաև քնութւան գոյութւան պայմանն է: Նվ նթե քնութւան մեջ այն դուրս է մնում մեր գիտակցութւան սահմաններից, սպա ցունկացած նկարի մեջ

մենք կարող ենք հեշտութամբ հայտնաբերել, այնքանով, որքանով որ վերլինս, ինչպես նշեցինք, առաջինի մողելն է, ասել կուզի՝ որոշակի ստրուկտուրա է, որն իր տրամաբանական բացատրությունը կարող է ունենալ:

Ուսանելի կլինի, եթե համեմատենք քննարկների հետ: Երկուսն էլ լուսանկարենք և աշխատենք գտնել ինչպես տարածական զծերի, այնպես էլ նկարի մեջ գտնվող առարկաների ուղվագծերի, տարբել շարժումների ու թեքությունների թեկուզև գծային ներքին կապը: Ուսումնասիրությունը կարգի, որ քննարկի մեջ այդ բոլոր զծերը, ուղվագծերը իրենց տարածական քննորոշումներով գտնվում են մի ներքին տրամաբանական կապի մեջ: Ընդամին ամեն մի իր կամ շարժում սեփական տեղը և դերը նկարի ընդհանուր տարածություն մեջ գտնում է ոչ միայն լուսավորության կամ ավելի միշտ պատկերման աստիճանով, այլ կոմպոզիցիոն ընդհանրության, նկարի կոնստրուկտիվ իդեան առավել հաստատելու առումով:

Տրամաբանական կապի ամենապարզ վկայությունը, կարող է լինել այն, որ քննարկի մեջ քազմաթիվ զծերի, ուղվագծերի շարունակական խաչումների մեջ կարող ենք հայտնաբերել ակնառու օրինաչափություններ: Այդ զծերը ավելի համախ իրենց հասման կիզակետը գտնում են նկարի հարթությունից դուրս: / Այս առումով մեծապես ուսանելի են Ա. Բարիշնիկով, «Պերսպեկտիվա», /Մ., 1955/ զբրում գետեղված օրփուկները/:

Պատմեաբանական օրինակում, սովորաբար, այդ նույն զծերը հարվելով չեն առաջացնում կիզակետ, որովհետև ուսանողը պատմեաբանական ժամանակ դեռևս դեկավարվում է միայն աչքի շափով, անհրաժեշտություն չգալով շոշափելու նրա կառուցվածքային բուն կերպը:

Նման հետաքրքիր դեպք տեղի ունեցավ մի քանի տարի առաջ: Ինստիտուտի ուսանողու հիւններից մեկը, Հովհաննիսյանի վաղաժամ մահից հանրային օնսարան պատկերող մի նկար պատմեաբանական հետո, չնայած իր աշխատանքի թվումը և գեղանկարչական գիտատեղի ունակությունը, այնքան էլ

զոհ շմնաց կատարած աշխատանքից: Դժգոհությունը արտահայտվում էր նրանում, որ իր տարբերություն քնօրինակի, պատճենահանված օրինակում առարկաները, որոնք քիչ չէին կենցաղային ժանրի այդ կտավում, դիտվում էին առանձին-առանձին, հատ-հատ: Վերոհիշյալ փորձը կատարելուց հետո, պարզվեց, որ քնօրինակի մեջ պատկերված առարկաներն իրենց դիրքով ու տարածության մեջ տեղ զբաղված տեղով ու նենտրամաքանական որոշակի կապ: Դա ավելի քացահայտվեց, երբ նրանց կապող զծերը շարունակելով կտավի հարթությունից դուրս հավաքվեցին մի կիզակետում: Ուսանողուհու պատճենահանած օրինակում հենց այդ կիզակետը քացակայում էր, խախտելով կտավի ամբողջականությունը:

Այս հարցում ուսանողների համար շատ ուսանելի կլինի վերածննդի վարպետների գործերի ուսումնասիրությունը, հատկապես ոկուհի հատման օրենքի հիմնավոր ուսումնասիրությունը, որի շնորհիվ վերածննդի վարպետները գտել էին գեղեցիկի, հարմոնիայի ստեղծման տրամաքանական քանակին՝ թվային մի շարք: որոնց պարզ հարաբերությունների դեպքում ապահովում էր նկարի հարմոնիկ ամբողջությունը:

Այս քացատրությունը թերևս ուսանողին ոչինչ չի տա, եթե միաժամանակ չքացատրենք այն պարզ մշմարտությունը, որ այդ ոսկե հատման օրենքը, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ քնություն ներհատուկ քարճրագույն օրենք, համապատասխան որի ձևավորվում է նրա մեջ գտնվող օրգանական աշխարհը՝ մարդը, ծառը, ծաղիկը ... Փոխաբերական առումով նման օրինաչափությունից ստեղծված ցանկացած նկար քնությունը ներհատուկ հարմոնիայի գաղափարն է, նրա յուրահատուկ մոդելը: Ի դեպ, այսպես է նաև այն թուրք նկարիչների մոտ, որոնք անգամ չգիտեն ոսկե հատման այդ օրենքը: Այն կարող է ծառայել գուտ ուսուցողական նպատակներին: Յուրաքանչյուր նկարիչ ի վերու տրված զգացողությունից ղեկավարվում է հարմոնիայի գաղափարով և ի վերջո արվում է ըստ այդ ոսկե հատման օրենքի, ինչու: Որովհետև դա է քնության օրենքը, որով ապրում և գործում է նաև ինքը՝ նկարիչը, որպես այդ քնության անցածանելի մաս:

Գիտես 1953 թվականին ,,Նկարի կոմպոզիցիան,, կոչվող հոդ-
վածում ոուս արվեստի նշանավոր վարպետներից մեկը՝ Ե. Կիթրիկը
նշել է, որ Նկարի կոնստրուկտիվ զաղափարը գտնելու ժանսպարհին
տարբեր վարպետներ գնում են տարբեր ուղղություններով: Ոմանք նա-
խապես խստորեն կշռադատում են ամեն տարբերակ /որպես օրինակ նշում
է Մ. Գրեկովի ,,Ռազմակառք,, Նկարի ծնունդը/, ապա նոր անցնում
քուն ստեղծագործությանը: Ոմանք վրձնում են ազատ ու անկաշկանդ,
ինչ թելադրում է իրենց երևակայությանը և նոր միայն հավաքված
նյութի հիման վրա հանգում վերջնական եզրակացության, իսկ ոմանք
էլ նախապես ուսումնասիրում են պատկերվող օբյեկտը, /նշում է
Արխիպովի ,,Լվացարան հիները,, /; և հետո միայն գործի անցնում:
,,Բոլոր դեպքերում,- նշում է Կիթրիկը,- կոմպոզիցիայի հիմքում,
ըստ նկարչի մտահղացման քնույթի,, պետք է լինի կոնստրուկտիվ զա-
ղափարը:

Անշուշտ շոշավվող հարցը չի կարող սպառել դասավանդման
մեթոդին վերաբերող այլևայլ ուրիշ հարցադրումներ, սակայն մեծա-
պես կնպաստի պրոֆեսիոնալ պատշամ կարողություններով նկարիչներ
կրթելու գործին:

Պատմենահանման ժամանակ նման վերլուծական մոտեցումը կօգնի
նաև տարբերակելու պատկերվող առարկայի, մոդելի երկու կողմերը:
Օրինակի համար, պատկերվող սեղանը՝ մեկ որպես սեղան, իր քուն պատ-
մողական, ժանաչողական նշանակությամբ, մեկ որպես քառակուսի մակե-
րես ունեցող հարթություն, որ նկարի ամբողջության մեջ ձեռք քերի-
լով անհրաժեշտ տարածական քնորոշում ինքնին պետք է ծառայի ստեղ-
ծագործության կոնստրուկտիվ զաղափարին: Այս դեպքում արդեն ստա-
կերվող առարկան ուսանողը կաշխատի առանձնացնել որպես գեղարվես-
տական ձև, տարիների ընթացքում նրա կողմից կմշակվի որոշակի վերա-
բերմունք այդ ձևի հուզական արտահայտչական կողմը առավել կարևո-
րելու համար: Այլապես ուսանողը կարող է սովորել, ասենք նկարել

քածակը միշտ, իր ծավալային, գունային ամենանուրբ քնորոշումներով, քայց այդպես էլ չի իմանա, թե ստեղծվող նկարի մեջ որտեղ պետք է տեղավորի քածակը: Այս առումով շատ հետաքրքիր է, երբ պատմենահանման ժամանակ փորձում են ստեղծել քնօրինակի կոնստրուկտիվ-տարածական օրինակը,, որտեղ թուր առարկաները, ոչ թե ամբողջութամբ վերապատկերվում են, այլ արտացոլվում է նրանց տարածական ձևը, մասնակիորեն հասցնելով երկրաչափական պարզեցման: Բացահայտելով առարկայի տարածական, քնորոշման զադտնիքը, ուսանողն ավելի միշտ կարող է գնահատել ստեղծագործական մտահղացման և սպազա նկարի կոնստրուկտիվ զադափարի կապը:

Խոսելով պատմենահանման մասին, մենք աշխատեցինք խուսափել այդ գործընթացի ուսուցողական նշանակութունը պարզաբանող քաղամթիվ հարցերից, անդրադառնալով մասնակի, քայց մեթոդական նշանակութուն ունեցող ընդամենը թեև մեկ, սակայն առանձնակի ուշադրության արժանի խնդրի: