

“Образна геометрія” як визначний принцип рішення композицій В. А. Гегамяна

ГАННА ПАНЬКІВ

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

Мистецтво Валерія Арутюновича Гегамяна (1925–2000) являє собою знакові атрибути новітнього трактування цілої низки факторів конструктивної системи художнього твору. Однак ім'я художника майже не відомо в середовищі вітчизняних та зарубіжних знавців мистецтва. Така ситуація значною мірою зумовлена недоступністю гегамянівських зображень для широкого кола вчених. Лише у 2001 році побачили світ твори митця на першій персональній і, на жаль, посмертній його виставці. Стало цілком очевидно, наскільки вагомим є творчий доробок Гегамяна. Він досить численний (понад чотириста творів живопису і графіки) й має безсумнівну естетичну цінність. Спадщина митця виявилася настільки специфічною і несподіваною для сприйняття, що після її репрезентування з'явилися статті, які тільки констатували факти його творчості, але не аналізували їх¹.

Ми впевнені, що творчість В. А. Гегамяна варта глибокого вивчення, особливо це стосується його творчого методу і специфіки композиційного мислення. Об'єктом аналізу даної статті є “образна геометрія” творів Гегамяна як один із складників його семіотичного

мислення. Означення “образна геометрія” маніфестує невід'ємний зв'язок площинної та просторової конструкції з суттю й емоційним станом образу. Саме такий принцип реалізується в творах «Три балерини» (мал. 1), «Оглядини» (мал. 2), «Карпатські мотиви» (мал. 3), в ескізі до ательє «Берізка» (мал. 4). Підкреслимо, що цей аспект творчості В. А. Гегамяна ще ніхто не досліджував.

Основні композиції В. А. Гегамяна оформлені як багатофігурні 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 й олійних фарб у супроводі картонної основи. Валерій Арутюнович оперує формами значних величин — людська постать найчастіше розміщується на повний зріст на весь розмір формату.

Зображальна техніка В. А. Гегамяна характеризується індивідуальними, суто авторськими засобами організації простору, пошукову націленість яких зумовлено вирішенням проблеми існування об'ємної конструкції в умовах декоративної площинності. Автор нестандартно розміщує фігури на самому краю формату, надаючи тим самим додаткового значення

конструктивних чинників “рамі” та картинній поверхні.

Природа таланту Гегамяна доволі експресивна — яскраві, а іноді й “шалені” кольорові плями його картин заворожують глядача й активізують інформаційну напругу. Створюючи ситуацію художнього діалогу між творцем і глядачем, Гегамян віднаходить підкреслено конструктивні складники формотворчих засад і використовує загальновідому образність показників геометричних комбінацій. Тяжіння до “геометризму” примушує абстрагуватися і за конкретним побачити загальне.

Зауважимо, що в його роботах нема виразної присутності еліпсів або трикутників, проте візуальна геометрія мислення прозора й легко впізнається. Реципієнт досить просто й вільно уловлює задану художником упорядкованість, вирізняє головне у вигляді зумовлених геометричних поєднань або простих площинних фігур (кола, трикутника тощо). Геометричні показники наявні при оформленні як силуету постатей і фрагментів значущих їхніх частин, так і в створенні символічних взаємин між формами.

У ряді композицій, виконаних у період 1960–1980-х років, таких як «Три балерини», «Оглядини», «Карпатські мотиви», значення конструктивних чинників переважає. Перелічені твори видаються експериментами, в яких, не дбаючи про “довершеність” усієї роботи, художник знаходить нові принципи оформлення структурованості зорової інформації. Ймовірно, в цих композиціях відпрацьовуються гегамянівські прийоми роз’яснення змісту твору за допомогою геометричних атрибутів.

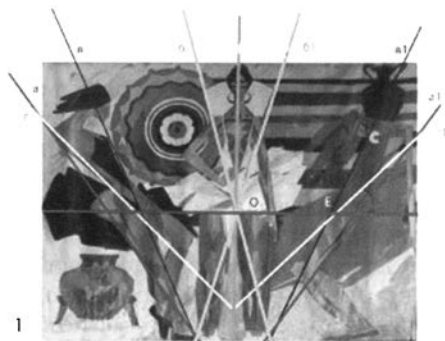
Наприклад, у двофігурній композиції «Карпатські мотиви» (мал. 3) важко не помітити “недовершеності” в оформленні плям оточення фігур (локальні площини зеленого й помаранчевого кольорів), тоді як самі персони вирізняються майстерністю втілення геометричної основи та сполучень взаємозалежних декоративних площин. Така сама ситуація “обривчастого”, “недовершеного” оточення зберігається й у композиції «Три балерини» (мал. 1), де Гегамян залучає до загальної гео-

метричної системності тільки окремі елементи фону. Зображення глечиків, декоративної тарелі, фрагмента сполучень горизонтальних смуг у верхній чверті роботи не утворюють показників середовища або цілісного оточення. Це елементи, що доповнюють загальний зміст твору, вони мають вигляд авторського пояснення задуму; ці елементи “формально” заповнюють пустоти між фігурами. Загалом, як нам уявляється, названі композиції слід прочитувати в контексті пошукових форм В.А.Гегамяна: вже усвідомлюючи нові можливості “образної геометрії”, він обмірковує засоби їх втілення у великому творі.

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. Зауважимо, що в кожному окремому випадку присутня своя, індивідуальна “сітка” планіметричної формули, яка й визначає взаємозалежність формоутворювальних засад. Крім конструктивно-символічної виразності самої форми, художник застосовує прийом стиснення іномовлення до узагальнень геометричної побудови.

З ранніх композицій Гегамяна найрепрезентативніша «Три балерини» (мал. 1), де зображено на повний зріст три жіночі постаті в балетних пачках. Центральна фігура, вдягнена в біле, розміщена фронтально до глядача, займає стійку позицію з опорою на дві ноги. Статичність фігури підкреслюють її руки: однією з них балерина спирається на верхню частину стегна, а інша опущена додолу, вздовж тіла. В цьому образі відчуваються жорсткість, наполегливість і навіть агресивність.

Функціональне профільне розміщення бокових фігур (дівчина зліва в чорній пачці та дівчина справа — в червоній) підпорядковується фактору хисткості. Карбовані контури переходів площин у межах силуетів визначаються



1



2



3



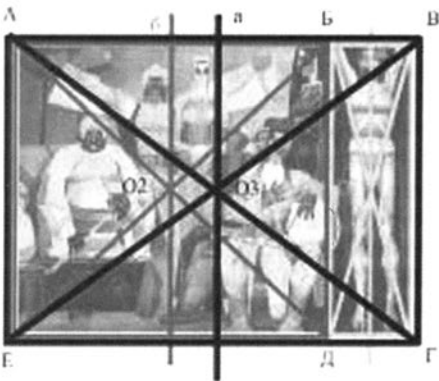
4



5



6



7

- 1 – Реконструкція композиційної формули роботи В.А.Гегамяна «Три балерини»
Картон, зміш. техн., 255×320, поч. 1970-х років
- 2 – Реконструкція композиційної формули роботи В.А.Гегамяна «Карпатські мотиви»
Картон, зміш. техн., 240×200, 1977–1978
- 3 – Реконструкція композиційної формули роботи В.А.Гегамяна «Оглядина»
(зберіглась у вигляді авторського фото)
- 4 – В.А.Гегамян. «Хачкар»
Картон, зміш. техн., 310×470. 1985–2000
- 5 – В.А.Гегамян. «Криваве весілля»
Картон, зміш. техн., 310×490. 1985–2000
- 6, 7 – Схеми композиції твору В.А.Гегамяна «Криваве весілля»

ламаними відрізками й характеризують “злам” і слабкість бокових 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 зумовленість, на наш погляд, не містить додаткової символіки. Три кольори, як три сегменти образного цілого, розташовано за принципом загального значення. І не важлива перемога, наприклад, “білого” — головний сам факт протистояння, напруги, пориву та прагнення виокремитися з гармонії природного колориту.

Чому балет? Імовірно, тема мистецтва в образній символіці одного з його видів виступає узагальненням особистого професійного “я” балерини і творчості художника в цілому. Внутрішня змістова єдність образів “підживлюється” тут відомим мотивом суперечності між мистецтвом і життям. Особливе звучання в даному випадку отримує конкретизація проблеми “жінка в мистецтві”.

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

Другу вазу, вишуканішу за формою, декоративнішу за призначенням, розміщено у верхньому правому куті картини. На відміну від першої, вона здається хиткішою, але легкою і рафіновано-тонкою. Її розташування “на плечах” балерини в червоному здається не випадковим: створюється ефект руйнівної хисткості від непосильного тягаря, що її має подолати одна з балерин або всі персонажі композиції.

Спробуємо реконструювати композиційну формулу «Трьох балерин» (мал. 5). З’ясуємо, яким чином поєднуються три фігури в ціліс-

ний гегамянівський “ансамбль”. Основою композиційного рішення виступають сегмент кола та геометрично окреслені прямими лініями площини. Округлість означається за допомогою точки перетину діагоналей і дути краю комірчика костюма центральної балерини. Неважко помітити, що цей елемент одягу строго симетричний і виявляється дугою сегмента в 30° (кут між прямими b та b_1). Дзеркальне відображення цього елемента використано при зображенні ніг центральної фігури. Швидше за все, в пору первинного осмислення роботи ноги “звучали” витонченіше (можна навіть уявити носок пуанта як опору). В кінцевому варіанті задуму В.А.Гегамян, тяжіючи до поетики геометризму, змінює свій погляд. Естетична граційність центрального персонажа, очевидно, суперечила загальному звучанню цілого (ідеї натиску й переборення) і могла здаватися надмірно витонченою. Тому закономірно, що, відмовившись від легкої вишуканості пуанта, художник “приземлює” фігуру центральної танцівниці “ногами-колонами”.

Створена округлість, перетинаючись із головною горизонталлю, означає найважливіші та найбільш значущі (в функціональному сенсі) місця бокових фігур (поясний відділ, прикріплення сідничних і стегенних м’язів). На лінії цієї самої округлості розміщуються й поясні кути, причому в картині існує строге дзеркальне повторення однієї половини в іншій. Таке об’єднання ряду елементів у межах округлості відгукується на проявленні конструктивних зв’язків між усіма фігурами та предметами, відтвореними в роботі. Також загальному об’єднанню слугує і розміщення основ торсів (точки A , O , E) на головній горизонталі. Їх рівновіддаленість ділить горизонталь на чотири рівні частини, чітко фіксуючи персонажі щодо всього формату й самої “рами”.

Складно сказати, що раніше оформилося в свідомості художника — образ композиційної формули чи предметне втілення сюжету. Швидше за все, вже застосовуючи викарбувану в свідомості геометричну системність, В.А.Гегамян визначає персоналії

та їх розміщення, складники цілого й загальної цілісності як таку. Каркасними лініями для організації фігур в означеному ритмі виступають скісні прямі, які, дзеркально відтворюючись одна в одній, тяжіють до симетрії. Знайдений прийом врівноважує всі об'єкти зображення, але “кутова” конструкція лінійних відношень створює певний надрив і алегоричний зміст. Фігури, як маріонетки, “нанизані” на невидиму без додаткових побудов “системну сітку кутів”. Розміщення та розміри елементів фігур підпорядковуються, з одного боку, завданню зображальної рівноваги всієї площини, а з іншого — віддзеркалюють геометрію загального каркаса.

Таким чином, у роботі «Три балерини» формується відповідність сторін симетрії в межах певної варіативної зони — дзеркального повторення відрізків скісних ліній (а, а1, б, б1, в, в1, г, г1). Наприклад, рівнозначними та симетричними щодо вертикалі є силуети грудної частини торсів, розміщених на прямих в та в1, (відрізки AD та CE). Кути між цими прямими і горизонталлю становлять рівні співвідношення в 60°. Кути між іншими нахилами (г, г1, а, а1, б, б1) та горизонталлю також адекватні й становлять, відповідно, 30°, 45° та 60°. Цифрові вираження нахилів демонструють узгодженість пропорційних показників: їхня прорахована логіка важлива як для самого автора, так і для глядача, котрий підсвідомо сприймає невидимий каркас витвору в гармонії математичних співвідношень.

Конструктивні та змістовні зв'язки між парю бокових фігур позначено переконливіше, ніж ізольовані їхні співвідношення з центральною постаттю. Хиткі, надламані, розбиті, нестійкі бокові фігури балерин отримують додаткову врівноваженість тільки завдяки їхній взаємозалежності — вони немов підпирають одна одну. Виникає відчуття: якщо одна з балерин впаде, то не стане основи та змісту для існування іншої. Зміни в однорідності напрути загального ансамблю можуть призвести до нівеляції індивідуального звучання, а можливо, й до повного знищення самої заданості системи.

Звернімося до твору «Карпатські мотиви» (мал. 3). Очевидно, що і ця робота, і гегамянівський ескіз до ательє «Берізка» (мал. 4) можуть і повинні сприйматися як “проміжні”, тобто такі, що займають своє місце “поміж” декоративно-монументальними і станковими зразками мистецтва. За прийомами втілення, фізичними розмірами, за характером трактування кольорових плям, лаконізмом і ритмами виконання ці роботи наближуються до рішення проблем монументального виду. Водночас їх не можна сприймати як витвори, що формально “прикрашають” інтер'єр, або полотна, присвячені зображенню, наприклад, особливостей і деталей національного костюма.

В цьому творі, як і в низці інших, на перший план висунуто проблему взаємин образів у єдиній композиції. Очевидна спільність двох фігур впливає із підкреслено узагальненої суті картини та символічності діалогу персонажів. Для «Карпатських мотивів» актуальна проблема взаємодії героїв у двофігурній композиції.

Особи розміщено в центрі, майже на всю площину формату (мал. 6). Жіноча постать — на головній вертикалі, звернена фронтально до глядача. Попереду неї — профільне зображення чоловіка, що сидить. Загальне розташування чоловічої фігури підпорядковано висхідній (зліва направо) діагоналі. Нема ознак відкритого спілкування між персонажами, зображені персони взагалі не дивляться одне на одного. Проте відчувається стан напруженого діалогу. Узагальненість стилізації, розміщення форм, їх зображальне єднання роблять цю взаємодію очевидною.

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 відчуття єднання всіх відтворених об'єктів. Подібне конструктивне значення несе й компактне розташування фігур — їх взаємоперекриття таким чином, що жінка проступає позаду чоловіка. Завдяки цьому засобові двофігурна композиція наближається до типу однофігурної, де особливої

змістової сили набирають предмети, які “по-яснюють” це зближення.

Як уже відзначалося, дві особи, що становлять центр «Карпатських мотивів», не сторонніми одне одному. Це, найшвидше, подружжя. Обидва учасника діалогу замкнуті в собі (відсутня взаємна спрямованість поглядів). Авторський смисловий акцент передбачає внутрішню відповідь. Художник прагне через геометрію взаємного розташування сторін визначити, сформулювати в зображенні своє бачення характеру стосунків пари.

Основою композиційної формули «Карпатських мотивів», як і «Трьох балерин», виступають каркасні скісні лінії, розміщені вже по відношенню до діагоналі (мал. 5). Але якщо змістове виділення кольорових елементів у «Балеринах» фіксувало їх автономне розташування та, до певної міри, пояснювало наявність не заповнених кольором площин формату, то в новій картині («Карпатські мотиви») все по-іншому. На наш погляд, у цій роботі не розв’язується проблема виділення локальних кольорових сегментів. Тут кольорове рішення підпорядковано іншій меті, яка позначається в організації цілісного єдиного колористичного поля, що об’єднує двох людей. Контрасти кольору (червоний – зелений), як і контрасти форми (коло – навскісні лінії) необхідні тільки для створення відчуття напруженості їхнього діалогу.

Безумовно, найактивніше змістоутворювальне значення у цій роботі відіграють вузькі прямокутники-смуги темно-брунатного кольору (край одягу, сокирка та інше). Ці навмисно акцентовані лінії підкреслюють саму природу каркаса і виступають композиційною основою «Мотивів». Головним елементом геометрії рисунка в них виступає висхідна діагональ, яка й регулює визначальні лінії чоловічої постаті. На одній нахильній прямій, паралельній до діагоналі, розміщено нижній абрис гомілки й активну темну смугу краю одягу. Краї кептаря, оформлені графічно різкими штрихами, утворюють виразні кути щодо діагоналі. Під подібним нахилом до діагоналі зображено й гуцульську сокирку. Так формується

своєрідна система однотипних кутів. Гострі кути S-подібного взаємного розташування елементів додають, на зразок блискавиці, напругу в діалог. Характер стосунків персонажів, при такому їх взаємному розміщенні, видається неоднозначним.

Характерним для композиційної творчості В.А.Гегамяна є прагнення наблизити зображувальні об’єкти до “рами”. В досліджуваній картині верхні межі вертикальної фігури виходять за “раму” (головний убір жінки зрізається зверху), крім того відсутнє безпосереднє зображення горизонтальної основи. Ступні ніг двох людей разом з 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. Присутній факт інверсії.

Відсутність “землі під ногами” примушує глядача подумки шукати фіксований знак опори в наявних елементах композиції. Справді, що ж виступає основою, предметною та змістовою “опорою” для двофігурної композиції «Карпатських мотивів»? З трьох елементів на прямій лінії нижнього краю формату (профільне зображення ніг чоловіка, фасове розміщення ніг жіночої фігури на задньому плані та сидіння, де розташований чоловік) виділяється вертикальна стійка поза жіночого образу в центрі. Вона і тільки вона, ця жінка, зумовлює відчуття міцності. Напружений діалог міг відбутись, але суть спільних (подружніх) взаємин лишається непохитною.

Щоразу, для наочнішого 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 й симетричні кути, пропорційна співвідносність розмірів відрізків і кутів за числовим рядом, золотий перетин, можливість яких художник завжди враховує конструктивно. Схеми композиційних формул,

як правило, мають “зав’язку” (конструктивну та змістову) в межах оптичного центру формату. Центр зосередження художника завжди пов’язано 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 цій 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 композиційної поверхні переважають чіткі лінії — межі великих плоских плям, що є елементами одягу персонажів. “Ритміка взаємності” цих плям, активне звучання гармонійних і різноспрямованих відрізків задають творчій загальній тон протиставлення (мал. 7). Веселий настрій картини здається радше тривожним, ніж життєрадісним. Проте особливе динамічне напруження, як пафос роботи, становить 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) — знакові атрибути старовинної архітектури. Понад половину простору картини присвячено зображенню вбрання (каптани, розшиті хустини, сарафани, боярські шапки). Як і в попередньому випадку, вони створюють необхідний національний колорит. Що ж до людей, то на повний зріст в ескізі представлено тільки три фігури — двоє бояр (одного з яких зрізано краєм формату) та жіноча постать, розташована у правій частині картини.

Більшість художніх об’єктів відтворено фрагментарно й умовно узагальнено. Крім того, всі ті фігури навмисно “перекриваються” передніми трьома. Тим самим створюється відчуття, що автору взагалі не важливо передати розгорнуту розповідь про те, що відбувається, — він демонструє персони переднього плану.

Але все ж таки присутність суцільної “групи” обов’язково потрібне. Насамперед тому, що єдність цих людей створює відчуття цілісності — це колектив, що захищає певну ідею устрою, хай і застарілого. Таким чином, група з семи 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 старшого віку (таких персонажів шість) і порив молодості (дві жінки).

На наш погляд, змістова зав’язка цієї гегамянівської композиції окреслюється взаєминими (внутрішніми й зовнішніми) між двома жіночими постатями. Одна з героїнь, розташована в лівому верхньому куті картини, буквально “затиснена” силуетними лініями своїх сусідів, позаду доросліших персонажів. Їй доводиться “визирати” з невеликого віконця, виділеного оточенням (мал. 2). У поєднанні з характерною для російської середньовічної культури атрибутикою (фасон плаття, характерні головні убори, обов’язкові боярські бороди та інше) підкреслено загальний план другого ряду картини не заважає сприймати історичний тон 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: художник представляє свій варіант ілюстрації до дуже відомого тексту.

Динамічного значення надає сюжетові, насамперед, жіноча постать у правій частині картини. Вона буквально проривається на передній край і прочитується як персонаж, що протистоїть сукупності групи. Обличчя іншої дівчини (в лівому куті) не виражає особливих емоцій або відчуттів, її стан спокійний,

невзворушний і трактується автором як щось казково-умовне. В зображенні цієї фігури нема різких кольорових переходів, її загальний тон створюється рожево-фіолетовими відтінками і видається контрастом до насиченої кольорової гами, використаної для зображення людей, які її оточують.

Для фону картини характерно лаконічне різноманіття. Три чоловічі персонажі (видно тільки їхні голови) намальовані в профіль — фіксується тільки нахил голови, констатується тип головного убору й відтворюється загальна характеристика обличчя. Дві старі жінки поряд з чоловіками демонстративно виявляють своє невдоволення: їхні очі прикриті, куточки вуст презирливо опущені. Активним можна назвати внутрішній стан крайнього лівого боярина: брови обурено насуплені, рот спотворено люттю. Загальний настрій картини доповнюється різким жестом чоловічої руки з піднятою палицею. Цей порух, чітко зафіксований В.А.Гегамяном, пояснює почуття загальної групи й відображає “колективний погляд” на те, що відбувається. Вік, життєвий досвід і вірність традиціям, а можливо, й консервативність мислення піднімаються на захист давно встановленого порядку, ці люди охороняють систему застарілого устрою й поведінки.

Права жіноча фігура, як ми вже говорили, представлена в повний зріст у динамічному пориві яскравого означення себе. Своєю відкритістю і широтою вона немовби кидає виклик присутнім, демонструє певну свободу емоцій і вчинків. Відносно незаповнений простір навколо цієї фігури надає їй іще більшої свободи для вираження вільнодумства.

Зорове сприйняття основної фігури будується на динаміці нахилених ліній зовнішнього та внутрішнього малюнка. Горизонтально нахилені, стрімкі кутасті лінійні чинники ви-яскравлюють цей об’єкт зображення, надають йому пафосного звучання. Активна жіноча постать протистоїть “натовпові”, графічне поле якого окреслюється вертикальними спокійними та врівноваженими лініями кон-

фігурацій і відповідними кольоровими сполученнями (мал. 7).

Умовним мотивом взаємодії між автономним образом і групою виступає супротивне спрямування рук двох персонажів: боярина з палицею та руки жінки, яка так активно виказує свою непокору. Не можна стверджувати, що ці два персонажі звертаються одне до одного, але вони пов’язані єдністю протистояння та протидії. Зв’язок фігур несе в собі елементи символіки — в такій непримиренній єдності перебувають молодість і старість, сучасність і патріархальність. Нагадаємо: всі ці відчуття й роздуми породжує “образна геометрія” гегамянівської картини, але не її кольорове або пізнавально-реалістичне рішення.

Виразне домінування самодостатньої геометричної канви або “сітки” побудови як окремих форм, так і композиції в цілому відзеркалює, на наш погляд, виявлення активної функції раннього постмодернізму як перекатологізації, переписування відомих речей у нових термінах. Саме після модерністського періоду (1970–1980-і роки) творчості В.А.Гегамяна, перенасиченого різного роду значеннями та варіаціями типів образності, з’являються схеми, в яких художник прагне знайти нові, організаційно активні та структуротворчі, раціонально-логічні регулятори композиційного значення.

Художник акцентує увагу на змістовому означенні взаємовідносин, через їх “взаємне розміщення”, при цьому він формує своє оцінкове судження. Це своєрідна, звична для раннього постмодернізму, гра інтелектуала з осколками модерністських трансформацій. У прагненні зібрати, сконструювати з розбитих структур мозаїку конкретної образності Гегамян іде шляхом 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 у сполученнях цілого ряду компонентів, які творять новий зміст.

- ¹ Див. : *Тарасенко О. А.* Пламень печали любовью зажженный / О.А.Тарасенко // Одесский вестник. – 28.08.2001; *Бродавко Р.* Молитесь в храмах ваших душ / Р.Бродавко // Одесский вестник. – 05.09.2001; *Кузнецова С.* Размышлять, озаряться, печалиться / С.Кузнецова // Юг. – Одесса, 13.09.2001; *Виленский В.* А титан жил рядом с нами / В.Виленский // Одесские известия. – 01.12.2001; *Тарасенко О. А., Паньків А. С.* Пламень печали, любовью зажженный : каталог виставки / О.А.Тарасенко, А.С.Паньків. – О. : Друк, 2001. – 10 с.