

Դավիթ Պետրոսյան

Մամուլի պատմության և տեսության ամբիոնի
վարիչ, Բ.Գ.Պ., պրոֆեսոր

Հակառակ հեռանկարի սկզբունքը ժամանակակից էսսեիստիկայում

/Մ. Գալշոյան և Վ. Աստաֆև/

Հակառակ հեռանկարի սկզբունքը հիմնականում բնորոշ է գեղանկարչությանը:
Այն գիտական շրջանառության մեջ է դրվել 20-րդ դարասկզբին: Ռուս նշանավոր
փիլիսոփա և աստվածաբան Պավել Ֆլորենսկին, իր մի շարք
աշխատություններում/7, Կ. 46-98, 8, Կ. 1-175, 9, Կ. 419-527/ քննադատելով ուղիղ
/գծային/ հեռանկարի մասին դեռևս Վերածննդի դարաշրջանում ձևավորված
տեսական դրույթները, խնդրին մոտենում է գեղագիտական այլ դիտանկյունից
և առաջադրում հակառակ հեռանկարի սկզբունքը/6/: Վերջինիս հանդեպ
հետաքրքրությունն այս շրջանում մեծանում է նաև եվրոպական տեսական
գրականության մեջ:/5, Կ.320-329/

Հակառակ հեռանկարը՝ իբրև հեռանկարի տեսակ, գործնական կիրառություն
ունեի դեռևս բյուզանդական և հին ռուսական գեղանկարչության մեջ,
մասնավորապես սրբապատկերային արվեստում: Տեսաբանները, այն բնութագրելիս,
առանձնապես ուշադրություն են դարձնում հետևյալ իրողության վրա. «Հակառակ
հեռանկարում արտացոլվելիս առարկաներն ընդարձակվում են դիտողից
հեռացնելու դեպքում, ասես գծերի կենտրոնը գտնվում է ոչ թե հորիզոնի վրա, այլ
հենց դիտողի ներսում: Հակառակ հեռանկարը կազմավորում է ամբողջական
սիմվոլիկ տարածություն, որ կողմնորոշված է դեպի դիտողը և ենթադրում է նրա
հոգևոր կապը խորհրդանշական պատկերների աշխարհի հետ: Հետևաբար,
հակառակ հեռանկարը պատասխանում է վերգգայական սրբազան բովանդակության
տեսանելի, բայց նյութական որոշակի ձևից զուրկ մարմնավորման խնդրին»/3/:

Ընդհանրական այս բնութագիրը փորձենք բացել թեմայի շրջանակներում.
հնարավոր է արդյոք հակառակ հեռանկարի դրսևորումներ գտնել գրական-
հրապարակախոսական ժանրի ստեղծագործությունների մեջ: Ուսումնասիրության
համար իբրև օբյեկտ ընտրել ենք հայ արձակագիր Մուշեղ Գալշոյանի
«Ազռավաքար», «Ուր, ծերուկ» և ռուս գրող Վիկտոր Աստաֆևի «Արշավ նշանների
ներքո» /„Полод по метам,“/ և «Ինչպես բուժեցին աստվածուհուն» /„Как лечили
богиню,“/ էսսեները:

Երկու արձակագիրներն էլ ապրել և ստեղծագործել են հիմնականում խորհրդային
տարիներին. Մ. Գալշոյանը մահացել է 1980-ին , Վ. Աստաֆևը շարունակել է իր
գրական գործունեությունը նաև հետխորհրդային շրջանում: Այս գրողները
անձնական շփումներ չեն ունեցել. մեկն ապրել է Հայաստանում, մյուսը՝ Սիբիրում:
Չնայած դրան, նրանց ստեղծագործական գործունեության մեջ կան ընդհանուր
կողմեր. երկուսն էլ տարիներ շարունակ աշխատակցել են մամուլին, հանդես են
եկել հրապարակախոսական հոդվածներով, էսսեներով և, որ կարևոր է, նրանց
գեղարվեստական արձակի առանցքում հայրենիքն է, ազգային և համամարդկային
հիմնախնդիրների հանդեպ առանձնակի ուշադրությունն ու մտահոգությունը:

Մ. Գալշոյանի և Վ. Աստաֆևի հիշյալ էսսեները դիտարկենք երկու հիմնական
ուղղություններով՝ տարածաժամանակային և կերպարաստեղծման, քանի որ
հատկապես այս ոլորտներն են մեզ հուշում հակառակ հեռանկարի սկզբունքի
ուշագրավ բացահայտումներ:

Նյութի տարածաժամանակային ընկալման առումով հետաքրքիր պատկերներ կան
մասնավորապես Գալշոյանի «Ազռավաքար» և Աստաֆևի «Արշավ նշանների ներքո»
էսսեներում: Հայ գրողը մեկնում է խորհրդային Հայաստանի հարավ՝ Սյունիքի մարզ,
որտեղ խորհրդային կյանքի առօրյան, հազարամյակներով այստեղ նիրհած
ժամանակը և Սյունյաց հպարտ լեռնաշխարհը դառնում են նրա էսսեիստական
կտավի հիմնական ատրիբուտները: Վ. Աստաֆևն իր էսսեում հյուսում է
ծննդավայրին բնորոշ տարածական միավորների /Ենիսեյ, մերձենիսեյյան լճակներ,
տայգա/, ժամանակային երկու հատվածների /անցյալ, ներկա/ և իր
մանկապատանեկան տարիներին առնչվող հուզիչ մի պատմության ընդհանրական
պատկերը:

Եթե մի պահ պատկերացնենք, որ երկուսն էլ գրչի փոխարեն վրձին են
օգտագործել, ապա այս էսսեներում մեր առջև կբացվի հակառակ հեռանկարին
բնորոշ հայացքի բազմակենտրոնության սկզբունքը: Հայտնի է, որ այս սկզբունքի

ջատագովները և առաջին հերթին Պավել Ֆլորենսկին գտնում էին, որ նկարիչը ոչ միայն տեսողական ընկալման, այլև հոգևոր հայացքի տարբեր կետերից պետք է ներկայացնի աշխարհը, իրերն ու երևույթները, ինչն էլ հանգեցնում է այդ հայացքի բազմակենտրոն ուղղվածության: Նման ընկալումը փոխանցվում է նաև նկարը դիտողին/6/:

Մ. Գալշոյանն ու Վ. Աստաֆևն ըստ էության հենց այս մոտեցմամբ էլ մատուցում են իրենց նյութը: Նրանք շարունակ փոխում են իրենց և պատկերվող օբյեկտների դիրքը: Արդյունքում՝ առարկաները, դեպքերն ու երևույթները, անկախ նրանց ժամանակային ու տարածական հեռավորությունից, հայտնվում են ընթերցողի մտապատկերում խոշոր պլանով: Դրա հետ մեկտեղ նրանցից յուրաքանչյուրը օբյեկտի խոշորացման սեփական մտահղացումն ու քայլերն ունի: Մասնավորապես Գալշոյանի մոտ առավել ակտիվ են այսպես կոչված ժամանակային խոշորացումները, իսկ Աստաֆևի գրողական հայացքը նուրբ վրձնահարվածներ է կատարում ձկնորսական խմբի անցած ճանապարհի, այսինքն՝ տարածության հատվածներում:

«Ազոավաքար» էսսեում Գալշոյանն ընթերցողին շարունակ տեղափոխում է ժամանակային տարբեր հարթություններ, ընդ որում՝ անկանոն հերթականությամբ. մի դեպքում հայացքիդ առջև 20-րդ դարասկիզբն է, այնուհետև քեզ կարող ես գտնել 5-րդ դարում, քիչ հետո՝ հայտնվել 18-րդ դարի հայ քաղաքական գործիչների կողքին, ապա նորից հեռանալ դարերի խորքը, և այսպես շարունակ: Դետաքրքիր է, որ փոքրիկ մի տարածքի վրա Գալշոյանը կարող է հյուսել նույն գյուղի հին և նոր ժամանակների հուզիչ պատմությունը, որն իր համադրության մեջ այնուհետև վերածվում է միֆական ժամանակի:

Վ. Աստաֆևի էսսեում, որտեղ, ինչպես նշեցինք, ակտիվ են տարածության ընկալումն ու պատկերումը, գրողը կարողացել է գտնել հակառակ հեռանկարին բնորոշ՝ առարկայի խոշորացման գեղարվեստական ուրույն մի հնարանք: Նրա էսսեիստական կտավի վրա խոշոր պլանում ոչ թե Ենիսեյն է, նրա շուրջ տարածված լճակները կամ տայգան, այլ խիտ անտառներում ծառերի վրա արված այն նշանները, որոնք կողմնորոշում են անցորդներին: Փոքրիկ հերոսը, մնալով մենակ, անպայման կմոլորվեր, սակայն՝ «եղևնիների, մայրիների,-այդ վայրերում սոճիներ չեն աճում,- թխավուն բներին մեղրի կաթիլների պես կայծկլտացող սպիտակավուն, երկարուկ մականշանները ինձ մղում էին առաջ ու առաջ և ինձ համար ինչ-որ մտերմիկ, հարազատ էին առջևում լուսատուիկների պես առկայծող բծերը»/2, Ե. 15/:

Առարկաների, երևույթների տարածաժամանակային խոշորացումներն իրենց հերթին ակտիվացնում են այն երեք չափումները, որոնք ի հայտ են գալիս հակառակ հեռանկարի սկզբունքով առաջնորդվող նկարիչների կտավներում: Արվեստի տեսաբանների կարծիքով՝ այդ չափումներն են շարժումը, հույզերը և գաղտնիքի առկայությունը/5, 320-329/: Թերևս հենց դրանք էլ ընդգծված դրսևորումներ ունեն Գալչոյանի ու Աստաֆևի էսսեներում: Գալչոյանի մոտ **շարժումը** ակտիվ է հատկապես ժամանակային, Աստաֆևի մոտ՝ տարածական տեղաշարժերում: Ընթերցողին **հույզերի** փոխանցման առումով թե Գալչոյանի և թե Աստաֆևի վարպետությունը կասկած չի հարուցում: Ուշագրավ է նաև, որ երկու էսսեներում էլ ավարտը **գաղտնիքի** որոշակի տարրեր է պարունակում: Գալչոյանի մոտ այն ավարտվում է երազով, որն առանձին մեկնաբանության կարիք ունի. «Սարսափած բացում են աչքերս, կողքիս մարդը քնի մեջ փֆացնում է, և նրա քնած ու ծանրացած գլխի տակ արդեն անզգայացել է ձախս»/1, շ. 73/: Աստաֆևը եզրափակում է իր էսսեն վիրավորված մանկան արցունքների և «սպիտակ նշանների», խորհրդավոր միահյուսմամբ. «Չայրս գոռում էր, որ ես գոնե բաճկոնս հանեն, բայց ես նրան չէի լսում. անզուսպ, խղճալի, աններող արցունքները մաքրում էի սառը ջրով, իսկ ջղաձգված, կարմրատակած թարթիչներիս տակ փայլփլում, գրգռիչ կերպով ուրվագծվում էին սպիտակավուն նշանները»/2, շ. 16/:

Չակառակ հեռանկարի սկզբունքը, տարածաժամանակայինից բացի, յուրահատուկ դրսևորումներ ունի նաև կերպարաստեղծման ոլորտում : Եվ Գալչոյանը, և Աստաֆևը իրենց էսսեներում ստեղծել են բազմաթիվ հետաքրքիր կերպարներ: Մենք կանգ կառնենք միայն նրանց վրա, որոնց տեսաբանները բնութագրում են իբրև հակառակ հեռանկարի մարդ / человек обратной перспективы/: Վերջինս առանձնանում է շրջապատից իր անսովոր աշխարհընկալմամբ ու պահվածքով, երևույթների ինքնատիպ մեկնաբանությամբ և այլն: Նման մարդիկ հասարակության մեջ սովորաբար ստանում են «խենթ» մականունը: Չակառակ հեռանկարի սկզբունքի դիտանկյունից Ն. Ն. Ռոստովան հետաքրքիր զուգահեռներ է անցկացնում սրբապատկերի և խենթի միջև. «Սրբապատկերի իմաստն այն է, որ կրում է բարձրագույն ճշմարտությունը, ի հայտ բերում այն: Օգտագործելով առկա աշխարհի տարրերը՝ ներկեր, տախտակ և, գլխավորը, երկրային կերպարներ, այն վկայում է չասվածի, աստվածային իրականության, անհնարինի աշխարհի մասին և դրա համար էլ իր պատկերացումներում բեկվում է հակառակ հեռանկարի: Նույն կերպ ներքին փորձին և ներքին ոչ կանխակալ գիտելիքին միտված սրբապատկեր-մարդը օգտագործում է խորհրդանշանների լեզուն, գաղտնիքները, այսինքն՝ այն, որի

ըմբռնման համար անհրաժեշտ է գործակցություն, մասնակցություն: Միայն գաղտնիքի տարածքը մտնելն է բացահայտում ճշմարտությունը: Եվ նման այն բանին, ինչպես հնարավոր չէ սրբապատկերը ըմբռնել առանց աղոթքով նրան դիմելու, պաշտամունքից դուրս, այդպես էլ պակասամիտի սրբապատկերային վարքը մատչելի չէ արտաքին, ապակրոնականացված դիտողին, որի մակերեսային հայացքը հնարավոր է դարձնում պակասամիտին համեմատելու սովորական թշվառի, խելագարի, ցինիկի հետ և այլն...»/3, Կ. 107/:

Մ. Գալշոյանի «Ուր, ծերուկ» էսսեում այդպիսի մի կերպար կա, որին հեղինակը կնքել է Մաեստրո անունով: Վերջինս « Մի անգամ Արտակի հետ երկու-երեք ժամ նստել է ռեստորանում, խմել է, ծխել, լռել, խմել է, ծխել, լռել, հետո մատներով թխկթխկացրել է սեղանին և ասել ասքանը.

-Էդ անտեր ժամանակն ու երաժշտությունը ոնց որ նույն մարմինն ունեն»/1, Կ.115/:

Ողջ էսսեում Մաեստրոյի կերպարը շարունակ լրացվում է նրա տարօրինակ վարքի նոր դրսևորումներով:

Վ.Աստաֆևի «Ինչպես բուժեցին աստվածուհուն» էսսեում համանման կերպար է ուզբեկ Աբդաշիտովը, որը պատերազմի օրերին, ռումբերի տարափի տակ փորձում է վերանորոգել զբոսայգում բոլորի կողմից լքված ու մոռացված Վեներա աստվածուհու արձանը: Ուզբեկի տարօրինակ վարքը մտահոգում է հեղինակին.«Ես նրան հարցրի՝ մի բան կերե՞լ է, թե՞ ոչ: Աբդաշիտովը չմեց սև-տարակուսած աչքերը. «Դուք ի՞նչ ասացիք»: Ես ասացի, որ նա գնդակոծության ժամանակ գոնե թաքնվեր, ախր կսպանեն, իսկ նա օտարոտի հայացքով, վատ թաքցրած սրտմտությամբ նետեց. «Դա ի՞նչ նշանակություն ունի»/2, Կ.79/:

Երկու կերպարների վարքը երկրային կյանքով ու առօրյայով ապրողներին անհասկանալի է: Նրանց հայացքն առավելապես ուղղված է դեպի ներս: Կերպարներից առաջինը՝ Գալշոյանի Մաեստրոն, ներքին երկխոսության մեջ է ժամանակի հետ: Նա փորձում է ընկալել երկնային կյանքի գաղտնիքները և ընթերցողին իր հետ հաղորդակցելու համար խոսքի մեջ ակնարկում է ժամանակի ու երաժշտության՝ նույն մարմին ունենալը: Այլ խոսքով՝ կերպարն իր ներքին տեսողությամբ, մտորումներով, հակառակ հեռանկարի սկզբունքին համաձայն, ընթերցողին փորձում է մոտեցնել նուրմենալ աշխարհի սահմաններին:

Վ. Աստաֆևի հերոսը, որ արվեստի սիրահար է և գիտակ, ընկերոջ հետ զոհվում է ռումբերից վնասված աստվածուհու ոտքերի տակ: Նրա մահը արվեստի՝ իբրև

բարձրագույն արժեքի փրկության ճիգն է, որով հեղինակն ընթերցողին կրկին մատնացույց է անում հավերժի ու անմահության ճանապարհը:

Վերջում՝ մի կարևոր իրողության մասին ևս. թե տարածաժամանակային և թե կերպարաստեղծման ոլորտների քննությունը հակառակ հեռանկարի սկզբունքի տեսանկյունից մեզ շարունակ առերեսում է քննվող էսսեներում խոսքի և հիշողության գործառույթային համադրությանը:

Սրբապատկերներում հաճախ կարելի է հանդիպել Սուրբ Երրորդությանը՝ ոսկեգույն լուսապսակներով: Լուսապսակը, իսկ երկրաչափորեն՝ շրջանը, Աստծո պատկերն է. «Ինչպես որ շրջանագիծը չունի ոչ սկիզբ, ոչ վերջ, այդպես էլ Աստված անսկիզբ է և անվերջ»/6/: Շրջանի՝ Աստծո պատկերի երկրային համարժեքներից մեկը գրող-արարիչն է իր ստեղծագործությամբ, որը նաև աստվածային Բանի՝ խոսքի առաքյալն է երկրում: Եթե Գալշոյանի և Աստաֆևի գրական արվեստը համարենք արարչական շրջանի մանրակերտներ, ապա նշված էսսեներում դրանց շառավիղների դերում, իբրև հակառակ հեռանկարի սկզբունքի կրող, կարող է հանդես գալ հիշողությունը: Երկու գրողներն էլ իրենց ստեղծագործական որոնումները հիմնականում կառուցում են հիշողության հիմքի վրա: Հակառակ հեռանկարի համանմանությամբ, գեղարվեստական արտահայտչականության ուժով նրանք էսսեիստական կտավի վրա խոշոր պլանով հայտնվող պատկերները մի դեպքում մոտեցնում են երկրային և նոունենալ /երկնային/ աշխարհների սահմանագծին, մյուս դեպքում տեղափոխում են դրանք ընթերցողի հոգևոր տարածք՝ երկու դեպքում էլ հաղորդակցական գլխավոր գործառույթը վերապահելով սեփական ստեղծագործական հիշողությանը: Թերևս սխալված չենք լինի, եթե հիշյալ էսսեներում հիշողությունը բնութագրենք իբրև հակառակ հեռանկարի սկզբունքը համարժեքորեն մարմնավորող գեղարվեստական միավոր:

Էսսեում, ինչպես նաև գեղարվեստական-հրապարակախոսական մյուս ժանրերում հակառակ հեռանկարի սկզբունքի դրսևորման ոլորտները լայն են: Հուսով ենք՝ դրանք կշարունակեն մնալ հետազոտողների տեսադաշտում և գիտական նոր իմաստավորումների ու բացահայտումների բազմաթիվ առիթներ կտան:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1 Մուշեղ Գալշոյան, Ազնավաքար, Եր., «Հայաստան», 1990.

2 Виктор Астафьев, Затеси, Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 7. Красноярск, "Офсет", 1997 г. , <http://www.fro196.narod.ru/library/astafiev/astafiev.htm>

3 Перспектива, <http://ru.wikipedia.org/wiki>

4 Н.Н. Ростова, ЧЕЛОВЕК ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ КАК ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ТИП(ИССЛЕДОВАНИЕ ФЕНОМЕНА ЮРОДСТВА). *Вестник ТГПУ. 2007. Выпуск 11 (74). Серия: ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ (ФИЛОСОФИЯ), с. 105-111.* Մրբապատկերներում հակառակ հեռանկարի սկզբունքի կիրառման մասին տես նաև Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил-Русская книга, 1993. – С. 1-175.

5 Таня Штелер. Обратная перспектива: Павел Флоренский и Морис Мерло-Понти о пространстве и линейной перспективе в искусстве Ренессанса . Историко-философский ежегодник - 2006 / Ин-т философии РАН. - М.: Наука, 2006, с. 320-329.

6..«Հակառակ հեռանկար» եզրույթը առաջին անգամ կիրառել է գերմանացի արվեստագետ Օսկար Չուլֆը 1907 թ., տես О.Г. Ульянов. ОКНО В НОУМЕНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО: ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА В ИКОНОПИСИ И В ЭСТЕТИКЕ О. ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО. Открытый научный семинар: «ФЕНОМЕН ЧЕЛОВЕКА В ЕГО ЭВОЛЮЦИИ И ДИНАМИКЕ», 15 февраля 2006 г. <http://www.synergia-isa.ru/deyat/download/sem08.doc>.

7 Տես՝ օրինակ, Флоренский П.А., Обратная перспектива , Соч в 4-х тт. - Т.3(1). - М.: Мысль, 1999. - С.46-98.

8 Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил-Русская книга, 1993. – С. 1-175.

9 Флоренский П.А. Соч в 4-х тт. - Т.2. - М.: Мысль, 1999. - С.419-527.

