

ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆԱԿԱՆ

Արևհատ Խաչատրյան

*Երևանի Վ. Բրյուսովի անվան պետական համալսարանի
հայցորդ*

ORCID ID: 0009-0003-6747-8893

Arev.khachatryan.89@mail.ru

DOI: 10.54503/1829-0116-2026.1-222

ԱՐՎԵՍՏԸ ՈՐՊԵՍ ԳՐԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏ. Զ. ԲԱՐՆՍԻ «ԱԶՔԸ ԲԱՑ ՊԱՀԵԼ. ԱԿՆԱԳՆԵՐ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԱՍԻՆ» ԷՍՍԵՆՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆ*

Բանալի բառեր – արվեստ, բնորդ, դիտորդ, երևակայություն, խաղ, Օլիմպիա, էկֆրասիս:

Սույն հոդվածն ուսումնասիրում է գրականության և գեղանկարչության փոխադարձ կապի առնչությունը Զուլիան Բարնսի «Աչքը բաց պահել. ակնարկներ արվեստի մասին» էսսեների ժողովածուում: Արվեստի տարբեր տեսակները և գրականությունը՝ որպես արվեստի մի ճյուղ, անքակտելի փոխառնչություններով են երբեմն հանդես գալիս, որտեղ երևակայության և իրականության սահմանները տարակերպ դրսևորումներ ունեն: Էսսեների այս ժողովածուում Բարնսը քննում է տարբեր գեղանկարիչների ստեղծագործություններ, կարևորում դրանց արժեքը, ներկայացնում ընթերցողի, դիտորդի և բնորդի դերը տեքստ-գեղանկար փոխառնչության մեջ, որտեղ գեղանկարը վերածվում է տեքստի, իսկ տեքստը՝ պատկերի:

Arevhat Khachatryan

Post-graduate student at the

Yerevan Brusov State University

ORCID ID: 0009-0003-6747-8893

Arev.khachatryan.89@mail.ru

ART AS LITERARY TEXT: JULIAN BARNES'S "KEEPING AN EYE OPEN: ESSAYS ON ART"

Keywords: art, sitter, viewer, imagination, play, Olympia, ekphrasis.

This article examines the relationship between literature and painting in Julian Barnes' collection of essays, "Keeping an Eye Open: Essays on Art." Different types of art and literature, as a branch of art, sometimes appear in inextricable relationships,

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 01.04.2026 թ.:

Ուղարկվել է գրախոսության 03.04.2026 թ.:

where the boundaries of imagination and reality have various manifestations. In this collection of essays, Barnes examines the works of various artists, highlights their value, presents the role of the reader, viewer, and sitter within the text-painting interaction, where painting turns into text, and text into image.

Արևատ Խաչատրյան

Տոսկատել

Երևանսկի ցոսդարստեննի անիվերսիտետ անի Բ. Ե. Բրյոսոա

ORCID ID: 0009-0003-6747-8893

Arev.khachatryan.89@mail.ru

ИСКУССТВО КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ: «ОТКРОЙ ГЛАЗА. ЭССЕ ОБ ИСКУССТВЕ» ДЖУЛИАНА БАРНСА

Ключевые слова: искусство, натуращик, зритель, воображение, игра, Олимпия, полотно, экфрасис.

Данная статья посвящена анализу взаимосвязи между литературой и живописью на примере сборника эссе Джулиана Барнса «Открой глаза. Эссе об искусстве». Этот сборник представляет собой синтез искусства и литературы, в котором границы между воображением и реальностью проявляются во всем своем многообразии. В эссе Барнс исследует творчество различных художников, подчеркивает значимость их работ и акцентирует внимание на роли читателя, зрителя и натуращика в системе взаимоотношений между текстом и живописным полотном, где картина превращается в текст, а текст — в изображение.

Ներածություն

Գրականության և արվեստի տարբեր տեսակների փոխառնչության խնդիրը մշտապես եղել է գրականագիտության կարևոր ուսումնասիրության նյութ: Գրականությունը՝ որպես արվեստի ինքնուրույն ճյուղ, մշտապես հաղորդակցվել է գեղանկարչության, երաժշտության, թատրոնի, կինոյի և այլ արվեստի տեսակների հետ՝ երկխոսության մեջ մտնելով այդ ոլորտների գեղագիտական սկզբունքների ու արտահայտչամիջոցների հետ:

«Աչքը բաց պահել. ակնարկներ արվեստի մասին» էսսեների ժողովածուն (Barnes, 2015) ներառում է 17 էսսե, որտեղ հեղինակն անդրադառնում է ֆրանսիացի նկարիչների կտավներին՝ իմաստավորելով բնորդի, դիտորդի և ընթերցողի դերը, ընդգծելով երևակայականի և իրականի փոխազդեցությունը, որը պատմական փաստերի և հիշողության նոր մեկնաբանության հնարավորություն է ընձեռում: Արվեստը, ներթափանցելով փաստագրական արձակ (nonfiction), ձևափոխում է իրականությունը՝ բացահայտելով նոր գաղափարներ: Անդրադառնալով «Աչքը բաց պահել. ակնարկներ արվեստի մասին» էսսեների շարքին՝ նշենք, որ ֆրանսիացի մշակութաբան

և փիլիսոփա Ժան Բոդրիարը արվեստը պատկերում է որպես փախուստ իրականությունից կամ մի յուրօրինակ բանալի, որն ընձեռում է աշխարհի «գաղտնի դռները» բացելու հնարավորություն:

Բոդրիարի հայեցակարգում արվեստը ոչ թե պարզապես արտացոլում է աշխարհը, այլ ակտիվորեն խաղում նրա հետ՝ ստեղծելով սեփական իմաստային տիրույթ: Արվեստը կարող է կրկնօրինակել աշխարհը տեքստերի, պարողիայի, նկարագարդման և սիմուլյացիայի միջոցով՝ վերհանելով բոլորովին նոր իմաստներ (Бодрийяр, 2013: 12): Այս միտքն անդրադառնում է արվեստի ու գրականության փոխներգործությանը, որը յուրովի արտացոլվում է Ջուլիան Բարնսի նշված էսսեների ժողովածուում:

Սույն հոդվածում կքննարկենք՝ ինչպես է Բարնսը վերլուծում Էդուարդ Մանեի «Օլիմպիա» գեղանկարը: Բարնսն այս գեղանկարը ներկայացնում է նոր տեսանկյունից՝ ընդգծելով դրա գունային և բովանդակային բազմազանությունը, դիտորդի ընկալումների փոփոխման ընթացքը՝ ըստ ժամանակի: Հեղինակն այս խնդիրը հստակ ձևակերպում է մեջբերելով Ֆլոբերին, ըստ որի՝ իսկական արվեստը խոսում է ինքնուրույն, առանց միջնորդության: «Աշխարհի ոչ մի թանգարանում դուք չեք հանդիպի այնպիսի գեղանկար, որը մեկնաբանության կարիք ունենա: Որքան շատ գրառում լինի զբոսավարի ուղեցույցում, այնքան քիչ արժեք կունենա կտավը» (Barnes, 2015: 10)¹: Գեղանկարչությանն անդրադառնալիս Բարնսը քննում է անցողիկության, պատմության ու հիշողության փոխառնչությունները: Ըստ Բարնսի՝ պատումը, ինչպես ընտրված գեղանկարը, բազմաշերտ է: Բարնսը ընթերցողին առաջարկում է բնորդի կերպարի նոր մեկնաբանություն՝ ընդգծելով վերջինիս դերը նախ գեղանկարչի, ապա ընթերցողի կյանքում: Գեղանկարչի համար բնորդը ոչ միայն մոդել է, այլև ներաշխարհի արտացոլման և ոգեշնչման աղբյուր, իսկ ապրած հույզերն ազդեցություն են թողնում թե՛ դիտորդի, թե՛ ընթերցողի հոգեբանական ընկալումների վրա:

Հեղինակը, անդրադառնալով այս գեղանկարչին, Փարիզում կայացած ցուցահանդեսի վերաբերյալ նկարագրում է, թե ինչպես են թանգարանի կազմակերպիչները Մանեի գլխավոր գործերի փոխարեն նախապատվությունը տվել նկարչի երկրորդական աշխատանքներին: Այս գլխում Բարնսը թվարկում է այն վեց գլուխգործոցները, որոնք այդպես էլ չեն ներառվել շուրջ երեք հարյուր նմուշ ընդգրկող ցուցահանդեսում: Հեղինակն իր մեկնաբանությունները վերածում է խճանկարի, իսկ տեքստը՝ կտավի, որը դառնում է ստեղծագործողի, դիտորդի, հեղինակի և ընթերցողի համատեղ երևակայության արդյունք:

¹ Այստեղ և այսուհետ մեջբերումների թարգմանությունը հոդվածի հեղինակինն է:

Ջուլիան Բարնսի «Աչքերը բաց պահել. ակնարկներ արվեստի մասին» էսսեների ժողովածուն դեռևս չի արժանացել համապարփակ գիտական ուսումնասիրության, ինչով էլ պայմանավորված է սույն հոդվածի նորույթը: Հոդվածի նպատակն է պատկերել Ջուլիան Բարնսի «Աչքը բաց պահել. ակնարկներ արվեստի մասին» էսսեների ժողովածուի՝ համաշխարհային ճանաչում ունեցող գեղանկարների գաղափարների վերաիմաստավորման հեղինակային հայեցակարգը: Նշված նպատակին հասնելու համար մեր առջև դրել ենք հետևյալ խնդիրները՝

1. ներկայացնել պոստմոդեռնիստական այն հնարները՝ խաղը, էկֆրասիսը, որոնց միջոցով իրագործվում է գաղափարների վերաիմաստավորումը,

2. վերլուծել Էդուարդ Մանեի «Օլիմպիա» գեղանկարի վերաբերյալ բարնայան մեկնաբանությունը և դրա ազդեցությունը ընթերցողի վրա,

3. բացահայտել «տեքստ-գեղանկար» փոխհարաբերությունը՝ որպես Բարնսի հեղինակային հայեցակարգի բնալի գաղափար:

Էդուարդ Մանեի «Օլիմպիա» գեղանկարը Ջուլիան Բարնսի արվեստաբանական մեկնաբանությունների համատեքստում

«Աչքը բաց պահել. ակնարկներ արվեստի մասին» էսսեների ժողովածուում Բարնսը գեղանկարը մատուցում է նորովի՝ դուրս գալով գեղագիտական շրջանակներից, ստեղծելով մասնատված, ոչ գծային կառուցվածք, որտեղ տեքստը հանդես է գալիս որպես ֆրազմենտացված գիտակցության արդյունք: Հեղինակը տեքստը դարձնում է պատկերավոր ոչ միայն նկարագրությամբ, այլև վերլուծությամբ:

Այս համատեքստում նշանակալի դեր է խաղում *էկֆրասիս* հասկացությունը, որն անցել է երկար ճանապարհ՝ անտիկ դարաշրջանից մինչև պոստմոդեռնիզմ: Ջուլիան Բարնսի՝ Մանեին վերաբերող էսսեի գլխում էկֆրասիսը ոչ միայն գեղարվեստական պատկեր է, այլև մշակութաբանական մեկնաբանության գործիք՝ պոստմոդեռնիստական հնարք, որտեղ խոսքի միջոցով կտավները վերաիմաստավորվում են պատմական, հասարակական, քաղաքական համատեքստում: Դեռևս Հոմերոսից սկսած՝ էկֆրասիսը գործածվել է որպես գրական միջոց՝ պատկերներն ավելի հասանելի դարձնելու համար: Ժամանակակից գրականագիտության մեջ *էկֆրասիս* եզրը բնութագրում է տեսողական արվեստը, պատկերների բառային նկարագրությունը (Heffernan, 1993: 3): Էկֆրասիսը Բարնսի դեպքում կարելի է ընկալել ոչ միայն որպես պոստմոդեռնիստական գրական հնարք, այլև ինքնագիտակցված, ինքնաբացահայտող գործիք, որը ցուցադրում և վերլուծում է թե՛ գեղանկարը, թե՛ բարնայան գաղափարը: Բարնսը

ոչ միայն ներկայացնում է Մանեի կտավը, այլև նրա շուրջ դարերի ընթացքում ձևավորված խոսույթները: Էկֆրասիսն այստեղ դառնում է ոչ թե մեկ մարդու «տեսած», այլ մի շարք մտքերի խաչմերուկ: Հեղինակը փաստում է. «Մանեի շուրջ վեճերը ծագեցին դեռ այն պահին, երբ կտավի ներկը չէր հասցրել չորանալ: Նրան քննարկում էին Բողլերը, Զոլան, Գոնկուր եղբայրները և, ըստ էության, այդ քննարկումները երբեք չեն դադարել» (Barnes, 2015: 75): «Ծաղրի՝ առարկա, ծաղրի՝ առարկա, - գոչում էր Էդմոն դը Գոնկուրն իր օրագրում 1884 թվականի հունվարին՝ Մանեի հետմահու ցուցահանդեսն այցելելուց հետո: Այնուամենայնիվ նա գիտակցում էր, որ իրականությունն անհամեմատ ավելի դաժան էր. ինքն ու իր համախոհներն էին արդեն վերածվել ծաղրի առարկայի» (Barnes, 2015: 74):

Բարնսը մերժում է դասական Էկֆրասիսի սկզբունքը, որի նպատակը պատկերի «ուղղակի» վերաշարադրանքն է: Նրա կիրառած Էկֆրասիսն ունի քննադատական ու փիլիսոփայական բնույթ. այն վերարտադրում է պատկերը՝ միաժամանակ քննության ենթարկելով սեփական մեկնաբանության հավաստիությունը:

Հեղինակը նշում է. «Այսպիսով՝ Բողլերը, ողջունելով Մանեին՝ որպես նոր կյանքի նկարչի, գրել է. – Դո՛ւ առաջինն ես, ում հետ կսկսվի արվեստի անկումը» (Barnes, 2015: 74): Բարնսի Էկֆրասիսը նպատակ չունի փոխարինելու գեղանկարը. հեղինակը հանդես է գալիս որպես սուբյեկտիվ մեկնաբան, որը սեփական տեսանկյունից վերլուծում է գեղանկարները՝ խուսափելով վերջնական և ամբողջական նկարագրություններից՝ ընթերցողին կամ դիտողին ինքնուրույն մեկնաբանության հնարավորություն տալով: Այս կերպ Էկֆրասիսը հանդես է գալիս ոչ թե որպես «պատմող», այլ որպես վերլուծող կամ մեկնաբան: Անդրադառնալով Մանեի «Օլիմպիայի» կերպարին՝ Բարնսը հարցնում է. «Ո՞վ է ասում, որ նա մերկ է: Նրա մազերին ժապավեն կա» (Barnes, 2015: 79):

Սա պոստմոդերնիստական յուրօրինակ հնարք է, որտեղ տեքստը վերածվում է ոչ թե սոսկ նկարագրության, այլ վերլուծական խաղի: Այստեղ խոսքը դառնում է վերլուծություն, իսկ տեքստը նկարագրում է գեղանկարների պատմական ճակատագրերն ու գաղափարական դրսևորումները: Ակնհայտորեն կասկածի տակ է առնվում տեսանելին, որն է Օլիմպիայի մերկությունը: Մերկությունը տեսանելի է բոլորին, մինչդեռ Բարնսը կեղծ լրջությամբ առաջ է քաշում ժապավենի առկայությունը, որը «չեղարկում է» մերկության փաստը:

Մերժելով օբյեկտիվ նկարագրությունը՝ նա առաջարկում է սուբյեկտիվ ընթերցում, որը դիտողին դարձնում է արվեստի համահեղինակ: Հեղինակն ունակ է իր տեքստով խաղալ տեսանելի իրականության հետ:

Բարնսը չի սահմանափակվում Մանեի հայտնի կտավների գեղագիտական մեկնաբանությամբ, նա կենտրոնանում է դրանց մերժված, անտեսված, արգելված բնույթի վրա: Տեքստը հագեցած է հեգնանքով ու ինքնաքննադատությամբ՝ ստեղծելով մի խաղ, որը փորձության է ենթարկում դիտողի և ընթերցողի սպասումները: Հեղինակը նկատում է, որ «աշխարհահռչակ կտավն այսօր վերածվել է կոմերցիոն սպառման առարկայի՝ հայտնվելով համակարգչային մկնիկի տակդիրների վրա որպես «սև շուկայի» յուրօրինակ խորհրդանիշ» (Barnes, 2015: 77):

Ըստ Բարնսի՝ կտավները դառնում են հիշողության տարածք, որոնք մշտապես շարժման մեջ են: Նմանօրինակ էկֆրասիաը կոչված է ոչ միայն լուսաբանելու, այլև արմատապես վերախմաստավորելու արվեստը: Հեղինակը հրավիրում է ընթերցողին մի գործընթացի, որտեղ յուրաքանչյուր նոր տեքստ նորովի է լուսաբանում վաղուց արդեն «տեսած ու ընկալված» թվացող գեղանկարները: Այսպես Բարնսը ներկայացնում է, որ գեղանկարչությունը միանշանակ չէ. այն ապրում է իր պատմություններով, փոփոխական բարոյական չափանիշներով, որոնց միջոցով յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան վերախմաստավորում է արվեստը Գոնկուրի օրագիրի, Բոդլերի նամակի, ժամանակակից ընթերցողի մեկնաբանությամբ:

Ինչպես նշել է քրիտանացի նշանավոր արվեստաբան Անիտա Բրուքները. «Հնարավոր է, որ Բոդլերը Մանեի արվեստում զգացել է այնպիսի ստեղծագործության ծնունդ, որն ազատ է բարոյական չափանիշներից» (Barnes, 2015: 74): Մեջբերելով Բրուքների խոսքերը՝ Բարնսը փաստում է, որ Մանեի հեղափոխական կտավների շնորհիվ արվեստը թևակոխեց մի նոր փուլ, որտեղ ստեղծագործությունն այլևս կաշկանդված չէր բարոյախրատական առաքելությամբ: Սա գեղագիտական ինքնավարության հանգրվանն է. արվեստն այլևս հաշվետու չէ հասարակության պահպանողական նորմերին, այլ բաց է և բազմաշերտ:

Այս տեսանկյունից Բարնսի մոտեցումը կարելի է մեկնաբանել Հայզինգայի «խաղի» հայեցակարգի համատեքստում՝ այն դիտարկելով որպես մշակութաբանական սկզբունք: Այստեղ արվեստը դրսևորվում է որպես հարաշարժ ու բազմիմաստ փորձառություն:

Ինչպես Հայզինգայի «Homo Ludens»-ում խաղը սահմանվում է ոչ թե որպես պարզ զվարճանք, այլ որպես իմաստաստեղծ գործունեություն, այնպես էլ Բարնսի տեքստերը «խաղարկում են» կտավների շուրջ հյուսված պատմության, լեզվի և հիշողության սահմանները: Հայզինգան գրում է. «Խաղը թափանցում է արվեստի բոլոր ձևերը: Արվեստը ծնվում է խաղի մեջ և մնում է խաղ: Գծեր քաշելու անուշադիր, գրեթե չգիտակցված խաղից են գոյացել երևակայական զարդանկարային մոտիվները» (Հայզինգա, 2007:

240): Բարնսը ձևավորում է մի յուրօրինակ խաղային տարածություն, որտեղ պատմական վավերագրությունը, արվեստի պատմությունն ու արդի ընկալումները գտնվում են մշտական դինամիկ փոխազդեցության մեջ: Համաձայն Հայզինգայի տեսության՝ խաղն օժտված է երկակի բնույթով. այն դրսևորվում է թե՛ էկզոգեն (արտաքին՝ տեսանելի կանոններ և գործողություններ) և թե՛ էնդոգեն (ներքին՝ հոգեբանական, հուզական և իմաստային) հարթություններում (Հայզինգա, 2007: 242):

Հաշվի առնելով արտաքին շերտերում խաղի առկայությունը, ինչն էապես կարելի է բնորոշել որպես հատակագիծ, որի վրա կառուցված է էսսեն, զարմանալի չէ, որ խաղը ներթափանցում է նաև ներքին շերտեր՝ դարձնելով դրանք խաղային մեկնաբանության տարածք, որտեղ դիտորդի ընկալումը ժամանակի ընթացքում փոփոխվում է: Արտաքին խաղը փաստերի ու պատկերների վերլուծությունն է, իսկ ներքինը՝ դիտորդի և բնորդի հայացքների հուզական երկխոսություն: Այս համադրությամբ հեղինակն ընթերցողին պասիվ դիտորդից վերածում է արվեստի իմաստակրի: «Այժմ այն ոչ ոքի չի ցնցում: Թվում է՝ Էնգրն է նրան նկարել...» (Barnes, 2015: 77):

Դոմինիկ Էնգրը ֆրանսիական կլասիցիզմի կարկառուն ներկայացուցիչ էր, որն իր աշխատանքներում առաջնորդվում էր ակադեմիական կանոններով՝ նախապատվություն տալով գեղագիտական ներդաշնակությանը և հասարակության կողմից ընդունված դասական իդեալներին: Բարնսը հեզմանքով նկատում է, որ Մանեի երբեմնի սկանդալային «Օլիմպիան» ժամանակակից դիտորդի համար կորցրել է իր սադրիչ ուժը և ընկալվում է որպես «սովորական» կամ «հասարակ» մի գործ՝ հավասարվելով Էնգրի գեղանկարչությանը: Բարնսը նշում է, որ սկանդալի վերափոխումը գեղագիտական սկզբունքի արվեստի գործի և ժամանակի բարդ փոխազդեցության հետևանք է: Հենց այս արտաքին խաղն է, որը ներթափանցում է ներքին շերտեր՝ դարձնելով դրանք մեկնաբանության հարթակ, որտեղ դիտորդի ընկալումը ժամանակի ընթացքում փոփոխվում է: Արդյունքում պատկերը դադարում է լինել պարզապես հին իրողություն և ստանում է ժամանակակից շունչ ու նոր իմաստներ: Բարնսը «խաղում է» ժամանակի հետ՝ թույլ տալով, որ կտավը մշտապես փոխի իր նշանակությունը, քանի որ ժամանակի ընթացքում փոխվում է նաև դիտորդի (ընթերցողի) փորձառությունը: Հեղինակն ընդգծում է, որ առանցքային այս փուլում նկարչի դերը վճռորոշ է որպես բազմաշերտ իմաստներ ստեղծողի: Արվեստի և ժամանակի այս փոխազդեցությունը հիշեցնում է այն, ինչ Յոհան Հայզինգան բնորոշում է որպես խաղ մշակույթի հետ՝ դիտարկելով խաղը որպես մշակութային արժեքների ստեղծման և զարգացման հիմնարար տարր: «Խաղը ենթադրում է, որ ընթերցողը, դիտորդը, գրողը, արվեստագետը ներս են մտնում մեկ այլ

պայմանական աշխարհ, որտեղ դիտվում են որպես առանձնահատուկ վեր կանգնած էակներ և պետք է արժանանան որոշակի մեծարանքի» (Հայզինգա, 2007: 289):

Էկֆրասիսը խաղի միջոցով (խոսքի ընտրություն, բառախաղ) ընթերցողին տեղափոխում է պատկերների աշխարհ լեզվի միջոցով: Բարնայան Էկֆրասիսը խաղ է պատկերային ու լեզվական համակարգերի միջև, իսկ ընթերցողը՝ ակտիվ մասնակից: Հետևաբար գեղանկարը դադարում է լինել ավարտուն արվեստի գործ, իսկ տեքստը՝ մեկնաբանող դաշտ: Այս մոտեցումը Էկֆրասիսը դարձնում է գրական տարածք, որտեղ ընթերցողը ակտիվ մասնակից է: Հեղինակը նրբին արտահայտությամբ կենդանացնում է գեղանկարների վերաբերյալ հնում վերապրած իրադարձությունների մի ամբողջ շղթա, վերափոխում անցյալ գաղափարները և փաստում կրկնվելու հավանականությունը ցանկացած ժամանակաշրջանում: Օրինակ՝ «Օլիմպիա»-ի շուրջ հեղինակի շարադրած վերլուծությունը չի ավարտվում սոսկ նկարագրությամբ, այլ ընդլայնվում է Մարսել Պրուստի մեկնաբանությամբ: Մ. Պրուստը «Գերմանոների կողմից» վեպում նկարագրում է դքսուհու այցը Լուվր. «Մենք կանգ առանք Մանեի «Օլիմպիայի» առջև: Այն այժմ ոչ ոքի չի զարմացնում. թվում է՝ Էնգրն է նկարել այն... Աստված իմ, այն ինձ բացարձակապես դուր չի գալիս, բայց հասկանում եմ, որ սա իսկական արվեստագետի գործ է: Դքսուհին սիավլվում է նեղ մասնագիտական իմաստով (Մանեն երբեք նման չի եղել Էնգրին, ո՛չ այն ժամանակ, ո՛չ էլ հիմա), սակայն նա իրավացի է ավելի լայն համատեքստում. արվեստի պատմությունը պարզապես կրկնվում է» (Barnes, 2015: 77):

Հայզինգայի ձևակերպած «խաղի» մշակութաբանական տեսության լույսի ներքո Էկֆրասիսը կարելի է դիտարկել որպես մեկնաբանական խաղային գործընթաց, որտեղ գեղանկարը և տեքստը, փաստը և հորինվածքը մշտական փոփոխության մեջ են: Բարնսի Էկֆրասիսը գործում է հենց այդ խաղային հարթությունում. «Օլիմպիա»-ն 19-րդ դարում ընկալվել է որպես սադրանք, արգելք, 21-րդ դարում այն դառնում է կանացի ուժի խորհրդանիշ: Բարնսը վերակառուցում է պատմական ժամանակը՝ փաստը վերածելով պատրանքի: «Օլիմպիա»-ն նրա համար սոսկ մերկ պատկեր չէ, այլև գրական և արվեստաբանական հղումների մի ամբողջ շղթա՝ Մարսելի, Լա Տուրի, Դեգայի աշխարհներին: Գեղանկարը վերածվում է յուրօրինակ կամրջի, որտեղ յուրաքանչյուր դիտորդ հնարավորություն ունի բացահայտելու իր սեփական «Օլիմպիա»-ն (Barnes, 2015: 75): «Նա մեզ նայում է այնպես, ինչպես նախկինում ոչ մի կին չէր նայել. նա գիտակցում է իր ինքնությունը և գիտի, որ մենք նույնպես տեղյակ ենք: Սա դադար է՝ բնորդի և դիտողի միջև խաղի նոր կանոններով» (Barnes, 2015: 75):

Բարնսը նկարագրում է «Օլիմպիայի» հայացքը որպես կտավի և դիտողի միջև ծավալվող յուրօրինակ խաղ և երկխոսություն, ոչ թե սոսկ հիացմունքի առարկա: Նա Մանեի գլուխգործոցին հաղորդում է նոր՝ խաղային, գիտակցված ու ազատ լեզու՝ վերաբժնորելով Մանեի իմպրեսիոնիզմի հեղափոխական ազդեցությունը ֆրանսիական արվեստի պատմության մեջ (Barnes, 2015: 75): Սա գեղարվեստական և մշակութաբանական հեղափոխություն է, որն արվեստը բացահայտեց նոր՝ քննադատական և խորհրանշական տեսանկյունից:

Ըստ Բարնսի՝ «աղյուսը» հենց այդ հեղափոխությունն էր. նախկինում անընդունելի «Օլիմպիան» այժմ գնահատված է: Բարնսը նշում է. «Էզրա Փաունդը մի առիթով ասել է՝ Մանեն տան պատուհանից «աղյուս կնետի», իսկ Թ. Ս. Էլիոթը հետնամուտքից կներխուժի ու կտանի ավարը: Այդպես էլ եղավ: Մանեն իր «աղյուսով» կոտրեց ընդունված կանոնները՝ ճանապարհ հարթելով իմպրեսիոնիստների համար, իսկ այդ պայքարի «ավարը» Մանեի ցուցահանդեսների՝ ավելի քան մեկդարյա հաջողությունն է» (Barnes, 2015: 74):

Այս համատեքստում «տունը» խորհրդանշում է ավանդական արվեստը, որի դուռը Մանեն բացեց իր սաղրանքով: Իսկ իմպրեսիոնիստները, օգտվելով այդ հնարավորությունից, ներխուժեցին արվեստի տարածք՝ իրենց հետ բերելով նոր գույներ, ձևեր և իմաստային բազմաշերտություն: Գեղագիտական սահմանների նմանօրինակ ընդլայնմամբ էլ դրվեց պոստմոդեռնիստական գեղագիտության հիմնաքարը: Բարնսյան պոստմոդեռնիստական խաղային այս մոտեցումը վերափոխում է գեղանկարչության «իրականությունը», տալիս նոր մեկնաբանություններ և արթնացնում տեսողական ու զգացմունքային արձագանքներ: Ինչպես իր հիմնարար աշխատության մեջ փաստում է Ժան-Ֆրանսուա Լիոտարը. «Պոստմոդեռնիզմը ժխտում է այն գաղափարը, թե գեղարվեստական երկը հաստատուն իմաստ է: Արվեստը՝ բազմաշերտ, բազմակի ընթերցումների ներուժային տարածք է, որը մեկնաբանման անվերջանալի հնարավորություններ է ընձեռում» (Lyotard, 1984: 60):

Այս տեսական հենքի վրա Բարնսն ընդգծում է փոքր, բայց խորը ենթատեքստ պարունակող նախադասություն՝ «Մե՞րկ եմ: Մերկ եմ, բայց ժապավեն եմ կրում» (Barnes 2015: 79): Այս ձևակերպմամբ Բարնսն ուրվագծում է բնորդի մերկության և բարոյականության միջև եղած նուրբ սահմանը: Նա առաջարկում է Էկֆրասիս, որը պատկերի պարզ նկարագրությունից անցնում է դրա խորքային քննությանը: Այս դեպքում ընթերցողը կամ դիտողը վերածվում է վերլուծողի, որը տեսնում և վերլուծում է պատկերների ներքին գաղափարական բեկումները: Դիտողին վերլուծողի դարձնելու այս մի-

տումը հենվում է գերմանացի գրականագետ Պ. Վագների առաջ քաշած գեղագիտական սկզբունքի վրա, համաձայն որի՝ չկա հստակ սահման, որը կբաժանի «տեսանելին ընթերցողից»: Վագների պնդմամբ՝ գրականությունն ու արվեստը գտնվում են «նույն ներկայացուցչական տարածքում», և գեղանկարի թաքնված իմաստները հասկանալի են միայն այն ժամանակ, երբ պատկերը «կարդում ենք» որպես տեքստ և մանրակրկիտ վերլուծում բառերի միջոցով (Wagner, 1996: 32):

Էկֆրասիաը ստակ գեղանկարի բառային վերարտադրություն չէ: Այն գծային գործընթաց չէ, որը պարզապես սկսվում է պատկերով և ավարտվում տեքստով, այլ երկու արվեստների՝ տեսողական և լեզվականի ակտիվ համագործակցություն է (Wagner, 1996: 32):

Բարնսին հաջողվում է համադրել գեղանկարչական (գույն, գիծ) և լեզվական (բառ) արտահայտչամիջոցները և փոխըացնել գեղագիտական ընկալումները: Սովորական էկֆրասիսում հաճախ նկարագրվում է՝ «ինչ է պատկերված», իսկ Բարնսը չի կանգնում միայն «ինչ է նկարված» խնդրի առջև, նա քննում է առաջին հայացքից ոչ տեսանելի տարրերը, անցնում պատկերների խորքային իմաստի փնտրմանը: Օրինակ՝ վերլուծում է պատկերի հայացքը պաղ լռությամբ, որտեղ բնորդի մաքրությունը պղտորվում է դիտողի հայացքով: Նա փաստում է՝ «Օլիմպիան», բացի հավերժական էրոտիկ մարտահրավերից, նաև «կեղտոտ սպիտակ սիմֆոնիա է» (Barnes, 2015: 76): Բարնսի էկֆրասիաը թույլ է տալիս գեղանկարը տեսնել նոր լույսի ներքո և սինթեզել գեղանկարչական գույնը ու լեզվական պատկերը՝ ստեղծելով գեղագիտական նոր ամբողջականություն:

Հեղինակը ներմուծում է բաց խաղ, որտեղ գեղանկարը վերածվում է տեքստի, դիտողը՝ համահեղինակի, իսկ մերկ մարմինը քաղաքական և գեղագիտական հարցադրումներ է առաջ քաշում: Արդյունքում կտավը վերածվում է դիտողի և բնորդի միջև հասարակական երկխոսության հարթակի, որտեղ գեղանկար-տեքստ փոխառնչությունը հանգեցնում է իմաստային լիարժեք փոխըացման: Վերաիմաստավորելով գեղանկարը՝ Բարնսը տեսողական արվեստը դարձնում է «ընթերցվող» սինթեզելով բնորդի և դիտողի հայացքները: Ուստի ընթերցողը հայտնվում է արվեստագետի, դիտողի և բնորդի ընկալումների հատման կենտրոնում:

Եզրակացություն

Վերլուծելով «Աչքը բաց պահել. ակնարկներ արվեստի մասին» էսսեների ժողովածուի՝ Մանեին վերաբերող գլուխը, կարող ենք եզրակացնել.

- Պոստմոդեռնիստական հնարների միջոցով արվեստը մատուցվում է բազմաշերտ՝ որպես վերլուծական խաղ:

- Բարնսյան էկֆրասիաը պատկերային ու լեզվական համակարգերի փոխազդեցության դաշտ է ընթերցողի ակտիվ մասնակցությամբ:

- Բարնսի հեղինակային հայեցակարգում «տեքստ-գեղանկար» փոխ-հարաբերությունը բանալի գաղափար է, որը բացահայտում է արվեստի և գրականության միջև տեսողական և գաղափարական խորքային երկխոսությունը:

Գրականության ցանկ

1. **Հայզինգա Յ.**, Homo Ludens, Ե., «Սարգիս Խաչենց», 2007, 373 էջ:
2. **Бодрийяр Ж.**, Симулякры и симуляция, Перевод О. А. Печенкина, Тула, «Тульский полиграфист», 2013, 204 с.
3. **Barnes J.**, Keeping an Eye Open: Essays on Art, New York, Penguin Random House LLC, 2015, 288 p.
4. **Heffernan J. A. W.**, Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery, Chicago, University of Chicago Press, 1993, 257 p.
5. **Lyotard J.-F.**, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, Manchester, Manchester University Press, 1984, 110 p.
6. **Wagner P. (Ed.)**, Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality, New York, Walter de Gruyter, 1996, 318 p.

References

1. **Huizinga J.**, Homo Ludens [Homo Ludens], Ye., «Sargis Khachents», 2007, 373 ej (In Armenian).
2. **Barnes J.**, Keeping an Eye Open: Essays on Art, New York, Penguin Random House LLC, 2015, 288 p.
3. **Baudrillard J.**, Simulyakry i simulyaciya [Simulacra and Simulation], Perevod O. A. Pechenkina, Tula, Tul'skij poligrafist, 2013, 204 p (In Russ).
4. **Heffernan J. A. W.**, Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery, Chicago, University of Chicago Press, 1993, 257 p.
5. **Lyotard J.-F.**, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, Manchester, Manchester University Press, 1984, 110 p.
6. **Wagner P. (Ed.)**, Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality, New York, Walter de Gruyter, 1996, 318 p.

Արևհատ Խաչատրյան – հայցորդ, Վ. Բրյուսովի անվան պետական համալսարանի դասախոս: Գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը ներառում է անգլիալեզու գրականությունը, գրականության տեսությունը և գրականագիտության հիմնահարցերը: Հեղինակ է երեք գիտական հոդվածների, որոնք հրապարակվել են մասնագիտական մամուլում:

ORCID ID: 0009-0003-6747-8893
Arev.khachatryan.89@mail.ru

Arevhat Khachatryan – an Applicant, lecturer at Brusov State University. Her scope of research interests includes English literature, literary theory, and fundamental issues of literary criticism. She is the author of three scientific articles published in academic journals.

ORCID ID: 0009-0003-6747-8893
Arev.khachatryan.89@mail.ru

Ареват Хачатрян – соискатель, преподаватель в Государственном Университете имени В. Брюсова. Сфера научных интересов включает англоязычную литературу, теорию литературы и ключевые вопросы литературоведения. Является автором трех научных статей, опубликованных в академических журналах.

ORCID ID: 0009-0003-6747-8893
Arev.khachatryan.89@mail.ru