

**ԶՈՒԳՈՐԴԱԿԱՆ-  
ԽՈՐՀՐԴԱՊԱՇՏԱԿԱՆ  
ՊԱՏԿԵՐԱԻՈՐՄԱՆ  
ԱՌԱՆՁՆԱՅԱՏԿՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ  
1960-70ԱԿԱՆՆԵՐԻ  
ԽՈՐՀՐԴԱՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՈՒԵՍՏՈՒՄ**

*ԻՆԳՈՒՆԱ ԿՈՒՐՑԵՆՍ  
Թրգմ.՝ ԱՐՄՈՒԻ ԲԱԽՉԻՆԵԱՆ  
«Բանաստեղծութիւնը սեփական  
իրաւացիութեան գիտակցումն է»:  
Օսիպ Մանդելշտամ*

1960-70ականների խորհրդահայ կերպարուեստը քննելով ղիտարկուող ժամանակաշրջանի գեղարուեստական արդիւնքում՝ նախեաւ առջ անհրաժեշտ է նշել այն առանձնապատկութիւնը, որ բնութագրական է եղել ամբողջ խորհրդային արուեստի, աւելի ճիշդ՝ նրա ոչ-պաշտօնական հատուածի համար: Եթէ 50-80ականների ճարտարապետութեան վերաբերեալ առաջարկուում էր «վստահել բնակեցնելու հրաշքին»<sup>1</sup>, ապա դա կիրառելի է նաեւ աւելի ընդարձակ իմաստով: Գրականութեան, թատրոնի, շարժանկարի, երաժշտութեան մէջ, պլաստիկ արուեստներում եղած ամէն տեսակ ազատութեան պայմաններում ստեղծուել են գործեր, որոնք կարծես հոգեպէս բնակեցրել են ժամանակակից իրականութիւնը: Բնականաբար այս պնդումը վերաբերում է նրանց, ովքեր ընտրել էին անհատական ստեղծագործական հակադրութեան դիրքորոշումը խորհրդային լճացման տարիներին: Սոյն ժամանակաշրջանում ասպարէզ իջած հայ նկարչութեան ականաւոր դէմքեր Ռաֆֆի Աղայեանը, Մարտին Պետրոսեանը, Ալեքսանդր Գրիգորեանը, Վիլէն Գալստեանը, Վան Եղեանը, Օննիկ Մինասեանը, Արկաղի Պետրոսեանը, Հրաչեա Յակոբեանը նման չեն մէկը միւսին: Խւրաքանչիւրն ունի պատկերման իր ոճը, պատկերների իր աշխարհը: Նրանցից իւրաքանչիւրի նման անկրկնելի ստեղծագործական կերպարի ետեւում երեւում են փոփոխութիւններ գիտակցման տիրող համընդհանուր «մենք»ից դէպի մերժուող «ես»ը, երբ ամէն ինչից վեր է դասուում անհատը:

Մոյն յօղուածում ես մտադիր եմ կանգ առնել 60ականների սկզբին տարբեր նկարիչների կողմից ստեղծուած գեղանկարների վրայ, եւ յատկապէս՝ այն արուեստագէտների, առանց որոնց անհնար է ներկայացնել 60ականների հայ կերպարուեստի անկրկնելի պատկերը եւ նրա մէջ նկատուող նոր միտումները:

Նախորդ տասնամեակներին հայ կերպարուեստում իշխում էր հնարաւոր տեսողական նմանութեամբ պատկերի տիպը, որը ոճական նախատիպեր էր վերցնում բարոկկոյի, իտալական եւ ԺԹ. դարի ռուսական արուեստից: Գեղարուեստական կրթութեան մէջ անտեսուում էին համաշխարհային մշակութային փորձի վիթխարի շերտեր: Եւրոպական արուեստի պատմութիւնն աւարտուում էր Օնորէ Դոմիէով (Honoré Daumier, 1808-1879): Հիանալի նկարիչ եւ հանրագիտակ գիտելիքների տէր Վահրամ Գայֆէճեանն (1879-1960) իր ուսանողներին գաղտնի ցոյց էր տալիս Պոլ Սեզանի (Paul Cezanne, 1839-1906) նկարների վերատպութիւնները, իսկ մի անգամ իր մօտ սովորող Ադալիանին բերել է Վինսենթ Վան Գոգի (Vincent Van Gogh, 1838-1888) նամականին՝ խնդրելով թաքցնել եւ ոչ մէկի ցոյց չտալ: Պետերբուրգցի հաւաքորդ Ալեքսանդր Չուգնովսկու տանը Մինաս Աւետիսեանը (1928-1975) «...առաջին անգամ սեփական աչքով տեսաւ Ռոբերտ Ֆալկի, Ալեքսանդր Տիշլէրի, Դրեւինի գեղանկարչութիւնը», իսկ Ֆիզիկոս Ե. Ն. Գրոսսի տանը Մինասը «ծանօթացել է արեւմտեան վերացապաշտների ստեղծագործութեանը, Կազիմիր Մալեւիչի (Kazimir Malevich, 1878-1935) եւ Տատլինի համարձակ գեղարուեստական փորձարարութիւններին... նրան ապշեցրել են Լիւրով Պոպովայի յօրինուածքները, Ալեքսանդր Ռոզենկոյի եւ էլ Լիսիցկու ստեղծագործութիւնները»: Այնպէս որ Հայաստանում կարծես վերստին են բացուում համաշխարհային, ռուս եւ հայ կերպարուեստի «կորսուած» արժէքները: 60ականների նկարիչների սերունդին բաժին ընկաւ Ի. դ. արուեստի հարուստ փորձի իւրացումը աւելի մեծ դիպացոյցով՝ քան նախորդ տասնամեակներին, եւ այդ փորձի իւրացումը տուեց ինքնատիպ գեղարուեստական արդիւնքներ:

1960-70ականների հայ կերպարուեստի ինքնատիպութիւնը պայմանաւորուած է մի շարք գործօններով: Դրանցից մէկն էլ Հայաստանի մշակույթի հարստացումն էր հայրենադարձ նկարիչների ստեղծագործութեամբ: 1946ին հայրենադարձուեց Յարութիւն Կալինցը (1910-87), 1962ին՝ Յակոբ Յակոբեանը: Թիֆլիսահայերից 1936ին հայրենիք վերադարձաւ Երուանդ Քոչարը (1899-1979), 1953ին՝ Յովսէփ Կարալեանը (Իոսիֆ Կարալով, 1897-1981), 1962ին՝ Գէորգ Գրիգորեանը (1897-1976):

Անհնար է գերազնահատել նշանակութիւնը հայ արուեստի նահապետ Մարտիրոս Սարեանի (1880-1972), որի արուեստանոցն ուխտա-

տեղի էր, իմաստութեան դասերի, հոգեւոր եւ պրոֆեսիոնալ վիթխարի փորձի մի վայր: Սարեանը նկարչի կենդանի օրինակ էր, որն արտա-  
յայտել է հայրենիքին, վերածնունդի Հայաստանին տէր կանգնելու պա-  
թոսը, նրա ժողովրդի շինարար ձգտումը (որը երգեց ինչպէս ոչ ոք),  
նրա բնութիւնը, իրացնելով ոչ միայն հայ, այլեւ ի. դարասկզբի ռուս  
եւ արեւմտաեւրոպական արուեստի բեղմնաւոր փորձը: Եւ ամբողջ  
աշխարհն ընկալում էր Հայաստանը Սարեանի աչքերով: Սարեանը նո-  
րարական որոնումների դրօշն էր, ինչի համար եւ նրան տակաւին  
1948-49ին մեղադրում էին «ձեւապաշտութեան» մէջ, իսկ 1964ին նրա՝  
Լենինեան մրցանակին արժանանալուն լուրջ պայքար է նախորդել:  
Պաշտօնական շրջանակներին հաճոյ ստեղծագործութիւններ չստեղծե-  
լը՝ Սարեանի կողմից լուրջ բարոյական արարք էր: Այդ իսկ պատճա-  
ռով նա յայտնում էր ոչ-կոնֆորմիստների կողմում, որոնց համար,  
ինչպէս եւ Սարեանի իսկ համար, «սեփական աշխարհընկալումը» ու-  
ղեցոյց աստղի դեր է կատարել՝ անկախ ոճական նախապատուութիւ-  
նից:

Երիտասարդ խռովարարների կողքին էր յայտնուել նաեւ Քոչարը՝  
«փարիզեան դպրոցի» միակ ներկայացուցիչը Հայաստանում, որի ա-  
նունն առկայ է «Փարիզ-Մոսկուա» ցուցահանդէսի կատալոգի Ֆրան-  
սերէն հրատարակութեան մէջ եւ բացակայում է ռուսերէն կատալո-  
գում: 1923-36ից, մինչեւ Երեւան տեղափոխուելը, Քոչարն ապրել է  
Փարիզում, եւ նրա ստեղծագործութեան մէջ առկայ են եւրոպական  
առաջամէտ արուեստի փորձը, արտայայտչապաշտութեան, խորա-  
նարդապաշտութեան, գերիրապաշտութեան, վերացապաշտութեան  
գծեր: Խորհրդային «ձնհալի» ժամանակը նկարչին (որին մշտապէս  
«ձեւապաշտների» շարքն էին դասում) հնարաւորութիւն տուեց կեր-  
տել ստեղծագործութիւններ, առանց որոնց անիմաստ կը լինէր խօսել  
60ականների հայ կերպարուեստի ինքնատիպութեան մասին: Անվիճելի  
է Քոչարի ներդրումը նրա պատմութեան մէջ:

1962ին Քոչարն աւարտեց աննախագէպ եւ բոլոր առումներով խո-  
շոր մի ստեղծագործութիւն՝ «Պատերազմի արհաւիրքները»: Նկարը  
մամուլում արձագանգ չի ունեցել: 68ամեայ նկարչի առաջին անհա-  
տական ցուցահանդէսին, որը բացուել է 1965ի Փետրուարին, այն չի  
ցուցադրուել, իսկ 1970ին Փարիզում կայանալիք «Ուրարտուից մինչեւ  
մեր օրերը» ցուցահանդէսում ցուցադրուելու նպատակով փաթեթա-  
ւորուած լինելով հանդերձ, խոտանուել է որպէս «վտանգաւոր»: Միակ  
բանը, որ կարողացել է անել այն ժամանակուայ մշակոյթի նախարար  
Կամօ Ուղումեանը, որ պնդում էր կտաւը Փարիզ ուղարկել, ապահո-  
վել է նրա վերատպութիւնը Beus art ամսագրում: Վերջապէս, 1971ին  
այն ցուցադրուել է Երեւանում՝ Քոչարի անհատական ցուցահանդէ-

սում, իսկ 1973ին՝ Մոսկուայի Արեւելքի ժողովուրդների Թանգարանում կայացած անհատական ցուցահանդէսում:

«Պատերազմի արհաւիրքները» առաջին մեծ կտաւն է, որ բովանդակում է հասարակական հիմնահարցեր եւ դրանով հանդերձ չի բաժանում հերոսներին «իւրայիններին» եւ «օտարներին», «լաւերին» եւ «վատերին», այլ դնում է չարիքի հիմնահարցը համամարդկային առումով: Քանի որ մշտապէս նշուել է «Պատերազմի արհաւիրքները»ի նմանութիւնը Պիկասոյի «Գերնիկային» (Արարատ Աղասեան, Հենրիկ Իգիթեան), ապա պէտք է նշել նաեւ երկու ստեղծագործութիւնների միջեւ առկայ սկզբունքային տարբերութիւնը, որն ի յայտ է գալիս դիպաշարի՝ որպէս գործողութեան զարգացման ուշադիր ընթացմամբ:

Քոչարի կտաւում յորինուածքային չորս մերկ տղամարդկային մարմիններն իրենցից ներկայացնում են վարընթաց կասկաղ, իսկ չարութեամբ բռնկուած, միմեանց կրծող ձիերը վեր են խոյանում: Ձեւաւորում է մէկ ընդհանուր ուղղահայեաց յորինուածքային միջուկ, արտայայտչական ուժերի բարձրացման եւ անկման մէջ գտնուող աստիճանական կշռոյթով: «Գերնիկան» պատկերուած է հորիզոնական կտաւի վրայ: Նրա յորինուածքային կորիզն ունի յստակ արտայայտուած եռանկիւնի, որի հիմքը շերտաւորում է կտաւի ամբողջ ստորին հատուածում, իսկ գլուխները բարձր թեքած աղաղակող կերպարները թեւաբախում են յորինուածքը ալից եւ ձախից: Նրանց աղաղակի հոգետանջ արտայայտչութիւնը ուղղուած է վեր եւ այդ սարսափելի ճիչը չի անցնում նեղ ինտերիերային տարածութեան սահմաններից (այստեղ, հաւանաբար, արձագանգն է որոշակի պատկերացումների այն մասին, որ ռմբակոծուած քաղաքում մարդիկ մեռնում էին տներում): Յօրինուածքային բուրգը «պայթում է» կենտրոնախոյս պատկերաւորման ուժերով: Նոյնիսկ եթէ չվերլուծենք Պիկասոյի ստեղծագործութիւնը ողջ մանրամասներով, ամէն դէպքում կարելի է եզրակացնել, որ «Գերնիկա»յում ներկայացուած են միայն զոհերը:

Քոչարի «Պատերազմի արհաւիրքները»ում մարդասպաններն ու զոհերը մի դէմքով են ներկայացուած: Նկարիչը հարուած հասցնողի դէմքին ընդգծում է ոչ թէ դաժանութիւնը, այլ աւելի շուտ ցաւը եւ տառապանքը՝ անձամբ տանջուելով՝ նա խեղդում է միւսին: Ընդամէներ միքանի կերպար պատկերելով՝ Քոչարը յագեցնում է նրանց հիպերբոլիկ էֆեկտներով: Հայ կերպարուեստը չգիտէր նման ուժերի յարում, չգիտէր նաեւ թեմայի նման շրջադարձ: Սակայն եղել է ստալինեան ժամանակաշրջանի իրականութիւնը, որը ճանաչել է Քոչարը՝ զրպարտութեան պատճառով մօտ երկու տարի անցկացնելով բանտում: Բայց առանց այս փաստի էլ Քոչարը տակաւին իր ստեղծագործութեան փարիզեան շրջանում գեղարուեստի կերպարների մէջ իմաստ



Երուանդ Քոչար, «Մատերազմի արհաժիրքները», 1961

տաւորել է մարդկային գոյութեան հիւանդագին հարցերը՝ դրանք անսովոր կերպով դնելով մեծ մասշտաբով:

«Պատերազմի արհաւիրքները»-ում վերաբերմունքը կատարուածի հանդէպ արտայայտում է կնոջ կերպարը, որը հեղինակի մտայղացմամբ մարմնաւորում է կորիֆէյը (երգչախմբի ղեկավարը)՝ անտիկ ողբերգութիւնից: Անտիկ թատրոնի աղօտ արձագանգը այստեղ տրրւած է ոչ առանց գերիրապաշտական բեկման: Կինը կարծես գտնուում է մէկ այլ՝ «մաքուր» տարածքում, որն ունի իր հորիզոնի գիծը: Նա միաժամանակ յիշեցնում է մահուան կերպարը (մարմնի կմախքի ձեւով) եւ եղբրամօր կերպարը՝ տառապող եւ հայցող: Հարուած հասցնող կերպարի մարմնի մէջ առկայ է եւս մէկ անտիկ արձագանգ, որի նախատիպը կարող է լինել Հերակլէսի եօթերորդ սխրանքը (կիպրոսեան ցլին հնազանդեցնելը), պատկերուած Օլիմպոսում Զեւսի տաճարին, կամ՝ «Լաօկօօն» քանդակը, որի հանդէպ Քոչարը հետաքրքրութիւն է ցուցաբերել դեռ պատանութեան տարիներին: (Եստնի է 1918-ով թրւագրուած մի նկար, որտեղ, այլ պատկերների կողքին կայ օձերով փաթաթուած տղամարդու մի պատկեր): «Պատերազմի արհաւիրքները»-ում, յատկապէս կտաւի գուռաչէ ուրուանկարում, պլաստիկ ֆեւերը նմանուում են ինչ-որ վիթխարի կակղամորթի, վեր սողացող հիդրայանման մի ստուերի: Այստեղ երեւան է եկել Քոչարի կողմից ինքնատիպօրէն մշակուած պատկերաւոր ձեւաստեղծման սկզբունքներից մէկը, կապուած կենսաբանակերպ (բիոմորֆ) ձեւի հետ, որը յատուկ է վերացական (անառարկայ) արուեստին: Կարելի է թուել Վասիլի Կանդինսկու (Vasily Kandinsky, 1866-1944), Խուան Միրոյի (Joan Miro, 1893-1983), Սալւադոր Դալիի (Salvador Dali, 1904-1989) որոշ ստեղծագործութիւններ, որոնցում պատկերաւորման եղանակների ամբողջ տարբերութեան մէջ ձեւերի կորագիծ, ուռուցիկ, թաղանթային լուծումը հանդիսանում է նմանեցման սկզբունքը, սակայն ոչ թէ կոնկրէտ ինչ-որ բանի (բջիջների, ծովային կենդանիների, չնայած որ դա կայ), այլ աւելի լայն՝ այդ ժամանակաշրջանի կողմից գտնուած ամենայն անընդհատ փոփոխուողի պատկերման սկզբունքը, պրոցեսուալութեան գաղափարի մարմնացումը: Դա ոչ միայն տեսանելի մատերիայի շարժումն է, այլեւ՝ գիտակցութեան, ենթագիտակցութեան, երեւակայութեան կերպարների հոսունութիւնը:

Իսկապէս սահուն կորագիծը լաւ է պատկերում գործընթացը, այն ունակ է փոխակերպման, ցուցադրում է ընդարձակումը եւ սեղմումը: Ուշադրութիւնը՝ կլոր կշռոյթներին եւ ձեւերին նկատելի է ԺԹ. դ. վերջի արուեստում, մասնաւորապէս արդիապաշտ արուեստում եւ յետ-տպաւորապաշտների ստեղծագործութեան մէջ: Վան Գոգի ստեղծագործութեան ուսումնասիրող Նինա Դմիտրիեւան նշել է, որ մարմ-

նի մեկնաբանման օւայնորի, էլիպաների Հնարքը Վան Գոգը օգտագործել է նաեւ տարածութեան համար: Կարելի է յիշել նաեւ Կուզմա Պետրով-Վոդկինի (1878-1939) «Ծիրային հեռանկարը»: Եւ գեղարուեստական գրականութեան մէջ, Ուիլիըմ Հոգարթի բնորոշմամբ, «գեղեցկութեան գիծը», ասենք, Ջէյմս Ջոյսի (James Joyce, 1882-1941) Տւլլիս վէպում հանդիսանում է որպէս «կլորութիւն»: Մի խօսքով, Ի. դ. արուեստն ընդգրկում եւ զարգացնում է կորագիծ մակերեսների եւ եզրագծերի արտայայտչական հնարաւորութիւնները, իմաստաւորելով դրանք որպէս պատկերաւորման ունիվերսումներ, ընդունակ փոխանցել կենցաղային, սակայն անզէն աչքով անտեսանելի ունիվերսումները:

Հարկ է ուշադրութիւն դարձնել նաեւ Քոչարի կողմից մարմինների պլաստիկութեան եւս մէկ մեկնաբանութեան առանձնայատկութեան: Թեթեւ թափանցիկ ծածկոյթների անցողիկութեան տպաւորութիւնը մերթ ընդմիջում է Փիգուրների մէջ ինքնատիպ քանդակայնութեան տպաւորութեամբ, կարծես թէ նրանք կազմուած լինեն բարակ մետաղէ թերթերից՝ կորագիծ մակերեսների շատ հարթ մշակմամբ եւ ունեն օւայր-կաթիլաձեւ միջանցիկ անցքեր ուսերի, ուսատակերի եւ ոտքերի շրջանում: Միջանցիկ քանդակագործութեան նախակարապետների մէջ ուսումնասիրողները նշում են Ալեքսանդր Արխիպենկոյի (1887-1964), Պարլո Գարգարոյի (1881-1934) անունները: Այսպիսի «քանդակայնութիւն» ուսւ արդիապաշտ նկարիչների մէջ՝ յիշել է Դմիտրի Սարաբեանովը, գրելով Կազիմիր Մալեւիչի 1909-12 թթ. նկարների, մասնաւորապէս գիւղացիների կերպարների մասին:

Քոչարի կերպարաստեղծման ընդհանրութիւնը ուսւ եւ եւրոպական արդիապաշտ արուեստի հետ արտայայտուում է եւ այն բանում, որ քանդակը գրկւում է զանգուածից, իր «մարմնի» մէջ ներս է թողնում դատարկութեան տարածութիւնը, որը դառնում է իր տեսակի մէջ պլաստիկ տարր: «Պատերազմի արհաւիրքները»ում խաղաղութեան տապալուած արձանը (ձեռքին աղաւնի բռնած) ներկայացուած է որպէս թերթային մետաղեայ քանդակի միացում՝ ասես քարակերտ, դրուագուած ուսի հետ:

Արեւմտաեւրոպական եւ ուսւ արդիապաշտների ընդհանուր գծերից էր «տիեզերական ձգողականութեան յաղթահարումը» (Սարաբեանովի բնորոշմամբ): «Պատերազմի արհաւիրքները»ի ուրուանկարում յատկապէս ակնյայտ է, թէ ինչպէս ողջ այդ մարդակերպ (անտրոպոմորֆ), կենդանակերպ (զօօմորֆ) եւ կենսաբանակերպ զանգուածի ողջ թանձրուկը շարժւում է հողի կարծրութեան վրայ այն դէպքում, երբ մարմիններն օժտուած են սեփական ներքին էներգիայով:

Ասուածից բացի հարկ է նկատել գոյնի ալլաբանական եւ ապա-կառուցուածքային (դեստրուկտիւ) դերն այս կտաւում: Քոչարի «ե-ռագոյնում» կարմիրը զուգորդուում է կեանքի տաք-արնագոյնի հետ՝ իր լարուածութեամբ, երկնագոյնը՝ ոգեղէնութեան, մոխրագոյնը՝ չզոյութեան հետ: Այստեղ նոյնպէս առկայ է բազմաձեւութեան տեսո-ղական արտայայտութիւնը՝ ձեւի փոխակերպումը միջանկեալ վիճա-կից (երկնագոյն) կայունի (մոխրագոյն):

Եզրակացնելով ասուածը «Պատերազմի արհաւիրքները»ի պատկե-րաւորման ոճի վերաբերեալ կարելի է պնդել, որ պատկերման կա-ռուցուածքն իսկ աշխարհի հոգեւոր եւ ֆիզիկական ամբողջութեան կործանման ամէնաբարդ ալլաբանութիւնն է եւ դրա հետ մէկտեղ՝ նրա փոփոխականութեան, անկանխատեսելիութեան մարմնացումը: Արդիապաշտ արուեստի փորձը բաւական արդիւնաւէտ է եղել Քոչա-րի ստեղծագործութեան մէջ եւ չի ենթարկուել այսպէս կոչուած գե-ղարուեստական իրադրութեանը: Զուգորդական-խորհրդապաշտա-կան պատկերման լեզուով նկարիչը հասարակութեանն ասել է կեանքի մասին ճշմարտութիւնն այն ժամանակ, երբ երկիրը եւ արուեստին տի-րողներն այդ ճշմարտութիւնը բնաւ չէին ցանկանում:

Միւս վարպետը, որ նոյնպէս պաշտօնական արուեստին մաս չէր կազմում եւ այդ իսկ պատճառով յայտնուել էր երիտասարդների կող-մը, Գէորգ Գրիգորեանն էր, յայտնի Զոտտօ անուամբ: Բացատրելով այս անունը, Զոտտօն գրել է. «Երիտասարդ ժամանակ մարդ խիզախ է, բայց ես նաեւ հիմա կը համարձակուէի յայտարարել աշխարհին, որ ուզում եմ պատկանել վաղ վերածննդի դասական աւանդոյթին: Ու-զում եմ լինել մարդ Զոտտոյի տոհմից, նրա գործի նկարիչ, նրա յա-ւերժ կենդանի ընտանիքի անդամը: Հայերը յաճախ են վիճում մեծ մարդկանց մասին, նրանց մէջ փնտռում իրենց արեւոտ արիւնից: Եւ այդ որոնումներն արդարացւում են:... Ես հարազատութիւն փնտռել եմ ոգու, ո՛չ արեան մէջ: Փնտռել եմ ստեղծագործութեան ծագումնա-բանութիւնը: Այժմ գիտեմ, որ կրելով այս անունը, չեմ օգնել ինձ, այլ ընդունել եմ ծանրագոյն պատասխանատուութիւն, նոյնիսկ ոչ թէ ար-ւեստի, այլ խղճի, առօրեայի մէջ»:

Բնութիւնից կոթողայնութեան շնորհքով օժտուած Զոտտօն ստիպուած էր ողջ կեանքում աշխատել փոքր կտաւների վրայ: Նրա «Ողբ» (1962), «Յասում» (1963), «Վիշտ» (1964), «Խոհ» (1966), «Ռեքվի-էմ» (1970) գործերը նկար-վիճակներ են եւ ոչ՝ նկար-գործողութիւն-ներ, որ մեծ քանակով հրամցւում էին այդ ժամանակ: Հենց այսպիսի աշխատանքներն են երիտասարդ գեղանկարիչների ստեղծագործու-թեան մէջ նկար-խորհրդածութիւնների նախատիպ հանդիսացել: Փո-փոխութիւնները, որ տարբերուում էին արուեստում պաշտօնական

գծից, նշուել են ուսումնասիրողների կողմից: Սարաբեանովը, յենուելով 1971ի Հոկտեմբեր-Նոյեմբերին Մոսկուայում ԽՍՀՄ հիմնադրման 50ամեակին նուիրուած ցուցահանդէսի վրայ, նշել է գեղանկարիչների կենտրոնացումը «ներքին հիմնահարցերի վրայ, նշուած հոգեւորի որոնումներով»<sup>8</sup>: Ընդգծելով Հայաստանի կերպարուեստում երկու նոր միտումները, նոյն հեղինակն իր միտքը սկսել է Աշոտ Մելքոնեանի գեղանկարի ընտրութեամբ. «այն իր մէջ կենտրոնացրեց նկարիչների մի ամբողջ խմբի ձգտումները եւ առաջ է մղել նրանց իրենց ժամանակից: Մելքոնեանի «Ընտանիք» գեղանկարում չկայ ո՛չ գործողութիւն, ո՛չ շարժում. կերպարները մէմկմէկու կապուած են ոչ թէ արտաքնապէս, այլ ներքնապէս. այստեղ իշխում է մարդկայնութեան ոգին: Ինչպէս եւ շատ այլ դէպքերում այն արտայայտուած է իւրատեսակ թուլութեան պաշտամունքի միջոցով, որն ինքնին ուժի պաշտամունքի ունակցիա է, ինչն իշխում էր մեր կերպարուեստում բաւական երկար: Ամէն դէպքում դա միջոց է արտայայտելու հերոսների հոգեվիճակը, նրանց բարդ աշխարհը, լարուած արտաքին կեանքը: Այն նկարչին տրամադրում է դիմել մտածողութեան պատկերային, իսկ երբեմն՝ այլաբանական միջոցին. շատ բան յայտնուած է տեսողականի արգելքի ետեւում, առաջացնում զուգորդումների եւ համադրումների մի շրջան: Հայ գեղանկարչութեան մէջ այդ գիծը բաւական ուժեղ եւ նշանակալից է: Նրա հետ են կապուած աւագ եւ կրտսեր սերունդների մեծ յաջողութիւնները: Այն գանազան հետեւողներ ունի, որոնք երբեմն շատ էականորէն տարբերում են միմեանցից նկարչութեան իսկ հնարքներով»:

Սարաբեանովի կողմից որպէս այլաբանական մեթոդով կատարուած աշխատանք նշուել է Սարգիս Մուրադեանի «Իմ ժամանակակիցները. տնկիներ» (1970) գեղանկարը: Նրա հետ համաձայն լինելով հանդերձ «մտածողութեան փոխաբերական միջոցի» եւ «թուլութեան իւրատեսակ պաշտամունքի» հետ, պիտի խոստովանենք, որ «թուլութեան պաշտամունքը» եւ «մտածողութեան փոխաբերական միջոցը» երեւան են եկել Մելքոնեանի «Ընտանիք» (1967) եւ Մուրադեանի «Իմ ժամանակակիցները...» աշխատանքներից առաջ: Որպէս ապացոյց կարող են լինել Յակոբ Յակոբեանի «Մարդը եւ բոյսը» (1962) եւ նրա իսկ «Կարճ տաբատով տղան» (1960) գեղանկարները: Վերջինում հենց տրուած է պատկերաւորման այլաբանութիւնը, նման Մուրադեանի «Իմ ժամանակակիցները...»ին. բարակ ծառի տակ կանգնած է պատանեակը, շատ նիհար, աչքերի մէջ եւ դէմքին կեանքի մասին այնպիսի խոր եւ անկեղծ խոհերով, որ Մուրադեանի «տնկիներ»ը թւում են միտումնաւոր, այլաբանութիւնը՝ ուղղագիծ: Իսկ Յակոբեանի «Մարդը եւ բոյսը» գեղանկարում մերկութեան թեման փոխաբերութիւն է,



*Միհաս Ա. Խոփեան, «Ճակմղեղի հունձը», 1960*

որ արտայայտում է «թուլութեան պաշտամունքը»: Մինասի «Ռեքվիէմ» գեղանկարում (1962) նկարչի գործընկերները եւ հանդիսականները համաչափ ձեւաւորուած, ֆիզիկապէս զարգացած, առողջութիւն եւ խանդավառութիւն ճառագող «մեր ժամանակների հերոսի» (կամ պատմական անցեալի հերոսի) փոխարէն տեսան ինչ-որ հորիզոնական ձգուած նիհար եւ երկար մարմին՝ ծանրօրէն կախ ընկած, նոյնպէս ինչ-որ անհասկանալի «ոչ ընական» ձեւերով: Սա մի մարդ է, որ հասկանալի չէ թէ ինչպէս իրեն պահում է ազնիւ եւ բխրուն կնոջ ուսերին, որը խնամքով պահում է այդ «թուլակազմի» գլուխը:

Այն ժամանակ՝ 80ականներին, դժուար էր հասկանալ Քոչարի «Պատերազմի արհաւիրքները». մի կտաւ, որ մտածել էր տալիս իւրաքանչիւր մարդու մէջ գոյութիւն ունեցող չարի մասին: Դժուար էր ըմբռնել նաեւ Մինասի «Ռեքվիէմ»ը. մի ստեղծագործութիւն, որ կեանքում եւ արուեստում հաստատում էր հայեցողական հոգու առաջնահերթութիւնը, այն, որ ապրել է արուեստի տարբեր տեսակների ներկայացուցիչների գիտակցութեան մէջ: Շարժանկարիչ Անդրէյ Տարկովսկին ցանկանում էր, որ հոգեւորը ներողամիտ վերաբերմունք ունենայ ժամանակակից մարդու հանդէպ, որպէսզի նա լցուի համբերութեամբ, յոյսով եւ միայնութիւն չզգայ<sup>8</sup>: 1958ին թատերագիր Անդրէյ Արբուզովը թատրոնի աշխատողների, թատերագիրների եւ թատերական քննադատների համախորհրդային համագումարում խօսել է գիտակցութիւնը յափշտակող ունայնութեան մասին. «Սոհականութիւնը: Դա՛ է մեզ պակասում: Ինձ ահա թւում է, որ խոհականութիւնը տանում է դէպի վսեմութիւն, որպիսին գեղեցիկը պիտի լինի»<sup>9</sup>:

Մարդու կողմից ինքն իրեն «հաւաքել»ը եւ սեփական հոգու մէջ խորասուզուելն ուշադրութեան առարկայ չի եղել 60-70ականների արուեստի հայ քննադատների համար: 80ականների վերջին արդէն ոչ-արուեստարանը նկատել է. «Մինասի նկարներում մարդիկ միշտ խորհում են: Ոչխար են կթում եւ մտածում են, կարագ են յարում եւ մտածում են, հաց են թխում եւ մտածում են»<sup>10</sup>: Եզրակացութիւնը հիանալիօրէն անսպասելի է. «այդ պատճառով էլ Չաջուում ձգտում ես խորասուզուել գիւղացու արտասանած իւրաքանչիւր խօսքի մէջ»<sup>11</sup>:

Վերլուծելով 60-80ականների գեղարուեստական գործընթացները, Լ. Վ. Մոչալովը նշել է. «... եթէ 1960ականների սկիզբը բնութագրական է «նկար-դիմակայութիւններով», ապա 1970ականներին յայտնուեցին մեծ թուով «նկար-խորհրդածութիւններ», համը զրոյցներ...»<sup>12</sup>: Սորհող մարդը եւ յաճախ նրան ուղեկցող միայնութիւնն արտացոլել են մարդու գոյութեան իրական հիմնախնդիրը: Նրա գոյութեան վարքի անբարենպաստութեան խոր գզացողութիւնը 1960ականներին թափանցել է ոչ միայն աւագ նկարիչների (Քոչար, Գրիգոր-

եան, Յակոբեան), այլև երիտասարդների (Աղալեան, Պետրոսեան, Գալստեան, Եղեան, Պետրոսեան, Յովհաննիսեան, Յակոբեան) ստեղծագործությունները: Նման «իրականության ճանաչողություններ» (Գրեգորի Ստեբրին) մէջ, կարծում եմ, արտայայտուած է «վաթուռականցիները» իրապաշտությունը, որի առանձնատկութիւններից է դառնում ոճական բազմաձևությունը: Նրանց միաւորել է նաև ակնյայտութեան բացակայութիւնը նկարի բովանդակութեան ընկալման ժամանակ: Նկարչութիւնը ձեռք է բերում խոր փիլիսոփայական ենթատեքստ: Սրա հետ մէկտեղ կերպարային բարդացումն ուղեկցուել է դիպաշարի հասկացողութեան փոփոխութեամբ: դիպաշարը դադարում է լինել ծաւալուած գործողութիւն: Նկարների հերոսների թիւը կրտրուկ նուազում է: Բնութագրական է դառնում մէկ կերպարով յորինուածքը: Փոխում է կերպարուեստի որոշ կայուն մոտիւների այլաբանական իմաստը: Օրինակ, մէկ այլ գաղափարա-կերպարային ենթատեքստում իմաստաւորում է կնոջ մերկութեան մոտիւր: Եթէ մերկ կանայք Ալեքսանդր Բաժրէուկ-Մելիքեանի (1891-1966), Կարալեանի եւ այլ նկարիչների մօտ բացառապէս գեղեցկութեամբ սքանչանալու առարկաներ են, ապա Յակոբ Յակոբեանի «Մերկ կինը» (1970) նկարում մերկութեան մոտիւր ըլլորովին այլ նպատակի է ծառայում: Կտաւում պատկերուած է առանց դուռ եւ պատուհան մի սենեակ: Ինտերիերային միջավայրի՝ որպէս միայնութեան, նման մեկնաբանում է՜ր եղել հայ կերպարուեստում: Սենեակ-անապատի կենտրոնում, թախտին պռակած է մի կին՝ նրան նոյնիսկ մերկանդամ չես անուանի, նա հենց մերկ է՝ սենեակի պատերի եւ յատակի նման, կիներ նման է պատերին եւ յատակին՝ գոյնով եւ մարմնի Ֆակտուրայով:

Փոխաբերություններից բացի, որոնք առարկայորէն են արտայայտուել, 60-70ականների արուեստի տարբերակիչ առանձնատկութիւններից է դարձել փոխաբերականութիւնը, հասկացուած՝ կառուցուածքայնորէն: Այս մասին արդէն ասուել է Քոչարի ստեղծագործութեան առթիւ: Հայ կերպարուեստի պատկերման բանաստեղծութիւնը հարստացել է քնարական կերպարների մէջ կառուցուածքային փոխաբերութեան տարբեր դրսեւորումներով: Նոնա Ստեփանեանը գրել է Կալենցի «մաքուր» քնարերգութեան մասին՝ «Անկաշկանդութիւնը, նիւթի հանդէպ վերաբերմունքի ազատութիւնը, եղել է թերեւս հիմնականը նրա ստեղծագործութեան մէջ: Դիւրին է հիմա, 1970 թուականին նիւթին վերաբերուել ազատ եւ անբռնագրօս: Կալենցն արդէն վերցրել էր իր վրայ չհասկացուած լինելու կրակը, մարդկանց սովորեցրել է նորութեանը, իր ողջ կեանքի օրինակով ստիպել նրանց գնահատել ստեղծագործական ազատութիւնը»<sup>13</sup>:

Որպէսզի աւելի պարզ դառնայ, թէ ինչ նկատի ունի Ստեփանեանը, համեմատենք Յովհաննէս Զարդարեանի (1918-92) «Զգտում» կտաւը (1980) եւ այնպիսի լայն տարածում գտած զիպաշար, որպիսին է «Բերքահաւաք»ը Կալենցի պլաստիկ մեկնարանմամբ: «Զգտում» գործում առարկայական փոխաբերական համադրութիւն է. ծնկի եկած աղջիկը պատկերուած է գլուխը հպարտ պահած վիթի կողքին: Կալենցի «Բերքահաւաք»ը կառուցուածքային այլարանութեան օրինակ է: Տանձ հաւաքող աղջիկները ոչ մէկի հետ չեն զուգորդուած: Նկարիչն ընդհանրացնում է կերպարները, նրանց գետեղելով երկու-երեք հարթութեան մէջ, միաւորելով գլուխը, ձեռքերը, գօտկատեղը միասնական ձեւի մէջ, որ կշռութաձեւ տալիս է պլաստիկայի երգեցիկ մաքրութիւնը:

Կալենցի որոշ աշխատանքներ ընդհանրութիւն ունեն Մինասի գործերի հետ: Առաջին հերթին նշենք այն, որ նրանց երկուսի մօտ պատկերման սկզբունքներից մէկն է հանդիսանում պլաստիկ ձեւերի, յօրինուածքի, գոյնի կշռութային կազմակերպումը, ինչը նպաստում է տպաւորութեան երաժշտականութեանը, սահուն մեղեդիական զարգացման զգացողութեանը: Այդ իսկ պատճառով ինչպէս «Բերքահաւաք»ը Կալենցի կատարմամբ դառնում է ինչ-որ այլ բան, գրեթէ իսկապէս «բերքի հաւաք», այդպէս եւ Մինասի «Մանողուհին» (1967) աշխատանքային գործընթացի պատկերում չէ, թէկուզեւ «կշռոյթի նրբին երաժշտականութեամբ»<sup>34</sup>: Սկզբունքորէն «աշխատանքային գործընթաց» չի պատկերուած Մինասի «Լաւաշ եւ թխում», «Խնոցի», «Բուրդ գող կինը» գործերում: Եթէ թէկուզ մէկ րոպէ նշուած նկարներում կատարուածը պատկերացնենք որպէս «աշխատանքային գործընթաց», ապա կարողը չի յարուի, լաւաշը չի թխուի, բուրդը չի գողի, իսկ Կալենցի «Բերքահաւաք»ում տանձերը չեն հաւաքուի: Բոլոր այս դէպքերում մենք գործ ունենք ստեղծագործութեան զիպաշարի եւ թեմայի անհամապատասխանութեան հետ:

Այսպիսին է քնարական կերպարի ընդլիցը, կառուցուածքայնօրէն ելք ցոյց տուող ժամանակաւոր որոշակիութիւնից դէպի ոչ-կենցաղային իրականութիւն, որի մէջ հեղինակի սուբյեկտիւութիւնը լայն հնարաւորութիւններ ունի իրականանալու ինչպէս պատկերային ոճաւորման, այնպէս էլ նկարչի կողմից ստեղծագործութիւն ներդրուող մտքի համար: Քնարական կերպարի օրինաչափութիւնները, որ տարածւում են աշխատանքի մոտիւ վրայ, Մինասի ստեղծագործութեան մէջ ունեն բազմապլան զարգացում:

Եթէ հայ գեղանկարիչներին ղիտարկենք նրանց ստեղծագործութեան նպատակի տեսանկիւնից, ապա կարելի է տեսնել, որ շատ դէպքերում այն պատասխանում է իրականութիւնից «հեռացման» միտու-

մին եւ իւրաքանչիւր հեղինակ տալիս է «հեռացման» իր տարբերակը: Որպէս օրինակ բերենք Գալստեանի ենթագիտակցութեան նկարչութիւնը, նկարչութիւն «ինքն իր մէջ», Յովհաննիսեանի՝ մեկնարանութեան եւ մտաւոր վերժանման հազուադէպ ենթարկուող հեքիաթային տեսարանները, որտեղ կնոջ մերկութեան մոտիւր մարմնաւորում է մարդու հոգու մաքրութիւնն ու անպաշտպանուածութիւնը, արուեստի խաղային կողմը, որ յաճախ է դրսեւորուել Ադալեանի գործերում (թէեւ իր օժտուածութեամբ նա բազմակողմանի նկարիչ է) եւլն: Մինասը, փոխարեքականութեան մակարդակները բարձրացնելով մինչեւ խորհրդապաշտութիւնը, ծրագրային կերպով հաստատում է արուեստի համընդհանուր նշանակութիւնը, յայտարարելով «մարդկանց հոգեպէս հասրտացնելու» իր նպատակի մասին: Համաշխարհային քաղաքակրթութիւնը զարգանում է մարդուն անյարիր ամէն տեսակ տեխնիկական գործիքայնութեան հաշուին, այդպիսով մեծացնելով եւ մօտեցնելով համընդհանուր ճգնաժամը, որ կարող է յանգեցնել անդառնալի շրջակայ միջավայրի աղէտի: Գոյութիւն ունի եւ այլ հնարաւորութիւն՝ դառնալ մարդու իսկ կատարելագործմանը: Դա ոչ պակաս բարդ ուղի է, սակայն նա էլ արդիւնաւէտ հեռանկարներ է բացում: Մինասի ստեղծագործութիւնը մատնանշում է մարդկութեան զարգացման նման ճանապարհ (ինքնին հասկանալի է, որ նա չի մերժում եւ չի փոխարինում գիտատեխնիկական առաջընթացի նուաճումները, որ համապատասխանում են մարդկութեան պատմութեան մէջ մարդասիրական ուղղուածութեանը): Մինասի մարդակենտրոնութեան մէջ կարեւոր են արժէքաւոր հոգեւոր կողմնորոշումը եւ նկարչի դերի հարցը: Վերջինս ոչ միայն արտացոլում է, այլեւ ի զօրու է զօրավիգ լինել իր արուեստով, որին կարելի է հաւատալ եւ որը Մինասի կողմից դրւում է Ի. դ. հայ արուեստում հազուադէպ հիմնաւորուածութեամբ:

## ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

- <sup>1</sup> Վ. Է. Խազանովա, «Arkitektura v poru "otpepli"» (ճարտարապետութիւնը «ձնհալի» ժամանակաշրջանում), *Ot shchidesyatikh k vosmidesyatim. Voprosi sovremennoy kulturi* ժողովածու, Մոսկուա, 1991, էջ 78:
- <sup>2</sup> Նշելով սա ես առաջին հերթին նկատի ունեմ Էդուարդ Ա. Իսարեկեանի ստեղծագործութիւնը, որը հեղինակն է «Պատասխան Յագկերտին» կտաւի: Սա Հայաստանում ստեղծուած առաջին մեծամասշտաբ բազմաֆիգուր նկարչական գործն է «Երգչախմբային» կոմպոզիցիայով, որ ի յայտ եկաւ միայն 1960ին: Նկարիչների առաւել բազմամարդ «Ջոկատ» 1960ականներին շարունակեց «քաղաքական սարներ» (Մ. Գերման) - պատմալեռնափոխական թեմայով նկարներ՝ Շմաւոն Հերթեցեանի «Ս. Սպանդարեանն աքսորում» (1960), «Էտապ» (1967), Արամ Դալթեանի «Կամօ. աննուած կամք» (1960), Վաղինակ Ասլանեանի «Անմահ լեռնաբաններ» 28

կոմիտարների գնդակահարությունը» (1960) եւ «Աւետիք Իսահակեանը եւ Յակոբ Յակոբեանը թիֆլիսում» (1968), Սուրէն Սաֆարեանի «Տաթևի ողբերգությունը» (1967), Մկրտիչ Սեդրակեանի «Գայ առջևում Միմբիրսկն է» (1962), Հայկ Աւետիսեանի (1880-1963) «Բողոքան Կնունեանցի երոյթը ՌՄԴԲԿ 11րդ համագումարում» (1969), Գէորգ Խանադեանի «Լուսիկ Լիսինեան» (1970): Եղել են նաև դիպաշարեր հայ ժողովրդի պատմությունից՝ Չուլում Գրիգորեանի «Ձէլթունի պատմությունը» (1962), Էդուարդ Սարգսեանի (1908-90) «Մեր նախնիները» (1968), Գարրիէլ Գիւրջեանի «Մեր պատմութեան արշալոյսին» (1969-70), Գէորգ Մնացականեանի «Վարդանանք» (1970): Նման աշխատանքները հեշտ ճանապարհներով ցուցադրում էին ցուցահանդէսներում, հանգրուանում թանգարաններում, հիմնադրամներում, բարդացնելով այն ստեղծագործությունների ուղին, որ ծնունդ էր առնում նկարչի ստեղծագործ անհատականութեան որոնումների շնորհիւ:

<sup>3</sup> Բորիս Չարաբչենիա, "Minas iz Dzhadzhura" (Ջաջուռցի Մինասը), *Nashe nasledie* ժողովածու, Մոսկուա, 1990, էջ 142:

<sup>4</sup> Քոչարի անձի կշիռն արտայայտուել է նաև այն իրողութեան մէջ, թէ ինչպէս էին նրան դիմում նկարիչները: Սարեանին դիմել են «Վարպետ», իսկ Քոչարին՝ «Մա-հատրո»:

<sup>5</sup> Գրիգորեանի անձնական դիւանից, որ պահւում է այրու՝ Դ. Ուկլեբա-Գրիգորեանի մօտ:

<sup>6</sup> Դմիտրի Սարաբեանով, "K svocobraziyu zhiviposi russkogo avangarda nachala XX veka" (որոնումների նշանի ներքոյ. Խորհրդային Անդրկովկասի գեղանկարչու-թիւնը), *Sovetskoe iskusstvoznanie* ժողովածու, Մոսկուա, 1974, էջ 105:

<sup>7</sup> Նոյն, էջ 112-113:

<sup>8</sup> Օ. Տիւրին, "Nostalgia po zhizni. sudba i filmi Andrea tarkovskogo" (կարօտախտ կեանքի. Անդրէյ Տարկովսկու ճակատագիրը եւ արժանկարները), *Պրաւդա*, Մոսկուա, 25, 11, 1989:

<sup>9</sup> Անդրէյ Արբուզով, *Sovetskaya kultura* (սովետական մշակութիւնը), Մոսկուա, 28, 04, 1988:

<sup>10</sup> Տ. Յակոբեան, "Selo Minasa" (Մինասի գիւղը), *Կոմունիստ*, Երեւան, 29, 03, 1989:

<sup>11</sup> Նոյն:

<sup>12</sup> Լ. Մոչալով, "Associativnaya kartina i ege rol v sovremennom khudozhestvennom process" (զուգորդական նկարը եւ նրա դերը ժամանակակից գեղարուեստական գործընթացում), *Sovetskaya zhivopis* ժողովածու, թիւ 9, Մոսկուա, 1987, էջ 165-168: «Դիմակալութիւնը» եւ «խորհրդածութիւնը» գործնականում վերաբերում են բոլոր ժանրերին եւ թեմաներին. աշխատանք, սէր, պատերազմ: Նման մօտեցում պատերազմի թեմային նկատելի է Հրաչեա Յակոբեանի (1935-1982) ստեղծագործութեան մէջ, նրա «Բալլադ զոհուածների մասին» (1968), «Հրաժեշտի լուսանկար» (1969), «Լուսիկ» (1974) գործերում, նրա «Արփա-Սեւան» (1974) «աշխատանքային» կտաւում:

<sup>13</sup> Նոնա Ստեփանեան, *Arutjun Kalents. katalog*, Երեւան, 1970, էջ 14:

<sup>14</sup> Ալեքսանդր Կամեսակի, *Etiudi o kudozhnikakh Armenii* (ակնարկներ Հայաստանի նկարիչների մասին), Երեւան, 1979, էջ 136:

THE CHARACTERISTICS OF SYMBOLISM IN  
THE ARMENIAN PLASTIC ARTS OF THE 1960s AND 1970s  
(Summary)

INGUNA GURTSSENS  
Transl. by ARTSVI BAKHCHINIAN

This article highlights the most unique trends and developments in the Soviet Armenian plastic arts of the 1960s and 70s. The authors compare these novelties with the achievements of the previous decades.

Based on the example of Yervand Kochar's painting called "Agonies of War", the authors specify both the structural and stylistic characteristics through which the artist expressed the many meanings. The authors draw parallels between Kochar and the several renowned painters of the time, namely Harutiun Kalents, Minas Avetissian, Ashot Melkonian, etc.

In the early 60s the trend was to depict frontal views, while in the 70s the trend shifted to "pondering" and "silent-conversation" paintings. This had an impact on the perception of everyday-life paintings, where an incongruity was felt between the theme and the subject: the nature of the hero surpasses the time and space limits of ordinary, everyday life and takes the imagination and thoughts of the beholder to universalities.