

**ՆՂԻԱ ՏԵՄԻՐՃԻՊԱՇՅԱՆԸ ԵՎ
ԷՍԹԵՏԻԿԱՅԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐ**

Նղիա Տեմիրիպաշյանի (1851—1908) էսթետիկական հայացքներն իրենց ամբողջության մեջ հետազոտելու համար պահանջվում է բանասիրական մեծ աշխատանք՝ նրա թողած հսկայածավալ գրական ժառանգությունում տվյալ բնագավառին վերաբերող նյութն առանձնացնելու համար։ Ներկա աշխատությունը նման նպատակ չի հետապնդել, առանձնացվել են մի քանի կարեւոր հարցեր, որոնց մեջ գեղեցկի ու տգեղի խնդիրը գրավում է կենտրոնական տեղ։ Դժբախտաբար առ այսօր չկան տպագիր ժողովածուներ, որ լայն ընթերցողին ներկայացնեին Տեմիրիպաշյանի բազմաթիվ ստեղծագործության բեկուղ շնչին մասը։ 1955 թ. Փարիզում տպագրվել է միայն մի ժողովածու, այն էլ արդեն բիրիւղգրաֆիական հազվագյուտ մի նմուշ է դարձել։ Նման պայմաններում հետազոտողը, որպեսզի իր վերլուծումներն ու հետևություններն օղից կախված չմնան, ստիպված է չափից ավելի հաճախ մեջբերումներ անել՝ հետազոտվող հեղինակի դատողություններն ընթերցողին ներկայացնելու համար։ Նղիա Տեմիրիպաշյանի բազմակողմանի ստեղծագործության որևէ կողմը հետազոտելը կապված է մի այլ բարդության հետ։ Բանն այն է, որ նա հայ մշակույթի պատմության մեջ հանդիպող ամենահակասական մտածողներից մեկն է, էկլեկտիկ, ընդգծված հակումով դեպի պոզիտիվիզմը։ Նրա աշխարհայացքը հատկանշող հակասականությունը նկատել են բոլոր նրանք, ովքեր այս կամ այն առիթով գրել են նրա մասին։ Նղիային լավ են բնորոշում, օրինակ, Տիրան Ջրաֆյանի հետևյալ տողերը. «... բան մը կը պակսի իրեն. իր հույժ

թելադրելի Եսր տեական նույնություն չունի, որով՝ վերջնական հաստատուն սկզբունքներ չի կրեար տածել: Իր անդեկ երևակայությունն... կը վարե գինեք քափառական մարգե մարգ, հայեցակետե հայեցակետ... շվայտ կյանք մը մտքի. գեղեցիկ կյանք քերես... որ սակայն կը դյուքե, կը զարթուցանե, կը ներուսանե (intier.) մտավոր անձանոք հեշտություններ, բայց որ մոլորումներ չի կանխատեսեր... Իր առաջնորդությունն հրապուրիչ է, որովհետև հանձնում մըն է անկախ և տարամերժ գեղեցկության. հիշտին, ուղիղին, հշմարտին հետ գրեթե անկապ, անհրաժեշտին, օգտակարին, բարվույն հետ սերտ հարաբերություն չունեցող գեղեցկություն... Նդիա Տեմիրհիպաշյան «արվեստն արվեստին համար» սխալ սկզբունքը կը բվի փոխադրած ըլլալ մտքի ընդհանուր կյանքին մեջ. մտավորականություն մտավորականության համար»¹:

Ուշագրավ է, որ գեղեցիկն այստեղ նկատվում է ոչ միայն որպես Նդիային հուզող խնդիր, այլև որպես նրա մտավոր գործունեության ու կյանքի բնորոշ երևույթ, որ հասցվել է ծայրահեղության ու հանգեցրել սխալի: Սա միայն Չրաֆյանի կարծիքը չէ, նրան այդպես է բնորոշում նաև Հրանտ Ասատուրը²: Արդ, տեսնենք, թե ինչպես էր գեղեցիկը և դրա հետ կապված մի քանի այլ հարցեր բարձրացվում Տեմիրհիպաշյանի տեսական, էսթետիկական որոշ էջերում:

1

Նդիա Տեմիրհիպաշյանի «Տարեբք պատմության իմաստասիրության» գրքույկի կողքին, հրատարակելի գործերի շարքում առաջինը հիշատակված է «Գեղեցկագիտությունը»: Այն դժբախտաբար չի հրատարակվել: Դժվար է ասել, հեղինակը ձեռքի տակ պատ-

¹ «Ոստան», Կ. Պոլիս, 1911, № 4, էջ 860:

² «Հանախ իմաստին անտարբեր, նախադասությանց և պարբերությանց գեղագիտական երևույթին վրա կը կեդրոնացներ բոլոր ուշադրությունը... Ինք գտն էր երբ իր գրվածքը տպավորություն կը գործեր ձեռք գեղեցկությամբ»: (Հրանտ Ասատուր, Դիմաստվերներ, Կ. Պոլիս, 1921, էջ 212):

րաստի աշխատություն ունեցել է, թե ոչ, բայց հայտնի է, որ Պոլսի ազգային վարժարանում առաջինը նա է սկսել այդ առարկայի դասավանդումը³: Նա տպագրել է նյութեր «Գեղեցկագիտական» ենթավերնագրի տակ: Անկախ սրանից, էսթետիկայի հարցերին վերաբերող նրա մի շարք հոդվածների ու առանձին ուշագրավ դատողությունների հիման վրա մոտավորապես կարելի է պատկերացնել, թե ինչպիսին պետք է լինեին ձեռնարկի բովանդակությունը, հարցադրումները: Ամեն դեպքում, իհարկե, «Գեղեցկագիտությունը» կարելի է պատկերացնել *մոտավորապես* ոչ միայն այն պատճառով, որ որևէ հոդված կամ հատված չի կարող տալ ծրագրված ամբողջության պատկերը, այլև այն պատճառով, որ մենք գործ ունենք XIX դարավերջի հայ իրականության ամենամեծագույն և ամենահակասական դեմքերից մեկի հետ: Ուստի հնարավոր է նաև, որ առանձին հարցադրումներ այս կամ այն չափով տարբերվեն ձեռնարկի հարցադրումներից:

Միանգամից հեշտ չէ բացատրել այդ հակասություններն իրենց պատճառներով: Տեմիրեիպաշյանը տրամաբանող և ճկուն մտածողություն ուներ, տեսաբանելու, փիլիսոփայելու ցայտուն ունակություն, աներևակայելիորեն զարգացած և արդյունաշատ անձնավորություն լինելով հանդերձ: Այժմ ծանոթանալով հազարավոր էջեր կազմող նրա ժառանգությանը, դժվար է հավատալ, որ նույն անձնավորությունն էր միայնակ լցնում «Գրական և իմաստասիրական շարժման բազմաթիվ էջեր, խմբագրում «Ներկագույն», «Տնտես» հանդեսները, քղրակցելով նաև այլ հանդեսների ու բերքերի, դասավանդում ամենատարբեր առարկաներ, բանաստեղծություններ գրում, հայերեն նոր բառեր ստեղծում, բանախոսում, ֆրանսերեն-հայերեն բառարան կազմում, մասնակցում բազմաթիվ այլ ձեռնարկումների: Նոյն են արդյունաշատ հեղինակներ, բայց եզակի են այն դեմքերը, որոնք գրեթե հավասար հաջողությամբ կարող էին բանաստեղծություն գրել, զբաղվել փիլիսոփայությամբ, հրապարակախոսությամբ, տնտեսագիտության պատմության ու տեսության էական խնդիրները պարզաբանել, ըն-

³ «Գեղեցկագիտության ուսումնական գործունեության անգամն ըլլալով ազգային վարժարանին մը մեջ ես մտցուցի», — էջում է Տեմիրեիպաշյանը: («Մասին», Կ. Պոլիս, 1898, թիվ 3981):

քերցողներին հաղորդակից դարձնել էսքետիկայի, սոցիոլոգիայի, հոգեբանության, գրականության տեսության ու պատմության հարցերին: Ըստ որում, այդ ամենը նա մատուցում էր հիանալի գրական ռոմով, լայն իմացությամբ, ազատորեն անցնելով մի հարցից մյուսը, մի առարկայից մյուսը: Նա փայլում էր նույնիսկ այնպիսի դժվարին մի ժանրի մեջ, ինչպես դամբանականը: Մամուլում և առանձին գրվելով տպագրված նրա մի քանի դամբանականները նույնպես զարմացնում են իրենց գրական արժանիքներով, նյութի մատուցմամբ, տվյալ անհատի էության ու նշանակության մեկնաբանությամբ:

Նման ծավալի աշխատանքում էսքետիկայի հարցերը առաջնային կարևորություն ունենին: Դրանք գտնվում էին Նոյիայի ուշադրության կենտրոնում թե՛ որպես սեփական ստեղծագործական պրակտիկայի իմաստավորման միջոց, թե՛ որպես փիլիսոփայական աշխարհըմբռնման բաղկացուցիչ մաս, թե՛ որպես ինքնուրույն առարկա՝ ֆաղափաղբության նվաճումներից մեկը: «Գեղեցկագիտություն» անվանումը, որ նա տալիս էր առարկային, թվում է *էսթետիկա* տերմինի հայացման տրադիցիան պահպանելու ձրգտման հետևանք չէր: Նրա մոտ այն առավելապես *կալոլոգիա* է, որ գերիշխողը գեղեցիկն է, գեղեցկի խնդրի հետազոտությունը:

«Գեղեցկագիտական» հոդվածներից մեկում իր տեսության կենտրոնական այդ խնդիրը պարզաբանելու համար նա խոսում է վարդի մասին, որպես համադրական գեղեցկության օրինակ, թվարկելով մի շարք հատկանիշներ՝ սկսած ձևից. «Ձևը՝ ձևերուն պարզագույնը, բնականագույնն է, ֆանզի բնության մեջ բոլորակ ձևի՝ կը ձգտի մարմինն, որ շարժման մեջ կը դրվի: Դույնը բացագույնը, դարձյալ բնականագույնն է, ֆանզի վարդագույն կամ ըստ դասական բացատրության՝ վարդամատն արշալույսն է որ կը ծանուցանե, որ ի հայտ կածե բնությունն: Իսկ բույրն ալ պարզագույն ու բնականագույն կրնա համարվիլ՝ բոլորակ ձևին նման, ֆանզի բոլոր բուրմանց համադրությունն, համաբուրությունն է վարդին բուրումը»⁴:

Ուշագրավ է, որ փորձելով պարզել գեղեցկի սահմանները,

⁴ «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1901, թիվ 24, էջ 454:

Տեմիրեհիպաշյանը առհասարակ դիմում է օրյեկտին, դիմում է բնությանը: Նրա մի շարք էջերում ցաֆուցրիվ հանդիպում են գեղեցիկ օրյեկտիվ բնույթի, հատկանիշների հիշատակումներ, որոնք ի մի բերելով կարելի է հապենպորեն եզրակացնել, թե մարդ արա-
րածին մնում է պարզապես իր բոլոր «գգայարաններն ազահորեն բացած» վայելել բնության երգը, բույրերը, լույսը, ներդաշնակու-
թյունը և այլն: Բայց որևէ առարկայի օրյեկտիվ հատկանիշների նման քվարկումը ընդհանրապես փչ բան կարող է տալ, եթե չա-
սենք ոչինչ չի կարող տալ, ֆանգի նույն հատկանիշներով, ներկա դեպքում բոլորակ ձևի, վարդագույն, ոչ բոլոր առարկաները կարող են գեղեցիկ համարվել և ոչ բոլոր հարաբերություններում:

Տեմիրեհիպաշյանը չի մնում խնդրի պարզունակ լուսա-
բանության սահմաններում: Նրա վերոհիշյալ դատողությունների հիմքում, չպետք է մոռանալ, ընկած է մատերիայի գաղափարը, մատերիա իր «երեք էական հատկություններով», — ինչպես ինքն է նշում՝ տարածություն, անբաժանելիություն⁵, շարժականություն: Փորձելով ցույց տալ, որ նյութը վերափոխվում է, բայց չի ոչըն-
չանում. նա բերում է ծառի ոստի օրինակը: Այն նյութ է և նյութ էլ պիտի մնա, սակայն եղել է ժամանակ, երբ նյութը չի ունեցել այդ ոստի գեղեցիկ ձևը. «... մանավանդ գեղեցկագույն ձևն այն էակին, որ Օհլամուտի պուրակաց մեջ այդ ոստին ակնարկած ու
երագած է»⁶:

Այստեղից նա արդեն մի քանի է անում նյութից դեպի հոգին: Բույսի, կամ ասենք գեղեցկագույն ձևերն ունեցող էակի՝ մարդու «բնական գեղը» վաղանցիկ է, մինչդեռ «բարոյական գեղեցկու-
թյունն կանի»: Վաղանցիկ լինելով հանդերձ, բնության կատարյալ գեղեցկությունները հաճախ անիրական են քվում, այդպիսին է Բուֆորը, Տեմիրեհիպաշյանի բառերով ասած՝ գեղագիտական այս-
ֆան ներույթ հանույթ առթող վայր չկա, «երազ է թե իրականու-
թյուն»: Էսթետիկական ապրումը իրականության և մարդու, հյութի և հոգու հարաբերության արդյունք լինելով՝ միասնացնում է երկու

⁵ (impénétrabilité) այսինքն այն հատկությունն, որով անջրպետիկ սարմնով մի գրավյալ մասը չը կրեաւ միանգամայն ուրիշ մասինն մը գրավ-
վի»: («Գրական և իմաստասիրական շարժում», Կ. Պոլիս, 1887, էջ 83):

⁶ «Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1886, էջ 128:

եզրերը. խնդիրն էլ հենց այն է, թե երազը, տեսականը կամ մարդն իր ներաշխարհով և իրականությունը (այստեղ՝ արտափն բնությունը) ի՞նչ դեր են կատարում գեղեցկի ձևավորման մեջ: Մենք տեսա՞նք, որ ըստ Տեմիրեիպաշյանի, արտափն բնությունը, առարկան, էակը օրյեկտիվորեն ունեն հատկանիշներ, որոնք գեղեցիկ են ինքնին: Գեղեցիկ է բուրակի ձևը, գեղեցիկ ձևեր ունեն ծառի ոստը, ծովը, մարդը և այլն: Եթե անհնազանդ ընդունելու լինենք այս տեսակետը և այն համարենք մատերիալիստական, միևնույն է, չենք կարողանա Տեմիրեիպաշյանին ներկայացնել որպես հետևողական մատերիալիստ: Սկսելով գեղեցկի օրյեկտիվ հատկանիշների թվարկումից և անցնելով գեղեցկի տեղադրմանը իրականության ու երազի միջև, նա ավելի հեռուն է գնում: Թերեւէ այս տեսակետից շատ բնորոշ մի հատված, ուր տարօրինակ կերպով իրար են խառնվում մատերիալիզմն ու իդեալիզմը և ի վերջո գերիշխում է երկրորդը. «...բնությունն ո՛չ «մայր» է, ո՛չ «մտերիմ», ո՛չ լիովին բարի, ո՛չ լիովին չար, ո՛չ լիովին տգեղ, ո՛չ լիովին գեղեցիկ... կամ՝ որ նույնն է՝ միանգամայն ամենագույն և ամենաանգույն, ամենագեղ ու ամենատգեղ է բնությունն. անտի բնության ծոցեն կը բղխեն ամեն աղետո՛ք ու ամեն վայելք... Եվ դեռ անպարիշտ իմաստասերք ումանք կը ժախն փարոզ հանդիսանալ նյութապաշտության: Ի գուր, ի գուր... հոգին է որ կու տա կենդանություն Արարչության, հոգին է, որ կը տիրեն տիեզերաց, բուսոց և կենդանյաց, դից և մանկաճացվոց, հոգին է, որ կը հրամայե, հոգին է որ կը հմայե...»⁷:

Այսպիսով, բնության մեջ սփռված բոլոր գեղեցիկ ձևերը «հոգու» բացակայության դեպքում դառնում են անկենդան և անարժեք: Տեմիրեիպաշյանը չի սխալվում, երբ նկատում է, թե բնության համար ինքնին գոյություն չունեն բարին ու չարը, գեղեցիկը և տգեղը, թեև սա արդեն հակասում է բնական գեղեցկի վերաբերյալ նրա վերոհիշյալ պնդումներին: Առաջացած այս հարցը պարզաբանելու համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ առավել էական հակասության՝ նյութի և հոգու հակասությանը: Եղիա Տեմիրեիպաշյանը տարեբային մտածողության տեր մեկը չէր, որ չնկատեր իր

⁷ Եղիա Տեմիրեիպաշյան, Արձակ էջեր, նամակներ, ինքնվածներ Փարիզ, 1955, էջ 29—33:

հայացքներին հատուկ այդ հակասությունը: Բանն այն է, որ ուրիշներինց ավելի ինքն է խոստում այդ մասին, իր համար հավասար հրապույր ունեցող նյութապաշտության և հոգեպաշտության, տեսլականության և իրականության մասին:

Հրանտ Ասատուրին ուղղած նամակում (9 ապրիլ, 1888) փորձում է բացատրել դրա պատճառը. «... օգտակար չը պիտի կրճատվի հայրենյացս... երկրայությունն ողողած է հոգիս... չը գիտեմ ո՞վ կամ ի՞նչ բան գիտալս պետք ըրավ. բնական տրամադրությունն մը, բարոյական տառապանքներ, մարմնո շարժարանք գոր կը կրեն այս ազգին մեջ գրականության հետեւողներն. հույսն՝ ի դերն ելան, երազներ ուր մտնեն ալ գուցե միանալով գիտալս պետք ըրին. *Հովանդ*, հիվանդ մարմնապես, այլ մանավանդ բարոյապես... Կը գրեմ առանց սկզբունքի, առանց նպատակի... Տարօրինակ խոստովանություն»⁸: Իհարկե գույներն այստեղ խտացված են, նամակը գրված է հուսահատության պահերից մեկում: Եվ եղիան, որ ընդհանրապես ոչ միայն չէր ընդունում պեսիմիստական փիլիսոփայությունը (նկատի առնելով հատկապես Շոպենհայնեին), այլև վճռաբար մերժում էր⁹, նամակում խոստովանում է իր տարվելը դրանով: Այնուամենայնիվ, «տարօրինակ խոստովանության» մեջ, մի կողմ դնելով չափազանցությունը, հարկ է չանտեսել աշխարհայացքային խոր հակասությունը: Վերհիշելով իր հոգևոր ձևավորումը, իզուր չէր նշում, թե դպրոցական նստառանից ազատական ու դրական գաղափարներով, հառաջադիմական վարդապետությամբ տարված, չի կարողացել սակայն փարատել տարակույսը, հարաբերականից դժգոհ՝ որոնել է բացարձակը. բա-

⁸ Նույն տեղում, էջ 320—321:

⁹ Դիմելով հատկապես երիտասարդությանը նա առում էր. «... մի գուցե հրապուրվիք և այն տխուր իմաստասիրության հաբիք, որ *Վերթերի* ձևով կամ Շոքերհաուսերի ծայրով... ընդ ոլորտս երկրի կը ծավալի, մի գուցե հաբիք *Հուսահատական* իմաստասիրության: Անա կը զննուցանեն ձեզ, ձեր մանն է այն, ոչ միայն ձեր մանն, այլ համարեն Հայ ազգին մանն է այն: Մետելլոս կը փափափեր որ ապրեր Հանրապետությունն, իսկ Շոքերհաուս կը մտածեր թե պարտեւ վախճանի մարդկությունն: Այս սոսկալի վարդապետության դեմ... կը զգուշացնեմ. ո՞ պատռեմք. Պարտիք ի սեր Հայության ու ի սեր մարդկության՝ ի բաց մերժել Հուսահատական իմաստասիրությունն: (Գրական և իմաստասիրական շարժում, 1883, էջ 189—190):

ցարձակին հասնելու անկարող՝ հանգել «այս անձով գլուխս գերեզմանափարին դեմ փշրելու» մտքին:

Հայտնի է, որ այս հարցերի պատասխանը որոնելիս նա հասավ նիրվանայի գաղափարին. «... մարդս ամեն ժամանակ հարցում մը պիտ ունենա տիեզերաց մեջ ընելու, և պատասխան մը պիտ ունենա հալուց և հերկնից բարձանց ակնկալելու. մարդս, նա որ կընդունի թե չը սխալի բնալուծությունն, նա որ ի միտ առած է *ոչինչին* անհնարինությունն, անհրաժեշտ հավատք մը պիտ ունենա. մեր նախնայց հավատքին հետ անշուշտ բոլորովին նույն չը պիտ ըլլա սույն հավատքն, այլ մարդս հավատք մը պիտ ունենա հավիտյա՛ն.— Եվ տառապյալ հոգին ի նանիւր պիտի տենչա *նիրվանային*. ոչնչություն չը կա...»¹⁰:

Պնդել, թե նիրվանան նրա պատկերացմամբ հավասար էր ոչնչության, իրավացի չէր լինի, դա կնշանակեր՝ նախ, որ նա ճիշտ չէր ըմբռնում բուդդայական այդ կարևոր հասկացության էությունը, և հետո, դա կնշանակեր նաև, որ նրա վերջնական ձգտումը *ոչինչին* էր: Հետագայում գրած մի նամակում նա փորձում է մետաֆորական ձև տալով բացատրել նիրվանայի էությունը: Մետաֆորը՝ օվկիանոսի պատկերը, արդեն օգտագործել էր բուդդայական ուսուցիչ Նագասենան¹¹, միաժամանակ նշելով, որ ոչ մի համեմատություն, այնուամենայնիվ, չի կարող կատարյալ պատկերացում տալ նիրվանայի մասին: Դիմելով մետաֆորական այդ հնարին, Տեմիրեիպաշյանը գրում է. «... Հրաշալի օվկիան մը, որ հավետ հոսանուտ, ձև կը փոխե հավետ՝ առաձգության բազմազան և անվախճան խաղերու մեջ... մարդկային նվագ մ'երբեք գաղափար չի կրնար տալ անդրաշխարհյան օվկիանին ծոցեն բխող մեղեդիին կամ համերգության, որուն ունկն պիտի դնեմ, երբ օրեալն հասնեմ... խոսեցյալս ինքն իսկ է նիրվանան»¹²: Ներկա դեպքում, նիրվանայի խնդիրը մեզ հետաքրքրում է իբրև բարձրագույն, կատարելագույն հարմոնիայի հասնելու միջոց. «անդրաշխարհյան մեղեդի», որ մարդկային ոչ մի նվագով հնարավոր չէ արտահայտել,

¹⁰ «Երկրագունտ», Կ. Պոլիս, 1884, էջ 281:

¹¹ Այդ մասին տե՛ս С. Чаттерджи и Д. Датта, Введение в индийскую философию, М., 1955, стр. 116.

¹² Թեոդիկ, Ամենուր արեւելուց, Կ. Պոլիս, 1911, էջ 23:

վեր է ամեն մի գեղարվեստից, այսինքն՝ գեղարվեստի ոնալ, նյութական միջոցներով ընդգրկել հնարավոր չէ: Սա արդեն ցույց է տալիս, որ Տեմիրեիպաշյանը չէր կարող ներվանան շփոթել ոչնչի հետ: Ներվանական հարմոնիան անընդգրկելի է, որովհետև հնարավոր չէ ընկալել որևէ զգայարանով¹³:

Սակայն ներվանայի գաղափարը ուղագրավ է ոչ միայն բարձրագույն անընկալելի հարմոնիայի տեսակետից, որով կարող էր, ասեմք, ավարտվել Տեմիրեիպաշյանի էսթետիկական սխեման, եթե բավականաչափ կառուցիկ լիներ, այսինքն՝ եթե սխեման լիներ բանիս բուն իմաստով: Ներվանայի գաղափարը ուղագրավ է նաև որպես օժանդակ միջոց՝ պարզաբանելու համար տառապանքի, միայնության ու ստեղծագործական պրոցեսի փոխալամանավորվածության խնդիրը: Մենք կրեքենք հատվածներ Տեմիրեիպաշյանի և մի նամակից, ու էպիստոլյար ժանրին հատուկ անմիջական պարզությամբ է շարադրված խնդիրը: Բանաստեղծի կյանքը մի՞թե այսպես տառապանք եղած չէ, գրում է նա, անսովոր պայմաններում, զրկանքներով անցած իր կյանքը «երկնայնոց» իսկ նախանձելի է, ո՞ր երկնագավառն իր ոտքի տակ չի խոնարհվում, իր հզոր երևակայությունն իր հոգուն իրականության համարժեք իրական վայելիքներից գերազանց վայելիքներ է մատակարարում. «Միայնություն, դու միայն կրնաս մատակարարել կորուսյալ դրախտին հանույններն... սակայն հուսախաբությունները զոր կրած է սիրտս, անէացման անհաղթելի տենչն՝ որով համակված է հոգիս, զիս կրենտեն թիկնաթոռիս վրա՝ ուր կմնամ ժամերով, անկուշտ աչքս Պայրենի պատկերին սևեռյալ»¹⁴:

Արվեստագետի երևակայության, ստեղծագործական պրոցեսի հարցը, պարզաբանելիս չպետք է շրջանցել հոգեբանական այն երևույթները, որ ապրում է արվեստագետը: Հարցի վերացական, ու չոր ոչ մի շարադրանք չէր տա այն երանգները, այն

¹³ Այդ են վկայում Նազանեայի գրույցներից մեկի հետևյալ տողերը. «Այս՝, օ արքա, ներվանան պայմանավորված չէ: Այն ոչ ոք չի ստեղծել. ներվանայի մասին, օ արքա, չի կարելի ասել, ո՛չ որ այն ծագել է, ո՛չ որ այն չի ծագել, ո՛չ որ այն պետք է ծագի, որ այն անցյալ, ապագա կամ ներկա է, որ այն կարելի է ընկալել տեսողությամբ, լսողությամբ, հոտառելիքով, հաշակելիքով, շոշափելիքով», տե՛ս «Антология мировой философии», М., 1969, стр. 128.

¹⁴ Թեոդիկ, Ամենուն ամբեցայցը, Փարիզ, 1926, էջ 222—224:

կյանքայնությունը, որ կա նամակի տողերում: Կարո՞ղ էր հարցի մաքուր տեսական մեկնաբանության ժամանակ Տեմիրնիպաշյանը վերանալ անձնական այս զգացումներից, հուսախաբություններից, տառապանքի ննջող զգացումից, նիրվական անդորրի հասնելու ձգտումից, հանգելով միանգամայն դրական եզրակացության: Իհարկե կարող էր, և նման դրական արդյունքներ շատ կան նրա ժառանգության մեջ, բեկ ցափուցիվ: Բայց միայն նման արդյունքների վրա հենվելով մենք չենք ստանա Տեմիրնիպաշյան էսթետաբանին իր ամբողջական կերպարով, ուր չափազանց մեծ դեր են խաղում նաև անհատական զգացումները, որոնք ձև են ստացել ոչ միայն որպես բանաստեղծություն կամ արձակ, այլև որպես նամակ, հուշագրություն, հաճախ թափանցելով բանաստեղծությունների, հոդվածների և այլաբնույթ էջերի մեջ:

Այդ, արվեստագետի երևակայությունը միշտ է երկրային հանույքներից ու տառապանքներից վերանալու դեպի ավելի գերազանց վայելքներ, մոռանալու ունեւ կյանքի զրկանքներ: Բայց կորուսյալ դրախտի էսթետիկական վայելքը միայնության մեջ՝ փրկության դուռ չի բացում. այդպես է եղել միշտ և ամենուրեք, երբ փորձել են ապավինել իրականությունից վերացած ու կտրված էսթետիկականին: Արվեստագետի միայնության ու երևակայության տված վայելքների, վերանցական (տրանսցենդենտալ) էսթետիկական մթնոլորտի տեճանքի մեջ արդեն որոշակի ծրագիր կա, ուղղություն դեպի «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» հակամիտությունը: Եվ սա չափազանցություն չէ: Տեմիրնիպաշյանը պաշտպանել է այդ հակամիտությունը: Ինչ վերաբերում է միայնության հարցին, ապա կարելի է ասել, որ դա ստեղծագործական աշխատանքի համար պահանջվող միայնությունը չէ սոսկ, առանց որի շատ արվեստագետներ չեն կարողանում ներանձնանալ: Խոսքը վերաբերում է արվեստագետի բացառիկության ու մանտիկական կոնցեպցիային, արվեստագետ, որ արարչության պահին աստծու նման միայնակ է, անկրկնելի և անհասանելի: Այս վիճակի, ստեղծագործական արարչության պահի մեջ արվեստագետին հասանելի է այն, ինչ հասանելի չէ սովորական մանկանացուին, որը որքան էլ հազորդակից լինի գեղարվեստին, դարձյալ չի կարողանա իր համար կառուցել երևակայական այն կորուսյալ դրախտը, վերին

էսքետիկական այն աշխարհը, ինչն այնքան մոտ ու հարագատ է միայնացած արվեստագետին:

Բնական է, երկրային տառապանքներից ազատագրվելու նիրվանական տենչաճը չէր կարող համատեղվել նրա պոզիտիվիստական հակումների հետ, բայց ուշագրավն էլ հենց այն է, որ չէր էլ կարող չփոխարինվել հոգևորի առեղծվածներով, գոնե «հավատփի» ըմբռնումով: Տեմիրեիպաշյանի պաշտամունքը պոզիտիվիզմի ներկայացուցիչ էմիլ Լիտրեն էր, որի, իր համար անվիճելի, հեղինակությամբ դիմելով¹⁵, նա պարզում է «հավատփի» խնդիրը. «Անշուշտ իմ հավատքն չէ նույն՝ անխավանառին հավատփին հետ ու քեկ բնական բերմամբ ու բարոյական հիվանդությամբ մը ցանկայր հոգին անէություն, սակայն դրապես կը հավատամ հավիտենական էության, երբեք ես չեմ ուրացած զԱստված, կը դավանեմ հավիտ Անհասանելիին... էմիլ Լիտրեն կը գրեւ. «Դրական իմաստասիրությունն ինձ գերակա մը ցուցնելով, ինձ հաղորդելով լավագույնին ծարավն, աչացս պարզելով մարդկային ազգի բարեշրջական բերացքն և ազդելով ինձ մարդկային բարեկամության հոգածությունն արգելած է զիս ուրացող մը ըլլալն»¹⁶:

Ինչպես պոզիտիվիզմին առնասարակ, այնպես էլ Նդիա Տեմիրեիպաշյանին մասնավորապես հատուկ էր միեջպոզիտիվիստական փիլիսոփայության, իր ասելով, «մետաֆիզիկական» էությունից, իդեալիզմից ու մատերիալիզմից վեր կանգնելու տենդենցը: Պոզիտիվիզմի դարաշրջանը համարելով «բուն իմաստասիրական շրջան», ուր դիտողության ու փորձառության վրա հենված միտքը հետազոտում է բնական ու բարոյական աշխարհի օրենքները, նա գտնում էր, որ սա նշմարողությամբ մոտենալու ամենակարև և ուղիղ ճանապարհն է: Բնագանցությունը (մետաֆիզիկական) շարունակում է նա, հախոտն վեր է սլանում բնությունից և իրողություններից, միեջպես մարդը կոչված է ճանաչելու բնությունը և իրեն:

Բայց փորձելով վեր կանգնել «մետաֆիզիկական» փիլիսոփայությունից, իդեալիզմից և մատերիալիզմից, պոզիտիվիստները

¹⁵ «Կարծեմ քե նշմարողությունն ավելի չբռնառնող երկրպագու մ'ունեցած չէ քան Լիտրեն», — միանգամայն անկեղծորեն գրում է նա:

¹⁶ «Դրական է իմաստասիրական շարժում», 1884, էջ 154—155:

ակամա ընկնում էին սուբյեկտիվ իդեալիզմի մեջ: Բացառություն չէ նաև Տեմիրեիպաշյանը, նրա բազմաթիվ էջերում սփռված հակասությունները որոշ շափով պոզիտիվիզմի փիլիսոփայական մեթոդի կիրառման արդյունք են: Եթե միաժամանակ նկատի առնենք, որ նա շատ հաճախ շարադրանքի տեսական ոճին խառնում է զգացմունքային, բանաստեղծական ոճը, ապա դժվար չի լինի պատկերացնել արդյունքը: Նդած նյութի հիման վրա, օրինակ, հեշտ չէ նշտել, թե նա ինչ էր հասկանում *հավատ* և *Աստված* ասելով: Հենվելով պոզիտիվիզմի կլասիկների վրա նա գտնում էր, որ առանց հավատի և աստծո հնարավոր չէ ապրել, երբեմն էլ հետևելով նույն պոզիտիվիզմին, պնդում էր հակառակը. «Իմաստասիրությունն այսօր *հայտնություն, անսխալություն, կատարելություն*, կամ որ նույնն է *գերբնական, բացարձակ և Աստված* բառերն իր բառարանեն կարտաքսե. դիտելն հետո կը դատե, փորձառելն հետո կը բացատրե, ուսումնասիրելն հետո կիմաստասիրե... նոր իմաստասիրությունն Աստված միայն կատարյալ կրեդունի զոր և չը ճանչնար— անկատար էակին ձեռամբ անհնար ըլլալով Ամենակատարին ծանոթությունն»¹⁷: Նման մեկնաբանությունների ընթերցումից հետո հարց է առաջանում, թե ինչպես դրանց հետ հաշտեցնել «հոգին է, որ կու տա կենդանություն Արարչության, հոգին է, որ կը տիրե տիեզերաց», և այլ արտահայտությունները: Եթե բնությունը և հոգին այսպես անջատվում են նեղ բացելով իդեալիզմի առաջ, ի՞նչ հասկանալ «փորձառություն» ասելով:

2

Նման անակնկալներից հետո չէ նաև «գեղեցկագիտության» բնագավառը: Այդ բնագավառի հիմնական հասկացությունը՝ գեղեցիկը Տեմիրեիպաշյանը չի գտնում միայն արտաքին բնության մեջ: Արտաքին բնության գեղեցկությունից կամ *տեսանելի գեղեցկությունից* բացի կա նաև *անտեսանելի կամ, ինչպես ինքն է ասում, տեսլական գեղեցկությունը*՝ ծնունդ մարդկային հոգու: «Հանդես

¹⁷ «Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1888, էջ 187—188:

լերին»։ արձակ բանաստեղծության ձևով գրված էսքետիկական խորհրդածության մեջ նա այս տեսանկյունից է ներկայացնում Շվեյցարիայի բնության գեղեցկությունները՝ Լեմանը և Մոնբլանը. «ի՜ քեզ,— գրում է նա Լեմանի մասին,— կա տեսանելի գեղեցկություն և ի՜ քեզ անտեսանելի կամ տեսական գեղեցկություն, որ մարդկային հանճարեն, որ հոգիեն, որ բանաստեղծութենեն քեզ կու գա»¹⁸։ Այստեղ տարբերակվում են օրյեկտիվ գեղեցկությունը և իդեալական գեղեցկությունը, կամ այն, ինչ որ կա և այն, ինչ որ բխում է մարդու հոգևոր աշխարհից՝ տեսանելիին գումարելով տեսականը, իդեալականը։ Տեսականի շնորհիվ տեսանելիին կամ իդեալականի շնորհիվ ռեալականին ավելի կատարյալ գեղեցկություն է հաղորդվում։ Բնությունը ողողվում է սուրյեկտի ներաշխարհի լույսով և այլափոխվում է այդ լույսի տակ։

Իդեալական, տեսական գեղեցկությունը ձևավորվում է հատկապես գեղարվեստի ազդեցության տակ։ Տեմիրհիպաշյանը լավ է նկատում, որ գեղարվեստում արտացոլված բնությունը այլ կերպ է ընկալվում, որ այդ բնության անմիջական տպավորությանը գումարվում է նաև գեղարվեստից ստացած տպավորության վերհուշը— այն պատկերները, այն կերպաձևերը, այն լայրումներն ու մտածումները, որոնք տեղ են գտել համապատասխան գեղարվեստական երկերում։ Իրականության և գեղարվեստի նման գումարը անջնջելի տպավորություն կարող է բողնել մարդու վրա, գեղեցկություն, որի առաջ «դիցաբանության խարիթայի կը նսեմանան»։ Նման տպավորություններից կարող է ծնվել հմայող անժանոթի ու հեռավորի զգացումը, կարող է ծնվել մի նոր ստեղծագործություն, իր բառերով ասած՝ տարաշխարհի անժանոթ երգն ու անժանոթ երկինքը։ Այս ամենը հասկանալի է, ընդունելի է նաև այն, որ Տեմիրհիպաշյանը տարբերում է բնության անմիջական ընկալումով առաջացող գեղեցկի զգացումը և գեղարվեստական երկից բխող գեղեցկի զգացումն իրեն վերհուշ։ Կարելի է նույնիսկ ընդունել տեսանելի և տեսական գեղեցիկը, մեկն իրեն անմիջական ընկալման, մյուսն իրեն միջնորդավոր պրոցեսի՝ պատկերացման բնորոշում։ Անհրաժեշտ է պարզել միայն, դրանով արդյո՞ք սպառվո՞ւմ է խնդիրը, քե Տեմիրհիպաշյանը գեղեցկի բնորոշման այնպիսի փորձ

¹⁸ Եղիա Տեմիրհիպաշյան, Արձակ էջեր, համակներ, հերթվածներ, էջ 180։

է անում, ուր սուրբեկտի ու օրբեկտի կենդանի կապը փոխարինվում է սոսկական երկատումով և մատերիալիզմի ու իդեալիզմի սկզբունքների կամ տարրերի էկլեկտիկ համակցումով:

Տեմիրեհիպաշյանի շատ դատողություններ, առանձին վերցրած իրավացի են: Ձի կարելի, օրինակ, շրջողներն նաև նրա այն դատողությունը, թե «Մեր հոգեկան վիճակին համեմատ ու լուսույն աստիճանավորմանց համեմատ մեր աշխին տարբեր տարբեր բաներ կ'երևան, մեր հոգիին վրա տարբեր տպավորություններ կը թողուն երկնահանդերձ... բարձունքներն»¹⁹: Մտնում համոզվելու համար պարտադիր չէ Շվեյցարիա հասնել և դիտել Մոնբլանը: Արարատ լեռը (որն ի միջի այլոց նույնպես վեհի ընտիր արտահայտություններից է բնության մեջ) տարբեր տպավորություն, տարբեր հույզեր ու մտածումներ կարող է առաջացնել դիտողի մոտ տարբեր պահերի, հոգեկան տարբեր վիճակներում: Բայց կրկնում ենք, նման կարծիքները, հարցին վերաբերող բոլոր հատվածները չէ, որ կարող են վեհ առթել, այլ դրանց հիմքում ընկած կոնցեպցիան: Այդ կոնցեպցիան թեև պարզորոշ ու հետևողական չի շարադրված (թերևս նման դրդապատճառ չի էլ եղել, նա տարբեր առիթներով անդրադարձել է խնդրի տարբեր կողմերին, այնպես էլ չամրոդչացնելով, չսխտեմավորելով), բայց, վերջին հաշվով, նրա այլևայլ դատողությունները ուղղակի թե անուղղակի առնչված են պոզիտիվիզմի էսթետիկական կոնցեպցիային: Հայտնի է, որ պոզիտիվիզմի էսթետիկային հատուկ էր գեղեցկի մի կողմից՝ բնական (ասենք երեխ գործոնների տեսությունը Տեհի մոտ. ոսսա, միջավայր, մոմենտ) մյուս կողմից՝ բացարձակ հոգևոր գեղեցկի ըմբռնումը: Այն ուրույն կերպով է դրսևորվում Տեմիրեհիպաշյանի մոտ:

1901 թ. «Մասիսում» տպագրված իր «Բարեշրջություն գեղեցկին (գեղեցկագիտական)» հոդվածում Տեմիրեհիպաշյանը տալիս է գեղեցկի պատմական զարգացման համառոտ մի ուրվագիծ: Հոդվածի վերնագրից իսկ տեսնում ենք՝ խոսքը վերաբերում է էվոլյուցիային: Սա պատահական չէր, էվոլյուցիան հասարակության պատմական զարգացման ազդակն էր նրա համոզմունքով: Ըստ որում, «անընդհատ բարեշրջությունն» է գրական վարդապետու-

¹⁹ Եղիա Տեմիրեհիպաշյան, Արձակ էջեր, նամակներ, խոսքեր, էջ 177:

բյան» էությունը և ոչ թե «հետաշրջությունը» կամ «հեղաշրջությունը»: Այստեղից կարելի է եզրակացնել, որ գեղեցկի էվոլյուցիան Տեմիրհիպաշյանի «Դեղեցկագիտության» կենտրոնական բաժինը պետք է լինե՛ր, առանց որի հնարավոր էլ չէ պատկերացնել այն: Նրա սկզբունքի համաձայն իր էվոլյուցիայի ընթացքում գեղեցիկը պարզագույն «համասեռագույն» ձևերից ու լուսավոր, վառ գույններից գնում է դեպի «բազմահոգագույն» ձևերը և աղոտ, մեկամաղձիկ գույները: Հիմնականում գեղարվեստական գրականության նյութի վրա, ներկայացվում են այդ էվոլյուցիայի գլխավոր փուլերը, սկսած «Ռիզվեդայից» և «Աստվածաշնչից»:

Ի միջի այլոց «Ընթացք ֆաղափական տնտեսությունում», հիշելով մարդկության մանկության շրջանը, Տեմիրհիպաշյանը գրում է, թե «դիֆ և դիվայինֆ» անխուսափելի էին, այսինքն՝ մարդկության երևակայությունն այդ վաղ պատմաշրջանում անխուսափելիորեն պիտի ծնունդ տար «այլանդակ և մերթ գեղեցիկ ստեղծմանց», պաշտեր ծիծաղելի կուտֆերը: Սակայն անխուսափելի էր նաև մարդկային մտքի աստիճանական զարգացումը, անընդհատ մոտեցումը իրականին ու բանականին: Այժմ տեսնե՛նք, թե այլանդակ ու ծիծաղելի կուտֆերից և պարզ գեղեցկություններից, ինչպես է մարդկային միտքն, ըստ նրա, ընթացել դեպի բանականն ու իրականը, դեպի բարձրագույն գեղեցիկը:

Դեղեցիկն իր զարգացման առաջին փուլում, «Ռիզվեդան» ու «Աստվածաշունչը» ներկայացնում են որպես «միամիտ, ջնորհալից, հարածպիտ, վառ ու վառվռուն, ոստ ու ոստոստուն»²⁰: Սա ըստ էության տեսանելի, ռեալ, բնական գեղեցկի իշխանության շրջանն է. «միամիտ», «վառվռուն» և այլ էպիտետները ցույց են տալիս, որ մարդը դեռևս չի անշատում իրեն բնությունից, դեռևս հեռու է տեսլական, իդեալական գեղեցկության աստիճանից: Սա դեռևս պարզ, ամբողջական, տեսանելի և տեսլականի բեռնե՛րում շտրոնված գեղեցիկն է: Ուշագրավ է նաև Տեմիրհիպաշյանի այն նշումը, թե գեղեցկի վառվռուն այդ գույնը գտնելու համար պետք է եռից գալ մինչև Դեյակրուս և Հյուգո — միայն թե նրանց մոտ գույնը ավելի շուտ հանճարի ցոլքն է, քան բնության: Մինչդեռ «Ռիզվեդան» և «Աստվածաշունչը» ուղղակիորեն արտացոլում

²⁰ «Մասիս», 1901, քիվ 11, էջ 166:

են բնությունը: Բոլոր ազգերի առաջին երգիչները, որոնք «հնար ի ձեռիվ» կերգեին, նախորդներ շունեին, գրիչ շունեին, անուն հագիվ ունեին, մոռանալով իրենց ներշնչումն հափշտակության մեջ: Այս դիտողության վրա պետք է ուշադրություն դարձնել, հատկապես ոչ այն իմաստով, որ ռոմանտիկները գեղարվեստին վերադարձրին հնագույն ստեղծագործությունների վառվռուն գույները, այլ հենց այն իմաստով, որ վառվռուն գեղեցիկը իր ավելի բարձր աստիճանում ըստ Տեմիրեիպաշյանի դադարում է բնության անմիջական ցուացումը լինել ու իր լույսը ստանում է արվեստագետի էությունից:

«Բարեշրջություն գեղեցկին» հոդվածի սխեման տեսանելի գեղեցկից դեպի տեսականն էլ գնում է: Հոդվածի երկրորդ հատվածում ներկայացվում է գեղեցկի հաջորդ շրջանը՝ կապված «Ռամայանայի» և «Իլիականի» հետ: Այստեղ արդեն դրվագներն իրար կապվելով, ինչպես «գլուխն իրանին և իրանը սրունքներին և ոտներին», մի ամբողջություն են կազմում՝ համամասնական, ներդաշնակ, կենսունակ: Այստեղ առկա է նախորդ շրջանի գեղեցկի «եզակի ռստին բոլոր հարստությունը» հաճախ՝ «բազմապատկյալ», սակայն. «... նվազ գունագեղ, ավելի զարգացյալ, ավելի զանազանակերպյալ, ավելի շարակարգյալ կամ շարագրյալ, ավելի կատարյալ: Նվազ ներշնչում, նվազ թրթռում ու նվազ պսպղում կա, սակայն ավելի գիտակցություն, ավելի արվեստ... համաշափությունը ներքին է հոս ավելի. դյուցազներգակը գործողության մը, գործողությանց պիտի հետևի և ոչ պարի կամ պատրանքի: Գործաբանավորության բոլոր պայմանք կը միանան»²¹:

Արտաքին աշխարհի վառ գույները, թրթռուները, լույսերը այս շրջանում տեղի են տալիս գիտակցության, մարդու ներաշխարհի ավելի զուսպ գույների առաջ: Այլ խոսքով գեղեցկի էվոլյուցիայի երկրորդ փուլում իսկ մարդկային հոգեկանը դառնում է գերակշռող: Ըստ էության այստեղից էլ սկսվում է մեր ակնարկած նյութի և հոգու հակասությունը. էվոլյուցիայի առաջին փուլի բնական գեղեցկի անմիջական արտացոլումը տեղի է տալիս երկրորդ փուլի՝ արդեն «հոգեւոր» գեղեցկի, մարդկային գիտակցության մեջ մշակվող գեղեցկի առաջ:

21 «Մատիս», 1901, թիվ 11, էջ 167:

Մի այլ հոգովածում և այլ առիթով հիշելով հին Հունաստանը, որը համարում էր գեղեցիկը սիրող ամեն մարդու երկրորդ հայրենիք, Տեմիրհիպաշյանը նշում է, որ մարդկության վրա իրենց բողոքած ազդեցությամբ հին հույները պարտական են գեղեցիկին, ինչը սիրում էին ամենից ավելի, ցույցնելով ֆաղափային «կենաց և արվեստական ստեղծմանց մեջ»: Չափազանցություն չի լինի, եթե ասենք, որ իր էվոլյուցիայի այս երկրորդ փուլում արդեն գեղեցիկը բացարձակ նշանակություն է ձեռք բերում հասարակական կյանքում: Այդ են վկայում ոչ միայն Քախորդ, այլև Տեմիրհիպաշյանի մի առեւտրականության հետևյալ տողերը. «Աթինացվոց առաջին բարեմասնությունն էր սիրել զաստվածս, Աթինացվոց երկրորդ բարեմասնությունն էր սիրել զիմաստս, Աթինացվոց երրորդ բարեմասնությունն էր սիրել ըզհայրենիս: Մոռցա, մեծագույն սեր մ'ալ ունեին աթինացիք, նոքա կսիրեին Գեղեցիկն և կը համարձակիմ ըսել թե կը սիրեին, Աթինացիք ըզդիս, ըզգիրս և ըզհայրենիս՝ այն պատճառով՝ զի գեղեցիկ էին դոքա»²²: Գեղեցիկ նման նշանակությունը համընկավ էվոլյուցիայի այն շրջանին, երբ անմիջական բնականը փոխարինվեց միջնորդավոր-հոգեկանով, երբ բնության աննախադեպ արտացոլումը փոխարինվեց գեղարվեստական նյութի ռացիոնալ-անհատական մշակումով: Տեմիրհիպաշյանի դատողություններում բացակայում է այն հարցի բացատրությունը, թե ինչպես է տեղի ունենում անցումը մի փուլից մյուսը և գեղեցիկի էվոլյուցիայի ամեն մի փուլում ինչ յուրահատկությամբ է դրսևորվում մարդու և իրականության էսթետիկական փոխհարաբերությունը, ինչպես է ընթանում իրականության էսթետիկական յուրացումն ընդհանրապես: Եթե առաջին փուլում գերիշխում էր տեսանելի, անմիջական-բնական գեղեցիկը, ապա զարգացման ավելի բարձր փուլերում տեսական, միջնորդավոր-իդեալական գեղեցիկը:

Գեղեցիկի տեսականացման պրոցեսը պատմական էվոլյուցիայի ընթացքում ավելի ցայտուն է դառնում հաջորդ գեղեցիկի «չափահասության» փուլում: Տեմիրհիպաշյանն այստեղ անսպասելի շրջադարձ է կատարում, գեղեցիկի չափահասությունը գտնելով տգեղի մեջ: Հարցը նա մեկնաբանում է հետևյալ կերպ. չափահաս մարդը հոռետես է լինում, փառքի կյանքը կորցրել է իր հրապույր-

²² «Գրական և իմաստասիրական ջարժում», 1884, էջ 162:

ներ, ամենամեծանոթ բանը՝ մարդը, դարձել է անծանոթի ան-
ծանոթը:

Հիշատակելով իր պաշտած Լամարտինի, Շեֆպիրի, Գյոթեի
անունները, Տեմիրճիպաշյանը հայտարարում է. հիմա պայքար
հագում է տեղի ունենում: Հոգևորի իշխանությունը գեղեցկի բնա-
զավառում արդեն հաստատվում է վերջնականորեն. «Գիտակցու-
թյունն հոս այլևս փանակագիտական է. մտածումին նաժիշտը կ'ըլ-
լա երևակայությունն, որ հավետ հրապուրելու դերը կը կատարե՝
այլևս մտածումին կը ծառայե հավետ. մուրը լույսին պես տեսանե-
լի՝ այլև ոչ նվազ իմանալի (*ideal*) հրապույրներ ունի, որոնք հո-
գին այլապես կը գրավեն փան լուսույն հրապույրը: Գանկին մե-
շեն հրեշտակային մեղեդի կ'ընդլայնվի, վնին հատակին՝ անաստ-
վածի աղո՛թք: Սև՛, խավարակուռ նիսկաբա մը կը գահավիժի ան-
հասանելի բարձունքներ... «Մեծ սև՛ փուն մը կյանքիս վրա կ'աճե-
կանի»: Մարդս իր շուրջ այլևս չը տեսներ մարդեր, այլ ուրվա-
կաններ՝ Խպենի անձին նման...»²³:

Տեսանելի գեղեցիկը արտաշխարհին ուղղված հայացքն էր ըն-
կալում: Լույսի հրապույրը, վառ գույները, պարզ, «համասեռու-
գույն» ձևերը տեղի են տալիս աղօռ գույների, խավարի առաջ: Սա
արդեն ներհայեցություն է, մարդը զննում է իր ներաշխարհը փակ-
ված աշխարհով: Բայց սա չի՝ հիշեցնում արդյոք կույրի վիճակը,
խարխալվելը խավարի մեջ: «Հրեշտակային մեղեդիին», հեշտոն-
ների աշխարհը մնում է միակ հարստությունը, գեղեցիկը տարած-
վում է լսողական զգայությունների միջոցով, տեսողական զգայու-
թյունները ավելի ու ավելի աղոտանում, «մելանագույն» են դառ-
նում, վերջիվերջո թաղվելով սև «վիճի հատակում»: Կարող ենք
ասել, որ սկսվում է սիմվոլիզմի շրջանը գեղարվեստում, և մարդիկ
իր իսկ բնորոշումով հանդես են գալիս որպես ուրվականներ: Սա
լավ ծանոթ սիմվոլիզմի կիսախավար մթնոլորտն է և տեսականորեն
համընկնում է այդ էությունը, թեև այս առիթով Տեմիրճիպաշյանը
հիշատակում է Շեֆպիրին և նույնիսկ ֆրանսիական կլասիցիզմը:
Ըստ էության այդ օրինակները չեն ապացուցում նրա ընդհանուր
սկզբունքը, որն ավելի շուտ վերաբերում է սիմվոլիզմի տեսու-
թյանն ու գեղարվեստական պրակտիկային:

²³ «Մասիո», 1901, թիվ 11, էջ 167:

Գեղեցկի զարգացման տարբեր փուլերը, ըստ Տեմիրճիպաշյանի, միաժամանակ, գեղարվեստական գրականության մեջ տարբեր ժանրերի փուլեր են և երրորդ շրջանի բնորոշ գրական ժանրը դրաման է: Հետագա էվոլյուցիան, որ պահանջում է «զանազանավորում կամ որոշագույն արտահայտություն կապակից մասանց», դրսևորվում է վեպի մեջ:

Երրորդ շրջանից հետո սպասվող չորրորդ շրջանը, այսինքն՝ գեղեցկի հետագա էվոլյուցիան Տեմիրճիպաշյանը պատկերացնում է երկու հնարավոր ուղղությամբ. քերես քանձառանա մթությունը, քերես վերադառնա նախնական պայծառությունը: Ինչպես էլ լինե՛ր ըստ սխեմայի, մի բան պարզ է. գեղեցիկը կատարելագործվելով, արտաշխարհից դեպի ներաշխարհը գնալով պետք է ավելի խտանար ու խորանար հոգևորի, իդեալականի ոլորտներում: Գարձյալ շենք կարող հաստատապես ասել, քե այդ հոգևոր աշխարհի և բացարձակ գեղեցկի ըմբռնումը պետք է մարմնանա՞ր աստծո գաղափարի մեջ: Այնուամենայնիվ չպետք է պատահական համարել նրա «Օրագրի» այն հատվածը, ուր նա հիշում է «ամենասեր, ամենագուր և ամենագեղ» աստծուն²⁴: Շարունակ նրան մտահոգող հավատի և մերթ շրնդունվող, մերթ շեմեռանդորեն պաշտվող աստծո գաղափարը այստեղ, որպես «գեղեցկագիտական» հրեույթ հասնում է տրամաբանական իր վերջնակետին: Բարձրագույն, կատարելագույն գեղեցիկը աստծո մեջ գտնելը տեսանելիից դեպի տեսականն ընթացող և վերջինիս մեջ բևեռացող գեղեցկի էվոլյուցիայի ավարտը կարող է հատկանշել՝ նյութի և հոգու հակասությունը հաղթահարելով միստիկ մոնիզմով: Բայց գեղեցկի էվոլյուցիայի նրա ուրվագծած նաևապարհին սա դրսևորման մի ձև է քերես:

3

Տեմիրճիպաշյանի համար էական է այն եզրակացությունը, որ գեղեցկի երկարատև էվոլյուցիան երրորդ փուլում հանգեց-

²⁴ «Օրագրին» անտիպ է: Շահան Շահնուրը այդ օրագրին նվիրված իր էսսեում բերում է մի փառի հատված: Տե՛ս Շահան Շահնուր, Կրակը կողքիս, Փարիզ, 1973: Առանձին ճշգրտված հատվածներ էլ տպագրել է Կարիկ Պամմանյանը «Նոր ջիհարա» պարբերաբերում (Փարիզ, 1975, քիվ 15, էջ 18—21):

նում է տգեղի հաստատմանը (ի միջի այլոց այս փուլի մեջ էր մըտնում նաև իր ապրած ժամանակաշրջանը): Որպեսզի ընթերցողը շփոթության չմատնվի նման արտառոց կերպարանափոխությունից, Տեմիրճիպաշյանը համառոտ պարզաբանում է տգեղի, ավելի ճիշտ «տգեղի գեղեցկագիտության» խնդիրը նույնպես: Նախ նա անհրաժեշտ է համարում նշել, թե *տգեղ* բառն անհամեմատ լայն է (ֆան, ըստ երևույթին, կարող են պատկերացնել) և ապա շարունակում, թե տգեղն իր հատուկ «գեղեցկագիտությունն» ունի «... նույնքան գեղեցկագիտական, ավելի խորապես գեղեցկագիտական, զոր ըմբռնել ու բացատրել հասուն մարդկանց անշուշտ վերապահված է: Մանե պատկերահանն ու Պռուլեռ բանաստեղծը նախ չը հասկցվեցան երկուսն ալ գուլի Տգեղին... գեղեցկագիտության»²⁵:

Ի միջի այլոց «Բարեշրջություն գեղեցկին» հոդվածից ութ տարի անաջ նույն «Մասիսում» նա հայտնում էր, որ գեղեցկագիտություն դասավանդելիս անդրադարձել է նաև «տգեղի գեղեցկագիտությանը»: Ուրեմն դա միայն «Բարեշրջություն գեղեցկին» հոդվածի էությունը պայմանավորված հարցադրում չէր, այլ նրա շտրպագրված «Գեղեցկագիտության» մի բաժինը՝ տարիներով մտածված և մշակված: Հետաքրքիր է հիշել նաև, որ «Մասիսի» 1901 թվականի 20-րդ համարում, այսինքն՝ վերահիշյալ հոդվածից իններ համար հետո, նա իր հաջորդ, «Նորավիպակ» հոդվածում հայտնում է. շատերը թերևս զարմանալով տեսան, որ գեղեցկին իր բարեշրջության վերջին փուլում տգեղն էլ է ներմուծում, մինչև «տգեղին իսկ նսեմանալու աստիճան»: Նա սա համարում է գեղեցկի կերպարանափոխություն գեղարվեստի մեջ: Պատասխանելով այն հարցին, թե ինչպես է գեղարվեստը արտացոլում իրականությունը, Տեմիրճիպաշյանը ասում էր, թե գեղարվեստը «գեղեցիկ բացատրությամբ» նկարագրում է այն, ինչ տեսնում է՝ գեղեցիկ կամ տգեղ:

Հ. Ս. Նրեմյանը «Գեղեցկի բարեշրջությունը» հոդվածը հիշատակելիս հատկապես այս հանգամանքի վրա է ուշադրություն դարձրել. երբ գեղարվեստի մոգական ձեռքը հավում է տգեղին,

²⁵ «Մասիս», 1901, թիվ 11, էջ 168:

այն գեղեցկանում է, տգեղը գեղարվեստի թագավորությունում գեղեցկացած է²⁶։ Այս երևույթը նա բացատրում է մի ուրիշ աշխատությունում. «Միֆել Անենլոն, — գրում է Երեմյանը, — ունի «Պարկայներուն» խմբանկարը, ամենն ալ տգեղ դեմքով, բայց ո՛ր-
 ֆան գեղեցիկ ու արտահայտիչ տպավորությամբ կ'ազդեն դիտողին վրա»²⁷։ Նրա եզրակացությամբ *արտահայտությունն է գեղարվեստում գեղեցկի հաստատման միջոցը*, երբ արտահայտությունը չկա, «լուկ ձևակերպված» գեղեցիկը չի ազդում ունկնդրի վրա, այն բնական չէ, կեղծ է, շարժյալ։ *Արտահայտությունն հասկացությունն* այստեղ բացատրվում է մի կողմից արվեստագետի ստեղծագործական կարողությամբ, որի կատարելությանը դեպքում բնության մի հատված կզվարթացնի դիտողի հոգին, իսկ բնականորեն կտավի վրա կհիացնի, ֆանգի կատարյալ արվեստն ավելի արտահայտիչ է, ֆան բնությունը։ Մյուս կողմից արտահայտությունը կապվում է զգացմունքի և գաղափարի հետ. զգացմունքը բխում է արվեստագետի հոգուց, և զգացմունքը ամենակարևորն է գեղարվեստում, որի վրա բարձրանում է գաղափարի գեղեցիկ շենքը։ Զգացմունքի միջոցով է դրսևորվում արվեստագետի «հոգիին արժանիքը», նրա անհատականությունը։

Իհարկե, առանց այս պարզաբանումների դժվար կլինե՞ր ճիշտ հասկանալ «Բարեշրջություն գեղեցկին» հ. Ս. Երեմյանի տված մեկնաբանությունը։ Բայց գեղարվեստի թագավորությունում տգեղի գեղեցկացման պատճառը բացատրելով արտահայտության միջոցով, նա տեղի է տալիս մի նոր հարցի. ամենակարևոր՝ զգացմունքը, ինչպե՞ս է դրսևորվում գեղարվեստում, հիմք դառնալով արտահայտության և գեղեցկի հաստատման համար։ Բացի այդ, ինչպե՞ս է զգացմունքը գումարվում տգեղին (տգեղի դրսևորումներից են, ըստ հեղինակի, օրինակ, կոկորդիլոսը, կարիճը, չղջիկը, կենտավրոսը, կապիկը, ասորական, չինական կուտեբեր և այլն), ինչպե՞ս է զգացմունքը գեղեցկացնում տգեղը։ Տեսական ողջ կառուցվածքը փլվում է, ստացվում է հոռի շրջան. գեղեցիկը պատ-

²⁶ Տե՛ս Եղիա Տիմիրեզյանին նվիրված բաժինը հ. Սիմեոն Երեմյանի գրքում («Ազգային դեմքեր, գրագետ հայեր», չորրորդ շարք, Վենետիկ, 1913, էջ 76—78)։

²⁷ Զ. Ս. Երեմյան, Գեղեցիկը, Վենետիկ, 1915, էջ 201։

նառաքանելով արտահայտությամբ. արտահայտությունը զգացմունքով, պարզաբանումը բաց է մնում, ուզած թե չուզած վերադառնալով այն կետին, որտեղից սկսվել է: Պատահական չէ, որ եզրագծական բուրգերը հ. Ս. Նրեմյանը համարում է արտահայտությունից զուրկ «շիրմական վեհափառությամբ հավիտենական դիակներ» — եթե գեղարվեստական երկի ազդեցության օրյեկտիվ օրինաչափությունները հիմնավորվեն լոկ զգացմունքով (իսկ զգացմունքը մեկի մոտ կարող է առաջանալ, մյուսի մոտ ոչ. ավելին, նույն անձնավորությունը միևնույն երկից տարբեր ուժգնությամբ ու տարբերաբնույթ զգացմունքներ կարող է ապրել տարբեր ժամանակներում), ապա գեղարվեստական շատ խոշոր ստեղծագործություններ կարող են անցնել «հավիտենական դիակների» շարք: Բայց խնդիրը միայն այդ չէ: Հ. Ս. Նրեմյանի քաջատրությունը, որ այնուամենայնիվ ռացիոնալ կոզմոս ունի, չի համընկնում Տեմիրեիպաշյանի ըմբռնման հետ, որքան էլ արտաֆնապես դրանք իրար նման լինեն:

Պետք է ուշադրություն դարձնել այն կարևոր հանգամանքի վրա, որ գեղեցկի զարգացումը Տեմիրեիպաշյանի հոգվածում տրվում էր գեղարվեստի զարգացման տվյալների միջոցով: Քանզի մի բան է գեղեցիկն իրականության մեջ և մի այլ բան դրա գեղեցիկ արտացոլումը գեղարվեստում: Տգեղի հարցը բարձրացնելիս նա նկատի ուներ դարձյալ ոչ թե տգեղն արտաֆին իրականության մեջ, այլ փաստորեն գեղարվեստում: Գեղեցկի «կերպարանափոխությունը» տգեղի, գրում էր նա, շոշափվում է հատկապես գեղարվեստների մեջ:

Եվ որովհետև գեղեցկի զարգացման մի աստիճանում հանդես եկող տգեղը գեղարվեստում արտացոլվում է գեղեցկի լույսի տակ, ապա այն նախ և առաջ գեղեցկի ու տգեղի յուրօրինակ մի խառնուրդ է, ուր գեղեցիկն ընդունում է տգեղի ինչ-որ արտահայտությունները, կամ նմանվում է տգեղին, ուր «տգեղն իր հատուկ գեղեցկությունն ունի»: Նման տրամաբանությամբ տգեղը նա համարում է խորապես էսթետիկական երևույթ, թեև սրանով խնդիրը չի կարելի ավարտված համարել: Այլ առիթներով Տեմիրեիպաշյանը նորից անդրադառնում է այս հարցին:

Տարբեր տարիների նա գրել է երկու տարբեր «Անգեղ երգ»։ Առաջինի մասին նա նշում է, թե հայ ֆերթությունն այդ տաղով քնակոխում է նոր՝ իմաստասիրական շրջանը և թեև բանաստեղծությունն ու իմաստասիրությունն անհաշտ են համարվում, գուցե, «տաղերովս ալ հաջողիմ հակառակն ապացուցել...»։ Մյուս «Անգեղ երգում» նկարագրվում է ամայի ծովափին ընկած ֆայֆավոդ դիակը, որ նրա էսթետիկական սկզբունքի բանաստեղծական արտահայտությունն է։

Սիրե սոխակն զոստավար դալարագեղ անտառակ,
Շուրջ ըզծաղկափ դեզերին խոլ քիթեռնիկն ու մեղուն
Մարդ՝ խընկաբույր սիրե հարկն, ուր հանանշե դաստառակ
Եվ կամ ըզգիրգ կնոջ ծոց՝ մեղրով սիրույն յուր զեղուն
— Իսկ ես սիրեմ զամայի ծովափն ուր կա ցուրտ դիակ։

Տգեղի նման ըմբռնումը Տեմիրճիպաշյանի մոտ կատարվել է Բողլերի սկզբունքների ազդեցության տակ։ Այդ են ցույց տալիս նրա մի համակի հետևյալ տողերը. «Հայ բանաստեղծության առաջին կամ ամենեն արդի հատվածն է— Անգեղ երգն։ Երբ գրեցի զայն, Պոտրլեոն գեղագիտական հետաքրքրություններն ես կարդացած էի, ո՛չ դեռ *Չարին ծաղկունքն*։ Իմ նեխաշաղիղ մարմենս ու շարաքորք հոգիեն փաղած եմ այդ ֆերթվածս որպես իմ գրական հատվածներս փաղած եմ կյանքես՝ որ այնքան եղբրական եղած է։ Իմ անգյուտ վիրացս փտությամբն, այո՛, հորինած եմ *Անգեղ երգս*»²⁸։

Հետևելով գեղեցկի էվոլյուցիայի ուղևագծին, դժվար չէ տեսնել, որ գեղեցկի բացարձակացումից հետո, երբ հասարակական կյանքի և բնության տարբեր երևույթներ ու կողմեր ուղղակիորեն ենթարկվում են գեղեցկին կամ ըխում գեղեցկից, սկսվում է «տգեղի գեղեցկագիտությունը», այսինքն տգեղի է փոխարկվում բացարձակ գեղեցիկը։ Ինչպե՞ս է դա ստացվում։ Գեղեցկի բացարձակացումը, գեղեցկի պաշտամունքը և ոեալ իրականությունը չեն համատեղվում։ Ավելին, բացարձակի որոնման ընթացքում կյանքի բերտությունները, այլանդակությունը խուժում են գեղեցկի սահմաններից ներս, այլափոխելով ու խեղանդամելով այն։ Արդ մնում էր

²⁸ Եղիա Տեմիրճիպաշյան, Արձակ էջեր, համակներ, ֆերթվածներ, էջ 351։

նոր պայմաններում խորացնելով դասական ռոմանտիզմից ժառանգած գեղեցկի իդեալը, վերջնականորեն կտրվել իրականությունից, կյանքից, բացարձակ գեղեցիկը գեղարվեստում վերստին հաստատելու համար կամ ելնելով կյանքից ստեղծել տգեղի մի նոր «գեղեցկագիտություն», կյանքում իշխող չարիքը արտացոլելու, ընդգրկելու համար:

Հիասթափության, հոռետեսության, տգեղի էսթետացման կամ տգեղի ու գեղեցկի միախառնման փորձերի պատճառներ կային և այն էլ գնահատված նրա հայեցակետից: Տգեղի էսթետացման տենդենցը պաշտպանելիս Տեմիրճիպաշյանը դիմում էր Մանեին և Բողլերին, իսկ դա Մանեի ստեղծագործությանը փչ թե շատ ծանոթ ընթերցողին տարրական վրիպում կարող է թվալ, չիմացության ու շփոթության արդյունք: Բայց այսպես կարող է թվալ այն պատճառով, որ հաճախ անցյալի գեղարվեստի այս կամ այն երևույթը մենք ընկալում ու գնահատում ենք ելնելով անցյալի մտայնությունից նշանակալիորեն տարբերվող մեր ժամանակի պատկերացումներից, հաշակներից, սկզբունքներից: Զե՞ որ մեր ժամանակակիցներին հիացնող «Օլիմպիայի» մասին են գրվել հետևյալ տողերը. «Երբեք և ոչ մեկը դեռևս առիթ չի ունեցել տեսնել որևէ ավելի ցինիկ բան, քան այդ «Օլիմպիան»: Դա էգ գործիլա է, պատրաստված կաուչուկից և պատկերված բացարձակապես մերկ, մահակալի վրա: Նրա ձեռքը կարծես ձգում է անպարկեշտ դող...»²⁹: Ավելի «բարեհոգի» ֆենդադատներից մեկն ասում էր. «Հարկավոր է մսյե Մանեին, անխարդախ տեմպերամենտ ունեցող նկարչին դատապարտել այն համառության համար, որով նա ընտրում է իրենց գոեհկությանը ու ճղճիմությանը վաճառ աշուժներ: Նրան հարկավոր է իր ողջ ստեղծագործական ուժերը նվիրել կենդանի բնության առավել գեղեցիկ երևույթների պատկերմանը»³⁰:

Ի՞նչ գեղեցկության և ի՞նչ գոեհկության մասին էր խոսքը: Դա վերաբերում էր արդեն յուրացված, ընդունված, ավանդական գեղեցկին: Այդ գեղեցկության ըմբռնումը գալիս էր դասականներից, որոնց վերջին հույակապ ներկայացուցիչը Յրանսիայում (նա, ի

²⁹ Эдуард Мане, Жизнь, письма, воспоминания. Критика современников, М., 1965, стр. 79.

³⁰ Խայն տեղում, էջ 129:

միջի այլոց, միաժամանակ նախապատրաստում էր ումանտիզմի ուղղությունը նկարչության մեջ) էնգրեն էր: Ինչպես դասականներն առնասարակ, էնգրեն նույնպես պատկերում էր «բացարձակապես մերկ» կանացի ֆիգուրներ, բայց ոչ միայն չէր ֆննդատվում դրա համար, այլև մեծարվում էր:

Վերադառնալով գեղեցկի դասական ըմբռնմանը, պետք է ընդգծել այն կարևոր հանգամանքը, որ պարզորոշ խսում է էնգրենետեկալ տողերի մեջ. «...հունական արձանները վեր են բնությունից միայն այն պատճառով, որ համակցում են գեղեցիկ մասերը, այն դեպքում, երբ բնությունը խիստ հազվադեպ է այդ ամենը հավաքում միեկնույն առարկայի մեջ: Այդպիսի նկարիչը իրեն կարող է համարել բնության սրբության սրբոցը ներբափանցած: Այդ ժամանակ նա վայելի է ապրում՝ զննելով աստվածներին և զրուցելով նրանց հետ, Ֆիդիասի նման նա տեսնում է նրանց մեծությունը, հասկանում նրանց լեզուն, որպեսզի դրանով խոսի մանկանացուների հետ»³¹:

Հին հունական գեղարվեստի ու իտալական վերածննդի գեղեցկի իդեալով տոգորված այդ ըմբռնումը դարձել էր մի փառացած տրադիցիա, որից ամեն մի շեղում դեպի առօրյա, ներկա կյանքը, ամեն մի փոփոխություն գեղանկարչական հայեցվածքի մեջ, ընկալվում էր առնվազն որպես սրբապղծություն: Իսկ Մանեն ոտնահարելով «աստվածային» այդ իդեալը, գեղարվեստի ասպարեզ էր բերում Փարիզի փողոցներում ֆայտոլ սովորական կանանց, որոնցից մեկն էլ Օլիմպիան էր:

Մանեի ստեղծագործության նման ընկալման տրադիցիայի ալիքները գալիս հասնում էին մինչև Եղիա Տեմիրճիպաշյան: Տասնամյակներ հետո նա իմպրեսիոնիզմի ռաբվիրային ներկայացնում էր որպես «տգեղի գեղեցկագիտության» ներկայացուցիչ, և, ի հակադրություն նկարչի ֆննդատների, դա համարում էր վերջին մեծ ու առաջավոր ֆայլը գեղեցկի երկարատև էվոլյուցիայի ճանապարհին:

³¹ «Энгр об искусстве», М., 1962, стр. 48.

Հայտնի է, որ Մանեի ժամանակակիցների մեջ կային մարդիկ, որոնք ընկալում էին, արժեքավորում և վերլուծում նրա ստեղծած գեղեցկությունը: Դրանց թվին էր պատկանում Շարլ Բոդլերը, որը կանխատեսելով հանդերձ հասարակության ահավոր բացասական ռեակցիան, փառաբերում էր նկարչին: Դրանցից էր էմիլ Զոլան, որն առանձին գրույկ գրեց ի պաշտպանություն Մանեի ստեղծագործության, հայտարարելով — իմ էսքետիկան չափազանց տարբերվում է մինչև այժմ ընդունված դոգմաներից:

Հարկավ, դոգմայի էր վերածվել նաև բնությունից վեր կանգնած գեղեցկի ըմբռնումը: Դեղեցիկն ապրում է մեր մեջ, ի՞նչ գործ ունեւ ես կատարելության հետ, որի մասին երազում է մադդիկանց մի խումբը — Զոլայի այս դատողությունները, որ նորի և կյանքայինի իրավունքն էր վավերացնում գեղարվեստում, բնորոշ են նրա ողջ գրույկին, որին անդրադառնալը մեր նպատակներից դուրս է: Բայց ներկա դեպքում, չափազանց ուշագրավ է նրա խոսքը բանաստեղծի և նկարչի վերաբերյալ, որոնց անունները Տեմիրեիպաշյանը դնում է կողմ-կողմի որպես «գեղեցկագիտության» նոր և վերջին աստիճանի հիմնադիրներ. «Այստեղ ես օգտվում եմ առիթից, — գում է Զոլան, — որպեսզի բողոքեմ ազգակցության դեմ, ինչը փորձեցին գտնել էդուարդ Մանեի նկարների և Շարլ Բոդլերի բանաստեղծությունների միջև: Ես գիտեմ, չեմ համակրանք մտնեցրել է պոետին և նկարչին, բայց ինձ իրավունք եմ վերապահում հաստատել, որ վերջինս երբեք չի արել այն անմտությունը, որ կատարել են շատերը, ձգտելով իդեալները ներմուծել իրենց գեղանկարչություն: Նրա տաղանդի սեղմ բնութագիրը, որ հենց նոր տվեցի. ապացուցում է, թե ինչպիսի անմիջականությամբ է նա մտնելում նատուրային: Միացնելով մի փանի առարկաներ կամ ֆիգուրներ, նա առաջնորդվում է միայն գեղեցիկ բծերի և գեղեցիկ կոնտրաստների հասնելու ցանկությամբ: Միծաղելի կլինեն նման տիմպերամենտի անսացող նկարչին վերածել միստիկ երագողի»³²:

Թեև Բոդլերի պոեզիայի այս բնորոշումը ծայրանեղ ու միակողմանի էր, բայց նկատված տարբերությունը, որ չէր վրիպի պոետի և նկարչի ստեղծագործության հանդեպ դրականորեն տրամադրված և լավ ծանոթ մարդու աչքից, Տեմիրեիպաշյանի աչքից

³² Эмиль Золя, Эдуард Мане, Л., 1935, стр. 23.

վրիպել է: Հնարավոր է, որ նա լավ ծանոթ չլինե՞ր Մանեի ստեղծագործությանը, հնարավոր է և հակառակը՝ Ֆրանսիայում անցկացրած տարիներին հանգամանորեն զննած լինե՞ր նրա շատ կտավներ: Երկու դեպքում էլ վրիպելու պատճառը վերը նշված հոդի տրագիգիային տուրֆ տալն է, որքան էլ, կրկնում եմ, նրա վերաբերմունքը բացարձակապես հակադիր էր Մանեի եռանդուն ֆնադատների մոտեցմանը: Կարելի է ժամանակով, միջավայրով, ձրգտուններով պայմանավորված ինչ-ինչ ընդհանրություններ գտնել նկարչի և բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ, բայց տարբերությունը ավելի էական է: Տարբեր են ոչ միայն նրանց ստեղծագործական ուղղությունները, այլև գեղեցկի ըմբռնումը: Բանն այն է, որ Բոդլերը պատկերել է տգեղը, տգեղի էսթետիկայի խնդիրը գրադեցրել է նրան, իսկ Մանեն նման փորձ չի արել: Բոդլերի հանրահայտ ձիու լեշը ներկայացնող բանաստեղծությունը և նմանաբնույթ այլ բանաստեղծություններ խզակի երևույթ էին իրենց տեսակի մեջ, իր ժամանակին պոեզիայից շատ հեռու թվացող բան: Այդ ժամանակի տիրող մտայնությունն էլ ասես նկատի առնելով նա գրեց «Անիծյալ պոետի բաղումը» բանաստեղծությունը: Պետք է կարդալ այն, տեսնելու համար, թե ինչպիսի վախճան էր ենթադրում Բոդլերը իր և իր նման արվեստագետների համար: Իհարկե, բանաստեղծության մեջ այս բաների մասին ուղղակիորեն չի խոսվում, բայց մեծ երևակայություն հարկավոր չէ, տեսնելու համար, որ նա նկատի ուներ հենց տգեղից, մահվան, կյանքի բրտություններից շխուսափող «անիծյալ» արվեստագետին:

Իր տեսական ողջ գործունեության ընթացքում «դրական վարդապետության», պատմության էվոլյուցիոն զարգացման, մարդկության առաջադիմության գաղափարների պաշտպանությամբ հանդես եկող, պոսիմիստական փիլիսոփայությունը ֆնադատող Տեմիրեիպաշյանը գրում էր նաև այսպիսի տողեր. «... մի՞թե ներելի չէ հոռետեսության վայրկյաններ ունենալ ինձ ալ,— Լայպնիցն ուրանալ: Եվ երբ մթագին ամպ մը կանցնի հոգվույդ վրայեն, երբ արյունալի եղելություն մը կը ննջե միտքդ ու կը նմլե սիրտդ, երբ՝ Սաղմոսերգուին բացատրության համեմատ՝ տրտում է ցման անձդ, պարտավո՞ր է գրիչդ ըզբեզ ներկայացնել իրևը՝

մեռանդ հավատացյալ հառաջադիմության...»³³։ Ի միջի այլոց սեփական դժվարին հակատագրի, ազգության արյունոտ պատմության ճնշող իրողություններից բացի, հուսահատությունը արդյունք էր նաև աշխատավորության, պրոլետարիատի ծանր վիճակի, որի մասին խոր ցավով նա խոսում է մեջբերված տողերից հետո։

Մենք նկատեցինք, որ Տեմիրնիպաշյանի աչքից չեն վրիպում սեփական հակասությունները, բայց դրանք պատահական պահեր չեն նրա տեսական որոնումներում։ Ներկա դեպքում՝ «հոռետեսության վայրկյաններ», որ հակասում են նրա հակապեսիմիստական դիրքորոշմանը փիլիսոփայության մեջ, իրենց սոցիալական պայմանավորվածությունն ունեն, ինչպես տեսնում ենք, իր սոցիալական պայմանավորվածությունն ունի նաև տգեղի էսքետացումը։

Պոզիտիվիզմի փիլիսոփայությունից փոխ առած պատմության էվոլյուցիոն զարգացման սկզբունքը Տեմիրնիպաշյանի մոտ խոր արմատներ ձգեց. «բարեշրջությամբ հայք», պնդում էր նա, պիտի ունենան լավագույն վիճակ, լավագույն մշակույթ, գիտություն, զեղարվեստ, լավագույն ամեն բան։ Եվ բարեշրջությամբ լավագույն ամեն բան ստեղծելու գաղափարը նրան հասցրեց նույնիսկ հայ ժողովրդի ազգային ազատագրական պայքարը պաշտպանելու փորձերից ետ կանգնելու մտփին։ Անընդունելի այդ կարծիքները հիմնավորվում էին թե՛ նրա դավանած պատմության էվոլյուցիոն զարգացման սկզբունքով, թե՛ պայքարի նաևապարհով ազատագրվելու անկարելիության համոզմունքով։ Իհարկե հատկապես պայքարի անհաջողության զգացումն էր նրան դնում այդպիսի ծանր վիճակի մեջ։

Սա ևս որոշ հնարավորություն է տալիս ըմբռնել տգեղի պարադոքսը։ 1898 թվականին Մինաս Չերազին ուղղված նամակում նդիան հարցնում էր. «... ապագային մեջ ի՞նչ պիտի ըլլա։ Հայերն ազա՞տ պիտի ըլլան, բայց ո՞ր ազգն ազատ եղավ, որ հայն ազատություն կերազե դեռ։ Դրամին տիրապետությունը կամ Բլուտոգոդին օր ավուր կը գորանա։ 89-ն արժեք ունի միայն՝ եթե ոսկի կը ներկայացնե... Մեր հին փիլիսոփային պես կը մտածեմ ես ալ,

³³ «Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1888, էջ 167։

կառավարության ձևն ինչ ալ ըլլա, ընկերությունն ինչ կազմավորում որ ունենա, երբ մարդիկ շար են, ամեն բան գեշ կերթա:

Եվ ես հուսաճատ եմ, որ մարդիկ բարի ըլլան»³⁴:

Ինչպես տեսնում ենք, հիասթափությունը բուրժուական հեղափոխություններից նույնպես կարող էր իր վնասկան դերը կատարած լինել: Մյուս կողմից «անընդհատ բարեշրջությամբ» ընթացող առաջադիմության վարդապետությունը խորտակվում էր իրականության խուրճերի վրա: Կրկնակի ահավոր ճնշման՝ ազգային և սոցիալական ճնշման տակ ապրող հայ ժողովրդի ներկան չէր համատեղվում ոչ գեղեցկի, ոչ բարու էվոլյուցիայի սխեմայի հետ: Գեղեցկի պատմական նոր փուլը սարսափների, չարիքի փուլ էր, որը ոչ միայն ընկալվում էր իբրև տվյալ պատմաշրջանին և երկրին հատուկ, այլև միակ հնարավոր վիճակ: Մտքերի նման ընթացքը տգեղը կանգնեցնում էր ճիշտ իր տեղը՝ զուր որոնված ու իրականության մեջ չգտնված բացարձակ գեղեցկի փոխարեն: Տգեղի վերաբերյալ Բողլերի տեսակետը³⁵ և «Ջարի ծաղիկները» արձագանգվեցին Տեմիրճիպաշյանի մոտ՝ ձեռք բերելով վնասկան նշանակություն: Հուսաճատորեն հաշտվելով ճակատագրի հետ, նա ինչ-որ տեղ հաշտվում էր նաև ամենուր իշխող տգեղի ու չարի հետ, և այս հաշտեցումը գեղեցկի նրա տեսությունը կանգնեցնում էր փակուղու առաջ, ներթափանցում դեկադանսի տարրերով: Բայց հարկ է նշել, որ «տգեղի գեղեցկագիտությունը» վերջին փուլի արդյունք լինելով հանդերձ ձեռք չի բերում գերակշռող նշանակություն: Տեմիրճիպաշյանը չի հրաժարվում գեղեցկի գերապատվությունից, ավելին, տգեղի էսթետացումը մնում է որպես նոր ժամանակների «գեղեցկագիտության» մի առանձնահատկություն: Գեղեցկի վերահիշյալ մեկնաբանությանը Տեմիրճիպաշյանը գումարում էր վաղ սիմվոլիզմի (նկատի ունենք Բողլերին) էսթետիկական սկզբունքը: Դա պատահական չէր, նրա գեղարվեստական էջերը նույնպես իրենց վրա կրում են սիմվոլիզմի ուժեղ ազդեցության հետքերը:

³⁴ Եղիա Տեմիրճիպաշյան, Արձակ էջեր, նամակներ, հերթածներ, էջ 344—345:

³⁵ Թեոֆիլ Գոթիեի մասին Բողլերը գրում էր. «Երջանիկ մարդ, նախանձելի մարդ: Նա սիրում է միայն գեղեցիկը, նա ոչինչ ուրիշ չի որոնել գեղեցկից բացի, և երբ գրոտեսկայինը կամ այլանդակը կանգնում է նրա հայացքի առաջ, նա կարողանում է դրանից խորհրդավոր գեղեցկություն հանել»: (Д. Обломиевский, Французский символизм, М., 1973, стр. 134).

(ի միջի այլոց Բողլերից մեր բերած ֆազվածքում նույնպես տգեղը մի պահ է գեղեցկի նաեապարհին, ու ոչ միայն ստորադասում, այլև ենթարկվում է գեղեցկին):

Այսպիսով, ավելի բնորոշ պետք է համարել տարբեր աղիքներով Տեմիրհիպաշյանի հայտնած նմանաբնույթ մրտֆերը. «... գեղեցիկն հավետ կ'երագեմ ես այնքան տգեղությանց մեջեն՝ նյութական ու բարոյական, որոց կը հանդիպիմ իմ նաեապարհիս վրա: Գեղեցիկն — իրա՞վ է, որ կրնամ գայն ցոլացնել մերք իմ վաղանցիկ էջերուս մեջ»³⁶:

4

Գեղեցկից այն կողմ մի բան կա նրա կարծիքով՝ վսեմը: Վսեմի արտաճայտությունը բնության մեջ Մռնբլանն է, գեղարվեստում՝ Շեֆապիրը: Չափազանց հետաքրքիր է Շեֆապիրի ստեղծագործության գնահատությունը. ոչ ոք այնքան «բարձրերեն ելած է»՝ այնքան մարդկային մնալով, նշում է Տեմիրհիպաշյանը, հիանալով մի կողմից վսեմի, մյուս կողմից ստորինի դրսևորումներով, Հիմալայի բարձունքների հրաշափայլ պայծառություններով և Մալեստրամյան անդունդների մթություններով ու արհավիրքներով: Շեֆապիրի ստեղծագործության էությունը բացահայտելու համար եղիան իգուր չէ դիմում էսթետիկական այդ կատեգորիաների օգնությանը. «Երբ Շեֆապիր կը կարդամ, զիս շրջապատող առարկայք և անձինք կը կերպարանափոխվին, անհամեմատ կերպով կը մեծանան կամ կը նսեմանան... բոլոր առարկայք և առարկայից և էակաց ամբողջությունն եղող անհուն տիեզերքն ալ տակավ փոքրիկ գանկի մը կը վերածվին, որու դատարկ աչկունք կը խորհին ու կը խոսին անվերջ անիմալայի՝... Շեֆապիր չեմ համակիրի: Շեֆապիր կը պաշտեմ, Շեֆապիրե կը զարհուրիմ, բայց չեմ սիրեր Շեֆապիրը, չեմ նաեչնար Շեֆապիրը: Մարդը չեմ տեսներ այդ հսկա քատրերգակին մեջ, այլ մարդկությունը»³⁷:

Շեֆապիրյան ընդգրկումների վիթխարիությունն ընդգծելու

³⁶ «Երկրագունտ», Կ. Պոլիս, 1884, մարտ, էջ 124:

³⁷ «Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1887, էջ 111:

համար Տեմիրհիպաշյանը հիշում է նաև Բայրոնին և Շելլին (իր կարծիքով աշխարհի մեծագույն բանաստեղծին): Երբ Շեքսպիրի ստեղծագործությունում հանդես է գալիս մարդկությունը, Բայրոնի ստեղծագործությունում՝ մարդը, երբ առաջինին «կ'աջտեմ», երկրորդին «կ'սիրեմ»:

Ինչպես տեսնում ենք վսեմը և ստորինը Տեմիրհիպաշյանը չի նամարում պարզապես գեղեցկի կամ տգեղի գերադրական աստիճանը: Ընկած լինելով գեղեցկից ու տգեղից այն կողմ, վսեմն ու ստորինը որպես վիթխարի բարձունքների ու խոխորատների, անհամեմատելի մեծությունների ու փոքրությունների, երբեմն էլ անհունությունների արտահայտություններ — ձեռք են բերում որակական բոլորովին այլ, միանգամայն ինֆուռույն նշանակություն: Այստեղ հնարավոր չէ տեղադրել, թեկուզ խոշորացույցի տակ դնելով, գեղեցկին Տեմիրհիպաշյանի տված բնորոշումներից ոչ մեկը: Այստեղ է, որ հիացմունքին երբեմն ռաբկցում է սարսափը, վսեմի հետ մարդը չի կարողանում կապվել այնպիսի ինտիմությամբ, ինչպես գեղեցկի:

Տեմիրհիպաշյանը նկատում է, որ մարդկային սիրո, համակրանքի զգացումները չեն համադրվում վսեմի վիթխարի մասշտաբների, տիեզերական անիմանալի անհունության հետ: Միևնույն ժամանակ գեղեցկին արդեն իր բացարձակ նշանակությամբ անգամ, որքան էլ վեր լինի մարդկային մտքի կարողությունից, դարձյալ հարազատ է նրան, դաշնավորվում է նրա էության հետ: Բացարձակ գեղեցիկը ըստ նրա վեր է նշմարտությունից, ինչպես ցոլացումից վեր է լույսը: Գեղեցկից վեր, շարունակում է նա, կրկնելով էմիլ Լիտրեին, ոչինչ չկա բացի աստծուց, որն ամեն բանից առաջ երբ գեղեցիկ չլինեք «ես չը պիտի դավանեի»:

Տեմիրհիպաշյանը մեծում է «տափալուրեն կրկնվող» այն հին պատգամը, թե գեղեցիկը նշմարտի ցոլքն է: Պատճենական տրադիցիային հակառակ, այդ պնդումը փոխում է գեղեցկի և նշմարտության տեղերը, իդեալիստական մի կոնցեպցիան փոխարինելով մշուսով: Ճշմարտությունը դարձնելով գեղեցկի ցոլքը Տեմիրհիպաշյանը բնավ էլ պարզություն չէր մտցնում հարցի մեջ, և երբ ոգևորության մեջ շարժում էր «բարին է գերագույն գեղեցիկը» ֆրազը, նշմարտությունից վեր էր համարում նաև բարին:

Սակայն հապենայ, միակողմանի եզրակացություններից խուսափելու համար անհրաժեշտ է համակցել նրա տարբեր դատողությունները: Գործնական պայմարի ընթացքում նա ձգտում էր հայտնաբերել փոխանցել թե՛ նշմարտության սերն ու բարու հավատը, թե՛ գեղեցկի պաշտամունքը, հաստատել ճաշակի համատարած տիրապետություն: Ըստ որում՝ ընտիր ճաշակի պահանջ նա դնում էր ոչ միայն ոճի, այլև բարեբերի, «բարոյական ու նյութական շենքին վրա»: Իսկ «եսոսվոտուֆ աղչկանց դաստիարակության վրա կամ ավելին» ճառում էսքետիկական դաստիարակությանը գուգահեռ անհրաժեշտ էր համարում տալ նաև ճշմարտի ու օգտակարի վրա խարսխված գործնական դաստիարակություն: «Անե՛ծֆ գեղեցկին... Ժա՛մ է հեղաշրջել մեր դաստիարակության դրությունն, և կամ բարեփոխել գեթ զայն: Պետք է գեղեցկին հավասարնապես տեղի տալ մեր վարժարանաց մեջ ճշմարտին և օգտակարին ալ: Ըսել չեմ ուզեր անշուշտ թե գեղեցիկն օտար է բացարձակորեն ճշմարտին և թե գեղեցիկեն անկախ է բացարձակորեն օգտակարն: ... Ըսել կուզեմ միայն թե գործնականին մեջ կ'ընենք այն սխալն ընդհանրապես»³⁸:

Մինչև գեղեցկի և օգտակարի փոխհարաբերության խնդրին անցնելը նշենք, որ էսքետիկականը Տեմիրճիպաշյանի ըմբռնումով ոչ միայն կրթության ու դաստիարակության բաղկացուցիչ մի մասն է, այլև այդ գործն իրականացնելու համար պետք է կիրառվի մանուկների ստեղծագործական ունակությունների, նրանց ճաշակն արթնացնող ու մշակող յուրատեսակ էսքետիկական եղանակ: Նրա համոզմունքով գիրքը, թուղթը, գրիչը չպետք է գլխավոր տեղը զբաղեն դպրոցում: Առողջ, առնական, գործնական դաստիարակությունն ապահովող մարմնամարզից ու այլևայլ ֆիզիկական աշխատանքներից բացի, երեխաները պետք է շրջապատվեն նկարներով, երգերով, բնության գեղեցկություններով: Փայտի ու փաթի գունավոր կտորները չափազանց արժեքավոր կլինեն նման դպրոցում: «Երգով, պարով, տեսողական ու լսողական դաստիարակությամբ պետք է տղան օրն իրիկուն ընե... Ահա այսպիսի դպրոցն առողջ սերունդ կրնա դուրս գալ: Այս տեսլական դպրոցին մեջ ալ անշուշտ գիրք ու գրիչ կը մտնեն, բայց հապալս, երբ

³⁸ Նզդիա Տեմիրճիպաշյան, Արձակ էջեր, նամակներ, փերվածներ, էջ 279:

տղան կը խնդրե՝ զայս, երբ թոշտուն մանուկը պետք կը զգա ամփոփվելու, հաստատվելու, յուր ծանոթությունները բուրբի վրա ամփոփելու... երբ պետք կը զգա, երբ կարող կ'ըլլա արտադրելու»³⁹:

Տեմիրհիպաշյանը ցույց չէր տալիս, թե մանուկն ինչպես պետք է գույներից ու ձայներից անցնե՞ր գրքի ու գրչի, հնարավոր է ու հավանական, որ «տեսողական ու լսողական դասառությունից» երեխան սեփական նախաձեռնությամբ չփորձե՞ր ու չցանկանա՞ր էլ անցնել մտավոր դասառության: Ինքնին հասկանալի է, դաստիարակության նման եղանակը հազիվ թե ներդաշնորհն համադրե՞ր գեղեցիկը, օգտակարը, ճշմարիտը: Կրթության ու դաստիարակության իր առաջարկած սխտեմում Տեմիրհիպաշյանն ըստ էության հետևողական չէր այդ երեք կողմերը գուգակցելիս, թեև հաստատում էր դրա անհրաժեշտությունը: Մեկդի բողենվով նրա պաշտպանած էսթետիկական դաստիարակության եղանակի արդյունավետության հարցը և բացահայտ չափազանցությունը, այսուամենայնիվ պետք է նշել, որ էսթետիկականի ակտիվ ու լայն ներմուծումը դպրոց անպայման դրական արդյունք պետք է տար:

Օգտակարի, ճշմարիտի, գեղեցիկի հարաբերության հարցում Տեմիրհիպաշյանը տուրք է տալիս մի կողմից էսթետիզմին, մյուս կողմից ժամանակի գործնական ոգուն: Մի կողմից նա գտնում է, թե օգտակարից վեր միշտ գեղեցիկը կա, կամ ուղիղ գծի գեղեցկությունից վեր կոր գծի գեղեցկությունը կա, մյուս կողմից պնդում է, թե կրթական նոր ոգին պահանջում է գուգավորել պոետականն ու գործնական-դրականը, գեղեցիկն ու օգտակարը, երկինքն ու երկիրը: Նման դեպքում ուզած թե չուզած, գեղեցիկն իր բարձունքներից պիտի վար իջնե՞ր, տեղավորվելով իրենից «ցածր» կանգնած օգտակարի կողքին:

Վկայակոչելով Ժոզեֆ Կառնիեին, Տեմիրհիպաշյանը օգտակարություն է անվանում այն «որակությանց» բովանդակությունը, որոնք իրերը հարմար են դարձնում մեր պիտույքների հագեցման: Նյութական ու բարոյական, մարմնական ու մտավոր պիտույքները (կամ պահանջմունքները) ոչ միայն զանազանվում են իրարից, այլև կապված են միմյանց հետ. «պիտոյք ըզպիտոյս ծնանին»:

Որքան շատ ու բազմազան են պահանջմունքները, այնքան ավելի է գնահատվում առարկաների բնածիր օգտակարությունը, այնքան ավելի շատ ու բազմազան իրեր են մտնում շրջանառության մեջ. բազմապիտույք եվրոպացիք, բացառում է իր միտքը Տեմիրեիպաշյանը, այնքան իրեր են օգտագործում, որոնք անմատույց են մնացել վայրենիների երկրներում: Ըստ Տեմիրեիպաշյանի, օգտակարությունը կարող է լինել բնական ու արհեստական: Մարդկային պիտույքները չեն բավարարվում բնական օգտակարություններով միայն, «ջանյոք և աշխատությամբ» մարդը ստեղծում է նաև արհեստական օգտակարություններ. «... եթե մերթ՝ ըստ ծանոթ պատվերին՝ զվարճալին օգտակարին խառնեք բնության դեմ վարված չրլլար և ոչ տնտեսագիտության»⁴⁰:

Դժվար չէ նկատել, օգտակարության (կամ պարզապես օգտակարի) նման բնորոշումը փաստորեն գեղեցիկը նույնպես մտցնում է օգտակարի սահմաններից ներս: Քանի որ գեղեցիկը անմիջականորեն կապվում է պիտույքների հետ, իսկ սա էլ իր հերթին որոշում է օգտակարության խնդիրը, ապա մեկը և մյուսը հնարավոր չէ անջատել, առավել ևս հեռացնել իրարից: Բայց Տեմիրեիպաշյանի մոտ գեղեցիկը և օգտակարը միշտ էլ հանդես են գալիս առանձին-առանձին և մեր կարողությունների համաչափ զարգացման համար «պարտինք հավասարապես» օգտակարին ու գեղեցիկին:

Ինչպես նկատեցինք, գեղեցկի և օգտակարի հարաբերության խնդրին Տեմիրեիպաշյանը մեծ մասամբ անդրադառնում է մանուկների ու երիտասարդության կրթության հարցերը փնտրելիս: Գեղեցկի սկզբունքին համապատասխանում է գրական գեղարվեստական կրթությունը, օգտակարի սկզբունքին՝ գործնական կրթությունը: Այդ երկու կրթությունների միջոցով ներդաշնակության, հավասարակշռության (որ նրա համոզմունքով բնության օրենքն է) կարելի է հասնել այսպես. «Պետք է որ մարդ կարենա գործածել երկաթն իրեն խոփ, այլև պետք է որ մարդ կարենա զայն գործածել իւրև գրիչ, իրեն շղթա ժամացույցին, իրեն գնդասեղ փողկապին, իրեն առարկա մը՝ որ անուշ մը, գաղափար մը կը մարմնանա կը

⁴⁰ Երանկան և իմաստասիրական շարժում, 1884, էջ 44:

պատկերանա: Պետք է որ մարդ քարն յուր ոտից պատվանդան ընեն, այլև պետք է, որ քարին վրա յուր խոհանքն ու տենչանքն արձանացնեն: Պետք է որ գործարանաց մեջ ազնիվ փայտերով ու փղոսկրով նվագարանք պատրաստվին, այլ պետք է միանգամայն որ պատրաստվին նվագածուք, գեղեցկին ու ներդաշնակության արվեստավորք. պատրաստվին նվագածուք, որք ձայներով քարգմանեն հոգվույն ավյունն ու սրտին զգացմունքն. պետք է պատրաստվին ականջներ, որպեսզի գնահատվին այդ նվագներն, որպեսզի մարդիկ այլ նվագներով հուզվին ու գեղեցիկ գործոց եռանդյամբ ձեռնամուխ լինին: Այո՛, պետք է հողագործն, և պետք է դաստիարակն, որովհետև ոչ միայն հացիվ, այլև նշմարտությամբ կ'ապրի մարդ. պետք է արհեստավորն, այլև պետք է արվեստագետն, իսկ բժիշկն, երբ ավելորդ է այն, դաստիարակն ալ ավելորդ է...: Ինչո՞ւ չքսենք կյանքն ալ ավելորդ է...»⁴¹:

Չենց այս քաղվածքում, ուր Տեմիրնիպաշյանը շափազանց հետևողական է, պարզորեն երևան է գալիս գեղեցկի և օգտակարի շաղկապվածությունը: Տարբեր պահանջմունքների թելադրանքով մարդը միևնույն երկաթն ու քարը գործածում է ամենատարբեր նպատակներով: Նյութի մշակման մի ինչ-որ աստիճանում արհեստներին փոխարինում կամ արհեստներին գումարվում է գեղարվեստը, երկաթը խոփ լինելուց, գնդասեղ լինելուց հետո դառնում է անուրջի ու գաղափարի արտահայտման միջոց: Բայց որտե՞ղ է օգտակարն անջատվում գեղեցկից, երբ Տեմիրնիպաշյանի լուսարանության համաձայն անուրջի ու գաղափարի մարմնացումը, նյութի գեղարվեստական մշակումը նույնպես կատարվում է որոշակի պահանջմունքների թելադրանքով: Նյութականի և հոգևորի, «հացի և նշմարտության» անխզելի կապի մի պարզորոշ իլյուստրացիա է սա, ուր մի պահ մոռացության է մատնվում բացարձակ, ամեն ինչից վեր գեղեցկի իդեան:

Լավագույն վիճակը գրական և գործնական կրթության հավասարաբաշխության մեջ տեսնելը հիմնավորվում է հետևյալ կերպ. հավասարակշռության «բնական օրենքը» տարածելով հասարակության վրա, Տեմիրնիպաշյանը մարդկության պատմական զարգացման խթանը համարում է «անձնասիրության բնագղն» և «հա-

⁴¹ «Երկրագունտ», 1886, էջ 152—153:

րստությունն», որ իբրև միջոց ունի կոծվր և իբրև արդյունք՝ առաջադիմությունը:

Հասարակությունը և հարստությունը անբաժան բարիքներ են. այդ ըմբռնման համաձայն, մարդը իր պահանջումները, իր հանույթները հագեցնելու համար հարստություն է արտադրում ձեռքով ու մտքով. «Այս պատճառով կիդոն մեծ իմաստասերն իրավամբ կրցած է ըսել թե ԳիՏՈՒԹՅՈՒՆ և ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆ մարդկային կենաց ուղղիչներն են»⁴²: Մարդու նյութական ու բարոյական, մտմնական ու մտավոր կարողությունների մեջ է հարստությունը, ըստ որում՝ մարդուն առաջ է մղում նախ անձնական պահպանման ու բարգավաճման բնագործ և ապա բարոյական հարստության պահանջը: Եվ Տեմիրեիպաշյանի պատկերացմամբ անձնասիրության բնագործ հոգևոր կարողությունների ուղիղ զարգացման նախապարհով հասնում է այլասիրության աստիճանին, ծնունդ տալով համեմատական (solidarité) գաղափարին:

Հարստության էության լուսաբանության մեջ իր լրումն է ստանում էվոլյուցիայի տեսությունը: Նա հանդես է գալիս ի պաշտպանություն հասարակության և հարստության. այդ բառերը «անիծյո՜ք չը պիտ' արտասանեն մեր շրթունք», փանդի մարդկային գոյության հիմքը դա է: Պատմական երկարատև էվոլյուցիայի շնորհիվ հաստատված նոր դարաշրջանը հենց այն դարաշրջանն է, ուր գեղեցիկը և օգտակարը պետք է հանդես գան ներդաշնաբար: Տեմիրեիպաշյանը հետագա առաջընթացը պատկերացնում էր հասարակական կյանքի տարբեր կողմերի կատարելագործման, բայց բնավ երբեք հեղափոխման մեջ:

«Նյութ և գաղափար» իր դասախոսությունում նա պարզ և հրստակ բացատրում է «բարեշրջության օրենքի» դերն ու տեղը նախադրության բնագավառում: Պարթևնունն ու սուրբ Պետրոսի տաճարը համարելով կոնկրետ դրսևորումը աստծո գոյության անսամման մտածման և մտածումն էլ պատճառարանելով վերահիշյալ օրենքով, նա նշում է. նախադրությունը պարունակում է հետևյալ տարրերը՝ մի կողմից փորձառական և զգայական, մյուս կողմից բանական և տեսական: Հենվելով փորձի և զգայականության վրա, բարձրանում ենք դեպի «բնագանցության բարձրագույնները»,

⁴² «Երկրագունտ», 1886, էջ 271:

վերստին իջնելով դեպի փորձառական ու գործնական աշխարհը։ Այս հաջորդական վերելքն ու վայրէջքն էլ՝ նյութականից դեպի տեսականը և հակառակը, Տեմիրեիպաշյանը անվաճում է առաջադիմություն՝ հետզհետե կարգավորում և կատարելագործում։ Այս եղանակով կատարելագործվում է նաև գեղարվեստը, համանման պրոցես է ապրում գեղեցիկը նույնպես, դրսևորվելով, ինչպես արդեն տեսանք, թե՛ նյութական աշխարհում (տեսանելի գեղեցիկը), թե՛ իդեալական աշխարհում (տեսական գեղեցիկը)։

Այսպիսով, նյութական աշխարհի արտացոլումն ուղեղում («Արեգակին ազդեցությամբ՝ որ կարելի կ'ընե կյանքն երկրագրեղոյս վրա՝ լույսն առարկայից պատկերին հետ մուտ կը գործե մեր գլխուն մեջ»), պասիվ մի պրոցես չէ, ուղեղում արտապատկերվող իրականությունը վերամշակվում է և «խորհրդավոր երկունքով» դարձյալ փոխարկվում գործի, նյութականացվում է։ Հասարակական կյանքի պատմական էվոլյուցիան մեկնաբանելով այսպես, բնականորեն, Տեմիրեիպաշյանը եզրակացնում է, որ ամեն մի հասարակության մեջ, ամեն ոք, պարտավոր է ծանոթանալ զոնե գիտության տարրական նշմարտություններին և գեղեցիկի նվիրական սկզբունքներին։ Հասկանալի է, եթե մարդկության պատմության ողջ զարգացման շարժիչը դառնար մտածող ուղեղը, ապա կատարելագործելով այդ ուղեղը գիտության ու գեղարվեստի վերջին տվյալներով, կապահովվեր առաջադիմությունը։ Այս համոզմունքից դրդված էլ նա բարձրագույն իր ձգտումների, տեսական գեղեցիկի աշխարհից հանկարծ կարող էր իջնել մինչև հարստության ու տիրող հասարակարգի պաշտպանության աստիճանը։ Տատանումը մի ծայրից մյուսը, տեսականից նյութականը բավականաչափ մեծ է, բերենք, ահա բնորոշ մի օրինակ. «Հարստությունն անհաշտ ընդհանրապես կը նկատվեր ընդ բարոյականությանն, որովհետև Ավետարանն՝ Հարստության դեմ փակած էր խստիվ երկնից արքայությունն, որովհետև՝ ի՛նչ գիտնամ — Գեղեցիկն, որ կը թվեր վախճանն ըլլալ մատենագրության, բոլորմանի՛ր՝ այսինքն անհարուստ՝ կը կերպարանվեր Աթինյան արձանագործության գլուխ-գործոցին վրա։ Ըսի՞, Պարոնայք թե Գեղատառից հրաշակերտից մեջ՝ զուգարար հաճախ կիրառված չեք տեսներ *Ընկերություն և Հաղատություն* բառերն... կը հիշեմ ֆռանսական մատենագրության մեկ հրաշակերտն... Պեռնարտեն տը Սեն-Բիեռի

Պող և Վիրգինիան, «այն մարգարիտն», ուր՝ իբր օրհնություն մը համագոյից վրա ծավալուն՝ սփռնելահրաշ կը փայլին սեր և բնություն, այլ ուր... միայն անիծվելու համար՝ *Ընկերություն և Հարստություն* կը հիշվին միասնաբար. այդ ժողովրդական եղած դասական մատենի մը մեջ կ'անիծվին *Ընկերությունն*, որ արդյունաբար և արդյունք է միանգամայն փաղափարարության, և *Հարստությունն*՝ որ արվեստից ու գիտությանց ծնող ու ծնունդն է միանգամայն»⁴³:

Այսպիսով, գեղարվեստը որպես «հարստության և ընկերության» հարազատ զավակ չպետք է դավանանք իր ծնողներին: Չի կարելի ասել, թե Տեմիրեիպաշյանը հաշտվում էր իր ժամանակի հասարակարգի հետ. ավելին՝ գովերգում էր այն: Խնդիրը դրան չի վերաբերում, շատ բան նա չէր ընդունում, շատ բան նրան հասցնում էր ծայրահեղ հուսահատության, շատ բան նա խստորեն քրնճադատում էր: Պանպանդական իր հակառակորդներին նա նախագգուշացնում էր, թե. «Դրական իմաստասիրությունն ունիմ իմ ետևս, և իմ առջևս — ապագան...»: «Ընկերության և հարստության» հարցերը նա ֆենարելում էր այդ ապագայի տեսանկյունից: Բայց այդ ապագան ինքյան ուրիշ բան չէր, քան բուրժուական բարեկեցության սպասվող այն վաղվա օրը, երբ հասարակությունը պիտի հասներ ուժերի հավասարակշռության, ինչպես Տեմիրեիպաշյանն էր ասում, հետևելով պոպիտիվիզմին՝ բնական հավասարակշռության, ֆանգի բնության օրենքն է՝ ներդաշնակություն, հավասարակշռություն:

Դառնալով *Հարստությունը* հասկացությանը, պետք է չմոռանալ, որ Տեմիրեիպաշյանը մարդու հարստությունը համարում է «Բանը»՝ միտքն ու սիրտը, հարստություն է դրամագույնը, որ շրջտնահողության մեջ, արտադրության մեջ է դրվում և ոչ թե դրամը: Նա հրաժարվում է մեծատուններին հզորագույն, բարձրագույն դասանվանել, ֆանգի դրանց մեջ կան մարդիկ, որոնք նույնիսկ սպասավոր չեն կարող լինել և կան մարդիկ, որոնք արտադրող են, «մշակյալ միտք, արհեստ ու գիտություն» ունեն, արժանիք, «հետևաբար և հավետ դրամագույն ունեն»: Հասարակության վերնախավերը բաժանելով պիտանի և անպիտան խմբերի, նա այնու-

⁴³ «Դրական և իմաստասիրական շարժում», 1888, էջ 226:

հետև պաշտպանում է մտավորականության իրավունքները. երբ անպիտան հարուստները վայելող, ընդունող, սպառող են, ապա մտավորականները՝ խորհող, ստեղծող, արտադրող, և սա հասարակության համար մեծ հարստություն է. «... լուստ պաշտոնյայի են բուն հարուստներն»⁴⁴: Այստեղից կրկին վերադառնում ենք նույն կետին, որտեղից սկսեցինք՝ գեղեցկի և օգտակարի փոխհարաբերության հարցին: Մարդու ներդաշնակ դաստիարակության ու զարգացման և ներդաշնակ հասարակության համար, գեղեցիկը և օգտակարը, ինչպես տեսնում ենք, պետք է հավասարակշռված լինեն:

Վերը հիշատակված «նյութ և գաղափարում» մարդկության ստեղծած նյութական կուլտուրայի հուշարձանները՝ սկսած բուրգերից, սկսած նույնիսկ «վայրենի ժողովրդաց» արվեստից մինչև էյֆելի աշտարակը, Տեմիրեիպաշյանը մտածման կռելիքն արտահայտություններ համարելով, գտնում է, որ պատմությունը այդ գեղեցիկ գործերի մեջ է: «Գեղեցկագիտական» ուսմունքը այսպիսով դառնում է մարդկության պատմության յուրատեսակ հայելի և հենց այս իմաստով է նա հարցնում, թե ո՞վ է օգտապաշտ, որ հակառակ գեղեցկի և գեղեցկագիտության դեմ: Բայց միաժամանակ, նշում է, թե պատմությունն է օգտակարագույն, առնվազն օգտակար ուսմունքը, այսինքն, ըստ էության դարձյալ հաստատում է գեղեցկի և օգտակարի անբաժանելիությունը: Այստեղ արդեն նա ներությունն ու վայելչությունը, այսինքն՝ գեղեցիկը առնչում է տարասեռությանը, մինչ այդ նշելով, որ կոշտությունը առնչվում է համասեռությանը: Այս տողը մի նոր ներբերանգ է ավելացնում գեղեցկի նրա մեկնաբանությանը և կարևոր ներբերանգ. գեղեցիկն առնչելով տարասեռությանը, այլ խոսքով՝ տարբեր տարրերի

⁴⁴ «Ներկագունտ», 1886, էջ 294: Թե ինչից էր բխում Տեմիրեիպաշյանի նման եզրակացությունը, պարզ չեւում է հետևյալ բաղվածքից. «... ո՞րն է մանավանդ մեր ժամանակին մեծագույն խնդիրն. «Խնդիրն է — կը գրե լիզոն — բարեփոխելու վրա մարդոց մտավոր վիճակն. և ասի չը կրնար ըլլալ, բայց երև գիտության անընդհատ աշխատությամբ, կրթությամբ՝ որ կը ծավալե գիտությանց արգասիքն, պատմական բարեբըրությամբ՝ որ կը փոխե ընկերային միջավայրն, և ժողաճակատությամբ՝ որով կը հաստատվին սոացյալ բարեմասնությունք»: Ահավասիկ Տյաբի իմ, մեծ խնդիրն. անավասիկ Տիկնայի իմ, մեծ խնդիրն. — բարեփոխել մարդոց մտավոր վիճակն»: («Ներկագունտ», 1886, էջ 292):

միասնություն համարելով, նա փաստորեն նկատի ունի հարմո-
նիան, որը հանդես է գալիս որպես կենդանի ամբողջություն, ի
հակադրություն «կոշտության» անկենդան միապաղաղությանը:

5

Դրականություն և գործնականություն փարզելով հանդերձ
Տեմիրեիպաշյանը գտնում էր, որ գեղարվեստական գրականությու-
նը որևէ վարդապետություն չունի, ունի մի նշանաբան՝ «Արվեստ
վասն արվեստի»: Բարբերի վրա ազդել, բարոյել հավակնող գրա-
կանությունը կեղծում է կամ խաբում ինքն իրեն: Նման հարցա-
դրումից հետո, որպեսզի շհրաժարվեր պոզիտիվիզմի էսթետիկայի
կարևոր սկզբունքներից մեկից, նա նշում է, որ բարբերը ազդում են
գրականության վրա և հակառակը՝ գրականությունն էլ իր հերթին
ազդում է բարբերի վրա, միայն թե գրականությունն այն չափով
չի ազդում բարբերի վրա, որքան բարբերը գրականության: Դրակա-
նության և բարբերի նման փոխադարձ կապն ընդունելուց հետո
թվում է տեղ չափի մնալ «Արվեստ վասն արվեստի» նշանաբա-
նին, բայց այսպես կցելով իրար մեկը և մյուսը, նա այդ սիմբիո-
զից ասես թե դուրս է նետում բարոյականի խնդիրը: Զգալով, որ
անհրաժեշտ է պարզել գեղարվեստական գրականության թեկուզ
փոքր ազդեցության հարցը, Տեմիրեիպաշյանը հայտնում է. պատ-
կեցելով կյանքն ու մարդկանց, գրական ստեղծագործությունն
ուղղված է ընթերցողի հոգուն ու գուցե ավելի զգացմունքներին:
Այս պարզաբանման ընթացքում էլ, թեթև մի վիրահատությամբ
նա էսթետիկականը անշատում է էթիկականից. «... այն ընթեր-
ցողներն, որոնք վեպը բարոյականի դասարան մը չեն նկատեր, այլ
պատկեր մ'ընկերային կենաց զանազանություններուն և հայելի մը
վիպոդին հոգվույն երևույթներուն և առթակ մը գեղագիտական հա-
նոյից, այնպիսիք շնորհապարտ կը զգան ինքզինքնին բոլոր այդ
լույսերն ու վայելքներն իրենց մատակարարող հեղինակին»⁴⁵:
Կարևորն այն է, թե ինչպիսի բարոյականության դեմ էր Տեմիրեի-
պաշյանը, որովհետև ըստ նրա, էսթետիկական հանույժ առթելով,

⁴⁵ «Մասիս», 1901, թիվ 21, էջ 324:

ստեղծելով կամ ցուցնելով գեղեցիկը գեղարվեստը բարոյական, բերես ամենաբարոյական գործ է կատարում: Ուշագրավ է, որ նա ըստ էության դուրս է գալիս իր ժամանակի ու միջավայրի կեղծ բարոյականության դեմ, նշելով, թե երբ տիպարը կամ հղացման առարկան մերկ կամ կիսամերկ է. արվեստագետի համար պատճառ չէ վրձինը նետելու, ֆանգի օրինակ վերածնունդը «մերկին ուսումնասիրության» արդյունք էր: Հայտնի է, որ այդ այդպես չէ, սակայն նա միանգամայն իրավացիորեն հայտարարում է, որ էս-թետիկական բավարար դաստիարակություն չստացած, փիլիսոփայորեն մշակված միտք չունեցող մարդը պարզապես լավ կանի, որ գործին յխառնվի: Դուրս գալով կեղծ բարոյականության դեմ, միաժամանակ նա պախարակելի է համարում այն երկը, ուր հեղինակը ձգտում է անբարոյականություն պաշտպանել. «Դարձյալ այսպիսի պարագայի մը մեջ ընթերցողն ավելի հանցավոր է քան գրողը, ֆանգի գրողն ընթերցողը չի նանչնար իսկ, ուստի՝ և անոր հասցեն չը գիտե և անոր վրա հարկ չը դնե, որ իր գիրքը կարդա: Սակայն ճշմարտությունն այն է, թե անբարոյականություն փարզելու նպատակով գրող ֆիչ կա, չըսելու համար չը կա»⁴⁶:

Նա չէր սխալվում, ոչ մի ճշմարիտ արվեստագետ թույլ չէր տա իրեն զբաղվել նման գործով: Հենց սա էլ նկատի ունենալով բարոյականի և էսթետիկականի փոխհարաբերության հարցին անդրադարձել էր դեռևս Գրիգոր Զոհրապը «Անբարոյական գրականություն» և «Բարոյականի կոիվը» հոդվածներով: Ինչպես Զոհրապը, այնպես էլ նրան արձագանքող Տեմիրճիպաշյանը. պատասխանում էին հայ մամուլում տեղ գտնող փարիսեցիական ելույթներին, որոնք նախազգուշացնում էին իր բարեբերի ապականումից՝ «անբարոյական» գեղարվեստի ազդեցության տակ: Խոսքը վերաբերում էր մասնավորաբար ֆրանսիական արդի մատենագրությանը՝ Բալզակից մինչև Բուրժե, որոնք նույնպես այդ ելույթներում ներկայացվում էին որպես «անբարոյական» գրողներ: Զոհրապը ստիպված էր ճիշեցնել, թե գեղարվեստական գրականությունը, նկարչությունը, ֆանդակը ոչ թե իրենց արտացոլած օբյեկտներով, այլ իրենց նպատակով միայն կարող են բարոյական կամ անբարոյա-

կան հոշակվել, այսինքն. «... երբ իր առաջադրած նպատակն ըլլա ընթերցողները ցանկությամբ ու տարփանքով վարակել»⁴⁷:

Իսկ ինչ վերաբերում է «բաց» նկարագրություններին, նրա համոզմունքով, երբ դրանք գեղարվեստի խնդիրներ են, տարայուփյան մոտեցման դեպքում նախնի և արդի արվեստագետներից գրեթե ոչ ոք չի փրկվի և ամենից առաջ կրակը պետք է նետել, ոչընչացնել հին հունական գրականությունը՝ դիցաբանությամբ հանդերձ, հասնելով մինչև Լուսիի թանգարանի փակմանը: Այնուհետև, գեղարվեստը փարիսեցիների անմաքուր ձեռքերից փրկելու համար Ջոհրապը չի դիմում ծայրահեղության՝ առնասարակ էթիկականն ու էսթետիկականը իրարից անջատելու կամ նույնիսկ հակադրելու հնարին: Ոչ միայն չի հակադրում, այլև կարճ ու դիպուկ մի հարվածով պատռում է «անբարոյական» գեղարվեստի դեմ Ելնոդների դիմակը. նման գեղարվեստի գլխավոր պակասությունը թերևս այն է, գրում է նա, որ ստամոքսի, պարենավորման պայմանների, գների վրա չի նառում, դրանով հակառակվելով գուցե «դրական գաղափարներին» (Ջոհրապը այստեղ «դրական գաղափարներ» ասելով նկատի ունի բուրժուական-ֆաղֆեներիական շերտերի համար գլխավոր նպատակ դարձած՝ բուրժուական բարեկեցությունը հատկանշող արժեքները):

Հարցն, այսպիսով, վերաբերում էր ըստ էության ոչ այնքան «բաց» նկարագրություններին, որքան բուրժուական հասարակական կյանքի և ճշմարիտ գեղարվեստի անհամատեղելիությանը, էսթետիկականի և բուրժուական օգտապաշտության անհամատեղելիությանը: Քաղֆենու ակնոցով դիտված էսթետիկականը բնկավում էր որպես հակաբարոյական երևույթ, հակադրվում էր կեղծ բարոյականությանը: Հանցանքը ձեռ ակնոցինն է, շեշտում էր Ջոհրապը, և ոչ թե դիտված առարկայինը: Այդպես էլ պետք է լիներ. ամեն մի գեղարվեստ, որ ձգտում էր դեպի էսթետիկական իդեալը, այլ կերպ չէր էլ կարող բնկավել: Ձե՛ որ այն առողջ, բարձր ու մարդկային արժեքները, որ մարմնացնում էր գեղարվեստը, չէին կարող այլ արձագանք գտնել ապականված միջավայրի ապականված որդիների, դրամի, ֆսկի ասպետների շրջանում: Ջոհրապի խոսքերով ասած՝ կեղծիքը, ստությունը, խաբեությունը մերկաց-

⁴⁷ Գրիգոր Ջոհրապ, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1962, էջ 301:

նաղ գրականությունը, մոլության դեմ մաքառող արվեստագետը ամբաստանվել են: Որպես ապացույց իր խոսքերի, նա բերում է Զոլայի կերպարը. և՛ վերոհիշյալ հոդվածները, և՛ «Էմիլ Զոլա», «Մեր պատկերը» հոդվածները, ցույց են տալիս, որ Զոհրապի տեսակետով էթիկականը և էսթետիկականը անբաժանելի են, որ արվեստագետը էսթետիկականին նվիրվում է բարոյական մեծ գործ կատարելու համար և որ այստեղից կարող ենք եզրակացնել՝ այդ գործը գեղարվեստի անմիջական և էական խնդիրներից է:

Հարցը այլ կերպ է դրվում Տեմիրեիպաշյանի հոդվածներում:

Դուրս գալով կեղծ բարոյականության, գոեհիւրյան դեմ, պաշտպանելով գեղեցկի, ազնիվ ստեղծագործության իրավունքները, Տեմիրեիպաշյանն ընկնում է չափազանցության մեջ, գեղարվեստի սահմաններից կամա թե ակամա մի պան դուրս մղելով բարոյականության խնդիրը: Պաշտպանելով «Արվեստ վասն արվեստի» դրույթը և գեղեցկի արտացոլումը համարելով ինքնին ամենաբարոյականը, նա էթիկականը լուծում է էսթետիկականի մեջ: Իհարկե, բարոյել հավակնող գեղարվեստը շրջադնելը, կրկնում ենք, մեծ չափով պայմանավորված էր ֆաղֆեհիական բարոյախոսության առկայությամբ, որի ֆենեղատությունը կարևոր նշանակություն ուներ ազգային գեղարվեստի հետագա զարգացման համար:

6

Կանգ առնելով ռոմանտիկական վեպի վրա, Տեմիրեիպաշյանը ռոմանտիկ արվեստագետների և ռոմանտիկական կերպարների մեջ կայուն բնդհանրություն է գտնում, ասարբերելով միայն նրանց «հագուստը՝ երկրին ու եղանակին համեմատ»: Ռոմանտիզմի վերնագավառներից, բնության ծոցից, շարունակում է նա, «գրականությունը» վեպը փոխադրեց հասարակության մեջ: Դրան նպաստեց պոզիտիվիզմի հիմնադրած սոցիոլոգիան, որ նատուրալիստական, իր բառով սոսած՝ բնապաշտական վեպին, «գիտական ընկերաբանական» նկարագիր բնծայեց, Զոլան մարդուն ներկայացրեց որպես արտաֆին միջավայրի արդյունք: Թե՛ մարդը, թե՛ գեղարվեստը միջավայրի արդյունք են. ելնելով այստեղից, նա անսպասելիորեն հասնում է «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» գաղափարի

ջատագովության: Կարն ասած՝ վարից «դրականություն» (որի բերած նատուրալիստական վեպը ժխտում էր ռոմանտիկականը), իսկ վերից էսքետիկով (որը ռոմանտիկական ռեալիստ էր գեղեցկին թշնամի աշխարհի դեմ):

Տեմիրեիպաշյան ստեղծագործողի խառնվածքին ու էությունը ավելի հարագատ էր ռոմանտիզմը, որից նա պետք է ֆայլ կատարեր դեպի սիմվոլիզմը⁴⁸: Ռոմանտիզմի մասին նա խոսում էր ոգեվորությամբ, բարձր գեղահատելով այդ մեթոդի հատկանիշները — կարկառուն ու կենդանի արտահայտություն հեղինակի մտքերի ու զգացմունքների, լուսավոր, բաբախուն խոսք, երևակայության բոխիչ, գունեղ, պատկերավոր, ոգևորյալ լեզու և այլն: Ռոմանտիզմը, մասնավորաբար Հյուգոն, նրա համոզմամբ հեղափոխություն արեց գրականության մեջ, իսկ «Թշվառներով» արդեն փորձեց հեղափոխություն կատարել նաև հասարակարգի մեջ: Իր ռոմով Հյուգոն մարդուն բարձրացնում է «Սինաի մը վրա»:

Ուշագրավ է, որ *արվեստագետի* էությունը խնդիրը պարզաբանելիս նա ելնում է ռոմանտիկական տեսության տրադիցիայից: Մեծ արվեստագետը, գրում է նա կրկնելով Ռյոսկինին, հոգեկան այն գորությունն է, որ հավասարապես մարդկային ու հավասարապես աստվածային է. իր արվեստում տեսնում ենք բնությունը և խորհում («ընդմեջեն») գերբնականը, ֆանգի, «գոյ է գերբնականն»: Կամ, նա արվեստագետի մեջ միացած էր գտնում երկրային ֆալցոություններն ու երկնային ներդաշնակությունը: Կամ էլ հիշելով հին ավանդությունը, հաստատում էր արվեստագետի դերի ռոմանտիկական այն հավատամքը, որի համաձայն պատերազմի դաշտում անգամ գիրքը հանախ ի վիճակի էր կատարել ավելին, քան զենքը. «Սպարտա տագնապի մը պահին զորավար մը խնդրեց Աթենքին. Աթինացիք՝ որք կը նախանձեին Սպարտացվոց՝ զորավարի տեղ բանաստեղծ մը հղեցին հեգեոսին. Սակայն բանա-

48 Տեմիրեիպաշյանի ստեղծագործական մեթոդի հարցը առանձին հենության առարկա է, որով զբաղվել է և պետք է զբաղվի գրականագիտությունը, ուստի ներկա դեպքում բավարարվեմք այսօրվով: Ավելացնեմք միայն, որ իր օրագրում, ուր ինքն իր հետ է, նա ելում է. «Լամարտին, Մյուսե, Վեպեն հագին կը խոսին: Ինչ պարզություն կը տիրե *Խոկումներուն* մեջ... Հեոց մ'է որ կը վառի իրոք, այլ միայն խառնաշ խառնկն է, որ կը տեսնես և կը հոգտես»: («Նոր շինարար», 1975, թիվ 15, էջ 21):

ստեղծել քրավ՝ ինչ որ զորավարն անկարող պիտ' ըլլար ընել գուցե»⁴⁹:

Արվեստագետի ռոմանտիկական նման մեկնաբանությամբ տրվում է էսթետային երանգավորում, հակադրվում են ամբոխն ու գեղարվեստը, որը ամփոփվում է հիմնականում տեսլականի ոլորտում. բանաստեղծը տարօրինակ, ռամիկ մտփին անհասկանալի տեղեր ունի, նրա բնարի սուրբ շշտները մաքրում են շարանախանձ հոգիին, լոնցնում «պղծախոս լեզուն»⁵⁰: Տարբեր տարիների այս դատողությունները, կրկնում ենք, խնդրի ռոմանտիկական մեկնաբանության տրադիցիայից են գալիս: Եվ թվում է, այստեղից սկսողը գործը պետք է հասցնի իր տրամաբանական ավարտին, ռոմանտիկական այն կոնցեպցիային, ըստ որի մեծ արվեստագետները, նշանավոր անհատներն են կերտում պատմությունը: Բայց ոչ, այստեղ դարձյալ Տեմիրեիպաշյանը հակասական է, դարձյալ իրար են խառնվում իրարից տարբեր սկզբունքները:

Ահա, օրինակ, ինչպես է նա պատկերացնում անհատի տեղն ու դերը պատմության մեջ: Եթե անցյալում փառքի հասնում էին բիրտ զորության, կրոնամոլության, ֆաղաֆական բռնապետության միջոցով, ապա բարոյական գործության, գիտության և գիտության վրա հեռված կրոնի դարաշրջանում փառքը հասնում էր մեծ գիտականներին, փիլիսոփաներին, արվեստագետներին, օրենսդիրներին (Տեմիրեիպաշյանն այստեղ հարկավ՝ նկատի ունեւ իմացության պատմական զարգացման Կռտի սխեմայի երրորդ պոզիտիվ փուլը, երբ մետաֆիզիկական շրջանի անկումից հետո սկսվում էր փորձի, օգտակար գործնական իմացության, գիտության դարը): Այս դարաշրջանում, բնականորեն, բացառիկ անհատի ռոմանտի-

49 «Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1884, էջ 229:

50 Թանտեստեղծի մասին այստեղ ասվածն ըստ էության վերաբերում է *արվեստագետին* ընդհանրապես: Անկախ սրանից պետք է նկատի առնել, որ պոեզիան Տեմիրեիպաշյանը համարում էր ամենագլխավոր արվեստը, յուրատեսակ սինթետիկ արվեստ, այն պետք է. «... նախադասություններն փոխ առնու գիծն, արձանագործություններն՝ ձևը, պատկերաճանություններն՝ գույնը, Լրաժշտություններն (ու պոեզիան) նկատման ու կշռություններ, իսկ սրտներ... արյունը: Միացու՛ր ֆերվածի մը մեջ Լեզունք դը Լիլի գիծը, Պատկերի ձևը, Հյուսիսի գույնը, Լամառդիքի երաժշտությունն ու շափականությունը»: (Նդիա Տեմիրեիպաշյան, Արձակ էջեր, Նամակներ, ֆերվածներ, էջ 332):

կական կոնցեպցիան չէր կարող տեղ գտնել, պոզիտիվիզմն արդեն խնդիրը մեկնաբանում էր ելնելով կոնկրետ պայմաններից: Անհատը վեր չէ այն հասարակությունից, ուր ապրում է, ասում է Տեմիրճիպաշյանը, մտավոր զարգացումը ոչ թե անհատաբար է կատարվում, այլ հավաքաբար: Մեծ մարդիկ երևան են հանում տրվյալ հասարակության բաժնու գորություններն ու հատկությունները:

Ուշագրավ է, որ իր միտքը զարգացնելու և հաստատելու համար նա դիմում է հին ու նոր դյուցազներգություններին՝ «Իլիականից» մինչև «Թշվառներ»: Դժվար է պարզել, թե ինչու է վերջինս դյուցազներգություն, բայց ներկա դեպքում ավելի կարևոր է այն, որ դրանց մեջ «... ակներև կը տեսնենք թե՛ բոլոր դյուցազունք և օրենսդիրք իրոք ժողովրդյան ետևեն կ'երթան, ընկերության միտմանց ու բնակավայրին պահանջմանց կը հետևին ու կը համակերպին, հանրության զգացումներն ի հայտ կ'ածեն կամ կ'անձնավորեն, իրենց ժամանակակյաց հավատալյաց ու մտածմանց վրա կը դրոշմեն իրենց հանճարույն հատկական կնիքն: Ապա ուրեմն իրավունք ունինք հռչակելու թե՛ առաջին օրենսդիրն, և առաջին մեծ մարդն, և դյուցազանց դյուցազն է ժողովուրդն, ընկերությունն: Ընդհանրապես դավանելով հանդերձ սուրա հակառակն, անգիտակցաբար կը հայտնենք սակայն նշմարտությունն, հորժամ կ'ըսենք մեծ մարդու մը համար՝ թե կը համառոտե, կը ներկայացնե, կ'անձնավորե — իր դարն»⁵¹:

Ինչպես տեսնում ենք, արվեստագետի, հեռուսի, պատմական նշանավոր անհատի ռոմանտիկական կոնցեպցիայից ոչինչ չմնաց, բայց հարևանցիորեն նշենք, որ հենց ռոմանտիկները և նեոռոմանտիկները օրինակ բերելով նույն դյուցազներգություններն ու վեպերը «Իլիականից» մինչև «Թշվառներ», հաստատում էին հակառակը, բոլորում, դրա համար ավելի շատ հիմքեր ունենալով, քան ինչ որ այդ երկերի կերպարները կրում էին բացառիկության կնիքը: Դա իհարկե չի նշանակում, թե Տեմիրճիպաշյանն ավելի իրավացի չէր, երբ հասարակական կյանքի պայմանների ու ժողովրդի մեջ էր որոնում հանճարի գոյության արմատները: Այսուամենայնիվ, չմոռանա՞նք կրկին, որ Տեմիրճիպաշյանն իր հերթին զարմանալիորեն անհետևողական էր, երբեմն ավելի հակասական,

⁵¹ «Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1884, էջ 47—48:

ֆան կարող էին լինել և էին կլասիկ պոզիտիվիզմի ներկայացուցիչներն ընդհանրապես:

Հասարակության կոնկրետ պայմաններից հանճարի ու հերոսի խնդիրն արտածող նույն Տեմիրեիպաշյանը դրանից ավելի առաջ «Մասիսում» գրում է, թե «գրագետ» բառի նշանակությունն այնֆան մեծ է, որ պարունակում է ամբողջ երկիրը, բովանդակում անսահման երկինքը: Նման տողերի հաճախ կարելի է հանդիպել հին և նոր ողմանտիկների մոտ: Թեև միաժամանակ Տեմիրեիպաշյանի ասածը կարելի է ընկալել որպես սովորական չափազանցություն, որն ի վերջո չի էլ հակասի հարցի պոզիտիվիստական մեկնաբանությանը. հասարակության ու ժողովրդի ընդերքից դուրս եկած հանճարը մեծ է հենց նրանով, որ բովանդակում է աշխարհն ու արտացոլում այն:

Սակայն դա չի վերաբերում պատահական մի օրինակի, սոսկ ինչ-որ առիթով ասված խոսքի: Ինչպես նախորդ դատողությունները, այնպես էլ վերջինը բնորոշ են նրա աշխարհայացքին: Այդ աշխարհայացքը հատկանշվում էր նաև «գիտական» պոզիտիվ հիմքերի վրա դրված կրոնի ստեղծման գաղափարով, որ փոխանցվել էր նրան կլասիկ պոզիտիվիզմից: Տեմիրեիպաշյանը ընդհանրության եզրեր է գտնում գեղարվեստի և կրոնի միջև. նոր կրոնն ավելի ազդեցիկ ու «աստվածային» կհամարվի, երբ միանա գեղարվեստին:

Նա նույնպես ընդհանրություն է գտնում փիլիսոփայության և կրոնի միջև, նշելով, թե աստված փառաբանվում է նաև այնտեղ, ուր փիլիսոփան և բանաստեղծը փարզում կամ երգում են նրշմարտությունը: «Փիլիսոփայական քառաբանում» (նախափորձ) նա գրում էր. ոչ թե աստված ստեղծեց մարդուն յուր պատկերի համաձայն, այլ մարդն ստեղծեց աստծուն իր պատկերին համանման: Միանգամայն մատերիալիստական տեսակետ, որը սակայն զուգակցվում է միանգամայն իդեալիստական այլ տեսակետների հետ: Հարցի սրափ լուսաբանությունից հետո թվում է այլևս տեղ չմնաց աստծո քննության համար: Մինչդեռ նա հենվում է նաև մի ֆանի հեղինակավոր դեմքերի դատողությունների վրա, աստծուն շնոռանալու և գեղարվեստի ասպարեզը ներֆաշելու համար. «Կրոնք և արվեստ՝ ըստ վակների և ըստ Շոբենհաուսերի միակ պետքի մը կրկին արտահայտությունք կամ միևնույն գաղափարին կրկին

իմացական ներկայացմունք (Vorstellungen) են. Կրոնք և իմաստասիրություն՝ ըստ Հերպերդ Սթենսերի՝ նույն ծագումն ու նույն վախճանն ունին: Արդ, անտեղի է խտիրն՝ որ կը դրվի սոցա միջև, անտեղի է քե կրոնական անտեսեն կամ բանադրեն իսկ մերք, արվեստն և իմաստասիրությունն, անտեղի է ոմանց դիտողությունը, քե մեծ պահոց մեջ ընկերություն քանախոսությանց կը հրավիրեն ժողովուրդն, երբ եկեղեցյաց զանգակներն արդեն աղոթից կը հրավիրեն»⁵²:

Փիլիսոփայության ու գեղարվեստի իրավունքները պաշտպանելու նման ձևը, իհարկե, բնավ էլ լավագույնը չլինելով, Տեմիր-հիպաշյանին չի ազատում կրոնի պաշտպանությունից: Եվ նման պնդումներից հետո, *աստվածային* բառը, դրվելով ասեմք ներքին և արտաքին փոքորիկները, ասողերի ու ալիքների ներդաշնակությունն ունկնդրած երաժշտի ստեղծագործության վրա, չի հեշում այլևս որպես էպիտետ կամ այլաբանություն: Հետաքրքիր է, որ արվեստագետի ստեղծագործությունը *աստվածային* կոչմանն է արժանանում, երբ տփնությամբ ու ներաշխատությամբ, զգացմամբ և ներշնչմամբ է կերտվում: Հասկանալի է, մեքենաբար «կրկնված տաղ մը», չի արձագանքվի մեր հոգում: *Աստվածայինը* հարկավ՝ վեհի, երազանքի, իդեալականի արտահայտությունն է, բայց չպետք է մոռանալ, որ *աստվածայինը* ներկա դեպքում «նոր կրոնը» հիմնելու ձգտման հայտանիշն է նաև: Այսպես քե այնպես, արվեստագետի ստեղծագործական աշխատանքը Տեմիրհիպաշյանը դարձյալ լուսարանում է մի կողմից որպես արտաքին ու ներքին իրականության, արվեստագետի հոգեւոր աշխարհի ու հասարակական կյանքի արդյունք, մյուս կողմից՝ աստվածայինի արտահայտություն: Գալով այն հարցին, որտե՞ղ է աստվածայինը, որտե՞ղի՞ց է արվեստագետն աստվածայինը մոծում իր ստեղծագործություն, պարզ է դառնում նրա մի նամակից (1883 թ.), ուր գրում է. շարժումը, հուզումը, հափշտակությունը, *աստված* հոգու մեջ է, մարդկային ես-ի մեջ է: Մի այլ տեղում աստվածայինն նա համարում է աշխարհի առեղծվածները, այն՝ ինչ դեռևս հասկանալի չէ մարդուն:

⁵² «Ներհոգություն», 1886, էջ 101:

Մարդու պատմական զարգացումը վերընթաց ուղիով էր պատկերանում Տեմիրհիպաշյանին: Մարդկային էություն, մտքի զարգացման ու առաջընթացի հետ զարգանում ու առաջանում էին փառափառությունը, կրոնները և օրենքները, առաջ էր ընթանում (իր իսկ քվարկումով)՝ գիտական, էսթետիկական, բարոյական, փիլիսոփայական զարգացումը: Ես-ի նման առաջընթացն ու կատարելագործումը ենթադրում է գեղարվեստի նույնպիսի կատարելագործում: Ուղղագիծ պատմական զարգացման այս սխեման հասցնում է այն բանին, որ ոչ միայն անտեսվում են փաստերն ու գեղարվեստի անհամաչափ զարգացման օրինաչափությունը, որ նկատված էր գոնե պոզիտիվիզմի էսթետիկայում, այլանդակ են հայտարարվում հնագույն արվեստները: Ինչ վերաբերում է անտիկ աշխարհի գեղարվեստին, ապա այն համեմատվելով նոր ժամանակների գեղարվեստի նվաճումների հետ, ստորադասվում է վերջինիս:

XIX դարի մարդը, գրում է նա, իր ներսը նույնօրինակ էր, որ ոչ ավելի է ապրում, հոգեկան, ներքին պատերազմների ժամանակակից Իլիականը, որը «տարբեր կերպով շահեկան է», ֆան հին «Իլիականը», ուր բանական են բախվում: Նոր գրականությունում տիրող ես-ն ավելի իրական է, ֆան Աֆիլլեսը, եզրակացնում է նա «Զարգացումն «Ես»-ին» հոդվածում («Մասիս», 1892, թիվ 3982): Նա «անձնական, ենթակայական» գրականության սկիզբը համարում է Դյոքսի «Փառաստը»: Թե ինչո՞ւ է «Փառաստը» նման գրականության նմուշ, Տեմիրհիպաշյանը չի բացատրում:

Հարցին չի պատասխանում նաև այն պարզաբանումը, թե որոշ արվեստագետներ իրենց ես-ը կամ կյանքն են ուղղակիորեն դնում ստեղծագործության մեջ, ինչպես, օրինակ՝ Հայնե, մյուսները՝ իրենց կյանքից, անուղղակի՝ ինչպես Դոստոևսկին: Մի կողմ բողոքնեմ այն, որ և՛ հին, և՛ նոր ժամանակներում կային այդպիսի «ենթակայական» և ոչ «ենթակայական» գրողներ, մի կողմ բողոքնեմ նույնիսկ գրական սեռերի խնդիրը՝ լիրիկա և էպիկա: Եթե անգամ լիովին ընդունենք ենթակայական գրականության սկզբունքը, զարմյալ հարցական կմնա վերջինիս առաջացման խնդիրը: Հենք, բացատրում է իր միտքը Տեմիրհիպաշյանը, հափշտակված իրենց շրջապատող բնությանը, ապրում էին դրա գեղեցկությունները, ներքին աշխարհը տարտամուրհե՝ էր ծանոթ նրանց: Իսկ նոր ժա-

մանակներում իշխող «հափրանքն՝ ամենեն իգական զգացումն» և «ամենեն անհագ» գիտությունը՝ հոգեբանությունը արդի մարդուն իր ներսն ընկրկեցին:

Հայտնի է, որ «Մանիր զքեզ»-ը նոր պատգամ չէր: Հին աշխարհում էլ մարդը նաևաչում էր ոչ միայն բնությունը, այլև իրեն, և նիշտ այդպես նոր ժամանակներում ևս մարդը նաևաչում էր ոչ միայն իրեն, այլև բնությունը, արտափն աշխարհը: Բայց Տեմիր-նիպաշյանի սխեման մարդկային էության զարգացման ուղղագիծ սխեմա լինելով, հասցնում էր այն սխալին, որ մարդը իր պատմական զարգացման ընթացքում արտաշխարհից գալիս է ներաշխարհ, գնալով ավելի է ամփոփվում ես-ի մեջ, ու հետևաբար նոր ժամանակների գրականությունը «ենթակայական» է այդ իսկ պատճառով: Այս տեսակետից հազիվ թե առարկություն չվերցնի «Ճառուտին» տրված հետևյալ գնահատականը. «Ջաննարայթի որդեն կրծված և վերլուծման ասեղեն խայրված, մարդկային «ես»-ը «Ճառուտ» տիեզերական հեղինակին մեծագույն այն գյուտն — իր ցավոց բնորոշումներուն մեջ սկսավ ինֆզիեֆն զգալ և ինֆզիեֆր նանչնալ: Եվ զգայությունն ո՛րքան զորացավ և ծանոթությունն ո՛րքան բնորոշակվեցավ, «ես»-ին արտահայտությունն ալ այնքան հզոր և ընդարձակ եղավ գրականության մեջ՝ որ ևս քան զես իմաստասիրական հաստատուն հիմք մ'ունեցավ ինն և տասներորդ դարու գրականության մեջ՝ որ գերազանցորեն «եսական» գրականությունն եղավ»⁵³:

Իհարկե, «Ճառուտը» մարդու ինքնաճանաչման հզոր արտահայտություններից է, բայց գեղարվեստական ո՞ր նշանավոր երկն է ուր չկա ինքնաճանաչում: Անտիկ գրականությունը նույնպես մարդու ինքնաճանաչման աստիճաններից է: Սա շատ պարզ բան է, այսուամենայնիվ, Տեմիրնիպաշյանը նկատի ունի ոչ թե ինքնաճանաչումն ընդհանրապես, այլ այնպիսի ինքնաճանաչում, երբ մարդն ինքն իր ներսն է ընկղմված, և ռեֆլեքսիայի ճանապարհով է ճանաչում ինքն իրեն: Հոգեգնությունը, ներհայեցությունը կամ ռեֆլեքսիան, այսպիսով, դառնում են գեղարվեստի մեջ նշմարառությանը հասնելու հիմնական միջոցներ: Նման եղանակով ձեռք

⁵³ «Մատիս», 1893, թիվ 3982, էջ 147:

բերված նշմարտությունը Տեմիրհիպաշյանը, ինչպես տեսանք, համարում է ավելի իրական, քան Աֆիլլեսին (այսինքն՝ արտաքին աշխարհի էպիկական լայնակալ արտացոլումը Հոմերոսի մոտ, ուր հերոսների ներաշխարհը այնպիսի մանրամասնությամբ չի ֆենվում ինչպես ասեմք նույն Դոստոևսկու և Զոլայի մոտ):

Տեմիրհիպաշյանի այս դատողությունների տակ կա մի որոշակի նշմարտություն, այն, որ իսկապես XIX դարում դասական ռեալիզմի զարգացման հիմնական ուղիներից մեկը եղավ ավելի ու ավելի խորացումը անհատի հոգեբանության մեջ, երբեմն արտաքին շրջադրության լայն արտացոլման հաշվին: Բայց սա բնավ չէր վերաբերում նախ՝ «Տաուստին», ուր ես-ը չի վերլուծվում XIX դարի գրականության նման ելակետով:

Բացի այդ, դա գրականության միակ ուղեգիծը չէր: Արտաքին-էպիկական պատումը, որ ես-ի էությունը բացում է ոչ թե ներհայեցության, այլ արտաքին գործողությունների, իրավիճակների միջոցով, միշտ էլ եղել և մնում է իրականության գեղարվեստական արտացոլման կարևորագույն եղանակ, ինչից չեն հրաժարվել ամենաներհայեցող հեղինակները: «Մարդկային ես-ին առջև կա տիեզերք», իր «Ընթացք ֆաղափական տնտեսության» մեջ գրում է Տեմիրհիպաշյանը: Իրերին, էակներին, համայն տիեզերքը, որ շրջապատում են անհատին, նա «ձեռոք ու մտոք տիրանալու կը տենչա»: Այստեղից սկիզբ է առնում կոնվեր բնության և մարդկանց միջև, և այդ կոնվեր բարձրացնում, ուժեղացնում, առաջ է տանում հասարակությանն ու անհատին:

Տիրապետության այս տարօրինակ բաղձանքը, լինի թե չլինի անհատի մեջ, բավարար չէ կոնվեր և կոնվեր միջոցով առաջադիմելու համար, էլ չենք ուզում հիշեցնել, թե ինչի է հասցրել այդ «տեսությունը», որ արդարացնում է «բույլերի անհետացումը» ու «ուժեղների բարգավաճումը»: Բայց բարեբախտաբար այս հարցում էլ նա հետևողական չէ. ֆաղափակրության առաջընթացի հետ նվազում է նաև «զինավոր մարդն»:

Ֆաղափակրության առաջընթացի նման պատկերի վրա է ներկայացվում մարդու՝ որպես մտածող և ստեղծագործող էակի զարգացման պրոցեսը, որը, նրա կարծիքով, փառի, բույսի, կենդանու նման ենթարկված է բնության օրենքներին, բայց նաև աշխարհում

դրանք, հետզհետե բարձրում է իր վիճակը. «...զգալու, խորհելու, խոսելու, գործելու, տխրելու, փորձառելու, բաղդատելու, դատելու, սիրելու, հիանալու, հավատալու. ու սեր ու հիացում ու հավատաբաղդի վրա, կտավի վրա, բնարի վրա, փարի վրա, մարմարի վրա ի տես համարեն աշխարհի և ի լուր համարեն մարդկության արտահայտելու, և՛ իբր բովանդակություն այս ամենում՝ ֆաղափակրթվելու հարմարություն ու հավակնություն ունի մարդս»⁵⁴:

Այսպես ահա մարդը հասնում է ինքնագնելության այն վիճակին, որ գեղարվեստի մեջ երևան է գալիս «ենթակայականի» ձևով: Բերված դատողությունների բաղդատումից ինքնաբերաբար ստեղծվում է այն տպավորությունը, որ ոչ ենթակայականից (երբ մարդը ֆաղափակրթություն է կերտում, կոճվ մղելով բնության կամ իր նմանների դեմ) Տեմիդիպաշյանն անջատում է ենթակայականը, վերջինս պարփակելով հիմնականում գեղարվեստի և հոգեբանական՝ գիտության մեջ:

Բայց գիտությունը նրա պատկերացմամբ մարդուն ցույց է տալիս արտափն աշխարհում կողմնորոշվելու միջոցներն ու միջավայրի նշանակությունը: Ուրեմն այստեղից ենթակայականը դուրս է մղվում: Սա կարևոր հանգամանք է, որովհետև կրկնելով Լիտերին, նա գիտության զարգացմանը համեմաշխ էր գտնում բանաստեղծության զարգացումը: Իսկ XIX դարում «դրականություն և բանաստեղծություն գիրկընդխառն կ'երեին»: Գիտությունն ասելով, ներկա դեպքում նա նկատի ունեւ նաև տեխնիկան, շոգենավերն ու շոգեկառքերը և այլն: Բանաստեղծության և գիտության այս փոխկապակցությունը նա գեղեցկի, նշմարտի, բարու զգացումներին գոհացում տալու, կատարյալ ներդաշնակության հիմք էր համարում, մարդկության անբերի զարգացման հիմք: Ըստ որում, գիտությունն այս փոխկապակցության մեջ ներգործական դեր ուներ նրա համոզմամբ. «Գրականությունը և իմաստասիրությունը կը բարեշրջին գիտության ազդեցությամբ: Բնության ավելի կատարյալ ծանոթություն մը՝ տասնիներորդ դարուս մեջ՝ հառաջ բերավ բնավարական (naturalist) գրականությունն և բնավարական իմաստասիրությունն... մեծ գրագետք և մեծ իմաստասերք

⁵⁴ «Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1883, էջ 15:

գրասենյակին մեջ չեն աշխատիր այսօր, այլ բնության ծոցն... Հոս
ալ պիտի տեսնվի թե... գիտուն՝ որքան լույս կը բերեն բարոյա-
կան, օրենսդրական, տնտեսական, ընկերական, իմաստասիրական
խնդրոց մեջ»⁵⁵:

Գիտության և փիլիսոփայության, գիտության և գեղարվեստի
նմանաբնույթ կապը հավաստող փաստեր շատ կան ինչպես անց-
յալում, այնպես էլ ներկայում, բայց այն պնդումը, թե գիտության
ազդեցությամբ առհասարակ «կը բարեշրջվին» փիլիսոփայությունը
և գեղարվեստը, թե գիտության և գեղարվեստի զարգացումը հա-
մերաշխ են, արդյունք է դարձյալ հասարակության պատմությունը
որպես ուղղագիծ առաջադիմական պրոցես համարելու, պրոցես,
որը ոչ միայն զուրկ էր պատմության վայրիվերումներից, այլև
համապարփակ ու համակողմանի էր, հավասարաչափ տարածվում
էր հասարակական կյանքի բոլոր ոլորտների վրա: Գիտության և
գեղարվեստի կապը ոչ միշտ է այդպես պարզ, առավել եւս այդքան
ուղղակի: Ոչ միշտ է գիտության զարգացումն արձագանքվում
գեղարվեստի համապատասխան զարգացմամբ, ոչ միշտ են գիտու-
թյան հայտնագործությունները անմիջականորեն փոխում գեղար-
վեստի էությունը: Սակայն Տեմիրեիպաշյանի էվոլյուցիոնիստա-
կան տեսության տրամաբանությունն այլ բանի չէր կարող հան-
գեցնել:

Անդրադառնալով գիտության և գեղարվեստի յուրահատկու-
թյան խնդրին, ես առաջինի գործը համարում է տիեզերքի ճանա-
չողությունը բոլոր մասերի առանձին-առանձին բնությամբ, իսկ
երկրորդինը՝ նկարագրել «գեղեցիկ բացատրությամբ ինչը որ կը
տեսնեն գեղեցիկ կամ տգեղ տիեզերաց մեջ...: Մինչդեռ Վիգորո
Յուլիո՝ *ընդհանուր պատմություններ* կամ յուր շուրջ ապրող *ընկերու-
թյուններ* նյութ մը կառնեն և այդ նյութին վրա փերված մը, թա-
րերգ մը, վեպ մը, ճառ մը, մատյան և մատենիկ մը կը հորինեն
ականակուտ, Բասդեռո կը դիտեն և կը վերլուծեն *բնություններ*, Հա-
սարակ մարդ մը... բնությունն *արտաքին* կերպիվ կը ճանչն: Գի-
տունն կը թափանցե բնությունն, *ներքին* բնության կամ բնության

ներքին մասին կը ծանոթանա, գիտունն առարկա մը կը բաժնէ իր մասանց, այդ մասերը կը դասավորեն նման առարկաները կամ նման նյութերը նույն դասին մեջ կը դնեն»⁵⁶:

Գեղարվեստում ինքնագննության, ենթակայականի, գիտության մեջ՝ վերլուծման ու բնության էության մեջ թափանցելու, տիեզերքը իր առանձին մասերով ֆենեկու օրինաչափությունը, որ վեր է հանում Տեմիրեիպաշյանը, գեղարվեստը տանում է դեպի արտաշխարհ: Նման համադրության դեպքում մեկի առարկան դառնում է ինքն իր մեջ ամփոփված մարդը, մյուսինը՝ արտաֆին իրականությունը. կատարյալ արհեստական բաժանում:

Բայց խնդիրն էլ այն է, որ երբ նա խոսում է գիտության և գեղարվեստի փոխհարաբերության մասին, այլևս չի հիշում այլ առիթներով հայտնած իր տեսակետը ես-ի զարգացման մասին՝ գեղարվեստի մեջ: Հենց ներկա ֆաղվածքում թե՛ արվեստագետի, թե՛ գիտնականի հետազոտության, արտացոլման առարկան արտաֆին իրականությունն է և Տեմիրեիպաշյանն ընդհանուր առմամբ չի սխալվում, բայց այդ դեպքում ո՞ւր մնաց ես-ի ռեֆլեքսիան: Եվս մի հարցական, որ ամենայն հավանականությամբ աշխարհայացֆային ներքին հակասության արդյունք է: Նոր ժամանակները նրան տանում էին տարբեր հոսանքների, տարբեր մտայնությունների ու սկզբունքների հունով, պոզիտիվիզմը նրա մեջ ներառվում էր գիտության դրական նշանակության հավատը, ռոմանտիկական տրագիգիան ներշնչում գեղարվեստի ուժի ըմբռնում, սիմվոլիզմի ազդեցությունը և հասարակական կյանքի նեղող, անկուսային զգացումները թելադրում ես-ի ինքնամփոփում, հիասթափություն ժամանակի «դրական» ընթացքի ու լուսավոր վաղվա հեռանկարի հանդեպ:

Եթե մեր ձեռքի տակ լինեն «Գեղեցկագիտությունը», հարկավ ավելի դյուրին կլինեն նրա էսթետիկական կոնցեպցիայի հետազոտությունը, ավելի ամբողջական ու հետևողական կներկայանային մեզ գեղեցկի զարգացումն ու դրսևորումները: Դրանով տարբեր տարիներին, բազում ցաֆուցրիվ էջերում սփռված էսթետիկական

⁵⁶ Նույն տեղում, էջ 84:

դատողությունների հակասությունները չէին վերանա, սակայն ողջ նյութը կարելի կլինե՞ր ֆենեկ ավարտուն ու ամբողջացված «Գեղեցկագիտության» բարձրակետից: Հնարավոր է, որ «Գեղեցկագիտությունը» գրվել է և մնացել անտիպ, հնարավոր է, որ «Օրագրի» նման⁵⁷ մի օր էլ գտնվի այդ ձեռնարկը:

⁵⁷ «Օրագիրը» գտնված է Կ. Պոլսում, 1952 թ. բանահավաք և գրականագետ Հ. Քյուրտյանի շանֆերով: