

**ՃՇՄԱՐԻՏԸ ԵՎ ԳԵՂԵՑԻԿԸ ՏԻՐԱՆ ՉՐԱՔՅԱՆԻ
ԷՍԹԵՏԻԿԱՅՈՒՄ**

1890—1891 թվականներին Կ. Պոլսի «Արևելք» օրաթերթում երևացին բանաստեղծություններ և «Բանաստեղծությունը չի մեռել» հոդվածը՝ Տ. Չրաֆյան ստորագրությամբ։ Վերջինս պատասխան էր Արշակ Չոպանյանի «Բանաստեղծության մահը» հոդվածին, որի դեմ միաժամանակ եռանդուն կերպով հանդես եկավ Դառնիկ Ֆեոփյանը։ Բանավեճն ընթացավ հիմնականում նրա և Չոպանյանի միջև, առանց անդրադառնալու տասնվեցամյա Տիրան Չրաֆյանի կարծիքին։ Բայց Չրաֆյանը տարիներ հետո, ինչպես ասում են՝ մի առավոտ զարթնեց հոշակավոր դարձած. պատճառը «Ներաշխարհը» գրքույկն էր, որի լույս տեսնելուց հետո մեծ աղմուկ բարձրացավ։ Տպագրվեցին բազմաթիվ հոդվածներ, հակասական, իրարամերժ, կարճ ժամանակում հայտնվեցին չեմ բարեկամներ և հակառակորդներ։ Անտարբերներ համեմայն դեպս չկային։

Տիրան Չրաֆյանը ծնվել է Կ. Պոլսում, 1875 թվականին, 1891-ին ավարտել է Պերպերյան վարժարանը, այնուհետև հաճախել է Պոլսո Գեղարվեստից վարժարան, որը չի ավարտել, բայց շարունակել է զբաղվել նկարչությամբ։ Պատմում են, որ դեռևս 1888-ին Պոլիս այցելած ժամանակ Հովհաննես Ալվազովսկին գնահատել է Տիրանի ջրանկարները, ապագա մեծ նկարիչ տեսնելով նրա մեջ։ Դժբախտաբար Չրաֆյանի նկարների մեծ մասը փչացել է։ 1897—1898 թթ. նա շրջագայում է Փարիզ—Շվեյցարիա—Եգիպտոս, նյութական ծանր պայմաններում, մեծ դժվարություններ կրելով։ 1900-ի հոկտեմբերի 16-ին «Ներաշխարհը» ավարտված էր,

սակայն լույս տեսավ վեց տարի հետո: «Ներաշխարհն» ավարտելու օրն էլ անդրատառությամբ (anagramma) ստեղծում է ԻՆՏԻՄ (ձևափոխում ՏԻՐԱՆ անվան) գրական ծածկանունը:

Զրաֆյանի նշումի համաձայն, լույսի, երբերի աստծուն «հեղիկ Ջև մը գրեթե», «կայծակող աստված» Ինտրային էլ նկատի ուներ: Այս ծածկանունն ի միջի այլոց կապվում էր «Ներաշխարհի» էություն հետ. իզուր չէր Զրաֆյանը գրում, թե լույսն է «Ներաշխարհի» էությունը: Այդ և հետագա տարիներին Զրաֆյանը տարբեր վարժարաններում ուսուցիչ էր. հետաքրքիր է այս առիթով նրա բողած մի տեղեկությունը, որի համաձայն դասավանդել է ֆաղափարության պատմություն, շարադրություն, ֆրանսերեն և ֆրանսիական գրականություն և դրանց շնորհիվ՝ լինելով նաև «հոգեբանության, գեղագիտության և բարոյականի ուսուցիչը»: 1905 թվականին արված այս նշումը պատահական մի բան չէ. Զրաֆյանը իր ժամանակի հայ իրականության ամենազարգացած մարդկանցից մեկն էր և հանգամանորեն ուսումնասիրել էր ոչ միայն գեղարվեստների պատմությունն ու տեսությունը, այլև փիլիսոփայությունն ու էսթետիկան: 1908 թ. Զրաֆյանը հրատարակեց «Նոնաստան» սոնետների ժողովածուն: Մինչև 1914 թ. մամուլում լույս տեսան նրա բազմաթիվ հոդվածները, որոնք տեսական մեծ հետաքրքրություն ու արժեք են ներկայացնում: Այդ թվականը նակատագրական եղավ Զրաֆյանի համար, նրան զինվորագրեցին թուրքական բանակ: Բայց հենց այդ շրջանում էլ դրսևւորվել են նրա հոգևոր անկման, միստիցիզմի նշանները: Նա դառնում է շարաքապան ֆառադիչ, բողնում և՛ ընտանիքը, և՛ ստեղծագործական աշխատանքը: Նրա կյանքի վերջին տարիները դժբախտաբար այդպես անպտուղ եղան, ավելին, նա հասցրել էր այրել իր ձեռագրերը: 1921-ին Ավետարան ֆառադելու համար, որպես խռովություն սերմանող, թուրքական իշխանությունները նրան ձերբակալեցին: Հունիսի 6-ի առավոտյան նա ուժասպառ, հիվանդ, ծեծված, սեր, միություն ու հավատք պատգամելով վախճանվեց:

1

Շիրվանզադեի հորեյանի առթիվ հրատարակված «Շիրվանզադե և իր գործը» (Կ. Պոլիս, 1911) ժողովածուի արևմտահայ

տասնիներ հեղինակներից մեկը Տիրան Ջրափյանն է։ Նա հանդես եկավ «Գործակատարի հիշատակարանից» վիպակի բավական ծավալուն վերլուծականով։ Վերլուծականում գլխավորը նշմարտության և ռեալիզմի խնդիրն է։ Հետաքրքիր է, որ նա ֆենդադատական մի ֆանի դիտողություններ է անում հայ դասական ռեալիզմի ներկայացուցչին՝ նշմարտության դեմ մեղադրելու համար։ Առաջին դիտողությունը վերաբերում է վիպակի գլխավոր կերպարի՝ Խրիստոֆոր Սերգեյիչի, վերելֆին՝ խաբեության և կեղծիքի զենքերով։ Վիպագիրն իր երևակայությամբ դյուրացրել է գործը, կերտելով մեկին, որի համար կանխավ ապահովված է ամեն հաջողություն, մինչդեռ ի շահ նշմարտության հարկ էր, որ հեղինակը մերթ-մերթ սխալեցներ սկզբից մինչև վերջ կատարյալ ու անսխալ գործող սկսնակ գործակատարին։ Չհավատալով բախտին, շարունակում է Ջրափյանը, Երվանդադեն իր հերոսին անվիճելիորեն խելացի ներկայացնելուց բացի նաև բախտավոր է դուրս բերել։ Նշելով, որ աշխարհը միայն տեսանելի նկարագիրների ու դեպքերի տրամաբանությամբ չի վարվում, այլև իրենց թափուն, «անհետևելի» տրամաբանությունն ունեցող «անծանոթ ուժերի ձեռքով», Ջրափյանը տուրֆ է տալիս ֆատալիզմին, եթե բախտը չհանաչվի որպես անբացատրելի, անպատճառաբանելի դեպքերի մեկնության միջոց, հնարավոր չի լինի ընդգրկել նշմարտությունը։ Հասկանալի է, Երվանդադեն նման սկզբունքով առաջնորդվել չէր կարող, քանզի տեսանելի նկարագիրների ու դեպքերի զարգացման օբյեկտիվ պատճառաբանությունն էր նրա ռեալիզմի ուժը։

Մերժելով Ջրափյանի տուրֆը ֆատալիզմին, որ թվում է պետք է առնչված լինի բացարձակի նրա ըմբռնմանը, պետք է միաժամանակ հաշվի առնել նրա դիտողությունը։ Իրոք, Երվանդադեի այդ երկում հերոսի հաջողությունը ոչ միշտ է բավարար չափով գեղարվեստորեն պատճառաբանված և զարգացումը ոչ միշտ է ընթանում նշմարտության հետ ձեռք ձեռքի։ Երբեմն էլ հեղինակը իր խոսքը դնում է հերոսի բերանը։ Ջրափյանի կարծիքով՝ մերթ խղճի մերթ «գեղագիտական հասկացողության» տեղ դարձնելով՝ նրան, այդ ցածրագի, զագի մարդուն։ Դասական ռեալիզմի նկատմամբ Ջրափյանը երկկողմյա վերաբերմունք ունի։ Մի կողմից, նա քննադատում է ռեալիզմի որոշ, իր համար անընդունելի գծերը՝ ինչպես օրինակ օբյեկտիվ արտացոլում, ընդհանրացում և տիպա-

կանացում (որի մասամբ միակողմանի կիրառության հետևանքով էր Շիրվանզադեն իր հերոսի զարգացումը տարել նշված ձևով):

Զրաֆյանի համար մանրամասները, ներքին հարափոփոխ վիճակները կարևոր տեղ էին գրավում, եթե չասենք հիմնարար նշանակություն ունեին թե՛ նրա ստեղծագործական ուղղության, թե՛ իմպրեսիոնիստական էսքետիկայի մեջ, մինչդեռ հայտնի է, որ Շիրվանզադեն էլ ելնելով իր ռեալիստական դիրքորոշումից հանուն էականի, տիպականի, բնորոշի ընդգրկման, հրաժարվում էր այդ ամենից որպես երկրորդական, անէական նյութ: Աստեղից շի կարելի եզրակացնել, թե Զրաֆյանն ընդհանրապես չէր տարբերում էականն ու երկրորդականը, գեղարվեստական արտացոլման պրոցեսը հավասարեցնելով իրականության մանրամասն ու նգրիտ վերաբառադրությանը:

«Պտույտ» էսսեում Զրաֆյանը հետևյալ կերպ է դնում էականի ու երկրորդականի հարցը. կարելի է վերջապես շտեմել ինչ որ ամբողջի հետ շի ներդաշնակվում, կարելի է գտնելով դիտել, բայց կա՞ն նաև տեսողություններ, որոնց առջև հեգ, հասարակ բաների տգեղությունը կարող է անհետանալ, գրացող, ներողամիտ, հասկացող տեսողություններ են դրանք և նշմարիտ երջանկությունն ունի այդ նայվածքը: Զտելով դիտելու ունակությամբ կամ նշմարիտ երջանկությունն ունեցող տեսողությամբ, իհարկե, օժտված են ամենից առաջ արվեստագետները, և այս բնորոշման մեջ ուշագրավ է այն, որ Զրաֆյանը նկատի ունի իրականության անմիջական զննությունը և այն, որ նկատի ունի իրականության նկարչական զննությունը — տեսողական, կենդանի, սխալված շենք լինի, եթե ասենք՝ իմպրեսիոնիստական զննություն: Այլ խոսքով, Զրաֆյանը ոչ թե առնասարակ չէր ընդունում էականի և երկրորդականի տարանջատման սկզբունքը, այլ յուրովի էր ըմբռնում:

Սխալ կլինե՞ր այն փաստից, որ իմպրեսիոնիստական արտացոլման եղանակը ենթադրում է նրբագույն մանրամասների, տպավորությունների, ապրումների գեղարվեստական արտացոլում, եզրակացնել, թե իբր դրանով վերանում էին սահմանները էականի ու երկրորդականի միջև: *Զտելով դիտելու* պահանջն արդեն շատ բան է ասում. նշմարողությամբ հասնու լինելու համար անհրաժեշտ է որոշակի ընտրություն կատարել, արտացոլվող իրողությունները մաքրել այն ամենից, ինչ խանգարում է «ամբողջի

ներդաշնակությամբ»։ Իսկ մանրամասների գեղարվեստական ներ-
բազույն մշակումն արդեն վերաբերում է այդ ամբողջին, երկրոր-
դականից արդեն գտված ամբողջին։ Քե ինչ նշանակություն էր
տալիս Ջրափյանն այս խնդրին, երևում է, օրինակ, Ռեքեոս Պեր-
պերյանի «Խոնճ և Հուլֆին» նվիրված գրախոսության հետևյալ տո-
ղերից. հատկանշականը, կարևորը, ֆիշը միայն գործածելու պետ-
ւո՛ր, որ նշտագնին մտփերին է հատուկ, ազատությունն են տալիս
Պերպերյանին, սեղմությունը արտադրող նրա իրազգայությանը,
ընկերացած մեծ նշմարտասիրության։

Ինչպես տեսնում ենք, Ջրափյանը չէր էլ կարող պատկերացնել
գեղարվեստական ստեղծագործությունն առանց վերոնիշյալ հատկա-
նիշների, հատկանիշներ, որոնք ոչ միայն նշմարտության ընդգրկ-
ման անհրաժեշտությունն են ապահովում, այլև որոշակի ազատու-
թյուն են տալիս արվեստագետին ամբողջի ներդաշնակությունը
կերտելու ասպարեզում։

Բայց Շիրվանզադեին ֆենադատելու պատճառը միայն նույն
խնդիրը տարբեր կերպ ըմբռնելու մեջ չէր, այլև էսթետիկական
տարբեր կոնցեպցիաների, էլ չենք ասում, որոշակիորեն տարբեր
աշխարհըմբռնումների։ Պատահական չէ, որ Ջրափյանը ծայրահե-
ղության էր հասցնում, օրինակ, ռեալիզմի օբյեկտիվության հարցը,
պնդելով, թե Շիրվանզադեն «... իր հերոսները չի դատեր, վասնզի
իրապաշտ է, այլ ընդհակառակն իրապաշտ է որովհետև չի դատեր։
1888 թ. վիպագրին համար թող այս կարծիքներն հայնոյանք մը
չհամարվին... Բանզի այժմ ... ազատ է այլևս ավելի տեսլապաշտո-
րեն խորհելու»¹։

Ջրափյանի կարծիքով «քառձրագույն անվինելի սկզբունքներ»
չունենալով, Շիրվանզադեն չի կարողանում դատապարտել իր բա-
ցասական կերպարներին և նույնիսկ «լոկ մնչիկ» ակամա անց-
նում է նրանց կողմը։ Այսպիսով, նշմարտությունը գեղարվեստում
առնչվում է «քառձրագույն սկզբունքների» և տեսլապաշտության
հետ։

Մյուս կողմից, Ջրափյանը գնահատում է ռեալիզմի այն հատ-
կանիշները, որոնք հարազատ են նաև իրեն, այն, որ Շիրվանզադեն

¹ «Շիրվանզադե և իր գործը», Գրական կաշունք հոբեյարին իր բրհանայ եղ-
բայրակիցներեն, Կ. Պոլիս, 1911, էջ 230—231։

խոսեցրել է իր հերոսներին, ունկնդրել ու դիտել տալով մեզ, որ դեպքերը հիմնականում բնական, «կենդանի դյուրութեամբ» են հաշորդում միմյանց և հղացման մեջ ոչ մի հիգ չի զգացվում, որ դեպքերի շափ հարազատ ու վավերական են նաև խոսքերը: Չրափյանը բացահայտում է գեղարվեստական խոսքի շատ կարևոր մի առանձնահատկությունը, նշելով, թե խոսքերը արդեն գործողություններ են, որքանով *արտահայտություններ* են և ոչ թե ներքին վիճակներ: Արտահայտությունն արտաքին վիճակների, գործողությունների կրողն է, ի հակադրություն ներքին վիճակների, «ներաշխարհային» ընդգրկումների, եթե առաջինին հատուկ է «գործողի կորովի լեզուն», ապա երկրորդին՝ վերլուծողի լեզուն: Ելնելով այստեղից, Չրափյանը անհրաժեշտ է համարում, որ գործողությունների խոր իմացության շափ հեղինակը «խորաքափանց մտահոգություն ցուցաբերե՛ր նաև հոգեկան ու գաղափարական իրերի հսնդեպ», խորին ու հիմնական կապակցություններով վեր հաներ հոգեբանական տարրը:

Հոգեբանական էությունների վերհանման վերաբերյալ դիտողությունը, ամենաընդհանուր ձևով վերցրած, Ծիրվանգաղեն կրնալունք, փանգի իր տեսական-էսթետիկական ժառանգությունում շատ կան նմանատիպ դատողություններ, սակայն հոգեբանական տարր և հոգեկան իրեր ասելով Չրափյանը այլ բան էր հասկանում, այնպես ինչպես *ճշմարտություն*, *ճշտություն*, *ճշմարտամասնություն* հասկացությունները բնավ էլ նույն իմաստը չունեն մեկի և մյուսի տեսական կառուցումներում:

Բնության և արվեստագետի նույնացումը կամ «ներաշխարհացյալ բնության» սկզբունքը ցույց է տալիս, որ ճշմարտությունն ըստ Չրափյանի պետք է երկու կողմերի *միասնությունից* բխեցվի՝ *հողի և նյութի* թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը՝ լույսի, երբեք դրսևորումներից են և բացարձակի մեջ են գտնում իրենց կատարյալ ձևն ու ամբողջացումը: Ճշմարտությունը բխում է ոչ միայն արտաշխարհի, այլև իր բաներով ասած՝ ներաշխարհի իրականություններից: Հարցը պարզելու համար, նա «ներաշխարհն իր հեղինակեն դիտված» հոգվածում նշում է, թե ինտրան գուցե ճշմարտանման չէ հանախ, իսկ դա չէ՞ որ «ստվորականն ու հետևական» է: Ճշմարտությունը, այսպիսով, ըստ նրա ավելի լավ դրսևորվում է սկզբնատիպի մեջ, այն բանի, ինչ անսովոր է թվում, անհանգստացնում է շատերին,

համարվում անբնական: Չրաֆյանն այս հարցում իրավացի էր, ըն-
դիմացում էր որոշ մասը «Ներաշխարհը» չընկալելու, չհասկանալու
մեղքը գցում էր հեղինակի վրա, նեղություն չհաշվելով այն որոնել
իրենց մեղք, սեփական հայացքի պահպանողականության, անկա-
տարության մեղք:

Բնականությունը և ճշմարտությունը գեղարվեստում որոշվում
են իրողությունների համապատասխանությամբ: Կարևորն այն է,
թե իրողությունները («իրականություններ») ասելով ինչ պետք է
հասկանալ, որն է այստեղ առաջնայինը, օբյեկտիվ իրականությու-
նը, թե՛ սուբյեկտի ներքին էությունը: Հարցն այսպես ամենաընդ-
հանուր, իմացաբանական տեսանկյունից բնական է կենդանին, որ
Չրաֆյանն այն վնաս է վերջին հաշվով բացարձակ հոգևոր էու-
թյան՝ արսուլյուտ իդեալիզմի իր դիրքերից: Ինտուիտի երևակայու-
թյունը, գրում է ինքն իր մասին, «Ներաշխարհում» ծառայել է ոչ
թե նյութեր ու ոն հնարելու, այլ երագելու, անցյալը վերապրեցնե-
լու, իրողությանը համապատասխան բացատրություններ հղանա-
լու: Ամենայն իրավամբ կարող ենք հերքել, որ «բնականի
տեսականացում» ասելով նա նկատի ուներ արտաշխարհի և ներ-
աշխարհի իրողությունների այնպիսի գեղարվեստական արտացո-
լումը, ուր էականը ոչ թե ճշմարտանման է, այլ իսկապես՝ ճշ-
մարտությունը, որ արդյունք է արվեստագետի և բնության միաս-
նության կամ նույնության: Չրաֆյանի մոտ այդ սկզբունքը պետք
է որոնել միասնության բարձրագույն ձևի, կամ ինչպես ինքն էր
ստում՝ «վերջնականության» մեղք: Եթե բացարձակից, «վերջնակու-
թյունից» գտնվում «նախնականություն», ընդգրկելով գոյի բազմազա-
նությունը ներկայացնող սուբստանցի՝ լույսի, եթերի, «արփ»-ի
ձևափոխումների շղթան, կենդանին, որ ճշմարտության չափանիշը
իդեալական երևույթները՝ ներաշխարհի իրողություններն են. չմո-
ռանալով եթերի և հոգու միջև դրած հավասարության նշանը, եթե-
րի «հոգիացման» գաղափարը, որ վնասական էր Չրաֆյանի փիլի-
սոփայական աշխարհըմբռնման մեղք:

Ստացվում է, որ արվեստագետը կարող է մարմնացնել ճշմար-
տությունը արտացոլելով ներաշխարհի իրողությունները՝ իրենց
ներքին սահմաններում, բնավ էլ չդիմելով արտաշխարհի իրո-
ղություններին, չընդունելով օբյեկտի ու սուբյեկտի սահմանները: Տե-
սիվ են ու իրականությունը իստեղծվում են իրար: Հասկանալի է, Շիր-

վանգադեն, երբ առիթ ունենար բանավիճելու այս հարցերի շուրջը, չպետք է համաձայնեիր Չրաֆյանի հետ, որովհետև նրա համոզմունքով նշմարտության չափանիշը միայն ու միայն օբյեկտիվ իրականությունն էր և հնարավոր չէր պատկերել հոգեկան և գաղափարական որևէ իր, որևէ նշմարտություն կտրվելով այդ իրականությունից, հնարավոր չէր ստեղծել որևէ լիարժեք գեղեցկություն:

«Կարծիքներ Ռեքեոս Պերպերյանի «Խոնք և Հուշ»-ին մասին» գրախոսականում Չրաֆյանը տարբերանշում է նշմարիտը կյանքում և նշմարիտը գեղարվեստում: «Անխորհուրդ գեղումներին» կամ «վրդով ու անկարգ բնականությանց» տրվելը արվեստագետին կզցի անարվեստության մեջ — նշմարիտը կյանքում երբ ուղղակիորեն փոխադրվի գեղարվեստ, կդառնա աննշմարտաման, այստեղ, Չրաֆյանի համոզմունքով, անհրաժեշտ է, որ արվեստագետի կամքը սահմանավորվի կարևորի և գեղեցկի մեջ, քանզի նշմարիտը անհաշտ չէ կանոնավորության կամ բնորոշությունը իրականության հետ:

Ինչպես իմպրեսիոնիզմում ընդհանրապես, այնպես էլ Չրաֆյանի մոտ գեղարվեստական արտացոլումը չի հանգեցվում տպավորությունների պասսիվ պատկերման, իսկ նշմարտությունը գեղարվեստում չի հանգեցվում բնականի սոսկ զգայական վերարտադրության: «Ներաշխարհի» հիմքում ընկած է փիլիսոփայության և պոեզիայի ներդաշնակ համադրումը. վստահորեն կարող ենք ասել, քեզ զգայականի և բանականի գեղարվեստորեն անբերի համակցումն է: Ուստի հենց այնպես նետված ֆրազ չէ՝ որովհետև *բանաստեղծի արժանարվորությունը իր բանականության մեջ է, Պերպերյանի գրքի առիթով ասված ֆրազը: Ավելին, բանականությունը, որ ընտրում և կանոնավորում է, «խոստերեն բնականը», նշմարտությանը հասնելու միջոց է դառնում գեղարվեստում («Բանականությունը ո՛րքան արվեստ մը եղած է այս գրքին մեջ»): Ըստ որում, նա Պերպերյանին հանդես է բերում իրեն հեղինակարվեստ դասական: Դա նշանակում է, նա նկատի ունի հենց բանականության կարգավորող դերը գեղարվեստական ստեղծագործությունում գրեթե կլասիցիստական իմաստով: Ճշմարտությունն այստեղ բանականության «նախընտրած» նշմարտությունն է, որը նույնիսկ հակադրվում է «երևակայող զգացողության անհանդարտ բնականությանը»:*

Պետք է նկատի առնել, որ Ջրաֆյանը ներկայացնում է Պերպերյանի «տոնք և հուշքի» էությունը և չի կարելի եզրակացնել, թե այդ ձևով հայտնում է նաև իր համախոհությունը, և դրա հիման վրա նրան ռացիոնալիստ հայտարարել: Զգայականի և բանականի, զգացմունքների և խոհերի միասնությունն այնքան է անփակտելի ու հավասարակշիռ Ջրաֆյանի էսթետիկական ըմբռնումներում, որ առանց սխալի մեջ ընկնելու վտանգի անհնար է կողմերից որևէ մեկին դուրս իսկ առավելություն տալ: Եվ այդ անփակտելիությունը ոչ թե մեխանիկական է, այլ կենդանի պրոցես, ուր մեկը ծնվում է մյուսից, մեկը պայմանավորված է մյուսով, «...զգացումները չեն այլ ինչ, բայց եթե հուզումներ, զոր գաղափար կ'ծնին: Այնքան ավելի վարակիչ են բանաստեղծին զգացումները որքան ավելի՝ արդյունք են մարդկային հատկանիշներու, այսինքն բանական սկզբանց և կարողությանց, որքան ավելի՝ կրեն կենիքն այդ հատկանիշներուն: Ոչ թե երբ ավելի կ'խորհի բանաստեղծը. քան կ'զգա, կ'իմաստասիրե քան կ'երգե, այլ ավելի՝ ուղիղ կ'խորհի, որքան ավելի՝ իր զգացմանց սկիզբը գտնված է գաղափար մը՝ հարազատորեն բանական»²:

Այս մեկնաբանությանը ծանոթանալուց հետո պարզ է դառնում, թե Պերպերյանին, Տեմիրճիպաշյանին, Սեթյանին ռացիոնալիստ համարելով, ինչու է Ջրաֆյանը միաժամանակ ռացիոնալիզմը ներկայացնում որպես անցյալի արդյունք, այլև ծիծաղաշարժ, «հեմադդուխ հանձնապատան մտքին խարխափումներուն» արդյունք: Բնական է, որ նրա ըմբռնումը պետք է տարբերվեր իր ֆենադատած ռացիոնալիզմից. բանականությունը նրա կարծիքով բացարձակ ճշմարտությունների իմացումն ու կիրառումն է և պատասխանում է ի՞նչ պատճառով, ի՞նչ նպատակով հարցերին: Բանականության ակտիվ կողմը նա կապում է ոչ թե «ինչպես»-ի հետ, այլ նախ «որտեղից» և «ինչո՞ւ»-ի, որովհետև բանականությունը բացարձակ ճշմարտության «գոյությունն ու գործունեությունը» լինելով՝ բացահայտում է սկզբնական պատճառի ու վերջնական նպատակի «Սկզբան ու Վախճանի խորհրդավոր վիճը»:

Ինչպես տեսնում ենք ճշմարտության, բանականության ակտիվ կողմի, նաեւ շողորման ըմբռնումն այստեղ մի այլ ձևակերպումով բարձրացնում է արսուլյուսի խնդիրը — վերջինիս սկիզբն

² «Բյուզանդիան», Կ. Պոլիս, 1913, Բիվ 5055:

ու վախճանը պարզելու հետ է կապված և՛ այդ ակտիվությունը, և՛ նշմարտության ըմբռնումը: Բանականությունը, Ջրաֆյանի մեկնաբանության համաձայն, ռացիոնալիստ Պերպերյանին անգամ հաղորդակցում է ընդհանուրի, բարձրագույնի, հավերժական ձևի հետ, ուղղելով նրա հայացքը դեպի «խորհուրդը տիեզերակալ բանին»: Վերջինիս անդրադառնալուց առաջ կանգ առնենք Ջրաֆյանի մի հարցադրման վրա, գեղարվեստական երկին մշտնջենական արժեք են հաղորդում երկու գլխավոր հատկություններ՝ «իրազգածությունն ու տեսականությունը», կամ՝ իր պարզաբանումով՝ իրականի զգացողությունը, ռեալականությունը (նկատի ունենք իրականության համապատասխան արտացոլումը գեղարվեստական երկում) և իդեալականությունը (idéalité): Այս երկուսի ներդաշնակությունն արդ որոշում են գեղարվեստի կատարելությունն ու հավերժությունը: Որովհետև դրանք մարդկային զգացողության և երևակայության «արվեստագրումը» լինելով ազդում են սրտի և մտքի վրա: Արդ, ռեալականի և իդեալականի ներդաշնակությունը նախ վերաբերում է հենց գեղարվեստի կալվածին, ապա՝ հանգեղարվեստում «նշմարտության խոր ներգործության» հասնելու ունիվերսալ միջոցն է, էսթետիկական հիացմունքի մշտնջենական հիմքը: Ներկայացնելով հարցը մասնավորաբար, Պերպերյանի «Խոհմ և Հուշի» առիթով, Ջրաֆյանը նշում է, որ տեսականությունը (իդեալականությունը) այնտեղ լույս է՝ «անցյալի երազած անուշություններն» են, ռեալականությունը՝ ներկայի տառապանքը: Այս պարզաբանումը ցույց է տալիս, որ «տեսականություն» հասկացությունը Ջրաֆյանը կապում է ոչ միայն իդեալականի հետ, այլև երազների ու տեսիլների: (Ի միջի այլոց չմոռանա՛նք, որ *տեսականություն* կամ *տեսլապաշտություն* ասելով առհասարակ նասկանում են իդեալիզմ, բայց այստեղ կիրառվում է ոչ այդ իմաստով):

Իհարկե, ամեն մի արվեստագետի մոտ կիրառվելով ուրույն ձևով, տեսականությունն ուրույն նշանակություն է ստանում, բայց առհասարակ, գեղարվեստի ամենաէական կողմերից մեկը լինելով Ջրաֆյանի կոնցեպցիայի համաձայն, իր մեջ միշտ էլ էսթետիկական լիցք է կրում: Իզուր չէ «Գրական դեմքերում» նույն Պերպերյանի մասին գրում, որ իրականությունը ողջմիտ ֆերթոդի համար «Խոհմ և Հուշում» եղել է այն՝ ինչ սովորական տեսլահար

բանաստեղծի համար ցնորքը: Հայտնի իրականությունը, հստակ գաղափարը միշտ նախընտրում է ցնորականից, տարտամից, դրա համար էլ նրա փերձածները չունեն այն «ազատ ու երկնային բանը», որ բանաստեղծությունն ունի ընդհանրապես:

Ինչպես նկատվում է, որոշ տարբերություն կա Պերպերյանի նույն գրքին Ջրափյանի տված երկու գնահատությունների միջև: Էականը, սակայն, այն է, որ երկու դեպքում էլ իրականի և տեսլականի հարցը ներկայանում է նույն կերպ: Հետաքրքիր է, օրինակ, համեմատել Պերպերյանին և Նիլշե Դուրյանին տված մեկնաբանությունները: Եթե առաջինի մոտ մտածումը և ոչ թե երևակայությունն է իշխում և տեսիլներից ավելի գաղափարներ է մարմնացնում, ապա երկրորդը՝ անգամ մի գաղափար ունենալով, իր ողջ երևակայությունը ի սպաս է դնում՝ այն այլևայլ ձևերով, գույներով, տեսքերով արտահայտելու համար, սովորական հուզումն իսկ բազմապատկում է «հառաչալի տեսիլներով»:

Տեսլականը, ցնորականը, ըստ Ջրափյանի, գեղարվեստի անհրաժեշտ տարրերն են: Բայց չի կարելի եզրակացնել, որ Ջրափյանի համար միևնույն էր, թե ինչպես կարտահայտվեր այն, որովհետև որոշիչը տեսլականի և իրականի փոխհարաբերության բնույթն էր: Իզուր չէր նա ֆենադատում սիմվոլիզմը նրա համար, որ ցնորականն այստեղ ուղիղ կապ չունի իրականի հետ, ռեալականն ու իդեալականը չեն միաձուլված. «... Ի՞նչ ըսել է խորհրդանշականություն: Երբ կարելի է կենդանի հուզումը նույնությամբ փոխանցել, կամ գաղափարը որոշապես իմանալ ու արտահայտել, ի՞նչ հարկ փոխանորդաբար պատկերներ, փոխաբերություններ գործածելու, որք ուրիշ բանի չեն ծառայեր հանախ՝ փան այլոց իմացության հանձնելի իրերում տեղ ուրիշ իրեր դնելով զայն այլուր զբաղեցնելու, իրականին ու էականին տեղ ցնորականն ու անպետք դնելու, համագելու տեղ մոռցնելու: Մտածության տարտամությունն ու հոգվույն անհուզումությունը կարոտ կ'ընեն մարդս ապավինելու զգայարանական իմացության, այսինքն գաղափարները պատկերացնելու, զգայարանական տպավորությանց վերածելու: Այս իսկ է կարծեմ խորհրդանշականներուն մտային մեխանիզմությունը»³:

3 «Շիրակ», Ալեքսանդրիա, 1909, № 16, էջ 341:

Մտածության ու ապրումի հստակ արտահայտումը գեղարվեստում ինտրան առնչում էր իրականի, էականի հետ, իհարկե չկանգնելով իր ժամանակի ռեալիզմի դիրքերում: Բայց սիմվոլիզմը նա ֆենադատում էր իր սկզբունքների տեսանկյունից, որին ոչ մի կերպ չի համատեղվում տարածական, բազմաընդհանրության սիմվոլիստական իդեան: Չէ՞ որ իր սիստեմի հիմքում ընկած սուրստանցը բավականաչափ հստակ է թե՛ կյանքում, թե՛ գեղարվեստում, նախաձեռնությունից մինչև վերջնաձեռնություն: Բայց դա մի տեսակ հստակություն է, որ իր ընթացքի ու այլափոխությունների տարբեր մակարդակներում ուղղված է դեպի վեր՝ արսույցաբար, հոգեհորը: Մեզ համար դա միանգամայն հստակ իդեալիզմ է, բայց ոչ հստակ իրականություն: Մինչդեռ Չրաֆյանի համար ոչ միայն իրականություն է, այլև տեսականություն, այսինքն՝ ռեալականի ու իդեալականի բարձրագույն ոլորտը: Այստեղ տեսիլներն ու երազներն էլ են հանդես գալիս որպես իրականություն, որ վերջին հաշվով իրականության փոխարինումն է երևակայական պատկերներով, ավելին՝ միստիկայով:

Հոգիների կատարելագործման գաղափարը մինչև սպիրիտիզմին անցնելը սաղմնային ձևով քաֆնված էր Չրաֆյանի ըմբռնած իրականության, նշմարտության, տեսականության խորքում, երկար թափառումները՝ կատարյալին ու բարձրագույնին տանող մտի՛ր քալիդներում, ավարտվում են աստծուն միակ կենդանի իրականություն հայտարարելով: Սակայն հասկանալի է, որ այստեղ էենդանի իրականություն չկա, սա տեսիլի ու երազի քնազավառն է՝ ռդողված միստիկ ստվերներով: Այդ են հաստատում, դեռևս 1897-ին Միֆայել Կյուրեյանին գրած մի նամակի հետևյալ տողերը. «... աղվոր, անիրական... անշոշափելի երազի մը... որ կը նմանի, իր տարրերուն համակրանքի հազար արտահայտություններու շնորհիվ՝ Նոթո-Տամի choeur-ին երկու քներուն գորական պատումաններուն, որոնց գունագեղ ապակիներուն միամիտ, պաղած, անուշ ու միսքիֆ սինթեզը աչքերես կը փաշե տրտում, սրբավայրի լոին ստվերեն ուր կը կենամ երազելով — և կը տանի հոգիս իր գույներեն անդին, անորոշ, կարծես անիրական երկինքեն որ չտեսնվիր ու կ'զգացվի և որ անշուշտ երանությունը ըլլալու է՝ մեծ, գորական տարօրինակ լուսամուտեն անդին»⁴:

⁴ ԳԱԹ, Միֆայել Կյուրեյանի ֆոնդ:

Գործիկայի գերխնդիրը իր ժամանակին հենց իրականից ան-
իրականը, երկրայինից երկնայինը տանելն էր, ըստ որում գեղար-
վեստի հնարավորությունները կիրառվում էին մեծագույն վարպե-
տությամբ. Զրաֆյանի նկատումը այս տեսակետից չափազանց
բնորոշ է, գունագեղ վիարածի հմայքը սառն է և միստիկ: Այն
հատկանշում է տեսլականության առավելությունը առօրյա իրա-
կանության հանդեպ: Եվր դեպի տեսլականություն էսթետիկական
ապրումի միջով արդյոք վերահիշյալ գաղափարի՝ կատարելագործ-
ման հնարը չէ՞: Ներկա դեպքում այդ ելքն ապահովում է գեղար-
վեստը, այդ ելքն ապահովում են նաև երազները. «նշմարիտ երա-
զը» անխախտ և ուժգին ինֆնությունից է բխում, ինչպես պարզա-
բանվում է «Ներաշխարհում», ծրագրում է հոգու բարեշրջությունը:
Երազների իրականացումը նա առնչում է ինֆնության պահպան-
ման հետ: Այդ ուժգին ինֆնությունը, պետք է ենթադրել, ամենից
առաջ արվեստագետի նսն է: Ներաշխարհային տիեզերքի «հա-
մաստղալի աննյութականությունը» երազների աշխարհն է:

Մերժելով գոյի պեսիմիստական հայեցողությունը և անհամա-
պատասխանություն գտնելով պեսիմիստական փիլիսոփայության
և շոնգիայի ներկայացուցիչների հայացքների ու գործունեության
միջև («Ներաշխարհի» հատվածներից մեկում խոսք է գնում Շո-
պենհաուսերի ու Լեոպոլդի մասին), Զրաֆյանը գտնում է. խոր-
հելը, ապրելը, գործելը հարում է կյանքին, ուժին, ուրախության,
իսկ հոռետեսին միակ վայել գործը անհնապանությունը պետք է
լինե՞ր, որը նույնիսկ մահվան անդորրի նկատմամբ բուռն լավա-
տեսություն է:

Մի կողմ բողոքելով պեսիմիզմի տվյալ մեկնաբանությունը,
տեսնենք, թե ինչպես է մեկնաբանվում օպտիմիզմը, որը կապվում
է «երկինքին կապույտ սփյուռներում»: Բանն այն է, որ երկինքը
որպես լույսի անհուն ավազան «կը նորաստեղծե հոգիները»: Եվ
երկնքին նայողը չի կարող, Զրաֆյանի եզրակացությամբ, հոռետես
լինել. «Կենցաղի դառնություններեն, ատելություններեն մազձոտ,
ապականած հոգին անոր տեսիլին մեջ կզգա թե կը թեթևա իր
աղտեղություններեն, և կը շնչե, կը ժպտի, երկինքին լույսին մի
բարությունը կը շնչե, գոված գոհարի մը պես և համակրության,
գուրի, ներման, սխալացման բազմապատիկ երանգներով կը ցո-

լացնե գայն: Միքե երկինքն առաքինության անեղծանելի գեղեցկությունը չէ...»⁵:

Երկնակապույտ լույսի ոլորտի՝ երկնքի տեսիլը ցնորք չէ, այլ բարձրագույն իրականությունը — երկնապատում մեղեդի անվանելով հոգին, Ջրափյանը վերին ոլորտում էլ գտնում է հոգու իրականանալու հնարավորությունը: Այսպիսով՝ տեսիլը ավելի իրական է, քան կենցաղի դառնությունները, ավելի նիշտ՝ դա առավել կատարյալ, առավել գեղեցիկ իրականությունն է: Այն առավել կատարյալ է, քե որպես կյանքի ու բոլորումի աղբյուր («այնպես կը թվի քե գարունը արտացոլում մը, արտահաբում մ'է հոգեկան գարնան մը որ կը ներե ու կը սիրե», էջ 89), քե որպես ներքին ապրումների, էսթետիկական տենչանքների, ստեղծագործական մղումների աղբյուր («Սիրալիք բաներու խոռով կ'զգամ, անուշ անձե տենչանքներ, շնորհալի ցայտֆեր անփութությանց, գրեթե ներումներու որոց տեղ գգվանքներ կը գալարեին», էջ 89): Երկինքը աշխարհի ողջ բազմազանության ընդհանրացվող սկզբունք, տիեզերական նպատակ համարելով, Ջրափյանը ողջ տեսանելի ու տեսական իրականության վրա տարածում է այդ սկզբունքը, որն այլ կերպ չի կարելի կոչել, քան՝ տիեզերական հարմոնիա: Դա էսթետիկորեն ընդհանրացված մի սկզբունք է, լավատեսական սկզբունք, բառիս ուղիղ իմաստով լուսավոր սկզբունք: Եվ այդ սկզբունքը գալիս է հաստատելու. «Բնությունը... նույն է ամենուրեք, բույրերի փթթումին, բոխներու սլացքին, հախիւն մեջ, հնչյուններու, դաշնակությանց ժայթքերուն մեջ, ինչպես հոգվույն սփռական, խանդաղատական հոծարությանց մեջ»⁶:

Տիեզերքի էսթետիկական ներդաշնակության հավատով պայմանավորված այս օպտիմիզմը միանգամայն իդեալական մի ըմբռնում է, որը հեռու է իրականությունից, ինչքան էլ Ջրափյանն այն համարի կատարյալ իրականություն: Երկնային, համապարփակ բարին՝ ցողված աստվածային գաղափարով և ողողված տիեզերքի հիմքում ընկած սուրստանցի՝ լույսի կապույտով իրականությունից հեռու մի տեսիլ է: Բարին ու գեղեցիկը միաձուլվում են, բանականությունն ու զգայականությունը ներբափանցվում են ու շաղախվում «տեսլականության» պոետիզմով:

⁵ Ինտրա, Ներաշխարհ, էջ 38:

⁶ Նույն տեղում, էջ 89—90:

Հայ իրականության մեջ բարձրացված էսթետիկական այլևայլ հարցերի շարքում XIX դարավերջին և XX դարի սկզբին, թե՛ ծավալի, թե՛ զբաղված տեղի ու նշանակության տեսակետից գեղեցիկի կատեգորիայի փնտրությունը առաջին տեղն էր զբաղում: «Քյուրակներ» 1904 թ. համարներում տպագրվել են չորս տարբեր հեղինակների հոդվածներ այդ կատեգորիայի վերաբերյալ, ըստ որում տարբեր մեկնաբանություններով: Նույն 1904-ի № 35-ում լույս տեսած իր «Կարծիքներ Ռ. Հ. Պերպերյանի «Խոնք և Հուշ»-ի մասին» հոդվածում Զրաֆյանը նույնպես աշխարհող չի անում գեղեցիկի խնդիրը: Հետաճրհի է տեսնել, թե նույն ամսագրի նույն տարվա համարներում չորս տարբեր հեղինակներ ինչպես էին դատում նույն խնդրի մասին, և ինչ տարբերություն կա նրանց և Զրաֆյանի հարցադրումների միջև:

«Գեղեցիկը և գեղեցկությունը» հոդվածում (ստորագրված է՝ Հետևողաբան՝ Ն., «Քյուրակներ», Կ. Պոլիս, 1904, թիվ 16), ամփոփելով իր կարճատև պատմական ակնարկը, հեղինակը եզրակացնում է— գեղեցիկի նշմարիտ վարկածը պետք է որոնել և՛ առարկայի բնական հատկությունների, և՛ զուտ մտային հատկությունների մեջ: Գեղեցիկի բնական հատկություններն են՝ միության մեջ զանազանություն, զանազանության մեջ միություն, ներդաշնակություն, դասավորում, նպատակ, համեմատականություն: Առարկայի օբյեկտիվ այս հատկանիշները ըստ հեղինակի ավելի զգալի են նրանց համար, ովքեր այդ հատկությունները ըմբռնելու ունակ միտք ունեն: Հետևաբար օբյեկտիվորեն գոյություն ունեն գեղեցիկի այնպիսի հատկանիշներ, որոնք հասանելի են առավելապես ընկալունակ միտք ունեցողներին: Սրան անմիջապես հաջորդող հոդվածում՝ «Ներդաշնակության օրենքը տիեզերքի մեջ», Կ. Սինանյանը այդ օրենքը համարում է անհեղյի օրենք բնության մեջ (որ. մոլորակների շրջապտույտը երկնակամարում, տարվա եղանակների հերթափոխը երկրի վրա, օդ-ջուր-բուսական-կենդանական աշխարհի շղթան և այլն): Այդպես ներդաշնակ է նաև մարդու մարմինը, ներդաշնակ է միաժամանակ նրա հարաբերությունը նյութական աշխարհի հետ: Նա շարունակում է, թե տիեզերքը «փնտր մըն է», անհուն էակի կողմից գեղեցկապես հորինված և անկարելի է, որ

«խծալուր», անհերքաշնակ հնչյուններ հանե: Ի՞ր գտած օրենքը ամեն ինչի վրա տարածելով, նա հաստատում է, թե աղետները, հասարակական անկարգ կազմակերպությունները ինչ-որ բարձր նպատակի հարմարեցումներ են (անհնար է գտնել անստվեր լույս կամ անփուշ վարդ, նշում է նա): Արտաֆուտ անմեղ այս հոգվածում զարգացվում է շատ վտանգավոր տեսակետ, որը կարող է արդարացնել հասարակական բոլոր շարիֆները, բացասելով ամեն մի առաջավոր շարժում: Այսուհանդերձ, տիեզերական ներդաշնակության հարցը որոշ շափով արձագանքում է «Ներաշխարհում» տեղ գտած, մեզ արդեն ծանոթ տեսակետին:

«Գեղեցկին ըմբռնումը» հոգվածում (թիվ 33) Երվանդ Փետրյանը հիշելով պատմության էջերը՝ Կոնդիլլակ, Հեգել, Պլատոն, Կուզեն և այլն, և բավական խառնաշփոթ դատողություններից հետո նշում է, թե գեղեցկությունը մեր հոգու, մտքի զգայնության վրա է ներգործում և գիտակցությունը «կը լմվի անոր իզեալին հետ»: Այս ներգործության գաղտնիքը նա տեսնում է բնության մեջ ու a priori պարունակվող գեղեցկագիտական տիպի խորհրդավոր հրապույրում: Այդ ազդեցությունը շեմացնում է մարդկային կյանքը, լուսավորում հոգին: Գեղեցկի ձևերի ու գծերի կատարյալ հմայքը համեմատվում է վեհ արևի ուժի հետ, իհարկե սա համեմատություն է ընդամենը և ոչ թե լույսի կոնցեպցիան հիշեցնող մի բան:

Մյուս հոգվածը՝ «Վեր ալ նայինք երբեմն» խոսում վերնագրով (թիվ 36, հեղինակ՝ Հովն. Ս. Ալիֆանյան) դրականը և գործնականը հակադրում է վերացականին, դրամը՝ «աշխարհի անցախոսը», գեղեցկին: Դարի գործնական ոգին, դրամատիկությունը չպետք է կապուի մարդու մտքի «այն անգին օծիտներեն» մեկը, որով նա սիրում է գեղեցիկը բնության և գեղարվեստի մեջ: Շարունակելով իր խոսքը, նա գեղեցկության դիցումուն արված ուխտագնացությունը համեմատում է կրոնական երկյուղածության հետ: Գեղեցկությունը որոնելով ու գտնելով տիեզերքում, Ալիֆանյանը գրում է. «Եթե այսօր գեղեցկություն ու վսեմություն կը ցույց այս աշխարհներեն, որքան փառք և բարություն ու սեր կրնա ցույլ այն Արարիչեն, որուն շուրջը... կը բավալին այս միլիոնիցս միլիոնավոր աշխարհներն ու արևները:

Վե՛ր ալ նայինք երբեմն... լուսավորներուն: Հարկ չէ աստղա-

գետ ըլլալ զանոնք ճանչնալու և անոնց գեղեցկութենեն հաճոյք
զգալու համար: Քիչ մը ճաշակ, քիչ մը վարժություն և դիտող աշ-
փեր՝ կը կազմեն այն դրամագլուխը, որ պիտի կրնա լայնցնել մեր
սիրտն ու միտքը, և լեցնել մեզ այն անխառն հրեմանով, որ կը
ցոլա կապույտ գմբեթին գեղեցկութենեն և փառանել Վսեմութե-
նեն»⁷:

Ինչպես նախորդ դատողությունները, այնպես էլ այս մեջբե-
րումն ու հակադրությունը գեղեցկի ու դրամի միջև, իրենց հիմնա-
կան գծերով կարելի է գտնել Զրաֆյանի մոտ: Չի կհարելի իմարկե
պնդել, որ դա պայմանավորված էր միմյանց կարծիքների սոսկ
ժանոքությամբ: Բայց կարելի է որոշակի ասել, որ կարծիքների
սրուշ ընդհանրությունը պայմանավորված էր մարդկանց ընդհա-
նուր մտահոգություններով, ժամանակաշրջանի մտայնությամբ:
Այդ ընդհանրությունը երբեմն արտաքին է՝ ասենք վերջին մեջբեր-
ման «կապույտ գմբեթի» գեղեցկության, արարչի և Զրաֆյանի
«երկնակապույտ լույսի» նմանությունը, երբեմն էական՝ ինչպես
տիեզերական ներդաշնակության իդեալիստական մեկնաբանու-
թյունը:

Սգիպտական բուրգերի էսթետիկական էությունը լուսաբանե-
լիս, չափերի ներդաշնակությունը, քվերի միջոցով դրանք բաղդա-
տելի դարձնելը Ինտրան համարում էր «անօրինակ գեղեցկության»
հիմքը: Չափը, կարգավորությունը, քվերի մաթեմատիկական ճշ-
տությամբ ներդաշնակումը գեղեցկի իրացման ու բնութագրման
ռեալ միջոցներ են համարվում: Նման դեպքում սովորաբար խո-
սում են գեղեցկի օբյեկտիվ չափանիշների մասին, բայց ինչպես
հայտնի է, մաթեմատիկոսներն որոշվող սիմետրիան, հարմոնիան,
համաչափությունը, ներդաշնակությունը որքան էլ անբաժան են
քվում գեղեցկիկից, շատ հաճախ հատուկ են նաև գեղեցկից հեռու
առարկաների ու երևույթների:

Զրաֆյանը, բարեբախտաբար, միանշանակ ու ուղղագիծ չի
մատուցում ներդաշնակության հարցը: Նա գտնում էր, որ բուրգերի
վեհություն գաղտնիքը ոչ միայն վիթխարի չափերի մեջ է, այլև
արտահայտիչ շափերի: Այս մեկնաբանությունը հարցը օբյեկտից
փոխադրում է սուբյեկտ, տեսողական պատրանքը, մարդկանց

⁷ «Բյուրակն», Կ. Պոլիս, 1904, քիվ 36, էջ 716:

վրա բողած տպավորությունը ձեռք է բերում առաջնային նշանակություն: Մարդկայինը հնարավոր չէ անջատել գեղեցկից, թվերի, շափերի որոշակի համադրությունը ղեկավար կերտած ռեալ իրերի, ստեղծագործությունների հիմքում, արվեստագետը ձգտում է հասնել *արտահայտության* Չրաֆյանի ըմբռնմամբ նույնպես գեղեցիկն անանջատ է արտահայտությունից. հասարակ մարդը իր տառապանքը պատմելիս պարտավոր չէ «հանելի» ձև ստեղծել, բայց արվեստագետը, որի հոգու դամիւնանտ մասը գեղեցիկն է, պարտավոր է հանույժ առթել, նաշակ գոհացնել, տվյալ դեպքում՝ «գեղեցկացնել վիշտը» — սա գեղեցիկը պաշտող ամեն մեկի խրնդիրն է, այս կամ այն վիճակը, ապրումը, առարկան արտահայտելիս: Նա կարևոր մի նշում է անում՝ գեղեցիկն արտահայտելու խնդիրն անջատելով զարդարելու հակումից, գեղարվեստական պատրաստի ձևերի պարտադրումից կամ իրականության «գեղարվեստականացումից»: Այստեղ գեղեցիկը նա կապում է պարզի և բնականի հետ. «Առանց «գրական հագուստի» կրճա բան մը՝ բանաստեղծական ըլլալ, ինչպես ... բոլոր բնության տեսարանները, տգետի մեկ խոսքը, մեռել մը, ոչնչությունը իսկ: Պիտի համարձակիմ ըսելու թե *հաճախ* ավելի շատ բանաստեղծական կը ներկայանա բան մը երբ գրականության ձևակերպություններեն գերծ է... վեհագույն խոսքը ՊԱՐՁ խոսք մըն է հաճախ, քաղցրագույն նվագը պարզ հնչյուններե կազմված է շատ անգամ, և, եթե չիմ սխալիր՝ ստեպ Հոմերական պարզ ճարտարապետությունը կը գերազանցե նոյն գոթականը: Զարդարանքի հարկ չկա բանաստեղծականացման համար: Բան մը կրճա *ինքնին, միասին, առգետ* ունենալ այդ անպատմելի խորությունը, գոր բանաստեղծություն կը կոչենք»⁸:

Նախ նշենք, որ բանաստեղծականություն ասելով նա նկատի չունի գրականությունը («խնդիրը գրականության վրա չէ» գրում է նա) և բացի այդ, երբ բնականը ինքնին բանաստեղծական չէ, պետք է «արտահայտություն տալ», միայն՝ պարզ և անկեղծ: Այսպիսով՝ «գեղեցկացնել» ասելով նա նկատի ունեւ արտահայտությունը և այն էլ ոչ թե իրականությունը զարդարելը, այլ «անպատմելի խորությունը» պարզ և բնական արտացոլելը: Այն ամենը, ինչ ներկայանում է որպես բանաստեղծական, որպես գեղեցիկ, բխում

⁸ ԳԱԹ, Միֆայել Կյուրեյանի ֆոնդ:

է իրականության խորքերից: Իհարկե, ինչպես տեսանք *իրականությունը* Ջրաֆյանի համար այլ բովանդակություն ունեւ, քան, օրինակ, դասական ռեալիզմի ներկայացուցիչների, ինչպես նաև *ճշմարտությունը*, որ կապվում էր տեսլապաշտության հետ: Ճիշտ այդպես էլ պարզ և բնական ասելով նա նկատի ունեւ անպատմիկ խորությունը: Տարիներ հետո այդ «անպատում խորությունը» երևան է գալիս «Ներաշխարհում»՝ բանաստեղծի հոր հիշատակին վերաբերող կտորում, խենթի կտորում (մեռել, տգետի խոսք որպես բանաստեղծական երևույթներ), և այդ էջերը լի են բանաստեղծականությամբ: (Ի դեպ, նշենք, որ Ջրաֆյանի տվյալ նամակում հստակ սահմանագիծ չկա գեղեցկի և բանաստեղծականի միջև, հասկանալի է՝ նա իր առջև նման խնդիր չի դրել): Ինչ վերաբերում է գոթական ճարտարապետության նոխարյան ստորագրած պարզ հոռմեսականին, չպետք է մոռանալ, որ այլ աղիքներով գոթիկային տրված նրա բարձր գեղանկարչականները չեն հակասում սրան. նա հիանում էր ոչ թե գոթիկայի նոխարյամբ, այլ թղթով, պացֆով դեպի վեր, դեպի լույսի գերհրականությունը: Այսպիսով, արվեստագետի համար արտահայտության մի եղանակ կա — ինչ նյութ էլ վերցնի, նույնիսկ՝ գոեհիկ, պետք է արտահայտի գեղեցիկ: Նս, նշում է նա, ծայրահեղ հուզումների մեջ իսկ զգում եմ գեղեցկի տիրապետությունը. Դյումա որդու մի հերոսը, որ արտիստ է, անձնասպանության վայրկյանին հայելու առջև կենալով ձգտում է շփեղ դիրք տալ իրեն: Ջրաֆյանի բերած այս օրինակը ակամա հիշեցնում է Թոմաս դե Կուինսիի «Սպանությունը որպես գեղեցիկ արվեստներից մեկը» ակնարկը⁹, կապված էսթետիզմի սկզբունքների՝ գեղարվեստը «բարձրագույն ռեալականություն դարձնելու», կյանքը էսթետիկորեն ապրելու հետ: Չի կարելի, հարկավ, հավասարության նշան դնել էսթետիզմի և Ջրաֆյանի սկզբունքների միջև — իրականությունը գեղեցիկ արտահայտելու նրա պահանջը վերաբերում է գեղարվեստական երկին և ոչ թե իրականությունը գեղարվեստին ստորագրասելուն, կամ նույնիսկ

⁹ Այդ մասին տե՛ս К. Гильберт, Г. Кун, История эстетики, М., 1960, стр. 511: Այստեղ նշվում է, թե ակնարկի մտահղացումը գալիս էր Օսկար Ուայլդի հերոս լորդ Հենրիի «կյանքի մեկնաբանությունը գեղարվեստական հայեցակետից» սկզբունքից, որոշ հումարիստական երանգով, որ ընթերցողներից ոմանք միանգամայն լաւշ ընդունեցին:

գեղարվեստում «գեղեցկացված» ներկայացնելուն, զարդարելուն: Սրանով հանդերձ, գեղարվեստում, ենթարկվելով «գեղեցկի պաշտամունքին», իրականությունն ինչ-որ բան կորցնում է (անցնում ռեալականից դեպի իդեալականը կամ նույնն է, թե տեսլականը, կատարվում է կյանքայինի, իրականի, կոնկրետի կորստյան գնով). «... ամեն սկիզբ իրագույն ալլակերպված վախճան մ'է», նշվում է «Ներաշխարհում»: Բայց այդ վախճանը աստիճանաբար պաղումն է, անհետացումը սիրո, պոեզիայի, բոցի: «Ներաշխարհի» այս էջերում (64, 65, 66), որ ավարտվում են աղոտ մի ճառագայրի անհետացումով, բացահայտվում է «գեղեցկի պաշտամունքի» և բիրտ իրականության խոր հակասականությունը:

Տեսլականն ու գեղեցիկը հատկանշող պատկերներից («սրտիս մեջ խնկաման մը կա») ինտրան գալիս, կանգնում է ճղճիմ իրականության առաջ (խնկամանի տեղ հայտնվում է դատարկ դրամապանակը, «գծծություն, թշվառություն, ատելության փակ կզակենք-ր» և այլն):

Կենսապայքարի ու դրամի իշխանության այդ իրականությունից դեպի գեղեցկի տիրապետությունը մեկնելիս դուրս են մղվում «օգտապաշտության» կոնկրետ դրսևորումները, մյուս կողմից, այդ դուրս մղումը, որ վերջին հաշվով սահմանեն շունի, հասցնում է նաև գեղեցկի վերջին ճառագայթի կորստյան. արթնացում «հավիտենական թշվառախտի» գրկում, մահվան գաղափարի հաղթանակ:

Եթե գեղեցկի պաշտամունքը դառնար ինքնանպատակ, համարվեր բարձրագույնը արվեստագետի համար, նման ողբերգական վերադարձ դեպի մոռյլ իրականություն չէր լինի, Զրաֆյանը կրավարարվեր էսթետիզմի ներամփոփ ոլորտներում հանգիստ գտնելու ձգտումով: Բայց նա չի հանձնվում էսթետիզմի հմայիչ կապանքներին, ռեալականի ու իդեալականի միասնացման սկզբունքը պաշտպանվում է հետևողականորեն: Իզուր չէ նա գեղեցկի հարցը բնում իր տարբեր աստիճաններում և արտահայտման տարբեր բնագավառներում:

«Տորոսեն անց» համփորդական նոթերում վերհիշելով Կիլիկիայի պատմության որոշ դրվագներ, Զրաֆյանը բնության գեղեցկությունը ներկայացնում է միախառնված դարերի լույսին. տարածությունը և ժամանակը իրենց վայրիվերումներով, սուր հակադրություններով վերածվում են «հրաշագիծ բովանդակի մը»: Այդ

«բովանդակը» այսպիսով, իր բանձրացական դրսևորումներում <... կ'ընծայեր գերանուրբ զգայնություն մը, գեղեցիկ բաներու այն զգայնությունը, որով կը թվին հավերժորեն ականջ դնել ու նվիրվել իրենց գեղեցկությունն ստեղծող, պահպանող՝ զայն մշտակերտող օրենքներու շունչին»¹⁰:

Դրանք տիեզերական ներդաշնակության օրենքներն են՝ հաստատված պատմությամբ, որը մարդկության խիղճն է: Տիեզերքը որպես մարդու օրևան, դպրոց, ասպարեզ ու փորձավայր, բավա-
րան ու տանար, Ջրափյանը պատկերացնում է իդեալիստորեն-
աստվածաբանորեն. նշմարիտ կորստից դեպի հավերժական երա-
նությունը «աստվածագգաց կատարելությունը» տանող հանա-
պարհ:

Պատմությունը խղճի և հայտնության հետ գալիս է, իր կարծի-
քով, հաստատելու այն: Բայց գեղեցիկ ու կատարելության մեկնա-
բանության ուշագրավ կողմերը պետք է անջատել աստվածաբա-
նական շղարհից, փորձելով տեսնել, թե այնուամենայնիվ օրյեկ-
տիվ ինչ բովանդակություն ունեն դրանք «մշտակերտող օրենք-
ները»: Նախ պետք է նշել, որ գեղեցիկը պատմության, ժամանա-
կի ընթացքի հետ առնչելը անցյալի լույսով ներկայի գեղեցկու-
թյունը դիտելը և առօրյա ներկայից «ավելի ընդհանուր ներկան»,
տեսական այժմյանությունը անջատելը («Հովհաննես Սեթյան բանա-
ստեղծ» հոդվածում, «Բյուզանդիոն», Կ. Պոլիս, 1913, թիվ 5055),
հնարավորություն է տալիս գեղեցիկն ընկալել և մեկնաբանել պրո-
ցեսի մեջ, ոչ միայն իր տարածական, այլև ժամանակային գոյա-
ցություններում: Այնպես որ գեղեցիկի «գերանուրբ զգայնությունը»
հանդես է գալիս որպես կենդանի, շարժման պրոցես իր բազմա-
զանության, ժամանակային-տարածական այլափոխությունների
մեջ: Հետևաբար համապարփակ ներդաշնակությունը պետք է որո-
նել մարդ-տիեզերք փոխհարաբերությունում: Այլ խոսքով, գեղե-
ցիկը, բոլոր Ջրափյանի, պայմանավորված է ոչ միայն օրյեկտիվ
օրինաչափություններով, որոնք կարելի է արտահայտել նույնիսկ՝
թվերով, այլև զգայնությամբ և մարդկային էությանմբ:

Ներդաշնակության այդ գաղափարը գտնում ենք Ջրափյանի
տարբեր էջերում, հայտնված տարբեր առիթներով: Մի դեպքում

¹⁰ «Շիրակ», Ալեքսանդրիա, 1909, № 5, էջ 177:

դա մարդու ստեղծագործության և շրջապատի ներդաշնակությունն է, ուր առաջինը հաշվի, չափի, օրենքի շնորհիվ կենդանանում է, դառնում գերազանց իրը «բոլոր այս իրեղեն շրջավայրին»: Իսկ երկրորդը նույնպես ասես կենդանացած դի-ռաւ է այն. «Ամեն ինչ շոգենավը կըդիտեմ, անոր կ'ունկնդրեմ... շնորհիվ գեղուն, կարծես ազատակամ, ինքնավար, որ ծովուն վրա կ'երթար իբրև տերն իր կալվածին մեջ, իբրև գեղեցիկ իրագործումն արարչական պատվերին»¹¹:

Մի այլ դեպքում դա գեղարվեստական երկի ներդաշնակ կերտվածքն է, ուր ամեն ինչ գեղակերտ, մաքրափայլ, մեծարժեք է (Ջրափյանի բառերն են): Այստեղ ոչինչ ավելորդ կամ պակաս, ոչ մի չափազանցված փայլ կամ գույն չկա, որ ընկալողից ծածկի ուրիշ ինչ-որ բան, ամեն ինչ իր նշանակության ու դերի համեմատ չափ ու դիրք ունի. «... բայց արժանավոր ու անհրաժեշտ է ամբողջի մաս կազմելու և անդորր ներդաշնակության մը մեջ ամեն բան կը միանա»¹² (խոսքը վերաբերում է Պերպերյանի ստեղծագործությանը): «Ի խալի, ալիք» էսսեում, որտեղ Ջրափյանը ներկայացնում է տիեզերական ներդաշնակության իր ըմբռնումը, իրար կողքի են դրվում «համաձայնություն, ներդաշնակություն, զանազանյալ միություն» բառերը, որոնք կապվում են գեղեցկին: Այդ բառերը միասին վերցրած ըստ էության հարմոնիա հասկացությունն են արտահայտում: Բայց դա հարցի մի կողմն է: Ավելի ուշագրավ կողմն այն է, որ հարմոնիայի այդ ըմբռնումը գրեթե նշտորեն հիշեցնում է անտիկ աշխարհում մշակված հարմոնիայի տեսությունը: Այդ տեսության հատկապես մի սկզբունքն է կարեւոր Ջրափյանի ըմբռնումը բացահայտելու տեսակետից՝ սահմանավորի և անսահմանի սկզբունքը: Ըստ որում, ընդունելով այս սկզբունքը Ջրափյանը միաժամանակ վիճում է Պրոտագորասի նշանավոր «Մարդն է չափը ամենայնի» աֆորիզմի հետ: Հիմնական պատճառն այն էր, որ Ջրափյանը չէր ընդունում չափի մարդաբանական ըմբռնումը, հետևողականորեն զարգացնելով տիեզերական հարմոնիայի գաղափարը, գաղափար, որը կրկնում ենք, գեղեցկի չափի, հարմոնիայի անտիկ կոսմոլոգիական տրադիցիան էր շա-

¹¹ «Օջական», գրական ժողովածու, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 141:

¹² «Ոստան», 1911, № 4, էջ 861:

րունակում: Մարդու փոխարեն Չրաֆյանը անհունն է դնում չափի հիմքում: Մարդը չի կարող գրավել անհունի տեղը, քանզի, այս ըմբռնման համաձայն, նման դեպքում բացարձակի «մեկ միացում» պետք է լիներ:

Այստեղից նա անում է իր սկզբունքային եզրակացությունը. «Մենք գեղեցկությունները կը դատենք տեսական Գեղեցկին իմացումով. իրականությունները՝ նշմարտին ծանոթությամբ. օգուտներն՝ անսահման ու Գերագույն Բարվույն գաղափարով, կբ գնահատենք արարքներն՝ անպայման Սիրույն ու խորհուրդներն՝ անբավ իմաստության հասկացողությամբ: Կյանքը հասկանալի է Հավերժությամբ միայն: Տարօրինակ բան, ինչպես Անչափելին իբր չափ ծառայել»¹³: Այդ անչափելին ողջ տիեզերքը չափելու միջոցը նրա համոզմունքով *Բացարձակն է*, որի եղանակավորումները կամ արտահայտություններն են երևույթների հիմքում ընկած օրենքները:

Ձգայարաններով ընկալվող տիեզերքը, հաստատում է Չրաֆյանը, չի կարող մեզ տալ անհունի, կատարյալի, բացարձակի գաղափարը, եթե իր մեջ չունենալ դրանք, ավելին, եթե մարդկային էությունն իսկ աստվածային բացարձակից որևէ բան չունենալ: Այս պատճառաբանությամբ ստացվում է, թե հավաստին այն է, ինչ կարող են ընկալել զգայարաններով, իսկ վերահիշյալ ամենաընդհանուր հասկացությունները պետք է որ համապատասխան աղբյուր ունենան— ամենայնի սկիզբը:

Բացարձակը, անսահմանն, այսպիսով, հանդես են գալիս որպես կոնկրետ առարկաներից ու երևույթներից կտրված ինքնուրույն գոյություններ, որոնց մարդը հասնու է լինում ինտուիցիայի կամ, ինչպես ինքն է ասում, դեմահանդիմանության միջոցով: Պատահական չէ, որ «Ներաշխարհին» նվիրված հեղինակային վերլուծության մեջ նա ընդգծում է իմացականության այդ երկու ձևերը, «վերացումների մշտական տրամադրությունն» ու «թանձրացյալ խտացուցիչ պատկերների եռանդը» և «Ներաշխարհը» լի է բե՛՛ կոնկրետ երևույթների, բե՛՛ գաղափարների «դեմահանդիմանական համադրույթներով» ու վերլուծումներով: Եսի գոյության պատճառն ու վախճանը նա գտնում է բացարձակի մեջ և այստեղ

¹³ «Օշական», գրական ժողովածու, 4. Պոլիս, 1914, էջ 139:

էլ Եսի մասնավոր, անհատական հանգամանքներն անջատվում են կատարելությունից: Կատարելությունը ճա կապում է սիրո հետ, նշելով, թե սերն է միայն, որ իր անանձնականությամբ պիտի գտնել տար ամենուրեք ինչ արժանի է պաշտվելու, ինչ որ բուն ԳԵՂԵՑԿՈՒԹՅՈՒՆՆ է, անկախ ճաշակներից, անհատականություններից:

Այս բուն գեղեցկությունն էլ գեղեցկի բարձրագույն աստիճանն է, որին մարդը կարող է հասնել ինտուիցիայի միջոցով: Սրանով ըստ էության ավարտվում է գեղեցկի խնդիրը, ամփոփվելով բացարձակի սանձաններում, ստանալով մշուշոտ, միստիկ և իռացիոնալ տեսք: