

ՏԻՐԱՆ ՉՐԱՔՅԱՆԻ ԱՇԽԱՀԱՅՅՔԸ

Գրականության պատմության տեսակետից բացառիկ հետաքրքրություն են ներկայացնում գրողի աշխարհը և գրողի կողմից այդ աշխարհի արժևորման կերպը՝ գաղափարական, հոգեբանական, արտահայտչական ինքնատիպ կառույցներով:

Գեղարվեստականության չրաքյանական կատարելատիպը կարելի է պարզել միայն որոշակիացնելով Չրաքյանի էսթետիկական հայացքները և դրանք համակարգելով, ինչի համար որպես հիմնական աղբյուրներից մեկն են ծառայում նամակները: Չրաքյանի գեղագիտական իդեալը բացահայտելու, ինչպես նաև «Ներաշխարհի» ստեղծման պատմությունը ուրվագծելու համար դեռ տարիներ առաջ հողվածագրիս «Գեղագիտական հայացքների դրսևորումները Չրաքյանի նամակներում» («Բանբեր Երևանի համալսարանի», 2000 թ., թիվ 2, էջ 209) և «Տիրան Չրաքյանը Մ. Կյուրճյանին հասցեագրված նամակներում» («Երիտասարդ գիտաշխատողների հողվածների ժողովածու», 2001 թ., թիվ 1(2), էջ 143) հողվածներում առաջին անգամ շրջանառության մեջ դրվեց Չրաքյանի անտիպ նամականին, որ կարելի է համարել մի ինքնուրույն և ուշագրավ ստեղծագործություն, Չրաքյանի «Քերթողական արվեստը»:

Հետագայում նշված հողվածների նյութը լրանալով ու հարստանալով՝ առանձին գլուխների տեսքով («Չրաքյանի գեղագիտական հայացքները» և «Չրաքյանի աշխարհայացքը») տեղ գտավ «Տիրան Չրաքյանի (Ինտրա) պոետիկան» (Երևան, 2005) գրքում:

Այս հողածում փորձել ենք ամենաբնորոշ գծերով ներկայացնել Չրաքյանին որպես գեղագետի: Եվ քանի որ անառարկելիորեն Չրաքյանի գեղագիտությունը սերտորեն կապված է իմաստասիրության հետ, բացելու համար իմաստասեր բանաստեղծի աշխարհը՝ փորձենք ճանաչել նաև հեղինակի աշխարհայացքը, բացահայտել նրա աշխարհընկալման իմաստասիրական հիմունքները, փիլիսոփայական համակարգերի նրա ընկալումներն ու ինքնատիպ մեկնաբանությունները: Այստեղ օգնության են գալիս փիլիսոփայական ուսմունքները, ֆիզիկայի բնագավառում նրա ժամանակաշրջանի համար նոր կամ դեռևս նախապատրաստվող տեսությունները:

Ա. ՉՐԱՔՅԱՆԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

20-րդ դարասկզբի հայ գրականության ինքնատիպ ու առեղծվածային երևույթներից մեկը՝ «Ներաշխարհը», վկայեց, որ կայացել է բառի կախարդանքին տիրապետող, նրան նոր գեղագիտություն հաղորդող, սեփական գեղագիտության համար բառ կերտող մի բանաստեղծ, ով «Ես»-ի խորքերի հետ մեկտեղ Գեղեցիկի շերտերն է պեղել, և «Ես»-ի տարրալուծումներն իր մեջ ամփոփող «Ներաշխարհը» բարձրացել է որպես այն երկնող հոգու ինքնակոթողում:

«Գիրքը ես իսկ եմ, –ասում է Չրաքյանը նամակներից մեկում, –այն ատենիս վայրկյաններովս, խռովքովս լեցուն...»¹: Ամեն մի արվեստագետի թաքուն փափագն է նույնանալ իր ստեղծագործության հետ, նրան հաղորդել սեփական դիմագիծը, նրան փոխանցել իր տենչերն ու ապրումները և նրանով՝ որպես ամենախորամանկ հնարանքով, շրջանցել մահվան վերջնագիրն ու ձեռք բերել անմահություն: Քչերին է հաջողվում իրականացնել այդ երազը: Հաջողության են հասնում նրանք, ովքեր գտնում են անմահության բանալին, որ հենց իրենց մեջ է, և փորձում են ցույց տալ այն ճամփաները, որոնցով կարող է յուրաքանչյուրը գտնել իր ներսինը: Ամեն գրող չէ, որ կարող է ասել. «Գիրքը ես իսկ եմ», այսինքն՝ «Ես կերտել եմ ինքս ինձ»:

1910 թ-ին Անդրեյ Բեյլին մի հողվածում ասես բանաձևում է ապագայի արվեստի ծրագիրը՝ ասելով. «Մենք պետք է մոռանանք ներկան. մենք պետք է ամեն ինչ նորից վերստեղծենք. դրա համար մենք պետք է ստեղծենք ինքներս մեզ: Եվ միակ բարձունքը, որով մենք դեռ կարող ենք մագլցել, մենք ինքներս ենք: Բարձունքում մեզ սպասում է մեր Եսը: Ահա լուծումն արվեստագետի համար. եթե նա ուզում է արվեստագետ մնալ՝ չդադարելով մարդ լինել, նա պետք է դառնա իր սեփական գեղարվեստական ձևը»²:

Երբ ուսումնասիրում ես Չրաքյանի նամակները, բացահայտվում է գեղագետ, տեսաբան Չրաքյանը, որ լրացնում, ամբողջացնում ու հաստատում է տարիներ անց ինքնադատականում հանդես եկած հեղինակին:

Նշենք, որ Չրաքյանը սերտ նամակագրական կապ է ունեցել գրչակից ընկերոջ՝ Միքայել Կյուրճյանի հետ, որին հասցեագրված նամակները իր գեղագիտական հայացքների ճշմարիտ արտահայտությունն են:

¹ Գ.Ա.Թ., Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 245:

² Անդրեյ Բեյլի, Ապագայի արվեստը, Նոր-դար, 1997, թիվ 3-4, էջ 259:

Հետաքրքիր է հենց իր՝ Չրաքյանի վերաբերմունքը նամակագրությանը: «Համոզված եմ, որ ճշմարիտ գրականությունը նամակագրությունն է, ինչպես ճշմարիտ պերճախոսությունը կամ իմաստասիրությունը խոսակցությանց մեջն է: Մարդը խառն է արվեստին՝ այդ պարագաներուն մեջ»³: Վաղահաս մահվանից մեկ տարի առաջ էլ մեկ այլ առիթով վերստին անդրադառնալով նամակագրության էությանը, նույն համոզվածությամբ և հիմնավորումով ասում է. «Գրությունը ավելի կատարյալ միջոց մըն է մտավոր ու հոգևոր վայելքի, վասնզի բուն խոսքն է: Բանաստեղծությունը գուտ խոսքը չէ, վասնզի, թերևս սովորության բերմամբ ստություն ու ցնորք կխառնվի անոր»⁴:

Նամականին ընդգրկում է տարբեր շերտեր, որոնցից կփորձենք ներկայացնել Չրաքյանի գեղագիտական ու քննադատական հայացքները:

Նախ՝ որպես մուտք, սեղմ անդրադարձ բանաստեղծի ու հասարակության փոխհարաբերությանը և բանաստեղծի կերպարին վերաբերող Չրաքյանի դատողություններին:

Չրաքյանը գտնում է, որ բանաստեղծ արվեստագետը պիտի իր անձին, արտաքինին, իր շարժումներին էլ հաղորդի այն խորհրդավորությունը, որն ունի իր ներքում, և որն արտահայտվում է «արվեստագետ» գաղափարում. «Առդիսդին համար (բանաստեղծ առդիսդին) ամեն ինչ խորհուրդ ունի: Ի՞նչպես խորհուրդներու սիրահարը չունենա հոգածությունը, մինչև իսկ manie⁵-ն իր իսկ անձը խորհրդավորելու, իր մագերուն նետվածքին, իր ճակտին հակումին կամ բարձրացման, իր նայվածքին, իր հոնքերուն, շրթունքներուն տալու նշանակություն մը, մտածում մը, խորհուրդ մը, որուն ամբողջությունը կազմե «artiste» գաղափարը»⁶:

Ուրիշ մի նամակում, հիացմունքով խոսելով իր ուսուցիչ ԱռնաՎուտյանի մասին, գրում է. «Հապա ալիքին mimique⁷–ը! Ինչպես իր շողուն գանկը մեծ աղեղով մը խոնարհեցուց, ծովեզրին վրա ինկող կոհակ մը պատմելու համար. բնության ինչ սեր կար աս շարժումին մեջ. չէ մի որ ալիքին շքեղ անկումը ձևացնելով հոգևին՝ ԱռնաՎուտյան ան ալիքին, ծովուն երկրպագեց իրապես: Արդեն ինչ որ պատմեր, կվիպեր»⁸: Երբ խոսենք Չրաքյանի ոճի մասին, այս առանձնահատկությունը նրա արվեստի ամենաբնորոշ գծերից մեկը կնկատենք:

Ստեղծագործողի արտաքինի ու ներքինի ներդաշնակությունը գովերգող Չրաքյանը յուրաքանչյուր արվեստի գործ համարում է արվեստագետի ներաշխարհի վերստեղծում: Բանաստեղծը բարը, արտահայտությունն ու խոսքը ծառայեցնում է իր ներքինն ի հայտ բերելուն: Ուրեմն, նրա ուսումնասիրության առարկան պիտի լինի հենց ինքը: Միայն իրեն ճանաչող արվեստագետը կարող է կատարյալ արվեստ ստեղծել: «Շատ առիթներով ըսած եմ, թե մարդոց շատը լավագույն գործեր պիտի արտադրեր՝ վարպետի գործեր, եթե գիտնար յուրաքանչյուրը, թե ինչի կարող է, եթե պարզապես ինքզինքը ճանչնար: Այս գերազանց հատկությունը բավական է տաղանդավոր գրողի մը, որպեսզի վարպետի գործեր շինե: «Ծանի՛ր զքեզը» օրենք ըլլալու էր նաև գրողներուն»⁹:

Իսկ ճշմարիտ գրողներին՝ որպես մտածողների, Չրաքյանը դասում է փիլիսոփաների ու գիտնականների շարքը, բայց նրանց համարում ճշմարիտ խորհողներ՝ բացատրելով, որ գրողները չեն հեռացնում խորհրդածությունը բնականությունից և ոչ էլ՝ այն ենթարկում նյութին ու զգայարաններին, ինչպես գիտնականներն ու փիլիսոփաները:

Չրաքյանն ընդգծում է այն վեհ նպատակն ու կոչումը, որոնցով աշխարհ է գալիս բանաստեղծը: Նա ծնվում է «ամբոխը հուզելու» առաքելությամբ: Այդ արժանիքը տրված է եզակիներին, որոնք իրենց կրած տպավորությունն ու զգացմունքի ուժգնությունը նույն ուժգնությամբ կարողանում են հաղորդել հասարակությանը: Իսկ առանց ամբոխը հուզելու «չկրնար բանաստեղծը իր անձեն և տիեզերքի բոլոր բանաստեղծականություններեն մաս մը հաստատել մարդոց հոգիներուն մեջ»¹⁰, որն էլ բանաստեղծի գերագույն նպատակն է:

Այս մասին խոսելով՝ Չրաքյանը մոտենում է փառասիրության ու համեստության խնդրին և գտնում, որ արվեստագետի մեջ այս երկուսի հակասականությունն ու միասնությունը կա: Նա փառասիրությունը չի

³ ԳԱԹ, Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 2:

⁴ ԳԱԹ, Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 19:

⁵ manie - հուն. *μανία*, մոլուցք, կիրք, խելահեղություն, մոլում:

⁶ ԳԱԹ, Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 3:

⁷ mimique - հուն. *μimείματα*, նմանակում:

⁸ ԳԱԹ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2–րդ բ., թիվ 240:

⁹ ԳԱԹ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2–րդ բ., թիվ 248:

¹⁰ ԳԱԹ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2–րդ բ., թիվ 237:

համարում արատ՝ արվեստագետ հոգիների համար, ավելին. «Անոնք, որոնք կոչված են ամբոխը հուզելու, ինչպես փառասեր չըլլան: Պետք է փառասեր եղած ըլլալ՝ միտքե անցունել կարենալու համար այն սքանչելի գործը՝ որ է հոգիները խռովել, և այն դարձյալ սքանչելի *acte reflex-ը*, որ է ժողովրդին հիացական ծափահարությունը, այսինքն՝ շքեղ ապացույցը բանաստեղծին շքեղ ազդեցության»¹¹: Եվ ավելացնում է, թե ծափերը փառքի կոթողն իր պատվանդանին են գամում: Վկայակոչում է թատերգակ Վոլտերին, որ թատրոնում արտասովորով ասում է. «Ի՞նչ է, հաճույքից մեռցնել էք ուզում ինձ»: Ահա այս՝ հաճույքից մեռցնող փառքն են սիրում արվեստագետները: Եվ հետո՝ փառասիրության ծարավի հագեցումը արվեստագետի հոգում պաշտամունք է ծնում դեպի ծափահարող հանդիսատեսը. «Ի՞նչպես կպաշտես այն ատեն քեզի ծափահարողները, ի՞նչպես կխոնարհիս այն հոգիներուն առջև, որոնց տիրեցիր: **Ո՛վ գիտե, թե արտիստներուն, բանաստեղծներուն փառասիրությանը մեկ նպատակն ալ այս չէ... կարենալ խոնարհ ըլլալ**»¹²(ընդգծումները՝ Լ. Ա.): Միայն թե փառասիրությունը պիտի արդյունք լինի ոչ թե անձնասիրության, այլ արժանապատվության:

Մի նամակում ևս հասարակությունից հեղինակի ակնկալիքի մասին խոսելով՝ Չրաքյանը ներկայացնում է հոգիներին տիրող արվեստագետից մեկ աստիճան վեր կանգնած արվեստագետի կերպարը, որ չի բավարարվում իր հանճարի ուժի գնահատմամբ: Նա պարզապես մոլեռանդի բռնավորությամբ հարկադրում է պաշտել իր պաշտած վսեմը, երկրպագել իր երկրպագած կուռքին: Չրաքյանը Մ. Կյուրճյանին էր ուղարկել դեռևս անտիպ գիրքը՝ «Ներաշխարհը»: Հենց իր գրքի առիթով է այս մասին խոսում, իսկ մոլեռանդն ինքն է, որ իր ապրած հուզումների վերարտադրումն է ուզում տեսնել ընթերցողի մեջ. «Իմ գործությանս փայփայվի՞ լը միայն կուզիմ. ո՛չ, այլ նաև պատմածիս պատկառելիությունը, կուռքիս պաշտելիությանը համոզումը»¹³:

Գեղեցիկն ու Վսեմը, որ թաքնված են իրերի ու երևույթների խորքում, որ անտեսանելի են հասարակ մահկանացուներին, հասու են արվեստագետին: Եվ գեղարվեստը, երաժշտությունը, բանաստեղծությունն են ի գործու հաղորդակից դարձնել մարդկությանը Գեղեցիկի հետ: Արվեստագետն է հասարակության մեջ ձևավորում Գեղեցիկի չափանիշը՝ նրա պատմության տվյալ փուլում: Ոստի, ինքը լիովին ներշնչված պիտի լինի դրանով: «Ես ծայրահեղ հուզումներուս մեջ իսկ կզգամ Գեղեցիկին տիրապետությունը մեջս և կծառայեմ անոր»¹⁴, – գրում է Չրաքյանը նամակներից մեկում: Նույն նամակում ընդհանրացնում է իր միտքը. «Մեզիպեսիներուն հոգվույն մեջ *dominant* մասը Գեղեցիկն է»:

Մարդկությունն իր ծննդից ի վեր մտորել է Գեղեցիկի շուրջ և զանազան սահմանումներ տվել նրան: Ամեն ժամանակաշրջան թելադրել է Գեղեցիկի իր չափանիշները, իսկ բացարձակ գեղեցիկի որոնումների պատմությունը հաստատել է նրա չգոյությունն ու ընդունել Գեղեցիկի հարաբերականությունը: Բայց անվիճելի է, որ Գեղեցիկը հոգևորության նախապայմանն է ու արդյունքը: Կա Բուդդայի կյանքի հետաքրքիր մի դրվագ, որ ասես պատասխան է նաև Չրաքյանի նամակին. «Մի անգամ Անանդան՝ Բուդդայի ազգականը, սիրելի աշակերտն ու հետևորդը, գալիս է Բուդդայի մոտ և ասում. «Ես հասկացա, Ուսուցի՛չ, որ գեղեցկության մեր որոնումները, մեր ձգտումը Գեղեցիկին, վերջապես մեր միաձուլումը Գեղեցիկի հետ հենց այն է, ինչը կազմում է մեր հոգևոր կյանքի կեսը»: «Այդպես մի՛ ասա, Անանդա, – պատասխանում է Բուդդան, – դա հոգևոր կյանքի կեսը չէ, այլ մեր ողջ հոգևոր կյանքը»»¹⁵:

Մի հարցազրույցում այն հարցին, թե ինչու է վերընթերցում Քոնրադին և Սենտ-Էքզյուպերիին, Գաբրիել Գարսիա Մարկեսը պատասխանել է. «Իսկ ինչո՞ւ են ընդհանրապես վերընթերցում այս կամ այն հեղինակին: Միայն մեկ պատճառով. որովհետև նա դուր է գալիս: Թե՛ Քոնրադի, Թե՛ Էքզյուպերիի մեջ ինձ դուր է գալիս նրանց հատուկ եղանակը՝ իրականությունն այնպես դիտելու, որ այն բանաստեղծական է երևում նույնիսկ այն դեպքում, երբ կարող է գռեհիկ թվալ»¹⁶:

Իսկ ի՞նչն է օգնում արվեստագետին (ճշմարիտ արվեստագետին)՝ որսալ երևույթների մեջ թաքնված, դիմակավորված ու հարափոփոխ Գեղեցիկը: Ի՞նչ է պետք՝ իրական աշխարհի պարզ ու տեսանելի ձևերի մեջ բանաստեղծություն գտնելու և այդ աշխարհը վերստեղծելու համար: Այս հարցին Չրաքյանը տալիս է իր պատասխանը՝ Միստիկականություն: Եվ սրան հետևում է ինքնատիպ բացատրությունը. «Գռեհկազույն

¹¹ Նույն տեղում:

¹² Նույն տեղում:

¹³ Գ.Ա.Թ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2–րդ բ., թիվ 245:

¹⁴ Գ.Ա.Թ, Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 3:

¹⁵ Звезды мировой философии, Павел Таранов, Мыдрость трех тысячелетий, М. 1999, стр. 59.

¹⁶ «Նոր–դար», 1998, թիվ 3, էջ 262:

բաներուն մեջ արժեք կամ բանաստեղծություն տեսնելը միաստիկ երևակայություն մը կենթադրե»¹⁷: Միաստիկ երևակայությունն է երևութապես կոշտ ու կոպիտ բարբերի, հայհոյանքների, «գոեհկություններու» մեջ կարողանում բացահայտել ու ընդգծել Բարոյականի շերտը և ակամա «այդ բարոյականը նպատակել (հոգ չէ, թե ուժ կամ Գեղեցկություն կոչելով զայն) մեծ իդեապաշտության մը»:

Ուրեմն, ըստ Չրաքյանի, ամեն արվեստագետ, որևէ ուղղության հետևորդ լինելուց առաջ միաստիկ է: Նա գեղեցիկի հետ հասարակության հաղորդության ծեսի քուրմն է: Արվեստը սկսվում է միաստիկայից: Եվ արվեստը չի ընդունում կեղծիք, նրան խորթ է ամեն տեսակ երևութականություն, մակերեսայնություն: Ահա թե ինչպես է Չրաքյանը բնորոշում ճշմարիտ արվեստը. «Կատարյալ գործերուն մեջ ծայրեիծայր արվեստ կա, և երբեք՝ արվեստի երևույթ»¹⁸:

Բայց որպեսզի արվեստ լինի գործերում, դրանք պիտի բխեն զգացմունքներից: Բանաստեղծը պիտի զգացմունքների մաքրահնչյուն փողը դառնա: Նամակներից մեկում Չրաքյանը գրում է. «Ի սկզբան պետք է, որ արվեստ և կյանք բառերը կերպով մը *corrélatif*¹⁹ եղած ըլլան: Արվեստը կյանքի արտահայտություն: Ոչ թե կյանքի նմանություն, ձևացում»:

Այս էր Չրաքյանի համար արվեստի իդեալին հասնելու ճանապարհը: Եվ այս էր «Ներաշխարհից» մեկ-երկու հատված ջնջելու պատճառը նաև: Նամակներում այս մասին հաղորդելով՝ պատճառաբանում է իր արարքը՝ ասելով, թե այդ հատվածը բոլորովին իրական դեպք չէր, կամ թե տվյալ կտորը սկզբից մինչև վերջ լավ չէր աստիճանավորված ու արդարացված: «Ասոր համար կպահանջեմ գրագետեն, բանաստեղծեն, արվեստագետեն, որ անկեղծ ըլլա: Ըսածը ապրած ըլլա: Իր զգացումներեն բխած ըլլան իր արտադրությունները, և ոչ թե խորհրդածություններեն: Եվ արվեստը անշուշտ այնքան գեղեցիկ է, որչափ զգացումը՝ խորին ու անկեղծ»:

Ուրիշ մի նամակում կրկին անդրադառնալով իրականի ու հորինվածի հարաբերությանը՝ նշում է, որ հաճախ իրական մի գաղափար պատկերելու, անձնավորելու համար արվեստագետները կարիք չեն զգացել իրականության. «fiction²⁰ մը կբավեր»: Մինչդեռ ճիշտ պիտի լիներ արվեստում իրականն ստեղծելը: Գտնում է, որ հետզհետե կեղծ հորինվածքներն արժեզրկվում են և իրենց տեղը վերջնականապես պիտի զիջեն իրականությունն արվեստով վերակերտելուն, որով կնվազի ստեղծագործելու հիմար հավակնությունը: «Fiction-ներու բանաստեղծները կուզեն, կփորձեն մտավորականը, մտահասունը արտաշխարհացնել, իրականացնել – ամենադյուրին ձևացում»²¹: Մինչդեռ արվեստում աշխարհայինը աշխարհին, զգացմունքայինը զգայականին և մտավորականը մտքին պիտի վերաբերի:

Չրաքյանն արվեստագետի առջև խնդիր դնելով ու նրանից պահանջելով վերարտադրել ապրված զգացումները, ստեղծագործման պրոցեսում առաջնային է համարում ոգեշնչումը: Իր բանաստեղծություններից մեկի՝ «Մթնշաղի տրտմության» մասին խոսելիս Չրաքյանն այն որակում է որպես ճշմարիտ ներշնչման արդյունք, երկու տողով պատմում է, թե ինչպես է այն ծնունդ առել մթնշաղի վայրկյանների մեջ, երբ ինքը, հրաժեշտ տալով իր սիրելիին, տխուր ու խռովված վերադարձել է տուն: «Ի՛նչ բնական բխումով սկսավ գրվիլ երազանքս, երբ ներշնչումին հուզիչ հոսանքը զգացի մեջս և գրասեղանիս առջև անցա»²²:

Բանաստեղծությունը ներշնչանքի արդյունք է և, ըստ Չրաքյանի, նաև առիթ է հոգևոր վայելքի: Ստեղծագործելը անցյալում ունեցած հաճելի պահերը կրկին վայելելու կատարյալ միջոց է: Ապրված վայրկյանների հիշողությունն ու կրկին վերապրելու բաղձանքն են շարժում ու արթնացնում ներշնչանքը: Եվ այս մասին են խոսում Չրաքյանի նամակներից մեկի հետևյալ տողերը. «Ըսա՞ծ եմ արդյոք քեզի, որ առանց սաստիկ

¹⁷ ԳԱԹ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 244:

¹⁸ ԳԱԹ, Ս. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 11:

¹⁹ *Corrélatife* - (ֆր.) լատ. *correlatio*, նշ.՝ հարաբերակից, առնչակից: Տերմին, որով անվանում են միևնույն լեզվում երկու այնպիսի հնչյունական հաջորդականությունները, որոնց կապը միմյանց հետ լեզվի ներկա փուլում ոչնչով չի հիմնավորվում և համարվում է երբեմնի գործող ձայնական ընդհանրության վերապրուկ կամ մնացորդ: Այդպիսի օրինակ կարող է համարվել գրաբարում առկա «հաշտ» (համերաշխ, խաղաղ, ներող և այլն) և «յաշտ» (զոհ, նվեր, ձոն) բառային զույգը, որ սկզբնապես, ամենայն հավանականությամբ, միևնույն ծագումն ու իմաստային դաշտն են ունեցել, հետագայում շարունակ մեծացել է իմաստային տարբերակումը՝ ի վերջո հանգեցնելով պարզապես նույնանուն զույգի: Կամ «ես», «եզ» (կենդ.) և «եզ» (մեկ, մի, եզակի) բառերի առնչակցությունը: Այդպիսին են հայերենի ներկա փուլում «կույս» և «կուսակցություն» բառերը (ծանոթագրությունը, օրինակները և բացատրությունը՝ Լ. Ավետիսյանի):

²⁰ *fiction* - երևակայական, կեղծ (ծան.՝ Լ. Ա.):

²¹ ԳԱԹ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 247:

²² ԳԱԹ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 238:

բաղձանքի մը դեպի գրելի, նկարելի նյութը կարելի չէ արտադրել. ասոր համար (որ իմ գրականությանս օրենքն է) պետք է անցնի այնքան ատեն, որքան պետք է՝ վայելված բաները նորեն վայելել բաղձալու համար»²³:

Չրաքյանի համար բանաստեղծության, ինչպես և յուրաքանչյուր արվեստի երկի հիմնական ատաղձը խտացված մտապատկերներն են: Իր հիվանդության մասին հայտնելով ընկերոջը՝ Չրաքյանը գրում է. «Neurasténia²⁴ ունիմ կարծեմ: Ասիկա... մտապատկերները գործադրելու, թանձրացնելու կ'արգիլե, որով իզուր նկարել կ'ուզեմ, իզուր կ'ուզեմ poesie գրել»²⁵:

Արվեստում կատարելության հասնելու մասին խոսելով՝ Չրաքյանը նշում է, որ արվեստագետը կա՛մ պիտի համբերություն ունենա, կա՛մ պիտի օժտված լինի «այնպիսի իմացականությամբ մը, ուրկե հղացումը և գործադրությունը միասին կրխին»²⁶: Երբ մտքերն առաջ են ընկնում խոսքի կառուցումից, արվեստագետը, անշուշտ, պիտի զինված լինի համբերությամբ՝ պատշաճեցնելու համար խոսքը մտքին, ինչից Չրաքյանն իրեն գուրկ է համարում:

Չրաքյանը նամակներում արտահայտելով իր խորհրդածությունները կյանքի, արվեստի, արվեստագետի ու հասարակության փոխհարաբերությունների մասին, ավելի հանգամանորեն քննում է բանաստեղծության էությունը, նրա ձևային ու բովանդակային կողմերը, և այս առումով նույնպես նամակները եզակի արժեք են ներկայացնում: Նրանցում արտացոլվել է Չրաքյանի տեսական մտեցումն այնպիսի երևույթներին, ինչպիսին են գրականության նյութի ու նրա արտահայտման կերպի, ձևի ու բովանդակության, պատկերի ու գաղափարի, լեզվի ու մտածողության, երկի ու նրա թարգմանության փոխներգործությունն ու փոխադարձ կախվածությունը:

Չրաքյանի համոզմամբ՝ բանաստեղծության նյութ կարող է լինել աշխարհում ամեն բան, անգամ այն, ինչ իրականում տղեղ է ու գռեհիկ: Նա ընդգծում է, որ վերջիններս էլ կարող են բանաստեղծականացվել, իսկ դրա համար, ըստ նրա, ամենևին էլ կարևոր չէ ձևը: Նա առաջնային է համարում բանաստեղծության բուն էությունը, նրա գաղափարական կողմը՝ գտնելով, որ բանաստեղծությունն ամենից քիչ կարիք ունի արտաքին զարդարանքի. այն առանց այդ էլ կարող է գոյություն ունենալ, դեռ ավելին. «Առանց գրական «հագուստի» կրնա բան մը բանաստեղծական ըլլալ, ինչպես... բոլոր բնության տեսարանները, տղետի մը խոսքը, մեռել մը, ոչնչությունը իսկ...»²⁷:

Ահա թե ինչ է ասում Գյոթեն. «Անբնականն անգամ նույնպես բնությունն է, ամենակոպիտ քաղքենիության մեջ անգամ նշմարելի է նրա հանճարը: Ով նրան ամենուրեք չի տեսնում, նա լավ չի նայում»²⁸:

Մնում է միայն փնտրել ու գտնել այդ հանճարեղը և նույնությամբ, առանց արհեստականություն, առանց սեթևեթանք խառնելու՝ հաղորդել այն երկին, չավելացնել ոչինչ, որից կարող է տուժել բանաստեղծականը: Արվեստը պիտի ազատագրված լինի երկրորդական, պատահական գծերից: Հետևաբար՝ Արվեստը ձգտում է պարզության: Իսկ դրան հասնելու ճանապարհը դժվարին է: Եվ Չրաքյանը համոզված է, որ միայն խորագետ գրողն ու բանաստեղծը կարող են «ամենաճիշտ ու ամենամեծ բաներ» ասել՝ «ամենապարզ բաները քսելու պես»²⁹: Պարզությունը Չրաքյանը համարում է արվեստի բոլոր տեսակների կարևորագույն պայմաններից մեկը: Այդ է վկայում նրա հետևյալ ձևակերպումը. «Վեհագույն խոսքը Պարզ խոսք մըն է հաճախ, քաղցրագույն նվազը Պարզ հնչյուններն է կազմված է շատ անգամ, և, եթե չեմ սխալիր՝ ստեպ հռոմեական Պարզ ճարտարապետությունը կզերազանցե ճոխ գոթականը»³⁰:

Այս ձևակերպումն էլ հուշում է, որ «Չարդարանքի հարկ չկա բանաստեղծականացման համար: Բան մը կրնա ինքնին, միամիակ, արդեն ունենալ այդ անպատմելի խորությունը, զոր բանաստեղծականություն կկոչինք»:

Նույնպիսի մի դիտողություն է կատարել նաև Պիկասսոն նկարչության վերաբերյալ. «Նկարներում որքան քիչ արվեստ լինի, այնքան շատ գեղանկարչություն կլինի»³¹:

²³ Գ.Ա.Թ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 245:

²⁴ Neurasténia-(ֆր.) ջղաթուլություն, ջղային տկարություն:

²⁵ Գ.Ա.Թ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 239:

²⁶ Գ.Ա.Թ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 242:

²⁷ Գ.Ա.Թ, Ս. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 3:

²⁸ Գյոթեն, Բնությունը: Գարուն, 1991, թիվ 10, էջ 23:

²⁹ Գ.Ա.Թ, Ս. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 9:

³⁰ Գ.Ա.Թ, Ս. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 3:

³¹ Նոր-դար, 1999, թիվ 3, էջ 250:

Միայն թե անհարժեշտ է, որ բանաստեղծության նյութը ներթափանցի բանաստեղծի հոգու խորքը, այնտեղ գտվի, բյուրեղանա և բխելով կարողանա թրթռններ հաղորդել ընթերցողի հոգուն: Եվ դարձյալ պետք է հիշել, որ զգացումը պիտի ապրվի, այլապես, որքան էլ նյութը հետաքրքրական լինի, չի կարող հուզել: Եվ երբ ապահովված են նյութի բանաստեղծականությունն ու զգացումի ապրվածությունը, արդեն երկրորդական են արտաքին ձևերը: Ձևի մեջ դրված բանաստեղծությունը բանաստեղծության մի տեսակն է միայն: Արդեն վարժարանի շրջանավարտ Չրաքյանը մեկ այլ շրջանավարտ Արշակ Չոպանյանի «Բանաստեղծության վախճանը» վերնագրով ճառին ի պատասխան գրել է համանուն քննադատական մի հոդված, որտեղ նա արդեն շարադրել էր վերը բերված խնդրի շուրջ գրականագետի իր տրամաբանված միտքը, թե բանաստեղծությունը կարող է լինել և՛ արձակ, և՛ չափածո (ոտանավոր): Ոտանավորը՝ բանաստեղծության այդ ձևը, կարող է փոխվել, կարող է իսպառ կամ ժամանակավորապես վերանալ: «Նախնի դարուց մեջ ոտանավորը չկար, իսկ բանաստեղծ արտերը՝ այո՛: Վերջը ծնավ այդ կաղապարը, որ դար մը հետո գուցե ա՛լ չգործածվի»³²:

Նա մարտահրավեր է նետում Չոպանյանի անմիտ հուսահատությանը և դրան հակադրվում իր հավատով, որը հայտարարում է, թե մեռնողը ձևն է միայն, իսկ բուն բանաստեղծությունը հարատևելու է, քանի դեռ ապրում ու զգում է մարդ արարածը. «Թո՛ղ երթա ոտանավորը, բայց բանաստեղծությունը իր բոլոր վեհությամբ ու անեզրությամբ պիտի շողա ազատ արձակին մեջ, **ա՛լ չափերու խոչընդոտք իր թներուն չպիտի բաղխին**»(312):

Վկայակոչենք Արթյուր Ռեմբոյին, որ գրում է, թե կգան նոր պոետներ, կբերեն նոր բանաստեղծություն, թե հավերժական արվեստն իր գործառույթները կունենա, և գրեթե նույն ձևակերպմամբ ավելացնում. «Պոեզիան այլևս չի ռիթմավորի գործողությունը. նա առջևում կլինի»³³:

Չրաքյանն ընդունում է ձևի կարևորությունն այնքանով, որքանով այն անհրաժեշտ է գաղափարն արտահայտելու համար, մի պայմանով, որ արվեստագետն իր կողմից մշակվող նյութին տա եզակի ու անփոխարինելի կերպարանք:

Նամակներից մեկում Չրաքյանը ձևի ու բովանդակության խնդրին անդրադառնում է ընդհանուրի ու մասնավորի տեսանկյունից և փիլիսոփայական կատեգորիաների միջոցով տալիս է գրական երկի մի բնութագիր, որում ասվում է. «**Գեղարվեստական երկ մը այն առեն աղեկ է, երբ տիեզերական բան մը կպատմե անձնական եղանակով** (ընդգծումը՝ Լ. Ա.), կամ՝ այնքան ընդհանուր է found³⁴-ով, որքան մասնավոր՝ forme³⁵-ով»: Ձևն ու բովանդակությունը, այսպիսով, գտնվում են հակադարձ համեմատականության մեջ. հետևաբար՝ ձևի ընդհանրացմանը զուգընթաց կմասնավորվի բովանդակությունը՝ համապատասխանաբար արժեզրկելով երկը: Ձև-բովանդակություն հարաբերության մեջ ձևը միշտ պիտի ստորադասվի ու ենթակա լինի բովանդակությանը: «Պայմանավ, որ forme-ը found-ին ա՛յնքան պատշաճ ըլլա, որ թվի, թե ո՛չ մեկ forme կրնար լավագույնս պատշաճիլ անոր, քան ինչ որ **ստիպվեր է** գործածել հեղինակը»³⁶: Եվ ընդգծված «ստիպվեր է» բայը կրկին հաստատում է Չրաքյանի հայացքներում ձևի խիստ երկրորդական, բայց միննույն ժամանակ անհերքելի իրողություն լինելը: Իսկ ինչ վերաբերում է ստեղծագործություններում հաճախակի հանդիպող բառային խաղին, որ արվեստի ձևային կողմի մի արտահայտությունն է, Չրաքյանը մերժում է: Եթե որևէ գաղափար, թեկուզ և ստիպված, պիտի մարմնավորվի ինչ-որ ձևի մեջ, և անհնար է շրջանցել վերջինս, ապա բառային ճամբարականությունն անիմաստ ու ավելորդ բան է. «Բառախաղերը չեն հուզիր բնավ, որովհետև զվարթություն կենթադրեն, հավակնություն կենթադրեն ու սնամիտ բան մը ունին՝ վշտագին կտորներուն մեջ»³⁷:

Առանձին ստեղծագործություններ իրենց ձևային կողմով խմբավորվում են ավելի ընդգրկուն ձևերի՝ ժանրերի, վերջիններս էլ՝ գրականության տեսակների՝ սեռերի մեջ: Եվ կարևոր չէ՝ ձևի որ տեսակում կտեղավորես ասելիքը, միայն թե իրականությունն ստեղծես:

Մ. Կյուրճյանի «Նասիպ» արձակ գործի մասին խոսելով՝ Չրաքյանը նշում է նրանում «կեղծիքի ու ճշմարտության, ստեղծման ու պատմության, վեպի ու իրականության» հաշտեցման առավելությունը՝ ավելացնելով. «Վեպ բառը ձևի անուն մը մնալու է լոկ, ոչ թե արվեստին առարկան, պետք է իրականությունը

³² Տիրան Չրաքյան, Երկեր, Երևան, 1981, էջ 312: (Այսուհետև սույն գրքից կատարված մեջբերման էջը կնշվի կից):

³³ Արթյուր Ռեմբո, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1991, էջ 148:

³⁴ found-(ֆր.) հիմք:

³⁵ form-(ֆր.) ձև:

³⁶ Գ.Ա.Թ., Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 245:

³⁷ Գ.Ա.Թ., Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 239:

ստեղծել: «Նասիպո» վեպի երևույթ ունի և կցուցնե պատմված բանին վեպության սահմանը, այսինքն թե ինչպես վեպը պետք է իրականության մեկ արվեստադրական forme-ը կազմե»³⁸:

Բառային գույգը, որով Չրաքյանը կոչում էր ձև և բովանդակություն հասկացությունները (forme և found), փոխարինվում է այլ գույգերով՝ «Ճարպկություն և Ոգիի բանաստեղծություն», «Ճարտարություն և խորհուրդ», «Կերպ և Նյութ»:

Քննադատելով Կյուրճյանի «Orange» բանաստեղծությունը և նշելով նրանում առկա որոշ առավելություններ (ինչպես օրինակ՝ «Նարինջին պես էր, որով տոգորված կներկայացնիս «Orange»-ը գրող հոգիդ, և գոր պատմելու համար կջանաս կարելի եղածին չափ զայն ըլլալ նախ (ընդգծումը՝ Լ. Ա.): Իր նյութին նմանիլը կարծեմ գեղարվեստական արտահայտությանց կատարելությունն է») Չրաքյանը մի դիտողություն է անում. «Այսուհանդերձ արտահայտության ճարպկությունը կարծեմ գերազանցած էր Ոգիին բանաստեղծությունը»: Նա հիշեցնում է այն պատասխանատվությունը, որով արվեստագետն ստանձնում է բանաստեղծությունը Ոգու նախաստեղծ մաքրությամբ հասարակությանը ներկայացնելու առաքելությունը: Եվ բանաստեղծությունն ու արհեստավարժությունը ոչ միայն անհարիր են միմյանց, այլև «Ասիկա ճակատագրական բան մըն է. երբ մարդ ճարտարություն և խորհուրդ միանգամայն կգործածե, երկրորդն է, որ կտուժե միշտ հանդիսատեսին մտքին մեջ»³⁹:

Ուրիշ նամակում Չրաքյանը վերլուծում է Կյուրճյանի «Մբին» բանաստեղծությունը: Նախ խոսում է նրա տաղաչափական արվեստի մասին, այսինքն՝ անդրադառնում է ոտանավորին, հետո՝ բանաստեղծությանը: Միանգամից հայտնում է, որ այն ոտանավոր չէ. «Իրավ է, հանգեր ունի, բայց կշռույթ՝ երբեք»: Հանդիմանում է հեղինակին՝ ամբողջ բանաստեղծության մեջ այս թերությունը նկատելով: Նա նշում է, որ այս առումով այն նման է ֆրանսիական ոտանավորներին, որոնց մեծագույն և գուցե անջնջելի թերությունն է հենց այդ կաղությունը՝ տողի չորսմավորվածությունը: Ոտանավորի արտաքին կառույցը կարևոր է, որովհետև դրանից էլ է կախված ստեղծագործության ազդեցությունը. «Ոտանավոր մը որքան միօրինակ ձև ունենա (ինչպես և որքան նյութը պահե), այնքան առանձին բան մը կըլլա, այնքան concentré ազդեցություն մը կընե»⁴⁰: (Խոսքը ոտանավորի մասին է, որի էությունը նաև (և ամենից առաջ) ձևն է):

Չրաքյանը գտնում է, որ Կյուրճյանը չի կարողացել բանաստեղծության նյութ դարձնել իր ներշնչանքի աղբյուրը: Մինչդեռ արցունքոտ բանաստեղծությունը պիտի գոնե տխրեցնի, զվարթ գրվածքը՝ ուրախություն պատճառի, մտածումներով լի երկը՝ խոհեք ծնի և շարունակվի շղթայաբար առաջ եկող խորհրդածությունների մեջ: Մի խոսքով. «Այս անմիջական ու կատարյալ արդյունքները պետք է ծնին այն բաներեն, որոնցմե ներշնչված է գրողը»: Այս առիթով հետաքրքիր դիտողություն ունի Բողլերը՝ կապված Վագների «Տանհոյզեր» ստեղծագործության հետ. «...Որքան երաժշտությունն արտահայտիչ է, որքան տպավորությունն անմիջական է ու ճիշտ, այնքան ավելի մեծ է հավանականությունը, որ զգայուն մարդիկ գաղափարները կընկալեն այնպես, ինչպես դրանք **ոգեշնչել են արվեստագետին**»⁴¹: Եվ իր այս ընդգծված սահմանման համաձայն էլ, ուրեմն, Կյուրճյանի բանաստեղծությունը պիտի ձանձրույթ առաջացնի: Բայց «ես պետք չէ, որ լամ տխուր նյութով ոտանավորի մը վրա. այն ատեն գրվածքը խեղճ, տխուր եղած կըլլա, ոչ նյութը: «Մբին» քիչ մը ձանձրացուցիչ էր իր արվեստով, մինչդեռ պետք էր աստիկա ըլլար իր նյութովը»⁴²: Փորձելով հասկանալ, թե գուցե հեղինակը ցանկացել է Վեռլենի դեկադենսը դնել իր «Մբինի» մեջ, այնուամենայնիվ, նրանում մի այնպիսի բացահայտ դատարկություն է նկատում, որ «երբեք decadence-ի ոտանավորներուն... լռություններով, հոգնած ուղեղին, սրտին, կամքին դանդաղություններովը, դժգոհությամբը անոսրացած դատարկությունը չէ»: Հետո խոսում է բանաստեղծության ավարտի մասին՝ կապելով նրա ներքին ու արտաքին կառույցները: Գտնում է, որ մտքի լարվածությունն ու գաղափարի արտահայտությունը վերջին քառատողում պիտի իրենց գագաթնակետին հասնեն. «Իբր վերջին տուն՝ պարտ էր ամենեն ուժգին պարունակել ձանձրույթին գաղափարը, և ըլլար մտքիդ հուսկ ճիգը, -իբր թե,-արտահայտելու գաղափարդ», և կատարելության վերջին սահմանը պիտի գծվի վերջին տողով. «ու չկրնայիր ավելցնել այլևս բան մը՝ գերազանց, քան այդ հուսկ ճիգիդ վերջին տողը»:

³⁸ Գ.Ա.Թ., Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 9:

³⁹ Գ.Ա.Թ., Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 245:

⁴⁰ Գ.Ա.Թ., Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 2:

⁴¹ Շառլ Բողլեր, Էսթետիկա և քննադատություն, Երևան, 1999, էջ 316:

⁴² Գ.Ա.Թ., Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 2:

Ուրիշ առիթով գրված նամակում հանդիպում է մեկ տողով ձևակերպված հետևյալ միտքը. **«Ինձի կրթի, թե վարպետը կճանաչվի յուրաքանչյուր տողեն, բայց մանավանդ վերջինեն»**⁴³:

Վարպետ է նաև այն հեղինակը, որ կարողանում է խորհրդանշանի մեջ նույնացնել գաղափարն ու պատկերը: Կարողանում է պատկերել գաղափարն այնպես, որ պատկերի ամեն մասն ունենա իր նշանակությունը, կապվի գաղափարի ինչ-որ տարրի, բայց միևնույն ժամանակ իր ինքնուրույնությունն ունենա և ամբողջ պատկերի անհրաժեշտ, անփոխարինելի մասը կազմի: Եվ նման ստեղծագործությունը «բարի հեղինակի ալ գործ է, վասնզի գաղափարին հասնիլ չկրցողները կրնան խիստ ամբողջ, խիստ բնականորեն իրերահաջորդող ու իրերակապվող և խիստ գեղեցիկ դեպքերու պատմություն մը, պատկեր մը տեսած ըլլալու գոհունակությունը ունենալ պարզամտորեն»: Եվ պետք չէ ինքնահավան անորոշություններով, խրթնություններով տարվելով՝ խաթարել պատկերի պարզությունը: «Բարի, արգահատող հեղինակը «գերիվեր» ամպումներով չի հպարտանար՝ ի վնաս պատկերին հստակության, ծայրեիծայր տրամաբանության և անթերի ամբողջության»: Եվ այսպիսի պատմությունը «երազի պես կտևե և երազի պես կավարտի», որովհետև «իրականության բոլոր ճշմարտության հետ խորհրդանշանի մը բոլոր վերացական գերիբնականությունն ունի»⁴⁴:

Ինչպես արդեն ասվել է, ըստ Չրաքյանի, բանաստեղծության նյութ կարող է հանդիսանալ աշխարհում ամեն բան, եթե անգամ այն դուրս է Գեղեցիկից ու Բարոյականից: Երկրորդական նշանակություն ունի այն ձևը, որում պիտի դրվի ստեղծագործության նյութը: Սակայն Չրաքյանի համար կարևորություն ունի մեկ այլ բան՝ նյութի արտահայտման կերպը: Նա հանդիմանում է ընկերոջը՝ մի ստեղծագործության առիթով նրա կատարած նկատողությունը նույնությամբ կրկնելով. «Բայց դուրս կգրես ահա. «Այդ վիշտերը չափազանց գռեհիկ էին բանաստեղծականացվելու համար»: **Մի թե ռամիկ, գռեհիկ Նյութը ռամիկ, գռեհիկ Կերպով կատահայտվի:** Զարմանալի էս, Միքայել... Եթե գրականության կամ որևէ արվեստի մեջ ռամիկ ու գռեհիկ բաները արտահայտվեին ռամիկ կամ գռեհիկ կերպով, ինչպես կարելի պիտի ըլլար հասկնալ, թե այդ բաները ռամիկ են կամ գռեհիկ. և ո՞վ պիտի ուզեր արդեն հասկնալ»⁴⁵:

Չրաքյանը կարևոր նախապայման է համարում այն լեզուն, որով ստեղծվում է գրականությունը: Նույն նյութը նկարչության մեջ արտահայտվում է գույների ու գծերի միջոցով, երաժշտության մեջ՝ հնչյունների, իսկ բանաստեղծության ոլորտը լեզուն է՝ բառ-գաղափարների համակարգը:

Չրաքյանն ունի հրաշալի նամակ, որ ասես ներքող է հայոց լեզվին և տարփողանք հայոց բնաշխարհի, ազգի ու լեզվի անքակտելի միասնության: Այն հիացմունքի ու սիրո վառ արտահայտություն է: «Մեր հայերենը հիանալի է իր բառերուն համար. անոնց կարողությամբը՝ իմաստներու կարգով մը նախադասված երևելու. միակտուր երևույթի մը մեջ հողավորված խոսք մը պարունակելու. անշուշտ ասիկա բոլոր բարդող լեզուներու առավելությունն է»: Այդ առավելությամբ համեմատվելով ուրիշ լեզուների հետ՝ հայերենն ունի իր զարմանալի յուրահատկությունը: Նրա բառերում կա ավելի ուշագրավ մի բան, քան դրանց իմաստներն են: Հայերենի բառի հնչմամբ իսկ արդեն բացահայտ է դառնում նրա իմաստը: «**Բառեր կան, որոնց նշանակութենեն ավելի անոնց ձայնը կրսե, թե ինչ է իմաստին**»: Եվ հիացմունքով ավելացնում է, թե չկա լեզվի մեջ դրանից բնական բան: Նա գալիս է մի եզրակացության, ըստ որի, լեզվի մեջ այս բնականության կնիքը արդյունք է այն կլիմայական պայմանների ու աշխարհագրական դիրքի, որոնցում ապրում է այդ լեզուն գործածող ժողովուրդը: Բայց այս գործում կարևոր դեր է խաղում ժողովուրդը. առանց իրեն շրջապատող բնության հանդեպ նրա մեծ սիրո՝ լեզուն չի արտացոլի այդ բնությունը: «Կենթադեմ, թե լեզուն խոսող, ծնող ժողովուրդին երկրային միջավայրին սերը գլխավոր պատճառներեն մեկն է լեզուին՝ այդ միջավայրին, բնության շեշտը, տոնը, դրոշմը կրելուն»: Որպես օրինակ՝ բերում է հունարենը, որի շեշտերը նմանությունն են ընդհանուր կապույտի մեջ սուզված այն ելևէջտ շրջագծերի, «որոնք գեղեցիկ ու միակերպորեն այլազան երկրին littoral⁴⁶-են կցայտեն»: Եվ հենց սրանով է պայմանավորվում հունարենի ձայնական միությունը:

Դե իսկ հայերենը բնության ճշմարիտ ցուլացումն է. «Հիանալի է մեր հայերենը. բնությունը սիրողը պետք է հայերենն ալ սիրե, վասնզի բնությունը ըսելով՝ մարդ ավելի հովիտներուն բնությունը կհասկնա, քան դաշտերու, land-երու, ստեպներու»: Անգամ առանց հասկացվելու՝ հայերենը կարող է սիրվել: Իսկ այն հասկանալու համար «(անշուշտ մանավանդ երկրպագելի գրաբարը), պետք է երթալ այն երկիրը, ուր Արարատը կտիրե ու Մեծ Հայոց

⁴³ Գ.Ա.Թ., Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 2:

⁴⁴ Գ.Ա.Թ., Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 11:

⁴⁵ Գ.Ա.Թ., Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 3:

⁴⁶ littoral - ծովեզերք:

լեռները. և Տորոսը կբաձրանա, և որոնց նայելու երանությունը չեմ գիտեր երբ պիտի տրվի իմ... գրաբարապաշտի հոգիիս...»:

Ոգևորությամբ ներբողելով գրաբարը՝ Չրաքյանն աշխարհաբարյանների հանդեպ իր խորին վրդովմունքն է հայտնում: Նախ՝ նա ընդգծում է լեզվի ու մտածողության անքակտելի կապը. «Եթե միտքերն են, որ լեզուն կշինեն, լեզուն ալ միտքերը կշինե»: Հետևաբար, լեզվից վտարելով որոշ տարրեր, աղքատացնում ենք մտածողությունը: «Առանց առ-ի, ի-ի... լեզուն մտածության ինչ-ինչ նրբություններն պիտի գրկեր գրողները, մտածողները»: Եվ Չրաքյանը, այս կապակցությամբ իր մտահոգությունը հայտնելով, ընդգծում է, որ այդ անտեսված իրողությունների հարգը պիտի իմանար ամեն պահանջկոտ ու զարգացած միտք, և որ վերջին աշխարհաբարյանները չեն ունեցել բավականաչափ նրբություն՝ «լեզու կազմակերպել հավակնելու համար»: Եվ ոչ միայն նախդիրները: Գրաբարամետ ու աշխարհաբարամետ լեզվաբանների պայքարում վերջիններիս հաղթանակը տարավ նրան, որ լքվեցին նաև գրաբարի շատ բառեր ու հոյակերտ բարդություններ: Իսկ դրանով «մի թե ճշմարիտ ուժեր չէ, որ զանց կառնեին կոր ավանակները»:

Գրաբարի շատ առավելություններ դուրս թողնելով լեզվի ամբողջությունից՝ աշխարհաբարյանները լքեցին «ոճեր (այսինքն՝ գաղափարներ), կերպեր, ձայներ (այսինքն՝ դարձյալ մտածումներ)»: Տեղում չդրվող, անվերջ զարգացող միտքը պահանջում է արտահայտման կատարելագործված միջոցներ: Ճոխ միտքը չի կարելի տեղավորել պարզ, հղկված ձևերի, կերպերի մեջ: «Պարզապես հիմար, խեղճ բան է տաշված, մեղմացած լեզու ունենալ, մինչդեռ իմաստները վայրի են»: Եվ այդ «անխելքները» չգիտակցեցին, որ իրենք ռամկական աղքատ բառարանով գոհանալով և «լեզուն ռամկացնելով՝ իջան ռամկին մտքին պայմաններուն», չհասկացան մի շատ պարզ ու կարևոր բան, որ «բարձր միտքով մը դույզն բան կարելի չէ արտադրել, ճոխ միտքով մը՝ աղքատ, ժողովրդային բան գրել», և չհասան այն ճշմարիտ գաղափարին, որ «գրականությունը ժողովրդային դաստիարակություն չէ»:

Եվ Չրաքյանը գտնում է, որ եթե իրենց նախորդած գրողները չեն ունեցել մտքի կարողությունը՝ այդ գեղեցիկ ու անհրաժեշտ միջոցները գործածելու, «թերևս մեզի իյնա բարձրացնել աշխարհաբարը գրաբարին ճոխության, որ արդեն միտքի ճոխություն կնշանակե, մտածելու բազմաձևություն»⁴⁷:

Հատկապես այնպիսի բանաստեղծի ու մտածողի համար, ինչպիսին Չրաքյանն էր, լեզվի վերջավոր լինելու փաստը ցցուն էր ներկայանում: Նրա գաղափարներին չէին բավարարում լեզվի նշանները: Եվ նա փորձում էր ստեղծել նոր բառեր, որոնցում ավելի հոծվեին իմաստները: Բացի նորերը ստեղծելը, նա բառարանային դարավոր նիրհից դուրս է բերել բառեր, բայց «ատոնց մեծ մասը գործածած եմ այնպիսի իմաստով մը, զոր բառարանները չեն տար ատոնց, բայց զոր *տեսած եմ* այդ բառերուն մեջ»⁴⁸:

Համոզված է նաև, որ բառարանագիրները մատենագիրների գործածած շատ բառերի իմաստներ ճիշտ չեն հասկացել, հատկապես այն բառերի, որոնք մատենագիրն ինքն է ստեղծել, ինչպիսին են «Նարեկի» բառերը: Նշում է, որ ինքը բառարանում գտած բառերին նոր գաղափար հաղորդելուց բացի դրանց բայը կամ վերացական գոյականն է կազմել, իսկ «երբեմն սղած՝ ու գործածվածի երևույթ մը տված եմ բառին»⁴⁹:

Եվ, իհարկե, գաղափարների արտահայտման համար լեզվի նկատմամբ նման բծախնդրությամբ հանդես եկող հեղինակի գործը մեծ դժվարություն պիտի ներկայացներ թարգմանչի համար՝ նրան չհասցնելով սպասված արդյունքին, որովհետև նրանում կան նոր բառեր, որ իմաստային հոծման արդյունք են: Դրանք «ֆրանսանալով պիտի վերլուծվին և նախադասություններուն բեռնավորումը պիտի տրամադրեն: Եվ բացատրված բառերը խիտ ու մի բառերուն գործությունը կրնա՞ն ունենալ»⁵⁰: Հայերենը թարգմանվելով կկորցնի նաև ձայնային ու իմաստային դաշտեր, ինչը զգալի կորուստ կլինի Չրաքյանի համար, որովհետև նա, ինչպես ինքն է ասում, իմաստների չափ ուշադիր է «ձայնական effect-ին, անոր համար, որ **արտահայտությունը իմ կիրքս է, և արտահայտության ծառայող ամեն բան թանկ կը վի ինձի**»⁵¹: Եվ որպես չթարգմանվող բառի օրինակ է բերում «պօռալ»-ը, որի ֆրանսերենը չի լինելու նույնքան ցավագին ու անեղ, չի լինելու այն «բերանբաց» բառը՝ «պե-ին ու ու-ին մեջի օ-ին պատճառով»: Մակայն Չրաքյանը հանգում է այն եզրակացության, որ լեզվով չպիտի պայմանավորված լինի ստեղծագործության էությունը, գործի արժեքը պիտի տիեզերական լինի: Այդ տիեզերական, համամարդկային

⁴⁷ Գ.Ա.Թ., Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 6:

⁴⁸ Գ.Ա.Թ., Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 245:

⁴⁹ Գ.Ա.Թ., Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 245:

⁵⁰ Գ.Ա.Թ., Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 6:

⁵¹ Գ.Ա.Թ., Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 6:

արժեքն ավելի շատ ունեն գեղարվեստի մյուս տեսակները՝ նկարչությունը, երաժշտությունը, քան գրականությունը: Այս առումով, դրանք վեր են դասվում գրականությունից. դրանց արտահայտման կերպը հասկանալի է բոլորին:

Բոլորին հասկանալի լեզվի անհրաժեշտությունը միշտ էլ եղել է: Կրկին հիշենք Ռեմբրան, որ ասում էր. «Քանի որ բառերը գաղափարներ են, ապա կգա համընդհանուր լեզվի ժամանակը: Պետք է ակադեմիկոս լինես, ...՝ նման մի լեզվի բառարանն իր լրմանը հասցնելու համար»⁵²: Իսկ մինչ կգա ցանկալի ժամանակը, գրականությունը կարող է հաղթահարել լեզվային արգելքները՝ շնորհիվ իր խորության և իր խորքում եղած ա՛յն «լեզվի», որ պարզ ու հասկանալի է բոլորին. «Մտածումը և զգացումը ո՛չ հայերեն են, ո՛չ ֆրանսերեն»⁵³:

Ամփոփելով Չրաքյանի գեղագիտական հայացքների քննությունը՝ ուզում ենք մի քանի կետով ներկայացնել այդ հայացքներում առավել ընդգծված գաղափարները.

*Արվեստը ճշմարիտն է, ոչ երբեք՝ ճշմարտամանը. «Արվեստը՝ կյանքի արտահայտություն, ոչ թե կյանքի նմանություն, ձևացում»:

*Արվեստը ոչ թե իրականության պատրանք, այլ իրականությունն ստեղծելն է. «Չեմ կարծեր, թե fiction-ներ ստեղծելը ավելի արժեք ունենա մեր գիտական ժամանակին մեջ», պետք է «իրականություն ստեղծել»:

*Ճշմարիտ արվեստի ամեն մի երկը հեռացումն է միատարրությունից և ձգտումը դեպի զգացմունքների ու գաղափարների բազմաշերտ ամբողջությունը. «Հավատարմագույն երկը այն է, որ գուտ չէ»:

*Հեղինակի վարպետության մասին կարող է վկայել երկի ամեն տողը, իսկ ամենից խոսունը վերջինն է. «Ինձի կթվի, թե վարպետը կճանչցվի յուրաքանչյուր տողեն, բայց մանավանդ վերջինեն»:

*Վարպետ է այն հեղինակը, որ կարող է միաձուլել գաղափարն ու պատկերը՝ համապատասխանեցնելով պատկերի ամենափոքր մասերն անգամ գաղափարի տարրերին: Պիտի երկը «իրականության բոլոր ճշմարտության հետ խորհրդանշանի վերացական գերիրականությունը» ունենա և «մեծ գաղափար մը պատկերացնեն»:

*Բանաստեղծությունը ծնվում է ներշնչանքից և անցյալի ապրումները վերապրելու տենչից. «Առանց սաստիկ բաղձանքի մը դեպի գրելի նյութը կարելի չէ արտադրել»:

*Կատարյալ արվեստը գեղեցիկի ու վեհի մարմնավորումն է պարզության մեջ. «Վեհագույն խոսքը Պարզ խոսք մըն է»:

*Թող անկատար մնա ձևը, բայց գաղափարը ոչինչ չկորցնի. «Երբ մարդ ճարտարություն և խորհուրդ միանգամայն կգործածե, երկրորդն է, որ կտուժե հանդիսատեսին մտքին մեջ»:

Չրաքյանը դյուրին ու անհետևողական է համարում պերճախոսությամբ դատող, հերքող քննադատությունը՝ գտնելով, որ քննադատը գոնե հեղինակի մոտավոր բարձրությունը պիտի ունենա՝ նրան ըմբռնելու համար, դրա հետ մեկտեղ՝ նաև մարգարեություն, ինտուիցիա՝ գրքերի խորքը թափանցելու համար. «Ստեղծում ու գուշակություն կա հոն ընելիք»⁵⁴

Բ. ԶՐԱՔՅԱՆԻ ՓԻԼԻՍՈՓՈՍՈՒԿԱՆ ԱՇԽԱՂՀԱՅԱՑՔԸ

Չրաքյանը ահագին նյութ է տալիս՝ գոնե փիլիսոփայության հետ նրա առնչությունները քննելու համար:

Կարելի է պատկերացնել քննադատների այն մեծ բանակը, որով շրջապատվել է «Ներաշխարհն» իր ծննդյան պահից՝ Ռ. Պերպերյան, Մուշեղ Վարդապետ, Տ. Չոլկյուրյան, Տ. Ելքենձյան, Ա. Հարությունյան, Հ. Մեթյան, Մ. Կյուրճյան, Ա. Չոպանյան, Ենովք Արմեն, Արմեն Սևան, Հ. Օշական, Գ. Պըլտյան, Վ. Գաբրիելյան, Մտ. Թոփչյան, Վլ. Կիրակոսյան և այլոք: Հիմնական «թերությունը», որին ուշադրություն են դարձնում գրեթե բոլոր քննադատները, Չրաքյանի բառօգտագործումն է, լեզվի կանոններին չենթարկվելը: Նյութի տեսակետից բոլորն էլ նշում են նրա իմաստասիրության չհամակարգված, անկատար ու թույլ լինելը, բայց չեն կարող չնկատել խիստ արտահայտված պանթեիզմը: Ինտրայի՝ ամենից շատ հանդիպող որակումը «միստիկն» է: Շատերն են նրան համեմատել Նարեկացու հետ:

Փորձենք ի մի բերել նամակներում, հոդվածներում և «Ներաշխարհում» առկա փիլիսոփայական ընդհանրացումները ու տալ Չրաքյանի իմաստասիրական հայացքների ուրվագիծը:

⁵² Արթուր Ռեմբո, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1991, էջ 147:

⁵³ Գ.Ա.Թ., Տ. Չրաքյանի ֆոնդ, թիվ 6:

⁵⁴ Գ.Ա.Թ., Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 244:

Մինչև իր նշանակալից գրքի՝ «Ներաշխարհի» մտահղացումը նա փորձում էր ճշտել գրելիքի ժանրը: Վեպը սուտ էր համարում: Նախընտրում էր օրագրության եղանակը՝ որպես տպավորությունների ճշգրիտ ու անմիջական արտահայտություն: Իսկ թե ինչ բնույթի երկ էր ստեղծելու, կարելի էր եզրակացնել նաև նրա հետաքրքրությունների ու ձեռք բերած գիտելիքների, ընթերցած գրականության ու իմաստասիրական երկերի շրջանակներից:

Փիլիսոփայության ու արվեստի միավորման փորձի արդյունքում, թվում է, երկուսն էր պիտի տուժեն: Սակայն գեղեցիկ ներդաշնակությամբ Չրաքյանի «Ներաշխարհը» միահյուսել է փիլիսոփայական մտածողությունն ու բանաստեղծական երևակայությունը: Չրաքյանի ստեղծագործություններից պարզ երևում է, որ նա քաջ ծանոթ է եղել փիլիսոփայության պատմությանն ընդհանրապես, և ժամանակի առումով իրեն մոտ փիլիսոփայական մտքերին՝ մասնավորապես: Բազմաթիվ էջերում վկայակոչում է փիլիսոփաների, նրանց ուսմունքները, ընդունում կամ հակադրվում է դրանց, փորձում է տալ իր մեկնաբանությունը:

Գրքում կա մի հատված, որտեղ բանաստեղծը ընդհանուր կերպով քննում է փիլիսոփայության էության հարցը՝ գտնելով, որ երբ փիլիսոփայությունը չի բխում «անհուն, տիեզերական Եսի» գաղտնիքից, հակասություն է առաջանում խորհրդածության ու գործի, փիլիսոփայի ուսմունքի ու կենցաղի միջև: ՌԻստի, Չրաքյանը պահանջ է դնում փիլիսոփայի առջև՝ թափանցել Եսի տիեզերական խորքը:

Բայց նա համոզված է, որ հնարավոր չէ ճանաչել օբյեկտիվ իրականությունը: Չրաքյանը ճանաչողության մեջ որպես հիմք ընդունելով սենսուալիզմի ու էմպիրիզմի սկզբունքները, որովհետև նրանք «զգայարանապես ենթակայական են», այնուամենայնիվ գտնում է, որ փորձը, զգայությունը նախորդում են մտածողությանը: «Մարդ խորհրդածել սովորել է առաջ կզգա»(103): Դա աշխարհաճանաչողության առաջին քայլն է, որը տանում է դեպի մտածողություն: Սակայն, նրա կարծիքով, անգամ մարդկային մտածողությունը հասու չէ օբյեկտիվ ճշմարտությանը. «Իմաստասիրությունները որքա՛ն տիեզերքի դրության անաչառ, առարկայական ցուլացումն ըլլալ հավակնին, կամ դրապաշտության պես լոկ զգայարանապես ենթակայական ըլլան, բնախոսաբար ու բարոյապես ենթակայական են միշտ, քանի որ իմաստասերն անհատ մ'է»(78): Ըստ Չրաքյանի, հնարավոր չէ ճանաչել աշխարհն այնպիսին, ինչպիսին կա, որովհետև որքան էլ փորձենք օբյեկտիվորեն նայել նրան, մարդն ու նրա գիտակցությունը սուբյեկտ են, ուստի և՛ ճանաչողությունը կլինի սուբյեկտիվ:

Բայց սա չի նշանակում, թե անճանաչելի է աշխարհը: Չրաքյանը կանգնած չէր ազնուստիցիզմի դիրքերում: Պարզապես ճանաչողության գործում գիտակցությունից բացի ընդունում էր նաև ոչ ռացիոնալ ճանաչողությունը՝ ինտուիցիան, որ բացարձակ ճշմարտություններ է բացահայտում: Միննույն ժամանակ համոզված է, որ աշխարհը, տիեզերքը հնարավոր է ճանաչել՝ միայն սեփական Ես-ը ճանաչելով:

Անրի Բերգսոնը հետևյալ առաջարկն է անում փիլիսոփային. «Իջնենք մեր ներսը. որքան խորքում գտնվի այն կետը, որին մենք դիպչենք, այնքան ուժեղ կլինեն ձնշումն ու պոռթկումը, որ մեզ վեր կնետեն: Փիլիսոփայական ինտուիցիան նույն այդ հպումն է, փիլիսոփայությունը՝ նույն այդ պոռթկումը»⁵⁵:

Իսկ ինչպե՞ս է Չրաքյանը բնութագրում փիլիսոփայությունը: «Ամեն փիլիսոփայություն զայն մտածող Ես-ին տեսակ մը ձևակերպումն է»(78): Այսինքն՝ այն, ինչ ներկայացնում է փիլիսոփան, իր ներաշխարհն է: ՌԻբեմն, փիլիսոփան ճանաչում է աշխարհը՝ իրեն ճանաչելով:

Երևի հենց այս կետում կարելի է գտնել նաև գրքի վերնագրի՝ «Ներաշխարհի» բացատրությունը, միաժամանակ Չրաքյանի աշխարհայացքային այս հիմնավորման ակունքը փնտրել Սոկրատեսի ուսմունքում, որի համաձայն, աշխարհի կառուցվածքը, իրերի ֆիզիկական բնույթը անճանաչելի են, մենք ճանաչել կարող ենք միայն ինքներս մեզ: Սոկրատեսի նշանաբանն է եղել «Ճանաչի՛ր ինքդ քեզ» ասույթը: Իսկ Նիցշեն այս ասույթին վերագրում է օբյեկտիվ կերպով աշխարհը քննելու պահանջ: Քանի որ մարդ կորցնում է հետաքրքրությունը արդեն ճանաչվածի նկատմամբ, ուստի, իրեն ճանաչելով՝ սուբյեկտն այլևս չի հետաքրքրի ինքն իրեն, և աշխարհը կուսումնասիրի առանց սուբյեկտիվության:

«Ճանաչի՛ր ինքդ քեզ» ասույթը ավելի հին արմատներ ունի: Մեռյալ ծովում հայտնաբերված ձեռագրերից մեկում (Նագ-Համմադիի ձեռագրերից) ասվում է. «Նա, ով չի ճանաչել ինքն իրեն, ոչինչ չի ճանաչել: Բայց ով ինքն իրեն ճանաչել է, արդեն առել է իմացություն՝ խորությունից ամեն»⁵⁶:

Նույն գաղափարը հանդիպում ենք նաև Չինական փիլիսոփայության մեջ. «Մարդկանց իմացողը բարեմիտ է: Լուսավորված է ինքն իրեն իմացողը»⁵⁷:

⁵⁵ А. Бергсон, Философская интуиция / Хрестоматия по философии, М. 2001, стр. 116.

⁵⁶ Հին Արևելքի պոեզիա, Երևան, 1982, էջ 257:

Նշված վերջին աղբյուրներին ավելի մոտ է Չրաքյանի գաղափարը. «Ամեն փիլիսոփայություն զայն մտածող Եսին տեսակ մը ձևակերպումն է և հաստատությունը: Վարդապետությունը կվարվի, կձևանա խորին Եսեն, և որքան ներքին ըլլա իր աղբյուրը, այնքան հավանական է, որ ընդհանուր ըլլա և հետևվի, ու փիլիսոփային այլ բան չի մնար ընել, բայց եթե ապրիլ զայն համարձակ»⁽⁷⁸⁾:

Չրաքյանը չի համակարգել իր գաղափարներն ու խորհրդածությունները, և այդ պատճառով էլ ընկնելով աստանդումների մեջ, նույնիսկ անվերջ տատանվելով իրար հակասող տեսությունների միջև, ահագին դժվարություն է ստեղծել ուսումնասիրողի համար: Նա անընդհատ թափառում է անտիկ փիլիսոփայության խորքերում, բարձրանում մինչև իր ժամանակի գիտությունն ու փիլիսոփայությունը, մերթ հանդես գալիս սթափ մտածողի հայացքով, մերթ դառնում աստվածապաշտ ու միստիկ, մերթ էլ՝ նախագգում հետաքրքիր մի հայտնագործություն (դեմահանդիմանորեն, ինչպես ինքն է ասում):

Այսպիսով, նա ոչ միայն փիլիսոփայությունը խառնեց արվեստին, այլև հանդես եկավ այնպիսի մի աշխարհայացքով, որը գիտականի, էսթետիկականի, կրոնականի մի յուրօրինակ սինթեզ է:

Նրա մեջ նախ իշխում է պանթեիզմը՝ որպես փիլիսոփայական աշխարհայացք: Մարդկության ծննդից ի վեր բնության ու Աստծո նույնացումը տարբեր արտահայտություններ է ստացել՝ սկսած միստիկական-իդեալիստական բովանդակությունից մինչև մատերիալիստականը (Սպինոզա), ու գոյատևել արվեստում մինչև այսօր: Արվեստագետներից շատերն են աստվածացրել բնությունը և Աստծուն տեղավորել նրա յուրաքանչյուր մասնիկում:

Չրաքյանն էլ շատ էջերում հանդես է գալիս որպես բնապաշտ արվեստագետ. «Ամեն ինչ Աստծո մեջ կզգա ինքզինքը»⁽⁹¹⁾, կամ՝ «Աստվածություն մը, ինչ ալ կոչվի՝ Օսիրիս, Պրահմա, Բահադ, Եհովա, Ջես, Աստված, ամեն բանի ընդհանրությունն է»⁽¹⁰¹⁾ և կամ՝ «Եգեյան ծովին մանիշակագույն տեսիլներուն մեջ, հնդկական անտառներու, սկանդինավյան թանձրամայրիներու մեջ հետակորույս են աստվածները»: «Ամեն բան Աստված մ'էր. ամեն բան աստվածային է միշտ»⁽¹⁰⁴⁾: Այստեղ արդեն ակնհայտ է նույնությունը Չրաքյանի և Սպինոզայի գաղափարների: Սպինոզան իր «Էթիկայում» հետևյալ ձևակերպումն է տալիս. «Աստված ասելով՝ ես հասկանում եմ բացարձակորեն անվերջանալի մի էություն, այսինքն՝ սուբստանցիա, որ կազմված է անվերջանալի քանակությամբ մասերից, որոնցից յուրաքանչյուրը արտահայտում է հավերժական ու անվերջանալի էությունը»⁵⁸:

Սակայն Չրաքյանի պանթեիզմը չի սահմանափակվում միայն գեղարվեստական արտահայտություն ստանալով: Նա փորձում է տեսականորեն հիմնավորել իր մտքերը՝ առանց անտեսելու մինչև ինքը եղած ուսմունքներն ու տեսությունները:

Չրաքյանն ընդունում է աշխարհի հիմքում ընկած մի սուբստանց: Այդ սկզբնանյութը Եթերն է: Բայց այն Արիստոտելի ընդունած հինգերորդ տարրը չէ, որն, իբր, երկնքի ու աստղերի նյութն է, ոչ էլ՝ հենց իր՝ Չրաքյանի ժամանակաշրջանի գիտության ընդունած այն Եթերը, որով պատված են բոլոր իրերը: Այլ, ըստ Չրաքյանի, ողջ տիեզերքը միասեռ է, աշխարհում ամեն բան Եթերին է պատկանում, և Եթերը աշխարհի ողջ բազմազանության նախնական ու վերջնական վիճակն է. «Մարմինները հյուլեկույտեր են, որք ուրիշ բան չեն, այլ Եթերի եղափոխական, ձևափոխական վիճակներ»⁽⁹⁹⁾: Սկզբնանյութի նման սահմանումը, անշո՛ւշտ, տանում է դեպի բնափիլիսոփայություն, հատկապես գաղափարական արտահայտությամբ մոտեցնում Միլեթյան դպրոցի ներկայացուցիչ Անաքսիմենեսին, ըստ որի, գոյություն ունեցող ամեն ինչ ծագում է օդից և վերադառնում է օդին, և որ ամեն բան նույն օդի ավելի կամ պակաս խտացված, սեղմված վիճակն է:

Ըստ Չրաքյանի վերը նշված դատողության, աշխարհի հիմքում ընկած է մատերիան: Նրա ընդունած սուբստանցը՝ Եթերը, մատերիական է, հենց այն է հյուլեներից կազմված մարմինների նախնական վիճակը և իր մեջ է կրում նյութական աշխարհի մարմինների բազմազանության հնարավորությունը: Չրաքյանական պատկերացման Եթերի մատերիական լինելու ապացույց է նաև նրա հետևյալ ձևակերպումը, թե եթերի «հյուլեկույտերն անոսր են, հյուլեդրությունները լայնածիր են, և ամբողջին թրթռացումը մեծ է»⁽¹⁰⁰⁾: Ուրեմն, մարմինները եթերի խտացված ձևերն են, և այս գաղափարը գտնում ենք դարձյալ Սպինոզայի դատողություններում. «Մարմին ասելով՝ ես հասկանում եմ այն եղանակը, որը ծանոթ ու որոշակի կերպով է արտահայտում Աստծո էությունը, քանի որ վերջինս դիտվում է՝ որպես տարածված (կարելի է ասելիքն ավելի հստակեցնել Չրաքյանի գործածած «անպարագիծ» բառով) իր»⁵⁹:

⁵⁷ Հին Արևելքի պոեզիա, Երևան, 1982, էջ 417:

⁵⁸ Б. Спиноза, Этика / Хрестоматия по философии, М., 2001, стр. 399.

⁵⁹ Б. Спиноза, Этика / Хрестоматия по философии, М., 2001, стр. 399.

Ե՛վ Չրաքյանի, և՛ Սպինոզայի գաղափարներում սուբստանցը բառացիորեն փոխարինում է Աստված հասկացությանը, քանի որ հենց այդ սուբստանցն է «արարիչ բնությունը»՝ գոյություն ունեցող աշխարհի սկզբնապատճառը: Ի դեպ, Չրաքյանն իր ինքնադատականում ասում է. «Կարելի է Սպինոզական բան մը տեսնել մանավանդ այն էջերուն մեջ, ուր «համաստվածյան» հեղինակն հանրամարդկային տեսլապաշտ համեստությամբ մը կխոսի»⁶⁰:

Չրաքյանի սկզբնանյութը երրորդության տեսք ունի, որովհետև նրա Եթերի կողքին հանդես են գալիս Արփը (որ, հեղինակի մեկնաբանությամբ, հենց Հերակլիտի Հուրն է) և Լույսը: Սակայն դրանք ոչ թե աշխարհի հիմքում ընկած տարբեր տարրեր են, ինչպես բնափիլիսոփայության տարրերն էին, այլ սուբստանցի տարբեր վիճակներ: Այդպես կարելի է եզրակացնել «Ներաշխարհի» հետևյալ տողերից. «Մի թե անհիմանալի հավերժանյութը, որու երկնային ընծայումն է Լույսը, առաջին ու վերջին անծանոթ ձևը չէ՝ բոլոր իրերուն, որ միջին ձևեր են միայն» (Իրերը սկզբնանյութի (Եթեր, Լույս, Արփ) միջին ձևեր համարելով՝ Չրաքյանն ակամա հիշեցնում է պլատոնյան տեսությունը, ըստ որի, առարկաները իդեայի գաղափարի ստվերներն են միայն: Եթերը, Լույսը՝ որպես առաջին ու վերջին անծանոթ ձև. ահա մի թելիկ, որ տանում է դեպի մեկ ուրիշ հույն փիլիսոփա՝ դեպի Արիստոտելը, որի համար Աստված բոլոր ձևերի ձևն է), «Նյութը ըսվածը խտացած, սահմանավորված արփն է. Հոգին է»(99): Ակնհայտ է նույնությունը «Եթերի հոծությունը» արտահայտության հետ: Այս վերջին մեջբերումը գուցե իդեալիզմի ցցուն արտահայտություն համարվի, քանի որ նյութն ու մարմինը բխեցվում են աննյութականից ու անմարմնից: Սակայն այդ տողին ի պատասխան՝ հետևում է հաջորդ միտքը, որ հայտարարում է, թե «Հոգին սահմանազերծ, անպարագիծ նյութն է, նյութին նախնաձևությունն ու վերջնաձևությունը»(99):

Ուրեմն եմ հետաքրքիր մի գուգորդում ներկայացնել Չրաքյանի՝ վերը բերված մտահանգումների և ֆիզիկայի ասպարեզում հանճարեղ թռիչք կատարած գիտնականի՝ Էյնշտեյնի տեսական հիմնավորումների միջև:

20-րդ դարի կեսերին բնագիտության համար նոր փիլիսոփայական հիմք էր կառուցվում: Նյուտոնի ժամանակներից ի վեր ֆիզիկան մեծ նվաճում էր ունեցել՝ ներմուծելով դաշտի հասկացությունը: Իսկ հարաբերականության տեսությունը ծագում էր դաշտի պրոբլեմից: Մինչև հարաբերականության տեսությունը նյութի ու դաշտի միջև որակական տարբերություն կար. ընդունված էր, որ նյութը զանգված ունի, մինչդեռ դաշտը չունի. դաշտը էներգիա է ներկայացնում: Իսկ հարաբերականության տեսությունը, հաստատելով, որ զանգվածն ու էներգիան համարժեք են, ցույց տվեց, որ նյութը դաշտից տարբերվում է միայն էներգիայի ավելի մեծ խտությամբ. «Նյութն այնտեղ է, որտեղ էներգիայի խտությունը մեծ է, դաշտն այնտեղ է, որտեղ էներգիայի խտությունը փոքր է: Բայց եթե այդպես է, ապա նյութի և դաշտի տարբերությունն ավելի շուտ քանակական է, քան որակական: (...) Արդյոք չէ՞նք կարող հրաժարվել նյութի հասկացությունից և զուտ դաշտի ֆիզիկա կառուցել: Այն, ինչ որ մեր զգայարանների վրա ազդում է որպես նյութ, իրականում էներգիայի հսկայական կուտակում է համեմատաբար փոքր տարածության մեջ: (...) Այսպիսով կարելի է նոր փիլիսոփայության հիմունքներ ստեղծել: Այդ փիլիսոփայության վերջնական նպատակը կլինի բնության մեջ տեղի ունեցող բարդ իրադարձությունները միշտ և ամենուրեք ճիշտ կառուցվածքային օրենքներով բացատրել»⁶¹: Թեև Էյնշտեյնին էլ չհաջողվեց դաշտի տեսություն ստեղծելու մտահղացման հետևողական ու համոզիչ իրագործումը, բայց մեզ հետաքրքրողը այն գաղափարն է, որը պիտի ընկած լինի այդ տեսության հիմքում, և որ նույն գաղափարի անալոգիան ստեղծել էր նաև Չրաքյանի փիլիսոփայական միտքը:

Ուրեմն, ըստ Չրաքյանի, Եթերը, Հոգին, Լույսը նյութական են: Եվ աշխարհում բոլոր արարածները կազմում են չափազանց նոսր նյութի՝ Հոգու, և խտացված Եթերի՝ մարմնի միասնություն. «Բոլոր էակներն այս երկու ձևերը միանգամայն կկրեն»(99): Սակայն մարդու էությունը անվերջ ձգտում է դեպի հոգիացում՝ վերադարձ առաջին ու վերջին ձևին: Ահա՛ ինչն է հետաքրքիր Չրաքյանի աշխարհայացքում. մարմնի ու հոգու դիալեկտիկական զարգացումը, նպատակամղված ընթանում է դեպի վերջնաձևություն, դեպի բոլորովին աննյութացում:

Չրաքյանի պատկերացումներում բուդդայականության որոշ տարրեր կան: Սակայն, եթե բուդդայական կրոնի վերջնական նպատակը Նիրվանան է, որտեղ հոգին հաղթանակում է մարմնին՝ առանց վերջինս ժխտելու, ապա Չրաքյանի ձգտումը բացարձակ հոգիացումն է, նյութազերծումը:

Զարգացման սանդղակում իր տեղն ունի նաև Աստված, որ նույնպես, ըստ Չրաքյանի, կատարելագործման ճանապարհին է: «Զույգ անհուն ձևերուն մեջտեղ մեկը կա, անպատում էակ, որ

⁶⁰ Բյուզանդիոն, 1906, թիվ 3128:

⁶¹ Ա. Էյնշտեյն, Լ. Ինֆելդ, Ֆիզիկայի էվոլյուցիան, Երևան, 1968, էջ 239:

փոխանցումն է նյութեն Հոգվույն. Նյութին տրամությամբը դեռ լի. հոգվույն երանությամբն արդեն զեղուն. և համարեն կբարձրանա դեպի նյութագերծումը, դեպի աստիճանական, դեպի արդեն իրագործվող հոգիացումը, կաննյութանա, կվերանա. Յոշվան է...»:(100)

Եգիպտոսին, բուրգերին ու սֆինքսին նվիրված էջերում գեղարվեստական ընկալման կողքին իր ծանրակշիռ դերն ունի տեսական միտքը: Չրաքյանի սկզբնանյութը՝ Եթերը, Լույսը, որ աշխարհի հիմքն ու վերջնաձևությունն է, դեպի ուր ձգտում է մարմինը, հանկարծ հանդես է գալիս բուրգի կերպարանքով: Այն ասես մարմնավորումն է մի տարածաժամանակային հատվածի, որով անցնում է նյութը, մարմինը՝ դեպի աննյութացում. «Մշտահույզ զգայարանականության խիստ ու հզոր նվազմամբ մինչև նպատակված աննյութացման Կուսությունը բարձրացում մը, Քավություն մը կթվեին անոնք: Կոթողումը, մեծացումն էին մարմնավորութենէ ազատագրության»:(169)

Բուրգի ձևի, նրա խորհուրդի չրաքյանական բացատրությունները հիշեցնում են պլատոնյան ուսմունքի՝ իրերի ու գաղափարների աշխարհի սխեման, որ նույնպես բրգաձև էր ներկայանում: Գաղափարները բուրգի զագաթում էին, իսկ բուրգի հիմքը առարկաների աշխարհն էր: Չրաքյանի՝ գաղափարացում ու հոգիացում խորհրդանշող բուրգն էլ «կոթողումն է Անեզրության մեջ դեպի կետի մը հյուլեությունը, կիտային մշտանույն սկզբունքը»(169), դեպի սուբստանցը, որի տրոհումներից էր ծնված աշխարհը:

Եվ բուրգերի էության չրաքյանական բացատրությունը հզոր ու դիպուկ է: Չրաքյանի մեկնաբանմամբ, բուրգը, աշխարհի չորս ծագերն ի մի բերելով, բարձրացնում է այն դեպի աննյութացում. «Քաղաքակրթական ու երկրային ժամանակներուն ընկլուզումն էին հավիտենության մեջ, երկրի չորս կողմերուն միաբանությամբը դեպի երկնամույն վախճան մը՝ կյանքերու վերափոխումը դեպի զենիթը, դեպի զորությանց վառարանը»:(168) «Ոչինչ կխնդրեր Անբավութենէն, այլ ամեն ինչ կվերընծայեր անոր»:(168)

Բուրգը հենց եգիպտական Ոգու խորհրդանիշն է: Ըստ Չրաքյանի, մշտնջենականության, անսահմանության արտահայտումը գեղարվեստական սիմվոլիկ ձևի մեջ հատուկ էր հին եգիպտական գեղարվեստին: Նա հանգում է մի եզրակացության, թե ոչ մի ուրիշ ազգ այնպես չի ըմբռնել երկրաչափությունը, ինչպես եգիպտացիները, թե Եգիպտոսը երկրաչափությունը բարձրացրել է մինչև աստվածագիտություն: Իսկ այն, որ բուրգերի չափերն անհեթեթ կերպով ավելի էին իրենց ծավալից, արդեն ավելին էր, քան երկրաչափությունը, դա եգիպտոսեն տիեզերականն էր:

Չրաքյանն ունի մի հետաքրքիր դատողություն. «Չէր կարելի երևակայել, թե ինչ էին անոնք, քանի որ տեսողությունը կարոտ է երևակայության»(165): Գեղագիտական ընկալումը չի կարող հենվել միայն պարզ տեսողության վրա, որքան հզոր է երևակայությունը, այնքան կատարյալ է էսթետիկական ընկալումը:

Իսկ Եգիպտոսի, բուրգերի ու մարդու գաղափարական մի խտացում է սֆինքսը, որ Չրաքյանը համարում է Եգիպտոսի Ոգին: «Կրոնական Եգիպտոսին տիեզերական Ոգին չէ՞ր անիկա, որ միայնակ կթվեր աշխարհը գիտակացնել տակավին»(168): Իսկ նամակներից մեկում, դարձյալ Եգիպտոսին անդրադառնալով, գրում է. «Ո՞ր այս ամենն անդին, պղնձագույն իրիկունի մը հեռուին մեջ նկարվող սիլուետը, մարդկային ու անասնական, և մանավանդ՝ ցնորական... մշտնջենավորված մտախոհություն–Սֆինքսը»⁶²:

Չրաքյանի այս բնորոշումը Ստեփան Թոփչյանն իրավացիորեն զուգադրում է Հեգելի բացատրության հետ, որի համաձայն, Սֆինքսը կարելի է Եգիպտոսի սիմվոլը համարել. «Դա հոգևոր սկիզբ է՝ արդեն հեռացած կենդանականից, բնությունից, և սկսել է դուրս նայել այնտեղից, սակայն դեռևս չազատագրված, դեռևս հակասությամբ կաշկանդված: Մարդը բարձրանում է կենդանու միջից, արդեն զննում է շուրջը, բայց դեռևս չի կանգնած իր ոտքերի վրա, դեռևս ի վիճակի չէ լիովին ազատագրվել բնության կապանքներից»⁶³:

Կանգ առնենք «Ներաշխարհի» հետևյալ տողերի վրա. «Հոգին սահմանազերծ, անպարագիծ Նյութն է, Նյութին նախնաձևությունն ու վերջնաձևությունը»:

Գրքի այս տողերը գրելուց մի քանի տարի անց (գիրքն ավարտված էր 1900 թ–ին) «Բյուզանդիոնի» համարներից մեկում տպագրված մի հոդվածում Չրաքյանը կրկին անդրադառնում է այդ հարցին: Բանն այն էր, որ ինքը ինչ–որ տեղ կարդացել էր ֆրանսիացի գիտնական Գյուստավ Լըբոնի «L'évolution la matière»⁶⁴ հոդվածը, որի հիմնական բովանդակությունն ու գաղափարը նյութի ոչնչանալիությունն էր:

⁶² Գ.Ա.Թ., Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2–րդ բ., թիվ 239, 1879թ. (ձեռագիր նամակ):

⁶³ Ստեփան Թոփչյան, Անհունի անդրադարձը, Երևան, 1981, էջ 168:

⁶⁴ L'évolution la matière- ֆր.՝ նյութի էվոլյուցիան:

Լըբոնի հողվածի հիմք էր դարձել գիտության այն հավաստումը, թե անբաժանելի համարված հյուլեները նույնպես բարդ մարմինների նման կարող են քայքայվել, և արդյունքում, հակառակ այն տեսության, որ ոչինչ չի ստեղծվում ոչնչից ու ոչնչի չի վերածվում, ըստ հողվածի հեղինակի, նյութը կարող է բացարձակապես ոչնչանալ:

Չրաքյանն իր ուսուցչի՝ Ռեթեոս Պերպերյանի հետ վիճում է՝ առարկելով հողվածի դեմ. «Այդ փճացումն հարաբերական ըլլալու է: Ենթադրական Եթերը՝ անկշռելի մարմին, բավական կնմանի Լըբոնի ջնջյալ նյութին անմարմնության վիճակին: Կարելի է՝ Եթերը նյութին վերջին ձևն եղած ըլլալ»⁶⁵:

Եվ համոզված է ու համոզում է ուսուցչին, թե գոյություն ունեցող ամեն բանի վերացումը, ոչնչացումը այս եղանակով կարելի է հասկանալ: Ուրեմն, Չրաքյանը ժխտում է Ոչնչի գաղափարը: Իր հողվածի, որ, անշուշտ, նաև ուրիշ նյութեր էր պարունակում, այս խնդրին վերաբերող հատվածը Չրաքյանը ենթավերնագրել էր «Հոգվո անմահություն»: Առաջին հայացքից գուցե տարօրինակ թվա, քանի որ խոսքը վերաբերում էր նյութի անմահությանը: Սակայն հենց սա է փիլիսոփայության հիմնական հարցի նկատմամբ Չրաքյանի ունեցած դիրքորոշումը կրկին ճշտելու բանալին. ողջ աշխարհը նյութական է: Նույնիսկ հոգին սահմաններ չունեցող նյութ է: Չրաքյանը գտնում է, որ նյութի անմահության գաղափարը օժանդակում է ոգեպաշտներին (spiritualist)՝ նրանց ենթադրել տալով, թե հոգին կենդանի էակներին պարուրող եթերային մարմին է:

Փաստորեն, կարելի է եզրակացնել, որ Չրաքյանը փորձում էր իր գաղափարներով մերձեցնել մատերիալիզմն ու իդեալիզմը, հաշտեցնել, քանի որ, ինչպես ապացուցում են բերված օրինակներն ու մեջբերումները, մատերիալիզմի շահերը պաշտպանող փաստարկները տրամաբանորեն չեն հակասում նաև իդեալիզմի գաղափարներին:

«Ներաշխարհի» մի արտահայտություն կարող է ներկայացնել Չրաքյանի պատկերացումը շարժման մասին. «Անշարժ, ինչպես ամեն շարժում Աստուծոյ մեջ»:

«Դիալեկտիկայի նախահայրերից» մեկը՝ Միլեթյան դպրոցի ներկայացուցիչ Հերակլիտը, պնդում էր, որ ամեն ինչ շարժվում է, փոփոխվում. «Միննույն գետը չես կարող երկու անգամ մտնել»: Իսկ Հերակլիտի տեսությանը հակադրվող Պարմենիդը՝ Էլեական դպրոցի ներկայացուցիչ, պնդում էր, որ այդ տեսությունն ընդամենը ճշմարտանման է, այն «կարծիքի ուսմունք» է: Իսկ «Ճշմարտության ուսմունքն» ընդունում է շարժման, ծագման, ոչնչացման անհնարիությունը: Սակայն Չրաքյանի գաղափարը իր մեջ ավելի շատ կրում է հակասականություն, որն ինքնին արտահայտությանը տալիս է պարադոքսային բնույթ և Ջենոնի՝ շարժման «ապորիայի» երևույթ: Շարժման հակասության Ջենոնի ապացուցումը միայն գաղափարապես չէ, որ ընդունում է Չրաքյանը: Դրան մոտենում է գեղագետի հայացքով: Ինչպես ինքն է իր մասին ասում. «Ջենոնի Սլացող Նետին «անշարժությանը» ցարդ հիանա»(349):

Բայց և այնպես, Չրաքյանը ո՛չ շարժման բացարձակությունն է ընդունում, ո՛չ էլ անշարժությունը: Նրա պատկերացման մեջ շարժումն ունի հարաբերական բնույթ. այն ինչ շարժման մեջ է, միննույն ժամանակ անշարժ է: Փաստորեն, օղն արդեն լցված էր հարաբերականության գաղափարով, որը, նախքան իր մկրտությունը կատանար գիտական տեսություններում, որսվում էր պատկերավոր մտածողությամբ օժտվածների կողմից: Մի քանի տարի անց շարժման հարաբերականությունը մանրամասն քննեց Էյնշտեյնը՝ «Հարաբերականության ընդհանուր տեսության» մեջ:

Ինչպես տեսանք, Չրաքյանն ընդունում է օբյեկտիվ իրականությունը և դրա շարժումը, զարգացումը: Հենց այն, որ նյութական աշխարհը, ըստ Չրաքյանի, ընթանում է դեպի հոգիացում, նյութագերծում, արդեն իսկ դիալեկտիկայի արտահայտություն է:

Սակայն այդ անցումը, զարգացումը խաղաղ չի ընթանում: Դա մի պրոցես է, որն ընթանում է անվերջ պայքարով: Բոլոր հակադիր երևույթները գոյություն ունեն միասնության մեջ, բայց՝ անվերջ հակասություններով հանդերձ: Հակադրությունների պայքարի չրաքյանական ընկալումը իր վառ արտահայտությունն է գտել հետևյալ դատողության մեջ. «Աղեկ է ասանկ, քանի որ ասանկ միայն ճիշտ է. կենսապայքարն ամենուրեք է: Ներաշխարհին մեջ պետքերը, զգացումները, գաղափարները կընեն, ինչ որ ամեն էակ կընե. կմրցին կամ մրցած կըլլան»:(63)

Եվ այս պրոցեսը, որտեղ մրցում են ամենատարբեր ու հակասական երևույթները, ավարտվում է մեկի բացասմամբ և մյուսի հաստատումով:

Չրաքյանն այստեղ մեծ տեղ է տալիս ժառանգականությանը, բայց գտնում է, որ նոր սերունդները գալիս են ժխտելու արդեն իր դարն ապրածն ու հաստատելու նորը: «Անշուշտ, ժառանգականությունը կգնահատվի, երբ

⁶⁵ ԳԱԹ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 345:

տղեկը հասնի մինչև իր բարձրագույն աճման: Հոգվույն մեջ աստիճանաբար, անզգալի, անդառնալի համրությամբ մը երևան կելլեն նոր հանգամանքներ... Գիտակցության աճումը չէ՞, որ էությանս մեջ հորս ծագմամբը կհայտակերպի: Եվ արդյոք այն անորոշ ժամանակը, որ անհատական զարգացման բարձրագույն աստիճաններն ու գիտակցության լիագույն երևումը կորոշե, այն անորոշ ժամանակը հոր մահը չէ՞ ընդհանրապես»:(100)

Չրաքյանի «Ներաշխարհում» բազում վերլուծումներ կան դիալեկտիկայի այնպիսի կատեգորիաների մասին, ինչպիսիք են «Եզակին ու ընդհանուրը», «Բովանդակությունը, կառուցվածքն ու ձևը», «Արտաքինն ու ներքինը», «Պատճառն ու հետևանքը»:

Չրաքյանն իդեալիստորեն է մոտենում եզակիի և ընդհանուրի խնդրին: Նա գտնում է, որ ընդհանուրը բացարձակն է, որի մասնավորություններն են եզակի իրերը: Մարդուն, որպես էություն, ընդհանուր է համարում, իսկ որպես անհատականություն՝ մասնավոր, եզակի, որը տրտում է հենց իր մասնավորության թշվառությամբ: «Մարդը համադրելու, համադրվելու երազով լեցուն, կբարձրանա այն գերընդհանուր ու հավերժական էության, որ արտաշխարհի այլակերպությանց նույնությունն է»:(100)

Ըստ Չրաքյանի, մարդուն, որ մասնավոր է, իր մտքերի սահմանափակ ընդհանրացումները չեն բավարարում ներքին հանրականությանը: ՈՒրեմն, մարդու ձգտումը ընդհանրացումների բացատրվում է ներքին ու արտաքին վիճակների ներդաշնակության բաղձանքով: «Ամեն ինչ իր մասնավորությամբ միայն կմեռնի, և անմահ ըլլալու համար պետք է ընդհանուր ըլլա»(102): Եվ ընդհանրության բացարձակացումը Չրաքյանին տանում է դեպի կրոնի նպատակի բացատրություն. «Կրոնքներուն նպատակն է, քրիստոնեության նպատակն է ընդհանրացնել գմարդ»(102):

Կրոնի էության Չրաքյանի մեկնաբանությունը հիշեցնում է Հեգելի տված բացատրությունը. «Իր էության ցուցանիշներով աստված բարություն է, քանի որ նա եզակիին ազատություն է տալիս նրա իրականության մեջ և արդարադատություն է, քանի որ եզակիին հավերժ վերադարձնում է դեպի համընդհանուրը»⁶⁶:

Այս նույն գաղափարի չրաքյանական մի արտահայտություն ևս. «Իմ գոյությանս վիշտով կջանամ ակամա նայիլ Անոր, որ Ես չունեմ, որուն Եսը մարդկությունն էր. Ամենն էր»(133): Եվ Չրաքյանը եզակիի և ընդհանուրի հիմքի վրա ցույց է տալիս մի կողմից՝ կրոնի և արվեստի, մյուս կողմից՝ գիտության տարբերությունը՝ գտնելով, որ մեկը մասնավորությունից գնում է դեպի ընդհանրացում, մյուսը՝ հակառակը՝ ընդհանուրից մասնավորման: «Կրոնքը, բանաստեղծությունը, գեղարվեստը կերթան մինչև իրենց հանրացման վերացականությունը թանձրացնելու մասնավոր պատկերներու մեջ, մինչդեռ թանձրացած մասնավորություններ գիտությունը կհանրացնե գլխավորաբար»(102):

Այնուհետև ավելի կոնկրետ բացատրություն է տալիս, թե ինչպես է գեղարվեստն իրագործում այդ պրոցեսը: Բանաստեղծը, ըստ Չրաքյանի, այն, ինչ ուզում է փոխանցել ընթերցողին, պիտի զգայարանական դարձնի, մարմնավորի, և այդպիսով, բանաստեղծությունը, ինչպես և կրոնը, խորհրդանշական են:

Բառացիորեն նույն բանն էր ասում գրեթե Չրաքյանին ժամանակակից ֆրանսիացի բանաստեղծ Արթյուր Ռեմբոն. «Բանաստեղծը կրակի իսկական գողն է: Նա մարդկության բեռնակիրն է. նա պարտավոր է իր մտահղացումները զգայելի, շոշափելի, լսելի դարձնել: Եթե այն, ինչ նա բերում է այնտեղից, ձև ունի, նա պետք է ձև տա, իսկ եթե անձն է, նա պետք է անձնությունը տա»⁶⁷:

Խորհրդանշաբան, պատկերը հենց Չրաքյանի նշած վերացականության թանձրացումներն են, մասնավորն են, եզակին: «Իրենց ստեղծումները պիտի ըլլան այնքան մասնավոր իրենց երևույթով, որքան իրենց իմաստով հարաբերաբար ընդհանուր»:(103)

Մակայն Չրաքյանն, ընդունելով խորհրդանշաբան՝ որպես իրականության արտահայտման կերպ, չի ընդունում խորհրդանշական գրականությունը, գտնելով, որ այն, ճշմարիտ զգացումն արթնացնելու փոխարեն, խաբուսիկ երևույթ է ստեղծում. «Ի՞նչ հարկ փոխանորդաբար պատկերներ, փոխաբերություններ գործածելու, որք ուրիշ բանի չեն ծառայեր հաճախ, քան այլոց իմացության հանձնելի իրերուն տեղ ուրիշ իրեր դնելով՝ զայն այլուր զբաղեցնելու, համոզելու տեղ՝ մոռցնելու»⁶⁸:

Եթե սիմվոլիզմի արվեստն առհասարակ ձևի ու բովանդակության հարաբերակցության մեջ գերապատվություն էր տալիս ձևին, ապա Չրաքյանը ձևը երկրորդական է համարում: Նա ըմբոստանում է Արշակ Չոպանյանի «Բանաստեղծության վախճանը» հոդվածի դեմ՝ նշելով, որ մեռնողը ձևն է միայն, կաղապարը, իսկ

⁶⁶ Հեգել, Փիլիսոփայության ներածություն, Երևան, 1964, էջ 127:

⁶⁷ Արթյուր Ռեմբո, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1991, էջ 147:

⁶⁸ Շիրակ, 1909, թիվ 16, էջ 343:

բուն բանաստեղծությունը հարատևելու է այնքան, քանի դեռ ապրում է մարդ արարածը, քանի դեռ կյանքի թրթռոներ է զգում:

Մինչև «Ներաշխարհն» սկսելը Չրաքյանը ձևի ու բովանդակության խնդրին անդրադարձել է դեռևս նամակներում՝ նշելով, որ հաճախ ավելի բանաստեղծական ներկայանում է մի բան, որ զերծ է գրականության ձևակերպություններից:

Չրաքյանն ընդունում է ձևի կարևորությունն այնքանով, որքանով այն անհրաժեշտ է գաղափարն արտահայտելու համար:

Պատճառի ու հետևանքի խնդրին վերաբերող Չրաքյանի ամենավառ արտահայտությունը երևի «Ներաշխարհի» հետևյալ տողն է. «Ամեն սկիզբ երագով այլակերպված վախճան մ'է»(63):

Չրաքյանը գտնում է, որ օբյեկտիվորեն գոյություն ունի աշխարհը, այն զարգանում է, և այն ճանաչելի է: Ընդունում է մի անհերքելի, բացարձակ ճշմարտություն, որ, ըստ նրա նամակներից մեկի, Բնաստվածությունն է, և որի պաշտամունքն է իր պոեզիան. «Իմ Art Poetique-ու Բնաստվածության՝ ճշմարտության պաշտամունքս է»⁶⁹: Եվ այդ ճշմարտությանը հասու լինելու համար Չրաքյանն ընդունում է ճանաչողության բոլոր եղանակները՝ զգայական, էմպիրիկ, ռացիոնալ, անգամ՝ **իռացիոնալը**: Դրանք նրա համար աստիճանական, ավելի ճիշտ՝ բրգաձև դասավորություն ունեն՝ ստորինից, որ զգայականն ու էմպիրիկն են, մինչև բարձրագույնը՝ **իռացիոնալը**:

Յուրաքանչյուր մարդու ճանաչողությունն նախ հենվում է զգայականի ու փորձնականի վրա՝ հետագայում զարգանալու համար: «Մարդ սովորել է առաջ կզգա»: Չրաքյանը փորձում է պարզել մի թյուրիմացություն, որով մարդիկ հաճախ շփոթում ու չեն ընդունում, որ զգայարանական ընկալումը, դիտումը գիտակցության ստորին աստիճանն են: «Մինչդեռ գիտակցությունը տեսողություն է մանավանդ»(141): Չէ՞ որ աշխարհը զգայարաններով ընկալելուց հետո է ընդհանրացնող ու համադրող գիտակցությունը զարգանում: Սակայն «զգայարաններու դրապաշտ գործունեությունը չի բավեր գիտակցության, փորձին սահմանափակումը չի գոհացներ մտքին դեմհանդիմանությունը»(103): Գիտակցությունն ու միտքը չեն կարող բավարարվել զգայությամբ ու փորձով, քանի որ նախ՝ դրանք պատահական շատ բան ունեն իրենց մեջ, և հետո՝ աշխարհում ամեն բան չէ, որ կարող է տրվել զգայարանների միջոցով կամ փորձի ենթարկվել: Հետևաբար, ճանաչողության ավելի բարձր աստիճան է պետք: Եվ դա բանականությունն է. «Անհունին մեջ թևածել թույլատրող լուսամուտ մը կա ամենուրեք, և միտքն է այն»(183): Ըստ Չրաքյանի, գիտությունները պատասխան են փնտրում «ինչպե՞ս» հարցին, այդ հարցից է սկսվում ամեն գիտություն: Բայց բանաստեղծությունն է, որ հարցնում է՝ «ինչ պատճառով», «ինչ նպատակով», «ինչո՞ւ»: Եվ այդ հարցերի պատասխանը չգտնելով՝ բանականությունը չի ժխտում չճանաչվածը, քանի որ որպես օրենք է ընդունում այն, որ ոչինչ չի կարող լինել առանց սկզբի և առանց վախճանի, առանց պատճառի և առանց հետևանքի: Եվ բանականությունը, որ մեր մեջ բացարձակ ճշմարտությունների ճանաչման հնարավորությունն է, «ինքն է միակ հեղինակությունը, որուն կհենուն բոլոր գիտությունք»⁷⁰: Չրաքյանը միանգամից հերքում է բոլոր այն մտքերը, որոնք ապաստամբում են բանականության դեմ՝ այդ ըմբոստացումը համարելով անբան ու տգետ կիրք, անձնասիրություն:

Բանականության ու մտքի հետաքրքիր վերլուծումներ կան գրքի հատկապես այն էջերում, որտեղ Չրաքյանը քննում է խենթի ու հանճարի նմանություններն ու տարբերությունները: «Ամենն ազատ ու անձնական խորհրդապաշտն է խենթը: Իր տեսած կամ մտածած պատկերներուն մեջ երևակայությունն անհուն բաժին մ'ունի. իր տեսածը կ'երևակայե ան և իր երևակայածը կտեսնե»(105):

Չրաքյանի այս վերլուծմանը շատ համահունչ է Հեգելի բնորոշումը. «Խելագարությունը հիվանդությամբ պայմանավորված տենդային ջերմի մեջ երևակայման վիճակ է, ֆանտաստիկ պատկերացումների գերիշխանություն է զգաստ վիճակում եղած հայեցողությունների ու դատողական պատկերացումների վրա»⁷¹:

Իսկ Նիցշեն հետևյալ կերպ է մեկնաբանում խենթությունը. «Երբեմն խենթությունն ինքը չարաբաստիկ ու չափազանց ստույգ գիտելիքի դիմակն է»⁷²:

Գիտությունն իրոք հաստատում է հանճարի ու խենթի նմանությունը: Չեզարե Լամբրոզոյի «Հանճարների ու խելագարների կենսաբանական նմանությունը» հոդվածում բերված են բազմաթիվ օրինակներ՝ մեծ մտածողների ու հանճարների կյանքից: Նշվում է, որ հանճարներն ու խելագարները ողջ կյանքում մնում են միայնակ, անտարբեր են իրենց ընտանիքում և հասարակության նկատմամբ ունեցած պարտականությունները

⁶⁹ ԳԱԹ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 248:

⁷⁰ Բյուզանդիոն, 1913, թիվ 5005:

⁷¹ Հեգել, Փիլիսոփայության ներածություն, Երևան, 1964 թ., էջ 265:

⁷² Ֆրիդրիխ Նիցշե, «Քարուց — չարից անդին, Չաստվածների մթնշաղ», 1992, էջ 162:

կատարելիս: Թե էքստազն անցնելուց հետո հանճարը սովորական մարդ է դառնում, նույնիսկ՝ ավելի ցածր մեկը, քանի որ անհավասարակշիռ վարքը նրան բնորոշ զգեցիկ է: «Հանճարների ստեղծագործության մեջ չգիտակցվածի գերակայությունը նկատել են դեռևս հնում: Սովորաբար առաջինն է նշում այն հանգամանքը, որ բանաստեղծները ստեղծագործում են ոչ թե ջանք թափելով կամ արհեստ բանեցնելով, այլ որոշակի բնագործ շնորհիվ»⁷³:

Չրաքյանը գտնում է, որ եթե խորհրդանշականությունը նորմալ մտքի անհրաժեշտ մի տարրն է, ապա խենթի ճանաչողության բնույթն ու էությունն է: Խենթի միտքը հանկարծական պատկերների դիպվածայնությամբ է դեկավարվում: Խենթի մտապատկերներն ու արտաշխարհի ընկալումը բոլորովին անկախ են սովորական դարձած տեսակետներից: Նա չգիտի (դա նրա հոգն էլ չէ), թե որտեղ է վերջանում արտաշխարհը, և որտեղ սկսվում իր միտքը: Նրա տեսիլները նրան իրականություն են թվում: Եվ այդ տեսիլների պես է իր համար վերաստեղծում իրականը: Եվ մինչև Լամբրոգոն խելագարի ու հանճարի նմանությունն է հիմնավորում՝ «Կասկած չկա, որ խելագարի մոլուցքը և հանճարի ստեղծագործելը խիստ նման են», Չրաքյանը ցույց է տալիս այն հատկությունները, որոնցով նրանք տարբերվում են միմյանցից. «Եթե հանկարծ ուշադրություն և հիշողություն տրվեին իրեն, հանճարի կփոխվեր խենթը»(108): Իսկ այդ հիշողությունը, ուշադրությունը, կամեցողությունը Չրաքյանը համարում է այն կարևոր առանցքը, որի շուրջ մոլորակների կարգով գաղափարներն են պատկերվում և ստեղծում հոգևոր ու մտավոր տրամադրությունների պարբերականությունը. «Հիացմամբ կզգամ, թե տիեզերք մ'է միտքը»(108): Եվ հենց այս կետում է Չրաքյանը տալիս խենթի ու հանճարի տարբերությունը: Խենթը չունի ուշադրության ու հիշողության կազմած գաղափարների առանցքը: Եվ այս երկու մտային արտահայտությունները միայն արտաքին երևույթով են նման. «Խենթը ուրիշ բան չէ, այլ հանճարին ինկած ձևը, հանճարին կեղծը»(108):

Չրաքյանը նկատում է նաև, որ յուրաքանչյուրի մեջ առավել կամ նվազ չափով երկուսի խառնուրդը կա: Հասարակ մտքերը գտնվում են միջին դիրքում: Եվ դրանց հետ հանճարի համեմատությունը նույնքան կարևոր է, որքան խենթության հետ: Հանճարը հասարակ մտքից հեռացման և խենթությանը մոտենալու ձգտում ունի: Բայց որպեսզի հանճարը տևի, չպիտի հասած լինի բարձրակետին, կամ այնտեղից պիտի արդեն իջնելիս լինի:

Չրաքյանի տեսակետներում, ինչպես արդեն նշել ենք, ամեն բան ունի իր զարգացումը, կատարելագործումը, անցումը դեպի վերջնաձևություն, դեպի բարձրագույն կետը: Այդ կետը տարբեր անուններ ունի, բայց, վերջին հաշվով, այն մի ամբողջություն է, մի ընդհանրություն, որի տրոհումներն են օբյեկտիվ աշխարհի իրերը, երևույթները, ընկալումները: Ակնհայտ է նաև Չրաքյանի դիալեկտիկայի բրգաձևությունը: Բուրգը «Ներաշխարհի» դոան բանալիներից մեկն է: Եթե Հեգելի փիլիսոփայությունը զարգացմանը վերագրում է պարուրաձևություն, ապա Չրաքյանի գաղափարների համադրմամբ կարելի է եզրակացնել, որ **նա ամեն ինչ ենթարկում է բրգաձև զարգացման**: Բուրգը դառնում է դիալեկտիկայի խորհրդանիշը, որ ողջ աշխարհն ընդգրկած՝ բարձրացնում է դեպի վերջնական նպատակը: Իսկ այդ նպատակը՝ բուրգի վերջին հյուլեական կետը, Լույսն է, հավատքը, սերը, տեսանող լինելը, նյութագրեծումը և այլն, և վերջապես՝ ինտուիցիան: Հակառակ ընթացքը քայքայումն է, միջակությունն է. «Մտածումը Լույսին հետին քայքայականությունն է, ինչպես զգայարանական իմացողությունը քայքայականությունն է (decadance) դեմիանդիմանության, զննողությունը՝ տեսանողության, ինչպես գիտությունը՝ հավատքին, ճանաչումը՝ սիրո»(96):

Նմանատիպ մի ձևակերպում ունի Բերգսոնը, ըստ որի, մատերիան ոչ թե ոգու նկատմամբ ինքնուրույն նախասկիզբ է, այլ հոգևորության ստորին աստիճանն է, ոգու ստեղծագործական թուլության արդյունքը: Ոգին ստեղծող ռեալություն է, մատերիան՝ քայքայվող, անկում ապրող: Բերգսոնը նաև պնդում է, թե բանականությունը զարգացել է՝ հասկացությունների միջոցով ընդհատ իրականությունը վերլուծելու համար, մինչդեռ աշխարհի ամբողջականությունն ու անընդհատականությունը բացահայտվում են իմացական բարձրագույն կարողության՝ ինտուիցիայի միջոցով, որն անմիջականորեն ըմբռնում ու իմաստավորում է աշխարհը ոչ հասկացային ձևերով, ինչպիսիք են հատկապես գեղագիտական ընկալումը, արվեստի ստեղծագործությունը: Ինտուիցիայի միջոցով տեղափոխվում են առարկայի ներսը, որպեսզի ձուլվեն նրա մեջ եղած եզակիի, հետևաբար անարտահայտելիի հետ:⁷⁴

Չրաքյանը համոզված է, որ ճշմատության ճանաչողության ամենավերին աստիճանը ինտուիցիան է՝ դեմիանդիմանությունը: Նրա գործածած այս տերմինը առաջին հայացքից «ինտուիցիային» չհամապատասխանող բառ է: Բայց ինտուիցիայի էության մի բացատրության մեջ ասվում է. «Ինտուիցիան հենց

⁷³ Չեզարե Լամբրոգո, Խելագարի ու հանճարի կենսաբանական նմանությունը: Գարուն, 1991, թիվ 9, էջ 95:

⁷⁴ А. Бергсон, Философская интуиция / Хрестоматия по философии, М. 2001, стр. 117-119.

ինքն իրեն հայող կամքն է»⁷⁵: Այս ձևակերպումը կարող է բացատրել Չրաքյանի տերմինը՝ **դեմհանդիմանություն**՝ ինքն իրեն հայող կամք:

Փաստորեն, գոյություն ունի բացարձակ ճշմարտություն, որը տեսնել տրված է նրան, ով ունի կատարյալ իմացականություն և տեսանող է: Շատ գեղեցիկ կերպով հենց ինտուիցիան է նկարագրում Էյնշտեյնը, երբ ասում է, թե տեսությունը ոչ թե փորձից է ծագում, այլ ստեղծվում է մտածողության միջոցով, անցնում արտաքին աշխարհի կողքով, կարճ միանում է անմիջական զգայությունների աշխարհի հետ, այն «վերանձնական» աշխարհի հետ, որը հանդիպում է նրա մեջ, բացատրում ու «կարգավորում» է այն:⁷⁶

Չրաքյանը այսպես է ներկայացնում. «Իմացականության կատարելությունը դեմհանդիմանությունն է»(96): Նրա դատողություններում ինտուիցիան անվանվում է նաև «Ներէական տրամաբանություն», «ճշմարտագայություն»: Նա ճանաչողության մեջ ինտուիցիայի դերը նույնիսկ բացարձակացնում է: Գուցե դա բացատրվում է նրա մեջ այդ երևույթի արտահայտված լինելով:

Լույսն իբրև սկզբնանյութ ներկայացնելով՝ Չրաքյանը պատմության խորքերն է գնում՝ նրանում գտնելով բոլոր հին քաղաքակրթությունների մարմնավորած գերագույն աստվածությունները՝ սկսած եգիպտական Ամոն-Ռայից, հնդկական վեդաների Աթմայից, հույն Ապոլլոնից մինչև քրիստոնեական կերպավորումը՝ սուրբ հոգու տեսքով: «Լույսը, որով աստվածները կերպարանեցան ժամանակներուն մեջ, որու աղոթեցին թերևս «Լավագույն» դարերն իբր վիճակներու երկնահուսկ կատարելություն»(98): «Լույսը, որ Արևները կձնի»(99): Բանաստեղծական արտահայտություն լինելուց բացի սա խորքում ավելի էական բան ունի: Պատահական չէ, որ բոլոր հին քաղաքակրթությունները իրենց աստված էին համարում Արևը. Արևն աշխարհի ու կյանքի գոյության սկիզբն է: Սակայն հետաքրքիրն այն է, որ դիցաբանական ու միստիկ պատկերացումներում արարիչ, սկզբնավորող, բացարձակ էություն խորհրդանշող պատկերը շարունակում է այդպիսին մնալ նաև գիտական բացատրություններում: 20-րդ դարասկիզբը բնութագրվում է էներգիայի, ռադիոակտիվության, արևի ճառագայթների, էլեկտրոնի և այլ նշանավոր հայտնագործություններով: Էյնշտեյնը լույսը ներկայացրեց որպես սուբստանցիա, որի բաղադրիչները ևս առանձին սուբստանցիաներ են, որոնք ստեղծում են աշխարհի ողջ գունային բազմազանությունը:

Չրաքյանը նշում է, որ արևի էությունը գամմա ճառագայթներն են, որ արևից էներգիա է անջատվում, որն էլ կլանվում է տիեզերքի կողմից: Կարծես կանխագագցել է նաև նյութի քայքայմամբ էներգիայի առաջացումը, ինչպես նաև՝ ատոմի բաժանելի լինելը (հիշեցնենք, որ գիրքն ավարտված էր 1900 թվին): Գտնում է, որ լույսը տարրալուծում, քայքայում է նյութը. «Լույսը ամեն բանի հյուլեկույտը կանջատակցե, ինչպես, անտարակույս, Տիեզերքին Հյուլեկույտը, ուր հյուլեններն աստղերն են»(98): Ձևակերպումների զարմանալի զուգադիպություն էր սա, թե՛ բանաստեղծական ինտուիցիա, որ խորհրդավոր, անհասկանալի կերպով վերծանում էր նոր վարկածներով լիցքավորված մթնոլորտի գեղեցիկ ծածկագրերը:

«Բյուզանդիոնում» լույս տեսած «Ներաշխարհն» իր հեղինակեն դիտված» ծավալուն հոդվածում խոսվում է այս մասին. «Հեղինակը նախագագցեր է կարծես մեկ կողմե արդի վարկածի մը (գոր 1903-ին ֆրանս. Ակադեմիային ներկայացուցած է Պ. Չ. Ռե.) հիմնական գաղափարը, այսինքն հյուլեական և մոլորակային դրությանց նույնությունը, և մյուս կողմե՝ նյութին հետին քայքայականությամբ երևան գալն Energie-ին»⁷⁷:

1903 թվականին Ռեզերֆորդը Ֆրանսիայի ակադեմիային է ներկայացնում ատոմի մոլորակային մոդելը: Նա իր փորձից եկել էր այն եզրակացության, որ ատոմի միջուկը դրականապես լիցքավորված և իր շուրջ պտտվող էլեկտրոններից շատ անգամ ծանր մասնիկ է, և արդյունքում ծնվել էր Արեգակնային համակարգի և ատոմի նմանության գաղափարը: Չրաքյանն իր գիրքն ավարտել էր 1900 թ-ին: Բնականաբար, չէր կարող ծանոթ լինել Ռեզերֆորդի մոդելին: Սակայն բանաստեղծական ձևակերպմամբ տվել է ասես նույն սահմանումը: Պարզապես նրանց «մոդելները» (թող թույլատրվի Չրաքյանինն էլ այսպես կոչել՝ ոչ ուղիղ իմաստով) տարբերվում են իրենց ելակետերով: Եվ զարմանալին այստեղ այն է, որ մինչ գիտնականը անտեսանելին փորձում է ներկայացնել տեսանելիի միջոցով, բանաստեղծը հակառակն է անում. Չրաքյանը պնդում է, թե Գրականությունը պիտի զգայարանական դարձնի ամեն բան, բայց ինքը բոլորովին անտեսանելի, անզգայելի, անշոշափելի բանի մեջ է փորձում մարմնավորել իր արտահայտելիք գաղափարը: Բայց գիտնականի և բանաստեղծի երևակայությունները տարբեր են հենց միայն նրանով, որ մեկում մարդկային սահմանը իսպառ բացակայում է, մյուսում՝ հենց նրանով է իմաստավորվում ամեն բան. Չրաքյանի պատկերում մարդը ապրում է

⁷⁵ Փիլիսոփայության պատմության համառոտ ակնարկ, 1979, էջ 869:

⁷⁶ Ա. Էյնշտեյն, Լ. Ինֆելդ, Ֆիզիկայի էվոլյուցիան, Երևան, 1968, էջ 359:

⁷⁷ Բյուզանդիոն, 1906, թիվ 3128:

տիեզերքի «միկրոսկոպիկ» աշխարհում և տեսնում նրա հյուլների ճառագումը: Մրանից ավելի զգայարանական հնարավոր չէ ներկայացնել պատկերը, որը, լինելով գեղեցիկ, միաժամանակ պարունակում է մոտ ապագայում բացահայտվելիք ճշմարտությունը: Չրաքյանն իր միտքը, իմացականությունը ամբողջովին «դեմահանդիմանական» է համարում, որովհետև, սիրելով պատկերալից բացատրությունները, պատկերի «խտացուցիչ» հատկության շնորհիվ հայտածում է գաղափարի հոծված հստակությունը: Այդ իսկ պատճառով կանխազգացումներ հաճախ են եղել նրա կյանքում. «Ձանազան խնդիրներու մասին մտածումներ հայտնած եմ սա գրվածքին մեջ, մտածումներ, որոնց, սակայն, ես մեծ արժեք մը տված չեմ: Դիպվածը բերած է, որ ատանկ գրելես քիչ մը ետքը կարդամ գրքի մը մեջ, իմ գրածներես առաջ կամ հետո հրատարակված այն գլխավոր մտածումը, գոր հղացեր էի, իբրև թե իմ մտածումս գուշակություն մը եղած ըլլար այդ հեղինակին մտածման: Այս բանը մեկ անգամ չի պատահեցավ, այլ քսան անգամ, և հաճախ այնպիսի մտածումներու համար պատահեցավ, որ խորհեցա իմ գրածներս ջնջել... Պարզապես ծիծաղելի չըլլալու վախով... Ինչ որ կտրվիմ այս տեսակ դիպվածներեն, սա է, թե չի բավեր մեծ միտքերու խորհածները խորհիլ, պետք է նորագույն, մեծագույն բան մը հղանալ»⁷⁸:

Չրաքյանին մտահոգող պրոբլեմներից մեկը մարդու և հասարակության փոխհարաբերության խնդիրն է: Հասարակությունը համարելով անհատների հիմնած հաստատությունը՝ Չրաքյանը դառնությամբ է նշում, որ «Հասարակության ամբողջությունը կազմված է իսկապես անհատական, էպես մարդկային պետքերու շարաչար գեղջմանց շնորհիվ»(55): Այդ հասարակությունը մարդու այն միջավայրն է, որին համակերպվելը անձի բուն արժեքի ուրացումն է: Եվ ամեն անհատ ավելի կամ նվազ «կորսված անհատականություն մ'է»:

Էռնեստ Ռընանն անհատականության կորուստը համարում էր քաղաքակրթության հետևանք՝ գտնելով, որ վերջինիս մանրակրկիտ օրենքները թույլ չեն տալիս, որ յուրաքանչյուր անհատի ինքնուրույնությունն ազատ զարգանա, որ մեր ժամանակներում Հիսուս չի կարող ծնվել, որովհետև նրա քարոզությունն ու Գալիլիայում ազատ գործունեությունը չեն համապատասխանում այն հասարակական, սոցիալական պայմաններին, որոնց մենք ընտելացել ենք: Ինքը՝ Հիսուսը, չէր նեղվում «մեր պայմանադրական քաղաքավարությունից, չէր ստացել մեր այն միակերպ դաստիարակությունը, որը մեզ ավելի նրբազգաց է դարձնում, բայց և միևնույն ժամանակ սահմանափակում է մեր անհատականությունը»: Եվ մեծ սխալ է մեր կողմից այն ժամանակների մարգարեներին իբրև գոյություն չունեցած, հերոսական շրջանի հսկաներ ներկայացնելը: Նրանք իրոք կարող էին գոյություն ունենալ, որովհետև Աստծո շունչը ազատ ողողում էր նրանց: «Մինչդեռ մեր մեջ նա կաշկանդված է երկաթե շղթաներովն այն ողորմելի հասարակության, որ դատապարտված է անխուսափելի միջակության»⁷⁹:

Հետաքրքիր է, որ Չրաքյանի՝ հասարակության հանդեպ ունեցած դիրքորոշումը գոյության փիլիսոփայության վառ արտահայտություն է դառնում: Էկզիստենցիալիստները հասարակությունը ներկայացնում են որպես անդեմ ուժ, որը ճնշում ու քայքայում է անհատականությունը, մարդուց խլում է նրա կեցությունը, անձնավորությանը պարտադրում է կաղապարված ու ծեծված ճաշակներ, բարքեր, հայացքներ, համոզմունքներ ու սովորույթներ:

Չրաքյանն ընդունում է, որ քաղաքակրթությունն առաջացել է մարդկանց բազմացմամբ ու համախմբմամբ, սակայն հենց այդ քաղաքակրթության մեջ աճած անհատի Եսը անկախացում է պահանջում: Եվ անհատը ձգտում է առանձնացման, մենության, որտեղ բանականությունը կթոթափի հասարակության պարտադրած լուծը, որտեղ մարդ կարող է նույնանալ իր խղճի հետ:

Չրաքյանը հեզնում է նրանց, ովքեր մարդու՝ հասարակության էակ լինելը բարոյական առավելություն են համարում, որ կապկողության ու երկչոտության արդյունք է իրականում: Բերգսոնը նույնպես բացասաբար է տրամադրված այս տեսակի բարոյականության հանդեպ, որը, ըստ նրա, հարկադրական բնույթ ունի և անհատին ամբողջությամբ ենթարկում է հասարակության շահերին: Ի հակադրություն սրան, Բերգսոնն ընդունում է ևս մի բարոյականություն, որին ոչ թե հարկադրաբար, այլ ներքին մղումով են հետևում: Այն նման է կրոնի, որ ստեղծվում է դարձյալ բացառիկ անձանց՝ հոգևոր առաջնորդների կողմից: Այդ կրոնի բյուրեղացումը Բերգսոնը տեսնում է քրիստոնեության մեջ⁸⁰:

Չրաքյանը ևս հաստատում է առանձին անհատների դերը մարդկության պատմության մեջ. «Հանճարները կրնան տեսակետներ շինել»(134): Եվ եթե դրանք համոզմունք են դառնում, մարդկությունը հետևում է դրանց: «Արագ համոզությունն է գաղափարին մեծությունը, տիեզերականությունը, ուստի

⁷⁸ Գ.Ա.Թ., Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 242:

⁷⁹ Էռնեստ Ռընան, Հիսուսի կյանքը, 1907, էջ 204–205:

⁸⁰ Փիլիսոփայության պատմության համառոտ ակնարկ, 1979, էջ 871:

արժանիքը, գաղափարին տիրոջը փառքը»⁸¹: Ահա Չրաքյանի պատկերացումը այն բարոյականության մասին, որ, Բերգսոնի բնորոշմամբ, բաց բարոյականությունն է:

Սակայն բոլոր մարդկանց համար չէ, որ Չրաքյանը ճիշտ է համարում առանձնությունը, այլ «ճոխացող, բազմասնվող, տեսակացող անհատին կյանքին եղանակն է առանձնությունը»(56):

Բուդդայականությունը գտնում էր, որ տառապանքի պատճառը կյանքի տենչն է, որի դրսևորումներն են ցանկությունները, կրքերը, հրապույրները, մարդկային ամեն տեսակի հարաբերությունները: Որպեսզի մարդ չտառապի, պիտի ձգտի խզել բոլոր կապերը հասարակության անդամների հետ, մեկուսանալ, և այդ ժամանակ կարող է վայելել հոգու խաղաղություն, երանություն և հասնել մտքի պայծառության⁸²:

Չրաքյանի հայացքներում էլ բուդդայականության այս տարրերը զգալի են. «Ձգացումը խորագույն է հոն, խորհրդածությունը՝ լայնագատ, հարակարծիքը՝ բնական, հղացումը՝ մեծ»(57): Եվ որպես օրինակներ բերում է աշխարհի մեծերին, ովքեր առանձնության մեջ են հասել ճշմարտությունների: Մենությունը ներդաշնակության պահպանման եղանակն է. «Կհավտամ, առանց վիկային երանգի, թե «գերբնական» կարողություններ կաճին առանձնության մեջ, որք սակայն ուրիշ բան չեն, այլ զարգացումը մարդուն բոլոր կարելիությանց. անծանոթ, մոռցված, գուցե վախցված ներմարդուն միատարր ու գեղեցիկ երևումը»(59): Մենությունը տիեզերքի ներաշխարհացումն է, հանրությունն ընդգրկելն է. «Հոն կրնար գիտունը, բանաստեղծը, կրոնավորը, փիլիսոփան դավանիլ, թե մտքին բոլոր տարաշավիղ թռիչները կձգտին հանգելու իմաստության միայն»(59):

Իսկ այդ առանձնությունը տենչացող հոգին թշվառ է, եթե չի գտնում այն: «Ո՞վ պիտի տար ինձի, բաբե՛, խրճիթ մը, Սև ծովուն մեկ վայրենի ափունքին վրա...»: Ձգտած մենությունը չգտած Չրաքյանը ցավով գրում է, թե իր հոգին լցված է ընկերային զգայություններով, որովհետև իրեն պարտադրված է կենսապայքարի ու կենցաղի տեսակետ՝ անկարելի կյանքի տեսակետի փոխարեն: «Եվ ինքզինքս զզվելի կերպով թշվառ կզգամ, բոլոր աշխարհքին հետ զիս ալ աղտեղի, լեցուն եմ անառարկա ատեցողությամբ մը, և ալ ոչ գոք կսիրեմ...»(62):

Մարդաստացության բացատրությունը գտնում է մրցակցության մեջ: Ինչպե՞ս կարող է մարդասիրություն պահպանվել այն հասարակության մեջ, որտեղ կենսապայքար ու մրցություն կա:

Եվ Չրաքյանը փորձում է տալ այն հասարակության պատկերը, որ ինքն էր երագում: Քանի որ կենսապայքարը մարդկության մեծագույն չարիք է, ճիշտ կլինեք, ըստ Չրաքյանի, որ քաղաքակրթությունը պարտավորեցներ յուրաքանչյուր անհատի անդամակցել մի մեծ գործի՝ ամեն մեկն իր տաղանդի և ոչ հավակնությունների համեմատ աշխատելու համար, որպեսզի հայթայթվեին հանրության պիտույքները: Այս մեծ գործին յուրաքանչյուր ոք կաշխատակցեր մի քանի տարի միայն, իսկ դրանից հետո ցմահ անպայքար կյանքով կապահովվեր: Եվ այս դեպքում կյանքը երանություն կլինեք, որովհետև հանրության առջև իր պարտքը հատուցելուց հետո յուրաքանչյուրը կգնար զբաղվելու իր սիրած աշխատանքով: Ո՞վ արդեն չէր ցանկանա աշխատել: Հասարակության մեջ իր դերի ստուգությունը ամենքին բարոյական ու աշխատասեր պիտի դարձներ: «Այն ատեն ամենեն ավատամիտներն ամենեն ծառայականներուն գործակից, պարտակից ըլլալէ չպիտի խորշեին»(71): Իհարկէ, հասարակության վերաբերյալ դատողություններում Չրաքյանը թույլ է, հասարակական խնդիրների ոլորտը ակնհայտորեն նրանը չէ:

Եվ հոռետեսները, ինքնասպանները այն ժամանակ չէին մերժի կյանքը. «Հէ՛ք զրկյալներ, հոռետեսները: Մի՛ թե պիտի կրնային հրաժարիլ կյանքեն, եթե իրենց միջավայրն ունեցած ըլլար հավետ անամպ երկինք մը»(79):

Բոլոր էկզիստենցիալիստների համար բարձրագույն ռեալությունը մահն է: Հայդեգերը գտնում էր, որ առօրեականության ոլորտից ձեռքազատվելու և իր անձին անդրադառնալու միակ միջոցը ամեն մի մարդկային գոյության վերջնական սահմանին՝ մահվան աչքերին նայելն է: Սարտրի համար մահը բոլոր հնարավորությունների վերջն է:

Չրաքյանն էլ մահը համարում է ճանաչողության վերջին սահման: «Կա՞ զմարդ Աստծո տանող բան մը, որ զայն մահվան ալ չտանի»:

Ինչպես հայտնի է, էկզիստենցիալիզմի փիլիսոփայությանը բնորոշ է ապագայի հանդեպ սարսափի զգացումը: Չրաքյանին մտահոգող ու հոգին վրդովող մի իրականություն է ապագան: Ահա թե ինչպես է բնորոշում այն հեղինակը. «Ի՛նչ տխուր բան՝ այս բնեականության մեջեն, այս տիեզերականացումիդ, այս հանրությանդ մեջեն, երագելու, ֆանթեզիներ գոհացնելու մեջեն անորոշակի տեսնել միգախառն Քաղաքի մը աղոտ սիլուետը,

⁸¹ Գ.Ա.Թ., Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 240:

⁸² Звезды Мировой Философии, Павел Таранов, Мудрость трех тысячелетий, М. 1999, стр. 52.

այսինքն՝ ապագադ: Ապագան, անտանելի ու տխուր կերպով *անհրաժեշտ* ապագան՝ իր ամբողջ քաղաքայնությամբ... Իմ մեծագույն վիշտս ապագան է»⁸³:

Ցայտուն կերպով արտահայտվում է հակասությունը վայրի ծովափի և քաղաքի, մենության և հասարակության, Երզնանքի և անխուսափելի Ապագայի միջև:

Ահա այսպիսի հոռետեսական երանգներ կան Չրաքյանի գրքում, որոնք, չդառնալով գերիշխող տրամադրություն, այնուամենայնիվ, վառ ու լավատեսությամբ լի էջերի կողքին հոծ սովերագծեր են կազմում: Հենց քաղաքի առօրյան պեսիմիստական գաղափարներ է ծնում նրա մեջ: Քաղաքի աշխույժ եռուզեռը, ժխորը, որ մեկ ուրիշ բանաստեղծի, ասենք՝ ուրբանիստի համար կարող է եռուն կյանքի խորհրդանիշ հանդիսանալ, Չրաքյանի համար քողարկված վայրենությունն է ցուցադրում: Ապրելու բնագոյը մարդկանց եղունգներով սրբագվել ու դարձել է փող վաստակելու բնագոյացած անհրաժեշտություն, մարդկային գոհերով փառաբանվող աստվածների տոները վերածվել են ապրելու ոճրագործ մոլեռանդության: Իսկ ինքը ամեն բանից առաջ մի աղքատ է՝ դժգոհ իր աղքատությունից և այն բանից, որ ստիպված է իջնել արվեստագետի ոգևորության ոլորտներից դեպի «ներշնչագուրկ կենսաշահական ճարպիկության վարձատրությունը»(67): Եվ այս ընթացքը հետզհետե դեպի անկում է տանում: Հասարակությանն ուղղված բողոքի ճիչ են արտահայտում հետևյալ տողերը. «Մարդերն ու թիվ, գիտե՞ս ինչպես կսիրեմ ծուլությունը, գիտե՞ս ինչպես կատեմ կենսաշահությունը, քու եղերագավեշտ «հառաջադիմությանդ» այդ նշանին անբարոյական ճակատագրականությունը գիտե՞ս ինչպես կարհամարհեմ»(68):

Ըստ Չրաքյանի, իր հոռետեսությունը միայն որոշ պահերի ազդեցությամբ է առաջանում. «Պարզապես իր տրտմությունը կուզան իր բնութենապաշտի, կենսապաշտի, բարոյապաշտի երրյակ ձգտմանց արգիլվելեն»⁸⁴: Տեսականորեն նա հոռետես չէ, և հոռետեսության նրա վերլուծությունը մեկ անգամ ևս հաստատում է այդ: Նա գտնում է, որ հոռետես փիլիսոփայի ուսմունքն ու նրա կենցաղը չեն համապատասխանում միմյանց: Աշխարհայացքի այդ եղանակը մակերևութային սառնություն է միայն, որ շատ ներքին է թվում: Փիլիսոփայելն արդեն գործ է, որ ենթադրում է ոչ միայն արդյունքում սպասվող հաճույք, այլև մանավանդ գործունեություն, շարժում, ուժ, եռանդ և այդ գործունեության մեջ՝ արդեն հաճույքի վայելք: Եվ անգամ հոռետեսի անձնասպանության փորձը «շատ բուռն լավատեսություն մ'է նկատմամբ մահվան անդորրին, բայց մանավանդ նկատմամբ այդ գործը կատարող կամքին, հետևաբար՝ կյանքին»(79):

Չրաքյանի դատողությունները հոռետեսության մասին անմիջականորեն հիշեցնում են Էկզիստենցիալիզմի վառ ներկայացուցիչներից մեկի՝ Քամյուի մեկնաբանությունը: Կաֆկայի մասին նրա էսսեում ասվում է. «Մեծ մասը նրանցից, ովքեր գրել են Կաֆկայի մասին, իրավամբ նրա ստեղծագործությունը համարել են մի հուսահատ ճիչ, ուր մարդու համար ոչ մի ելք չի թողնված: Բայց այս միտքը պետք է վերանայել: Հույս էլ կա, հույս էլ: Հանրի Բորդոյի (Ֆանս. Վիպասան) լավատեսական երկերն ինձ չափազանց հուսահատեցնող են թվում...»⁸⁵:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ուսումնասիրելու համար Տիրան Չրաքյանի գրականությունը, որ յուրօրինակ սինթեզ է արվեստի, գիտության ու փիլիսոփայության, պետք է ունենալ երկու կարևոր հիմքեր՝ նրա գեղագիտական և փիլիսոփայական աշխարհայացքները պարզելու համար, թե որքանով են իրագործվել դրանք նրա գեղարվեստական երկերում: Չրաքյանը որպես գեղագետ երևում է նախ իր նամակներում, որոնք ստեղծում են նրա ճշմարիտ «Քերթողական արվեստը»: Նրա գեղագիտական իդեալը դրսևորվում է ձևի ու բովանդակության, գեղագիտական գեղեցիկի, բանաստեղծի վարպետության, ճշմարիտ քննադատի ու քննադատության, բառաստեղծման և այլ խնդիրների շուրջ խորհրդածություններում, և իհարկե՝ լեզվի հնարավորությունների, հատկապես՝ հայերենի. «Հայերենը հիանալի է իր բառերուն համար. անոնց կարողությամբը՝ իմաստներու կարգով մը նախադասված երևելու. միակտուր երևույթի մը մեջ հողավորված խոսք մը պարունակելու. անշուշտ սպիկա բոլոր բարդող լեզուներու առավելությունն է: ... Բառեր կան, որոնց նշանակությունն արելի անոնց ձայնը կըսես, թե ինչ է իմաստնին»:

Փիլիսոփայական խորհրդածությունները ոչ միայն չեն խանգարել Չրաքյանի ստեղծագործության բանաստեղծական հղացքին, այլև ինքնատիպ ու անկրկնելի են դարձրել նրա արվեստը: «Ներաշխարհի»

⁸³ ԳԱԹ, Մ. Կյուրճյանի ֆոնդ, 2-րդ բ., թիվ 238:

⁸⁴ Բյուզանդիոն, 1906, թիվ 3131:

⁸⁵ Ֆրանց Կաֆկա, Դատավարություն, Երևան, 1991, էջ 219:

քնարական հերոսի մտասեռումները անշուշտ ամբողջական չէին լինի առանց նամակների հերոսի խորհրդածությունների: Որպես իմաստասիրություն՝ Չրաքյանի ամբողջ գրականությունը փորձ է հաշտեցնելու երկու փիլիսոփայական ուղղությունները՝ մատերիալիզմն ու իդեալիզմը: Ըստ Չրաքեանի՝ ողջ աշխարհը նյութական է: Նույնիսկ հոգին սահմաններ չունեցող նյութ է: «Հոգին սահմանագերծ, անպարագիծ Նյութն է, Նյութին նախնաձևությունն ու վերջնաձևությունը»: Եվ աշխարհում բոլոր արարածները կազմում են չափազանց նոսր նյութի՝ Հոգու, և խտացված Եթերի՝ մարմնի միասնություն. «Բոլոր էակներն այս երկու ձևերը միանգամայն կկրեն»:

РЕЗЮМЕ

Для исследования литературы Тирана Чракяна, которая является уникальным синтезом искусства, науки и философии, необходимо иметь два важные основания - его эстетические и философские взгляды, чтобы определить, насколько они осуществлялись в его произведениях. Чракян как эстет-искусствовед сначала появляется в своих письмах, таким образом создавая свое истинное "Искусство поэзии". Его эстетический идеал отображается в размышлениях о форме и содержании, об эстетической красоте, о мастерстве поэта, о критике и о качествах истинного критика, о словотворении и о других вопросах, и, конечно, о языковых способностях, особенно армянского языка: «Армянский язык великолепен своими словами, их умением выстраиваться по смысловыми превосходствами, по способности содержать синкретичную речь под явлением единого сплава, и это несомненно - преимущество всех флективных языков... Существуют слова, звучание которых больше говорит об их смысле, чем сам их значение» (пер. Лусине Аветисян).

Философские размышления не только не разрушают поэтическую концепцию произведения Тирана Чракяна, но и делают ее уникальной и неповторимой. Обдумывания лирического героя Чракяна "Внутреннего мира", конечно, не были бы полными без размышлений героя его писем. Как любовь к мудрости, вся литература Чракяна есть попытка примирить два философские направления материализм и идеализм. По Чракяну, весь мир материален. Даже душа беспредельная материя. "Душа - материя без границ, без периметра, первоначальная и окончательная форма Материи". В мире все создания составляют соединение чрезмерно тонкой материи - Души, и уплотненного Эфира, - тела: "Все создания эти две формы носят одновременно" (пер. Лусине Аветисян).

RESUME

For the study of Tiran Tchhakian's literature, which is a unique synthesis of art, science and philosophy, it is necessary to have two important reasons - his aesthetic and philosophical views, to determine whether they were carried out in his works. Tchhakian as esthete first appears in his letters, thus creating his true "Art of Poetry." His aesthetic ideal displayed in thinking about form and content, about of the aesthetic beauty, about the skill of the poet, of the criticism and the qualities of a true critic, of word creation and about of other issues, and, of course, about of language abilities, especially of the Armenian language: "The Armenian language is gorgeous in their own words, in their ability to lining up by semantic superiority, in the ability to keep a syncretic speech under phenomenon of a single alloy, and this is, undoubtedly, the advantage of all the inflectional languages ... There are words sound of which says more about their meaning than their significance" (translated by L. Avetisyan).

Philosophical thinkings not only don't destroy the poetic concept of Tiran Tchhakian's works, but also make it unique. Deliberations of "Inner world's" lyrical heroe of course, would not be complete without thinkings of the hero of Tchhakian's letters. As the love of wisdom, all Tchhakian's literature is an attempt to reconcile two philosophical trends - materialism and idealism. By Tchhakian, the whole world is material. Even the soul is the infinite matter. "Soul is matter without borders, without a perimeter, is the initial and final form of matter." All creations In a world are constitute compound overly subtle matter - Soul and densified Ether - body: "All creations are wearing these two forms at the same time" (translated by L. Avetisyan)