

ՍՈՒՐԵՆ ԱՐԲԱՀԱՄԵԱՆ

Երեւանի Մ. Արեղեանի անուն գրականության ինստիտուտի Գիտնական
քարտուղար

ԳԻՒՂԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ԵՒ ԿԱՐՕՏԻ ՀԱՄԱԴՐՈՒԹԵԱՆ

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹԻՒՆԸ ՀԱՄԱՍՏԵՂԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԵՐՈՒՄ

Ա

Սփիւռքահայ գրականության սկզբնադրման ակունքներում, իբրեւ
«թեմատիկ» ուղղություն, նշում են «կարօտի», «յուշի», «գիւղագրության»
տեսակետները: Հաւանաբար, վերլուծողները նկատի ունեն պատմական,
թեմատիկայի իւրացման առեղծը (պտրելներ), որն սկզբնադրուելով
Համաստեղի գեղարուեստական արձակում, մասնաւորապէս «Գիւղը» (1924,
Բոստոն) եւ «Անձրեւ» (1929, Փարիս), «Բաջ Նապար եւ 13 պատմութեան»
(1955, Կահիրէ) ժողովածուներում, իրենց ազդեցութիւնն ու հետքը թողեցին
Բենիամին Նուրիկեանի («Այգեկութեան», 1937), Արամ Հայկապի «Այգին եւ
այգեկութեան», Վահէ Հայկի («Հայրենի ծիան»), Յակոբ Ասատուրեանի,
Անդրանիկ Ծառուկեանի եւ այլոց ստեղծագործութիւնների վրայ: Ընդ որում,
հիմնադրուելով երեւոյթի պատմականութիւնը, գրականության պատմաբանները
կարեւորութիւն չեն տալիս վերոնշեալ պատմաբանների (կարօտ, յուշ,
գիւղագրութիւն) գեղագիտական համակարգում փոխներթափանցման,
կառուցումաբանային հակադրամիասնութեան ինդիքներ: Օրինակ, Վ.
Գաբրիէլեանը, «թեմայի» (ըստ հեղինակի՝ բովանդակութեան) հիմքում
տեղադրելով «անցածի նկատմամբ կարօտի» պատմականութիւնը, յուշի,
կարօտի, գիւղագրութեան «խնամոն ըստ էութեան նոյնն է» համարում,
ատելացնելով՝ «տարբեր են միայն նրբերանգները»:

Պատմականի վերլուծութեան հարցադրման իմաստով, ի հարկէ, կայ
ընդհանրացումը, բայց երեւոյթի գեղագիտական համակարգի մեկնաբանութեան
առումով ինդիքն ատելի լայն է՝ եւ պատմական-կառուցումաբանային, եւ
տիպաբանական ընդթոյլ, եւ, ըստ էութեան, համակարգում է քննում: Այսպէս,
Համաստեղի առումով, ժանրային համակարգը իր ներքին տրոհումներով
(հաշուի առնելով գրողի ստեղծած պատմութեան, վէպի, պիեսի) եւ
տիպաբանական-պատմական, եւ կառուցումաբան մի ընդհանուր համակարգ է
պատմական ելքով, որն առ հասարակ ձեւի իր ընդհանրութեամբ պոետիկայի
«լայն եւ նեղ» հակադրամիասնութեամբ է ձեւաւորում: Սա նշանակում է, որ
Համաստեղի գեղարուեստական «ժանրատեղծման» ինդիքը հակում է
ինչպէս աւանդոյթի (գոնէ իր նախորդների) իւրացումը, այնպէս էլ՝ գրողի
անհատականութեան եւ ժամանակի «ընկալման» համաստեղեան «մեթոդը» ...:

Իր «Ինքնակենսագրականում» Համաստեղը, թերեւս ոչ «ապրիորի», այլ
«ժամանակագրորէն» ներկայացնում է աշխարհընկալման իր ակունքներն ու
եղերը, որոնք «սահմանում են» գեղարուեստական պատումի իմաստային-
ձեւաբանական մի համակարգում՝ «Գիւղը» պատմութեան աշխարհի վերնագրային
ընդհանուր հասկացութեամբ (կրկնում են՝ իմաստային-ձեւաբանական): Ահա
թէ ինչու «գիւղը» Համաստեղի գեղարուեստական համակարգում իմաստային-
պատմական եւ ձեւաբանական միասնութեան է վերաճում, որը գրողի հոգեւոր-
աշխարհընկալման պարագծում «թեմայ» չէ սոսկական թերեւս իր պատմական
մի ելքով, այլ աշխարհընկալման դրոյթ, որպիսին՝ նոյն հասկացութեամբ, 20-

ական թուականներին, իբր գրապատմական եպրաբանություն, կատեգորիական (հասկացութային-եպրաբանական) ըմբռնում, գոյաձեռն իմաստացին իր հակադրամիասնություններ, ներմուծում է նաև Բակունցը իր «Մթնածոր» (1927) ժողովածուով: Ուստի, ի հակադրություն վերոնշյալ գրական վերլուծությունների, Համաստեղը «ընթանում է» աւանդոյթի (պոետ ձեռքբանական, ժանրի եւ պոետիկայի) նորագոյացման, պատմականորեն՝ «միջուկը ճեղքելու», այնուհետեւ ընդգրկելով պատմական եպր, իմաստացին-համաստեղեան «իր աշխարհը» ստեղծելու հունով: Իր նշանակություններ՝ «միջուկի ճեղքումը» ենթադրում է ձեռի նորագոյացում, որ պատմական-իմաստացին համակարգում տիպաբանական-կենսագրական իր եպրով շաղկապում է գրականության պատմության նորընկալման մեթոդներին, որոնք կարող էին ներառել մարդու, աշխարհի, ժողովրդի ճակատագրի, լինելության համատեղեան հարցադրումները: Հետեւաբար, ընդունելով Խարբերդի Փերչեննի եպրը համաստեղեան գեղագիտական համակարգում իբրեւ պատմական-իմաստացին, թերեւս նաև պատմական-ակնարկային լինելության մի անսահման սկիզբ, իր իմաստացին տրոհումներով այն վերաճում է գեղագիտական հասկացության, որն իր մէջ կրում է գրողի, ժողովրդի ճակատագրի իմաստն ու նշանակությունը, ձեռի առումով՝ տարալուծում աւանդոյթի՝ կոնկրետ դէպքում գիղագրության եպրում, պատումի մէջ իմաստացին-նշանադրական իմաստով կապում յուշի եւ կարօտի հասկացությանը, որ հակադրամիասնություններ աշխարհի իմաստացին մի եպրը լինելով հանդերձ, միաժամանակ պատմական եւ արդիական լինելություն է այնքանով, որքանով այն իր մէջ կրում է «պոետ էության» ֆենոմենոլոգիական (երեւոյթաբանական) յատկությունը: Կամ՝ իր մէջ կրելով «երկիստական» նշանադրություն, բառի՝ պատկերային եւ աշխարհագրական իմաստով՝ ներառում ձեռի եւ իմաստի տրամացնողենցիան (անդրկեցությունը):

Ուրիշ խօսքով՝ գիղը եպրաբանորէն բալմիմաստ է: Այդ հասկացության մէջ է տրոհում եւ շաղկապում իմաստի կեցությունն ու կեցության իմաստը ...: Այսպէս, հետեւելով Համաստեղին, նշենք հանգրուանները այն «Անապատ սկիզբն» ունեցող աշխարհի, որ նշագրում է գրողը. «Բն մանկական ու մատանեան աշխարհը գիղը եղած է իր հեռաւոր լեռներու սահմաններով, իր քարաշէն մեծկակ եկեղեցիներով, իր դպրոցով, իր հոգսերով, իր աշխատանքներով, իր սուրբերով, որոնք գիղի սահմաններէն ներս կ'ապրէին»:² Պայմանականորէն ասենք՝ առաջին հանգրուան՝ նրանում սահմանում է «գիղը» իր պատմական-իմաստացին գոյնելով, լինելութեամբ, բառային-խորհրդանշանային կառուցումով:

Երկրորդ՝ իմաստացին գեղագիտական աշխարհընկալման համաստեղեան աշխարհի ներքին-ձեռաիմաստացին միասնության պատումն է, որ ներբերում է հեղինակը: «Զարմանալի մոտեմություն մը կար, - գրում է Համաստեղը-սուրբերու, աստղերու եւ գիղացիներու միջեւ, եւ հիմա կը տարուիս քսելու, որ այդ գիղի երկինքը ուրիշ էր, ուրիշ էին նաեւ գիղացիները: Անցած են երկար, երկար տարիներ եւ դեռ թարմ կերպով կը յիշեմ քարաշէն կամուրջներէն ինկած քարերը, քարոյին վրայ օրօրուող ագռաւը, եկեղեցիին շարակնոցին այն էջը, որուն վրայ ձեռ թափած էր, ինչու չէ, նաեւ գիղի աղջիկները, որոնք կը ջերմացնէին ու թեւ կու տային մեր առաջի երեւակայութեան»:³

Առ հասարակ, աշխարհընկալման որոյթը Համաստեղի «Գիղը», եւ «Անձրեւը» պատմութեամբ աշխարհի ձեռաիմաստացին համակարգում, ներառելով յուշի եւ կարօտի «գեղագիտությունը» տիպաբանական մի եպրով, որ յատուկ էր գիղագրության պատմական-ակնարկային եւ իրապաշտական-նկարագրական

բնույթին, համադրությանը վերաճում է համաստեղեան գեղագիտության: Ուստի պատահական չեն վերը նշում համաստեղեան «մեթոդի» կապի առնչությունը բառի (իմա՝ գիղի) հասկացության, պատմական-իմաստային, անգամ՝ խորհրդանշանային-այլաբանական, եթե կ'ուզեք, բառի բանաստեղծական ներքին «տրոհումներին», որոնք գեղագիտական ընկալման տեսակետից նոյնացնում են առարկան՝ առարկայի իմաստին, իմաստը՝ իմաստի էության գաղափարին:

Համաստեղը, այսպիսով, շարունակելով ինքնապատումը, նշում է, որ սովորելով Մեյիբեի կենսորոնական վարժարանում (մինչև 1911 թուականը), իր գրական «հորիզոնը»... հեռանոր կապոյտ լեռները չէին, որի իմաստը միակողմանի-սոսկական կը լինէր, այլ «հայ գրականությունը, որը կու գար Կովկասէն ու Պոլսէն»: «Այն օրերուն տիրական էին Վարուժան, Միսմանթօ, Բաֆֆի, Ահարոնեան, Բասիակեան, մեր Խարբերդի մեծ վարպետ Թլկաոնցին եւ փափկաճաշակ Զարդարեանը ...»:⁴

Երեսկայություն պետք չէ առ հասարակ համաստեղագիտության մեջ ընկալելու աւանդոյթի անմիջականությունը, որ «կու գար Կովկասէն եւ Պոլսէն» մինչև իր նախորդները՝ Թլկաոնցի եւ Զարդարեան: Համաստեղը, սակայն, հանգուցելով ինդիվիդ գրապատմական առանցքում, 20-ականների պարագծում, մի նոր ելք է բացում, որ պայմանադրուած էր ինչպէս հայ գրականության ընթացքով, այնպէս էլ Սփիւռքի, համաշխարհի, ժողովրդի լինելության եւ ճակատագրի միասնությամբ, որ տարրալուծում է գիղագրության ձեռնամաստային կապի նոր առնչությանը եւ «չի սահմանում» ժամանակի ընթացքով, այլ իբրեւ աստուածաշնչային աղէարձան, ժամանակի լինելության մի հոգեւոր հանգրուան որպէս, որպէս յուշ՝ որ անաւարտ է «իբրեւ անսկիւր եւ անվերջ» մանկության տեսիլք, գեղեցիկ/հակադրության առանց լինելության պարագծում, զոյաւորում է իբրեւ «աշխարհի համաստեղեան իրականություն»: Այսպիսով, Համաստեղը միայն սփիւռքեան երեւոյթ չէ, այլ իր ասած՝ «հայ գրականության հորիզոն», որի առանցքում միասնական են գեղագիտական-պատմական հարցադրումների ամբողջությունը եւ պարզացումը՝ նաեւ Բակունցով, Թորոպենցով եւ այլն:

1913 թուականին Համաստեղը մեկնում է Ամերիկա: Հանգրուանի այս ելրորդ ելքում, ուր մեկնության համաստեղեան բնագրի վերլուծության հիմնարար առանցքն է ձեւաւորում, պատմական մի ելքով շարկապում է իմաստը ձեւին, ձեռնամաստային միասնության վերաճում: «Նոր ելքակացություններ պեղելու, ինքնատիպ դառնալու ձգտումը ինձ տարած էր այնքան հեռու, - գրում է Համաստեղը - գետնէն վեր՝ կապոյտ թռչունի մը փնտռութիւն ... եթէ այն կապոյտ թռչունը, որ կը փնտռուէի կեանքէն դուրս, չ'ոտնէի կեանքին մէջ»:⁵ Այսպիսով, մի կողմից՝ տարածական եւ պատմական «հեռուից», Համաստեղը բնագրային ընթերցումի «կեանքէն դուրս» եւ «կեանքին մէջ» գեղագիտական համակարգում, պեղելով յուշը, համադրելով քուտ էություն-իմաստի գեղագիտության մեջ, երապի եւ իրականության «իրաջիտնալ» (բնապանցական) մի ելք է ձեւաւորում, ինչպիսին «գիղը»՝ իբրեւ պատմական-քաղաքակրթութեան իրականության լինելություն, որ հակադրում է երապի եւ յուշի ընթացքով միաշաղկապի իրականությանը, կարօտի մղումով հանգում իմաստի էության, իսկ բնագրի կառուցուածքում՝ վերաճում գիղագրության, որն անաւարտ սկիւր ունի, ուստի կեցության ամբողջականությամբ է դրսեւորում:

Գրականագիտության մեջ Համաստեղի բնագիրը վերլուծողները, պատմա-համեմատական մեթոդից «բխեցնելով», շեշտը յաճախ տեղադրում են

բնագրային «լուծումների» վիպապաշտական (ռոմանտիկական) վերջոյթի գեղագիտական աշխարհընկալման վրայ: Բայց բնագրի ընկալման եւ պատումի ձեռի միասնութեան պարագայում հերքում է նման դրոյթը: Համաստեղի արձակի կառուցումը առ հասարակ առկայ է իրապաշտութիւնը Կուտ պատմական իմաստով, որ սինթետիզում է (համադրում է) համաստեղեան բնագրի պատումի եւ աշխարհընկալման իմաստի գեղագիտութեանը: Պատմական բնորոշ այս յատկականութիւնը առկայ էր դարասկզբի գրականութեան մէջ, մասնաւորապէս Յովհ. Թումանեանի եւ Սո. Չորեանի արձակում: Բնագիրը ինքն իրենով «նէրիակ» է՝ աշխարհի ընկալման իր սահմաններով, տարածական եւ ժամանակային միասնութեան մէջ՝ հատուածային-ամբողջական, թերեւս՝ անձի կենսագրական եւ ակնարկային բնոյթով (իմաստային առումով), սակայն կառուցումը՝ ամբողջականը տրոհուելով «բեկորի» (կարելի է ասել՝ իրադէպի, որ սիւժե (դիպաշար) է կրում), կեանքի ընդգրկման իր «անաւարտութեան» կառուցումը միասնութեան է հանգում (ձգտում է դրան) միայն բնագրի ենթատեքստում: Բնորոշ օրինակը այս առումով Սո. Չորեանի «Տխուր մարդիկ» շարքն է, Յովհ. Թումանեանի պատմումները եւ այլն:

Սակայն, պատումի նմանատիպ վերոնշեալ կառոյցում մի կարեւոր տարբերութիւն կայ Համաստեղի առումով: Եթէ Չորեանի եւ Թումանեանի պատումը էպիկական է իր առարկայական բնոյթով (նաեւ դիպաշարային), հետեւաբար՝ պատմող-ասացողը տրոհում է հեղինակից, ապա կառուցումը միասնութեան մէջ՝ ենթաբնագրի համակարգում, Համաստեղի պատումն էլ ձեւատրուելով երրորդ դէմքով, ենթատեքստում «նոյնանում են» հեղինակը եւ պատմողը: Յուշի, երապի, կարօտի ենթապգայական, ներքին երկխօսական-բանավէճի առանցքով, Համաստեղը տեքստի բառային եւ պատկերային համակարգում «նէրնոծում է» բանաստեղծական, հետաբար եւ՝ քնարական տարրը, որը յատուկ է նաեւ Բակունցի վերյուշային, գիւղագրական պատմումներին: Ասել է թէ՝ Համաստեղը համադրում է պատումի մէջ յուշը եւ երապը մի «այլ իրականութեան» հետ, քանզի «ուրիշ էր երկինքը», «ուրիշ աշխարհ էր»... այդ աշխարհը...: Պատումը, սակայն, լինելով իրապաշտական-առարկայական, գեղագիտական իր լուծումներով (որոնումներով), Համաստեղը «կապոյտ թռչունի», ներդաշնակ աշխարհի լինելութեան պարագծով, հանգում է մեկնակետ, որ աշխարհի մի անկյունակն է՝ գիւղը...: Ահա թէ ինչու գեղագիտական առումով Համաստեղը վեր է կանգնած ռոմանտիզմի (եւ ռոմանտիկականի՝ ինչպէս նշում են գրականագիտութեան մէջ) ակունքներից, որ ունէր պատումի իր ձեւը (գեղագիտութիւնը) դեռեւս 19-րդ դարում ...: Համաստեղի արձակը, հետեւաբար, ունի փիլիսոփայական-հոգեւոր մեկնակետ, որի մասին կարող ենք ասել. Համաստեղի Փերչենձ գիւղը՝ վերածելով հեղինակի գեղարուեստական աշխարհում հոգեւոր-իմաստային մեկնակետի, ձուլուելով գրողի խոր ու համամարդկային ձգտումներին, ընդգրկում է իր մէջ հայ գիւղաշխարհը, ուր ընկալում է աշխարհը՝ գիւղ, եւ գիւղը՝ աշխարհ...:

Բ

Համաստեղի պատումի կառուցումը ժանրային համակարգի եւ բնագրի միասնութեամբ է ձեւատրում: Պատկերատու ասած, տիպաբանական ընդհանրութեան առումով, կառուցումը ամբողջութեան համակարգում ձեւը

եւ իմաստը միաձուլուած են, ինչպէս միաձուլուած է իրադէպը անձի լինելութեան գաղափարին, գաղափարը՝ տարրալուծուած գոյութեան փիլիսոփայութեան մեծ ու փոքր շրջանակներում: Սա նշանակում է, որ Համաստեղի պատումը ձեւաւորում է «նոյն» կառուցուածքի ներքին իմաստաբանական համադրութեամբ, եւ խօսքը վերաճելով պատումի, պատումը՝ խօսքի, իր գեղարուեստական ընդգրկումներով ու ծաւալներով, «սկսում է» մի ելլից՝ պատմութեանց ...: Այնուհետեւ, այդ նոյն կառուցուածքի «ընդհանրութիւնը» տեսնում ենք նաեւ Համաստեղի «Մպիտակ ձիւորը» վէպում, ուր գլուխներն առանձին պատմւումներով են ձեւաւորում:

Համաստեղի առաջին պատմութեան լոյս է տեսել 1921 թուականին «Շէն գիւղի հին օրերէն» խորագրով, 1922-ին՝ «Աստղական սայլը», «Զոհը Կար Ամուն էր», «Չալոն», «Տափան Մարգարը» ...: 1924 թուականին Բոստոնում, Համաստեղը, «Գիւղը» ընդհանուր խորագրով հրապարակեց իր առաջին գիրքը՝ ընդգրկելով նաեւ «Միջոն», «Երնէկ այն օրերուն», «Վարդան», «Աղանիները» եւ այլ պատմութեանք: «Գիւղը» եւ «Անձրեւը» շարքերը, սակայն, նոյն պարագծի ընդհանրութեան մէջ են ներառում եւ գեղագիտական եւ կառուցուածքային առումով. ճշգրտօրէն ասած՝ նոյն շրջանակի միեւնոյն հասման կէտերն ունեն:

Մ. Բախտինը, խօսելով, Դոստոեւսկոյ արձակի առանձնայատկութիւնների մասին, նշում է, որ համանուագայնութիւնը ձեւաւորում է ոչ միայն հեղինակի եւ կերպարի միասնութեամբ, այլ նաեւ այն դէպքում, երբ հեղինակը անտեսանելի է եւ կերպարները (ինչպէս՝ Ռասկոլնիկովը, Միշկինը, Ստավրոգինը, Բվան Կարամազովը ...) ապրում են իրենց ինքնուրոյն «կեանքով»:⁶

Պատումի այս ձեւը յատուկ է նաեւ Համաստեղի պոետիկայի համակարգին: Տիպաբանական առումով, ի հարկէ, կերպարները «ապգակից են», գիւղաշխարհի մարդիկ են՝ կենցաղով, բարոյական ընկալումներով, մաքառումով, առ հասարակ նաեւ... ողբերգութեամբ... որ երեսան է գալիս ենթատեքստում: Սակայն, լինելով ընդհանրութեան պարագծում հողի մարդիկ, առանձին պատմւումներում (թէ՛ «Անձրեւում», թէ՛ «Գիւղը», թէ՛ «... 13 պատմութեան» շարքերում) ապրում են «ինքնուրոյն» կեանքով: Վեպոծողները սովորաբար առաջինը նշում են «Տափան Մարգարը»... ապգակցութեան ելլեր փնտռում Վարդանի («Վարդան»), Կար Ամունի («Զոհը Կար Ամուն էր»), Միջոյի («Միջոն»), Չալոյի («Չալոն»), Մարտոպի եւ Ղուկասի («Անձրեւ»), Փեսայ Օվանի («Փեսայ Օվանը»), Փիլիկ աղբարի («Փիլիկ աղբար»), Երանոսի («Երանոս աղբար») եւ այլոց միջեւ: Այս բոլորը ճշմարիտ է: Սակայն ընդհանրութեան մէջ, տիպաբանական ներքին կապը նաեւ Բակունցի «Մթնաձորի» կերպարի հետ (օրինակ՝ Փիլիկ աղբարը-Պետին («Այու սարի լանջին») պոգորդութեան օրինաչափութիւններ են, որոնք քննում են ժամանակի ենթատեքստում: Էականը այս պարագայում կառուցուածքային ներքին այնպիսի օրինաչափութիւնների համադրումն է, ըստ որի՝ Բակունցը քնարականութեան տարրը ներմուծում է հեղինակի-պատմողի անմիջականութեամբ, Համաստեղը՝ երրորդ դէմքով է կառուցում պատումը: Ընդհանուրը այս երկու գրողների պատումի առանցքում յուշի եւ երապի համադրամիասնութեան, ռիթմի եւ չափի ներմուծումն է, որ սահմանային էպոսում մերթ երապը եւ յուշը «տարանջատում են» Համաստեղի պատմւումներում, իսկ Բակունցի պոետիկայում՝ «ճեղքում միասնօրէն» պատումի առանցքում...: Ասել է թէ՛ երբ Համաստեղն է «պատմում», յուշը եւ երապը գործողութեան սահմանային-նախնական իրավիճակում, իրադէպի «ընթացքում» տարանջատում են, դրա համար նրանք «գործողութեան»

առանցքն են կայունում նաեւ, իսկ Բակունցի արձակում՝ «եամդուն» ենթատեքստի համակարգ: Այսպիսով, կարող ենք թերեւս Բակունցին (երբեմն) ընթերցել «բանաստեղծական չափով» եւ որիսով, իսկ նման դէպքում՝ Համաստեղը մերթ պարպապէս պատմում է, մերթ բացառապէս՝ բանաստեղծում, ինչպէս «Չանցով կարկանդակ», «Միսն ու Կիրոն» չափածոյ նովելներում:

Համաստեղեան արձակի ներքին որիսը, կառուցումը քային փոփոխութեան իմաստով ձգտում է հեքիաթին-միֆին (առասպելին)-(mythology): Վերլուծողները, տարուելով պատմականութեան, իրապաշտութիւն-վիպապաշտութիւն (ռոմանթիզմ) հակադրամիասնութեամբ, աչքաթող են արել համաստեղեան այս «սկիզբը»...: Համաստեղի արձակի համակարգում այս առումով կարեւոր նշանակութիւն ունի «իրականութեան միֆականացումը», օրինակ, «Աստղական սայլը» պատմումը: Ուստի այս համակարգի մասին խօսելիս նշենք հետեւեալը. միֆը (առասպելը)-(mythology) իր գործառնութեամբ գեղարուեստական աւելի խոր էֆեկտների է ձգտում իբրեւ պատում: Այն աւելին է երբեմն: Իսկ իրապաշտութիւնը (ճշգրիտ աւած) համադրում է համակարգերի կառուցումը իր իմաստի նախնականութեամբ: Հետեւաբար, Համաստեղի միֆոլոգիան (mythology) կերպարումն իմաստով աւելի լայն համակարգ է, քան ինքը կեանքի «արտացոլումը», հասարակական յարաբերութիւնների ամբողջութիւնը եւ այլն: «Միֆը, - գրում է Ա. Լոսեր-գեղարուեստական կերպարումը հասցնում է սահմանային յարաբերութեան, երբ վերջինս, չկորցնելով գեղարուեստականութիւնը, վերաճում է բնութեան եւ հասարակութեան ամբողջական համակարգի, եւ դրանով արտայայտում ինքն իրենով ամբողջականօրէն անկախ՝ իբրեւ սուբստանցիոնալ կեցութիւն»: 7 Ահա այդպիսի նախնականութեամբ՝ ձգտելով միֆի-երապի-հեքիաթի, Համաստեղը ներառում է կերպարի համակարգում եւ՛ պատմականութիւնը, եւ՛ մարդու ողբերգութիւնը, ուստի սոսկական աւանդականութեան մեթոդը բացառում է փոքր ռոմանտիկական (վիպապաշտական) լուծումը եւ «Աստղական սայլը» հեքիաթ-պատմումը, եւ «Զրոյց շունի մը հետ», «Նապաստակի մը օրագիրը», «Չաղն» եւ այլ փոխաբերական պատմումներում:

Այսպէս. «Զրոյց շունի մը հետ» պատմումը կերպարի փոխակերպումը նկարագրելով, Համաստեղը պատմումի ներփակ ոլորտ է ստեղծում, որ ձեռքում է միֆի (myth) քայքայման, նախնականութեան ելրին ձգտելով: Շան «աչքերը նման են բարի Աստուծոյ աչքերուն» եւ, նրան դիմելով, պատմողը հեքիաթի (իմա՝ միֆի) եւ իրականութեան, երապից տրոհուող եւ նրան ձգտող եղելութիւնն է պատմում: Ուստի պատմողը ոգում է ասեւ «հեքիաթը իմ (իր) աշխարհին ու կեանքին» (էջ 337): 8 Բայց աշխարհը «ձեռքում», փլում է այդ աշխարհը՝ («տեսայ ցեղիս որբերը մերկ»), «մերկ մարմնի... խելագար վապերը»: Ու պատմողը օտարում է փախուտի միջոցով, մշտապէս իր հոգում պահելով երապի-հեքիաթի «սուբստանցիան», որ ձեռքուելու է՝ իր նախնականութեամբ հանդիպողութեան այս աշխարհի անարդարութեանը: Բայց այդ «գիւղի սահմաններն էին. - արեւելքին Ս. Օվան լեռան ուսերուն վրայ նստող արեւ, արեւմուտքին՝ վերջալոյսի ներկը՝ դեռ նոր ցանում բամբակներուն վրայ... Հեքիաթ էր իմ գիւղը... այգիներու ճամփան»... ինչպէս պատմել իմ գիւղին բարութիւնը հեքիաթային, աղջիկները իմ գիւղին», արջալոյսը, վերջալոյսը, սերը, քէնը, հարսիքն ու պարը... կալը, կտուրը, ցանն ու ցանքը, ցուխն ու ցորեանն իմ գիւղին... » (341-344):

Համաստեղի արձակում միֆը (հեքիաթը, առասպելը) իր նախնականութեամբ բախման սահմանային առաջնային ելրն է, որ

սահմանային իրավիճակում կերպարի իմաստում մնում է «անփոփոխ», թեև «ճար» է տալիս, փլուում, ինչպես լեռը, բայց չի կորցնում իր վեհությունը թե՛ ցաւի, թե՛ մերժումի, թե՛ ողբերգութեան առանցքում:

Ի վերջոյ՝ ո՞վ է Տափան Մարգարը, Փիլիկ աղբարը, Միջոն, Օվանը, Ղուկասը...:

Տափան Մարգարը նոյնանունը պատմութեամբ «սուբստանցիոնալ» մի սկիւբ է՝ ձուլուած բնութեանը, նրա տարերքին եւ ապրում է նրա օրէնքներով: Անասունն ու հողը նրա կեանքն էին, զոմէջները իր էութեան փոխակերպութիւնն էին եւ ոչ մի դժուակ հարուած, բնութեան փոխակերպում նրան չի օտարում իր սկիւբից եւ նախնականութիւնից: Աղէարձան է (ինչպէս կինն է ասում), տիպարի քանդակ, որի «միֆն» (myth) ապրում է լեռան ու հողի, բնութեան նշանների համակարգում եւ չի «ընդհատում» նրա էութիւնը բնութեան վթարով...:

Փիլիկ աղբարը («Փիլիկ աղբար») եւս սիրում էր անասուններին, սիրում նոյն կորստաբեր սիրով, ինչպէս Բակունցի Պետին: Փիլիկ աղբարը նոյն «խեղճն» է սակայն, ինչպէս Օվանը («Փեսայ Օվանը»): Փիլիկը չունի սեփականութիւն: Յաճախ մի փոր հացի համար անվարձ աշխատում է եւ մարդիկ չարաշահում են նրա նուիրումութիւնը: Երբ կորցնում է ուժը, մերժում են նրան... նրա հետ նաեւ ծերացած ձիուն, որ միակն է մահուան «թափօրում» կերպարի ճակատագրի վերջոյթում...: Էականը այս պատմումի առանցքում անհատի ճակատագրի եւ կենսագրութեան միասնութեան ընդգրկումն է, որ յատուկ է Համաստեղի պատմութեան, ինչպէս եւ յաջորդ՝ «Միջոն» պատմութեան կերպարում:

Միջոն օտարուած է միջավայրից...: Նախնականութեան այս ելրի օտարումը անձի միջոցով, իր իմաստով կապուած է բնութեան օտարման զաղափարի հետ...: Բնութեան եւ մարդու կեցութեան «աններդաշնակութիւնը», աւելի ճիշտ՝ խլումը, անձի ողբերգութեան եւ վերջաւարտի բախում է ենթադրում: Խաթարման եւ Խլումի այս ձեռնարկ իմաստային սկզբունք է, որ վերաճում է կոնկրետ (Օշականը կ'ասէ՛ր՝ իրա) հարցադրման՝ լինելութեան եւ կեցութեան փոխըմբռնման, միմեանցով արտայայտուելու՝ կերպարի փոխակերպութեան առումով...:

Երաւի «սուբստանցիալ» այս ձեռնարկում է հանգրուանում: Համաստեղի կերպարները ահա թէ ինչու են բնորոշում «մանուկ», «երեխայի պէս» եւ այլ հասկացութիւններով, ինչպէս Միջոն, Փիլիկը, Օվանը եւ այլն (ասես աստուածաշնչեան բնորոշում լինի, որ հաւատքի դրներով մոտեցնել պէտք է լինի կամ մանուկի, կամ մեղաւորի կերպարով): «Երաւի» սահմանային բախումի կատեգորիան (հասկացութիւնը) փոխակերպութեամբ չի հանգում իր հակադրութեան ծնունդին, այլ «գործողութեան» (օրինակ՝ Միջոյի աղանիկ փախցնելու եւ փոխաբերելու պատմութեան ողբերգութիւնը, որ ընդհատում է բնութեան տարերքով) միջոցով կերպարին «պտում է», ձուլում իր նախակեցութիւնը, «սուբստանցիոնալ սկիւբին» (կարելի է ասել՝ բնութեանը եւ միֆին):

Բնութեան եւ մարդու խլման, անհատի փոխակերպութեան հակադրութեան կերպար է, օրինակ, Մարտուրը «Անձրեւ» պատմութեամբ: Հարուստ կոլորիտով գիւղաշխարհը ողբերգութեան ելրին է, երբ բնութիւնը... անձրեւ չի պարգեւում...: Հասարակական յարաբերութիւնների շրջան խաթարում է բնութեան «ողբերգութեամբ» կամ այն սահմանային ելրով, որին մօտ էր բնութիւնը...: Երջանիկ աւարտը, երբ Մարտուրը (պարտքատէրը) եւ Ղուկասը (պարտատէրը) հին օրերի նման, կրկին նստում են իրենց ամէնօրեայ

«խաղը» շարունակելու, արտապայտում է բնութեան եւ մարդու «սուբստանցիոնալ» միասնութեան» կապով, որ վերաուարում է ենթատեքստում... միֆի (myth) ճեղքման եւ վերադարձի դիպաշարային աւարտով:

Համաստեղի «Երնէկ այն օրերուն» սարը այս նոյն գեղագիտական համակարգում է նախ եւ առաջ իր «լուծմանը» հանգում: Այլապէս ծերերի վերադարձը «խոովքի» փորձութիւնից, անգամ գաղթի ճանապարհին, սոսկական ակնարկային լուծման եւ վերջոյթի պատմականութեամբ կը բացատրուէր, ոչ թէ գեղարուեստական մեկնութեամբ, որ միակ ճշմարիտ ուղին է: Կամ Չալոյի («Չալոն») փոխակերպութիւնը (անձնաւորման ճանապարհով) սոսկական բարոյախօսութեան կը վերածուէր, այլ ոչ թէ գեղարուեստական համաստեղեան մեկնութեան, որ վեր է հանում պատմի պարունակներում, նրանց ենթատեքստային կապով:

Դժուար էր Համաստեղի կերպարների ճակատագիրը: Նրանք տրոհուած են եւ «օտարում են» հոգեաշխարհով, քաղաքակրթութեան միջնորմով: Վարդանը («Վարդան») եւ Կար Ամուն («Զոհը Կար Ամուն էր») այլ միջավայրի հերոսներ են, սակայն նոյնքան ողբերգական ու խեղճ, ինչպէս նրանց ազգակիցները՝ հողին եւ բնութեանը ձուլուած Փիլիկը, Օվանը, Մարգարը... Կար Ամուն երապով ձուլուած էր իր եպերին՝ բնութեանը, Վարդանի երապանքն էր՝ հայրենիքում հօր ջրաղացը վերակենդանացնել...: Կեցութեան ներդաշնակութիւնը գտնելու տենչը ճակատագրօրէն կտրում է Կար Ամունի կեանքը, ճեղքելով «ներս» եւ այնտեղ հանդիպադրուելով ինքնիրեն, իր միայնակութեանը, որ այլեւս օտար էր ամերիկեան, ինչու չէ՝ նաեւ համաշխարհի պացողութեան եւ գիտակցութեան ոլորտում...: Նոյն ճակատագիրն է վիճակուած նաեւ Վարդանին, եթէ ... մի «պատահար էր» ճեղքի նրա ներսում «հին օրերու» երապը, որի ճառագայթներով են սնում Համաստեղի կերպարները, հետեւաբար՝ Համաստեղն ինքը...:

Այդպէս, յանկարծօրէն (1966-ին, Կալիֆոռնիայում), երբ սփիւռքում նշում էր գրողի 70-ամեակը, յոբելեանական հանդէսի ժամանակ, Համաստեղն էլ իր «ներսում» հայրենիքի կարօտը չմարած, ինքնիրենով, իր ներսում հանդիպադրուելով երապի եւ յուշի իր նախնականութեանը եւ օտարում կեցութեան ոլորտին, մի ներքին «բախումով» հանգաւ բեմի վրայ, որպէս փապրի (իր կերպարների նման) իբրեւ մի ... Աստուածաշնչեան աղէարձան...:

1. Վ. Գաբրիէլեան, Սփիւռքահայ գրականութիւն, Երեւան, 1987, էջ 190-191:
2. Համաստեղ, «Ինքնակենսագրական», Երկեր, Ա, «Համապգային» մատենաշար, 1966, էջ ժգ:
3. տեւ նոյնը, էջ ժգ:
4. տեւ նոյնը, էջ ժգ:
5. Նոյնը, էջ ժգ:
6. Մ. Բախտին, Դաստեւակու ստեղծագործութեան պոետիկան, Մոսկուա, 1963, էջ 5 (ռուս.):
7. Ա. Լոսեւ, Ռիխարդ Վագների առեղծը անցեալում եւ ներկայում («Էսթետիկայի հարցեր» գրքում), Մոսկուա, 1968, էջ 142 (ռուսերէնից թարգմանութիւնը իմն է):
8. Համաստեղ, Հայաստանի լեռներու արնգահարը, Երեւան, էջ 337 (այնուհետեւ մէջբերումներ անելիս կը նշուեն միայն էջահամարները):