

ՆԱԶՈՐԴՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ՆԿԱՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ СООБЩЕНИЯ И ЗАМЕТКИ

ՍՈՎԵՏԱԷԼՅՈՒՆՆԵՐ ՊԵՏԵՎԱՍԿԻ 1920—1930-ԱՎԱՆ ԻՎԱՆՆԵՐԻՆ

Ն. Մ. ԱՌԱՅԱՆ

1920—1930-ական թթ. սովետահայ արձակն ընդհանրապես և պատմվածքը մասնավորապես հիմնականում ընթանում էր ժամանակաշրջանի պատմական ու գեղարվեստական մայրուղով, ապրում էր համընդհանուր հետաքրքրություն ներկայացնող խնդիրներով ու նպատակներով: Արձակը որոնում էր արտահայտչական նոր ձևեր ու հնարաններ, դրականության ընդհանուր համապատկերում ամրապնդելով իր տեղն ու դիրքը: Դրա ամենացայտուն արտահայտություններին մեկը այդ շրջանի պատմվածքի դրական տիպերի պատկերասրահն է, որտեղ կան և՛ հին աշխարհի, և՛ նոր աշխարհի ներկայացուցիչներ, և՛ մարդիկ, որոնք երկար «անփարատ» տառապեցին «երկու աշխարհի սահմանագծում»: Պատմվածքը հետևողականորեն պատասխանում էր «ինչպե՞ս լինել և ինչպե՞ս չլինել» հարցին, որը առաջ էր քաշել պատմությունը:

Մ. Արաղին հրապարակ հանեց «Անցվորներ» պատմվածքների ժողովածուն, Դ. Դեմիրճյանը ստեղծեց «Անցյալի ուրուներ» պատմվածաշարը, Ստ. Զորյանը գրեց «Անխուսափելին», Միքայել Մանվելյանը՝ «Մեր գայլը», «Աղա խոսրովը», Ակսել Բակունցը՝ «Թանգին», «Մատուն տղան», «Իվան բեյը» և այլն: Սակայն, այսպես ասած, «անցվորների» թեման իր խոր մեկնարանությունը և փիլիսոփայական ընդհանրացումը գտնում է ամենից առաջ և ամենից շատ Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքի անանուն մարդու կերպարանքում ու նրա բազմազուն շրջապատի մեջ:

«Պրովինցիայի մայրամուտը» այս հողի վրա հանդես եկավ մյուսներից անհամեմատ ուշ: 1932 թ. հին աշխարհի վերջին մոհիկանները իրենց տեղը արդեն զիջել էին երիտասարդ և ուժեղ սերնդին: Պատմվածքը կրթով ստեղծում էր այդ մեծ սերնդի ամենից ավելի աչքի ընկնող ներկայացուցիչների գեղարվեստական դիմանկարները, կատարելով մի շարք տիպական ընդհանրացումներ: «Պրովինցիայի մայրամուտը» հայ գրականության ամենախնթափափ և ընտիր էջերից մեկն է՝ ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ գաղափարական տեսանկյունից:

Պատմվածքը փառահեղ կառուցվածք ունի և հաստատում է անանուն մարդու անկրկնելի գոյությունը: Դրա շնորհիվ, «անցվորների» թեման ստանում է փիլիսոփայական երանգավորում, դադարում է մի պատմական ժամանակաշրջանի արտացոլումը լինելուց ու ցույց է տալիս կործանվող առարկայի, երևույթի անհատի, հասարակության աղավաղումը և տառապանքն առհասարակ:

Բակունցի երկը ժամանակի ու տարածության մեջ համընդհանուր է այնքանով, որքանով դրանում արտահայտված գույները, երանգները և տրամադրություններն են համընդհանուր, մի հատկություն, որը այս կամ այն չափով բնորոշ է համաշխարհային գրականության բոլոր նշանավոր ստեղծագործություններին:

Երկրորդ կարևոր հանգամանքը, որի շնորհիվ «Պրովինցիայի մայրամուտի» նշանակությունը զգալիորեն բարձրանում է, վերաբերում է հեղինակի, եթե կարելի է այսպես ասել, պատմադիտակետին, որը արտահայտվել է նրա ինչպես այս, այնպես էլ ուրիշ պատմվածքներում:

Տարիներ, նույնիսկ տասնամյակներ պետք է քննարկեն, որպեսզի «փարթամ կանաչի տակ» Պետին հող դառնար («Այու սարի լանջին...»), որպեսզի բացահայտվեր դրմբոնցիների միամիտ հայացքը աշխարհի հանդեպ («Գյուլբահարի համար»), որպեսզի «հին անտառում», «օձապտույտ» արահետի վրա ծայր առներ սիրո մի վերհույզ («Թոնարճ աղջիկը»), որպեսզի աղավաղվեր Արթին պապի լուսն պատկերը, ժպտը դառնար «ցավ» ու «ծերունու չարգված ատամից նրա արխալուղի վրա ծորար արյունը» («Նամակ ուսաց թագավորին»), որպեսզի մի անլեզու կենդանի խորհրդանշեր մարդկային գոյությունը. «Է՛նտո քանի երեկո իջավ և զանգեր զարկեցին, բայց մինչև մահ, իրիկնապահին նա ոչ դուրը բացեց և ոչ էլ զանգերի զոզանքը որպես անանձնական օրհնություն ներս մտավ նրանց սև խրճիթը...» («Սպիտակ ձին») և որ-

պեսզի «Պրովինցիայի մայրամուտի» անանուն հերոսը տեսներ «մի վիթխարի տուն, լույսերով ողողված, որ շարժվում էր ամենի թափով. գալիս էր աղմուկով և դանգների ղողանջով...» ու թողներ «մի վերարկու, որ կոթնել էր քարին, մի դույզ մաշիկներ և մի հնաձև գլխարկ»։ Բակունցը իրերը, երևույթները, մարդկանց մեծ չափով դիտում է պատմական հեռաստանից, երբ դրանք արդեն ի հայտ են բերել իրենց արտաքին ու ներքին բոլոր լական կողմերը, — և փոքրի շատն չի ենթարկվում առաջին տպավորության հրապուրիչ ազդեցություններին։ Սա ոչ թե նախասիրություն է, այլ մի հատկություն, որը մեծապես բնորոշում է գրողի ստեղծագործական ոճը։

Եվ այսպես, գեղարվեստական-գաղափարական խոր ընդհանրացման, պատմական փորձով ստեղծված զգացմունքների, մտքերի, խոհերի արդյունք է «Պրովինցիայի մայրամուտի» անանուն հերոսը, արտարածման փայլուն մի օրինակ, որի համակողմանի նշանակությունը դուրս է գալիս մեկ ստեղծագործության, նույնիսկ մեկ գրողի աշխարհից ու սկսում է գործել ընդհանուր գրականության ոլորտներում։

Անանուն մարդը հանդես է գալիս պատմվածքի համարյա մեջտեղում, ապա վերջում, բայց և սկզբում, որտեղ Բակունցը տալիս է Աստաֆյան փողոցի ու դրա շրջակա թաղամասերի գեղեցիկ նկարագիրը։ Անանուն մարդը փողոցի ու թաղամասերի շարունակությունն է, ինչպես փողոցն ու թաղամասերն են անանուն մարդու հակառակ շարունակությունը։ Անանուն մարդը վերջանում է փողոցում ու թաղամասերում, և փողոցն ու թաղամասերը վերջանում են անանուն մարդու մեջ։ Այս երկկողմանի հազնգվածության շնորհիվ էլ մեծանում է փողոցը, մեծանում են թաղամասերը, մեծանում է անանուն մարդը, այնքան է մեծանում, որ դառնում է ստեղծագործության միակ սկիզբը, ընթացքը և վերջը։

Ամաշխարհային գրականության մեջ ընդհանրապես և հայ գրականության մեջ մասնավորապես քիչ չեն այն պատմվածքները, որոնց հերոսները զուրկ են Հովհ. Թումանյանի «Գիբորը» պատմվածքի հերոսների, եթե կարելի է այսպես ասել, գործիմացությունից։ Եթե վերջիններս իրենց մասին ազդարարում են երկի առաջին իսկ նախադասության կամ պարբերության մեջ, ապա շատ ուրիշներ ի հայտ են գալիս որոշակի «դանդաղկոտությամբ»։ Սա, իհարկե, զանցանք կամ թերություն չէ, այլ գեղարվեստական-ստեղծագործական հնարանք, որը գրողը ինչ-ինչ նպատակով նախապատրաստում է իր հերոսի մուտքը։ Անարանքը առանձին գրողի սեփականությունը չէ և ծառայում է ընդհանուր գրականության պահանջներին։ Թումանյանն էլ ունի հերոսներ, որոնց մուտքը գործողության մեջ խնամքով նախապատրաստված է։

«Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքի անանուն հերոսը նույնպես չի դանդաղում, որքան էլ դա արտաքին հանգամանքների շնորհիվ հակառակը թվա։ Պատմվածքի առաջին իսկ նախադասության մեջ ժխտվում է Աստաֆյան փողոցը, որը ամեն ինչ է, բացի փողոցից, ժխտվում է քաղաքի բնակիչը, որը իր դիմադրկության պատճառով նույն հաջողությամբ կարող էր ուրիշ, բոլորովին ուրիշ մի քաղաքի բնակիչ լինել, քսաներորդ դարի քաղաքակրթության հանդիման ժխտվում են թաղամասերը, ժխտվում են աշխարհի մասին օրապակաս պատկերացումները, ժխտվում է անանուն հերոսը՝ ինչպես մտավորապես, այնպես էլ հոգեպես ու ֆիզիկապես։ Այս ամենը հանուր ժխտումն էլ իր հերթին է անանուն մարդուն մղում դեպի ստեղծագործության առաջին դիրքերը, որովհետև Աստաֆյան փողոցն ու նա իրենց նակատագրով վերջին հաշվով չեն տարբերվում։ Անանուն մարդու տեղը «Պրովինցիայի մայրամուտում» մեծ չափով պարզում է ստեղծագործության գաղափարական տարողությունն ու սահմանները։ Այդ նա է հնի ամենահիմնավոր կրողը և անույս դատապարտվածության խորհրդանիշը, որը ձևով է բերվում բովանդակության ու ձևի զարմանալի համահունչությամբ։ Հինը այնքան է հին (հետևաբար նորը այնքան է նոր), որ անուն չունի։ Գուցե սա է քսաներորդ դարի վերաբերմունքը անցած ժամանակների հանդեպ, իր էությունը մեկընդմիջու սպառած երևույթի, առարկայի, մարդու վերջին առկայծումը՝ վերաբերմունք, առկայծում, որ Բակունցի դրչի տակ հառնում է 20—30-ական թվականների մտայնության բոլոր գույներով ու երանգներով։

Սովետահայ արդի գրականագիտությունը «Պրովինցիայի մայրամուտի» և մի քանի ուրիշ ստեղծագործությունների միջև ընդհանրություններ է տեսնում։ Որ այդ ընդհանրությունները կան՝ դա հիշտ է։ Որ այդ ընդհանրությունները բացարձակ են՝ դա սխալ է։

Ս. Աղաբաբյանը «Պրովինցիայի մայրամուտը» կապում է Ն. Վ. Կոզոլի «Նևսկի պողոտա» վիպակի հետ՝ Ա. Կրիզորյանը այս կապը հասցնում է մինչև էդգար Պոլյի «Ամբոխի մարդը» պատմվածքին և Բարդեմի «Գլխավոր փողոցը» կինեմատոգրաֆիկ նովելին²։ Ին՝ մեկը և թե՛

1 Ս. Բ. Աղաբաբյան, Ակսել Բակունց, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, 1963, էջ 267--272.

2 Ա. Գրիգորյան, Ոճ և գրելաձև, «Գրական թերթ», 1960, N. 43.

մյուսն ընդհանրության հիմք են ընդունում այս հանրահայտ ստեղծագործությունների միջով անցնող «փողոցի» թեման, սակայն առաջինը դրանից հանում է սոցիալական, իսկ երկրորդը՝ ուսական եզրակացություններ: Սոցիալական և ոճական ընդհանրությունների վերհանման հետ միաժամանակ՝ «Ակսել Բակունց» աշխատության համապատասխան հատվածում ու «Ոճ և գրելաձև» հոդվածում բացահայտվում են նաև սոցիալական և ոճական այն տարրերությունները, որոնցով «Պրովինցիայի մայրամուտը» հեռանում է իր սղրական աղբյուրներից» ու ձևաբերում ինքնուրույն գոյության իրավունք: Այնուամենայնիվ, այստեղ նկատելի է վերոհիշյալ երկերի ընդհանրությունները բացարձակացնելու կամ գերագնահատելու միտում, որը ինչ-որ տեղ, ինչ-որ շափով մթազնում է Բակունցի պատմվածքի անհատականությունը:

Դրա պատճառը արդեն փողոցները չեն, այլ այդ փողոցների հերոսները: Ինչպես աշխատության, այնպես էլ հոդվածի հեղինակը որոշակիորեն շափազանցնում են «Պրովինցիայի մայրամուտի» անանուն մարդու առնչությունները Պեսկարևի, ամբոխի մարդու և «Գլխավոր փողոցի» բարդեմյան հերոսուհու հետ: Քանի որ համեմատության կենտրոնական եզրը երկու դեպքում էլ «նևսկի պողոտան» է, իսկ ստ կարևոր է թեկուզ և վաղանցիկ ձևով պարզել Պեսկարևի տեղն ու դերը վիպակի զաղափարական-գեղարվեստական ընդհանուր հյուսվածքի մեջ:

Պեսկարևը նշանավոր ստեղծագործության միակ հերոսը չէ, սակայն այդտեղ նա միակ հերոսն է, որ գլխապատույտ արագությանը կործանում է ապրում: «Պրովինցիայի մայրամուտի» անանուն մարդու ճակատագրի հետ այս նմանությունն էլ պատճառ է դարձել, որպեսզի աշխատության մեջ և հոդվածում իսպառ մոռացության տրվի գոգոլյան այդ երկի մյուս գործող ան-ն՝ պորուչիկ Պիրոգովը: Նրանք միաժամանակ սկսում են իրենց նպատակադիր թափառում-նիերը նևսկի պողոտայում և անակնկալ ավարտում են հակառակ ծայրահեղություններով: «Պիրոգով... — ասում է Բելինսկին, — տե՛ր աստված, չէ՛ որ գա մի ամբողջ կաստա է, մի ամբողջ ժողովուրդ, մի ամբողջ ա՛զգ: Օ՛, եզակի, անզուգական Պիրոգով, տիպերի տիպ, նախակերպարների նախակերպար... Ի՜նչ մի խորհրդանիշ է... դա, վերջապես, մի բաճկոն է, այնպես հրաշալի ձևված, որ հազար մարդու էլ հարմար կգա»:

Այս ուղղամիտ կարծիքից ակնբեր է, որ «նևսկի պողոտա» վիպակի առանցքը, հակառակ Ս. Աղարարյանի և Ա. Գրիգորյանի ենթարնագրային համոզման, պորուչիկ Պիրոգովն է: Նկարիչ Պեսկարևը կամա թե ակամա մղվում է ստեղծագործության երկրորդական շարքերը և այլևս գլխավոր դեր չի խաղում:

Միևնույն նյութի վերաբերյալ ահա երկու տարբեր տեսակետներ, որոնցից մեկը արտահայտվել է անցյալ դարի առաջին կեսին, իսկ մյուսը՝ ներկա դարի վաթսուներկու թվականներին: Սակայն այստեղ կարևորը ոչ այնքան այդ տեսակետներն են, որքան դրանց համատեղ գոյությունից բխող անխուսափելի եզրահանգումները:

Պեսկարևը վիպակի զաղափարական ու գեղարվեստական տենդենցների ինքնիշխան տերը չէ, այդ տենդենցները նա կրում է Պիրոգովի հետ, մեղմ ասած, հավասարաշափ, դրա շնորհիվ երկուսն էլ մեծապես կերպարանափոխվում են, մեջտեղ է գալիս Պեսկարև-Պիրոգովի կամ Պիրոգով-Պեսկարևի կերպարը, որը ստեղծագործությունը ներկայացնում է բոլորովին նոր գույններով ու երանգներով: Սա հերոսների այն համադրությունը չէ, որը պայմանականորեն ստեղծվում է այս կամ այն գրական երկի քննության ժամանակ և փոքր ի շատե չի բխում ստեղծագործության բուն ոգուց: Այսպիսով, Ս. Աղարարյանը և Ա. Գրիգորյանը «Պրովինցիայի մայրամուտի» ամբողջությունը համեմատում են «նևսկի պողոտայի» մասի հետ, որի պատճառով էլ խախտվում է այդ համեմատության հավասարակշռությունը: (Անանուն մարդը պատմվածքի զաղափարական ու գեղարվեստական տենդենցների ինքնիշխան տերն է): Բայց ոչ միայն այդ...

Պեսկարևի ինքնասպանությունը հեռու է հասարակական-սոցիալական այն խոր ու լայն քրովանդակությունից, որը այնքան հատուկ է անանուն մարդու անհետացմանը: Պեսկարևի մահվան գլխավոր պատճառը նրա անհատական խառնվածքը և բնավորությունն է, որովհետև միևնույն միջավայրում Պիրոգովը ոչ միայն ինքնասպանություն չի գործում, այլև անհազուրդ ցանկություններից առաջացած իր տառապանքը պսակում է ուրախ խրախճանքով: Վիպակը ցույց է տալիս, թե ինչպես միևնույն «զարմանալի կառուցված աշխարհը» կարող է երկտակվել մարդկային բնության մեջ: Դրա պատճառը ոչ թե աշխարհն է, այլ՝ աշխարհի հանդեպ մարդու հայացքն ու վերաբերմունքը: Աշխարհը մեկն է, հայացքը՝ հազար ու մեկը: Ժողովուրդը որքան հարուստ է ընդգծված խառնվածքներով, աշխարհը այնքան բազմաձև ու բազմագույն է: Պեսկարևը համար աշխարհը մի բան է, Պիրոգովի համար՝ մի ուրիշ բան, և դեռ որքան աշխարհներ կան՝ համաձայն մարդկային կառուցվածքների:

Բակունցը լուծում է հասարակական-սոցիալական խնդիրներ, այն ժամանակ, երբ Գոգոյր հետամուտ է լինում մարդկային բնության գաղտնիքներին, որոնք միևնույն պայմաններում, միևնույն պահին կարող են չառնել հակառակ ժայռահեղույթություններով: Անանուն մարգուն չէր փրկի ոչ Պեսկարևի, այսպես սասած, ոռմանտիզմը և ոչ էլ Պիրոգովի ռեալիզմը. նա պետք է անխուսափելիորեն կործանվեր: Այդ կործանումը անձնական հատկությունների արդյունք չէ: Պեսկարևը կարող էր չկործանվել, եթե ինչ-որ շափով տիրապետեր իր ընկերոջը հատուկ շնորհներին և կողմնորոշվեր կյանքի առօրեական փիլիսոփայությանը: Պիրոգովը կարող էր կործանվել և կկործանվեր, եթե մեծ կամ փոքր հայտնադործություն համարեր այն միտքը, թե թամեն ինչ խարեություն է, ամեն ինչ ցնորք, ամեն ինչ այն չէ, ինչ թվում է: (Անանուն մարգուն առնչությունները էղզար Պոյի պատմվածքի հերոսի հետ նույնպես հիմնավոր չեն: Վերջինս ղեպի կործանում է դնում այնքանով, որքանով յուրաքանչյուր մարդ ի ծնե ղեպի կործանում է գնում: Դա մարդկային գոյության բնության օրենքներով սահմանված ողբերգական վախճանն է՝ համաշխարհային գրականության հավիտենական թեմաներից մեկը: Պոն ցույց է տալիս մահվան շեմին կանգնած մարդու հոգեկան և ֆիզիկական տազնապներու «Սարսափելի դժբախտություն է, երբ հնարավորություն չունես ինքդ քեզ հետ մենակ մնալ» — պատմվածքի բնարանում ասում է ֆրանսիացի արձակագիր Ժան Լարրյուերը: «Սարսափելի դժբախտություն է, երբ հնարավորություն ունես ինքդ քեզ հետ մենակ մնալ» — ապացուցում է էղզար Պոն: Հերոսը խուսափում է երկրորդ հնարավորությունից, որը նրա համար մահվան արժեք ունի): Բայց ոչ միայն այդ...

«Ակսել Բակունց» աշխատության վերոհիշյալ հատվածում մի խորիմաստ դիտողություն կա, որի նշանակությունը դուրս է գալիս «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքին գրադեցնող հարցերի շրջանակներից և մերձենում է գրողի ստեղծագործությանն ընդհանրապես. «Ակամա համեմատության մեջ ես դնում Աստաֆյանի բնակիչներին (որոնց համադրությունը անանուն մարդն է — Ն. Ա.) Բակունցի ժողովրդական բնավորությունների հետ. որոնք ընթերցողի առաջ կանգնում են իրենց լիարուն բնավորությամբ ու շոյալ հոգով, իրենց երազանքների գունագեղությամբ և անհատական աշխարհի փայլով: Այդ համեմատությանը բերում է Բակունցն իր վերաբերմունքով, շեղակի երգիծական լեզվով, իր պատկերների ենթարնագրով: Ընթարնագրի իմաստն այն է, որ այդ «անգույն», դիմակավորված, «գանգվածային» հասարակությունը խորթ է ժողովրդական կյանքի բուն էությանը, որ սրան բնորոշ են ձգտումների քաղթնիական սահմանափակությունը, հայացքների ֆիլիստերական նեղությունն ու հոգեկան դատարկությունը: Նաև այստեղ է անանուն մարդը մեծապես հակադրվում իր հայտնի ու անհայտ սգրական աղբյուրներին», որոնք փոքր ի շատև հակասության մեջ չեն ժողովրդի անկաշկանդ տարերթի հետ: Հակասության մեջ չեն, որովհետև անհաղորդ են «երկու աշխարհի սահմանագծում» մոլեգնող գոյությունը և շոյությունը: Բակունցը իր հերոսի մահվան դատավճիռը ի կատար է ածում ժողովրդական կյանքի սահմաններից հեռու: Անանուն մարդը անցնում է ժողովրդի հոգեվոր գանձերի առջևից և մեռնում է այդ գանձերի հանդիման, անցնում և մեռնում է անհիշատակ, կարծես եղև է լեզենդ ու երբեք չի եղև: Այս սուր բախման ոլորտներից դուրս են Պեսկարևը, ամբոխի ծերունին և բարդեմյան հերոսուհին՝ իր մարդկային խոր տառապանքով: Տառապում և մեռնում են բոլորը, սակայն ինչ-որ հրաշքով հայտնագործում են խիստ տարբեր աշխարհներ:

Այսպիսով, «Պրովինցիայի մայրամուտը» իր հիմքում՝ գեղարվեստական կերպարի իմաստով չի մերձենում Գոգոյի «Նևսկի պողոտա» վիպակին, էղզար Պոյի «Ամբոխի մարդը» պատմվածքին և Բարդեմի «Գլխավոր փողոցը» կինեմատոգրաֆիկ նովելին, իսկ եթե մերձենում է, ապա մերձենում է էլի մի քանի երկերի (Ս. Աղարարյանի հիշատակում է Սալտիկով-Շչեդրինի Գլուպով քաղաքը և Եղիշե Չարենցի գավառական քաղաքը՝ Կարսը), որոնք համախմբված են երևույթների նկատմամբ մարդկային հավասարաշափ վեհ ու խոր հայացքով, որը գեղարվեստական երկի հարատևության առաջին պայմանն է:

«Ես կամաշեի հրատարակել վեպս, — խոստովանել է Լ. Տոլստոյը, — եթե միայն նպատակս լիներ արտանկարել որոշ դեմք, իմանալ և հիշել այն: Պետք է դիտել միանման շատ մարդկանց, որպեսզի կարելի լինի ստեղծել մի որոշ տիպ»⁴: Եվ Բակունցը դիտել է... Դիտել է կյանքում և իր ստեղծագործությունների մեջ:

⁴ Տե՛ս Ա. Հ. Տերտերյան, Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը, Երևան, 1959, էջ 337:

«Պրովինցիալի մայրամուտին» նախորդեցին «Թանգին», «Մատուն տղան», «Դրոգապան Գևոն», «Իվան բեյր» պատմվածքները: Առաջին երկուսում Բակունցը տակավին հեռու էր կանդունած «անցվորների»՝ ժամանակաշրջանի ամենահրատապ թեմաներից մեկի հասարակական, սոցիալական և փիլիսոփայական իմաստավորումից: Դրանք ոչ մեծ դժվարությամբ դիտված փաստերի պարզ նկարագրություններ են, փաստեր, որոնք հատկապես քսանական թվականների դրական ու քաղաքական մամուլը ողողեցին ակնարկատիպ պատմվածքներով և պատմվածքատիպ ֆելիետոններով: Առօրեական զգացմունքներով և ցանկություններով կյանքի կոչված այդ արձակ էջերը դարի գաղափարական-դեղատվեստական խնդիրների ոլորտներում չէին, որի պատճառով էլ շկարողացան կերտել մեծ երևույթը խորհրդանշող տիպական հերոսներ:

Այնուամենայնիվ, դրանց դերն ու նշանակությունը իսպառ բացառված չէ: Եթե ճիշտ է, որ գրական հաջողված ստեղծագործությունները դատարկ տեղից չեն ծնվում, ապա ակնարկատիպ պատմվածքներն էլ իրենց հերթին ինչ-որ չափով նախապատրաստեցին մի ամբողջ շարք նշանակալից երկերի մուտքը 20—30-ական թթ. սովետահայ գրականության մեջ:

«Դրոգապան Գևոն» պատմվածքը արդեն որոշակի առաջխաղացում էր⁵: Բակունցը ինչ-որ չափով հեռացել էր փաստից և մոտեցել երևույթին: Ծիշտ է, այստեղ «անցվորների» թեման հանդես է գալիս կենցաղային նկարագրով, սակայն զերծ չէ նման շրջանակում հնարավոր ընդհանրացումից: Պատմվածքում նկատելի է դրոգապանի հոգեբանության հանգույցների մակերևւային լուծում, ինչպես և նյութի գեղարվեստական մշակման թուլություն, կարևոր հանգամանքներ, որոնք Ստ. Զորյանի շատ ավելի առաջ գրված «Ծրկաթուղին» նմանօրինակ պատմվածքում, ինչպես թիչ հետո կերևա, անհամեմատ հաղթահարված են⁶:

«Պրովինցիալի մայրամուտը» մեծապես նախապատրաստվեց «Իվան բեյր» պատմվածքով, որի նշանակությունը դուրս է գալիս Բակունցի ստեղծագործական աշխարհից և ինչ-որ էական տեղ սկսում է բնորոշել ժամանակաշրջանի փոքրածավալ արձակի ընդհանուր ուղղվածությունը. գրողները ձգտում էին խորամուխ լինել երևույթների մեջ, ցույց տալ դրանց ներքին շարժումները, ամեն ինչ քննել ժողովրդական դիտակետից և, որ ամենակարևորն է, երևան հանել պատմական իրադարձությունը խորհրդանշող տիպական հերոսներ: (Պատահական չէ, որ 1910-ական թթ. հայ գրականության նկատելի սուրյնկտիվիզմը 20-ական թթ. հատկապես երկրորդ կեսին տեղի տվեց օրյնկտիվիզմի կամ նյութական բովանդակության առաջ): Բակունցի հերոսը տիպ է՝ ինչպես անձնական կառուցվածքով, այնպես էլ հասարակական պատկանելությամբ:

«Իվան բեյր» պատմվածքը խտացնում է մի կենսագրություն, որը դուրս է եկել հին աշխարհից, անցել է երկու աշխարհների սահմանագծով և ավարտվել նոր աշխարհի ոլորաններում: Դա մի անհատի կենսագրություն չէ, թեև շոշափելիության աստիճան կոնկրետ է, անկրկնելի. այլ հասարակական մի ամբողջ խավի պատմություն, հասարակական խավ, որը իշխող է եղել և ճակատագրեր տնօրինել: Ինչ համընդհանուր արժեք ներկայացնող դիտողություններ է անում Բակունցը իր հերոսի վերաբերյալ, նրա հոգեբանությունից և ձգտումներից ինչ եզրակացություններ է ուղղակիորեն բխեցնում:

Իվան բեյր արդեն բեյ չէ: «Նե՛յ գիտի ժամանակ: Առաջ ծիտն իր թևով կվախենար Իվան բեյի ծառից մի կեռաս կտցելու»: Ինչ այն ժամանակն է, երբ պորտը բաց, անվա մանուկներ կուչ են եկել տան անկյունում, իսկ փափախի մորթին ցրիվ եկած մի գյուղացի գալարվում է Իվան բեյի մտրակի հարվածների տակ, ցավից մեջքը ծովառտում, բառաչում մորթվող անասունի պես: Գավառական երբեմնի աստիճանավորը իրեն հանկարծ գտել է հասարակ գրագրի վիճակում և ապրում է այդ մեծ և տաղարձից առաջացած տառապանքը: Նրա բորբոսնած ուղեղում անցած օրերի դեպքեր ու դեմքեր կան, որոնք մեծ աշխարհի գոյության միակ վկայություններն են: Հերոսը երկփնդկված չէ. և՛ այնտեղ, և՛ այստեղ չէ: Նա միայն այնտեղ է: Նրա ամբողջ կառուցվածքը նույնքան հին է, հին և անօգնական, որքան և այդ պատկանելությունը: Հին և անօգնական է նաև նրա ապաստանը. «Տունն էլ էր հին: Սանդուղքի գերանները փտել էին, աախտակ-

⁵ «Նորք», 1926, գիրք երկրորդ:

⁶ «Ծրկաթուղին» պատմվածքը Ստ. Զորյանի երկերի տասնատորյակի առաջին հատորում ներկայացված է 1915 թվագրությամբ և, իհարկե, այստեղ քննության առարկա ժամանակաշրջանից դուրս է գտնվում: Սակայն գրականության շրջանները իրարից անջրպետով բաժանված չեն, իսկ գրական երևույթները հաճախ շարունակվում են մի քանի տասնամյակներ: Այնպես որ՝ ժամանակաշրջանի խախտումը նպատակի խախտում չի նշանակում: Այս և ուրիշ շեղումները, որոնք անխուսափելի են ցանկացած հետազոտության մեջ, անհրաժեշտ օղակներ են նպատակների հաղթահարման և խնդիրների լուծման ճանապարհին:

ները տեղ-տեղ վայր թափել, ինչպես Իվան Բեյի ատամները ժանգոտ, տան սյուների վրա տեղ-տեղ բորբոսը բույն էր դրել: Հին և անոգնական է նաև քաղաքը. «Ա՛խ քաղաք, ուր այսօր երեկվա պես է, վաղն էլ զժվար թի մի բան չիներ: Մի խուլ անկյուն, ուր ավտո տարին մի անգամ է գալիս, փողոցներում մարդ էլ չկա, որ անցնելիս դիպչես: Բակունցը բոլոր հնարավոր միջոցներով շեշտում է Իվան Բեյի, որը արդեն բեյ չէ, նրա միջավայրի՝ քաղաքի, փողոցի, տան կղզիացածությունը գոյություն ունի որոտներ թնակոխած աշխարհից ու ժամանակից, դրանով իսկ ցույց տալով իր դարն ապրած երևույթի անհույս դատապարտվածությունը:

Իվան Բեյը տակավին բեյ է: Թեև կործանված, սահմանազատված, մահամերձ՝ նրա ուղեղում, հոգում և սրտի մեջ դեռ կենդանի են իշխողի մարդատյաց ցանկությունները: Ավելին, նա երազանքներ ունի, որոնք փայփայվում են տարիներով և գոյություն ունենում: Հանկարծ որդուն մտարերեց, միակ որդուն, որ փախել էր սպիտակների հետ և տարին մի նամակ էլ չէր գրում: Իվան Բեյի սրտում հույսը փայլեց մի հատիկ շողի պես, հույսը տկար, թե լավ օրեր էլ կգան, որդին կդառնա ետ, կփոխվի աշխարհ, էլի հին ճամփով կերթա չուրը առաջվա: Հույսը առկայծեց մի պահ, մարվող խարույկի պես, ջերմություն տվավ ու հանգավ: Երազանքների իրականացման, հնի վերածնման ղեկքում հերոսը, զուցի, շատ ավելի դաժան կլինի, քան առաջներում: Անպայման շատ ավելի դաժան կլինի, որպեսզի առնի երկար ժամանակով ընդհատված կյանքի ծարավը: Երա առտահայտությունը պատմվածքի իմաստալից ավարտն է, որտեղ նա վերջին շնչում կառչում է երբեմնի իր «իշխանական» համազգեստի պղնձի փայլուն կոճակներին և թագավորական պատկերներով դրամների, որոնք վաղուց դարձել են թանգարանային ցուցանմուշներ: «Մառանի անկյունում սառած ընկած էր Իվան Բեյը, մատներն արնոտ, շոած աչքերով: Բռունցքի մեջ սեղմել էր պղնձե երկու կոճակ, կողքին՝ չարզված կճուճի փշրանքներ, թղթի կտորներ, հին թղթադրամ: Սրանք ընդհանրապես անարժեք, իսկ պատմվածքի համար արժեքավոր իրեր են, որ հնարավորության ղեկքում պետք է շրջանառության մեջ մտնեն նոր ուժով ու ազդեցությամբ, բակունցը կրկին բոլոր միջոցներով ցույց է տալիս Իվան Բեյի, որը տակավին բեյ է, նրա սրբությունների ինչ-որ շափով շարունակվող կենսունակությունը, սրանով իսկ ցույց տալով երևույթի դիմադրողականությունը, դրա արդիականությունը հասարակական կյանքում և գրականության մեջ:

Ստացվում է հետաքրքիր մի հակասություն, որի երկու հակադիր կողմերը միաժամանակ միասնական են. հերոսը մահվան շեմին դեռևս վտանգավոր է: Սա այն դեպքն է, որի մասին ամենից ավելի կարելի է ասել՝ կա և չկա: Իվան Բեյը երևույթը ներկայացնում է ամբողջությամբ, ի տարբերություն ոչ քիչ թվով այն կերպարների, որոնք ցույց են տալիս պատմական իրադարձությունը իր միակողմանի, հետևապես ծայրահեղ ուղղվածությամբ. կամ կա, կամ չկա: Բակունցը անհամեմատ մոտ էր կանգնած ճշմարտությանը:

20—30-ական թթ. գոհիկ բննադատությունը մեկ անգամ չէ, որ Ակսել Բակունցին մեղադրել է ժամանակից ետ մնալու մեջ, անհիմն, տվյալ դեպքում վիրավորական մեղադրանք, որին դիմազրավում են նրա ոչ միայն անցվորների տիպերը:

Անցյալ դարի 80—90-ական թթ. մեղադրում նահապետականության և քաղաքակրթության կամ ժողովրդի հոգևոր հարստությունների և բուրժուական հասարակության այլանդակ օրենքների վերջնական բախումը, որը հիմնավոր արձագանք գտավ անձնական և հասարակական կյանքի ամենատարրեր բնագավառներում, գրականություն բերեց նաև, այսպես կոչված, փոքր մարդու ողբերգության թեման: Փոքր մարդը ապրում էր մեծ ողբերգություն՝ իր մեջ և իրենից դուրս: Աղավաղվում էր դարերով սրբազորված բնությունը: Հասարակությունը դառնում էր թշնամանքի ու կեղծիքի թատերաբեմ: Մարդասեր գրողները, ինչպիսի դպրոցի էլ պատկանելիս լինեին, հանդես էին գալիս ժամանակաշրջանի արատների բննադատությամբ և մարդկային անհատականության ու երազանքների պաշտպանությամբ: Եխտումով հաստատումը սկսում է ուղղություն տալ այն օրերի գրականության ձևին և բովանդակությանը, խնդիրներին և նպատակներին:

Մեզանում դրա փայլուն օրինակներից մեկը նար-Դոսի ստեղծագործությունն է, որը իր սուր ծայրով ուղղված էր հասարակ մարդու ինքնուրույնությունը կաշկանդող, զեղեցկությունը խեղաթյուրող ուժերի դեմ: «Նար-Դոսի հերոսների ցավն ու թախիծը չի սահմանափակվում փոքրիկ դժբախտությունների շրջանակում, — «Մեր թաղը» պատմվածաշարի առիթով իրավացիորեն նկատում է Գ. Հովհաննիսյանը, — այն վերածնում է մարդու հոգևոր բնական ալյուրիկ կուրսության իսկական ողբերգության: Փոքր, աննշան հոգիների այս «իսկական», այսինքն խոր,

7 Գ. Հովհաննիսյան, Նար-Դոս, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1959, էջ 15: Ընդգծումը հեղինակինն է:

ընդհանրացված ողբերգության մեջ արտահայտվեց նար-Ռոսի և գրչակիցների մարդասիրություններ, մի մարդասիրություն, որը զանազան ձևերով ու շափերով շարունակվեց և հասավ մինչև ներկա դարի 30-ական թթ.: Դիշտ է, տարրեր, որոշ պայքերում նույնիսկ հակադիր էին մի կողմից «փոքր», մյուս կողմից «անցվոր» մարդկանց սոցիալական ու փիլիսոփայական հիմքերը, սակայն դրանց գեղարվեստական դիմանկարներում կային նաև ոչ երկրորդական ընդհանրություններ:

Ինչ՞ մեկ և թե՛ մյուս խմբի ներկայացուցիչները առօրեական զբաղմունքի տեղ մարդիկ են, կառապաններ, մանր սեփականատերեր, խանութպաններ և այլն, որոնք շեն կարողանում լեզու գտնել կյանքի հետ: Նրանց համար «ժամռուակը իր շավղից դուրս է սայթաքել», դարձել օտար ու թշնամի: Նրանք հավասար շափով «իսկական» ողբերգություն են ապրում, իրենց գոյությունը կանգնեցնում «լինել, թե չլինել»-ու առաջ: Նար-Ռոսը ինչ-որ բան ժխտում էր՝ մարդկային գնդեցկության և առաջադիմության համար: Բակունցը նույնպես ընչ-որ բան ժխտում էր՝ մարդկային գեղեցկության և առաջադիմության համար: Միևնույն նպատակով ժխտվում էին տարրեր բաներ: Միևնույն ընդհանուր նպատակը տարածությունում ու ժամանակով բաժանված գրողներին համախմբում էր միատեսակ մարդասիրության շուրջը: Նար-Ռոսի և մյուսների մարդասիրությունը մնաց ողբերգական գույների ու երանգների ոլորտում. իսկ Բակունցի և մյուսների մարդասիրությունը սկսեց աստիճանաբար ձեռք բերել կոմիկական գույներ ու երանգներ, որոնց մեջ արտահայտվեց նոր օրերի շունչը: Ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանի պատմվածքագիրները ավելի կամ պակաս շափով կարող էին ցույց տալ, որ կոմիկականն ու ողբերգականը իրար ոչ այնքան ժխտում, որքան հաստատում են, պայմանավորում ձևով և բովանդակությամբ:

Անցյալ դարի 80—90-ական թթ. մինչև ներկա դարի 20—30-ական թթ. ընկած ժամանակահատվածը երևան հանեց այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք հատկանշական էին «փոքր» և «անցվոր» մարդկանց համատեղ տրամադրություններով: Բազմաթիվ որինակներից մեկը Ստ. Զորյանի «Նրկաթուղին» է, որը իրավամբ կարելի է համարել փոքր և մեծ պատմվածք՝ նկատի ունենալով սահմանափակ ծավալն ու շամեմատաբար անսահման բովանդակությունը:

Պետրոսը գյուղի սակավաթիվ «ֆուրգոնատերերից» մեկն է, ապրանք, անասուն, մարդ է տանում-սերում: «...Պետրոսը շատ էր սիրում իր երեխաներին: Բայց նա ավելի սիրում էր իր ֆուրգոնը և ձիերին, և ամեն անգամ պարծենում էր, որ իր ֆուրգոնի ու ձիերի նման չի գտնվի ողջ նահանգում»: Նրկաթուղու շինարարությունը նրա սիրտը լցնում է ապագայի հանդեպ կասկածանքով ու անհանդուստությամբ: Իսկ երբ գնացքը դառնում է իրողություն, նա խորապես ապրում է կորցրած գործի ու սեփականության ողբերգությունը: Սյուժետային այս պարզ շրջագծում հանդես եկող հերոսի մեջ ինչպե՞ս են խաչաձևվում անցած և գալիք օրերի տրամադրությունները:

«Մեր թաղը» պատմվածաշարի հերոսների նման՝ Պետրոսն էլ փոքր մարդ է ոչ թե զբաղմունքով, այլ իր պահանջարկին և մտավոր աշխարհով: Նա փոքր է նույնիսկ իր արեանի համեմատությամբ, մի մարդ, որը բոլորովին էլ մեծ չէ: Նրա և ժամանակի, նրա և աշխարհի միջև խոր անպտույտ կա, անհամապատասխանություն, հակասություն, որը (և սա ամենակարևորն է) ոչ մի ձևով չի ըմբռնվում ոչ օրի կողմից: Եա չ'ը ըմբռնվում նաև Քորոսի («Ինչպես բժշկեցին»), Սաքուլի («Սաքուլն ուխտ գնաց»), Դավթի («Էնդուն վրա հասավ»), Շուշանի («Ազամամութին») կողմից, իսկ «Թե ինչ եղավ հետո, երբ շաքարամանից երկու կտոր շաքար պակասեց» պատմվածքի հերոսը դատաքննիչի հարցուփորձերին, թե ինչու և ինչպես է կնոջը սպանել, հետևյալ կերպ է պատասխանում. «Մի մուշտի տվի, է՛լի, ուրիշ բան խո չե՛մ արել»: Միամտաբար ասված այս խոսքը ոչ թե ցինիզմի կամ անպատկառության արդյունք է, ինչպես կարծում են հաճախ, այլ ուղղակիորեն բխում է նշված հակասությունը ըմբռնելուց կամ չգիտակցելուց: Նրանք «անմեղ մեղավորներ» են, և Նար-Ռոսը մեծահոգաբար ներում է նրանց՝ արած ու չարած հանցանքների համար, ներում է դարերի ընթացքում հարստացած մարդասիրության խոր և համակողմանի ընկալմամբ: Ներողամտությունը վերածվում է խեղճ ու կրակ այդ մարդկանց հանդեպ բուռն սիրո. պատմվածաշարի հերոսներից մի մասը մեռնում է, մի մասը շարունակում է ապրել, սակայն թե՛ մեկ և թե՛ մյուս դեպքում նրանց գոյությունը այնպես, ինչպես կա՝ չի կանգնեցվում կորչելու կամ ոչնչանալու վտանգի առաջ, որը պատահում է, ասենք, անանուն հերոսի

8 Սրանով բնորոշվում է ոչ թե ժամանակաշրջանի գրականության ընդհանուր շարժումը, որը անհամեմատ բարդ ընթացք ուներ, այլ այդ շարժման առանձին վերցրած մեկ կողմը, որը ուղղակիորեն առնչվում է քննարկվող հարցի հետ:

և Իվան Բելի Նետու Ավելին, նրանք իրենց մահով մի ավելորդ անդամ հաստատում են մարդկային հոգու մաքրությունն ու գեղեցկությունը, անկրկնելի ցավն ու աղավաղված երազանքը:

Ստ. Զորյանը նույնպես սիրում է իր հերոսին, ապրում նրա բախտով: «Է՛վ մարդ էր հարևան Պետրոսը» — մի տեղ ոչ պատահականորեն ռացականում է պատմություն անողը: Այդ սերը որոշակի է նաև հերոսին շրջապատող առարկայական, կենդանական ու բուսական աշխարհի նկատմամբ: «...Եվ ինչպե՛ս էին կտրում մեր լավ-լավ ծառերը...» — մի ուրիշ տեղ ցավով վերհիշում է նա: Պատմվածքի բառի ու նախադասության հուզական շեշտն էլ իր հերթին է ընդգծում այս զգացմունքը, որը դառնում է աշխարհայացք ու փիլիսոփայություն, գեղարվեստական սկզբունք ու դավանանք. Պետրոսը չի մեռնում, ինչպես շեն մեռնում «Մեր թաղի» մեռնող և ապրող մարդիկ:

«Երկաթուղին» պատմվածքը ունի ուշադրով վերջավորություն, որի մեջ արդեն արտահայտված են 20—30-ական թթ. սովետահայ գրականության երկու կարևոր առանձնահատկությունները՝ «անցվոր» մարդու գոյությունը ծաղրելն ու վերացնելը, որոնք պայմանավորում են իրար: «Այդ կայարանում դուք կտեսնեք սպիտակ մի բուրդով, կիսամուշտակով և ավելը կոան տակին մի ծերունի: Դուք կտեսնեք նրան կայարանի լապտերի սյունի մոտ կանգնած և ձեռքերը կրծքին խաչած: Նա ամեն օր, օրը երկու անգամ, կանգնում է այդտեղ և սպասում, որ գնացքը հեռանա: Իսկ երբ գնացքը շվոցով շարժվում է տեղից, և մարդիկ ցրվում են իրենց տները, նա վերցնում է ավելը կոան տակից և սկսում սրբել պլատֆորմը մարդկանց թողած կեղտից, որի մեծ մասը լինում է արևածաղկի սերմ և ընկույզի կճեպ: Դա ինքը մեր հարևան Պետրոսն է»: Նույն կամովին գնում է այնտեղ, որտեղից միշտ խուսափել է: Նա կամովին հաշտվում է մի վիճակի հետ, որը իր համար մահվան արժեք ունի: Նա ապրում է այնպես, կարծես ոչինչ չի պատահել:

Անհամապատասխանությունների այս շղթան ոչ միայն ծիծաղելի, այլև կոմեդիական բովանդակություն ունի, երբ այս կամ այն անհատը վերջնահաշվում դառնում է այն, ինչ չէ: Հարևան Պետրոսը այլևս հարևան Պետրոսը չէ: Կյանքը նրան թվում է երազ: Նա մեռնում է իր մեջ և իրենից դուրս. որովհետև կորցնում է մեծ աշխարհի հետ իր միակ կապը՝ «Ֆուրգոն» աշխատանքը և ուրախությունը:

Անցած և գալիք օրերի դրական միտումները այստեղ հանդես են գալիս գույների ջրանկարչությանը հատուկ թափանցիկությամբ և մեղմ փոխանցումներով, հակառակ դեպքում՝ իրավացիորեն կարելի էր սկզբունքային հակասություններ տեսնել ինչպես պատմվածքի, այնպես էլ դրա վերլուծության մեջ: Բացի այս, անցման ժամանակաշրջանի յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ, իսկ «Երկաթուղին» հենց այդպիսի ստեղծագործություն է, այդ միտումները ունեն ոչ թե բացարձակ, այլ հարաբերական բնույթ: Հասկանալի է, որ գրականագիտական պարզ խոսքը չի կարող լինել հարաբերական՝ ինչ շափի հարաբերականության էլ վերաբերի:

1920 թ. Բ. Դեմիրճյանը գրում է «Խանութպան» պատմվածքը, որի մեջ «անցվորների» թեման արդեն կերպավորվում է թանձր գույներով և բացարձակորեն: Առաջացել էր ժամանակը: Հասունացել էր երևույթը: Սրվել էր գրողի հայացքը: Գրական երկը վերջնականապես բաժանվել էր մոտիկ և հեռու անցյալից: Կարելի է էական կապեր հայտնաբերել, սակայն դրանք ինչ-որ տեղ կլինեն զուգորդական: Սա ոչ թե նշանակում է, որ երևույթը ծագել է դատարկ տեղից, այլ նշանակում է, որ այն թևակոխել է ինքնուրույն գոյության ոլորտներ և նշում է զարգացման մի նոր մակարդակ:

Հերոսի անունը պատմվածքի անունն է, այսինքն, հերոսը անուն չունի՝ խանութպան, կոշկակար. հսկիչ, ճարտարապետ, քարտաշ, գյուղատնտես և այլն: Դեմիրճյանը դիտել մարդկանց անուններ տալ և դրանք ծառայեցնել ստեղծագործության ընդհանուր նպատակներին: Նա գիտե նաև մարդկանց անվանազրկել և դա էլ ծառայեցնել ստեղծագործության ընդհանուր նպատակներին: Եվ այդ ընդհանուր նպատակները երկրորդ դեպքում, գուցե, ավելի են շահում քան առաջին դեպքում: Երբ նա «Միայն մեկը» պատմվածքի հերոսին անվանում է «էլ», դրանով ցանկանում է ցույց տալ, թե պատերազմը ինչպես է արժեքազրկում մարդուն, խլում անկրկնելի ու գեղեցիկը: Եվ երբ նա «Խանութպան» պատմվածքի հերոսին կոչում է համաձայն զրադմունքի, դրանով էլ արտահայտում է նրա հանդեպ իր դիմակայությունն ու արհամարհանքը: Անվան նման բացակայությունը ոչ թե հեղանջի, այլ սպանիչ ծաղրի և ատելության հետևանք է: Այդ սպանիչ ծաղրն ու ատելությունն էլ դարձան էական և ձևական հենց այն որակը, որով 20—30-ական թթ. «անցվորները» տարբերվեցին իրենց նախորդներից:

«Խանութպան» պատմվածքում հետաքրքիր են այն պատկերավոր արտահայտությունները (համեմատություն, մակդիր, այլարանություն, փոխաբերություն և այլն), որոնց մեջ երևում է գրողի վերաբերմունքը հերոսի և նրա աշխարհի հանդեպ. հերոսը «...դեղնած մումիա, չոր տա

տեխ. Տխուր աղվեսի պես դանդաղ վեր կսողար սանդուղքներից, մագաղաթի ճաղատ գլուխը սուրս կհաներ ծակուտից...», «թթված... ժանգոտ...», «...գլխում կոտրած չաղացի պես բանում էր մի բարդ հաշիվ...», «...հանեց իր կեղտոտ, գորտի պես փայլող ձեռքը...», «...Փանի տարի է՝ չէր ժպտացել: Կնճիղները մրոտ երեսին բացվեցին իրև մամուլի տակ սխալ գցած լրագրի ծալված տեղեր, որոնց չի դիպել տառերի մուրը...» և այլն, նրա աշխարհը՝ «մի խավար ներքնատուն... ծակուտ, մկան բույն, որի բերնի շուրջը մկան դուրս ածած քարի, հողի տեղ կտեսնեիր մասն, կոտրած տաշտեր, ժանգոտ թիթեղե ամաններ, փտած պանտա, մզած մրգեր, կեղտոտ շիր... Մի քարե կոտրած սանդուղք իջնում էր դեպի այդ փոքրիկ դժոխքը...», «Մի ծանր, հավիտենական հոտ կար նրա խանութում՝ պանրի՝ ասես, թթուների՝, տեղաշորերի՝, կեղտոտ փալասների՝, մի կատարյալ նեխարան...», «...թաղի մի աղքատ երեխա... ներս էր մտնում ծակուտը և իր ուրախ հեղուկ գցում այդ մոռյալ դագաղի մեջ...», «Իր կինն էլ էր մոռյալ, հողագույն, ճիւղ, մի ծծկեր երեխա գրկին, նվում էր կատվի ձագի պես... Հոտած օ՞ղ, ցուրտ նկուղ, փտող ապրանքներ... Եվ փտող կյանք... Ոչ ոք չէր խոսում, չէր շարժվում: Կարծես սգավորներ էին, սգատանը նստած» և այլն:

Մինչև վերջը շթվագրված պատկերների այս համակարգում ոչնչանում է ներկայացվող ամեն ինչ՝ մարդը, տունը, աշխարհը: Մրանց նկատմամբ հեղինակային սիրո մասին խոսք անգամ չի ելնել չի կարող: Այդ սերը մնացել էր անցյալի գրականության նմանօրինակ տիպերի մեջ: «Փոքր» մարդը մեկընդմիջտ դարձել էր «անցվոր» մարդ և իր հանդեպ առաջացնում էր բոլորովին հակառակ զգացմունքներ:

Հերոսը ծաղրանքով մերժում է սովամահության դատապարտված ընտանիքի «մի գրվանքաձաթի» խնդրանքը և իրեն դրսևորում նաև մարդկային ցավերին ու վշտերին անզգա անձնավորություն: Սակայն այս և ուրիշ հատկությունները դեռևս բավարար չեն, որպեսզի նա անհիշատակ մեռնի՝ «Միայն ինքը, խանութպանը, մեռել էր մի ամիս առաջ»: Գուցե երկու ամիս առաջ, գուցե երկու տարի առաջ, գուցե երեկ... Գեմիրճյանը մեծ մարդասեր է և մարդուն մահվան դատապարտելիս որոնում է էլ ավելի հիմնավոր պատճառներ: Նրա համար այս կամ այն անհատի գոյության ամենահիմնավոր պայմանը բնության օրենքներով սահմանված մարդկայնությունն է: Մարդը պետք է լրիվ կամ մասամբ կորցնի իր մարդկայնությունը, որպեսզի գրողը կարողանա նրան պատժել առավելագույն չափով: «Նա մարդ չէր տեսնում իր առջև, նրա տխուր, ճպոտ աչքերը միայն ձեռքեր էին տեսնում և ձեռքերի մեջ՝ դրամներ» — ասվում է պատմվածքում: Չի տեսնում, որովհետև ինքն էլ մարդ չէ: Մեռնում է, որովհետև իր կառուցվածքով հակասում է մարդկային անկաշկանդ բնությանը:

Այս աշխարհը մրոտումը ավելի կամ պակաս չափով ի հայտ է գալիս ժամանակաշրջանի քաղաքային պատմվածքների մեջ և ինչ-որ կարևոր կետում դառնում է ղեկավար սկզբունք:

Հին աշխարհի վերջին ներկայացուցիչների հոգեկան ու ֆիզիկական տաղանակների թեման առանձնահատուկ տեղ է գրավում Մ. Արագու 20-ական թթ. ստեղծագործության մեջ: «Անցյալի նիրհը», «Հին ժամացույցը», «Զառափաթը», «Փուշ Արեւիլ», «Ինչին նստարանի վրա» և մի քանի ուրիշ պատմվածքներ, որոնք նա հրատարակ հանեց «Անցվորներ» ընդհանուր խորագրով, մեծապես նպաստեցին այդ թեմայի մշակմանը և տարածմանը:

Արագին այս թեման մարմնավորում է ոչ այնքան մարդկային տիպերի, որքան գաղափարական, զգացմունքային, սոցիալական սիմվոլների մեջ, թեև մարդկային տիպերը ևս գտնվում են գեղարվեստական որոշակի մակարդակի վրա: Դրա պատճառը 10-ական թթ. եկող նրա ընդգծված հակումն էր սիմվոլիկայի հանդեպ («Կարմիր հերոսուհին», «Արևը», «Վիրավոր թռչունը», «Կիսատ տունը» և այլն), որը նոր պայմաններում, ինչ խոսք, նկատելի չափով զրկում էր երևույթները այս աշխարհի լայնությունից ու խորությունից: Բայց անգամ «Անցվորներ» խորագրով պատմվածքներում սիմվոլիկայի տարրերը սկսում են տեղի տալ իրական հարաբերությունների, գույների ու երանգների առաջ, և շարադրանքը ավելի ու ավելի է դառնում հավատյնծայող եղելություն:

«Անցյալի նիրհը» մեկ ու կես էջանոց պատմվածք է՝ ծեր գեներալի կերպարի ճեպանկարային վերարտադրություն: Նույնիսկ ամբողջությամբ կարելի է ճեպանկար համարել, եթե միայն ընդունելի է նկարչական նեղ հասկացողությունների կիրառումը գրականության մեջ: Սա ասվում է ոչ թե ծավալի, այլ գեղարվեստական հագեցվածության, ոչ թե ձևի, այլ բովանդակության, ոչ թե հարցի կարևորության, այլ հարցի լուծման չափի առիթով, որովհետև քսաներորդ դարում գրվում են նաև կես էջանոց պատմվածքներ, որոնք հարստացնում են ժանրի պատմությունը:

Հերոսի ընդհանուր կերպարանքը («... լայն, խորշմած դեմքն իր երկճուղ սպիտակ մոտրոքով ու ծխախոտից դեղնած երկար քիզերով քանդակված է այն հին, անցած ոճով: Նրա խիտ

հոնքերի մեջ խոր ակոսված կնճիռները, որ երբեմն հրամայողին տալիս էին խրոխտ արտահայտություն. այժմ էլ ոչ ոքի վրա չեն ազդում, որպես հնացած, շատ սովոր դիմականեր, որոնցից էրեխաներն էլ չեն վախենում», շրջապատը («անցյալ գարու պատերազմների պատմություններ, մի զինվորական դասագիրք, հնագույն թվարանություն, մի կապոց անկազմ գրքեր — զինվորական կանոնադրությունների մասին, մի կեղտոտ, փլված Աստվածաշունչ, և վերջապես, փամփուռներից շինված մի սեղանի զարդարանք — ահա այդ էր նա շուկա բերել ծախելու») և տրամադրությունը («...նայողին թվում է թե նրանց տերը ցանկություն էլ չունի ոչ ծախելու և ոչ իսկ խոսելու, այլ միայն ննջելու, խոր ու հավիտյան ննջելու...») տալիս են մեծ երևույթի լուկ սեղմ ձևակերպումը. «անցվոր» մարդը անպայման ծեր է, անօգնական, հնապաշտ, ինչպես ուրախությունը՝ կարմիր, թախիծը՝ կապույտ, անսահմանությունը՝ սպիտակ: Փողոցով անցնող կարմիրրանակային վաշտի խրոխտ երթի և գեներալի մշտնջենական նիրհի գիտակցված հակադրությամբ՝ սիմվոլիկան դառնում է ավելի ակնհայտ:

Սիմվոլիկայի տարրերով անհամեմատ հարուստ է «Հին ժամացույցը» պատմվածքը: Հերոսը ոչ թե մարդն է, այլ իրը, ոչ թե պառավ կինն է. այլ հին ժամացույցը: «Ոչ ոք չի մոտենում հնավանդ՝ երկու թագավորների շրջանով անցած ժամացույցին, որը միայն ինքը գիտե, թե ինչպես խարխուլ է իր ներսը, թե ինչպես տարիները խանգարել ու մաշել են իրեն... Իսկ ճոճանակը պառավ-պառավ շարժվում է աչից ձախ, ձախից աչ, և հասնելով մեջտեղը, կարծես գաղտնի տներում է մի հին ցավից ու հառաչում. — Մեռնում եմ... մեռ-նում եմ...»:

Առարկայական աշխարհի առանձին նմուշների շնչավորումը գրական նորություն չէր: Հայրենական և օտար բազմաթիվ օրինակները սակայն շտվերեցին այս ստեղծագործության ինքնատիպությունը, որը պահպանվում է մինչև այժմ: Եթե ամեն ինչ սկսվեր ու վերջանար գեղարվեստական հնարանքով, գուցե այս գնահատականը թվար սխալ կամ շափազանց, բայց Արագին էրսույթը քննում է այնպիսի անկյունից, որը, մեղմ ասած, առաջին անգամն էր նպատակին ծառայեցվում: Սրանից առաջ և հետո իրենց դարն ապրած վիճակները մեծ մասամբ դիտվում էին մարդկային բնավորությունների մեջ, իսկ այստեղ ուսումնասիրության առարկա է դառնում ժամանակի կատեգորիան: «Անցվոր» է մարդը, բայց և «անցվոր» է ժամանակը: Դա արդեն հանրահայտ դարձած հայացքի ցրում չէր, ընդհակառակը, բեկոտացում էր, որովհետև ժամանակը օրապակաս ամենատարբեր դրությունները հաջողությամբ առնում էր մի ամփոփ շրջագծի մեջ: Գրողը աշխարհին ինչ-որ չափով նայեց փիլիսոփայորեն և վերահաստատեց միանգամայն սրդիական ճշմարտություն:

«Հին ժամացույցը» ստեղծագործության մեջ սիմվոլիկայի գույները քայքայվելով թանձրանում են՝ շնորհիվ հարցի խոր և ընդհանրական ըմբռնման: Այստեղ դրանք բռնկվեցին, որպեսզի «Դեղին նստարանի վրա» և «Փուշ Արելը» պատմվածքներում վերջնականապես մարեն:

Թե՛ առաջինի Մախաթյանը և թե՛ երկրորդի Արելը պատկանում են սոցիալական այն խավին, որը այս աշխարհից հեռացավ կորցրած սեփականության ողբերգությամբ, ծաղրված և արհամարհված: Մախաթյանի ողբերգությունը եղյալ է, Արելինը գտնվում է եղելության մեջ: Արագին անում է մի շարք տիպական ընդհանրացումներ, որոնցից ամենակարևորները, թվում է, երկուսն են:

«Դեղին նստարանի վրա» պատմվածքի հերոսը պայքարում է անձնական սեփականության (ընդարձակ տուն, խանութներ, կալվածք) վերականգնման համար. իսկ «Փուշ Արելը» պատմվածքի համանուն հերոսը անձնական սեփականության (պտղատու ծառերով մեծ այգի) անկապանման համար: Մախաթյանը փուշ Արելն է՝ սկզբում, և փուշ Արելը Մախաթյանն է՝ վերջում, շնայած նրանց միջև գոյություն ունեցող ոչ հինգերորդական տարբերություններին. մեկը քաղաքաբնակ, մյուսը գյուղաբնակ, մեկը համենայն դեպս կրթված, մյուսը համենայն դեպս անկիրթ և այլն: Երկու ստեղծագործության շրջանակում հաջողությամբ ցույց են տրվում իր ժամանակը սպառած մարդու միակ հնարավոր մտահոգությունները և գործողությունները:

Արագին ունի «Անցվորը» վերնագրով, 1923 թվագրությամբ մի արձակ էջ, որի՝ նույնպես ճեպանկարայնորեն վերարտադրված հերոսի մասին վերջում ասվում է. «Անցի՛ր... անցի՛ր... Սա հատկանշական է ժամանակաշրջանի հայկական պատմվածքի բոլոր «անցվոր» տիպերի համար: