

ՍՏԵՓԱՆ ԶՈՐՅԱՆԻ ԲԱՆԱՐՎԵՍՏԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐ

(Մենդյան 100-ամյակի առթիվ)

Ա. Գ. ԱՓԻՆՅԱՆ

Ստեփան Զորյանի ստեղծագործությունը հայ գրականության մեջ ուրույն տեղ է զբաղեցնում. նրանով, կարելի է ասել, ավարտվում է հայ արձակի պատմության մի ընդարձակ շրջան և սկսվում է նորագույն փուլը: Լինելով ներկայացուցիչը անցման այդ շրջանի, Զորյանը իր ժամանակակիցների մեջ ամենից ավելի է կապված XIX դարի արձակի գեղարվեստական ավանդույթների հետ, բայց գործելով դարասկզբի գրական ու հասարակական բարդ իրադրության մեջ, նա միաժամանակ շատ կողմերով առաջինը շեղվեց դրանցից: Հավանաբար այդպես կարելի է բացատրել Զորյանի արձակի գեղարվեստական համակարգի խորապես ինքնատիպ բնույթը, ինչպես նաև այն նոր որակները, որ աստիճանաբար, գրական-պատմական պրոցեսին զուգահեռ, ձեռք բերեց այն:

Բոլոր հետադոտողները Զորյանի ստեղծագործությունը բնութագրում են իբրև հատկանշական երևույթ ինչպես հայ, այնպես էլ խորհրդային ողջ գրականության համար: Այստեղ յուրովի դրսևորվել են և՛ ազգային ավանդական շատ առանձնահատկություններ, և՛ այն անխուսափելի հակասությունները, որ բնորոշ են խորհրդային գրականությանն ընդհանրապես: Բայց անկախ ամեն ինչից՝ Զորյանի ստեղծագործությունը եղել և մնում է մարդասիրության, իսկական ժողովրդայնության, ոգեղեն ու խոր պարզության մի վառ դրսևորում, որ ժամանակի հետ բացվում է նորանոր կողմերով: Նրա պատմավածքները, վեպերն ու վիպակները արդեն անցյալ դարձած մեր պատմության յուրօրինակ տարեգրությունն են՝ դիտված անկողմնակալ հայացքով, հավաստի և ճշմարտապատում: Նրա հերոսները քայլում են ժամանակի միջով՝ իբրև վկաներն անցյալ ու ներկա «տխրության», լուռ ցավերի, զուսպ ապրումների, որ վերստին հիշեցնում են բարոյական հավերժական արժեքների մասին: Նուրբ լիրիկան և մեղմ հումորը, արդիական թեմատիկան և գաղափարական շեշտավածությունը Զորյանի ստեղծագործությունը դարձնում են մատչելի և սրտամոտ ընթերցող լայն շրջաններին: Միաժամանակ Զորյանի արձակը հատկանշական է նաև նրանով, որ հանդես է բերում ուսանելի յուրահատկություններ՝ իբրև գրական վարպետության ինքնատիպ դրսևորում: Դրանք կարևոր են այնպիսի մի բարդ ու հետաքրքրական խնդրի պարզաբանման համար, որպիսին առձակի առվեստն է:

Վերջին տարիներին գնալով մեծանում է ուշադրությունը գեղարվեստական տեքստի վերլուծության հարցերի նկատմամբ: Ինչ վերաբերում է կոնկրետ արձակին, ապա պետք է ասել, որ շատ հարցեր այստեղ գեռ կարոտ են լուրջ քննության, իսկ ինքնին երևույթը՝ արձակի արվեստը, գրեթե միշտ ստորադասվելով բովանդակությանը, չի դիտվել իբրև վերլուծության ամբողջական առարկա: Մինչդեռ այն, ինչ գեղարվեստականություն է հաղորդում արձակ տեքստին, դժվար է հանգեցնել ձևի կամ բովանդակության ոլորտին: Արձակի արվեստը նրանց միասնությունն է: Պայմանականորեն առանձնացված ձևը միշտ պահպանողական է, այն ուղղակի տանում է դեպի քարացում: Պայմանականորեն առանձնացված բովանդակությունը միշտ քարտուն է, բայց և զուրկ՝ որոշակի և կայուն արտահայտությունից: Արձակի արվեստը այն գեղարվեստական յուրահատուկ ամբողջությունն է, որ բնորոշ է հենց տվյալ հեղինակին: Ահա թե ինչու այն կարիք ունի ժամանակակից մեկնու-

լիցան, գլուղների մենագրական ուսումնասիրության հասկանալի և ընական շեղանիւն պետք է հաջորդի Բաւարական (պոետիկայի) Բենեդիկտյան ժամական-կո, սուրժանների պարսպական վերաշարադրանքին՝ զրականագիտական նոր խնդիրների ու մեթոդների կիրառումը: Անհրաժեշտ է, որ արձակի արվեստը գիտաեղբի իրրև ինքնատիպ արվեստ, որ ոչնչով չի յիջում պոեզիային և օժտված է իր յուրահատուկ բանաստեղծականությամբ, ինչպես պոեզիան, որն իր լավագույն իրականումններում անպայման հարում է տրձակին: «Սքանչել: է, ինչպես արձակը», — ասում էր XVIII դարի գրողներից մեկը իսկական պոեզիայի մասին: Արձակն էլ իր հմայքն ունի, և արձակի արվեստն այդ հմայքի մարմնավորումն է: Այս կապակցությամբ կրկին շեղանք, որ Ստեփան Զորյանի արձակը, հատկապես նրա նովելներն ու պատմվածքները, որոնք, անշուշտ, գրողի ժառանգության լավագույն մասն են կազմում, իսկական արձակի հմայքի օրինակ կարող է ծառայել:

1

Պատումի այն որակը, որ Զորյանը տարրեր առիթներով անվանել է «մանրամասն» պատմելակերպ, նաև նրա ստեղծագործական սկզբունքն է. ինչի էլ նա անդրադառնա, ինչի մասին էլ դրի, նրա դրական տեսողությունը պիտի բեկովի «մանրութի» վրա: Այստեղից է սկիզբ առնում Զորյանի պատկերը, գեղարվեստական միտքն իր շարժումն սկսում է հենց այս կետից, դրա շուրջն են հավաքվելու, ամբողջանալու նրա բոլոր քննահանրացումները: Իրերի ներկայությունը կամ բացակայությունը ոչ միայն անհետևանք չի անցնում, ոչ միայն նկատվում ու նկարագրվում է մանրամասնորեն, այլև համարվում է բախտորոշ մի բան, որին ճակատագրական դեր է վերապահված:

Զորյանի առաջին՝ «Տխուր մարդիկ» գրքին բնորոշ շատ առանձնահատկություններ իրենց դրսևորումն են գտնում հենց աննկատելի «մանրութի» մեջ, իրերի աշխարհում: Ցանկացած նովելում հեղինակը բեկում է ընթերցողի ուշադրությունը առաջին հերթին հերոսի շրջապատի վրա, որովհետև համարում է կարևոր՝ որտե՞ղ է նա, ովքե՞ր են նրա հետ, ի՞նչ իրեր են նրան շրջապատում: Առարկայական աշխարհի առաջին պատկերները մեզ կարող են երևալ բնականորով, բայց «Տխուր մարդիկ» գրքում դրանք օտարված են հերոսից, նրա ուղեկիցն ու կցորդը չեն, հերոսը դեպի այդ աշխարհը չի գնում, այլ հեռանում է նրանից: Իսկ այն, դեպի ուր նա շարժվում է, շուտով պիտի երևա իրերի գրեթե բացարձակ բացակայությամբ: «Տխուր մարդկանց» առօրյան երբեմն թողնում է անառարկա, վերացական գոյության տպավորություն: Թվում է, ինչ-որ զարմանալի մի ձեռք սրբել-տարել է հաճույքի ու զվարճության բոլոր հետքերը, իրերն անհետացել են անհայտ մի հրաշքով՝ թողնելով դատարկ ու այլևս անառարկա աշխարհ: «Տխուր մարդիկ» շունեն իրենց ցանկալի զբաղմունքն ու առարկան, թե խորհելու առիթ է լինում, հաճույքով տարվում են ուրիշի հոգսերով, մտորում հեռավոր իրերի մասին, սեփական հոգսն այլևս չի գիտակցվում, աճող դատարկությունը վերածվում է լռության. «Ժամտնական անցնում է լռության մեջ, և լռությունը, թվում է, հոսում է» (1,17)¹: Իրերի բացակայությունը նշան է կյանքի թուլյ, վհատ շարժման, այն իր հետ բերում է անուժ տրամադրություն և նույնիսկ ունի իր հատուկ ժամանակը: Տխուր հերոսները խուսափում են օրվա եռուգեղից, չեն ապրում իրենց օրն ու ժամանակը, արթնանում են այն պահին, երբ մարում է կյանքը փողոցներում, երբ «փողոցները դատարկ են»: Հերոսի մտորումները հաճախ ոչ թե ավարտվում են փակվող օրվա հետ, այլ մեկնեն զարթնում: Միտքը միտք է բերում, խոհ՝ խոհ, և դա նույնիսկ անկասելի է, քանի որ չկա որևէ արգելք, քանի որ ոչինչ չի պարտավորեցնում, քանի

¹ Մեջբերումները կատարվում են Սա. Զորյանի երկերի ժողովածուից (10 հատորով), Երևան, 1960—1964:

որ վերջապես եկել է հարմար պահը, երբ կարելի է միայն երազել: Ահա թե ինչու Զորյանի նովելի ժամանակը հաճախ սկսվում է այսպես. «Փոքրիկ քաղաքը քնած է խաղաղ: Փողոցները դատարկ են» (1,14): Այդ խաղաղությունը դուր է դալիս մարդկանց, դա ապահով է, և եթե հանկառոժ ինչ-որ բան խախտելու է այդ անդորրը, ապա դա արվելու է դատարկությունը ընդդեմիլ համար:

Զորյանի գեղարվեստական աշխարհում միշտ հնարավոր են կերպափոխություններ՝ մարդկանց, իրերի, բնության: Եվ նույնիսկ կարող ենք ասել, որ գրողի նովելների և պատմվածքների հայտնի ժողովածուները կյանքի այդօրինակ տարբեր ըմբռնումների, փոխակերպումների, գոյություն տարբեր վիճակների հայտարարումներ են: Եթե դա այդպես է, ապա նրա առաջին գիրքը «Հայտնաբերեց կյանքի «տխրությունը», որ միայն անցյալ չէ, այլև մեր կյանքին մշտապես ուղեկցող գոյաձև: «Տխրությունը» անգործություն է, որ ծնվել է խեղճությունից, ահա թե ինչու ոչ ոք այդ տխուր աշխարհում չի զբաղվում քաղաքականությամբ, չի քննում պետությունն ու պետական կարգը: Պետության գոյությունը չի զգացվում ու չի նկատվում, և դա այդպես է, քանի որ մարդիկ իրենք ապրում են մի տեսակ պետությունից դուրս: Մարդիկ հեռացել են ամեն ինչից, քանի որ վաղուց արդեն սովոր են ուրիշ ճշմարտություն: Երբեք և հատկապես այն բանին, որ պետք է զգուշանալ ամեն ինչից: Անգամ պետական կարգի թվացյալ պաշտպանները ապրում են մշտական վախի մեջ, նրանք գերադասում են խուսափել պետական քառսից: Իրերն այլևս չեն խանգարում, քանի որ պարզապես պակասում են, չկան: «Ձայն չկար: Անտառի մեջ շարժում չէր լսվում: Միայն ծառերից կաթում էր ցողը՝ հատ-հատ, ծանր կաթիլներով» (1,297): «Մայթերի վրա» նովելում կա մի դրվագ՝ քաղաքի բանուկ փողոցներից մեկում ողորմություն է հավաքում մի մուրացկան, նրա աջ ոտքը փայտից է և ամեն քայլափոխի թրխկում է անախորժ: Այս պատկերն ընդգծում է շարքի կարևոր մոտիվներից մեկը՝ դատարկության մոտիվը:



Այսպես, իրերի աշխարհը բացում է կյանքի մի նոր եզր, լուսավորում մի նոր կողմ: Զորյանի մոտեցման մեջ այս առանձնահատկությունը սկզբունքային նշանակություն ունի, դա նրա գեղարվեստական մեթոդի հիմքերից մեկն է, նրա ինքնատիպ դիտակետի յուրահատկությունը, նաև ստեղծագործական նախասիրությունը: Զորյանի արձակի այս յուրահատկությունը լավ երևում է համադրման մեջ: Կարելի է հայ գրականության մեջ բազմաթիվ օրինակներ նշել, բերել «իրերի լեզվով» խոսող արձակի փայլուն նմուշներ: Հիշենք Ա. Տերտերյանի նուրբ դիտարկումներից մեկը, որ վերաբերում է Գրիգոր Զոհրապի նովելներին. «Զոհրապի ոճին կենդանություն են տալիս նաև խոսուն էպիտետները, որոնք հեղինակի միտքը կոնկրետացնում են ավելի ցայտուն, ավելի շոշափելի կերպով: Ասես, էքսպրեսիոնիզմի պահանջը նկատի առնելով՝ Զոհրապը աշխատել է տալ իրերի բանաստեղծություն».

«Ճիտին պարտքը» նովելի մեջ մթերային պարկը աշխարհի մի դործող անձ է, ինչպես Հյուսիսի Պարիզի Տիրամոր ասանդը: Երկու դեպքում էլ ողջ գործողությունը պատում է այդ առանցքի շուրջը. մեկը «միջնադարյան ոգու», մյուսը՝ «նորդարյան ոգու» սխեմայացումն է:

Սակայն չի կարելի մոռանալ հաշտության սկզբունքներն այլ տիպի մասին, որի սրինակ կարող ենք համարել Ավ. Բաաճակյանի արձակ երկերը: Տարբերությունը ոչ միայն այն է, որ սովորական պարտքում դործ ունենք «բանաստեղծի արձակի» հետ՝ նրան ընդդեմ հուզական լիցքով, հեղինակի անմիջական վերաբերմունքի արտահայտություններով: Կարևոր տարբերություններից մեկը վերաբերում է հենց առարկայական աշխարհին: Բաաճակյանի արձակում իրերի մուտքը սահմանափակ է: Բնավ չփորձելով խուսափել հերոսների շրջապատող իրերի պատկերներից, արձակագիրը Բաաճակյանին, այնուամենայնիվ, իր պատումի համար ընտրում է այլ սկզբունքներ՝ ուշադրությունը կենտրոնացնելով ոչ թե իրերի աշխարհի, այլ հերոսի հոգեբանության անմիջական պատմության, սեփական երաժանդումների, կերպարի և պատկերի առաջացրած ապավորությունների վրա: Բաաճակյանի արձակում գերակշռում է սովելի վերացական, բան կոնկրետ ընկալումը՝ իրերը անվանվում են «չրքնաղ», «չար», «համայնած», և դրոշմապատկերներն ու նշանները չեն հասցնում զգուշացնելու կոնկրետ իր, դրան չի ձգում ո՛չ հեղինակը և ո՛չ էլ պարտագիրը էլ դա գեղարվեստականության համար: Բաաճակյանի արձակագրի գեղարվեստական նպատակադրումը չի տանում գեղի պատմական արձակի սովելական կառուցվածքը, այլ սովելի շուտ հակված է դեպի փիլիսոփայական սուղումները: Ահա թե ինչու կոնկրետ իրը գեղարվեստական այդ համակարգում պարտադիր չէ, այն հեղինակին հասարակարգում է սոսկ իրեն «հեթաթաշխարհի» նշանը: Ի վերջո, իրերից ինչ-որ չափով խուսափում է և Բաաճակյանի հերոսը: Նրա խռոված հոգին կաշկանդումներ չի հանդուրժում, կապված չի ուզում մնալ հոգին, կյանքի մասը ու մեծ հոգսերին, իրերին նախընտրում է վերից, իրեն չի շրջապատում մանր իրերով:

Այդպիսին է Բաաճակյանը, մինչդեռ Ջորյանը իրերի նկարագրությունը համարում է նպատակ: Դրոշմա փորձում է ճանաչել իրերի աշխարհը, հասկանալ նրանց, և ահա հասարակարգի մի նովել՝ «Ժամկոչ Անտոնը», որ պատմում է իրերի հաղթանակի ու մարդու վերջնական ջախջախման մասին: Անտոնը սեփական գրեթե ոչինչ չունի, նա իրեն ոչ մի տեղ տևր չի գտնում, բայց կուտակում է սովելորդ իրեր, որ կրթեք պետք չեն գալու, իր միայնությունը փորձում է լցնել դրանցով: Նրա սեփականությունը՝ ծոված մեխեր, կոճակներ, թելեր, լվացքի ու հորթի թուկեր, փալասներ՝ առանձին-առանձին ծաված, «վարժապետի շապկին», «տիրացվի աղուխը», «ջրի մոտ գտած շորը» ... Դրանցից ոչ մեկը չի կապվում տիրոջ զբաղմունքի հետ, պետք չեն եկել և պետք չեն գալու, բայց յուրաքանչյուրն իր «կենսագրությունն» ունի՝ ժամհարը լավ հիշում է, թե ինչը որտեղ է գտնվում:

«Իրերը բարձրանում են, կրք նրանց ցածրացնում են, և ցածրանում են՝ երբ նրանց բարձրացնում են», այդ պատճառով էլ՝ «Ով շատ է խնայում՝ նա շատ է կորցնում: Շատ կուտակողը կորցնում է շատ կորուստներին»²: Իրերը չեն ենթարկվում, դառնում են անհնազանդ, թշնամանում են, երբ կարիքն ու խեղճությունը բարձրացնում են նրանց: Այդ դեպքում իրերը չեն հանդուրժում ոչինչ, նրանք չեն զիջում, կթե ունեն այն, ինչից զրկված է տերն ինքը՝ ունեն «կենսագրություն»: Ահա թե ինչու Ջորյանի գեղարվեստական աշխարհում իրերը հաճախ են թշնամանում մարդկանց հետ: Նրանք առանձնանում են, սպարում իրենց կյանքով, ամեն կերպ խանգարում են հերոսին: Այդ դեպքում նրանք այլևս սովելորդ չեն, վրեժ են լուծում իրենց հետ կատարվածի համար, խանգարում են մենակ կամ խմբովին, երևում

² Ա. Տ Ե Ր Մ Ե Ր Յ Ա Ն. Իրեր, Երևան, 1980, էջ 278:

³ Զին Արևելքի պոեզիա. Երևան, 1982, էջ 420:

են ամենաանհարմար պահին, մատնում են ամենամոթալի ձևով: «Տխուր» հերոսներից մեկի թելով կապած կոշիկի թաթը կարծես դիտմամբ իր վրա էր հրավիրում անցորդների ուշադրությունը («Վճռական մարդը»), վառարանը ծուխն առաջվա նման հտ է տալիս, ապակիներ չկան ու երեխաները մրսում են («Հոգաբարձուն»), ճակատագրական պահին բոլոր մտածումներից վեր է կանգնում միայն մի բան՝ ցանկապատը («Յանկապատ»), իսկ Պրոպոսն իր շուրջը տեսնում է միայն «վտանգավոր բաներ» («Պրոպոս»):

2

Ծգիպտոսի թագավորին հասցեագրված մի նամակում ասվում էր. «Ինձ մոտ ամեն ինչ բարեհաջող է, և թող մեծագույն բարօրության մեջ լինեն քո տունը, քո կանայք, քո երեխաները, քո երկիրը, քո մեծատոհմիկները, քո նոսրացները, քո կառքերը»⁴: Հին աշխարհում մարդիկ հավանաբար այլ կերպ էին վերաբերվում իրերի կյանքին, իսկ ահա XX դարի մարդու համար զարմանալի իրերի հետ բնական հարևանությունն է, որ բոլորովին դարձանալի չէր թվում նամակագիր արքային: Իրերի կյանքն անբաժան է մարդուց, և գուցե հենց այդ բնական հարևանությունը մեջ է ազատությունը: Զորյանին զբաղեցնում է ահա այս խնդիրը՝ կյանքը շարունակվում է նաև իրերի մեջ ու իրերի միջոցով՝ անախորժ լուրից ցնցված մարդն իր հայացքն ուղղում է շրջապատող իրերին և նրանք անմիջապես վերածվում են հայելանման արտացոլման. «Օրիորդ Մարիամին թվաց, թե երկրաշարժ եղավ, որի հետևանքով սենյակը իր կարասիներով սկսեց շարժվել: Ինչու՞ այսպես մթնեց» (1,43): «Անհայտ թելեր» պատմվածքում մայրը հրաժեշտ է տալիս աղջկան, որին տանում են քաղաք: Վերադարձին սկսում է հասկանալ կատարվածը, և դրանից շրջապատող իրերը մեկն են փոխվեցին: «Վերադարձի ամբողջ ճանապարհին ամեն ինչ նրան թվում էր ավելի տխուր և ավելի մռայլ, թրջված այգիները, տները թվում էին որբ, անօգնական, մոռացված. բոլորը միասին տխրած արտասվում էին կարծես» (1,312): Բայց ահա իրերի կերպափոխությունն բոլորովին այլ տեսարան նույն նովելից. «Ծվ նա կրկին ու կրկին համբուրեց աղջկա ճակատը, այտերը, մազերը: Համբուրում, ժպտում էր ինքն իրեն, և ամեն բան այժմ պայծառ, ուրախ էր թվում նրան. թրջված այգիները կարծես լիացած, գոհություն մատնում էին երկինք, ծառերը շողշողում էին պտղակալած տերևներով, իսկ արևածաղիկները ժպտում էին իրենց դեղին աչքերով և գլխով անում...» (1,316):

Հոգեբանական կտրուկ փոփոխությունները Զորյանը գրեթե միշտ ներկայացնում է իրերի փոխակերպություն: «Կատակ» նովելում հերոսը երեվում է նախ տոնականորեն զուգված, բայց չանցած մի քանի րոպե, նա արդեն նույնը չէ. «Նրա դեմքը տեսնելով՝ մեզ թվաց նույնպես, թե նրա բոլոր շորերը հին են, մազերն անկարգ, փողկապը ծուռ» (1,99):

Զորյանի փայլուն գլուխգործոցը՝ «Շուկայում» նովելը նույնպես խիտ բնակեցված է իրերով: Զորյանը հասել է այստեղ տպավորիչ ներգործության, իր պատկերները հիշվող են ու վարպետորեն դժված՝ շուկան եռում է, ամեն ինչ եռում է ու խառնակ վիճակի մեջ է, ծախում են, առաջարկում, սակարկում, բարկանում: Վաճառքի են հանվել իրեր, որ մի ժամանակ սրբություն են եղել, բայց կարիքը ամեն ինչ շուկա է բերել, լավ ու վատ այլևս չկա, ու դրանից կարծես «տխուր» են իրերը. «Ծվ դրանք բոլորը նայում են ձեզ իրենց տերերի պես տխուր, տերերի պես նրանք էլ իրենց անհարմար են զգում շուկայում, դժգոհ են և, կարծես, տրտնջում են» (2,358): Սովորական անցուդարձի մեջ հենց իրերի շնորհիվ կարծես բացվում է մարդկային կյանքի անհզոր տխրությունը, և ահա հաջորդ իսկ պարբերության մեջ երևում է այդ աշխարհին օտար, այդ բարեբրին անսովոր, «մարդկանցից խուսափող» հերոսուհին: Ու հանկարծ նովելում դերերը շրջվում են՝ ծախու իրերը և ջա-

⁴ է. Բ. Լ. և Գ. Լ.-Բ. ր. ան. Գ. տ. Ճանապարհորդություն դեպի հին Բաբելոն. Երևան, 1991, էջ 68:

հեղինակը կհինը շուկայում հավասարվում են, տարբերությունը անողորմ ձևով անհետանում է, և ամեն մի խոսք՝ ուղղված շուկա բերված իրերին, տաղանապառ արձագանքով բախվում է կնոջը: Ահա անցորդներից մեկը «շոքացած տերևի նման ձևոններով» շոքափեց սփռոցը, շոյեց, և «ինչ լավն է» ասելով հեռացավ «ջրակայած աչքերով»: Վերջարանը հայտնի է, բայց այստեղ ավելացնենք, որ կնոջ՝ տիկին Մարիի անկումն ու ողորմությունը Ջորջանի նախասիրած այս սկզբունքի շնորհիվ դեղարվեստական պատկերման աղղկների ձևեր են ստանում:

Հեղինակը հեռանում է իրերի սեփական, ինքնուրույն կյանքին, դա համարում է մի խնդիր. որ շրջանցել չի կարելի, համոզված է, որ նրանք դիտեն նաև գոհանալ, երբ ամեն ինչ սարքին է, և դիտեն հրճվել իրենց պոռթկումը. «Ղաչաղանի ապակիներն ասես բոցավառ կրակով բռնված՝ հուրհրատում են արևի դիմաց: Տանիքներն իսկ ժպտում են: Եվ լսոնային վճիտ, ալիքավոր օդը, մեղուներով ու մժկաներով լեցուն, վետվետում է բլուրներից սկսած մինչև Ջորջան, որ պրոպագ՝ պղպղուն ալիքները փեղքի հետ օրորելով: Եվ ամեն տեղ՝ պլուզում, բլուրներին ու գետափին, ամեն ինչ հրճվանքի մեջ է ասես ու պոհ իր կյանքից...» (1,261): «Ղաչաղան» պատմվածքում նման պատկերները լուրովի նախապատրաստում են «ժպտացող» իրերի և «անժպիտ» կյանքի հակադրությունը:

Լիակատար ազատությունն այնտեղ է, որտեղ իշխում է կարգը, որտեղ կա կարգ, բայց չկա կախում: Դիտվոր մարդն է, մարդու ազատությունը՝ ահա Ջորջանի ելակետը, և եթե փոխվում է իրերի կարգը, դա վիճակվում է անել միայն մարդուն: Այս վերջին առաքելությունը Ջորջանի իր պատմվածքներում ու վիպակներում գլխավորապես վերապահում է կանանց: «Մեղքը» վիպակի հերոսի բացականչությունը՝ «Կին ասածը—մեծ հեղափոխական է», լուրովի իրագործվում է ու անմիջականորեն արտահայտվում Ջորջանի գեղարվեստական աշխարհում, և կանացիության՝ իբրև կյանքի բնական դարկերակի բմբուխումը դրսևորվում է նախ և առաջ իրերի միջոցով. «Կինն ահագին փոփոխություններ էր մտցրել տան մեջ. նախ սեղանատունը դարձրել էր ննջարան, ննջարանը՝ սեղանատուն. և բոլոր սենյակները զարդարված էին նոր իրերով ու կահերով... Ամեն կողմ թարմություն էր նկատվում և խնամուտ ձեռքի հետքեր» (2,165—166): Այնտեղ, որտեղ կաշում է կնոջ ձեռքը, հրաշք է կատարվում, իրերը կերպափոխվում են, կենդանանում: Հեղինակը և հերոսը կատարվածի գաղտնիքը պարզել չեն փորձում. այն, ինչ տեղի է ունենում, նման է անիմանալի հրաշքի, որի համար քիչ են ու բավարար չեն բացատրությունները: Ահա մի հատված «Խնձորի այգին» հանրահայտ պատմվածքից. «Նունուֆարի գալուց առաջ՝ Մարտին ապորը թվում էր, թե բոլոր իրերը տան մեջ, պառավի մահից հետո, անշարժացել էին, խուճացել կամ նույնիսկ մեռել, բայց Նունուֆարը հանկարծ ասես կենդանություն ավեց դրանց, ամանները ղնդացին ու փայլեցին, ծածկոցներ երևացին այս կամ այն բանի վրա և տունը կարծես լուսավորվեց. չգիտես նրանից էր, որ լուսամուտների ապակիները սրբվեցին, թե նրանից, որ սեղանի ճեմակ սփռոցը ձյունի պես մաքուր էր...» (1,474):

Արձակի արվեստն իսկապես բարձր շնորհ է, ձիրք, որ չի տրվում վարժություններ, որ պահանջում է տեսնելու կարողություն, գտնելու հմտություն, փնտրելու կիրք և էլի շատ ուրիշ բաներ, որոնք միասին անվանում ենք գրական վարպետություն: Արձակի արվեստը դեռևս շատ գաղտնիքներով լի մի անհայտ է, անծանոթ մի եղբ, որի մեջ ընկնողը պոեզիայի կարոտ չի մնում, բայց և չի կարող չհրապուրվել կյանքի ճանաչողության նոր, մոգական հնարավորություններով: Արձակի արվեստը նաև նրա փիլիսոփայությունն է, անհատնալի բովանդակությունը, չսպառվող խորությունը: Իրերի աշխարհը կերկրնակի արժեք ունի հենց այս իմաստով, այն բացում է իրերի այնպիսի կյանքի վարագույրը, երկրային պատկերի բողբոջ տակ՝ ու տեսանելի ձևերի մեջ նշմարում տիեզերական շարժման նշաններ: Մի պահ վերանայով իրերի կոնկրետ պատկերացումներից, հետևելով նրանց սիմվոլիկ երթին, կարելի է

պարզել, որ այդ ամենի ետևում կա մի ուժ, որ գլխավորում է կանգառն ու շարժումը, անգամ աննշան առարկաները ենթակա են նրան, գոյություն ունենալու սահմանափակ օրենքով: Կարգը իրերի ոգին է ու չկա բացարձակ ոչինչ. բացի կարգից, և ամեն մի շեղում այդ հավասարակշռությունից ինչ-որ չափով վերածվում է տիեզերական անկայունության:

3

Ժեստերի ուսումնասիրությանը մեզանում ընդհանրապես քիչ ուշագրություն է դարձվել: Մինչդեռ դա գրական վարպետության կարևորագույն կողմերից մեկն է և արժանի է, անշուշտ, մանրազնին քննության:

Զորյանի վաղ շրջանի նովելներում և պատկերներում ժեստերի յուրահատուկ և իմաստակիր ձևեր գրեթե չեն նկատվում, որ խոսում է վարպետության մակարդակի մասին, սակայն արդեն առաջին գրքում հանդիպում ենք ժեստերի հասուն ու վարպետ կիրառման բազմաթիվ օրինակների, որ կարող ենք դիտել իբրև ռճի յուրահատկություն: Ծթե ուշագրություն դարձնենք պահվածքի բնորոշ նշանների, Զորյանի առաջին գրքի հերոսների ժեստերի սովորական ձևերի վրա, ապա կնկատենք, որ «Տխուր մարդիկ» առավել հաճախ են երևում գլուխն ուսերի մեջ առած, աչքերը երկշտ թարթելով, հոնքերը կիտած: Երկմտության մեջ օրորվող նրանց մարմինը, միշտ վատ տրամադրությունը, դողացող շուրթերը, ձեռքերը կրծքին խաչելու ձևը, անտեղի ծիծաղը արձագանքն են այն դավադիր աշխարհի, որն օղակում է նրանց, բայց երբեք հաշվի չի նստում նրանց հետ: Զորյանի «տխուր» հերոսների ժեստերը արտահայտում են մշտական վախ ու զգուշավոր զսպվածություն: Սա այն միջավայրը չէ, որ սովոր է լայն ու համարձակ շարժումների, այստեղ ամեն ինչ կատարվում է զգուշ ու շշուկով: Դավադիր վախը թափանցել է ամենուր, այն նույնիսկ այլևս անտեսանելի է. պատահական չէ, որ հերոսները նայում են իրար «հոնքերի տակից», լուր իմանալիս «հոնքերը վրա են տալիս» կամ էլ «հոնքերը կիտում»: Այստեղ արգելված է ծիծաղը, դրանից խուսափող հենց ինքն է՝ «տխուր մարդը», նա հաշտվել չի ուզում այն բանի հետ, որ մարդիկ «միշտ խոսում են ու ծիծաղում», նա դրա համարունի իր կարճ պատասխանը՝ «Դա լավ չէ, պարոն Մամիկոն, ըսկի լավ չէ» (1,63): Մենք կարող ենք խոսել ժեստի և ապրումի բացարձակ նույնության մասին, և դա բնորոշ է ողջ շարքին: «Տխուր մարդկանց» հատուկ է ժեստերի կաշկանդված ձևը (ձեռքերը կրծքին խաչելը կամ սաստման նշանները), նրանք ազատության սովոր չեն, մարդկանց երևալով՝ նրանք անմիջապես մտնում են իրենց պատյանի մեջ, խոսում են ցածր ու զգուշ, անույն չափավոր շարժումներ: «Օրիորդ Մարիամը» պատմվածքում հերոսուհին միայն մեկ անգամ անսովոր բան արեց՝ «գլուխն առնելով ափերի մեջ, մատները խրեց մազերը»: Այս ժեստը նրան բնորոշ չէ, ահա թե ինչու նա դա արեց «առանց լամպը վառելու», խավարի մեջ: Ցանկություններն ու երազները «տխուր մարդկանց» հաճախ չեն այցելում, ահա թե ինչու գրքում գրեթե չկան երազկոտ, ազատ ժեստեր:

Ինչ-որ չափով այս գիծը շարունակվում է «Ցանկապատ» շարքում: Այստեղ էլ հերոսները քայլում են «իրանը առաջ թեքած», կյանքն այստեղ նույնչափ անհամար է, չի ստացվում, կեսից կտրվում է ժպիտը: Նախորդ շարքում այն գրեթե բացակայում էր կամ էլ անգոր էր ու ձանձրացնող, այստեղ հերոսները փորձում են ժպտալ, բայց իսկույն էլ լրջանում են: Շարունակվում է «տխուր մարդկանց» երկվությունը, հերոսն արտաքուստ լուռ է, իսկ հեղինակը հիշեցնում է. «Նրա շրթունքները դողում էին ծնկների հետ» (1,164): Միաժամանակ «Ցանկապատ» շարքը հատկանշվում է լեզվի որոշ փոփոխություններ: Ժեստն ավելի հաստատուն է, «սողամարդավարի», անգամ հերոսուհիներին մեկի մասին ուղղակի ասվում է, որ «սողամարդու ձայն ունի և շարժումներ» (1,262): Վարանոտ, երկշտ շարժումներին այստեղ փոխարինում են ըմբոստ ձևերը. «Ու նորից կոները մեջքին կանթելով՝ վառոն սկսեց դուրգարի կնոջ երեսովը տալ նրա չքավոր անցյալը... Դուրգարի կինը պա-

տասնամյակում էր առանց վարանելու, և երկուսը միասին խոսում էին աչքերի, ձեռների շարժումներով, իրար ուղարկելով» (1,266—267)։

ժեստերն ավելի բազմազան են «խնձորի աշյին», «Պատերազմ» շարքերում, թեպետ դրանցում չկա արդեն այն կուս միասնական շունչը, որ հատուկ էր, տանը, «Տխուր մարդիկ» ժողովածուին։ Մենք չենք համարում նույնը դրանցում արտահայտությունը կարող է բնականորեն պայմանավորվել սուր ու ներհակ ձևերին։ Բավական է հիշել համահունչ պատմվածքում կանաչ աշխարհ սխմայիկան (դրոշմ համահունչ հիշեցնում է նույնի խիստ ձայնն ու կանաչ աչքերի շառ հայացքը), խանութպանի՝ ձեռքն անհետ ձեռքի խփելու ահա ստորադրությունը մի կողմից և մյուս կողմից՝ խնձորի աշյու բույրով օծված սերն ու զեղեկությունը։ Ուշադրով է մտադրվում այնպիսի մի ձև, որն է բազմաբարձր «բարձրագույն» աշխարհ էր քայլում Մարտին տղերքը։ Սակայն դա հերոսին բնորոշ համարել դեռ չի կարելի, նա աշխարհին էր, բանի դեռ «հայրիկ» էր նունուֆարի համար։

Ջորջանի պատմվածքների տարրեր շարքերում և ընդհանրապես ամենատարբեր ժանրերում մեծ աղի է դրավում դիմախաղը։ Տարբեր հոգեկան կացություններ, վիճակներ պայմանավորում են նույն ակնարկներով, դիմախաղը սակայն միանշանակ չէ, այն շունի կաշուն ու մեկլիկից տրված ձև, ամեն անգամ նորովի է դիտվում սովորական թվացող շարժումը։ Բոլոր դեպքերում Ջորջանի նպատակը դիմախաղի հոգեբանական հիմքերի բացահայտումն է։ Արդեն խոսել ենք «Տխուր մարդիկ» դրոշմ դիմախաղի ձևերից մեկի՝ ժպիտը։ Դրեմք բացակայության մասին, այն չի հարմարվում «ախուր կյանքին», անցանկալի հյուր է այնտեղ։ Ընդհանրապես անխառն ուրախությունն ու ժպիտը չի է բնորոշ Ջորջանի հերոսին, թեպետ դա չի խանդարում, որ նրանք հաճախ մայանու ժպիտից լույս բացված բերանով՝ դեպի իր դռն է դնում ապահովագրության դրամակար («Շուշան»), շարունակ ժպտում է մտքի «Հանգստություն», հաճախ ժպտում է և «Սատանա» պատմվածքի հերոսուհին՝ ապա Ակորի կրկնապատկերի, նա ձևերի ձևեր, ապա ձևերի ձևեր, դա հենց ծիծաղ է՝ բաց, պայծառ, հրաշխան, նրա դիմախաղի մեջ նրա կյանքն է, նրա հանցանքը, նրան տանջող կիրքը, նրա ցավը։

Այս իմաստով, սակայն, լավագույն օրինակը «Շուշան» պատմվածքն է, որին արդեն այլ առիթով անդրադարձել ենք։ Անուրախ իրերի ու շտապող մարդկանց մեջ ահա կանգնել է նա՝ միայնակ կինը ու ժպտում է «թույլ ժպիտով», որ նշանակում է, թե ինքը սովոր չի առնելու։ Հնավաճառի հետ նրա խոսակցությունը նույնպես սկսվում է ժպիտով, հնավաճառը ժպտում է, տիկին Մարին՝ կարմրում, նա առնուր է անում, կինը հակառակը՝ ուզում է շուտ վերջ տալ այդ ամենին։ Սկսվում է հոգեբանական մի յուրօրինակ պայման, առնուր սոսկ ծածկում է այն, ինչ տեղի է ունենում իրականում, և ցավալիք ու ուրեղականն այն է, որ ամեն ինչ կախված է հենց նրանից։ Ինչու՞ կավարտվի առնուրը։ Իսկ այդ ընթացքում հնավաճառն անընդհատ ժպտում է, նա դիտի միայն դա՝ առնուր օրենքը, նա արհամարհում է մյուս օրենքները և վստահ է, որ այս անգամ էլ առնուրի ելքից է կախված ամեն ինչ։ Տիկին Մարին արդեն թակարդի մեջ է, նա անդուր է արդեն այն պահից, երբ ժպիտին պատասխանեց շիկնանքով, նա ուշ է հասկանում, որ ինքն այդտեղ անելիք չունի, որ առնուրով սկսվել է իր համար օտար մի խաղ։ «Հնավաճառը թեթև խնդրեց և ձեռքից քսեց ոտներին», — նա արդեն պատմվածքի վերջին տողերից է։ Ուշադրություն դարձնենք այն բանի վրա, որ հնավաճառը էլ չի ժպտում, նա «խնդրեց» այն բանից հետո, երբ առնուր օրենքները հասկացավ և տիկին Մարին։ Դա նրա հաղթանակն էր ու առաջին կնոջ կործանումը միաժամանակ։ Դիպուկ է բնութագրել դիմախաղի այս առանձնահատկությունը և՛ Մարգարյանը. «Եթե սկզբում հնավաճառը ժպիտը արտահայտում էր ապագա հաղթանակի կատարյալ չավատ, այս նոր ժպիտն արդեն, կարելի էր ասել, հաղթանակի ժպիտ էր։

Հետադարձական է, որ հետադարձում, երբ տիկին Մարին տիրանալու ինչից արդեն հույսահունքն արդեն որոշված էր, հնավաճառը ժպտաց միայն մի

անգամ, այն էլ թեթև. ժպիտը այլևս ո՛չ նրան էր հարկավոր, ո՛չ էլ հեղինակին, որովհետև այժմ նրա լպիրշ ու նողկալի նկարագրի համար բնորոշը հենց ժպիտի այդ բացակայությունն էր»:

Այն հայացքը, որով աշխարհին էր նայում Զորյանը, ավելի շատ ցավ ու թախիծ հայտնաբերեց: Դա հեղինակի քմահաճույթը չէր, դա անգամ հավանական ու հնարավոր ելքը չէր, այլ բնական մի տեսանկյուն, որ անխուսափելի է, եթե քո հայացքը խորանալ գիտի ցավի «մանրուքներին» մեջ: Այդ աշխարհում ժպիտը բնավ էլ հրճվանք չէր ու հրճվանք չէր առաջացնում, ոչ էլ ծնվում էր ուրախությունից: Միծաղը հնչում է մի տեսակ օտարոտի, այն ոչ ոքի պետք չէ, և հավանաբար մարդիկ շուտով դա կմոռանան, եթե կարիք չլինի մեկ-մեկ ժպտալ «ճիզով»: Ժպտալ՝ նշանակում է խնդրել: Ահա այն, ինչ սովորել է Զորյանի հերոսը: Այդպես, «Պատերազմը» պատմվածքում ժպտաց Մաճկալանց Դավիթը, ժպտաց «ճիզով», որովհետև բան պիտի խնդրեր, թեպետ գիտեր՝ ինչ պատասխան են տալիս խնդրողին: Նրա համար անակնկալ ոչինչ չեղավ, նա «տխուր խնդաց»։ Քանի որ արդեն գիտեր, թե ինչ է լինելու, քանի որ իր առջև մարդ չկար: Նա գուցե զցած, մտածմունքների մեջ նայեց գրագրի «ճաղատ գլխին», որ փայլում էր լամպի լույսի տակ, նրա ճկույթին, որ դողդողում էր մյուս մատներից բաժանված, նրա առջև ոչ ոք չկար, նրա առջև այն էր, ինչ նա տեսնում էր ու չէր կարողանում հասկանալ...

Ամեն մի իրավիճակի համար Զորյանը գտնում է ժեստի համար ձևը, որով տեսանելի է դարձնում պատկերը, հուշում դեպքերի ռեթացքը, բացում հերոսի ներաշխարհը: Առանց նրա ոճի այս կողմի հաշվառման հնարավոր չէ հասկանալ պատկերի ողջ խորությունը: Զորյանը համոզված առաջ է գնում իր ընտրած ճանապարհով, նա վստահ է իր ուժերին, լավատեղյակ է կյանքին: Ահա թե ինչու նրա պատումը՝ խորապես յուրահատուկ է, այն մանրուքների ճշգրտությամբ ընթերցողին է հասցնում իրական պատկերներ՝ ձայնի, դույնի, բույրի ուղեկցությամբ: Իր հերոսին նա ներկայացնում է հենց այս տեսանկյունից՝ կենդանի շարժման մեջ: Ահա թե ինչու վերընթերցել Զորյանի նովելները՝ նշանակում է վերապրել կյանքի իրական պահերի զգացողություններ:

4

Արտաքին աշխարհի պատկերման նման եղանակը Զորյանի ստեղծագործությունն մեջ հիմք դարձավ նոր՝ սիմվոլիկ մտածողության ձևավորման համար: Հատկապես երբ խոսքը վերաբերում է Զորյանի կերտած կերպարներին, ապա դժվար չէ նկատել, որ ամեն մի ընդհանրացում ինչ-որ չափով սիմվոլ է: Այդպիսի սիմվոլ-կերպարներ են նշանավոր Պրոպոսը, պարոն Կարապետը, ժամկոչ Անտոնը, որոնցից յուրաքանչյուրը մի որևէ երևույթի ընդհանրացում է. անվանելով երևույթը, մենք վերհիշում ենք նրանց, խոսելով նրանց մասին, ճանաչում ենք երևույթը: Ի վերջո, նման խոշոր ընդհանրացում էր «տխուր մարդը»: Զորյանը հայտնաբերեց անհայտ ու անծանոթ «տխուր» կյանքի բնակիչներին, նա արեց ավելին, նա տեսավ ոչ միայն ժամանակն ու ժամանակավորը, այլև հավերժ մարդկայինը, ոչ միայն կոնկրետը, այլև շարունակվողը, ոչ միայն մարդու «տխրությունը», այլև տխրության «մարդկայնությունը»: Այն, ինչ տեսավ նա դարասկզբին իր շուրջը, այսօր սոսկ առերևույթ է անցյալ: Զորյանը հայտնաբերեց ոչ միայն խեղճ մարդու մի տիպ, այլև մարդկային որակ, նա տեսավ մերժելի (նա համակերպվում է) իբրև բնական մի բան (նա մարդ է): «Տխրությունը» միշտ չէ, որ մերժելի է. ոչ միայն այն պատճառով, որ բնական է, այլև այն պատճառով, որ մարդն ինքը կարող է «տխրություն», հաճախ լինում է «տխուր» և վերջին հաշվով, բոլոր մարդիկ ինչ-որ տեղ «տխուր» են: Զորյանը մեր-

լուծում է «տխրությունը» ույն դեպքում, երբ նա ծնում է չարիք, դառնում վաան-
դամբոր համակերպություն, խնդճություն, ինքնակամ, հոժարակամ ճանա-
պարհ է տալիս շարունակ:

Նույն սխիզոֆրենիկ մտածողությունն է ընկած նաև Զորյանի նովելների
ժամանակի հիմքում: Զորյանի առաջին ղրքում դործողությունները մեծ մա-
սամբ կատարվում են երեկոյան կամ դիշերը: Վառված լամպերի լույսի տակ,
սեղերով տուն է դառնում դործակատար Պողոսը (սրբակամներ), «Լուռ, ար-
ծաթաշող գիշեր է. ձյուն է սև յուսին» (սման դիշեր), «Լնկերուհիները
դրոշմով կեսգիշերին վերադառնում էին տուն» (Օրիորդ Մարիամը), Պետ-
րոս աղայի պիսին փորձանք եկավ, «երբ մութը լավ մթնեց» (սփորձանք)
և այլն: Զորյանի հերոսների ժամանակը ներկայանում է հաճախ իրեն «երե-
կո», «մշուշ», «կեսգիշեր», «պղտոր լույս»... Պայծառ ժամեր դրեթն չկան
կամ էլ նրանց առկայությունը վանում է, նրանցից խուսափում է առաջին
հերթին «տխուր» հերոսը: «Գոնե ամպամած լինեք», — դժոխում է «վճռա-
կան մարդը», որ տնից դուրս էր եկել առավոտյան պայծառ արևին: Այն կեն-
ցաղը, որ վարում են այդ մարդիկ, և այն միջավայրը, որտեղ գործում են
նրանք, միասնական են, մի կարգի ենթակա: Եվ Զորյանը որոնում է այդ
աշխարհի սխիզոֆրենիկ-առարկան:

«Կատակ», «Պրոպոս» ե այլ նովելներում իրեն ալգայիսին հանդես է գա-
լիս հովանոցը, այն հիշատակվում է երբեմն առանց անհրաժեշտության, ոչ
միշտ է հայտնվում իրեն օգտագործվող իր, չի նկարագրվում հանգամանորեն,
դործողության մեջ չի մտնում: Ակնհայտ է, որ նովելի կառուցվածքում այն
ստեղծ է նախ և առաջ իրեն նշան, որ ավելի կարևոր է, քան ինքը՝ առարկան:
Այն նույնիսկ իր էլ չէ, այլ կյանքի, գոյության ձև: «Անձնուցիկի մեջ փաթաթ-
ված» իրերը, որոնցով մեղ է ներկայանում ամեն ինչից խուսափող և ամե-
նուր «վտանգավոր բաներ» տեսնող Պրոպոսը, նորից նույն այդ նշանի կրող-
ներն են, որով էլ ձևավորվում է յուրօրինակ մի պատյան, նեղ, հեղձուցիչ,
անընդհատ փոփոխվող աշխարհ, ուր պակասում է շնչելու օդը, ուր ամեն ինչ
ինչ-որ բանով փաթաթված է, ուր մարդիկ քայլում են օձիքները բարձրաց-
րած, և անընդհատ անձրև է գալիս:

Իրերի կյանքի նման ընկալման հաջորդ քայլը առասպելական մտածո-
ղությունն է, որին սխիզոֆրենիկ դործողները մեծ տեղ էին հատկացնում: Եթե իրե-
րը միայն իրեր չեն, այլ նաև նշաններ ու սխիզոֆրենիկ, նրանք հավերժական
են, նրանք կրում են առասպելի ոգին: Ահա թե ինչու սխիզոֆրենիկները կյան-
քի այս կամ այն երևույթը բացատրելիս ուղղակի հենվում էին առասպելների
վրա (ինչպես դա արեց Զարենցը Վահագնի առասպելը օգտագործելով):
Զորյանը ևս հակվում է դեպի առասպելը, որն ի դեպ, որոշ հետք թողեց նրա
ողջ գրական ճանապարհի վրա: Զորյանի նովելներում և զրույցներում հան-
գիպող շատ պատկերներ պետք է բացատրվեն ժողովրդական պատկերացում-
ների, առասպելների օգնությամբ:

Իրական կյանքի, «այս կյանքի» «տխուր» պատկերներին մենք արդեն
անդրադարձանք, բայց դրողը չի շրջանցում նաև «այն կյանքը», օտար աշ-
խարհը, «անդրաշխարհը»: Առասպելի անհրաժեշտությունը ծագում է այս
պահին, այն շարունակվում է առարկայի վերացական գոյության մեջ:
«Մանուկներ» նովելում այն դրսևորվում է երկիր-երկինք, հարադրությամբ,
որոնք նաև խորհրդանշում են իրերի գոյության երկու կարգ, երկու աշխարհ,
ընդ որում հեղինակի հայացքն ուղղված է դեպի «այն աշխարհը», դեպի ուր
ձգտում են հերոսները: Զորյանն ստեղծում է սխիզոֆրենիկ մի տեսարան, որը
մանուկները հայտնվում են տակառի մեջ, դա նրանց կացարանն է, օթևանը,
որ շունի լուսամտով, այդ դերին հարմարեցված է ինքն ամբողջովին ու նա-
յում է ոչ թե շուրջ բոլորը, այլ ուղղված է երկնքին: Առասպելի զգացողու-
թյունը ծագում է այն պահին, երբ երկնքում երևում են աստղերը, հայտնվում
է հիվանդ որբուկի մայրը՝ իբրև շողշողուն աստղ, ջերմ փայլող ոգի, ու մահը
սարսափելի չէ այլևս և այն սառն ու ահարկու չէ, մահը տանում է դեպի
աստղ-մայրիկի գիրկը, նրա շողշողուն ջերմությունը:

Աստղ-նախնինների պաշտամունքի մասին Մ. Աբեղյանը գրում է. «Աստղերը հոգիների կանթեղներն են... Աստղի փայլը նման է իրեն պատկանող հոգու փայլին, որքան ավելի մաքուր է հոգին, նույնքան ավելի փայլում է աստղը»⁶։ Եվ քանի որ ճակատագրի հավատը, այլ կյանքի հնարավորությունը մեր պատկերացումներում կապվում են աստղազարդ երկնքի հետ, երկրային ամեն ինչից հուսահատ հոգին իր հայացքը երկնքին է ուղղում իբրև վերջին ապավենի, իբրև ցանկալի մոր։ Սա էլ արտահայտվել է Զորյանի նովելում իբրև երկնային հոգիների բնազդային պատկերացում։

Ընդհանրապես տարբեր սիմվոլների համադրումն ու հակադրումը Զորյանի գեղարվեստական մտածողության բնորոշ կողմերից է։ «Սպիտակ տան բնակիչները» նովելում ընտրված են հակադրության սուր, ընդգծված եզրեր՝ մի կողմում խորհրդավոր «սպիտակ տուն» է, մյուս կողմում անառն՝ խուլ, շառաշող, ահարկու նովելում մինչև վերջ էլ շատ բան մնում է անորոշ, չի պարզվում գաղտնիքը։ Բացի այս երկու նշաններից կա նաև երրորդը՝ գյուղը, ուր մեկ-մեկ դնում է ծերունին և կեսօրին վերադառնում՝ մի կապոց թևի տակ։ «Սպիտակ տունը» հաճախ դատարկ է թվում, անտառը փոթորկից այնպես լողում է, գյուղի հետ կապ գրեթե չկա, և «տան» բնակիչների կյանքը դուրս է մնում բոլոր շփումներից։ Մարդը մենակ է այս կյանքում, անտարբեր ու սառն է բնությունը, անորոշ է «այն աշխարհի» գոյությունը, ու նովելի վերջում կամաց մարում է լույսը, թանձրանում խավարը, և ծերունին, որ «առաջվա պես դարձյալ հսկում է իրեն պահպանությանը հանձնված տունը և նրա մեջ եղած իրերին, սպասելով կրկին, թե տերերը կգան մի օր», մնում է մենակ՝ տարածվող խավարի մեջ։

5

Զորյանի բանավեպի յուրահատկությունը մեծապես պայմանավորված է նաև նրա ստեղծագործության ժանրային առանձնահատկություններով։ Նրա նախասիրած ժանրը նովելն է, պատմվածքը, ինքը գլխավորապես՝ նովելագիր։ Այստեղից էլ պատումի մի յուրահատկությունը՝ սեղմությունը։ Նրա ցանկացած երկի կառուցվածքում գործում է այս սկզբունքը՝ կառուցվածքի ոչ մի տարր չպետք է բեռ լինի, ոչինչ չպետք է կրկնվի, որով կարող է խախտվել երկի գեղարվեստական ամբողջականությունը։ Հրատարակիչ Մ. էփրիկյանին ուղղված մի նամակում Զորյանը խնդրում էր տպագրված իր գրքում փոփոխություն կատարել. «Միսաք, հանուն ընկերության, հանուն բոլոր աստվածների, թախանձագին խնդրում եմ կատարես իմ այս փոքրիկ խնդրքը, ես արյունով շահագրգռված եմ, որ գրվածքս լինի ամփոփ և իմաստավորված»⁷։ Հայտնի է նրա խոստովանությունը ևս՝ «երկար գրել չեմ սիրում»⁸։ Ամփոփ և սեղմ՝ ահա թե ինչպես էր գրողը պատկերացնում արձակ պատումի կատարյալ կառուցվածքը։ Կրկին նկատենք, որ դա ուղղակիորեն կապվում է նրա նախասիրած ժանրի՝ պատմվածքի հետ, որը նա համարում էր «արձակի քառյակ»⁹։

Սյուժեին Զորյանը երբեք հատուկ դեր չի վերագրել։ Երբ նա ասում էր, թե «առհասարակ գեղարվեստական գործը պատմել չի կարելի» (10, 443), դրանով հուշում էր, որ սյուժեն դեռ չի ամփոփում ամենաէականը։ Սյուժեն կարելի է պատմել, վերաշարադրել, գրական գործը պատմել չի լինի։ Այս միտքը Զորյանը հիմնավորում է նրանով, որ կան երկեր, որոնք «սյուժե չունեն» (10, 322)։ Այդպիսին է նա համարում Նար-Դոսի, Չեխովի պատմվածքները։

Սյուժեի բացակայությունը բնորոշ է նաև Զորյանի նովելների մի մա-

6 Մ. Աբեղյան. Հայ ժողովրդական հավատքը.— Երկեր, հ. է. Երևան, 1975, էջ 28։

7 «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1985, № 3, էջ 137։

8 Նույն տեղում, էջ 127։

9 «Սովետական գրականություն», 1976, № 2, էջ 119։

սին, Այն, ինչ կատարվում է հերոսների հետ և այն, ինչ կատարվում է ընթերցողի աչքի առաջ, դրանք նույնական չեն։ Կարևոր է ոչ թե այն, ինչ հայտնի է բոլորին, այլ այն, ինչ տեսնում են քննորդ Սյուսենն այդ դեպքում վերածվում է մեկ տեսակ արտաքին թաղանթի, որ թաքցնում է ինչ-որ կարևոր մի բան, արտաքին սյուսենն արդեն չի բավարարում նույնիսկ հեղինակին։ Խ. Սարգսյանը Զորյանի պատումի մեջ առանձնացնում է մի քանի ձևեր՝ կողմնակի սյուսեն, զուգահեռ սյուսեն. «Այսպիսով, մշուշը ցրվեց, անտեսանելի դարձավ տեսանելի, անշոշափելի՝ շոշափելի և իրականությունը, նման չրոմ բացվող մանկական նկարների, իր իսկական դույններով, վառ, հասակովը մեկ կանգնեց մեր առջև ու, մի կողմ նետելով սյուսենի և վերնազրի կապանքները, լցրեց իրենով ամբողջ պատմվածքը. անեկդտը վերածվեց կյանքի անհրապույր, թերևս վտանգավոր կողմերը բացահայտող նովելի».

...կողմնակի սյուսենները, թեմաները և կերպարները լույսայն հանդես գալով, հանկարծ դուրս են գալիս շատ կարևոր, սոցիալականորեն հնչուն ու երբեմն... մինչև անգամ հիմնական կերպարը նսեմացնող¹⁰։ Ահա թե ինչու Զորյանի պարզ պատմությունները շարունակում են հուզել. պարզ սյուսենին զուգահեռ գործում է և «կողմնակի սյուսենն», իրերը վերածվում են սիմվոլի և սկսում իրենց դադանի կյանքը, կողմնակի առարկան, մոռացված իրը հուշում են ամենակարևոր ճշմարտությունը։ Զորյանի նովելներում այնքան հաճախ հանդիպող պատահական դրվագները արտաքուստ են սոսկ պատահական, միայն արտաքինապես են հեռու հիմնական իրադարձությունից, իրականում նրանց միջոցով շարունակվում է «զուգահեռ սյուսենն».

Յուրահատուկ կառուցվածք ու բովանդակություն ունեն Զորյանի երկխոսությունները, որոնք հատկապես բազմազան են «Տխուր մարդիկ» գրքում։ Այստեղ երկխոսությունը ոչ այնքան հաղորդակցման, որքան առավել մեկուսացման միջոց է, դրանով մարդիկ չեն կիսվում միմյանց հետ՝ առավել հեռանում, օտարանում են իրարից։ «Տխուր մարդիկ» ընդհանրապես խոսում են տհաճություններ, խոսակցությունն ընդհատում են անտարբեր, վերսկսում առանց հետաքրքրության, զրույցի սեր բոլորովին շունեն և երբեք հաճույքով խոսակցություն չեն բացում։ Ամեն մի հարկադիր երկխոսության նրանք պատրաստվում են նախօրոք, զգուշորեն կշռադատում ամեն մի խոսքը։ Դա նրանց շատ է անհրաժեշտ, նրանք երկխոսության մեջ պետք է երևան բոլորովին այլ տեսքով, նրանք չպետք է լինեն այն, ինչ կան, նրանք աշխատում են շատենել իրենց զաղտնիքը, ոչ մեկին ուղիղ խոսք չասել, քանի որ շատ են տուժել ձախորդ անզգուշությունից, և հենց այդ վախից էլ ընկնում են նոր անհարմարությունների մեջ։ Նրանք վճռական են մինչև երկխոսությունը, նրանք շարժուն են, գործնական միայն իրենց փակ պատյանում, դրանից դուրս գործում է կարծես այլ ժամանակ։

Զորյանի առաջին գրքում երկխոսությունը զրկված է իր կոնկրետ. գործնական իմաստից։ Այստեղ ոչ մի հարց չի վճռվում, ոչ մի խնդիր չի լուծվում, ոչ մի կասկած չի փարատվում, անլուծելի մնում է անլուծելի, կասկածն՝ առավել մաշող, ցավն՝ առավել խոր։ «Տխուր» կյանքում երկխոսությունն աննպատակ է, այն չի կապվում շահի ու գործի հետ, անմարմին, աննյութ ու վերացական խոսքերից շվարած՝ կանգնում-մնում է «տխուր» հերոսը, խոսքն ասվում է ու չի լսվում, բառերը վերածվում են անկապ հնչյունների, իսկ նա զլխահակ նորից սուզվում է իր պատյանի մեջ՝ իր ցավը մենակ ապրելու, իր հոգսը մենակ քաշելու, իր վիշտը մենակ սգալու համար։

Այսպես ծայր է առնում անբնական երկխոսություն, որին մասնակցող կողմերից մեկն է ներկա, դա երկխոսություն է զուտ արտաքինապես և նույնիսկ երկխոսություն էլ չէ, քանի որ հերոսը մեկ-մեկ էլ խոսում է ինքն իր հետ, ինքն իր դեմ դավեր նյութում, իրենից դժգոհում, ուրիշի հետ խոսելով՝ իր մոլոր կյանքի իմաստն է փնտրում ու չի գտնում։ Այսպես է «Բարեկամներ» պատմվածքում՝ գործակատար Պողոսը իբր թե խոսում է իր կատվի։

10 Խ. Սարգսյան. Նշվ. աշխ., էջ 126։

հետ, բայց նրա առջև իր հոգան է, կարիքը, որ մաշում է իրեն, որին փորձում է վռնդել, բայց հետո մի տեսակ հաշտվում ու խեղճացած տուն է թողնում:

«Տխուր մարդկանց» երկխոսությունը նման է մեծ թյուրիմացության: Նրանք հաղորդակցվում են հենց այնպես, մեկ-մեկ էլ ձանձրույթից, հորինում են «հարցեր», հոգսաշատ մարդու կեցվածք ընդունում, հրճվում իրենց հորինածով: Նրանց երկխոսությունն այս դեպքում ուղղակի փոխարինում է դործին, որից նրանք միշտ խուսափում են, երկխոսությունն ստեղծում է կյանքի պատրանք, այն, ինչ չկա, դառնում է գոնե հնարավոր:

«Յանկապատ» շարքում մարդկանց ներքին օտարումը վերածվում է բացահայտ թշնամանքի: Յանկապատ-խորհրդանշանը առհավետ չի անջատում մարդկանց, այլ կապում է թշնամանքի թուլյնով, այլևս չկա ոչինչ վերացական, ամեն ինչ առավել քան իրական է: Ժողովածուն երկխոսության ներքին բովանդակության իմաստով որոշ տեղաշարժ էր տեսիլքից դեպի շոշափելի առարկան:

Երկխոսության տարբեր տիպեր կան «Խնձորի այգին», «Պատերազմը» շարքերում: Ընդհանուրը և բնորոշը, սակայն, Զորյանի հերոսների մշտական անբավականությունն է իրենցից, իրենց խոսքից, հաղորդակցման հնարավորությունից: Երկխոսությունը երբեք մինչև վերջ անկեղծ չէ, ի վիճակի չէ լիովին բացելու հոգին, անգամ «Խնձորի այգին» շարքում ինչ-որ բան միշտ մնում է շապված, ինչ-որ բան թերի է ասվում: Սա հավանաբար պետք է համարել Զորյանի երկխոսության ու նաև ոճի բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը: Ահա մի հատված «Պատերազմը» պատմվածքից.

«— Բան գիտե՞ս, խնամի:

Խնամի Խունկին հանդարտ շիբուխը հանեց ատամների արանքից:

— Ձէ՛, խնամի Մարան: Ասում եմ մի խաբար չեկա՞վ էլի:

— Ա՛յ, է թե: Ո՛րտեղից,— հառաչեց պառավը:

— Հըրմ,— մզգաց խորհրդավոր ու երկար խնամի Խունկին և, առժամ լռելուց հետո հարցրեց.— էս քա՞նի տարի էլավ...» (2, 433):

Երկխոսությանը մասնակցում են միայն հերոսները, հեղինակի կերպարը որևէ կերպ չի միջամտում, հերոսի ձայնին չի միանում հեղինակի ձայնը: Բնականաբար տեքստի բերված հատվածը պատկերացում չի կարող տալ հեղինակի վերաբերմունքի մասին, դրա բանալին պետք է որոնել պատմվածքի ամբողջության մեջ: Այս կերպ Զորյանն զգալիորեն շեղվում է հայ գրականության մեջ նախորդ շրջանում երկխոսության կառուցման այն ավանդական ձևից, որ բնորոշ է Աբովյանի, Պատկանյանի, Նալբանդյանի արձակին: Եթե Նալբանդյանի արձակում երկխոսությունը ուղղակի կամ անուղղակի կրում է հեղինակի կերպարի ազդեցությունը, ապա Զորյանի պատումը երկխոսության հարցում հանդես է բերում հեղինակի կերպարի չեզոքություն: Սակայն բացարձակ չեզոքության մասին բնականաբար խոսք լինել չի կարող՝ Զորյանի լավագույն պատմվածքները հնարավորություն են տալիս խոսելու հեղինակի միջնորդավորված ներկայության մասին, որ հետևում է իր հերոսների երկխոսությանը և նրանց խոսքին զուգահեռ ստեղծում «երկրորդ երկխոսությունը» (Ս. Բոնդի): Թերի ասվածը, զսպված ապրումը, նուրբ ակնարկները լիովին բացվում են հենց այդ մակարդակում, որ ձևավորվում է սլուժետային դիպաշարի կողքին, զործողությանը զուգահեռ, մի տեսակ դառնում երկրորդ պլան: Հեղինակի վերաբերմունքը երկխոսության մեջ գրեթե աննշտելի է, այստեղ իշխում է միայն հերոսի ձայնը, բայց այդ ամենից հետո, պատմվածքի վերջին տողերը ընթերցելուց հետո, աստիճանաբար, ձևավորվում է նոր ու օտար մի զգացողություն, աշխուժանում է ենթատեքստը, հետոսի խոսքին փոխարինելու է գալիս Զորյանին քննող հեղինակային այլընտրանք, ուղղագծվում է հեղինակը:

Վերցում թերևս բնական պիտի համարել անցումը բառադարձության որոշանական արվեստի հարցին: Արդեն որոշ չափով պարզ դարձավ, որ Զորյանի արձակի ոճը երևի հանրապես բանարվեստը ուղղակի համապատասխանում են բովանդակությանն ու տեքստի «տրամադրությանը»: Այդ կապն այնքան ամուր է, որ հեղինակը դիտակցարար չի խմբագրում, չի վերացնում ակնհայտ «մեջբերումների» որոշ հետքեր: Այս երևույթը դիպուկ է բնութագրել Մ. Մ. Բախտինը. «Երբ մենք բառեր ենք ընտրում ասույթի կառուցման ընթացքում, մենք ընավ էլ ոչ միշտ ենք վերցնում դրանք լեզվի համակարգից չեղոք, բառային ձևով: Սովորաբար մենք վերցնում ենք դրանք այլ ասույթներից, ե առաջին հերթին մեր ասույթի ժանրի հատկանիշներով, այսինքն՝ թեմայով, կառուցվածքով, ոճով մոտ ասույթներից...»¹¹:

Նույն օրինաչափությունը գործում է Զորյանի արձակի խոսքային, բառային մակարդակում: Զորյանի արձակում բառի արվեստն ուղղակիորեն կապվում է հեղինակի, հերոսի, գեղարվեստական իրավիճակի հետ, շատ կողմերով պայմանավորվում է նրանց յուրահատկությամբ: Արդեն խոսել ենք Զորյանի հերոսին, ինչ-որ չափով նաև հեղինակին հատուկ գույս զգուշավորության մասին: Համեմատելով Զորյանի հերոսին, ասենք, Պատկանյանի հերոսի հետ, դժվար չէ նկատել, որ վերջինս ավելի ուղղամիտ է, նույնիսկ միագիծ՝ իր մտածողությամբ, նրան խորթ են կասկածը, զգուշավորությունը, վարանումը: «Չէ, հեռացի՛ր ինձնից, զննողական ոգի, քեզ յուր մեջ ունեցողը երբեք բախտավոր չի լինի», — ասում է Պատկանյանի հերոսը՝ ըմբոստանալով անգամ ողջամտության դեմ. «Լո՛ռ, լո՛ռ, առողջամտություն, ես քու ձայնը չեմ ուզում լսել»¹²: Այսպիսի «հրաժարականի» Զորյանի հերոսը պատրաստ չէ, ընդունակ չէ թեկուզ այն պատճառով, որ կասկածի «զննողական» ոգին իր էությունն է, նա դրանով է հենց «տխուր»: Սա Դոստոևսկու կասկածը չէ, ոչ էլ Նարեկացու հոգու փոթորիկը, այստեղ ամեն ինչ ավելի մեղմ է, ավելի զուսպ, բայց բնավ ոչ կայուն: Զորյանի բառը իր մեջ կրում և հնարավոր միջոցներով արտահայտում է կյանքի այս անկայուն, անվստահ ոլորտը, բառն ինքը կորցնում է վնասակարությունը:

«...երկնքից ասես մի ծանր ու թաց քող էր կախվել նրա վրա» (2,8):

«Կարծես մի անողորմ, մի հսկայական ձեռք երկնային բարձունքից մաղում-թափում է նրանց ցած, որ գան-թաղվեն փողոցների ցեխերի մեջ» (1,9):

«Ժամանակն անցնում է լուսյան մեջ և լուսյունը, թվում է, հոսում է» (1,47):

Մեր կողմից ընդգծված բառերը Զորյանի տեքստում յուրօրինակ բառադարձություններ են: Դրանք արտաքուստ են միայն երկրորդական, իրականում հարակից բառերը սոսկ շարունակում են նրանց պարտադրած իմաստը: Սա բնորոշ է հեղինակի մտածողությանը, բառի անորոշությունը, անվճռականությունը հենց դրա արտահայտությունն են, հերոսը և հեղինակը դրսևորվում են ընդգծված բառերի օգնությամբ:

Զորյանը գունախաղի վարպետ է, նա ձգտում է իրականության պատրանքի ստեղծման ու հասնում է դրան՝ տեսանելի դարձնելով գույնը և ձայնը դարձնելով լսելի: Սակայն դրանք ընդգծված, խիստ որոշակի, կտրուկ ու ցայտուն գույն ու ձայներ չեն: Զորյանի աշխարհում հազվադեպ են Բակոնցին հատուկ ցայտուն, շփեղ պատկերները, այստեղ ամեն ինչ շափ ու սահման ունի, Զորյանն իրոք այլ կերպ է նայում աշխարհին: Նրան առավել բնորոշ են թափանցիկ կամ պարզ, մեղմացված գույները, նրան առավել ձգում է մթերնալի խամրող ցուլը. «Անցնում էին երբեմն մի ծածկված կառք, մի կամ երկու անձրևանոց, և անհերկոթանում շուտով երեկոյի մառախլոտ կիսախավարում» (2,8):

¹¹ М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи. М., 1986, с. 458.

¹² Ի. Պատկանյան. Երկերի ժողովածու. հ. 3, էջ 140, 141:

Զորյանի արձակումը ըստ միշտ ավելի թանձր է, մոգ, քան կարող է լինել տեքստից գուրս. «Վերջապես սուրբ լավ մթնեց և ոտքը խաղաղվեց գլուղում...» (1,226) կամ՝ «Ժամանակը գիշերվա կեսից անց էր. աշնանային խոնավ մութը ստրսափ էր ընկնում իմ մանուկ հոգուն...» (1,227): Այսպես գույնը կարծես խտանում է, պարզությունը վերածվում է գունազրկման, խամրող ֆոնի վրա մի տեսակ մթնում է նաև բառը: Բայց մութը կարող է անդի տալ, միայն թե Զորյանի արձակումը դա երբեք գույների վառ խաղ չէ, այլ «լույս խաղաղություն»: Ահա և Զորյանի «խաղաղ» ընկալումները.

«Մթնշաղ դիշեր էր. լուսինն ամպի տակն էր կաթնագույն լույս է փռել գլուղի և շրջակայքի վրա, և այդ լույսի առկա տմեն ինչ անընային կերպարանք էր ստացել» (1,219):

«Նույն այդ երեկո լույս խաղաղություն էր տիրում խնձորի այգում. այդ գույն նրանից էր, որ լիալուսինը փայլում էր պարզ երկնքում և կաթնագույն լույս էր թափում դաշտի, գլուղի և այդու վրա... շները չէին հաշում, խնձորենիները կանգնել էին անշարժ, ասես լուսնով հմայված, իսկ առուն կտրծես երաղում ծիծաղում էր խոտերի մեջ և մեկ-մեկ ժպտում լուսնին» (1,447):

Զորյանի արձակը համագրական արձակ է՝ բարձր քնարականությունը, երաժշտական ուժով ամենուր գուգակցվում է կյանքի կենդանի շնչի հետ: Դա առձակ է՝ հագեցած բառի երաժշտությամբ և միաժամանակ՝ առօրյայի, կենցաղի առձակ: «Լուսավոր բառը» միշտ հարեանություն է անում սովորական տրամադրության հետ, Զորյանը հաճախ բառերից ընտրում է ամենասովորականը, աչքի չընկնողը: Նա սիրում է ու նախընտրում պարզ կառույցներ, բառը չի կոտակում բառի վրա, չի տարվում բազմակի կրկնություններով և վերջիններս օգտագործում է միայն իրրև ուժովի շարժիչ՝ կեզվի ժողովրդականությունը Զորյանի արձակի օրինաչափությունն է ու բարեմասնությունը միաժամանակ, որ արտահայտվում է աղագային ոճի շեշտերով ու կենդանի խոսքի ընկալնությամբ:

Հայ գրականության պատմության մեջ Զորյանի արձակն, իրոք, հառուկ տեղ է գրավում: Նա ստեղծեց իր ինքնատիպ, շատ կոդմերով աննախադեպ, բայց հեռանկարում «պատմականորեն արդյունավետ» ոճն ու բանավորությունը: Զորյանի արձակը մի նոր բարձրության հասցրեց մեր գրական լեզուն, բացահայտեց հայերենի նոր հնարավորություններ, ոճի ինքնատիպ ու նոր երանգներ: Դա Զորյանի կարևոր ժառանգությունն է մեր մշակույթին և միաժամանակ նրա արձակի ինքնատիպ արժանիքներից մեկը:

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ СТЕФАНА ЗОРЬЯНА

(К 100-летию со дня рождения)

А. Г. АПИНЯН

Резюме

Творчество Стефана Зорьяна занимает особое место в истории армянской прозы. Продолжив художественные традиции XIX века, он в то же время создал свой самобытный мир, свою поэтику, во многом отличающуюся от них. В статье анализируются такие важные элементы поэтики писателя, как изображение реального мира, образы-символы, разнovidности диалога и жеста, жанровое своеобразие новелл и рассказов, принципы словоупотребления. Поэтика Зорьяна основывается на широком изображении предметного мира, и каждый образ, диалог и жест выступают как выразители трагизма «мелочей» и метаморфоз жизни.