
ԿԱՖԿԱ - ԿԱՄՅՈՒ ԺԱՌԱՆԳԱԿԱՆ ԳԾԻ ՇՈՒՐՋ

ԱՐԱ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

Ֆրանց Կաֆկայի և Ալբեր Կամյուի ստեղծագործությունները, ամփոփ և ինքնակա երևույթներ լինելով, միաժամանակ ուշագրավ են իբրև համեմատական գրականագիտության պրոբլեմ: Այդ դիտանկյունից ինդրի քննարկումն ի հայտ է բերում աշխարհընկալումների, գեղագիտության, ժանրային նախասիրությունների ակնհայտ գուգահեռներ, որոնք հիմք են տալիս խոսելու Կաֆկայից Կամյուին անցած ժառանգական որոշակի գծերի մասին: Իրենց մտածողությամբ ամբողջովին միտված լինելով դեպի գոյաբանական պրոբլեմները և խոսելով Աստծուց մոռացված մարդու՝ արքուրդով, օտարացմամբ և տրագիկով հատկանշվող կեցության մասին՝ նրանք շատ հաճախ մոտենում են միմյանց, ստեղծում մտքի, պատկերացումների գուգահեռներ, հաճախ նաև հեռանում են, բայց միշտ մնում են միմյանց մերձակա:

Օրագրերում և նամակներում ամեն անգամ առիթը չկորցնելով և վերջին անկեղծությամբ Ֆրանց Կաֆկան շարունակ և անդադար հիշեցնում է, որ իր գոյության միակ պայմանն ու արդարացումը գրելն է, ընդգծում, որ իր երջանկությունը, ընդունակությունները և որևէ օգուտ բերելու ամեն մի հնարավորություն ի սկզբանե կապված են գրականության հետ: Բայց անգամ գրելու պարզևած ամենաբարձր ոգևորության պահին, երբ իրեն՝ «ամենադժբախտին», համարում էր «ամենաերջանիկը», Կաֆկայի մտքով չէր կարող անցնել, որ ինքը դառնալու է Եվրոպայի ամենաճանաչված գրողներից մեկը: Այդուհանդերձ, նրա մահվանից (1924) արդեն մեկ-երկու տասնամյակ անց Հերման Հեսսեի, Թոմաս Մանի և հատկապես Մաքս Բրոդի ու Վալտեր Բենյամինի և «արթնացող հրեա մտավորականների»՝ Թեոդոր Ադոռնայի, Գերշոմ Շոլեմի, Հաննա Արենդտի, Մարտին Բուբերի դիտարկումները, հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները Կաֆկային աստիճանաբար դուրս են բերում անհայտությունից: 1941 թ. «Դոյակը» վեպի ամերիկյան հրատարակության առաջաբանում Թոմաս Մանը Կաֆկային համարում է համաշխարհային գրական երևույթ: Այսօր Կաֆկայի համաշխարհային հռչակն այլևս անառարկելի իրողություն է: Նրա «գրական ժառանգներին» մեր ժամանակներում կարելի է տեսնել Եվրոպայում և աշխարհով մեկ սփռված, օրինակ՝ գերմանախոս երկրներում Պետեր Հանդկեն, Էլիաս Կանետին, Պետեր Վայսը, Թոմաս Բեռնհարդտը, Պաուլ Ցե-

լանը, Անգլիայում՝ Հարոլդ Փինթերը, ԱՄՆ-ում՝ Ջերոմ Սելինջերը, Ֆիլիպ Ռոթը, Սոլ Բելլուն, Լատինական Ամերիկայում՝ Լուիս Բորխեսը, Կարլոս Ֆուենտեսը, Վարգաս Լյոսան, Ճապոնիայում՝ Կոբո Աբեն, Մուրակամին: Բայց Կաֆկայի գրական հռչակի տարածման առումով գերմանախոս և հրեա գրողներից հետո ամենամեծ վաստակը, թերևս, ունեն ֆրանսիացիները:

Կաֆկան շատ կապված էր ֆրանսիական մշակույթի, հատկապես գրականության հետ, եղել էր Փարիզում, խոսում էր ֆրանսերեն: Իսկ Կաֆկային ճանաչելու առաջին «մեղավորները» սյուրռեալիստներն էին, որոնք փորձում էին նրա գրականության մեջ տեսնել սյուրռեալիստական գեղագիտությանը հարազատ տարրեր: Արդեն 1928-ին, այսինքն՝ հրատարակումից երեք տարի անց, Ալեքսանդր Վիալատը բնագրից ֆրանսերեն է թարգմանում «Դատավարությունը»: Կաֆկայի գրականության հանդեպ ճշմարիտ ընկալման միջավայրի ստեղծումը մեծապես կապված է Անդրե ժիդի անվան հետ: 1947-ին նա և Ժան-Լուի Բարրոն բեմադրում են «Դատավարությունը»: Հենց այդ միջավայրի արդյունքն է 20-րդ դարի կեսերից առ այսօր ստեղծված կաֆկայաստիպ գրականության առատությունը՝ Մարտրից և Կամյուից մինչև Մամուել Բեքետ, Էժեն Իոնեսկու, Նաթալի Սարրոտ, Ալեն Ռոբ-Գրիյե և ուրիշներ: Բացի այդ՝ Առաջին համաշխարհային պատերազմից առաջ և հետո մեծ է նաև Կաֆկայի ստեղծագործության մեկնաբանությանը նվիրված գիտական աշխատությունների թիվը: Այդ մասին է վկայում Մարտրի հետևյալ միտքը: «Կաֆկայի մասին, - գրում է նա «Ի՞նչ է գրականությունը» էսսեում, - թվում է՝ ասված է ամեն ինչ¹: Նույն էսսեում, շարունակելով դատողությունները գրողի մասին, Մարտրը կարևոր դիտարկում է անում. «Քննական վերլուծության դեպքում նրա գրքերը վերածվում են պրոբլեմների²: Դա են հաստատում Մորիս Բլանշոյի, Ժիլ Դելյոզի, Կլոդ Դավիդի և այլ հետազոտողների բարձրակարգ ուսումնասիրությունները Կաֆկայի և նրա գրական ժառանգության մասին³:

Անկասկած, Կաֆկայի ֆրանսիացի մեկնաբանների մեջ Ալբեր Կամյուի տեղը առանձնահատուկ է: Խնդիրն այստեղ ոչ միայն «Էսսե աբսուրդի մասին. Սիզիփոսի առասպելը» իր տեսակի մեջ աննախադեպ երկն է, որի հավելվածը նվիրված է հենց Կաֆկայի ստեղծագործության քննությանը, այլև այն, որ հեղինակը Կաֆկային տեսնում է մի համակարգում, որի անունն է աբսուրդի տեսություն: Էսսեն լույս տեսավ 1942-ին և միանգամից իր վրա բևեռեց մտավորականության ու-

¹ **Сартр Ж.-П.**, Что такое литература?, «Слова», Минск, 1999, с. 196.

² Նույն տեղում, էջ 257:

³ Նկատի ունենք **Մ. Բլանշոյի** «Կաֆկայից Կաֆկա», «Գրականության տարածքը», **Ճ. Դելյոզի** «Հանուն փոքր արձակի» (**Ֆ. Գվատտարիի** համահեղինակությամբ), **Կ. Դավիդի** «Ֆրանց Կաֆկա» աշխատությունները (տե՛ս **Maurice Blanchot**, De Kafka a Kafka, Paris, 1981, **L'espace litteraire**, Paris, 1955. **Gilles Deleuze**, **Felix Guattari**, Kafka. Pour une litterature minuer, Paris, 1975, **Klod David**, Franc Kafka, Paris, 1971):

շաղրությունը, քանզի սպասված երկ էր, թեև հետագայում, հատկապես «Ընդվզող մարդը» էսսեի կապակցությամբ, հեղինակի հասցեին հնչեցին և այսօր էլ հնչում են քննադատական դիտողություններ իբրև մտածողի, որը, օրինակ, ի տարբերություն Ժ. Պ. Սարտրի, չունի հստակ, տրամաբանական համակարգ: Հնարավոր է՝ դրանում ճշմարտության մաս կա: Երկունս էլ անկասկած օժտված են արտակարգ մտավոր և գեղարվեստական շնորհներով, բայց անվիճելի է նաև, որ եթե Սարտրը ամենից առաջ փիլիսոփա է, հետո միայն գրող, ապա Կամյուն նախ առաջնակարգ գրող է, հետո միայն փիլիսոփա: Հենց գեղարվեստական կատարման վարպետության ու արտիստիզմի շնորհիվ է էսսեն մինչև այսօր պահպանում իր թարմությունը: Անզլիացի գրականագետ, աբսուրդի թատրոնի ճանաչված հետազոտողներից մեկը՝ Մարտին Էսսիլը, այն բնութագրում է իբրև «Մեր ժամանակի ամենամեծ, ինքնատիպ և խոր ստեղծագործություն»⁴: Էսսեում Կամյուն, ըստ էության, կանոնացնում է աբսուրդը իբրև արևմտյան գիտակցության ավանդույթ՝ դրա արմատները տեսնելով հինավուրց սիզիփոսյան առասպելում: Այսինքն՝ Կամյուն աբսուրդը դիտում է մի կողմից իբրև մարդուն բնորոշ գոյաբանական հատկանիշ («Աբսուրդը մեզ տրված է ի սկզբանե»⁵), մյուս կողմից՝ իբրև հետևանք 20-րդ դարի պատերազմական սարսափների և բանականության ու իրականության անընդհատ խորացող անդունդի («Աբսուրդը ծնվում է մարդկային հարցապնդման ու աշխարհի անտրամաբանական լռության բախումից»⁶), ապա նաև իբրև էլք ստեղծված իրադրությունից («...աշխարհի աբսուրդության հաստատումը դառնում է յուրօրինակ մետաֆիզիկական երջանկություն», (էջ 107): Այսինքն՝ սիզիփոսյան հին քարը (աբսուրդի պրոբլեմը) Կամյուն տեսնում է նոր ձեռքերում, նոր իրադրության պայմաններում, մարդու այսօրվա ճանապարհներին:

Իրոք, մինչև 20-րդ դարը, մինչև Կաֆկային և Կամյունին հասնելը, աբսուրդի գաղափարը երկար ճանապարհ է անցել, ենթարկվել իմաստային փոփոխությունների, հարստացման և որոշակիացման: Հին հույները աբսուրդի իմաստը արտահայտում էր *ἀπ-οδός* բառով, որը նշանակում էր անճոռնի, աններդաշնակ ինչ-որ բան, այսինքն՝ մի բան, որը հակառակ էր կոսմոսին՝ ներդաշնակությանը, միաժամանակ տրամաբանական փակուղի էր: Աբսուրդը աշխարհի ունայնության իմաստով վաղուց ի վեր հայտնի էր նաև Աստվածաշնչին («Ես՝ Ժողովողս, Իսրայելի թագավոր եղայ Երուսաղեմում. և սիրտս տուի իմաստութեամբ քննելու և խորհելու այն ամենի մասին, ինչ եղել է արեգակի ներքոյ: Աստուած դաժան զբաղմունք է տուել մարդու որդիներին... Ես տեսայ այն բոլոր

⁴ Эсслин М. Театр абсурда, СПб., 2010, с. 24.

⁵ Камю А. Миф о Сизифе, Бунтующий человек, Минск, 2000, с. 42.

⁶ Ա. Կամյու, Միզիփոսի առասպելը, Եր., 1995, էջ 37: Այսուհետև այս գրքից հղումները կտրվեն շարադրանքում, կնշվի միայն էջը:

գործերը, որ կատարվել են արեգակի ներքոյ, եւ, ահա, ամեն ինչ ունայնություն է և հոգու տանջանք», Ժողովող, 12): Աբսուրդը՝ իբրև պարադոքս, միջնադարում հայտնի դարձավ Տերտուլիանոսի հանրահայտ ասույթի շնորհիվ («Հավատում եմ, քանզի անհեթեթ է»): Նոր ժամանակներում աբսուրդը դուրս է բերվում ռացիոնալ մտածողության սահմաններից և համարվում սուսկ երևակայությունից ծնված անիմաստություն: Աբսուրդի իմաստային հետաքրքիր տարբերակ է հանդիպում Գյոթեի «Տառուստում»: Ողբերգության երկրորդ մասում՝ «Վալպուրգյան գիշեր» դրվագում, Մեֆիստոֆելն ասում է. «Այստեղ է աբսուրդը, այստեղ հյուսիսում»⁷՝ նկատի ունենալով հյուսիսային լանդշաֆտի ոչ բարետես, մռայլ տեսքը, անդնդախոր կիրճերն ու բարձրաբերձ ժայռերը, որոնք, անկասկած, սատանայի ձեռքի գործն են: 19-րդ դարում Սյոբեն Կյերկեգորից հետո աբսուրդին դիմում են առանձին փիլիսոփաներ՝ իբրև իմաստի, նյութի բացակայություն (Ֆ. Բրենտանո, Ա. Մայնոգ)⁸: 20-րդ դարում պարզ է դառնում, որ աբսուրդի ճանաչողական-տրամաբանական հայեցակետը կարևոր է, բայց ոչ միակը: Աբսուրդն ընդգրկող երևույթների ոլորտը էականորեն ընդարձակվում է, հանդես են գալիս ոչ միայն խոսքային (աբսուրդ գրականություն՝ Կաֆկա, Բրետոն, Բրոխ, Կամյու), այլև գեղարվեստական դիսկուրսի նոր ձևեր (աբսուրդ գեղանկարչություն՝ Դալի, աբսուրդ թատրոն՝ Բեքեթ, Իոնեսկո, աբսուրդ կինո): Փիլիսոփայելու այն ձևերը, որոնք զարգանում էին դեռևս 19-րդ դարում և ընդգծում էին կյանքի իռացիոնալ բնույթը, տարերայնությունը, ենթարկվածությունը անգիտակցականի օրենքներին (Շոպենհաուեր, Կյերկեգոր, Նիցշե, Հարտման), դառնում են պահանջված: 20-րդ դարում աբսուրդը դադարում է միայն տրամաբանական, ճանաչողական պրոբլեմ լինելուց և վերածվում է կյանքի գոյաբանական փաստի: Հենց այս նպատակն է իր առջև դնում և գերազանց իրականացնում Ալբեր Կամյուն՝ բերելով աբսուրդի այս նոր կարգավիճակը հաստատող և մեկնաբանող բազմաթիվ փիլիսոփաների և գրողների մտքեր, դասողություններ՝ Կյերկեգորից, Դոստոևսկուց և Նիցշեից մինչև Հուսեռլ, Հայդեգեր, Յասպերս և այլք: Ակամա հիշում ես Նիցշեի ասույթներից մեկը աբսուրդի մասին, թե՛ «Իմաստունի վտանգն այն է, որ նա բոլորից շատ է ենթակա անհեթեթին սիրահարվելու գայթակղությանը»⁹:

«Էսսե աբսուրդի մասին. Միզիփոսի առասպելը» երկում Ալբեր Կամյուն հիմնավորապես քննում է աբսուրդի զգացողությունը (ոչ փիլիսոփայությունը), առանձնացնում դրանում առկա սոցիալական, հոգե-

⁷ Goethe J. W., Poetische Werke in 3 Bänden, Aufbau - Verlag, Bd. 3, S. 660.

⁸ Մասնավորապես Ֆրանց Բրենտանոն (1838-1917), որ նորարիստոտելյան դպրոցի փիլիսոփա էր, նկարագրական հոգեբանության հիմնադիրներից մեկը, խոր ազդեցություն է թողել Ֆ. Կաֆկայի մտածողության ձևավորման վրա: Ի դեպ, նշված դրվագը, ցավոք, բացակայում է ինչպես Բրոխի Պաստեռնակի ռուսերեն, այնպես էլ Պաբոյր Միքայելյանի հայերեն թարգմանություններում:

⁹ Ֆ. Նիցշե, Զվարթ գիտությունը, Եր., 2005, էջ 321:

բանական և մետաֆիզիկական նրբերանգները, որոնք դիմագիծ են հաղորդում այդ զգացողությանը: Եվ, ինչպես վերը նշվեց, Կամյուն աշխատանքն ավարտում է Կաֆկայի մասին փոքրիկ, բայց շատ կարևոր «Հույսը և արքայադուր Ֆրանց Կաֆկայի երկերում» հավելվածով, դրանով իսկ ավստրիացի գրողին ևս դիտարկում «արքայադուր ժառանգորդներ» կոչված ընդհանուր շղթայի մեջ: Դրանք շատ են, բայց կարևորները երկուսն են՝ Սյորեն Կյերկեգոր և Ֆրիդրիխ Նիցշե: Հատկանշական է, սակայն, որ միավորվելով արքայադուր շուրջը՝ նրանցից յուրաքանչյուրն ունի արքայադուրի զգացողության կամ փիլիսոփայության իր մասնավոր տարբերակը:

Ինչպես հայտնի է, արքայադուր ժամանակակից ընկալումների առումով առաջինը սկսում է խոսել դանիացի Սյորեն Կյերկեգորը: Նա արքայադուրի գաղափարին կրոնական երանգավորում է տալիս, ավելի ճիշտ՝ արքայադուրի զգացողությունը բխեցնում է կրոնականից: Նա արքայադուրը տեսնում է աստվածաշնչյան Աբրահամի արարքներում, մասնավորապես որդուն՝ Իսահակին, զոհաբերելու դրվագում: «Հեգելից և «հունական սիմպոզիոնից»,- գրում է Լև Շեստովը,- նա հեռացավ դեպի Հորը և Աբրահամը, բանականությունից դեպի Աբրուդը և Պարադոքսը»¹⁰: Վեր կանգնելով գեղագիտական ապրումներից և խախտելով բարոյական օրենքը՝ նա հասնում է իր ներսում հավատի հաստատման, այսինքն՝ ըստ Կյերկեգորի՝ էքզիստենցիալ կացության ամենաբարձր՝ հոգևոր աստիճանին և կարողանում է կատարել որդու՝ Իսահակի զոհաբերության փորձ: Կյերկեգորը համոզված է, որ անճանաչելի Աստծու հետ միակ հնարավոր կապը արքայադուր հավատն է: «Նա հավատում էր արքայադուր ուժով...Նա բարձրացավ լեռը, և անգամ այն ակնթարթին, երբ փայլատակեց դանակը, նա հավատում էր, հավատում էր, որ Աստված չի պահանջի Իսահակին»¹¹: Աբրուդի այս տարբերակը, որքան էլ բնույթով մերձ է Տերտուլիանոսի ասույթին, այդուհանդերձ լայն հնարավորություններ է բացում Կյերկեգորի համար՝ խոսելու մարդու անհատական ուժի, անհատական ճշմարտության մասին ընդդեմ հեգելյան համակարգային փիլիսոփայության: Կյերկեգորի համար Աբրահամը և նրա մարդկային փորձությունը նույնն են, ինչ Կամյուի համար Միզիփոսը և նրա ողբերգական փորձությունը:

Ֆրիդրիխ Նիցշեի արքայադուրն առավելապես կապված է փիլիսոփայի հանրահայտ «Աստված մեռած է» մտքի հետ: Այսինքն՝ Աստված և արքայադուր անհամատեղելի են: Աբրուդը կա, քանզի բացակայում է Աստված: Առանց Աստծու աշխարհը դառնում է անարժեք: Նիցշեի խոսքը, ինչպես նկատում է Մարտին Հայդեգերը, ոչ միայն բնորոշում է արևմտյան պատմության երկուհազարամյա ճակատագիրը, այլև մատնանշում նիհիլիզմը հաղթահարելու, նոր արժեքներ սահմանելու, Աստծու բացակայությամբ առաջ եկած դատարկությունը անհրաժեշ-

¹⁰ Шестов Л. Кьеркегард и экзистенциальная философия, М., 1992, с. 240.

¹¹ Кьеркегор С. Страх и трепет, М., 1993, с. 36.

տաբար լցնելու իրողությունը: «Արդյոք մենք ինքներս չպե՞տք է աստվածներ դառնանք»¹², - իր Խենթի բերանով ասում է Նիցշեն՝ ակնարկելով Գերմարդուն: Մեկ այլ մտածողի՝ Միշել Ֆուկոյի կարծիքով՝ Աստծու մահը հաստատում է ոչ այլ ինչ, քան մարդու վախճանը¹³: Այստեղ, կարծում ենք, լրացուցիչ մեկնաբանության կարիք ունեն Աստծու մահվան մասին նիցշեական նիհիլիզմը և դրա դրսևորման առանձին ձևեր: Աշխարհը, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Մ. Հայդեգերը, դառնում է անարժեք, դատարկվում է գերագույն արժեքներից: Հարկ է ընդգծել, որ այդ մասին առաջինը ահագանգում է Բլեզ Պասկալը: «Ինչ վերաբերում է ինձ,- գրում է ֆրանսիացի գիտնականը,- իսկույն ևեթ խոստովանեմ, որ երբ քրիստոնեական կրոնը բացահայտեց այն սկզբունքը, թե մարդկանց բնությունն ապականված է և Աստծուց կտրված, բացեց իմ աչքերը այդ ճշմարտության հատկանշական գիծը ամենուր տեսնելու համար, քանզի բնությունն այնպիսին է, որ մատնանշում է Աստծո կորուստը ամենուր՝ թե՛ մարդու մեջ, թե՛ մարդուց դուրս, թե՛ ապականված բնության մեջ»¹⁴: Կանտի, Յակոբիի և Ֆիխտեի փիլիսոփայության մեկնությունը նվիրված իր վաղ շրջանի «Հավատ և գիտելիք» աշխատության երրորդ գլխի վերջում այդ խնդրին անդրադառնում է նաև Հեգելը՝ մեջբերելով Պասկալի վերը բերված դատողությունը: Հետագայում, հատկապես Նիցշեից հետո, Աստծու կորստյան գաղափարը լայնորեն տարածվում է արևմտյան մշակույթի մեջ՝ ընդունելով բազմազան ձևեր: Կարծում ենք, որ այդ ձևերի մեջ պետք է ներառել նաև կեցության հիմնական արժեքներից մի քանիսի, օրինակ՝ **ինքնության, հայրենիքի, տան** և նմանատիպ այլ հասկացությունների կորստյան և դրանց հանդեպ տրանսցենդենտալ անդարձության զգացումը, որն իբրև թեմա լայնորեն հայտնի է 19-րդ դարի ռոմանտիզմի և 20-րդ դարի մոդեռնիզմի գրականությանը: Դրա դրսևորումները նկատելի են նաև փիլիսոփայության մեջ: «Մենք՝ հայրենագուրկներս»¹⁵, - եվրոպական մտավորականների հոգևոր կացությունը բնութագրելով՝ ասում է Նիցշեն: Մարտին Բուբերը այդ երևույթին տալիս է **անապաստանություն** (Hauslosigkeit) անվանումը¹⁶: Գ. Լուկաչը գործածում է **անօթևանություն** (Obdachlosigkeit) եզրը¹⁷: Այս ամենն այլ բան չէ, քան Վերածննդից հետո մարդու ինքնության կորստի և տրագիզիկ ուժեղացման արտահայտություն: Այսինքն՝ Աստծու կորստյան գաղափարը թողել ու թողնում է ընդհանրական հետևանքներ մարդու կյանքի վրա, ընդամին՝ ավելի բարոյահոգեբանական, քան կրոնական:

Դժվար է գերազնահատել այս երկու փիլիսոփաների ազդեցություն-

¹² Ֆ. Նիցշե, նշվ. աշխ., էջ 373:

¹³ Տե՛ս և Գյոկո Մ. Слова и вещи, СПб., 1994, էջ 402:

¹⁴ Բ. Պասկալ, Մտքեր, Եր., 2003, էջ 253:

¹⁵ Ֆ. Նիցշե, նշվ. աշխ., էջ 293:

¹⁶ Տե՛ս և Բյոբեր Մ. Два образа веры, М., 1995, էջ 165:

¹⁷ Տե՛ս և Լուկաչ Գ., Die Theorie des Romans, dtv wissenschaft, 1994, Seite 32:

նը 20-րդ դարի ողջ մշակույթի, հասկապես մոդեռնիզմի գրականության և մտածողության ձևավորման վրա: Թեև տարբեր են նրանք իբրև փիլիսոփաներ, և տարբեր են նրանց գործունեության ոլորտները, սակայն երկուսն էլ հզոր ազդակ դարձան (և այսօր էլ) 20-րդ դարում փիլիսոփայության և հոգեբանության զարգացման, ինչպես և մտավորականի ինքնաճանաչման ճանապարհները կանխորոշելու առումով: Այդ մեծ փիլիսոփաների ազդեցությունը իրենց վրա կրել են նաև Կաֆկան և Կամյուն, սակայն ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ Կամյուի վրա առավելապես մեծ է Նիցշեի, իսկ Կաֆկայի վրա Կյերկեգորի ազդեցությունը: Կյերկեգորի և Կաֆկայի մտածողության և կյանքի նմանություններն ակնհայտ են, դրանք նկատել են բազմաթիվ հետազոտողներ, իսկ փիլիսոփայի ժառանգության ռուս թարգմանիչ Նիկոլայ Բուդիիրեն ուղղակի գրում է. «Ինչու է եմ այնպես զգում՝ կարծես Կաֆկան ինչ-որ առեղծվածային ձևով հաղորդակից է Կյերկեգորի ստեղծագործությանը»¹⁸: Սյորեն Կյերկեգորի «Կամ...կամ» աշխատության և օրագրերի առանձին հատվածներ, օրինակ՝ «Կյանքն այնպես դատարկ ու անիմաստ է», «Ես իմ ժամանակը բաշխում եմ այսպես. դրա կեսը քնում եմ, իսկ մյուս կեսին տեսնում եմ երազներ և երազում եմ», «Ես լիովին գիտակցում եմ, որ չեմ հասկանում երաժշտությունը», «Ես երջանիկ եմ միայն այն ժամանակ, երբ ստեղծագործում եմ» (այս շարքը կարելի է շարունակել), անվերապահորեն վկայում են, որ նա նկատելի ազդեցություն է թողել ինչպես Կաֆկայի, այնպես էլ Կամյուի վրա: Օրինակ թախծի զգացումը, որ Կամյուն մեծապես կարևորում է աբսուրդի մասին խոսելիս («Թախիծը իմացությունից ավելի գորեղ է», էջ 59), ինչ-որ չափով ժառանգված է հենց Կյերկեգորից: Բայց, ինչպես վերևում ասվեց, Կյերկեգորը (ինչպես և Նիցշեն) երկու գրողների համար էլ ինքնաճանաչման օրինակ են եղել: Դա անցել է նախ Կաֆկային, իսկ ապա փոխանցվել Կամյուին: Դա նկատում է և Հայնց Պոլիտցերը: «Ով մշտապես փորձում է հաղթահարել Կաֆկային,- գրում է նա,- ստիպված է ինքնաճանաչման ճանապարհը, որի կեսին կանգ առավ և հյուժված հեռացավ Կաֆկան, անվերապահ և առանց վախի քայլել մինչև վերջ»¹⁹: Հ. Պոլիտցերին այդպիսի գրող է ներկայանում հենց Ալբեր Կամյուն:

Կամյուի էսսեում Ֆրանց Կաֆկան բնականաբար ներկայանում է իբրև գրող, այլ ոչ իբրև մտածող, բայց այն խնդիրները, որ Կամյուն տեսնում է ավստրիացի գրողի երկերում, վկայում են իրականության հանդեպ խորապես փիլիսոփայական հայացք ունեցող գեղագետի մասին, գրողի, որը սեփական կարծիք ուներ կյանքի բարդագույն խնդիրների, այդ թվում և աբսուրդի վերաբերյալ: Կաֆկան նամակներից, օրագրերից և աֆորիզմներից գատ չի թողել քննական-վերլուծական որևէ աշխատանք, որը լույս կսփռեր նրա աշխարհայացքի և մտածո-

¹⁸ **Петер П. Роде**, Серен Киркегор. Сам о себе. Урал LTD, 1998, с. 391.

¹⁹ **Politzer H.**, Franz Kafka, der Künstler, Fischer, 1965, Seite 475.

ղության վրա. այնպես որ նրա մասին դատողությունների հիմք են դառնում հատկապես փոքր ու մեծ արձակ գործերը, այսինքն՝ այն ամենը, ինչ մտածում ու փիլիսոփայում է Կաֆկան մասնավորապես արտուրդի մասին, հնարավոր է պեղել և վերծանել նրա գեղարվեստական տեքստերից, մանավանդ որ «աբսուրդ» եզրույթը Կաֆկայի երկերում գրեթե չի հանդիպում: Կամյուի կարծիքով՝ դրանցում «աբսուրդը ներկայացվում է իր ամբողջության մեջ» (էջ 155): Կամյուն կարծում է նաև, որ դրանք որքան խորհրդանշական, նույնքան էլ բնական են: «Մա ուղիղ համեմատական է մարդկային կյանքի տարօրինակություններին», - գրում է Կամյուն՝ կապ տեսնելով Կաֆկայի արտուրդ ստեղծագործությունների և կյանքի միջև: Կաֆկան արտուրդը տեսնում է սովորական կյանքի իրադարձությունների մեջ: Կամյուն քննում է նրա երեք վեպերը և տեսնում արտուրդի ընկալման զարգացում:

Այսպես, «Ամերիկա» վեպում Կաֆկան պատկերում է անիմաստ և իռացիոնալ մի իրականություն, որի մեջ հայտնվում է ընտանիքից հեռացած իր հերոսը: Օկլահոմայի թատրոնը միֆական գծեր ունի, միաժամանակ ասես Ահեղ դատաստանի տեսարաններ է ներկայացնում: «Դատավարությունում» Յոզեֆ Կ-ն ստիպված է կանգնել մի դատարանի առաջ, որի համար անմեղ մարդիկ գոյություն չունեն: Ապրելով ողբերգության մեջ՝ նա ի գորու չէ հասկանալու այդ իրականության ողբերգականությունը: Նկատենք, որ այս առումով նա չի համապատասխանում արտուրդ հերոսի մասին Կամյուի հայտարարած սկզբունքին, քանզի այդ սկզբունքի համաձայն՝ արտուրդն սկսվում է այն պահից, երբ մարդը գիտակցում է այն: Այսինքն՝ «Դատավարությունում» մենք ունենք ոչ թե արտուրդ հերոս, այլ արտուրդ իրադրություն: «Դոյակում» Կաֆկան փորձում է հասնել ինչ-որ բանի, փորձում է հաշտվել: Դա հաշտության փորձ է արտուրդ իրականության հետ: Վերջին երկու վեպերում էլ հերոսների գործողությունները որևէ իմաստից զուրկ են: Դրանք բառացիորեն ոչինչ չեն կարողանում փոխել, քանի որ հաղթահարել արտուրդ իրականությունը անհնար է: Իսկ Կաֆկայի ընկալմամբ՝ դա այլ բան չէ, քան սովորական կյանքը: Ուստի Կաֆկայի երկերը, Ալբեր Կամյուի կարծիքով, երկակի տպավորություն են թողնում. դրանք մի կողմից շատ պարզ են, մյուս կողմից՝ շատ բարդ: Պատմելու իր շնորհով, ինչպես հայտնի է, նա նման չէ ոչ մեկին, նա սկսում է իր պատմությունները անբռնազբոս լեզվով, առանց տպավորություն թողնելու ջանքի, սակայն այդ հանդարտ, հասկանալի լեզուն աստիճանաբար, պատումի զարգացմանը զուգընթաց, սկսում է դադարել հասկանալի լինելուց, սկսում էս կասկածել այն իրականությանը, որի մասին պատմում է հեղինակը: Ի վերջո համոզվում էս, որ քո առջև իրոք արտուրդ ստեղծագործություն է: «Նա, ով ցանկանում է այս արտուրդությունը պատկերացնել, - գրում է Կամյուն, - պիտի փորձի դիմել հակադրությունների զուգահեռ խաղին: Այդպես է Կաֆկան ողբերգականը ներկայացնում առօրեականի, արտուրդը տրամաբանության միջոցով» (էջ 145):

Կամյուն առանձնացնում է արտուրդին բնորոշ դիսկուրսիվ գծեր, օրինակ՝ արտուրդ տրամաբանություն, արտուրդ մարդ, արտուրդ ստեղծագործություն: Այդ գծերից շատերը տեսանելի են նաև Կաֆկայի երկերում: Ավելին, դրանք տեսանելի են նաև Կաֆկայի կենսագրության մեջ: Կամյուն տեսնում է ոչ միայն արտուրդին բնորոշ գծեր, այլև մատնանշում այն միջոցները, որոնք անհրաժեշտ են արտուրդը հաղթահարելու համար:

Առաջինը **ինքնասպանությունն** է: «Արժե՞ ապրել, եթե կյանքը իմաստից զուրկ է», - գրում է Կամյուն և ներկայացնում ինքնասպանների զանազան օրինակներ, որոնք հիշեցնում են Ֆրանց Կաֆկայի կյանքի դրամատիկ իրադարձությունները՝ արձանագրված նամակներում և օրագրերում: Ինքնասպանության հիմքում Կամյուն դնում է «արտուրդ տրամաբանությունը»: Ֆրանց Կաֆկայի դեպքում գործում է սեփական միջավայրից, սեփական ճակատագրից կտրվելու, ապրելու անհնարինության կամ «մեկ-ուրիշ-աստղի հասնելու»²⁰ տրամաբանությունը: Վերջինս շատ համահունչ է կյերկեգորյան «էքզիստենցիալ ցատկին», որի մասին էսսեում և օրագրերում²¹ քանիցս խոսում է նաև Կամյուն:

Այնուհետև, իբրև արտուրդի հաղթահարման միջոց, Կամյուն առանձնացնում է նաև **փիլիսոփայական ինքնասպանությունը**: Սա ևս որոշակիորեն առկա է Կաֆկայի գրականության ու հատկապես կենսագրության մեջ և լայն հնարավորություններ է ընձեռում խոսելու Կաֆկա - Կամյու ժառանգական գծի մասին:

Փիլիսոփայական ինքնասպանությունն արտուրդի հաղթահարման թերևս ամենափիլիսոփայական միջոցն է, երբ իրականությունը մարդու շուրջն արհեստականորեն դադարում է գոյություն ունենալուց, այն դադարում է հարցերի ու պատասխանների առարկա լինելուց, քանզի դրանք այլևս իմաստագուրկ են, կյանքը անշարժանում է, քարանում, մարդը վերածվում է մի էության, որը ոչ անցյալ ունի, ոչ ապագա, այլ միայն մահվան տագնապ հարուցող անշարժ ներկա, մարդը ոչ մեղավոր է, ոչ անմեղ: Նա համրանում է, նա չի կարող կամ չի ուզում խոսել, քանզի ամեն ինչ այլևս անիմաստ է:

Կամյուի գեղարվեստական գործերում փիլիսոփայական ինքնասպանության մարմնավորման լավագույն օրինակը, անկասկած, «Օտարը» վեպի Մերսոն է: Այս կերպարի հետ որոշակի ընդհանրություններ ունի Կաֆկայի «Դատավարության» Յոզեֆ Կ-ն (նրանք երկուսն էլ հասարակությունից օտարված են և մենակ): Բայց Մերսոյի հետ ընդհանրության գծեր ունի նաև ինքը՝ Կաֆկան: Նկատենք նաև, որ Մերսոյի նախօրինակը գրականության պատմության մեջ միայն Յոզեֆ Կ-ն չէ: Մերսոյի հետ էլ ավելի ակնհայտ ընդհանրություններ ունեն Ժ. Պ. Մարտրի Անտուան Ռոկանտենը («Սրտխառնուք»), Վ. Նաբոկովի Յին-

²⁰ Kafka F., Tagebücher, Fischer, 1986, Seite 350.

²¹ Стé u Камю А. Творчество и свобода, М., 1990, էջ 287:

ցինատը («Մահապատժի հրավեր») և մի շարք այլ կերպարներ:

Եվս մեկ մանրամասն: Փիլիսոփայական ինքնասպանության գաղափարի շրջանակներում Կամյուն խոսում է այսպես կոչված քարացման մասին՝ իբրև կենսակերպի, որ մնացել է էպիկուրյան փիլիսոփայությունից: «Ընդվզող մարդը» էսսեում կարդում ենք. «Էպիկուրի կարծիքով՝ միակ հաճույքը տառապանքի բացակայությունն է, այսինքն՝ դա քարի երջանկություն է»²²: «Այսպիսով, աշխարհը քարանում է, բայց լուսաբանվում է»: Կարծում ենք, որ այս դատողությունը հնարավորություն է տալիս խոսելու Կաֆկայի արձակյին բնորոշ մի կողմի մասին: Նկատի ունենք ոչ միայն առանձին մանրապատում-պրիտչաները, այլև Կաֆկայի մշտական միտումը՝ ստեղծելու վերջնականապես ձևավորված, անշարժ, քարացած մի իրականություն, որտեղ անփոփոխ իշխում են մեղքի գիտակցությունը և չարիքը՝ իբրև շոպենհաուերյան բիրտ կամք:

Հավելենք նաև, որ նման ծանր վճիռներ կայացնելու համար երկուսի անհատական-անձնական հոգեվիճակներին գումարվում են համաշխարհային պատերազմների սարսափները:

Այբեր Կամյուն արսուրդի հաղթահարման փիլիսոփայական միջոց է համարում նաև **դոնժուանությունը**: Իբրև կերպար Դոն Ժուանը նորություն չէ եվրոպական գեղարվեստական գիտակցության մեջ: Ս. Կյերկեգորը այդ կերպարի մեջ տեսնում է միանգամայն նոր բովանդակություն, նոր ըմբռնում. դա **դիվայնությունն** է: Ընդ որում, Ս. Կյերկեգորը տարբերակում է դիվայնության երկու տեսակ. մեկը՝ հոգևոր-ինտելեկտուալ, որի մարմնավորողը գերմանական լեգենդի հերոս Ֆաուստն է, մյուսը՝ զգայական, որը մարմնավորում է իսպանացի Դոն Խուանը՝ վերստին ժողովրդական ավանդույթի հերոս, որ ֆրանսիական տարբերակում դառնում է Դոն Ժուան: «Հետևաբար Դոն Ժուանը,- գրում է Կյերկեգորը,- արտահայտությունն է դիվայինի, ինչը հայտնի է իբրև զգայական: Ֆաուստը՝ արտահայտությունն է դիվայինի՝ հայտնի այնպիսի հոգևորությամբ, որը մերժվում է քրիստոնեական ոգու կողմից»²³: Հատկանշական է, որ Կամյուն էսսեում դոնժուանությունը դիտարկում է հենց կյերկեգորյան ոգով՝ զուգադրելով այն ֆաուստականության հետ: Հատկանշական է նաև, որ դոնժուանության օրինակների պակաս չկա ո՛չ Կաֆկայի, ո՛չ էլ Կամյուի գործերում: Այդպիսին են Կաֆկայի Յոզեֆ Կ-ն («Դատավարություն») և Կ-ն («Դոյակը»), այդպիսին է Կամյուի Մերսոն («Օտարը»), այդպիսին է և Սարտրի Անտուան Ռոկանտենը («Սրտխառնուք»): Նրանք բոլորն էլ, իբրև կերպարներ, խորապես դոնժուանական էություններ են. կնոջը նայում են լոկ իբրև սեռական հաճույքի առարկա, սեր, ընտանիք հասկացությունները օտար են նրանց, կապվելով կանանց հետ՝ նրանք չեն թախծում: Սերը, ըստ Այբեր Կամ-

²² Камю А. Миф о Сизифе, Бунтующий человек, Минск, 2000, с. 175.

²³ Кьеркегор С. Или-или, СПб., 2011, с. 119.

յուրի, նույնպէս հաստատում է արքայը: «Ինչ հեշտ կլինէր ամէն ինչ,- գրում է Կամյուն,- եթէ հնարավոր լինէր սիրուց գոհանալ: Բայց որքան շատ են սիրում, այնքան հաստատում են արքայը» (էջ 82): Դոնժուանության մեջ, ըստ էության, կարելի է և փիլիսոփայական ինքնասպանության տարրեր տեսնել: Դոնժուանները ևս փիլիսոփայական ինքնասպանների նման վերջնականապէս ձևավորված, քարացած էություններ են՝ անտարբեր իրենց շուրջը կատարվող իրադարձություններին և միտված միմիայն իրենց բնագոյային հաճույքներին: Դոն ժուանին նման կերպար, այսինքն՝ անհաղորդ իր միջավայրին, հաղթանակած և անտարբեր անգամ դրախտի ու դժոխքի խորհուրդներին, առկա է Շ. Բողլերի «Դոն ժուանը դժոխքում» բանաստեղծության մեջ²⁴:

Արքայի սահմանները ընդարձակելով Ալբեր Կամյուն այն տեսնում է նաև արվեստի ու գրականության մարդկանց մեջ, որոնք ստեղծագործում են և արքայ խաղում, քանզի դրանով իսկ լցնում են իրենց ժամանակը ինչ-որ բովանդակությամբ: «Այս իմաստով,- գրում է Կամյուն,- ստեղծագործությունը ամենամեծ արքայը երջանկությունն է» (էջ 107): Սա կարծես ասված է հենց Կաֆկայի համար, այսինքն՝ Կաֆկային և Կամյունին միավորում է արվեստի խաղային կողմը՝ իբրև արքայը հաղթահարելու միջոց, մի հանգամանք, որ նկատում է նաև Մարիաննա Գրուբերը²⁵, բայց, մեր կարծիքով, նրանց միավորում է նաև ճիշտ հակառակ մեկ այլ իրողություն, որը կապ չունի խաղի հետ: Դա խոր մտահոգությունն է աշխարհի և մարդկանց մասին և աշխարհին ու մարդկանց լույս բերելու, «քարացած տիեզերքում» հույս ներմուծելու ազնիվ միտումը: «Ուժեղագույն լույսով կարելի է փոխել աշխարհը», - մտածում էր Կաֆկան, աշխարհը փոխելն իբրև հիմնական հոգս մտահոգում էր և Կամյունին, թէև նույն հողվածում Մարիաննա Գրուբերը այն կարծիքն է հայտնում, որ երկուսն էլ՝ Կաֆկան և Կամյուն, համամիտ են, որ աշխարհը քառս է և չի տրվում մեկնաբանության:

Այլ զուգահեռների նույնպէս կարելի է հանդիպել ինչպէս էսսեում, այնպէս էլ նրանց առանձին գործերում: Նրանք ձայնակցում են միմյանց **մենակության, մեղքի, օտարման, լքվածության, թշնամական իրականության մեջ անհասկանալի ու խորհրդավոր ուժերի ձեռքին ճակատագրական դատապարտվածության** և բազմաթիվ այլ տանջալից թեմաների առնչությամբ, որոնց համար նրանք փորձում են մեկնաբանություն գտնել: Նրանց ճանապարհները հաճախ խաչվում են նաև այլ ոլորտներում... Օրինակ՝ երկուսին էլ բնորոշ է առարկայականի գեղագիտությունը (գերմանացին այն անվանում է Sachlichkeit), երկուսն էլ շատ սիրում են ռուս դասական գրականությունը՝ Դոստոևսկուն, Տոլստոյին, Գոգոլին... Երկուսն էլ իրենց գրական ժառանգության մեջ խնամքով հոգ են տանում ինքնակենսագրական մի ժանրի մասին, որը

²⁴ Տե՛ս Շ. Բողլեր, «Չարի ծաղիկներ», Եր., 1990, էջ 28-29:

²⁵ Տե՛ս Gruber M., Kafka, Camus und wir in: Der Literarische Zaunkönig Nr. 1/2008, Seite 28:

կոչվում է օրագիր: Եվ խնդիրն այստեղ այն չէ միայն, որ դրանք իրենց առանձնահատուկ տեղն ունեն եվրոպական օրագրային գրականության պատմության մեջ, այլև այն, որ լայն հնարավորություններ են ստեղծում խոսելու Կաֆկայի և Կամյուի օրագրերից դեպի նրանց վեպերը տանող կապերի ու զարգացումների մասին: Գրողի կենսագրության և կենսագրական տարրերի առկայությունը ստեղծագործության մեջ տեսանելի է դառնում առավել հստակ: Հատկանշական է, որ խնդիրը դիտարկելի է ոչ միայն Կաֆկայի օրագրերի և «Դատավարության», Կամյուի օրագրերի և «Օտարի», այլև Ս. Կյերկեգորի օրագրերի և «Գայթակղիչի օրագիրը» վեպի, Սարտրի օրագրերի և «Մրտխառնուք» վեպի առնչությամբ²⁶:

Բանալի բառեր - *արուրդ, օտարացում, արժեքների փլուզում, ինքնասպանություն, փիլիսոփայական ինքնասպանություն, սիզիֆոսյան քար, Աստծու կորուստ*

ԱՐԱ ԱՐԱԿԵԼՅԱՆ – К вопросу о наследственной линии Кафка – Камю. – В статье выявляются черты творчества Франца Кафки, которые, словно по наследству, перешли к некоторым писателям XX века, в их числе и к Альберу Камю. В прозе французского писателя чувствуется как острый интерес к материалу, который разрабатывал Кафка – кризис гуманизма, разрушение традиционных ценностей, – так и творческие последствия сходного взгляда на эти проблемы: абсурд, отчуждённость и одиночество героев и т.д. Особенная близость этих писателей обнаруживается в идее абсурда жизни, корни которой ведут к философскому наследию С. Кьеркегора и Ф. Ницше.

Ключевые слова: *абсурд, отчуждение, разрушение ценностей, самоубийство, философское самоубийство, сизифов камень, потеря Бога*

ԱՐԱ ԱՐԱԿԵԼՅԱՆ – On Kafka - Kamu Heritage Line. – The article attempts to reveal those hereditary lines and commonalities that were inherited from Franz Kafka's works by some writers of the 20th century, including Albert Camus. The main ideas, based on these commonalities, are manifested in the crisis of humanism, the collapse of values, and as a result of these – absurdity, alienation, loneliness, etc. Kafka and Camus are especially united around the idea of absurdity, which is being examined in the context of S. Kierkegaard and F. Nietzsche's philosophical influence on those writers.

Key words: *absurd, alienation, destruction of values, suicide, philosophical suicide, Sisyphus stone, loss of God*

Ներկայացվել է՝ 10.03.2020, Գրախոսվել է՝ 16.07.2020, Ընդունվել է տպագրության՝ 24.07.2020

²⁶ Դիտարկվող խնդրի տեսանկյունից բավական հարուստ նյութեր է պարունակում Ռալֆ-Ռայներ Վուտենաուի «Եվրոպական օրագիրը» աշխատությունը (**Wutenow Ralph Rainer**, Europäische Tagebücher, Darmstadt, 1990):