

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ

ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

Մ. ԱՔԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ ՄԱՐԻՆԵ ԷԴՈՒԱՐԴԻ

ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԷԿԶԻՍԵՆՑԻԱԼ ԻԶՄԸ ԵՎ ԽՈՒԱՆ ԿԱՌԼ ՈՍ
ՕՆԵՏՏԻԻ ԱՐՁԱԿԸ

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Ժ.01.07 - «Արտասահմանյան գրականություն» մասնագիտությամբ

բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական
աստիճանի

համար

Գիտական ղեկավար՝ բանասիրական գիտությունների

դոկտոր Ա. Հ. ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

ԵՐԵՎԱՆ-2018

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱՃՈՒԹՅՈՒՆ.....	3
--------------------------	----------

ԳԼՈՒԽԱՌԱՋԻՆ

ՕՆԵՏՏԻԻ ԱՐՁԱԿԸ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԷԿԶԻՍԵՆՑԻԱԼ ԻԶՄԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ ԵՎ ԼԱՏԻՆԱՄԵՐԻԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ.

ՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁ	16
----------------------------------	----

Ա. ԼԱՏԻՆԱՄԵՐԻԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԽՈՒԱՆ ԿԱՌԼՈՍ ՕՆԵՏՏԻԻ ԱՐՁԱԿԻ	ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՅԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ	29

ԳԼՈՒԽԵՐԿՐՈՐԴ

ԷԿԶԻՍԵՆՑԻԱԼ ԻՍՏԱԿԱՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐՆ ՕՆԵՏՏԻԻ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԻ ՓՈՔՐ ԱՐՁԱԿՈՒՄ.....	47
---	----

ԳԼՈՒԽԵՐՐՈՐԴ

ԽՈՒԱՆ ԿԱՌԼՈՍ ՕՆԵՏՏԻԻ ՎԵՊԵՐՆ ԷԿԶԻՍԵՆՑԻԱԼ ԻԶՄԻ

ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ.....	82
-------------------	----

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ.....	12
-------------------------------	-----------

5

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ.....	129
---	------------

ՆԵՐԱՃՈՒԹՅՈՒՆ

20-րդ դարում Ուրուգվայի արձակը համաշխարհային գրականությանը մի քանի խոշոր անուն է տվել՝ Օրասիո Կիրոգա

(1878-1937), Ֆելիսբերտո Էռնանդես (1902-1964), Մարիո Բենեդետտի (1920-2009) և Խուան Կառլոս Օնետտի (1909-1994): Ի դեպ, Բենեդետտին և Օնետտին երկրորդ դարակեսի իսպանալեզու արձակի խոշորագույն գրողներից են՝ այսպես կոչված «45-ի սերնդի» այն ներկայացուցիչներից, ովքեր համաշխարհային ճանաչում են ձեռք բերել իբրև լատինաամերիկյան նոր արձակի հեղինակներ:

Վերջիններիս կարելի է բաժանել երկու խոշոր թևի. մի մասը՝ Ռամոն Գրասիլիանոն, Խուան Ռուլֆոն, Միգել Անխել Աստուրիասը, Սիրո Ալեգրիան, Արթուրո Ուսլար Պիետրին, Գաբրիել Գարսիա Մարկեսը և ուրիշներ, Լատինական Ամերիկայի տարբեր երկրների «գյուղը» (թեև նրանց բոլորի խնդիրը գյուղական միջավայրը ներկայացնելուց հեռու է) նկարագրում են հնդկացիական ցեղերի միջակայնի շերտերով ու պատկերամտածողությամբ, իսկ մյուսը, որոնց մեջ հատկապես գերակշռում են արգենտինացի կամ Արգենտինայում ապրած գրողները՝ Խորխե Լուիս Բորխեսը, Ադոլֆո Բիոյ Կասարեսը, Խուլիո Կորտասարը, Մանուել Պոլիգը, այդ թվում և Խուան Կառլոս Օնետտին, տարածաշրջանի քաղաքային կյանքը պատկերող գրականության թևի ներկայացուցիչներ են:

Այն փաստը, որ իրենց բնույթով ուրբանիստական են գերազանցապես արգենտինացի կամ Արգենտինայում ապրած գրողների ստեղծագործությունները, բացատրվում է նրանով, որ, ի տարբերություն լատինաամերիկյան շատ երկրների մայրաքաղաքների, դեռ XX դարասկզբից Բուենոս Այրեսն աշխարհի խոշորագույն կենտրոններից էր: Կոսմոպոլիտ այս քաղաքը լատինաամերիկյան երկրների մշակույթի համար նույն նշանակությունն է ունեցել և դերն է խաղացել, ինչ Փարիզն արևմտաեվրոպական մշակույթի համար: Լատինական Ամերիկայի տարբեր երկրներից ժամանած արվեստագետների աշխարհայացքի ձևավորման գործում Բուենոս Այրեսը զգալի նշանակություն է ունեցել. նրանցից Էրնան Ուրուգվայից տեղափոխված Օնետտին, որի ստեղծագործության առանձնահատկությունը պայմանավորող է կգիստեցիալ իստական խնդիրները նկատելիորեն բնորոշ են քաղաքային մշակույթին:

Ընդհանրապես լատինաամերիկյան նոր արձակը, շարունակելով հնի ավանդույթները, զարգացել է XX դարի եվրոպական մշակույթի, փիլիսոփայության և գրականության երկու հիմնական հոսանքների՝ սյուրռեալիզմի (գերիրապաշտություն) և էկզիստենցիալիզմի (գոյապաշտություն) ազդեցությամբ: Լատինական Ամերիկայի գրականության վրասյուրռեալիզմի ունեցած ազդեցության մասին խոսում է կուբացի խոշորագույն արձակագիր Ալեխո Կարպենտիերն իր «Բարոկկոն և կախարդական ռեալիզմը» ու «Ամերիկյան կախարդական իրականության մասին» արժեքավոր հոդվածներում՝ իրավացիորեն նշելով, որ լատինաամերիկյան «կախարդական ռեալիզմը» (նաչի ընդունում լատինաամերիկյան գրականությանը տրված «մոգական ռեալիզմ» եզրը՝ այն համարելով եվրոպական, քանի որ դրանով գերմանացի արվեստի տեսաբան Ֆրանց Ռոն դրանով արդեն բնորոշել էր եվրոպական հետեքստային իստական նկարչությունը) եվրոպական սյուրռեալիզմի և հնդկացիական ցեղերի՝ մայաների, ացտեկների, ինկերի միջակայ ժողովուրդների ուրույն համադրությունն է¹:

Անշուշտ, լատինաամերիկյան նոր արձակում հեղինակներ կան, ովքեր ավելի շատ հակված են դեպի եվրոպական սյուրռեալիզմը, այդպիսի գրողներ են Խուլիո Կորտասարը (Արգենտինա), Խոսե Լեսամա Լիման (Կուբա), Խուան Խոսե Արեոլան (Մեքսիկա) և ուրիշներ: Նկատենք, որ եվրոպական գրական այդ ուղղության ակնհայտ ազդեցությամբ այս ստեղծագործողների մոտ արտահայտված են նաև լատինաամերիկյան նոր արձակի միտումները: Իսկ ահա էկզիստենցիալիզմի ազդեցությունը կրած հեղինակներից կարելի է առանձնացնել Ռոբերտո Արլտի, Էդուարդո Մալլեայի, Էռնեստո Սաբատոյի, Խոսե Դոնոսոյի, (Արգենտինա) Խուան Կառլոս Օնետտիի (Ուրուգվայ) և Մանուել Մուխիկալայ Նեսիանունները (Չիլի):

Մեր ատենախոսության **առարկան** էլ հենց վերջինիս արձակի և ֆրանսիական էկզիստենցիալիզմի գրականության ու փիլիսոփայության համադրությունն է, **նպատակը**՝ ֆրանսիական էկզիստենցիալիզմի հետ Օնետտիի արձակի ունեցած ոչ միայն թեմատիկ, այլ և պատկերային առնչությունների մանրամասն

¹ «Lo barroco y lo real maravilloso» en Ensayos, La Habana, Letras Cubanas, 1984. (Այս և բնագրային հետազաթարգմանությունները մերն են-Մ. Կիրակոսյան):

քննությունը: Մեր **խնդիրներից** է եղել ֆրանսիական
 Էկզիստենցիալ իզմի՝ Օնետտի արձակի հետ աղերսվող շերտերի
 վերհանումը: Այդ նպատակով ուսումնասիրել ենք ֆրանսիական
 Էկզիստենցիալ իզմի թե՛ փիլիսոփայությունը, թե՛
 գրականությունը, որ բավականին ընդգրկուն ու բազմազան
 երևույթ է՝ դրսևորված ոչ միայն կաթոլիկ մտածողներ Գաբրիել
 Մարսելի և Լեոն Բլուայի, Անդրե Ժիդի ու Ֆրանսուա Մորիակի և
 աթեիստական Էկզիստենցիալիստներ Ժան Պոլ Սարտրի, Ալբեր
 Կամյուի, Սիմոնադե Բովուարի ու Էկզիստենցիալ իզմի հետ այս կամ
 այն կերպ առնչվող մի շարք հեղինակների, ինչպես օրինակ
 պերսոնալ իզմի փիլիսոփա Էմանուել Մունիեի
 ստեղծագործություններում: Ընդգրկուն է նաև ֆրանսիական
 Էկզիստենցիալ իզմի ժամանակաշրջանը՝ նախաէկզիստենցիալիստ
 Անդրե Մալրոյից մինչև 20-րդ դարի 60-ականներ: Այդ շրջանի
 Էկզիստենցիալ իզմի ամենահայտնի օրինակներից է Նոբելյան
 մրցանակի դափնեկիր Ժան-Մարի Գոլստադ Լը Քլեզիոյի
 «Արձանագրություն» վեպը, որը երիտասարդ հեղինակը գրել է 1963
 թվականին՝ Կամյուի «Օտարի» ակնհայտ ազդեցությամբ: Վստահաբար
 կարելի է ասել, որ Էկզիստենցիալ իզմը՝ որպես գրական երևույթ
 Ֆրանսիայում ձևավորվելով դեռ անցած դարի 20-30-ական
 թվականներին, շարունակվել է ընդհուպ մինչև 1960-70 թթ.: Սակայն
 ներկայումս էլ ֆրանսիական ու լատինաամերիկյան (և ոչ միայն)
 գրականության մեջ ստեղծվում են Էկզիստենցիալ
 ստեղծագործություններ. այս իմաստով, ինչ խոսք, գրական այս
 ուղղության ուսումնասիրությունն այսօր էլ **արդիական** խնդիր է:
 Մյուս կողմից, լատինաամերիկյան նոր արձակի առնչությամբ
 խոսվում է հիմնականում «մոգական ռեալիզմի» բովանդակային և
 ձևային՝ միջակայն շերտերի ու պատումի տեխնիկայի մասին, իսկ
 Էկզիստենցիալ իզմի ուսումնասիրությունն այդ գրականության
 մեջ անտեսված է մնում:

Ինչ վերաբերում է **թեմայի մշակվածությանը**, ապա հարկ է
 նշել, որ Օնետտի ստեղծագործությանը նվիրված բազմաթիվ
 հոդվածներ և ուսումնասիրություններ կան՝ այդ թվում պերուացի
 արձակագիրներ Մարիոս Վարգաս Լյոսայի ու Ալոնսո Կուետոյի

մենագրությունները: Օնետտիի երկերին անդրադարձել է նաև Մարիո Բենեդետտին: Նրա ստեղծագործությունների վերաբերյալ մեծաթիվ հոդվածներ ու մենագրություններ ենք ուսումնասիրել և նկատել, որ դրանց հեղինակների մեծամասնությամբ գրողի արձակը հիմնականում հետաքրքրում է պատումի տեխնիկայի և ոճական հնարքների կիրառման տեսանկյունից, քանզի վիպասանի արձակն այդ առումով իրոք ուսումնասիրության անսպառ նյութ է տրամադրում: Եկզիստենցիալ իզմը, որի առկայությունն իհարկե նկատելի է Օնետտիի բազմաշերտ ստեղծագործություններում, նրա բազմաշերտ արձակում և բազմաթիվ առնչություններն ակնհայտ են, սակայն այդ ուղղության լիարժեք դրսևորում համարել դժվար է: Նախ, այն չունի մշակված Եկզիստենցիալ իստական-փիլիսոփայական համակարգը, ապա իր ամբողջ գրական կյանքում գրողը միշտ է, որ հետևողականորեն հարել է այդ ուղղությանը: Հատկապես նրա ուշ շրջանի արձակում դրսևորվում են բազմաթիվ այլ միտումներ, որոնք արձակագրի ստեղծագործությունները դուրս են բերում Եկզիստենցիալ իզմի շրջանակներից:

Օնետտիի երկերի վրա գրականագետները նշում են ամենատարբեր գրողների և հոսանքների՝ Ֆյոդոր Դոստոևսկու, սյուրռեալիզմի, Եկզիստենցիալ իզմի, Միգել դե Ունամունոյի, Լուի Ֆերդինանդ Սելիսի, Ջեյմս Ջոյսի, Ջոն Դոս Պասոսի, Ուիլյամ Ֆոլքների² ու նույնիսկ Լուիջի Պիրանդելլոյի³ ազդեցությունները: Ջոյսից և Դոս Պասերկրորդի ոսից գրողը սովորել է պատումի տեխնիկա՝ առաջինի «գիտակցության հոսքի», իսկ «մոնտաժի» սկզբունքները: Նրա հերոսները հեղինակին հաճախ հանդիպում են գեղարվեստական իրականության մեջ, զգում նրա ներկայությունն ու հայացքը. գեղարվեստական այս հնարքն անշուշտ հիշեցնում է Միգել դե Ունամունոյի նովելները և Լուիջի Պիրանդելլոյի «Վեց հերոս հեղինակ որոնելիս» պիեսը: Բացի այդ, նրա ստեղծած գեղարվեստական աշխարհը՝ երևակայական Սանտա Մարիան, գրականագետներին առիթ է տվել խոսել ու

² Prof. Ms. José Ricardo Dordon de Pinho, El mundo sombrío de Juan Carlos Onetti, <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/12/19>

³ Angélica Maciel, El sueño y la realidad dentro de El Pozo de Juan Carlos Onetti, <http://www.onetti.net/es/descripciones/maciel>

Ֆոլքսերից կրած ազդեցություն՝ Սանտա Մարիայի և Յոկնապատոֆայի նմանությունների մասին: Ի դեպ, Օնետտին այդ ազդեցությունը չի հերքում, հատկապես, որ 1940-ականներին իսպաներեն է թարգմանել Ֆոլքսերի պատմվածքները: Խոսվել է նաև Դոստոևսկու «Գրառումներ ընդհատակից» վիպակի ու հեղինակի «ընդհատակյա» հերոսների նմանությունների մասին:

Իսպանալեզու գրականագիտության մեջ ոչ միշտ, բայց երբեմն շեշտվում է նաև Էկզիստենցիալիզմի և Օնետտի վաղ շրջանի ստեղծագործությունների առնչությունների խնդիրը: Գրողի արձակին անդրադարձած իսպանագիր գրականագետներն իրենց հոգվածներում նշում են այդ առնչությունները՝ հիմնականում առանց հանգամանալից համեմատությունների ու գուգահեռների, ինչն էլ մենք **խնդիր** ենք դրել իրականացնել մեր ատենախոսության շրջանակներում: Նրանց գուգահեռ չենք անտեսել նաև ռուսալեզու գրականագիտության դիտարկումները: Այսպես, հայազգի գրականագետ Իննա Տերտերյանն Օնետտի արձակում նկատում է Էկզիստենցիալ որոշ դեկլարացիաների արձագանքներ. «Ըստ ամենայնի,- գրում է նա,- 40-ական թվականներին Օնետտին ազդեցություն է կրել Էկզիստենցիալիզմի փիլիսոփայությունից: Համենայն դեպս, «Կարճ կյանքում» Էկզիստենցիալ որոշ դեկլարացիաների արձագանքներ ենք գտնում: Եպիսկոպոսը փառաբանում է միայնակ մարդուն, որ հասում է դարձել ճակատագրին, այսինքն՝ մարդկային գոյության անխուսափելի վերջավորությունը, բայց արիաբար «խաղի կանոններն» ընդունող, կամ, ըստ Էկզիստենցիալ եզրի, սեփական գոյության պայմանը «ընտրող»: Սակայն ժամանակի հետ գրողը հրաժարվում է Էկզիստենցիալ բարոյագիտության վերացական թեզիսներից: Նրան հոգեհարազատ է մնում միայն մի գաղափար, որ նախապես, ի դեպ, Էկզիստենցիալ իստներին չէր էլ պատկանում, բայց նրանցից մի քանիսն իրենց փիլիսոփայական եզրաբանության մեջ ընդունեցին այն՝ մարդկային «ընդվզման», համառ, բայց և անհույս դիմադրության գաղափարը: «Ընդունենք Ոչինչը, որ, հնարավոր է, մեզ սպասում է որպես անարդարություն, պայքար մղենք ընդդեմ ճակատագրի՝ նույնիսկ չապավինելով հաղթանակի հույսին, պայքար

մղենք դոնքիշոտի պես»,- գրել է Միգել դե Ունամունոն, և այս խոսքերը կարելի է բնաբան ընտրել Խուան Կառլոս Օնետտիի ողջ ստեղծագործության համար»⁴:

Մենք իհարկե կանդորադառնանք Էկզիստենցիալ իզմի այս կարևոր դրույթի դրսևորմանը գրողի արձակում, բայց արդեն ոչ թե իսպանական Էկզիստենցիալ իզմի նախակարապետ Միգել դե Ունամունոյի, այլ ֆրանսիացի նախաէկզիստենցիալիստ Անդրե Մալրոյի կապակցությամբ: Այսպես, վերջինիս հեղափոխական ու «արկածային»՝ «Նվաճողները», «Մարդկային գոյության պայմանը», «Յուլյսը», «Արքայական արահետը» վեպերի հերոսները՝ ընդվզելով մարդկային գոյության անհեթեթության դեմ, նետվում են հեղափոխությունների, պատերազմների ու գանձերի որոնումների վտանգավոր արկածների հորձանուտ: Կեցության աբսուրդին նրանք հակադրում են անիմաստ պայքարը: Դժվար չէ նկատել, որ Մալրոն իր ազդեցությունն է թողել Ալբեր Կամյուի աշխարհայացքի ձևավորման վրա, և այդ մտքերը նա զարգացրել է «Սիզիփոսի առասպելը» և «Ընդվզող մարդը» խոհագրություններում:

Այսպիսով, ֆրանսիական Էկզիստենցիալ իզմի և Օնետտիի արձակի առնչության մասին գրականագիտության մեջ խոսվում է հիմնականում նրա վաղ շրջանի երկերի կապակցությամբ, իսկ այս խնդիրը կարծես երկրորդական է դառնում, երբ նրա ստեղծագործությունն են ներթափանցում նաև տարբեր հոսանքներ:

Մեր **խնդիրներից** եղել է նաև գրողի ոչ միայն վաղ շրջանի, այլ և հետագա ստեղծագործությունների Էկզիստենցիալ իստական շերտերի վերհանումը և քննումը՝ դրանք անընդհատ զուգահեռելով ֆրանսիական Էկզիստենցիալ իստական գրականության հետ: Արձակագրի առանձին վիպակներին և վեպերին նվիրված հոդվածներում, իհարկե, նշվում է նմանատիպ տրամադրությունների դրսևորումների մասին, բայց դրանք հիմնականում ընդհանուր բնույթի դիտարկումներ են: Նրա ամբողջ ստեղծագործությունն Էկզիստենցիալ իզմի տեսանկյունից հետևողականորեն քննող որևէ հոդված և ուսումնասիրություն չի եղել: Հաճախ նշվում են Սարտրի հետունեցած աղերսները, մինչդեռ,

⁴ Unamuno, Miguel de, OBRAS COMPLETAS. Del seniimiento trágico de la vida. Tomo XI. Aguilar, Madrid, 1958, pág. 969

ինչպես նշեցինք, դիտարկման համար մենք ֆրանսիականի ավելի ընդգրկուն դրսևորումն ենք վերցրել: Մյուս կողմից, Օնետտիի և ֆրանսիական էկզիստենցիալ իզմի ստեղծագործությունների համեմատական վերլուծությունը հնարավորություն է ընձեռում գրողի երկերի մեջ բացահայտել ու քննել նորանոր շերտեր, նոր դիտարկումներ, բացահայտումներ և եզրակացությունների կատարել: Այդ համեմատական ու հանգամանալից վերլուծություններում, դրանցից արված եզրակացություններում և տարբեր դիտարկումներում էլ դրսևորվում է մեր ատենախոսության **նորույթը**:

Մեր նախընտրած վերլուծության հիմնական **մեթոդը** համեմատականն է, որի շնորհիվ կարողացել ենք բազմաթիվ ընդհանրություններ ու գուգահեռներ բացահայտել ֆրանսիական էկզիստենցիալ իզմի ու Օնետտիի ստեղծագործությունների միջև, ինչը հնարավորություն է տվել նկատել ոչ միայն նրանց երկերի միջև եղած ընդհանրությունները, այլև գրողի էկզիստենցիալ իզմի առանձնահատկությունները:

Բնականաբար մեր ատենախոսության մեջ հիմնականում ուշադրությունը կենտրոնացրել ենք այն հեղինակների վրա, որոնց ստեղծագործությունները մի կողմից առավել համահունչ են Օնետտիի վեպերում, վիպակներում և պատմվածքներում արծարծված խնդիրներին, մյուս կողմից առավել լիարժեքորեն են արտահայտում էկզիստենցիալ խնդիրների շրջանակը: Այդ գրողները հանդես են եկել նաև իրենց հայացքներն արտացոլող ինչպես փիլիսոփայական, այնպես էլ գեղարվեստական երկերով: Այդ տեսակետից անդրադառնալով ֆրանսիական էկզիստենցիալ իզմի ներկայացուցիչներին, կարևորել ենք Օնետտիի և Ալբեր Կամյուի ու Ժան Պոլ Սարտրի ստեղծագործությունների համեմատական քննությունը:

Ընդհանուր առմամբ դժվար չէ նկատել, որ ֆրանսիացի էկզիստենցիալ իստներն իրենց հայացքներն այս կամ այն չափով շարադրել են նաև փիլիսոփայական ստեղծագործությունների կամ խոհագրությունների տեսքով: Այդ տեսակետից Գաբրիել Մարսելն ավելի շատ փիլիսոփա է, քան՝ դրամատուրգ, Անդրե Մալրոն՝

բացառապես վիպասան (արվեստի փիլիսոփայության իր գեղագիտական հայացքները շարադրել է «Լռության ձայներ» ծավալուն ուսումնասիրության մեջ, իսկ պատմության վերաբերյալ տեսակետները՝ արտահայտել ինքնակենսագրական «Հակահուշագրության» և հրապարակախոսական «Արևմուտքի գայթակղությունը» գրքերում), Մորիակը նույնպես առավելապես վիպասան է (չհաշված կրոնական հայացքներն արտացոլող «Ինչին եմ հավատում ես» խոհագրությունը, օրագրերը և հոդվածները), Սիմոնա դե Բովուարը նույնպես բացառապես վիպասան է (նրա փիլիսոփայական հայացքները շարադրված են ֆիմինիստական շարժման վրա զգալի ազդեցություն ունեցած «Երկրորդ սեռ» խոհագրության մեջ), ինչպես նաև Անդրե Ժիդը (գրականության վերաբերյալ իր հայացքները նախերկայացրել է որոշ էսսեներում և «Դոստոևսկի» գրքում, որն էական ազդեցություն է թողել ֆրանսիական Էկզիստենցիալ իզմի ձևավորման վրա):

Ֆրանսիացի Էկզիստենցիալիստներից միայն Սարտրի ու Կամյուի հայացքները են, որ ոչ միայն գեղարվեստական ամենատարբեր ժանրերում են դրսևորվել՝ վեպ, վիպակ, պատվածք, դրամա, այլ և Էկզիստենցիալ իզմի խնդիրների ամբողջ շրջանակը ներառող փիլիսոփայական հիմնարար ուսումնասիրություններում: Երկուսն էլ հավասարաչափ և՛ գրող են, և՛ փիլիսոփա, թեև առաջինի փիլիսոփայությունը, ինչ խոսք, առավել համակարգված է ու կառուցվածքային, քանի որ նա փիլիսոփայական բարձրագույն կրթություն է ստացել, մինչդեռ Կամյուն համանման կրթություն չունի: Ահա թե ինչու ենք մեր ատենախոսության մեջ հիմնական զուգահեռներն անցկացրել Սարտրի և Կամյուի հետ:

Նմանություններ Օնետտի արձակի ու ֆրանսիական Էկզիստենցիալ իզմի, մասնավորապես Սարտրի ստեղծագործությունների միջև, ինչպես նշեցինք, նկատվել են նաև այլ գրականագետների կողմից, բայց այդ նկատառումներն ընդհանուր բնույթ են կրել: Այդ տեսակետից մեր ատենախոսությունը ֆրանսիական Էկզիստենցիալ իզմի և Օնետտի արձակի ամբողջական, համակարգված և ծավալուն քննության առաջին փորձն է: Նման ընտրությունը պատճառաբանվում է նրա

առավել ընդգրկուն և ամբողջական բնույթով: Այսպես, Ե. Կոսակը իր «Էկզիստենցիալ իզմը՝ գրականության և փիլիսոփայության մեջ» արժեքավոր ուսումնասիրության հիմնական մասը նվիրել է ֆրանսիական Էկզիստենցիալ իստների՝ Մարսելի, Մորիակի, Կամյուի և Սարտրի ստեղծագործությունների քննությանը, ինչը պատահական չէ: Առանձնին Էկզիստենցիալ իստ կամ Էկզիստենցիալ իզմին մոտ կանգնած հեղինակներ եղել են և՛ Անգլիայում (Այրիս Մերդոք), և՛ Ավստրիայում (Թոմաս Բերնհարդ, Պետեր Զանդկե), սակայն Էկզիստենցիալ իզմն իր պարարտ հողը գտավ հատկապես ֆրանսիական գրականության մեջ: Գրական այս ուղղության գլխավոր առանձնահատկությունն այն է, որ այն նաև փիլիսոփայական է: Մինչդեռ գերմանականը (Մարտին Հայդեգեր, Կարլ Յասպերս), ի տարբերություն ֆրանսիականի, բացառապես փիլիսոփայական ֆենոմեն է: Ինչ վերաբերում է լատինաամերիկյան Էկզիստենցիալ իզմին, ապա այն իր բնույթով բացառապես գրական երևույթ է, որովհետև ֆրանսիականի նման իր ուսմունքը շարադրող ուսմունքներով գրեթե հանդես չի եկել: Այս հանգամանքն էլ հիմնավորում է ատենախոսության նյութի ընտրությունը:

Նյութի արդյունավետ համակարգման նպատակով ընտրել ենք ատենախոսության հետևյալ **կառուցվածքը**. առաջին գլուխը բաժանված է երկու մասի՝ առաջինը նվիրված է Էկզիստենցիալ իզմի ակունքներին ու խնդիրների շրջանակի որոշարկմանը և ֆրանսիական Էկզիստենցիալ իզմին, իսկ երկրորդ մասը լատինաամերիկյան Էկզիստենցիալ իզմի գրաքննական ակնարկ է: Անդրադառնալով լատինաամերիկյանի յուրահատկություններին, հեղինակներին և նրանց ստեղծագործություններին, մեր **խնդիրներից** է եղել ցույց տալ նաև ոչ միայն ֆրանսիականի ու լատինաամերիկյանի, այլև Օսետիի Էկզիստենցիալ իզմի տարբերությունները, իսկ այդ հնարավորությունը, ինչ խոսք, մեզ ընձեռում է գրողի արձակը լատինաամերիկյան Էկզիստենցիալ իզմի համատեքստում դիտարկելը:

Ատենախոսության երկրորդ գլուխը նվիրված է գրողի հիմնականում վաղ շրջանի փոքր արձակում՝ պատմվածքներում և վիպակներում, իսկ երրորդը՝ վեպերում արծարծված Էկզիստենցիալ

խնդիրների քննությանը՝ ֆրանսիական համանուն ստեղծագործությունների հետ որոշակի համեմատություններով: Այդ նպատակով առանձնացրել ենք նրա հիմնական և լավագույն երկերը:

Երկրորդ գլխում, քննելով Օնետտի «Յնարավոր Բալդին», «Այնքան Թախծոտ», «Տունն ավազի վրա», «Իրականացված երազ», «Ապաքինում», «Դժոխքի հմայող անդունդը» և այլ պատմվածքներ, «Անդունդը» (1939), «Յրաժեշտներ» (1954), «Մի անանուն շիրիմի համար» (1959) վիպակները, կենտրոնացել ենք «Անդունդ»-ի վերլուծության վրա, որը ծրագրային նշանակություն ունի նրա հետագա գրական գործունեության համար, որովհետև նրանում են ուրվագծվում գրողի հետագա երկերի գրեթե բոլոր մոտիվները: Ի դեպ, վերջինս առանցքային ստեղծագործություն է ոչ միայն Օնետտի, այլև ողջ լատինաամերիկյան գրականության համար: Վարգաս Լյոսան լատինաամերիկյան նոր վեպի ծնունդը համարում է հենց 1939 թվականը՝ այն կապելով «Անդունդ»-ի հրատարակման տարեթվի հետ⁵:

Երրորդ գլխի քննության առարկան Օնետտի վիպագրությունն է, որտեղ վիպասանն Էկզիստենցիալիստ է մասամբ, այդ պատճառով այն վերնագրել ենք «Խուան Կառլոս Օնետտի վեպերն Էկզիստենցիալիզմի համատեքստում»: Անդրադարձել ենք նրա գրեթե բոլոր վեպերին՝ շեշտը դնելով լավագույնների՝ «Կարճ կյանք»-ի և «Նավաջիներն արան»-ի վրա:

Որպես լատինաամերիկյան նոր աճակի ամենախոշոր երևույթներից՝ Օնետտին բավականին ուշ արժանացավ փառքի և ճանաչման. նրա առաջին գրքի՝ կարճ արձակի լավագույն նմուշներից համարվող «Անդունդը» (El Pozo) վիպակի առաջին տպաքանակի ընդամենը հինգ հարյուր օրինակն այդպես էլ ամբողջությամբ չվաճառվեց, իսկ հեղինակը երկար ժամանակ մնաց աննկատ ու անհայտ՝ ճանաչման արժանանալով միայն 1960-ականների վերջին: Բնական է, որ 1940-50-ականներին լատինաամերիկյան ընթերցողի համար նրա ստեղծագործությունների ոչ դասական կառուցվածքը, պատումի տեխնիկան ու բարդ ոճը ինչ-որ տեղ բավականին անսովոր

⁵ Mario Vargas Llosa: "Primitives and Creators". The Times Literary Supplement, 13, 1968 (Traducción española en Marcha, 10 J 17 de enero de 1969).

Էին և միայն 1960-ականների վերջերին, երբ Կառլոս Ֆուենտեսի, Խուլիո Կորտասարի ու Գաբրիել Գարսիա Մարկեսի շնորհիվ ընթերցողը սովորեց նրբաոճ պատումին և իրականության մեջ երևակայության ներթափանցումներին, ըստ արժանվույնս գնահատվեց նաև Օնետտիի արձակը⁶, իսկ հետագայում նա ճանաչվեց լատինաամերիկյան նոր արձակի հիմնադիրներից:

Վիպասանի հետ որոշակի գրական ազդակցություն ունեցող Խուան Ռուլֆոն գրում է. «Առանց նրա չէին հայտնվի մյուսները: Առաջինը նա էր, իսկ հետո նրան հաջորդեցին Կորտասարն ու Մարկեսը⁷: Արձակագրի ճանաչմանը մեծապես նպաստել է Վարգաս Լյոսան՝ 1967-ին «Կանաչ տուն» վեպի համար Ռամուլո Գալյեգոսի անվան մրցանակի շնորհման բանախոսությանը հայտարարելով, թե պարզևս պետք է շնորհվեր Օնետտիին, որին լատինաամերիկյան հանրությունը ցավոք դեռ չի ճանաչում: Եվ միայն 13 տարի անց՝ 1980 թվականին, նա արժանանում է իսպանալեզու գրականության խոշորագույն և ամենահեղինակավոր՝ «Սերվանտես» մրցանակին, նույն տարի նրա թեկնածությունը ներկայացվում է Նոբելյան մրցանակի, որն այդպես էլ չի ստանում:

Թե ինչու Ֆուենտեսին, Կորտասարին ու Մարկեսին և ոչ թե Օնետտիին կամ լատինաամերիկյան նրբաոճ արձակի մյուս վարպետներին բախտ վիճակվեց ամբողջ աշխարհով մեկ ապահովել լատինաամերիկյան նոր գրականության փառքն ու համբավը, պատճառը հավանաբար այն է, որ նրա երկերը զերծ են լատինաամերիկյան արձակի միֆական, «մոգական» շերտերից, ինչը գրավում էր Եվրոպային: Հակառակ դրան, գրողի արձակը, որը նաև վերացարկված է սոցիալական որոշակիությունից, արժարժում էր Եվրոպացուն արդեն քաջածանոթ Էկզիստենցիալ խնդիրներ՝ Ջոյսի «գիտակցության հոսքի» տեխնիկայի և Ջոն Դոս Պասոսից յուրացրած մոնտաժի սկզբունքով: Մյուս կողմից, հեղինակի գրչին բնորոշ է սյուժեի բացակայությունը, նրա ստեղծագործությունների

⁶ Тертерян И. , Хуан Карлос Онетти: Подлинные истории человеческих душ: Стел` Хуан Карлос Онетти, Избранное, М., 1983, с. 7.

⁷ Enrique Estrázulas: "lo no escribo para la literatura" (entrevista). Buenos Aires, La Opinion, 14 de diciembre 1980, p.6.

Ֆաբուլ ան կարելի է վերապատմել մի քանի նախադասությամբ, ինչն իր հերթին նույնպես դժվարացնում է դրանց ընթերցումը:

Անվանի վիպասանի՝ առանձին գրքով լույս տեսած առաջին ստեղծագործությանը՝ «Անդունդը» վիպակին, գրականագետներն ու գրողները ժանրային ամենատարբեր բնորոշումներ են տվել: Խուան Վիլյորոն, օրինակ, այն անվանում է կարճ վեպ, Վարգաս Լյոսան՝ պատմվածք, «բայց մի բան հստակ է,- նկատում է գրականագետ Խուան Գաբրիել Վասկեսը,- այդ երեսուն էջը վեպի խտությունն ունի: Այս ստեղծագործությունը վեպի նման է ընթերցվում: Քոնրադի «Խավարի սիրտը» ընթերցողները, կարծում եմ, կհամաձայնեն ինձ հետ, որ այդ իննսուն էջում գետնի վրա պատմությունը մեր հիշողության մեջ մնում է որպես շատավելի ծավալուն ստեղծագործություն: Նույնը կարելի է ասել նաև Օնետիի «Անդունդի» մասին, որը կարդալուց անմիջապես հետո գլխիդ մեջ տեղավորելու խնդիր է ծագում, քանի որ երեսուն էջի մեջ Օնետին այնքան բան է ասել, որ ուրիշները երեսուն գրքի մեջ հազիվ են տեղավորում»⁸:

«Անդունդը», ինչպես նկատում է Վասկեսը, դառնում է վիպասանի հետագա ամբողջ գրական գործունեության համար ծրագրային նշանակության երկ, քանի որ այստեղ արդեն ուրվագծվում են գրողի ստեղծագործությանը բնորոշ բոլոր հիմնական գծերը՝ աշխարհի հոռետեսական գրավչությունը, իրական կյանքից հեռանալու և երևակայության մեջ ապաստան գտնելու անընդհատ կրկնվող միտումը⁹: Ինքը հեղինակ նույնպես կարևորում էր այս ստեղծագործությունը: Վիպակում կարելի է գտնել բոլոր այն թեմաները, որոնք քողարկված կազմում են նրա գեղարվեստական աշխարհը՝ աղջիկը, երագող մարդը, անբարարվածությունը ներկայից, անհաղորդակցությունը, պարտությունը, հիմնական ավանդույթների բացակայությունը, անհատի մենությունը: Օնետիի՝ այսպես կոչված հոռետեսությունը, այստեղ հիմնավորվում է նրանով, որ բնական մարդուն շուտով փոխարինելու է քաղաքային մարդը, արդյունաբերության մարդը, բյուրոկրատական և մեքենայացված մարդը, որը կտրված է իր

⁸ Juan Gabriel Vásquez, Onetti en su pozo, <http://www.elspectador.com/columna138705-onetti-su-pozo>

⁹ Juan Gabriel Vásquez, Onetti en su pozo, <http://www.elspectador.com/columna138705-onetti-su-pozo>

միջակ արմատներից և հեռացել է բնությանից՝ կյանքի ու աշխատանքի հասարակական կազմակերպման պատճառով: «Անդունդը» բազմաթիվ առումներով, այդ թվում և ոճական, առանցքային տեղ է գրավում գրողի ստեղծագործության մեջ, որից դուրս են գալիս և զարգանում այլ սյուժեներ, որոնք հետո դառնալու են այլ վիպակներ ու վեպեր», - գրում է Ռոսամարիա Պալերմո դե Վիսկան¹⁰:

1930-ական թվականներին Օնետտին հիմնականում կարճ պատմվածքներ է գրում: Վաղ շրջանի նրա այս ստեղծագործություններում դեռ Բուենոս Այրեսի պատկերն է և միայն ուշ շրջանի գործերում ի հայտ է գալիս երևակայական քաղաք Սանտա Մարիան, որտեղ ծավալվում են հեղինակի ուշ շրջանի ստեղծագործությունների իրադարձությունները:

1940-ականների սկզբից գրողը կատարում է վիպագրության առաջին փորձերը: Առաջին վեպը «Ոչ մեկի երկիրն» է՝ գրվել է 1941 թվականին, մյուսը՝ «Հանուն այս գիշերվա», լույս է տեսնում 1943-ին: Երկուսին էլ բնորոշ են ինքնասպանություններն ու մահերը՝ որպես հանգուցալուծում, ինչով էլ Օնետտիի այս երկերն իրենց թեմատիկայով և մահը՝ որպես վերջնական ճշմարտություն ընկալելու առումով, հիշեցնում են Մալրոյի ստեղծագործությունները: Հոռետեսությամբ, պատերազմի տագնապով ու մռայլությամբ հագեցած այս գործերը Մալրոյի ստեղծագործություններից տարբերվում են պատումի տեխնիկայով: «Ոչ մեկի երկիրը» երկի կոմպոզիցիան հատվածային է, կտրտված, մասնատված և ընդհանուր առմամբ թվում է վիպական ժանրաձևից զուրկ, ինչը միգուցե պատերազմի ընկալումից է գալիս, քանզի պատերազմը ևս տրոհում, մասնատում ու իմաստազրկում է մարդկային կեցության ամբողջությունը: «Հանուն այս գիշերվա» վեպում հատվածները միավորվում են մեկ ընդհանուր «գիտակցության հոսքով»:

1943 թվականից հետո Օնետտին լռում է և միայն 1950 թվականին հրատարակում է իր ստեղծագործական գլուխգործոցը համարվող «Կարճ կյանք» վեպը: Այս չափազանց հղկված և մինչև վերջին մանրուքը հաշվարկված գրական կոթողը գրելուն հեղինակն ավելի

¹⁰ Палермо де Виска Роса Мария, Романы Хуана Карлоса Онетти, Диссертация на соискание филологических наук, М., 1985, с. 9.

երկար ժամանակ է տրամադրել, քան նախորդ ստեղծագործություններին: Նախորդների համեմատ այն առավել «ամբողջական» է և իմաստավորված: Թե՛ առաջիններում, թե՛ այստեղ վիպասանն անդրադառնում է ժամանակի հարցադրումներին, որոնք նույնն էին եվրոպացու և լատինաամերիկացու համար, ուստի նա ստեղծում է աշխարհի իր միկրոմոդելը՝ սեփական տոպոսը՝ Սանտա Մարիա քաղաքը, որ, ինչպես նշեցինք, գրականագետներից շատերը համեմատում են Ֆոլքների Յոկնապատոֆայի հետ: «Կարճ կյանք» վեպին հաջորդում են «Հրաժեշտներ» (Los adioses), «Մի անանուն շիրիմի համար» (Para una tumba sin nombre) և «Դժբախտության դեմքը» (La cara de la desgracia, 1960) վիպակները: 1961-ին լույս է տեսնում մյուս գլուխգործոցը՝ «Նավաշինարան» վեպը, որին հաջորդում են «Դժոխքի հմայող անդունդը» (El infierno tan temido y otros cuentos, 1962) վիպակն ու «Կմախքների խուստան» (Juntacada'veres, 1964) վեպը: Այնուհետև արձակագիրը վերահրատարակում է իր նախորդ վեպերը և պատմվածքները, լույս է ընծայում պատմվածքների ժողովածուներ՝ «Խոսքը տանք քամուն» վեպը: Գրողի վերջին ստեղծագործությունը «Երբ այլևս կարևոր չէ» (Cuando ya no importe) վիպակն է, որը լույս է տեսել 1993-ին,:

Ռոա Բաստոսի գնահատմամբ Օնետտին «ոչ միայն խոշորագույն, այլ և ամենաանկեղծ ու ճշմարիտ գրողներից է»¹¹:

ԳԼՈՒԽԱՌԱՋԻՆ

ՕՆԵՏՏԻ ԱՐՁԱԿԸ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ Ե ԿԶԻՍՏԵՆՏԻԱԼ ԻԶՄԻ

ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ ԵՎ ԼՍՏԻՆԱԱՄԵՐԻԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ.

ՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁ

Ընդունված է Եկզիստենցիալ իզմի նախահայր համարել դանիացի փիլիսոփա Սյորեն Կիերկեգորին, չնայած որոշ տեսաբաններ հաճախ նշում են նաև Բլեզ Պասկալի անունը: Իրոք, վերջինիս շատ մտքեր Եկզիստենցիալ ասույթներ են (դրանցից ամենահայտնին՝ «Մարդը մտածող եղեգ է». ժան Պոլ Սարտրի «Ազատության ճանապարհներ» եռագրության հերոսը՝ Մաթիեն,

¹¹ Enrique Estrázulas: "El peregrinate y la literatura" (entrevista). Montevideo, El Dia, 28 de Junio de 1980, p.12.

կրկնում է. «Ես մտածող եղեգ եմ», իսկ ֆրանսիացի մեկ այլ վիպասան՝ Ժան Լուի Կյուրտիսն այն ընտրել է 1971-ին գրած «Մտածող եղեգ» Էկզիստենցիալ իստական վեպի վերնագիր): Նմանատիպ տրամադրություններ և մտքեր կարելի է գտնել նաև ավելի վաղ շրջանի մտածողների՝ Էրազմ Ռոտերդամցու, հատկապես նրա «Կյանքը մահվան նախապատրաստություն է» տրակտատում, Շեքսպիրի ստեղծագործություններից «Չամլետ»-ում և «Մակբեթ»-ում, եթե ավելի ուշ, ապա՝ Օգոստինոս Երանելու «Խոստովանություններում» և նույնիսկ «Ժողովող» («Ունայնություն ունայնությանց»):

Ունայնության կամ գոյության աբսուրդի, մարդկային անգործության ու կյանքի՝ իբրև մահվան նախապատրաստության, մարդկային հաղորդակցման անգործության այս մոտիվներն էլ հենց ընկած են գոյապաշտական փիլիսոփայության առանցքում: Էկզիստենցիալ իզմը՝ որպես սերտ կապակցված մոտիվների ամբողջություն և փիլիսոփայական աշխարհայացք, ձևավորվել սկսվել է հենց Սյորեն Կիերկեգորից: «Էկզիստենցիան» («Existents» «Tilværelse»)՝ իբրև փիլիսոփայական հասկացություն պատկանում է դանիացի խոշորագույն մտածողին: Առաջինը նա է խոսել մարդու զգայական կյանքի «սահմային իրավիճակների» մասին, այն ամենի, ինչ բացահայտվում է մարդուն վախի և տագնապի զգայությունների միջոցով: Իբրև փիլիսոփայական հիմնախնդիր՝ առաջինը հենց նա է բարձրացրել անհատի ընտրության հարցը:

Կիերկեգորի և Էկզիստենցիալ իզմի փիլիսոփայությունն առհասարակ իրենից համակարգ չի ներկայացնում՝ ինչպես դասական փիլիսոփայությունը, ինչի համար նրան ժամանակին քննադատում էին: Համակարգ հասկացությունը խորթ է այս փիլիսոփայի համար. «Գոյն ինքնին համակարգ է Աստծու համար, բայց այն չի կարող համակարգ լինել գոյության մեջ գտնվող ոգու համար»¹²: Նա հեգնանքով է արտահայտվել համակարգի, համակարգային փիլիսոփայության իր ժամանակի խոշորագույն ներկայացուցչի՝ Հեգելի դատողությունների վերաբերյալ: Ըստ դանիացի մտածողի՝ համակարգն արհեստական ավարտունություն է, մինչդեռ գոյը՝ ֆենոմենների և առանձին գիտակցությունների շարք, իսկ

¹² Кьеркегор С., Или-или, М., 2014, с. 14.

Ֆենոմենները՝ մարդու գիտակցության այդ վիճակները, որ իրենց մասին պատահական են հայտնում, միշտ սուբյեկտիվ են: Ուստի «ճշմարտությունը հենց սուբյեկտիվությունն է»: Միակ իրականությունն էկզիստենցիան է՝ գոյը, աշխարհում մարդկային լինելության ամենաակնթարթյա վերապրումը: Այդպիսին է էկզիստենցիալ իզմի փիլիսոփայությունը. այն ոչ թե փիլիսոփայական համակարգ է, այլ **գոյի անհատական վերապրում** (ընդգծումը մերն է), ինչն էլ, ի դեպ, հնարավոր է դարձնում փիլիսոփայությունը վերածել գրականության պատկերային էզզվի, մի բան, որ դժվար է ասել համակարգային փիլիսոփայության վերաբերյալ:

Կիերկեգորի դատողությունները բարերար ազդեցություն են թողել գերմանացի փիլիսոփաներ Մարտին Հայդեգերի ու Կարլ Յասպերսի, ֆրանսիացիներ Գաբրիել Մարսելի, Ժան Պոլ Սարտրի և Ալբեր Կամյուի հայացքների վրա, որոնցից վերջին երեքը նաև գեղարվեստական ստեղծագործությունների՝ դրամատիկական երկերի, վեպերի, վիպակների և պատմվածքների հեղինակներ են:

Այսպիսով, էկզիստենցիալ իզմը ոչ միայն փիլիսոփայական, այլև գրական երևույթ է և որպես այդպիսին թերևս իր ամենալայն դրսևորումն է գտել հենց ֆրանսիական գրականության մեջ:

Չնայած ֆրանսիականը կրել է և՛ Կիերկեգորի, և՛ գերմանացի էկզիստենցիալիստների, և՛ Յուլիան Ֆենոմենոլոգիայի (խոսքը վերաբերում է հատկապես Սարտրին), և՛ Ֆրանց Կաֆկայի (խոսքը վերաբերում է հատկապես Կամյուին) ազդեցությունը, սակայն դժվար է գտնել որևէ մեկ այլ հեղինակ, որ այնքան խորը հետք թողած լինի ֆրանսիական ուղղության վրա, ինչպիսին Ֆյոդոր Դոստոևսկին է: Դժվար է գտնել ֆրանսիացի մի էկզիստենցիալիստ գրող, որը չի կրել, ինչպես նաև չի խոստովանել ռուս դասականից կրած ազդեցության մասին: Դա ընդունում են թե՛ կրոնական ուղղվածություն ունեցող Անդրե Ժիդն ու Ֆրանսուա Մորիակը, թե՛ աթեիստական էկզիստենցիալ իզմի հեղինակներ Ժան Պոլ Սարտրն ու Ալբեր Կամյուն:

Կամյուն Դոստոևսկու մասին հանգամանորեն խոսում է «Սիզիփոսի առասպելը» էսսեների գրքում: «Դոստոևսկին խնդիրը

քննում է ուղղակի, լայն ընդգրկումով ու զգացմունքով, ինչը բնորոշ է էկզիստենցիալ իստական մտածողությանը...,- գրում է Նա¹³, իսկ «Դներ» վեպին նվիրված էսսեում, խոսելով Կիրիլովի մասին, ասում է. «Նազգում է, որ Աստված անհրաժեշտություն է և պետք է որ գոյություն ունենա: Բայց Կիրիլովը գիտի, որ Աստված չկա ու չի կարող լինել»¹⁴: Կամյուն նկատում է, որ հերոսն ինքնասպանություն է գործում հենց այն պատճառով, որ Աստված չկա: Քանի որ Աստված գոյություն ունի, ապա ամեն ինչ անհեթեթ է, աշխարհն արսուրդի թագավորություն է: Նա Կիրիլովին համարում է «արսուրդ կերպար»: Հերոսի ինքնասպանությունն ընդվզում է արսուրդի դեմ: «Եզրահանգումը դասական պարզություն ունի,- գրում է Կամյուն,- եթե Աստված չկա, Կիրիլովն Աստված է: Եթե Աստված չկա, Կիրիլովը պետք է ինքնասպան լինի»¹⁵:

Ժան Պոլ Սարտրն էկզիստենցիալ իզմի գրականության ելակետային դրույթը համարում էր Դոստոևսկու՝ «Եթե աստված չկա, ապա ամեն ինչ թույլատրելի է» խոսքերը: Առանց վարանելու կարելի է ասել, որ այս ուղղության ֆրանսիական գրականությունը «ծնունդ է առել» Դոստոևսկու գրականությունից:

Ռուս դասականին ֆրանսիացիների հետ ծանոթացնելու գործում անգնահատելի է հատկապես Անդրե Ժիդի դերը. 1923 թվականին նա հրատարակում է Դոստոևսկուն նվիրված դասախոսությունների, էսսեների և հոդվածների գիրքը, որտեղ խոսում է նրա նամակագրության, օրագրության, «Կարամազով եղբայրներ» «Դներ», «Ապուշը» վեպերի, «Գրառումներ ընդհատակից» վիպակի թեմատիկ ընդգրկումների, կերպարաստեղծման առանձնահատկությունների մասին, իսկ «Վատիկանի նկուղները» վեպում առաջին անգամ ֆրանսիական գրականություն է բերում էկզիստենցիալ մարդու, «արսուրդ կերպարի» դոստոևսկիական տիպը: Վեպի հերոսը՝ Լաֆկադիոն, Ռասկոլնիկովի նման առանց շարժառիթի սպանություն է գործում, բայց նա Ստավրոգինի նման հավասարապես անձնուրաց ու բարոյական արարքների է ունակ. նրա համար

¹³ ի»°ë Albert Camus, Le Mythe De Sisyphe. Essai Sur L'absurde. Paris: Les editions Gallimard, 1942, p.119:

¹⁴ ՍձԾՍՅ ի»ՕձԾՍ, չջ 121:

¹⁵ ՍձԾՍՅ ի»ՕձԾՍ, չջ 122:

անձնուրաց արարքի և մարդասպանության միջև ոչ մի տարբերություն չկա: Ժիդը Դոստոևսկու մասին խոսելիս կարևորում է «Դներ» վեպի այդ խորհրդավոր հերոսի խոսքերը. «Ես առաջ վապես, ինչպես միշտ, կարող եմ բարի արարք գործել, և դա ինձ բավականություն է պատճառում, բայց դրա հետ մեկտեղ նաև չարիք եմ ցանկանում ու հաճույք եմ ստանում նաև դրանից»: Նամեջբերում է Բոդլերի այն միտքը, թե «բոլոր մարդկանց մեջ ցանկացած պահի միաժամանակ գործում է երկու մղում՝ մեկը դեպի Աստված, մյուսը՝ դեպի Սատանան»¹⁶:

Լաֆկադիոյին պարզապես հետաքրքրում էր, թե ինչ կլինի, եթե փորձի գնացքի պատուհանից դուրս շարտել իր ուղեկցին՝ ամենևին չմտախոգվելով, որ այդ պահին զոհի գրպանում բավականին խոշոր գումար կա: Նրան իր արարքների նյութական օգուտն ընդհանրապես չի հետաքրքրում, գրավում է միայն այն, ինչ հեղինակն անվանում է «սպանության առանց դրդապատճառի»: Հանցանք գործելուց հետո էլ Լաֆկադիոն ափսոսում է միայն գլխարկը, որ վերջին պահին իր զոհը ճանկել ու տարել է՝ գնացքի լուսամուտից ընկնելուց առաջ:

«Վատիկանի նկուղները» վեպի առանցքը ոմն Պրոտոսի՝ Լաֆկադիոյի նախկին ընկերոջ գլխավորած հանցախմբի տարածած կեղծ հայտարարությունն է, թե մասոնական օթյակն իբր առևանգել է Հռոմի Պապին ու նրան փոխարինել նմանակով, և այս պատրվակով շրջանառության մեջ է դրվում միամիտ հավատացյալներից դրամաշորթության պատմությունը: Առհասարակ բոլոր իրադարձություններն ու հերոսները միմյանց բախվում են զարմանալի պատահականությամբ:

Մեկ այլ հերոսը՝ վիպասան կոմս Ժյուլիոն, գրողի alter ego-ն (նա էլ է մտորում գրել վեպ, որի հերոսը սպանություն է գործում առանց դրդապատճառի)՝ Լաֆկադիոյի խորթ եղբայր Լիլիսուարի քենակալը, տեսակցության գնում Հռոմի Պապին, բայց նրան թույլ չեն տալիս տեսնել վերջինիս դեմքը: Ժիդը կարծես ամեն ինչ անում է ընթերցողին մոլորեցնելու կամ նրա մոտ «օնթոլոգիական անվստահություն» առաջացնելու համար, քանի որ նրա հերոսները, որքան էլ դրամաշորթների մասին լուրը հասարակական

¹⁶ Жид А., Достоевский. эссе, Томск, Водолей, 1997, с. 80.

հնչեղությունն է ստացել, կասկածում են՝ արդյո՞ք հոգևոր առաջնորդն իրոք իսկական Յոզմի Պապն է: Իսկ վեպի սկզբում դարձի եկած աթեիստ ֆրանկմասոնը՝ Կոմս Ժյուլիոսի քենակալ Անտիմ Արման Դյուբուան, վերջում նորից դառնում է անհավատ, կրկին սկսում է կաղալ, ասում է համար սյուժեի կուլմինացիոն նշանակությունն ունեցող հետևյալ խոսքերը. «Իսկ ո՞վ կապացուցի, որ Լիլիսուարը դրախտում չի իմանա, որ Աստված նույնպես անիրական է»: Դոստոևսկու «Եթե Աստված գոյությունն չունի...» խոսքերը Ժիդի մոտ փոխարինվում են՝ «Եթե Աստված անիրական է» բառերով:

Անդրե Ժիդի «Բարոյագուրկը» նովելի հերոս Միշելը երկարատև հիվանդությունից հետո որոշում է թոթափել բարոյական պատկերացումների, իմացության, մարդուն սահմանափակող հասարակական բոլոր չափանիշների բեռը և այդպես ձեռք բերել իր ես-ն ու ինքնությունը: «Ինչ կարող է անել մարդը: Ինչի՞նչ է ընդունակ նա», - հարցնում է Ժիդի հերոսը: Յետագայում մենք կտեսնենք, որ ֆրանսիական Էկզիստենցիալիզմի տարբեր հեղինակներ միանման չեն մոտենում երջանկության խնդրին: Մալրոն, օրինակ, երջանկությունը որոնում էր մարդկային գործունեության, Կամյուն՝ ստեղծագործության վաղ շրջանում, իհարկե, մարդու և բնության, իսկ Ժիդն ու Մորիակը՝ մարդու և Աստծու մերձեցման մեջ: «Աստծու և մարդու անձնական երջանկության միջև ոչ մի տարբերություն չկա», - գրում է Ժիդը:

Ֆրանսիական կրոնական Էկզիստենցիալիզմի մյուս ներկայացուցիչը Ֆրանսուա Մորիակն է: Խոսելով իր վրա ազդեցությունն գործած հեղինակների մասին՝ նա, Դոստոևսկուց բացի, նշում է Պասկալի և Բալզակի անունները¹⁷: Եվ, իրոք, գրողը կարծես համադրում է բալզակյան ռեալիզմի մեթոդը Դոստոևսկու Էկզիստենցիալ խնդիրների հետ: Եթե Բալզակի խնդիրը, ինչպես նա ձևակերպել է «Մարդկային կատակերգության» առաջաբանում, հասարակական երևույթների արմատները քննելն էր, ապա Մորիակի համար պատմական կոնտեքստը և հասարակական խնդիրները սոսկ դիմակներն են, որոնց ետևում թաքնվում է մարդն իր հավերժական

¹⁷ Коссак Е., Экзистенциализм в философии и литературе, М.: Политиздат, 1980, с. 274.

խնդիրներով, իսկ եթե հանենք այդ դիմակը, ապա մեր առջև կկանգնի «նույն մարդը նույն խնդիրներով, որոնք մնում են անփոփոխ. նա տառապում է, հուսահատվում ու խանդում, սպանում և զոհաբերում իր անձը»¹⁸: Ֆիզիկական երջանկության աղբյուրը, ըստ հեղինակի, թունավորված է մեկընդմիջտ, մարդն ընկղմված է գոյության ճահճում, ուր ազատությունն չի կարող լինել: Գրողը քննադատում է մարդկային եսապաշտությունը: Սիրո և ընտանիքի խնդիրների իր մոտեցումով նա, ինչպես նկատում է ֆրանսիական էկզիստենցիալ իզմիլեի ուսումնասիրող Ե. Կոսակը, իրոք մոտ է աթեիստականի հեղինակներին: Սերը, ըստ Սարտրի, մարդու ազատությունը սահմանափակելու միջոցներից է: Մարդուն ինչ-որ բան տալ, նշանակում է գերի վերցնել նրան, ինչ-որ բան տալ, նշանակում է ոչնչացնել այն, ինչ տալիս ես, որպեսզի նրան, ում տալիս ես, դարձնես քո գերին: Սարտրի այս ձևակերպումը «Կեցությունը և Ոչինչը» աշխատությունից է, որ հենց սիրային կապի օրինակով է բերվում: Մորիակի մոտ ևս սերը մարդու թուլության և միայնության հերթական ապացույցներից է:

Իր թերևս լավագույն ստեղծագործության՝ «Իժերի կծիկը» վեպում գրողը քննում է նախկին սիրո ավերակների վրա բարձրացած ընտանեկան մի դրամա: Կյանքի վերջին տարիներն ապրող բուրժական ընտանիքի հայրը բացահայտում է, որ իրեն կեղծիքով, շողոքորթությամբ շրջապատող կինը, զավակներն ու թոռները անհամբերությամբ սպասում են իր մահվանն ու կտակին: Հարստությանը տիրանալու համար վերջիններս դարձել են մի համընդհանուր դավադրության մասնակիցներ: Ժառանգության այս հարցը պատռում է գիշատիչների դիմակը և դրանց ետևում ցույց տալիս մարդու իրական էությունը: Նրա խոստովանության միջոցով մենք տեսնում ենք այդ ընտանիքի անդամների սառն ու անհաղորդ հարաբերությունների մթնոլորտը: Այստեղ բոլորն օտար են միմյանց՝ կինը՝ ամուսնուն, զավակները՝ հորը, թոռները՝ իրենց ամուսիններին: «Այդ քառասնամյա մարդն իմ որդին է, - խոստովանում է հերոսը, - ես դա գիտեմ, բայց չեմ զգում»¹⁹: «Երբ մտածում եմ, թե որքան ընտանիքներ կան, որոնց մեջ այրը և կինը ծայր աստիճան

¹⁸ Mauriac F., Journal, t. 2. P., 1937, p. 119.

¹⁹ F. Mauriac, Le Nœud de vipères, P., Grasset, 1933, p. 36.

ջղայ նացնում են միմյանց, խորշում են իրարից, բայց և այնպես ուտում են նույն սեղանի շուրջ նստած, լվացվում են նույն լվացարանից, քնում են նույն վերմակի տակ, ապա պարզապես կգարմանա, թե մեր մեջ դեռ որքան քիչ են ապահարգանքները: Ատում են միմյանց և չեն կարողանում ազատվել միմյանցից. այդպես էլ ապրում են մի հարկի տակ»²⁰:

Նրան անհուն տառապանք է պատճառում այն իրողությունը, որ ոչ կնոջը, ոչ էլ զավակներին ու թոռներին երբեք չեն հետաքրքրել իր ներաշխարհը, իր անձնական կյանքը՝ «Իսկ ես ուզում եմ, որ դու իմանաս, ուզում եմ քո որդին, քո աղջիկը, քո փեսան, քո թոռները նույնպես իմանան, թե ինչ մարդ էր նա, ով ապրում էր միայնակ, ձեր նեղ շրջանակից դուրս, ով էր այդ ուժասպառ եղած, հոգնած փաստաբանը, որին հարկավոր էր զգուշությամբ վերաբերվել, որովհետև քսակը նրա ձեռքում էր: Մի մարդ, որ տվյալում էր մի ուրիշ մոլորակում: Ո՞ր մոլորակում: Դու երբեք ցանկություն չես ունեցել տեսնելու այն»²¹: Կնոջ հանկարծակի մահից հետո նա բացահայտում է, որ չի հասցրել ճանաչել նրան: Հայրը տառապում է իր հանդեպ այդ վերաբերմունքից, փորձում ժառանգությունից զրկել ու ձևեր գտնել:

Ըստ Մորիակի, մարդը որքան շատ է ատում սեփական անձը, այնքան շատ է ձգում նրա հոգին Աստծուն: Եթե հավատից զուրկ մարդուն միայնությունը վախ է պատճառում, ապա միայնության մեջ գտնվող հավատացյալ մարդուն տրված է մենակ չզգալու երջանկությունը: Այս մասին Մորիակը հանգամանորեն խոսում է «Քրիստոնյայի երջանկությունը» գրքում:

«Որքան մոտ ենք Աստծուն, այնքան մենակ ենք: Դա անհուն մենությունն է», - գրում է կրոնական էկզիստենցիալ իզմի ներկայացուցիչ Լեոն Բլուան: Իսկ Գաբրիել Մարսելը նկատում է. «Մենք ոչ ինչ չենք կարող անել միմյանց համար: Մենք բոլորս մենակ ենք»²²: Այդպես անհունորեն միայնակ են նաև Մորիակի կերպարները: «Իժերի կծիկը» վեպի հերոսն այն անհուն մենության մեջ է, որ մոտ է կանգնած Աստծուն, նա զգում է վերջինիս գոյության

²⁰ F. Mauriac, Le Nœud de vipères, P., Grasset, 1933, p. 7:

²¹ Մահ՜՜յ ի՞նչ:

²² G. Marcel, Chapelle Ardente. P., 1920, p. 19.

անհրաժեշտությունը, որին ողջ կյանքում, հակառակ իր կնոջ, չի հավատացել: Բայց ինքն իրեն ատելու, ինքն իր անհատականության ամբողջ բովանդակությունից, իր ամբողջ հսկայական կարողությունից, որի հետմի ժամանակ նաև ույնացրել էր իր անձը, հրաժարվելու շնորհիվ մահից առաջ գտնում է Աստծուն: Նրա այդ խոստովանությունը կարդացող զավակները դա էլ չեն հասկանում, միայն թոռնուհի ժանիսն է քեռուն ուղղված նամակում գրում. «Մեր բերաններն ասում էին՝ «հավատ», իսկ մեր մտքերը, ցանկությունները և արարքներն իրենց արմատներով կապված չէին այդ հավատի հետ, որ մենք դավանում էինք բառերով: Մենք մեր հոգու բոլոր ուժերով ձգտում էինք նյութական բարիքների տիրապետման, մինչդեռ պապիկը... Արդյո՞ք դուք ինձ կհասկանաք, եթե ասեմ, որ նրա սիրտն այնտեղ չէր, որտեղ նրա գանձերն էին»²³:

Անառարկելի է, որ Անդրե ժիդն ու Ֆրանսուա Մորիակը կրոնական, իսկ Կամյուն և Սարտրն աթեիստական էկզիստենցիալ իզմի խոշորագույն ներկայացուցիչներն են: Կրոնական և աթեիստական էկզիստենցիալ իզմի տարբերությունը Սարտրը սահմանում է իր «Էկզիստենցիալ իզմը հումանիզմ է» էսսեում: Էկզիստենցիալ իզմի այս ներհակ ուղղությունները միմյանց հակադրվում են ըստ գոյության և էության տարբեր հարաբերակցությունների: Որպեսզի արհեստավորը դանակ պատրաստի, նա պետք է հստակ պատկերացում ունենա դանակի ձևի ու նշանակության մասին, այսինքն՝ էությունը նախորդում է գոյությանը. սա կրոնական ուղղության ելակետային դրույթն է: Աթեիստականը պնդում է հակառակը՝ քանի որ ըստ նրա Աստված գոյություն չունի, ապա մարդն ինքն է իրեն կերտում, ինքն է պատասխանատու իր էության համար: Այս ելակետից են բխում էկզիստենցիալ իզմի առանցքային մյուս մոտիվները՝ լքվածություն, տագնապ, հուսալքություն: Էկզիստենցիալ իստական տագնապի տեսակը ծանոթ է այն մարդկանց, ովքեր այն զգում են որևէ պատասխանատվություն վերցնելուց առաջ: «Մարդը պետք է գործի այնպես, - հայտարարում է Սարտրը, - ասես ամբողջ մարդկության հայացքն ուղղված է իրեն»:

²³ F. Mauriac, *Le Nœud de vipères*, P. 1933, Grasset, p. 206.

Լքվածությունն ասելով՝ Սարտրը նկատի ունի Աստծու բացակայությունը: Աստված չկա, ուստի մարդը հենարան չունի ոչ դրսում, ոչ էլ իր ներսում: Սա է մարդու հուսալքության պատճառը, ինչն ամենևին նրան հուսահատության չպետք է դրդի: «Ինչ-որ բան նախաձեռնելու համար, կարիք չկա, որ մարդը հուսա», - հայտարարում է Սարտրը: Նամեջբերում է Դեկարտին, որ մարդը պետք է հաղթահարի ոչ թե աշխարհը, այլ ինքն իրեն: Մարդը, ըստ նրա, գործողությունների հանրագումար է, նա այնպիսին է, ինչպիսին ինքն է իրեն կերտում: Իրականությունը ձևավորվում է մարդկային գործունեության միջոցով, ուստի գրողը ձգտում է ապացուցել Էկզիստենցիալ իզմի լավատեսական բնույթը՝ պնդելով, որ այն հումանիզմ է:

Իր գաղափարները նա փորձում էր մարմնավորել նաև հասարակական գործունեության մեջ և գրական կոնկրետ հերոսների ճակատագրերում: Այդպիսի հերոս է, օրինակ, Անտուան Ռոկանտենը, որի միջոցով արձակագիրը պատկերում է հասարակ մարդուց Էկզիստենցիալ հերոսի անցման ուղին: Սրտխառնուքն այդ սահմանային անցումն է: Նմանատիպ կերպար կերտելու համար Սարտրը Կամյունի նման կարիք չունի արտակարգ պատահարի: Նայելով գարեջրի բաժակին՝ Ռոկանտենը հանկարծակի բացահայտում է, որ աշխարհը գոյություն ունի, և ինքը նրանից դուրս է գտնվում: Նա զգում է, որ իրերն օտար են իրեն: Նրա գիտակցությունը հակադրվում է իրերի աշխարհին, որը մարդու համար անճանաչելի է: Ըստ Սարտրի հերոսի, կեցությունն իրերի աշխարհն է, իսկ գիտակցությունը, որտեղ արտացոլվում են իրերը, ոչ ինչը: Գիտակցությունն ազատ ընտրության հնարավորությունն է: Ռոկանտենը կատարում է իր ազատ ընտրությունը՝ խզելով կապերը հասարակության և սիրած աղջկա հետ՝ նախապատվություն տալով բացարձակ օտարմանը:

Սարտրի ստեղծագործության մեջ առանցքային է մարդու ազատության խնդիրը: Հերոսը հաճախ ինքն է սահմանափակում իր ազատությունը՝ ընտրելով հասարակական որոշակի կարգավիճակ («Առաջնորդի մանկությունը»): «Սենյակը» նովելում Պիեռն ինքն է իրեն սահմանափակում՝ մեկուսանալով կիսամութ սենյակում:

«Ինտիմ»-ում, որտեղ գործողությունները կատարվում են անկողնում, կնոջ ազատության սահմանափակումն «ուժեղ» տղամարդն է: «Դռնփակ» պիեսում մարդու ազատությունը սահմանափակում է հասարակությունը: Ըստ Սարտրի, հասարակությունն անհատին թշնամի օրգանիզմ է, ուր մեկը մյուսի ազատությունն է սահմանափակում: Էկզիստենցիալ հերոսը նախընտրում է խզել կապերը հասարակության հետ՝ իր ազատը նտրությունը հաստելու համար հաճախ դիմելով անհիմն թվացող արարքների՝ ինչպես «Յերոստատը» նովելի հերոս Պիեռը, որն այդ իրավունքը հաստատելու նպատակով Ռասկոլնիկովի և Մերսոյի նման չպատճառաբանված սպանություն է կատարում, ինչը փորձում է բացատրել մարդկանց հանդեպատելությանմբ: Սարտրը ցույց է տալիս նաև անձի ազատությունը սահմանափակող երևույթը՝ մահը, որի առջև մարդը պարզապես անզոր է («Պատը»):

Ֆրանսիական էկզիստենցիալ իզմի մյուս ներկայացուցիչ Ա. Կամյուն իր փիլիսոփայական հայացքները շարադրել է Էսսեների «Սիզիփոսի առասպելը» և «Ընդվզող մարդը» գրքերում: Առաջինում նա միջակայքի և գրական՝ Սիզիփոսի, Դոն ժուանի, Կիրիլովի և Ստավրոգինի կերպարների՝ էկզիստենցիալ հերոսների ճակատագրերի օրինակով արժարժում է կեցության աբսուրդի ու ինքնասպանության խնդիրը: «Աստվածները դատապարտել էին Սիզիփոսին անընդհատ եռան գագաթը բարձրացնել մի ժայռաբեկոր, որտեղից այն հետեր գլորվում սեփական ծանրության պատճառով»²⁴: Նրաբոլոր ջանքերն ապարդյուն են, անհեթեթ և ոչնչի չեն հանգում: Այդ աշխատանքը դառնում է մարդկային կեցության աբսուրդի յուրօրինակ փոխաբերությունը: Յերոսը, սակայն, գիտակցում է իր ճակատագրի անհեթեթությունը, և այդ իմացությունը նրան վեր է դառնում աստվածներից: Նա գիտակցում է նաև, որ աբսուրդի դեմ պայքարելու միակ միջոցը պայքարն ու սեփական ճակատագիրն արժանապատվորեն կրելն է, իսկ Կամյունի այս համոզմունքը Անդրե Մալրոյի և Ֆրանց Կաֆկայի վեպերից արված եզրահանգում է: Առաջինի հերոսներին երբեք չի լքում կեցության աբսուրդի գիտակցությունը, նրանք կյանքի մեջ ու պատմության

²⁴ Camus A., Le Mythe De Sisyphe. Essai Sur L'absurde. P., Les editions Gallimard, 1942, p. 149.

թատերաբեմում պայքարի ոլորտն են փնտրում, իսկ երկրորդի հերոսներին բնորոշ է զարմանալի համակերպումն անհեթեթության հետ:

Կամյուն Սարտրի նման իր փիլիսոփայական հայացքները տեղափոխում է գրականության պատկերավոր լեզվի: Նրա փիլիսոփայական էսսեները, որոնց կանդորառնանք Օնետտիի առնչությամբ, ի տարբերություն սարտրյան հասկացությունների փիլիսոփայական լեզվի, աչքի են ընկնում գեղարվեստական պատկերավորությամբ ու պարզությամբ: Գրողը չի դիմում փիլիսոփայական հասկացությունների, նրա համար «գոյություն ունի միայն մեկ, իսկապես լուրջ փիլիսոփայական խնդիր՝ ինքնապանության խնդիրը»²⁵: Եթե Սարտրն ավելի շուտ դասական՝ Կանտի, Զայդեգերի կամ Զուսեմլի փիլիսոփայության հետևորդ էր, ապա Կամյուն փիլիսոփայում էր Ֆրիդրիխ Նիցշեի «կյանքի փիլիսոփայության» ոգով: «Ուզում եք փիլիսոփայել, վեպեր գրեք», - ասում է նա:

Սարտրի «Սրտխառնություն» (1938) չորս տարի անց լույս է տեսնում «Օտարը»: Բազմաթիվ նմանություններով հանդերձ՝ այս վեպերն արմատապես տարբերվում են իրարից. նախ առաջինը փիլիսոփայական, իսկ երկրորդը հոգեբանական վեպ է: Եթե «Սրտխառնություն» իրադարձություններ չկան, գրեթե ոչինչ չի կատարվում, և Ռոկանտենն իրադարձության մասին խորհում է իբրև հավաստիություն չներշնչող իրականության, ապա «Օտարը» վեպում կան իրադարձություններ, որոնցից է արաբի սպանությունը, որ դառնում է մարդու և իրականության խզման պատճառ: Ընդհանրապես Կամյուն ի ստեղծագործություններում իրադարձությունը կարևոր տեղ է գրավում, և այս իմաստով նա Մալրոյի հետևորդն է, մինչդեռ Սարտրի, ինչպես նաև Օնետտիի մոտ այն աննշան դեր է խաղում: «Օտարում» առկա է որոշակի սոցիալ-հոգեբանական բախում ու իրադարձային պատում՝ Մերսոն սեփական ճակատագրի անկառավարելի ընթացք ստացած իրադարձությունների դիտորդն է, մինչդեռ Ռոկանտենը բացառապես հայեցող և ոչ թե գործող կերպար է:

²⁵ Camus A., Le Mythe De Sisyphe. Essai Sur L'absurde. P., Les editions Gallimard, 1942, p.16:

Օնետոյի արձակը բազմաթիվ աղերսներ ունի նաև Կամյուի այս ստեղծագործության հետ, որին հետո կանդրադառնանք:

Մերսոն ասես ուրիշ աշխարհից հայտնված օտարական է, որն այս աշխարհում ոչինչ չունի, անգամ մոր հետ ոչ մի հարազատություն չի զգում: Մահացած մորը չտեսնելու ցանկությունը, նրա դիակի կողքին կաթով սուրճ խմելը, թաղումից հետո շիրիմաթմբի վրա առանց ինքնամփոփ սգալու մեկնելը ոչ այնքան որդիական անտարբերության նշաններ են, որքան օտարի խառնվածք: Սակայն հասարակությունն իր կարծրացած պատկերացումներն ունի ու որդիական սառն անտարբերության տակ այլևս ոչինչ չի փնտրում: Այստեղ է Էկզիստենցիալիզմի առանցքային մոտիվներից մարդուն հասարակության կոնֆլիկտը՝ անշտկելի հակասությունը, որից սկիզբ է առնում հերոսի դատաւարությունը: Նրան խորթ են հասարակության որդեգրած արժեքների համակարգը, բարոյական նորմերը, գնահատման չափանիշներն ընդհանրապես: Այս կերպարը քաղաքակրթությունից քիչ բան է յուրացրել, և դրա համար էլ նրանում կողմնորոշվելը դառնում է դժվար: Սարտրը գրում է. «Երբ արժեքներն անորոշ են, մարդուն մնում է վստահել բնագոյներին»²⁶:

Մերսոն իր ոճիրը՝ արաբի սպանությունը, որի դեմ նա ոչինչ չունի, գործում է բնագոյաբար: Սպանությունը համազոր է ձեռքի տակ ատրճանակ ունենալուն: Հանցանքի պատճառը կարելի է հիմնավորել միայն արևով. Մերսոյի կերպարում հանգուցալուծվում են բնության տարերային սկիզբն ու մարդկային բնագոյը: Ծանր արարքին չի հաջորդում մեղքի կամ գղջման զգացողությունը, քանզի ոճիրը դուրս է նրա գիտակցության հասկացություններից: Նրա համար միևնույն է՝ կսովորի՞, թե՞ կթողնի ուսումը, կապրի Փարիզում, թե՞ ուրիշ քաղաքում, կամուսնանա՞, թե՞ կմնա ամուրի, փաստաբան կընտրի՞, թե՞ ոչ և, վերջապես, միևնույն է՝ կմահանա այսօր, թե՞ քառասուն տարի հետո: Մերսոն չի ընտրում, նրա ընտրությունն ընտրությունից հրաժարվելն է: Իրադարձությունները նրա շուրջ զարգանում են, իսկ նա մնում է լուկ դիտորդ: Սեփական

²⁶ Sartre J.-P.. L'existentialisme est un humanisme. Nagel, P., 1970, p. 43.

դատավարությունը հերոսն ընկալում է որպես խաղ, ոչ մի ճիգ չի գործադրում ճակատագրի ընթացքը փոխելու համար: Նրա կերպարը հետաքրքրական է հենց այս՝ վաղվա օրվա և գիտակցության անհամապատասխանությամբ՝ ապագան չի վերապրվում կերպարի կողմից: Մերսոյին օտար է ամեն ինչ՝ մարդիկ իրենց օրենքներով, կյանքին հաղորդած իմաստներով, օտար է անգամ սեփական ճակատագիրը: Նրա վարքագիծը կարելի է հիմնավորել որպես «օտարված գիտակցության» արտահայտություն. մարդը, խզելով կապերը հասարակության հետ, ձեռք է բերում նաև միջանձնային հարաբերություններ և ընդհանրապես վարքագիծը կարգավորող հասարակական նորմերը յուրացնելու անկարողություն: Վերջինները չեն դառնում «իմը», ուստի «պարտադիր» չեն ինձ համար: Հենց դրանց բացակայությունն էլ հնարավոր ու հեշտ է դարձնում սպանությունը և ցանկացած այլ ոճիր²⁷: Մերսոյի ոճիրն ունի նաև իր գոյաբանական հիմնավորումը, ըստ որի օտարված մարդու համար սպանության բավարար հիմք է գոյության անհեթեթությունը, Աստծու և իմաստի բացակայությունը: Հերոսը վճռում է իր բանտախուց այցելած քահանային. «Նա դեռ էլի եր ուզում խոսել Աստծու մասին, բայց ես մոտեցա և փորձեցի մի վերջին անգամ բացատրել, որ ինձ շատ քիչ ժամանակ է մնացել և չէի ուզենա այն կորցնել Աստծո համար»²⁸:

Օնետտիի հերոսներն ավելի շուտ անհավատ են՝ մռայլությունը, անհուսությունը, կեցության անիմաստության նրանց վերապրումն առավելապես հիշեցնում է ֆրանսիական էկզիստենցիալ իզմի աթեիստական ուղղությունը՝ Սարտրին և Կամյունին, թեև գրողի մոտկան նաև կրոնական էկզիստենցիալ իզմի ոգով փիլիսոփայողներ: Այսպես, «Կարճ կյանք» վեպում եպիսկոպոսն ասում է. «Նրանք գոյություն չեն ունեցել նախկինում և կդադարեն գոյություն ունենալ նաև հետո: Աշխարհից հեռացածներն ու աշխարհ դեռ չեկածներն ասես ոչ գոյություն են ունեցել և ոչ էլ գոյություն կունենան: Եվ, այնուհանդերձ, Աստծո առջև մարդիկ մեղավոր են երկունքի արյունից մինչև հոգեվարքի քրտինք սեփական անմահության գիտակցությունը պահպանելու գործում

²⁷ Άλφρέδ Π., Ἰνέδωτῆράδ· ἀνέφα ἰδ· ὁ ἀεὶ ἔδ· ἰνὸδὲ ἐ ἰδᾶνδὸίῳῖᾶ ἱᾶᾶᾶᾶῖᾶ, Ἀ., 1987, ἡ. 27.

²⁸ Camus A., L'etranger, Edition Gallimard, folio PLUS, 1942, p. 94.

միմյանց ցուցաբերած օգնության համար: Այնինչ Աստված է միայն հավերժ: Մարդը պատահական մի ակնթարթ է, իսկ նրա չնչին գիտակցությունը, որ թույլ է տալիս հենարան գտնել արտասովոր, մասնատված ու հաճկատար այն զգայության մեջ, որ իրենք անցյալ են անվանում, ինչը հնարավորություն է տալիս ուրվագծել հույսի ճանապարհները՝ ուղղել ու համար այն, ինչ կոչում են ժամանակ և ապագա, ընդամենն անձնային գիտակցություն է: Այլ կերպ ասած, հենց այն ճանապարհը, որ հեռացնում է նպատակից, որին մարդն ի սկզբանե իբր թե ձգտում էր: Երբ խոսում եմ անմահության մասին, նկատի ունեմ աստվածային անմահությունը, երբ խոսում եմ երկնային արքայության մասին, սահմանափակվում եմ նրա կեցության հաստատմամբ: Եվ, քալլիցի, ես հեռու եմ մարդկանց այն առաջարկելու մտքից: Դա սրբապղծություն և անհեթեթություն կլիներ: Աստված, որ հիշողություն ու երևակայություն ունի, Աստված, որ կարող էր ճանաչվել և նվաճվել՝ Աստծո սարսափելի ծաղրանմանակումը կլիներ, այնինչ Աստված ամեն քայլից խույս է տալիս: Նա մարդկային հնարավորություններից դուրս է: Եվ դա հասկանալով միայն մենք կարող ենք դառնալ մարդ և պահպանել մեր մեջ Աստծո մեծությունը»²⁹:

Օնետտիի հատկապես ուշ շրջանի ստեղծագործություններում հայտնվում է հեղինակի կերպարը՝ իբրև գեղարվեստական իրականության արարիչ, վիպասանի հերոսները խոսում ու հաղորդակցվում են իրենց արարչի՝ հեղինակի հետ, և Պիրանդելոյի «Վեց հերոս հեղինակ որոնելիս» պիեսի գեղարվեստական այս հնարքը, որը գրողին տարբերակում է մոդեռնիստներից (Էկզիստենցիալիզմը մոդեռնիզմ է համարվում) ու ավելի շատ հարազատ է դարձնում պոստմոդեռնիստներին, ըստ էության, ընկալվում է որպես Աստծու գոյության գոյաբանական հիմնավորում: Մյուս կողմից, ֆրանսիականի հետ ունեցած աղերսներով միայն հնարավոր չէ հասկանալ արձակագրի Էկզիստենցիալիզմի առանձնահատկությունը: Այդ իսկ պատճառով առանձին ստեղծագործությունների համեմատական վերլուծությանն անցնելուց առաջ Օնետտիի արձակը փորձենք

²⁹ Նույն տեղում, էջ 14:

դի տարկել նաև լատինաամերիկյան Էկզիստենցիալ իզմի համատեքստում:

**ԱՆՍԻՆԱԱՄԵՐԻԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ԵՎ ԽՈՒԱՆ ԿԱՌՈՍ ՕՆԵՏՏԻ ԱՐՁԱԿԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ԱՌԱՋՆԱՅԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Էկզիստենցիալ իզմը՝ որպես գրական աշխարհայացք, 20-րդ դարի երկրորդ կեսին տարածում գտավ ոչ միայն եվրոպական և ամերիկյան, այլև նույնիսկ ընդգծված ազգային նկարագիր ու արմատներ ունեցող այնպիսի երկրների գրականությանը ունեներում, ինչպես օրինակ պարսկական (Ղոլամհոսեյն Սաեդի, Նիմա Յոլշիջ) կամ ճապոնական գրականության մեջ (Կոբո Աբե, Օսամու Դադայ, Կենձաբուրո Օե): Իհարկե այդ ընթացքը զգալի չափով տեղի ունեցավ եվրոպական մշակույթի ազդեցությամբ: Նույնը կարելի է ասել ընդգծված ազգային-միջակայի շերտեր ունեցող լատինաամերիկյան գրականության մասին, որը, սակայն, ի տարբերություն արևելյան երկրների, այնքան էլ հին չէր և նոր էր կայանում:

Մեքսիկացի ականավոր գրող և տեսաբան, Նոբելյան մրցանակի դափնեկիր Օգտավիո Պասը նկատում է, որ Լատինական Ամերիկայի երկրների գրականությանը ունեներում առանձին հոսանքներ և ուղղություններ չկան³⁰: Այն, ինչ վենեսուելացի գրող Արթուրո Ուսլար Պիետրին անվանում էր մոգական, կուբացի Ալեխո Կարպենտյերը՝ «կախարդական ռեալիզմ», գերազանցապես ձևավորվել է եվրոպական սյուրռեալիզմի (գերիրապաշտության) ազդեցությամբ: Մոգական ռեալիզմը, ըստ էության, եվրոպական սյուրռեալիզմի հնարքների և հնդկացիական միջակայի պատկերամտածողության համադրությունն է: Կարելի է ասել, որ սյուրռեալիստական տարրը լատինաամերիկյան գրականության մեջ եվրոպականի ազդեցությունն է, իսկ բուն մոգականը՝ հնդկացիական բանահյուսությամբ ներծծված իրականության առանձնահատկությունը: Նույն բնորոշումը կարելի է տալ նաև լատինաամերիկյան Էկզիստենցիալ իզմին (Էդուարդո Մալեա,

³⁰ Paz, Octavio, EL LABERINTO DE LA SOLEDAD, cd. Fondo de Cultura Económica, S.A., Madrid, 1950, p. 6.

Ռոբերտո Արլտ, Էռնեստո Սաբատո, Խոսե Դոնոսո, Խուան Կառլոս Օնետտի): Չգալի չափով այն ձևավորվում է իսպանական Էկզիստենցիալ իզմի ազդեցությամբ:

Կարելի է առանձնացնել և ատինամերիկյան
Էկզիստենցիալ իզմի վրա ազդեցություն ունեցող իսպանացի
փիլիսոփաներ խոստովանելի օրոգի-Գաստեթի ու Միգել դե Ունամունոյի
անունները: «Արվեստի ապամարդկայնացումը» (La deshumanización del
arte) Էսսեի³¹, և «Չանգվածների ապստամբությունը» (Rebelión de las
masas) հայտնի ուսումնասիրության հեղինակ Օրտեգա-Գաստեթը
(1883-1955) 1914-ին լույս ընծայած «Խոհեր Դոն Կիխոտի մասին»
(Meditaciones del Quijote) գրքում Էկզիստենցիալ իստական
հասկացություններ ու պրոբլեմներ է արծարծում: Միակ
իրականությունը, ըստ նրա, մարդկային իրերի հետկեցությունն է:
«Ես-ը ես-ն ու իմ հանգամանքն է»³², - ասում է նա: Փիլիսոփան պնդում
էր, թե իր մետաֆիզիկական նախորդում է գերմանացի
Էկզիստենցիալ իստ փիլիսոփա Մարտին Յայդեգերի «Կեցությունը և
ժամանակը» (1927) գրքում արծարծված գաղափարներին: Այսպես,
«Փնտրելով Գյոթեին» հոդվածում նա գրում է. «1927 թվականին
հրատարակած «Կեցությունը և ժամանակը» հիմնալի գրքում
Յայդեգերը նմանատիպ մի բնորոշում է տալիս: Չեմ փորձի որոշել
Յայդեգերի և իմ փիլիսոփայության հարադատության աստիճանը,
մասամբ այն պատճառով, որ Յայդեգերի աշխատությունը դեռ
անավարտ է, մասամբ էլ այն, որ իմ գաղափարները դեռ համապատասխան
հրապարակում չեն ստացել: Պարտքս եմ համարում, սակայն,
հայտարարել, թե ես այդ հեղինակին որևէ բանով պարտական չեմ:
Յազիվ թե գտնվի նրա երկու կամ երեք կարևորագույն
հասկացություն, որ նախապես չհանդիպի իմ նախորդ, նույնիսկ դեռ
տասներեք տարի առաջ գրած գրքերում: Օրինակ, կյանքի՝ որպես
տազնապի և անապահովության, մշակույթի՝ որպես ապահովության,
ապահովության մտահոգության գաղափարներն արդեն հանդիպում են
դեռ 1914-ին հրատարակած «Խոհեր Դոն Կիխոտի մասին» գրքում»³³:

³¹ Ð³Û»ñ»Ý Ã³ñ·Ù³ÝáõÃÛáõÝÁ ï»°ë Êáë» ùñï»·³-¶³ë»Ã, §Øß³íáõÛÃÇ ÷ÇÉÇëá÷³ÛáõÃÛáõÝí, °., 1999, ·ñùáõÛ:

³² Ortega y G.. Obras completas, Vol. I. Ed. Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, M., 2004, p. 757.

³³ Ortega y G., José. Pidiendo Goethe desde dentro. En Obras completas, T. V. M., Taurus. 2006, p. 403.

Լատինաամերիկյան Էկզիստենցիալ իզմի գրականության վրա մեծ ազդեցություն է գործել նաև իսպանացի փիլիսոփա, անվանի արձակագիր Միգել դե Ունամունոն (1864-1936): Նա պնդում էր փիլիսոփայական ճշմարտության անհատական, Էկզիստենցիալ բնույթը: Փիլիսոփայությունն, ըստ նրա, գոյի անհատական վերապրումն է: Հետաքրքիր է, որ Ունամունոն ևս անընդհատ անդրադառնում էր իսպանական գրականության ամենահռչակավոր կերպարին, բայց եթե հասե՞րդ Դոն Կիխոտին համարում էր իսպանական պատմության թյուրիմացությունը, «անպտուղ մարագմ», ապա վերջինիս մոտ Դոն Կիխոտը «Էկզիստենցիալ կերպար» է (Կամյունի ձևակերպումն է. Կամյուն այդպիսի Էկզիստենցիալ կերպար էր համարում Դոն Ժուանին), նա ապրում է կյանքի երազի մեջ, իսկ կյանքն ինքը երազ է:

Ընդվզող և ընդվզմամբ աբսուրդը հաստատող այդ կերպարին Ունամունոն անդրադարձել է «Մահ Դոն Կիխոտին», «Վշտահար Ասպետը», «Դոն Կիխոտ և Սանչո», «Ճանապարհ դեպի Դոն Կիխոտի շիրիմ» Եսսեներում, «Դոն Կիխոտի վարքը» ու Էկզիստենցիալ իստական տրամադրությունների փիլիսոփայությունը խտացնող «Կյանքի ողբերգական զգացումը» և «Քրիստոնեության հոգեվարքը» գրքերում: Գրողի բոլոր ստեղծագործություններում նկատելի է կյանքի ողբերգականության այդ զգացումը: Նրան հետաքրքրում են հավատի, մահվան և անմահության խնդիրները: Ըստ նրա, անմահության խնդրի առջև կանգնած սկեպտիկ բանականության և հուսահատական զգացումներից ծնվում է «կյանքի ողբերգական զգացումը», որը որոշակիություն է ստանում որպես մարդկային կեցության վերջավորության անհատական վերապրում: Ունամունոյի փիլիսոփայության հիմնախնդիրն անսահմանի և վերջավորի, մահվան ու անմահության, հավատի անհրաժեշտության և ժամանակակից գիտակցության համար հավատի անհնարիություն հակասության լուծումը գտնելն է:

Կարելի է պնդել, որ Լատինաամերիկյան Էկզիստենցիալ իզմը ձևավորվում է գերմանականին ու ֆրանսիականին նախորդող իսպանականի ազդեցությամբ ու զարգանում եվրոպական

Եկզիստենցիալ իզմին զուգահեռ, կամ գրեթե միաժամանակ, և այստեղ գրականագետները դժվարանում են լատինաամերիկյանը միանշանակ եվրոպականի ազդեցությունն համարել: Լատինաամերիկյան Եկզիստենցիալ իզմը, սակայն, բացառապես գրական ֆենոմեն է ու ֆրանսիականի նման չունի իր փիլիսոփայական-տեսական հիմքը:

Լատինաամերիկյանի անվանի հեղինակներից Ռոբերտո Արլտի և Էդուարդո Մալեայի ստեղծագործությունները լույս են տեսել 1920-30-ական թվականներին՝ Նախորդելով Կամյուի և Սարտրի գործերին, իսկ Խուան Կառլոս Օնետտիի և մյուս գրողների երկերը լույս են տեսել ֆրանսիական Եկզիստենցիալ իզմի անկյունաքարային երկերի հետ միաժամանակ: Առանձին գրքով լույս տեսած Օնետտիի առաջին վիպակը՝ «Անդունդը», գրվել է Սարտրի «Սրտխառնուք» վեպից ուղիղ մեկ տարի անց: «Անդունդը» կարդալով Սարտրի «Սրտխառնուքին» զուգահեռ՝ զարմանում ես թաքնված այն հոսանքներով,- գրում է լատինաամերիկացի գրականագետ Խուան Գաբրիել Վասկեսը,- որոնք միավորում են այս երկու գրողներին: Այս հեղինակները միմյանց գործերը չեն ել կարդացել, բայց և այնպես զարմանք են պատճառում՝ ինչպես իրարից հեռու ցեղերի հնագույն առասպելների անբացատրելի նմանությունները: Չարմանալի է, երբ մեկը որսում է, թե ինչ է գրվում 1939 թվին Լատինական Ամերիկայում՝ մի երկրում, որի գրականությունը դեռ կառչած էր 19-րդ դարի իր գրական ավանդույթներից»³⁴:

Ֆրանսիական Եկզիստենցիալ իզմի և Օնետտիի արձակի առնչությունների խնդրին անդրադառնալիս դժվար է խոսել ֆրանսիական գրականությունից կրած ազդեցության մասին, ավելի շուտ խոսք կարող է լինել համարժեք տրամադրությունների, ապրումների, աշխարհայացքային ընդհանրությունների, հետաքրքրական բազմաթիվ զուգահեռների ու տարբերությունների մասին:

Լատինաամերիկյան Եկզիստենցիալ իզմի և ընդհանրապես մոդեռնիզմի վրա մեծ ազդեցություն է թողել Ռոբերտո Արլտի արձակը: Կորտասարն ասել է. «Մենք բոլորս դուրս ենք եկել Արլտի

³⁴ Juan Gabriel Vásquez, Onetti en su pozo, <http://www.elespectador.com/columna138705-onetti-su-pozo>.

գրչի տակից»³⁵: Նույնը կարող էր ասել նաև Օնետտին: Նրա երազող հերոսը հիշեցնում է Արլտի «Չար խաղալիք» վեպի Սիլվիոյին՝ միայնակ, օտարված, թշվառ և աղքատ պատանուն, որին կյանքն անընդհատ մերժում, ստորացնում է՝ ի վերջո դարձնելով մատնիչ: Արլտի վեպը բաղկացած է չորս գլխից, որոնցից յուրաքանչյուրը հերոսի ինքնահաստատման փորձերից մեկի ձախողումն է: Նա աստիճան առ աստիճան անկում է ապրում, մինչև մեղքերից ցածրագույնը՝ Յուդայի մեղքը՝ մատնելով ընկերոջն առանց շարժառիթի, ինչպես առանց շարժառիթի կարող են գործել Էկզիստենցիալ կերպարները, օրինակ Ժիդի և Կամյուի հերոսները: Սիլվիոն ինչ-որ մի պահի հանկարծակի զգում է, որ աշխարհը խորթ և օտար է իրեն ու ատրճանակ գնելով, որոշում է ինքնասպանությամբ վերջ տալ գոյությանը. «Ինձ հարկավոր չէ մահանալ ... բայց ես պետք է սպանեմ ինձ», - չէի հասցրել մտածել այդ մասին, երբ այդ մտքի հանճարեղ անհեթեթությունը կաթվածահար արեց կամքս»³⁶: Բայց այդ ամենի հետ Սիլվիոն նաև Կամյուի վաղ շրջանի հերոսների պես ռոմանտիկ, երազող կերպար է, նա երազում է ընկնող աստղերի վրա հաշվիչ դնելու, անհավանական այլ գյուտերի մասին:

Եթե «Չար խաղալիքը» գրված է իսպանական պիկարոյական վեպի ավանդույթներով, ապա «Կախարդական սեր»-ը զգալի չափով խոհագրական բնույթի ստեղծագործություն է: Արկածային տարրին այստեղ փոխարինում է գործողության բացակայությունը: Բալդերի համար ժամանակը կանգնած է, այն դեպքում, երբ այն «այն անցնում է աշխարհի բոլոր օրացույցներով»³⁷: Այս նախադասությամբ ավարտվող գլխին հաջորդում է «Գորշ կյանք» գլուխը: Յերոսը հասարակությունից ինքնամեկուսացված մարդ է: Նրա կարծիքով հասարակությունը հիմնված է «հարկադրված համակեցության» վրա, իսկ համակեցությունը հնարավոր է միայն կեղծիքի շնորհիվ: Բալդերը մերկացնում է այդ կեղծիքի վրա հիմնված հասարակության արատները: Նրա համար կան սոցիալական տարբեր հարթություններով՝ վերևում և ներքևում գտնվող մարդիկ: Գրողը

11. ³⁵ Cortázar J. «Prefacio» en Roberto Arlt, Obras completas, 2 vols. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981, pp. 3-

³⁶ Arlt R., El Juguete Rabioso, B. A., Losada, 2003, p.1 02.

³⁷ Arlt R., El amor brujo. B. A., Losada, 1980, p. 158.

հակադրում է այս երկուսին և իրեն դուրս է պատկերացնում նրանցից: Նա բացարձակապես «ապաստոցիալ ականացված» անհատ է ու սոցիումի մեջ ապրող մարդու մասին ասում է. «Նրանք ապրում են: Բոլորը: Շարժվում են մեքենայացված, ինչպես մրջյուններ: Մեկընդմիջտ սահմանված երթուղով: Տուն՝ աշխատանք, աշխատանք՝ տուն: Սրճարան: Սրճարանից՝ հասարակաց տուն: Հասարակաց տնից՝ կինոթատրոն: Նույն երթուղին: Անընդհատ: Նույն շարժումները: Նույն մտքերը: Մենք պարտավորություն ենք կատարում: Մենք կարգապահ մարդիկ ենք: Մենք կույսեր ենք: Մենք կատարում ենք մեր պարտականությունը: Հարգանք ենք տածում մեր մայրերի, մեր կանանց, մեր քույրերի, մեր զավակների հանդեպ: Առաքինի ենք: Մենք կատարում ենք մեր պարտքը: Ճիշտ այնպես, ինչպես մրջյունները: Մեկ այս կողմ, մեկ այն կողմ: Նրանք ապրում են: Կյանքը հենց դա է, որ կա: Չկա վախկոտ մեկը, որ չպարծենա իր առաքինությամբ այն պատճառով, որ կատարում է իր պարտքը»³⁸:

Էկզիստենցիալ կերպարն ընդվզող մարդն է, որ որոշում է հակադրվել հասարակության կողմից մեկընդմիջտ հաստատված կարգուկանոնին ու երթուղուն: «Ես կամուսնանամ Իրենեի հետ: Այո՛, կամուսնանամ՝ հաշվի չառնելով որդուս, կնոջս, հասարակությանը, Աստծուն: Կինս թող սիրեկան կամ ամուսին ունենա, ում ուզում է թող գտնի իր համար: Ինձ համար մեկ է՝ որդիս ոճրագործ, թե՞ սուրբ կդառնա: Ի վերջո տղամարդ է ու գլխին խելք կա: Եվ կնոջս գլխին նույնպես»³⁹: Հանկարծ, ինչ-որ մի պահի, Բալդերը զգում է, որ չի ճանաչում կնոջը, որ կարող է սպանել նրան, որ իր որդին հյուր է իր տանը: Նա աստիճանաբար կորցնում է իրականության հետ կապը, այն, ինչ գրողն անվանում է «օտարում ճշմարտությունից»: Հերոսի ողբերգությունը մարդու մենության ողբերգությունն է: Նա ինքնամոռացությամբ լռակյաց մարդ է: «Ես քեզ հետ խոսում եմ,- խոստովանում է նա կնոջը,- որովհետև կյանքում ինձ այնպես եմ զգում, ասես անապատում»⁴⁰: Անապատի պատկերը, ինչպես կտեսնեք, ոչ միայն Արլտի կամ Օնետտիի, այլ և Էկզիստենցիալ իզմի «հավերժական» փոխաբերություններից է: «Մարդն անապատ է», - ասում

³⁸ Arlt R., El amor brujo. B. A., Losada, 1980, p. 199:

³⁹ Նույն տեղում, էջ 206

⁴⁰ Նույն տեղում, էջ 206:

Է ֆրանսիացի գրող Ժյուլիեն Գրիսի «Ավերակներ» վեպի հերոսը⁴¹: Դատարկությունը թե մարդու հոգում մեջ է, թե նրա շուրջ: «Ահա մարդկային հոգու անապատը՝ հարթ և գորշ»⁴², - ասում է Արլտի մեկ այլ ստեղծագործության՝ «Եսթեր Պրիմավերա» պատմվածքի հերոսը: Իսկ մեկ այլ առիթով կրկնում. «Ես մեկն եմ, որ մոլորվել է սեփական անապատում: Եթե միայն Աստված գոյություն ունենար...»⁴³: Մարդը տառապում է Աստծուց հեռացած լինելու կամ Աստծու չգոյության պատճառով:

Բալդերի համար բոլոր մարդիկ նույնն են: Ամեն օր նույն օրն է, նա կորցրել է շաբաթվա օրերի հաշիվը: «Այդ դեպքում ի՞նչ է կյանքը: Անողորմ ճակատամարտ: Դաժան ու արյունոտ աղբակույտ»⁴⁴: Գոյությունն անհեթեթ է, անհեթեթ է, ուրեմն, նաև նրա համար մղվող պայքարը: Ոչ մի ազդակի գորու չէ կյանքի կոչել Բալդերին: Նա սիրահարված է Իրենեին և որոշում է գնալ Տիգրե՝ նրա մոտ, բայց ամեն օր հետաձգում է որոշման իրագործումը և այդպես էլ չի գնում: Սա է կզիստենցիալ դրամա է, որի յուրօրինակ տեսակներին մենք կանդորառնանք Օնետտիի «Նավաշինարան» վեպի կապակցությամբ՝ «հետաձգման» և կյանքի ու մարդկային հույսերի խորտակման այդ թեման քննելով Ֆ. Կաֆկայի, Լ. Բլուայի, Դ. Բուցատտիի և Է. Մալեայի ստեղծագործություններում:

Ինչ-որ բան պիտի կատարվեր Բալդերի կյանքում, որ այդպես էլ տեղի չի ունենում: Կյանքի, իրականության զգացողությունից շարունակ օտարվող հերոսի համար, թվում է, թե վերադարձի միակ հույսն Իրենեն է: «Մշտական ներքին անհանգստությունը նրան անընդհատ ձգում էր դեպի կինը, բայց նա չէր նրանց՝ հազիվ հասցնելով ճանաչել: Կանայք նրան հիասթափեցնում էին իրենց ոգեղեն դատարկությամբ»⁴⁵: Այդպես է պատահում նաև Իրենեի դեպքում: Բալդերը երևակայում էր, թե կհանդիպի նրան, նրա առջև կբացի իր «անպտուղ գոյության» ողջ պատմությունը: Ընդհանրապես «Բալդերը սովորություն ուներ վերլուծել իր հետ կատարվածը, բայց Իրենեի դեպքում ինչ-որ տարօրինակ, չգիտակցված մի

⁴¹ Green J., Épaves. P., éd. Fayard, 1994 p. 45

⁴² Arlt R., "Ester Primavera" en Cuentos Completos. Editorial Losada. M., 2002, p.74

⁴³ Նույն տեղում, էջ, p.65:

⁴⁴ Arlt R., El amor brujo. B. A., Losada, 1980, p. 200.

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 159:

դիմադրություն թույլ չէր տալ իս նրան հարց տալ իրեն՝ ինչն է խանգարում իրենց մտերմությանը: Նա իրեն այնպես էր պահում, ասես դրա պատճառները փնտրելու կարիք չկար: Իր կամքի այդ սահմանափակումը նախնքն էր նկատել»⁴⁶:

Բալդերի կյանքն անկման պատմությունն է՝ ինչպես ինքն է ձևակերպում իր օրագրերում: Եվ ամենասարսափելին այն է, որ նա անտարբերությամբ է հետևում սեփական անկմանը, դառնում այդ անկման պասիվ դիտորդը, ավելին, պարզապես տենչում է իր վերջնական քայքայմանը՝ այլևս դուրս չաթոնել իր համար հյուսված ցանցից, շնչահեղձ լինել բոլոր իդեալների վերջնական ժխտման մեջ, խեղդվել իրեն շրջապատող կանանց՝ կնոջ, Իրենեի և նրա ընկերուհի Չուլեմայի գռեհիկ մատերիալ իզմի մեջ: Իրենեի հետևա ուզում է փախչել, կտրվել այդ ճահճից, փախչել Իսպանիա, բայց այդպես էլ չեն մեկնում: Սկզբում նրան սկսում է թվալ, թե Չուլեման դավաճանում է ամուսնուն, ապատանջում են կասկածները, թե Իրենեն էլ դավաճանում է իրեն: Բալդերն ապրում է մոլորության մեջ: Սա նաև իրականությունն էր աստիճանաբար օտարվելու, իրականության հետ կապը կորցնելու մարդկային ողբերգության պատմությունն է: Ի վերջո կյանքի հետպայքարի մեջ հերոսը որոշում է դիրքերը գիջել:

Օնետոի կերտած կերպարները շատ կողմերով են հիշեցնում Արլտի հերոսներին: Նրանք ևս երազող են և ունեն իրենց ներքին իրականությունը: Բալդերը, օրինակ, ապրում էր Յնարավորությունների աշխարհում, նա հաճախ էր պատկերացնում, ինչպես են կինը կամ սիրուհին դավաճանում իրեն, իսկ դա իր հերթին խորացնում էր օտարման անդունդն իրականության և հերոսի, հերոսի ու մտերիմների միջև: Արլտի «հերոսի ողբերգությունը մենության ողբերգությունն է: Բալդերը մարդկանց կարիք է զգում ոչ թե լիարժեքությունից, այլ իր ներքին աշխարհի խոցելիությունից, այնքանով, որքանով ուրիշները կարող են օգնել իրեն հավասարակշռություն ձեռք բերել: Վեպի ֆաբուլան ընդհուպ մինչև ավարտը մնում է անորոշ, կարևորը, սակայն, այն չէ, թե ինչ է տեղի ունենում ի վերջո, այլ

⁴⁶ Arlt R., El amor brujo. B. A., Losada, 1980, p. 160.

այն, թե ինչ որոշում է ընդունում հերոսը: Սրանով «Կախարդական սերը» վեպի ներքին կոնֆլիկտը նախորդում է Ալբեր Կամյուի արձակին, իսկ Բալդերը՝ Կորտասարի և ալեյի մեծ չափով Օնետտի հերոսներին»⁴⁷:

Լատինաամերիկյան Էկզիստենցիալ իզմի հաջորդ ներկայացուցիչն Էդուարդո Մալլեան է: Ընդհանուր Էկզիստենցիալ մոտիվներից բացի Օնետտի երկերն աղերսներ ունեն նաև նրա արձակի տեխնիկայի հետ: Սկզբնական շրջանում նրանց պատումը հիշեցնում է Ջոյսի «գիտակցության հոսքը»: «Ոչ մեկի երկիրը» վեպում գրողը «գիտակցության հոսքի» տեխնիկայի հնարքների կիրառման մեջ, իհարկե, ծայրահեղության հասավ: Ալեյի ուշ շրջանում պատումի տեսանկյունների փոփոխությամբ, ժամանակի սուբյեկտիվ և հարաբերական ընկալմամբ, երկու իրականությունների կամ իրականության երկու հարթությունների՝ իրականի ու երևակայականի, ֆանտաստիկի և կենցաղայինի փոխներթափանցմամբ նրա ոճը հիշեցնում է Լատինաամերիկյան արձակի տեխնիկան: Ընդհանուր առմամբ ոճական մշակվածությունն Օնետտի արձակի կարևոր կողմերից է: Մալլեան, ի տարբերություն վերը թվարկած Լատինաամերիկացի մյուս հեղինակների, ալեյի համակարգված ու հետևողական Էկզիստենցիալ իստե և ալեյի մոտեկանգնած ֆրանսիացիներին, քան նրանցից որևէ մեկը, ուստի պատահական չէ, որ Գաբրիել Մարսելը բարձր էր գնահատում հատկապես նրա արձակը: Թեև Մալլեան, անշուշտ, Մարսելին հարազատ էր նաև իր կրոնական հայացքներով:

Ի տարբերություն Օնետտի հերոսներից շատերի, Մալլեայի հերոսները հավատում են Աստծո գոյությանը, թեև Աստված նրա համար անհաս է և անճանաչելի: Մարդն այս աշխարհում լքված է Աստծու կողմից և ինքը պետք է կերտի իրեն, ինքն է միայն պատասխանատու իր անձի որակների համար: «Նրան քիչ էր հետաքրքրում, ինչ է դառնալ ու իր որդին՝ սո՞ւրբ, թե՞ ոճրագործ, չքավո՞ր, թե՞ հարուստ, երջանի՞կ, թե՞ ձախողակ. նա կարևորում էր միայն մենության մեջ մարդու խորքում հասունացող հոգեկան ուժերին, որոնց շնորհիվ իրագործվում է վերին

⁴⁷ Arlt R., El Juguete Rabioso, B. A., Losada, 2003, p.13.

նախախնամությունը»⁴⁸,- ասում է «Վիրավորանք»-ի հերոսն իր հոր մասին: Ահա ևս արեխստական և կրոնական էկզիստենցիալ իզմի մեկ տարբերություն՝ մարդը կարող է ընտրել՝ իր ճակատագրի տնօրինումը պատահականությամբ, թե՞ «վերին նախախնամությանը» հանձնել: Եթե Կամյուն գտնում էր, որ աշխարհը, որքան էլ արսուրդ է, մարդ պետք է արժանապատվորեն կրի իր ճակատագիրը և պայքարի արսուրդի դեմ, ապա Մալլեայի «ընդվզող մարդը» (Կամյունի բնորոշումն է. խոսքը «Վիրավորանք»-ի հերոս Բլանի մասին է) ինքնասպանության է դիմում՝ «մարտահրավեր» նետելով «Երկնքին ու Բարձրալիս»: Բլանն անտեսված և լքված է զգում իրեն, նա խորապես վիրավորված է ոչ միայն մարդկանցից, այլ և Աստծուց: Ռոբերտո Արլտի հերոսի՝ Բալդերի նման նա գտնում է, որ կյանքն արսուրդ է, ուստի արսուրդ է նաև հանուն արսուրդի մղվող պայքարը: Կյանքի դեմ պայքարում մարդուն միայն պարտություն է սպասվում:

Ինչ վերաբերում է «գիտակցության հոսքին», ապա Մալլեային արձակի այդ տեխնիկան հետաքրքրում է այնքանով, որքանով իբրև էկզիստենցիալ իստ նա ուսումնասիրում է «գիտակցության վիճակները» (սա նաև Սարտրի խնդիրն էր), սակայն «գիտակցության հոսքի» հնարքների կիրառման մեջ գրողը երբեք չի հասնում ծայրահեղությունների, գաղափարական-փիլիսոփայական կողմը նրա վեպերում և վիպակներում ավելի էական է, քան ոճականը: «Վիպասանի գրառումներում» նա գրում է. «Որքան վնաս հասցրեց ոճաբան Ֆլոբերը վիպասան Ֆլոբերին»: Գրողը համոզված է, որ «լավ ոճը վեպը զրկում է որոշ արժանիքներից»⁴⁹:

Մալլեան իր հայտնի եռագրության («Վիրավորանք», «Ինքնամփոփ մարդիկ» և «Խաբեություն») առաջաբանում վիպաչարի հղացման մասին գրում է. «Առաջին վեպի հղացքում մարդկանց կոնֆլիկտն է, երկրորդում՝ մարդու և սեփական անձի, իսկ երրորդում՝ մարդու և աշխարհի միջև»⁵⁰: Կարելի է ասել, որ վիպասանն առանձնացնում է օտարման երեք տեսակ՝ օտարում հասարակությունից, ինքնաօտարում և օտարում իրականությունից:

⁴⁸ Mallea, E., El resentimiento. Sudamericana, B. A., 1970, p.342.

⁴⁹ Mallea E., Notas de un novelista, B. A., Emecé, 1954, p.122.

⁵⁰ Mallea E., El resentimiento. Sudamericana, B. A., 1970, p.7.

Նրա երկերի գլուխգործոցը «Չավես» (1953) վեպն է, որի համանուն ինքնամփոփ ու լռակյաց հերոսը հազվադեպ է խոսքի բռնվում մարդկանց հետ՝ խոսելով իր համար ճակատագրական նշանակություն ունեցող պահերին միայն: Այսպես, Չավեսը խոսում է ապագա կնոջ հետ, ամուսնանում և դուստր է ունենում, որը հանկարծակի հիվանդանում ու մահանում է: Այժմ հերոսը խոսում է միայն անհուն հուսահատության այն պահերին, երբ փորձում է մոռանալ հիվանդ դստերը: Նա խոսում է սփոփելու համար կնոջը՝ հուսահատորեն փորձելով նաև հաղթահարել օրեցօր խորացող օտարման անդունդն իր ու կնոջ միջև, բայց մահանում է նաև կինը, և Չավեսը լռում է մեկընդմիջտ: Մարդիկ, չգիտես ինչու, ատում են նրան՝ այդպես էլ չճանաչելով նրա թաքնված էությունն ու անհուն ողբերգությունը: Մարդիկ չեն սիրում նրան, որովհետև նա խոսքերով չի փորձում կեղծել իր ինքնությունը: Բառերը մեր հոգու բանալիներն են, իսկ մենք «ոչ մեկի չենք վստահում մեր հոգու բանալիները և որքան շատ ենք փակվում ինքներս մեր մեջ, այնքան միայնակ ենք դառնում: Մենք ինքներս մեզ ողջ-ողջ հուղարկավորած վտարանդիներ ենք»⁵¹, - խորհում է «Եվ չի լինի կանաչը» վիպակի հերոսուհին, որ նույնպես լռակյաց անձնավորություն է. «Եվ ի՞նչ են բառերն ընդհանրապես... Բառերը ոչինչ չեն կարող հաղորդել... Դրանք գոյություն ունեն միայն իրենք իրենց մասին խոսելու և ոչ թե նրա համար, որ մարդիկ կարողանան հասկանալ միմյանց»⁵²: Ընդհանրապես Մալլեայի բոլոր ստեղծագործությունների հերոսները լռակյաց ու ինքնամփոփ մարդիկ են, որոնք իրենց հոգու խորքում կրում են այդ ողբերգությունը և հենց այդ պատճառով էլ նրա վեպերում ու վիպակներում չափազանց քիչ են, կարելի է ասել գրեթե բացակայում են երկխոսությունները:

Լատինաամերիկյան էկզիստենցիալ իզմի հեղինակներից կարելի է առանձնացնել նաև վիպասան Խոսե Դոնոսոյին: Նրա «Հարևան այգին» վեպն օտարության մեջ գտնվող, օտարությունն ու իրենց մեկությունը խորապես վերապրող, բայց նաև միմյանց օտար ամուսնական զույգի մասին է: Իրադարձային առումով երկում

⁵¹ Mallea E., Chaves. Buenos Aires: Losada, 1953, p. 85.

⁵² Mallea E., El Sayal Y La Purpura, Losada, 1941, p.120.

նշանակալից ոչ ինչ չի կատարվում: Խուլ լիոն ու Գլորիան դատապարտված են «իրադարձություններից աղքատ» մի գոյության: Այդ առումով այն տիպիկ էկզիստենցիալիստական ստեղծագործություն է: Կինը լրագրող է, ամուսինը՝ ձախողված վիպասան, որ ամեն գնով, նախանձելով լատինաամերիկացի հեղինակներ Մարկեսի, Կորտասարի, Ֆուենտեսի փառքին, փորձում է գիրք հրատարակել Իսպանիայի հայտնի հրատարակչություններում, բայց հաջողության չի հասնում: Այս հերոսը նման է Օնետտիի «Անդունդը» վիպակի Էլ ադիո Լինասերոյին, նրանման ծույլ է ուներ շնչանքից զուրկ և նրա կերպարում չկա անհատականություն: Մենդեսի ընկեր Պանչոն, որ հաջողակ նկարիչ է, նրան է տրամադրում Մադրիդի իր շքեղ առանձնատունը, որի պատուհանից Խուլ լիոն դիտում է հարևան այգին: Խուլ լիոնի միջակության պատճառն այն է, որ նա ոչ թե կյանքի մասնակից է, այլ՝ դիտորդ, կյանքը նրա համար «անհասանելի» է, «տուն, որին հրավիրված չես, որի մասին կարող ես երազել միայն՝ դիտելով կողքից, մանկական վախով, որ քեզ խաղի մեջ չեն ընդունի»⁵³: Ապրելու անկարողությունն էլ հենց նրա միջակության պատճառն է: Վեպի վերջում նա լքում է կնոջը և տալվորություններ գտնելու համար շատ գրողների՝ Օսկար Ուայլդի, Ուիլյամ Բերոուզի և Պոլ Բոուլզի նման մեկնում Աֆրիկա՝ Տանժեր:

Ամուսնական այս գույգի հարաբերությունները հիշեցնում են Օնետտիի «Կարճ կյանք» վեպի հերոսների՝ Բրաուզենի և Գերտրուդայի օտարված հարաբերությունները: Բրաուզենը ևս գրող էր, գրող է նաև Խուլ լիոն, սակայն վերջինս իր երևակայության հաշվին կարողանում է ներքին մի իրականություն կերտել ու ապրել այդ իրականության մեջ, ինչը չի հաջողվում Օնետտիի հերոսին: Այս առումով Բրաուզենը և Էլ ադիոն նույնպես հակապատկերներ են: Օնետտիի մոտ սցենարի պատվիրատու Շտեյնին Դոնոսոյի վեպում փոխարինում է հրատարակիչը՝ Նուրիա Մոնկլուսը: Այստեղ քաղցկեղով հիվանդ է Գերտրուդան, իսկ Դոնոսոյի վեպում՝ Խուլ լիոն: Գերտրուդա-Բրաուզեն և Խուլ լիո-Գլորիա հարաբերությունների օտարման մեջ դեր է խաղում նաև

⁵³ Donoso J., El jardín de al lado Seix Barral, B., 1981, p.80.

առողջությունը: Ի տարբերություն Բրաունի, Խուլիոն չի խանդում կնոջը և նույնիսկ խորհուրդ է տալիս ավելի երիտասարդ տղամարդու հետ դավաճանել իրեն: Խուլիոն նրա նման զգում է ամբոխին ձուլվելու, իր ես-ն այլ ես-ի մեջ կորցնելու մղումը, բայց, ի տարբերություն Օնետտիի հերոսի, չի կարողանում սուզվել իր ներաշխարհ, նա ոչ արտաքին աշխարհում, ոչ էլ իր ներաշխարհում չի գտնում սեփական ինքնության հենարանը: Մարդ, որ իրեն անհարմար է զգում «սեփական մաշկի մեջ»: Նրա բոլոր զգացմունքներն իրեն տարանջատում են արտաքին աշխարհից՝ նվաստացում, նախանձ, վիրավորանք, ատելություն: Ամուսինները կարծում էին, որ օտարությունը միգրացե կմիավորի իրենց, բայց ավելի են օտարվում իրարից: Նրանց միմյանց գիրկ է նետում սովորությունն ու անհայտի վախը: Ոչինչ այլևս չի կապում ամուսնական գույգին՝ նույնիսկ միակ որդին՝ Պատրիկը, որ հեռվում է ապրում, կասկածելի կյանք է վարում, քիչ է հետաքրքրում ծնողներին, ինքն էլ իր հերթին չի հետաքրքրվում նրանցով, իսկ հորն ընդհանրապես չի սիրում:

Նույն վարքն ունի Խուլիոն, որի անկողնային հիվանդ մայրը Չիլիում մահանում է, իսկ նա հայրենիք չի մեկնում, չի մասնակցում մոր հուղարկավորությանը և նույնիսկ ցավ չի ապրում նրա մահվան առիթով՝ հիշեցնելով Կամյուի «Օտարը» և Սարտրի «Սրտխառնուք» վեպերի հերոսներին: Պատահական չէ, որ Խուլիոն իրեն համեմատում է Սարտրի հետ. «Սարտրի նման ես ատում եմ կանաչը»⁵⁴: Անտուանի համար բնությունը և ծաղկունքն անհասկանալի, ռացիոնալ բացատրության չտրվող երևույթներ են: Բնության կանաչը Դոնոսոյի վեպում դառնում է կյանքի խորհրդանիշը, որից Մենդեսը խորշում, խույս է տալիս ու միգրացե դրահամար էլ նամնում է անպտուղ:

Եթե ըստ Սարտրի հույսը ոչ մի դեպքում չպետք է դառնա մարդկային գործունեության նախապայման, ապա ըստ Դոնոսոյի «Հույսը բոլոր չարիքներից վատթարագույնն է»⁵⁵: Այս վիպասանի հերոսներն ազատության իրենց յուրատեսակ ընկալմամբ Սարտրին են հիշեցնում որիի հերոսների նման նրանք իրենց միշտ

⁵⁴ Onetti C., La vida breve, EDHASA, 2006, p. 145.

⁵⁵ Donoso J., El lugar sin límites. S., Alfaguara, 2011. p. 154.

ծուղակում են զգում: Ահա թե ինչ է ասում Մենդեսը հոր, իր և կնոջ մասին. «Նրա այ գին բանտեր իր համար, ինչպես ինձ համար իմ վեպը, ինչպես նյարդային ճգնաժամը՝ Գլորիայի: Եվ բանն այն է, որ մեզնից ոչ ոք հոգու խորքում չի ուզում դուրս գալ այդ բանտից: Եվ հենց դրանում են կայանում մեր հիվանդությունները»⁵⁶: Նրանք իրենց ազատ են զգում, երբ բարոյական խնդիրները չեն տանջում իրենց՝ Սարտրի հերոսների նման դառնալով մեկը մյուսի ազատության սահմանափակումը: Երբ հուլիոն լքում է կնոջը, Գլորիան ասում է. «Այս ազատության համար ես թանկ եմ վճարել, չէ որ ինձ լքել են... Բայց հիմա իմ արարքների համար ինքս ինձ եմ միայն պատասխան տալու և ոչ ոքի այլ ևս հաշվետու չեմ»⁵⁷:

Այսպիսով, Ֆրանսիական և լատինաամերիկյան էկզիստենցիալ իզմի առանձնահատկությունների, նմանությունների ու տարբերությունների համեմատական դիտարկումից կարելի է մի քանի եզրակացություն անել: Ֆրանսիական էկզիստենցիալ իզմի խոշորագույն ներկայացուցիչները՝ հատկապես Գաբրիել Մարսելը, Ալբեր Կամյուն և Ժան Պոլ Սարտրը թե՛ փիլիսոփաներ էին, թե՛ գրողներ: Իրենց փիլիսոփայական հայացքները նրանք շարադրում էին էսսեներում, հոդվածներում և ծավալուն ուսումնասիրություններում՝ միաժամանակ այդ հայեցակարգերը «փոխադրելով» գեղարվեստական գրականության պատկերավոր եզրույթով, մինչդեռ լատինաամերիկյանը բացառապես գրական իրողություն է և նույնիսկ դժվար է խոսել նրա գրական էկզիստենցիալ իզմի պատմականության մասին: Մալլեայից բացի կարելի է առանձնացնել առանձին հեղինակների, որոնց մոտ հանդիպում են համանման մոտիվներ: Յետաքրքիր է, որ էկզիստենցիալ իզմին հարած լատինաամերիկացի գրեթե բոլոր հեղինակներն իրենց երկրների արվեստում եվրոպական մշակույթին թերևս ամենամոտ կանգնած երկրի՝ Արգենտինայի գրողներ են, բացառությամբ այնտեղ ապրող ուրուգվայցի Օնետտիի և չիլիացի Խոսե Դոնոսոյի:

Գրական այս ուղղության հեղինակներին ինչ-որ չափով հատուկ են նաև սոցիալական մոտիվները՝ իբրև մարդկային

⁵⁶ Նույն տեղում, էջ 154:

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 194:

գոյություն պայման: Մարդու հոսսահատություն, հասարակությունն իր օտարման և մենության վերապրման հետ սերտորեն կապված է նաև աղքատության, թշվառության, «կյանքի հատակում» գտնվելու մոտիվը: Սոցիալական ու էկզիստենցիալ մոտիվների այս համադրությունը, երբեմն նաև կենցաղագրական շերտն այս կամ այն չափով բնորոշ են և՛ Ռոբերտո Արլտի, և՛ Էդուարդո Մալլեայի, և՛ Խուան Կառլոս Օնետտիի, և՛ Խոսե Դոնոսոյի արձակին, որի պատճառը թերևս այդ երկրների սոցիալական վիճակն էր: Հիշատակված թեմատիկան լատինաամերիկյան մոդեռնիզմի գրականությունը որպես ավանդույթ կարծես ժառանգություն է ստացել 19-րդ դարի լատինաամերիկյան գրականությունից: Այս առումով ևս լատինաամերիկյան սոցիալական էկզիստենցիալ իզմն ակնհայտորեն տարբերվում է ֆրանսիական մետաֆիզիկական էկզիստենցիալ իզմից:

Մյուս կողմից, էկզիստենցիալ իզմին հարած լատինաամերիկյան հեղինակներին բնորոշ է այդ գրողների հետ տարբեր տարրերի օգտագործումը, ինչն այն առանձնահատուկ է դարձնում: Այսպես, եթե անդրադառնանք Օնետտիի առանձին ստեղծագործություններին, կտեսնենք, որ այնտեղ կան նաև լատինաամերիկյան գրականությանը յուրահատուկ, այսպես կոչված, «պարահանդեսային» տարրեր, գրոտեսկ և բարոկկո ոճ, ինչը հատուկ է լատինաամերիկյան նոր արձակի շատ հեղինակներին: Այդ ոճին, որի ամենավառ և ինչ-որ տեղ միտումնային դրսևորումը Ալեխո Կարպիենտերի արձակն է, բնորոշ է խիտ, համեմատություններով, մակդիրներով գերխիտ, գերհագեցած պատումը: Գեղարվեստական պատումի բարոկկո ոճն այս կամ այն չափով առկա է նաև էկզիստենցիալ իստական տրամադրություններ բերող գրեթե բոլոր հեղինակների մոտ: Այդ գրողներից շատերին, այդ թվում նաև Օնետտիին, Դոնոսոյին, Սաբատոյին հատուկ են լատինաամերիկյան արձակին բնորոշ այլ հնարքներ, ինչպես պատումի դեմքի փոփոխությունը՝ անցումն առաջին դեմքով պատումից երրորդ դեմքի և դարձյալ առաջին դեմքի: Ոճական նմանատիպ հնարքները և աշխարհընկալումն ընդհանրապես հատուկ չէ ֆրանսիական էկզիստենցիալ իզմի ոչ մի հեղինակի: Իր բնույթով նրանց թերևս ամենամոտը Մալլեան է, որը, յուրացնելով 20-րդ դարում տիրապետող

ոճերից «գիտակցության հոսքի» տեխնիկան, ներքին մենախոսության հնարքի կիրառման մեջ երբեք չհասավ այն խճողումներին ու ծայրահեղություններին, ինչպես օրինակ Օնետտին իր առանձին ստեղծագործություններում: Նրա ոճը մշտապես հստակ է, առանց հնարքների, նրա արձակում կարևորվում է մտքի խորությունը և մարդկային գիտակցության վիճակների, հոգեկան անդունդների պեղումը:

Ֆրանսիացի էկզիստենցիալիստների՝ հատկապես Կամյուի և Սարտրի ոճը նույնպես չափազանց պարզ է, հստակ ու հղկված և ոճական հնարքների վրա շեշտ չի դրվում: Այս իմաստով Սարտրը «Օտարը» վեպի վերլուծության մեջ փայլուն է վերլուծել Կամյուի ոճը⁵⁸: Ի դեպ, Մալլեան Ֆրանսիական էկզիստենցիալիզմին ամենամոտ կանգնած հեղինակն է ու լատինաամերիկացի գրողներից միայն նա է, ում ամբողջ ստեղծագործությունը խորապես էկզիստենցիալիստական է: Արլտի մոտ կան նմանատիպ տրամադրություններ, Սաբատոն էկզիստենցիալիստ է «Թունելը» փոքրիկ վեպի մեջ, Մանուել Մուխիկա Լայնեսը հակված է դեպի «մոգական ռեալիզմը» և ֆանտասմագորիան, Դոնոսոն ոչ բոլոր գործերում է էկզիստենցիալիստ և, այդպիսին լինելով հանդերձ, կրում է նաև եվրոպական «սարսափի գրականության» ազդեցությունը, իսկ Օնետտիի արձակը բազմաթիվ գրական ավանդույթների ուրույն համադրություն է, կարելի է ասել, որ նա Ֆրանսիացի էկզիստենցիալիստներին հարազատ է աշխարհայացքով, բայց ստեղծագործությունների ոճով հիշեցնում է լատինաամերիկյան արձակի վարպետներին: Այնպես որ, խոսել լատինաամերիկյան էկզիստենցիալիզմի մասին (ինչպես Օկտավիո Պասն Երասում, թե լատինաամերիկյան գրականության մեջ եվրոպական գրականության նման չկան ուղղություններ) որպես ամբողջական ուղղության, հնարավոր չէ: Մյուս կողմից նշենք, որ այն ունի նաև իր թեմատիկ շեշտադրումները՝ հատկապես մարդու մենության խնդիրը:

⁵⁸ Sartre J., Situations I, Gallimard, 1947, p. 99-121.

Ընդհանուր առմամբ, մենուբյուրն է կզիստենցիալ իզմի գրականության կարևորագույն թեմաներից է և հատկանշական է լատինաամերիկյան շատ հեղինակների: Կարելի է հիշել նույն Պասի ամենահայտնի՝ «Մենուբյան լաբիրինթոսը» գիրքը (1950): «Մենուբյան դիալեկտիկան» էսսեում նա գրում է. «Միայն մեքսիկացին չէ, որ մենուբյան, լքվածության և ինքնատարման զգացում է ապրում: Բոլոր մարդիկ կյանքում ինչ-որ մի պահի իրենց միայնակ են զգում. ըստ էության մարդը միշտ էլ միայնակ է: Չէ՞ որ ապրել նշանակում է անընդհատ հրաժեշտ տալ նրան, ով մի ժամանակ եղել է, դառնալ ով մեկը, որ պիտի լինենք հավերժ մեզ անձանոթ գալիքի մեջ: Մենուբյուրնը մարդկային կեցության խորքային իմաստն է: Միայն մարդը կարող է լինել միայնակ և միայն նա չի կարող գոյատևել առանց իր նմանի: Մարդը հաղորդակցման կարոտ է ու փնտրտուքի մեջ է: Այդ իսկ պատճառով, ամեն անգամ մեզ մարդ զգալով, մենք զգում ենք ուրիշի բացակայությունը, մենք մեզ միայնակ ենք զգում»⁵⁹: Դժվար է գտնել մենուբյան էկզիստենցիալ իմաստին նվիրված մեկ այլ խորքային ձևակերպում, քան Պասից մեջբերված խոսքերն են: Իր էսսեում նա նկարագրում է, թե ինչպես է մարդը ծնվել ու ց հետո ընկնում օտար ու թշնամական աշխարհ, ինչպես է աստիճանաբար նրա՝ աշխարհից տարանջատված լինելու զգացումը փոխվում մենուբյան զգացման: Միայնակ մարդը լքված է Աստծուց: Մենուբյուրնը դառնում է անհատի ճակատագիրը, նա փորձում է փախչել նրանից, ինչը չի հաջողվում: Մենուբյուրնը պատիժ է, հատուցում և ապաշխարհում: Ծնունդը և մահը մարդուն մենուբյանմբ փորձելու միջոցներ են: Մարդը ծնվում և մահանում է մենակ: Մահվան ապրումը ժամանակի հետ փոխակերպվում է սեփական մահկանացության գիտակցման, իսկ մեր շուրջն ամեն ինչ հիշեցնում է, որ մենք պետք է մահանանք: Մեզ սովորեցնում են ոչ այնքան ապրել, որքան մահանալ:

Մարդը փորձում է փրկվել սիրելով: Պասն անդրադառնում է նաև սեռերի հարաբերության մեջ մենուբյան վերապրմանը: Ըստ նրա, սիրո տառապանքը մենուբյան տառապանքն է հենց: Մենք հաղորդակցվում ենք ոչ թե կնոջ, այլ նրա մասին ունեցած մեր

⁵⁹ Octavio P., EL LABERINTO DE LA SOLEDAD, cd. Fondo de Cultura Económica, S.A., M., 1950, p. 5.

պատկերացման հետ: Տղամարդը և կինն էությամբ օտար են միմյանց: Սերն ընտրությունն է, բայց մարդը չի ընտրում, նրան պարզապես թվում է, թե ինքն է կատարում. ընտրության ազատությունը պատրանք է: Այսպիսով, Պասը, մենության տեսանկյունից դիտարկելով Էկզիստենցիալ հասկացությունները, ուրվագծում է մարդու երկրային ողջ ուղին:

Ինչ-որ իմաստով մենությունն ապրող մարդը լատինաամերիկյան արձակի ամենատարածված կերպարներից է: Այդպես է նաև Գաբրիել Մարկեսի ստեղծագործություններում, օրինակ, «Գնդապետին ոչ ոք չի գրում» հանրահայտ վիպակում, որ անորոշ սպասման, մենության և Էկզիստենցիալ տաղտուկի լավագույն արտահայտություններից է: Գրողն իր հեռուստահարցազրույցներից մեկում խոստովանում է, թե սկսել է ստեղծագործել Կաֆկայի ազդեցությամբ, ուստի իր ստեղծագործության նախնական շրջանի որոշ գործերում՝ «Իզաբելը նայում է Մակոնդոյում տեղացող անձրևին», «Էռենդիրայի տխուր պատմությունը», «Գնդապետին ոչ ոք չի գրում» վիպակներում նա ինչ-որ չափով հիշեցնում է Էկզիստենցիալ իստներին: Բայց սա չի նշանակում, որ մասնավոր այս դեպքը պետք է տարածել մոգական ռեալիզմի վրա ընդհանրապես: Այդպես հաճախ մոգական ռեալիզմի մեջ առանձնացնում են մենության թեման: Սակայն հստակորեն պետք է տարբերակել մոգական ռեալիզմն Էկզիստենցիալ իզմից: Վերջինս միայն մենության թեմա չէ, այն տարբեր մոտիվներով շաղկապված աշխարհայացքային համակարգ է: Պասի էսսեում, ինչպես Սարտրի մոտ, լավագույնս են ներկայացված, թե այդ մոտիվները՝ մենություն, լքվածություն Աստծուց, ճակատագիր, փախուստ, դատապարտվածություն, պատիժ, ընտրություն, ազատություն, օտարում, մահ, ինչպես են շաղկապված միմյանց:

Մոգական ռեալիզմը հատկանշվում է մոգականի, անսովորի առկայությամբ, մինչդեռ Էկզիստենցիալ իզմի, այդ թվում նաև լատինաամերիկյանի մեջ հրաշքը, մոգականն ու անսովորը գրեթե բացակայում կամ անկարևոր են: Էկզիստենցիալ իրականությունը սովորականի, առօրյայի, տաղտուկի, ձանձրույթի, մինչդեռ մոգական ռեալիզմը հրաշքի, կախարդականի և անսովորի իրականությունն է: Մյուս կողմից, մոգական ռեալիզմն ունի իր ընդգծված ազգային

բնույթը, իսկ Էկզիստենցիալ իզմը չունի: Այսպես, դժվար է ընդգծված ազգային բնութագիր առանձնացնել, եթե չասենք, ֆրանսիական ու լատինաամերիկյան, ապա իսպանական և լատինաամերիկյան Էկզիստենցիալ իզմի միջև: Մոգական ռեալ իզմի և լատինաամերիկյան Էկզիստենցիալ իզմի հակադրությունը արտահայտված է Խոսե Դոնոսոյի «Յարևան այգին» վեպում, որի հերոսն ակնհայտ մռայլ, Էկզիստենցիալ իստական աշխարհայացքի տեր գրող է, մարգինալ մի վիպագիր, որ ծաղրում է մոգական ռեալ իզմի ոճի հեղինակներին:

Այսպիսով, գրական այս ուղղության առանցքում մարդկանց մենույնության և օտարման թեման է: Օնետտիի արձակը բազմաթիվ գրական ավանդույթների ուրույն համադրություն է, կարելի է ասել, որ վերջինս ֆրանսիացի Էկզիստենցիալ իստներին հարազատ է աշխարհայացքով, բայց ոճով հիշեցնում է լատինաամերիկյան արձակի վարպետներին: Այնպես որ, խոսել լատինաամերիկյան Էկզիստենցիալ իզմի մասին որպես ամբողջական ուղղության, հնարավոր չէ: Մյուս կողմից նշենք, որ այն ունի նաև իր թեմատիկ շեշտադրումները՝ հատկապես մարդու մենույնության խնդիրը, որն առանցքային է նաև Օնետտիի արձակում: Պատահական չէ, որ Կառլոս Ֆուենտեսի կարծիքով Օնետտիի արձակը «մեր օտարված ժամանակների հիմնաքարն է»⁶⁰:

ԳԼՈՒԽԵՐԿՐՈՐԴ

ԷԿԶԻՍՏԵՆՑԻԱԼ ԻՍՏԱԿԱՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐՆ ՕՆԵՏՏԻԻ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԻ ՓՈՔՐ ԱՐՁԱԿՈՒՄ

⁶⁰ Fuentes C. : "La nueva novela", 1969, p. 28.

Օնետտիի առաջին ստեղծագործության՝ 1933 թվականին լույս տեսած և «հարավամերիկյան գրողների» մրցույթի տասը լավագույն պատմվածքներից ճանաչված «Ավենիդա դե Մայո-Դիագոնալ-Ավենիդա դե Մայո» (Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo) պատմվածքի՝ Բուենոս Այրեսի փողոցներում շրջող հերոսը երևակայությամբ մերթ տեղափոխվում է Ալյասկա, մերթ վերադառնում «մարդկանց իրական աշխարհ»։ Գրականագետ Ռոսա Մարիա Պալերմո դե Վիսկան «Խուան Կառլոս Օնետտիի վեպերը» ուսումնասիրության մեջ նկատում է. «Արդեն իսկ այս պատմվածքի պատկերներում և զգացողություններում ի հայտ են գալիս գրողի պատմողական արվեստին բնորոշ հիմնական գծերը՝ երազող մարդը։ Երեք տարի անց լույս է տեսնում նույն ոճով գրված մեկ այլ պատմվածք՝ «Հնարավոր Բալդին» (1936), բայց «Ավենիդա դե Մայո-Դիագոնալ-Ավենիդա դե Մայո» պատմվածքի գլխավոր հերոսի կերպարում արդեն իսկ կարելի է տեսնել այն երազողին, որ խուսափում է իրական կյանքից, ժխտում այն, պայքարում այդ կյանքի դեմ, երևակայության շնորհիվ կյանքը տեսնում այլ կերպ։ Վիպասանի հետագա ստեղծագործություններում այս բոլոր գծերն աստիճանաբար անհետանում են, մնում է միայն երազող մարդու կերպարը, որ հայտնվել էր ամենաառաջին ստեղծագործության մեջ՝ 1933 թվականին»⁶¹։ Կյանքից և իրականությունից փախուստի այս մոտիվը, որ բնորոշ է հատկապես Ժան-Պոլ Սարտրի հերոսներին, կարմիր թելի պես անցնում է արձակագրի առաջին պատմվածքից մինչև վերջին վեպը։

«Հնարավոր Բալդին» (El possible Baldi) պատմվածքի համանուն հերոսը, փողոցում ծանոթանալով պատահական անցորդուհու հետ, ինքն իրեն երևակայական մի կերպար է վերագրում, անցյալի մասին անծանոթուհուն պատմում մտացածին, անհավանական, գուցե «հնարավոր» դեպքեր ու պատմություններ իր կյանքից, և «այդ մյուս հնարավոր Բալդին» դառնում է այնքան իրական, որ իրականը «հնարավոր Բալդիի» «մասին պատմում է այնպես, ասես ընկերոջ մասին է պատմում»։ Հերոսն այնքան է տարվում իր «հիմար, անհեթեթ գոյությունը» երևակայության առավել հրապուրիչ աշխարհին հակադրելու այս խաղով, որ ամբողջությամբ կորցնում է

⁶¹ Палермо В.-Р.-М., Романы Хуана Карлоса Онетти, Диссертация на соискание филологических наук., 1985, с. 4-5.

իրականության զգացողությունը՝ հայտնվելով «այնպիսի մի վիճակում, որ ականա մոռանում է իր կողքին նստած կնոջ գոյությունը»⁶²:

Օնետտիի գրեթե բոլոր պատմվածքների հերոսների մոտ շեշտված է իրականության ժխտման այս գիծը, նրանք ապրում են հանուն մեկ այլ իրականության: «Էսբերգի ափին» (Esbjerg, en la costa) պատմվածքում Կիրստենը գրողի հերոսուհիների նման տխուր և միայնակ կին է: Ամուսինը՝ Մոնտեսը, չի հասկանում օտարազգի իր կողակցի մենությունն ու թափփօքը, նրան թվում է, թե կինը դավաճանում է իրեն: Յետաքրքիր է, որ նա չի խանդում, բայց տառապում է, որովհետև կինը գիշերներն արթնանում է, հագնվում և անհետանում: Մոնտեսի կասկածները կարծես հաստատվում են, սակայն, մի գիշեր հետևելով կնոջը, հասնում է նավահանգիստ, ուր կինը՝ անշարժ կանգնած, Եվրոպա մեկնող նավերին է անթարթ հայացքով ուղեկցում: Այդ ժամանակ է միայն ամուսինը հասկանում, թե ինչու էր կողակցուհին իրեն այդքան մոտ և իրենից այդքան հեռու, այդ պահին է միայն Մոնտեսը գիտակցում իր պարտքը՝ գիշերները կնոջն ուղեկցել նավահանգիստ, որտեղ միասին հայացքով ճանապարհում են հեռացող նավերին՝ «ամեն մեկն իր մտքերի հետ, իր հոգու խորքում թաքնված աշխարհում՝ չկռահելով նույնիսկ, որ իրար հետ կապված են հուսալքությամբ ու մենությամբ, որ բավական է մտորել այդ մասին, ինչը միշտ սարսափեցնում է մեզ»⁶³:

Այսպես, նշանակություն չունի՝ նույն հարկի տակ են ապրում Օնետտիի հերոսները, թե միմյանցից տարածապես հեռու են գտնվում, ինչպես «Յեռագրավար Մաթիասը» (Matias el telegrafista) պատմվածքի համանուն հերոսն ու նրա կինը, միևնույն է, նրանք հոգեպես մշտապես իրարից հեռու են և օտար, այն, ինչ Աննա Ախմատովան անվանում էր «մենություն երկուսով»⁶⁴: Թվում է, թե ամուսնության սկզբում երջանիկ են, բայց նրանց ուրախությունը շատ կարճ է տևում. կարճատև երջանկությանը հաջորդում են մենության անհուն զգացումն ու անել անելի տառապանքը: Յաճախ

⁶² <http://www.literatura.us/onetti/baldi.html>

⁶³ http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/onetti/esbjerg_en_la_costa.htm

⁶⁴ Խոսքը «Վերջին կենացը» բանաստեղծության մասին է;

Նույնիսկ ամուսնական համակեցությունը զույգի համար վերածվում է իսկական դժոխքի, ինչպես, օրինակ, «Դժոխքի հմայող անդունդը» պատվածքում, որի հերոսները՝ Ռիսոն և Գրասիան, սկզբում երջանիկ են: Հուզիչ է նրանց ծանոթությունը: Գրասիայի մոտ հանկարծակի ցանկություն է արթնանում ձեռքի շոյանքով ջնջել անծանոթ տղամարդու դեմքի տխրությունը: Նրասրտում սերը կարծես ծնվում է կարեկցանքից: Ռիսոն հավատում է, որ ինչ էլ պատահի, իրենց սերն անխախտ ու աներեր է մնալու, իսկ Գրասիան կարծում է, թե իրենց սենյակի պատերից դուրս անապատ է միայն՝ բնակված այնպիսի էակներով, որ անարժան են իր ուշադրությանը, իսկ այն ամենը, ինչ կատարվում է այդ աշխարհում, այնքան աննշան է, որ չարժե մտածել: Բայց վեցամսյա երջանկությունից հետո սկսվում է նրանց հարկադրված բաժանման տևական շրջանը: Գրասիան մեկնում է հյուրախաղերի: «Ռիսոն բաժանվեց նրանից՝ այդպես էլ դեռ չհասկացած, որ, չնայած իրենց բոլոր զրույցներին ու համատեղ գիշերներին, երբեք չէին հասկացել իրար»⁶⁵: Կնոջ բացակայությունն ամուսինը վերապրում է որպես դատարկության զգացում, նազգում էր իր «թշվառությունն ու անօթևանությունը և գիտակցում, որ իրենց խենթությունը վեհությունից զուրկ չէ, քանզի զուրկ է ապագայից ու ոչ մի տեղ չի տանում»⁶⁶:

Առաջին դավաճանության ժամանակ ամուսնուց հեռու գտնվող կնոջը թվում է, թե կողակիցն է իր հետ, նա այդպես էլ չի կարողանալու մտապահել անծանոթ տղամարդու դեմքը. նրա համար դասեր է դատարկության հետ: Շուտով Ռիսոյի ականջին Գրասիայի մասին ասեկոսներ են հասնում և հանկարծ նազգում է, որ կինն իր համար աստիճանաբար սկսում է դառնալ անծանոթ: Հերոսն իր մենությունը կիսում է միայն անձրևի հետ, որ դառնում է նրա մշտական զրուցակիցը: Նրա ուղեղը սկսում են զբաղեցնել դատարկության ու մահվան մասին խոհերը: «Մահից կամ մահվան մասին մտքերից կարող էին փրկել միայն անշարժությունն ու չիմացությունը»⁶⁷:

⁶⁵ Onetti J., El infierno tan temido.M., Ediciones Asir, 1962, p.66.

⁶⁶ Նույն տեղում, էջ 68:

⁶⁷ Նույն տեղում, էջ 69:

Կարճ ժամանակ անց Գրասիան ամեն օր ծրար է ուղարկում ամուսնուն, որոնց մեջ ոչ թե նամակներ են, այլ իր մերկ, անպարկեշտ, տարբեր տղամարդկանց հետ ունեցած սեռական հարաբերությունների լուսանկարները: Ծրարը բացելուց առաջ Ռիսոն փորձում է պաշտպանվել՝ ինքն իրեն ասելով. «Ես մենակ եմ և ցրտից դողում եմ Սանտա-Մարիայի Պիեդրաս փողոցի վրագտնվող այս հյուրանոցում: Ես մենակ եմ և մեղանչում եմ, ասես մեղավոր եմ իմ մենուկայան համար, բայց ես հպարտ եմ, ասես վաստակել եմ այդ մենուկայունը»⁶⁸: «Ռիսոն ամենաշատը վախենում էր, որ չի կարող դիմանալ իր համար այդ նոր զգացմունքին, որը ոչ ատելություն էր, ոչ ցավ, և որն այդպես անանուն էլ իր հետ պիտի տաներ գերեզման: Այդ զգացմունքը կապված էր անարդարության և դատապարտվածության, մարդու ապրած առաջին վախի, մերժվածության և միաժամանակ հավատի արթնացման հետ»:

Մի ժամանակ ամուսնուն թվում էր, թե արժանի չէր կնոջ սիրուն: Հիմանազգում է, որ չպատճառաբանված ու հետևողական այդ ատելությունը, իրեն տառապանք և ցավ պատճառելու այդ աննահանջ ցանկությունն անարդար է իր հանդեպ: Ռիսոն միայն աստիճանաբար է կարողանում հասկանալ, որ իր հիշողության մեջ մնացած անաղարտ աղջիկը և լուսանկարներում պատկերված անպատկառ կինը նույնն են: Մարդն իրեն զգում է վստահ ու ապահովության մեջ, մտածում է հերոսը, և հանկարծ մի ակնթարթում ամեն ինչ կտրվում է ու նա ի գործ չէ հասկանալ, ինչո՞ւ, որտե՞ղ էր իր սխալը հաշվարկների մեջ, որի պատճառով փլվեց շենքը: Նրան ավելի շատ տանջում է մեղավորության զգացումն իր երջանկությունը պահել չկարողանալու հարցում: Իր մենուկայան մեջ նա մեղավոր է համարում իրեն: Այս առումով Ռիսոն իր մենուկայան մեջ մարդատյաց դարձած մեկ այլ կերպարի՝ Էլադիո Լինասերոյի անմիջական հակապատկերն է, որին կանդորադառնանք ստորև, թեև երկուսն էլ ընտրում են սեփական կյանքին սեփական ձեռքով վերջ տալու ուղին:

Ինքնասպանությունը, որպես էկզիստենցիալ մարդու կողմից կատարված ընտրություն, հանդիպում է գրողի շատ ստեղծագործություններում, ինչին մենք դեռ կանդորադառնանք:

⁶⁸ Onetti J., El infierno tan temido.M., Ediciones Asir, 1962, p.50:

Վիպասանի բազմաթիվ հերոսներ ինքնասպան են լինում: Ինչպես ֆրանսիական Էկզիստենցիալ իզմին նվիրված գլխում նկատեցինք, ինքնասպանությունը Կամյուի փիլիսոփայության հիմնական խնդիրն էր, որը կարևոր է նաև Օնետտի հերոսների համար: «Փիլիսոփայության գլխավոր հարցը» նրանք լուծում են մահվան օգտին: Կյանքն աբսուրդ է, ուրեմն ապարդյուն է նրա համար մղվող պայքարը: Կյանքն ինքնասպանությամբ է ավարտում նաև «Այնքան Թախծոտ»-ի հերոսուհին, որը պարզապես անել անելի միայնությունից ու սրտամաշ տխրությունից դուրս գալու այլ ելք չի գտնում: Այս պատմվածքի հերոսները նույնպես ամուսիններ են, անանուն են հանդես գալիս, ասես հեղինակն ուզում է ընդգծել, որ նրանք ընդհանրացնում են կնոջ և տղամարդու օտարված հարաբերությունների պատկերը: Այն ունի ինքնատիպ սկիզբ, որտեղ հեղինակն իր հերոսուհուն այսպես է դիմում. «Իմ թանկագին Այնքան Թախծոտ, ես հասկանում եմ, որ, չնայած մեզ իրար միացնող անհամար և անբացատրելի կապերին, եկել է ժամը, վերջին ամիսների քնքուշ մտերմության համար երախտագիտություն հայտնելու և ընդմիջտ հրաժեշտ տալու միմյանց: Դրանից դու միայն կշահես: Վախենամ, որ մենք երբեք չենք հասկացել միմյանց...»⁶⁹:

Ըստ հեղինակի, գոյություն ունի ճանաչողության սահման, որից այն կողմ պարզապես հնարավոր չէ ճանաչել մարդուն: Սարտրը ևս գտնում էր, որ մարդիկ օտար են իրար, ինչը նշանակում է, որ նրանք երբեք չեն կարող մինչև վերջ հասկանալ և հարազատ դառնալ միմյանց, որ մարդկային հարաբերությունների իսկական ներդաշնակությունն ու փոխադարձ ընկալումը սոսկ պատրանք են: Թվում է, թե սերն ու օտարումն իրարամերժ զգացմունքներ են, սակայն պատմվածքը միմյանց սիրող, բայց այդուհանդերձ իրար չհասկացող ամուսինների խորացող և վերջում ճգնաժամի հասնող օտարման ողբերգական մի պատմություն է՝ անշուշտ լավագույներից Օնետտի փոքր արձակում: Եթե նախորդ՝ «Դժոխքի հմայող անդունդը» պատմվածքը գրված է տղամարդու տեսանկյունից, ապա վերջինս կնոջ տեսանկյունից: Առաջինում ինքնասպանության է դիմում ամուսինը, երկրորդում՝ կինը: Մինչև ամուսնանալը

⁶⁹ Onetti J., Cuentos Completos. B-A., Centro Editor de América Latina, 1967, p.119.

Ռիսոն է միայնակ ու անօգնական, իսկ «Այնքան Թախծոտ» պատմվածքում հերոսուհին մինչև ամուսնանալը հերոսուհին մենություն է զգում, նակարծես հիվանդ է անբուժելի մի թախծով և այդ մենությունն ու թախծը փարատելու համար էլ ընտանիք է կազմում: Մարդիկ ամուսնանում են մենությունից փրկվելու նպատակով, սակայն ավելի խորն ու ավելի անսփոփ մենության մեջ են հայտնվում: Տարիները երեսներկուամյակնոջը սովորեցրել են, որ անիմաստ է փոխըմբռնման չնչին հույս անգամ փայփայելը: Ամուսինը չի ուզում հասկանալ նրան, չի ուզում խոսել նրա հետ, առհասարակ նրանք ասելիք չունեն միմյանց: «Նրանք բառեր էին արտաբերում, բայց, ըստեության, այլ ևս չէին խոսում»⁷⁰:

Այս պատմվածքում էլ կինն է բացահայտում, որ ամուսինը դավաճանում է իրեն: Ռիսոյի նման նաև ույնալես խանդ չի զգում: Նրա ապրումների նկարագրությունը հիշեցնում է այդ հերոսի ապրումները. «Խանդ չզգաց, ատեց ոչ թե ամուսնուն, այլ սեփական կյանքը և դրանից գլուխ չհանելը, այն տարօրինակ ու չար կատակը, որ աշխարհը խաղաց իր հետ: Մի քանի շաբաթ նրանք շարունակեցին ապրել, ինչպես միշտ: Բայց ամուսինը չէր կարող չնկատել կնոջ հետ կատարված փոփոխությունը, չզգալ, որ այդ բոլոր ներումները, մերժումները վերածվում էին մեղմ, թշնամանքից զուրկ օտարության»⁷¹: Ահա և օտարման ապրումը. «Ասես նա ամիսներ առաջ է մահացել, ասես մենք երբեք չենք ճանաչել իրար, ասես նա ընդհանրապես իմ կողքին չէ: Ոչ մեկն ապավինելու ոչ ինչ չունեն: Բառերը դուրս չէին գալիս նրա շուրթերից, հայացքները խուսափում էին իրարից»⁷²: Իր հերթին կինը տրվում է առաջին պատահած իսկ տղամարդուն՝ ամուսնու բանվորներից ինչ-որ մեկին, ապա մեկ ուրիշին, մինչդեռ մենության զգացումը ոչ թե փարատվում, այլ օրեցօր խորանում է: Եթե Ռիսոն ամեն ինչի մեջ փնտրում էր իր սխալը, ինքն իրեն էր մեղադրում, ապա այս պատմվածքի հերոսուհին մեղադրում է ամուսնուն, բայց հարցը, թե «ինչո՞ւ ամուսնացար ինձ հետ», որ ծնվում է անհուն ցավից, ոչ այնքան որպես մեղադրանք է հնչում, որքան բողոք ու ընդվզում

⁷⁰ Onetti J., Cuentos Completos. B-A., Centro Editor de América Latina, 1967, p.134:

⁷¹ Նույն տեղում:

⁷² Նույն տեղում:

մարդու՝ ամուսնական համակցության մեջ մտնելուց առաջ դիմացինի հանդեպ պատասխանատվությանը չգիտակցելու դեմ և պատասխանատվության պահանջ: (Դարձյալ կարող ենք հղում կատարել Սարտրին, որը մարդուն, ցանկացած կարևոր քայլ անելուց առաջ, դիմացինի հանդեպ պատասխանատվության էր կոչում): Տարիներ անց այս հարցին ամուսնու տված պատասխանն առավել քան հիասթափեցնող է. «Չնարավոր է, որ հետաքրքրասիրությանն ից դրված եմ քեզ հետամուսնացել»:

Օնետտին ցույց է տալիս, թե ինչ ներքին ապրումների ու տառապանքի կարող է հասցնել պատասխանատվության գիտակցման բացակայությունը: Ռիսոյի նման այս հերոսուհին զգում է, որ ինչ-որ անարդար բան է կատարվել իր հանդեպ, նա երբեք իր հուսալքությունը չի արտահայտում արտասվելով: Այդ գուսա հուսահատության մեջ կինը խեղդում է անարդարության զգացումը: Պատմվածքում մի քանի անգամ կրկնվում են հերոսուհու զգացողությունները՝ «ահագնացող տխրություն, փախուստի ցանկություն, անգոր նողկանք, հլություն և ատելություն»:⁷³ Բայց փախուստի ոչ մի հնարավորություն: Առաջին անգամ ինքնապանության ցանկությունը նրա մոտ առաջանում է ջրհորի մեջ նայելիս: Նա զգում է անխուսափելիությունն այն ամենի, որ կատարվելու է: Այս ստեղծագործության մեջ փիլիսոփայական հասկացությունները՝ պատահականությունն ու անհրաժեշտությունը, էկզիստենցիալիստական մեկնությունն են ստանում: Պատահական է մարդկային ծնունդն ու գոյությունը. «Երբեք ինքը չի խնդրել՝ աշխարհ բերել իրեն, երբեք չի կամեցել ծնվել ինչ-որ մի գույգի ակնթարթային, հպանցիկ կամ անկողնային սովորական զուգակցումից: Եվ, ամենակարևորը, ոչ ոք չի հարցրել իրեն՝ համաձայն է ինքն արդյոք այն կյանքին, որ հարկադրված է ճանաչել և ընդունել: Բավական էր, որ հարցնեին, ու ինքը նույն սարսափով հավասարապես էր մերժելու և՛ մարսողությունը, և՛ մահը, և՛ ուրիշների մոտ հասկացվելու համար խոսքի անհրաժեշտությունը»⁷³:

⁷³ Onetti J., Cuentos Completos. B-A., Centro Editor de América Latina, 1967, p.133:

Մարդը ծնվում է պատահականության բերումով, բայց դատապարտված է իրեն դեպի մահն ուղեկցող անհրաժեշտությանը. նա կարող է ընտրություն կատարել միայն իրական կյանքով կամ երևակայության ու հորինված աշխարհում ապրելու և սեփական մահով մեռնելու կամ ինքնասպան լինելու միջև: Օրինաչափ է կարծես, որ երբ գրողի հերոսները չեն կարողանում ընտրություն կատարել հոգուտ երևակայական կյանքով ապրելու օգտին, ապա ընտրությունն ապրելու և ինքնասպան լինելու միջև կատարվում է հաճախ օգուտվերջինիս:

Այս առումով Օնեստիի փոքր արձակում խորհրդանշական կարող է համարվել մի պատմվածք, որի հերոսուհին իր երևակայության մեջ հասնում է ապրելու երազանքին և բեմի վրա մահանում: «Իրականացված երազ»-ի հերոսուհին խոշոր գումար է խոստանում թատերական մի ռեժիսորի՝ նրան առաջարկելով բեմադրել անհեթեթ բովանդակությամբ մի ներկայացում ու խնդրելով դեր տրամադրել իրեն: Պարզվում է, որ դակնոջ վաղեմի երազներից է, և վաղուց տեսած այդ երազի մեջ նա անսահման երջանիկ է զգացել իրեն: Այդ սյուրռեալիստական ու անհեթեթ բեմադրության ժամանակ խաղալիս էլ կինը հանկարծամահ է լինում, ասես նա ի վիճակի չէ կյանքում դիմանալ այն երջանկությանը, ինչը հնարավոր էր ապրել միայն երազում: Այս պատմվածքի լուծումը հոգեհարազատ է մահվան և երջանկության հարաբերության Կամյուի ընկալմանը: «Մարդը կարող է երջանիկ լինել ոչ միայն հակառակ մահվան, այլ և մահվան շնորհիվ»⁷⁴, - գրում է Ա. Յակոբյանը «Ալբեր Կամյուն և երջանկության խնդիրը» հոդվածում: «Մահվան շնորհիվ երջանիկ լինելու» խնդիրը Կամյուն արժարժում է «Երջանիկ մահ» վեպում: Օնեստիի վաղ շրջանի ստեղծագործություններին հարազատ է հերոսների կողմից աշխարհի զգացական վերապրումը: Այնինչ Կամյուի և Սարտրի ուշ շրջանի երկերի հերոսներին բնորոշ է երևույթների փիլիսոփայական իմաստավորման միտումը:

Կա երջանկության մի ակնթարթ, և այն Օնեստիի հերոսների համար մշտապես անցյալ է, կամ, ցավոք, դառնալու է անցյալ: Այդպես

⁷⁴ Կամյու Ա., Օտարը, Ե., 1994, 248 էջ

Ե «Տուենն ավազի վրա» (La casa en la arena) պատմվածքում, երբ Դիաս Գրեյը հիշում է «ավազի վրա» գտնվող տանն իր հանդիպումը Մոլլի անունով անծանոթուհու հետ ու կարճատև սիրո ակնթարթը: Սերը և երջանկությունն ավազի վրա կառուցված տուն են: «Այդ միակ հիշողությամբ Դիաս Գրեյը տրվում է ինքնավերլուծության խաղին, իսկ միայնակ մնալու նրա որոշմանը գումարվում է ապարդյուն ապրած կյանքի, ապակուն հենած գլխի վրա մնացած հատուկ ետ մազերի մասին միտքը, և նա տազնապում է, որ այդ որոշումը շատ անսպասելի ծագել էր այն ժամանակ, երբ մենությունն արդեն դարձել էր անհաղթահարելի»⁷⁵: Բայց, ինչպես միշտ, արձակագրի հերոսները գիտակցում են երևակայության մեջ իրականությունը փոխելու հնարավորությունը: Այս պատմվածքում Դիաս Գրեյն ականա գիտակցում է Բորխեսի՝ «փոխվելու հնարավորություն ունեցող անցյալն» արտահայտությունը հիշեցնող մարդկային կարողությունը: Դիաս Գրեյն ունի անցյալի ընդհատված հիշողության իր նախասիրած վերջաբանը:

Օնետտիի պատմվածքներում քանիցս արծարծվում է մարդու և բնության ներդաշնակության թեման: «Տուենն ավազի վրա» պատմվածքի հերոսի համար դա կյանքի միակ հիշողությունն է, որը կապվում է բնությանը մերձենալու հետ: Գրողի քաղաքական հերոսները տառապում են մենությունից: Արձակագրին մտահոգում է նաև մարդու և քաղաքի հակասության ու բախման և, դրան հակառակ, բնությանը մերձ լինելով՝ կորուսյալ երջանկությունը վերագտնելու հնարավորության թեման: Ստեղծագործական հատկապես վաղ շրջանում «Կամյուի մտքերի հիմքում երջանկության, սիրո և ուրախության թեման է, որը նրան արմատապես տարբերում է Սարտրից»⁷⁶: Օնետտիին վաղ շրջանում նույնպես հետաքրքրում էր երջանկության խնդիրը և նա Կամյուի նման գրեթե նույն լուծումներն է առաջարկում: Ըստ գրողի, մարդը հասարակության մեջ երջանիկ լինել չի կարող, նա կարող է երջանիկ լինել միայնության կամ բնության հետ ներդաշնակության մեջ: Ինչ վերաբերում է Սարտրին, ապա նրա

⁷⁵ <http://www.literatura.us/onetti/laarena.html>

⁷⁶ Marcel J. Mélançon, *Albert Camus. Analyse de sa pensée*. Suisse: Les Éditions universitaires Fribourg, 1976, p. 55

հերոսները չէին կարողանում հասկանալ, բացատրել բնությունը և գտնել այն ներդաշնակությունը, որ ունեին Կամյուի վաղ շրջանի հերոսները բնության հետ: «Ալժիրյան նախնական գործը տալովորություններից էլ ձևավորվում է Կամյուի «ռոմանտիկ էկզիստենցիալ իզմը,- նկատում է գրականագետ Լեոնիդ Անդրեևը,- նա հայտնում է իր ժամանակակցի մասին գրելու ցանկություն, որ «իր ներքին կեղեքումներից ազատվել էր բնության հայեցողությամբ»: Այդ շրջանի նրա գործերում տիրապետող էր աշխարհի գեղեցկության հեթանոսական վերապրումը, դրա հետ հաղորդակցման, Ալժիրի արևի և ծովի, «մարմնական կեցության» բերկրանքը»⁷⁷:

«Ապաքինում» պատմվածքի հերոսուհին հիշեցնում է Կամյուի երկու՝ «Օտարը» և «Երջանիկ մահ» վեպերի նույնանուն հերոս Պատրիկ Մերսոյին, որի համար մեծագույն երջանկությունը ծովի, արևի և բնապատկերի հետ ձուլված լինելն էր, մինչև մարդկային հասարակությունը դուրս է կորզում նրան այդ երջանկությունից: «Ոչ մեկի երկիրը» վեպի հերոսի համար քաղաքը մրջնանոց է, իսկ «Ապաքինում» պատմվածքի հերոսուհին ասում է. «Ես այդպես էլ չկարողացա ըմբռնել միջատների ակտիվության էությունը, նրանց աննպատակ անցուդարձի, հավերժական փնտրտուքի գաղտնիքը»⁷⁸: Նա անհուն երջանկություն է զգում, երբ պառկած է ծովափին, իսկ քիչ հեռու «իր անհանգստությունն է ցույց տալիս, փրփրում է ծովը՝ անսպասելի ու ժով կլանելով մարդկային չնչին ձայները». Մերսոյի նման Օնետտիի հերոսուհու համար բնապատկերից բացի ոչինչ գոյություն չունի. «Ինձ համար ոչինչ այլևս գոյություն չունի, միայն ես ու այս ծովափը»: Նա ընդամենը բնապատկերի մասնիկ է: Ահա թե ինչ է պատասխանում հերոսուհուն նրանից մերժում ստացած անձանոթ տղամարդը. «Դուք էլ ինձ համար գոյություն չունեք, դուք ինձ համար ընդամենն այս ծովափի մասն էք կազմում: Ոչ ավել ին»:

Կնոջը թվում է, թե ինքը տեղափոխվել է հեռու-հեռավոր այն ժամանակները, երբ երկիրը դեռ անբնակ էր, ահա թե ինչ ու ծովափում հանդիպած անձանոթին ընկալում է որպես մեկը, որ եկել է «այն աշխարհից, որի մասին հիշողությունը տազնապ է արթնացնում» իր

⁷⁷ Зарубежная литература XX века, М., 2000, стр. 134.

⁷⁸ <http://www.literatura.us/onetti/conva.html>

հոգում: Իսկ երբ հեռախոսով լսում է ամուսնու՝ Էդուարդոյի ձայնը, զգում է, թե ինչպես է իր մեջ նորից ներխուժում «քաղաքի ժխորը, անցյալը, տառապանքի ցավը, մարդկային գոյության արսուրդի զգացողությունը», նա զգում է, որ կորցնում է «երջանկության լիարժեքության զգացողությունը»:

Կամյունի և Սարտրի ստեղծագործության ամենամիջակա արձագանքներն ենք գտնում Օնետտիի «Անդունդը» վիպակում: «Սենյակում անցուդարձ էի անում, *երբ հանկարծ ինձ թվաց* (ընդգծումը մերն է), թե այն առաջին անգամ եմ տեսնում»⁷⁹: Այս նախադասությամբ է սկսվում երկը: Չգացողությունն, որ որսում է իրականությունից մարդու հանկարծակի օտարման ակնթարթը, երբ անսպասելիորեն խզվում է մարդու և արտաքին իրականության կապը: Գրողի մեկ այլ ստեղծագործության մեջ՝ «Նավաշինարան» վեպում, նույնպես ընդգծվում է «այն պահը», երբ Լարսենը զգում է, որ «ինքը դուրս է մղված կյանքից»⁸⁰: Դա հենց այն ակնթարթն է, որի մասին Կամյուն «Սիզիփոսի առասպելում» ասում է. «Մի *ակնթարթում* (ընդգծումը մերն է) մենք դադարում ենք հասկանալ աշխարհը»⁸¹: Դա այն պահն է, երբ Սարտրի «Սրտխառնուքի» հերոս Անտուան Ռոկանտենը, պարզապես նայելով գարեջրի գավաթին, հանկարծ բացահայտում է, որ աշխարհն իրենից դուրս է գտնվում, օտար է իրեն, խորթ է ու անճանաչելի, որ մարդկային գիտակցությունը հակադրված է իրերի անճանաչելի աշխարհին: Այսպիսով, կամի ակնթարթ, երբ խզվում է մարդու գիտակցության և իրական աշխարհի կապը: Օնետտիի վիպակը սկսվում է հենց այդ պահից, որն ինչ-որ առումով կարելի է հանգուցալուծում համարել: Այնուհետև ստեղծագործության սյուժեն ժամանակային առումով ետ է դառնում դեպի հերոսի՝ Էլարիո Լինասերոյի անցյալ՝ հայտնվելով «արատավոր շրջանում», վերադառնալով նորից նույն կետին, որից հերոսն ինքնաապանությունից բացի այլ ելք չի գտնում:

Սարտրի առանձին հերոսների նման Էլարիոն ևս փակված է իր սենյակում: Սենյակը՝ որպես փակ տարածք, որպես «սահմանային իրադրություն», գրողի «Դռնփակ» պիեսում, «Պատը» վիպակում,

⁷⁹ Onetti J., El pozo, M., Punto de lectura, 2007, p. 1.

⁸⁰ Onetti J., El astillero. SEIX BARRAL, 2002, p. 233.

⁸¹ Camus A., Le Mythe De Sisyphe. Essai Sur L'absurde. P.: Les editions Gallimard, 1942, p. 22.

«Սենյակը» նովելում յուրօրինակ էկզիստենցիալ իրադրություն է: Այս առումով հետաքրքիր է պատի փոխաբերությունը՝ որպես օտարման, էկզիստենցիալ հերոսների՝ հասարակությունից օտարված, մեկուսացված լինելու, մարդկանց հարաբերությունների միջև կանգնած անտեսանելի պատկերի փոխաբերություն: Այսպես, «Սենյակը» նովելի հերոսն ասում է կնոջը. «Իմ և քո միջև պատկառանք, խոսում եմ քեզ հետ, բայց դու կանգնած ես մյուս կողմում»⁸²: Էկզիստենցիալ իզմի ուղղության շատ հեղինակների մոտ է «պատը» հանդիպում իբրև մետաֆոր, իսկ սենյակը՝ իբրև մարդկային հասարակության հակոտնյա, հասարակությունից տարանջատված էկզիստենցիալ տարածք, ուր մարդը մեկուսանում, իր խոցելի ներքինը փորձում է պաշտպանել արտաքին իրականության սպառնալիքներից ու վտանգից. այսպիսով սենյակի մեջ թաքնվում է հաղորդակցության վախը:

Բնորոշ է Ռոման Պոլանսկու վաղ շրջանի էկզիստենցիալ իստական «Նոդկանք» ֆիլմը, որի հերոսուհին փակվում է սենյակում, փակում վարագույրներն ու մեկուսանում արտաքին աշխարհից: Այդպիսին է նաև «Սենյակը» նովելի Եվան, որ փակում և մթնեցնում է սենյակի պատուհանները: Հայրը մտածում է, թե մարդիկ իրավունք չունեն մեկուսանալ մարդկանցից, որքան էլ դժվար է, բայց «մարդն ապրում է հասարակության մեջ»: Մինչդեռ Եվային «ամեն անգամ, երբ դուրս երգալ իս սենյակից, համակում էր վախն այն մտքից, որ նորից ստիպված է լինելու ետդառնալ սենյակ: Նա շատ լավ գիտեր, որ չէր կարող ուրիշ տեղ ապրել: Նասիրում էր այդ սենյակը»⁸³: Իսկ հասարակության մեջ Եվան մտածում էր, թե «Նորմալ մարդիկ մտածում են, որ ես իրենցից մեկն եմ: Բայց մի ժամ էլ չեմ կարող մնալ նրանց հետ: Ես պետք է ապրեմ այնտեղ, այս պատի հակառակ կողմում: Բայց այնտեղ ինձ չեն սպասում»⁸⁴:

Օնետտին նույնպես ներկայացնում է էկզիստենցիալ իզմին բնորոշ այդպիսի մի իրադրություն՝ փակ սենյակ և էկզիստենցիալ, պասիվ հերոսի տիպ, որն անկողնում պառկած լինելու անասելի ծանձրույթը փոխարինում է սենյակում այսուայնկողմ քայլելով,

⁸² Sartre J.-P., « Le chambre», Le Mur, P., Gallimard, 1939, p. 45.

⁸³ Sartre J.-P., « Le chambre», Le Mur, P., Gallimard, 1939, p. 38:

⁸⁴ Նույն տեղում, էջ 37:

սեփական թևատակերը հոտոտելով ով ու ինքն իրենից նողկանք զգալով: Իր մարմնի հանդեպ այս զգացողությունը, որ հեղինակի նաև մյուս ստեղծագործություններում է հաճախակի հանդիպում, ինքնատարման մասին է խոսում (մի այլ տեղ հերոսը սեփական մարմնի մասին ասում է. «այն ամբողջությամբ երբեք չես դարձնի քոնը»): Ահաևս էկզիստենցիալ մի ապրում՝ նողկանքը, կամ սարտոյան սրտխառնուքը:

Հերոսը նայում է պատուհանից դուրս. մարդիկ նրան նողկանք են պատճառում: Գրողը նրա առջև պատուհանից բացում է առօրյա, կենցաղային, կերպարին ձանձրույթով համակող մի տեսարան՝ նույնիսկ նայելով բաց հետույքով, չորեքթաթ մանկանը, Էլ ադիոն չի կարողանում հասկանալ, թե մարդիկ ինչպես կարող են քնքշանք զգալ նման բան տեսնելով: Նրանց հանդեպ նամիայն ատելություն է զգում, մարդիկ նրան ներկայանում են որպես կեղծավոր Էակներ: Հերոսն ատում է հատկապես «միջին դասակարգի», «մանր բուրժուազիայի» խավը, որ իր մեջ հավաքել է հասարակության մյուս շերտերի բոլոր արատները: «Ավելի անպիտան և ատելության առավել արժանի տիպեր, քան դրանք են, չկան: Եվ եթե մի բան էլ «ինտելեկտուալ» են, նմաններին առանց դատու դատաստանի պետք է վտարել: Ինչ ուզում ես ասա, բայց դրանց վերջը տալով կարելի է միայն մաքրել հասարակությունը: Նրանց ատելու համար ինձ մի քանի շաբաթ է հարկավոր, հիմա նրանց հանդեպ խորապես անտարբեր եմ և միայն, երբ թերթերում ինձ հանդիպում են դրանց անունները՝ կեղծիքի և ստով շաղախված, ինձ մոտևորից գլուխ է բարձրացնում նախկին ատելությունը»⁸⁵:

Ահա զգացական երկու դրսևորում՝ ատելություն և անտարբերություն, որ զգում է հերոսը հասարակության հանդեպ՝ առաջինը հասարակությունից օտարվելու պատճառն է, երկրորդը՝ հետևանքը: Օնետտի հերոսի՝ հասարակությունից ինքն իրեն մեկուսացնելու պատճառը, իբր թե մարդկային կեղծավորությունն ու «մարդու շահագործումն է մարդու կողմից», չնայած կարելի է հեշտությամբ նկատել, որ Էլ ադիոն անկեղծ չէ առաջին հերթին ինքն իր հետ, ինչն ընդամենը նրա ինքնարդարացումն է: Նա անտարբեր է

⁸⁵ Onetti J., El pozo, Madrid, Punto de lectura, 2007, p. 72.

հասարակության կողմից արժեք համարվող ամեն ինչի հանդեպ. «ես չգիտեմ, թե ինչու ուշադրություն հրավիրեցի այս ամենի վրա, որովհետև բացարձակապես անտարբեր եմ թե՛ աղքատության, թե՛ հարմարավետության, թե՛ իրերի գեղեցկության հանդեպ»⁸⁶: Յերոսուհին իր սակավաթիվ ծանոթների շրջանում «ապադասակարգային տարրի», «անբանի» և «ծախողակի» համարում ունի: Նա որևէ իմաստ չի տեսնում «հանուն բարեկեցիկ կյանքի» դրամ վաստակելու մեջ, իսկ աշխատանքը համարում է «ատելի հիմարություն, որից խուսափել անհնար է»: Իսկ «այն սակավաթիվ մարդիկ», որոնց նա ճանաչում է, «չարժեն, որ արևը ջերմացնի իրենց»⁸⁷:

Էլ ադիոն հիշեցնում է Կամյուի «Օտարը» վեպի հերոսին, և այս խոստովանությունը կարող էր անել նաև Մերսոն, որ սպանություն է գործում այրող արևի տակ, սպանություն, որ ոչ մի հիմնավորում չունի: Էլ ադիոն խոստովանում է, որ մեղքը և ոճիրը ներշնչանքի արդյունք են: Այդ «ներշնչանքն» է Դոստոևսկու Ռասկոլնիկովին, Ժիդի Լաֆկադիոյին և Կամյուի Մերսոյին դրդում սպանության առանց դրդապատճառի: Բայց Էլ ադիոն զուրկ է ցանկացած ներշնչանքից: Նրամեջ չկա այն վեհն ու ողբերգականը, որ բնորոշ է Ռասկոլնիկովին, Լաֆկադիոյին կամ Մերսոյին: Ինչպես Լյուսան է նկատում Օնետտիին նվիրած մենագրության մեջ, Էլ ադիոն ընտրել է «այս պայծառ արևի ներքո միջակություն լինելու ուղին, որպեսզի չկոտրվի, մի ուղի, որ շատերն են ընտրում»⁸⁸: Նա պարզապես փախուստի է դիմում՝ փախուստ իրականությունից, ավելի շուտ անկում սեփական հոգու անդունդի մեջ, անդառնալի անկում, որից Էդուարդո Մալլեայի «Եվ կչորանա կանաչը» վիպակի հերոսուհի Ագաթան վեր բարձրանալու ոչ մի ելք չէր գտնում. «Տեր իմ Աստված, մի՞ թե սեփական հոգու անդունդը գլորված մարդուն վիճակված չէ այլևս դուրս գալ այնտեղից»⁸⁹: Իր հոգին անդունդի տեսքով էր պատկերացնում նաև Ռոբերտո Արլտի «Չար խաղալիք» վեպի հերոս Բալդերը, որն «իր հոգու սև անդունդի մեջ միփթալության ոչ մի

⁸⁶ Նոյն տեղում, էջ 87:

⁸⁷ Նոյն տեղում, էջ 89

⁸⁸ Llosa M., El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti, Alfaguara, 2008, p. 33.

⁸⁹ Mallea, E., El Sayal Y La Purpura, Losada, 1941, p.178.

խոսք չէր գտնուում»⁹⁰: Սակայն հազիվ թե գրականության մեջ որևէ մեկ ուրիշն անդունդի՝ իբրև էկզիստենցիալ փոխաբերության այդպիսի գեղեցիկ ձևակերպում տված լինի, ինչպիսին Մալլեայի հերոսուհուն՝ հուսալքությունից ծնված խոսքերն են. «Այս կարճատև հոգեվարքը երկու անդունդների՝ ծնունդի և մահվան միջև, կոչվում է կեցություն»⁹¹: Կեցություն երկու «ոչ ինչների» միջև:

Անդունդի հետ առնչվում է նաև էկզիստենցիալ իզմի գրականության մեկ այլ հասկացություն՝ անկումը, որ Կամյուի «ամենագեղեցիկ և ամենից քիչ հասկանալի» (բնորոշումը Սարտրինն է) ստեղծագործության վերնագիրն է: Վիպակի ընկալման բարդությունն ինչ-որ չափով կապված է նաև «գիտակցության հոսքի» տեխնիկայի կիրառման հետ, ինչը Ֆրանսիական էկզիստենցիալ իզմի հեղինակներին հիմնականում բնորոշ չէր, մինչդեռ, ինչպես նկատեցինք, մասամբ բնորոշ էր Մալլեային և Օնետտիին: Վերջինս իր վեպերի ու վիպակների մեջ հաճախ է դիմում գիտակցության հոսքի տեխնիկային, և հետաքրքիր է, որ Կամյուի այդ ոճով գրված միակ ստեղծագործությունը՝ «Անկումը» (*La chute*, 1956), բազմաթիվ այլ գուգահեռներ ունի «Անդունդը» վիպակի հետ, որը նույնպես «գիտակցության հոսքով» է գրված:

Կարծես օրինաչափություն է, որ էկզիստենցիալ իզմի շատ ստեղծագործություններ գրված են հենց առաջին դեմքով՝ որպես «անկում» ապրած հերոսի խոստովանությունն՝ Ֆրանսիականի մեջ՝ Ֆրանսուա Մորիակի «Իժերի կծիկը», Ալբեր Կամյուի «Անկումը», Ժան Պոլ Սարտրի «Սրտխառնուքը», լատինաամերիկյանում՝ Էդուարդո Մալլեայի «Վիրավորանքը», Էռնեստո Սաբատոյի «Թունելը», Խուան Կառլոս Օնետտիի «Անդունդը» և այլն: Հետաքրքիր են խոստովանության հոգեբանական դրդապատճառները, այն «սահմանայինը», ինչը ստիպում է առաջ նայել ուց հետո նայել դեպի ետ՝ սեփական կյանքին: Առջևում ոչ ինչն է և մահը, ետևում՝ անցյալը: Մարդը կանգնած է այդ երկուսի միջև, մի պահ նայում է ետ, մահը նրան մղում է խոստովանության. այսպես է էկզիստենցիալ խնդիրը պայմանավորում գրական ստեղծագործության ոճը: Մահը մարդուն խոստովանության, կյանքի իմաստավորման է դրդում: Ընդ որում,

⁹⁰ Arlt R., *El Juguete Rabioso*, B. A., Losada, 2003, p.180.

⁹¹ Mallea E., *El Sayal Y La Purpura*, Losada, 1941, p.179.

մեկը, ինչպես մի համեմատության միջոցով ցույց կտանք ստորև, իմաստավորում, Աստուծո՛ւ միջոցով գտնում է կեցության անհեթեթ թվացող ֆենոմենի միակ հիմնավորումը, իսկ մյուսը չի գտնում: Այդպես է իր ձեռքը գրիչ վերցնում Մորիակի «Իժերի կծիկը» վեպի՝ մահվան սպասող հերոսը. «Ես ուզում եմ մի քիչ էլ ապրել, որպեսզի գրեմ վերջացնեմ իմ խոստովանությունը»⁹²: Մահվան առջև է կանգնած նաև «Անդունդը» վիպակի հերոսը, որը նույնպես ձեռքը գրիչ է վերցնում իր տարեդարձի օրը:

Ինչպես կտեսնենք Օնետտիի ավելի ուշ շրջանի ստեղծագործությունների, մասնավորապես վեպերի օրինակով, Էկզիստենցիալ իզմը կամ մոդեռնիզմը կամրջում է քսանմեկերորդ դարի գրականության արստմոդեռնիստական միտումները, մինչդեռ Մորիակը սերտորեն կապված է մնում տասնիններորդ դարի ռեալիզմի ավանդույթների հետ: Թեև այս երկու հեղինակներն իրարից բավականին հեռու են ոչ միայն տեխնիկայի, այլև աշխարհայացքի առումով, բայց դա չի խանգարում որոշակի համեմատության օրինակով տեսնել, որ Մորիակի՝ հասարակության մեջ անկում ապրող ու նրանից մեկուսանալու շնորհիվ դեպի Աստված բարձրացող և ուրեմն մահից առաջ հոգեկան վերելք ապրող հերոսին, որին հակառակ Օնետտիի հերոսը բաժանվում է հասարակությունից ու գնում դեպի բացարձակ անկում, դեպի բացարձակ ոչնչացում: Այս երկու կերպարները, որքան էլ պատկանեն հասարակության հակառակ բևեռներին, ինքնավերլուծության միջոցով իրենց մեջ գտնում են նույն ատելությունը, անտարբերությունը, թշնամանքը մարդու հանդեպ, երկուսն էլ մարդու մեջ տեսնում են նույն կեղծիքն ու այն կոծկելու, ինչպես Մորիակն է ասում, «գեղեցիկ անուններով ամենաստոր զգացումները զարդարելու» հնարքները, սակայն մեկը կարողանում է բարձրանալ վեր, տարանջատվել ինքն իրենից, իսկ մյուսը դրա դեմ ընդամենը կարողանում է ուղղել սեփական չարությունը:

Այսպիսով, խոստովանությունը ենթադրում է ինքնավերլուծություն, ինքնապեղում, ինչն էկզիստենցիալ ստեղծագործության կարևոր առանձնահատկություններից է, որի

⁹² Mauriac F., *Le Nœud de vipères*, P., 1933, Grasset, p. 11.

շնորհիվ մարդը կարողանում է տարանջատել հոգեկան որակներից և տեսնել իր հոգու իրական բովանդակությունը: Ըստ էության, հասարակությունից հեռացած, ինքն իրեն մենության դատապարտած անհատի միակ գրուցակիցը, ինչպես ասում է Մալլեայի «Վիրավորանքը» երկի հերոսը, սեփական հոգին է: Այս վեպը ևս շարադրված է որպես սեփական հոգու անհատակ անդունդները պեղող մարդու խոստովանություն՝ «գրառումներ ընդհատակից»: Նկատի ունենանք, որ այդ անդունդները պեղող խոստովանության նմանատիպ եղանակը սկիզբ է առել Դոստոևսկու «Գրառումներ ընդհատակից» վիպակից: «Թող ամեն մեկը պեղի իր ներսը. դա միակ տեղն է, որտեղ մարդը կարող է գտնել ճշմարտությունը,- ասում է Օնետտին,- ի՞նչ է գրականությունը, եթե ոչ մի երկար ինքնախոստովանություն»⁹³:

Օնետտիի վիպակի վերնագիրը կարելի է թարգմանել նաև «Զրիհորը» (el pozo թարգմանվում է փոս, խորխորատ, ջրհոր: Վիպասանը հավանաբար նկատի է ունեցել այդ վերնագրի երկիմաստությունը: Մենք նախընտրում ենք՝ «Անդունդ», այդպես են թարգմանել նաև ռուսները՝ «Бездна»), որ նույնպես այդ հոգու խորքն է խորհրդանշում՝ այն մութ ջրերը, որտեղ մարդը հանդիպում է իր «նմանակին»: Այստեղից է բխում գրողի և ընդհանրապես այն ստեղծագործությունների մռայլ գրավչությունը, որոնցում մարդը հանդիպում է իր անցանկալի նմանակին: Հիշենք Դոստոևսկու «Նմանակը»: Սեփական անձի խորհրդավոր նմանակի հետ հանդիպումը, սեփական էության մասին ճշմարտությունը, հասկանալի է, տիաճ է և խորշանք է պատճառում մարդուն, այդ իսկ պատճառով նմանների հանդիպումները գրականության մեջ հաճախ ավարտվում են նրանց ճակատագրական թշնամանքով և նույնիսկ սպանությամբ: Թեև այդ սպանությունը միանշակ ինքնասպանությունն է, ինչպես Էլ ադիոյի դեպքում, որը սեփական հոգու «ջրհորի» մեջ տեսել էր իրեն տագնապի մատնած էությունը:

Վերադառնանք Կամյուի «Անկումը» և Օնետտիի «Անդունդը» վիպակների համեմատությանը: Թե՛ Էլ ադիո Լինասերոն, թե՛ Ժան-Բատիստ Քլամանսը քառասունամյա հասակում են՝ «այն տարիքում,

⁹³ Juan Gabriel Vásquez, Onetti en su pozo, <http://www.elespectador.com/columna138705-onetti-su-pozo>

երբ բոլորը պետք է գրեն իրենց կենսագրությունը»⁹⁴։ Հետաքրքիր է, որ Կամյուի ինքնակենսագրական և անավարտ մնացած «Առաջին մարդը» վեպի հերոս Ժակ Կորմերը ևս իր կյանքի պատմությունը գրում է հենց քառասուն տարեկան հասակում։ Մենք կարծես գործ ունենք ոչ թե զուգադիպությունների, այլ մի հետաքրքիր իրողության հետ։ Դա, ըստ երևույթին, մարդկային կյանքի կեսը խորհրդանշող հասակն է, այն կետը, որից մարդ հետադարձ հայացք է գցում իր անցած կյանքին՝ անդրադառնալով սեփական հիշողություններին, որտեղ անցյալը հաճախ կտրտված է, փորձում է իմաստավորել այդ հիշողությունները և գտնել իր խառնվածքի այն բնորոշ գծերը, որոնք կապում են անցյալի դրվագները, փորփրում սեփական հոգու խորքերը, ճանաչում ոչ միայն ինքն իրեն, այլ և աշխարհը։

Քլամանսն Էլ ադիոյի նման ամենաշատն ատում է բուրժուական դասը։ Նա՝ այդ «խոստովանող դատավորը» (ինքն է այսպես բնութագրում իրեն), դատապարտում է մարդկային հասարակության կեղծիքի բոլոր դրսևորումները, ինչպես Էլ ադիոն։ Եթե «Օտարը» վեպում հասարակությունն էր կայացնում անհատի դատավճիռը, ապա «Անկումը» վիպակի մեջ անհատը՝ հասարակությանը։ Քլամանսն ատում է հասարակությանը. «Երբեմն մտածում եմ, թե ինչ են գրել ու ապագա պատմաբանները մեր մասին։ Ժամանակակից մարդուն բնորոշելու համար մի նախադասությունը բավական է լինելու. նրանք շնանում էին և թերթեր կարդում»⁹⁵։ Հետաքրքիր է, որ Էլ ադիոն Քլամանսի բնորոշած այդ հասարակության յուրահատուկ՝ «թերթ կարդացող և շնացող» կերպարն է, քանի որ նրա մոտ ամենաշատն ընդգծված են հենց այդ երկու գիծը։ Մասնագիտությամբ նա լրագրող է եղել և հիմա Էլ աշխարհի հետ կապը միայն թերթ ընթերցելով է պահում, մյուս կողմից անընդհատ կապվում է մարմնավաճառ կանանց հետ և կապերը խզում է։ Թեև, ի տարբերություն Էլ ադիոյի, Քլամանսն ինքն էլ իր մեջ է ճանաչում կեղծավորին։ Եվ այսպես նա Էլ ադիոյի նման ատում է մարդկանց ու նրանց արժեքային համակարգը, նրա կարծիքով ամբողջ Եվրոպան համակված է միայն իր կարիքները հոգալու և

⁹⁴ Juan Gabriel Vásquez, Onetti en su pozo, <http://www.elespectador.com/columna138705-onetti-su-pozo>

⁹⁵ Տե՛ս «Հինգ վիպակ» գրքում, Ե., 1991, էջ 7.

այլ ասերություններ զբաղվելու մոլուցքով: Այնպես որ անկումը ոչ միայն «բարոյական այն քայքայումն է, որին ենթարկված է հերոսի հոգին, այլև եվրոպական ամբողջ հասարակությունը»⁹⁶: Ճիշտ այդպես նաև անդունդը ոչ միայն այն խորխորատն է, որում գտնվում է Օնետտի հերոսը, այլև հասարակությունը (հիշենք, որ վիպակում ամենաշատ հանդիպող կերպարները մարմնավաճառուհիներն են), որոնց գրողը հետագայում անվանելու է «իդալներից զուրկ»:

Այսպիսով, Էլարիո Լինասերոյի առօրյան խիստ սովորական, ձանձրույթով համակված իրականությունն է, ուր նշանակալից կամ արտակարգ ոչինչ, ոչ մի իրադարձություն տեղի չի ունենում: Այդպես էր զգում նաև Մալեայի «Վիրավորանքի» հերոսը. «մի բան կար, որ պակասում էր կյանքին՝ դա իրադարձությունն էր»: Նույնն էր զգում նաև Սարտրի «Սրտխառնուքի» հերոս Անտուան Ռոկանտենը, նրա համար ևս կյանքում ոչինչ տեղի չէր ունենում. «Երբ մարդ ապրում է, ոչինչ չի կատարվում»⁹⁷: Այդ առումով վերջինս վեպ է, ուր իրադարձության սովորական, կենցաղային ընկալմամբ ոչինչ չի «կատարվում», այն նաև փիլիսոփայական երկ է՝ գրված Ռոկանտենի օրագրերի ձևով, իսկ ի՞նչ է օրագիրը, եթե ոչ ինքնախոստովանություն: «Որպեսզի ամենաչնչին իրադարձությունը վերածվի արկածի, անհրաժեշտ է, որ պատմեք այն: Բայց դուք պետք է ընտրություն կատարեք ապրելու և գրելու միջև»⁹⁸: Այն, ինչն անում է նաև Էլարիոն:

Սարտրի հերոսը նույնպես նրա նման չի հասկանում մարդկության վերարտադրվելու բնագոյը, երեխա ունենալու մարմաջը, ընտանեկան տափակ հովվերգությունը: Մ. Կիսելի բնորոշմամբ, Սարտրի հերոսները. «մերժում են ցանկացած պատրաստի որոշում, ցանկացած մեքենայացված գործողություն, որ կարող է թելադրվել սոցիալական բարոյականության տիրապետող նորմերով շարժվող արտաքին աշխարհի կողմից: Նրանք առում են բուրժուական ինքնաբավ բուրժուականներին, որոնց մտքով երբեք չի անցնի կասկածի տակ առնել փող կուտակելու և որովայն գցելու իրենց

⁹⁶ <http://goldlit.ru/camus/161-padenie-analiz>

⁹⁷ Сартр Ж.-П. Тошнота, СПб., Азбука, 2007, Т 1, с. 256.

⁹⁸ Նույն տեղում, էջ 256;

իրավացիությունը»⁹⁹: Սարտրի հերոսն արհամարհանքով է լցված «ընտանի մարդու» հանդեպ, ինչպես էլ ադիոն: Ահա թե ինչպես է արտահայտվում Ռոկանտեն նմանների մասին. «Դրանք իրենց ամբողջ կյանքն անցկացնում են կեսթմբիր-կեսարթնության մեջ, անհամբերությունից շուտափույթ ամուսնացել են, երեխաներ լույս աշխարհ բերել ... Եվ ահա քառասուն տարեկանում իրենց չնչին նախասիրություններն ու ասացվածքների սահմանափակ պաշարն անվանում են կենսափորձ և սկսում առևտրական մեքենայի պես գործի դնել ... Բարեբախտաբար երեխաներ են աշխարհ բերել ու նրանց են ստիպում կիրառել այդ փորձը: Եվ նրանք մեզ ուզում են համոզել, թե իրենց անցյալն ամենևին էլ իզուր չի անցել, որ իրենց հիշողություններն աստիճանաբար նստվածք են տվել և դարձել հմաստություն»¹⁰⁰:

Ընտանիք կազմած մարդկանց հասարակությանն ուղղված նույն հեգնանքը բնորոշ է նաև էլ ադիոյին: Ռոկանտենը կարծես այդ հասարակությունից վեր կանգնած ինտելեկտուալ անհատ է, բայց Սարտրն ասես հեգնում է նաև իր գոյապաշտական գաղափարները մարմնավորող այս հերոսին, քանի որ նա այբբենական կարգով էր գրքեր ընթերցում: Էլ ադիոն ասում էր ինտելեկտուալներին, բայց ինքն էր հենց այդ չկայացած ինտելեկտուալը՝ զուրկ ստեղծագործական ներշնչանքից ու թռիչքներից: Երբ նա «ընկերոջը»՝ բանաստեղծ Կորդեսին կարծես նախանձից դրված պատմում է իր իբր չգրած ստեղծագործության սյուժեն, մեր առջև ուրվագծվում է ներշնչանքից զուրկ, երևակայությունից աղքատ, ստեղծագործությունն դառնալու անարժան ու սովորական մի պատմության: Կորդեսն էլ ադիոյի հանդեպ խղճահարություն է զգում միայն՝ այն զգացմունքը, ինչի նրան արժանացնում են շրջապատի բոլոր մարդիկ: Լյուսան նկատում է, որ էլ ադիոյի՝ «կյանքից մեկուսացած լինելն իր ստոր մտածելակերպի և աղքատիկ հոգեկան աշխարհի հետևանքն է: Նա անկարող է հասկանալ, թե որքան է անհրաժեշտ երևակայությունը կյանքը տանելի դարձնելու համար»¹⁰¹: Ինչպես կտեսնենք, իրականության դեմ երևակայության

⁹⁹ <http://lib.ru/SARTR/kissel.txt>

¹⁰⁰ Капр Ж.-П., Тошота, СПб., 2007, Т 1, с. 256:

¹⁰¹ Mario V. L., El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti, Alfaguara, 2008, p. 34.

հակադարձման թեման այնուհետև դառնում է Օնետտիի ստեղծագործությանն ներքին կարևոր մոտիվներից:

Եթե Մերսոն իրեն դատապարտող հասարակության մոտ ատելությանն է առաջացնում ու վեր կանգնում նրանից, ապա Էլ ադիոն խղճահարությանն է հարուցում և իսկապես անարժան է այդ հասարակության անդամը դառնալու: Խղճահարությանը նույնիսկ մարմնավաճառուհուն է դրդում առանց վարձատրության առաջին ու վերջին անգամ տրվել Օնետտիի փոքրոգի հերոսին: Էլ ադիոն խզում է հարաբերությունը Կորդեսի հետ, որովհետև վերջինս հոգեպես ավելի բարձր անձնավորություն է: Ընդհանրապես հերոսի կյանքը ներկայանում է որպես խզումների պատմություն՝ կանանց հետ հարաբերությունների խզման պատմություններ: Այդպիսին են նաև Մերսոն ու Ռոկանտենը: Ահա թե ինչ է խոստովանում Էլ ադիոն. «Ես բացարձակապես անվրդով էի, երբ նրան ասացի, որ ամեն ինչի վրա թքած ունեմ և ամեն ինչ ինձ համար միևնույն է»¹⁰²: «Յետո ափամերձ տարածքում նրան ասացի, որ մեր հարաբերություններն անհեթեթե են և ավելի լավ է ընդհանրապես չհանդիպենք»¹⁰³: Յիշենք, թե ինչ պես են բաժանվում Մերսոն կամ Ռոկանտենն իրենց սիրած աղջիկներից:

Սարտրի ստեղծագործության առանցքում, ինչպես արդեն նշել ենք, ազատության խնդիրն էր, իսկ «Սրտխառնուքի» ստեղծման ժամանակ ազատությունը նրա համար անհատի օտարումն է, հասարակական կապերի խզումը և բացարձակ մեկուսացումը»¹⁰⁴: Իր մեկուսացումն իբրև ազատություն է ընկալում նաև Էլ ադիոն, թեև, ի տարբերություն Սարտրի, Օնետտին ցույց է տալիս, թե ինչպես է այդ ազատությունն ի վերջո վերածվում անել անելի ծուղակի: Իր խոստովանությունը գրելու պահին հերոսն ամուսնալուծության գործընթացի մեջ է: Նա անկարող է հասկանալ նաև մարդկանց սրտերն իրար կապող զգացմունքը՝ սերը. «Սերը հրաշալի և անհեթեթեքան է, և չես հասկանում, թե ոնց է նասողոսկում շատ շատերի հոգին: Բայց հրաշալի ու անհեթեթե մարդիկ այնքան Էլ շատ չեն, և նրանք Էլ,

¹⁰² Onetti J., El pozo, Madrid Punto de lectura. 2007. p. 52

¹⁰³ Նույն տեղում, էջ 52:

¹⁰⁴ Андреев Л., Жан-Пол Сартр и роман «Тошнота», журнал Иностранная Литература, 7, 1989, с 128.

ովքեր այդպիսին են լինում, լինում են պատանեկության ժամանակ»¹⁰⁵:

Այդպես էր խորհում նաև «Դժոխքի հմայող անդունդը» պատմվածքի հերոս Ռիսոն, ում համար «սերն անհեթեթության չափ պարզ բան է, մինչդեռ մարդիկ սովոր են բարդացնել այդ անհեթեթությունը»: Նա կարեկցանք էր զգում մարդկանց հանդեպ և անընդհատ մեղադրում էր ինքն իրեն՝ չկարողանալով ատել կնոջը, մինչդեռ էլ ադիոն խոր ատելություն է զգում հակառակ սեռի հանդեպ, ցածր է գնահատում կանանց, որոնք վաղ հասակից արդեն դառնում են «վանելու աստիճան գործնական» և որոնց հատուկ չէ ներշնչանքը, որ տղամարդկանց մղում է թեկուզ ոճիրի: Հերոսը զգում է, որ այլևս անկարող է սիրել. «Այն ամենից հետո, երբ ես կորցրել եմ ամեն ինչի հանդեպ հետաքրքրությունը, չեմ ուզում խոստովանել, որ աղոտ հույսը, թե նորից կսիրահարվեմ, երբևէ կստիպի ինձ մի փոքր հավատալ կյանքին»¹⁰⁶:

Սիրային կապի նկարագրությունը ֆրանսիական էկզիստենցիալ իզմի մեջ առավելապես օտար ու միմյանց հանդեպ փակված երկու մարդկանց հարաբերություն է պատկերում, որոնց միջև կապը թույլ է արտահայտված և ցանկացած պահի ենթակա է խզման: Եթե դիմենք երևույթի սոցիալ-մշակութային բացատրությանը, ապա այն կարող ենք բացատրել միայն Էրիխ Ֆրոմի խոսքերով. «Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո կատարված սեռական մեծ ազատագրումը սիրո խորքային զգացողությունը սեռական փոխադարձ հաճույքով փոխարինելու հուսահատ փորձ էր»¹⁰⁷: Էլ ադիոն ևս «սիրո խորքային զգացողությունը» փորձում է փոխարինել «սեռական փոխադարձ հաճույքով», չնայած իր կապերը խզում է նաև մարմնավաճառու հիների հետ: Այսպիսով հերոսի կյանքում հաղորդակցման բոլոր փորձերը մատնվում են անհաջողության, վիպակը հենց այդ ձախողումների պատմությունն է:

¹⁰⁵ Նույն տեղում, էջ 53:

¹⁰⁶ Onetti J., El pozo, Madrid Punto de lectura. 2007. p.58

¹⁰⁷ Психоанализ и культура, М., 1995, с. 386.

Ստեղծագործությունն իր բնույթով ինքնախոստովանական է, իսկ այն սակավ խոսքերը, որ փոխանակում են հերոսները, էլ ադիոյին ներկայանում են անիմաստ, անհեթեթ և հիմար, որոնք մարդկանց միջև կամուրջ չեն գցում: Մարդկային հարաբերությունների միջև բացվում է անդունդը՝ օտարման այդ փոխաբերությունը: Մարդիկ կյանքն ապրում են կեղծավորության մեջ և անգիտակից վիճակում, նրանց թվում է, թե իրենք են այդ կյանքի տերերը, իսկ իրեն «կյանքի հոսանքին հանձնած» հերոսը, ում համար միևնույն է, թե ինչ կլինի իր հետ, մեկուսանում է, որ գտնի ինքն իրեն: Նատրվում է անուրջներին, ապրում պատրանքների աշխարհում, մենության ու հուսահատության մեջ՝ հանկարծ հիշելով, որ այդ օրն իր քառասնամյակի նախօրեն է: Եվ քանի որ ներկայում ոչինչ չի կատարվում, որոշում է հիշել ու գրել իր անցյալի մասին: Ահա էկզիստենցիալ հերոսին բնորոշ ևս մի առանձնահատկություն՝ ներքին իրականությունը: Այս կերպարի համար իրականությունը բացառապես ներքին իրողությունն է, և դրա համար էլ Օնետտիի հերոսը տարբերակում է հոգու իրականությունը, որ բովանդակում է մարդու ապրումները, երազանքներն ու երազները և «ռեալ իրադարձությունների աշխարհը»: Երկում բազմաթիվ իրադարձություններ կան, որոնք հետո պարզվում է, որ տեղի են ունեցել ոչ թե «ռեալ իրադարձությունների աշխարհում», այլ և պատմող հերոսի երևակայության մեջ. ասես այդ երկու հարթությունների միջև հավասարություն դնելու միտումով էլ գրողն ընդամենը հպանցիկ ակնարկներ է անում, թե որն է երևակայականը և որն իրականը՝ մյուս կողմից իրականը վերապրվում է որպես երևակայական, իսկ երևակայականը՝ որպես իրական:

Սեփական անցյալը նրան ներկայանում է խառնափնթոր, խառը, կտրտված, իսկ կյանքի ինչ-ինչ իրադարձություններ՝ անբովանդակ և իմաստագուրկ: Նա չի կարողանում գտնել սեփական անցյալի ամբողջականությունը, գիծ քաշել և կապակցել սեփական կյանքի տարբեր իրադարձությունները: Էլ ադիոյի ինքնակենսագրությունն

իրոք «անկապակից է և ինչ -որ չափով՝ արսուրդ»¹⁰⁸, - ինչ պես նկատում է Խուան Գաբրիել Վասկեսը: Նրա խոսքերը կարող են վերաբերվել նաև Կամյուի «Անկումը» վիպակի հերոս Քլամանսի կյանքին: Այդ իսկ պատճառով այս վիպակ-խոստովանությունը Կամյուի «Անկումի» նման հստակ և ուղղագիծ սյուժե չունի ու միակ գիծը, որ կապում է ստեղծագործության տարբեր դրվագները, օտարումների շքերթն է:

Վիպակը սկսվում և ավարտվում է հերոսի մենությունով: Այն Ջոյսի «Ուլիսի» պես մեկ օրվա պատմությունն է, որն իր մեջ ներառում է մարդկային մի ամբողջ կյանքի, ավելի շուտ հոգու պատմություն (հերոսն էլ կարծես իր կյանքի խոստովանությունը գրելիս այդպիսի խնդիր է դրել. «Գրել հոգու կենսագրություն, գրել հոգու կամ երազների ու անուրջների և ոչ թե այն իրադարձությունների մասին, որոնց մարդուն կամա թե ակամա վիճակվում է մասնակից դառնալ կյանքում»¹⁰⁹: Սյուժեն սկսվում է կեսօրից և ավարտվում գիշերով, երբ մարդն ավելի սուր է զգում իր մենությունը. «Ահա թե ինչպիսին է գիշերը, ով չի ապրել այն, չի զգա: Ամեն ինչ աշխարհում անպետքությունն է, և մենք կույրեր են գիշերվամեջ, մենք համակ ուշադրություն ենք, բայց ոչ ինչ տրված չէ հասկանալ մեզ»¹¹⁰: Օրը նույնպես կարևոր փոխաբերությունն է, պատահական չէ, որ այն պատմությունն է հերոսի կյանքի անցնող մի օրվա մասին: Վիպակի հերոսներից միակ խոսքը, որ Էլ ադիոն համարում է իմաստուն, Լասարոյինն է. «Օրեցօր ավելի ու ավելի քիչ է մնում»¹¹¹, հիշեցնում են Գաբրիել Մարսելին՝ «Կյանքը մահվան սպասում է»: Ի վերջո Էլ ադիոն անկարող է լինում տանել մենությունը և ինքնասպանությունն է գործում՝ հասատատելով իր հոգու փոքրությունը, այն, որ ամբոխին արհամարհելով, ամբոխից մեկն է: Սյուժեն Կիերկեգորի մոտ կարդում ենք. «Յոգևոր մարդը մեզնից տարբերվում է նրանով, որ կարող է կրել մեկուսացումը, նա որպես այդպիսին, այնքան բարձր է գտնվում, որքան որ կարող է տանել մեկուսացումը: Մենք՝ մարդիկս, հակառակ հոգևոր մարդու, մշտապես ամբոխի կարիքն ենք զգում, հուսահատության ենք

¹⁰⁸ Juan Gabriel Vásquez, Onetti en su pozo, <http://www.elespectador.com/columna138705-onetti-su-pozo>

¹⁰⁹ Onetti J., El pozo, Punto de lectura. 2007, p. 50.

¹¹⁰ Onetti J., El pozo, Punto de lectura. 2007, p.85.

¹¹¹ Նույն տեղում, էջ 77:

մատնվում, կործանվում ենք, երբ վստահ չենք, որ ամբոխի մեջ ենք, որ ամբոխի հետևում են կարծիքին ենք»¹¹²: Ամբոխից մեկուսացված և կործանվող անձի մասին է պատմում Օնետտիի թերևս ամենաէկզիստենցիալ, էկզիստենցիալ իզմի գրեթե բոլոր մոտիվները խտացնող այս ստեղծագործությունը:

Օնետտիի «Յրաժեշտներ» (Los adioses, 1954) վիպակն էկզիստենցիալ դրամա է: Ինչպես «Անդունդի», այնպես էլ այս վիպակի առանցքում մեկ մարդու դրաման է: Սա և՛ ֆրանսիական, և՛ ընդհանրապես էկզիստենցիալ իզմի գրականության կարևոր առանձնահատկություններից է, որովհետև այս ուղղությունը մեկ մարդու ճակատագրի հետաքննության, հոգու անդունդների պեղման ու հասարակությունից օտարման պատկերման փորձ է: Ստեղծագործության հերոսը դարձյալ քառասնամյա, անբուժելի հիվանդ մարդիկ է: Յեղիսակի և պատմողի կերպարներն այստեղ նույնն են, ընդ որում հեղինակ-պատմողն «օտարված» է գլխավոր հերոսից, որն այդպես էլ մնում է անանուն: Պատմող-հեղինակն այդպես էլ չի տալիս, «թաքցնում» է այդ անունը, ասես մահվան դատապարտված մարդու համար անունն այնքան էլ էական չէ: Յեղիսակը հեռվից հետևում, դիտում է իր հերոսին և բացի սեփական ենթադրություններից, կռահումներից, երևակայությունից, նրա ներաշխարհի թափանցելու որևէ այլ, եթե կարելի է ասել, ոչ վավերական հնարք չի էլ փորձում գործադրել: Սյուժեի առանցքում բասկետբոլի նախկին չեմպիոնի կյանքի վերջին օրերի՝ մահվան սպասումով լցված սիրային եռանկյունու սահմակեցուցիչ մի պատմություն է: Գրողն ուշադրությամբ հետևում է այդ մարդու խոսքերին, սեփական անգործության գիտակցությամբ կաշկանդված շարժումներին, դիմախաղի համըլեգվին («նույնիսկ չէր փորձում ժպտալ, որովհետև գիտեր՝ միևնույն է, ոչ ոք չէր հավատաիր ժպիտին, որ վաղուց, դեռ հիվանդությունից առաջ, վերածվել էր դատարկ ու վանող մի ծամածռության»¹¹³), փորձում է վերծանել նրա հայացքները, որ անհուսություն էին տարածում այն ամենի վրա, ինչին նայում էր, հաղորդում այն ամենը, ինչ նրա մասին պատմում են ուրիշները, ընդունում և փոխանցում նրա նամակները. հենց

¹¹² Коссак Е., Экзистенциализм в философии и литературе, М., Политиздат, 1980, с 88.

¹¹³ Onetti J. El pozo. Los adioses, B. A., Punto de lectura, 2007, p. 61.

սկզբից պարզ է, որ դրանցում խիստ անձնական գաղտնիքներ են ծրարված:

Առաջին իսկ հանդիպման ժամանակ հեղինակ-պատմողին առավել քան ակնհայտ է, որ հյուրանոց ոտք դրած այդ «օտարականը» «դատապարտված» է մահվան և «պատկերացում չունի, թե որտեղից է վերցնել ու իր հիվանդության դեմ պայքարել ու կամքը»¹¹⁴:

Ուշագրավ երևույթ է, որ գրողի շատ ստեղծագործություններում մահվան շեմին կանգնած հերոսները բնակվում են հյուրանոցներում: Սարտրի «Ազատության ճանապարհները» եռագրության հերոսը՝ Բորիսը, Մաթիեին ասում է. «Չարմանալի է, որ դուք բնակարանում եք ապրում... Ձեր նման ազատ մարդը պետք է կահույքը վաճառած և հյուրանոցում ապրել իսկիներ»¹¹⁵: Հյուրանոցը մարդու գիտակցությունն մեջ ազատության հետ է զուգորդվում, մյուս կողմից՝ իբրև ժամանակավոր կացարան, նրան սովորեցնում է ժամանակավորության գիտակցմամբ ապրել, իսկ Օնետտի հերոսները կյանքը միշտապրում են նման զգացումով: Այս ամենից բացի, հյուրանոցում մարդիկ հավաքվում են պատահական զուգադիպությամբ, մարդկային համակեցությունն այստեղ պատահականության վրա է հիմնված, իսկ աշխարհն, ըստ Գաբրիել Մարսելի, «պատահականի արքայությունն է»¹¹⁶: Այսպիսով, կարելի է ասել, հյուրանոցը դառնում է յուրօրինակ Էկզիստենցիալ պատկեր:

Վիպակի հենց սկզբում ուրվագծվում է «պատմության անդամալի ավարտը», երբ արդեն հստակ է, որ ընթերցողը գործունի մահվան առջև՝ «սահմանային իրավիճակում» կամ մահվան ծուղակում հայտնված Էկզիստենցիալ մարդու հետ. մնում է հետևել, թե ինչ արարքների է դրդել ու նրան մահը, ինչպես է նա իրեն դրսևորել ու մահվան առջև: Սա Էկզիստենցիալ իզմի գրականության տարածված խնդիրներից է: Այս վիպակում ևս Օնետտին փորձում է գննել մահվան անխուսափելիության առջև կանգնած մարդկային հոգու ամենախորին անդունդները: Իր բարոյական անկման մեջ մինչև ո՞ւր կարող է հասնել մահվան շեմին կանգնած անհատը, ինչպե՞ս նա

¹¹⁴ Նոյն տեղում, էջ 60:

¹¹⁵ Sartre J.-P., Les chemins de la liberté. I, L'âge de raison, P. 1990, p. 119.

¹¹⁶ Marcel G., Journal métaphysique, P. 1927, p. 11.

կոդրսնորի իրեն մեծագույն անհայտի առջև: Վիպակի հերոսներից մեկն ասում է. «Նամիայ նակ էր, իսկ մարդը, որ բարիք է համարում իր մենուկ յուկնը, ու նակ է ցանկացած ստորուկ յան»¹¹⁷:

Այս խնդիրն է արծարծում է կզհստենցիալ իզմին հարած հայ ազգի ֆրանսիագիր գրող Վահե Քաչայի արձակը: «Էկզիստենցիալ իզմի ֆրանսիական տարբերակն իր բազմաթիվ իլյուստրացիաներն ունեցավ գրականության մեջ՝ Մալրոյի վեպերը, Կամյուի ողջ ստեղծագործությունը, Ժընեի և Սարտրի վեպերը և պիեսները,- գրում է գրականագետ, արձակագիր Ալեքսանդր Թոփչյանը՝ նկատելով, որ թեև Քաչայի «ստեղծագործությունները դժվար է էկզիստենցիալ իզմի իլյուստրացիա համարել» այն պարզ պատճառով, որ Քաչան «իր փիլիսոփայական մշակված համակարգը չունի» (ի դեպ այդպիսի «համակարգ» չունի նաև Օնետտին), բայց նրա բոլոր գործերը նվիրված են մահվան առեղծվածին: «Իսկապես, Վ. Քաչայի հերոսներին շարունակ տեսնում ենք սահմանային իրավիճակներում (էկզիստենցիալ իստական փիլիսոփայության եզրերից է), վախի, անհուսության, նողկանքի, մահվան տագնապի առջև մենմենակ, անօգնական կանգնած, իսկ ավելի ճիշտ, սահմանային իրավիճակների ծուղակում»¹¹⁸: Գրականագետի այս խոսքերով կարող ենք բնորոշել նաև Օնետտիի վիպակի անանուն հերոսին: Սյուժեի սկզբից մինչև վերջ նրա բոլոր արարքներում ու խոսքերում անցնում է մարդու կողմից մահվան դատապարտված լինելու և այդուհանդերձ մահվան հետ հաշտ ապրելու անհրաժեշտության գիտակցման դրդապատճառը:

«Պերսոնալ իզմի հանգանակի» հեղինակ, ֆրանսիացի էկզիստենցիալ իստ փիլիսոփա Էմանուել Մունիեն այսպես է ձևակերպել է այդ խնդիրը. «Չթողնել, որ մոռացվի մահը, ահա էկզիստենցիալ իզմի տխուր հոգսը: Չկա ավարտ և չկա կյանքի ամբողջություն: Կատարելապես բացառված է, որ մարդը պատմության մեջ լինի կամ դառնա իր գոյության տերը: Ամեն մի կյանք անդամալիորեն գնում է դեպի մահ: Մահը վթար չէ, նա դրսից չի գալիս, նա մեր գերագույն հնարավորությունն է: Մարդկային

¹¹⁷ Onetti J., El pozo. Los adioses, B.-A. Punto de lectura, 2007, p. 69.

¹¹⁸ Վահե Քաչա, Գիշատիչների խնջույքը, Ե., Սովետական գրող, 1976, էջ 360-361:

գոյ ու թյ ու նը ԿԵՑՈՒԹՅՈՒՆ Է ՄԱՅՎԱՆ ՀԱՄԱՐ: Մեռնել իմ մահով, ահա միակ բանը, որ ոչ ոք չի կարող անել ինձ համար: Մահն իմ ամենաանձնական, ամենավերական, միաժամանակ ամենաանհեթեթ հնարավորություներն է: Նա իմ կյանքի ավարտին չի գալիս, նա ներկա է իմ կյանքի յուրաքանչյուր պահի մեջ: Ես շարունակ ձգտում եմ մոռանալ նրան, խուսափել նրանից, զվարճալ իքների, անտարբերությամբ կամ կրոնական միջերի տակ ծածկել: Եվ հակառակը՝ ապրել վավերականորեն, նշանակում է լիովին համակերպվել կյանքի այդ զգացման հետ, նշանակում է մշտական համաձայնությամբ մեջ լինել մահվան և նրա հսկայական կարողություների հետ: Եվ մենք հասնում ենք այն բանին, որ ազատ ենք մահվան առջև: Դյուրերի մահվան ասպետը Նիցշեի սիրած խորհրդանիշներից էր և հայդեգերյան անտրոպոլոգիայի կենտրոնական դեմքերից»¹¹⁹:

Նման մի միտք է արտահայտում նաև Օնետտիի հերոսը. «Նա մտածում էր, թե ինչպիսի սարսափ է ազդում մահը մարդկանց վրա, ինչքան հեշտ են նրանք վախենում, ինչպես են ատում մահը և ինչպես են պատրաստ հավատալ ցանկացած կեղծիքի, միայն թե փրկվեն: Բայց, ըստ էության, ի՞նչ տարբերություներն ինքնախաբերությամբ ես զբաղվում, թե հուսահատությամբ տրվում»¹²⁰: Գրողի ստեղծագործություներում ևս մահը ոչ միայն վերջնական ճշմարտություներն է, այլև շարունակական ներկայություներ: Մուսիեի «չթողնել, որ մոռացվի մահը, ահա էկզիստենցիալ իզմի տիտուր հոգսը» ձևակերպումը կարող է վերաբերել նաև Օնետտիին: Վիպակի հերոսն իր կյանքի վերջին օրերն անցկացնում է այնպիսի միջավայրում, ուր մահն անընդհատ հիշեցնում է իր գոյ ու թյ ու նը, թեև նա արհամարհում է սեփական մահը, իսկ իր հերթին մյուս հիվանդների կողմից չի ներվում, այդպես «վիրավորված ամենքից ու ամեն ինչից ազատվելը»¹²¹ նրանց կողմից ընկալվում է որպես «հասարակությամբ նետված մարտահրավեր»:

Սարտրի հերոսի նման «Հրաժեշտների» հերոսը մենություները համարում է իր ազատություները: Օնետտիի կերտած կերպարը մի

¹¹⁹ Վահե Քաչա, Գիշատիչների խնջույքը, Ե., Սովետական գրող, 1976, էջ 363-364:

¹²⁰ Onetti J. El pozo. Los adioses, B.-A., Punto de lectura, 2007, p. 100.

¹²¹ Onetti J. El pozo. Los adioses, B.-A., Punto de lectura, 2007, p. 101:

կողմից ապրում է մահվան հետ այս համաձայնության մեջ, մյուս կողմից մահվան առջև դրսևորում է իր ազատությանը: Նավիպակում կարևոր հարցեր է առաջադրում՝ որտե՞ղ է մարդու ազատության սահմանը, արդյո՞ք ազատությունն ամենաթողությունն է, արդյո՞ք այն կարող է անցնել բարոյալքման սահմանը, արդյո՞ք մահվան առջև մարդն անսահման ազատ է և կա՞ն արդյոք մարդուն դատապարտող բարոյական չափանիշներ: Վիպասանն այդ հարցերի պատասխանը տալիս է իր հերոսի անհավատության մեջ, «անհավատությունը, որի մեջ նա, չգիտես ինչու, հենակետ էր փորձում գտնել»¹²²: Այդպիսին էր նաև Կամյուի Մերսոն, որ իրեն այցելած հոգևորականին հրաժարվում է խոստովանությունն տալ, որովհետև չի հավատում Աստծուն: Մերսոյի նման նա մահը համարում է մի սովորական իրադարձություն և մահվան հեռանկարի հետ կապված ոչ մի տագնապ չունի: Ալ. Թոֆչյանը նկատում է, որ Վ. Քաչան, Սարտին հետևելով, «մահը փորձում է ներկայացնել որպես կյանքի յուրաքանչյուր պահի մեջ գտնվող մի վիճակ՝ որքան անհեթեթ, նույնքան էլ անհրաժեշտ»՝ մեջբերելով գրողի խոսքերը, թե «մահը կյանքի մարսողությունն է», կամ եթե «մահը բնական երևույթ է, ապա պետք չէ սգալ: Մի՞թե լալիս ենք, երբ փոխվում են եղանակները: Երբ ծառերը ծաղկում են կամ պտուղները հասունանում»¹²³: Օնետտիի հերոսը ևս ապրում է այս պարզ իմաստության գիտակցությամբ: Այդ համակերպումը բնորոշ էր նաև Կամյուի Մերսոյին, որ չափազանց անվրդով կեցվածքով է ընդունում սեփական մահապատժի լուրը: «Սովորույթ դարձած հուսալքություն», ահա այն դիպուկ բնորոշումը, որով վիպասանը բացում է կերպարի ներաշխարհը, որ հենց սկզբից բնորոշ էր նաև Մերսոյին: «Ոչ թե հուսալքված էր, որ չի ապաքինվելու, այլ ապաքինվելու մեջ իմաստ չէր տեսնում»¹²⁴, - ասում է հեղինակ-պատմողը նրամասին: Մերսոն ևս ոչ ինչ չէր անում ինքն իրեն պաշտպանելու համար, նույնիսկ չէր ուզում արտահայտվել հոգուտ իրեն, որովհետև ապրելու մեջ իմաստ չէր տեսնում:

¹²² Նույն տեղում, էջ 62:

¹²³ Վահե Քաչա, Գիշատիչների խնջույքը, Ե., Սովետական գրող, 1976, էջ 364:

¹²⁴ Onetti J., El pozo. Los adioses, B.-A., Punto de lectura, 2007, p. 62.

Մահվան մերժությունը մարդուն գրկում է պայքարելու ցանկությունից: Մահվան հետ կնքած հաշտության դաշինքն էկզիստենցիալ մարդուն հնարավորություն է ընձեռում ապրել սովորական, կենցաղային առօրյայով: Հավասարապես անհեթեթ են թե՛ մահը, թե՛ կյանքը: Եվ եթե անհեթեթ է նաև մահը, ապա մեռնելու և ապրելու միջև ոչ մի տարբերություն չկա: Էլ ադիո Լինասերոյից «Հրաժեշտներ» վիպակի հերոսը տարբերվում է հենց այս գիտակցությամբ: Երկու անհեթեթության՝ կյանքի և մահվան միջև Էլ ադիոն ընտրում է մահը, իսկ «Հրաժեշտների» անանուն հերոսը՝ կյանքը: Օնետտիի հերոսն իր գոյությունը շարունակելու համար անհրաժեշտ գործողություններ է կատարում, նա գիտակցում է, որ դատապարտված է, բայց մահվան սպասումը չի կաշկանդում նրան: Նրա այս վարքագիծը հիշեցնում է Կաֆկայի Յոզեֆ Կ-ին, որը նույնպես դատապարտված է, անընդհատ կապված է դատարանի հետ, բայց այդ տևական դատավարության ընդմիջումներից ապրում է իր սովորական առօրյայով: Օնետտիի վիպակի բնորոշ մի դրվագում, երբ հիվանդանոցում նրան գրկում են կերակուրից, նա գալիս է ճաշասրահի սպասարկու հեղինակ-պատմողի մոտ և խնդրում, որ վերջինս լուծի իր սննդի խնդիրը. «Ամեն դեպքում, մի բան ակնհայտ է, քանի դեռ ողջ եմ, պիտի սնվեմ»¹²⁵, - ասում է նա: Առհասարակ նրա վարքագիծը Սարտրի մի գաղափարի գեղարվեստական ձևակերպումը կարծես լինի. «Որևէ բան նախաձեռնելու համար հարկ չկա, որ մարդը հուսա»: Մոտալուտ մահվան միտքըս հերոսին բնավ չի խանգարում շարունակել նախկին սիրային կապերը:

Վիպակի ամենադրամատիկ դրվագներից է տղամարդու երկու սիրուհիների՝ հասուն և դեռատի կանանց հանդիպումը: Տարեց կինը խանդից ծնված երևակայության մեջ բաց է թողել այդպիսի երիտասարդ կնոջ առկայությունն իր սիրած տղամարդու կյանքում, նա բազմաթիվ անգամներ երևակայության մեջ պատկերացրել է մրցակցի դեմքը, բայց երբ առաջին անգամ տեսնում է նրան «անմիջապես մոռանում է այն ամենը, ինչ պատկերացրել է երբևէ և հիմանրան թվում է, թե հենց այդ աղջիկն է գոյություն ունեցել իր պատկերացումների մեջ. հասակը նույնն է, գեղեցկությունն է

¹²⁵ Նույն տեղում, էջ 102:

վաղանցիկ, որ նրա դեմքի շինծու ազնվության արտահայտությունն էլ է ծանոթ: Եվ նորից ասեց նրան՝ այդ ատելության համար առանձնապես ջանք չգործադրելով, որովհետև հանկարծակի ինքնավստահություն զգաց, որ այդպես է եղել միշտ և հենց նրան է իր ամբողջ կյանքում ինքն ատել»¹²⁶: Այս կանանց հանդիպումը, այս «սահմանային իրադրությունը», թվում է, անխուսափելի բախման նախադրյալ է պարունակում իր մեջ: Բախումը, սակայն, լուծվում է հոգեցունց մի տեսարանում. հաջորդ օրը նրանք երեքով՝ տղամարդը և սիրուհիները, հանդիպում են ճաշասրահում, միասին սեղան նստում: Ընդ որում, տղամարդն իրեն այնպես է պահում, «ասես իր կյանքի ամենաերջանիկ երեկոն էր, իր հաղթանակի երեկոն»¹²⁷:

Մահվան հետ համակերպված մարդը հաշտեցրել է նաև սիրուհիներին՝ մեկը հասուն կին, մյուսը՝ բավական երիտասարդ: Այնուհետև նրանք, գոնե արտաքուստ, մի հարկի տակ ընտանիքի պես համերաշխ են ապրում: Հակառակորդ կանայք միմյանց հանդեպ ներողամտություն են ցուցաբերում՝ իրենց սիրելի մարդու մոտալուտ մահվան վտանգը նկատի ունենալով: Այն երեկո, երբ նա վերջ է տալիս սիրուհիների տարածայնություններին, փորձում է իրեն այնպես պահել, որ վերջիններիս հիշողության մեջ մնա որպես չափազանց սիրալիկ, հետաքրքրասեր ու շփվող տղամարդ:

Ամբողջ վիպակով անցնում է նաև այս երեքի օտարության մոտիվը: Ահա կնոջ հայացքը. «Նայում էր նրան այնպես, ասես երբեք նրա հետ անկողին չէր մտել, ասես անծանոթ էր նրա սովորություններին, ոչ մի կապվածություն չուներ, ոչ ինչ չգիտեր նրա տիրության պատճառի մասին»¹²⁸: Կինը գիտեր, որ «ոչ ինչ չի կարող անել նրա վաղեմի օտարվածության, ինքն իր մեջ փակվել ու այդ հակումի դեմ»¹²⁹:

Ստեղծագործության բոլոր հերոսների մոտ գորեղ է արտահայտված հատկապես սեփական անգործության այս վերապրումը՝ լինի դա որևէ իրավիճակում, ինչ-որ մեկի օտարության, թե մահվան ամենագործության դեմ: Եվ այդ անգործությունը, որ կաշկանդում է

¹²⁶ Onetti J., El pozo. Los adioses, B.-A., Punto de lectura, 2007, p. 96:

¹²⁷ Նույն տեղում, էջ 100:

¹²⁸ Նույն տեղում, էջ 110:

¹²⁹ Նույն տեղում, էջ 94:

Նրանց, ստիպում է մենանալ: Մարդը մահվանից առաջ ուզում է պատկանել ինքն իրեն, և նրա մոտ անընդհատ ինքնամփոփվել ու անհաղթահարելի ցանկությունն է ծնվում՝ «փակվել սենյակում, ընկնել անկողնու վրա, դատարկ հայացքով նայել առաստաղին, կամ ել սենյակում փակվել ու քայլերով չափչփել այն՝ պատուհանից դուռ, ետու առաջ անելով, ինքն իր, իրեն համակած անհանգստության ու կաշուն վախի հետառանձին»¹³⁰: Թվում է, թե այս մենություն մեջ, որը հասարակությունից օտարման արդյունք է, հերոսը պետք է գտնի ու պատկանի ինքն իրեն, բայց հանկարծ գալիս է նաև ինքնօտարման պահը: Որպես նախկին մարզիկ՝ նա իր անձը նույնացրել է սեփական մարմնի հետ. «Նրա չարություն պատճառը ոչ այնքան առողջության և կանանց կորուստը կամ սովորական կենսակերպի փոփոխություններ, որքան վստահության կորուստը, թե այն, ինչով մի ժամանակ ապրել էր, այն, ինչ մի ժամանակ կազմում էր իր հպարտության բովանդակությունը, իրոք արժեք էր ներկայացնում իրենից: Նա ապրել էր մշտապես՝ ամեն ինչում հենվելով իր մարմնի վրա, նա ինքն իր մարմնի սոսկ ածանցումն էր»¹³¹: Իսկ հիմա, մահվան շեմին կանգնած, նա չի կարողանում իր մարմինն ընկալել իբրև սեփականը. «ասես ծրարների հետ գործ ունեցող այդ ձեռքն իր հետ ոչ մի կապ չունեն»¹³²: Հաճախմերկանում էր հայելու առջև՝ զննելու սեփական «մարմինը, որ համառորեն հիշեցնում էր, թե ինչպիսին էր այն եղել նախկինում՝ այժմ հազիվհազ ինքն իրեն պահող ոսկորների այդ կույտը: Հայելուց նրան նայում էր ոչ միայն նիհար, այլև աչքի առաջ օր-օրի հալվող, չափերի մեջ փոքրացող մարմինը, անգամ այն ընթացքում, երբ զննում, նայում և համեմատում էր»¹³³:

Հերոսն օտարված է նաև սեփական անցյալից: Անցյալը նրա համար «հեռավոր և անհասկանալի երազ է»¹³⁴: Նա իր օտար անցյալի մեջ սևեռված է մի դրվագի՝ բասկետբոլի մի խաղի հիշողության, մի հպարտության դառը հիշողության վրա, որ կյանքի վերջում հուզում է նրան, որովհետև տանուլ է տալիս նաև կյանքը՝ ամբողջ մարդկային անցյալից մնացած այդ հիշողությունը: Ահա թե ինչպես է նա ինքն

¹³⁰ Onetti J., El pozo. Los adioses, B.-A., Punto de lectura, 2007, p.72.

¹³¹ Նույն տեղում, էջ 74:

¹³² Նույն տեղում, էջ 75:

¹³³ Նույն տեղում, էջ 109:

¹³⁴ Նույն տեղում, էջ 111:

իրեն ներկայանում այդ հիշողության մեջ. «լուսարձակների լույսը կուրացնում է, դու մարդկային ժխտի կենտրոնում ես»: Պարտության, հուսալքման, գլխապտույտի, սեփական անձը կորցնելու, լուսարձակների կուրացնող լույսի, աշխարհի մթագնման, շուրջը կատարվողը չգիտակցելու մասին այդ հիշողությունն է կյանքի վերջին օրերին «նրան թվում ամենարտահայտիչն ու ամենասպառիչը»¹³⁵, իր ամբողջ գոյությունը բացատրող այդ հիշողությունը: «Անցյալը մեզ համար գոյություն ունի այնքանով, որքանով մենք թույլ ենք տալիս, որ այն թափանցի ներկա»¹³⁶: «Ապագայի հանդեպ անվստահությունը մարդկային գոյության պայմանն է»¹³⁷: Այդ ապագայի անորոշության մեջ էլ թաքնված սպասում է մահը, որ ավելի որոշակի ձևեր է ընդունում: Նա փորձում է փախուստի դիմել անխուսափելիից՝ հյուրանոցից տեղափոխվելով առողջարան, այնտեղից փախչելով հյուրանոց, որտեղ էլ մահը «գտնում» է նրան: Փախուստի փորձ և փախուստի անհնարիանություն, որն էկզիստենցիալ իզմի գրականության կարևոր մոտիվներից է և հիանալի լուծում է ստացել հատկապես Մալրոյի վեպերում: Արձակագրի հերոսները նետվում են կյանքի իրադարձությունների մեջ՝ ժխտելու համար մահը, մինչև որ մահը կժխտի իրենց: Էկզիստենցիալիստները մահը դիտարկում են իբրև դատապարտվածություն՝ նրանից փախուստի հուսահատ փորձերը դատապարտված են ձախողման:

Օնետին հուզականորեն է նկարագրում իր հերոսի՝ մահից փախուստի դիմելու և նրա ծուղակում հայտնվելու հատվածը: Առողջարանից, որտեղ մահանում են անբուժելի հիվանդները, նա փորձում է փախչել հյուրանոց, բայց հենց այդտեղ է մահը գտնում նրան, այդտեղ էր «մահը սպասում նրան», իսկ «իսկ նա պատրաստ չէր արժանապատվորեն դիմավորել այն»¹³⁸: Մահը ստորացրել է նրան, ուստի պատահական չէ, որ վիպակի վերջում է միայն հեղինակ-պատմողը գտնում նրանից մնացած երկու ծրար, որոնցից մեկի մեջ էլ՝ սահմկռկեցուցիչ գաղտնիք պարունակող նամակն այն մասին, որ

¹³⁵ Onetti J., El pozo. Los adioses, B.-A., Punto de lectura, 2007, p. 112.

¹³⁶ Նույն տեղում, էջ 107:

¹³⁷ Նույն տեղում, էջ 97:

¹³⁸ Նույն տեղում, էջ 120.

սիրուհիներին մեկը նրա դուստրն է: Մահը ստորացնում է նրան և պատռում դիմակը՝ ինչպես Վ. Քաչայի «Գիշատիչների խնջույքը» վիպակում: Հեղինակ-պատմողին սկզբում համակում է այդ արատավոր սիրո մասին ամենքին բարձրաձայնելու ցանկությունը, անասելի զայրույթը, որ կարծես տեղի է տալիս, երբ տեսնում է հոր մահը սգացող դստեր անհուն հուսահատությունը, իսկ պատմողի կերպարի անթաքույց կարեկցանքը, որով համակված են ստեղծագործության վերջին տողերը, կարծես այդ արատավոր սերը քննադատելու անզորության մասին են խոսում: Կյանքի և մահվան այս սահմանագծին կանգնած Օնետտիի գրեթե բոլոր հերոսներին կյանքը այս կամ այն կերպ նվաստացնում է: «Կյանքը հորինված է ինչ-որ մեկի կողմից իրեն նվաստացնելու համար»¹³⁹, - այսպես էր դատում «Կարճ կյանք» վեպի հերոսուհիներից մարմնավաճառ Կեկան:

Օնետտին իր ստեղծագործություններում անընդհատ վերադառնում է մարդկային բարոյալքման թեմային. գրողին հետաքրքրում է, թե մինչև ուր կարող է հասնել մարդկային բարոյալքությունը և դրա համար նա մարդուն հանդիպադրում է մահվան հետ՝ ստեղծելով «սահմանային իրավիճակներ»: Մենք արդեն անդրադարձել ենք բարոյագրկության թեմային, որն առանցքային հարցադրում էր Ժոզի «Բարոյագուրկը» նովելում: Ժոզի հերոսի նմանությամբ Օնետտիի հերոսը նույն հարցադրումն է կատարում. «Ի՞նչ կարող է անել մարդը: Ինչի է նա ընդունակ»: Ժոզի Միշելի նման Օնետտիի հերոսների համար ևս չկան բարոյական չափորոշիչներ ու արժեքներ, միակ արժեքը ես-ն է, ես-ի ինքնահաստատման իրավունքը ցանկացած բնույթի արարքով:

Օնետտիի «Մի անանուն շիրիմի համար» ստեղծագործության հերոսուհին մարմնավաճառուհի է: Առաջին տղամարդը՝ Ամբրոսիոն, լքել է նրան: Ռիտան մարմնավաճառությամբ և մուրացկանությամբ է վաստակում ապրուստը: Նա այլ ևս չի ուզում կապվել որևէ մեկի հետ, քանզի ոչ ոք չի կարող ինչ-որ մեկի հավերժական ուղեկիցը լինել: Նրա կյանքում տղամարդիկ հայտնվում ու անհետանում են՝ անգամ չմտապահվելով: Նա «Հրաժեշտներ»-ի հերոսի պես անբուժելի հիվանդ է: Վիպակն սկսվում և ավարտվում է Ռիտայի թաղման պատմությամբ:

¹³⁹ Onetti J., La vida breve, EDHASA, 2006, p. 98.

Այս կոմպոզիցիոն շրջանակը մահվան անխուսափելիության գաղափարն է հաստատում ու ստիպում կյանքը դիտել որպես մահվան սպասում: Թեև «այն կյանք անվանել հնարավոր չէ, քանի որ այդ կյանքը գործողությունների կրկնություն էր այնքան միօրինակ, այնքան անգիր արված, որ դրանք կորցրել էին իրենց իմաստը: Կեսօրին արթնանալ, դատարկ օր տղամարդու հետ կամ առանց տղամարդու, հերթափոխ կայարանում, ընթրիք լքված ճաշարանում, վերադարձ այժի հետ, տղամարդու հետ կամ առանց տղամարդու»¹⁴⁰:

Վիպասանի հերոսների հոգում արսուրդի զգացողությունն առաջանում է առօրյա գործողությունների անվերջ կրկնությունից: Այս օնթոլոգիական զգացողության առաջացումը հստակ է բացատրում Կամյուն «Սիզիփոսի առասպելը» գրքում. «Պատահում է, որ ծանոթ դեկորները փլվում են: Արթնանալ, տրամվայ, չորս ժամ գրասենյակ կամ գործարան, ճաշ, տրամվայ, չորս ժամ աշխատանք, ընթրիք, քուն, և այսպես՝ երկուշաբթի, երեքշաբթի, չորեքշաբթի, հինգշաբթի, ուրբաթ, շաբաթ, նույն ռիթմով, անընդհատ, ահա այն ուղին, որով շատ հեշտ է ընթանալը: Բայց հանկարծ ծնվում է «ինչո՞ւ» հարցը»¹⁴¹: Մարդու առջև անսպասելիորեն կանգնում է սեփական գոյությունն իմաստավորելու անհրաժեշտությունը: Մինչդեռ նա անկարող է իմաստավորել այն. «Մի ակնթարթում մենք դադարում ենք հասկանալ աշխարհը... Աշխարհը խույս է տալիս մեզանից, քանի որ գտնում է ինքն իրեն»¹⁴²: Խզվում է մարդու և աշխարհի կապը, աշխարհը ոչ միայն օտար, այլ և անճանաչելի է: «Իմ գոյության փաստի ու այն իմաստի միջև, որ ես չանում եմ հաղորդել, այնպիսի խորխորատ գոյություն ունի, որն անհնար է լցնել: Ես ինքս ինձ միշտ օտար կմնամ»¹⁴³: «Մարդկային հարցապնդման» ու «աշխարհի անտրամաբանական լռության» բախումից ծնվում է արսուրդը, իսկ «արսուրդի թագավորության» մեջ մարդն իրեն զգում է օտար: Այսպես է առաջանում արսուրդի զգացողությունը:

Վիպակի հիմքում ընկած է «սիրո» պատմություն, չնայած դժվար է Ռիտայի ու Խորխե Մալաբիայի հարաբերությունն անվանել

¹⁴⁰ Onetti J.. Para una tumba sin nombre, M., Punto de Lectura, 2008, p. 37.

¹⁴¹ Camus A., Le Mythe De Sisyphe. Essai Sur L'absurde. P., Les editions Gallimard, 1942, p. 20.

¹⁴² Նույն տեղում, էջ 22:

¹⁴³ Նույն տեղում, էջ 27:

սեր: Խորխեի համար ընդհանրապես բարոյականության չափանիշներ չկան, նաև՝ ցանկանում է ամուսնանալ հերոսուհու հետ, և՛ ապրում է նրավաստակած գումարների հաշվին, այն դեպքում, երբ այդ փողը կարող էին ծախել աղքատ բուժումն ավելի արդյունավետ դարձնելու համար, և՛ երազում է իր ընկերոջը մասնակից դարձնել կողակցի հետ սեռական հարաբերություններին: «Խորխեն օրերով թավալվում էր անկողնում, այն դեպքում, երբ կինը մահանում էր հազից ու քաղցից»¹⁴⁴, «անբանությունը, ուրիշի աշխատանքի հաշվին ապրելը, քարացած դիրքով առաստաղին նայելն» իր պարտքն էր համարում և ամեն օր «կենտրոնացած ուսումնասիրում էր առաստաղի սարդոստայնի հյուսվածքի մանրամասները»¹⁴⁵: Այստեղ, ինչպես նաև վիպասանի ստեղծագործություններում, գործունե ենթ ոչ թե սիրո, այլ մարդկային օտարված հարաբերությունների, «սիրո խորքային զգացողությունը» փոխարինած կրքերի հետ:

Հեղինակը կարծես թե հարց է առաջադրում՝ ո՞րն է ավելի բարոյական՝ Ռիտայի մարմնավաճառությունը, թե՞ Խորխեի անգործությունն ու կողակցի հաշվին ապրելը: Կնոջ մահվանից հետո էլ Խորխեն չի զղջում. «Երբեք ոչ մի բանի համար ես չեմ զղջում,- ասում է նա,- քանի որ իմ մտքով անցած ցանկացած արարք, եթե այն իրագործելի է, իր բնույթով մարդկային է: Այդպիսին էր նրա հավատամքը»¹⁴⁶: Հերոսն ապրում է անգիտության մեջ՝ նա այնքան անտարբեր է Ռիտայի և նրա ճակատագրի հանդեպ, որ մահը ոչ ցնցում է նրան, ոչ էլ ստիպում խորհել մահվան մասին: Ավելի շուտ նա կենտրոնացած է իր անձի կենդանական ու ճղճիմ մղումների վրա: «Իմ անունը Խորխե Մալաբիա է: Աշխարհը գոյություն չի ունեցել մինչև իմ ծնվելը, իսկ եթե ես մահկանացու լինեի, այն կոչնչանար ինձ հետ միասին»¹⁴⁷:

Օնետտիի հերոսը \$րանսիական պոստական էկզիստենցիալ իզմի նմանությամբ հավասարության նշան է դնում կեցության և գիտակցության միջև, գիտակցության խնդիրը ոչ մարդու ծնունդից առաջ, ոչ էլ մահից հետո այլևս չի կարող դրվել,

¹⁴⁴ Onetti J., Para una tumba sin nombre, M., Punto de Lectura, 2008, p. 55.

¹⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 56:

¹⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 57:

¹⁴⁷ Նույն տեղում, էջ 58:

մարդու գիտակցությանը ապրում է միայն չգոյության այդ երկու անդունդների միջև: Իսկ եթե մահը միակ վերջնական և ամբողջական ճշմարտությանն է, ոչ ինչը, գիտակցության ու կեցության վերջը՝ ամեն ինչ իմաստազրկող և անհեթեթ դարձնողը, ապաչկան մարդկային արարքները դատապարտող բարոյական չափանիշներ ու մարդն ազատության է դատապարտված:

Վիպասանի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում՝ պատմվածքներում, արծարծվում է մահվան և երջանկության թեման: Գրողը Կամյուի նման փորձում է ցույց տալ, որ մարդը երջանիկ կարող է լինել ոչ միայն հակառակ մահվան, այլ և մահվան շնորհիվ: Նրա պատմվածքների հերոսի համար երջանկությունը բնության հետ ունեցած մերձությունն է: Աստիճանաբար Օնետտիի հերոսները նմանվում են Սարտրի հերոսներին, որոնք չեն կարողանում հասկանալ, արդյունավետ բացատրություն տալ բնության «խորը զառանցքին», և դրանից է ծնվում արսուրդի զգացումը: Ըստ վիպասանի, օտարումը բնությունից և Աստծուց մարդուն տանում է դժբախտության:

ԳԼՈՒԽԵՐՐՈՐԴ

ԽՈՒԱՆ ԿԱՌՆՈՍ ՕՆԵՏՏԻԻ ՎԵՊԵՐՆ Է ԿԶԻՍՏԵՆՑԻԱԼ ԻԶՄԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

Ի տարբերություն պատմվածքների և վիպակների, Օնետտիի առաջին վեպերին բնորոշ է սյուժեի և պատմության բացակայությունը. հնարավոր չէ հասկանալ, թե ովքեր են հերոսները, դժվար է վերականգնել բազմաթիվ կերպարների միջև կապերի սոցիալական բնույթն ու «սյուժեի» հիմքում ընկած պատմությունը: Արձակագրի այս երկերը հիշեցնում են ֆրանսիական Էկզիստենցիալ իզմին հաջորդած, նրան հակադրվող, սակայն նրա առանձին ավանդույթները շարունակող ֆրանսիական «նոր վեպի» ստեղծագործությունները (այս բնորոշումը Սարտրը տվել է Նատալի Սարոտի «Անհայտ մարդու դիմանկարը» վեպին), հատկապես «նոր վեպի» (ֆրանսիականը չպետք է շփոթել լատինաամերիկյանի հետ. դրանք գրական տարբեր ֆենոմեններ են) հեղինակ և տեսաբան Ալեն Ռոբ Գրիեի «Անցած տարի» Մարիենբադում» սցենարը, որի հիման վրա ռեժիսոր Ալեն Ռենեն նկարահանել է համանուն ֆիլմը: Ռոբ Գրիեն, հղում կատարելով գերմանացի Էկզիստենցիալ իստ փիլիսոփա Մ. Հայդեգերին, պնդում էր, որ աշխարհը թեև իմաստագուրկ, բայց անհեթեթ չէ, այն պարզապես գոյություն ունի, ուստի գրողի խնդիրը տեսախցիկի սկզբունքով իրերն ու երևույթները նկարագրելն է՝ առանց դրանց սոցիալական, հոգեբանական և մետաֆիզիկական նշանակություն հաղորդելու¹⁴⁸: Ստեղծագործողը չի փորձում թափանցել հերոսների ներաշխարհ,

¹⁴⁸ Грийе А., Романески, М., 2005, с. 535.

նրա վեպերում կերպարների հոգեբանության որևէ արտահայտություն հնարավոր չէ գտնել: Օբյեկտիվ պատումի այս եղանակը հիշեցնում է Օնետտիի վաղ շրջանի վեպերը և հատկապես այդ շրջանի ընդհանուր միտումները խտացնող «Ոչ մեկի երկիրը»՝ գրողի, թերևս, ամենամոթ, ամենաանորոշ ու անբացատրելի ստեղծագործությունը: Ուսումնասիրողներից մեկը նկատում է, որ այս երկում տիրապետում է «թաքնված, հոգեպես խեղված մոլոր, որ մթնոլորտ է ստեղծում, բայց փչացնում է պատմությունը, որին պակասում են ռիթմն ու զգացականությունը»¹⁴⁹: Մեկ այլ տեղ վերջինս գրում է. «Ոչ մեկի երկիրը» վեպի կերպարները թաքնված մտային գործընթացների արդյունք են և կշիռ չունեն ընդհանրապես: Հիմնականում այսպիսին է Օնետտիի վաղ շրջանի վեպերի առանձնահատկությունը»¹⁵⁰: Ֆրանսիական «նոր վեպի» հեղինակները փորձում էին ստեղծագործությունը զրկել պատմությունից, իսկ կերպարները՝ սոցիալական որոշակիությունից:

Արձակագրի վաղ շրջանի վիպական որոնումները և հատկապես «Ոչ մեկի երկիրը» հիշեցնում են ֆրանսիական «նոր վեպի» փորձարարական տեխնիկան: Գրողը կարծես համադրում է գրական այդ ժանրի հնարքներն ու էկզոստենցիալ իզմի մոտիվները: Օբյեկտիվ պատումը, մոնտաժը, մասամբ նաև «գիտակցության հոսքի» տեխնիկան, որ յուրահատուկ է նրա առաջին վեպերին, ֆրանսիական «նոր վեպի» ոճական հիմնական առանձնահատկություններն են: Սարոտի «Լսո՞ւմ եք դուք նրանց» վեպի կամ Ռոբ Գրիեի «Անցած տարի Մարիենբադում» սցենարի նման Օնետտիի ստեղծագործության գեղարվեստական տարածք էլ ումուտ են անում բազմաթիվ հերոսներ, որոնց բացառապես օբյեկտիվ տեսարաններում փորձում ենք ճանաչել երկխոսություններով: Չայած անորոշ է մնում, թե նրանք ինչպես են կապված միմյանց, ինչն է կապում նրանց, ինչ հարաբերությունների մեջ են, սակայն միանշանակ է՝ բոլորի հարաբերություններն օտարված են: Ծառ հերոսներ մնում են

¹⁴⁹ Prof. Ms. José Ricardo Dordron de Pinho, El mundo sombrío de Juan Carlos Onetti, <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/12/19>

¹⁵⁰ Prof. Ms. José Ricardo Dordron de Pinho, El mundo sombrío de Juan Carlos Onetti, <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/12/19>.

անանուկ, անուկ և դեմք չեն ստանում, նրանք չեն դառնում լիարժեք կերպար-խառնվածք, ասես հեղինակն ինքն էլ չի փորձում ճանաչել նրանց: Եվ որքան էլ գրողը փորձում է «որսալ» նրանց որոշ մտքեր, միևնույն է, կերպարների ներաշխարհն առհասարակ փակ է մնում ընթերցողի համար: Ներկայացվող երկխոսությունները հիմնականում մահվան, հեռացումների, անհավատարմությունների ու դեռ չսկսված պատերազմի շուրջ են: Նրանք անընդհատ բախվել են արսուրդի և աշխարհն իմաստավորելու անգործության հետ, աշխարհն ու իրականությունը նրանց համար զուրկ են իմաստից:

Վեպի հերոսները համաշխարհային պատերազմի տագնապով համակված և հուսալքված արգենտինյան երիտասարդության ներկայացուցիչներն են: Տագնապը (այս եզրի էկզիստենցիալ մեկնության մասին արդեն խոսել ենք ֆրանսիական էկզիստենցիալ իզմին նվիրված գլխում՝ Սարտրի փլիսոփայական հայացքների կապակցությամբ) պատերազմի նախագագումն է, որն իբրև կյանքի իմաստազրկում ապրում է հակամարտության շեմին կանգնած գիտակից, բայց իդեալներից զուրկ սերունդը: Հերոսներից Մաուրիսիոն նրանց իդեալից զուրկ լինելը համարում է փլուզման ամենամեծ նախանշանը: «Երիտասարդությունը մնացել է առանց իդեալի: Բայց ո՞ւմ կարող ես մեղադրել: Անիմաստ է հավատալ որևէ մեկին՝ ո՛չ նրանց, որ Լոնդոնում են, ո՛չ էլ նրանց, որ Բեռլինում են: Մտածեք, սա արդեն փլուզման ամենագլխավոր նախանշանն է»¹⁵¹: Պատերազմական փլուզվող իրականությունն էր փորձում պատկերել ֆրանսիական «նոր վեպը», որի մեկ այլ հեղինակ՝ Միշել Բյուրոտը, մի առիթով «նոր վեպի» հատվածայնության ու մոնտաժի կապակցությամբ ասել է. «Մենք ապրում ենք մի ժամանակաշրջանում, երբ պատերը փլուզվում են, և խոսքը, լավագույն դեպքում, կարող է գնալ աղբակույտերի ու փոշու մեջ կորած փլատակների օգտագործման մասին: Մենք չգիտենք և չենք կարող իմանալ, որտեղ ենք գտնվում և ուր ենք գնում»¹⁵²: Փլուզվում է աշխարհը, վեպի՝ իբրև կառույցի փլուզումն այդ իրականության փլուզման հետևանք է: Իմաստազրկվում է աշխարհը, նույն

¹⁵¹ Onetti J., Tierra de Nadie, M., Punto de Lectura, 2007, p. 168.

¹⁵² Бютор М., Изменение, М., Художественная литература, 1983, с. 5.

ճակատագրին է արժանանում նաև գեղարվեստական ստեղծագործությունը:

Հետպատերազմական գրականության սերնդի մեկ ուրիշ ներկայացուցիչ՝ Էկզիստենցիալ իզմի առանձին խնդիրներ միտումնավոր սրող և աբսուրդի դրամատուրգիայի հիմնադիր Էժեն Իոնեսկոն, որի որոնումները հարազատ էին Սարտրին, բայց առանց սոցիալական ու պատմական որոշակի կոնտեքստի, այսպես է պատկերում աբսուրդի զգացողությունը հետպատերազմյան սերնդի մարդու մոտ. «Պատահում է՝ զգում եմ, որ ձևը հանկարծ կորցնում է բովանդակությունը, իրականությունն անիրական է, բառերն իմաստագուրկ աղմուկ են սոսկ, այս տները, այս երկինքն այլևս ոչ այլ ինչ են, քան ոչնչի ճակատը, մարդիկ կարծես ինքնաբերաբար են շարժվում, առանց պատճառի, թվում է՝ ամեն ինչ ցնդում է, ամեն ինչ (ներառյալ ինքս) լուռ, անխուսափելի գահավիժում է անհայտ մի անդունդ: Ի՞նչ մտահոգությամբ է այս ամենը կարողանում դեռ կանգուն մնալ: Եվ ի՞նչ է նշանակում այս ամենը՝ այս թվացյալ շարժումը, այս թվացյալ լույսը, իրերի այս տեսակները, աշխարհի այս տեսակը: Մինչդեռ ես այստեղ եմ՝ պատված արարման լուսապսակով՝ չկարողանալով հանգցնել այդ ծուխը, ոչ ինչ չհասկանալով, օտարված, կտրված չգիտեմ ինչից, որի պատճառով ինձ ոչ ինչ չի բավականացնում»¹⁵³: Աբսուրդի այս զգացողությունն անչափ հարազատ է Օնետտիի վեպի հերոսների ներաշխարհին, որոնք, թվում է, ինչպես Իոնեսկոն է ասում, «ինքնաբերաբար են շարժվում, առանց պատճառի», քանզի անհայտ է մնում նրանց գործողությունների դրդապատճառը:

Ֆրանսիական «նոր վեպը» երևան եկավ աբսուրդի դրամատուրգիայի՝ Էժեն Իոնեսկոյի, Սեմյուել Բեքեթի և Արթուր Ադամովի ստեղծագործությունների հետ միաժամանակ: Այն, ինչ անում էին «նոր վեպի» հեղինակները, աբսուրդի թատրոնի հեղինակներն անում էին դրամայի ասպարեզում. պատահական չէ, որ առաջինն անվանում էին հակավեպ, իսկ երկրորդը՝ հակադրամա: Ալեն Ռոբ Գրիեն և Կլոդ Սիմոնը նույնպես աբսուրդի էին հասցնում

¹⁵³ Իոնեսկո Է., Նշումներ և հավելումներ, «Գարուն» ամսագիր, 2001, ապրիլ, էջ 94-95:

իրականության պատկերումը: Եվ որքան էլ նրանց գործերը, ի տարբերություն Էկզիստենցիալ իզմի, կտրված են պատմական կամ սոցիալական համատեքստից, այնուամենայնիվ, պատմական իրականությունն են արտացոլում. պատերազմն ինքն էր իմաստագուրկ ու անհեթեթ դարձրել իրական կյանքը: Աբսուրդը, որպես հասկացություն, Էկզիստենցիալ իզմի գրականության մեջ իր փիլիսոփայական հիմնավորումն էր ստանում, իսկ «նոր վեպի» և աբսուրդի թատրոնի հերոսները դրա մասին գաղափար չունեին, նրանք այդ եզրույթի մարմնացումներն էին և «բեմադրողները»: Այսպիսով, Օնետտի վեպի պատումի տեխնիկան ունի իր բովանդակային հիմնավորումը:

Եթե «Անդունդն» ամբողջությամբ խոստովանություն և ներքին մենախոսություն է, ապա օբյեկտիվ պատումի սկզբունքով գրված «Ոչ մեկի երկիրը» վեպում գերիշխում են երկխոսությունները՝ բացառությամբ ներքին մենախոսության՝ «գիտակցության հոսքի» տեխնիկայով գրված որոշ հատվածների, որոնք փոխարինում են օբյեկտիվ իրականության նկարագրությանը կամ հերոսներից կիսատմացած խոսքին: Հեղինակը կտրուկ անցում է կատարում մեկ այլ հերոսի ներքին մենախոսությանը, շատ դեպքերում գրողի խոսքը հերոսի ներքին խոհից հստակ տարբերակված չէ: Արձակագիրն իր վեպում փորձում է հասնել հեղինակի ներկայության առավելագույն բացակայության՝ կիրառելով մոնտաժի սկզբունքը: Անցումներ են կատարվում կիսատմացած մի մտքից մեկ այլ մտքի, մի տեսարանից մեկ այլ տեսարանի՝ ինչպես Կլոդ Սիմոնի վեպերում: Այսպիսով, աբսուրդը և մահը Օնետտի երկի Էկզիստենցիալ իստակական հիմնական գաղափարներն են: Մահն այստեղ արտահայտված է ստեղծագործության թե՛ իմաստային՝ իբրև հերոսների՝ «կորուսյալ սերնդի» մահվան մռայլ խոհեր, թե՛ ձևային՝ կոմպոզիցիոն և սյուժետային մակարդակներում, պատկերային համակարգում՝ որպես մթության պատկեր, լեզվական կառույցում՝ որպես կիսատմաբերին, անավարտ խոսքերին ու թերասացություններին հաջորդող դադար: Վիպական տեսարանները տեղի են ունենում հիմնականում փակ տարածքներում, իսկ արտաքին

աշխարհի գոյությունը հիշեցնում են մթությունն ու անդադար անձրևը:

Ընդհանուր առմամբ՝ լատինաամերիկյան արձակին հատուկ է ժամանակի հոսքի շրջափուլային ընկալումը՝ ինչը բնորոշ է Մարկեսի «Յարյուր տարվա մենություն» վեպին (հիշենք Մակոնդոյում տարիներ շարունակ տեղացող առասպելական անձրևը), կամ ժամանակի բացակայությունը՝ ինչը հատուկ է Խուան Ռուլֆոյի «Պեդրո Պարամոյին»: Օնետտիի մոտ անձրևը, սակայն, առասպելական երևույթ չէ: Մարկեսյան պատումի ռիթմական ու պատկերային ամբողջականությունը հակառակ նրա պատումը կտրտված և հատվածային է, ինչը նշանակում է, որ հեղինակը պատկերման համար ընտրում, «մոնտաժում» է այն տեսարանները, երբ անձրև է տեղում՝ տպավորություն ստեղծելով, որ մարդիկ փակ սենյակներում մեկուսացված են իրարից. չէ՞ որ մթության մեջ, փակ սենյակներում, անձրևի ժամանակ մարդն ինքն իր կամ մեկ ուրիշի հետ մնում է մենակ: Վեպի հերոսներն անընդհատ ապրում են ձանձրույթով համակված, մենության զգացմամբ պաշարված: Անձրևը տվյալ դեպքում դառնում է մարդկանց օտարման, ձանձրույթի արտաքին խորհրդանիշ: Գտնվելով քաղաքում՝ քաղաքը նրանք ընկալում են որպես հեռավոր ու օտար փաստ: «Նախորհում էր իրեն շրջապատող ահռելի քաղաքի մասին, ուր խորտակվում էին մարդիկ և իրերն, ու նրանց փոխարեն անընդհատ ջրի երես էին դուրս գալիս ուրիշներ»¹⁵⁴: «Յեռվում և նրա շուրջ լուցկու տուփի մեջ փակված ճանճի նման տզզում էր քաղաքը»¹⁵⁵: «Բաց քաղաք՝ քամին ավելում է ամեն ինչ, ոչ ինչ չի մնում: Անցյալ չկա»¹⁵⁶: Կամ՝ «նրա թիկունքում տարածվել էր քաղաքը՝ անտեսանելի, իր աղտոտ օդով, բարձրահարկերով, մարդկանց այս ու այն կողմ վազքով, բարևներով, մահերով, ձեռքերով, դեմքերով, խաղերով: Գիշերն իջավ. աղմկում էր քաղաքը լույսերի ներքո՝ իր մարդկանցով, գլխարկներով, մանուկներով, գլխաշորերով, ցուցափեղկերով, քայլերով, շատ քայլերի աննպատակ հոսքով»¹⁵⁷:

¹⁵⁴ Onetti J., Tierra de Nadie, M., Punto de Lectura, 2007, p.10.

¹⁵⁵ Նույն տեղում, էջ 28:

¹⁵⁶ Նույն տեղում, էջ 72:

¹⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 112:

Յերոսներից Ռուանդային քաղաքը ներկայանում է որպես մրջնանոց: Քանի որ մրջյունների եռուզեռը մարդկային տեսանկյունից անհասկանալի է, ապա դիտորդի համար անըմբռնելի դարձող մարդկային անցուդարձը համեմատվում է մրջնանոցի հետ: Մարդիկ մրջյուններ են ներկայանում նաև Կամյունի «Անկումը» վիպակի հերոս Քլամանսին. «Լույսով ողողված մի պառչգամբ դեռևս տեսանելի ծովից հինգ կամ վեց հարյուր մետր բարձրության վրա, ընդհակառակը, այն վայրն էր, ուր ես ավելի լավ էի շնչում, մանավանդ եթե մենակ էի, մրջյուն-մարդկանցից շատ բարձր»¹⁵⁸: Մրջնանոցն Օնետտիի մոտ էկզիստենցիալ համեմատությունից վերաճում է փոխաբերության, քանի որ իմաստագուրկ են երևում նաև «Ոչ մեկի երկիրը» վեպի հերոսների արարքներն ու գործողությունները: Թվում է, թե նրանց ինչ-որ անհասկանալի քայլերի են մղում հենց աբսուրդը և մահը: Մահը, որ վեպի կերպարների թիկունքում անընդհատ ծաղկած ներկայությունն է՝ «ոչ մեկին չպատկանող տարածք»: Ահա Մաուրիսիոյի՝ Կամյունի ոգով ասված խոսքերը. «Պետք է ընդունել մահը որպես վերջնական ավարտ, մահից հետո բացարձակապես ոչինչ չկա: Եվ հասկանալ, որ այդ ավարտը ցանկացած անմահությունից ոգեպես բարձր է»¹⁵⁹: Քանի որ մահը «վերջնական ավարտ» է, ապա ամեն ինչ վերածվում է աբսուրդի, աշխարհը մատնված է անհեթեթության: Մահվան այսպիսի ընկալման դեպքում է կեցությունն ընկալվում իբրև աբսուրդ: Ոչ մի նշանակություն չունի, թե երբ կմահանա մարդը, ինչպես նշանակություն չունեն Մերսոյի համար: Ճիշտ նրանման է մտածում նաև Օնետտիի հերոսներից Արանսուրուն, որը հերթական սիրուհուն՝ Կատալինային հրաժեշտ տալուց առաջ ասում է. «Մեզանից մեկը մյուսից շուտ կմեռնի: Ասենք ի՞նչ տարբերություն: Բոլորն են մահանում: Ամեն ինչ միևնույն է՝ օրերն ու արևը, ամեն տեսակ սրիկայությունը և փողոցի անկյունում հանկարծակի մեռնելու հնարավորությունը: Միգուցե օրերից մի օր միմյանց հիշենք: Բայց դրանից ի՞նչ օգուտ: Ի՞նչ

¹⁵⁸ Տե՛ս «Հինգ Վիպակ» գրքում, Ե., 1991, էջ 16:

¹⁵⁹ Onetti J., Tierra de Nadie, M., Punto de Lectura, 2007, p.74.

նշանակություն ունի՝ ցերեկ կլինի», թե՞ գիշեր կամ թե որտե՞ղ կհիշեմ ես քեզ»¹⁶⁰:

Ընդհանուր առմամբ ամբողջ վեպն այս տողերի պես համակված է կեցության աբսուրդի խոր վերապրումով: «Մահվան համար ոչ մի նշանակություն չունի՝ աղջնակ կցրտահարվի», թե՞ կին կփոխ: Մահը հավանաբար նրանց իրարից չի էլ տարբերում: Նա փոքր-ինչ հանգստացավ՝ սրտխառնուքի նոպաները մեկ հայտնվում, մեկ անհետանում էին»¹⁶¹: Սրտխառնուքը հերոսի այս խոսքերում մահվան խոհին է հաջորդում, այսինքն՝ սրտխառնուքը ոչ թե ֆիզիոլոգիական երևույթ է, այլ էկզիստենցիալ փոխաբերություն՝ գոյի յուրօրինակ վերապրում՝ ինչպես Սարտրի վեպում և «Կեցությունն ու ոչինչը» աշխատության մեջ: Այդ զգացողությունն Օնետտի երկում հանդիպում է մի քանի տեղ ևս: Կամյունի «Առաջին մարդը»-ում այսպիսի մի դրվագ կա. «Ժակի հայրը կեսգիշերին զարթնել, գնացել, ներկա էր եղել ոճրի հրապարակային դատապարտությանը, ոճիր, որը, ըստ տատի, նրան տարօրինակ էր թվացել: Իրոք, այդպես էլ ոչ ոք չիմացավ, թե իրականում ինչ է տեղի ունեցել: Կառափնատել նարտաքուստ խաղաղ էր ընթացել, բայց Ժակի հայրը վերադարձել էր սփրթնած, անկողին էր մտել, հետո վերկացել, մի քանի անգամ փսխել էր ու նորից պառկել: Այնուհետև երբեք չէր ցանկացել պատմել, թե ինչ է տեսել: Այդ երեկո Ժակն էլ, որը եղբոր հետ քնում էր նույն մահճակալին ու նրան չխանգարելու համար անկողնու եզրին էր կծկվում, իր մեջ ամփոփված, լսելով մանրամասները, որ իրեն նկարագրել էին, որոնք ինքը մի կերպ պատկերացրել էր, դժվարությամբ էր հաղթահարել սոսկումի սրտխառնուքը»¹⁶²: Սրտխառնուքը, որը հանդիպում էր նաև Էլադիոյի, Մալլեայի հերոսների մոտ (պարբերաբար սրտխառնուքի զգացողությունն էր ունենում նաև Մալլեայի «Եվ կչորանականաչը» վիպակի հերոսուհի Ագաթան, որն Օնետտի հերոսների պես չընդունելով արտաքին աշխարհը՝ փախչում էր ներաշխարհ՝ անուրջների իրականությունն), անշուշտ, արտաքին աշխարհը, իրականությունն ընկալելու, ներս թողնելու, «մարսելու» մարդկային անընդունակությունը,

¹⁶⁰ Onetti J., Tierra de Nadie, M., Punto de Lectura, 2007, p.69.

¹⁶¹ Նույն տեղում, էջ 54:

¹⁶² Camus A., Le Premier Homme, P., Gallimard, 1994, p. 78.

անկարողությունն է, և այդ իմաստով՝ Սարտրի մոտ առանցքային փոխաբերությունը: Հաճախակի սրտխառնուք են զգում նաև «Ազատության ճանապարհները» եռագրության հերոսները:

«Կեցությունը և ոչինչը» աշխատության մեջ նա պնդում է, թե կեցությունը մեզ կարող է բացահայտվել այնպիսի զգացողության միջոցով, ինչպիսին սրտխառնուքն է՝ ի տարբերություն Շելլերի, ում կարծիքով կեցությունը բնագոյներով է բացահայտում մարդուն¹⁶³: «Սրտխառնուք»-ում նկարագրվում է, թե ինչպես է արտաքին առարկայական աշխարհը «բացում» իր հերոսին, երբ վերջինս քար է նետում ծով: Ռոկանտենը զգում է, որ քարն արտաքինից սառն է, թաց և լարծու, իսկ ներքուստ չոր ու տաք, և այդ լարծունությունը նրա մոտ առաջացնում է սրտխառնուքի նման մի զգացողություն: Լուի-Ֆերդինանդ Սելինի՝ «Սրտխառնուք»-ից երկու տարի առաջ հրատարակված «Ապառիկ մահը» (1936) վեպի մի դրվագում նալը տատանվում է, բոլոր ուղևորները միաժամանակ սրտխառնուքի նոպա են ունենում և միահամուռ փսխում՝ ամբողջ տախտակամածը հեղեղելով փսխուքով: Նալը՝ իբրև կեցության փոխաբերություն, գրական շատ ստեղծագործությունների հենքում է ընկած՝ հիշենք Խուլիո Կորտասարի «Վիճակախաղը», Քեթրին Էնն Փորթերի «Հիմարների նալը», Բրուկո Թրավենի «Մեռյալների նալը» և այլն: Այդպես է նաև Սելինի վեպում:

Սարտրը բազմիցս է բանավիճել Սելինի հետ: «Սրտխառնուք»-ի համար նա նույնիսկ բնաբան է ընտրել Սելինից: Սարտրի վեպում սրտխառնուքը ոչ թե նատուրալիստական նկարագրություն է, ինչպես Սելինի «Ապառիկ մահում», այլ էկզիստենցիալ ըմբռնում, աշխարհն ու իրականությունը հասկանալու, «մարսելու», ընկալելու մարդկային անկարողություն: Ըստ Սարտրի, այդ մասին նա խոսում է «Կեցությունը և ոչինչը» ուսումնասիրության մեջ, տալուով ու սրտխառնուքը լավագույնս են բացահայտում կեցության ֆենոմենը: Երևույթի ետևում չկա ոչինչ, երևույթը ցույց է տալիս ինքն իրեն, սեփական կեցությունից զատ այն որևէ հենարան չունի¹⁶⁴: Տալտուկի զգացումը բնորոշ է նաև Օնետտիի վեպերի հերոսներին: «Ոչ մեկի երկիրը» հերոսներ Արանսուրուի և

¹⁶³ Sartre J.-P., L'être et le néant, Gallimard, 1976, p. 16.

¹⁶⁴ Sartre J.-P., L'être et le néant, Gallimard, 1976, p. 35:

Մառերիսիոյի մոտ նույնպէս պարբերաբար ի հայտ է գալիս սրտխառնուքի զգացողութիւնը: Յետաքրքիր է, որ նրանք էկզիստենցիալ աշխարհայացքի կրողներ են և խոսում են տաղտուկի, մենութեան, տագնապի, մահվան, անիմաստութեան, արքունորդի, մարդկանց փոխադարձ օտարման, նրանց հաղորդակցվելու կարողութեան սպառման մասին: Գրողի մոտևս անընդհատ հանդիպում է սարտրյան «ոչ ինչը»՝ որպէս կեցութեան ֆենոմենի ետևում բացվող դատարկութիւնը:

Սարտրի հերոսի՝ Ռոկանտենի ուժերից վեր է հասկանալ ծառի չորացած արմատի գոյութիւնը: Այն դառնում է առարկայական աշխարհի յուրօրինակ խորհրդանշ: Ծառի այդ չորացած կեղևը «անհեթեթ է քարերի համեմատ, խտերի խւրձի, չորացած ցեխի, ծառի, երկնքի, կանաչ նստարանների համեմատ: Նույնիսկ բնութեան խորունկ, գաղտնի զառանցանքն անկարող է բացատրել այն»: Կամյուն նույնպէս նրանման չէր կարողանում գտնել մարդու և բնութեան կապը. «Մենք մի աստիճան էլ ենք ցած իջնում ու հայտնվում անծանոթ աշխարհում, նկատում, որ այն «տափակ» է, քարերը մեզ օտար են, և ինչպիսի համառութեամբ են բնութիւնը, ամենասովորական բնակարանները մեզ ժխտում: Ամեն գեղեցկութիւնն իր խորքում անմարդկային ինչ-որ բան ունի, և հենց որ մենք գիտակցում ենք դա, շրջապատում ամեն ինչ՝ բլուրները, երկնքի քնքշութիւնը, ծառերի ուրվագծերը, կորցնում են մեր հաղորդած պատրանքային իմաստն ու մեզանից ավելի են հեռանում, քան կորուսյալ դրախտը: Աշխարհի նախնական ատելութիւնը միլիոնավոր տարիներ անցնում, գալիս գտնում է մեզ: Մի ակնթարթում մենք դադարում ենք հասկանալ աշխարհը»¹⁶⁵:

Փիլիսոփա և հոգեվերլուծաբան Էրիխ Ֆրոմմը նշում էր մարդու օտարման չորս փուլ՝ օտարում Աստուծոց, բնութիւնից, հասարակութիւնից և ինքն իրենից¹⁶⁶: Օնետտիի հերոս Արանսուրուն գտնում է, որ արքունորդի զգացումը մարդու մոտ առաջացել է բնութիւնից օտարվելու արդյունքում: «Նամտածում էր, որ մարդը կորցրել է բնութեան հետ կապը: Մարդն անտարբեր է

¹⁶⁵ Camus A., Le Mythe De Sisyphe. Essai Sur L'absurde. P.: Les editions Gallimard, 1942, p. 21-

¹⁶⁶ Психоанализ и культура, М., 1995, с. 371.

երկնքի գույնի, քաղաքի ծառերի, մթնշաղի մեջ անցուդարձող ամբոխի և լուսամուտների մեջ վառվող մենավոր լույսերի հանդեպ: Նրան չեն հետաքրքրում այն մանրուքները, որոնցից բաղկացած է մարդկային կյանքը, հազարավոր երևույթները, որ գոյացնում և կազմում են այդ կյանքը, ինչպես բառերն են նախադասություններ կազմում»¹⁶⁷: Իսկ Կասալը աբսուրդի զգացումը բացատրում է Աստծուց հեռացած լինելով. «Հապա մի՛ մտածեք. ոչ ոք հարավային շրջաններից մինչև Մեքսիկա, չհաշված ամերիկացիներին ու հնդկացիներին, ոչ ոք Աստծու և հավատի կարիք չի զգում: Հասկանո՞ւմ եք, երբ տալիս ես Աստծո անունը, մարդիկ չարախնդում են, նրանք չափազանց սառն են ու անտարբեր, իրենք իրենց մեջ ամփոփված: Ոչ մի բանի համար իրենց հաշիվ չեն տալիս: Բոլորը ցինիկ են, անհոգ ու ծուլ»¹⁶⁸:

Օնետտիի հերոսների հոգում կորսված է հավատը Աստծո հանդեպ: Մաուրիսիոն Սեմիթերնին ինքնաապանություն գործելու խորհուրդ է տալիս՝ ցույց տալով ատրճանակի տեղը. «Բանալի ն այստեղ է: Ատրճանակը՝ պահարանում: Չգիտեմ, ես ետկգամ, թե չէ, ինչ ուզում եք արեք: Բայց եթե ուշադիր նայեք փողի անցքով ներս, միգուցե տեսնեք Աստծուն»¹⁶⁹: Մահը վերջնական ավարտ է, Աստված՝ մահին հաջորդող դատարկություն ու ոչինչ. գոյություն չունի ո՛չ Աստված, ո՛չ հետմահու կյանք: Ֆիզիոլոգիական պրոցեսներից այն կողմ կյանքի այլ դրսևորումներ չկան: Երազն ուղեղի գործունեության արդյունք է, մահը՝ ֆիզիոլոգիական ու վերջնական քայքայում՝ Օնետտիի հերոսները վախենում են պատկերացնել, որ իրենք պետք է քայքայվեն խոնավ հողի տակ: Այսպիսով, մահվան կամ սարտոյան «ոչինչի» տեսանկյունից նրանց համար ոչինչ նշանակություն չունի, իսկ նշանակության բացակայությունը հերոսներին արժեքներ որոշելու չափանիշների անկարողության է տանում: Ամեն ինչ միանույն է, կամիայն տաղտուկը: «Տաղտուկ: Բոլորս ձանձրանում ենք: Ձանձրանում ենք ցերեկը, ձանձրանում ենք գիշերը: Ես կարող եմ սիրեկան պահել և

¹⁶⁷ Onetti J., Tierra de Nadie, M., Punto de Lectura, 2007, p. 44.

¹⁶⁸ Նույն տեղում, էջ 199:

¹⁶⁹ Նույն տեղում, էջ 219:

ստանալ նույնը», - խորհում է հերոսուհիներից Բալբինան¹⁷⁰: Յերոսները տաղտուկից դրդված դիմում են ամուսնական անհավատարմության՝ Արանսուրուն դավաճանում է Նենեին, Վիոլետան՝ Սեմին, և Նրանցից ոչ մեկի մտքով չի անցնում դատապարտել որևէ մեկի արարքը: Բարոյալքությունն ու բարոյականությունը նույն հարթության վրան գտնվում: Վեպում կան ոճրագործ հերոսներ, անհասկանալի սպանություններ և ինքնասպանություններ: Ամեն ինչ աբսուրդ է, ոչ մի տարբերություն չկա, թե մարդ ինչ գործունեությամբ է զբաղվում:

«Կյանքը խոշոր խաղ է», - ասում է Արանսուրուն՝ հիշեցնելով Մալրոյի հերոսների կենսական դավանանքը. Նրանք իրենց նետում են կյանքի ամենավտանգավոր իրադարձությունների մեջ՝ չինական հեղափոխություն, իսպանական դիմադրության շարժում, արշավ ջունգլիներով՝ հնդկացիների տաճար կողոպտելու նպատակով: Մալրոյի հերոսներն արևմտյան մարդու տեսակին են պատկանում (նա իր էսսեներից մեկում խոսում է արևմտյան մարդու մասին, որի համար իմաստագրկվել է իրականությունը և Նրան հակադրում է արևելյան մարդու տեսակը¹⁷¹): Այդ անձանց կարծիքով աշխարհն անիմաստ է և այդ պատճառով էլ Նրանց համար գործունեության այս կամ այն ոլորտի միջև ոչ մի տարբերություն չկա: Նրանք իրենց կյանքն Օնետտիի հերոսների նման ընկալում են իբրև խաղ և խաղադրույք կատարում հեղափոխությունների ու պատերազմների մեջ, թեև վերջում կանգնում են անխուսափելի պարտության՝ մահվան առջև:

Կյանքը խոշոր խաղ են ընկալում նաև «Ոչ մեկի երկիրը» և «Նավաշինարան» վեպերի հերոսները: Եթե Մալրոյի կերպարների կյանքում խոշոր իրադարձություններ են տեղի ունենում, թեև մահը գրոյի է հասցնում այն ամենը, ինչ կատարվել է Նրանց հետ, ապա Սարտրի մոտմարդու կյանքում ոչինչ չի կատարվում, իսկ այն, ինչ տեղի է ունենում Օնետտիի հերոսների հետ, Նրանց համար իրադարձության նշանակություն չունի: «Միևնույն է՝ կյանքում ոչինչ էլ տեղի չի ունենում»¹⁷²: Այդ իսկ պատճառով վեպում ինչ-որ

¹⁷⁰ Նույն տեղում, էջ 150:

¹⁷¹ Ст' у Андре Мальро, Зеркало лимба, М., 1989, с. 24-39.

¹⁷² Onetti J., Tierra de Nadie, М., Punto de Lectura, 2007, p. 164.

բաներ են կատարվում, որոնք ընթերցողը չի տեսնում, հեղինակը քողարկում է, բաց է թողնում իրադարձությունները՝ միայն դրանց արձագանքները հերոսների երկխոսությունների մեջ թողնելով՝ ապացուցելու համար Արանսուրուի խոսքը, որ «ուզում էի քեզ պատմել, թե ինչքան բան է կատարվել կյանքում, բայց, միևնույն է, վերջին հաշվով երբեք ոչ ինչ տեղի չի ունենում»¹⁷³:

Արանսուրուն ձգտում է հեռանալ, մեկուսանալ, նա անընդհատ փախուստի մեջ է: Ահա էկզիստենցիալ հերոսին բնորոշ մի գիծ ևս՝ փախուստ իրականությունից: Նրա երազանքների մեջ «կղզին» է՝ կղզի, որ իրականում գոյություն չունի, բայց բոլոր կանանց, ում հետ հարաբերվում է, խոստանում է տանել այդ «կղզի», ուր «ժամանակն առանց ժամացույցների» է, աշխարհի միակ վայրն է, ուր կարելի է ոչ ինչ չանել, ոչ մեկին չվնասել և ոչ մեկին չհետաքրքրել: «Կղզին» է այդ «ոչ մեկին չպատկանող տարածքը»: Հասկանալի է, որ «կղզին», ուր հերոսն այդպես էլ չի մեկնում, մարդու՝ հասարակությունից առանձնանալու, մեկուսանալու, փախչելու պատրանքն է: Վերջինս հիշեցնում է Էլ ադիոյին, որի «կղզին» սեփական սենյակն է: Արանսուրուն նույնպես ծանոթանում է կանանց հետ, որոնցից բաժանվելիս զգում է, որ չի հասցրել ճանաչել նրանց: «Ես դժբախտ մարդ եմ,- խորհում է նա,- կանայք, կանայք՝ մեկը, երկուսը, երեքը... Նրանք արդեն ձանձրացնում են ինձ: Մի՞թե սա է իմ կյանքը: Անընդհատ նույնը: Բայց հիմա ես մենակ եմ այս գիշերվա մեջ (Օնետտիի ստեղծագործություններում գիշերն այն պահն է, երբ մարդ վերջապես ինքն իր հետ, գուցե ինքն իր դեմ մենակ մնալու հնարավորություն է ստանում) և իմ ու գիշերվա մեջ իմ մաշկն է միայն»¹⁷⁴:

Արանսուրուն Էլ ադիոյին է հիշեցնում նաև սեփական անցյալի ընկալմամբ: Այս կերպարը նույնպես չի կարողանում գտնել իր կյանքի տարբեր իրադարձությունները կապակցող գիծը, ինչպես Կամյուի Քլամանսը. «Ոչ ինչ չի կարող ունենալ իր անունը, ոչ մի տրամաբանություն չկար, ոչ մի խորհրդավոր սիրային կապ, որ կանոնակարգեր անցյալը, այն դարձներ քիչ թե շատ հասկանալի: Օրն օրի, գիշերը գիշերվա ետևից, ամեն ինչ տձև է, մեռած և իրար գլխի

¹⁷³ Onetti J., Tierra de Nadie, M., Punto de Lectura, 2007, p. 165.

¹⁷⁴ Նույն տեղում, էջ 221:

կիտված»¹⁷⁵: Իսկ ահա հերոսուհիներից Նենեին սեփական անցյալը ներկայանում է որպես անվերջանալի օր, իսկ Արանսուրուն սեփական անցյալը երևում է որպես հեռավոր, շատ հեռավոր մի բան: Վերջինս ակամա դառնում է վեպի բոլոր հերոսներին միավորող կերպար, այսինքն՝ բոլոր կանայք, որ կապ ունեն վեպի մնացած հերոսների հետ՝ Նենեն, Նորան, Կատալինան, Վիոլետան, Ռոլանդան դառնում են նրա սիրուհիները: Այդ կանանց համար ևս ոչ մի տարբերություն չկա, անհավատարմությունը սովորական երևույթ է: Նենեն, օրինակ, այսպես է բացատրում իր ամուսնական անհավատարմությունները. «Այնքան ենք անում դա, որ բոլոր անհանգստությունները չքվում են: Տղամարդու և կնոջ հարաբերության մեջ ոչ մի հատուկ իմաստ չկա: Սովորական՝ քնել ու կամ գիրք կարդալ ու պես բան է: Եվ այդ մասին կարելի է խոսել ամենահասարակ ձևով ինչ-որ սրճարանում...»¹⁷⁶: Ահա Կատալինայի ու Արանսուրունի օտարված հարաբերությունների պատկերը. «Դակնոջ և տղամարդու սովորական պատմություն էր՝ խանդով, քեքշանքով, ձանձրությամբ, ատելությամբ, հասունացումներով ու միմյանց հանդեպ անարձագանք խղճմտանքներով... Նրանք հանդիպում էին անխոս»¹⁷⁷: Եվ միշտ հեռանալ ու պահերին Արանսուրուն չի կարողանում այդ կնոջ հետ հարազատության զգացում գտնել ու հանգիստ, առանց խղճի խայթի ասել. «Ես քեզ այլևս չեմ սիրում»: Միշտ զգում է, որ օտար մեկից է բաժանվում: Բազմաթիվ կապեր կան՝ Նենե-Մաուրիսիո, Լարվի-Նենե, Կասալ-Բալբինա, Սեմ-Վիոլետա՝ ենթասյուժեներ, որոնք ավարտվում են անհավատարմություններով, բաժանություններով և մահով: Բոլորը մնում են մենակ՝ կամ իրենք իրենց հետ, կամ էլ մահվան դեմ:

Օնետտիի այս վեպը, ինչպես «Անդունդը», հեռացումների պատմություն է, ուր ամենքը մնում են մենակ: Մեն մենակ մահվան կամ գիշերվա դեմ, որ նույն մահվան փոխաբերությունն է: Նրանցից ոմանք իրենց մենությունը լուծում են հոգուտ մահվան՝ ինչպես Լարվին՝ ինքնասպանություն գործելով: Բոլորը բաժանվում են իրարից, օտար են մնում իրար, մինչդեռ վեպում բազմաթիվ

¹⁷⁵ Նույն տեղում, էջ 222:

¹⁷⁶ Onetti J., Tierra de Nadie, M., Punto de Lectura, 2007, p.158.

¹⁷⁷ Նույն տեղում, էջ 155:

կերպարներ կան, բայց չկա կենտրոնականը: Հերոսներն այս կամ այն պահին հանկարծակի զգում են, որ կողակիցն անծանոթ և օտար է իրենց. «Անկողնում քնած ոմն կին: Նա կռացավ և զգաց Բալբինայի երազների շնչառությունը»¹⁷⁸: Նման զգացումն է ունենում Կասալը Բալբինայի հանդեպ: Օտարման այս «պայծառացումներն» ամենքն էլ զգում են միմյանց նկատմամբ: Արանսուրուն գիտակցում է, որ մարդը գործ ունի ոչ թե դիմացինի, այլ դիմացինի մասին իր պատկերացման հետ, որ մարդն ընկալում է ոչ թե դիմացինին, այլ ինքն իրեն և այդ պատճառով էլ մնում է անհաղորդ: Իր հերթական սիրուհուն՝ Ռոլանդային նա ասում է. «Ես կզբաղվեմ քեզ հորինելով: Հասկանո՞ւմ ես: Կերևակայեմ, թե ով ես դու: Մի քիչ մտածիր: Արդեն քանի օր է, ինչ մենք միասին ենք: Բայց մենք բոլորս ինքներս մեր գերին ենք, իսկ մնացածը պատրանք է»¹⁷⁹:

«Ոչ մեկի երկիրը» հերոսներից Լարսենին կրկին հանդիպում ենք Օնետտիի «Նավաշինարան»-ում, որն իր ոգով հիշեցնում է Կաֆկայի «Դատավարություն» և «Դոյակ», Դինո Բուցցատիի «Թաթարական անապատն» ու ժյուլիեն Գրակքի «Սիրթի ծովափը» ստեղծագործությունները: Բուցցատիի երկում թաթարական անապատում գտնվող խուլ և մեկուսի ռազմական ամրոց է ժամանում երիտասարդ, եռանդով լեցուն Ջովաննի Դրոգոն՝ հույսով, որ իրեն զինվորական փայլուն ապագա է սպասվում: Նա, իհարկե, վեր է բարձրանում զինվորական աստիճաններով՝ միաժամանակ երազելով իր ընդունակությունները ցուցադրելու մասին: Մի բան կա, որ իմաստավորում է նրա կյանքը՝ անապատի կողմից սպասվող թաթարների հարձակումը: Վեպը լցված է այդ սպասման լարված տազնաարով, մինչդեռ հարձակումն անվերջ ուշանում է: Դրոգոն ծերանում է, իսկ սպասումը, որ թաթարները պիտի հարձակվեն, երբեք չի անցնում: Այն դառնում է կյանքի փոխաբերություն: Վեպն ավարտվում է հերոսի մահվամբ: Հույս և սպասում, արսուրդ ու մահ. այսպիսին են Բուցցատիի երկի հիմնական մոտիվները: Պատահական չէ, որ «Թաթարական անապատը» իտալերենից ֆրանսերեն է թարգմանել Կամյուն: Թե՛ Կամյուն, թե՛ Բուցցատին անշուշտ ազդեցության նույն ակունքից են սնվել՝ Կաֆկայի ստեղծագործություններից:

¹⁷⁸ Նույն տեղում, էջ 214:

¹⁷⁹ Onetti J., Tierra de Nadie, M., Punto de Lectura, 2007, p. 226.

Վերջինիս վրա Կաֆկայի ունեցած ազդեցության մասին Բորխեսը գրում է. «Եվ ինչո՞ւ Բուլցցատիի համար առանց դույզն ինչ վնասի չընդունենք այս երկու նշանավոր ուսուցիչների ազդեցությունը: Այն, ամենայն հավանականությամբ, հեղինակի գլխավոր ստեղծագործությունն է՝ կառուցված անընդհատ հետաձգման սկզբունքի վրա, որ սիրում էին էլեաթներն ու Կաֆկան: Վերջինիս վեպում մթնոլորտը չափազանց գորշ է ու առօրեական և շնչում է ձանձրույթով ու բյուրոկրատիայով: Բուլցցատիի մոտ հակառակ պատկերն է: Այստեղ նույնպես էական դեր է խաղում կանխագացումը, բայց դա մեծ ճակատամարտի կանխագացումն է՝ վախեցնող և երկար սպասված»¹⁸⁰: Ինչ վերաբերում է Կամյուի՝ Կաֆկայից կրած ազդեցությանը, հայտնի է, որ նրան նույնիսկ «Յեմինգուեյի ոճով գրող Կաֆկա» էին անվանում:

«Նավաշինարան»-ը թե՛ սյուժեով, թե՛ մոտիվներով հիշեցնում է այս վեպերը: Յերոսը՝ Լարսենը, կառավարչի «բարձր» պաշտոն է ստանձնում նավաշինարանում: Աստիճանաբար պարզվում է, որ ձեռնարկությունը գտնվում է խուլ, լքված ու մեկուսի մի վայրում՝ ինչպես ժյուլիեն Գրակքի, Կաֆկայի, Բուլցցատիի երկերում կամ Ջոզեֆ Կուտզեի «Բարբարոսներիև սպասելիս» վեպերի ամրոցները: Այնտեղ, ուր գտնվում է այդ նավաշինարանը, հազվադեպ «միայն մոտորանավակներ են կայանում, ոչ ոք չի ժամանում այստեղ, ոչ ոք չի հեռանում այստեղից»¹⁸¹: Լարսենը չափազանց ուշ է պարզում, որ Կուլնցը և Գալվեսն այդ լքված ու բարձիթողի նավաշինարանի միակ աշխատակիցներն են: Սկզբում նրանք հետաքրքրվում են, թե որքան աշխատավարձ է ստանալ ու կառավարիչը, իսկ վերջինս, չկռահելով հարցի թաքնված ծաղրն ու հեգնանքը, բավականին խոշոր գումարի մասին է խոսում: Յերոսն այստեղ է եկել մեծ հույսերով, նույնիսկ քանդված նավաշինարանը ոչ ինչ չի հուշում նրան՝ նա դեռ բարձր աշխատավարձի և աշխատանքային փայլուն ապագայի մասին է երազում: Սակայն ինչ-որ պահի պարզվում է, որ ինչպես Կուլնցն ու Գալվեսը, այնպես էլ նա ոչ մի գորշ չեն ստանում իրենց աշխատանքի դիմաց, որ

¹⁸⁰ "La configuración del cosmos en la narrativa de Borges y Buzzati". En: Quaderni Ibero-american. N° 55/56, pp. 339- 363.

¹⁸¹ Onetti J., El astillero, M., 1967, Arca, p. 40.

ծեռնարկությունն ընդհանրապես չի գործում: Լարսենին, սակայն, հույս է ներշնչում նավաշինարանի տեր Պետրոսը, և նասկսում է հավատալ, թե նավաշինարանը շուտով ոտքի կկանգնի: Սակայն քաղցը նրան ստիպում է հուսալքվել: Յերոսը սիրային կապի մեջ է մտնում տիրոջ դստեր՝ Անխելիկա Ինեսի հետ, և այս անգամ էլ կուլ է տալիս Կունցի ու Գալվեսի չար հեգնանքի հերթական խայծը, թե կարող է դառնալ նավաշինարանի տիրոջ փեսան և հարուստ ժառանգության միակ տերը: Լարսենը վաճառում է իր վերջին թանկարժեք իրը, որպեսզի մի կերպ քարշ տագոյությունը, նույնիսկ այդ գումարից թանկարժեք նվեր է գնում Անխելիկայի համար: Այդ օրը հերոսը քուն է մտնում մտախոհ, «նականխագում էր, որ դաարդեն վերջն է, որ ամիսներ անց ո՛չ տանիք կունենա իր գլխավերևում, ո՛չ ուտելիք, որ չի կարողանա խույս տալ ծերությունից, բայց այդ ամենի հանդեպ նա արդեն անտարբեր էր, իսկ վաճառված զարդը դժբախտություն է բերելու իրեն»¹⁸²:

Լարսենը գիտի, բայց անտեսում, չի ուզում ընդունել, որ արտաքին բարեմասնություններով օժտված Անխելիկան իրականում ցնորամիտ է: Նրան հաղորդ ժպիտը, նրա տարօրինակ վարքը, որ ոչ մի տեսարանում այնքան ցայտուն չի երևում, որքան Գալվեսի կնոջ հանդեպ կառավարչին խանդելիս, երբ մտնում է գործարան և աղմուկաղաղակ բարձրացնում, ապա կիսամերկ ու զավեշտալի, բայց հպարտ կեցվածքով դուրս է գալիս սիրեկանի աշխատասենյակից: Յերոսը մի տեսակ թմբիրի մեջ, չգիտակցված ինքնախաբեությամբ է ապրում՝ հավատալով, թե Պետրոսի գեղեցկուհի դուստրը կարող է դառնալ իր կինը: Նույնիսկ վեպի վերջին էջերում, երբ բժիշկ Դիաս Գրեյը փորձում է բացել նրա աչքերը, վերջինս մեծ դժվարությամբ է ընդունում աղջկա ցնորամտությունը, շարունակելով մտածել, թե ինչ կա, կարելի է և պսակվել ու զավակներ ունենալ. «Լավ, մոտենալով սեղանին, հորանջեց և խոնավ աչքերով բարեհոգի ժպիտը դեմքին ասաց Դիաս Գրեյը, - նա տարօրինակ է: Նա անսովոր է: Նա խանգարված է և հնարավոր է, որ ավելի ցնորված ու ցնդած, քան թե հիմա է, չլինի այլևս երբեք: Բայց երեխաներ ոչ մի դեպքում: Մայրը մահացավ կատարյալ ցնորամտության մեջ, իսկ ծեր Պետրոսը, ես

¹⁸² Onetti J., El astillero, M., 1967, Arca, p. 39.

արդեն ասել եմ ձեզ, ցնորվածի դեր է խաղում, որպեսզի վերջնականորեն չցնորվի: Այնպես որ խորհուրդս դաժան է՝ լավ կլինի, որ նրանից երեխաներ չունենաք: Իսկ ինչ վերաբերում է նրա հետ ապրելուն, ինձ թվում է, թե ինքներդ ավելի լավ եք պատկերացնում, թե որքանով եք ի վիճակի տանել նրան»¹⁸³:

Դիա Գրեյի և Լարսենի հանդիպումն առանցքային է՝ այստեղ է, որ Լարսենը բացահայտում է ճշմարտությունը, քանզի «Նավաշինարանի» մասին ճշմարտությունն իմանալու համար նա պետք է դուրս գար այնտեղից: Նա պարզում է, որ իրենից առաջ բազմաթիվ մարդիկ այդտեղ կառավարչի պաշտոն են կատարել. «Բայց վերջին հաշվով իրարից ոչ այնքան տարբեր՝ նրանց բոլորին միավորում էր չքավորությունը, հագուստի ճշացող աղքատությունն ու աններդաշնակությունը՝ տարօրինակ, անհեթեթ: Նրանց բոլորին միանման էր դարձնում գիտակցված անկումի կնիքը, բոլորին միավորող մի բան, ինչպես փոքրիկ գործի համագգեստ, Պետրոսի վարակիչ խելագարության հորինվածքը: Շատ-շատերը և դրանք կրկնակի շատ էին, երբեք Սանտա-Մարիա չեկան, չփորձեցին նորից հարաբերության մեջ մտնել թշամական, չար, բայց իրական աշխարհի հետ, որի դեմ կարելի է պայքարել: Ոմանք մոտորանավակ նստեցին հենց «Նավաշինարան» նավահանգստի մոտ և փախան, ուր կարող էին, շատերը ճանապարհին այցելեցին քաղաք՝ համակված վախով, որ կարելի էր հպարտության տեղ ընդունել, որ ստիպում էր նրանց ոչ մի տեղ չերևալ: Իսկ ընդհանրապես նրանք այնքան էլ տարբեր չէին: Նրանց հարազատեցնում էր նաև աչքերի արտահայտությունը՝ ոչ այն է դատարկ, որքան դատարկված այն ամենից հետո, ինչ նրանք տեսել էին և ինչի նախկինում հավատացել էին, գուրկ այն ամենից, ինչ կար նրանց ճանապարհին ընկած այս առաջին ամուր հողի վրա, ուր ոտք էին դնում իրենց փախուստից հետո»¹⁸⁴:

Հերոսի այս բացահայտումը հիշեցնում է Կաֆկայի «Դատարանի դռան առջև» առակը: Կաֆկայի հետ ընդհանրությունն ունի նաև Պետրոսի դատավարությունը: Լարսենը պարզում է, որ վերջինիս ամբողջ ունեցվածքը կալանքի տակ է, և ինքն իրեն հուսադրում է, թե

¹⁸³ Նույն տեղում, էջ 65:

¹⁸⁴ Onetti J., El astillero, M., 1967, Arca, p. 66.

սեփականատերը շահելու է դատը, նավաշինարանը շուտով գործարկվելու է: Նա Սանտա-Մարիայում հանդիպում է նաև տիրոջը, որը հավատացնում է, թե օրեր են մնացել իր ունեցվածքը կալանքից ազատելու և նավաշինարանը գործարկելու համար: Լարսենը կրկին հավատում է, իսկ որպեսզի դատավարությանն անցանկալի էլք չընդունի, խոստանում, որ Գալվեսի մոտ տեսած և Պետրոլսի կողմից ստորագրված կեղծ փաստաթուղթը կկորզի նրանից: Վերջինս այն պահում է Պետրոլսին դատի տալու համար: Չրուցակիցն իհարկե նշանակություն չի տալիս այդ փաստաթղթին, բայց այն կարևոր է դառնում Լարսենի համար: Այժմ էլ փաստաթուղթը խլելն է դառնում նրա կյանքի իմաստը: Նա փորձում է Գալվեսի կնոջը համոզել ամուսնուց խլել այն և տալ իրեն՝ հավատացնելով, որ նավաշինարանի ոտքի կանգնելու հարցն օրերի խնդիր է: Բայց պարզվում է, որ ձեռնարկության ամբողջ ունեցվածքը Կուլնցն ու Գալվեսը չնչին գումարներով վաճառել են ռուսներին, և գրեթե անհնար է այն հետվերցնել: Յերոսն աստիճանաբար համակերպվում է այդ մտքի հետ և Կուլնցի ու Գալվեսի հետ մասնակցում թալանին՝ միաժամանակ փորձելով կորզել կեղծ փաստաթուղթը: Վեպում նկարագրված օրերը բավականին միապաղաղ են ու տաղտկալի՝ ամեն ինչ կրկնվում է նույնությամբ և պատահական չէ, որ կրկնվում են նաև ստեղծագործության գլուխների վերնագրերը՝ «Նավաշինարան», «Տնակ», «Տաղավար»:

Լարսենի, Գալվեսի և Կուլնցի աշխատանքը քանդված նավաշինարանում բացարձակապես անիմաստ է ու անհեթեթ: «Այս գործը կատարել, մեկ այլ գործ, հետո մեկ ուրիշը, բոլոր գործերը խորթ են, և քեզ համար կարևոր չէ՝ լավ կստացվի, թե վատ, ինչ պիսին է այդ գործերի իմաստը»¹⁸⁵: Եվ միշտ այդ քանդված, կործանված ձեռնարկությունում գործեր կան, որոնք «պետք կատարել, թեև ինքդ էլ չգիտես՝ ինչու»¹⁸⁶: Աշխատանքում բացակայում է հաճույքը, ինչը մեքենայացնում է մարդկային գործունեությունը, բացակայում են նպատակն ու իմաստը, գործունեությունը հանգում է աբսուրդի: Լարսենը կարդում, կարգի է բերում անպետք փաստաթղթերի արխիվը, իրերի հաշվառում է կատարում, ուսումնասիրում վաղուց արդեն

¹⁸⁵ Onetti J., El astillero, M., 1967, Arca, p. 51.

¹⁸⁶ Նույն տեղում, էջ 53:

ծովի հատակն անցած նավերի վերանորոգման նախահաշիվները: Նա պարզապես կլանված է այդ աշխատանքով, նրա սերը «գերի է այն ամենին, ինչ կա նավաշինարանում»¹⁸⁷: Նույնը կարելի է ասել նաև Կուլնցի մասին, որի հոգում բացարձակ անդորր էր և ում չէին հետաքրքրում «ո՛չ մարդիկ, ո՛չ աստվածները, կյանքի հետ նրան համակերպել էր նախագծվող հորատման մոլորճը»¹⁸⁸: Եվ միայն Գալվեսն է, որ կարողանում է ծածուկ իրագործել փախուստը, բայց նա էլ ինքնասպանության է գործում: Եվ այսպես, ո՛չ Կուլնցը, ո՛չ էլ Լարսենը չեն նկատում, թե ինչպես են կլանված անկարևոր, անպետք, ապարդյուն ու անհետեթ աշխատանքով, ինչպես է անողոք ժամանակը խժռում մարդկային գոյությունը: Նրանք պարզապես համառ ինքնախաբեության մեջ են զբաղված. «Արխիվը դասակարգված է այբբենական կարգով, գրասեղանը մաքրված է փոշուց ու անպետք իրերից, աշխատակազմի համար հնչող զանգն աշխատում է անխափան: Այս նկատելի բարելավումներից հարկավոր է հիշատակել նաև աշխատաժամերի խտագույն պահպանումը, իր սրտացավ մտորումներն աշխատանյակում և համառ ձգտումը՝ պատկերացնել աշխատակիցների ու ծառայողների՝ ուրվականների այդ բանակը»¹⁸⁹:

Սյուլեթի զարգացման ընթացքում աստիճանաբար ավելի ու ավելի է ամբողջանում քանդվող նավաշինարանի պատկերը՝ սարդոստայներ, փոշու բներ, կաթացող պատեր և առաստաղներ, առնետներ, որոնք խժռում են արկղերի մեջ փակված հեղյուսներն ու գայլիկոնները, փտած տախտակներ, շարքից դուրս եկած մեխանիզմներ, որոնք դեռ փորձում են իրենց արժանապատիվ կեցվածքը պահել, բակում բեռնատար ինչ-որ մեքենայի ժանգոտ կմախք, ջրափոսեր, ժանգոտ շղթաներ, խարիսխներ... Քայքայման ու լքվածության մթնոլորտն աստիճանաբար խտանում և թափանցում է մարդկային ներաշխարհ: Վերում անընդհատ կատարվում է այդ անցումը՝ արտաքին իրականության և մարդու ներքնաշխարհի աստիճանական նույնացման մոտիվը: Ահա այդպիսի նկարագրություններից մեկից անմիջապես անցում է կատարվում. «Լարսենին չէր մտահոգում, որ կյանքն անցնում է՝ քաշելով իրեն՝

¹⁸⁷ Նույն տեղում, էջ 88:

¹⁸⁸ Նույն տեղում, էջ 120:

¹⁸⁹ Onetti J., El astillero, M., 1967, Arca, p. 100.

հեռացնելով այն ամենից, որ նրա համար նշանակություն ունի... Նա տառապում էր, որ մինչև ականջները խրվում է ցեխի մեջ. չէ՞ որ նրան, ըստ էության, այդ իրերը չէին հետաքրքրում, ավելի ճիշտ երբեք այն չափով ձգտում չէր ունեցել այդ ամենի հանդեպ, որպեսզի կառչեր դրանցից»¹⁹⁰: Նա հասկանում է, որ ինքն անշարժության է մատնված: Նրա ընդվզումը՝ այդ ցեխից դուրս գալու որոշումը բավականաչափ թույլ է, որպեսզի ինչ-որ բան նախաձեռնի: Այդպիսի պահերին հերոսը մտածում է. «Ես պետք է մտահոգվեմ միայն իմ մասին, ուրիշ ոչինչ ինձ չպետք է անհանգստացնի, ահա ես վհատ, սրսփանքով նստած եմ այս սեղանի առջև, ինձ ճնշում է վատ եղանակը, իմ դժբախտությունը, առօրյայի ցեխը: Եվ ամեն դեպքում ես ուզում եմ, որ այս անձրևը տեղա ուրիշների վրա, որ այն նույն տհաճությամբ թմբկահարի ուրիշների տանիքները»¹⁹¹:

«Ոչ մեկի երկիրը» վեպի նմանությամբ այստեղ ևս անընդհատ անձրև է տեղում, մարդուն ոչինչ չի մնում անելու գոյության պարապն անձրևին նայելով լցնելուց բացի, անվերջ տաղտուկ, խոնավություն, անհարմարություն, «մենություն, դատարկություն, քայքայում»¹⁹², վախ, կուրություն, ընչազրկություն, քաղց, մահ: Իսկ անցյալում՝ ապրած կյանքի դատարկություն միայն: Եվ սարսափելի նայն է, որ «անցյալի Լարսենը, որ այժմ իր որդին կարող էր լինել և ինքը նույնն են»¹⁹³: Ոչինչ չի կատարվել կյանքում, ոչինչ չի փոխվել: Ամեն ինչ մնացել է նույնը, և արդեն զգացվում է մոտալուտ մահվան շունչը:

«Լարսենին համակեց վախն ապագայի հանդեպ սթափ հայացքից: Այս զավեշտից դուրս, որ նա ընդունել էր իբրև պաշտոն, չկար ոչինչ՝ միայն ձմեռ, ծերություն, անապաստան կյանք և մոտեցող մահ»¹⁹⁴: Նա նույնիսկ սեփական ծածկ չունի իր գլխավերևում, ստիպված հյուրընկալություն է փնտրում Գալվեսի հարկի տակ, այն ժամանակ, երբ հասկանում է, որ «ընկճված է սովից ու անհաջողություններից, դուրս է շարտված կյանքից և անկարող է

¹⁹⁰ Նույն տեղում, էջ 62:

¹⁹¹ Նույն տեղում, էջ 53:

¹⁹² Onetti J., El astillero, M., 1967, Arca, p. 25.

¹⁹³ Նույն տեղում, էջ 85:

¹⁹⁴ Նույն տեղում, էջ 36:

թարմացնող անուրջներ հորինել ինքն իր համար»¹⁹⁵։ Քաղցը որովայնից փոխադրվել էր «գլխի ու ոսկորների մեջ»¹⁹⁶ և արդեն արտահայտվում էր «ոչ թե ուտել ու ցանկությամբ, այլ տխրությամբ, որ ինքը մենակ է ու քաղցած»¹⁹⁷։ Խարխուլ ու քարուքանդ այն տնակը, ուր ժամանակ առ ժամանակ պատիվը (վեպում Լարսենի պատվի խորհրդանիշը Գալվեսի գլխարկն է) մի կողմ դրած հերոսը հյուրընկալություն է փնտրում, Գալվեսի և նրա կնոջ «տունն է»՝ շնաբույն հիշեցնող մի որջ, որտեղ ամեն օր աշխատանքից հետո Գալվեսը, Կունցը և վերջիններիս կողմից արհամարհված, ծաղրված, բայց ի վերջո այդ ծաղրի ու արհամարհանքի հետ համակերպված կառավարիչն ամեն օր գալիս է ընթրել ու և օդի խմել ու։ Սկզբում Կունցը, Գալվեսը և կինը թշնամաբար են տրամադրված Լարսենի հանդեպ։ Նրանց թշնամանքն ուղղված է նրա համառոդ պատրանքներին, թե ամեն ինչ ի վերջո լավ է լինել ու, որ շուտով նավաշինարանը գործել ու է։ Վերջինիս անձի մեջ նրանք առում են հենց այդ հույսը։ Լարսենին նրանք ծաղրում են, հեգնում ու իրենց մոտեն թողնում միայն այն ժամանակ, երբ զգում են, որ նա նույնպես խրվել է այդ ցեխի մեջ, դարձել իրենց նման, իրենցից մեկը։

Բոլորն այս վեպում դիմակ են կրում։ Լարսենն, օրինակ, առանց ժպտի տեսնելով Գալվեսին, հասկանում է, որ ժպտը նրա դիմակն էր, և առանց այդ ժպտի Գալվեսը պարզապես օտար և անճանաչելի է իրեն։ Բոլորն ինչ-որ խաղի կանոններ են ընդունել և խաղում են։ «Նրանք մտազար են, ուրեմն մտազար եմ նաև ես։ Տրամաբանական է, որ ես իրավունք ունեի այդ խաղը խաղալ, երբ ես դա անում էի մենության մեջ, ինքս ինձ հետ, բայց եթե նրանք պատասխանում են իմ խաղին, ուրեմն խաղը դառնում է ճշմարտություն, դառնում է իրականություն։ Ընդունել այն որպես իրականություն՝ ինձ՝ կյանքը որպես խաղ խաղացողիս, նշանակում է ընդունել խելագարությունս»¹⁹⁸։ Եվ Լարսենին նույնիսկ թվում է, թե տնակը, ուր հյուրընկալվում է ինքը, խաղի մի մասն է, որ այն կառուցել և բնակություն են հաստատել նրանում միայն մի նպատակով՝

¹⁹⁵ Նույն տեղում, էջ 37։

¹⁹⁶ Նույն տեղում, էջ 36։

¹⁹⁷ Նույն տեղում, էջ 37։

¹⁹⁸ Onetti J., El astillero, M., 1967, Arca, p. 39.

«կառուցել բեմ այն տեսարանների համար, որոնք հնարավոր չէ խաղալ նավաշինարանում»¹⁹⁹:

Խաղում է Պետրոսը, որն ինչ-որ տեղ հիշեցնում է Կաֆկայի «Դոյակը» վեպի Կլամին: «Մենք բոլորս գիտենք, -ասում է բժիշկ Դիաս Գրեյը Լարսենին,- որ մեր կենսակերպը կատակերգություն է, և կարող ենք ընդունել դա, բայց չենք ուզում ճանաչել այդ կատակերգությունը խաղալու ուրիշ իրավունքը: Պետրոսը կատակերգակ է, երբ ձեզ գլխավոր կառավարչի պաշտոն է առաջարկում և դուք էլ եք կատակերգակ, երբ համաձայնում եք: Դա խաղ է, և ձեզնից յուրաքանչյուրը գիտի, որ դիմացինը խաղում է: Բայց երկուսդ էլ լռում եք ու ձևացնում: Պետրոսին կառավարիչ է պետք, որպեսզի դատավարության մեջ փաստարկ ունենա, թե նավաշինարանի աշխատանքները չեն դադարել: Դուք ուզում եք վաստակ կուտակել, որ եթե կատարվի հրաշքը, կարողանաք պահանջել ձեր գումարը»²⁰⁰: Բայց Պետրոսը, ինչպես Լարսենին է թվում, իր նման հուսահատ խաղացող չէ. «Նանույն հուսահատությամբ չի խաղում, ինչ ես, թեև նրան ավելի քիչ ժամանակ է մնացել, և նա գիտակցում է: Բացի դրանից, ես մի առավելություն եմ ունեմ: Նրա համար կարևոր է խաղը, ոչ թե այն, ինչ կարելի է շահել»²⁰¹: Յերոսն աստիճանաբար հասկանում է, որ այդ խաղից ոչինչ էլ չի շահելու, որ ինքը խաղում է՝ հավատալով խաղով պայմանավորված ստին, հանուն խաղի պարգևած մոռացությանը, և արդեն նշանակություն է ստանում խաղը ոչ թե հաղթանակը կամ պարտությունը: Այս ամենից նա մի ելք ունի՝ Պետրոսի աղջիկը, որի վրադրել է իր ամբողջ խաղադրույքը:

Տաղավարն այն տեղն է, որտեղ Պետրոսի սպասուհուն՝ Խոսեֆինայի միջնորդությամբ Լարսենը հանդիպում է Անխելիկային: Կարճ ժամանակ անց նույն տաղտուկով են վարակվում նաև նրանց հանդիպումները: Մի տեսակ անհաղթահարելի հեռավորություն կա զույգի հարաբերություններում, և նրանց սերը, որ բավական տարօրինակ է, հիշեցնում է Կաֆկայի «Դատավարություն» վեպի Ֆրիդայի ու Յոզեֆ Կ-ի սերը: Չարմանալի, տարօրինակ սեր է այն. Լարսենն ինքն էլ ինչ-որ մի պահի սկսում է

¹⁹⁹ Նույն տեղում, էջ 54:

²⁰⁰ Նույն տեղում, էջ 65:

²⁰¹ Նույն տեղում, էջ 69:

գիտակցել, որ ինքն իրականում ոչ թե Անխելիկայի հետ է հաղորդակցվում, այլ «ոչնչի»։ «Երեկոյի սառը մթնշաղի մեջ նա խոսում էր ոչ ոքի համար, հիստերիկ ծիծաղի պոռթկումների, լուսնի պես կլորիկ կրծքերի մասին, պատմում էր իր կյանքի պատմությունն առանց որևէ նպատակի, պատմում էր ինքն իրեն, որպեսզի կարճի ժամանակը»²⁰²։ «Սիրո խնդիրը ռոմանտիկների մոտ ոգու ազատությունն ու մարդու անկախությունը երգելու ելակետն էր, իսկ քննադատական ռեալիզմում՝ սոցիալական քննադատության խթան,- գրում է ֆրանսիական էկզիստենցիալիզմն ուսումնասիրող լեհ տեսաբան Կոսակը,- Տոլստոյի «Աննա Կարենինայի» և Շարլ Բոդլերի «Չարի ծաղիկների» ժամանակներից սկսած սերը ծառայում է մարդուն շրջապատող դատարկությանը, մարդկային հաղորդակցման անկարողությանը, սեփական իդեալներն ու երազանքներն իրացնելու անհնարինությունը, վաղանցիկ երջանկությունը պահելու, հոգևոր ամբողջության և ոգու ներդաշնակության հասնելու անգործության խնդրին»²⁰³։

Վեպում չափազանց խաղարկվող պատկերներից է «դատարկությունը», սարտոյան «ոչինչը»։ Սակայն Սարտրի հերոսը, օրինակ, այդ դատարկությունը դիտարկողի կարգավիճակում է, իսկ Լարսենի մոտ ժամանակ առ ժամանակ միայն գիտակցության այդպիսի արթնացումներ են տեղի ունենում, որոնք ոչ մի կերպ չեն տանում ընդվզման։ Եթե «Կարճ կյանքի» հերոս Բրաուզենը փախչում է դեպի պատրանքների աշխարհ, ապա Լարսենի գիտակցությունը պարզապես ընկղմված է «դատարկության» մեջ։ Դատարկության հայեցողությունը նրա «սիրած» զբաղմունքն է։ Մարդը նայում է իր ներսը և չի գտնում որևէ բան, որն իրեն կդարձնի անհատականություն, նա միայն դատարկություն է գտնում իր մեջ։ Բրաուզենը ևս անընդհատ բախվում է այդ ոչնչին։ Նույնանալով ինչ-որ մարդկանց հետ՝ նա իրեն վերապրում է իբրև ոչինչ, իբրև «անուն և ազգանուն, երեք բառ», իբրև հոր կողմից կյանք տված «մի չնչին իդեա», «կարճ ասած՝ ոչնչություն»²⁰⁴, «Խուան Մարիա Բրաուզենը և նրա կյանքը՝ դատարկության պարունակներ են, որ

²⁰² Onetti J., El astillero, M., 1967, Arca, p.98:

²⁰³ Косса́к Е., Экзистенциализм в философии и литературе, М., Политиздат, 1980, с. 278.

²⁰⁴ Onetti J., La vida breve, EDHASA, 2006, p. 49.

աջ խարհին հայ տնակերպվում են իբրև էության կորուստ»²⁰⁵: Այ դպեա
Է զգում նաև «Յրաժեշտներ» վիպակի անանուն հերոսի մասին պատմող
անձը:

Սարտրի «Ազատության ճանապարհները» եռագրության առաջին՝
«Հասունության տարիք» վեպի հերոսուհի Մարսելն իր ընկերոջը՝
Մաթիեին այսպիսի խոսքերով է դիմում. «Երբ նայում ես ինքդ քեզ,
պատկերացնում ես, իբրև թե դու նաչես, ում նայում ես, կարծես թե
դու ոչինչ ես: Հոգուդ խորքում քո իդեալն է Լինել ոչինչ»²⁰⁶: Նրա
կարծիքով այստեղ է նաև ազատության խնդիրը: Մարդը պետք է կառչի
այդ «ոչնչից», հակառակ դեպքում նա մղվում է դեպի ուրիշները,
ովքեր սահմանափակում են իր ազատությունը: «Եթե ես չփորձեմ
կեցությունը համարել իմ գոյության հետ, այն պարզապես կթվա
անհեթեթ»²⁰⁷: Մարսելն, օրինակ, ազատվելու ցանկությունն չունի,
նա դեմ է, որ իր գործողությունները սահմանվեն ուրիշների
կողմից: Նույնը կարելի է ասել նաև «Կարճ կյանք»-ի հերոսուհի
Էլենա Սալայի մասին. «Նա թույլ էր տալիս շրջապատել իրեն
հոգածության այդ առինքնող նշաններով, իսկ Լագոսն, ի վերջո,
սկսում էր անհատ զգալ իրեն»²⁰⁸: Սիրո շնորհիվ է մարդը
ժամանակավորապես մոռանում իր ներքին դատարկությունը: Սերը
դառնում է սեփական ներսի դատարկությունից և մենությունից
խուսանալու միջոց, մինչդեռ Էկզիստենցիալ անհատը
տարուբերվում է դատարկության ու մենության բնեռների միջև:
«Դատարկության հայեցողությունից նա վերադարձավ իր
մենությանը, որ այլևս չէին կարող խախտել ո՛չ մարդիկ, ո՛չ որևէ
իրադարձություն»²⁰⁹:

Մենությունը Լարսենի ճակատագիրն է՝ ըստ էության վեպում
ոչ մի կերպարի միջև հաղորդակցում տեղի չի ունենում, բոլոր
հերոսները մնում են անհաղորդ: Նույնիսկ մտերիմ ընկերները՝
Կունցը և Գալվեսը: Վերջինիս անհետանալուց հետո Կունցին բնավ
չի հուզում ընկերոջ ճակատագիրը, որովհետև ընկղմված է
նախագծերի մեջ: Օնետտիի հերոսներն ասես գիտակցում են, որ

²⁰⁵ Նույն տեղում, էջ 96:

²⁰⁶ Sartre, J.-P., Les chemins de la liberté. I, L'âge de raison, Paris, Gallimard, 1990, p.16

²⁰⁷ Նույն տեղում, էջ 16:

²⁰⁸ Onetti J., La vida breve, EDHASA, 2006, p.71.

²⁰⁹ Onetti J., El astillero. M., 1967, Arca, p 108.

պատահականությունն է իրենց համախմբել այդ նավաշինարանում, և այդ գիտակցումը թույլ չի տալ իսրանց մտերմանալ, մեկը մյուսից թաքցնում է իր դեմքն ու եռությունը, նույնիսկ ավելորդ է համարում հաղորդակցության միջոցը՝ խոսքը: Նրանք լռակյաց են: Լարսենը բառերը համարում է մեռած: Կյանքի արսուրդի զգացումը թույլ չի տալ իսրանց խոսել: Քանի որ աշխարհն արսուրդ է, արսուրդ է նաև խոսքը՝ որպես հաղորդակցման միջոց: Այսպիսին են Օնետտիի գրեթե բոլոր հերոսները: Լուռ և անտարբեր: Արտաքին աշխարհի ոչ մի իրադարձություն Լարսենին չի կարող արթնացնել «դատարկության հայեցումից»:

Մերսոյին դեպի իրականությունն վերադարձնում է իր իսկ կողմից արձակած կրակոցը: Օնետտիի գրեթե բոլոր վեպերի հերոսների մոտ ատրճանակ կա, Լարսենի մոտ ևս: Եվ գրեթե միշտ ատրճանակը նրանց համար մնում է գոյության թմբիրից ու երազից արթնանալ ու միակ հնարավորությունը: Կրակոց, որ կարող է արթնացնել հերոսին, բայց այդպես էլ տեղի չի ունենում: Վեպում կան պարբերաբար կրկնվող մոտիվներ, որոնցից է երազը: Լարսենին անընդհատ թվում էր, թե ինքը երազի մեջ է. «Եվ ամեն անգամ, և ամեն անգամ ավելի ու ավելի շատ էր խորանում տաղտուկը, ասես նա անընդհատ նույն վաղեմի երազն էր տեսնում: Եվ վերջում ասես այդ երազի մասին պատմություն էր լսում՝ միևնույն բառերով ու նույն անփոփոխ և խուլ ձայնով»²¹⁰: Նա անընդհատ հանում է ատրճանակը, նորից թաքցնում. նրա հոգում մերթ հասունանում, մերթ մարում է կրակելու անգուսպ ցանկությունը՝ սպանության կամ ինքնասպանության տարտամ մի միտք, որ խիստ որոշակի է դառնում, երբ Գալ վեսը իվում է վերջին հույսը, դառնում է դասալիք, լքում է հղի կնոջն ու անհետանում՝ օրերից մի օր նամակ ուղարկելով և հայտնելով, թե վերջապես դատի է տվել Պետրոսին:

Լարսենն այցելում է վերջինիս: Պետրոսը չի դադարում հավատալ, որ ոչ միայն դուրս է գալու բանտից, այլև վերականգնելու է նավաշինարանը: Նա ատրճանակը դնում է Պետրոսի առջև՝ իբրև ապացույց, որ ինքը դասալիք չէ և փնտրում է Գալ վեսին՝ դավաճանության համար սպանելու: «Երկուսն էլ լուռ

²¹⁰ Onetti J., El astillero. M., Arca, 1967, p. 96.

Էին ու գլխահակ. ուշադիր նայում էին գենքի նրբագեղ ձևերին, փայլփլուն փողի մեղմ շողշողումին, բռնակի ծալազարդ մակերևույթին: Նրանք ուսումնասիրում էին ռևոլվերը՝ ամենևին չմտածելով դիպչել նրան, ասես այն ինչ-որ կենդանի էր, որի գոյության մասին նրանք գիտեին, բայց երբեք չէին տեսել, կամ էլ ինչ-որ միջատ, որ բարձրացել էր սեղանի վրա՝ իր մեջ պարունակելով մի սպառնալիք, ինքն էլ սպառնալիքի տակ, բայց չգիտակցելով՝ հանգիստ, խորհրդավոր, գուցե փորձում է իր ենթաթևիկների թափահարումով հաղորդել մի բան, որ հասու չէ մարդկային կոպիտ ընկալմանը»²¹¹:

Սյունու բռնալիստական պատկերամտածողության մեր «Նավաշինարանը» հիշեցնում է Ժյուլիեն Գրաքի «Սիրթի ծովափը»: Նույն օրը Լարսենը Սանտա-Մարիայի ոստիկանության ունում հարցուփորձ է անում Գալվեսի մասին, նրան բերում են մի սենյակ, որտեղ նաճանաչում է ջրահեղձ Գալվեսին: «Ամեն ինչ վերջանում է կամ կգա ամեն ինչի վերջը, միակ բանը, որ մեր ձեռքերում է՝ ընտրել, թե ինչպիսին է լինելու այդ վերջը»²¹²: Գալվեսը միակ կերպարն է, որ ընդվզում և փախուստի է դիմում: Պարզապես ի տարբերություն «երկարատև ինքնասպանության» (Ֆրանսուա Մորիակ) կամ այն «դանդաղ մահվան», որ ընտրել են բոլորը Նավաշինարանում («այնքան դանդաղ, որ այդ մահը ձգվում է մինչև օրս») ²¹³, նա ընտրում է դեպի մահ տանող ամենակարճ ուղին: Պարզվում է, որ ինքն էլ Պետրոուսին հավատացողներից մեկն էր: Այսպես է նրա մասին պատմում կինը. «Նա հավատում էր Պետրոուսին, հավատում էր, որ նա իր ընկերն է, հավատում էր հարստության մասին նրա հեքիաթներին: Պետրոուսը նրան կանխավճար էր տվել, հոգացել մեր ժամանման ծախսերը, մեզ հրավիրել ճաշի, հենց այնպես, երբ իմացավ, որ գալիս ենք: Հրավիրեց ոչ միայն նրան, այլև ինձ... Եվ հաջորդ օրը Գալվեսն անցավ գլխավոր ադմինիստրատորի պաշտոնին, որ զբաղեցնում է մինչև հիմա՝ չվարձատրվելով ոչ մի գրոշ: Միայն թե լսեք, թե ինչպես եղավ: Այդ առավոտ «Բելգրանոյում» նա խորհրդակցեց ինձ հետ, թե ինչ վերնաշապիկ հագնի, ինչ փողկապ

²¹¹ Onetti J., El astillero. M., Arca, 1967, p.115.

²¹² Նույն տեղում, էջ 107:

²¹³ Նույն տեղում, էջ 92:

կապի: Կոստյուկովի հարցը պարզ էր: Երկու կոստյուկով ուներ, հագնելու էր լավագույնը: Նա ուղևորվեց նավաշինարան աշխատաժամից բավականաչափ վաղ և տեսավ այդ խոհուկ հիմնարկը, որ այն ժամանակ ավելի բարվոք վիճակում էր ու տեսավ, որ այն միլիոնավոր անձանակազմը, որն օգտվում է դեռ ամենաառաջ ադիմական օրենքներում չգրանցված արտոնություններից, բաղկացած է առնետներից, փայտջիլներից, լվերից, չղջիկներից և Կուլեց անունով մի գրինգոյից»²¹⁴: Գալվեսը ևս Պետրոսի հազարավոր զոհերից է:

Լարսենը բախվում է մահվան հետ, և մահվան ճշմարտությունն ազատագրում է նրան. «Յիմա նա ոչ միայն միայնակ էր, այլ և չէր վախենում, նրա մոտ հայտնվել էր մտքի սթափության տագնապահարույց ախտանիշը... Յիմանաերես էր շրջում շրջապատող իրականությունից, որ ուզում էր մտնել իր գիտակցության մեջ... Այժմ նա միայնակ էր, վերջնականապես մենակ և առանց որևէ դրամայի, դանդաղ, առանց կրքի ու շտապողականության, առանց ընտրելու ցանկության և հնարավորության... Եվ այդժամ նա գլխում տեղ տվեց այն մտքին, որ պիտի մահանա ու հանգիստ, հետաքրքրասիրությամբ, չնկատելով թվերը, փորձեց կռահել՝ ինչ է անելու, որ զբաղեցնի ինքն իրեն, մինչև որ կգա վերջը, այդ հեռավոր օրը, երբ իր մահը կդադարի դառնալ իր մասնավոր գործը»²¹⁵: Վերջին դրվագները մղձավանջ են հիշեցնում: Լարսենն ուզում է Անխելիկայի մոտ բարձրանալ, իսկ վերջինս քնած է: Նա չի հասկանում, թե ինչպես է հայտնվում աղջկա սպասուհու՝ Խոսեֆինայի անկողնում, որը նրան ակնարկում է, թե վաղուց է սպասել այդ իրադարձությանը, թեև նրա կողակցի համար դա վերջնական՝ մեծ ճակատամարտը տանուլ տալուց առաջ չնչին ու «անպետք մի հաղթանակ» էր: Կանանց հետ հարաբերությունները նրա համար վաղուց կորցրել էին իրենց հմայքը: Յաջորդ առավոտ նա Գալվեսի կնոջը գտնում է երկու լքի ցավերի մեջ: Վեպն ավարտվում է Լարսենի փախուստի փորձով ու մահով:

Այսպիսով, մի կողմից հույսը, մյուս կողմից աբսուրդը վեպի գործողությունը խթանող ներքին, հիմնական ուժերն են: Եվ ամեն

²¹⁴ Onetti J., El astillero. M., 1967, Arca, p. 90.

²¹⁵ Նույն տեղում, էջ 127:

անգամ հույսը բախվում է կեցության արսուրդին: Նպատակի և իմաստի բացակայությունն ամեն ինչի մեջ: Նույնիսկ դեպի Սանտա-Մարիա ժամանակավոր փախուստի մեջ. «Այդ մեկնումը նման էր դադարի, որն ընդհանրապես իմաստ չուներ»²¹⁶: Ամեն անգամ Լարսենը հուսալքության է մատնվում և ամեն անգամ նորից ու նորից, ինչպես Օնետտին է անվանում՝ «դաժան» ու «համառող հույսը» նրան հանում է վհատության անդունդից և ստիպում նորից կառչել կյանքի անհեթեթությանը: Իրեն այցելության եկած Լարսենին տեսնելով՝ Պետրոսին համակում է «համակերպության տաք զգացումը, երջանկության ու երախտագիտության զգացումը, որ մարդկանց կյանքը, որքան էլ արսուրդ, բայց շարունակվում է և շարունակում է բանքերներ ուղարկել, հենց այնպես, որպեսզի հաստատի իր արսուրդ և անիմաստ ինքնը»²¹⁷:

Վեպի գրեթե բոլոր հերոսները, Կունցից և Անխելիկայից բացի, իսկ վերջիններս այնքան են թաղված կեցության արսուրդի մեջ, որ չեն տեսնում արսուրդը, շատ սուր են վերապրում այն՝ թե՛ Գալվեսի կինը, թե՛ Խոսեֆինան, թե՛ Պետրոսը, թե՛ Լարսենը: Միայն Գալվեսն է, որ չի կարողանում համակերպվել կեցության արսուրդի հետ: Կամյուն «Արսուրդը և ինքնասպանությունը» էսսեում գրում է. «Գոյություն ունի միայն մեկ, իսկապես փիլիսոփայական խնդիր՝ ինքնասպանության խնդիրը: Վճռել՝ արժե՞, թե՞ չարժե ասլել այս կյանքը, նշանակում է պատասխանել փիլիսոփայության հիմնարար հարցին»²¹⁸: Եվ այսպես Գալվեսն արսուրդի և ինքնասպանության միջև ընտրությունը կատարում է հոգուտ ինքնասպանության: Մեկ այլ տեղ Կամյունի մոտ կարդում ենք. «Պե՞տք է կամովին հաշտվել մահվան հետ, թե անկախ ամեն ինչից հուսալ»²¹⁹: Լարսենը գիտակցում է, որ արսուրդը դարձել է իր կյանքի իմաստը ու այդքանից հետո շարունակում է հուսալ, նա խորապես զգում է «հույսի արսուրդը», ինչպես ասում է Օնետտին, բայց միևնույն է, չի դադարում հուսալ՝ աշխարհը որքան էլ արսուրդ է ներկայանում նրան: Ինքնասպանության համար ձեռքը

²¹⁶ Onetti J., El astillero. M., 1967, Arca, p 57.

²¹⁷ Նույն տեղում, էջ 63:

²¹⁸ Camus A., Le Mythe De Sisyphe. Essai Sur L'absurde, P., Les editions Gallimard, 1942, p. 9-

10.

²¹⁹ Նույն տեղում, էջ 24:

բազմաթիվ անգամ ատրճանակին տարած Լարսենը Կամյուի առաջադրած երկընտրանքին պատասխանում է. «Անկախ ամեն ինչից հուսալ»: Դիաա Գրեյը նրան է դիմում. «Ինքներդ լավ գիտեք, որ կյանքում անսպասելի բաներ չեն լինում: Այն, ինչ մեզ հանկարծակի է բերում, այն էլ հաստատում է կյանքի իմաստը»: Կամյուի «Յուլյսը և աբսուրդը Ֆրանց Կաֆկայի երկերում» էսսեում կարդում ենք. «Այս հնարամիտ դեղամիջոցը, որը մեզ ստիպում է սիրել այն, ինչը մեզ կործանում է, որը հույս է տալիս այս անհույս աշխարհում, ինչպես նաև ամեն ինչ փոխող կտրուկ ցատկն է կգիստենցիալ իստական հեղափոխության ու հենց «Դոյակի» գաղտնիքն է»²²⁰: Այս խոսքերը կարող են վերագրվել նաև Օնետտիի վեպին: Պետրուսը նույնպես այդ համառ հուսացողներից է: Այս հույսն է, որ նրանց կյանքը վերածում է սպասման: Սպասման միջից դուրս է մնում անգամ հույսը: Այն դառնում է անհույս, բայց հերոսները չեն դադարում սպասել: «Այդ ժամանակը ոչ թե հույսի, այլ սովորական սպասման ժամանակն էր»²²¹: Լարսենը չի ուզում գիտակցել նաև, որ ինքն ինչ-որ բանի է սպասում. «Նա պատրաստ էր սպասել մի ամբողջ դար, ամեն դեպքում չմտածել, որ ինչ-որ բանի է սպասում»²²²: Մարդը դառնում է համակ սպասում, իր մեջ հայում է դատարկությունը և գերադասում չգիտակցել, որ այդ դատարկությունը մահն է, իսկ սպասումը՝ մահվան սպասումը: Դատարկությունն իր մեջ գտնելով՝ անհատը խորհում է, որ ինքն անհատականությունից զուրկ ոչնչի հասարակ պարունակ է: «Ես ես չեմ... Ես մի բան եմ, որ ընդամենը ստուգման կարիք ունի... Ես անհատականություն չեմ»²²³, - մտածում է Լարսենն իր մասին, իսկ Գալվեսի կնոջ մասին ասում՝ «Նա ոչ թե անհատ է, այլ պարզապես սպասման պարունակ»²²⁴:

Օնետտի երկերի գլուխգործոցը՝ «Կարճ կյանքը» (La vida breve) վեպը ոչ միայն լատինաամերիկյան, այլև իսպանալեզու գրականության «բոլոր վեպերից թերևս ամենագեղեցիկն ու

²²⁰ Camus A., Le Mythe De Sisyphe. Essai Sur L'absurde, P., Les editions Gallimard, 1942, p.148.

²²¹ Onetti J., El astillero. M., Arca, 1967, p. 99.

²²² Նույն տեղում, էջ 89:

²²³ Նույն տեղում, էջ 71:

²²⁴ Նույն տեղում, էջ 99:

անթերին»²²⁵ Է: Իհարկե, Լյուսային այս ստեղծագործությունը հետաքրքրում է վիպական տեխնիկայի և գեղարվեստական հնարքների վարպետության, անսպասելի լուծումների, անթերի ու հղկված ոճի տեսանկյունից: «Նամակներ երիտասարդ վիպասանին» Էսսեների գրքում Նոբելյան մրցանակի դափնեկիրն Օնետտի վիպական տեխնիկայի հաճախակի գործածվող հնարքն անվանում է «չինական զարդատուփի» սկզբունք՝ գրելով. «Վեպն ամբողջությամբ կառուցված է չինական զարդատուփի սկզբունքով: Օնետտին այս հնարքը կիրառել է զարմանալի վարպետությամբ՝ դրա շնորհիվ ստեղծելով իրարից նուրբ շերտերով բաժանված աշխարհներ: Այդ շերտերը մերթ դասդասվում են իրար վրա, մերթ՝ սերտաճում, ինչի արդյունքում ջնջվում է իրականության ու հորինվածքի (կյանքի և երազների, իրականության ու պատրանքի) սահմանը:

Պատմողը Բուենոս Այրեսում ապրող Խուան Մարիա Բրաուզենն է. նրան մտահոգում է կնոջ՝ Գերտրուդայի առողջությունը (վերջինս հիվանդ է քաղցկեղով, և հեռացնելու են նրա կուրծքը): Չերոսը, սակայն, գաղտնի հետևում է իր հարևանուհի Կեկային՝ երազելով նրամասին: Նապետք է նաև սցենար գրի: Սա է վեպի հիմքը կամ առաջին չինական զարդատուփը: Իրադարձությունները միաժամանակ տեղափոխվում են Լա-Պլատա գետի ափին գտնվող Սանտա-Մարիա քաղաք, որտեղ քառասնամյա բժիշկը, ում բարոյական նկարագիրն այնքան էլ կայուն չէ, թմրադեղ է վաճառում մի այցելու հոլ: Շուտով հասկանում ենք՝ թե՛ Սանտա Մարիան, թե՛ բժիշկ Դիաս Գրեյը թե՛ խորհրդավոր թմրամոլ ու հին Բրաուզենի երևակայության ծնունդն են սոսկ՝ այս պատմության երկրորդ իրականությունը, և որ իրականում Դիաս Գրեյը Բրաուզենի alter ego-ն է, իսկ թմրամոլ այցելու հին՝ Գերտրուդայի արտապատկերումը:

Վեպը զարգանում է թռիչքների (տարածական ու իրականության մի հարթություններից մեկ այլ հարթություն) շնորհիվ՝ մնալով ինչ-որ տեղ այդ երկու աշխարհների կամ «չինական զարդատուփերի» միջև, նմանվելով ճոճանակի, հայտնվելով մեկ Բուենոս Այրեսում, մեկ Սանտա-Մարիայում, և այս տարուբերումն արտաքին

²²⁵ Vargas M., Cartas a un joven novelista, <http://www.libros.am/book/read/id/216810/slug/cartas-a-un-joven-novelist>

ռեալ իստական պատումի ու տեխնիկական հնարքների անթերի կիրառության դեպքում դառնում է ճանապարհորդությունն իրականության և հորինվածքի, օբյեկտիվի ու սուբյեկտիվի (Բրաուզենի կյանքը և նրա հորինած իրականությունը) միջև: Բայց դա միակ «չինական զարդատուփը» չէ: Կա ևս մեկ զուգահեռ, եթե կարելի այդպես ասել: Բրաուզենը հետևում է հարևան բնակարանում ապրող պոռնիկ Կեկային, որն այնտեղ է ընդունում իր այցելուներին: Կեկայի պատմությունն օբյեկտիվ ալանում է կատարվում, համենայն դեպս սկզբում մեզ այդպես է թվում: Եվ ահա ինչ-որ պահի, ինչը վեպի խառնարաններից է, ամենակարևոր թռիչքներից, ընթերցողը հանկարծակի հայտնաբերում է, որ չարագործ Արսեն՝ Կեկայի հովանավորը, որն ի վերջո սպանել ու է նրան, իրականում Դիա Գրեյն է՝ ոչ ավել ոչ պակաս Բրաուզենի ևս մեկ «երկրորդ ես-ը»: Հերոսի կողմից ստեղծված գործող անձ (մասամբ կամ ամբողջությամբ անհասկանալի մնացող), այսինքն՝ մեկը, որ գոյություն ունի իրականության բոլորովին այլ հարթության մեջ: Սա երկրորդ «չինական զարդատուփն» է, որն առկա է Սանտա-Մարիայի զարդատուփին զուգահեռ, բայց դրանք նույնական չեն: Երկրորդը, ի տարբերություն առաջինի, ամբողջությամբ հորինվածք է. Սանտա Մարիան և նրա բնակիչները ապրում են միայն Բրաուզենի երևակայության մեջ: Այս զարդատուփը կարծես բաժանում է իրականությունն ու հորինվածքը, օբյեկտիվը և սուբյեկտիվը, որովհետև այս դեպքում հերոսն իրական կերպարներին (Կեկային) և նրանց հետ կապված անձնանց օժտել է շինծումանրամասներով:

Գեղարվեստական վարպետության՝ ոճի և կոմպոզիցիայի շնորհիվ վեպն ընկալվում է որպես համասեռ մի ամբողջություն, թեպետ այն, ինչպես համոզվեցինք, բաղկացած է իրականության տարբեր շերտերից կամ հարթություններից: «Չինական զարդատուփը» «Կարճ կյանքում» մեխանիկական կոմպոզիցիոն հնարք չէ սոսկ: Դրա շնորհիվ մենք հասկանում ենք, որ ստեղծագործության իսկական թեման ոչ թե գովազդային գործակալ Բրաուզենի պատմությունն է, այլ ավելի ընդհանուր մի բան. խոսքը մարդկանց պատրաստակամության մասին է՝ օգտագործել երևակայությունը

սեփական կյանքը հարստացնելու համար, այն մասին, որ մաքուր հորինվածքը ևս կարող է իր գործածությունը գտնել առօրյա կյանքում: Հորինվածքն իրական կյանքը չէ, դա ուրիշ կյանք է, հորինված և ստեղծված իրական կյանքի տրամադրած նյութերից, բայց «առանց հորինվածքի իրական կյանքն ավելի աղքատ կլիներ»²²⁶:

Բրաունգենի կերպարում ընդգծված են ժամանակակից աշխարհում ապրող մարդու տրոհված ես-ը, մարդու անձնական և հասարակական կյանքի հակասություններն ու բախումը: Հերոսը հասարակությունից անջատված անհատ է, որ ապրում է իր երևակայության աշխարհում, ընդ որում, դա երևակայության կողմից հետևողականորեն կերտված աշխարհ է, ուր նա դիմում է գիտակցված փախուստի: Այդ աշխարհն ունի իր տեղագրությունը, իր ճարտարապետությունը, իր բնակիչները: Բրաունգենն իր երևակայության մեջ անընդհատ նույնանում է իր իսկ երևակայության կողմից ծնունդ առած կերպարների՝ Դիաս Գրեյի, Արսեի, ապա Լագոսի և Էմնեստոյի հետ: Սանշանակում է, որ հերոսը մի կողմից օտարվում է իրականությունից, հեռանում ինքն իրենից, շարունակ ինքնաօտարվում սեփական էությունից, մյուս կողմից հանդիարում է սեփական էության տարբեր դրսևորումներին: Բոլոր այդ կերպարները նրա ես-երն են, նրա ենթագիտակցության թաքնված հնարավորությունները, որոնք այս կամ այն «սահմանային իրավիճակում» կարող էին դրսևորվել, սակայն կյանքը Բրաունգենին այդ հնարավորությունը չի տվել: Այսպիսով, նա ապրում է բազմաթիվ «կարճ կյանքեր»-ով: Անդրե Ժիդն այս երևույթի մասին խոսում է հողվածների և էսսեների՝ «Դոստոևսկի» գրքում: Նիցշեի հետևորդ ֆրանսիացի փիլիսոփա Ժյուլ դե Գոթիեի հետևությամբ Ֆլոբերի հերոսուհու անունով այն անվանում է «բովարիզմ»²²⁷ նկատի ունենալով «որոշ մարդկանց սեփական կյանքը կրկնապատկելու» հակումը, երբ սեփական կյանքը մարդը «լրացնում է երևակայականով՝ դադարելով լինել այն, ինչ իրականում է՝ լինելու համար այն, ինչ համարում է ինքն իրեն, ինչ

²²⁶ Vargas M., Cartas a un joven novelista, <http://www.libros.am/book/read/id/216810/slug/cartas-a-un-joven-novelist>

²²⁷ Գոթիեն այդ մասին խոսում է «Բովարիզմ. էսսե երևակայության ու ժիմասին» խոյագրության մեջ:

ուզում է լինել»²²⁸: Գոթիեի հայտնի՝ «Երևակայությունը միակ զենքն է իրականության դեմ պայքարում» թևավոր խոսքը, որ Բրաուզենի դավանանքն է, կարող էր բնաբան լինել Օնետտիի վեպի համար:

Նախ Բրաուզենն իր արտացոլումը տեսնում է բժշկի կերպարում: Բժիշկ Դիասը թմրանյութեր է վաճառում իր այցելուի Գերտրուդային: Այսպիսով, բժշկը Բրաուզենի ենթագիտակցությունն է՝ կնոջը մոտալուտ մահվան մտքից հեռացնելու, իրականության ընկալումը բացնելու, դառն ճշմարտությունից իր մտքերը շեղելու թաքնված մոլուկներից կյանք առած մի կերպար, և դրա համար էլ Դիասը կամ Բրաուզենի «երկրորդ ես-ը», թմրանյութ է վաճառում Էլենա Սալային, որը նույն Գերտրուդան է: Բայց Բրաուզենն ինքն էլ է երազում փախչել դաժան ճշմարտությունից և դրա համար էլ երազում է իր բարոյագուրկ հարևանուհուն՝ Կեկայի հետ սիրո մասին: Սա էլ է գիտակցության յուրօրինակ թմրեցում: Կեկայի բնակարանը հերոսի ապաստանն է, իսկ նրա ողբերգությունն այն է, որ իր փախուստը հիմքեր է ունենում իրականության մեջ, ինչը Բրաուզենի պաշտպանական բնագոյն է Գերտրուդայի մահվան մտքից: Իրականում Կեկայի բնակարան մուտք գործելու համար նա լիարժեք համարձակություն չունի: Թվում է, թե Արսենունով ներկայացած անձանոթը, որ պարզվում է Բրաուզենն է, իրականում համարձակություն է գտել գնալ այդ հանդիպմանը, բայց շուտով պարզվում է, որ այս պատմությունը նույնպես նրա երևակայության բեմադրությունն է: Հերոսը մտորում է սպանել Կեկային, իսկ երբ կատարվում է սպանությունը, պարզվում է, որ այն ոչ թե Արսեն կամ Բրաուզենն են գործել, այլ Կեկայի մեկ այլ տարփածուն՝ ոմն Էմնեստո: Քիչ անց մենք հասկանում ենք, որ հորինված կերպար է նաև Էմնեստոն՝ Բրաուզենի հերթական alter-ego-ն: Ապա հերոսին տեսնում ենք փախուստի մեջ՝ իր իսկ հորինած Սանտա-Մարիա քաղաքում: Քանի որ պատումն առաջին դեմքով է, մեզ այդպես է թվում, բայց հանկարծ հայտնաբերում ենք, որ դա արդեն բժիշկ Դիաս Գրեյն է, որը Բրաուզենի գիտակցության մեջ է, իսկ Բրաուզենն իր հերթին՝

²²⁸ Жид А., Достоевский. эссе, Томск, Водолей, 1997, с. 78.

հեղինակի գիտակցության մեջ. սա վերջին և ամենամեծ «չինական զարդատու փն» է, եթե արտահայտվենք Լյուսայի բնորոշմամբ:

Վեպում կա Օնետտի անունով կերպար, որը հենց հեղինակն է: Այսպիսով, հերոսները մեկը մյուսի և բոլորը հեղինակի գիտակցության մեջ են: «Ես եմ աշխարհի միակ մարդը՝ ամեն ինչի չափանիշը»²²⁹: Մարդը, որն ըստ հեղինակի մի ամբողջ աշխարհ է, իր մեջ զսպում է զանազան էություններ, որոնք տարբեր իրադրություններում կարող են այլ կերպ գործել: Սանտա-Մարիա քաղաքում մարդիկ բնակության են դատապարտված իրենց մեղքերի համար. Սանտա-Մարիան ինչ-որ առումով մարդկային մթին ենթագիտակցությունն է, հոգու այն տարածքը, որտեղ ապրում են բանական էակների բոլոր արատները, և քանի որ այն տարածություն է մարդկային հոգու աշխարհագրության մեջ, ինչ խոսք, այնքան էլ հիմնավոր չէ Օնետտիի Սանտա-Մարիայի համեմատությունը Ֆոլքների Յոկնապատոֆային:

Այսպիսով, Բրաուզենը, որի վերջո հայտնվում է Սանտա-Մարիայում, հանդիպում է տարբեր մարդկանց, որոնք իր գիտակցության տրոհումներն են, զգում է, որ քաղաքի բոլոր բնակիչները «ծնվել են» իրենից, և իր «իշխանության մեջ է ստիպել նրանց մտածելը»: Մի առիթով Օնետտին այսպես է մեկնաբանել գլխավոր հերոսի կերպարը. «Հանկարծ նամի հրաշք բացահայտում է կատարում՝ գրել նշանակում է դառնալ Աստված... Կամ ավելի պարզ՝ անհատը հանկարծ իշխանություն է ձեռք բերում: Իշխանություն, ինչ-որ մի մակդիրով փոփոխություն մտցնել ինչ-որ մեկի ճակատագրի մեջ: Ահաթե ինչ է կատարվում խեղճ Բրաուզենի հետ, իսկ երբ նա ինքն իր համար բացայտում է այդ իշխանությունը, օգտվում է դրանից, որպեսզի փախչի իր իսկ կողմից հորինված աշխարհ»²³⁰: Այսպես Բրաուզենը բացահայտում է նաև, որ ամբողջ աշխարհն ինքն է, որ այն ամենը, ինչ գոյություն ունի, իր մասնիկներն են: Սանտա-Մարիան մենության տարածքն է՝ քաղաք, որը փակված է սենյակում, և, իբրև մենության տարածություն, այն ավելի շուտ հիշեցնում է Մարկեսի Մակոնդոն, քան Ֆոլքների Յոկնապատոֆան:

²²⁹ Onetti J., La vida breve, EDHASA, 2006, p. 159.

²³⁰ Тертерян И., Хуан Карлос Онетти: Подлинные истории человеческих душ, Хуан Карлос Онетти, Избранное, М., 1983, с. 16.

Վեպի հիմնական թեման հենց մարդու մենություներն է ժամանակակից աշխարհում, և այս իմաստով «Կարճ կյանքը» մեկ հերոսի վեպ է: Սա էկզիստենցիալ իստական երկի հիմնական միտումներից է: Այդպիսին են Կամյուի ու Սարտրի վեպերը, որոնց առանցքում մի հերոս է՝ իրադարձություներից դուրս հայտնվող, օտարվող անհատը: Մյուս հերոսները երևում են նրատեսանկյունից, և մարդկային ամբողջ կեցություները կրում է վերջինիս աշխարհայացքի գունավորումը: Օնետտիի հերոսը ևս միայնակ մարդն է: Մենություներից դրդված էլ Բրաուզենը, Սարտրի «Սրտխառնուքի» հերոսի նման, ուզում է գրել իր կյանքի պատմություները: «Ես կփրկվեմ, եթե սկսեմ գրել»²³¹, - ասում է նա: Մենություներից փրկվելու միակ միջոցը փախուստն է դեպի ներաշխարհ, դեպի երևակայություներ, որը հակադրվում է արտաքին իրականությանը: Այն ներքին իրականություները կամ Սանտա-Մարիան, որ ստեղծել ու բնակեցրել է Բրաուզենի երևակայություները, ինչպես նկատեցինք, մենության մետաֆիզիկական տարածություներն է, իսկ Դիաս Գրեյի գրասենյակը գտնվում է «լռության և մենության աներևակայելի բարձունքի վրա» է: Ստեղծագործության ամենավաղերակյան հերոսները՝ թե՛ Գերտրուդան, թե՛ Բրաուզենը, թեև միայնակ մարդիկ են, բայց մենության մասին են երազում, իրենց ամբողջ էությամբ ձգտում են մենության՝ որպես մարդկային գոյության մեծագույն արժեքի, քանի որ մարդը ժամանակակից աշխարհում կորցնում է իր անհատականություները, իր դիմագիծը և հասարակություներից տարանջատվելու, մեկուսանալու, մենության մեջ ինքն իրեն գտնելու ներքին, մարդու էության խորքից բխող անհրաժեշտություներն է զգում:

Մարդկային փոխհարաբերություներն ընկալվում են որպես մարդու մենության, հետևաբար անհատի ինքնության վրա գործած հարձակումներ («նա քայքայում է իմ մենություները», - Դիաս Գրեյի խոսքերն են Էլենա Սալայի մասին²³²): Մենության մեջ է միայն մարդը գտնում ինքն իրեն, ավելին՝ մենության մեջ է հնարավոր միայն մերձենալ կեցության իմաստին: «Ես մենության կարիք էի զգում, - խոստովանում է հերոսը, - առանց մենության իմ նոր

²³¹ Onetti J., La vida breve, EDHASA, 2006, p. 36.

²³² Onetti J., La vida breve, EDHASA, 2006, p. 67.

ծնունդը հնարավոր չէր: Եվ միայն մենության մեջ, առանց հապաղելու, կարող էի ըմբռնել կեցությունը, կարող էի ձեռք բերել ինքս ինձ: Անկողնում պառկած և ականջ դնելով Կեկայի կյանքին՝ պատի հակառակ կողմում, կամ էլ պառկած Կեկայի կողքին և անհաղորդ լսելով նրան, երբ նասենյակում անցուդարձ է անում, ես փայփայում էի իմ սպասումը՝ մտածելով, որ կյանքս եմ հաղորդել այդ սպասմանը, ինքս էլ չգիտակցելով, իսկ եթե գիտակցեի, գուցե կարճեի այն մի քանի տարով»²³³: Սեփական սենյակը դառնում է այն տեղը, որտեղ մարդը պատերով առանձնացված է հասարակությունից, որտեղ նա ձեռք է բերում այդ մենության իրավունքը: Այսպես է բացվում սենյակի փոխաբերությունն Օնետտիի վեպում:

Ահա Բրաուզենի երազանքը՝ «դառնալ սենյակ ու գտնվել այդ սենյակի ներսում»²³⁴: Իհարկե հերոսը զգում է նաև այն անտեսանելի, «խուլ պատը, որ շրջապատում է մեզ» նաև հասարակության մեջ, այդ դեպքում ի՞նչ կարիք կափակվել սեփական սենյակում: Բրաուզենն այդպես է վարվում, որովհետև զգում է, որ հասարակությունը սահմանափակում է իր ազատությունը: Այսպիսին է նաև ազատության սարտոյան ընկալումը: Ուրիշները սահմանափակում են մեր ազատությունը, մարդը սկսում է գործել ըստ ուրիշների՝ իրենից ունեցած ակնկալիքների և սպասումների: «Յուրաքանչյուրն իրեն ընկալում է այնպես, ինչպես ուրիշների առջեւ է բացվում, խոստովանում է Բրաուզենը, յուրաքանչյուրը ձևավորվում է համակեցության մեջ, սկսում է իրեն ընկալել այնպես, ինչպես ուրիշներն են ընկալում իրեն և գործում է ըստ այն ամենի, ինչ ակնկալում են գոյությունն չունեցող այդ ենթադրյալից»²³⁵: Հասարակությունը փորձում է ճնշել մարդու անհատականության վրա, փոխել նրան, ահա թե ինչու է հերոսն ընտրում հակառակ բեռը՝ այն իրականությունը, որտեղ այդ հասարակությունն ինքն է և ինքն է այդ իշխանության տերը: Բրաուզենը զգում է, որ հասարակությունը մարդուն փորձում է զրկել ինքնությունից: Ահա թե ինչ է զգում նա իր աշխատավայրում. «Ես այնտեղ փոխակերպվում էի կենսուրախ ապուշի, շաղակրատ,

²³³ Նույն տեղում, էջ 131:

²³⁴ Նույն տեղում, էջ 184:

²³⁵ Onetti J., La vida breve, EDHASA, 2006, p. 168.

հաշվենկատ, ժպտադեմ, գրույցի էի բռնվում ապուշների հետ՝ գեր ու նիհար, ծեր ու ընդգծված երիտասարդ, բայց անպայմանորեն ինքնավստահ, էլեգանտ, երբեմն սիրալիր...»²³⁶: Նրա համար համակեցությունն անհնար բան է: Նա իրեն հասարակությունից սահմանազատող պատերի անհրաժեշտություն է զգում՝ սենյակը դառնում է այն տարածքը, որտեղ ամեն ինչ արտացոլում է մեր անձը, հիշեցնում, վերաբերում միայն մեզ: «Անկողնում պառկած, թափափված սենյակում թափառելով, ես նպաստում էի գոյությունս կարճելուն, իմ դանդաղ հանգչելուն, դուրս էի մղում Բրաուզենին առօր, ճգմում էի նրան, ինչպես օճառի կտորն ես ճգմում ջրի մեջ տարալ ու ծել ու համար»²³⁷:

Մի կողմից գործ ունենք հասարակությունից տարանջատված, բայց ինքն իրեն գտած մարդու ապրումների, մյուս կողմից նրա ճակատագրական դատապարտվածության գիտակցման և մահվան սպասման հետ: Ահա թե ինչպես է վերապրում հերոսը կնոջ՝ Գերտրուդայի մահվան դատապարտված գոյությունը ներքին մի մենախոսության մեջ. «Դու հասկանում ես, որ պետք է ապրես հանուն իրենն ապրած ինչ-որ մարմնի: Եվ դատարկ, անհիմն արցունքների համար: Այսպես ենք ապրում մենք երկուսս էլ: Կյանքը ձգվում է դեռ, մենք դեռ կարող ենք մոռանալ և առնել նախորդ օրվա բույրը, նայել ետ՝ անցած օրվան, քնել՝ չիմանալով, թե որտեղից է ծնվում հիշողությունը և արթնանալ ուրախությամբ՝ աբսուրդի հրճվանքով»²³⁸: Խոսքեր, որ կարող է ասել նաև «Յրաժեշտներ» վիպակի անբուժելի հիվանդ հերոսը:

Կեցության աբսուրդ, մահվան սպասում, Բրաուզենի բնորոշմամբ՝ «ընդգծված հետաքրքրությունն մահվան հանդեպ»²³⁹, մահվան ձգտում, ինքնության լիարժեք կորստի մղում: Նաև ույնիսկ մահվան է նախապատրաստում իրեն. մահը հանգիստ դիմավորելու համար՝ անկողնում պառկած խորասուզվում է «ոչնչի» մեջ, որին նպաստում է սենյակի բացարձակ լռությունը: Մահվան այս վերապրումի մեջ է բացվում մարդկային կյանքի առեղծվածը, այն,

²³⁶ Նույն տեղում, էջ 59:

²³⁷ Նույն տեղում, էջ 149:

²³⁸ Onetti J., La vida breve, EDHASA, 2006, p. 101.

²³⁹ Նույն տեղում, էջ 76:

որ «կյանքը հենց դու ես, և դու մնացած բոլորն ես»²⁴⁰, իսկ մարդու մահով չքանում, անեանում է ամբողջ աշխարհը: Մահվան այս խավարի ներքո կյանքը դառնում է անհեթեթ, թյուրիմացություների հանրագումար: Հանկարծ «բացահայտում ես, որ կյանքը հենց միայն թյուրիմացություներից է գոյանում: Գերտրուդա, աշխատանք, ընկերություներ Շտայնի հետ, ինքդ քո հանդեպ տածած զգացմունքներդ՝ այս բոլորը թյուրիմացություներ են: Թյուրիմացություներից բացի ուրիշ ոչինչ գոյություներ չունի... Հավանաբար ամեն մի գոյություներ, որ հնարավոր է պատկերացնել, ի վերջո անպայման հանգում է թյուրիմացության»²⁴¹:

Մարդն իր գործունեությամբ փորձում է լցնել գոյության դատարկը, ինչպես Կամյուի Սիզիփոսը: «Բայց չէ՞ որ հայտնի է, որ մարդն ինչ-որ բան պիտի անի, յուրաքանչյուրը պիտի իրացնի իրեն ինչ-որ կերպ: Այդ ժամանակ մահն այնքան էլ էական չէ: Դու անհետանում ես, մինչդեռ հավատ ունեցող մարդու ն թվում է, թե ինքը բացահայտել է կյանքի իմաստը և այն ենթարկել իրեն: Իսկ ես չեմ կարծում, թե ի գործում եմ հավատալ ու չգիտեմ ոչինչ, որ կարողանա ինձ օգնել այս և մյուս կարճ կյանքերում: Իհարկե ես կարող եմ դառնալ տարբեր խաղերի մասնակից, փորձել համոզել ինքս ինձ, մարդկանց առջև հավատացյալ Բրաունզեն խաղալ, քանի որ ցանկացած կիրք և ցանկացած հավատ մեզ երջանկություներ է պարգևում, եթե կարողանում է շեղել ու մոռացություներ պարգևել»²⁴²: Հերոսը Մերսոյի նման հրաժարվում է այդ հավատից և նրա նման հրաժարվում է գոյության դատարկը գործունեությամբ լցնելուց: Ընդհանրապես արժե՞ ինչ-որ բան ձեռնարկել, երբ գոյություները մեծագույն թյուրիմացություներ են: Այս ամենը տանում է դեպի հերոսի անշարժություներ, կարելի է ասել, օնթոլոգիական ծուլություներ, որ այնքան արտահայտիչ բնորոշ է Սամուել Բեկետի «Մերֆի» վեպի հերոսին: Թերևս ոչ մի փոխաբերություներ այնքան դիպուկ չբնութագրեր Բրաունզենի անընդհատ անկողնում գտնվելը, որքան «անգիր արված առաստաղը»: Սեփական սենյակում ամեն ինչ չափազանց ծանոթ է հերոսին: Ծանոթ

²⁴⁰ Նոյն տեղում, էջ 186:

²⁴¹ Նոյն տեղում, էջ 49:

²⁴² Նոյն տեղում, էջ 124:

են կահույքը, պատերի բոլոր բծերն ու հետքերը: Նա ինքն իրեն անգործության է մատնել և իր մասին ասում է. «Ինքս ինձնից անկախ բոլոր գործերս հետաձգում եմ վաղվան. ես անկարող եմ գործել: Եթե կարողանայի ել, միևնույն է, ոչ ինչ էլ չէր ստացվի»²⁴³: «Ես համարյա թե չեի աշխատում և գրեթե գոյություն չունեի»²⁴⁴: Էկզիստենցիալ մարդն օնթոլոգիական այս անշարժությանը հակառակ իր հայացքն ուղղում է դեպի ներս՝ երազում, անրջում, պատկերացնում, ու թեև Բրաուզենն անընդհատ մտածում է Մոնտեվիդեո մեկնելու, վերջապես Կեկայի բնակարան մտնելու մասին, բայց ոչ մի քայլ չի ձեռնարկում իր անուրջների տարածքից իրականությունն մուտք գործելու ուղղությամբ:

Սահիշեցնում է Էդուարդո Մալլեայի «Ռեմբրանտի նկարները» վիպակը և ֆրանսիական կրոնական Էկզիստենցիալ իզմի նախակարապետներից՝ Լեոն Բլուայի «Լոնժումոյի պատանդները» պատմվածքը: Ֆրանց Կաֆկան շատ էր սիրում Բլուային: Ռուսական կրոնական Էկզիստենցիալ իզմի ներկայացուցիչ Նիկոյալ Բերդյաևը նրան է նվիրել «Չքավորության ասպետը» վերնագրով էսսեն: Բլուայի հերոսներն անընդհատ փորձում են դուրս գալ իրենց քաղաքից ու մեկնել ճամփորդության, ինչն այդպես էլ չի ստացվում: Նրա ստեղծագործություննը բարձր գնահատող Բորիսեսի կարծիքով այս պատմվածքը որոշակի ազդեցությունն է գործել Կաֆկայի «Դոյակը» վեպի վրա: Մալլեայի «Ռեմբրանտի կտավները» վիպակի հերոսը, որ մարգական լրագրող է, գալիս է Ամստերդամ և ամեն օր ուզում է գնալ Ռեմբրանտի նկարները տեսնելու, բայց այդպես էլ չի տեսնում: Սա մարդկային կեցության դրաման է: Օնետտիի հերոսը գտնում է ելքը: Դա մարդու ներքին փախուստն է, փախուստը դեպի ներաշխարհ. արտաքին իրականությանը Բրաուզենը հակադրում է ներքին իրականությունը և ապաստանում այդ աշխարհում: «Ջիմա ես հասկացել եմ, որ ամենակարևորը ճանապարհընկնելն է՝ հեռու Բուենոս Այրեսից՝ Գերտրուդայից, քեզնից, կյանքի այս փուլից... Այն ավարտված է ու այնքան հիմնավորապես,

²⁴³ Onetti J., La vida breve, EDHASA, 2006, p. 103:

²⁴⁴ Նույն տեղում, էջ 104:

որ թվում է երազ, որ մեկ ուրիշն է տեսել»²⁴⁵: Սանտա-Մարիայի մասին երազելը հենց այդ փախուստն է Բուենոս Այրեսից:

Վեպի սկզբում, երբ Բրաուզենն ու Գերտրուդան հանդիպում են, առաջին իսկ պահից փախուստ են գործում դեպի անցյալ, երբ դեռ սիրում էին իրար: Սակայն աստիճանաբար դա էլ է դառնում անհնար: Հետզհետե խնդիր է դառնում նաև անցյալից ազատվելը: Կարճ ժամանակ անց Բրաուզենը խորհում է. «Հիմա ես ազատեմ անցյալից և ինձ խորթ է այն ամենը, ինչ ապրել է Բրաուզենը, կյանքը Գերտրուդայի հետ կորցրել է իր նախկին խորհրդավորությունն ու ճակատագրականությունը»²⁴⁶: Ազատ լինել անցյալի բեռից և ապագայի պատասխանատվությունից: Ահա այսպիսին է հերոսի ազատության ընկալումը: Նա զգում է, որ ինքը գորեղ է հենց ամեն ինչից հեռանալու, օտարվելու կարողության շնորհիվ: Ազատություն, ահա այն, ինչ նա փնտրում է Գերտրուդայից բաժանվելուց հետո՝ «լինել ազատ, զերծ մնալ ուրիշների հանդեպ պատասխանատվությունից և առանց ջանքի ձեռք բերել ինքդ քեզ իրական մենության մեջ»²⁴⁷: Բրաուզենին կաշկանդում են ընտանեկան հարաբերությունները, Գերտրուդայից բաժանվելը նրա համար ազատության խնդիր է: «Ամուսնությունը ստրկություն է», - ասում է Սարտրի «Ազատության ճանապարհները» եռագրության հերոսուհի Մարսելը²⁴⁸, որն իր ազատությունից չզրկվելու համար չէր ցանկանում պսակվել Մաթիեի հետ և ուզում էր արհեստական միջամտությամբ կանխել հղիությունը՝ խուսափելու համար զավակ մեծացնելու պատասխանատվությունից:

Կարևոր հանգամանք է, որ Գերտրուդան ու Բրաուզենն իրենց համատեղ կյանքի ընթացքում զավակ չեն ունեցել: Սկզբում Բրաուզենը փորձում է ազատվել նախ Գերտրուդայից և առանց ջանքի, նույնիսկ Գերտրուդայի օգնությամբ հասնում է դրան, ապա, երազելով Կեկայի մասին և մտքի մեջ հարաբերությունները խորացնելով նրա հետ, մտմտում է նաև նրանից ազատվելու մասին: Այստեղ մենք տեսնում ենք այն բախումը, որ Սարտրի եռագրության

²⁴⁵ Onetti J., La vida breve, EDHASA, 2006, p. 186.

²⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 123:

²⁴⁷ Նույն տեղում, էջ 194:

²⁴⁸ Sartre J.-P., Les chemins de la liberté. I, L'âge de raison, P., Gallimard, p.152.

հերոս Մաթիեն զգում էր իբրև անհապառասխանություն իրական մարդու և այն ցանկության միջև, որ մարդը համապատասխանի մեկ ուրիշի՝ իր մասին ունեցած պատկերացմանը: Երբ մարդն ունի պատկերացում դիմացինի մասին, ջանում է նրան տեսնել այդ պատկերացման համապատասխան, բայց «համընկնումը չի ստացվում», մարդկանց միջև գոյանում է օտարման անդունդը: Կեկան Բրաուզենի երևակայության և պատկերացումների մեջ բոլորովին այլ է, իրականության մեջ՝ այլ: Հերոսի մոտ Կեկայի մասին պատկերացումը ժխտելու փոխարեն առաջանում է նրան սպանելու ցանկությունը: Այդպիսի միտք նրան այցելել էր նաև Գերտրուդայի կապակցությամբ: «Չսպանե՞մ արդյոք Գերտրուդային»²⁴⁹:

Մտադրության այս բռնկումը թվում է բացարձակապես անհիմն, ինչպես անհիմն է ժողի հերոս Լաֆկադիոյի գլխով անցած սպանության միտքը՝ պատահական, ենթագիտակցության խորքերից սարդած միտք, որ դառնում է սպանության պատճառ: Բրաուզենի մտքով անցել էր սպանել Գերտրուդային, բայց դա ենթագիտակցությունից սարդած հպանցիկ միտք էր, որ Կեկայի դեպքում դառնում է սևեռուն գաղափար: Ոմն Էմնեստո սպանում է Կեկային: Էմնեստոն ինքն էլ չգիտի, թե ինչու է սպանել նրան: «Երբ ես նրան մահացած տեսա, չհասկացա, թե ինչու եմ սպանել»²⁵⁰: Առաջին դեմքով պատմող հերոսը, որ Էմնեստոյի հետ փախուստի է դիմում, մտածում է, որ այդ սպանությունը կարող էր գործած լինել ինքը: Նա անարդար է համարում, որ բանտում փոխ մեկը մի ոճրագործության համար, որ կարող էր գործած լինել ինքը, սակայն պարզվում է, որ առաջին դեմքով պատմող հերոսն ամենաին էլ Էմնեստոն չէ: Օնետոն հերթական անսպասելի լուծումն է տալիս՝ Կեկան իրականում սպանված չէ, նա Գերտրուդայի, իսկ Բրաուզենն Էմնեստոյի հետ նույնացած կերպար է, ուրեմն այս սպանությունը հերոսի գլխում Գերտրուդային սպանելու պահի տակ բռնկված մտքի սյուժետային հանգուցալուծումն է: Այսպես բոլոր նույնացումները վերաբերում իրենց լուծումներն են գտնում: Լագոսը փախչում է իր կնոջից՝ Էլենայից՝ նրան թողնելով բժիշկ Դիասին: «Փախչելու այդ պահանջը տաճնապեցնում է ինձ. չէ՞ որ նա վհատված մարդ է... Ինչո՞ւ էր նա

²⁴⁹ Onetti J., La vida breve, , EDHASA, 2006, p. 54.

²⁵⁰ Նույն տեղում, էջ 191:

ուզում փախչել ամեն ինչից: Դա խաղաղ խելագարության նման մի բան է, մեկամաղձության տենդ, դատարկության կանչ, որ այնուամենայնիվ տարավ նրան»²⁵¹:

Եթե Բրաուզենը նույնանում է Լագոսի հետ, ապա Գերտրուդան՝ Էլենայի: Բրաուզենը բաժանվում է Գերտրուդայից, իսկ Էլենան մահանում է, ինչը, ըստ երևի, նույն իրադարձությունն է, նույն իրադարձության անդրադարձումը հերոսի հոգում: Այս և վեպի մնացած հիմնական իրադարձությունները կատարվում են Բրաուզենի հոգում: Օնետտիի հերոսն իր անշարժությունը բացատրում է մարդուն գործողության մղող զգացմունքների բացակայությամբ. «Ես հասկացա, որ չեմ կարող գործել, որովհետև չունեմ զգացմունքներ, որոնք կհամապատասխանեն այն բոլոր ակնկալիքներին, որ պատրաստվում եմ ստանալ՝ կարոտին, հույսերին, վախերին»²⁵²: Այս ամենը տանում է անտարբերության, ինչը բնորոշ է վիպասանի առհասարակ բոլոր հերոսներին: Կարելի է ասել, որ կան գործողության մղող զգացմունքներ և կան զգացմունքներ, որոնցից էլ նեղվումարդն ամենևին էլ չի գործում, այլ նախընտրում է անգործությունը:

Բրաուզենը կյանքի ոչ թե մասնակից, այլ սոսկ «դիտորդ» է. «Ես ոչ իրեր, ոչ ճանապարհներ չեմ ընտրել երբեք, ես եղել եմ ճամփեզրին կանգնած անցորդ, անապատի բնակիչ, ես ընդամենը դիտորդ եմ եղել»²⁵³: Այդ անտարբերությունը, ակտիվության նվազումը բնորոշ է նաև նոր վիրահատված Գերտրուդային: Ամուսիններն անտարբեր են նաև իրար հանդեպ: Երբ երկարատև բացակայությունից հետո խուան Բրաուզենը հանդիպում է Գերտրուդային, ասում է. «Ես ուրախեմ, որ քեզ մոտամեն ինչ լավ է, - ասացի ես, - ինձ մոտամեն ինչ վատ էր, բայց հիմա, երբ ես այլևս կապված չեմ ոչ քեզ, ոչ էլ նույնիսկ ինձ հետ, հիմաամեն ինչ ավելի լավ է: Խուանիչ ու անունով մարդը սիրում էր քեզ և երջանիկ էր, նա տառապում էր: Նամեռավ: Ինչ վերաբերում է Բրաուզեն ազգանունով մարդուն, նրա կյանքն արդեն տանուլ է տված: Ես դա ասում եմ հենց

²⁵¹ Onetti J., La vida breve, EDHASA, 2006, p. 137.

²⁵² Նույն տեղում, էջ 153:

²⁵³ Նույն տեղում, էջ 167:

այնպես, ինչպես պատասխանում են ոստիկանին, կամ հաշիվ են տալիս մաքսատան աշխատակցին»²⁵⁴:

Վեպում տղամարդու և կնոջ բոլոր հարաբերություններն օտարված են: Յենց սկզբի էջերում Բրաուզենը Գերտրուդայի և Նրա Նախկին սիրեկանի՝ Շտայնի մասին է մտորում: Նրանք հիմա բոլորովին օտար են միմյանց և մի՞թե ինքը հիմա օտար է Գերտրուդային այնպես, ինչպես վերջինս Շտայնին: Ահա Բրաուզենի ու վիրահատությունից տուն վերադարձած Գերտրուդայի սառը և օտարոտի հարաբերությունների պատկերը. «Ես հասկացա, որ մեր սերը հազիվ է ջերմացնում, որ այն կորցրել է իր Նախկին գեղեցկությունը, որ այն հեռու է իր արմատներից՝ ինչպես օտարության մեջ տառապած տարագիր մարդը, ու այն դեռ պահպանվում է անկողնու, սեղանի նստելու և սովորության շնորհիվ»²⁵⁵: Այժմ, երկարատև բացակայությունից հետո, հերոսն առաջին անգամ նկատում է Գերտրուդայի հիմարությունները: Նա զգում է, թե ինչպես է տարիներ շարունակ չնկատելու տվել կնոջ «հիմարության հյուլները», որոնք հավաքվել և «անդամնալի ապուշության մթնոլորտ» են ստեղծել: Ի վերջո կինը, գիտակցելով, որ իրենց հարաբերությունները գտնվում են փակուղում, որոշում է հեռանալ ամուսնուց ու ժամանակավորապես ապրել մոր մոտ: Վիրահատության ժամանակն օտարության վիճակ է դառնում ամուսինների միջև: Գերտրուդան հեռանում է, Բրաուզենը պարբերաբար այցելում է Նրան, գրկում՝ զգալով, որ նույնիսկ իր գրկում, որքան հեռու է կինն իրենից: Նա համոզված է, որ կինը մոր տանը տղամարդ է պահում, որ նրա կյանքում նոր տղամարդ կա, բայց խանդ ընդհանրապես չի զգում: Սա հիշեցնում է ֆրանսիական «նոր վեպի» հեղինակ Ալեն Ռոբ Գրիեի «Խանդը» վեպը, որի հերոսն ընդհանրապես խանդ չէր ել զգում:

Գերտրուդան շատ սովորական տղու, առանց որևէ անհանգստության խոստովանում է, որ ավարտվել է իրենց սերը. «Հասկանո՞ւմ ես, մեր սերը վերջացել է: Մենք գիտենք, մենք շատ ենք ասել, որ սիրել նշանակում է հասկանալ, մինչդեռ իրականում սերն ապրում է այնքան, որքան մենք ոչինչ չենք հասկանում և դեռ

²⁵⁴ Նույն տեղում, էջ 128:

²⁵⁵ Onetti J., La vida breve, EDHASA, 2006, p. 57:

ուևակ եևք սպասել ու երկյուղել անսպասելիից, իրար չհասկանալուց, ամեն ինչ սկզբից հասկանալու անհրաժեշտությունից»²⁵⁶: Վեպի հերոսներն առանց ավելորդ խուճապի, հանգիստու անվրդով են ընդունում ճշմարտությունը, որ «սերը միշտ ձգտում է մահվան»²⁵⁷: Թե Բրաուզենին, թե Գերտրուդային բնորոշ է համակերպվածությունը, որ հատուկ է նաև Սարտրի և Կամյուի հերոսներին: Նրանք համակերպված են իրենց բոլոր կորուստների, այդ թվում նաև մեծագույն՝ կյանքի կորստի, այսինքն՝ մահվան հետ: Հիշենք, թե ինչ խաղաղությամբ Էր Մերսոն դիմավորում մահը: Բայց այդ համակերպության մեջ անհուն տխրություն ու ողբերգություն կա:

Վեպի բոլոր հերոսները, բացի Բրաուզենի ղեկավար Շտայնից, չափազանց տխուր մարդիկ են, սիրում են տրվել իրենց տխրությանը, անգոր են այդ զգացողության հանդեպ: Նրանց համար «կյանքը ծուռ ժպիտ է»²⁵⁸: Թվում է, թե նա անընդհատ զվարճությունների մեջ է, բայց չափից դուրս թափճոտ անձնավորություն է նրա տարեց սիրուհին՝ Միրիամը: Տխրությամբ է համակված նաև իր գեղեցկության մայրամուտն ապրող այս կնոջ կերպարը: Չվարձալի երեկոներից մեկի ժամանակ է Միրիամը կատարում «La vie est brève» երգը, որը թարգմանաբար նշանակում է «Կյանքը կարճ է»: Երգ, որը դառնում է վեպի վերնագիրն ու լեյտմոտիվը: «Կյանքը չափազանց կարճ է պարտականությունների վերցնելու, զղջալու և ծերանալու համար»²⁵⁹, - ասում է Բրաուզենը:

Ակնհայտ է, որ Օնետտիի վիպակներում և վեպերում հաճախ են հանդիպում ֆրանսիական էկզիստենցիալիզմի գրականության ոչ միայն թեմաներ ու մոտիվներ՝ լքվածություն, մահվան անխուսափելիություն և կեցության արսուրդ, մարդու մենություն ու օտարում, ճակատագրական դատապարտվածություն և ազատություն, այլ և զգացողություններ, հասկացություններ, պատկերներ ու փոխաբերություններ, որոնց միջոցով, ըստ էկզիստենցիալիստների, մարդը բացահայտում է կեցության

²⁵⁶ Նույն տեղում, էջ 78:

²⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 185:

²⁵⁸ Onetti J., La vida breve, EDHASA, 2006, p. 49.

²⁵⁹ Merrim, Stephanie. "La vida breve" o la nostalgia de los orígenes. Revista Iberoamericana, 1986, 52(135-136), p. 565-571.

Ֆենոմենը: Գրողի հերոսը Ֆրանսիական Էկզիստենցիալ իզմի հերոսի նման հասարակության հետ կապերը խզած, օտարված և ապաստանի ակն էակն է, որ գիտակցաբար մեկուսանում է ու ինքնամոտրվում սեփական սենյակի չորս պատի ներսում: Վիպասանի հերոսները, իրականությունից փախուստի դիմելով, ապաստան են գտնում սեփական հոգու մատույցներում: Թե՛ Սարտրի, թե՛ Կամյուի հերոսները հեշտությամբ լքում են իրենց սիրած Էականերին՝ սիրո խորքային զգացմունքը, ինչպես Ֆրոմն է ձևակերպել, նրանց մոտ փոխարինված է սեռի անկայուն բնազդով: Վիպասանի ստեղծագործություններում, հատկապես «Կարճ կյանք» վեպում արծարծվում է Սարտրի փիլիսոփայության և գեղարվեստական արձակի հիմնական խնդիրներից՝ ազատության հարցը: Նրա հերոսների համար, ինչպես և Սարտրի, ազատությունն անհատի օտարումն է, հասարակական կապերի խզումն ու բացարձակ մեկուսացումը, քանի որ հասարակությունը սահմանափակում է մարդկային ազատությունը: «Լինել ազատ, զերծ ուրիշների հանդեպ պատասխանատվությունից և առանց ջանքի ձեռք բերել ինքդ քեզ իրական մենություն մեջ», - ահա Օնետտիի հերոսի հավատամքը:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒ ԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Լատինաամերիկյան Էկզիստենցիալ իզմը ձևավորվել է գերմանականին (Մարտին Զայդեգեր, Կարլ Յասպերս) և ֆրանսիականին նախորդող իսպանականի (Խոսե Օրտեգա-Գասեթ, Միգել դե Ունամունո) ազդեցությամբ, զարգացել եվրոպականին զուգահեռ: Ի տարբերություն գերմանականի, որը բացառապես փիլիսոփայական ֆենոմեն էր, ֆրանսիականը (Անդրե Մալրո, Գաբրիել Մարսել, Ֆրանսուա Մորիակ, Ալբեր Կամյու, Սիմոնա դե Բովուար, Ժան Պոլ Սարտր) ներկայանում է և՛ փիլիսոփայական ուսմունքներով, և՛ գեղարվեստական գրականությամբ: Լատինաամերիկյանը (Էդուարդո Մալլեա, Ռոբերտո Արլտ, Էռնեստո Սաբատո, Խոսե Դոնոսո, Խուան Կառլոս Օնետտի) բացառապես գրական ֆենոմեն է և ֆրանսիականի նման չունի իր փիլիսոփայական-տեսական հիմքը: Լատինաամերիկյանին, ի տարբերություն ֆրանսիականի, այս կամ այն չափով բնորոշ են սոցիալական՝ աղքատության, թշվառության, «կյանքի հատակում» գտնվելու մոտիվները: Սոցիալական ու Էկզիստենցիալ մոտիվների այս համադրությունը, երբեմն նաև կենցաղագրական շերտն այս կամ այն չափով յուրահատուկ են և՛ Արլտի, և՛ Մալլեայի, և՛ Օնետտիի, և՛ Դոնոսոյի արձակին, որի պատճառը թերևս այդ երկրների սոցիալական վիճակն էր, մյուս կողմից, հիշատակված թեմատիկան Լատինաամերիկյան մոդեռնիզմի գրականությանը որպես ավանդույթ կարծես ժառանգություն է ստացել 19-րդ դարի Լատինաամերիկյան գրականությանից: Այս առումով ևս Լատինաամերիկյան սոցիալական Էկզիստենցիալ իզմն ակնհայտորեն տարբերվում է ֆրանսիական մետաֆիզիկական Էկզիստենցիալ իզմից:

Օնետտիի արձակը բազմաթիվ գրական ավանդույթների ուրույն համադրություներ, կարելի է ասել, որ վերջինս ֆրանսիացի էկզիստենցիալիստներին հարազատ է աշխարհայացքով, բայց ոճով հիշեցնում է լատինաամերիկյան արձակի վարպետներին: Այնպես որ, խոսել լատինաամերիկյան էկզիստենցիալիզմի մասին (Պասկալ Լևի-Ստրասը, թե՛ լատինաամերիկյան գրականության մեջ եվրոպական գրականության նման չկան ուղղություններ) որպես ամբողջական ուղղության, հնարավոր չէ: Մյուս կողմից նշենք, որ այն ունի նաև իր թեմատիկ շեշտադրումները՝ հատկապես մարդու մենության խնդիրը, որն առանցքային է նաև Օնետտիի արձակում:

2. Օնետտիի ստեղծագործությունն աշխարհայացքային, թեմատիկ և պատկերային բազմաթիվ աղերսներ ու առնչություններ ունի ֆրանսիական էկզիստենցիալիզմի հատկապես աթեիստական ուղղության՝ Կամյուի և Սարտրի երկերի հետ: Նրանց ստեղծագործություններում արծարծված անհատի մենության, մահվան՝ իբրև վերջնական ճշմարտության և կեցության անիմաստության մոտիվները հարազատ են նաև Օնետտիի պատմվածքներին, վիպակներին ու վեպերին, սակայն նրա երկերը դժվար է համարել ֆրանսիական էկզիստենցիալիզմից կրած ազդեցություն, քանի որ ուրուգվայցի գրողի գործերը լույս են տեսել Սարտրի և Կամյուի առաջին երկերի հետգրեթե միաժամանակ: Լատինաամերիկյան էկզիստենցիալիզմի հեղինակների նման նա իր հայացքները չի շարադրում փիլիսոփայական ուսմունքների տեսքով:

3. Վիպասանի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում՝ պատմվածքներում, արծարծվում է մահվան և երջանկության թեման: Գրողը Կամյուի նման փորձում է ցույց տալ, որ մարդը երջանիկ կարող է լինել ոչ միայն հակառակ մահվան, այլ և մահվան շնորհիվ: Նրա պատմվածքների հերոսի համար երջանկությունը բնության հետ ունեցած մերձությունն է: Վաղ շրջանի Կամյուի մոտ ևս տիրապետում է աշխարհի գեղեցկության հեթանոսական վերապրումը, բնության՝ Ալժիրի արևի և ծովի, «մարմնական կեցության բերկրանքը»: Այդպես, ծովափին պառկած, անհուն երջանկություն է զգում նաև նրա պատմվածքներից մեկի հերոսուհին: Մերսոյի նման

Նրա համար բնապատկերից բացի ոչ ինչ գոյություն չունի: Նա իրեն Մերսոյի նման բնապատկերի մասնիկ է զգում և դրամեջ է տեսնում երջանկությունը: Աստիճանաբար Օնետտիի հերոսները նմանվում են Սարտրի հերոսներին, որոնք չեն կարողանում հասկանալ, հիմնավոր բացատրություն տալ բնության «խորը գառանցքին», և դրանից է ծնվում արքունիի զգացումը: Ըստ վիպասանի, օտարումը բնությունից և Աստծուց մարդուն տանում է դժբախտության:

4. Ֆրանսիական արեհիստակալ Էկզիստենցիալ իզմի նման Օնետտիի հերոսներն անհավատ են: Աստծո բացակայությունն իմաստազրկում ու անհեթեթ է դարձնում մարդկային կեցությունը: Քանի որ Աստված գոյություն չունի, ուստի չեն կարող լինել բարոյական չափանիշներ: Գրողն իր վիպակներում արծարծում է բարոյականության խնդիրը: Նրան հետաքրքրում է, թե իրեն ինչպես կդրսևորի մահվան շեմին կանգնած մարդը, որը հավատացած է, որ Աստված գոյություն չունի: Մահը նրա հերոսների համար վերջնական ավարտ է, բացարձակ ոչ ինչ և այդ ոչնչի առջև կանգնած մարդը պատասխանատվություն չի զգում իր հասարակության չափանիշներով անբարոյական համարվող արարքների համար, ինչպես Ժիդի Լաֆկադիոն, Սարտրի Պիեռ Իլբերը կամ Կամյուի Մերսոն: Օնետտին նույնպես չի դատապարտում կեցության արքունիի ողբերգությունը վերապրողի «անբարոյական» վարքը: Ավելի շուտ նրա հակակրանքն ուղղված է նրան դատապարտող հասարակությանը, որը մարդուն փորձում է տեսնել իր պատկերացումներին համապատասխան, իսկ երբ «համընկնումը չի ստացվում», գոյանում է օտարման անդունդը:

5. Օնետտիի վիպակներում և վեպերում հաճախ են հանդիպում ֆրանսիական Էկզիստենցիալ իզմի գրականության ոչ միայն թեմաներ ու մոտիվներ՝ լքվածություն, մահվան անխուսափելիություն և կեցության արքունի, մարդու մենություն ու օտարում, ճակատագրական դատապարտվածություն և ազատություն, այլ և զգացողություններ, հասկացություններ, պատկերներ ու փոխաբերություններ, որոնց միջոցով, ըստ Էկզիստենցիալ իստների, մարդուն բացահայտվում է կեցության ֆենոմենը: Այդպիսի հասկացություններ են սրտխառնոքը,

անկումը, անդունդը, որոնց միջոցով Սարտրն ու Կամյուն փորձում էին բացահայտել կեցության էությունը:

6. Գրողի հերոսը ֆրանսիական էկզիստենցիալ իզմի հերոսի նման հասարակության հետ կապերը խզած, օտարված և ապաստանի ակն էակն է, որ գիտակցաբար մեկուսանում է ու ինքնամոտրվում սեփական սենյակի չորս պատի ներսում: Վիպասանի հերոսները, իրականությունից փախուստի դիմելով, ապաստան են գտնում սեփական հոգու մատույցներում, ինչպես «Կարճ կյանք»-ի հերոս Բրաուզենը, իսկ եթե չեն գտնում իրենց ներաշխարհի ու երևակայությունն տանող ուղին, նրանց մնում է կործանումն ու մահը, ինչպես Կամյունի «Անկում»-ի հետ բազմաթիվ աղերսներ ունեցող «Անդունդը» վիպակի հերոս Էլ ադիո Լինասերոյին, որն ինքնասպանությամբ է ավարտում կյանքը: Օնետտիի ստեղծագործության մեջ ևս արժարժվում է Կամյունի «փիլիսոփայության գլխավոր հարցը»՝ ինքնասպանության խնդիրը: Որքան էլ գոյությունն անհեթեթ է, ըստ Կամյունի, հարկավոր է ապրել այն: Գրողի հերոսներից շատերը, ինչպես օրինակ Էլ ադիոն և Գալվեսը, «փիլիսոփայության գլխավոր հարցը» լուծում են հոգու տմահվան: Նրա մոտ, ինչպես Լարսենի և «Յրաժեշտներ» վիպակի անանուն հերոսի, կյանքն աբսուրդի հետ շարունակական բախում է: Բայց համառոտ հույսի շնորհիվ նրանք նորից կառչում են կյանքից ու Սիգիֆուսի նման վերսկսում պայքարը: Էկզիստենցիալ հերոսի այս տարուբերումները հույսի և աբսուրդի միջև հիանալի է նկարագրել Կամյուն «Յուլսը և աբսուրդը ֆրանց Կաֆկայի երկերում» էսսեում, որն իսկական բանալի կարող է դառնալ Օնետտիի «Նավաշինարան» վեպը հասկանալու համար:

Օնետտին սեռերի հարաբերությունը դիտարկում է ֆրանսիացի էկզիստենցիալ իստների նման: Թե՛ Սարտրի, թե՛ Կամյունի հերոսները հեշտությամբ լքում են իրենց սիրած էակներին՝ սիրո խորքային զգացմունքը, ինչպես Ֆրոմն է ձևակերպել, նրանց մոտ փոխարինված է սեռի անկայուն բնագիծը: Վիպասանի ստեղծագործություններում, հատկապես «Կարճ կյանք» վեպում արժարժվում է Սարտրի փիլիսոփայության և գեղարվեստական արձակի հիմնական խնդիրներից՝ ազատության հարցը: Նրա

հերոսների համար, ինչպես և Սարտրի, ազատությունն անհատի օտարումն է, հասարակական կապերի խզումն ու բացարձակ մեկուսացումը, քանի որ հասարակությունը սահմանափակում է մարդկային ազատությունը: «Լինել ազատ, զերծ ուրիշների հանդեպ պատասխանատվությունից և առանց ջանքի ձեռք բերել ինքդ քեզ իրական մենություն մեջ», - ասա Օնետտիի հերոսի հավատամքը:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Բուցցատի Դ., Թաթարական անապատը, Ե., ՎՄՎ պրինտ, 2013, 168 էջ:
2. Կամյոն Ա., Առաջին մարդը, Ե., Ապրիլ, 1997, 200 էջ:
3. Կամյոն Ա., Յինգ վիպակ, Ե., Ապրիլ, 1991, 288 էջ:
4. Կամյոն Ա., Սիզիփոսի առասպելը, Ե., Ապրիլ, 1995, 168 էջ:
5. Կամյոն Ա., Օտարը, Ե., Ապրիլ, 1994, 256 էջ:
6. Կաֆկա Ֆ., Դատավարություն, Ե., Ապրիլ, 1991, 224 էջ:
7. Կաֆկա Ֆ., Դոյակը, Ե., Ապրիլ, 1992, 375 էջ:
8. Մորիակ Ֆ., Իժերի կծիկը, Ե., Յայպետիրատ, 1964, 206 էջ:
9. Քաչա Վ., Գիշատիչների խնջույքը, Ե., Սովետական գրող, 1976, 366 էջ:
10. Օրտեգա-ի-Գասեթ Խ., Մշակույթի փիլիսոփայություն, Ե., Ապրիլ, 1999, 192 էջ:
11. Антонян Ю., Психология отчуждения личности и преступное поведение, Ер., Айастан, 1987, 206 с.
12. Бютор М., Изменение, М., Художественная литература, 1983, 672 с.
13. Жид А., Достоевский, Томск, Водолей, 1997, 288 с.
14. Зарубежная литература XX века, М., Академия, 2000, 559 с.

15. Коссак Е., Экзистенциализм в философии и литературе, М.: Политиздат, 1980 360 с.
16. Кьеркегор С., Или-или, М., Академический проект, 2014, 775 с.
17. Мальро А., Зеркало лимба, М., Прогресс, 1989, 520 с.
18. Онетти Х. К., Избранное, М., Радуга, 1983, 406 с.
19. Палермо де Виска Р., Романы Хуана Карлоса Онетти, М., 1985, 157 с.
20. Психоанализ и культура, М., Юрист, 1995, 623 с.
21. Роб-Грийе А., Романески, М., Ладомир, 2005, 622 с.
22. Сартр Ж.-П., Бытие и ничто, М., АСТ, 2009, 925 с.
23. Сартр Ж.-П., Дороги свободы, М., АСТ, 2015, 976 с.
24. Arlt, R., El amor brujo. Buenos Aires: Losada, 2003, 209 p.
25. Arlt, R., El Juguete Rabioso, Buenos Aires, Losada, 2003, 189 p.
26. Arlt, R., "Ester Primavera" en Cuentos Completos. Editorial Losada. Madrid, 2002, 826 p.
27. Blixen, Carina: Juan Carlos Onetti: aproximación a «El Pozo, Montevideo, Editorial Técnica, 2002, 62 p.
28. Cabestan (Philippe) et Tomés (Arnaud): Sartre. Paris : Ellipses, 2002. 61 p.
29. Camus A., Le Mythe De Sisyphe. Essai Sur L'absurde. Paris: Les editions Gallimard, 1942, 189 p.
30. Camus A., Le Premier Homme, Paris, Gallimard, 1994, 336 p.
31. Carmona, A. E.: «El astillero de Onetti: Un vacío humano, La Palabra y el Hombre, 1973; 8, pp. 21-26.
32. Correas C., El deseo en Hegel y Sartre. Editorial Atuel, 2002.
33. Cortazar, J., Prefacion en Roberto Arlt, Obras completas, 2 vols. Buenos Aires: Carlos Lohle, 1981, 599 p.
34. Dawans S., Sartre: le spectre de la honte. Une introduction a la philosophie sartrienne. Liège: éditions de l'Université de Liège, 2002. 149 p.
35. Donoso, J., El jardín de al lado Seix Barral, Barcelona, 1981, 268 p.
36. Donoso, J., El lugar sin limites. Santiago: Alfaguara, 2011, 160 p.
37. Ehrmann, J. (1960). "Camus and the Existentialist Adventure", Yale French Studies, 25, 93-97p.
38. Fuentes C., La nueva novela, Mexico, 1969, p.28.
39. Geneviève Idt, La nausée, Sartre, Paris, Hatier, collection Profil, 1971, Marcel G., Chapelle Ardente. P., 1920, 19 p.

40. Green J., *Épaves*. Paris, Fayard, 1994, 286 p.
41. Mallea, E., *Chaves*. Buenos Aires: Losada, 1953, 101 p.
42. Mallea, E., *El resentimiento*. Sudamericana, Buenos Aires, 1970, 537 p.
43. Mallea, E., *El Sayal Y La Purpura*, Losada, 1941, 197 p.
44. Mallea, E., *Notas de un novelista*, Buenos Aires, Emecne, 1954, 142 p.
45. Marcel G., *Chapelle Ardente*, Pièce de théâtre publiée dans le volume "Trois Pièces", Plon, Paris, 1931, 266 p.
46. Marcel G., *Journal métaphysique*, Paris, Gallimard, 1927. 360 p.
47. Marcel J. Mélançon, Albert Camus. *Analyse de sa pensée*. Suisse: Les Éditions universitaires Fribourg, 1976, 279 p.
48. Mauriac F., *Journal*, t. 2. P., 1937, 119 p.
49. Mauriac F., *Le Nœud de vipères*, Paris, Grasset, 1933, 311 p.
50. Onetti J. C., *El astillero*. Montevideo, Arca, 1967, 196 p.
51. Onetti J. C., *El infierno tan temido*. Montevideo, Ediciones Asir, 1962, 71 p.
52. Onetti J. C., *El pozo*, Madrid, Punto de lectura, 2007, 86 p.
53. Onetti J. C., *El pozo. Los adioses*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2007, 127 p.
54. Onetti J. C., *La vida breve*, EDHASA, 2006, 428 p.
55. Onetti J. C., *Para una tumba sin nombre*, Madrid, Punto de Lectura, 2008, 128 p.
56. Onetti J. C., "Tan triste como ella" in *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1967, 224 p.
57. Onetti J. C., *Tierra de Nadie*, Madrid, Punto de Lectura, 2007, 272 p.
58. Ortega y Gasset, José. *Obras completas, Vol. I*. Ed. Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004, 757 p.
59. Ortega y Gasset, José. *Pidiendo Goethe desde dentro*. En *Obras completas, T. V*. Madrid: Taurus. 2006, 403 p.
60. Paz, O., *El laberinto de la soledad*, cd. Fondo de Cultura Económica, S.A., Madrid, 1950, 304 p.
61. Sartre J.-P., *L'existentialisme est un humanisme.*, Nagel, P., 1970, 147 p.
62. Sartre J.-P., *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 99-121.
63. Sartre J.-P., *Le chambre, Le Mur*, Paris, Gallimard, 1939, 249 p.
64. Sartre J.-P., *Les chemins de la liberté. I, L'âge de raison*, Paris, Gallimard, 1990, 319 p.
65. Sartre J.-P., *L'être et le néant (1943)*, éd. Gallimard, coll. «Tel», 1976, 848 p.
66. Sartre J.-P., *La nausée*, Paris, Gallimard, collection folio, 1938, 256 p.

67. Todd, O., *Albert Camus une vie*, Paris: Gallimard, 1996, 855p.
68. Unamuno, Miguel de, *Obras completas, Del sentimiento trágico de la vida*. Tomo XI. Aguilar, Madrid, 1958, 1117 p.
69. Vargas Llosa, M.: *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, 2008, 248 p.

ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆՆԵՐ

70. Էժեն Իոնեսկո, Նշումներ և հավելումներ, «Գարուն» ամսագիր, 2001, ապրիլ, էջ 94-95:
71. Л. Андреев, Жан-Пол Сартр и роман «Тошнота», журнал Иностранная Литература, 7, 1989, с 128
72. Benítez, Edna, y Colombi Monguio, Alicia: "El infierno tan temido" de Juan Carlos Onetti desde su subtexto: Nueva lectura, Torre, 1994 July-Sept.; 8 (31), pp. 337-383.
73. Brigitte Buffart-Morel „La memoire du cœur: approche stylistique du Premier Homme d'Albert Camus“, Roman 20-50, n° 27, juin 1999, p. 55.
74. Castaneda, Belén: «La farsa: Metáfora de la vida en El astillero, Confluencia, 1995 Fall; 11 (1), pp. 94-104.
75. Castillo, Alvaro: «Hacia Onetti, Cuadernos Hispanoamericanos, 1973; pp. 528-543, 276p.
76. Díez, Luis A.: «Aproximación a Juan Carlos Onetti, Revista de Occidente, 1970; 31, pp. 367-378.
77. La configuración del cosmos en la narrativa de Borges y Buzzati. En: Quaderni Ibero-american. N° 55/56, pp, 339-363.
78. «Lo barroco y lo real maravilloso en Ensayos, La Habana, Letras Cubanas, 1984, 303 p.
79. Mario Vargas Llosa: "Primitives and Creators". The Times Literary Supplement, No-3, 1968 (Traducción española en Marcha, 10 J 17 de enero de 1969).
80. Richard A. Y., «El pozo de Juan Carlos Onetti o la noche iluminada de Eladio Linacero, Revista Iberoamericana, 1990, Apr.-June; 56 (151), pp.431-446.
81. Stephanie M., "La vida breve" o la nostalgia de los orígenes. Revista Iberoamericana, 1986, 52(135-136), p. 565-571.

ԷԼ ԵԿՏՐՈՆԱՅԻՆ ԱՐՔՅՈՒՐՆԵՐ

82. Prof. Ms. Jose Ricardo Dordron de Pinho, El mundo sombrío de Juan Carlos Onetti, <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/12/19>
83. Angelica Maciel, El sueño y la realidad dentro de El Pozo de Juan Carlos Onetti, <http://www.onetti.net/es/descripciones/maciel>
84. Enrique Estrázulas: "lo no escribo para la literatura" (entrevista). Buenos Aires, La Opinion, 14 de diciembre 1980, p.6.
85. Juan Gabriel Vasquez, Onetti en su pozo, <http://www.elespectador.com/columna138705-onetti-su-pozo>
86. Mario Vargas Llosa, Cartas a un joven novelista, <http://www.libros.am/book/read/id/216810/slug/cartas-a-un-joven-novelista>
87. <http://goldlit.ru/camus/161-padenie-analiz>
88. <http://lib.ru/SARTR/kissel.txt>
89. <http://www.literatura.us/onetti/laarena.html>