

DOI: <https://doi.org/10.46991/FLHE.2024.28.2.213>

Ամայա ՍՈՂՈՄՈՆՅԱՆ*

<https://orcid.org/0009-0007-8819-1102>

Երևանի պետական համալսարան

20-ՐԴ ԴԱՐԻ ՍՈՂԵՌՆԻՍՏԱԿԱՆ ԵՎ ՊՈՍՏՍՈՂԵՌՆԻՍՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԷԿՋԻՍՏԵՆՑԻԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Մոդեռնիզմի մարդն Արարիչ է, որ ինքնաստեղծվում է գործողությունների ու ընկալումների միջոցով և դրան գումարվում է արևմտյան մտքի մյուս դիլեման՝ մարդն ազատ է ցանկացած գործողություն անելու, թեպետ կյանքն իսկապես արտուրդ է, և ամեն ինչ անհիմաստ է: Ամեն ինչ անհիմաստ է, բայց մահվան պրիզմայով սկսվում է նոր արարչագործություն, որը նշանավորվում է անհիմաստության մեջ գործելու, առավել ևս ստեղծագործելու հումանիստական քաջությամբ: Վոլտերն ասում է. «Եթե Աստված չլիներ, պետք կլիներ ստեղծել նրան: Կրոնը երկրորդական է, բայց անհրաժեշտ. մարդկանց ուղեցույց է պետք»: Նախածին մեղքի մոդելը մոդեռնիզմի լույսի ներքո վերածվում է «ընդունած, համակերպված» մտքի մոդելի հետ, որտեղ գործողությունն արդեն անկարևոր է: Դա համահունչ է մոդեռնիստական ուղղության կերպարի ընդհանուր բնութագրին, քանզի կերպարն այստեղ մտքի շարժում է, հետևաբար նրա գործած մեղքը նմանապես գուտ մտքի շարժում է: Միաժամանակ «Իմացության Ծառի» սիմվոլը, Ֆրեդերի «Ոսկե ճյուղի», «Կենաց Ծառի» սիմվոլիկայի համաժամանակյա մեկտեղման փորձ է, որը վերացնում է սահմաններն անցյալի և ներկայի, կատարվածի և չկատարվածի միջև՝ ի ցույց դնելով ժամանակակից կերպարի ամենուր և ոչ մի տեղ գտնվելու պարադոքսը, որն ամրագրվում է գոյության իրավունք է ստանում միայն մեղքի տեսլականի շնորհիվ:

Բանալի բառեր. մոդեռնիզմ, պոստմոդեռնիզմ, արտուրդիզմ, նախածին մեղք, պատիժ, բարոյական կլիշե, ճշմարտություն, վախ

* a.soghomonyan@ysu.am

Received: 28/05/2024

Revised: 08/10/2024

Accepted: 26/11/2024



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© The Author(s) 2024

Ներածություն

Անհնազանդություն Աստծուն կամ մեղք է համարվում կամովին կամ ակամա գործած այն արարքը, խոսքը, զգացմունքը կամ միտքը, որը հակառակ է Աստծո կամքին, նրա սահմանած կարգին և պատվիրաններին: Առաջին մարդը՝ Ադամը, հնազանդվեց սատանայի (չարի) թելադրանքին, ճաշակեց բարու և չարի գիտության ծառի արգելված պտուղը և վտարվեց դրախտից: Այսպիսով սկզբնական կամ «ադամական մեղքը» (արգելված պտղի ճաշակումը) տարածվեց ողջ մարդկային ցեղի վրա, որը կարող է ջնջվել միայն մկրտության խորհրդով, այնինչ մեր ներգործական մեղքերը կարող են մաքրվել միայն ապաշխարության խորհրդով: Բնագիր լեզուներում «մեղք» բառը նշանակում է «վրիպել թիրախից»: Օրինակ Հին Իսրայելում զինվորները կարողանում էին առանց վրիպելու պարսատիկով մագի վրա քար նետել: Այս արտահայտությունը բառացի թարգմանվում է «առանց մեղք գործելու»: Ուստի մեղք գործել նշանակում է վրիպել Աստծո կատարյալ չափանիշներին հետևելուց: Աստվածաշունչն ասում է, որ հնարավոր չէ լիովին խուսափել մեղքերից և որ «Բոլորը մեղք գործեցին և չհասան Աստծո փառքին» (Հռոմեացիներ 3:23; 1 Թագավորներ 8:46; Ժողովող 7:20; 1 Հովհաննես 1:8): Մեղքի թեման մշտապես կապված է հիշողության թեմայի հետ: Դրանք ավելի հաճախ գտնվում են փոխազդեցության մեջ: Հիշողությունն արթնացնում է մեղքի ակունքները և դրա հետագա իներցիոն ընթացքը, միևնույն ժամանակ մեղքի պատճառներն ու հիմքերը որոնելիս մոդեռնիզմի հերոսները ստիպված են լինում կինոժապավենի սկզբունքով ետ պտտել իրենց հիշողությունները: Քննադատ Ռ. Լերոյն ասում է. «Աբսուրդ աշխարհում մեղքի գաղափարը գործնականորեն կորցնում է ցանկացած իմաստ» (Leroy, 1973, էջ 3): Եթե փորձենք վերլուծել աբսուրդի և օտարացման խնդիրները մոդեռնիզմի գրականության մեջ, կտեսնենք, որ չկա ավելի մեծ իմաստ, քան հաստատել կյանքի անիմաստությունը: Այն ինչ կյանքի իմաստ է համարվում, կարող է նաև մեռնելու հիմնարար պատճառ դառնալ:

Ինքնության խնդիրը աբսուրդ աշխարհում

Աբսուրդ մարդու համար աշխարհը թափանցիկ ու սահմանափակ տիեզերք է, ուր ամեն ինչ տրված է, բայց ոչինչ անել հնարավոր չէ, և որից այն կողմ կործանում է ու անէություն: Այս պարագայում մենք ունենք երկու տարբերակ. կա՛մ մենք ազատ չենք, և ամենագոր Աստված է պատասխանատու չարի համար, կա՛մ մենք ազատ ենք և պատասխանատու, բայց Աստված ամենագոր չէ: Մարդ արարածն իր գիտակցական

կյանքի ընթացքում հանգում է այն եզրակացության, որ Աստված անհրաժեշտություն է և պետք է, որ գոյություն ունենա, որպեսզի մենք միայնակ չլինենք այս աշխարհում:

Բոլոր այն ճգնաժամերից, որոնք պոստմոդեռնը առաջացնում է, ինքնության ճգնաժամն ամենատարածվածն է համարվում: Ինքնության որոնումը մոդեռնիզմի հրամայականն էր, որն իր գագաթնակետին հասավ էքզիստենցիալիստական գրականության մեջ: Պոստմոդեռնիզմում անհատի կտրվելը տրանսգենդենտությունից, էության և գոյության իմաստի կորուստն այլևս ողբերգություն չի համարվում: Մարդը շրջվում է դեպի անցյալը հոգևոր վերածննդի գոյաբանական կարիքով:

Ինքնության ճգնաժամ արտահայտությունը, որը կրկնվում է պոստմոդեռնի մասին քննարկումներում, կարող է օգտագործվել տարբեր ձևերով: Մենք, օրինակ, կարող ենք խոսել տեքստի ինքնության մասին դեկոնստրուկտիվ տեսանկյունից: Միանգամայն հասկանալի է, որ մենք սահմանափակվում ենք պոստմոդեռնիստական գրականության ակունքներով, որտեղ առավելապես նկատվում է էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայության ազդեցությունը: Հետպատերազմյան ամերիկյան վեպը, ինչպես նաև եվրոպականը, մանրամասն ներկայացնում է «ես»-ի մոտալուտ կորստի ցուցադրությունը (որը Յունգը անվանում էր «անձնական միջուկ», իսկ Ուիլյամ Ջեյմսը «Մեր անձնական ինքնության իրական կորիզը»): Նոր տիեզերքի առջև կանգնած անհատը չի կարող գտնել այն վստահության խարիսխները, որոնք նախկինում կային: Ժամանակակից արագ փոխակերպվող աշխարհում պատկանելության խնդիրը մնում է հրամայական: Մենք բոլորս ազգի, համայնքի, հասարակության մի մասնիկն ենք, բայց մի օր կտրվում ենք մեր պատմությունից, արմատներից ու արքորվում: Ի՞նչ է տեղի ունենում մեր ինքնության, անհատականության կամ հոգեբանական ինքնապատկերի հետ: Այլություն և արքառ բառերը սկսում են նկարագրել ինքնության ապակառուցման և վերակառուցման գործընթացը: Այստեղ մենք ունենք մի քանի տարբերակ՝ վերստեղծել մեր նախկին ես-ի տարրերը, ստեղծել նոր ինքնություն, զգալ օտար, կամ ապրել միաժամանակ ներսում և դրսում: Ինքնության ապակառուցումը կամ վերակառուցումը պատմում է կորուստների, փոփոխությունների, հակամարտությունների, անգործության և անսահման տխրության մասին, որը դաժանորեն ստուգում է մեր հուզական ամրությունը և մեր նոր ինքնության վերահաստատումը դառնում է մխիթարություն: Երբեմն ինքնության փոփոխությունը խորհրդանշվում է անվանափոխությամբ: Երբեմն մենք չենք ցանկանում, որ մեզ ուշադրություն դարձնեն: Երբեմն մենք նույնիսկ ցանկանում ենք փոխել մեր կրոնական և էթնիկ ինքնությունը, և դրա համար մենք պետք է

ենթարկվենք որոշ վերափոխումների: Ե՛վ մշակութային, և՛ սոցիալական հարմարվողականությունը կարող է երկար գործընթաց լինել, որի ընթացքում մենք կորցնում եք մեր հույսը և սկսում վերադառնալ անցյալի հիշողություններին և մեր տառապանքի պատճառներին: Այստեղ մենք ունենք երկու լուծում. կա՛մ ջնջել հիշողությունները, կա՛մ ապրել դրանցով ողջ կյանքի ընթացքում: Ինքնությունը փոխելը տարբեր մարդկանց համար այլ բան կարող է նշանակել: Դա կարող է նշանակել փոխել երկիրը, հայրական տունը, մայրենի լեզուն, ընտանիքը, ընկերներին, ազգային և անձնական սովորությունները, ժեստերը, քայլելու և խոսելու եղանակները, կարճ ասած մեր ողջ կյանքը: Հեշտ չէ վերականգնել այն, ինչ ունեիր նախկինում:

Ինքնություն տերմինը, որը կրում է ինչ-որ բանի եզակիության կամ միասնության իմաստը սեփական ես-ի հետ, առանցքային հասկացություն է բոլոր ժամանակների գրական տենդենցների և ստեղծագործությունների համար: Պոստմոդեռնիզմում, սակայն, գոյության էության և իմաստի կորուստն այլևս ողբերգություն չի համարվում:

«Ես-ի կորուստը ժամանակակից գրականության և արվեստում» ուսումնասիրության մեջ ցույց է տրվում, որ արևմտյան գրականությունն ու արվեստը ստիպված են եղել փոխել ինքնության գաղափարը և փնտրել նոր ինքնություն՝ երկար ժամանակ քողարկված մանրամասները բացահայտելու հույսով: Հետպատերազմյան ամերիկյան վեպը մանրամասն ներկայացնում է ես-ի մոտալուտ կորստի ցուցադրությունը: Բոլոր արքայությունները, անհեթեթ, օտարված, էկզիստենցիալիստ հակահերոսները փորձում են գտնել գոյության հստակ իմաստը: Բոլոր հերոսները տառապում են ներքին կոնֆլիկտից, ձախողման սուր զգացումից, կողմնորոշման պակասից, նույնիսկ ինքնության կորստից, և երբ նրանք ընդունում են հասարակության տված դերը, դա արվում է ազատության երազանքը կորցնելու գնով: Հետպատերազմյան գեղարվեստական գրականության հերոսի համար երազը և մեկուսացման վախը հակակշիռ են: Պետք է խոստովանել, որ պոստմոդեռն իրականությունն մտնելն ինտելեկտուալ գրողի կամ ցանկացած այլ մարդու համար երկար ու ցավոտ գործընթաց է, որովհետև նոր հասարակությունն այլևս որոշակի չէ, քո ազատությունը սահմանափակ է, բոլոր տեսությունները կարծես անհետանում են, բոլոր հիմնարար արժեքները ոչնչացված են: Էկզիստենցիալիստները, ինչպիսիք են Ալբեր Կամյուն կամ Ժան-Պոլ Սարտրը, նույնպես հարում էին պոստմոդեռն գրականությանը, թեև նրանց ուշադրությունը կենտրոնացած էր անհատի ազատության վրա: Պոստմոդեռն դիսկուրսում մենք բոլորս կողմնակի մարդիկ ենք, որոնք դիմակներ են կրում: Մենք պետք է հասկանանք, որ մենք այնպիսին ենք, ինչպիսին կանք, և անհրա-

ժեշտություն չկա փոխել ինքներս մեզ: Իհարկե, երբեմն մեզ օգնում է ինքնամեկուսացումը, բայց մենք պետք է ենթարկվենք մի շարք կերպարանափոխությունների պարզելու մեր մշակութային տարածքը: Արթնացումը և սեփական անձի ճանաչումը ինքնագարգացման առաջին քայլերն են: Երբ մենք շփվում ենք այլ մշակույթների և արժեքային համակարգերի հետ, մենք դառնում ենք ավելի օբյեկտիվ: Յուրաքանչյուր ոք, ով ցանկանում է գտնել իրական ինքնությունը, պետք է կանգնի ավանդույթի, մշակույթի և նույնիսկ նույնականացման պարադոքսի միջև:

Մոդեռնիստական գրականության առանձնահատկությունները

Երբ անցնում ենք մոդեռնիստական գրականության բոլոր փուլերով՝ լինի դա էկզիստենցիալիզմ, աբսուրդիզմ թե նիհիլիզմ, տեսնում ենք, որ ընդհանուր առմամբ փոփոխություն է կատարվել մարդու աշխարհայացքում և մարդկային բնույթի մեջ տեղի են ունեցել հիմնարար տեղաշարժեր: Ունիվերսալ հումանիզմն ավարտվում է և գալիս է այն, ինչ Կամյուն անվանում է «խիզախ հումանիզմ» (Կամյու, 1942): Այս քաջությունը մարդուն պետք է, որովհետև ըստ Նիցշեի՝ «Աստված մեռել է» (Նիցշե, 1881-1882) և դա նշանակում է, որ մարդը կորցրել է ի վերուստ պաշտպանված լինելու իր հույսը: Մոդեռնիզմի ժամանակաշրջանում Աստված մահացել է, ավելի ճիշտ մահացել է հավատն իր հանդեպ, և մարդն արդեն ուրիշ հնարավորություն չունի, քան լինել կա՛մ միայնակ, կա՛մ էլ ոչինչ ոչնչի մեջ, կա՛մ երկուսը միասին: Ամբողջ մոդեռնիստական գրականությունը բանավեճ է աստվածաշնչյան թեմատիկայի շուրջ: Նիցշեն ասում է «Աստված մեռած է», մինևույն ժամանակ ապացուցում է իր ասածը՝ մեջբերումներ անելով Աստվածաշնչից, Քրիստոսի հայտնությունից: Դա այն փիլիսոփայական դիսկուրսն է, երբ ժխտման մեջ հաստատվում են ժխտվող իրողությունները (երբ մի բանի շուրջ վիճում ես, դրանով հաստատում ես դրա գոյությունը): Կամյուն «Միզիփոսի առասպելի», իսկ հետագայում «Օտարի» օրինակով փաստում է այդ ժխտման մեխանիզմը: ««Օտարի» կոմպոզիցիան հենվում է հակապատվիրանային մեթոդաբանության վրա, պատվիրանների ժխտման, բացասման և այդ ժխտման մեջ գոյության բարոյական ուղենիշների ինվերսիայի վրա» (Սեդրակյան, 2016, էջ 42): Վեպի հերոսը՝ Մերսոն, բացարձակապես անտարբեր է ծնողի մահվան փաստի հանդեպ, ծնողի մահից անմիջապես հետո առանց սիրելու կենակցում է ինչ-որ կնոջ հետ: Դրանից անմիջապես հետո մարդ է սպանում: Ներկայացնելով առաջին հայացքից այս արգահատելի կերպարը, Կամյուն անսպասելիորեն նշում է. «Ես եկել եմ ստեղծելու մի նոր Հիսուս» (Կամյու, 1989): Ուշադիր դիտարկելու դեպ-

քում ակնհայտ է, որ նոր Հիսուսի կերտման գաղափարախոսությունը հենված է բարոյական ընդունված թեզերին (պատվիրաններին) հակադրվելու սկզբունքի վրա («Հարգի՛ր ծնողիդ» – «Դու ազատ ես չհարգել ծնողիդ», «Մի՛ շնացիր» – «Դու ազատ ես շնանալ», «Մի՛ սպանիր» – «Դու ազատ ես սպանել»): Նոր դարաշրջանում մարդը ստիպված է ստեղծել աշխարհ՝ նախօրոք իմանալով, որ այն անիմաստ է: Մարդը մտնում է պայքարի մեջ՝ ստեղծելու մի բան, որն ի վերուստ դատապարտված է: Եվ այստեղից գալիս է Կամյուի «Միզիփոսի առասպելը» երկի հիմնադրույթը. մարդը կարող է լինել այնքան հումանիստ, այնքան խիզախ, որ հնարավոր դառնա այդ պայմաններում ստեղծել մի աշխարհ, որն իրականում անիմաստ է, որովհետև բոլորը մահկանացուներ են: Սա ամենապարզունակ բացատրությունն է, որովհետև մինչ դու զբաղված ես աշխարհի ստեղծելով, ինչ-որ մեկը կողքիդ ստեղծում է իր աշխարհը, մյուսը՝ իր աշխարհը, և ամեն մարդ մյուսի աշխարհում տեղ չունի:

Պոստմոդեռնիզմի ազդեցությունը գրականության վրա

Պոստմոդեռնիզմը ներխուժեց արվեստ և մշակույթ, երբ մարդիկ սկսեցին մտածել, որ այն իրականությունը, որտեղ իրենք գտնվում են, միակը չէ: Պիտեր Ֆրից Ուոլտերը իր “Creative Genius: “Four-Quadrant Creativity in the Lives and Works of Leonardo” աշխատության մեջ, անդրադառնալով գուգահեռ իրականությունների կիրառման մոդելին, մեջբերում է արել Սալվադոր Դալիի թևավոր արտահայտություններից. «Միակ տարբերությունը Դալիի և իտելագարի միջև այն է, որ Դալին իտելագար չէ»: Ուոլտերը գուգահեռ իրականության գոյության և ստեղծագործական վերաիմաստավորման փաստը դիտում է իբրև մտային խանգարման օրինակ՝ վկայակոչելով այն իրողությունը, որ իրականության գուգահեռական մոդելը որոշակի շեղում է իրականության դասական ընկալումից: Մինչդեռ սյուրռեալիզմի մանիֆեստներում գուգահեռ իրականության ընկալումը ներկայացվում է իբրև յուրահատուկ մեթոդաբանություն, որն ընկած է նոր ստեղծագործական սկզբունքի հիմքում: «Զուգահեռ իրականության» սկզբունքը տառացիորեն ապակառուցեց մշակութային, հանրային և հետևաբար գրական հայեցակարգի էթիկական առանցքը, քանի որ էթիկական պահանջում է միասնական մոտեցում մարդկային գործունեության հիմնարար ասպեկտներին: Հենց այդ միասնական էթիկական սկզբունքն է կազմում մոդեռնիզմի առանցքը, որի վրա խարսխվում է անհատի և հանրության վերաբերմունքը կյանքի և մահվան ընկալման, արժեքների և չափանիշների հանդեպ: Դրանցից մեկը մեղքի և մեղավորության խնդիրն է, որը մոդեռնիզմի էթիկական համակարգում

հանգեցվել է մեղքի ընդունման կամ մերժման գաղափարին: Մոդեռնիզմի ենթատեքստում մեղքը դառնում է գրական և փիլիսոփայական այն դիսկուրսը և հենակետը, որի վրա հենվելով դասակարգվում են մոդեռնիստական արտուրդը և էկզիստենցիալ փիլիսոփայական արձակը: Մեղքի ընդունումը մեղքը դարձնում է էթիկական նորմ, մեղքի ժխտումը բացառում է մեղքի փաստը անկախ դրա իրական գոյությունից: Փաստորեն մոդեռնիզմն առարկայական և երևակայական մեղքը դարձնում է էթիկական նորմ, մեղքի ժխտումը բացառում է հանրային դիսկուրսը՝ մեղքի փաստի հանդեպ վերաբերմունքը թողնելով միայն անհատական տիրույթում: Պատահական չէ, որ թե՛ Կամյուի «Օտարի» համատեքստում, թե՛ կաֆկյան «Դատավառության» մեջ հանրային մասնակցությունն անհատական մեղքին համարվում է ավելորդ, շինծու և խիստ բացասական՝ անկախ նրանից առկա է մեղքի ընկալումը հերոսի մեջ, թե՛ ոչ: Այսպես, Կամյուի «Օտարի» հերոսը չի ընդունում կատարված հանցագործությունն իբրև մեղք, մինչդեռ Կաֆկայի հերոսը «Դատավարության» մեջ ընդունում է չգործած հանցանքն իբրև մեղք: Մոդեռնիստական այս երկու մոտեցումները հիմնվում են աստվածաշնչյան երկու արքետիպային մոդելների վրա. չգործած ու ընդունած մեղքի գաղափարը համահունչ է նախածին մեղքի գաղափարին, իսկ գործած, բայց չընդունած մեղքի գաղափարը «ների՛ր ինձ, տե՛ր, քանզի չգիտեմ՝ ինչ եմ անում» կոնստրուկտին: Այս երկու մոդելները կազմում են քսաներորդ դարի մոդեռնիստական արձակի էթիկական առանցքը: Ջեյմս Ջոյսի «Ուլիսեսի» գլխավոր հերոսին անվերջ հետապնդում է մեղքի տեսիլքը տարբեր կերպավորումներով, և նա փորձում է քողարկել սեփական վախը արվեստագետի անաչառության և ազատության փիլիսոփայությամբ: Կամյուի «Անկում» երկի հերոսը նույնպես կանգնած է մեղքն ընդունելու կամ չընդունելու երկընտրանքի առաջ, ընդ որում դարձյալ մեղք է դառնում չգործած արարքը, «մտային մեղավորությունը» միայն անհատական ընկալման մակարդակի վրա: Ընդ որում, դա կարող է լինել բացահայտ կատարված մեղք ինչպես «Օտարը» վեպում, կամ միջնորդավորված անուղղակի մեղսագործություն, բայց էթիկայի սկզբունքը խարսխվում է հենց մեղքի հանդեպ անհատի վերաբերմունքի վրա. հանրության կարծիքը միշտ երկրորդական է: Ումբերտո Էկոն իր էսսեներից մեկում մեղքի ընդունման ու չընդունման գաղափարը մեկանաբանում է հետևյալ կերպ. «Անհավատները, որոնք վստահ են, որ երկնքից ոչ ոք իրենց չի հսկում, նաև վստահ են, որ ոչ ոք նրանց չի ներելու գործած մեղքի համար»: Մոդեռնիստական էթիկան վերապահում է մարդուն, որ նա ինքը որոշի մեղքի իր չափաբաժինը, բայց այդ փոփոխված էթիկան պահպանում է մեղքի և պատժի հարաբերակցության համաչափությունը և համամասնությունը: Օսկար

Ուայլդի մոտ դա առավել բացահայտ է խորհրդանիշների մակարդակի վրա, քանի որ «Դորյան Գրեյի դիմանկարը» վեպում փորձ է արվում էթիկան փոխարինել էսթետիկայով, որն ի վերջո ավարտվում է էսթետիկական խորհրդանիշի պահպանմամբ (դիմանկար) և էթիկական սուբյեկտի հանդեպ (հերոսի) պատժի կիրառմամբ: Մեղքն է դառնում նորացված մշակութային ընկալման հիմնախնդիրն ու առանցքը, փախուստը դրանից, կամ դրա անտեսումն աստվածաբանական խնդրից դառնում է փիլիսոփայական խնդիր, իսկ փիլիսոփայականից վերաճում է գրական ու մշակութային խնդրի: «Մենք պատժվում ենք մեր մեթոմոսների համար: Մեր կողմից խեղդվող ամեն ազդակ ծվարում է մեր մտքերում և թունավորում մեզ: Մարմինը, մի անգամ մեղանչելով, վերացնում է մեղքը, քանզի գործողությունը մաքրման ձև է: Դիմադրելու փորձից միտքը հիվանդանում է՝ ցանկանալով այն, ինչ հրեշավոր օրենքները դարձնում են անօրինական: Ասում են, որ ամենամեծ իրադարձությունները կատարվում են մարդու ուղեղում, բայց այնտեղ են կատարվում նաև ամենամեծ մեղքերը» (Wilde, 1993): Այս հատվածի մեջ ներկայացված մտքին արձագանքում է աստվածաշնչյան մյուս մոդելը. «Մտքով մեղանչեցիր, թե մարմնով՝ միևնույնն է», որն արտաքուստ ձևական համընկնումներով հանդերձ, շեշտադրում է մեղքի անկարևորությունը և էթիկայի սկզբունքներին հետևելու անկարողությունը: Ֆորմալ մտակառույցը նույնն է, ուղղակի մոդեռնիստական էթիկան, մեղքը դարձնելով մտային, այլ ոչ առարկայական կատեգորիա, հեռացնում է այն պատժի գաղափարից, զրկում բարոյական և հանրային պատասխանատվության համատեքստից: Հենց այդ «մտային մեղքի և «անհատական պատասխանատվության» խնդրով է պայմանավորված մոդեռնիստական արձակի կարևոր առանձնահատկություններից մեկը՝ կերպարի բնութագրական հատկանիշների աստիճանական վերացումը: Սկզբում անհետանում են արտաքին բնորոշումները, այնուհետև երկրորդական են դառնում կերպարի սոցիալական դիմագիծն ու պատմական կոնտեքստի համապատասխանությունը, իսկ վերջին փուլում նույնիսկ հոգեբանական կերպավորումը մղվում է երկրորդ պլան: Կամյուի և Կաֆկայի հերոսները, նաև ջոյսյան կերպարների ներաշխարհը, նույնիսկ ջոյսյան դետալական ներկայացմամբ չեն կարող դասվել որևէ կոնկրետ հոգեբանական տիպի, նրանց «գիտակցության հոսքը» բարդագույն բլումյան վայրիվերումներից մինչև Կամյուի «Օտարի» գլխավոր հերոսի բառային պրիմիտիվիզմի խոսքային ու հոգեբանական հոսքը խանգարում է այդ դասակարգման բյուրեղացմանը, նաև այն պատճառով, որ մոդեռնիստական արձակից հեռանում են հեղինակը և հերոսին տված նրա ներքին գնահատականը: «Ճիշտ» և «սխալ» արարքների և մտքերի դասակարգման անհնարինու-

թյունը, բարոյական կլիշեների ապակառուցումը բերում է «տարբերակված իրականության» և դրա գրական արտացոլման գաղափարին: Ինչպես ասել է Միլան Կունդերան. «Դոն Կիխոտը դուրս եկավ տնից և էլի չկարողացավ ճանաչել աշխարհը»:

Մեղքի ընկալումը մոդեռնիստական գրականության մեջ

Մեղքի գաղափարի ածանցյալ կոնցեպցիան «կյանքի ավարտունության» պարադոքսի ընկալումն է: Մինչև մոդեռնիստական ընկալումը մեղքի թեման այսպես թե այնպես հիմնվում էր «կյանքի շարունակականության», «հավերժական կյանքի» գաղափարի վրա: «Դուք ստիպեցիք, որ ես խոստովանեմ, թե ինչ վախեր ունեմ: Բայց նաև պատմեմ, թե ինչից չեմ վախենում: Չեմ վախենում մենակ կամ լքված լինելուց, կամ ինչ-որ բանից հրաժարվելուց: Եվ նաև չեմ վախենում սխալ գործելուց. անգամ եթե դա լինի ողջ կյանքի սխալ կամ հավերժական սխալ» (Joyce, 1977, էջ 2): Մոդեռնիզմի հերոսը հայտարարում է, որ չի վախենում լինել մենակ կամ հավերժ սխալական, սակայն իր վախերի խոստովանության ժամանակ կենտրոնանում է մեղքի գերակայության վրա: Մեղքի թեմայի նոր գրական ընկալման համար անկյունաքարային դեր են կատարում քսաներորդ դարում դեռևս լայն ժողովրդականություն վայելող նիցշեականությունն ու դրա գրական վերախմաստավորումը մի շարք հեղինակների գործերում: Այսպես Հենրի Միլլերի պնդմամբ. «Մեղքը, մեղավորությունը և ներոզը նույն ծառի՝ իմաստության ծառի պտուղներն են»: Աստվածաշնչյան անդրադարձը միլլերյան տողերում անխուսափելի է, որովհետև աթեիստական, կամ ինչպես կասեր Նիցշեն «նիհիլիստական» դիրքորոշում ունեցող մոդեռնիստ գրողներն իրենց գնոստիկական և ագնոստիկական մոտեցումները բացատրում էին աստվածաշնչի խորհրդանիշների օգնությամբ:

«Դժոխքն ուրիշներն են» (Մարտր, 1943) ասում է Մարտրը: Մարդն իրեն ընկալում է միայն ուրիշի աչքերում, այլ կերպ նա չի կարող հասկանալ, թե ով է ինքը: Մարտրն իր «Դոնփակ» ստեղծագործության մեջ բացահայտում է, որ նույնիսկ դժոխքում դուռ կա, և նույնիսկ էկզիստենցիալի փաստացի ավարտից հետո մարդն ազատ ընտրության իրավունք ունի: «Ազատությունն այն է, ինչ մենք անում ենք այն ամենի հետ ինչ արված է մեզ հետ» (Մարտր, 1943): Նույնիսկ գոյության ավարտից հետո մարդուն մնում է մի բան՝ իր ազատությունը՝ լինի դա գոյության թե անգոյության ազատություն: Էկզիստենցիալիզմի ներքին հումանիզմի ամփոփումն ամբողջանում է Կամյուի «Նամականեր գերմանացի ըկերոջից» գործի հետևյալ մեջբերումով. «Ոչ ոք ի գորու չէ իմաստալից

գոյություն վարել այնտեղ, որտեղ ոգին խաչելության է մատնվում հանուն գոյության»: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ընթացքում հասունացավ այն գաղափարը, որ մարդկանց գոյությունը մի վայրկյանում ավարտվում է, և այդ ակնթարթային վախճանը կրում է կյանքի անիմատության խորհուրդը: Հենց այսպես էլ զարգացավ աբսուրդի ժանրը: Կամյուի «Միզիփոսի առասպելը» ցույց տվեց, որ մարդկային գոյությունն աբսուրդ է և հարատևում է միայն բողոքի ու կրքի մոտիվացիայով: Մարդն ապրում է առանց կոնտեքստի՝ շարտված լինելով աշխարհի հայտնի չէ ինչի համար: Մարդը ծնվում և մահանում է ակամա ու անտեղյակ: Մա մարդու գոյության անխուսափելիության և անիմատության միաժամանակյա թակարդն է:

Մոդեռնիզմի գրականության մեջ Աստծո կերպարը կարող ենք մեկնաբանել մի քանի կերպ: Հնարավոր է, որ Աստված մեռել է, բայց սա նշանակում է, որ Աստված ինչ-որ ժամանակ գոյություն է ունեցել, իսկ եթե գոյություն է ունեցել, ապա նա չի կարող մահանալ քանի դեռ ապրում է նրա ստեղծագործությունը՝ տիեզերքն ու աշխարհը: Եթե այլ տեսանկյունից դիտարկենք, ապա Աստված զուտ մարդկային հասկացություն է, և չի կարող գոյություն ունենալ առանց մարդու, այն է՝ առանց սուբյեկտիվ գիտակցության: Երրորդ տարբերակն Աստծո նույնականացումն է մուսայի հետ: Գուցե Աստված ընդամենը զգացողություն է, որը ոգեշնչում է մարդկանց և նրանց հաղորդում ստեղծագործական էներգիա: Հիմա մենք ապրում ենք մի ժամանակում, երբ մարդու համար Աստծո գաղափարն ու կրոնական, հատկապես քրիստոնեական արժեհամակարգն այլևս ներշնչման աղբյուր չէ, ինչպես Դանթեի կամ Շեքսպիրի ժամանակաշրջանում: Իսկ երբ որևէ գաղափար, հատկապես կրոնական, դադարում է ներշնչման աղբյուր լինել, այն դատապարտված է մահվան: Գրականության մեջ այս արժեհամակարգային փոփոխությունը բավականին տեսանելի է դառնում մոդեռնիստական և պոստմոդեռնիստական վեպերում: Ի դեպ, եթե մոդեռնիզմում հոգևորի անէացումն ու տարրալուծումը կենցաղի մեջ ֆիքսվում է որպես կործանարար երևույթ, ապա պոստմոդեռնիզմում այն դառնում է նպատակ:

Մոդեռնիստական վեպի հիմնական գրական մեթոդը «գիտակցության հոսքն» է, որը հնարավորություն է տալիս ներկայացնել մարդու բուն էությունը՝ հարահոս ու միևնույն ժամանակ հակասական անտրամաբանական: Գիտակցության այս նոր մոդելը, որը հատուկ է քսաներորդ դարի մարդուն, Վուլֆն անվանում է «ֆրագմենտար գիտակցություն»: Մա մի գիտակցություն է, որը կորցնում է ժամանակագրական հաջորդականության, փոխադարձ կապի ռացիոնալ-տրամանաբանական շղթան, որտեղ թեմատիկ անցումներն ու զգացողությունները խիստ պատճառա-

բանված ու բացատրելի են: Ֆրագմենտար գիտակցությունն Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո առաջացած նոր մարդու տազնապ-գիտակցությունն է, որտեղ ամբողջն այլևս տեղ չունի, մնում են միայն պատահական-զգայական-գուգորդային կադրեր, որոնք լցվում են գիտակցության մեջ կազմելով մեկ ամբողջություն, միաժամանակ կտրված լինելով միմյանցից:

Աստծո մահվան գաղափարը չափազանց մեծ դեր ունի նաև Ջեյմս Ջոյսի գլուխգործոց «Ուլիսես» վեպում: Աստծո մահը նույն հոգևորի մահն է: Հենց նման իրավիճակում է հայտնվում Ջոյսի հերոս Սթիվեն Դեդալուսը, որը Ջոյսի վեպերի շրջիկ-ինքնակենսագրական կարևորագույն կերպարն է: Ներշնչանքի և մուսայի մահը հերոսին ստիպում է որպես հոգևոր հայր ընտրել իրենից թե՛ գիտակցական, թե՛ հոգևոր, թե՛ ստեղծագործական մակարդակներում ավելի ցածր դիրք զբաղեցնող մեկին՝ Լեոպոլդ Բլումին, որը լցված է միայն առարկաների անվերջանալի աշխարհով և հավերժական պարտությամբ, որի մեղավորն առաջին հերթին հենց ինքն է:

Մոդեռնիստական գրականության մեջ կարևոր տեղ է զբաղեցնում նաև պատերազմի անիմաստության թեման: Ֆիզիկական առումով պատերազմը գուցե առավել դյուրըմբռնելի է, քանի որ կա տեսանելի և իրական թշնամի, որին պետք է վերացնել՝ ապահովագրելու համար սեփական կյանքը: Իսկ ինչպե՞ս կարելի է մարտնչել անտեսանելի թշնամու՝ հոգեկան անասելի տառապանքի, մեկուսացվածության, աշխարհում սեփական անկյան անարդյունավետ փնտրտուքի դեմ, որը նույն այդ պատերազմի թողած դառը մրուրն է: Մարդը ստիպված է ապրել ներքին «պատերազմ», որը հիասթափության, փշրված երազանքների ցավալի ծնունդ է: Իրական պատերազմի հետևանքով առաջացած անհատի «ներաշխարհի պատերազմի» գեղարվեստական յուրօրինակ պատկերների ու կերպարների կարող ենք հանդիպել ամբողջ համաշխարհային գրականության մեջ: Էռնեստ Հեմինգուեյի, Պաստուսի, Ուիլյամ Ֆոլքների, Թոմաս Վուլֆի, Ֆիցջերալդի, Ռեմարկի, Ապոլինների, Շերվուդ Անդերսոնի և Ջոն Օ'Հարայի գրական ժառանգության մեծ մասը հենց պատերազմի թեմային է նվիրված: Ամերիկացի գրողները, անդրադառնալով պատերազմի խնդրին, փորձում էին բացահայտել զինվորների հոգեկան աշխարհը: Պատերազմից հաշմված հերոսը փորձում է կերտել սեփական աշխարհը, որն էականորեն տարբերվում է իրական աշխարհից: Պատերազմն ու դրա թողած դառը հետևանքներն անհատին զրկում են լիարժեք կյանքից, նրան դարձնում ժամանակի խամաճիկ, որի թելերը ճակատագրի ձեռքում են, քանի որ միշտ չէ, որ անհատն ունակ է պայքարելու սեփական ներաշխարհը տակնուվրա անող մրրիկների դեմ: Անհատի

հոգեկան պատերազմը՝ բարոյահոգեբանական ցավալի փլուզումներով հանդերձ, ճիգ է փնտրելու հոգու օազիսներ: Պատերազմից հետո կատարելու տարբերակ՝ կամ կերպարները լռելյայն ապրում են իրենց հոգեկան «պատերազմը», զոհ գնում ներքին երկվությանը՝ պահպանելով, սակայն, իրենց ինքնատիպ դիմագիծը, որը նույնիսկ կյանք է արժենում, կամ մոռացության չեն մատնում պատերազմի դաշտում կրած տառապանքները, բայց, այնուամենայնիվ, համակերպվում են նոր կյանքին ու գտնում գոյատևման սեփական բանալին: Պատերազմող զինվորն անցնում է հիասթափությունների, ինքնահաստատման ու ինքնաժխտումի, սեփական ես-ի ներքին անհաշտության ու հավատի կործանման դժվարին ճանապարհով: Պատերազմում կռվող զինվորը նախ պաշտպանում է ուրիշների ազատությունը և դրա հետ մեկտեղ սեփական գոյատևման պայքարն է մղում: Ամենաբարդը պատերազմի իրական սարսափը գիտակցելն է՝ մարդկային դիմագծի աղավաղումը, երբ պատերազմից վերադարձած զինվորը պարտավոր է ապրել մի քանի տասնյակ կյանքեր: Պատերազմից հետո անհատի մոտ գլուխ են բարձրացնում օտարման, ինքնօտարման, ինքնառչնչացման զգացումները: Պատերազմն ընդգծում է մարդկային դաժանությունը, այլափոխում մարդուն: Պատերազմի թեման հաճախ կաշկանդում է, սահմանափակում, սակայն գրականության մեջ այն ազատություն է ստանում:

Մոդեռնիզմին հաջորդում է պոստմոդեռնիզմը: Այն որպես 20-րդ դարի մշակութային խոշորագույն տենդենց, ժամանակային հստակ որոշակիացում չունի. տեսաբանները պոստմոդեռնիզմի դրսևորման ժամանակային տարբեր շրջաններ են առանձնացնում՝ ինչպես 40-ական, այնպես էլ 60-70-ական թվականներ: Լինելով միաժամանակ և՛ հակառեակցիա նախորդած մշակութային էտապին՝ մոդեռնիզմին, և՛ պատմական հայտնի դեպքերին (Երկրորդ համաշխարհային պատերազմ, Հերոսիմայի և Նագասակիի ատոմային ռմբակոծում և այլն)՝ պոստմոդեռնիստական մշակույթի ժամանակային ընթացքը, ըստ էության, համապատասխանում է 40-ական և 60-70-ական թվականների համակցված հաջորդականությանը՝ 40-ականները մշակութային որակական նոր սկիզբ, 60-70-ականները՝ հասունացման, բուռն զարգացման շրջան: Յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան ունի իրեն բնորոշ պոստմոդեռնիզմը: Նախ և առաջ, պոստմոդեռնիզմը հանդես է գալիս որպես որոշակի մտածելակերպի հատկանիշ, աշխարհընկալման, վերաբերմունքի և գնահատման հատուկ ձև, ինչպես մարդու ճանաչողական կարողությունների, այնպես էլ նրա տեղի ու դերի վերաբերյալ:

Լայն առումով պոստմոդեռնիզմը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի մշակույթի ընդհանուր անվանումն է, որի հիմքում ընկած է աշխարհին իբրև քառս

ընկալելը: Այս մշակութային շարժումը էական ազդեցություն է ունեցել տարբեր ոլորտների վրա, ինչպիսիք են արվեստը, գրականությունը, փիլիսոփայությունը և ճարտարապետությունը: Մոդեռնիզմի հայրը Շառլ Բոդլերն է, իսկ պոստմոդեռնիզմինը՝ Ֆրիդրիխ Նիցշեն: Եթե մոդեռնիզմում տիրապետողը պարողիան և հենգնանքն են, ապա պոստմոդեռնիզմում հանդես է բերվում ծաղրի պարողիայի միասնություն և պոստմոդեռնիզմը երբեմն հեգնում է նաև ինքն իրեն: Մոդեռնիզմում, եթե առկա է իրականության վերարտադրություն, ապա պոստմոդեռնը սեփական իրականությունն է մոդելավորում: Կանտյան մետաֆիզիկային հարող պոստմոդեռնիստական մտքի համաձայն՝ այն ամենը, ինչն ընկալվում է որպես իրականություն իրականում ոչ այլ ինչ է, քան դրա մասին մեր պատկերացումը, որը նաև կախման մեջ է դիտորդի ընտրած տեսակետից, և դրա փոփոխությունը հանգեցնում է պատկերացման կտրուկ փոփոխության: Դեկոնստրուկցիայով զբաղված պոստմոդեռնիստ արվեստագետը նախընտրում է կոլաժ և մոնտաժ հասկացությունները: Վճռորոշ դերակատարում ունի պոստմոդեռնիստական մտածողության մեջ ժամանակի հայդեգերյան տեսությունը, ուր ժամանակը դիտարկվում է որպես մեկ ամբողջություն: Ըստ այդմ պոստմոդեռնիզմը հրաժարվում է ժամանակի գծային ընկալումից (անցյալը ներկան և ապագան հաջորդում են միմյանց) և նախապատվությունը տալիս է ժամանակի շրջանաձև շարժմանը, երբ անցյալը ներկայի միջոցով փոխակերպվում է ապագայի, և ապագան էլ իր հերթին անցյալի: Փակ շրջան (որտեղ ամեն ինչ վերադառնում է սկզբին), որը բառի ժամանակագրական ծագումը նույնպես ներառում է: Բոլոր բառերն արդեն ասվել են, այդ իսկ պատճառով ամեն մի տառն անգամ դիտարկվում է որպես մեջբերում անցյալից: Ուստի ռացիոնալությամբ, կարգուկանոնով և համընդհանուր ճշմարտության հանդեպ հավատքով բնութագրվելու փոխարեն, պոստմոդեռնիզմը նշանավորվում է համընդհանուր ընդունելություն ստացած պատմությունների մերժմամբ, օբյեկտիվ ճշմարտության հանդեպ թերահավատությամբ և բազմակարծության և բազմազանության վրա կենտրոնանալով: Այն արձագանք է մոդեռնիզմի գաղափարների ճգնաժամի նկատմամբ, ինչպես նաև գերհիմքերի այսպես կոչված «մահվանը»:

Պոստմոդեռն արվեստը հրաժարվում է համընդհանուր կանոն ստեղծելու փորձերից՝ գեղագիտական արժեքների նորմերի խիստ հիերարխիայից: Պոստմոդեռնիստական փիլիսոփայության համաձայն՝ ճշմարտությունն անհնար է, իսկ նրա որոնումները՝ հին փիլիսոփայական պատրանք: Եթե ռեալիզմը ճշմարտություն էր ճշմարտության մասին, սյուրռեալիզմը խաբկանք էր ճշմարտության մասին, ապա պոստմոդեռնիզմը խաբկանքի մասին ճշմարտությունն է: Ըստ այդմ՝ ասանհրա-

ժեշտություն է դառնում այնպիսի կենսաստեղծագործական մշակույթի ստեղծումը, որը կհաստատի անձի և ստեղծագործության լիակատար ազատությունը: Արվեստը հարմարեցվում է հեղինակի երևակայությանը՝ ջնջելով արվեստի և կյանքի այլ ոլորտների միջև եղած սահմանները: Այդպես պոստմոդեռնիզմի փիլիսոփայության մեջ ճշմարտացիությունից բացի իմաստագրվում է նաև արդարություն հասկացությունը և դրանք փոխարինվում են «խաղ» հասկացությամբ: Ճշմարտությունն ընդունվում է միայն իբրև բառախաղ: Միակ անվիճելի ու անփոխարինելի արժեքը ոչնչով չսահմանափակվող հեղինակային գերազատ ինքնարտահայտումն է, որը հենվում է «ամեն ինչ թույլատրելի է» սկզբունքի վրա: Բոլոր մյուս գեղագիտական արժեքները հարաբերական են և պայմանական, անհրաժեշտ չեն արվեստի գործ ստեղծելու համար, ինչը հնարավոր է դարձնում պոստմոդեռն արվեստի պոստենցիալ համընդհանուրությունը՝ կյանքի երևույթների ողջ գունապնակը ներառելու նրա կարողությունը, բայց նաև հաճախ հանգեցնում է նիհիլիզմի, կամայականության և աբսուրդի:

Իրականության սահմաններն ընդլայնվում են ոչ միայն դեպի երևակայություն, այլ ամենն ինչն իբրև իրողություն կարող է ըմբռնվել ենթագիտակցական խոր շերտերում: Այս ուղղության կրողների կողմից օգտագործվող հիմնական հասկացություններն են՝ «աշխարհը որպես քառու» և «պոստմոդեռն զգայականություն», «աշխարհը որպես տեքստ» և «գիտակցությունը որպես տեքստ», «ինտերտեքստուալություն», «հեղինակությունների ճգնաժամ» և «իմացաբանական անորոշություն», «հեղինակի դիմակ», «կրկնակի ծածկագիր» և «պատմության պարողիա», «հաղորդակցության ձախողում» և այլն: Երբ խոսում ենք կոնկրետ գրականության մասին, ապա այստեղ պոստմոդեռնիզմն առանձնանում է որպես «գրելու ոճ»: Բնորոշ առանձնահատկություններից են մասնատվածությունը, անորոշությունը, երկիմաստությունը, հեզնանքը, սև հումորը, միֆականության առկայությունը, տեղափոխությունները, միջտեքստայնությունը, ինչպես նաև արձագանքը մոդեռնիստական գրականությանը բնորոշ Լուսավորության գաղափարներին:

Նոր ժամանակների հերոսը բնութագրվում է իր լքվածությամբ և դատապարտվածությամբ, ինչպես նաև իր յուրահատկությամբ: Հերոս, ով կյանքն ընկալում է իբրև խաղ և գտնվում է ոչ միայն անորոշ ժամանակամիջոցում, այլ անգամ մի քանի իրականությունների միջև, ու իրականի կողքին ազատորեն գոյություն ունեն նաև անբացատրելին ու հեքիաթայինը:

Պոստմոդեռն գրողները պատահականությունը դնում են տաղանդի փոխարեն, և ինքնահեզնանքի և մետապրոզայի միջոցով կասկածի տակ են դնում հեղինակի հեղինակությունն ու ուժը: Կասկածի տակ է դրվում նաև բարձր և մասսայական արվեստի սահմանի գոյությունը, որը պոստ-

մոդեռնիստ հեղինակը ջնջում է՝ համադրելով նախկինում գրականության համար ոչ սովորական թեմաներ:

Թեև «պոստմոդեռն գրականություն» տերմինը չի վերաբերում այն ամենին, ինչ գրվել է սովյալ ժամանակաշրջանում, որոշ հետպատերազմյան շարժումներ (օրինակ՝ արսուրդի թատրոնը, բիթնիկները և մոզական ռեալիզմը) զգալի նմանություններ ունեն պոստմոդեռնիզմի հետ:

Այս հոսանքները երբեմն միասին կոչվում են պոստմոդեռնիզմ, քանի որ այդ հոսանքների առանցքային դեմքերը (Մեյյուել Բեքթթ, Էժեն Իոնեսկո, Ուիլյամ Բերոուզ, Խորխե Լուիս Բորխես, Խուլիո Կորտասար և Գաբրիել Գարսիա Մարկես) նշանակալի ներդրում են ունեցել պոստմոդեռնիզմի գեղագիտության մեջ:

Օրինակ անկախ այն հանգամանքից, որ մահը կյանքի անխուսափելի մասն է, մահվան վախն առկա է: Հոգեբանական տեսանկյունից մահը հուզական ապրում է, որից խուսափելու նպատակով մարդը կարող է կառուցել անտարբերության պատնեշ:

Առաձնապես նշանակալի է Բեքթթի գրական ներդրումը պոստմոդեռնիստական արսուրդայնության ձևավորման հարցում: Նրա հատկապես ուշ շրջանի ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում միմյանց չհասկացող և անելանելի վիճակներում հայտնվող կերպարներով, որոնք փորձում են ելք գտնել, սակայն անարդյունք: Անվերջ սպասման մեջ լինելով՝ լավագույնը որ նրանք կարող են անել, խաղալն է:

Չնայած նրան, որ պոստմոդեռնիզմը բերեց արվեստի ապամարդկայնացման տարրեր, այդուհանդերձ, այն չկարողացավ ոչնչացնել արսուրդային սպասումն ու հավատն անհայտության նկատմամբ:

Եթե Արսուրդի դրաման անտիդրամա էր կոչվում, ապա պոստմոդեռնիզմն ընդհանրապես անտիֆորմա է համարվում, և թե՛ պոստմոդեռնիզմին, թե՛ Արսուրդի թատրոնին բնորոշ հատկանիշներ են տեղի և ժամանակի անորոշությունը, պատճառահետևանքային կապերի խզումը, այսինքն՝ քառսի հաստատումը: Սա, թերևս, հետազոտողներին հիմք է տալիս կարծելու, որ «Արսուրդի դրամա» հասկացությունն առավել մեծ չափով նույնանում է պոստմոդեռնիստական դրամայի հետ:

Պոստմոդեռնիստական պիեսներում այս կամ այն ձևով ընդգծվում է ժամանակային լաբիրինթոսում անդադար պատվելու կամ առհասարակ անժամանակության զգացումը:

Դրաման՝ իբրև միասնական կառույց, կազմալուծվել և վերածվել է դրվագային, հեռահար կերպով միմյանց հետ առնչվող տեսարանների, այն պայմանականորեն կոչում են նաև լրության արվեստ:

Եզրակացություն

Ամփոփելով կարող ենք ասել, որ Եվրոպական ողջ մշակույթն ինքնամեկնաբանման պրոցես է, որի ընթացքում մարդը փորձում է հասկանալ իր գոյության օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պատճառները: Չղաղաբելով լինել իր գոյության դժոխքում, սովորելով ապրել առանց հույսի, աբսուրդի ձանձրության մեջ նա հասկանում է, որ ազատությունը շնորհ լինելուց բացի նաև դատապարտվածություն է: «Դժոխքը ուրիշներն են» (Սարտր, 1943) ասում է Սարտրը: Մոդեռնիստական գրականության մեջ Արևմուտքի մարդու համար Աստծո գաղափարն ու կրոնական քրիստոնեական արժեհամակարգը դադարում է ներշնչման աղբյուր լինելուց ազդարարելով հին կրոնական համակարգի մահը, կամ նորի «գերմարդու կրոնի» ծնունդը:

Գրականություն

- Առաքելյան, Ա. (2016), Ֆրանց Կաֆկայի օրագրերը, Երևան:
 Կամյու, Ա. (1994), Օտարը, Երևան:
 Կաֆկա, Ֆ. (1991), Դատավարություն, Ապոլոն:
 Կաֆկա, Ֆ. (1922), Դոյակ, Ապոլոն:
 Ջոյս, Ջ. (2014), Ուլիսես, Հեղինակային հրատ.:
 Սարտր, Ժ. (1943), Գոյն ու Չգոյը, Երևան:
 Սեդրակյան, Ա. (2016), Ակնարկներ արտասահմանյան գրականության պատմության, Երևան:
 Joyce, J. (1977). A Portrait of the Artist as a Young Man. London.
 Leroy, R. (1973). Die Blechtrommel von Gnter Grass. Paris.
 Pollard, C. (2004). New World Modernisms. Paperback.

A. Soghomonyan – *Existential interpretations of modernist and post-modernist literature in the 20th century.* – The aim of the article is to present the changes that have occurred to the human being through the literature of modernism and postmodernism. The modernist individual is seen as a Creator, shaping their own existence through actions and perceptions, facing the following dilemma of Western thought: despite the absurdity and meaninglessness of life, humans possess unfettered freedom to act. Everything is meaningless, but through the prism of death, a new creation begins, marked by the humanistic courage to act and create in meaninglessness. As Voltaire said: “If God did not exist, it would be necessary to invent him. Religion is secondary but necessary: people need guidance.” The model of original sin in the light of modernism is transformed into an “accepted, reconciled” model of thinking, where action loses its significance. This aligns with the general characteristics of characters in modernist literature, for the character

here is a movement of thought, therefore the sin they commit is also simply a movement of thought. At the same time, the symbol of the "Tree of Knowledge" is an attempt to combine the symbolism of Frazer's "Golden Bough" and the "Tree of Life", which blurs the boundaries between past and present, accomplished and unfinished, showing the paradox of a modern character who is everywhere and nowhere, and their very existence, depends on the acknowledgment of sin.

Keywords: modernism, postmodernism, absurdism, original sin, punishment, moral cliché, truth, fear

А. Согомоян – Экзистенциальные интерпретации модернистской и постмодернистской литературы XX века. – Цель статьи – представить изменения, произошедшие с человеком через литературу модернизма и постмодернизма. Человек модернизма предстает как Творец, формирующий своё существование через действия и восприятия, сталкиваясь со следующей дилеммой западной мысли: несмотря на абсурдность и бессмысленность жизни, человек обладает абсолютной свободой действий. Все бессмысленно, но сквозь призму смерти начинается новое творение, отмеченное гуманистической смелостью действовать и творить в бессмысленности. Как говорил Вольтер, «если бы Бога не было, его следовало бы выдумать. Религия вторична, но необходима: людям нужно руководство». Модель первородного греха в свете модернизма трансформируется в «принятую, примиренную» модель мышления, где действие уже не имеет значения. Это соответствует общей характеристике персонажей в модернистском направлении, ибо персонаж здесь есть движение мысли, поэтому совершаемый им грех также есть просто движение мысли. В то же время символ «Древа познания» представляет собой попытку объединить символику «Золотой ветви» Фрезера и «Древа жизни», которая размывает границы между прошлым и настоящим, свершившимся и незавершенным, показывая парадокс современного персонажа, находящегося повсюду и нигде, а само его существование зависит от признания греха.

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, абсурдизм, первородный грех, наказание, моральное клише, истина, страх