

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՅՈՒՍԵՖ ԱՍԳՅԱՐ ԱՖԱՐԻՆԻ

ՀԵՐՈՍԻ ԵՎ ՀԱԿԱՀԵՐՈՍԻ ԽՆԴԻՐԸ ԱԲՍՈՒՐԴԻ ՂՐԱՄԱՅՈՒՄ

Ժ. 01. 04 - «Գրականության տեսություն» մասնագիտությամբ բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության

Ս Ե Ղ Մ Ա Գ Ի Ր

Ե Ր Ե Վ Ա Ն - 2013

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտում:

Գիտական ղեկավար՝

բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր

ԷՊՅԱՆ ՀԵՆՐԻԿ ԱՆՏՈՆԻ

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝

բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր

ՄԱՅԱԿԱՆՅԱՆ ԼԱՐԻՍԱ ՀՐԱՆՏԻ

բանասիրական գիտությունների
թեկնածու

ՍԵՄԻՐՋՅԱՆ ԱԼՎԱՐԴ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ

Առաջատար կազմակերպություն՝

**Երևանի Վ. Բրյուսովի անվան
պետական լեզվաբանական համալսարան**

Պաշտպանությունը կայանալու է 2013 թ. դեկտեմբերի 25-ին՝ ժամը 14³⁰-ին, ԵՊՀ-ում գործող՝ ԲՈՀ-ի գրականագիտության 012 մասնագիտական խորհրդի նիստում:
Հասցեն՝ ք. Երևան 25, Աբովյան 52^ա, ԵՊՀ-ի ֆակուլտետի մասնաշենք, թիվ 202 լսարան:

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ԵՊՀ-ի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2013 թ. նոյեմբերի 25-ին:

Մասնագիտական խորհրդի
գիտական քարտուղար՝
բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր

ԱԼ. Ա. ՄԱԿԱՐՅԱՆ

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Ատենախոսությունը նվիրված է արևուրդի դրամայում հերոսի և հակահերոսի հիմնախնդրին: Փորձ է արվում ուսումնասիրել ավանդական, ժամանակակից ու պոստմոդեռնիստական մշակութային տարբերությունները, վեր հանել արևուրդի դրամայի կերպարները դիտարկելու և դրանք առավել դյուրըմբռնելի դարձնելու միջոցները:

Աշխատանքի ընթացքում ըստ հարկի ուսումնասիրվում են ավանդական, ժամանակակից և պոստմոդեռնիստական դրամայի սկզբունքները, մասնավորապես «հերոս», «հակահերոս» և «ոչ-հերոս» հասկացությունները: Քանի որ հերոսի նկարագիրը պատմության յուրաքանչյուր ժամանակահատվածում համընկնում է հասարակության հիմնական պահանջներին ու պայմաններին, ուստի անհրաժեշտաբար ծագում է նաև պոստմոդեռնիստական սոցիալական վիճակի մանրամասն ուսումնասիրության խնդիրը, որտեղից սկիզբ է առնում արևուրդի դրաման: Ի հավելումն այս ամենի՝ աշխատանքում բնութագրվում են նաև արևուրդի դրամայի կերպարների բնավորության հատկանիշները՝ վեր հանելով ավանդական դրամայի ու արևուրդի դրամայի կերպարների տարբերությունները: Քանի որ արևուրդի դրաման առավելապես հայտնի է որպես հակադրամա, ուստի, որպես հաջորդ քայլ, արևուրդի դրամայի դրական և բացասական կերպարները բնութագրելու նպատակով առաջարկվում է կիրառել «ոչ-հերոս» եզրույթը՝ որն ավելի ճշգրիտ է դարձնում կերպարի փիլիսոփայական և գեղագիտական նկարագիրը արևուրդի դրամայում:

ԹԵՄԱՅԻ ԱՐԴԻՎԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ՈՒ ԳՈՐԾՆԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Թեմայի **արդիականությունը** պայմանավորված է՝

1. Արևուրդի դրամայի առաջադրած հարցերը (հասարակական թե սոցիալական, փիլիսոփայական, կրոնական թե բարոյահոգեբանական), որոնք վերջնական պատասխաններ չունեն, մշտապես շոշափվում են նաև ընթացիկ՝ ժամանակակից գրականության մեջ:

2. Տեսական և գործնական բնույթի աշխատությունների անհրաժեշտությամբ, որոնց հիմնադրույթների կիրառումը կխթանի ոլորտի գործունեության բարելավումը:

Սույն ատենախոսությունը կարող է օգտակար լինել արևուրդի դրաման ուսումնասիրողների, ինչպես նաև բուհերի հասարակագիտական ֆակուլտետների ուսանողների և, մասնավորապես գրականության տեսությամբ զբաղվող մասնագետների համար:

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԱՈՒՐԿԱՆ, ՆՊԱՏԱԿ ԵՎ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Ուսումնասիրության **առարկան** արևուրդի դրամայում հերոսի և հակահերոսի լայն քննությունն է:

Ատենախոսությունը հիմնականում առաջադրում է մի քանի հարցեր, որոնք միտված են բացահայտելու հետևյալ խնդիրները.

Պատմության ընթացքում մարդկությունը հավատացել է տարբեր արժեքների ու հակաարժեքների, որոնք միմյանցից տարբերվել են հասարակական ընկալումներով: Յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանում թատրերգության կերպարների վարքագիծը կախված է նույն ժամանակահատվածի արժեքներից, իսկ հերոսն արձագանքում է այդ արժեքներին՝ առաջնորդվելով դրանց հենքի վրա հյուսված սեփական գաղափարներով: Ատենախոսության առաջին հարցն է՝ ապացուցել, որ պոստմոդեռնիստական իրավիճ-

ակը ձևավորում է արտուրդի դրաման, և նմանատիպ հասարակության մեջ գոյություն չունի հստակություն կամ անկախություն:

Ուսումնասիրության երկրորդ հարցն է՝ ցույց տալ, որ արտուրդի դրամայի կերպարները մարմնավորված են պոստմոդեռնիստական հասարակության պատկերում. նրանք չունեն առաջընթացի և գործելու բավարար շարժառիթներ: Ահա թե ինչու արտուրդի դրամայում չկան հերոսներ ու հակահերոսներ:

Երրորդ հարցը արտուրդի դրամայի կերպարների առանձնահատկություններն ու ավանդական դրամաների կերպարների համեմատ նրանց տարբերությունները ներկայացնելն է, ինչն էլ հնարավորություն է տալիս մատնանշելու, որ նման կերպարները ներքուստ կապված են քաղաքական-հասարակական, կրոնական և պատմական-փիլիսոփայական շարժառիթների հետ:

Ուսումնասիրության չորրորդ հարցը արտուրդի դրամայի դիպաշարային (սյուժետային) զարգացման տարբերությունն է ավանդականից, անգամ նրանց բացահայտ հակադրությունը մեկը մյուսին, որով պոստմոդեռնիստական վիճակը վերածվել է հակաթատրոնի:

Հինգերորդ հարցն է պարզաբանել, որ արտուրդի դրամատուրգները չեն փորձում քարոզել կամ պաշտպանել միևմուտն ու արտուրդը, այլ աշխատում են ցույց տալ իրականության օբյեկտիվ պատկերը անհատի սահմաններից դուրս գտնվող աշխարհի «անհեթեթությունը», որպես ճակատագրական փաստ և իրողություն:

Վերջին՝ վեցերորդ հարցը արտուրդի դրամայում լեզվի՝ իր հիմնական գործառնությի՝ իմաստ հաղորդելու կարողությունը կորցնելու հատկանիշի բացահայտումն է:

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՈՐՈՒՅԹԸ

Արտուրդի դրամայի վերաբերյալ աշխարհում գրվել են բարձրարժեք բազմաթիվ մեծագրություններ, մեծ ու փոքր ուսումնասիրություններ և հոդվածներ... Դրանցից արժանահիշատակն առաջին հերթին, կարծում ենք, Մարթին Էլինի «Փինթերը և նրա պիեսների ուսումնասիրությունը» աշխատությունն է¹, որը նվիրված է Հարոլդ Փինթերի պիեսներում առկա արտուրդի և ոչ-հերոսականության գաղափարի մեկնությանը: Հիշատակելի են նաև Ռիչարդ Ն. Քոյի՝ «Իոնեսկո. պիեսների ուսումնասիրություն» և Ջեյմս Ռոբերտի՝ «Սամուել Բեկետի «Գոդոյին սպասելիս» և այլ պիեսներ» աշխատությունները²: Դրանցից առաջինը նվիրված է Է. Իոնեսկոյի՝ երկրորդ անգամից առջև կանգնած և բախումնային իրավիճակն անիմաստ համարող հերոսների քննությանը, իսկ երկրորդը՝ Ս. Բեկետի պիեսների դրամատիկ դիտարկումներին:

Արտուրդի դրամային նվիրված ուսումնասիրությունների մեջ առանձնանում է Իրանի համալսարանի պրոֆեսոր, թարգմանիչ և թատերագիր Ահմեդ Քամայարի Ա. Մասքի «Իոնեսկոն և նրա թատրոնը»³ աշխատությունը, որը հնարավորություն է տալիս պատկերացում կազմելու արտուրդի դրամայի առավել խորքային դրսևորումների մասին: Գրքի ներածական մասը գրել է ինքը՝ Է. Իոնեսկոն: Աշխատությունը դիտարկում է Իոնեսկոյի հայացքները, երկերը, մասնավորապես՝ պիեսները: Գրքի հեղինակը եղել է Է. Իոնեսկոյի մտերիմներից և այն քչերից մեկը, ով կարողացել է հարցազրույց վերցնել

¹ Տե՛ս **Esslin Martin**: Pinter A Study of his Plays. London. Eyre Methuen Press. 1973. 262 p.

² Տե՛ս **Coe N. Richard**: Ionesco; a Study of his Plays. London. Oliver and Ltd Press. 1971. 206 p., **Robert L. James**: Samuel Beckett's Wating for Godot and Other Plays. New York. Hungry Minds, 1980. 71 p.

³ Տե՛ս **Kaamyabi Mask A.**, Ionesco and His Theater, Namayesh Publications, Tehran.2003. 189 p.

նրանից՝ «Հարցազրույց Ս. Բեկետի և Է. Իոնեսկուի հետ»⁴: Նշելի է, որ Ահմեդ Քաամյաբի Ա. Մասքը եղել է նաև Է. Իոնեսկոյի ստեղծագործությունների պարսկերենի թարգմանիչը: Իսկ թատերական արվեստի գիտակ, պրոֆեսոր Աննա Մըք Մուլլանի «Փորձարարական թատրոն. Սամուել Բեկետի վերջին դրաման»⁵, գիրքը Ս. Բեկետի վերջին դրամայի առաջին ամբողջական վերլուծությունն է՝ ժամանակակից թատրոնի համատեքստում: Աննա Մըք Մուլլանն օգտագործում է վերջին աշխատությունների ուշադիր ընթերցումը՝ իշխանության հայեցակարգերի և դրամայի գաղափարախոսության բացահայտման համար: Հետաքրքիր է, որ գիրքը նորովի է վերլուծում Ս. Բեկետի պիեսները՝ տալով նրանց հնարավոր լավագույն մոտեցումները: Ամերիկացի հետազոտող Ջոզեֆ Մըք Քաննի «Արթուր Ադամովի թատրոնը»⁶ և Նյու Յորքի Քաղաքային համալսարանի Քոլին քոլեջի ռոմանական լեզուների պրոֆեսոր Ջոն Ռեյլիի «Արթուր Ադամովը»⁷ այն երկու գրքերն են, որոնց մեջ արտացոլվում են Ա. Ադամովի թատրոնի ոճն ու արտուրդի պատճառները:

Վերոնշյալ և այլ ուսումնասիրությունների ու արտուրդի դրամայի քննության միջոցով մենք փորձել ենք ցույց տալ, որ արտուրդի դրամայի հերոսները չունեն «հերոսական» և «հակահերոսական» հատկանիշներ, որովհետև նրանք պասիվ են ու անգործունյա: Ատենախոսությունը փաստում է, որ արտուրդի դրաման տարբերվում է ավանդական դրամայից, և այն հակաթատրոնի կամ ոչ թատրոնի տեսակ է, ինչն արդյունք է պոստմոդեռնիստական պայմանների:

Մեր ուսումնասիրության շրջանակը, սակայն, միտումնավոր նեղացվել է՝ թյուրըմբռնումից և սխալ մեկնաբանությունից խուսափելու, խնդիրներն առավել հստակ ներկայացնելու համար: Այդ պատճառով մեր վերլուծությունը սահմանափակվում է արտուրդի դրամայի հերոսների հատկանիշների և փիլիսոփայական համատեքստի քննարկումով: Ատենախոսության **գիտական նորույթն** այն է, որ առաջին անգամ ուսումնասիրության նյութ է դարձել արտուրդի դրամայի ու հերոսների փոխադարձ կապի քննությունը՝ նպատակ ունենալով լրացնել այս բնագավառում եղած բացը: Դա անհրաժեշտ է անել հետևյալ պատճառներով՝ այն կապահովի արտուրդի դրամայի «հերոսի» և «հակահերոսի» էլ ավելի լայն ու համապարփակ ըմբռնում, կքննարկի «ոչ-հերոսի» ի հայտ գալը՝ որպես նոր կերպար, որը տարբերվում է հերոսից ու հակահերոսից:

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ՏԵՍԱԿԱՆ-ՄԵԹՈԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԻՄՔՆ

Աշխատանքը կատարված է գրականության տեսության ժամանակակից մեթոդներով և սկզբունքներով: Այն շարադրված է համեմատական, պատմաքննական, համադրման մեթոդներով՝ փորձելով քննել ուսումնասիրվող նյութի հիմնական դրսևորումները, խորքային առնչությունները:

Ատենախոսության մեջ կիրառվող գրականությունը վերցված է էլեկտրոնային գրադարաններից, պոստմոդեռնիզմի ու արտուրդի դրամային առնչվող գիտական ամսագրերից, ինչպես նաև օգտագործվել են գրականության պատմության յուրաքանչյուր փուլի հերոսի հատկանիշները նկարագրող գիտական ուսումնասիրություններ՝

⁴ Տե՛ս **Kaamyabi A. Mask**. Interviews with Samuel Beckett-Eugene Ionesco. Namayesh Press . Tehran. 2003. 120 p.

⁵ Տե՛ս **McMullan Anna**: Theater on Trial , Samuel Beckett’s later drama. London. Routledge press. 1993. 155 p.

⁶ Տե՛ս **McCann John Joseph**. The Theater of Arthur Adamov. North Carolina. Studies in the romance languages and literatures: Essays 13. University of North Carolina. Department of Romance Languages .1975. 168 p.

⁷ Տե՛ս **Reilly John H**. Arthur. Adamov. France. Twayne Publishers. 1974. 177 p.

նպատակ ունենալով վերականգել տարբեր հասարակությունների և թատրոնի կերպարների միջև գոյություն ունեցող անբավարար կապը:

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՉԱՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ատենախոսության հիմնադրույթներն արտացոլված են թե՛ Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների, թե՛ Իրանի Իսլամական Հանրապետության և թե՛ Հայաստանի Հանրապետության գիտական հանդեսներում ու ժողովածուներում տպագրված 6 հոդվածներում և 1 մենագրության մեջ: Ուսումնասիրությունը քննարկվել է ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի գրականության տեսության բաժնում ու երաշխավորվել հրապարակային պաշտպանության:

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

Ատենախոսությունը կազմված է ներածությունից, երեք գլուխներից, եզրակացություններից և օգտագործած գրականության ցանկից:

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածության մեջ համառոտ ներկայացված են հարցի պատմությունը, ատենախոսության նպատակներն ու խնդիրները, աշխատանքի մեթոդաբանական հիմքը, հիմնավորված են թեմայի արդիականությունն ու գիտական նորույթը:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ ՊՈՍՏՄՈԴԵՐՆԻԶՄԸ ՈՐՊԵՍ ԱՔՍՈՒՐԴԻ ԴՐԱՍԱՅԻ ԵՎ ՈՉ-ՀԵՐՈՍԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՔ

Այս գլխում ներկայացվում են պոստմոդեռնիստական հասարակության այն հիմքերը, որտեղ ձևավորվում է աքսուրդի դրաման:

Աքսուրդի դրաման երկրորդ աշխարհամարտից հետո մարդկանց մեջ տիրող խոր հուսահատության հետևանքն է: Այն նաև պոստմոդեռնիզմի արդյունքն է: Պոստմոդեռնիզմը հասկանալու համար անհրաժեշտ է ընկալել այն պայմանները, որտեղ ձևավորվել է այն: Այլ կերպ ասած՝ անհրաժեշտ է հասկանալ աքսուրդի դրամայի թելադրած վիճակը և ըմբռնել կերպարների գործողությունների դրոշմապատճառներն ու նրանց գաղափարախոսությունը: Սույն գլխում ուսումնասիրությունը զուգահեռաբար քննում է պոստմոդեռնիստական իրավիճակը՝ որպես աքսուրդի դրամայի նախահիմք:

Նախքան պոստմոդեռնիստական պայմանների ի հայտ գալը մարդկության քաղաքակրթության պատմության յուրաքանչյուր ժամանակահատվածում առկա է, այսպես կոչված, մեծ պատում, որը գտնվում է հասարակության ուշադրության կենտրոնում և վերածվում հեղինակության: Այս հեղինակավոր մեծ պատումն ընդգրկում է մարդկային կյանքի բոլոր բնագավառները, այդ թվում՝ նաև սույն ժամանակաշրջանի մշակույթն ու գրականությունը: Յուրաքանչյուր ժամանակահատվածի նոր մեծ պատումը մերժում է նախորդը՝ դառնալով առավել գերակշռող: Մինչև պոստմոդեռնիզմը մեծ պատումների թվին էին դասվում առասպելը, կրոնական և մարդկային բանականությունը, որոնք որոշում էին սկզբունքային այնպիսի հասկացություններ, ինչպիսիք են ճշմարտությունը, իրականությունը, բարոյականությունը, տրամաբանությունը, տեքստային պատումները,

ժամանակաշրջանի ավանդույթները... Այս պայմաններում էլ ձևավորվում է արքունի թատրոնը: Նկատելի է, որ արքունի թատրոնն ու դրա փիլիսոփայական համատեքստն ուսումնասիրվում են և՛ զուգահեռաբար, և՛ միասնաբար: Փիլիսոփաներն ու թատերագետները միևնույն ժամանակահատվածում նույն եզրակացության են հանգում, քանի որ նրանց միտքն ու կենսակերպը ձևավորվել են պատմության որոշակի ժամանակամիջոցում:

Պոստմոդեռնիզմը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի արևմտյան իրականության նկարագրությունն է: Այդ իրականությունն ընկած է եկեղեցու ժամանակակից ու ավանդական դավանանքի և մինչ այդ եղած ինքնիշխանության արանքում: Այլ կերպ ասած՝ պոստմոդեռնիզմը հիմնականում սահմանվում է որպես ամեն ինչի ինքնավարություն կամ որևէ այլընտրանքային ինքնավարության մերժում: Պատմականորեն պոստմոդեռնիզմն ուրվագծվել է համաշխարհային երկու պատերազմներից առաջ, թեև դրանք էլ հաջորդել են պոստմոդեռնիզմի սկզբնավորմանը:

Նկատելի է, որ փիլիսոփաները թերահավատորեն էին վերաբերվում մոդեռնիստական արժեքներին ու սկզբունքներին, սակայն մոդեռնիզմի հիմնական հատկանիշներն սկսում են ձևավորվել հատկապես գեղագիտության ու արվեստի հենքի վրա: Որպես մոդեռնիզմի առանցքային թեմա՝ Իհաբ Յասսանը իր «Պոստմոդեռնիստական շրջադարձ»⁸ աշխատության մեջ նկարագրում է մարդասիրությունը՝ նշելով, որ հինգ հարյուր տարի անց մարդասիրությունը կհասնի իր ավարտին, որովհետև այն փոխակերպվել է մի բանի, որը հուսահատորեն կկոչվի «պոստհումանիզմ»:⁹ Յարկ է նկատել, որ «պոստմոդեռնիզմ» եզրույթն իր բուն կիրառությամբ բացառապես օգտագործվել է արվեստում որոշակի միտումներ արձանագրելու համար. այդ միտումները մենք այժմ հակիրճ անվանում են «մոդեռնիստական արվեստ»⁹:

Պոստմոդեռնիստական փիլիսոփայությունը վերանայում է ճշմարտության խորաթափանց գաղափարը՝ պարզելու՝ հասանելի՞ է այն արդյոք, թե՞ ոչ: Յամածայն փիլիսոփայական պոստմոդեռնիզմի՝ մարդկային ձիրքի կիրառումը միակ միջոցն է, ըստ որի մարդը հասկանում է, թե իրերն ինչպես են դասավորված: Պոստմոդեռնիզմի համար գոյություն չունի բացարձակ ճշմարտություն, որի վրա հիմնված լինեն մեր բանականությունն ու հասարակության հիերարխիական կառուցվածքը: Վիճարկելով մոդեռնիզմի ճշմարտությունը՝ Ֆ. Նիցշեն վերանայում է արվեստի ու գեղեցկության գաղափարը: Ըստ նրա՝ թեև «մոռանում ենք, թե ինչպես է մեր երևակայության մեջ ծագում գիտելիքը, այն ծնունդ է տալիս փոխաբերության /կամ երևակայության/, և ճշմարտությունը ոչ այլ ինչ է, քան փոխաբերությունների, փոխանունությունների, անտրոպոմորֆիզմի շարժունակ բանակ, որը տևական գործածությունից դառնում է հաստատուն, աներկբա և պարտավորեցնող: Եժմարտությունն այն փոխաբերությունն է, որի մասին մարդը մոռացել է»¹⁰: Ընդդիմանալով լուսավորչականության սահմանումներին՝ արդեն հասուն Ֆ. Նիցշեն մերժում է պատճառի, գիտելիքի ու բարոյականության բացարձակ գաղափարները: Նա դրանք դիտարկում էր որպես ժամանակի այնպիսի «կուռքեր», որոնք ստեղծել էր մարդը, բայց պաշտում էին հասարակության լիիրավ անդամ լինել ցանկացողները: Մտածողի կարծիքով՝ դրանք իդեալականացվել են, որովհետև արտացոլում են մարդկային թաքուն մղումները: Խոսելով արվեստի գործերի մասին՝ նա գրում է. «Գեղեցիկն ու տգեղը ճանաչվում են այնքանով, թե որքանով են առնչվում մեր առավել հիմնարար

⁸ **Տե՛ս Hassan Ihab.** The postmodern turn : essays in postmodern theory and culture. Columbus. Ohio State University Press. 1987. 267 p.

⁹ **Տե՛ս Berys Gaut and Dominic McIver Lopes.** The Routledge Companion to Aesthetics Second Edition. London; New York: Taylor & Francis e-Library. Routledge. 2005. p.162.

¹⁰ **Nietzsche Friedrich:** Early Greek Philosophy & Other Essays. Translated by: A. Mügge Maximilian. Edited by: Dr Levy Oscar. New York. The macmillan company. 1911. p.180.

արժեքների պահպանմանը: Անհմաստ է ցանկանալ ցուցադրել սրանից առավելի գեղեցիկ ու տգեղ որևէ բան»¹¹: Ֆ. Նիցշեն մերժում է բացարձակ փաստերը, ճշմարտությունը, օբյեկտիվ արժեքները, ռացիոնալն ու գիտելիքը: Փոխարենը նա հավատում է հարաբերականությանը: Նախկին արժեքների և չափանիշների այս անկումն ու հարաբերականության բարոզը հիմք են հանդիսացել պոստմոդեռնիզմի այն պայմանների ստեղծմանը, որոնք դարձել են արևմտյան դրամայի նախապայմանները: Արևմտյան դրամայի հերոսները ոչ մի արժեքի չեն հավատում: Այդ պատճառով ուսումնասիրությունը հետևում է պոստմոդեռնիստական պայմաններին՝ որպես ոչ-հերոսականության առաջացման հիմք:

Պոստմոդեռնիզմի և մոդեռնիզմի միջև բախումը ենթադրում է հեռանկար նաև արվեստի փիլիսոփայության հարցում: Եթե մոդեռնիզմը հավատում ճշմարիտ ու կեղծ մեկնաբանություններին, ապա պոստմոդեռնիզմը կասկածի տակ է առնում դրանք: Ավելին, մոդեռնիզմն իր հերթին ընդունում է գեղարվեստական բարձրարժեք որոշ ստեղծագործություններ, որոնց, սակայն, պոստմոդեռնիզմը թերահավատորեն է վերաբերվում դրանց՝ իբրև գեղարվեստական ստեղծագործությունների, ամենից առաջ սոցիալական ու պատմական հիմքի պատճառով, այսինքն՝ նրանց մոտեցումները դառնում են հարաբերական, հաճախ՝ հակասական: Այլ կերպ ասած՝ մոդեռնիստական արվեստը գերազանցում է ժամանակի, տարածության ու մշակութային սահմանները, մինչդեռ պոստմոդեռնիստականն այդպես չի վարվում և չի տարբերակում արվեստը ոչ արվեստից կամ բարձր արվեստը՝ ժողովրդականից. «Փոխարենը նրանք հակված են վիճելու, որ արվեստը ոչ թե բնական, այլ մշակութային և սոցիալական երևույթ է»¹²: Տրանսցենդենտալ արվեստի գոյության դեպքում ժամանակակից մարդու բանականության և ճշմարտության նկատմամբ հավատի անկումից հետո նորագույն մարդու համար ոչ մի իդեալ չի մնում: Ասել է թե՛ իդեալիզմը՝ որպես հերոսականության շարժառիթ, մերժված է:

Մոդեռնիզմի և պոստմոդեռնիզմի կրկնակի հակադրման առաջնային իմաստը հստակության բացասումն է, որը բխում է արժեքների ճշգրիտ ու ամուր արժեքների հիերարխիայից: Նման հակադրությունը հիմնված է նաև պայմանների փոփոխություններից, որոնք արտահայտվում են ամտարբերության ու ոչ-հերոսության դրսևորմամբ:

Պոստմոդեռնիզմի առանձնահատկությունների վերաբերյալ փիլիսոփաների տեսակետներն արմատապես տարբերվում են միմյանցից: Թեև նրանք վերջնական համաձայնության չեն եկել, սակայն հնարավոր է հղումներ կատարել մի քանի ընդհանուր հանգամանքների շուրջ: Պոստմոդեռնիզմում այնպիսի հասկացություններ, ինչպիսիք են «պատճառը», «ճշմարտությունը», «ավանդույթը», «տրամաբանությունն» ու «բարոյականությունը», որոնք սահմանում են մարդկային կյանքը և իմաստավորում այն՝ հանգեցնելով զլխավոր իմացաբանության կենտրոնացմանը, այսուհետև կորցնում են իրենց իմաստն ու ինքնուրույնությունը: Պոստմոդեռնիզմը հիմնովին ներկայացնում է հեղինակությունների փլուզումը: Այս նպատակով առաջ են քաշվում նոր չափանիշներ, մասնավորապես՝ մարդու և բանականության հեղինակությունները: Նախորդ երեք դարերի ընթացքում մարդկային հեղինակությունը ենթարկվել է մահացու երեք հարվածների, որոնք ուղղված են եղել հետևյալ ոլորտներին՝ Կոպերնիկոսի հեղաշրջման միջոցով տիեզերքի՝ իր տան կենտրոնացումը, դարվինիզմի նոր ծագումնաբանությունը, որը կոտրել էր նրա հեղինակությունը և ֆրոյդիզմի հոգեվերլուծությունը, որը սասանում էր մարդուն ու շեղում գոյության իր ամբողջականությունից:

Արևմտյան դրամայի հերոսը, որպես այդպիսին, հերոս չէ, քանի որ պասիվ է ու անգործունյա: Ի տարբերություն դասական դրամայի հերոսների՝ նա չի պայքարում որևէ

¹¹ Nietzsche Friedrich: The Human is This. Trs: Firuzabadi Said. Tehran. Jami Press. 2001. p. 123.

¹² Berys Gaut and Dominic McIver Lopes. The Routledge Companion to Aesthetics. Second Edition. London. Taylor & Francis e-Library. Routledge Pewss. 2005. p. 159.

արժեքի համար. եթե անգամ բարձրացնում է իր սուրը, դեռ չգիտե՝ կհարվածի¹³, թե՞ ոչ: Յ. Փինթերի «Տունդարձ»¹³ և Է. Իոնեսկոյի «Ռնգեղջյուրը»¹⁴ ստեղծագործությունների մեջ նման կերպարներ են թեղին և Բերանժեն. «Գողոյին սպասելիս» պիեսի կերպարների պես նրանք ևս թափառում ու պրպտում են՝ կորցնելով սեփական արժեհամակարգը: Նրանք բնականաբար չեն տառապում, որովհետև տառապելն ինչ-որ արտաքին արժեքին հավատալու արդյունքն է:

Աբսուրդի դրամայի հերոսներն անտեսում են բոլոր *մետապատումները*, անգամ արդիականությունը՝ որպես վերջին մետապատում: Այստեղից ծագում է պոստմոդեռնիստական պայմաններում աբսուրդի դրամայի մետապատումներն անտեսելու պատճառների ըմբռնման անհրաժեշտությունը:

Որպես սոցիալական իրադրությանը ենթարկվող մշակութային արտահայտչամիջոց՝ պոստմոդեռնիզմը չունի հստակ ու մոնոլիտ ձև անորոշության, հարաբերականության ու բազմիմաստության պատճառով: Դրա ակնհայտ դրսևորումը շեղվածությունն է դասական ու ժամանակակից սկզբունքներից: Այլ կերպ ասած՝ քանի որ պոստմոդեռնիզմը հիմնականում սահմանում է արդյունքի «անհստակություն», աբսուրդի դրաման ևս թերահավատորեն է վերաբերվում դրամայի բոլոր նորմերին՝ առանց նորն առաջարկելու:

Պոստմոդեռնիստական ժամանակաշրջանի մարդը մեռնակ է, ոչ ոք նրան չի տեսնում: Նա զուրկ է արմատներից, տատանվում է՝ առանց որևէ չափանիշի, ուստի նա ոչ մերժում է, ոչ էլ որևէ բան է ընդունում: Նախկին բոլոր հավատալիքները մերժելու համար, մասնավորապես եկեղեցու հիմքերի ավերումը, ժամանակակից մարդը /Ռ. Դեկարտ/ պետք է օժտված լինի «ես մտածում եմ, հետևաբար գոյություն ունեմ» հավատամքով: Պոստմոդեռնիստ անհատը, սակայն, տատանվում ու խորասուզվում է վակուումի մեջ՝ չունենալով մնալու որևէ տեղ: Նման իրավիճակ կարելի է տեսնել աբսուրդի դրամայում. տատանվող, օտարացված, կայուն հավատից զուրկ մարդիկ, որոնք սպառողական շրջանի արտադրանքն են: Սպասելը Գողոյի «ինքնավարության» արտադրանքն ու հավաստիքն են: «Տունդարձ» ստեղծագործության կերպարները նույնպես գոյություն չունեն սեռական հարաբերությունների վրա կառուցված արտադրության ու սպառման շրջանում:

Պոստմոդեռնիստ անհատը ոչ մերժում, ոչ էլ ապացուցում է որևէ բան: Պոստմոդեռնիստական դրամայի հերոսը ևս ոչ պայքարում է, ոչ էլ որևէ կուռք է պաշտում: «Գողոյին սպասելիս» պիեսի հերոսը ոչ մի պայքարի չի մասնակցում: Նրա կարծիքով ստեղծված իրավիճակն այնքան էլ վատ չէ: Ոչ մի հակասություն կամ հակաճառում գոյություն չունի, որովհետև չկա որևէ կայուն հավատ դեպի պայքարը: Ահա ինչ է ասում Վլադիմիրը Էտրագոնին. «Ինչո՞ւ գոյություն չունի որևէ հստակ բան, ո՞վ էս դու ինձնից բացի»¹⁵: Երբ նախկին բոլոր ինքնավարությունները խարխվում են, ոչ մի կայուն բան չի մնում: Նոր դրամայում ակնհայտ երևացող անորոշությունը պոստմոդեռնիստական իրավիճակին բնորոշ առանձնահատկություն է: Հստակ հավատքից առանձնացած հերոսը հանգիստ ու անհոգ է թվում: Իրականում Բեկետը «Գողոյին սպասելիս» պիեսում դրամայի է վերածում դատարկության գաղափարը»¹⁶:

¹³ Տե՛ս **Pinter Harold**. The Home Coming. New York. Grove Press. 1994. 82 p.

¹⁴ Տե՛ս **Ionesco Eugene**. Rihinoceros and other plays. Trs: Derek prouse. John Calder. Ltd Publishing. 1960. 160 p.

¹⁵ **Becket, S.** End Game, Waiting for Godo. Trs.Behroz Haji Mohammadi- Tehran. Qounus. 2000. p. 116.

¹⁶ Տե՛ս **L. Graver and R.Federman**. *Samuel Beckett*. London. Taylor & Francis e-Library Press. 2005. p. 108.

**ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ
ԱՔՍՈՒՐԴԻ ԴՐԱՄԱՆ ԻՔՐԵՎ ՀԱՎԱԴՐԱՄԱ ՓԼԻՍՈՓՈՒՅՈՒԹՅԱՆ
ՀԱՍՏԵՔՍՏՈՒՄ**

Սույն գլուխը քննության է առնում արևմտյան դրամայի սկզբունքները՝ միաժամանակ ներկայացնելով դրամայի նոր տեսակի՝ հակադրամայի դրսևորումները: Այդ նպատակով ուսումնասիրվում են է. Իոնսկոյի, Ս. Բեկետի, Ա. Ադանովի որոշ ստեղծագործություններ: Այստեղ քննարկվում են նաև արևմտյան դրամայի հանրահայտ օրինակներ՝ ցույց տալով վերջիններիս կերպարների էական տարբերությունը նախորդ ժամանակաշրջանների դրամաների կերպարներից:

Արևմտյան դրաման սկիզբ է առել պոստմոդեռնիզմի ժամանակաշրջանում, որն սկսվել է մոդեռնիզմի վերջին շրջանում և վերջնականապես վերածվել գերակշռող իրականության: Մոդեռնիզմն իր ավարտին է հասնում 20-րդ դարի սկզբներին, երբ նույնիսկ նույն դարի վաղ շրջանի փիլիսոփաների բոլոր ջանքերն ուղղված էին մոդեռնիզմի, նրա իմաստի ու դրսևորումների ժխտմանը: Մոդեռնիզմի գլխավոր տարրերից մեկը մարդկային արժանահավատությունն է և խնդրին լուծում հաղորդելու մտավոր կարողությունը: Պոստմոդեռնիզմն այս երևույթը համարում էր անիմաստ պատրանք: Ահա թե ինչու դժվարությունները հաղթահարելու նպատակով իմաստությունը գործի դնող մարդուն /օրինակ՝ Համլետին/ կամ կյանքի սահմանները չընդունող /օրինակ՝ դոկտոր Ֆրոստին/ կամ սեփական ծանծրալի կյանքը բարելավողին /օրինակ՝ Մակբեթին/ պատկերելու փոխարեն արևմտյան դրամայում է սեփական անհանգիստ հոգեվիճակը չհասկացող մարդկանց, իրավիճակը կամ նրանց, ովքեր ոչինչ չեն անում իրենց դրությունը փոխելու համար (օրինակ՝ Յ. Փիլիպի «Վերադարձ տուն» կամ Ս. Բեկետի «Գողոյին սպասելիս» պիեսների հերոսները):

Հակառակ դասական փիլիսոփայության, որի թատերական խորհրդանիշը էդիպ արքան էր, իր փիլիսոփայական հզորությամբ ու ծանրակշիռ գերազանցությամբ և ժամանակակից մարդու, որի սկզբունքը «լինել, թե չլինելու» փիլիսոփայական կրթությամբ օժտված Համլետն էր, պոստմոդեռնիստական մարդը ճաշակում է արժեքների փլուզումը: Նույնիսկ լեզուն այլևս վստահելի չէ նրա համար: Արևմտյան դրամայում, որը պոստմոդեռնիստական իրականության արդյունքն է, տեսնում ենք, որ մարդիկ հաղորդակցության տեսանկյունից թույլ են, քան իրենց նախնիները: Նրանք խոսում են, սակայն անիմաստությունը խոչընդոտում է իրենց ուղերձի փոխանակմանը: «Գողոյին սպասելիս» պիեսի կերպարները նմանատիպ մարդկանց ակնառու նմուշներն են: Բեկետի ամբողջ ստեղծագործությունը պայքար է անանունին անուն տալու համար. «Ես պետք է խոսեմ, ինչ էլ որ դա նշանակի: Ոչինչ ասել չունենալով, ոչ մի խոսք, բայց ուրիշների բառերից, ես պետք է խոսեմ... Ես պետք է խմեմ օվկիանոսը, օվկիանոսը կա ուրեմն»¹⁷: Այս պիեսներում լեզուն ծառայում է որպես անկում կամ լեզվի ցրվածություն: Բեկետի կարծիքով՝ եթե գոյություն չունի հստակություն, գոյություն չունեն նաև որոշակի ուղերձներ, ուստի հստակության հասնելը հնարավոր չէ: Գողոյի խոստումներն անհաստատ ու անորոշ են: «Խաղի վերջը» պիեսում աղոտ երևույթն է ղեկավարում: Հենը անհանգիստ հարցնում է. «Մենք չե՞նք սկսում... որևէ ... բան նշանակել»: Քլովը միայն ծիծաղում է. «Մի բան նշանակել: Ես ու դու մի բան նշանակել: Նրանք սկսում են պարզ թյուրմբանություններից ու մեծախոսություններից, որոնք հաղորդակցվել չկարողանալու, կլիշեների, հոմանիշների կրկնությունների, ճիշտ բառը գտնել չկարողանալու, պատկերավորման ոճի կորած քերականական կառույցների, կտրուկ հրամանների միջոցով

¹⁷ **Bloom Harold.** Samuel Beckett's *Waiting for Godot* / edited and with an introduction by Harold Bloom.. Infobase. New York. 2008, p. 105.

հաղորդակցվելու, կետադրական նշաններն անտեսելով՝ ցույց տալու համար, որ լեզուն կորցրել է իր գործածությունը՝ որպես հաղորդակցման միջոց, որովհետև հարցերը վերածվել են պատասխան չակնկալող փաստերի:

Բեկետի պիեսներում, սակայն, «լեզվի և իմաստի ցրվածության ձևական նշաններից բացի, առավել կարևոր են երկխոսությունները, որոնք հաճախակի փլվում են կապակցված չլինելու պատճառով՝ արտահայտելով բառիմաստի կորուստ /երբ բանբերին հարցնում են՝ արդյոք նա դժբախտ է, վերջինս պատասխանում է. «Չգիտեմ, պարոն»/, կամ կերպարների՝ քիչ առաջ ասվածը չհիշելով: Օրինակ՝ Էստրագոնն ասում է. «Կամ անմիջապես մոռանում են, կամ երբեք չեն մոռանում: Անիմաստ աշխարհը, որը կորցրել է իր վերջնական նպատակը, երկխոսությունը, դարձել է ժամանցային խաղ, ինչպես «Խաղի վերջը» պիեսում Չեմը նշում է՝ պղպջակ, պղպջակ»¹⁸:

Մարդու համար նոր թատրոնի կերպարների կարծիքով՝ լեզուն սովորական միջոց է, որը կորցրել է միտք արտահայտելու իր նվազագույն կարողությունը. «Սակայն հերոսները փորձում են հաղորդակցվել, որտեղ հաղորդակցությունն անհնար է, գռեհիկ կամ սարսափելի ծիծաղելի, ինչպես կահույքի հետ գրուցող խենթությունը»¹⁹: Լեզվի այս փոփոխությունը, որը նկատվում է նաև արևմտյան դրամայում, ուսումնասիրվել է պոստմոդեռնիստական փիլիսոփաների կողմից ևս: Այնուհայտ է պոստմոդեռնիզմի ամենանշանավոր փիլիսոփա Ֆ. Եիցերի գաղափարների ազդեցությունը նույն ժամանակաշրջանի մտածողների վրա: Օրինակ՝ «Փիլիսոփայական հետազոտություններում»,²⁰ ավստրո-բրիտանացի լեզվի փիլիսոփա Լ. Վիթգենշթայնը գտնում է, որ ժամանակակից մարդու համար գոյություն չունի մտածողության հիմք:

Աբսուրդի դրաման առաջացել է նման հիմքի վրա: Նոր աշխարհում այն դուրս է մղում արժեքների բացակայությունը: Աբսուրդի դրաման ինքնին անիմաստ չէ. այն իմաստի կամ բովանդակության շեշտն ուղղում է նոր աշխարհի արժեքների բացակայության վրա: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի վերջում կրոնական հավատալիքների փլուզումը քողարկվեց ու փոխարինվեց զարգացման, ազգայնականության և ամբողջատիրական բազմաթիվ արժեքների հանդեպ հավատով: Այս ամենը ծածկվեց մոխրով: 1942-ին Ա. Կամյուն առաջ քաշեց այն տեսակետը, թե ինչու մարդը չպետք է փրկություն գտնի ինքնասպանության մեջ, եթե կյանքն իմաստազրկվել է: «Սիզիփոսի առասպելում» նա փորձում է ախտորոշել մարդկային իրավիճակը հավատալիքների աշխարհում. «Պատճառաբանությամբ բացատրվող աշխարհը, որքան էլ մեղսավոր լինի, ծանոթ է: Տիեզերքում, սակայն, որը հանկարծ զրկվում է պատրանքներից ու լույսից, մարդն իրեն օտար է զգում: Նա գտնվում է անվերադարձ աքսորավայրում, որովհետև զուրկ է իր կորած հայրենիքի մասին հիշողություններից, քանի դեռ կորցնում է խոստացված երկիր վերադառնալու մասին հույսը: Մարդուն կյանքից, դերասանին բեմից բաժանելը, արդարև, փոխարինվում է արևմտյան զգացումով»²¹: Աբսուրդի դրաման ի հայտ է գալիս՝ պարունակելով հրապուրանքի, իմաստության, կրոնի, ձգտումի և այլնի մասին վերացական բովանդակություն:

Ինչ վերաբերում է արևմտյան, Բեկետը, ինչպես և Իոնեսկոն, համարվելով արևմտյան դրամատուրգներ, հարցազրույցի ժամանակ մերժում են այս կոչումը: Հաշվի առնելով այս հարցազրույցը՝ Մ. Էսլինը փորձում է ապացուցել հեղինակների հեռանկարները.

«**Հարց.** - Քննադատները Ձեզ և Էժեն Իոնեսկոյին դասակարգո՞ւմ են արևմտյան դրամայի դրամատուրգների շարքին:

¹⁸ **Esslin Martin.** The Theatre of The Absurd. London. Pelican book Press.1968. 462 p.

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 32:

²⁰ **Տե՛ս Wittgenstein Ludwig.** Philosophical Investigations. Trs: E. B. M. Anscombe. UK. Basil Blackwell Press. 1986. 250 p.

²¹ **Albert Camus,** Le Mythe de Sisyphe .Paris: Gallimard. 1942, p. 18.

Բեկետ. - Դա միայն նրանք են ասում, կոչումները իմաստ չեն արտահայտում:

Իոննեսկո. - Ես չեմ սիրում կոչումներ, դրանք չափազանց պարզունակ են և ոչ մի իմաստ չեն արտահայտում»²²:

Լրագրող Քաամյաբի Մասքի և Մարթին Էսլինի քննարկումն ուսումնասիրելիս կարելի է եզրակացնել, որ Մ. Էսլինը պնդում է իր կարծիքը.

«Քաամյաբի Մասկ. - Իոննեսկոն երբեք չի ընդունում իր դրամատուրգիայի մասին մեծան պիտակավորում:

Էսլին. - Ճիշտ է, քանի որ հեղինակը տեսաբան է: Նա պարզապես ներկայացնում է տեսությունը՝ անձնական գաղափարներին զուգահեռ: Նա չի ցանկանում լինել տեսական գիտնականների հետ, ովքեր էլ, որ նրանք լինեն: Այնուամենայնիվ, ես խոսել եմ նրա հետ: Կարծում եմ նա համաձայն է իր պիեսների մեկնաբանությունների հետ: Ավելին, նկարագրական բանաձև կարելի է գտնել միայն մեկնաբանությունների շրջանակում, որովհետև հնարավոր չէ աշխատանք տեղադրել որոշակի դասակարգման մեջ, եթե չգիտես տիպաբանության ամենալավ բառը»²³:

Կյանքն անիմաստ է: Կյանքի ու ապրելու նպատակը փրկվելն է բիրտ համակարգից, որը ժամանակ չի կորցնում հասարակության անհաջող անդամներին հեռացնելու համար՝ անկախ նրանից՝ ով է այդ անհաջող մարդը՝ «Ոնգեղջյուր»-ի Բերանժե՞ն, թե՞ «Տունդարձի» պիեսի փիլիսոփայության պրոֆեսորը: Նոր աշխարհն աղբարկղ է շարտում այն մարդուն, որը չի կարողանում կատարել համակարգի պահանջած գործառնությունները մետաղաշարձանների ավտոտնակում թողած հնացած մեքենայի պես:

Թվում է՝ աբսուրդի դրամայի հեղինակին հետաքրքրում է «ոչնչի» գաղափարը: Բայց եթե անտեսենք այս հանգամանքը, մենք նույնպես կհայտնվենք ժամանակակից շրջանի նույն սկեպտիկ պատրանքների հորձանուտում: Մինչ Պրոմեթևսը, Էդիպն ու Սիզիփոսը կանգնած են ճակատագրի աստվածների առջև, Անտիգոնեն, Էլեկտրան ու Յամլետը ազնվորեն և քաջաբար հայտնում են իրենց անհամաձայնությունը թագավորին: Էստրագոնը, Վլադիմիրը, Լաբին և Բերանժեն երբեք չեն մտածել ընդդիմադիր լինելու մասին, որովհետև իրենք ոչ մի կուռք չունեն, որին կարող են հետևել: Նույնիսկ պիեսի վերջում ոչինչ տեղի չի ունենում այս կերպարների աշխարհընկալման կամ գործողությունների մեջ: Դրանք կայուն են մնում, որովհետև ոչ մի հստակ գաղափարախոսություն չունեն պաշտպանելու, զուրկ են որևէ առանձնահատկությունից կամ մնացածից տարբերվելու ակնհայտ ցանկությունից:

Աբսուրդի պիեսների գործողությունների ժամանակն ու վայրը պարզորոշ են, իրական ու ամբողջական դիպաշարի հետ: Նման պիեսներում ժամանակն ու վայրը հաճախ շփոթեցնում են ընթերցողի միտքը, որովհետև այնտեղ աշխարհը պատկերվում է տարօրինակ ու սարսափելի տեսքով: Ճշմարիտ է, որ Է. Իոննեսկոն և Յ. Փինթերը ներկայացնում են համապատասխանորեն անզլիական կամ ֆրանսիական հասարակությունները, սակայն իրականում նրանք արժանահավատ հասարակություն չեն առաջարկում որևէ ժամանակաշրջանում կամ վայրում: Այդ պատճառով այս ոչ հստակ ժամանակն ու վայրը կարող են ընդհանրացվել ցանկացած ժամանակի ու վայրի հետ:

Նոր՝ պոստմոդեռնիստական դրամայի կերպարի էությունը սուբորդինացիան է համայնքի պայմաններին: Համայնքը շրջափակում է մարդկանց և կարողանում է նրանց համար անհատականություն ձևավորել: Հանգամանքներով պայմանավորված մարդը լիովին պասիվ է: Համլետի՝ սոցիումի հանդեպ մեծ խռովությունը երբեք չի ծագի աբսուրդի դրամայի հերոսի գլխում, և նա միայնակ կմնա իր մասին գործողության դրվագում:

²² Kaamyabi Mask, A. Interviews with Samuel Beckett-Eugene Ionesco. Namayesh , Tehran. 2003, p. 27.

²³ Kaamyabi Mask, A. Ionesco and His Theater, Namayesh Publications, Tehran.2003, p. 177.

Է. Իոնեսկոյի ստեղծագործությունները սոցիալ-քննադատական պիեսներ չեն, սակայն դրանք հագեցած են կերպարներով, փոխաբերություններով ու երևակայական տարրերով: Նա զարմանալիորեն օգտագործում է ընդհանուր և հասարակ բառեր, որոնք իմաստի պակաս ունեն: Է. Իոնեսկոն ասում է. «Ես համաձայն եմ հակաթատրոնի կամ ոչ թատրոնի սկզբունքի հետ»²⁴: Նա ոչ թատրոնի երևույթին համաձայնելը կամ թատրոնի դասական հիմքը արմատախիլ անելը պատճառաբանում է այսպես. «Իմ ցանկությունն ու նպատակը թատրոնի բնական ծագումը գտնելն է»²⁵:

Մեկ այլ արտուրդիստ՝ ժան Ժենեն, որը միաժամանակ ֆրանսիացի վիպասան էր, դրամատուրգ և քաղաքական գործիչ, կյանքի սկզբնական շրջանում ոչնչով չէր զբաղվում և ոչ մի կրոնի չէր դավանում: Հետագայում, երբ սկսեց գրել, նրա գլխավոր ստեղծագործությունները դարձան «Պատշգամբ» և «Սևերը» պիեսները: Իրավացի է ամերիկացի գրականագետ Ս. Էսլինը՝ նշելով, որ «Պատշգամբ» և «Սևերը» երկերը Ս. Բեկետի ստեղծագործությունների հետ զուգակշիռներում խիստ տարբեր են: Բեկետը թույլ չի տալիս ընթերցողին ներթափանցել լեզվի մեջ: Նրանք հեռացած են մեկը մյուսից: Բեկետի լեզուն մերկ է, նա լեզվով չի կլանում ընթերցողին: Հակառակ դրան՝ Ժենեն, հորձանուտ ստեղծելով, ընթերցողին խորտակում է լեզվի մեջ: Ժենեի լեզուն կլանում է ընթերցողին: Բեկետի երկերում զգացվում է լեզվական մերժում: Արտուրդի դրամատուրգը, սակայն, ուզում է վակուում ցույց տալ՝ լեզուն օգտագործելու միջոցով: Բեկետն այս վակուումն արտահայտում է տալիս զարդարված լեզվի միջոցով, մինչդեռ Ժենեն այն ցույց է տալիս տարածությամբ, որը հագեցած է բառերով: Նա օգտագործում է ոչ թե արտահայտչական, այլ զգայական լեզու: Իր ստեղծագործական ճանապարհին ժան Ժենեն գործ ունի տարբեր ժանրերի՝ բանաստեղծության, ինքնակենսագրության, դրամայի հետ: Հետագայում նա հետաքրքրվում է քաղաքական խնդիրներով:

Արտուրդի թատրոնի մեկ այլ դրամատուրգ՝ Արթուր Ադամովը, իր «Խոստովանություն» երկում նկարագրում է հոգեբանական լուրջ ճգնաժամ, որը դառնում է գրական աշխարհի ամենամեծ ինքնաբացահայտումներից մեկը: Գրքի սկզբնական հատվածը (1938, Փարիզ) մետաֆիզիկական չարչարանքի մասին է՝ խոր փաստարկումներով, որն էքզիստենցիալ գրականության և արտուրդի դրամայի հիմքն է. «Ի՞նչ կա: Նախ և առաջ գիտեմ, որ ես կամ: Բայց ո՞վ եմ ես: Միակ բանը, որ գիտեմ իմ մասին, այն է, որ ես տառապում եմ: Այս տառապանքը գալիս է նրանից, որ իմ ծագման հիմքում կա խեղում, բաժանում, և ես բաժանված եմ, չեմ կարող ասել ինչից, բայց բաժանված եմ»: Ադամովն ավելացնում է. «Նախկինում այն կոչվում էր Աստված, իսկ հիմա այն ոչ մի անուն չունի»²⁶: Սա Ադամովին ստիպում է բեմի վրա ներկայացման միջոցով «մարդու միայնությունը, հաղորդակցման բացակայությունը, որքան հնարավոր է, արտահայտել չնշակված և տեսանելի»²⁷: Ադամովի առաջին «Նմանակում»²⁸ պիեսն այս գաղափարի արդյունքն է:

«Ներխուժում» պիեսն իմաստի, անհույս ու անիմաստ որոնման մասին է: Այն հետաքննություն է՝ գտնելու համար մի պատգամ, որն իմաստ կտա կուտակված մի շարք թղթերի: Այն անկարգությունը, որ Ազնեսն է բերում, ցուցադրում է հաղորդակցման ու իրականության շփոթեցնող բնույթը մյուս մարդկանց համար: Դա նշանակում է մի հաղորդակցում, որն անհնար է Պիեռի համար: Նա նախընտրում է մեկուսացումը, քանի որ հաղորդակցումը նրա համար շատ դժվար է դառնում: «Ներխուժման» ամենաակնառու

²⁴ **Kaamyabi Mask**, A. Ionesco and His Theater, Namayesh Publications, Tehran. 2003, p. 71.

²⁵ **Kaamyabi Mask**, A. Esslin Martin Talking to Kaamyabi Mask (epilogue of Ionesco and His Theater), Namayesh Publications, Tehran. .2003. p.175.

²⁶ **Adamov Arthur**, L’Aveu. Paris. Edition du Sagittaire. 1946, p. 19.

²⁷ **Adamov**, Théâtre II (Paris: Gallimard, 1955), ‘Note prélimitaire’, p. 8.

²⁸ **Adamov, Arthur**. LaParodie, L’Invasion, La Grande ET La Petite, Le Professeur Taranne, Tous contre tous. Paris. Gallimard; Gallimard Edition. 1953. 237 p.

մասը հիմնական կերպարի անհրակալան լինելն է, որը մահացած մի անձ է, և որի գրած-ներն անհասկանալի են: Չարկ է նշել, որ ձեռագրի պատգամը, որի մասին անընդհատ խոսվում է, պիեսում հիմնականում անհմաստ, արտուրդ ու անբովանդակ է: Պիեսի ոչ-հերոսը մահացած գրող ժամն է, որն իր ընկերոջն ու աշակերտին թողել է անվերծանելի թղթերի հսկայական զանգված: «Ներխուժում»-ը պիես է իմաստ գտնելու անհույս փնտրտուքի, անընթեռնելի թղթերի անկարգության մեջ ուղերձի որոնման մասին, բայց իրականում այն վերաբերում է հասարակության, ինչպես նաև ընտանիքում տիրող կարգապահությանը: «Ներխուժում»-ը պիես է ուղերձի բացահայտման մասին, որը կարող է իմաստավորվել անհասկանալի թղթերի զանգվածի մեջ:

Բազմիցս նկատվեց, որ արտուրդի դրամայի հերոս գոյություն չունի: Փոխարենը «Ներխուժում» պիեսում հանդիպում ենք ոչ-հերոսի, որը մահացած է: Պիեսի հերոսը փորձում է գտնել մահացածի ձեռագրերը, սակայն դրանք անիմաստ են ու անհեթեթ: Այլ կերպ ասած՝ պիեսն ընդհանուր առմամբ ոչինչ չի փնտրում: Այն իմաստ կամ բովանդակություն չունի, և կերպարներն ու տեքստը չեն կապակցվում և չեն հասկացվում: Այս թյուրըմբռնումն ու հաղորդակցման պակասը արտուրդի դրամայի հիմքն է: Ինչպես տեսնում ենք, պիեսը ներկայացված է արտուրդի դրամայի հիմնական սկզբունքներով: Ավելին, այստեղ հերոս չկա. այն վերածվել է հակաթատրոնի:

Անկասկած, Ս. Բեկետը համարվում է 20-րդ դարի ամենաազդեցիկ գրողներից մեկը: Մարդկային փորձը, որն արտահայտվում է նրա պիեսներում, մարդկային բնույթի խոր արտացոլումն է: Դրանք բոլորի մասին են: Բեկետի պիեսներում իրտահայտված փորձը կրում է շատ ավելի խոր ու հիմնարար բնույթ, քան պարզապես ինքնակենսագրություն լինելը. «Դրանք բացահայտում են անցողիկության և անհետացման իր փորձը, սեփական «ես»-ի մասին իմանալու ողբերգական դժվարությունը նորարարացման և ավիրման անողորմ գործընթացում, որը տեղի է ունենում ժամանակի ընթացքում, մարդկանց միջև հաղորդակցման դժվարությունները, իրականության անվերջ որոնումն այն աշխարհում, որտեղ ամեն ինչ անորոշ է, և երազի ու արթուն լինելու միջև սահամանագիծն անընդհատ փոփոխվում է, սիրային փոխհարաբերությունների ողբերգական բնույթը և ընկերության ինքնախաբեությունը. դրա մասին Բեկետը խոսում է Պրուստի մասին էսսեում և այլն»²⁹:

«Խաղի վերջը» պիեսում հանդիպում ենք մահվան և հուսահատության հզոր զգացողությանը, որը տեղի է ունենում խորը հիասթափության պատճառով: Ներքուստ նա անընդհատ վիճում է իր անհատականության տարբեր շերտերի, կարծես գոյություն ունեցող տարբեր անձանց հետ: «Արդյունքում Բեկետը մեզ է առաջարկում մի վայրի պատկեր, թե ինչպես է նա տեսնում երկրի վրա կյանքի դժոխքը: Սա պոստմոդեռնիստական դժոխքն է, որը մեզ բանտարկում է սեփական գիտակցության մեջ»³⁰, - իրավա-ցիորեն նկատում է գրականության տեսաբանը:

Բեկետի «Գողդին սպասելիս» պիեսը պատմություն չի շարադրում: Ավելին, այն ավանդական պատմողական երկխոսություն չէ: Փոխարենը այն ուսումնասիրում է ստատիկ իրավիճակ: «Ոչինչ տեղի չի ունենում, - դարձյալ նկատում է Ս. Էսլինը, - ոչ ոք չի գալիս, ոչ ոք չի գնում. դա ահավոր է»³¹: Չնարավոր է, որ նախկինում ոչ ոք այսպիսի դրամա չի տեսել: Սա բացատրվում է նրանով, որ պոստմոդեռնիստական շրջանից առաջ մարդն այսպիսի փորձ չի ունեցել: Բեկետը, նրա ժամանակակից մտածողներն ու թատերագետները անցնում էին յուրահատուկ փորձության միջով, որ նախկինում երբեք

²⁹ **Esslin Martin.** The Theatre of The Absurd. pelican book.1968. p.69.

³⁰ **Finney Brian.** Samuel Beckett's Postmodern Fictions. New York: Columbia UP. The Columbia History of the British Novel publishing. 1994. p. 7.

³¹ **Beckett Samuel.** Waiting for Godot. London. Faber & Faber Press. 1959. p 41.

չէին ունեցել: Այդ պատճառով նրանց երկերն էապես տարբերվում էին նախկինում եղածներից:

Ճանապարհի վրա՝ ծառի կողքին, երկու թափառաշրջիկներ՝ Վլադիմիրն ու Էստրա-գոնը, սպասում են: Այսպես է սկսվում առաջին գործողությունը, որի վերջում նրանց հայտնում են, որ պարոն Գոդոն, որի հետ նրանք պետք է հանդիպեն, ինչպես կարծում էին, չի կարող գալ, բայց վաղն անպայման կգա: Երկրորդ գործողության մեջ ճիշտ նույն բանն է տեղի ունենում: Գալիս է նույն տղան և նույն բանն է հայտնում: Երկրորդ գործողությունն ավարտվում է նույն երկխոսությամբ նույն կերպարների կողմից, միայն թե հակառակ հերթականությամբ: Այստեղ որևէ դրամատիկ գործողություն չկա: Ամեն ինչ դատարկ է: Հերոսի՝ Գոդոյին սպասելն ապարդյուն է, իսկ սպասելու գործընթացը նկարագրվում է որպես ծիծաղելի ու անհեթեթ: Դրամատիկական գաղափարները կորստի են մատնվում, և հանդիպում ենք ոչ թե թատրոնի, այլ հակաթատրոնի:

Հարուղ Փինթերը աբսուրդի դրամայի մեկ այլ դրամատուրգ է, 20-րդ դարի ամենամեծ դրամատուրգներից մեկը: Նրա պիեսներում կերպարները խոսում են միմյանց հետ, սակայն այս խոսակցությունը նման չէ մարդկային լեզվի: Երբեմն թվում է, թե ստեղծված հարաբերությունները մեխանիկական են, և մարդկային հարաբերությունները նման են առևտրական հարաբերությունների: Կինը ինչ-որ սեփականություն ունի, որով հետաքրքրված են բոլոր տղամարդիկ, և բոլոր զրույցները տարվում են սեփականությունը ձեռք բերելու նպատակով, որը կապ չունի մարդկային հարաբերությունների հետ: «Տունդարձ» պիեսում Թեդիի կինը չի ամաչում, որ ինքը մարմնավաճառ է, և նրա հայրը, քեռին, եղբայրները ցանկանում են նրան անկողին տանել: Նա ասելու ոչինչ չունի և նույնիսկ եթե ունենա, նրան ոչ ոք չի լսի:

Հ. Փինթերի աբսուրդի դրամայի հատկանիշներից է աբսուրդի դադարի և լռության հասկացությունը. «Ոճաբանորեն այս ստեղծագործություններն առանձնանում են թատերական դադարներով և լռությամբ, ծաղրական մեջբերումներով, հեզանքով ու սպառնալիքով: Նրանք բարձրացնում են սոցիալական ուժերից ճնշված ինքնության, լեզվի, հիշողության հետ կապված բարդ հարցեր»³²: Տեքստի լռության մեջ Փինթերն օգտագործում է իրատեսական երկխոսություններ: Նրա պատմածն ըմբռնելի է և սիրված՝ հասարակ մարդկանցից: Իր կերպարների համար դրամատուրգը մարդկային հատկանիշներ է հորինում: Փինթերն ունի իր սեփական, յուրահատուկ ոճը: Այստեղ գրողն օգտագործում է դադարի և լռության իր տեխնիկան, որտեղ դադարներն ու լռությունն ավելի երկար են թվում, քան իր նախորդ երկերում: Այդ պատճառով ռեժիսորը պետք է լինի շատ արհեստավարժ, որպեսզի կարողանա պատկերել այդ քառասյին դադարներն ու լռությունը: Կարծես բոլոր կերպարները դատարանում են և իրենց խնդիրները ներկայացնում են մանրամասնորեն: Սա լռության տեքստի հատուկ դրամատիկ իրավիճակն է, որն առանձնանում է Փինթերի այլ պիեսներից:

Փինթերի կերպարները հիմնականում տառապում են սեռական շեղվածությամբ: Ստենլին մի տարեց մարդ է, որը սեռական հակումներ ունի քսանամյա Լուլուի հանդեպ: Սակայն նա հակումներ ունի նաև երիտասարդ տղաների հանդեպ: Այս շեղումները հասնում են իրենց գագաթնակետին: «Սենյակը» պիեսում տանտիրուհին մեղադրվում է անառակության մեջ, ու թեև նա անմեղ է, այնուամենայնիվ ընդունում և խոստովանում է իր մեղքը: «Թեթև ցավը» պիեսում մի տղամարդ ու կին ապրում են առանձնատանը: Այս մեկուսացման պատճառով ամուսինը տառապում է հոռետեսությամբ, որի հետևանքով նա վատ բնավորություն է ձեռք բերում և դառնում կրվարար: Այս պայմաններում կնոջ կյանքը դառնում է բնական, և նա երևակայությամբ տրվում է մի տարեց մարդու, որը լուցկի վաճառող է: Արդյունքում իրական ամուսինը փոխարինվում է երևակայական

³² Ewan Glenton Dott. Beckett, Pinter & 'The Theatre Of The Absurd': Background, Introduction & Context .Facoltà Di Lettere E FilosofiaPublishing , p. 28.

տարեց մարդով: Սեռական և հոգեբանական բնույթի խնդիրները, որոնք առաջացել են սեռական ցանկության ճնշման հետևանքով, բնորոշ են Փինթերի կերպարներին: Ավելին, կերպարները չեն հասկանում իրենց վիճակը: Ստենլին ծննդյան տոնին մասնակցող մի տարեց մարդ է: Հենց որ նա տեսնում է բնակիչների կանաչ լույսը, նա մոռանում է, թե ինչ վիճակում է գտնվում և իրեն ավելի բարձր դիրք է վերագրում: Փինթերի կերպարներին հիմնականում դուր են գալիս այլևայլ դիրքեր զբաղեցնելը:

Հ. Փինթերի կերպարներին առավել բնորոշ են դավաճանությունն ու անհավատարմությունը: Նրանք դավաճանում են ընտանիքի ամենամոտ անդամներին՝ սիրահարվելով այլ մարդկանց: Թեև նրանք զգում են անկայունություն և թուլություն, սակայն հետ չեն դառնում: «Մի գիշեր դրսում» պիեսում երիտասարդ տղան վիճում է մոր հետ և լքելով նրան՝ գնում հասարակաց տուն: Նրան թվում է, թե անբարոյական կինն ավելի բարի է, քան իր մայրը: «Դավաճանություն» պիեսում, որը պատկանում է Փինթերի միջին շրջանի գործերին, Ռոբերտի կինը՝ Էմման, կապված է ամուսնու ամենամոտ ընկերոջ հետ՝ սկսած իրենց ամուսնության առաջին օրից: Փինթերյան կերպարներն անտեսում են կյանքի կարևոր օրենքները. ամուսին, որը տեղյակ է ամենամտերիմ ընկերոջ հետ կնոջ կապի մասին, տղամարդ, որը գիտի, որ իր կինը իրեն փոխարինել է երևակայական տարեց տղամարդով, տարեց մի մարդ, որն անտարբեր չէ երիտասարդ աղջկա նկատմամբ, աղջիկ, որը հեշտությամբ ընդունում է խաբեբայի սերը: Հ. Փինթերի պիեսներում հերոսության և հակահերոսության ոչ մի հետք չկա: Իրականում, եթե մարդ ոչ մի տրասցենդենտալ նպատակ չունի, նրա ճանապարհին խոչընդոտ էլ չի լինում: Հ. Փինթերի երկերում հանդիպում ենք ոչ-հերոսի, որի համար նախկինում գոյություն ունեցող բոլոր արժեքներն անհեթեթություն են:

ՉԼՈՒՏ ԵՐՐՈՐԴ ՈՋ-ՀԵՐՈՍԸ ԱՔՍՈՒՐՈՎ ԴՐԱՄԱՅՈՒՍ

Ոչ-հերոսը աքսուրդի դրամայի պասիվ մասն է, որը չի ուզում և չի կարող հետևել որևէ նպատակի և գնալ դեպի այն: Այդ պատճառով չենք ակնկալում որևէ հերոսական արարք կամ որևէ երևույթի կամ անձի հակադրություն: Աքսուրդի դրամայի կերպարը ոչնչի չի հավատում: Նա ապրում է մի անիմաստ աշխարհում, որտեղ որևէ չափանիշ չկա, համաձայն որի՝ նա կարող է կարգավորել իր վարքագիծը: Ամեն ինչ անհեթեթ է նրա կյանքում: Նա միայնակ է, մեկուսացված, աննպատակ և անհույս: Ոչ-հերոսն ի հայտ է գալիս միայն պոստմոդեռնիստական պայմաններում և աքսուրդի դրամայում: Նա վեպի կամ դրամայի հիմնական կերպարն է, և նրա էությունը մեծապես տարբերվում է այն կերպարներից, որոնք հանդիպում են դասական գրականության մեջ՝ հանդես գալով որպես հիմնական կերպար և գլխավոր հերոս: Նշենք նաև, որ պետք է տարբերել մրցակից կերպարը, որը դասական դրամայում հակադրվում է հերոսին, իսկ ժամանակակից դրամայում՝ ոչ-հերոսին: Վերջինս հանդես է գալիս միայն պոստմոդեռնիստական և աքսուրդի դրամաներում: Մեծահոգության, ուժի, արժանապատվության, հերոսության և նման որակներ ունենալու փոխարեն ոչ-հերոսը անզորօւնյա է, խղճուկ, ամոթալի, պասիվ ու անազնիվ: Այնուամենայնիվ, ոչ-հերոսն ավելի շատ նման է Ֆ. Նիցշեի պատկերած գերմարդուն կամ նրան, ով նետված է տիեզերքի մի անկյուն, ինչպես կներկայացներ Հայդեգերը, անցնելով այլընտրանքային տարբերակները և: Այլ կերպ ասած՝ աքսուրդի դրամայի ոչ-հերոսը, Նիցշեի գերմարդու կամ Հայդեգերի մի կողմ նետված մարդու պես լինելով պասիվ և շփոթված, անտեսում է դատարկ անհատականությունը, մարդուն, պատճառը, կրոնը, բարոյականությունը, ժամանակակից բանականությունը: Նա չի կարողանում լինել վճռական, քանի որ անհույս թափառում է ոչ մի տեղ, որտեղ չկա որևէ իդեալ, չափանիշ, շարժառիթ:

Աբսուրդի դրամայի ոչ-հերոսի բնորոշ հատկանիշները ավելի լավ հասկանալու համար այս գլխում մանրամասն վերլուծվում են «Գողոյին սպասելիս», «Խաղի վերջը», «Ռնգեղջյուրը», «Ծննդյան տոնին», «Սեղմ ցավ», «Դավաճանություն», «Նմանակում», և «Պրոֆեսոր Տարան» ստեղծագործությունների հերոսների խոսակցությունները:

Ս. Բեկետի «Գողոյին սպասելիս» պիեսն սկսվում է բավականին անհրապարհ. «Ճանապարհ: Ծառ: Երեկո: Բենը դատարկ է, բացառությամբ մի ծառի և աղոտ լույսի: Բացման խոսքը համապատասխանում է վայրին և պիեսի թեմային.

«**Էստրագոն.** - Անելու բան չկա.

Վլադիմիր. - Սկսում եմ նույն բանը մտածել»³³.

Երբ էստրագոնը պիեսի սկզբում ասում է, որ անելու բան չկա, սա վկայում է նրա՝ աբսուրդի դրամայի կերպար լինելու մասին: Պոստմոդեռնիստական պայմաններում աբսուրդի դրամայի կերպարները նպատակ չունեն, որովհետև նրանք ոչնչի չեն հավատում, ոչնչի չեն ձգտում, քանի որ շարժառիթի պակաս ունեն: Էստրագոնը աբսուրդի դրամայի ոչ-հերոսի ճշմարիտ ներկայացուցիչ է: Պիեսի սկզբում նա ասում է, որ անելու բան չկա: Այս կերպարները միայն ժամանակ են անցկացնում տհաճ իրավիճակներում և ոչինչ չեն անում: Նրանք կաշկանդված են իրենց սովորություններով և ցավով: Պիեսում հանդիպում ենք նաև կերպարների սնափառության: Աբսուրդի դրամայի ոչ-հերոսները խելացի չեն, խելագար են, մոռացկոտ և շատախոս...

Իրականում աբսուրդի դրամայի հերոսները խուսափում են մտածելուց: Նրանք վախենում են և չեն կարողանում մտածել: Պոստմոդեռնիզմի պայմաններում մարդը չի հավատում բանականությանը՝ որպես ապահով և անվտանգ ապաստան: Համաշխարհային պատերազմները, Հայոց եղեռնը և այլ կործանիչ աղետներ մարդկային հասարակության մեջ տեղի են ունեցել արդիականության և մարդկային բանականության գազաթնակետում: Աբսուրդի դրամայի ոչ-հերոսը պարզապես խոսում է: Շատ խոսելով՝ նա անտեսում է մտածելը, քանի որ վախենում է դրանից:

Աբսուրդի դրամայի կերպարները չեն հավատում մարդկային բանականությանը: Նրանք չեն կարողանում ո՛չ մտածել, ո՛չ էլ մտածմունքի առարկա գտնել: Աբսուրդի դրամայի ոչ-հերոսը երես առ երես դուրս է գալիս մարդկային բանականության վերացման դեմ: Նա հույսի նշույլ անգամ չունի՝ կապված բանականության հետ: Ոչ-հերոսի համար բանականության միջոցով փրկության հասնելը հանարավոր չէ:

Ինչպես շարունակ նշում են Վլադիմիրն ու էստրագոնը, նրանց ժամանակ անցկացնելու ձևերն ստեղծված են նրանց մտածելուց հետո պահելու համար. «Մտածելու վտանգ այլևս չկա...Մտածելն ամենավատը չէ: Սարսափելին այն է, որ արդեն մտածել ենք...»³⁴: Աբսուրդի դրամայի ոչ-հերոսն ակտիվ չէ և մարմնավորում է անհույս ու շարժառիթից զուրկ մարդու: Նա չի հավատում որևէ որոշակի երևույթի, դեպի ուր նա գնում է, և այդ պատճառով ամեն ինչ դառնում է անիմաստ: Այդ կերպարը ոչինչ չի ուզում, քանի որ ոչինչ չի մնացել: Ոչ մի շարժում կարգավորված չէ: Զլովն ասում է. «Ես սիրում եմ կարգուկանոն: Դա իմ երազանքն է, մի աշխարհ, որտեղ ամեն ինչ լուռ է ու հանգիստ և իր տեղում, մինչև վերջին փոշին»³⁵: Աբսուրդի դրամայի կերպարները նման չեն դասական դրամայի կերպարներին, չունեն նրանց բնորոշ հատկանիշները, քանի որ աբսուրդի դրամայի ոչ-հերոսն իր սեփական պայմանների արդյունքն է:

Իրականում մարդը չի հերոսանում մարդ մնալով: Նա տեղի է տալիս վերափոխմանը և վերածնվում ռնգեղջյուրի: Նա ոչ-հերոս է, ով մեկուսացած և միայնակ է ռնգեղջյուրներով լցված աշխարհում: Նրան նույնիսկ դուր չի գալիս մարդ լինելը: Նա ունակ չէ

³³ **Beckett Samuel.** End Game, Waiting for Godot. Trs: Behroz Haji Mohammadi. Tehran. Ghoghnus Press. 2000, p. 40.

³⁴ **Beckett Samuel:** Waiting for Godot. London. Faber & Faber Press. 1959. p. 64.

³⁵ **Esslin Martin,** The Theatre of The Absurd . Pelican Books 1968. p.74.

ինչ-որ բան անել: Սերը մերժելուց հետո նա միանում է ռնգեղջյուրներին: Հերոսը միայնակ է: Պոստմոդեռնիստական իրավիճակում մարդիկ կորցնում են իրենց սովորական դեմքը:

Լռությունը արտուրդի դրամայի բնորոշ գծերից մեկն է: Հ. Փինթերի «Ծննդյան երեկոյթը» պիեսում ականտես ենք լինում ոչ միայն լռության, այլև մթության: Երբ Ջիմին պիեսի ոչ-հերոսը, երեկոյթի վերջում դուրս է գալիս մթությունից, նա փոխում է պիեսի մթնոլորտը: Կարելի է ենթադրել, որ Ջիմին երեկոյթի անցկացման վայր է նետվել անվերջ տիեզերքից, քանի որ նա ամեն ինչ հասկանում է սարսափելի և տարօրինակ կերպով: Թեև նա դուրս է գալիս լուսավորությունից, նրան պատկանում են միայն մթությունն ու լռությունը: Նա բերանում զգում է մթությունը: Նրա ներկայությունը բավարար է՝ երեկոյթը անհմաստ տիկնիկային թատրոնի վերածելու համար, որը չունի որևէ համերաշխություն կամ ուժ: Երեկոյթը թվում է անհմաստ և դատարկ, արտասանված արտահայտությունները նույնպես: Ջիմին ներս է մտնում որպես վիրավոր սուրհանդակ՝ մթության առեղծվածը արտահայտելու համար: Մի կողմից Ջիմին արտահայտում է իր ներքին մթությունը, մյուս կողմից խոսում է աշխարհը պարուրած մթության մասին: Նրա ներկայությունն առեղծվածային է ու անհասկանալի: Այն մեզ բաժանում է երեկոյթից և տանում դեպի տարօրինակ ու անսովոր մթնոլորտ: Մենք այստեղ ապահով ու պաշտպանված չենք: Ջիմին անհասկանալի վախի աղբյուր է և սարսափելի մթնոլորտ է տարածում երեկոյթի վրա իր ներկայության ծանր ստվերով: Մենք չենք հասկանում ո՛չ նրա խոսքերի իմաստը, ո՛չ նրա տարօրինակ ու սարսափելի ներկայությունը: Ընթերցողի և հանդիսատեսի վրա պարտադրված տարօրինակ մթնոլորտը ևս չնշող է: Թեև Ջիմին գալիս է լուսավոր վայրից, նա իր հետ աշխարհ է բերում մթություն և լռություն: Լռությունը նրա ներկայությունը դարձնում է անհասկանալի և սարսափելի: Լուսավոր մարդը դառնում է լռության և վախի սուրհանդակ: Պանդորա տուփի «դուռը» բացվում է: Աշխարհն անհմաստ է: Երջանկությունը կորել է, իսկ ճշմարտության դառնությունը, որը նրան է բաժին ընկել, հանկարծ դառնում է մեր սեփականությունը ևս: Փինթերն իր ստեղծագործությունները պարուրում է աղոտ, սարսափելի և ծանր մթնոլորտով: Ջիմին արտուրդի դրամայի ոչ-հերոս է, որի ներկայությունը ոչինչ չի տալիս:

Ե Զ Ր Ա Կ Ա Ց ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն Ն Ե Ր

1. Արտուրդի դրաման պոստմոդեռնիստական պայմաններից բխող արդյունք է: Մարդկային բանականությունը կառուցել է արդիական մի աշխարհ, որը մեկուսացրել է առասպելական ու կրոնական պատումները: Սակայն այդ արդիականությունը կորցրել է իր հեղինակությունը համաշխարհային երկու պատերազմներից ու ցեղասպանություններից հետո:

2. Անառարկելի է այնպիսի ազդեցիկ մտածողների ազդեցությունը պոստմոդեռնիզմի, ինչպես նաև արտուրդի դրամայի ձևավորման վրա, ինչպիսիք են Ֆ. Նիցշեն, Ջ. Ֆրոյդն ու Կ. Մարքսը: Ֆ. Նիցշեի «աստծու մահը» հանգեցրել է երկնային իշխանության մասին պատկերացումների փլուզման, իսկ Ջ. Ֆրոյդի

տեսությունը մարդկային բանականության խնդիրները տեսնում է սեռական բարդությամբ:

3. Պոստմոդեռնիստական պայմաններում գոյություն ունեցող գաղափարների հարաբերակցությունն այն սկզբունքն էր, որը բեկանեց որոշակիությունը: Իմաստային բազմազանությունը տանում է դեպի իմաստի բացակայություն, որի արդյունքում բացարձակ ճշմարտության հասնելը դառնում է անհնար: Պիետուն յուրաքանչյուր անգամ կարելի է գտնել նոր իմաստ. ահա թե ինչու արևուրդի դրամատուրգները չեն փնտրում բացարձակ և բացառիկ իմաստ ու որոշակի նպատակ: Արևուրդի դրաման չափազանց բազմիմաստ է, որպեսզի նրան վերագրվի որևէ չափանիշ:

4. Իշխանությունների վերացումը հանգեցրել է արևուրդի դրամայի առաջացմանը, որն էլ իր հերթին արդյունք էր երկու աշխարհամարտերից հետո տիրող համատարած ընկճվածության: Այլ կերպ ասած՝ մարդը դառնում է հուսահատ սեփական բանականության անկման հետևանքով:

5. Արևուրդի դրաման ինչ-որ չափով նաև հակաթատրոն է, քանի որ, ի տարբերություն դասական թատրոնի, այստեղ չկա գծային ու զարգացող բովանդակություն: Դրաման չի ավարտվում որևէ եզրակացությամբ, որովհետև արևուրդի դրամատուրգը չի հավատում որևէ որոշակիության, որը կարող է փոխանցվել իր ընթերցողներին:

6. Արևուրդի դրաման իմաստ չի պարունակում, քանի որ իմաստի բացակայությունը արևուրդի դրամայի բուն էությունն է: Այն չի քարոզում ռազիոնալ որևէ սկզբունք կամ գաղափարախոսություն, որի արդյունքում արևուրդի դրաման *ապակառուցողական* է և չի տեղավորվում որոշակի սահմաններում: Արևուրդի դրամատուրգն ընդամենը ցույց է տալիս, որ մարդն ունի անհայտ ծագում: Նա խախտում է լեզվի քերականական կառուցվածքն այնքան, որքան կարողանում է: Ասել է թե՛ արևուրդի դրամատուրգն իր տեքստերում օգտագործում է մամուլի կամ հեռագրի լեզուն:

7. Թեև արևուրդի դրաման չի քարոզում միակիցում ու անիմաստություն, այնուամենայնիվ այն արժեզրկված թատրոն չէ. դրա փոխարեն քննում է արժեքների ու իմաստների անկումը. ընդգծում է այս երկընտրանքը գոյություն ունեցող իրավիճակում:

8. Արևուրդի դրաման անտեսում է ժամանակակից աշխարհի արժեքները՝ կրոնը, բարոյականությունը, ընտանիքը, բանականությունը... Սա ակնհայտորեն երևում է Ս. Բեկետի «Գոդոյին սպասելիս», «Խաղի վերջը» և Է. Իոնեսկոյի «Ռնգեղջյուրը» պիեսներում:

9. Արևուրդի դրաման միտված չէ փրկելի կամ հերոսի դեր ստանձնելուն: Ներկա պայմանների փոխարեն այլընտրանք չի առաջարկվում, քանի որ արվեստագետն ինքն ապրում է պոստմոդեռնիստական պայմաններում: Գրողը նկարագրում է մարդու կայուն վիճակը և երբեք չի ընդդիմանում կամ համաձայնում որոշակի գաղափարախոսության կամ կարծիքի հետ: Եթե Հին Հունաստանում Սոֆոկլեսը հավատում էր ճակատագրի խեղաթյուրմանը՝ որպես իր ստեղծագործությունների անհրաժեշտ պայման, իսկ ժամանակակից դրամատուրգների շարժառիթը ճշմարտության որոնումն է, ապա արևուրդի դրամատուրգները որևէ շարժառիթ չունեն և ոչնչի չեն հավատում: Արևուրդի դրամատուրգը ռեալիստ գրող չէ, քանի որ գտնում է, որ աշխարհը տարօրինակ ու ահավոր վայր է:

10. Արևուրդի դրամայում չկան հերոս, հակահերոս, պրոտագոնիստ կամ անտագոնիստ. այնտեղ առկա է կերպարային նոր տիպ՝ ոչ-հերոսը, որը որոշակիորեն տարբերվում է հերոսից ու հակահերոսից: Ոչ-հերոսը անգործ է և ան-

նպատակ: Այդ պատճառով արևուրդի դրամայում չկա մի հակահերոս, որ դուրս կգա հերոսի դեմ:

11. Արևուրդի դրամայի կերպարները չունեն բանական հիմք, քանի որ բախվում են մարդկային բանականության անկմանը: Նրանք չեն կարող լուծել որևէ խնդիր կամ մարտահրավեր նետել, քանի որ չեն հավատում դրանց կարողությանը: Նրանց համար աշխարհը չափազանց անիմաստ է՝ չարն ու բարին ճանաչելու և դիտարկելու համար: Նրանք չունեն բարու և չարի որոշակի չափանիշ:

12. Արևուրդի դրամայի հերոսի համար գոյություն ունենալը կամ մահանալն անկարևոր է. դրանք նրա համար անխուսափելի են:

13. Արևուրդի դրամայի կերպարները չեն փորձում պայմաններ փոխել: Նույնիսկ եթե առաջ են շարժվում, որևէ եզրահանգման չեն գալիս: Նրանք անկարող են, միայնակ, անօգնական և անհույս. չունեն ավանդական կերպարներին բնորոշ գծերը: Արևուրդի դրամայի կերպարները ոչ-հերոսներ են՝ առանց հերոսության որևէ հետքի:

ԱՏԵՆԱԽՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ

1. Nietzsche and Postmodern drama. Monograph. Iran. Tehran. Avaye Danesh Gostar Press. 2012. 205 p.
2. The Absurd Drama. Երևանի «Անանիա Շիրակացի» միջազգային հարաբերությունների համալսարան, ՀՀ սոցիալ-տնտեսական կայուն զարգացման հիմնախնդիրները, գիտ. հոդվ. ժողով. N 3 /15/ 2012, էջ 275-281:
3. Collapse Of Authenticity Of Artistic Work. Interlingua Linguistic University. Կանթեդ. N1 /54/. 2013. էջ 47-57.
4. Non-Hero in Arthur Adamove's Absurd Drama. Երևանի «Անանիա Շիրակացի» միջազգային հարաբերությունների համալսարան. ՀՀ սոցիալ-տնտեսական կայուն զարգացման հիմնախնդիրները. գիտ. հոդվ. ժողով. N 3 /19/. 2013. էջ 189-196:
5. Absurd and Morality. Life Science Journal. N 9 (4). 2012. P. 2340- 2344.
6. The Non-Hero of Postmodern Drama (i.e. Absurd). Nature and Science. N 10 (7). 2012. p. 75-78.
7. Postmodern condition: Origin of Absurd drama. American Science Journal. 2012. 8 (6). p. 180-186.

ЮСЕФ АСТЕР АФАРИНИ

"Проблема героя и "не-героя" в драме абсурда"

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук
по специальности 10.01.04 - "Теория литературы"

Защита состоится 25 декабря 2013 г. в 14 : 30 на заседании Специализированного Совета
012 при ЕГУ по адресу: г. Ереван, ул. Абовяна 52/А, ЕГУ, филологический факультет,
аудитория 202

РЕЗЮМЕ

Данное исследование посвящено анализу драмы абсурда через драматические персонажи и освещению вопроса присутствия в драме абсурда не только героя и антигероя, но и образов, совершенно отличных от героев предыдущих драм. В настоящем исследовании приводится термин "не-герой" с целью определения этих образов в драме абсурда, на основании их пассивности, бесцельности существования, безнадежности и отсутствия веры в определенные ценности и критерии. Представления об этих литературных образах возникли в постмодернистских условиях, распространившихся на западную цивилизацию во второй половине XX века.

В диссертации исследуются условия, результатом которых является выход из драмы абсурда, с целью осознания действий и идеологии образов этой драмы. В данной работе представлены многочисленные отличия образов драмы абсурда от образов предыдущих драм, а детальное изучение этих отличий приводит к более глубокому пониманию их природы, на примере произведений таких драматургов, как Сэмюэль Бэкетт, Эжен Ионеску, Гарольд Пинтер и Артур Адамов.

Диссертационная работа состоит из введения, трех основных глав, где проводится анализ постмодернистских условий драмы абсурда и понятия "не-герой". Результаты исследования представлены в заключении.

В первой главе работы "Постмодернистские условия как предпосылка драмы абсурда и «не-героизма» рассматриваются постмодернистские условия как контекст для драмы абсурда и для понятия "не-герой". В данной главе объясняется, что до появления постмодернистских условий была большая история (Grand narrative) в определенный период человеческой цивилизации, которая и была помещена в центр общества и становилась авторитетным источником. Этот авторитетный источник (гранд нарратив) относился ко всем аспектам жизни людей, в числе которых были искусство и литература того периода. В каждом следующем периоде гранд нарратив отрицал воззрения предыдущего и становился доминантой. Вплоть до постмодернизма, такие гранд нарративы как миф, религиозные и человеческие убеждения устанавливали принципы таких понятий, как истина, реальность, мораль логика, текст, сущность и традиция данного отрезка времени. Разрушение последнего гранд нарратива, в особенности главенствование человеческого разума, стало причиной появления новых условий, которые определены как постмодернистские, где человек сталкивается с крушением авторитетов. В таких условиях появляется драма абсурда. Следует отметить, что в данной диссертационной работе драма абсурда и ее философский контекст рассматриваются параллельно. Основанием для этого служит убеждение, что философы и драматурги приходят к аналогичным заключениям, исходя из того, что их мысль формируется в определенный период истории в одинаковой ситуации.

В работе утверждается существование тесной связи между постмодернистскими условиями и драмой абсурда. В постмодернистских условиях все прежние сильные убеждения терпят крах, и это условие становится отрицанием автономности всего остального. Кроме

всего прочего, человек в таких условиях сталкивается с различными психологическими проблемами (включая тревогу, одиночество и депрессию). В некоторых случаях жизнь превращается в абсурд в постмодернистских условиях, без надежды, смысла и цели. В работе предполагается, что образы драмы абсурда прекрасно демонстрируют людей в постмодернистских условиях.

Во второй главе “Драма абсурда как антидрама в своем психологическом контексте” рассматривается понятие драмы абсурда и разъясняется, что такая форма драмы, по сути, является антидрамой. Помимо того в этой главе дается обзор известных драм абсурда. Предполагается, что образы в этих драмах весьма отличаются от образов предыдущих драм. Во второй главе подвергаются детальному анализу некоторые произведения Э. Ионеску, С. Бэкетта, Г. Пинтера и А. Адамова. Драма абсурда находит выход в постмодернистской ситуации. Эта ситуация по сути началась во время позднего модернизма и в конце концов стала доминирующей. Движущим элементом модернизма была человеческая вера и способность человеческого ума решать проблемы. Постмодернизм считал такую веру бесполезной иллюзией. По этой причине абсурд вместо изображения благоразумного человека, пытающегося преодолеть трудности разумным путем (Гамлет), или человека, выходящего за рамки человеческой жизни (Доктор Фаус), а также человека, который ради того, чтобы исправить свою земную жизнь (Макбет), рисует нам людей, которые не в состоянии понять своего бедственного положения, или же тех, которые ничего не делают для того, чтобы изменить свое настоящее положение (герои драмы “Возвращение домой” Г. Пинтера или драмы С. Бэкетта “В ожидании Годо”). Древние греки считали людей происходящими от богов, так же как и христианство отождествляло человека с Сыном Божиим, несмотря на фактор греховности. Дарвинизм же представлял иную теорию, согласно которой человек происходил от животных. Последнее утверждение было большим оскорблением для человека, который произошел от богов. Этот новый тип человека никак не соотносился с истиной, был неспособен понимать метафизику и игнорировал теологию, психологию и космологию. После нанесения дарвинизмом такого вреда современному рациональному человеку, Фрейд посредством теории бессознательного и сексуальных комплексов представил человека более уязвимым и слабым. Такой человек запутался в классово-историческом детерминизме и опутан сексуальными комплексами. Он стал подвержен проституции и смерти, которую принесли две эпидемические мировые войны в сердце современности. Этот человек постоянно переделывал добродетель. В драме абсурда причиной недоумения и замешательства образов являются новые условия.

Третья глава называется “Не-герой” как образ в драме абсурда”. В данной главе предполагается, что в драме абсурда не существует таких понятий, как «герой» и «антигерой» или «протагонист» и «антагонист». Это означает, что образы в драме абсурда не обладают героическими и антигероическими чертами, и поэтому они весьма отличаются от трех характеристик, которые мы приводим главным образом в традиционной или современной драме. В данной главе утверждается, что “не-герой”- это пассивный индивид в драме абсурда. Такой типаж не только не хочет, но и не может следовать цели и идти к ней, и, поэтому не ожидает никаких героических поступков или сопротивления в решении проблем. “Не-герой” возникает только в драмах абсурда. Не обладая такими характеристиками как достоинство, великодушие, властность, не имея героических черт, “не-герой” некомпетентен, жалок, пассивен, позорен и нечестен. По сути, в драме абсурда человек не верит тому, к чему он движется. В данной главе подвергаются анализу некоторые драмы абсурда, а также производится детальное рассмотрение представленных в этих драмах образов.

В заключении представлены главные пункты исследования и резюмируются основные положения диссертационной работы. В библиографии представлены литературные источники, статьи и электронные ресурсы, использованные в работе.

Yousef Afarini Asghar

Problem of Hero and Anti-Hero in Absurd Drama
Dissertation to obtain the degree of Doctor of Philosophy in the field of
Theory of Literature 10.01.04

Defense day: December 25, 2013, 14.30 pm at the VAK specialized Council 012 under the
Yerevan State University.

Address: Yerevan 52/A Abovyan str., YSU, Faculty of Armenian Philology, room N 202

Summary

In the present research we cover upon the notion of absurd drama through examining its characters in order to reveal that in the absurd drama there are not only hero and anti-hero but also characters who have none of the traits of the hero in the previous dramas. This thesis also implements the term “Non-hero” to allocate the characters of the absurd drama as these characters, are passive, aimless, hopeless and have no belief in any certain criterion and value. Figures of these characters are derived from postmodern conditions, which covered the western civilization in the second half of the twentieth century. This study shows that the society is the source of drama and the characters of drama in each period of history are intertwined with attitudes and approaches of the individual of the same period. Thus it deals with the conditions of the society that lead to absurd drama, i.e. postmodern conditions. In this thesis we have also touched upon the postmodern conditions so that to understand and perceive the context in which this drama has been formed. In other words, it explores the conditions as a result of which the absurd drama emerged in order to perceive the characters’ actions and ideology. As we already stated the present study also shows that the characters of the absurd drama have a lot of differences from the characters of the previous dramas and after examining some absurd dramas by Samuel Beckett (1906-1989), Eugene Ionesco (1909-1994), Harold Pinter (1930-2008) and Arthur Adamov (1908-1970) we have come to a deeper understanding of the nature of characters of the absurd drama. Consequently this study presents that these differences are derived from the collapse of human reason, depression after the World Wars and genocides in the climax of Modernity, which are the traits of the postmodern conditions.

This thesis consists of an introduction, three main chapters in which postmodern conditions, absurd drama and “Non-hero” are examined, key conclusions and bibliography.

First chapter is entitled “Postmodern condition as the background of Absurd Drama and Non-heroism” and it deals with the postmodern conditions as the context of Absurd Drama and Non-Hero. Here the author of the thesis indicates that, before the emergence of postmodern conditions, throughout history each period of human civilization had something as a grand narrative where society was placed in the center and therefore it became an authority. This authority grand narrative covered all aspects of human life among which were art and literature of the given period. In every period a new grand narrative rejected the previous one and became dominating. Up to postmodernism the grand narratives like myth, religious and human’s reason determined the principles of the notions of their own period such as truth, reality, morality, logic, text, essence and tradition. Collapse of the last grand narrative, especially the human reason authority, brought about a new condition which is the postmodern one, in which human beings encountered the collapse of all authorities. Actually, under such conditions the absurd drama appeared.

It should be mentioned that in this research, the absurd drama and its philosophical context are examined in parallels and are intertwined. We believe that in this period philosophers and dramatists have come to the same conclusion as their thoughts have been formed in one particular period of history and in similar situation.

In postmodern conditions all the previous strong convictions and beliefs have broken: this condition is a refusal of the autonomy of everything. Also in such conditions human beings encounter various kinds of difficulties (including anxiety, loneliness and depression). Sometimes life becomes absurd in postmodern conditions leaving no hope, meaning, and purpose. This research proposes that the characters of the absurd drama are the well-represented reflection of people in postmodern conditions.

Second chapter which is entitled “Absurd Drama as Anti-Drama in its Philosophical context” examines the absurd drama and explains that this formation of drama is in fact a kind of anti-drama. Also this chapter reviews the famous absurd dramas. It proposes that characters in the absurd drama are quite different from the characters of previous dramas. For doing so, some works by Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter and Arthur Adamov are investigated. Absurd drama is one that gets emergence in postmodern conditions which began in late modernist era and eventually managed to dominate. The momentum element of modernism was the human credit and the problem solving ability of his mind. Postmodernism considered such a belief as a useless illusion. That is why absurd, instead of depicting a wise man who is struggling to overcome the difficulties by using his wisdom (i.e. Hamlet); or trying to go beyond life limitations (i.e. Doctor Faustus); or is after improving his mundane life (i.e. Macbeth); draws out human beings who are unable to understand their distressed situation, or those who do nothing to change their current situation (i.e. characters of *The Homecoming* by Harold Pinter and *Waiting for Godot* by Samuel Beckett). Ancient Greeks considered humans as descendants of gods, and Christianity accepts the man, although guilty, as a Son of God. Meanwhile Darwinism introduced the man as a cognate with animals. This recent consideration was a great insult to the human being who has been a descendant of gods. This new human being has nothing to do with truth: he was unable to understand the metaphysics and was ignorant of theology, psychology, and cosmology. After Darwin’s harm to rational modern human being, through considering unconsciousness and sexual complexes, Freud introduced humans more vulnerable and weak. This man was entangled with class-historical determinism and embroiled in his sexual complexes. He was subjected to prostitution and a death that was as wide as two epidemic World Wars in the heart of modernity. Such human being perpetually unmade virtue. It is because drama is product of conditions in the society.

Third chapter which is entitled “The Non-hero as the Character of Absurd Drama” considers that there is neither such a notion as a hero and anti-hero in the absurd drama nor the protagonist and antagonist. It means that there are no heroic or anti-heroic features in the characters of absurd drama so they differ from the characteristics we used to attribute to the main character of traditional and modern drama.

This thesis puts forward the term of non-hero and operates with it. It deals with the issue that the non-hero is the passive human being in absurd drama. This human being neither wants nor is able to follow an aim and move toward it. Therefore, he should not expect any heroic deeds or opposition to any phenomena as problem. Non-hero appears only in absurd dramas. Instead of having qualities such as magnanimity, power, dignity, and heroic characteristics, he is an incompetent, abject, disgraceful, passive and dishonest person. Essentially, in the absurd drama human being does not believe in anything toward which s/he moves. In fact, s/he tries and moves toward nowhere, because he lives in a senseless world, which has lack of any criterion by which he measures his deeds. Thus, everything is absurd in her/his world. He is alone, isolated, aimless and hopeless. Here also some absurd dramas are reviewed for analyzing the features of the characters of absurd drama.

Conclusion summarizes the most significant ideas and key points of the research.

Bibliography presents the literary sources, articles, and internet resources.