

ՄՇԱԿՈՒՅԹ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԴՐԱՄԱՅԻ ԲՆԱԶԱՆՑԱԿԱՆ ԶՈՒԳԱՇԵՌԸ

Հենրիկ Հովհաննիսյան

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր
Գիտության վաստակավոր գործիչ
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատերագիտության բաժնի վարիչ
ՀՀ, Երևան, Մարշալ Բաղդամյան 24/4
Էլ. հասցե՝ henrikhovhannisyan1936@gmail.com
Հոդվածը ներկայացվել է 21.08.2020, գրախոսվել է 21.08.2020, ընդունվել է
տպագրության 03.11.2020

Ներածություն

Դրամատուրգիական երկն իր ձևային կառուցվածքում դրություններ
որ խոսքային անդրադարձ է, որ ենթադրում է ներկա ժամանակ, հակա-
դարձ վիճակներ և Հեգելի խոսքով ասած՝ «անհատի ներքին մղումների
իրականացում»¹: Թատերագիրն այդ տրամադրությամբ է գրիչ վերցնում՝
իր պատկերացման մեջ կրելով բեմը և գործող անձանց: Ի՞նչ սկզբունքով
ենք մոտենում գրական այդ սեռին, տեքստի՞ քննությամբ, թե՞ բեմական
խաղային վիճակների: Այստեղ երկդիմի վիճակ ենք տեսնում, և օգնության
է գալիս Էժեն Յոնեսկոյի դատողությունը. «Ես պիեսներ չեմ գրում պատ-
մություն պատմելու համար: Այդ դեպքում կարելի էր գրել վեպ: Բայց թատ-
րոնն էպիկական լինել չի կարող, քանզի դրամատիկական է: Պիեսը մի
հորինվածք է՝ կազմված մղումներից ու հանգամանքներից, որոնք գնալով
դառնում են ավելի ինտենսիվ, հանգուցավորվում, որպեսզի կրկին հան-
գուցալույծ լինեն կամ ավարտվեն անելանելի ու անհնարին դրությամբ»²:
Աբսուրդի դրամայի դասականը ծեռքը դրել է իր զարկերակին և մղում է
փնտրելու ձևային գոյահիմքերից ամենավերացականն ու մաքուրը, որը
փորձում ենք տեսնել շախմատային խաղում:

Դրամայի գոյահիմքը և շախմատային խաղը

Դրամայի տեսությունը Արիստոտելից մինչև Լեսսինգ և Հեգել
սկզբունքորեն գրականագիտական է: Ներկայացման և խաղի գաղափարն

¹ Гегель 1971, 541.

² Eslin 1961, 131.

այստեղ ընդունվում է «պոեզիայի բնագավառից դուրս»³ կամ որպես արտաքին պայման:

Կարո՞ղ ենք այդ պայմանից սկսել, այսինքն՝ հարցը շրջել, փնտրել դրամայի որևէ զուգահեռ խոսքի իշխանությունից ազատ մի տեղում: Մեզ հիմք է տալիս **դրամա** բառի բուն նշանակությունը՝ **գործ, գործողություն**, որին հետագայում մոտեցել է իմաստային հավելումը՝ **խաղ (play, ըստ Շեքսպիրի):** Բուն նշանակյալն այս է, եթե մտաբերենք դանիական արքայազնի հայտնի խոսքը, որ դրամա ու ներկայացում է ակնարկում. **«խաղն է այն գործը...»** (**“the play, is the thing...”**)⁴: Սա նշանակում է պայմանական մի դրությունից սկիզբ առնող և ինքնակազմակերպվող ձևային ընթացք, լինի այդ մրցասպարեզում, թատրոնական բեմում, թե շախմատի տախտակին: Խաղի տեսությունն անմիջականորեն հանգեցնում է դրամայի բանահյուսական ակունքներին, ապա գրական կազմակերպվածքին: Խոսքի իրականությունն այստեղ, թվում է, հետ է մղում խաղը, բայց սկզբունքը չի փոխվում, և մնում է մտածել, թե որն է նախնականը:

Դրաման իր արտաքին կառուցվածքով անձերի խոսակցություն է ըստ մղումների, ներկա պահի մեջ և քայլերի հնարավորությամբ: Հարմար ենք նկատում **գրական սեռ** հասկացության կողքին դնել **խաղային դիրք** հասկացությունը: Դրանով փոխվում է մեր զգացական (էսթետիկական) վերաբերմունքը տեքստային իրականության հանդեպ: Խաղային դիրքը ներկայություն է, և դիմում ենք քերականական դեմքին ու ժամանակին: Եթե խոսքը տրված է առաջին դեմքով ու ներկա ժամանակով՝ «ես եմ...», հանդեպ երկրորդ դեմքի՝ «դու ես...», և եթե երկու դեմքերը ներգործական ու կրավորական դիրքերում են, ծագում է կենդանի գործողության գաղափարը. «մարդն ինչից է խուսափում և ինչի է ձգտում»⁵: Արիստոտելի այս մեկ նախադասությամբ ասված է ամեն ինչ:

Հեռանալով, սակայն, դրամայի հունա-լատինական և արևմտաեվրոպական տիպից, նայում ենք դեպի Արևելք, բախվում սանսկրիտյան դրամային ու նրա տեսությանը: «Նատյաշաստրայի» (2-4^{րդ}-րդ դդ.) X դարի մեկնիչ Դհանանջայան դրամատիկականի ըմբռնմանը մի նրբերանգ է ա-

³ Aristotle 1965, 24.

⁴ Shakespeare 2001, 388.

⁵ Հմմտ. Համբարձումյան 1964, 162:

⁶ Aristotle 1965, 24.

վելացրել. «դրաման դրությունների վերարտադրություն է»⁷: Այստեղ բացակայում է գործողության ակնարկը, շրջանցվում են հոգեկան պայքարի ու բախման գաղափարները, և դա սկզբունք է, ունի իր կրոնա-աշխարհայացքային հիմքերը բրահմանյան բարոյագիտության մեջ: Ըստ այդմ էլ սանսկրիտյան դրամայում հակասությունները լուծվում են ինքնադարձ հայեցողությամբ ու հաշտությամբ: Բրահմանիզմը գաղափարական հարկադրանք է եղել, ուստի բարոյահոգեբանական բախումները գրական և բեմական արտահայտություն ստանալ չէին կարող⁸:

Բայց դրամատիկական զգացմունքները չէին կարող կանխվել իրականության մեջ և գտնելու էին իրենց պայմանաձևերը գրականությունից դուրս, որտե՞ղ կամ ի՞նչ չափումներում:

Այստեղ առեղծված կա: Մեր առջև է կյանքի հակասությունները խորհրդակերպող խաղը աշխարհիս ամենամեծ և ամենափոքր բեմում, մեծ իր բնագանգական (մետաֆիզիկական) չափումներում և փոքր իր տեսանելի տարածությամբ, որ երևակայվում է որպես անսահմանություն: Իրականում դա դրություններ պայմանաձևելու հնարավորություն է հորինված կանոնակարգով: Դա խորհրդանշում է իր գերազանցությանը ձգտող անհատի ճանապարհը չորեքկողմյան աշխարհում, որտեղ անխուսափելի են արգելքները, ծուղակներն ու դավադրությունները: Սա, ըստ էության, գիտակցված դրամա է և հին հնդկիկ դրամատիկական բեմը՝ վաթսունչորս քառակուսիների տեսքով, որ կոչվել է **չատուրանգա (չատուր-չորս, անգա-անկյուն, կողմ)**: Այստեղ փնտրվել է նաև **չատուրա** (հնարամիտ) արմատը: Նույն իմաստին է միտում **չատուրու** (հակոտնյա)⁹ բառը, որով կազմվում են հայերեն **ճատրակ** և **ճատրկուց** բառերը¹⁰: Նկատի առնենք նաև անստույգ համարվող **ճատկել** բառը, որ նշանակում է խորամանկել¹¹: Հավասար վանդակների բաժանված քառակուսին (առանց սև ու սպիտակի), որպես ցանցապատկեր (արաբերեն **սաթրանջ**), հանգեցրել է որոգայթի գաղափարին: Բայց ինչ անուններ են կրել հակընդդեմ հիերոգլիֆները, հայտնի չէ: Պարսիկները դա ընդունել են որպես դավադրության խոսք՝ ուղղված շահին՝ **շահ-մաթ** (մահ արքային) և արգելել

⁷ Эрман 1961, 24.

⁸ Հմմտ. Веселовский 1940, 302:

⁹ Барроу 1976, 162, 210, 357.

¹⁰ Նոր բառգիրք հայկագետն լեզուի 1837, 173:

¹¹ Աճառյան 1977, 189-190:

են «չարանենգությունը»: Վտանգի ու սպառնալիքի խաղային պատկերը, թվում է, դիմակների է վերածվել այստեղ: Այդ չե՞ն վկայում արդյոք զինվորի, զորավարի (**Ֆերզ**) ու հեծյալի (պահլավերեն **ասա** և **ասպազեն**) դիմակները: Բնական է խաղի մարդկայնացումը, եթե դրամատիկական զգացմունքներ է հարուցում:

Խաղատախտակի պայմանական տարածությունը երևակայվում է որպես ուժային դաշտ, որտեղ գործի են դրվում երկու համարժեք ու հակընդդեմ նվիրակարգ (հիերարխիա)՝ ըստ առաջին քայլի «ճակատագրական» իրավունքի: Սա նման է դրամատիկական դիպվածին (հուն. **տյուխե**): Տեղի է ունենում մի դրամա աշխարհից դուրս, մի աշխարհ իրենում, և այդ անառարկա գործողության մեջ է նրա խորին խորհուրդը: Այս դրաման պայմանակերպվում է (մոդիֆիկացիա) խաղատախտակին, բայց իրականանում է այդ «բեմից» դուրս, լուռ ու գլխահակ նստած երկու գործող անձանց մտքերում: Սա մաքուր ձև է որպես մտադրությունների վիճարկում, գործողություն, որ չունի իր օբյեկտը և մղում է խորհրդածության առ ոչինչ: Խաղի վարպետներն ու մեկնաբանները երբեմն դիմում են «ճշմարտություն» և «տրամաբանություն» բառերին: Ճշմարտությունն այստեղ մարդուս հոգեկան մղումն է իրականությունից դուրս ու մաքուր, և պայքարն արժե հանուն այդ մաքրության: Սա գուցե խաղի բուն իմաստն է, և գուցե պետք չէ՞ փնտրել այլ իմաստ նրա ներքին տարերքից դուրս:

Գալով տրամաբանությանը՝ հարկ է նկատել, որ այստեղ, ինչպես և ամեն խաղում, դա իրավիճակային է՝ կողմնորոշում սպասելի կամ ենթադրելի դրություններում: «Գործ ունենք յուրահատուկ տրամաբանության հետ, - գրել է Տիգրան Պետրոսյանը. - այստեղ ապացուցումն ու հերքումը հանդես են գալիս որպես միևնույն պրոցեսի միահյուսված տարրեր»¹²: Բայց հերքումը կարող է անսպասելի լինել կամ չդրսևորվել անմիջապես, ինչպես ցույց է տվել Պետրոսյանն ինքը իր տարբեր խաղային հանդիպումներում: Խաղի մեջ օրինաչափ է անսպասելին: Իսկ եթե տրամաբանություն, ապա «տրամաբանության մեջ չկան պատահականություններ», և «ընթացքն ու արդյունքը համանշանակ են», ինչպես նկատում է փիլիսոփան¹³: Մեր առջև ոչ թե տրամաբանություն է, այլ հարափոփոխ պահերի ու էպիզոդների փոխհակադարձվող շարահյուսություն, որտեղ ճշմա-

¹² Պետրոսյան 1968, 13:

¹³ Витгенштейн 2010, 23, 132.

րիտ են երկու կողմերն էլ իրենց քայլերով ու հերքման հանդիպելու տագնապով: Այստեղ է դրաման իր դրամատիկական ու խաղային ճշմարտությամբ: Գործող անձինք հետ ու առաջ են տանում իրենց համարժեք ու տարարժեք հիերոգլիֆ - դիմակները, և ի հայտ են գալիս սանսկրիտյան դրամայում ենթադրվող երեսուներեք մարդկային հույզերը՝ ցանկություն, նախանձ, տագնապ, հույս, հիասթափություն, հրճվանք, շփոթմունք և այլն¹⁴: Անառարկա վիճակները հանգեցնում են իրական հույզերի, և դիմակներն սկսում են խոսել որպես ուժի, թուլության, բնավորության ու տիպի նշանային դրսևորումներ, նայած խաղարկուի ու դիտողի երևակայության: «Կյանքի յուրաքանչյուր իրադրություն ինձ հիշեցնում է շախմատային դիրք, - ասել է Պետրոսյանը, - և շախմատային դիրքերում էլ ես տեսնում եմ կյանքի էպիզոդներ, օրինակ՝ թագավորն անպաշտպան է»¹⁵: Ո՞վ է նա, քառակուսում դրված դիմակը, թե՞ գլուխը սեղանին կախած մարդը: Պետրոսյանի խոսքը մոտենում է նշանի և նշանակյալի կապին, երբ նշանակյալը երևակայվում է, կամ խաղարկուն ինքն է իր խառնվածքով ու բնավորությամբ: Արդ՝ որտե՞ղ է դիմակը, և որտե՞ղ՝ բնավորությունը: «Խաղի մեջ, - պատասխանում է հարցին միջազգային վարպետը. - ժլատ մարդը, օրինակ, խուսափում է զոհեր տալուց: Խաղացող էլ կա, որ հոգատար է թագուհու հանդեպ, պաշտպանում է նրա ...ա՞նձը»¹⁶: Դիմակն ուրեմն խաղարկուի՞ն էլ է շփոթեցնում, ինչպես դերը դերասանին, կամ գործում է անվան իմաստային ուժը, թերևս սիմվոլի էներգիան¹⁷:

Խաղի մեջ սիմվոլներն ավելի զորեղ են, քան իրականությունը: Այդքանով էլ իրական է արվեստը, որ իր շունչն է հաղորդում կյանքին: Այն, ինչ շարահյուսվում է շախմատի տախտակին, երևակայվում է որպես իրականություն, բայց նայած ով ինչ է տեսնում, ինչով է ներշնչվում: Խնդիրները վերացական են, և ահա մի կողմում պատերազմ է, մյուս կողմում՝ պալատական դավադրություններ: Դժվար հասկանալի քայլեր են արվում, դավեր են նյութվում, հեռահար հարվածներ են ծրագրվում, մյուս կողմից զոհեր են տրվում, նծույզներ են արշավում, նվազագույն մի զինվոր ճեղքում է բաց գիծը, անցնում հակառակորդի թիկունք և որպես ֆերզ

¹⁴ Հմմտ. Эрман 1961, 34.

¹⁵ Պետրոսյանն այս խոսքն ասել է թատերագետ Վաղիմ Մելիքսեթյանին (1963 թ. մայիս):

¹⁶ Հեռուստետալի զրույց, ՀՀ, 2018, նոյեմբեր 24:

¹⁷ Հմմտ. Лосев 2009, 103-104:

մոտենում պալատի դռներին: Պայքարը գահի շուրջն է, միջնորդված և անմիջական: Այսպես կամ այնպես տեսնվում է թատրոնական բեմը բացարձակորեն դրամատիկական պահերով:

Թերթում ենք Շեքսպիրի «Համլետի» առաջին երեք գործողությունները:

Խաղն սկսվել է վարագույրը բացվելուց առաջ: Հայտնվել է սպանված արքայի ուրվականը: Նա թիկունքում է, ինչպես և նրա ախոյանն է թիկունքում՝ գահի վրա: Ուրվականն իր լռությամբ հատուցման է մղված: Եվ ահա, ինչպես շախմատում, առաջին քայլը զինվորինն է:

Բեռնարդո. Ո՞վ է այդտեղ:

Ֆրանցիսկո. Ոչ, պատասխանիր. ասա ո՞վ ես:

Բեռնարդո. Կեցցե արքան¹⁸:

«Արքա» բառը խաղի իմաստն է ու նպատակը: Արքան ակնհայտորեն գործող ուժը չէ, այլ թիկունքում է, պաշտպանված, որպես ուժի խորհուրդը: Բայց կա երկու արքա, ո՞րը կեցցե, ուրվակա՞նը, որին տեսել է զինվորը, գահակա՞լը, թե՞... գահաժառանգը, որ կենտրոնական ուժն է, հայտնվելու է հաջորդ տեսարաններում և ականա, որպես պարտականություն՝ դրությամբ պարտադրված խնդիր, սևեռվելու է դեպի իրենից խլված հենակետը:

Այս համեմատությամբ դիմում ենք ոչ թեմատիկ մտահղացմանը, այլ խաղային պայմանաձևին (մոդուս) և հանգուցային որոշ պահերի: Դրամայում սկզբնապատճառը դիպվածն է, շախմատում դա չկա, կամ գուցե առաջին քայլի պատահական իրավունքն է՝ սևերո՞վ, թե՞ սպիտակներով: Այստեղ չկա «չար» ու «բարի», ուժերը համարժեք են, կնճիռը (կոլիզիա) հասունանում է փոխգործողության ընթացքում: Գործ չունենք բարոյա-հոգեբանական խնդրի հետ. խաղի փիլիսոփայությունը փնտրում ենք ձևային կառույցներում: Մեր բերած դրամատուրգիական օրինակում առաջին քայլը՝ «ո՞վ է այդտեղ», պայմանավորված է մի ծանր դիպվածով, որ բացահայտվում է գահագրկվածի ուրվականային հայտնությամբ ի հորդոր գահաժառանգի, շախմատում՝ ուսանչ: Միթուրգիական պայմանաձևում նրանք մի կամք են ու մի նպատակ, խաղի մեջ՝ կողմնավոր դիմականեր: Գործում է երկիր ուղարկված Որդին, թիկունքում երկնային Հայրն է, իմաստը՝ Սուրբ հոգին կամ արիստոտելյան **դիանոյան** (միտք): Իրադրությունը մղում է և՛ միստիկական, և՛ խաղային բացատրության: Խորհրդա-

¹⁸ Shakespeare 2001, 379.

ծությունը և տարակուսանքը խաղարկվում են մինչև դրության իմաստը բացահայտող մի ինտերմեդիա. «մկան թակարդ» և ցնցում՝ «շախ»: «Թագավորն անպաշտպան է», և նրան, ինչպես շախմատում, տրվում է նահանջի հնարավորություն, որպեսզի խաղը շարունակվի: Սա յուրահատուկ տրանսակցիա է՝ խաղի մեջ համաձայնողական պահ: Հարձակվողը մի պահ շունչ է քաշում, հրճվում, մտածում հաջորդ քայլերի մասին, հեռանկարում իր հաղթանակը: Գործողության կորագիծը փոխվում է: Սևի արքան նահանջում է. «Որքան ճգնում ես քեզ ազատելու, այնքան ավելի կաշկանդում ես քեզ, - ասում է նա»¹⁹: Աղոթքի պահ է (շախմատում խորհրդածություն), և խաղը տալիս է նահանջի նոր հնարավորություն: Հաջորդ քայլը թագուհու դեմ է (գամբիտ): Թագուհին սարսափած է. «...ինձ սպանե՞լ ես ուզում, օգնությո՞ւն»: Թիկունքից օգնության փորձ է արվում, և՛ «այս ի՞նչ է, մո՞ւկ է»²⁰: Հասցվում է մի կույր հարված՝ սխալ քայլ: Ուրվականի աներևույթ երևումով գահագրկվածն ու գահաժառանգը դառնում են մեկ դիմակ: Սա դրամատիկական լարման բարձրակետն է, և այստեղից սկսած փոխվում է գործողության ռեգիստրը: Շարունակության մեջ դրամատիկական երակը թույլ է զարկում: Երակը բացվում է վերջին տեսարանում, որպեսզի գործի դրվեն սուրն ու թույնը, և հաղթի այն ուժը, որ դիպվածի կրողն էր վարագույրը բացվելուց առաջ՝ սկզբնախաղում:

Շախմատը և բեմը

Դրամայի դասական տեսություններում մեկուսի և անարձագանք է հնչում Ֆրանց Գրիլպարցերի խոսքը. «Այն ինչ դրամատիկական է, թատերային է»²¹: Ձայնակցելով այս մտքին՝ Ստեփանոս Նազարյանցը դրամատիկականը համարում է «օրենստու» և ավելացնում. «պիտո չէ շփոթել թատրոնականի ըմբռնումը դրամատիկականի ըմբռնման հետ»²²: Շախմատում թատերայինը հարաբերական է: Երբ խաղը փակ սրահից տարվում է բեմ, դրամատիզմը լուսավորվում ու գունավորվում է թատերայնությամբ, և բնագանցությունը վերաճում է բեմականորեն կենդանի իրականության: Դրամայի կրողներն այստեղ երկու մարդ չեն. նրանց հետ է հանդիսատեսը:

¹⁹ Շեքսպիր 1951, հ. 1, 65:

²⁰ Շեքսպիր 1951, հ. 1, 67:

²¹ Аникст 1967, 123.

²² Հյուսիսսափալ 1860, 1:

«Սա արվեստ է և շատ նման է թատրոնի ...երբ ֆիգուրները կենդանանում են – ասել է Միխայիլ Տալը»²³: Նրան անվանել են շախմատային բեմի դերասան՝ նկատի ունենալով իր բեմական պահվածքը: Գրոսմայստերներից ոմանք, օրինակ՝ Ռոբերտ Ֆիշերը, բեմը համարել են խաղի տրամաբանությանը հակառակ: Իսկ ահա Մարկ Տայմանովը, որ դաշնակահար էր, կարևորություն է տվել իր բեմական ներկայությանը. երբեմն վեր է կացել տեղից, հետ ու առաջ քայլել բեմում, և դա զայրացրել է Ֆիշերին: Իսկ Ֆիշերի մասին գրել են, թե նրա հետ խաղալը նյարդերի պատերազմ է՝ «կաթվածահար է անում դիմացինի միտքն ու կամքը», որ նա, ոչինչ չանելով, դիմացինին ընկճում է ու նվաստացնում, և մարդը լքում է դահլիճն ընդմիջտ կորցրած իր նկատմամբ ունեցած հավատը: Իր լուռ ներկայությամբ նա բավականություն է զգացել, «երբ հաջողվել է բարոյապես ճնշել հակառակորդին»²⁴: Իսկ երաժիշտ Տայմանովը բեմում քայլելով խուսափել է նրա լուռ գրոհից: Սա արդեն բեմական գործողություն է, շախմատից դուրս հարաբերություն և որքանով դուրս, եթե բեմում գտնվողների ուշադրությունը խաղատախտակի քառակուսիներում է:

Շախմատի մեկնաբանները շատ դեպքերում չեն նկատել, որ իրենց դատողություններն ու գնահատականները խաղի ներքին տրամաբանությունից անցնում են բեմ, հետևում խաղարկուների պահվածքին ու զգացմունքների տրամաբանությանը: Նրանք ականա թատերագետի հայացքով են դիտում խաղն ու խաղի շուրջ ստեղծվող հանդիսատեսային մթնոլորտը: Սա խաղի թատերային շարունակությունն է և բնագանցության փոխակերպումն իրականության: Այդպես էլ մեկնաբան Վիկտոր Վասիլևը նկարագրում է 1966 թվականի աշխարհի առաջնության վերջնախաղի արտաշախմատային պատկերը բեմում: Տիգրան Պետրոսյանի դիմաց խաղի հավակնորդն է Բորիս Սպասսկին: Պետրոսյանի դիրքը գերադասելի է. նրան պետք է մեկ հաղթանակ կամ երկու «ոչ-ոքի»: Հավակնորդին պետք է երկու հաղթանակ՝ տեսականորեն միայն հնարավոր: Լարված լռություն է: Հանդիսականը նկատում է, որ ամենից ավելի լարված է դահլիճի մի անկյունում նստած Իգոր Բոնդարևսկին՝ հավակնորդի մարզիչ - «ռեժիսորը»: Կա հաշտության հնարավորություն Պետրոսյանի համար: Դա կլինի ժամանակավոր տրանսակցիա՝ զիջում հավակնորդին: Նրա

²³ Васильев 1986, 92.

²⁴ Հակոբյան 1994, 19:

ելքը գուցե հանձնվե՞լն է, բայց խաղը շարունակվելու է և շարունակվում է քայլերի կրկնությամբ: Սա արդեն դրամատիկական վակուում է: «Եթե Սպասսկին խուսափի քայլերի կրկնությունից, - գրում է մեկնաբանը, - ապա միայն իր դրության կտրուկ վատթարացան գնով»²⁵: Հաշտության հնարավորությունը, որ տալիս է նրան Պետրոսյանը, մխիթարություն չէ: Դա կնշանակի մի անքուն գիշեր և... երկու հաղթանա՞կ:

«Ես նստած էի պարտերի առաջին կարգում, - շարունակում է մեկնաբանը, - և ջանում էի ուշադրությունից չկորցնել որևէ մանրամասն»: Ի՞նչ մանրամասն, եթե արդեն խաղատախտակին չի նայում, այլ բեմական իրադրությանը: «Երբեք չեմ մոռանա, - շարունակում է նա, - թե Սպասսկին ի՞նչ տանջալից վիճակում էր, ի՞նչ դժվար էր հրաժարվում իր վերջին հույսից»²⁶: Մրցակիցներն անշարժ են, դադարը տևական է և ինչ-քա՞ն կարող է տևել: Բեմական դադարը թանկ բան է ու չափը չպետք է անցնի: Պետրոսյանն զգում է այդ և երեսունհինգերորդ քայլն է անում, ոտքի ելնում ու թեթև քայլերով հեռանում բեմից²⁷: Նա հեռանում է ուսերը թափահարելով, ասես մի ծանր բեռ է վայր գցել: Հանդիսատեսն ուզում է հասկանալ նրա և՛ շախմատային քայլը, և՛ բեմական անցումը: Ու մինչ կհասկանա այդ զուգահեռ քայլերի դրամատիկական կապը, տեսնում է, որ հավակնորդն օրորվում է տեղում, հենվում է սեղանին մե՛կ աջ, մե՛կ ձախ ձեռքով ու սևեռված է դեպի դահլիճի այն անկյունը, որտեղ նստած է իր ռեժիսորը՝ Իգոր Բոնդարևսկին: «Դաժան բան էր, - շարունակում է մեկնաբանը, - մարդը մենակ է թողնված հսկայական, լուռ դահլիճի առջև»²⁸: Հանդիսականներից մի քանիսը հայացքներն ուղղում են այդ կողմը, նրանց հետևում են կողքինները: Բոնդարևսկին ելնում է տեղից ու դանդաղ, առանց հետ նայելու, գլուխը կախ գնում դեպի դուռը, ցավակցական հայացքների ուղեկցությամբ, և «թագավորն անպաշտպան է» բեմում: Նա մի վիճակում է, որ չի կարող ձգել ժամանակը: Եթե հանձնվելու է, ապա որտե՞ղ է հաղթողը, ո՞վ է նրան բեմ հրավիրելու, եթե ոչ ինքը՝ պարտվողը, ուստի պարզում է ձեռքը և պատասխան քայլ անում: Հանդիսականը, որ արդեն հասկացել է Պետրոսյանի քայլը, մտածում է՝ խաղը շարունակությո՞ւն ունի: Տիրում է անորոշ, դատարկ լռություն: Քայլն արված է ի հրա-

²⁵ Васильев 1986, 89.

²⁶ Васильев 1986, 90.

²⁷ Васильев 1986, 90.

²⁸ Васильев 1986, 90.

վեր հաղթող արքայի, որ գուցե չարվեր բեմից դուրս պայմաններում: Պետրոսյանը հետ է գալիս, նստում սեղանի մոտ, գլուխն առնում ձեռքերի մեջ, մտածում... պատասխանի՞ մասին: Գուցե պետք չէ՞ր իր բեմական անցումը: Փակ սրահում դա չէր լինի: Այստեղ դա ակամա, թերևս ենթագիտակցական ակնարկ էր, որպես խաղի վերջակետ՝ ուղղված հանդիսասրահին: Բայց ահա հավակնորդը քայլ է արել, դահլիճում շուկները լռել են, լռությունն արդեն դատարկ չէ, պատասխան է պետք: Հաղթողը գլուխը բռնած նստած է, իսկ հավակնորդը հաշտ է իրավիճակի հետ և կանգնեցնում է ժամացույցը:

Նման իրադրություն միայն հանդիսակարգի պայմաններում կարող էր ստեղծվել: Դա խաղի ներքին տրամաբանությունից դուրս էր, այլ ձևատեղծում՝ կատարելապես բեմական ու թատերային: Այնտեղ իր թելադրանքներն ունի: Բեմում փոխվում է անձի վարքագիծը, ուրիշ իմաստ է ձեռք բերում, և հանդիսականն էլ իր դիրքից է գնահատում իրադրությունը: Այստեղ ոչինչ աննկատ չի մնում՝ ոչ մի քայլ կամ շարժում, ոչ մի դատարկ պահ: Եվ եթե շախմատային խաղն է բեմում, փոխվում է ես-ի էությունական բնագիրը, ինչպես էլ դրսևորվի՝ խաղային քայլով, շարժումով, տեղից ելնելով, թե մի հայացքով կամ անշարժ լռությամբ:

Ի՞նչ է ի վերջո բեմը, և ի՞նչ է շախմատի տախտակն իր անտարածական տարածությամբ:

Դատարկությունը կրում է սպասման գաղափարը: Եթե այնտեղ կա շունչ, դա հիշողության ու սպասումի կապն է մարդու ներգգայության մեջ: Թատրոնի դատարկ սրահում էլ առկա է այդ կապը, մանավանդ եթե վարագույրը փակ է: Խորհուրդ է թաքցնում նաև բեմից տեսնվող դատարկ սրահը: Դերասանը փորձի պահին զգում է հանդիսատեսի բացակա ներկայությունը: Շախմատի տախտակն ու ֆուտբոլի կանաչ դաշտը նույնպես կրում են սպասման գաղափարը, նայած ում ինչ է խոստանում այդ, ժամանց ու զվարճալի՞ք, հոգեկան ուժերի վերել՞ք, թե՞ կյանք ու ճակատագիր:

Անիրականի իրականությունը

Շախմատի վարպետներն ու մեկնաբաններն ասում են, թե դա «կյանքի արտացոլումն է» (Մ. Բոտվիննիկ)²⁹: Գուցե հակառակն ասենք. կյանքն է, որ արտացոլում է անիրականը, վերածում իրականության:

²⁹ Ст'я Васильев 1986, 91:

Տարբեր պատասխաններ է տալիս գեղարվեստական գրականությունը:

Այսպես, Ստեփան Յվայգի «Շախմատային նովելում» մարդուն դատապարտել են հոգեկան ամայացման: Նա բանտում է, գրկված աշխարհին հաղորդակցվելու բոլոր միջոցներից. ո՛չ գիրք, ո՛չ իսկ թուղթ ու գրիչ: Վանդակապատ լուսամուտի դիմաց խուլ պատ է, ներսում մի երկաթե մահճակալ՝ գորշ վանդականախշ ծածկոցով: Որոշել են չորացնել մարդու միտքը մինչ հատակ, դուրս քաշել այնտեղից իմացածն ու չիմացածը: Սպասում են, թե երբ է հոգին հյուծվելու, դուրս տալու եղածն ու չեղածը: Տանում են հարցաքննության ու երկար սպասեցնում դատարկ սենյակում, փակ դռան առջև, դռան կողքին հարցաքննողի շինելը, որպեսզի մարդն զգա իրեն իշխանության ներքո, գրկվի կամքից, կորցնի մտքի զգաստությունը: Եվ այս վիճակում, պատահաբար կախված պաշտոնազգեստի գրպանից, նրա ձեռքն է անցնում մի գրքույկ: Բանտախցում բացում է, տեսնում շախմատային նշանավոր խաղերի գրանցումներ: Աչքն ընկնում է լուսամուտի քառակուսի վանդակներին, ապա մահճակալի ծածկոցի վանդականախշին, դասավորում է տառերն ու թվերը: Այսպես անցնում է բոլոր նշանավոր խաղերի միջով, և օր օրի նրա հայացքի առջև տարածություններ են բացվում, ազատ ու մաքուր: Մարդը վերագտնում է բնությունից տրված իր ներքին ազատությունը՝ այն, ինչն իրական է իր մտքի ու հոգու համար, ինչը վեր է իրականության շղթաներից: Ազատության գիտակցումն անազատության մեջ նրան դարձնում է անպարտելի, ասել է՝ ինչ ուզում եք արեք ինձ հետ, հոգուս հետ ի՞նչ եք անելու: Բայց ի՞նչ է անելու այդ նույն մարդը բանտից ազատվելուց հետո: Պարզվում է, որ ազատության գիտակցումը կրողի համար իրականությունն էլ մի բանտ է: Մարդը չորս պատերից դուրս է ու մենակ է չորեքկողմյան աշխարհում: Գուցե լավ է ծովո՞ւմ՝ նավի վրա: Այստեղ նա մենակ է, միջավայրից մեկուսացած և պատահաբար միջամուխ է լինում մի շախմատային խաղի, արագորեն, հեշտ ու հանգիստ հաղթում մի հոշակված գրոսմայստերի, զարմանք առաջացնում՝ ո՞վ է այս հանճարը: Խաղը կրկնվում է, ապա նորից... Բայց «հանճարն» անտարբեր է խաղի հանդեպ: Ի՞նչ կոիվ է մղելու և հանուն ինչի՞: Արժե՞ հիշել բանտի քառակուսի, վանդակապատ լուսամուտն ու վանդականախշ վերմակը: Այժմ ինչի՞ց է խուսափելու և ինչի՞՝ է ձգտելու քառակուսիների իր նվաճած աշխարհում: Ուրեմն այն, ինչ ազատություն էր անազատության մեջ, անազատություն է ազատության մեջ: Ինչպե՞ս ազատվել այս կաշկանդումից: Եվ ահա մտադրված, թե՞

ականա, սխալ քայլ է անում, որպեսզի պարտվի՝... Հեղինակն անավարտ է թողնում այս պատմությունը. ընթերցողն ինքը թող որոշի իր տեղն իրականի ու անիրականի հանդիպման կետում:

Այս դրամայի ողբերգական շարունակությունն է կարծես Վլադիմիր Նաբոկովի «Լյուծիկի պաշտպանությունը» վեպը, որի հերոսի համար կյանքը մետաֆիզիկական տարածություններում է: Նախատիպ է ծառայել հեղինակի մտերիմ ընկերը՝ շախմատի հանճար ճանաչված, «կույր խաղում» անգերազանցելի Ալեքսանդր Ալյոխինը, որ վտարանդության մեջ իր հայրենիքն է ունեցել շախմատի տախտակին: Նրա հեգնական հայացքը Նաբոկովն ընդունել է որպես փախուստ իրականությունից և իմաստավորել փիլիսոփայորեն: Մարդը մենակ է, միջավայրի հանդեպ անտարբեր, մտացրիվ, անհաղորդ ու չհասկացված և կարիք չունի հասկացվելու. թող չփնտրեն իրեն, չքաշեն իրականության ճահիճը, իր աշխարհն իրենում է, մի փորձեք մտնել այդտեղ, մի բախեք նրա դուռը: Այդտեղ ի՞նչ տախտակ, ի՞նչ «փայտե ձիեր ու զինվորների պսպղուն գլուխներ...»: Նա տեսնում է ուժային մի դաշտ իր լիցքավորված կետերով, որ «ցնցվում է իր ամեն քայլի հետ, և ինքը տիրակալն է այդ լարվածքի»³⁰: Այս վիճակի գիտակցումով նա անցնում է հաղթանակից հաղթանակ, վերջնականապես կորցնում իրականության զգացումը, տագնապի մատնում մերձավորներին, ամենից ավելի կնոջը, որի սիրո առաջ խոնարհվում է անպատասխան: Մերձավորները ջանում են փրկել մարդուն իրենից: Իրադրությունը լարվում է, երբ նա կանգնում է իրեն հավասար, բայց ոճով ու բնավորությամբ տարբեր մեկի առջև: Խաղի դրամատիզմն սկսում է վերածել հոգեկան լարվածության: Մարդը հայտնվում է իրականության ու խաղի միջև, հետապնդում է նրան իր «իմպրեսարիոն», անսպասելի վիճակներ ստեղծում, շփոթեցնում հոգեպես: Մյուս կողմից նրա առջև է կինը՝ մտահոգ ու տագնապալից: Մարդը մեղավոր է զգում իրեն, հայտնի չէ՝ ինչու, ի՞նչ է պարտք այս աշխարհին:

Վեպի վերջին էջերը տեսանելիորեն դրամատուրգիական են և միզանսցեն են թելադրում:

Երեկո է: Բեմում երկու անձ են՝ կինը և ամուսինը, միմյանց հանդեպ պարտավորված և տարբեր մոլորակներում: Հարևան սենյակում սեղան է բացված, սպասվում են հյուրեր: Մարդն իրեն վիճակված, իր համար իսկ

³⁰ Набоков 1990, 51.

անհասկանալի դրության մեջ է. հայտնվել է մի խաղում, որին ասելու ենք անհամաձայնություն համաձայնության մեջ: Նա հետ ու առաջ է քայլում սենյակներում, մի տեղ կանգ առնում, ապա քայլում, մի պատից մյուսը, մի անկյունից մյուսը, կրկնում ու կրկնում է քայլերը, ինչպես շախմատի տախտակին, փակուղային վերջնախաղում... «Կանգ առ», - աղերսում է կինը: Մարդը կանգ է առնում, գրպանից հանում գրիչը, թաշկինակը, ժամացույցը: «Վերջ, - ասում է, - միակ ելքը խաղից դուրս գալն է»³¹: Ո՞ր խաղից.. Նախամուտքում հնչում է զանգը: Սպասուհին շտապում է դուռը բացելու, ինքն ականա հետևում է նրան, ապա շրջվում դեպի ներս, մտնում պատահած դռնից, փակվում, հայացքը լուսամուտի քառակուսում շրջանակված գիշերային սև երկնքին, ապակու մեջ տեսնում է իրեն, ջարդում ապակին, և ...«հավերժությունը գրկաբաց ու անողոք տարածվում է նրա դեմ»³²:

Վեպի միստիկա-ողբերգական ավարտը հանգեցնում է տարբեր մեկնությունների ու հարցերի:

Ի՞նչ է արտահայտում կամ ի՞նչ է թելադրում շախմատային խաղն իր ձևի վերացականությամբ. իսկապե՞ս «անդրադարձնում է մարդկային ոգու կյանքը» (Լ. Ջորին)³³: Գեղարվեստական գրականության ընձեռած մեզ հայտնի երկու օրինակներում դա մերժումն է իրականության աններդաշնակության, մտահայեցման կենդանի մի ձև, որ իմացողի հայացքում գեղեցիկ է, ճշմարիտ ու բարի և զուգահեռվում է մարդուս դրամատիկական հուզերին: Իսկ հույզերը ձև են խնդրում, և ձևը՝ իմաստ:

Ձևի խորհուրդը

Վարպետների ու մեկնաբանների խոսքերում ոչ սակավ ու լրջորեն շոշափվում է շախմատն արվեստ համարելու հարցը: Վկայաբերվում են հեղինակություններ, ապա Անատոլի Լունաչարսկու անապացույց կարծիքը, թե շախմատն «իսկապես հարկ է դասել արվեստների շարքը»³⁴: Հարցը մշակված չէ, և այստեղ ավելի խոհեմ է լրագրող մեկնաբանը: «Գեղագիտությունը որպես գիտություն, - գրում է նա, - մեզ հետաքրքրող հարցի շուրջ դեռ չի արտահայտվել լիակատար որոշակիությամբ»³⁵: Եվ չի կա-

³¹ Васильев 1986, 149.

³² Набоков 1990, 152.

³³ Васильев 1986, 93.

³⁴ Васильев 1986, 94.

³⁵ Васильев 1986, 95.

րող արտահայտվել, եթե կողմնորոշվելու է իրականության արտացոլման, ոչ թե ինքնին (իմանենտ) ձևաստեղծման գաղափարով: Բոլոր դատողություններում, որ առավելապես հուզական են, պակասում է արվեստագիտության հիմնական հարցը կրող բառը՝ **ձև**: Ծրագրված լինի, թե ոչ, այս հասկացությունն է արվեստագիտական մտքի առանցքում: Հարցին ակամա քսվում է շախմատասեր թատերագիր Լեոնիդ Ջորինը մի խոսքով. «...այդ **ձևն** ի վիճակի է պատճառել **զուտ** (чистое) գեղարվեստական բավականություն»³⁶ (**ընդգծումն իմն է – Հ.Հ.**): Դա խաղային խնդիրներում է, դիրքավորումներում ու քայլերում է, նպատակամետ դասավորություններում (կոմբինացիաներ), անսպասելի, վիճակներ ստեղծող պահերում, իրադրությունը շրջող զոհաբերություններում, հեռանկարում ոչ միշտ ըմբռնելի կամ ենթադրելի: Բուն դրամատիկականը ոչ այնքան սուր դարձակետերում է (պերիպետիաներ), որքան հետապնդվող հիմնական խնդրում, որ լարում է խաղարկուի կամ դիտողի ուշադրությունը, դառնում հոգեվիճակ: Սա դրամատիկականի ներքին ձևայնացումն է, որի արտաքին հակազդումները սուբյեկտիվ են, կարող են տարբեր իմաստներ հրավիրել:

Ի՞նչ ենք փնտրում այնտեղ, ոչինչ կարծես, բացի իրենից, և այստեղ է ձևի խորհուրդը:

Տրամադրություններ արթնացնելով, անգամ կրքեր հարուցանելով՝ շախմատն առիթ չի տալիս դիմելու «բովանդակություն» բառին: Մեկնաբանները ներշնչվում են խաղի դրամատիզմով, թատրոն են տեսնում և, այնուամենայնիվ, արտաքին համեմատականներ չեն փնտրում: Նրանց ներշնչում է ձևը, և դա հրաշալի է: Ազատ ենք ընդունելու ձևը որպես ձև, չչփոթելու արտաքին կերպի հետ, հստակելու այդ հասկացությունը, մաքրելու անցնողական (ռեյատիվ) նստվածքներից: Սա մեզ հնարավորություն է տալիս մոտենալու ձևի արիստոտելյան ըմբռնմանը՝ **էնտելեխիա**՝ ներքին նպատակի բացահայտումը, որպես կարգ, «էությունը որպես ձև»³⁷: Տրված է սկզբունքը, ասված է ամեն ինչ, մեկնաբանված բազմիցս: Հարցի հետագա մշակումն սկսվում է Իմանուիլ Կանտից, և նոր ու նորագույն մեկնությունների թիկունքում Արիստոտելի կենդանի ստվերն է: «Զգացական հայեցումների **զուտ ձևն** ընդհանրապես, պետք է a priori՝

³⁶ Васильев 1986, 93.

³⁷ Аристотель 1976, т. 1, 398, Аристотель 1984, т. 3, 77.

գտնվի ոգու մեջ»³⁸, - ասում է Կանտը: Ձևը վիճակ է, ներքին դիտում, առնչություն նյութի, երևույթի կամ խնդրի հետ, այս դեպքում՝ խնդրի, որտեղ նշանների դասավորություններն արտահայտում են հակադրվածություն և գերազանցության հասնելու նպատակ: Այս է իմաստը, որը գեղագիտական չէ և ձգտում է ի ցույց: Շատ է ասվում ու գրվում «գեղեցիկ խաղ»: Եթե գեղեցիկը գեղեցիկ պատկերացումն է առարկայի մասին³⁹, ապա այստեղ առարկան հակադիր դասավորությունների մի կառույց է՝ դրամայի վերացարկումը: Գեղեցիկն ամեն դեպքում նպատակ չէ, այլ ձևաստեղծման արդյունքը, որ զուգահեռվում է դրամային: Խնդիրն այն է, թե ի՞նչ է արտահայտում մրցակցությունը, մրցակցային վիճակից դուրս, որպես անշահ հայեցում:

Հարցը թեքում է դարձյալ Արիստոտելի սահմանումներին և ապա սանսկրիտյան դրամայի մեկնությանը: Սկզբունքային տարբերությունը երկու հասկացությունների մեջ է՝ **գործողություն** և **դրություն**: Հայտնի է **քավության** արիստոտելյան սահմանումը. «գործողության միջոցով երկյուղ և կարեկցություն ի քավություն այդ և համանման կրքերի»⁴⁰: Սա նշանակում է, որ գործողությունը որպես հոգեկան բախում ձևաստեղծվում է պոետականորեն, և բացասական հույզերը վերածվում են դրական հույզերի: Սանսկրիտյան դրամայում չկա հոգեկան բախում, կան հոգեկան դրություններ, ինքնահայեցում ու հաշտություն, որ կարիք չունեն քավության: «Նատյաշաստրայում» ու նրա մեկնություններում չի գործում **քավություն** հասկացությունը: Բայց ինչպե՞ս էին բացասականից դրականի փոխվելու հին հնդիկների որոշած երեսուներեք մարդկային հույզերից երկյուղն ու կարեկցությունը, եթե չլիներ **չատուրանգան**: Սա ամբողջապես կրքերի քավություն է և այդքանով էլ դրամային համախոս: Շախմատային ձևը մեզ ստիպում է **բովանդակության** փոխարեն դիմել **իմաստ** հասկացությանը, ճշտել մեր մոտեցումները դրամատիկական արվեստին պատմականությունից վեր:

Այսպես, ինչ է մտածել Շեքսպիրը՝ գրելով «Դանիական արքայազն Համլետի ողբերգական պատմությունը», որ տեղավորում է իրենում բոլոր ժամանակները և մարդուն իր պարտականության առջև: Սա երկի օր-

³⁸ Կանտ 2010, 86:

³⁹ Кант 1966, 327.

⁴⁰ Aristotle 1965, 22.

յեկտիվ իմաստն է իր ձևի կայունությամբ, իսկ բովանդակային շերտերը բազմազան են՝ բարոյա-հոգեբանական, փիլիսոփայական, կրոնական, անգամ քաղաքական և այլն: Այս գործը, ինչպես և դասական երկերն առհասարակ, սկսած Սոֆոկլեսի ժամանակներից մինչ օրս, տարբեր կերպ է ընթերցվում: Կենսական են մնում դրություններն իրենց կառույցում, իսկ բովանդակային շերտերը նորոգվում են որպես ձևային բաղադրատարրեր: Ձևերը գրական կառույցում մնում են կայուն, բայց երբ տեքստը տարվում է բեմ, հանդիպում է մի իրականության, որ կենդանի գործողությունն է, ըստ էության այլ ձև: Եթե ասվում է, թե «ձևը կա և մնում է արվեստի գաղտնիքը»⁴¹, ապա դրամայի գաղտնիքը պետք է բեմում փնտրել: Իսկ շախմատն այն գործիքն է, որ օգնում է շոշափելու դրամայի զարկերակը:

Եզրակացություններ

Ելնելով դրամայի դասական տեսությունից (Արիստոտել, Հեգել), չորջանցելով նաև հին հնդկական տեսությունը՝ կողմնորոշվում ենք երեք հանգուցային հասկացություններով՝ **գործողություն, դրություն, քավություն**: Առաջինը գլխավոր սկզբունքն է, որ բեմում փոխարկվում է կենդանի իրականության: Այստեղ համեմատական ենք ընտրում շախմատային խաղը որպես հակընդդեմ մտադրությունների ձևայնացում և այս զուգահեռով ենք դիտում դրամայի գոյահիմքը (սուբստանց): Գործողության ընթացքը, որպես Ես և Դու-ի հոգեկան բախում, հին հնդկական դրամայում բացառվում է, ուստի «Նատյաշաստրան» դրամայում բացարձակացնում է հոգեկան համերաշխության գաղափարը: Արիստոտելյան կաթարսիսը հին հնդկի համար գոյություն չունի դրամայում, լուծված է դրամայից դուրս՝ շախմատում, որ դրամայի կողքին է՝ որպես նրա մետաֆիզիկական զուգահեռը:

Գրականություն

Աճառյան Հ. 1977, Հայերեն արմատական բառարան, հ. III, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 635 էջ:

Կանտ Ի. 2010, Զուտ բանականության քննադատություն, թարգմ. Վ. Տերոյանի, Երևան, «Գիտություն», 944 էջ:

⁴¹ Гартман 1958, 331.

- Հակոբյան Գ. 1994, Առեղծվածային Ֆիշերը, Երևան, ՀԲՀ հրատ., 45 էջ:
- Համբարձումյան Հ. 1964, Մտորումներ Հոմերոսի մասին, Երևան ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 417 էջ:
- Հայզինգա Յո. 2004, "Homo ludens", թարգմ. Ս. Ղուքանի, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 373 էջ:
- Հովհաննիսյան Հ. 1990, Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը, Երևան, «Գիտություն», 296 էջ:
- Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի 1837, հ. Բ, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1067 էջ:
- Շեքսպիր Վ. 1951, Ընտիր երկեր, հ. 1, թարգմ. Հ. Մասեհյանի, Երևան, «Հայպետհրատ», 594 էջ:
- Պետրոսյան Տ. 1968, Շախմատը և փիլիսոփայությունը, Երևան, «Հայաստան», 62 էջ:
- Аникст А. 1967, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, Москва, «Наука», 455 с.
- Аристотель 1976, Сочинения в четырёх томах, т. 1, Москва, «Мысль», 446 с.
- Аристотель 1984, Сочинения в четырёх томах, т. 3, Москва, «Мысль», 830 с.
- Барроу Т. 1976, Санскрит, Москва, «Прогресс», 411 с.
- Васильев В. 1986, Актеры шахматной сцены, Москва, «Физкультура и спорт», 256 с.
- Веселовский А. 1940, Историческая поэтика, Ленинград, изд. Художественная литература, 611 с.
- Витгенштейн Л. 2010, Логико-философский трактат, пер. с англ. Л. Добро-сельского, Москва, «Астраль», 178 с.
- Гартман Н. 1958, Эстетика, пер. с нем., Москва, изд. ИЛ, 692 с.
- Гегель Г.В.-Ф. 1971, Эстетика, т. III, Москва, «Искусство», 621 с.
- Кант И. 1966, Сочинения, т. 5, Москва, «Мысль», 564 с.
- Лосев А. 2009, Философия имени, Москва, «Академический проект», 300 с.
- Набоков В. 1990, Собрание сочинений в четырех томах, т. 2, Москва, «Прав-да», 447 с.
- Эрман В. 1961, Теория драмы в древнеиндийской классической литературе, сб. «Драматургия и театр Индии», Москва, изд. Восточной литературы, 325 с.
- Aristotle 1965, The Poetics, London, Penguin Books, 118 p.
- Esslin M. 1961, The Theatre of the Absurd, New York, Doubleday and Company, Inc., 397 p.

The Complete Works of William Shakespeare 2001, New Lanark, David Dale House, 736 p.

ԴՐԱՄԱՅԻ ԲՆԱԶԱՆՑԱԿԱՆ ԶՈՒԳԱՀԵՐՈՒ

Հենրիկ Հովհաննիսյան

Ամփոփում

Դրամայի և դրամատիկական գործողության քննությունը հանգեցնում է շախմատային խաղի ձևին: Խաղի ընթացքում ստեղծվում են պայմանական-նշանային ձևեր, որ հարաբերում են միմյանց և ամբողջական մտահղացմանը, և շախմատի տախտակն ընկալվում է որպես թատերաբեմի խորհրդանիշ: Խաղի ընթացքում դրությունների հակընդդեմ վիճակը դառնում է դրամատիկորեն արտահայտիչ խաղարկուի և դիտողի երևակայության մեջ: Դրաման տեղի է ունենում ոչ թե խաղատախտակին, այլ լուռ ու գլխահակ խաղակիցների միջև: Սա, ըստ էության, դրամայի ներքին ձևն է և ծայնակցում է իրականությանը: Մեկնաբանները հաճախ այն նմանեցնում են թատրոնին, մանավանդ երբ խաղը դուրս է բերվում թատերաբեմ: Գեղարվեստական գրականության մեջ (Ստ. Յվայգ, Վ. Նաբոկով) այս խաղի վարպետները ներկայանում են որպես ողբերգական դեմքեր:

Բանալի բառեր՝ գործողություն, խաղ, դրություն, բեմ, ձև, կաթարսիս, թատերայնություն:

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ПАРАЛЛЕЛЬ ДРАМЫ

Генрих Оганесян

Резюме

При рассмотрении драматического действия прослеживается его воображаемая близость к шахматной игре. В процессе игры создаются своеобразные синтаксические формы как ситуации, находящиеся в различных соотношениях друг к другу и замыслу в целом. Шахматная доска воспринимается как символ театральной сцены. В процессе «состязания» формы становятся драматически выразительней, когда доходят до последней грани. Драма имеет место в молчании не на доске, а между двумя

игроками. Игра перекликается с жизнью, и по существу она являет собой чистую форму. Шахматные комментаторы в своих рассуждениях часто подчёркивают близость шахмат к театру, а в художественной литературе (Ст. Цвейг, Вл. Набоков) мастера этой игры воспринимаются как трагические фигуры, вступившие в противоречие с повседневной жизнью.

Ключевые слова – действие, игра, ситуация, сцена, форма, катарсис, театральность.

THE METAPHYSICAL PARALLELS OF DRAMA

Henrick Hovhannisyan

Abstract

An imaginable link between a dramatic act and a game of chess can be observed. Some unique syntactic forms can be established in the process of the game, those being like situations which appear to be in most various correlations both between each other and the plot. The chessboard is seen as a symbol of the stage. On the verge of the contest the forms become more and more expressive. The drama occurs in the very silence of the two players. The game calls to life, and in its essence, it is the pure form. Chess analysts have many times referred to chess as being closely related to the theatre, while in literature the masters of the game of chess can be interpreted as tragic figures as opposed to everyday life (St. Zweig, V. Nabokov).

Key words – catharsis, act, play, situation, stage, form, theatricality.