

# ՀԱՅ ԾԱՂՐԱԾ ՈՒԱԿԱՆ ԱՐՈՒԵՍՏԻ ՉԵՒԱԲԱՆԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹԻՒՆ. ԼԷՈՆԻԴ ԵՆԳԻԲԱՐԵԱՆ

ԳՐԻԳՈՐ ՕՐԴՈՑԵԱՆ  
gregor6712@rambler.ru

Կրկէսային բոլոր խաղերն էլ իրենց բնոյթով արտակենտրոն են, քանի որ խախտում են մարդու հաւասարակշիռ վարքագծի առօրէական պատկերացումները: Այստեղից էլ, բնականաբար, հետեւում է, որ ամէն մի կրկէսային ժանրին յատկանշական է խաղի արտակենտրոն կառուցուածքը: Եւ, այդուհանդերձ, կրկէսի նորածեւ ժանրային համակարգն առանձնացնում է արտակենտրոնութիւնը իբրեւ զաւելչտային բնոյթի այնպիսի խաղատեսակ, երբ գործողութեան արտասովոր նկարագիրը ոչ թէ զարմանք կամ հիացմունք է առաջացնում հանդիսատեսի մէջ, այլ իր անհեթեթութեամբ՝ ծիծաղ կամ հեզնանք:

Փորձենք պարզել, թէ ինչպէ՞ս են ձեւաբանօրէն առանձնացել այդ կարգի խաղատեսակները հայկական կրկէսում:

Հասկանալի է, որ ի սկզբանէ գործողութեան կրողն այստեղ հիմնականում ծաղրածուն է (clown, անգլերէն նշանակում է գեղջուկ, անտաշ մարդ), թէեւ ծիծաղաշարժ, արտակենտրոն իրավիճակներում կարող էին յայտնուել նաեւ կողմնակի անձինք, իրեր կամ կենդանիներ: Ծաղրածուական այս տիպը, ըստ էութեան, ձեւաւորուել է դեռեւս միջնադարում, ապա նոր ժամանակներում՝ ենթարկուելով ձեւաբանական որոշ փոփոխութիւնների, մտել է կրկէս եւ արդէն ժԹ. դարասկզբին դարձել անգամ այս արուեստի իւրօրինակ խորհրդանիշը:

«Աւանդաբար, - գրում է կրկէսի պատմաբան Դոմինիկ ժանդօն, - ծաղրածուական արուեստը համեմատում են կոմեդիա դելլ'արտէի (դիմակների թատրոն - Գ.Օ.) հետ՝ ըստ երեւոյթին, նկատի ունենալով այս քատրոնի գլխատր գործող անձանց, որոնց խաղը հարուստ էր ծաղրածուական հնարքներով: Սակայն, պէտք է զգուշանալ այդ առերեւոյթ ընդհանրութիւնից եւ ւաւելի խորամուխ լինել ծաղրածուական արուեստի ձեւատրման պատմական ընթացքի մէջ: Ծաղրածուն միջնադարեան միմոսների անմիջական յետնորդն է... սկզբում նա ոչ այնքան ծաղրածու էր, որքան՝ լարախաղաց. նրա զէնքն ւաւելի շուտ ճարակութիւնն էր, քան կատակը: Այնուամենայնիւ, իտալացի կատակերգակները որոշ ազդեցութիւն թողեցին անգլիացի ծաղրածուների վրայ եւ նպաստեցին անգլիական մնջախաղի ձեւատրմանը, որի նախահայրն է Ջուզեպպե Գրիմալդին՝ միմոս, մարմնամարզիկ, պարող, «երկաթեայ ոտքեր» մականուամբ յայտնի Ջիովաննա Բատիստ Նի-

կոլինի Գրիմալդիի որդին: Չուգեպպե Գրիմալդին, որը երգիչ էր, լարախաղաց եւ ձեռնածու, ԺԸ. դարի կեսին նորոգեց խեղկատակային ծաղրաբանութեան հնագոյն աւանդոյթները. զանազան իրեր խաղարկելու նրա հմտութիւնը, փաստօրէն, ծաղրախաղում ձեռնածուական արուեստի հնարքներն օգտագործելու առաջին փորձերից էր: Մասնագէտները կշտամբում էին Գրիմալդիին, թէ նրա խաղը չափից դուրս զաւելտալի է. նախատինք, որին շատերն այսօր կ'երագէին արժանանալ»<sup>1</sup>:

*Ուշագրաւ է, որ անուանի կրկէսագէտը, հենց սկզբից զգուշանում է ուղիղ կապ տեսնել Դիմակների-թատրոնում<sup>2</sup> հանդէս եկող ծիծաղաշարժ հերոսների եւ կրկէսային ծաղրածուների միջեւ, թէեւ առաջին հայեացքից, այդ կապը կարծես ակնառու է: Յիշենք, որ արդէն ԺԹ. դարասկզբին, երբ Փրանսիական կրկէսներում, համարների միջեւ ընկած ընդմիջումների ժամանակ խաղահրապարակ էին դուրս գալիս առաջին կատակարանները՝ Օրիոլը, Լոուրենսն ու Ռեդիչան, կրկէսի շրջանին կից գտնուող փոքրածաւալ բեմահարթակին խաղարկում էին նաեւ կարճամփոփ մնջախաղային գաւելտներ՝ հիմնականում փոխառնուած իտալացի կատակերգակների խաղացանկից<sup>3</sup>:*

#### 4. ՊՈՒՆՈՅ ԱՐԱՄԵԱՆ ԹԱՏՐՈՆ-ԿՐԿԷՍԸ

Այդ կարգի գաւելտներ կարելի էր դիտել Կոստանդնուպոլսի Արամեան Թատրոն-Կրկէսում նոյնպէս, որը 1846ին հիմնել էր լարախաղաց, մարմնամարզիկ եւ ձեռնածու Յովհաննէս Գասպարեանը (1826-1867): «Յայտագրին իբր երրորդ ու վերջին մաս,- նշել է յետագայում Գասպարեանի կենսագիր Յարութիւն Ճիւլանեանը<sup>4</sup>, - սիրահարական զրարճալի զաւելտ մը ներկայացուեցաւ՝ որուն մէջ Բալիաչոյի դերը Յովհաննէս կատարեց. Ադասի Մինասեան կատարելապէս հոր դեր մը կը ներկայացներ, Միքայէլ Բամպուքճեան՝ սիրահարի, մինչդեռ Չեննէ Գեորգ կատարեալ նմանութեամբ իբր աղջիկ կը ներկայանար բեմին վրայ»<sup>5</sup>: Զաւելտային այս տեսարանում հանդէս եկող գործող անձանց հպանցիկ թուարկումն իսկ ենթադրել է տալիս, որ դիպաշարային բովանդակութեամբ եւ, հաւանաբար, նաեւ խաղարկման եղանակով այն շատ նման պէտք է եղած լինէր եւրոպական թատրոն-կրկէսներում ներկայացուող թատերական տեսարաններին: Բալիաչօն այստեղ, ակներեւարար, իտալերէն pagliaccio (ծաղրածու) բառի հայերէն տառադարձումն է<sup>6</sup>, որ այդ շրջանում հենց ծաղրածու հասկացութեան իմաստով էլ գործածուել է: Ուստի, բնական է, որ յօդուածի հեղինակը՝ Ճիւլանեանը, Գասպարեանի դերատեսակին այն անուանումն է տալիս, որը ծանօթ էր թէ՛ իրեն, թէ՛ իր ժամանակակիցներին: Յիշենք նաեւ, որ այդ անուան տակ (բնագրում հանդիպում է նաեւ փայլաչօ ձեւը) ԺԹ. դարասկզբին, յատկապէս Փրանսիական միջավայրում ենթադրել են

արտակենսորոն ժանրի ուրոյն մի դերատեսակ՝ ծաղրածուական լարախաղացութիւն: Սրա հիմնադիրը Օլիմպիկ Կրկէսի հմուտ մարմնամարզիկ եւ լարախաղաց Օրիոյն էր՝, որին էլ, հաւանաբար, հետեւել է Արամեան Թատրոն-Կրկէսի ղեկավարը: Ի դէպ, ԺԹ. դարի 30-40ականներին կրկէսային հրապարակ դուրս եկող այս կարգի ամէն մի ծաղրածու կատարելապէս զրսեւորել է իրեն մարզական մի քանի ժանրերում, յատկապէս՝ լարախաղացութեան մէջ:

Ահաւասիկ, Յովհաննէս Գասպարեանին տրուած այն բնութագիրը, որ կարդում ենք «էջ Սը Հայ Թատրոնի Պատմութենէն» յօդուածում. «Առաջնակարգ լարախաղաց, մարմնամարզ եւ միմոս (ուելու փայլաչօ): Ոյժի փորձերու մէջ առաջին կարգի վարպետ, որ կը ստանձնէր նաեւ դիւցազներգութեանց մէջ ամէնէն գլխաւոր դերը» (ընդգծումները մերն են - Գ.Օ)<sup>8</sup>: Ինչպէս տեսնում ենք, լարախաղացութեան, մարմնամարզութեան կողքին, հեղինակը նպատակաշարմար է գտել նշելու նաեւ միմոսութեան ժանրում Գասպարեանի հանդէս գալու պարագան եւ միայն յետոյ է յիշատակել, որ նաեւ՝ «առաջին կարգի վարպետ» էր ուժի փորձեր կատարելիս, իսկ դիւցազներգութեան մէջ՝ «ամէնէն գլխաւոր» դերն էր ստանձնում:

Մինչդեռ խմբի միւս ծաղրածուներին յօդուածագիրն անուանել է հտպիտ.

«Միքայէլ Բամպուրճեան. - Առաջնակարգ լարախաղաց եւ հրտպիտ. կը ստանձնէր սիրային դերեր, որոնց մասին միակն էր խումբին մէջ: Յովհաննէսէ տոքը առաջինն էր մարմնամարզի համար, եւ կրնար երկրորդ կարգի ծիամարզիկ մը համարուիլ:

Մելքոն Գասպարեան. - Երկրորդ կարգի լարախաղաց, իբր հրտպիտ կը մասնակցէր նաեւ զաւելչտներու:

Ալիքսան Սվաճեան. - Առաջնակարգ քաթառուրա<sup>9</sup> եւ հտպիտ:

Յակոբ Սվաճեան. - Երկրորդական լարախաղաց եւ հտպիտ:

Մարտիրոս Խանճեան. - Նոյնպէս:

Գեորգ Չիլինկիրեան (Չեննէ). - Առաջնակարգ պարող, երկրորդ կարգի միմոս եւ հտպիտ. կը կատարէր նաեւ բերեցուցի<sup>10</sup> դերը (ինչպէս յայտնի է, խումբին նոր սկսած ատեն, Չեննէ Գեորգ միայն կը կատարէր կնոց դերեր):

Աղասի Մինասեան. - Առաջնակարգ հտպիտ. կը ստանձնէր միշտ ծեր մարդերու եւ հօր դերերը:

Համբարձում Բտարիճեան. - Երկրորդ կարգի միմոս եւ հտպիտ:

Յարութիւն Պաղտատլեան. - Երկրորդ հտպիտ եւ բեմական նկարիչ:

Կարապետ Տօքմէճեան. - Առաջնակարգ լարախաղաց եւ երկրորդ կարգի հտպիտ:

Քերովբէ Հիւսէլիմճեան. Երկրորդ կարգի լարախաղաց եւ հտպիտ:

Սկրսիչ էլմանեմիգ. - Երկրորդ կարգի մարմնամարզ եւ հուպիտ:

Մարանկոզ Գրիգոր. - Նոյնպէս:

Հաճի Սահակ Սկիտարցի. - Նոյնպէս:

Հաճի Ղազարոս Բըլաժեան. - Առաջին կարգի լարախաղաց եւ հուպիտ:

Խաչատուր Գրիգորեան. - Երկրորդ կարգի մարմնամարզ եւ հրուպիտ:

Ճարտօն Բեթրի. - Երկրորդ կարգի լարախաղաց եւ հուպիտ. բաւական յաջողութեամբ կը ներկայացնէր նաեւ տարեց մարդու եւ հօր դերերը» (ընդգծումները մերն են - Գ.Օ.)<sup>11</sup>:

Այստեղից կարելի է եզրակացնել, որ իրականում Բալիաչոյի դերակատարն էապէս տարբերուել է միւսներից թէ՛ իր արտաքին նկարագրով, թէ՛ խաղի մէջ օգտագործած հնարքներով: Յաւօք, մեր ձեռքի տակ եղած նիւթերն այսքանն են, ինչը հնարաւորութիւն չի տալիս հանգամանալից քննարկելու այս խնդիրը, սակայն ձեւարանական հայեցակէտից դերատեսակի անուանումն էլ բաւական է՝ կռահելու համար, թէ ի՞նչ կարող էր ենթադրել այս տարանջատումը:

Նախ, նշենք, որ հտպիտների այս առատութիւնը պատահական չէ. ժ.թ. դարասկզբի եւրոպական, յատկապէս Ֆրանսիական եւ անգլիական կրկէսներում, առանձնակի կարեւորութիւն էր տրուում զաւեշտային համարներին, որոնց մասնակիցները սովորաբար հմուտ հեծեալներ էին ու մարմնամարզիկներ: Այդ ժամանակ էլ Փարիզի կրկէսներում, անուանի ծաղրածուների կողքին, սկսեցին հրապարակ գալ, այսպէս կոչուած, «օժանդակ կարգի հտպիտներ», որոնց խաղին յատուկ էր խիստ արտասովոր ֆիզիկական հնարքների առատութիւնը<sup>12</sup>: Իսկ կոստանդնուպոլիսն այդ նոյն ժամանակաշրջանում, կրկէսային արուեստի տեսարան Թրիսթան Ռեմիի բնորոշմամբ, «ծաղրածուների Սեքքան էր»<sup>13</sup>: Ճիւանեանի բերած ցուցակում յստակ նշուած է, որ Ալիքսան Սվաճեանի ու Գէորգ Չիլինկիրեանի (Չեննէ) խաղն աչքի է ընկել հենց այդպիսի բացառիկ հնարքների ցուցադրումով (տե՛ս՝ թաթառուքա եւ բէրէնտէ հասկացութիւնների բացատրութիւնը՝ ծնթ. թիւ 8 եւ 9): Ըստ երեւոյթին, միւսներն էլ իրենց խաղը հմտօրէն զուգորդել են ծաղրածուական հնարքներով, սակայն գերակշռողը նրանց ելոյթներում, այնուամենայնիւ, մարզական վարժութիւններն էին: Նկատենք, որ նմանատիպ մի համար, «որ բաւական խնդուք կը պատճառէր հանդիսականներուն», ներկայացրել է նաեւ Յովհաննէս Գասպարեանը, սակայն յօդուածագիրը նրա այդ խաղը ծաղրածուական չի համարել: Հաւանաբար այն նկատառումով, որ ձեւարանօրէն տարբերուել է մարզիկ-հտպիտների խաղից: Ճիշտ այնպէս, ինչպէս յետոյ նորագոյն կրկէսում շատ յաճախ մարզական ժանրի արտիստները սկսեցին օգտագործել արտակենտրոն ձեւեր՝ կատակային երանգ հաղորդելով խաղին: Իհարկէ,

գարմանայի չէ, որ ԺԹ- դարասկզբին այս կարգի որոշ խաղեր, ուր գաւեշտային պահերն ընդգծուած էին, համարուել են ծաղրածուական-պարզապէս, կրկէսային այդ հերոսի դերատեսակն իր ժանրային յատկանիշներով դեռեւս ձեւաւորման փուլում էր:

Այդուհանդերձ, հիմնուելով անգամ եղած նիւթի վրայ, կարելի է վստահ ասել, որ Արամեան Թատրոն-Կրկէսի գործունէութեան ժամանակաշրջանում արդէն ձեւաւորուել էին արտակենտրոն խաղերով հանդէս եկող երկու ծաղրածուական տիպեր՝ մարգիկ ծաղրածուն եւ ծաղրածու մարգիկը: Առաջինն իր խաղը կառուցել է գերազանցապէս հնարամտութեան ու ճարպկութեան վրայ. նրա ցուցադրածը մարգական վարժութիւններից բաղկացած արտակենտրոն կատակախաղ էր: Մինչդեռ երկրորդի դէպքում մարգական վարժութիւնները, որոնք աչքի էին ընկնում իրենց ծայր աստիճան արտասովոր հնարքներով, առաջին պլանում էին, եւ արտակենտրոն գործողութիւնը կառուցւում էր գլխաւորապէս հակադրութիւնների (contrast) վրայ, ինչն էլ կատակային բնոյթ էր հաղորդում ամբողջ խաղին: Ասենք. մարգիկներից մէկը անշարժ կանգնում էր հրապարակի կենտրոնում եւ «20-ի չափ մեծ ու պզտիկ դերակատարներ, սոսկալի արագութեամբ կ'անցնէին իր առջեւէն. ոչ մէկը կը փախցնէր անոնցմէ, եւ մէկ ձեռքով իրաքանչիւրին գօտիէն բռնելով բարձրութեամբ օդին մէջ կը նետէր՝ ուրկէ անոնք այլ եւ այլ դարձուածքներով երկու ոտքի վրայ բեմ կը ցատկէին՝ առանց բնաւ վար իյնալու»<sup>14</sup>: Իհարկէ, երկուսի արածն էլ, ըստ էութեան, միմոսութիւն էր, ուստի եւ նրանց խաչաձեւումից էլ աստիճանաբար ձեւաւորուեց դասական ծաղրածուի դիմակը: ԺԹ- դարավերջին նրա կողքին իրրեւ խաղընկեր յայտնուեց աւգուստը (august) կամ, ինչպէս արեւելաւերոպական կրկէսում են անուանել՝ շիկահերը: Այնուհետեւ ասպարէզ եկաւ ծաղրածուի մի նոր տիպ՝ շիկահերի ուղիղ ժառանգորդը՝ մնջկատակը, որի խաղը բնութագրող ձեւարանական առանձնայատկութիւնների մասին կը խօսենք աւելի ետք:

Մինչ այդ, նկատենք նաեւ, որ Արամեան Թատրոն-Կրկէսի խաղահրապարակ դուրս եկող զանազան հտպիտների ելոյթներն աչքի են ընկել եւս մի առանձնայատկութեամբ. այս ծաղրածուներն անձնաւորուած չէին: Նրանց գաւեշտային արարքները, անշուշտ, առանցքային նշանակութիւն ունէին կրկէսային խաղի աշխոյժ ութման ապահովելու համար, սակայն, իրրեւ ծիծաղաշարժ գործողութեան կրողներ, նրանք չունէին որեւէ անհատական դիմագիծ՝ ի տարբերութիւն այն Առիւթիւների ու Պիէռօների, որոնք եւրոպական կրկէս եկան հիմնականում Փարիզի բուլուարային թատրոններից: Իսկ ահա, անգլիական ծաղրածուն, որի նախահայրը, թերեւս, Ջուզեպպէ Գրիմայդին էր, շարունակեց միջնադարեան հրապարակային հանդիսախաղերի աւանդոյթը. իր գեղջկական կոպտութեամբ եւ հնարամտութեամբ նա խախտեց հենց այն թա-

տերականութիւնը, որ յատուկ էր Դիմակների-Թատրոնին<sup>15</sup>։ Կարծում ենք՝ այս հանգամանքն էլ նկատի ունի Դոմինիկ Ժանդօն, երբ նշում է, թէ ծաղրածուն «միջնադարեան միմոսների անմիջական յետնորդն է» (տե՛ս՝ թիւ 1 յղումը)։ չէ՞ որ վաղեմի միմոսներին, գուսաններին ու հիստրիոններին նոյնպէս յատկանշական չէր ինչ-որ մի բնութագրական գիծ ունենալը։ այս հրապարակային արտիստները տարբերում էին խաղի մէջ միայն իրենց դերակատարումով, որպէս երկու հակադիր՝ ակտիւ եւ պասիւ դիմակներ՝ կեղծաւոր խարերայի եւ ճաղատ յիմարի<sup>16</sup>։ Ըստ էութեան, ԺԹ. դարում այդ նոյն պայմանաձեւով կառուցուեց նաեւ ծաղրածու - շիկահեր գուգախաղը։ Նրանց կողքին ճանաչուած էր մի նշանաւոր կատակային դիմակ նոյնպէս, որին պայմանաբար անուանել ենք ժողովրդական ծաղրածու՝ նկատի ունենալով ժողովրդի մէջ նրա չափազանց սիրուած եւ ճանաչուած լինելը։ Իսկ թէ յետագայում ի՞նչ պայմանաձեւերի է ենթարկուել այս դիմակը, մենք դեռ կ'անդրադառնանք։

Առայժմ մեզ հասած տեղեկութիւնները թոյլ են տալիս ընդամէնը եզրակացնել, որ Արամեան Թատրոն-կրկէսում գաւեշտային համարների պակաս թէեւ չի գգացուել, սակայն բուն կրկէսային ծաղրածուական արուեստը դեռեւս սաղմնաւորման փուլում էր։ Թատրոնի եւ յատկապէս Դիմակների-Թատրոնից եկող աւանդոյթների ներթափանցումը կրկէս մի կողմից նպաստել է թատերային կերպարների ձեւաւորմանը, ինչը բազմազանութիւն մտցրեց արտակենտրոն արտիստների արուեստում, միւս կողմից նաեւ աղաւաղել է մաքուր կրկէսային խաղի լեզուն։ Պատահական չէ, որ Գրիմալդին, հեռանալով թատերական մնջախաղի սկզբունքներից, ի վերջոյ յայտնուեց Ասթլէի կրկէսում, բայց ահա ժան-Բատիստ-Փասպար Դերիւրօն, սկսելով իր արտիստական գործունէութիւնը Փարիզի նշանաւոր Լարախաղացների Թատրոնում (Theatre des Funambules) որպէս յարախաղաց, յետագայում հակուեց դէպի Պիէռօյի դիմակը եւ համաշխարհային համբաւ ձեռք բերեց դրամատիկական մնջախաղի ասպարէզում<sup>17</sup>։

Այս է պատճառը, որ Փասպարեանի կրկէսում, թէեւ հտպիստների պակաս չի գգացուել, այդուհանդերձ, արտակենտրոն գործողութիւն կառուցելու մասին՝ որպէս ծաղրածուական արտայայտչաձեւի, եւ գաւեշտախաղի՝ որպէս կրկէսային ժանրի մասին, դեռեւս չունէին յստակ պատկերացում։ Կատակերգական այն տեսարանները, որոնք նախատեսուած են եղել բեմահարթակի համար, ակներեւարար կրել են թատերական արուեստի ազդեցութիւնը, մասնաւորապէս՝ Դիմակների-Թատրոնի, ինչը գալիս էր եւրոպական թատրոն-կրկէսներում ձեւաւորուած աւանդոյթներից։ Իհարկէ, ծաղրածուական խաղը՝ իրրեւ կրկէսային ինքնուրոյն ժանր, այդ ժամանակ ամէնուր դեռ նոր էր սկսում ձեւաւորուել։ Սակայն, եթէ Եւրոպայում այդ ձեւաւորման ընթացքն ունեցել

է անընդմէջ ձեռքերը ումնների եւ կորուստների պատմութիւն, ապա հայ իրականութեան պայմաններում ժ.թ. դարի ՅՕականների վերջին այն ընդհատուել է, եւ տասնամեակներ շարունակ հայկական կրկէսի մասին ոչ մի խօսք չկայ, քանի որ հայ ժողովրդի ողջ ուշադրութիւնն ուղղուած է դէպի նորաստեղծ ազգային դրամատիկ արուեստը: Հետեւաբար, հայ ծաղրածուական արուեստի ձեւարանական քննութիւնն էլ այս փուլում կարող ենք աւարտուած համարել:

Այսպիսով, հայ կրկէսային արուեստում գրեթէ մի ամբողջ դար՝ մինչեւ Ի. դարի ՅՕականները, վերոնշեալ Բալիաշոյի եւ հտպիտի ծաղրածուական դերատեսակներից բացի, ուրիշ որեւէ այլ դերատեսակ ասպարէզ չի եկել: Բալիաշոյի կերպարը՝ իրրեւ դասական կրկէսային ծաղրածուի նախատիպ, այդպէս էլ մնացել է սաղմնային վիճակում: Իր կերպածեւով այն յիշեցրել է եւրոպական լարախաղաց ծաղրածուներին, որոնց արուեստում նոյնպէս օգտագործուել են կրկէսային արտակենտրոն խաղի տարրեր: Սակայն ժանրային առումով՝ իրրեւ կրկէսային դերատեսակ, այդ կատակերգական տիպը դեռեւս յստակ գծագրուած չէր, քանի որ հիմնականում գործում էր թատերական տարրերով յաղեցած գաւեշտախաղերի շրջանակում: Այլ կերպ ասած, Յովհաննէս Գասպարեանի ելոյթները չէին կարող կատարելապէս համապատասխանել ծաղրածուական ժանրի պահանջներին: Հանդէս գալով սիրահարի (Միքայէլ Բամպուքճեան), երիտասարդ աղջկայ (Չեննէ Գէորգ) եւ նրա հօր (Աղասի Մինասեան) կողքին՝ այս դիմակը, ամենայն հաւանականութեամբ, յիշեցրել է կոմեդիա դելլ'արտէի ճարպիկ, հնարամիտ եւ գործունեայ ծառաներին, որոնց խաղը կառուցւում էր գաւեշտախաղի դիպաշարային հենքի վրայ: Ի վերջոյ, սրանով էլ պայմանաւորուած են եղել նաեւ Բալիաշոյի դիմակին բնորոշ բոյոր յատկանիշները: Մինչդեռ կրկէսում ծաղրածուական դիմակն է կանխորոշում արտիստի արտակենտրոն վարքագիծը, այլ ոչ թէ հակառակը, ինչպէս թատրոնում, ուր հերոսների բնութագիրը («դիմակը») ձեւաւորւում է՝ ըստ նրանց վարքագծի:

Բացի այդ, անգամ Դիմակների-թատրոնում (Commedia dell'arte), որտեղ դերասանները յաճախ են դիմել մարգական վարժութիւնների եւ ծաղրածուական արարքների, դիպաշարը (sujet) առանցքային նշանակութիւն ունէր, իսկ ծաղրածուական գաւեշտախաղերում սիւժետային գիծը խիստ պայմանական է, քանի որ գործողութիւնն այստեղ կառուցւում է ոչ թէ իրադարձութիւնների, այլ հիմնականում ծաղրածուական արարքների՝ հնարքների (truc) հիման վրայ:

Եւ, վերջապէս, երրորդ՝ ամենակարեւոր հետեւութիւնը. «Բալիաշոյի դեր» ասուածը վկայում է, որ Գասպարեանի խաղը պէտք է համապատասխանեցուած լինէր բեմական պայմաններին՝ բեմահարթակի պահանջներին, ինչը կը նշանակի՝ այն պէտք է կառուցուած լինէր դիմահայեաց: Իսկ սա արդէն ուղղակի խախտում է կրկէսին յատուկ

չրջանակենտրոն խաղաոճի սկզբունքը եւ կրկին տանում է դէպի թատրոն:

Արամեան թատրոն-կրկեսում բուն կրկեսային ծաղրածուի դերատեսակին, ըստ էութեան, աւելի մօտ էին կանգնած հտպիտները՝ ծաղրածու մարզիկները, որոնք հանդէս են եկել հենց շրջանաձեւ խաղահրապարակում: Նրանց մնում էր ընդամէնը մի քայլ անել, որպէսզի վերջնականապէս այստեղ ձեւաւորուէր դասական կրկեսային ծաղրածուի նկարագիրը: դրա համար անհրաժեշտ էր ստեղծել համապատասխան դիմակ, ինչպէս որ Եւրոպայում, դա, ի վերջոյ յաջողուել է ժԹ. դարի ֆրանսիական կրկեսի նշանաւոր վարպետներ ժան-Բատիստ Օրիոլին եւ Թոմաս Գեմփին:

Պատահական չէ, որ հտպիտների այդ դերատեսակը, ի տարբերութիւն Բալիաչոյի, աւելի կենսունակ գտնուեց. նրանց միջից, ի վերջոյ, դուրս եկան ոչ միայն տաղանդաւոր ծաղրածուներ, այլեւ վարպետ մարմնամարզիկներ: Ի. դարասկզբին արդէն նրանց եկան փոխարինելու, այսպէս կոչուած, «արտակենտրոն մարմնամարզութեան» ժանրում հանդէս եկող արտիստները, ինչպիսին, դիցուք, ուսական կրկեսում Արթուր Մինասովն էր, որն աչքի է ընկել ծիծաղաշարժ հակադրութիւնների վրայ կառուցուած, բացառիկ մարզական հնարքներ ցուցադրելու վարպետութեամբ<sup>18</sup>: Այդօրինակ մի խաղ է ներկայացրել նաեւ հայկական կրկեսում Համլէտ Սասիսագեանն իր «Ուրախ Ներկարարներ» համարով՝ Ի. դարի 50ականներին: Սակայն, այս տիպի խաղերը նորագոյն կրկեսի ժանրային համակարգում արդէն բոլորովին այլ ձեւաբանական հիւսուածք ունէին եւ բնաւ չէին յաւակնում ներկայանալու իրրեւ ծաղրածուական համարներ. պարզապէս մարզական տարրերն այստեղ զուգորդուել են կատակային հնարքներով, որոնց արտակենտրոն շեշտադրումն աւելի է ընդգծել մարզական վարժութիւնների արտասովոր բնոյթը:

## ՀԱՅ ԾԱՂՐԱԾՈՒԱԿԱՆ ԱՐՈՒՍՏԸ Ի. ԴԱՐՈՒՄ

Ի. դարում հայկական կրկեսային արուեստին վիճակուած էր նորովի վերածնունդ ապրել: Սա նշանակում է, որ մի կողմից պէտք է իւրացուէր համաշխարհային նորագոյն կրկեսի գեղարուեստական փորձն ու ժանրային համակարգը, միւս կողմից՝ երկարատեւ ընդմիջումից յետոյ կեանքի կոչուէին այս ասպարէզում ձեռք բերուած ազգային աւանդոյթները: Սակայն, որքան յստակ էին նորաստեղծ (Երեւան, 1956) Հայկական կրկեսային կոլեկտիւի առջեւ ծառայած խնդիրները, նոյնքան յստակ չէին այն միջոցները, որոնցով պէտք է արդիւնաւէտ լուծուէին դրանք: Մասնաւորապէս, արտակենտրոն ժանրերի կապակցութեամբ յատկանշական է դեռեւս 1970ականներին շրջանառուող այն տեսակէտը, թէ իրր ազգայինն ընդգծելու համար անհրաժեշտ է ասպարէզ հա-

նել միջնադարեան Հայ ծաղրածուական դիմակները: «Բրոնզաձոյլ արծաններն ու միջնադարեան բազմաթիւ մանրանկարները, - մի յօդուածում գրել է թատերագէտ Գէորգ Գոյեանը, - մեզ համար պահպանել են այդ դերասանների արտաքին կերպը՝ խեղկատակային կոնաձեւ բարձրաձայր թասակները գլխներին: Մեզ են հասել նաեւ դրանց սրամիտ ելոյթների նկարագրութիւնները: Օգտագործելով այդ նիւթերը եւ մեր ժամանակի նոր խնդիրների համապատասխան վերանշակելով դրանք՝ սովետահայ կրկեսի ծաղրածուները կարող էին ստեղծել ինքնատիպ եւ տպաւորիչ կերպարներ»<sup>19</sup>:

Առաջին Հայեացքից միանգամայն համոզիչ է երեւում թատերագէտի այն կարծիքը, թէ հեռաւոր անցեալում ծնունդ առած ինչ-ինչ խաղարկային ձեւեր կարելի էր կիրառել նաեւ նորագոյն կրկեսում: Ծաղրածուական ժանրի պատմութիւնն էլ վկայում է, որ մեզ յայտնի մի շարք ծաղրածուական հնարքներն ընդամէնը հնագոյն հրապարակային խաղերի նորացուած պայմանաձեւերն են: Վերջապէս, արտառոցութիւնը (grotesque), ծաղրանմանակումը (parodia), հակադրութիւնը (contraste) ծաղրածուական խաղի այն հիմնական եղանակներն են, որոնք կիրառուել են բոլոր ժամանակներում: Սակայն, խնդիրը փոխուում է, երբ խօսքը վերաբերում է ծաղրածուական դիմակներին: Թէ՛ հնում, թէ՛ նոր եւ նորագոյն ժամանակներում ծաղրածուն հանդէս է գալիս իրրեւ սոցիալական տիպ՝ դիմակ, որն իր վարքագծով յստակ ճանաչելի է ժամանակակիցներին: Նրա կատակարանութիւնների բովանդակութիւնը կարող է լինել ծայր աստիճան անհեթեթ, սակայն հումորն ու երգիծանքը պէտք է որոշակիօրէն ուղղուած լինեն այնպիսի նշանակէտի, որն առանձնապէս ծանօթ է եւ կարող է յուզել տուեալ հանդիսականին:

Համաշխարհային կրկեսի պատմութեան ընթացքում քիչ թէ շատ աչքի ընկած որեւէ մի ծաղրածու երբեք չի գործել կամ խօսել (միեւնոյն է՝ մնջախաղի, թէ՛ գաւեշտային կատակարանութեան ժանրում) վերացական նշանների լեզուով: Նրա արտաքինը կարող էր արտառոց լինել, խաղն՝ անհեթեթ, սակայն ամէն մի շարժում, ամէն մի արարք կամ խօսք պէտք է լինէր նաեւ խիստ արտայայտիչ ու պարզ ընկալելի՝ հանդիսատեսի մէջ ցանկալի արձագանգ գտնելու համար: Արդե՞՞ք կարելի էր այս խնդիրը լուծել՝ վերականգնելով միջնադարեան Հայ միմոսների արտաքին նշաններն ու խաղի նկարագիրը: Չենք կարծում, քանի որ նրանց ընկերային միջավայրը անվերադարձ ծածկուած էր հարիւրամեակների փոշու տակ:

Բայց, կրկնում ենք, սա չի նշանակում, թէ արտառոցութիւնը, ծաղրանմանակումը եւ հակադրութիւնը՝ որպէս ծաղրածուական արուեստի ձեւարանական միաւորներ, ժամանակի ընթացքում կորցնում են իրենց կիրառական նշանակութիւնը: Պարզապէս ժամանակ առ ժամանակ փոխուում է այս կամ այն ծաղրածուական դիմակի հասարակական

դերը, եւ համապատասխանարար փոխոււմ են նաեւ նրա արտաքին նշաններն ու խաղի դրսեւորման պայմանաձեւերը: Ահաւասիկ, գիտարկենք 1950ականների վերջին հայկական կրկէսում Թիֆլիսեան կինտօների դիմակի տակ հանդէս եկող գոյգի՝ Ռուբէն Յարութիւնեանի (ծաղրածու) եւ Լեւոն Միներեյեանի (շիկահեր) խաղը, որն էլ ժամանակին Գոյեանի քննադատութեան թիրախն է դարձել: «Սիկոն ու Սաքոն, կարդում ենք «Մ՞րն է Ազգային Թատրոնը» յօդուածում, - հանդէս էին գալիս «կինտօների» - հին Թիֆլիսի շուկայի նատուրալ վաճառողների տարազով: Նախայեղափոխական Թիֆլիսում մանր առեւտրով ու արհեստներով, իրօք, շատ հայեր էին զբաղում: Սակայն, կինտօների մէջ կային ոչ միայն հայեր, այլեւ ուրիշ ազգութիւնների ներկայացուցիչներ: «Կինտօներին» բնորոշ կեցուածքները, շարժուձեւը, խօսքի ինտոնացիան, տարազը եւ այլն - բնաւ էլ տիպական չեն անցեալի հայ իրականութեան համար: Ինչո՞ւ է հապա նախայեղափոխական Թիֆլիսի «կինտոյի» կերպարը յանկարծ բնորոշ համարում հայ կլօնադայի համար»<sup>20</sup>: Թէեւ միեւնոյն յօդուածում հեղինակը նշում է, որ «արտիստները (Ռ. Յարութիւնեանն ու Լ. Միներեյեանը - Գ.Օ.) մի քանի սրամիտ համարներ էին պատրաստել», այնուամենայնիւ վիճարկում է նրանց դիմակների հայկական համարուելու փաստը, որ, կարծում ենք, այս պարագայում բոլորովին անհիմն է: Դեռեւս ոչ-վաղ անցեալում Թիֆլիսահայ կինտոյի կերպարը ԺԹ. դարի արեւելահայ քաղաքային կեանքի խորհրդանշաններից մէկն էր (յիշենք, թէկուզ, Սոււդուկեանի Թատրերգութիւնները), որը հանդէս էր գալիս թէ՛ դրամատիկական արուեստում, թէ՛ պարային արուեստում՝ ոչ մի բողոք չառաջացնելով: Եւ, իհարկէ, այստեղ չէ, որ պէտք է արտայայտուէր հայկական կրկէսի ազգային դիմագիծը: Չմոռանանք, որ Ֆրանսիական կրկէսն իր վերելքն ապրեց, երբ նրա ստեղծագործական կազմում աշխատում էին մեծ թուով անգլիացի եւ իտալացի արտիստներ, որոնք բնաւ էլ պարտաւորուած չէին Ֆրանսիական ծաղրածուի տիպ ստեղծել: Նրանց միակ մտահոգութիւնը հասարակութեան մէջ ճանաչում ձեռք բերելն էր եւ հանդիսական ունենալը: Իսկ, ընդհանուր առմամբ, կրկէսային արուեստում եւ, մասնաւորապէս՝ ծաղրածուական դիմակի ստեղծման գործում կարեւորը ոչ այնքան ազգային նկարագրի ընդգծումն է, որքան տուեալ միջավայրի համար խիստ բնութագրական լինելը: Ահա թէ ինչու, այսօր կինտօնների դիմակները, գուցէեւ այնպիսի արձագանգ չգտնէին, ինչպիսին կարող էր լինել տասնամեակներ առաջ, երբ նրանց ոչ միայն յիշում էին, այլեւ շատ լաւ ճանաչում արուեստի բազմաթիւ այլ գործերից:

Այնուամենայնիւ, համաշխարհային կրկէսի պատմութեանը յայտնի են նաեւ մի քանի, այսպէս ասած, անմահ ծաղրածուական դիմակներ՝ բոլոր ժամանակների համար, որոնք գալիս են ժողովրդական հեքիաթ-

ներից ու գրոյցներից, ինչպիսիք են Թիլ Օյլէնշփիրգէյը՝ Հորանդիայում, Հանսփուրսթը՝ Գերմանիայում, Յիմար Իւանուշկան՝ Ռուսաստանում, Քաջ Նազարը՝ Հայաստանում եւլն։ Նրանց աւանդոյթն սկիզբ է առնում դեռեւս հնագոյն «ժողովրդական» ծաղրածուների<sup>21</sup> անուան հետ կապուած բանահիւսական պատումներից, եւ ժամանակի ընթացքում, պահպանելով իրենց բնութագրական գծերը, նրանք չեն հնանում, քանի որ համամարդկային արժէքների կրող են։ Իրենց կատակերգական նկարագրի եւ մարդկային յատկանիշների խտացումով են նրանք այդքան կենսունակ, ուստի ամէն մի նշանաւոր ծաղրածու ինչ-որ չափով նրանցից օգտուել է։

Արտաքնապէս վառ արտայայտուած մի քանի գծերով, որոնք միայն առանձին դիտելիս կարող են արտառոց երեւալ, սակայն ընդհանուր համագրութեան մէջ ներդաշնակ են տուեալ դիմակի բնութագրին, ծաղրածուն կառուցում է իր հերոսի անհատական պատկերը եւ այստեղից սկսում է կերտել նրա իրական վարքագիծը։ Այդ իսկ պատճառով էլ, որքան արտայայտիչ է նրա կերպարանքը եւ ճանաչելի՝ որպէս ծաղրածուական տիպ, նոյնքան տպաւորիչ են նրա արտասովոր բնութագիրն ու ծիծաղաշարժ արարքները։ Այսպիսի դիմակների շարքին են պատկանել Ռաֆայէլ Յակորեանի<sup>22</sup>, Յակոր Ուզունեանի<sup>23</sup>, Վիլեն Մելիքանեանի<sup>24</sup> եւ Անտոն Փիլոսեանի<sup>25</sup> կատակարան հերոսները, որոնցից իւրաքանչիւրն առանձնանում էր թէ՛ իր զգեստով, դիմաշարդարմամբ, սանրուածքով, թէ՛ շարժուձեւով, վարքագծով եւ միայն իրեն պատկանող ծաղրածուական հնարքների զինանոցով։ Մէկը երկայնաձիգ լարի վրայ ներկայացնում էր բալետային ծաղրախաղ, միւսը՝ ծաղրանմանակումի եւ խեղկատակային մնջախաղի վարպետ էր, երրորդն իր ծաղրածուական հնարքները կառուցում էր ձեռնածուական վարժութիւնների օգնութեամբ, չորրորդն աշխատում էր երաժշտական գաւեշտախաղի ժանրում։ Նրանցից ամէն մէկն էլ իւրովի ազգային էր, քանի որ բերում էր հայկական միջավայրում ձեւաւորուած վարքագծի այնպիսի տեսակ՝ խաղի շեշտադրում ու հնչերանգ, որ ամէն մի ծաղրածուական վարժութիւն աչքի էր ընկնում իր ինքնատիպութեամբ, թէեւ օգտագործած հնարքները կարող էին բնաւ էլ եզակի չլինել, այլ պարզապէս՝ կրկէսի նշանաւոր վարպետների փորձը իւրացնելու արդիւնք։ Սա ընդունուած եղանակ է կրկէսային ծաղրախաղում եւ բոլորովին չի նսեմացնում արուեստագէտի ստեղծագործական դիմանկարը։

Նկատենք նաեւ, որ թուարկուած ծաղրածուներին յատկանշական է եղել մենախաղը, ուստիեւ իրենց դերատեսակով նրանք դասուել են, այսպէս կոչուած, մնջկատակ ծաղրածուների շարքը, որոնք ծագումնաբանօրէն պատկանում են շիկահերների ճիւղին։ Միեւնոյն ժամանակ, կրկէսային կատակարանի այս տիպը սկզբունքօրէն տարբերում է ծաղրածու եւ շիկահեր գոյգից մի էական առանձնայատկութեամբ։ Նրա

խաղը կառուցում է անմիջական եւ միջնորդաւորուած ձեւերի գու-  
գորդմամբ: Այսինքն՝ եթէ ծաղրածուն սովորաբար ակտիւ հերոս է, որի  
արարքները ներգործական բնույթի են, իսկ շիկահերը պասիւ է՝ կրաւո-  
րական գործողութեան կրող, ապա մնջկատակ ծաղրածուն իր դիմակի  
տակ երկուսին բնորոշ յատկանիշներն էլ կրում է: Այս դերատեսակով  
ելոյթ ունեցող արտիստը ոչ միայն անմիջականօրէն ինքն է հանդէս գա-  
լիս արտակենտրոն արարքներով, այլեւ նրա միջնորդութեամբ գաւեշ-  
տախաղի մէջ են ներգրաւուած զանազան իրեր, առարկաներ, երբեմն  
էլ՝ կողմնակի մարդիկ. այս ամէնը նրա համար միեւնոյն նշանակու-  
թիւնն ունի, ինչ որ շիկահերը՝ ծաղրածուի:

### ԼԷՈՆԻԴ ԵՆԳԻԲԱՐԵԱՆ

Ինչպէս երեւում է, նորագոյն շրջանում հայ ծաղրածուներն առա-  
ւելապէս նախընտրում են այս դիմակը, եւ նրանց շարքում դասական օ-  
րինակ կարող է ծառայել Լէոնիդ Ենգիբարեանի (1935-1972) հերոսը՝ Լէ-  
ոնիան, որի ստեղծման պատմութիւնն իսկ շատ ուշագրաւ է: Պատրաս-  
տուելով առաջին անգամ ոտք դնել կրկէսային խաղահրապարակ՝ իւ-  
րաքանչիւր ծաղրածու ամէնից առաջ պարտաւորուած է լուծել մի գե-  
րագոյն խնդիր՝ ի՞նչ դիմակով է հանդէս գալու: «Կիւնոյի, թատրոնի եւ  
նոյնիսկ էստրադայի դերասանը անհամեմատ ատելի շահեկան վիճա-  
կում է. խոստովանել է մի առիթով Ենգիբարեանը, - նրա հերոսի կեր-  
պարն ու բնոյթը հեղինակի տեստում արդէն կանխորոշուած է: Ծաղ-  
րածուն ինքն է իր հերոսի հեղինակը: Բայց ինչի՞ց սկսել: Իմ առաջ  
ծառանում էին զանազան հարցեր, ասեմք՝ իմ հերոսը ունենալո՞ւ է  
ծաղրածուական շպար: Ես մտովի ընտրում էի հանրայայտ ծաղրա-  
ծուների շպարներն ու դիմակները: Ինձ յատկապէս գրաւում էր Գրոկի  
դիմակը՝ սպիտակ դէմք եւ ճաղատ գլուխ, մանաւանդ՝ Մարսէլ Մար-  
տոյի շնորհիւ սպիտակ շպարը մողայիկ էր դարձել: Բայց ծանրութեթե  
անելուց յետոյ հրաժարուեցի շպարուելու մտքից ու որոշեցի իմ հերո-  
սին կոչել Լեոնիդ Ենգիբարեան ու հենց ինձ ներկայացնել»<sup>26</sup>:

Այստեղից էլ աստիճանաբար սկսել է զժազրուել Լէոնիայի ծաղրա-  
ծուական դիմանկարը, որը թէեւ ինքնատիպ էր, բայց եւ շատ «սովորա-  
կան» իր բնութագրով, իսկ վարքագծով՝ հանդիսականի համար խիստ  
համակրելի: «Իմ հերոսը, - կարգում ենք նոյն յօդուածում, - լինելու էր  
տասնութ-քսան տարեկան տղայ, որի կենսագրութիւնը որոշ չափով  
նման է իմին: Նա եւս ծնուել ու հասակ է առել մեծ քաղաքում եւ ինչ-որ  
չափով խամրել են նրա վառ արտայայտուած ազգային գծերը, թէեւ  
նա ծագումով ակնյայտօրէն հարացի է: Ես օգնում էի լաւ հասկա-  
նալ, թէ ի՞նչ մարդ է իմ հերոսը. ի՞նչ է սիրում եւ ի՞նչ չի սիրում, ինչո՞վ է  
ապրում, ի՞նչ հակումներ ու աշխարհայեացք ունի: Ես նրան օժտեցի  
մանկական հետաքրքրասիրութեամբ եւ հարցասիրութեամբ: Այդ հե-

տաքրքրասիրութիւնը նրան յաճախ մղում է շնտածուած քայլերի, որը մեծացնում է ծիծաղելի թիրիմացութիւնների հնարաւորութիւնը: Բայց հերոսի բնատրութեան կոմիկական գիծը հարկաւոր էր խորացնել: Ուրեմն նա համեստ մարդ է լինելու եւ կրկեսային բոլոր համարները կրկնելու է՝ նշանակութիւն չտալով իր արածին: Իմ ապագայ հերոսի բնատրութիւնը կամաց-կամաց պարզում էր: Նա կոմիկական դրական հերոս է եւ բարի ծիծաղ է յարուցում»<sup>27</sup>:

*Սակայն, որքան էլ Լէոնիա անուներ կրող ծաղրածուական դիմակը ձեւուած լինէր Ենգիրարեանի խառնուածքին ու նախասիրութիւններին համապատասխան, ըստ էութեան, այն կատարեալ յորինուածք էր՝ կրկեսային գործող անձ, եւ նախատեսուած էր ապրելու այնպիսի գեղարուեստական միջավայրում, ուր իւրաքանչիւր առաջադրուած իրական հանգամանք կարող էր նախապայման հանդիսանալ մի նոր գաւեշտախաղի համար: Մնջկատակ ծաղրածուի կերպաձեւին բնորոշ այդ առանձնաշատկութիւնն այսպէս է արտիստը բացատրել. «Ես կարող եմ պատմել եւ անգամ ցոյց տալ, թէ ինչպէս է դա արւում... Գլխաւորն այն է, որ ձանձրալի չլինի, իսկ մնացածը... Գիցուք, վերցրէք մի շատ սովորական իր՝ դէ, ասենք, աւել, հիմա շրջէք այն ձեր ձեռքում: Ինչպէս տեսնում էք, սա արդէն աւել չէ, այլ կիթառ է: Հիմա ձգէք այն ձեր ուսին: Ինչպէս տեսնում էք, սա արդէն հրացան է: Ձեր աւելը կարող է դառնալ տապար, եւ դուք կը նետուէք հինգ հարիւր տարով ետ: Այնուհետեւ անսպասելիօրէն այն դառնում է հոկէյի մական, իսկ վայրկեան անց՝ պլակատ, որով սպորտասէրները սատարում են իրենց թիմին... Երբ այդ առարկայի փոխակերպումները կը սպառուեն, վերցրէք աւելի բարդ մի բան, ասենք՝ փողոցային լապտեր... Այն կարող է վերածուել երազանքի եւ տանել ձեզ հեռու-հեռու... Եթէ դա էլ յաջողուեց, ապա կարող էք վերցնել աստղաշատ երկինքը, որն անչափ նման է մաղի, սեւ մաղի՝ անհաւասար ծակոտիներով: Շաղ տուէք նրա մէջ ձեր երեսակայութիւնը եւ ցոյց տուէք բարեկամներին: Ու եթէ նրանց աչքերում կը տեսնէք թախծոտ ծիծաղի մէջ շաղախուած տխրութեան լուսաւոր կաթիլներ, ուրեմն դուք արդէն... Բայց գլխաւորն այն է, որ ձանձրալի չլինի»<sup>28</sup>:*

*Այստեղ Ենգիրարեանն անդրադարձել է ոչ միայն իր ծաղրածուական խաղի ձեւակերտման եղանակներին, այլեւ դրանց շատուկ այն քնարական տրամադրութեանը, որն առանձնակի հմայք է հաղորդել Լէոնիայի նկարագրին եւ նպաստել նրա ժողովրդականութեանը: Արտիստի ստեղծած այդ առինքնող հերոսը, թերեւս, համեմատելի էր «ժողովրդական ծաղրածուների» հետ, որոնց անհեթեթ արարքներին սովորարար Նոյնպէս «բարի ծիծաղով են» նայել: Բայց սա արդէն միայն մնջկատակ ծաղրածուի դիմակին բնորոշ գիծ չէր, այլ գալիս էր առաւելապէս արուեստագէտի անհատականութիւնից:*

Իսկ ահա ձեւարանօրէն Ենգիրարեանի արտիստական նկարագիրն իր հիմնորոշ յատկանիշներով իրապէս համապատասխանել է արտակենտրոն գաւեշտախաղի ժանրին, ուր առանձնակի են կարեւորուում. ա.՝ հակադիր իրավիճակները, բ.՝ միջնորդաւորուած գործողութիւն կառուցելու եղանակները, գ.՝ խաղի տեմպառիթմը, դ.՝ ծաղրածուական հնարքները: Այդպէս են ձեւաւորուել նրա ստեղծագործական նախասիրութիւններն ի սկզբանէ: Դեռեւս ուսումնառութեան ժամանակ, երբ պարտաւոր էր հմտանալու կրկէսային բոլոր ժանրերին, նա գերադասել է մնջախաղը, մարզախաղը, հաւասարակշռութեան վարժութիւններն ու ձեռնածուական արուեստը, որոնց էլ, բնականաբար, դիմել է իր լաւագոյն համարները կառուցելիս:

Դիտարկենք այդ շարքից մի քանիսը:

Նախ, հակադիր իրավիճակներից կառուցուած գաւեշտախաղի դասական օրինակ կարող է ծառայել «Գլաններ» համարը: Լէոնիան կրկէսային խաղահարապարակ էր դուրս գալիս գործնական քայլուածքով՝ հայեացքը կենտրոնացած, հասնում էր շրջանաձեւ պատուանդանին, որը մնացել էր նախորդ ելոյթից, եւ բարձրանում, կանգնում էր վրան: Նրա ձեռքին գլաններ էին, ինչպիսիք սովորաբար օգտագործում են էկուիլիբրիստները (aequilibrist): Միտումը պարզ էր. պատանին պատրաստուում էր ցուցադրել հաւասարակշռութեան բարդ մի վարժութիւն: Փորձում էր, սակայն չէր ստացւում: Յաջորդ փորձը կրկին աւարտուում էր ապարդիւն: Ձախողւում էր նաեւ երրորդ փորձը: Լէոնիան խիստ վշտանում էր, յուսահատուում, իսկ դահլիճը քրքջում էր: Առայժմ ամէն ինչ ընթանում էր «միջակ» գաւեշտի սահմաններում: Բայց, ահա չորրորդ փորձն անսպասելիօրէն յաջողութեամբ էր պսակւում. նա մի կերպ կարողանում էր պահպանել հաւասարակշռութիւնը: Եւ դա բաւական էր, որպէսզի անյաջողութիւնից ծայրայեղ ընկճուած այդ պատանին ակնթարթօրէն կերպարանափոխուի: Նրա տեղը, կարծես, յայտնուում էր մէկ ուրիշը՝ պայծառադէմ, ինքնավստահ ու յանդուգն: Նրա անբռնագրօս ուրախութիւնը հասնում էր այնպիսի չափերի, որ ինքն իրեն պարզեւատրում էր շքանշանով: Այնուհետեւ, փորձում էր հաւասարակշռութիւն պահպանել երկու գլանների վրայ: Դա նրան նոյնպէս յաջողւում էր, ուստի եւ նորից կրճքին շքանշան էր փակցնում: Աստիճանաբար, գլանների թիւը հասնում էր հինգի, իսկ կրճքի շքանշանները բազմապատկւում էին: Ընդ որում, հանդիսատեսը նրա ցուցադրած հաւասարակշռութեան այդ չափազանց բարդ վարժութիւններին, կարծես, այնքան էլ կարեւորութիւն չէր տալիս. նրա համար շատ աւելի էական էին Լէոնիայի արտասովոր վարքագիծն ու արտառոց չափերի հասնող փառասիրութիւնը: Բանն այն է, որ այստեղ եւս, ինչպէս ամէն մի գեղարուեստօրէն մշակուած կրկէսային համարում, նիւթը՝ որպէս Ֆիգիկական վարժութիւն, յաղթահարւում էր ձեւի, տուեալ դէպքում ար-

տակենտրոն արարքների միջոցով, ինչն էլ առաջացնում էր համապատասխան գեղազիտական յուզմունք (affectus), տուեալ դէպքում՝ ծիծաղ:

Մաղրածուի արտասովոր արարքները, իհարկէ, կարող են շատ բազմազան լինել. իւրաքանչիւր ծաղրածու ստեղծագործում է իր տաղանդի ու վարպետութեան չափով, սակայն, «ձանձրալի չլինելու» խնդիրը բոլորի համար էլ մէկ է, ուստի տեսնենք, թէ ինչպէս է այն լուծել Ենգիրարեանը՝ միջնորդաւորուած գործողութիւն կառուցելիս: Վերցնենք «Հովանոցներ» կոչուած գաւեշտախաղը, ուր Լէոնիան հանդէս էր գալիս իրրեւ ձեռնածու: Այստեղ նա ցուցադրում էր իրեր խաղարկելու բացառիկ վարպետութիւն՝ ոչ միայն ձեռքերի, այլև ոտքերի օգնութեամբ: Գործողութիւն կառուցելու այս կերպը համեմատելի է թատերարուեստի այն տեսակների հետ, ուր նոյնպէս խաղը ներկայացւում է միջնորդաւորուած եղանակով (տիկնիկային թատրոն, ստուերների թատրոն եւն.), սակայն մի էական վերապահութեամբ՝ ձեռնածուն չի անձնաւորում այդ իրերը եւ իր խաղը չի կառուցում դիպաշարային հենքի վրայ: Այդ իսկ պատճառով էլ, իրեր խաղարկելու այդ արուեստը, թերեւս, աւելի մօտ է պարարուեստին. երկու դէպքում էլ խաղը, յիրաւի, պատկերանում է՝ իրրեւ «կենդանութիւն առած զարդանկար», դինամիկ նախշ<sup>20</sup>:

Այդուհանդերձ, այս համեմատութիւնները խիստ պայմանական են: Ըստ էութեան, ձեռնածուական արուեստում գործողութիւնը կառուցւում է բոլորովին այլ սկզբունքներով. խաղի ձեւակերտման անմիջական եւ միջնորդաւորուած եղանակներն այստեղ չեն տարանջատուում, այլ հանդէս են գալիս որպէս միասեւ կառոյցի բաղադրիչներ: Կրկէսային արուեստի այս ձեւաբանական առանձնատկութիւնը յստակ կարելի է դիտել յատկապէս արտակենտրոն խաղերում, երբ առարկայ խաղացնողը եւ խաղացուող առարկան առաւելագոյնս լրացնում են միմեանց: Եւ այլ կերպ չի էլ կարող լինել. չէ՞ որ այդ երկու հակադիր բեւեռների շփումից էլ ծնւում է բուն կրկէսային խաղը:

Թւում էր՝ հովանոցները Լէոնիայի համար իսկապէս շնչաւոր էակներ են, որոնք թուչկոտելով օդում՝ ակրորատիկ պար էին բռնում, յետոյ էլ մէկը միւսի ետեւից, ասես վարժեցուած շնիկներ, յայտնւում էին նրա ուսին դցած պայուսակի մէջ: Բայց սա բնաւ էլ տիկնիկավարի նման առարկաներ անձնաւորելու խաղ չէր: Առերեւոյթ, իհարկէ, կարող էր թուալ, թէ հովանոցներն այստեղ ապրում են իրենց ինքնուրոյն կեանքով, սակայն իրականում Լէոնիայի վերաբերմունքն էր վճռորոշը. արտիստի խաղն էր այդպիսի տպաւորութիւն ստեղծում: Հանելով պայուսակից իր ձեռնածուական իրերը՝ նա խնամքով ու առանձնակի հոգատարութեամբ դասաւորում էր յատակին, յետոյ քնքշօրէն դրանք գիրկն էր առնում եւ կամացուկ հեռանում խաղահրապարակից:

Այս վերջին պահը իր զգացմունքային յագեցուածութեամբ յիշեցնում էր «Ափսէներ» գաւեշտը, երբ խաղի աւարտին, իրը՝ ալիւմինէ ափսէն, նոյնպէս այլարանօրէն իմաստաւորուում էր: Այստեղ արդէն Ենգիրարեանի ձեռնածուական հմտութիւնը դրսեւորուում էր ճիշտ հակառակ ձեւով՝ առարկաներ խաղարկելու՝ Լէոնիայի «անճարակութեամբ»: Մէկը միւսի ետեւից ճենապակէ ափսէները ջարդուփշուր անելուց յետոյ՝ նա վերջնականապէս յուսահատուում էր եւ ձեռք քաշում իր ապարդիւն փորձերից: Աշխոյժ ու զուարթ պատանին անմիջապէս դառնում էր մռայլ ու թախծոտ: Մինչ այդ դահլիճում տիրող անզուսպ ծիծաղին ակնթարթօրէն յաջորդում էր քար լռութիւնը: Լէոնիան տխուր հայեացքով որոնում էր իր ալիւմինէ ափսէն, որն սկզբում արհամարհարար դէն էր նետել: Վերջապէս, գտնելով այն՝ դանդաղ մօտենում էր, զգուշօրէն բարձրացնում եւ մաքրում վրայի փոշին՝ խորապէս զղջալով մինչ այդ արածի համար, ապա, ինչպէս նախորդ գաւեշտախաղում, դանդաղ հեռանում էր ասպարէզից:

Մտաբերենք անմիջական եւ միջնորդաւորուած ձեւերի զուգորդմամբ արտակենտրոն գաւեշտախաղ կառուցելու եւս մի օրինակելի նմոյշ: Տխուր գրօսնելիս Լէոնիան յանկարծ տեսնում էր գետնին գլորուող կարմիր մի փուշիկ: Նրա տրամադրութիւնը կտրուկ փոխում էր, դէմքը՝ պայծառանում: Փորձում էր վերցնել փուշիկը, բայց քամին խանգարում էր՝ ամէն անգամ այն փախցնելով Լէոնիայի ձեռքից: Մի շարք ծիծաղաշարժ հնարքներից յետոյ նրան, վերջապէս, յաջողում էր բռնել փուշիկը. գրկում էր եւ պար էր գալիս, ասես, իր սիրած աղջկայ հետ: Առարկան կենդանանում էր նրա աչքում եւ դառնում ամենամտերիմ ընկերը: Բայց հենց այդ պահին փուշիկն անսպասելիօրէն դուրս էր պրծնում նրա թելի տակից, մի քանի պտոյտ էր տալիս օդում, ապա եւ պայթելով ընկնում էր ցած:

Այսպիսով, Ենգիրարեանի հերոսը գալիս էր ոչ միայն խախտելու առօրէական պատկերացումները, այլեւ գլխիվայր շրջելու ամենասովորական իրերը: Սա, իհարկէ, ընդհանրապէս յատկանշական է կրկէսային արուեստին, իսկ մնջկատակ ծաղրածուի խաղում կատակերգականի հիմնական տարրերից մէկն է: Սակայն, կեանքի առօրեայ ըմբռնումներն ու չափանիշներն «աղաւաղելով», տրամագծօրէն հակառակը շրջելով՝ Ենգիրարեանը հասնում էր փիլիսոփայական ընդհանրացումների, որոնք շատ հեռու էին խաղի առերեւոյթ բովանդակութիւնից: Ահա թէ ինչու, ամէն մի խաղի աւարտին ներկայացուող այդ տեսարանները, դեռ յետոյ էլ շարունակում էին արձագանգել հանդիսատեսի հոգում ու մտքում: Թերեւս, այդ է պատճառը, որ Լէոնիայի ելոյթները կարծես չէին աւարտուում, այլ պարգապէս մի հարթակից տեղափոխուում էին մէկ ուրիշ հարթակ: Այս առումով, ուշագրաւ են «Բանցքամարտ» եւ «Սօսափող» գաւեշտախաղերը:

Վերցնենք առաջինը եւ, նախ, տեսնենք, թէ ինչո՞ւ է այն յայտնուել Ենգիրարեանի խաղացանկում: «Ծիծաղաշարժ ծեծկոտուքի տեսարաններ կառուցելու առումով, բռնցքամարտը հնուց ի վեր շահեկանօրէն օգտագործել են թէ՛ կրկետում, թէ՛ կինոյում, - գրել է արտիստը, - սակայն ինձ այդ խաղը հետաքրքրեց ուրիշ տեսանկիւնից: Բանն այն է, որ այստեղ մեծ հնարատրութիւններ էին քացում առաւելագոյնս դրսևորելու իմ հերոսի բնատրութեան գծերը: Եւ ամենից առաջ՝ նրա ռոմանտիկական խառնուածքը»<sup>30</sup>: *Պօսքն այն պատանեկան ռոմանտիզմի մասին է, որ առանձնաշատուկ հերոսականութիւն էր հաղորդում Լէոնիայի վարքագծին, բայց եւ չէր խախտում ծաղրածուական ժանրի գեղագիտական չափանիշները: Երկչոտ ու նիհարակազմ պատանին՝ մենամարտի բռնուելով թիկնեղ ու մկանուտ ախոյեանի հետ՝ հակառակ առողջ տրամաբանութեանը, ի վերջոյ դուրս էր գալիս յաղթանակած: Եւ ամենակարեւորը՝ վերջնախաղում, երբ երկուսն էլ կանգնում էին դատաւորի կողքին՝ աջ ու ձախ, Լէոնիան, գրեթէ ուշաթափ, ոտքերն էր ծայրում, մինչդեռ հակառակորդն առոյգ վիճակում էր եւ նրան կարծես հարուած անգամ դիպած չլինէր: Այդուհանդերձ, դատաւորը բարձրացնում էր Լէոնիայի ձեռքը՝ իրրեւ յաղթողի: Կարո՞ղ էր նրա այդ որոշումը բողոք առաջացնել՝ ոչ, իհարկէ: Ենգիրարեանն այս գաւեշտախաղում անհեթեթ իրավիճակը արտակենտրոն արարքների միջոցով այնպէս էր գեղարուեստօրէն յաղթահարել, որ էական էր գարձրել խաղի ոչ թէ՛ առերեւոյթ բովանդակութիւնը, այլ արտայայտչաձևը՝ կառուցուած բոլորովին հակառակ իմաստային շեշտադրումներով:*

Ենգիրարեանական հերոսի վարքագծին յատուկ այդ կոմիկական հերոսականութեան վերաբերեալ ժամանակին ուշագրաւ դատողութիւններ է արել Ն. Ռումեանցեան. «Երբ հանդիսատեսը ծիծաղում էր նրա արարքների վրայ, դրաման թաքուն ու անտեսանելի մօտենում էր ծաղրածուին, բայց չգտնելով այն պահը, երբ հնարատրութիւն կ'ունենայ քացայայտուելու գործողութեան մէջ՝ նոյնպէս թաքուն հեռանում էր: Խաղը բարեյաջող էր աւարտում: Գործողութիւնը զարգանում էր կատակերգականի կանոններով, բայց ինչ-որ դրամատիկական տարրեր, այնուամենայնիւ, նշմարում էին: Այդպիսին էր, օրինակ, «Բռնցքամարտ»ի տեսարանը, երբ ծաղրածուի բոլոր արարքներն ուղեկցում էին ծիծաղով: Բայց առկայ էր նաեւ երկրորդ՝ զուգորդական պլանը, դրամատիկական վերջնախաղով: Չէ՞ որ ֆիզիկապէս թուլակազմ Լեոնիան հեշտութեամբ կարող էր իր իսկ վեհանձնութեան զոհը դառնալ: Սակայն Ենգիրարեանը չէր մոռանում, որ ծաղրածու է, ուստի երբեք չէր խախտում իր ժանրի սահմանները»<sup>31</sup>: *Իսկ դա նշանակում էր, որ իւրաքանչիւր գաւեշտ պէտք է հեքիաթի պէս վարակիչ լինէր ու պարզ, այստեղ ամէն ինչ պէտք է այնքան յստակ լինէր ու հասկանալի, որ հեշտութեամբ շարժէր հանդիսատեսի երեւակայութիւնը:*

Միայն տպաւորիչ արտայայտչամիջոցներն են առաջացնում գեղագիտական յուզմունք: Հանդիսատեսի մէջ արթնացնում համապատասխան խոհեր ու ապրումներ, նպաստում նրա ոչ միայն գգայական, այլև փիլիսոփայական ընկալմանը:

Մի անգամ, ներկայացման ժամանակ Ենգիրարեանին խնդրում են գրադեցնել հանդիսատեսին, քանի որ յաջորդ համարի արտիստներն ուշանում էին ելոյթից: Արտիստը ստիպուած է լինում տեղնուտեղը յանպատրաստից որեւէ բան յորինել: Նկատելով, որ բանուորները խաղահրապարակը կարգաւորելիս խօսափողը դրել են արգելապատին, նա վերցնում է այն եւ սկսում ինչ-որ կրակոտ ճառ արտասանել: «Խօսքերը չէին լսում,- մտաբերել է յետագայում արտիստը,- եւ յանկարծ պարզուեց, որ խօսափողն անսարք է: Ես մատով տկտկացրի, յետոյ փչեցի, իսկ ուղեղումս անընդհատ պտտում էր. «էլ ի՞նչ անեմ»: «Լարի վրայ կանգնիր», - յուշեց պրպտուն միտքս: Յիշեցի, թէ ինչպէս են ածպարարները շեղում հանդիսատեսի ուշադրութիւնը, եւ բարձրացրի լսափողը՝ իբրեւ թէ լոյսին աւելի մօտ: Այդպիսով, հանդիսատեսի հայեացքն ուղղեցի դեպի վեր, իսկ ես աննկատ ոտքս դրեցի լարին: Գործողութիւնն աւելի հեշտ ընթացաւ: Քիչ անց պարզուեց նաեւ անսարքութեան պատճառը: Ոտքս վերցրի լարից, եւ խօսափողը սկսեց աշխատել: Ես ձեւ արեցի, թէ պատրաստում եմ ելոյթ ունենալ, բայց հենց այդ պահին ծնկներս թուլացան, լեզուս կապ ընկաւ: Շփոթուած նայեցի հանդէսը վարող տեսուչի կողմը: Նա հայեացքով փորձեց քաջալերել ինձ: Ես նրան հասկացրի, որ խիստ յուզում եմ եւ մեքենայաբար խօսափողը տարայ սրտիս կողմը: Հենց այդ պահին միտքս փայլատակեց. զգուշօրէն եւ բոլորից աննկատ մատով արագ-արագ խփեցի խօսափողին: Կրկեսով մէկ լսուեց՝ «տուկ-տուկ-տուկ»: Դա իմ սիրտն էր բարախում: Այնուհետեւ ես որոշեցի ստուգել նաեւ տեսուչի սրտի աշխատանքը: Այս անգամ ռիթմն արդէն բոլորովին այլ էր՝ մեծ ընդմիջումներով. «բում...բում...բում»<sup>32</sup>:

Արտիստի խօստովանութեամբ՝ «լաւագոյն ստեղծաբանութիւնն այն է, որը նախապէս մանրակրկիտ մշակուել է փորձի ընթացքում»<sup>33</sup>: Բայց, ինչպէս երեւում է, մնջկատակ ծաղրածուն չի կարող իսպառ մերժել յանպատրաստից խաղը: Նկարագրուած տեսարանն էլ այն ոչ բացառիկ դէպքերից է, երբ ապագայ գաւեշտը ծնւում է հենց կրկնսային հրապարակում՝ ներկայացման ժամանակ:

Մի շարք չարածճի արարքներից յետոյ, երբ բացայայտում էին խօսափողի աներեւակայելի հնարաւորութիւնները, Լէոնիայի սրտի բարախումը վախից սկսում էր աստիճանաբար մարել: Նա ուշաթափ ընկնում էր: Անմիջապէս ջուր էին տալիս, ուշքի բերում, որից յետոյ սրտի աշխատանքը վերջապէս կանոնաւորւում էր, եւ նա երջանիկ վերադարձնում էր խօսափողը տեսուչին ու հեռանում: Այս գաւեշտային տեսարա-

նր ամբողջովին կառուցուած էր խօսափողի այլակերպումների վրայ, ինչն էլ դառնում էր գործողութեան առանցքը: Ուստի բնական է, որ խօսափողով էլ պէտք է եզրափակուէր խաղը. այն յայտնւում էր իր ճիշտ տեղում եւ շարունակում առօրեայ աշխատանքը, որը չափազանց հեռու էր քիչ առաջ ներկայացուած արտակենտրոն հնարանքներից:

Ինչպէս տեսնում ենք, իրերը Ենգիրարեանի արուեստում երբեք հանդէս չեն եկել իրենց առօրէական նշանակութեամբ: Սակայն խօսքն այստեղ առարկաներին ծաղրանկարային կամ էլ չափազանցուած ձեւեր տալու մասին չէ, որ յաճախ կարելի է տեսնել ծաղրածուների խաղում: Ընդհակառակը, Ենգիրարեանը միտումնաւոր խուսափել է դրանց արտաքին նկարագիրը աղաւաղելուց՝ թերեւս համարելով այդ եղանակը հնացած եւ ծիծաղ կորզելու էժան հնարանք: Նրա զաւեշտախաղերում օգտագործուող իրերն արտաքնապէս չեն փոխուել. փոխուել են դրանց առերեւոյթ բովանդակութիւնն ու կիրառական նշանակութիւնը, ինչն էլ հենց պայմանաւորուած էր ծաղրածուի արտակենտրոն վարքագծով: Լինէր դա հովանոց, փուչիկ, խօսափող, թէ սովորական աւել՝ արտիստի ձեռքին, ասես, այլակերպում էր, վերաիմաստաւորում, դառնում փոխարեութիւն:

Այս ամէնը ենթարկւում էր համապատասխան ռիթմի եւ չափի, ինչը կարգի էր բերում խաղի արտակենտրոն շեշտադրումները: Վաղուց ի վեր ապացուցուած է, որ կրկէսում իւրաքանչիւր ծաղրածուական հնարք պէտք է ոչ միայն բխի տուեալ հերոսի բնութագրից, այլեւ լինի գեղարուեստօրէն տպաւորիչ, գրաւի հանդիսատեսի ուշադրութիւնը: Ուստի եւ Ենգիրարեանը նկատել է. «Ծաղրածուին եւ յատկապէս ծաղրածու-միմոսին անհրաժեշտ է յիշել, որ յաճախ ստիպուած ենք լինում աշխատել այնպիսի պայմաններում, երբ մեր շուրջը՝ այս ու այնտեղ, խաղահրապարակի յարդարանքով են զբաղուած... Իսկ դա նոյնն է թէ՛ խօսել աղմկալի սենեակում, ուր բոլորը միաժամանակ բարբառում են: Մեր ձայնը՝ մնջախօսութեան ձայնը, պէտք է տարբերուի միս բոլոր ձայներից, մեր շարժումները՝ կրկէսի բանուորների շարժումներից, մեր ռիթմը՝ նրանց ռիթմից: Ծաղրածուն միայն այդ դէպքում կարող է տեսանելի դառնալ...»<sup>34</sup>:

Ահա թէ ինչու Լէոնիայի արտակենտրոն արարքներն ընդգծելիս Ենգիրարեանն առաջնային կարեւորութիւն է տուել նաեւ խաղի ընդհանուր ռիթմին եւ չափին: Դրա վառ օրինակներից մէկն էլ «Հովանոցներ» գաւեշտախաղն էր: «Սովորաբար, - գրել է նա, - հովանոցները եւ խաղարկում էի միջին ռիթմով: Բայց մի օր, երբ մենք բոլորս էլ մի փոքր շտապում էինք (գնացքից էինք ուշանում), եւ սկսեցի սովորականից աւելի արագ հովանոցները ոտքերով օդ նետել եւ նկատեցի, որ հանդիսատեսն աւելի ջերմ արձագանգեց դրան: Այդ հանգամանքը հաշուի առնելով՝ եւ յետագայում վերակառուցեցի ամբողջ խաղը: Հիմա,

ելոյքի ընթացքում աստիճանաբար անլացնում են տեմպը... Ապա խիստ արագ տեմպից անցնում են հանդարտ ռիթմի»<sup>35</sup> :

Մաղրածուական խաղի գեղարուեստական արտայայտչականութիւնն են եկել ընդգծելու երաժշտական եւ լուսագունային ձեւաւորումները նոյնպէս: Ընդ որում, Ենգիրարեանը դիմել է դրանց ոչ թէ սոսկ իրրեւ լրացուցիչ գեղարուեստական միջոցների՝ օժանդակ հնարքների, այլ՝ խաղի ձեւակերտման հիմնական լծակների: Այստեղ նրա համար ոչ մի մանրուք աւելորդ չէր: «Մի անգամ, - կարդում ենք արտիստի գրառումներում, - ես լսեցի Լուի Արմսթրոնգի հանրայայտ բլուզը... Ինձ չափազանց գրաւեց այդ մեղեդու սրտառու թախիծը. ես քայլում էի եւ անընդհատ կիսաձայն երգում: Ինքնաքերաբար, երեւակայութեանս մէջ սկսեց գծագրուել տխուր ակրորատի մասին պատմող մանրապատում մի դիպուածաշար. նա կեանքում այնքան յաճախ է անյաջողութեան մատնուել, որ նոյնիսկ հիմա, երբ իր գործի վարպետն է՝ ուժեղ է, ճարպիկ եւ ճկուն, այնուամենայնիւ, յաջողութեանը նայում է թերահաւատօրէն...»<sup>36</sup> : Այդպիսով, Արմսթրոնգի երաժշտութեան ուղեկցութեամբ, Լէոնիան դանդաղ դուրս էր գալիս կրկէսային հրապարակ, կանգնում էր կենտրոնում. դահլիճը մթնում էր, եւ լուսարձակից ընկած ճառագայթի ներքոյ ծաղրածուն սկսում էր ցուցադրել ակրորատիկայի իր բացառիկ հնարքները: Լոյսն ու երաժշտութիւնը, օրգանապէս միահիւսուելով խաղին, դառնում էին ամբողջական մի կառոյց, ուր ձեւն ինքնին գեղարուեստօրէն իմաստաւորուած էր:

Զուեշտային հնարքներն ընդգծելու եւ տեսարանի արտայայտչականութիւնը խտացնելու նպատակով Ենգիրարեանն այդ նոյն միջոցներն է կիրառել նաեւ «Բռնցքամարտ»ում: Երբ հանդիսասրահից անձանօթ գեղեցկուհին ծաղիկ էր նետում խաղահրապարակ, գործողութիւնն անսպասելիօրէն կանգ էր առնում. դահլիճը ողողում էր լուսային գունագեղ զարդանախշերի մէջ, հնչում էր մի քնարական մեղեդի, եւ Լէոնիան ասես տեղափոխուում էր երազային աշխարհ. վարդի յայտնուելուն պէս նա ընկնում էր սիրային պատրանքների գիրկը: Այս տեսարանի զգայական ազդեցութիւնն այնքան մեծ էր, որ Ենգիրարեանը անգամ մտադիր է եղել վարդը իրրեւ խորհրդանիշ, ասպարէզ հանել իր բոլոր ելոյթների ժամանակ<sup>37</sup> :

Երաժշտական եւ լուսագունային ձեւաւորումները, որպէս խաղի կերպաւորմանը նպաստող միջոցներ, Ենգիրարեանի համար միշտ էլ առաջնային կարեւորութիւն են ունեցել: Այսպէս, գլանների վրայ հաւասարակշռութեան վարժութիւններ կատարելիս, երբ գործողութիւնը ծայր աստիճան լարուում էր, գլանների թիւը հասնում էր հինգի, իսկ հերոսի կրծքին անհամար շքանշանները պսպղում էին շլացուցիչ փայլով, յանկարծ տիրում էր քար լուսութիւն. թւում էր՝ բոլորը, մի մարդու պէս,

սպասում են ինչ-որ արտակարգ իրադարձութեան: Լէոնիան շրջում էր նուազախմբի կողմը եւ գիմախաղով հասկացնում, թէ ինչ երաժշտութիւն պէտք է հիմա հնչի, ապա արտառոց ընդգծուածութեամբ՝ շքանշաններով զարդարուած կուրծքն աւելի էր դուրս ցցում: Այդ պահին նուազախմբի շեշտակի մուտքն իր խեղկատակային հանդիսաւորութեամբ նոյնքան գաւեշտալի էր:

Ենգիրարեանը խիստ արտայայտիչ լուծում էր գտել նաեւ «Ափսէներ» գաւեշտախաղում: Առհասարակ ափսէներ կոտրելը՝ որպէս կոմիկական արարքներ կառուցելու շարժառիթ, մնջկատակ ծաղրածուների ամենահին հնարքներից է<sup>38</sup>: Այստեղ էլ հերոսի ապաշնորհութեան հետեւանքով մէկը միւսի ետեւից ջարդուփշուր էին լինում ափսէները, ինչը հնարաւորութիւն էր տալիս արտիստին՝ փայլուն խաղարկելու մի շարք ծիծաղելի իրավիճակներ: Սակայն, յաջողութեան հասնելու Լէոնիայի ցանկութիւնն այնքան մեծ էր, որ, ի վերջոյ, յուսահատ եւ ինքն իրենից հիասթափուած, նա երեխայի պէս կուշ էր գալիս, իսկ լիաթոք ծիծաղող հանդիսատեան ակամայ սկսում էր կարեկցել միամիտ պատանուն: Այդ ժամանակ յոյսերը սկսում էին մարել, եւ կիսախաւարի մէջ կրկին միայն յուսարձակի ճառագայթն էր ընկնում Լէոնիայի վրայ: Նա դանդաղ, թախծոտ երաժշտութեան հնչիւնների ներքոյ մօտենում էր իր ալիւմինէ ափսէին, վերցնում էր այն եւ գլխիկոր հեռանում: Սա արդէն միանգամայն նոր լուծում էր՝ էքսցենտրիկ խաղի մի նոր տեսակ:

Այս օրինակները, կարծում ենք, բաւարար են՝ եզրակացնելու, որ Ենգիրարեանի արուեստում անմիջական եւ միջնորդաւորուած մնջախաղի արտակենտրոն հնարքները կառուցուել են ոչ միայն հակադրութիւնների, արտառոցութեան եւ ծաղրանմանակումների հիման վրայ, այլեւ ռիթմի եւ չափի, երաժշտութեան եւ յոյսի համադրութեամբ: Սրանք էին այն հիմնորոշ բաղադրատարրերը, որոնցով հիւսւում էր ներկայացման ողջ կերպածելը, ուստիեւ դրանց կազմութեան խտութեամբ էլ պայմանաւորուած էր ընդհանուր խաղի արտայայտչականութեան աստիճանը:

## ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

<sup>1</sup> D. Jando, *Histoire Mondiale du Cirque*, Jean-Pierre Delarge, Փարիզ, 1977, էջ 149:

<sup>2</sup> Վերածննդի զարաշրջանում ձեւաւորուած թատրոնի տեսակ, որ յայտնի է նաեւ Commedia dell'arte անուանումով:

<sup>3</sup> Ye. Kuznetsov, *Tsirk. Proiskhojdenie. Razvitie* (Կրկէս. ծագումը, զարգացումը), Մուկուա, 1971, էջ 82:

<sup>4</sup> Յարութիւն Ճիւանեանի մասին մանրամասն տե՛ս՝ Բախտիար Յովակիմեանի «Ռ՛վ է Կ.Պոլսի «Արամեան թատրոնի»ի Պատմութեան Հեղինակը» յօդուածը, *Հանդէս Գրականութեան եւ Արուեստի*, Թեհրան, 2006, թ. 14, էջ 20-21:

<sup>5</sup> *Արեւիք*, 19.03.1899, թ. 3967, Կ.Պոլիս:

- <sup>6</sup> Համտ.՝ Հենրիկ Յովհաննիսեան, *Թատրոնը Միջնադարեան Հայաստանում*, Երևան, ՀԳԱ հրատ., 1978, էջ 256:
- <sup>7</sup> T. Rémy, *Les Clowns*, Bernard Grasset éditeur, Փարիզ, 1945, էջ 16-23:
- <sup>8</sup> *Արևելք*, 1899, 3 Ապրիլ, թ. 3980, Կ.Պոլիս:
- <sup>9</sup> «Տեսակ մը բազմակողմանի մարմնամարզական փորձ՝ որ կատարեալ ընդունակութիւն ու վարժութիւն կը պահանջէր. պէտք էր բոլորովին նմանիլ կրիայի, գորտի եւ կամ ուրիշ ո եւ է սողունի մը. բարատուրայի դերը կը կայանար նաեւ ուրիշ շատ դժուարին փորձի մը մէջ. այսինքն՝ զլուխը մարմնին տակ առնելով, պէտք էր ձիգ բռնել ոտքերը եւ բեւերուն հետ զանոնք շարժուկելով աջ ու ձախ քայլել՝ մոդէսի մը պէս, միշտ զլուխը անտեսանելի պահելով» *Յովհաննէս Գասպարեան*, «էջ Մը Հայ Թատրոնի Պատմութենէն», *Արևելք*, 3.03.1899, թ. 3980, Կ.Պոլիս: (Այս եւ յաջորդ ծանօթագրութիւնը «էջ Մը Հայ Թատրոնի Պատմութենէն» յօդուածի հեղինակինն են - Գ.Օ.):
- <sup>10</sup> «Տեսակ մը պար, ուր պէտք էր վեր ցատկելով օդին մէջ դառնար», *Նոյն*:
- <sup>11</sup> *Արևելք*, 3.03.1899, թ. 3980, Կ.Պոլիս (ընդգծումները մերն են - Գ.Օ.):
- <sup>12</sup> Kuznetsov, էջ 80-81:
- <sup>13</sup> Rémy, էջ 56 (տե՛ս՝ հեղինակի ծանօթագրութիւնը):
- <sup>14</sup> *Արևելք*, 6.04.1899, թ. 3982, Կ.Պոլիս:
- <sup>15</sup> Տե՛ս՝ A. Rumnev, *O Pantomime. Teatr. Kino (Մնջախաղի մասին. Թատրոն. շարժանկար)*, Մոսկուա, «Իսկուստօ», 1964, էջ 87:
- <sup>16</sup> Տե՛ս՝ Գ. Վ. Օրդոյեան, «Միջնադարեան Կատակային Դիմակները Կիլիկեան Միջավայրում», *Պատմարանասիրական Հանդէս*, 1984, թ. 4, էջ 119-123:
- <sup>17</sup> Rumnev, էջ 107:
- <sup>18</sup> Տե՛ս՝ Yu. Dmitriev, *Sovetskiy Tsirk (Սորհրդային կրկէսը)*, Մոսկուա, «Իսկուստօ», 1963, էջ 346:
- <sup>19</sup> Գ. Գոյեան, *Որն է Ազգային Թատրոնը*, Երևան, «Հայաստան», 1970, էջ 158:
- <sup>20</sup> *Նոյն*, էջ 157-158:
- <sup>21</sup> «Ժողովրդական» բառն այստեղ ենթադրում է ժողովրդի մէջ նրանց ճանաչուած լինելը:
- <sup>22</sup> Հայաստանի վաստակաւոր արտիստ: Կրկէսում սկսել է հանդէս գալ 1952ին, սկզբնապէս մարզական ժանրում՝ իրրեւ լարախաղաց, ապա եւ հմտացել է ծաղրածուական արուեստին:
- <sup>23</sup> Հայաստանի վաստակաւոր արտիստ: Հայկական կրկէսում հանդես է եկել Ի. զարի 60ականներից սկսած: Նրա խաղին յատուկ էին ծաղրանմանակումն ու վարքգծի արտասովոր ընդգծուած կերպաձեւերը:
- <sup>24</sup> Հայաստանի վաստակաւոր արտիստ: 1974ին աւարտել է Մոսկուայի Թատերական Արուեստի Պետական Ինստիտուտի բեմադրական բաժինը: Սկզբնապէս հանդէս է եկել մարզական ժանրի համարներում, ապա ուսանելով Ենգիբարեանի արուեստանոցում՝ մասնագիտացել է մնջկատակ ծաղրածուի դերատեսակին:
- <sup>25</sup> Վերոնշեալ ծաղրածուների շարքում ամենաերիտասարդն է (ծն. 1964ին): Աւարտել է Մոսկուայի Կրկէսային Արուեստի Ուսումնարանը՝ որպէս երաժշտական ժանրի ծաղրածու: Նրա խաղն աչքի է ընկնում նաեւ արտասովոր ֆիզիկական վարժութիւնների ցուցադրումով:
- <sup>26</sup> *Փարուն*, 1980, թ. 4, էջ 68-69, Երևան:
- <sup>27</sup> *Նոյն*:
- <sup>28</sup> L. Yengibaryan, *Posledniy Raund (Վերջին ոտունդը)*, Երևան, 1984, էջ 68:
- <sup>29</sup> M. Kagan, *Morfologiya Iskusstva (Արուեստի ձեւաբանութիւն)*, *Լենինգրադ*, «Իսկուստօ», 1972, էջ 360:

<sup>30</sup> *Sovetskaya Estrada i Tsirk*, 1965, № 12, էջ 17.

<sup>31</sup> *Նոյն*, 1982, № 2, էջ 6.

<sup>32</sup> L. Yengibaryan, "Rajdumya Klouna Mima" (*Մադրածու մնջախաղորդի խորհրդածու-  
թիւններ*), *Iskusstvo Klounady* (*Մադրածուի ման արուեստը*) ժողովածուում, «Իսկուս-  
տիօ», 1968, էջ 279.

<sup>33</sup> *Նոյն*.

<sup>34</sup> *Sovetskaya Estrada i Tsirk*, № 12, էջ 18.

<sup>35</sup> *Նոյն*.

<sup>36</sup> *Նոյն*, էջ 17.

<sup>37</sup> ՏԵՍ՝ R. E. Slavskiy, Leonid Yengibarov, *Մոսկուա*, «Իսկուստիօ», 1989, էջ 162.

<sup>38</sup> Դեռևս ժ.թ. դարավերջին դանիացի ծաղրածու Կառլ Բալթաէնը քսան տարի շարու-  
նակ «Ափսէներ կտորոզ մարդը» արտակենտրոն գաւեչտախաղով յաջողութեամբ  
Հանդէս է եկել Եւրոպական տարրեր կրկէսներում (Rémy, էջ 289).

ASPECTS OF ARMENIAN CLOWN ART:  
LEONID YENGIBARIAN  
(Summary)

GRIGOR ORDOYAN

Circus distinguishes eccentricism as a farcical act, whereby the unnatural character of the actor does not create surprise or wonder but makes the audience mock or laugh due to his stupidity. The "Aramian Theater-circus" back in the late-19<sup>th</sup> Century had already developed two joker characters, the clown and the athlete clown, whose performances were distinguished by eccentric acts. The clown constructed his performance mostly on ingenious, skillful acts, and his show was composed of eccentric athletic humorous acts. The athletic clown's acts, on the other hand, were at the forefront and were characterized by superb skills. His eccentric act was mainly constructed on contrasts, which gave a humorous nature to the whole performance. The overlapping of these two styles of performance gradually developed into the classical character of the bufoon. Later on jesters showed up alongside the clown, particularly in the Eastern-European circus. Gradually a new type of clown-pantomime was developed. It is this character that the world-renowned artist, Leonid Yengibarian personified and performed as of the 1960s. The artistic devices in his eccentric pantomime acts, which have become classics, are constructed on contrasts, wierdness and mimicing, as well as on unique rhythm and scale, in coordination with light and music scenes. These were the basic ingredients which wove the style of his performance. The degree of expression of the whole play depended on the extent of the dense construction of these elements.

