

ԿՐԿԵՍԸ ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Մեր նպատակն է, նախ ուրվագծել կրկեսի կազմաբանութ-
յունը (անատոմիա): Ի՞նչ է դա նշանակում: Եթե յուրաքանչ-
յուր արվեստի երևույթ դիտարկենք իբրև կենդանի մարմին,
որն ունի ուրույն, միայն իրեն հատուկ ծագումնաբանական
(գենետիկա) կառուցվածք, ապա ակնհայտ է, որ կրկեսային
արվեստում էլ պետք է փնտրել նույնպիսի մի ինքնատիպ կա-
ռուցվածքային համակարգ: Սակայն այստեղ էլ հարց է առաջա-
նում, իսկ արդյո՞ք կրկեսն ինքնուրույն արվեստ է: Այս թեա-
կան վերաբերմունքը նոր չէ, ժամանակին արվեստի ձևաբա-
նությամբ (մորֆոլոգիա) զբաղվողներն այդ կապակցությամբ
արդեն նշել են իրենց տարակուսանքները՝ ընդգծելով կրկեսա-
յին արվեստում միատարր գեղարվեստական հյուսվածքների
բացակայությունը¹, ինչն էլ թույլ չի տալիս դիտելու այն, որ-
պես բնօրինակ արվեստի երևույթ:

Խնդրի այսպիսի ըմբռնումն ունի նաև իր նախապատմութ-
յունը: Ի սկզբանե կրկեսը դիտել են սոսկ, որպես թատրոնի
մի տարատեսակ: Վ. Վսևոլոդսկի-Գենգերոսն անգամ գտնում
էր, թե կրկեսը միայն պայմանաբար կարող ենք թատրոնից
սերված համարել, քանի որ «թատերական ինչ-որ մի հնա-
գույն ձևի տարալուծման արդյունքը կամ էլ դրա բաղադրա-
մասներից մեկի զարգացած տեսակը չէ»²: Եթե հաշվի առնենք,
թե ժամանակին ի՞նչ համոզվել է այս խնդիրն ընդհանրապես
ուսումնասիրված եղել, ապա թատերագետի զգուշությունը
միանգամայն հասկանալի կդառնա. չփնտրելով կրկեսի ինքնօ-
րինակությունը՝ նա, այնուամենայնիվ, չի տեսնում նաև այդ
արվեստի ընածին տարրերը, ուստի և համարում է այն ընդա-

մենք տարրասեռ երևույթների հանրագումար:

Հետազայում այս տեսակետը մասամբ փորձեց վիճարկել Ե. Կուզնեցովը «Կրկես. ծագումը, զարգացումը, հեռանկարները» խորագիրը կրող իր ֆունդամենտալ աշխատության մեջ, որի հիմնական առարկան եվրոպական նորագույն կրկեսի ձևավորման պատմությունն է: Ըստ Ե. Կուզնեցովի, կրկեսը որպես արվեստի երևույթ միասեռ է և առանձնանում է տարածաժամանակային մյուս արվեստներից՝ պարարվեստից և թատերական արվեստից, շնորհիվ կրկեսային հնարանքների (տրյուկ), որոնք էլ փաստորեն իրենց շուրջն են համախմբում մյուս բոլոր խաղարկային տարրերը³: Ուշագրավ է նաև այդ առանձնահատկության մեկնությունը, որ հեղինակը տալիս է նշված աշխատության մեկ այլ էջում. «Պատմության ողջ ընթացքում կրկեսի առանձնահատկությունը դրսևորվել է մարդու և կենդանու ֆիզիկական գործողությունների (մկանային շարժիչների) միջոցով, որոնք դրսևորվել են ոչ թե պայմանական եղանակով, այլ բնական պայմաններում, եռաչափ իրականության մեջ: Ֆիզիկական արգելքների իրական հաղթահարումը կրկեսի... առաջնային տարրն է: Հետևաբար, կրկեսի... հիմնական առանձնահատկությունը կարելի է սահմանել հնարանք հասկացությամբ»⁴: Այս ձևակերպումն, անշուշտ հիմնաբար նշանակություն ունի կրկեսի համար, բայց մի էական վերապահություն. հնարանքն այստեղ դիտվում է գույտ, որպես ֆիզիկական գործողություն, բայց չէ՞ որ մեզ այն հետաքրքրում է, որպես գեղարվեստական երևույթ:

Կրկեսային արվեստում բարդ հնարանքների ցուցադրումը, իրեն զարմանալի խաղ, դեռևս բավարար պայման չէ, որպեսզի այն իրապես գեղազգիտական աֆեկտ առաջացնի: Այս կապակցությամբ մտաբերենք Յոհան Հայդինգայի հետևյալ դիպուկ բնորոշումը. «Ուժի և ճարպկության փորձությունը, ինչպես օրինակ տասներկու տապարների միջով Ուդիսևսի արձակած նետը, ամբողջովին խաղի ոլորտում է: Դա արվեստի ստեղծագործությունն է, այլ...մի հնարանք (Kunststück)»⁵: Եվ իրոք, աներևակայելի հրաշքն անգամ կրկեսում կարող է դառնալ իրողություն, բայց մի՞թե հենց միայն դա է, որ գրավում է հանդիսատեսին և նրան գեղազգիտական բավականություն պատճառում: Եթե իրոք այդպես լիներ, ապա այստեղ ընդամենը կներկայացվեին զանազան արտասովոր վարժություններ, որոնք միմյանց հետ

իրապես ոչ մի առնչութիւն չէին ունենա, քանզի դրա անհրաժեշտութիւնն էլ չէր լինի: Եվ, բնականաբար, նաև չէր կարող խոսք գնալ որևէ միասնական ու ամբողջական կառույցի մասին, ինչը հատուկ է ամեն մի գեղարվեստական ստեղծագործութիւն: Պարզաբանելու համար այս խնդիրը՝ դիտարկենք այն կրկեսային տարրեր խաղատեսակների համատեքստում:

Դիցուք, վերցնենք կրկեսային աճապարութիւնը. եթե տարածաժամանակային միութեան արվեստներում արտիստն ու նրա միջամտութեամբ գործող առարկաները միմյանցով պայմանավորված են կամ իրար լրացնում են (պար, դրամատիկական թատրոն, տիկնիկային թատրոն, սովետների թատրոն և այլն), ապա աճապար-արտիստն ընդգծված «օտարվում» է իր առարկայական միջավայրից և հանդես է գալիս ոչ թե իբրև խաղին մասնակից, այլ իբրև խաղը ներկայացնող: Նրա արարքները շատ արտիստիկ են և տպավորիչ, սակայն իրականում միտումնավոր շեղում են հանդիսատեսի ուշադրութիւնը հիմնական գործողութիւնից, և այդպիսով առաջնայինն ու երկրորդականը շրջվում են գլխիվայր: Ահա, թե ինչու ամեն մի աճապարական հնարանք հանդիսատեսի համար անսպասելի է ու անակնկալ: Խաղն ամբողջութեամբ ներկայացնում է արտասովոր մի գործողութիւն, որն իր անսպասելի շրջադարձերով զարմանքի ու հիացմունքի ափեկտ է առաջացնում: Փաստորեն, ոչ մի «խաբեութիւն», ոչ մի «սուտ», ուստի և ոչ մի բացահայտ քողարկում կամ իրականութեան պատրանք, որ թատերական լեզվամտածողութեան ոլորտից է: Այդ իսկ պատճառով էլ արտիստն այստեղ կենդանու կերպարանք չի առնում և հանդես չի գալիս՝ իբրև այդպիսին: Նա համարձակ հրապարակ է դուրս բերում իրական կենդանիներ ու գաղաններ, որոնք զարմանալիորեն գործում են իրենց բնութիւնը հակառակ, իսկ թե ինչո՞ւ և ինչպե՞ս՝ մինչև վերջ էլ մնում է գաղտնիք:

Թեպետ, իհարկե, որոշ թատերական տարրեր, որոնք հանդիպում են նաև պարարվեստում (ասենք՝ ժողովրդական, կամ էլ սյուժետային պարերը), կրկեսում էլ կարելի է դիտել: Արդեն նկատել են, որ կենդանավարժութեան, ինչպես և գաղանավարժութեան մի շարք համարներ նման են թատերախաղերի, ուր հաճախ զանազան առակներից և հեքիաթներից վերցված պատումներ են օգտագործվում: Զորքոտանիներն այստեղ

ականերևաբար Հանդես են գալիս իբրև դերակատարներ, բայց մի էական տարբերությունը. սրանց կերպարային վարքագիծն ընդամենը կենդանավարժության հնարանքների արդյունք է, այլ ոչ թե գործող սուբյեկտի կամային արարք. կրկեսային այդ «հերոսները» երբեք Հանդես չեն գալիս իբրև իրենց անձնական շահերը հետապնդող անհատականություններ, ուստի և պրեդիկատն այստեղ չունի անձնավորված սուբյեկտ. ինչպես լեզվաբանության մեջ է ընդունված ասել՝ «բայաձև դիմավոր» է⁷: Այդ իսկ պատճառով էլ կենդանիների խաղն այստեղ նման է շախմատային ֆիգուրների խաղին, ինչպես այդ դիտում ենք նաև առակում կան հեքիաթում⁸:

Հիմա վերցնենք այն խաղերը, որոնց մեջ դերակազմողը մարդական տարրն է: Վճռորոշն այստեղ անմիջականորեն ուժի և ճարպկության կիրառումով կառուցված գործողությունն է, որը ներկայացնում է ֆիզիկական վարժությունների մի շղթա՝ մարդական հնարանքների հաջորդականություն: Սովորաբար, սկսելով պարզ վարժություններից, արտիստներն աստիճանաբար բարդացնում են դրանք, հասնում մարդու ֆիզիկական հնարավորությունների դրսևորման ամենածայրահեղ սահմանին և խախտում այն՝ իրականացնելով անհնարինն ու աներևակային, ինչն էլ կարող է զարմանք ու հիացմունք առաջացնել: Բայց արդյո՞ք դա բավական է, որ նրա արածը համարենք արվեստի ստեղծագործություն: Իհարկե ոչ, քանի որ, ինչպես ասվեց, կրկեսում ամեն մի ֆիզիկական վարժություն դեղարվեստական հետաքրքրություն է ներկայացնում, ոչ միայն իր արտասովոր հնարանքներով (Kunststück), այլ նաև (թերևս, առաջին հերթին) արտահայտչակերպով ու ձևով: Այսինքն՝ որպեսզի զարմանքին հաջորդի գեղագիտական աֆեկտը, անհրաժեշտ է ֆիզիկական վարժությունը հաղթահարել դեղարվեստական ձևի միջոցով՝ հաղորդել նրան վերանցական (Transcendental) իմաստ:

Առաջին հայացքից կրկեսային ամեն մի խաղ արտասովոր է՝ գալիս է խախտելու, խեղելու մարդու իրական պատկերացումները և ներկայացնելու առարկայական մի իրողություն, որը բնության մեջ սովորաբար չի հանդիպում, քանի որ մտացածին է՝ երևակայության արդյունք: Սակայն չմոռանանք, որ մի բան է իրական և օրինաչափ երևույթների աղավաղումը, խեղաթյուրումը և բոլորովին այլ՝ վերանցական գործողություն կա-

առաջելը. մի դեպքում առարկան իրականություն վերաձևումն է, մյուս դեպքում այն բացարձակ մտահայեցողական է՝ իրականությունից կտրված: Ահա թե ինչու, ամեն մի ճարպկորեն կառուցված Հնարանք դեռևս գեղարվեստական երևույթ է, քանի որ ներկայանում է ընդամենը Ֆիզիկական արգելքների Հաղթահարման կերպով: Ողիսևսը, որը պատրաստվում է նետն արձակել տասներկու տասյարների միջով, ուղիղ համեմատելի է այն դրամատիկական Հերոսի հետ, որը պատրաստվում է լուծել Հակադիր շահերի բախման ընթացքում խճճված իր ճակատագրական խնդիրը: Երկու դեպքում էլ գործողությունն ընթանում է իրական Հաղթության վրա, անկախ այն բանից, թե ո՞րն է այդ գործողության նպատակը, և ի՞նչ եղանակով է այն դրսևորվում. պայմանակա՞ն՝ իբրև թատերախաղ, թե՞ իրական՝ իբրև ճարպկության և ուժի ցուցադրում: Այդուհանդերձ, ձևաբանորեն սրանք միասեռ երևույթներ չեն. մի դեպքում մեր առջև բեմախաղ է, որը դրամատիկական արվեստի երևույթ է, մյուս դեպքում՝ Ֆիզիկական վարժություն, որը պատկանում է մարզական ոլորտին:

Իհարկե, սպորտում էլ շատ հաճախ մրցախաղերն աչքի են ընկնում իրենց ընդգծված թատերայնությամբ. գեղարվեստական մարմնամարզությունը, ձևավոր չմշկասահքը, լողը և մի շարք այլ մարզաձևեր ինչ-որ չափով նաև գեղագիտական Հետաքրքրություն են ներկայացնում: Պատահական է, որ կրկեսային արտիստներից շատերն իրենց նախադրժական շրջանն անցել են Հենց այստեղ: Սակայն կրկեսային խաղն առանձնանում է մարզականից, նախ իր թնշահախնդիր բնույթով: Կրկեսային արտիստը գալիս է Հաղթահարելու ոչ միայն Ֆիզիկական արգելքը, այլև այն դրամատիկական կիրքը, որ ենթադրում է ամեն մի մրցախաղ, այդ իսկ պատճառով էլ նրա խաղը գեղագիտականից զատ ուրիշ ոչ մի Հետաքրքրություն չի կարող ներկայացնել: Եթե մրցախաղի առանցքում Ֆիզիկական արգելք Հաղթահարող մարզիկն է, ապա կրկեսում առանցքայինը Հենց խաղն է, որն էլ, կտրվելով իրականությունից, դառնում է զուտ մտահայեցողական արժեք: Հենց այստեղ է, որ Հեգնանքը՝ իբրև գեղարվեստական միջոց, կրկեսային արտիստի Համար դառնում է մի նոր՝ Հնարանքից (տրյուկ) զատ, կառուցողական գործոն, որն օգնում է նրան Հաղթահարել իր արտասովոր

արարքներն իրական բովանդակութիւնը՝ ֆիզիկականն ու հոգեբանականը:

Այստեղ մոտենում ենք կրկեսային արվեստի մյուս առանձնահատկությանը՝ Հնարանքների կառուցման կենտրոնադանց՝ էքսցենտրիկ ձևին, առանց որի նույնպես չկա կրկես: Ինչպես նշում է Յու. Դմիտրիևը, «կրկեսը բազմաժանր է, բայց հիմքում միշտ էքսցենտրիկան է, որը փաստորեն կրկեսի ձևն է, և առանց դրա, նույնն է թե՛ բանաստեղծութիւնն առանց Հանգի, թատրոնն առանց երկխոսության, գեղանկարչութիւնն առանց ներկերի»⁹: Այս մեկնութիւնը Յու. Բորևի կարծիքով ճիշտ է, քանի որ «ոչ-ոք, չի բավարարվի պոեզիայի առանձնահատկության այսպիսի բնորոշումով՝ բանաստեղծութիւնները Հանգավորված տողեր են: Միշտ է, որ Հանգը պոեզիայի Հատկանիշ է: Ժիշտ այդպես էլ, էքսցենտրիկութիւնը չի կարող կրկեսի գլխավոր Հատկանիշը լինել»¹⁰: Կարծում ենք, Յու. Բորևի առարկության մեջ մի էական վրիպում կա, այն է՝ ասելով «ձև», նա նկատի ունի առարկայի արտաքին նկարագիրը, տեխնիկական կառուցվածքը, մինչդեռ, ըստ էության, խոսքը վերաբերում է երևույթի գեղարվեստական արտահայտությանը:

էքսցենտրիկա Հասկացութիւնն օգտագործելիս, սովորաբար ենթադրում են կրկեսային զավեշտախաղերի այն սուր ընդգծված պահերը, որոնք արտասովոր են՝ կենտրոնադանց են իրենց ծայրահեղ անհեթեթությամբ: Հանրագիտարանային բացատրութիւններն էլ, հիմնականում Հենվում են այնպիսի օրինակների վրա, որոնք, ըստ էության, ծաղրածուական Հնարանքներ են և ուրիշ ոչինչ¹¹: Իհարկե, միաժամանակ նշվում է, որ էքսցենտրիկ Հնարանքներ «կարող են օգտագործվել կրկեսային արվեստի բոլոր ժանրերում՝ ակրոբատիկայում, գիմնաստիկայում, երաժշտական Համարներում, կենդանավարժության մեջ և այլն»¹², թեև այստեղ էլ, Հասկանալի է, խոսքը վերաբերում է այնպիսի Հնարանքներին, որոնք զավեշտային շեշտավորումներ ունեն: Բայց, արդյո՞ք դա թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ կենտրոնադանց խաղն առկա է կրկեսային արվեստի բոլոր ժանրերում: Եթե կենտրոնադանց ասելով չհասկանանք միայն ծիծաղելին ու զավեշտականը, ապա այո: Ձէ՞ որ յուրաքանչյուր կրկեսային խաղաձև, ի վերջո, Հենց կենտրոնադանց է, որպես գեղարվեստական արտահայտութիւն: Այստեղ խախտվում են

բոլոր առօրեական ըմբռնումները՝ Հնարավորի ու անհնարինի սահմանները, և ստեղծվում է գեղեցիկը բնորոշող Հատկանիշներին՝ Համաչափության և Հավասարակշռության սպեցիֆիկ կրկեսային բնօրինակը: «Այս խաղի ներքին ելակետը, - իրավացիորեն նկատում է Հ. Հովհաննիսյանը, - տիեզերքի գերագույն օրենքն է՝ Հավասարակշռությունը: Մարդը խախտում է օրենքը ու վերադառնում օրենքին»¹³: Հենց այս վերադարձն է էականը: Ձէ որ ամեն մի արտասովոր ֆիզիկական արարք ընդամենը կենտրոնադանց է՝ իբրև տիեզերային կենտրոնն ու Հավասարակշռությունը խախտած երևույթ, Հետևաբար ոչ մի Հավակնություն չունի գեղարվեստական Համարվելու, քանի որ խախտում է արվեստի առաջնահերթ օրենքները՝ միմեխաբ, ռիթմն ու հարմոնիան (Արիստոտել): Մինչդեռ կրկեսային արտիստը Հեղնաբար է նայում արտաքին աշխարհին՝ կյանքի սովորական առողջ տրամաբանությամբ, և իր խաղով առարկայորեն գլխավար է շրջում իրականն ու անիրականը, ապա կրկին վերադառնում կենտրոն՝ «ի շրջանս իւր»՝ կրկեսի շրջանակենտրոն խաղաճարապարակ, որի կառուցվածքում իսկ դրոշմված է տիեզերքի ունիվերսալ մոդելը: Դա Հենց այն է, ինչի շնորհիվ կրկեսային Հնարանքը ֆիզիկական գործողությունից վերածվում է գեղարվեստական արտահայտության:

Իհարկե, իրավացի է Յու. Բորեը, երբ նշում է, որ Հանգը պոեզիայի Հիմնական Հատմանիշը չէ, սակայն չենք կարող Համաձայնվել գեղագետի Հետ, երբ նա եզրակացնում է, թե «ճիշտ այդպես էլ էքսցենտրիկությունը չի կարող կրկեսի գլխավոր Հատկանիշը լինել»: Կրկեսային խաղի արտասովոր բնույթը՝ զուտ ֆիզիկական արտահայտությունն է, այլ ծագումնաբանական առանձնահատկություն: Կրկեսին բնորոշ այդ գեղարվեստական լեզուն ձևավորվել է, դեռ վաղնջական ժամանակներում: Առաջին «Հրաշագործ» անպարարներից սկսած, Հեղնաքն այն գեղարվեստական միջոցն էր, որն օգնում էր նախապաշարված մարդուն Հաղթահարել «խորհրդապաշտական վախը»: Ինչպես ժամանակին դիպուկ նկատել է Ա. Լոսերը, արդեն Հոմերոսյան պոեմներում առասպելաբանական մի շարք պատումներ սոսկ կախարդական զվարճալի Հեքիաթներ են Հիշեցնում¹⁴, ուր Հեղնաքնը նույնպես վճռորոշ դերակատարում է ունեցել¹⁵: Այստեղից էլ, կարծում ենք, տրամաբանական է, որ կրկեսն ու Հե-

քիաթը իրենց գեղարվեստական առանձնահատկություններով համեմատելի են և անգամ կարող են «Հարազատ» համարվել¹⁶: Ձէ՞ որ, թե՛ Հեքիաթում, թե՛ կրկեսում ամեն ինչ հակառակ է իրական կյանքից եկող ծանոթ ու ըմբռնելի կացութեաներին:

Արդ, հասկանալի է դառնում, թե ինչու կրկեսային խաղերի մեջ առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում ծաղրածուական խաղը՝ բուն էքսցենտրիկ ժանրը: Այս խաղաձևի մեջ համաշխարհային ճանաչում ձեռք բերած մի շարք արտիստներ ներկայացել են, իբրև որոշակի տիպաժներ, իրենց ընդգծված անհատական նկարագրով և վարքագծով: Դասական դրամատուրգիայում էլ սուր ընդգծված ծաղրածուական դիմակների պակաս էի զգացվում: Նրանցից շատերը գալիս են ժողովրդական Հեքիաթներից և զրույցներից (Թիլ Օլենշփիգել, Հանս-վուրսթ, Հիմար Իվանուշկա, Քաջ Նազար և այլն), իրենց Հեռքերելով համապատասխան սյուժետային հորինվածքներ, որոնց մանրապատում զուգահեռը կարելի է համարել ծաղրածուական բեպրիզն (réprise) ու անտրեն (entrée): Մյուս կողմից, կատակերգական այդ Հերոսների նախատիպերը հանդիպում են Հնադույն միմոսական խաղերում և հասնում են մինչև ուշ միջնադար, մինչև կոմեդիա դելլ'արտե, որի արձագանքներն այսօր էլ լսելի են: Բայց և այնպես, որքան էլ կրկեսի ծաղրածուն կարող է համեմատելի լինել հրապարակային թատրոնի կատակերգական պերսոնաժների հետ, կա մի արմատական տարբերություն նրանց միջև: Այդ տարբերությունն ամենից առաջ կրկին բխում է կրկեսային մանեթում և թատերաբեմում գործողություն կառուցելու ձևաբանական սկզբունքներից: Այստեղ տեղին է մտաբերել Լեոնիդ Ենգիբարյանի հետևյալ դիպուկ ընդոշումը. «Բեմում խաղը պատկերանում է դիմահայաց, իսկ մանեթում՝ շրջանակենտրոն է: Հենց այս հանգամանքն է կանխորոշում կրկեսային խաղի տեսակը»¹⁷: Անկասկած, խաղահրապարակի կառուցվածքը վճռորոշ նշանակություն ունի խաղը, թե՛ ներկայացնելու, թե՛ ընկալելու համար, ինչով էլ պայմանավորված են մյուս առանձնահատկությունը, այն է՝ կրկեսում գործողության հորինվածքը գեղարվեստորեն կառուցվում է, ոչ թե պայմանական հավաստիություն ստեղծելու համար, ինչպես թատրոնում է, այլ անսքող ներկայանալու երևակայական մի հարթության վրա՝ «ժամանակից ու տա-

րածությունից դուրս»։ Այստեղ անհնար է սուտը քողարկել, ինչպես թատրոնում ճշմարտացի ապրումներով վարակելու Համար, և, վերջապես, դրա անհրաժեշտությունն էլ չկա, քանի որ «երկեսը ոտքից-գլուխ մերկ է»¹⁸։

Հիմա վերցնենք էքսցենսորիկ ժանրերին Հատուկ կոմիկականի՝ երգիծականի ու ծիծաղելիի հիմքում ընկած հեղինակը, որը, ինչպես կասեր Ֆրիդրիխ Շլեգելը, «բարձունքից է նայում բոլոր երևույթներին»՝ վեր կանգնելով իրականությունից, անգամ սեփական արվեստից»¹⁹, այս դեպքում՝ էքսցենսորիկ արարքներից։ Իսկ ինչպե՞ս է դա արտահայտվում. սկզբունքորեն սա միայն կրկեսային արվեստին Հատուկ խաղի ձևակերպման այն երկակի՝ անմիջական և միջնորդավորված եղանակն է, երբ մի դեպքում արտիստն ինքն է միաժամանակ և՛ սուբյեկտը՝ որպես գործողության կրող, և՛ օբյեկտը՝ որպես գործողության «առարկա», մյուս դեպքում օբյեկտը սուբյեկտից դուրս է և միայն նրա միջնորդությամբ է մտնում խաղի մեջ, ասել է թե՛ գործողության կրողը միաժամանակ Հանդես է գալիս և՛ որպես սուբյեկտ, և՛ օբյեկտ՝ օտարվելով, «վեր կանգնելով» ինքն իրենից և իր արածից։ Պատահական չէ, որ առաջին ծաղրածուները մինչև իրենց նոր դերատեսակին Հմտանալը Հանդես էին գալիս մարզական խաղերով, մասնավորապես՝ ակրոբատիկայով և լարախաղացությամբ։ Հենց այս Հանգամանքն էլ կանխորոշեց ծաղրածուական խաղի ձևակերպման հիմնորոշ առանձնահատկությունները։ Այստեղ նույնպես հեղինակը կառուցողական դերակատարում ունի, սակայն մի էական տարբերությամբ. եթե մարզական ժանրերում Ֆիզիկական գործողությունը, կտրվելով իրականությունից, ներկայանում է զուտ որպես մտահայեցողական գեղարվեստական ձև, ապա ծաղրածուի էքսցենսորիկ վարքագծում խեղաթյուրվում, վերածելվում է Հենց նույն այդ գեղարվեստական ձևը, ասել է թե՛ այն կրկին Հաղթահարվում է, բայց արդեն իրական Հաղթության վրա՝ իբրև ծաղրանմանադրում։ Ամեն ինչ շրջնելով գլխիվայր, ծաղրելով ու միաժամանակ ծաղրվելով՝ այս ժանրի արտիստները ներկայացնում են արտառոց (գրոտեսկ) Հակադրություններից (կոնտրաստ) կառուցված խաղ, ուր ամեն ինչ իրական է ու միաժամանակ՝ անիրական։ Ուստի այդ երկվությամբ էլ պայմանավորված է ծաղրախաղերի ձևակերպման կառուցողական գործանք՝ ամեն ինչ ու ամեն-

քին, այդ թվում սեփական անձը խեղաթյուրելու սկզբունքը: Սա է Հեղեանքի այն նոր տեսակը, որ կրկեսային ասպարեզում Հայտնվել է ծաղրածուական ժանրի ձևավորման ընթացքում և գրեթե անփոփոխ մտել է նորագույն կրկես:

Եվ այսպես, մի դեպքում՝ մարզական ժանրերում, արտիստը, Հեղեանքին Հաղթահարելով կրկեսային Հնարանքների ֆիզիկական բնույթը, կառուցում է գեղարվեստական ձև, մյուս դեպքում՝ ծաղրածուական ժանրում, ֆիզիկական վարժությունները գեղարվեստորեն Հաղթահարելու համար կրկնակի ճանապարհ է կտրում. մեկ կանգնում է իրական Հարթության վրա և այս դիրքերից Հեղեանք ամեն մի գեղարվեստական ձև, ապա վեր կանգնելով իրականությունից՝ կրկին Հեղեանք է, բայց այս անգամ՝ իր իսկ վարձագիծը:

Իհարկե, թատրոնում էլ կարող են դիմել խաղի ձևակերպման այնպիսի միջոցների, որոնք ուղղակի գալիս են կրկեսից: Սակայն խնդիրն այն է, թե ի՞նչ չափով են դրանք այստեղ ներմուծվում և ինչպե՞ս են դրսևորվում թատերարվեստի լեզվամտածողության մեջ: Հայտնի է, որ կրկեսային խաղաձևեր սկսել են օգտագործել XIX դարավերջի և XX դարասկզբի նորարար ռեժիսորներ Գ. Ֆուքսն ու Վ. Մեյերխոլդը: «Հատկապես դա պետք է վերաբերի ակրոբատիկական արվեստին, - գրել է Ֆուքսը: - Շեքսպիրյան դրամաների ծաղրածուները բնավ էլ փրկիսոփայող ծաղրածուներ չեն, ինչպիսին դարձել են գրականության բռնակալ ձեռքի տակ: Նրանք ժամանակակից «էքսցենտրիկ արտիստների» հարազատ եղբայրներն են, որոնց արվեստում առատորեն օգտագործվում են ակրոբատիկ տարրեր»²⁰: Մեյերխոլդը, գրեթե միևնույն միտքն արտահայտել է այսպես. «Եթե թատրոնից հանենք խոսքը, հանդերձանքը, լուսարձակները, կուլիսները, շենքը և թողնենք միայն դերասանին ու նրա խաղը, թատրոնն այնուամենայնիվ կմնա թատրոն», ուստի, - եզրակացնում է նա, - դերասանն էլ «պարտավոր է տիրապետել այնպիսի վարպետության, որը գրեթե հավասարազոր է ակրոբատի վարպետությանը»²¹: Դերասանական արվեստի այս ըմբռնումը, անշուշտ Հեռու չէ նրա գոյաբանական Հատկանիշներից, սակայն դա բնավ չի նշանակում, թե այդպիսով թատրոնն ու կրկեսը գրեթե նույնանում են: Դրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր կառուցողական գործոնը, որ գերիշխում է մյուս բոլոր

գործոնների վրա. Թատրոնում դա կերպավորված և դիպաշա-
բային գործողության դոմինանտն է, կրկեսում գեղարվեստո-
րեն հաղթահարված էքսցենսորիկ հնարանքներն են: Անգամ
ծաղրածուական խաղի մանրապատում սյուժեն վճռորոշ դեր
չի կատարում այդ արվեստը համեմատելու համար դերասանա-
կան արվեստի հետ: Եթե դիպաշարը թատերախաղի, այսպես
ասած, բովանդակային հենքն է, նրա ոգին, և բնավորություն-
ներն էլ ձևվում են ըստ արարքների (Արիստոտել), ապա կրկե-
սում ճիշտ հակառակն է. գործողությունը կառուցվում է ծաղ-
րածուական դիմակին համապատասխան, և այստեղից է բխում
նրա արարքների շղթան, որն էլ հենց սյուժետային հորինվածք
է հիշեցնում, թեպետ ոչ մի առնչություն չունի թատերապա-
տումի հետ: Ահա թե ինչու կրկեսում ծաղրածուական խաղի
բովանդակային հենքը էքսցենսորիկ հնարքներն են, որոնցից
էլ կառուցվում է յուրաքանչյուր ծաղրախաղ: Բնականաբար,
մյուս բոլոր տարրերը, նաև՝ պարարվեստից ու թատերարվես-
տից եկած, նույնպես ենթարկվում են հենց այդ կառուցողա-
կան գործոնին, ինչպես պոեզիայում ամեն ինչ ենթարկվում
է բանաստեղծական ութմին: Հետևաբար այստեղ էլ կրկեսն
առանձնանում է թե՛ պարարվեստից, թե՛ թատրարվեստից
միայն իրեն հատուկ խաղային կառուցվածքով և գեղարվեստա-
կան լեզվամտածողությամբ:

Այդուհանդերձ կա մի գոյաբանական չափանիշ, որն ընդ-
հանրացնում է այս արվեստները. դա գործողությունն է ցույց
հանդիսատեսին ներկայացնելու հոնգամանքն է, որը գալիս
է գեռես հնադույն սինկրետիկ հանդիսություններից և դրս-
ևորվում է հանձինս պարողի, գերասանի և կրկեսային արտիս-
տի: Հենց այդ հնադույն ծիսական խաղերի ընդերքում էլ ի
սկզբանե ծնունդ է առել միմական խաղը՝ իբրև միաձուլլ արա-
րողակարգ, որից հետագայում առանձնացել են պարային, դրա-
մատիկական և ակրորատիկ, կամ կրկեսային ձևերը²²:

Առաջին հերթին դա պայմանավորված էր ներկայացում-
ների կառուցվածքային հորինվածքով: Թատերարվեստը հենց
սկզբից էլ գործ է ունեցել դիպաշարային պատումների հետ:
Ահա թե ինչու ողբերգության (նույնն է թե՛ ընդհանրապես
դրամայի) բաղկացուցիչ մասերից առաջինը, ըստ Արիստոտելի,
դիպաշարն է (μυθός): Պարարվեստի խաղային ձևերը նույն-

պես սկիզբ են առել բանահյուսական ակունքներից, միայն թե դրանք արդեն դիպաշարային չէին, այլ երգային էին՝ Հորինված քնարական պոեզիային հատուկ ռիթմամեղեդային եղանակով: Կրկեսային խաղերում էլ տեսանելի էին Հնագույն առասպելների հետքերը: Ինչպես արդեն ասել ենք, ավանդական զրույցներում հանդիպող ամեն մի արտաստվոր երևույթ կարող էր այստեղ ի ցույց դրվել՝ իբրև «զգործ» զարմանալիս»: Հետո Հնադարյան առասպելապատումների ավանդման եղանակներն էլ իրենց հերթին պայմանավորեցին դրանց խաղաձևը՝ գործողություն կառուցելու տեսակը: Թատերական արվեստում վիպերգային Հորինվածքներին հատուկ դրամատիկական մոտիվները հետագայում ենթարկվեցին դրամատուրգիական մշակման, ուստի և դերասանական արվեստի համար դոմինանտ դարձավ կերպավորված գործողությունը: Պարարվեստում խաղը ձեռք բերեց երաժշտությանը համապատասխան գեղազարդային նկարագիր: Իսկ ահա առասպելական Հրաշապատումներն արտաստվոր հնարանքների միջոցով առարկայացան կրկեսային խաղահրապարակներում, ուր զարմանագործ արտիստները Հաղթահարում էին ամեն մի արգելք՝ անիրականը դարձնելով իրական, անհնարինը՝ հնարավոր:

Ինչպես տեսնում ենք, պարզորոշ գծագրվում է եռաստեղ մի պատկեր, որի կենտրոնում Հնագույն միմական խաղն է, հետևյալ ճյուղավորումներով. պար — Թատրոն — կրկես: Հանդիսանքային արվեստների այս ձևաբանական համակարգն, անշուշտ, դինամիկ կառույց է, որի՝ բնից դուրս եկող երեք ճյուղերի միջև մշտապես առկա է փոխներթափանցման և փոխազդեցության դաշտը: Պարարվեստում կիրառվում են, և՛ Թատերական, և՛ կրկեսային արվեստին հատուկ բազմաթիվ տարրեր, ինչպես և Թատրոնում են առատորեն օգտագործվում, և՛ պարային, և՛ կրկեսային խաղաձևերը: Ինչ վերաբերում է կրկեսին, ապա այստեղ էլ նկատելի է միևնույն միտումը: Պարարվեստին և Թատերարվեստին բնորոշ մի շարք գծեր հաճախ առկա են կրկեսային ներկայացումներում, ուստի լրացուցիչ դժվարություն են ստեղծում նրա բուն գեղարվեստական լեզուն ճանաչելու համար:

Դ. Լիխաչովի դիպուկ բնորոշմամբ, պոեզիայում խուճը գեղարվեստական իմաստ է ձեռք բերում, երբ Հաղթահարվում է նրա սովորական, առօրեական նշանակությունը և բացա-

Հայտնում է «գերիմաստային» էությունը («сверхъсмысловая сущность»)²³: Այդպես է նաև կրկեսում. Հեղեորեն Հաղթահարելով արգելքները, արտիստը մի նոր՝ «գերիմաստային», ասել է լինել վերանցական (Transcendental) արտահայտություն է Հաղորթն ղում իր ֆիզիկական գործողությանը: Հենց սա էլ կրկեսային խաղի գեղարվեստական առանձնահատկությունն է: Դրանով են կրկեսային արտիստի արարքները սկզբունքորեն տարբերվում է նաև թատերական արվեստին Հատուկ կերպավորված խաղից:

Ս. Ալեքսանդերը նկատում է, որ գրականության երկվությունը (դիստոտմիա) արձակի և պոեզիայի միջև, Հատուկ է բոլոր արվեստներին. մի դեպքում, գեղարվեստական ձևը ստանում է պատկերային արտահայտություն, մյուս դեպքում՝ մտահայեցողական, ոչ պատկերային ձև²⁴: Ժամանակին Ն. Հարտմանը ընդհանրապես արվեստները բաժանել է ըստ նրանց ձևակերտման երկու սկզբունքների, մի դեպքում՝ երբ ստեղծագործությունը կերպավորված է իրական երևույթներին համապատասխան (պլաստիկա, գեղանկարչություն, գրականություն), մյուս դեպքում՝ ստեղծագործության առարկան իրականության մեջ գոյություն չունեցող, բայց մտահայեցողաբար «տեսանելի» ձևերն են (երաժշտություն, ճարտարապետություն, զարդանախշ)²⁵: Եվ իրոք, գեղանկարչության, քանդակագործության, գրականության մեջ և թատրոնում, գեղարվեստական ստեղծագործությունը ձևով է բերում կյանքից եկող պատկերային և զգացական նշաններ (նույնիսկ, երբ գրողը կամ նկարիչը դիմում է անիրական, ֆանտաստիկ պատկերների, միևնույն է Հաղորդում է դրանց առարկայորեն ճանաչելի ձևեր), իսկ ահա պարարվեստում, երաժշտության և ճարտարապետության մեջ, գեղարվեստական ստեղծագործության արտահայտությունը հեռանում է պատկերային այն ձևերից, որոնք կարող են Հանդիպել առօրյա կյանքում, քանի որ երաժշտական Հնչյուններն իրականության մեջ գոյություն չունեն, ինչպես և պարի կամ ճարտարապետական կառույցի նման պատկերներ բնության մեջ չեն Հանդիպում:

Կրկեսային արվեստը նույնպես առանձնանում է խաղի իր ոչ պատկերային արտահայտչալեզվով, և ավելի մոտ է պարարվեստին, քան թատերական արվեստին: Ակներև է, որ թե՛ մեկին, թե՛ մյուսին, Հատուկ է գործողության ճարտարակերտ Հորին-

վածքը, ինչպես այդ դիտում ենք նաև երաժշտության մեջ: Պատահական է, որ պարարվեստում Ժ.-Ժ. Նովենը ընդգծել է ոչ միայն երաժշտությանն ու գեղանկարչությանը հատուկ գծեր, այլև ձիավարությանը²⁶: Եվ իրոք, խորեոգրաֆիային բնորոշ տարրեր առկա են դրեթե բոլոր կրկեսային խաղերում՝ ակրոբատիկայում և էկվիլիբրիստիկայում, մարմնավարության և կենդանավարության մեջ, աճպարարական և ձեռնածուական արվեստներում: Վերջապես չմոռանանք, որ Հին հունարեն «ακροβατεῖν» բառն ուղղակի նշանակում է «քայլել ոտնամատների ծայրերի վրա»²⁷: Պատկերն այնքան հստակ է, որ, կարծում ենք, լրացուցիչ մեկնության կարիք չի էլ զգացվում: Ֆիզիկական գործողության այս նկարագրությունն ուղղակի տանում է մեզ դեպի պարարվեստը, իսկ ավելի ստույգ՝ բալետային արվեստը, ուր ակրոբատիկան, ինչպես հայտնի է, ի սկզբանե որոշակի տեղ է զբաղեցրել: Այստեղից հասկանալի է դառնում, թե ինչո՞ւ կրկեսային արվեստն էլ իր հերթին այդքան սերտաճած է պարի հետ: Ահա թե ինչու խաղի հիմնորոշ հատկանիշն այստեղ գործողության ոչ պատկերային ձևակերտումն է: Ս. Լանգերի այն միտքը, որ երաժշտությունը՝ որպես գեղարվեստական ձև, թեև զուգորդվում է կյանքից եկող ապրումներով, սակայն դրա ենթադրվող իմաստը երբեք հնարավոր չէ սահմանափակել պատկերային շրջանակների մեջ²⁸, հավասարապես կարելի է վերագրել նաև կրկեսային արվեստին: Այլ կերպ ասած, թե՛ պարարվեստում, թե՛ կրկեսում, դոմինանատը խաղի բանաստեղծականությունն է:

Այդուհանդերձ, գործողություն կառուցելու առումով նրանց միջև սկզբունքային տարբերություն կա: Ամենից առաջ, դա կրկեսային խաղը համախմբող արտասովոր հնարանքներն են, որոնք հատուկ չեն պարարվեստին: Հետո, պարային շարժումը մեղեդային է, իսկ կրկեսին բնորոշ են շեշտակի ութմերը: Առաջինը կառուցվում է գեղանկարչական հարթության վրա. երկրորդը պլաստիկ ծավալների կառույց է: Իհարկե, այս համեմատությունները խիստ պայմանական են և արվում են մի նպատակով՝ մտահայեցողաբար տեսանելի դարձնելու նրանց գեղարվեստական արտահայտչաբովի առանձնահատկությունները:

Թատրոնի հետ համեմատելիս, խնդիրը բարդանում է, հաշվի առնելով դերասանական արվեստին հատուկ նույնպիսի մի

Նորագույն կրկեսի ժանրային համակարգը հիմնականում սկսել է ձևավորվել XVIII դարավերջին և XIX դարասկզբին: Դա այն ժամանակաշրջանն էր, երբ ասպարեզ եկան առաջին ձիամարզական դպրոցներն ու թատրոն-կրկեսները, որոնք էլ ի վերջո ընդգրկեցին իրենց մեջ հրապարակում մինչ այդ եղած կրկեսային խաղերի գրեթե բոլոր տեսակներն ու տարատեսակները՝ մարզական, էքսցենսորիկ և թատերային: Իհարկե, հետագայում և՛ դրանց խաղարկման եղանակները, և՛ տեսնիկական հնարքների կիրառման ձևերը գնալով ավելի հարստացան ու կատարելագործվեցին, ինչն էլ, բնականաբար, էջր կարող չթելադրել նաև գեղարվեստական նոր չափանիշներ և գեղագիտական նոր ըմբռնումներ: Այդուհանդերձ կրկեսային արվեստն իր ծագումնաբանական կառուցվածքով այդպես էլ մնաց անփոփոխ: Անգամ թատերարվեստից կամ էլ պարարվեստից ներմուծված մի շարք տարրեր չխախտեցին այն հիմնորոշ ու առանցքային չափանիշները, որոնցով ընդլայնվում է կրկեսը՝ իբրև ինքնուրույն և ամբողջական գեղարվեստական երևույթ: Եվ դա առավելապես պայմանավորված էր հենց այն ձևաբանական առանձնահատկություններով, որոնք միշտ էլ հատուկ են եղել այդ արվեստի բոլոր ժանրերին՝ անկախ ընույթից և ձևակերտման եղանակներից:

Միևնույն ժամանակ պետք է նկատել, որ ժանր հասկացությունը՝ իբրև ձևաբանական եզր, կրկեսում սկզբունքորեն այլ իմաստ ունի, քան գրականության մեջ կամ էլ արվեստի մյուս բնագավառներում: Ինչպես գիտենք, գեղարվեստական ժանրի ըմբռնման հարցում առհասարակ միասնություն չկա: Սովորաբար, ընդունված է կողմնորոշվել ըստ գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցվածքային և տիպաբանական առանձնահատկությունների, ինչը նույնպես հաճախ չի ենթարկվում հստակ դասակարգման: Կրկեսում, ընդհակառակը, ժանրերը ստույգ սահմանադատվում են ոչ միայն ըստ խաղի ձևակերտման եղանակների՝ անմիջական և միջնորդավորված գործողություն կառուցելու ձևերի, այլև այն ֆիզիկական վարժությունների՝ հնարանքների, որոնց միջոցով էլ կառուցվում է տվյալ գործողությունը: Ահա թե ինչու, առաջին հայացքից, կրկեսային ներկայացման մեջ ամեն մի համար ընկալվում է իբրև ինքնուրույն և առանձին ելույթ, որն առաջին հայացքից կարծես

որ մի առնչութիւն չունի նախորդ կամ Հաջորդ Համարների հետ: Սա հենց այն առերեւոյթ տպավորութիւնն է, որի պատճառով էլ շատ Հաճախ կրկեսը չեն դասում մաքուր արվեստների շարքին՝ մասնավորապես, վիճարկելով նրա միատարր լինելը: Մինչդեռ ձևաբանական Հայեցակետից, ինչպես տեսանք, պատկերը բոլորովին այլ է. յուրաքանչյուր կրկեսային ժանր միաժամանակ ներառում է, և՛ մարզական, և՛ էքսցենտրիկ, և՛ թատերային տարրեր, որոնք իբրև ծագումնաբանական նշաններ առանձնացնում են այս արվեստը տարածաժամանակային մյուս արվեստներից: Այդ իսկ պատճառով էլ միևնույն ժանրում շատ Հաճախ խաչաձևվում են զանազան այլ ժանրային տարրեր՝ բնավ չխախտելով այս արվեստի բուն գեղարվեստական Հատկանիշները: Ըստ այդմ, կրկեսային ներկայացումը՝ միայն իրեն Հատուկ եռամիասնութիւն ուղղունքով, կառուցվում է որպես մեկ գեղարվեստական Համակարգ, ասել է, թե՛ մարզական, էքսցենտրիկ և թատերային ժանրերի ամբողջութիւն: Ընդ որում, ամեն մի ժանր այստեղ իր հերթին նույնպես ենթարկվում է այդ եռամիասնութիւն ուղղունքին:

Հիմա, ամփոփելով մեր գիտարկումները, թերևս, կարող ենք եզրակացնել, որ կրկեսի գեղարվեստական Համակարգը եռանիստ մի կառույց է՝ մարզական, էքսցենտրիկ և թատերային խաղաձևերի միասնութիւն, որի շինանյութը արտասովոր՝ կենտրոնադաս շնարանքներն են: Դրանք՝ իբրև Ֆիզիկական արարքներ, նախ գեղարվեստորեն Հաղթահարվում են հեղձանքի միջոցով, ապա վերադառնալով շրջանակներուն հրապարակ, ձեռք են բերում ներդաշնակութիւն և Հավասարակշռութիւն: Այդ իսկ պատճառով էլ կրկեսային արվեստն իր՝ ոչ պատկերային արտահայտչալիզով և գերիմոտային կերպաձևերով սկզբունքորեն առանձնանում է տարածաժամանակային մյուս արվեստներից՝ թատերական արվեստից ու պարարվեստից, թեև մշտապես գտնվում է դրանց փոխներթափանցման և փոխադրեցութիւն դաշտում: Պատահական չէ, որ այսօր էլ դրա օրինակները շատ ակնառու են:

1. ՏՆ՝Ս. М. Киган, Морфология искусства, Л., изд. «Искусство», 1972, с 235-236
2. В. Н. Всеволодский-Генгросс, Начало цирка в России. — «О театре» («Временник отдела истории и теории Государственного института истории искусства»), Л., изд. «Академия», 1927, с. 69:
3. Е. Кузнецов, Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы, 2-е изд., М., 1971, с. 384:
4. Լույս տեղում, էջ 284 (ընդգծումն ձերն է — Գ.Օ.):
5. Յոհան Լայպինգս, *Homo Ludens*, Մշակույթի խաղային տարրի սահմանման փորձ, Թարգ. Ս. Ղրաթյան, խմբ. Լ. Հովհաննիսյան, Երևան, «Սարգիս Խաչենց. Փրինսիփս», 2007, էջ 242:
6. ՏՆ՝Ս. В. Назаренко, Родной брат сказки. — «Советская эстрада и цирк», 1971, N 7, с. 9-10:
7. Հմմտ. Գր. Ղափանցյան, Հեղհանութիւն ընդ տարանությունն, Եր., Գեղամաշտարանի Հրատ., 1939, էջ 166-170:
8. Հմմտ. Л. С. Выготский, Психология искусства, М., изд. «Искусство», 1986, с. 136. Միևնույն տառնեմահատուկութիւններն է ընդգծում Եան Վ. Գրոպպը՝ Հեղթաթի ձևարանութիւնն ուսումնասիրելիս (В. Я. Пропп, Морфология сказки, М., изд. «Наука», 1969, с. 130-144):
9. Ю. Дмитриев, В чем же все-таки специфика цирка? — «Советский цирк», 1960, N 8, с. 11.
10. Յու. Բորե, Գեղագիտութիւն, ուսու. Թարգմ. Մ. Տ. Սոցանյան, Երևան, «Հայաստան» Հրատ., 1982, էջ 345-346:
11. Цирк. Малая энциклопедия, М., изд. «Советская энциклопедия», 1979, с. 381.
12. Театральная энциклопедия, т. 5, М., «Советская энциклопедия», 1967, с. 982.
13. Լ. Հովհաննիսյան, Ռազը՝ բնական ներկայության ձևային Հիմք. Յոհան Լայպինգս, *Homo Ludens*, Մշակույթի խաղային տարրի սահմանման փորձ, Թարգ. Ս. Ղրաթյան, խմբ. Լ. Հովհաննիսյան, Երևան, «Սարգիս Խաչենց. Փրինսիփս» Հրատ., 2007, էջ 343:
14. А. Ф. Лосев, Гомер, М., изд. «Молодая гвардия», 1996, с. 217-219.
15. Կարծում ենք, պատահական չէ, որ Կ. Զալզերը Հեղհանթի տեսության իր դրույթները Հիմնավորելիս, հանախ օրինակներ է բերում Հոմերոսյան պոեմներից (տՆ՝Ս. К. Гилберт, Г. Кун, История эстетики, М., изд. «Иностранная литература», 1960, с. 481):
16. ՏՆ՝Ս. В. Назаренко, Ելգ. աշխ., էջ 8-10.
17. Л. Енгибаров, Раздумья клоуна-мима. — «Искусство клоунады», М., изд. «Искусство», 1969, с. 272.
18. Е. Кузнецов, Ելգ. աշխ., էջ 283:
19. Литературная теория немецкого романтизма, Л., изд.: АН СССР, 1934, с. 177.
20. Г. Фукс, Революция театра, СПб., изд. «Грядущий день», 1911, с. 108.
21. В. Э. Мейерхольд, Техника сценических движений. — «Любовь к трем апельсинам», N 4-5, 1914, 94-98.

22. ՏՆ՝Ս. А. Румнев, О пантомиме. Театр. Кино, М., изд. «Искусство», 1964, с. 11.
23. Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, М., «Наука», 1979, с. 113.
24. ՏՆ՝Ս. S. Alexander, Beauty and other Forms of Value, London, 1933, p. 84.
25. ՏՆ՝Ս. Н. Гартман, Эстетика, М., изд. «Наука», 1958, с. 141.
26. Ж.-Ж. Новерр, Письма о танце и балетах, Л.-М., 1965, с. 89.
27. Древнегреческо-русский словарь, сост. И. Х. Дворецкий, изд. Иностранных и национальных словарей, М., 1958, т. 1, с. 70. Հայ մատենագրության մեջ մինչև իմաստն արտահայտված է ակերթ բառով, որին հետևյալ ուշագրավ բացատրությունն է տալիս Նոր Հայկազյան բառարանը. «յապուշ կրթիլ, մանաւանդ կարկառմամբ անմին՝ և ի ծայրս մատանց ոտից յնկով, որպէս յուն. 'ακροβατεῖν, summis pedibus incedo» (ընդգծումները մերն են - Գ. Օ.):
28. Suzanna K. Langer, Philosophi in a New Key, Cambridge, The Harvard University Press, 1942, p. 240.
29. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 6, М., изд. «Искусство», 1959, с. 73.
30. Նույն տեղում, հատ. 2, էջ 33:
31. А. Таиров, Записки режиссера, М., изд. Камерного театра, 1921, с. 31.