

ՀԱՅ ԾԱՂՐԱԾՈՒԱԿԱՆ ԱՐՈՒԵՍՏԻ ՁԵՒԱԲԱՆԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹԻՒՆ. ԼԷՈՆՏԻ 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 նորաձեւ ժանրային համակարգն առանձնացնում է արտակենտրոնութիւնը իբրեւ զաւեշտային 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 ժ.թ. 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 թատրոնի գլխաւոր գործող անձանց, որոնց խաղը հարուստ էր ծաղրածուական հնարքներով: Սակայն, պետք է զգուշանալ այդ առերեւոյթ ընդհանրութիւնից եւ ատելի խորամուխ լինել ծաղրածուական արուեստի ձեւատրման պատմական ընթացքի մէջ: Ծաղրածուն միջնադարեան միմոսների անմիջական յետնորդն է... սկզբում նա ոչ այնքան ծաղրածու էր, որքան՝ լարախաղաց. նրա զենքն ատելի շուտ ճարպկութիւնն էր, քան կատակը: Այնուամենայնիւ, իտալացի կատակերգակները որոշ ազդեցութիւն թողեցին անգլիացի ծաղրածուների վրայ եւ նպաստեցին անգլիական մնջախաղի ձեւատրմանը, որի նախահայրն է Ջուզեպպէ Գրիմալդին՝ միմոս, մարմնամարզիկ, պարող, «երկաթեայ ոտքեր» մականուամբ յայտնի Ջիովաննա Բատիստ Նի-

կոլինի Գրիմալդիի որդին: Ջուզեպպե Գրիմալդին, որը երգիչ էր, լա-
րախաղաց եւ ձեռնածու, ԺԸ. դարի կեսին նորոգեց խեղկատակային
ծաղրաբանութեան հնագոյն ատանդոյքները. զանազան իրեր խաղար-
կելու նրա հմտութիւնը, փաստօրէն, ծաղրախաղում ձեռնածուական
արուեստի հնարքներն օգտագործելու առաջին փորձերից էր: Մասնա-
գէտները կշտամբում էին Գրիմալդիին, թէ նրա խաղը չափից դուրս
զաւեշտալի է. նախատինք, որին շատերն այսօր կ'երագէին արժանա-
նալ»¹:

*Ուշագրաւ է, որ անուանի կրկէսագէտը, հենց սկզբից զգուշանում
է ուղիղ կապ տեսնել Դիմակների-թատրոնում² հանդէս եկող ծիծաղա-
չարժ հերոսների եւ կրկէսային ծաղրածուների միջեւ, թէեւ առաջին
հայեացքից, այդ կապը կարծես ակնառու է: Յիշենք, որ արդէն ԺԹ.
դարասկզբին, երբ Փրանսիական կրկէսներում, համարների միջեւ ըն-
կած ընդմիջումների ժամանակ խաղահրապարակ էին դուրս գալիս ա-
ռաջին կատակաբանները՝ Օրիոլը, Լոուրենսն ու Ռեդիշան, կրկէսի
չրջանին կից գտնուող փոքրածաւալ բեմահարթակին խաղարկում էին
նաեւ կարճամփոփ մնջախաղային զաւեշտներ՝ հիմնականում փոխառ-
նուած իտալացի կատակերգակների խաղացանկից³:*

4. ՊՈԼՍՈՅ ԱՐԱՄԵԱՆ ԹԱՏՐՈՆ-ԿՐԿԷՍԸ

Այդ կարգի զաւեշտներ կարելի էր դիտել Կոստանդնուպոլսի Արամ-
եան Թատրոն-Կրկէսում նոյնպէս, որը 1846ին հիմնել էր լարախաղաց,
մարմնամարզիկ եւ ձեռնածու Յովհաննէս Գասպարեանը (1826-1867):
«Յայտագրին իբր երրորդ ու վերջին մաս,- նշել է յետագայում Գաս-
պարեանի կենսագիր Յարութիւն Ժիւանեանը⁴, - սիրահարական զը-
ւարճալի զաւեշտ մը ներկայացուեցաւ՝ որուն մէջ Բալիաչոյի դերը
Յովհաննէս կատարեց. Ադասի Մինասեան կատարելապէս հօր դեր
մը կը ներկայացներ, Միքայէլ Բամպուքճեան՝ սիրահարի, մինչդեռ
Ջեննէ Գէորգ կատարեալ նմանութեամբ իբր աղջիկ կը ներկայանար
բեմին վրայ»⁵: *Զաւեշտային այս տեսարանում հանդէս եկող գործող
անձանց հպանցիկ թուարկումն իսկ ենթադրել է տալիս, որ դիպաշա-
րային բովանդակութեամբ եւ, հաւանաբար, նաեւ խաղարկման եղա-
նակով այն շատ նման պէտք է եղած լինէր եւրոպական թատրոն-կրկէս-
ներում ներկայացուող թատերական տեսարաններին: Բալիաչօն այս-
տեղ, ակներեւաբար, իտալերէն pagliaccio (ծաղրածու) բառի հայերէն
տառադարձումն է⁶, որ այդ շրջանում հենց ծաղրածու հասկացութեան
իմաստով էլ գործածուել է: Ուստի, բնական է, որ յօդուածի հեղինակը՝
Ժիւանեանը, 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 Օրիոլն էր⁷, 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 Մը Հայ Թատրոնի Պատմութենէն» յօդուածում. «Առաջնակարգ լարախաղաց, մարմնամարզ եւ միմոս (ունլու փայլաչօ): Ոյժի փորձերու մէջ առաջին կարգի վարպետ, որ կը ստանձնէր նաեւ դիւցազներգութեանց մէջ ամէնէն գլխաւոր դերը» (ընդգծումները մերն են - Գ.Օ)⁸: Ինչպէս տեսնում ենք, լարախաղացութեան, մարմնամարզութեան կողքին, հեղինակը նպատակադրմար 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 ղիւցազներգութեան մէջ՝ «ամէնէն գլխաւոր» դերն էր ստանձնում:

Մինչդեռ խմբի միւս ծաղրածուներին յօդուածագիրն անուանել է հտպիտ.

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

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

Ալիքսան Սվաճեան. - Առաջնակարգ թաթառուք⁹ եւ հտպիտ:

Յակոբ Սվաճեան. - Երկրորդական լարախաղաց եւ հտպիտ:

Մարտիրոս Խանճեան. - Նոյնպէս:

Գեորգ Չիլինկիրեան (Ջեննէ). - Առաջնակարգ պարող, երկրորդ կարգի միմոս եւ հտպիտ. կը կատարէր նաեւ բերէնտէի¹⁰ դերը (ինչպէս յայտնի է, խումբին նոր սկսած ատեն, Ջեննէ Գեորգ միայն կը կատարէր կնոջ դերեր):

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

Համբարձում Իտարիճեան. - Երկրորդ կարգի միմոս եւ հտպիտ:

Յարութիւն Պաղտատլեան. - Երկրորդ հտպիտ եւ բեմական նկարիչ:

Կարապետ Տօքմէճեան. - Առաջնակարգ լարախաղաց եւ երկրորդ կարգի հտպիտ:

Քերովբէ Հիւսէյինճեան. Երկրորդ կարգի լարախաղաց եւ հտպիտ:

Սկրտիչ Էլմաեմիզ. - Երկրորդ կարգի մարմնամարզ եւ հտպիտ:
Մարանկոզ Գրիգոր. - Նոյնպէս:

Հաճի Սահակ Սկիտարցի. - Նոյնպէս:

Հաճի Ղազարոս Բըլաժեան. - Առաջին կարգի լարախաղաց եւ
հտպիտ:

Խաչատուր Գրիգորեան. - Երկրորդ կարգի մարմնամարզ եւ հրտ-
պիտ:

Ճարտօն Բեթրի. - Երկրորդ կարգի լարախաղաց եւ հտպիտ. բա-
ւական յաջողութեամբ կը ներկայացնէր նաեւ տարեց մարդու եւ հօր
ղերեր» (ընդգծումները մերն են - Գ.Օ.)¹¹:

Այստեղից կարելի է եզրակացնել, որ իրականում Բալիաչոյի դերա-
կատարն էապէս տարբերուել է միւսներից թէ՛ իր արտաքին նկարագ-
րով, թէ՛ խաղի մէջ օգտագործած հնարքներով: Յաւօք, մեր ձեռքի տակ
եղած նիւթերն այսքանն են, ինչը հնարաւորութիւն չի տալիս հանգա-
մանալից քննարկելու այս խնդիրը, սակայն ձեւաբանական հայեցակէ-
տից դերատեսակի անուանումն էլ բաւական է՝ կռահելու համար, թէ
ի՞նչ կարող էր ենթադրել այս տարանջատումը:

Նախ, նշենք, որ հտպիտների այս առատութիւնը պատահական չէ-
թէ. դարասկզբի եւրոպական, յատկապէս ֆրանսիական եւ անգլիա-
կան կրկէսներում, առանձնակի կարեւորութիւն էր տրւում զաւեշտա-
յին 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 առատութիւնը¹²: Իսկ Կոս-
տանդնուպոլիսն այդ նոյն ժամանակաշրջանում, կրկէսային արուեստի
տեսաբան Թրիսթան Ռեմիի բնորոշմամբ, «ծաղրածուների Մեքքան
էր»¹³: Զիւանեանի 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 ծաղրա-
ծուական հնարքներով, սակայն գերակշռողը նրանց ելոյթներում, այ-
նուամենայնիւ, մարզական վարժութիւններն էին: Նկատենք, որ նմա-
նատիպ մի համար, «որ բաւական խնդուք կը պատճառէր հանդիսա-
կաններուն», ներկայացրել է նաեւ Յովհաննէս Գասպարեանը, սակայն
յօդուածագիրը նրա այդ խաղը ծաղրածուական չի համարել. հաւանա-
բար այն նկատառումով, որ ձեւաբանօրէն տարբերուել է մարզիկ-
հտպիտների խաղից: Զիշտ այնպէս, ինչպէս յետոյ նորագոյն կրկէսում
շատ յաճախ մարզական ժանրի արտիստները սկսեցին օգտագործել ար-
տակենտրոն ձեւեր՝ կատակային երանգ հաղորդելով խաղին: Իհարկէ,

զարմանալի չէ, որ ԺԹ. դարասկզբին այս կարգի որոշ խաղեր, ուր զաւեշտային 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 մարզական վարժութիւններից բաղկացած արտակենտրոն կատակախաղ էր: Մինչդեռ երկրորդի դէպքում մարզական 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 իւրաքանչիւրին գօտիէն բռնելով բարձրութեամբ օդին մէջ կը նետէր՝ ուրկէ անոնք այլ եւ այլ դարձուածքներով երկու ոտքի վրայ բեմ կը ցատկէին՝ առանց բնաւ վար իյնալու»¹⁴: 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 արեւելաեւրոպական կրկէսում են անուանել՝ շիկահերը: Այնուհետեւ ասպարէզ եկաւ ծաղրածուի մի նոր տիպ՝ շիկահերի ուղիղ ժառանգորդը՝ մնջկատակը, որի խաղը բնութագրող ձեւաբանական 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 զաւեշտային արարքները, անշուշտ, առանցքային նշանակութիւն ունէին կրկէսային խաղի աշխոյժ ռիթմն ապահովելու համար, սակայն, իրրեւ ծիծաղաշարժ գործողութեան կրողներ, նրանք չունէին որեւէ անհատական դիմագիծ՝ ի տարբերութիւն այն Առլեքինների ու Պիէռօների, որոնք եւրոպական կրկէս եկան հիմնականում Փարիզի բուլուարային թատրոններից: Իսկ ահա, անգլիական ծաղրածուն, որի նախահայրը, թերեւս, Զուգեպպէ Գրիմալդին էր, շարունակեց միջնադարեան հրապարակային հանդիսախաղերի աւանդոյթը. իր գեղջկական կոպտութեամբ եւ հնարամտութեամբ նա խախտեց հենց այն թա-

տերականութիւնը, որ յատուկ էր Դիմակների-Թատրոնին¹⁵։ Կարծում ենք՝ այս հանգամանքն էլ նկատի ունի Դոմինիկ Ժանդօն, երբ նշում է, թէ ծաղրածուն «միջնադարեան միմոսների անմիջական յետնորդն է» (տե՛ս՝ Թիւ 1 յղումը)։ Զէ՞ 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 խաբերայի եւ ճաղատ յիմարի¹⁶։ 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 զաւեշտային համարների պակաս թէեւ չի զգացուել, 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-Գասպար Դերիւրօն, սկսելով իր արտիստական գործունէութիւնը Փարիզի նշանաւոր Լարախաղացների Թատրոնում (Theatre des Funambules) որպէս լարախաղաց, յետագայում հակուեց դէպի Պիէռօյի դիմակը եւ համաշխարհային համրաւ ձեռք բերեց դրամատիկական մնջախաղի ասպարէզում¹⁷։

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

է անընդմէջ ձեռքերը ումներ ի եւ կորուստներ ի պատմութիւն, ապա հայ իրականութեան պայմաններում ժխտ. դարի 60ականների 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 ձեւաբանական քննութիւնն էլ այս փուլում կարող ենք աւարտուած համարել:

Այսպիսով, հայ կրկէսային արուեստում գրեթէ մի ամբողջ դար՝ մինչեւ Ի. դարի 50ականները, վերոնշեալ Բալիաչոյի եւ հտպիտի ծաղրածուական դերատեսակներից բացի, ուրիշ որեւէ այլ դերատեսակ ասպարէզ չի եկել: Բալիաչոյի կերպարը՝ իբրեւ 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՝ իբրեւ կրկէսային դերատեսակ, այդ կատակերգական տիպը դեռեւս յստակ գծագրուած չէր, քանի որ հիմնականում գործում էր թատերական տարրերով յագեցած գաւեշտախաղերի շրջանակում: Այլ կերպ ասած, Յովհաննէս Գասպարեանի ելոյթները չէին կարող կատարելապէս համապատասխանել ծաղրածուական ժանրի պահանջներին: Հանդէս գալով սիրահարի (Միքայէլ Բամպուլքճեան), երիտասարդ աղջկայ (Զեննէ 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 Բալիաչոյի դիմակին բնորոշ բոլոր 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 սիւժէտային 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. «Բալիաչոյի 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 թաւրոն:

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: Ղրա համար անհրաժեշտ էր ստեղծել համապատասխան դիմակ, ինչպէս որ Եւրոպայում, դա, ի վերջոյ յաջողուել է ԺԹ. դարի Փրանսիական կրկեսի նշանաւոր վարպետներ Ժան-Բատիստ Օրիոլին եւ Թոմաս Քեմփին:

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, ռուսական կրկեսում Արթուր Մինասովն էր, որն աչքի է ընկել ծիծաղաշարժ հակադրութիւնների վրայ կառուցուած, բացառիկ մարզական հնարքներ ցուցադրելու վարպետութեամբ¹⁸: Այդօրինակ մի խաղ է ներկայացրել նաեւ հայկական կրկեսում Համլէտ Խասիսագեանն 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 ծառացած խնդիրները, նոյնքան յստակ չէին այն միջոցները, որոնցով պէտք է արդիւնաւէտ լուծուէին դրանք: Մասնաւորապէս, արտակենտրոն ժանրերի կապակցութեամբ յատկանշական է դեռեւս 1970ականներին շրջանառուող այն տեսակէտը, թէ իբր ազգայինն ընդգծելու համար անհրաժեշտ է ասպարէզ հա-

նել միջնադարեան հայ ծաղրածուական դիմակները: «Բրոնզաձուլ արձաններն 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 վերամշակելով դրանք՝ սովետահայ կրկեսի ծաղրածուները կարող էին ստեղծել ինքնատիպ եւ տպաւորիչ կերպարներ»¹⁹:

Առաջին հայեացքից միանգամայն համոզիչ է երեւում թատերագէտի այն կարծիքը, թէ հեռաւոր անցեալում ծնունդ առած ինչ-ինչ խաղարկային ձեւեր կարելի էր կիրառել նաեւ նորագոյն կրկէսում: 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 փոխւում 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 կատակաբանութիւնների 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 կրկէսի պատմութեան ընթացքում քիչ թէ շատ աչքի ընկած որեւէ մի ծաղրածու երբեք չի գործել կամ խօսել (միեւնոյն է՝ մնջախաղի, թէ գաւեշտային կատակաբանութեան 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: Արդեօ՞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 ձեւաբանական միաւորներ, ժամանակի ընթացքում կորցնում են իրենց կիրառական նշանակութիւնը: Պարզապէս ժամանակ առ ժամանակ փոխւում է այս կամ այն ծաղրածուական դիմակի հասարակական

դերը, եւ համապատասխանաբար փոխուում են նաեւ նրա արտաքին նշաններն ու խաղի դրսեւորման պայմանաձեւերը: Ահաւասիկ, դիտարկենք 1950ականների վերջին հայկական կրկէսում թիֆլիսեան կինտոների դիմակի տակ հանդէս եկող զոյգի՝ Ռուբէն Յարութիւնեանի (ծաղրածու) եւ Լեւոն Միներելեանի (չիկահեր) խաղը, որն էլ ժամանակին Գոյեանի քննադատութեան թիրախն է դարձել: «Սիկոն ու Սաքոն, կարդում ենք «Ո՞րն է Ազգային Թատրոնը» յօդուածում, - հանդէս էին գալիս «կինտոների» - հին թիֆլիսի շուկայի նատուրալ վաճառողների տարազով: Նախայեղափոխական թիֆլիսում մանր առետրով ու արհեստներով, իրօք, շատ հայեր էին զբաղում: Սակայն, կինտոների մէջ կային ոչ միայն հայեր, այլեւ ուրիշ ազգութիւնների ներկայացուցիչներ: «Կինտոներին» 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»²⁰: Թէեւ միեւնոյն յօդուածում հեղինակը նշում է, որ «արտիստները (Ռ. Յարութիւնեանն ու Լ. Մեներելեանը - 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, Սունդուկեանի 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 կինտոների 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 Օյլէնշփիգէլը՝ Հոլանդիայում, Հանսփոլերսթը՝ Գերմանիայում, Յիմար Իւանուչկան՝ Ռուսաստանում, Քաջ Նազարը՝ Հայաստանում եւլն։ Նրանց աւանդոյթն սկիզբ է առնում դեռեւս հնագոյն «ժողովրդական» ծաղրածուների²¹ 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 համադրութեան 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 Յակոբեանի²², Յակոբ Ուզունեանի²³, Վիլեն Մելիքլանեանի²⁴ եւ Անտոն Փիլոսեանի²⁵ 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 զաւեշտախաղի 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 կառուցւում է անմիջական եւ միջնորդաւորուած ձեւերի գու-
գորդմամբ: Այսինքն՝ եթէ ծաղրածուն սովորաբար ակտիւ հերոս է, որի
արարքները ներգործական բնոյթի 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 ներգրաււում 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: «Կինոյի, թատրոնի եւ
նոյնիսկ էստրադայի դերասանը անհամեմատ ատելի շահեկան վիճա-
կում է. խոստովանել է մի առիթով Ենգիբարեանը, - նրա հերոսի կեր-
պարն ու բնոյթը հեղինակի տեքստում 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՝ Մարսել Մար-
տոյի շնորհիւ սպիտակ շպարը մոդայիկ էր դարձել: Բայց ծանրութեթե-
անելուց յետոյ հրաժարուեցի շպարուելու մտքից ու որոշեցի իմ հերո-
սին կոչել Լէոնիդ Ենգիբարեան ու հենց ինձ ներկայացնել»²⁶:

Այստեղից էլ աստիճանաբար սկսել է զծագրուել Լէոնիայի ծաղրա-
ծուական դիմանկարը, որը թէեւ ինքնատիպ էր, բայց եւ շատ «սովորա-
կան» իր բնութագրով, իսկ վարքագծով՝ հանդիսականի համար խիստ
համակրելի: «Իմ հերոսը, - կարդում 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 հարաւցի է: Ես ջանում 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 չմտածուած քայլերի, որը մեծացնում է ծիծաղելի թիւրիմացութիւնների 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»²⁷:

Սակայն, որքան էլ Լէոնիա անուներ կրող ծաղրածուական դիմակը ձեւուած լինէր Ենգիրարեանի խառնուածքին ու նախասիրութիւններին համապատասխան, ըստ էութեան, այն կատարեալ յօրինուածք էր՝ կրկէսային 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... Դիցուք, 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 երեւակայութիւնը 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»²⁸:

Այստեղ Ենգիրարեանն անդրադարձել է ոչ միայն իր ծաղրածուական խաղի ձեւակերտման եղանակներին, այլեւ դրանց յատուկ 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 սովորաբար նոյնպէս «բարի ծիծաղով են» նայել: Բայց սա արդէն միայն մնջկատակ ծաղրածուի դիմակին բնորոշ գիծ չէր, այլ գալիս էր առաւելապէս արուեստագէտի անհատականութիւնից:

Իսկ ահա ձեւաբանօրէն 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, մարգախաղը, 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 խաղահրապարակ 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 անբռնազրօս ուրախութիւնը հասնում էր այնպիսի չափերի, որ ինքն իրեն պարգեւատրում էր շքանշանով: Այնուհետեւ, փորձում էր հաւասարակշռութիւն պահպանել երկու գլանների վրայ: Դա նրան նոյնպէս յաջողւում էր, ուստի եւ նորից կրծքին շքանշան էր փակցնում: Աստիճանաբար, գլանների թիւը հասնում էր հինգի, իսկ կրծքի 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 ֆիզիկական վարժութիւն, յաղթահարւում էր ձեւի, տուեալ դէպքում ար-

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

Ծաղրածուի 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 Շնգիրբարեանը՝ 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 գարդանկար», դիւնամիկ նախշ²⁹:

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 խաղացողող 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 էականեր են, որոնք թռչկոտելով օդում՝ ակորբատիկ պար էին բռնում, յետոյ էլ մէկը միւսի ետեւից, ասես վարժեցուած շնիկներ, յայտնւում էին նրա ուսին գցած 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 վճռորոշ. արտիստի խաղն էր այդպիսի տպաւորութիւն ստեղծում: Հանելով պայուսակից իր ձեռնածուական իրերը՝ նա խնամքով ու առանձնակի հոգատարութեամբ դասաւորում էր յատակին, յետոյ քնքջօրէն 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 ալլաբանօրէն իմաստաւորւում էր: Այստեղ արդէն Ենգիրարեանի ձեռնածուական հմտութիւնը դրսեւորւում էր ճիշտ հակառակ ձեւով՝ առարկաներ խաղարկելու՝ Լէոնիայի «անճարակութեամբ»: Մէկը միւսի ետեւից ճենապակէ ափսէները ջարդուփշուր անելուց յետոյ՝ նա վերջնականապէս յուսահատւում 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 արհամարհաբար 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 գրօսելիս Լէոնիան յանկարծ տեսնում էր գետնին գլորուող կարմիր մի փուչիկ: Նրա տրամադրութիւնը կտրուկ փոխւում էր, դէմքը՝ պայծառանում: Փորձում էր վերցնել փուչիկը, բայց քամին խանգարում էր՝ ամէն անգամ այն փախցնելով Լէոնիայի ձեռքից: Մի շարք ծիծաղաշարժ հնարքներից յետոյ նրան, վերջապէս, յաջողւում էր բռնել փուչիկը. գրկում էր եւ պար էր գալիս, ասես, իր սիրած աղջկայ հետ: Առարկան կենդանանում էր նրա աչքում եւ դառնում ամենամտերիմ ընկերը: Բայց հենց այդ պահին փուչիկն անսպասելիօրէն դուրս էր պրծնում նրա թեւի 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 մշկատակ 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 աւարտւում, այլ պարգապէս մի հարթակից տեղափոխւում էին մէկ ուրիշ հարթակ: Այս առումով, ուշագրաւ են «Բռնցքամարտ» եւ «Խօսափող» գաւեշտախաղերը:

Վերցնենք առաջինը եւ, նախ, տեսնենք, թէ ինչո՞ւ է այն յայտնուել Ենգիրարեանի խաղաղանկում: «Ծիծաղաշարժ ծեծկռտութի տեսարաններ կառուցելու առումով, բռնցքամարտը հնուց ի վեր շահեկանօրէն օգտագործել են թէ՛ կրկնում, թէ՛ կիմոյում, - գրել է արտիստը, - սակայն ինձ այդ խաղը հետաքրքրեց ուրիշ տեսանկիւնից: Բանն այն է, որ այստեղ մեծ հնարաւորութիւններ էին բացում առաւելագոյնս դրսեւորելու իմ հերոսի բնաւորութեան գծերը: Եւ ամէնից առաջ՝ նրա ռոմանտիկական խառնուածքը»³⁰: *Խօսքն այն պատանեկան ռոմանտիզմի մասին է, որ առանձնայատուկ 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 ծալում, մինչդեռ հակառակորդն առոյգ վիճակում էր եւ նրան կարծես հարուած անգամ դիպած չլինէր: Այդուհանդերձ, դատաւորը բարձրացնում էր Լէոնիայի ձեռքը՝ իբրեւ յաղթողի: Կարո՞ղ էր նրա այդ որոշումը բողոք առաջացնել՝ ոչ, իհարկէ: Ենգիրարեանն այս զաւեշտախաղում անհեթեթ իրավիճակը արտակենսորոն արարքների միջոցով այնպէս էր գեղարուեստօրէն յաղթահարել, որ էական էր դարձրել 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. Ռումեանցեւան. «Երբ հանդիսատեսը ծիծաղում էր նրա արարքների վրայ, դրաման թաքուն ու անտեսանելի մօտենում էր ծաղրածուին, բայց չգտնելով այն պահը, երբ հնարաւորութիւն կ'ունենայ բացայայտուելու 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»³¹: *Իսկ դա նշանակում էր, որ իւրաքանչիւր զաւեշտ 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 գեղազիւ տակաւն յուզմունք: Հանդիսատեսի մէջ արթնացնում համապատասխան խոհեր ու ապրումներ, նպաստում նրա ոչ միայն զգայական, 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 յօրինել: 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 եմ ածպարարները շեղում հանդիսատեսի ուշադրութիւնը, եւ բարձրացրի լսափողը՝ իբրեւ թէ լոյսին աւելի մօտ: Այդպիսով, հանդիսատեսի հայեացքն ուղղեցի դէպի 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 բաբախում: Այնուհետեւ ես որոշեցի ստուգել նաեւ տեսուչի սրտի աշխատանքը: Այս անգամ ռիթմն արդէն բոլորովին այլ էր՝ մեծ ընդմիջումներով. «բում...բում...բում»³²:

Արտիստի խոստովանութեամբ՝ «լաւագոյն ստեղծաբանութիւնն այն է, որը նախապէս մանրակրկիտ մշակուել է փորձի ընթացքում»³³: Բայց, ինչպէս երեւում է, մշկատակ ծաղրածուն չի կարող իսպառ մերժել յանպատրաստից խաղը: Նկարագրուած տեսարանն էլ այն ոչ բացառիկ դէպքերից է, երբ ապագայ զաւեշտը ծնւում է հենց կրկէսային հրապարակում՝ ներկայացման ժամանակ:

Մի շարք չարաճճի արարքներից յետոյ, երբ բացայայտւում էին խօսափողի աներեւակայելի հնարաւորութիւնները, Լէոնիայի սրտի բաբախումը 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 զաւեշտային տեսարա-

նը 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 ուիթմի 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 միւս բոլոր ձայներից, մեր շարժումները՝ կրկեսի բանուորների շարժումներից, մեր ռիթմը՝ նրանց ռիթմից: Ծաղրածուն միայն այդ դէպքում կարող է տեսանելի դառնալ...»³⁴:

Ահա թէ ինչու Լէոնիայի արտակենտրոն արարքներն ընդգծելիս Ենգիրարեանն առաջնային կարեւորութիւն է տուել նաեւ խաղի ընդհանուր ուիթմին եւ չափին: Դրա վառ օրինակներից մէկն էլ «Հովանոցներ» զաւեշտախաղն 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 ատելի արագ հովանոցները ոտքերով օդ նետել եւ նկատեցի, որ հանդիսատեսն ատելի ջերմ արձագանգեց դրան: Այդ հանգամանքը հաշուի առնելով՝ եւ յետագայում վերակառուցեցի ամբողջ խաղը: Հիմա,

ելոյթի ընթացքում աստիճանաբար աւելացնում են տենայր... Ապա խիստ արագ տենայից անցնում են հանդարտ ռիթմի»³⁵ :

Ծաղրածուական խաղի գեղարուեստական արտայայտչականութիւնն են եկել ընդգծելու երաժշտական եւ լուսագունային ձեւաւորումները նոյնպէս: Ընդ որում, Ենգիրարեանը դիմել է դրանց ոչ թէ սոսկ իբրեւ 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...»³⁶ : 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:

Զաւեշտային 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 տեղափոխւում 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 իբրեւ խորհրդանիշ, ասպարէզ հանել իր բոլոր ելոյթների ժամանակ³⁷ :

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 լարւում էր, գլանների թիւը հասնում էր հինգի, իսկ հերոսի կրծքին անհամար շքանշանները պսպղում էին շլացուցիչ փայլով, յանկարծ տիրում էր քար լուութիւն. թւում էր՝ բոլորը, մի մարդու պէս,

սպասում են ինչ-որ արտակարգ իրադարձութեան: Լէոնիան շրջւում էր նուազախմբի կողմը եւ դիմախաղով 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 զաւեշտալի էր:

Ենգիրարեանը խիստ արտայայտիչ լուծում էր գտել նաեւ «Ափսէներ» զաւեշտախաղում: Առհասարակ ափսէներ կոտրելը՝ որպէս կոմիկական արարքներ կառուցելու շարժառիթ, մնջկատակ ծաղրածունների ամենահին հնարքներից է³⁸: Այստեղ էլ հերոսի ապաշնորհութեան հետեւանքով մէկը միւսի ետեւից ջարդովիչուր 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 կուչ էր գալիս, իսկ լիաթոք ծիծաղող հանդիսատեսն ակամայ սկսում էր կարեկցել միամիտ պատանուն: Այդ ժամանակ լոյսերը սկսում էին մարել, եւ կիսախաւարի մէջ կրկին միայն լուսարձակի ճառագայթն էր ընկնում Լէոնիայի վրայ: Նա դանդաղ, թախծոտ երաժշտութեան հնչիւնների ներքոյ մօտենում էր իր ալիմինէ 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 լոյսի համադրութեամբ: Սրանք էին այն հիմնորոշ բաղադրատարրերը, որոնցով հիւսւում էր ներկայացման ողջ կերպաձեւը, ուստի եւ դրանց կազմութեան խտութեամբ էլ պայմանաւորուած էր ընդհանուր խաղի արտայայտչականութեան աստիճանը:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

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

² Վերածննդի դարաշրջանում ձեւաւորուած թատրոնի տեսակ, որ յայտնի է նաեւ *Commedia dell'arte* անուանումով:

³ Ye. Kuznetsov, *Tsirk. Proiskhojdenie. Razvitie* (Կրկէս. ծագումը, զարգացումը), Մոսկուա, 1971, էջ 82:

⁴ Յարութիւն Ճիւղանեանի մասին մանրամասն տե՛ս՝ Բախտիար Յովակիմեանի «Ո՞վ է Կ.Պոլսի «Արամեան թատրոնի» Պատմութեան Հեղինակը» յօդուածը, *Հանդէս Գրականութեան եւ Արուեստի*, Թեհրան, 2006, թ. 14, էջ 20-21:

⁵ *Արեւելք*, 19.03.1899, թ. 3967, Կ.Պոլիս:

⁶ Հմմտ.՝ Հենրիկ Յովհաննիսեան, *Թատրոնը Միջնադարեան Հայաստանում*, Երեւան, ՀԳԱ հրատ., 1978, էջ 256:

⁷ T. Rémy, *Les Clowns*, Bernard Grasset éditeur, Փարիզ, 1945, էջ 16-23:

⁸ *Արեւելք*, 1899, 3 Ապրիլ, թ. 3980, Կ.Պոլիս:

⁹ «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. բաթառութայի դերը կը կայանար նաեւ ուրիշ շատ դժուարին փորձի մը մէջ. այսինքն՝ զլուխը մարմնին տակ առնելով, պէտք էր ձիգ բռնել ոտքերը եւ թեւերուն հետ զանոնք շարժուելով աջ ու ձախ քալել՝ 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.):

¹⁰ «Տեսակ մը պար, ուր պէտք էր վեր ցատկելով օդին մէջ դառնալ», նոյն:

¹¹ *Արեւելք*, 3.03.1899, թ. 3980, Կ.Պոլիս (ընդգծումները մերն են - Գ.Օ.):

¹² Kuznetsov, էջ 80-81:

¹³ Rémy, էջ 56 (տե՛ս՝ հեղինակի ծանօթագրութիւնը):

¹⁴ *Արեւելք*, 6.04.1899, թ. 3982, Կ.Պոլիս:

¹⁵ Տե՛ս՝ A. Rumnev, *O Pantomime. Teatr. Kino* (Մնջախաղի մասին. Թատրոն. շարժանկար), Մոսկուա, «Իսկուստօ», 1964, էջ 87:

¹⁶ Տե՛ս՝ Գ. Վ. Օրդոյեան, «Միջնադարեան Կատակային Դիմակները Կիլիկեան Միջավայրում», *Պատմարանասիրական Հանդէս*, 1984, թ. 4, էջ 119-123:

¹⁷ Rumnev, էջ 107:

¹⁸ Տե՛ս՝ Yu. Dmitriev, *Sovetskiy Tsirk* (Խորհրդային կրկէսը), Մոսկուա, «Իսկուստօ», 1963, էջ 346:

¹⁹ Գ. Գոյեան, *Ո՞րն է Ազգային Թատրոնը*, Երեւան, «Հայաստան», 1970, էջ 158:

²⁰ Նոյն, էջ 157-158:

²¹ «Ժողովրդական» բառն այստեղ ենթադրում է ժողովրդի մէջ նրանց ճանաչուած լինելը:

²² Հայաստանի վաստակաւոր արտիստ: Կրկէսում սկսել է հանդէս գալ 1952ին, սկզբնապէս մարզական ժանրում՝ իբրեւ լարախաղաց, ապա եւ հմտացել է ծաղրածուական արուեստին:

²³ Հայաստանի վաստակաւոր արտիստ: Հայկական կրկէսում հանդես է եկել Ի. դարի 60ականներէից սկսած: Նրա խաղին յատուկ էին ծաղրանմանակումն ու վարքագծի արտասովոր ընդգծուած կերպաձեւերը:

²⁴ 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:

²⁵ 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:

²⁶ *Գարուն*, 1980, թ. 4, էջ 68-69, Երեւան:

²⁷ Նոյն:

²⁸ L. Yengibaryan, *Posledniy Raund* (Վերջին ռաունդը), Երեւան, 1984, էջ 68:

²⁹ M. Kagan, *Morfologiya Iskusstva* (Արուեստի ձեւաբանութիւն), Լենինգրադ, «Իսկուստօ», 1972, էջ 360:

³⁰ *Sovetskaya Estrada i Tsirk*, 1965, № 12, էջ 17:

³¹ *Նոյն*, 1982, № 2, էջ 6:

³² L. Yengibaryan, "Rajdumya Klouna Mima" (*Մադրածու մնջախաղորդի խորհրդածու-
թիւներ*), *Iskusstvo Klounady* (*Մադրածութեան արուեստը*) ժողովածուում, «Իսկուս-
տվօ», 1968, էջ 279:

³³ *Նոյն*:

³⁴ *Sovetskaya Estrada i Tsirk*, № 12, էջ 18:

³⁵ *Նոյն*:

³⁶ *Նոյն*, էջ 17:

³⁷ ՏԵՄ՝ R. E. Slavskiy, Leonid Yengibarov, *Մոսկուա*, «Իսկուստվօ», 1989, էջ 162:

³⁸ ԴԵՌԵԼՍ ԺԺ. դարավերջին դանիացի ծաղրածու Կառլ Բալթսէնը քսան տարի շարու-
նակ «Ափսէներ կոտորող մարդը» արտակենտրոն գաւեշտախաղով յաջողութեամբ
Հանդէս է եկել Եւրոպական տարբեր 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-19th 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.

