
ՀԻՆ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԿՐԿԵՍԱՅԻՆ ԽԱՂԵՐԻ
ՁԵՎԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ԳՐԻԳՈՐ ՕՐԴՈՅԱՆ

Հայերեն կրկէս բառն առաջին անգամ հանդիպում է աստվածաշնչյան թարգմանություններում: «Թէատրոնս եւ կրկէսս շինեցից...», – կարդում ենք Հին կտակարանի Մակաբայեցվոց Բ գրքում (Դ., 9): Ուշագրավ է, որ հունարեն բնագրում «թէատրոնս եւ կրկէսս» արտահայտությանը համապատասխանում է՝ γυμνασίον και ἑφοβία²: Ըստ էության, հունարենի բացահայտ տարբերությունն այստեղ բնավ չի ենթադրում նաև իմաստային անհամաձայնություն, քանի որ նույն տեքստի հաջորդ պարբերության մեջ միևնույն հասկացությունը հայերեն թարգմանվել է այսպես. «թէատրոնս եւ երիտասարդանոցս շինէր» (Դ, 12): Խոսքն իրականում վերաբերում է ֆիզիկական վարժանքների համար նախատեսված մարզարաններին, որ գրաբարում նշանակել է նաև երիտասարդանոց, այսինքն՝ «ἑφοβία, γυμνασίον. Palaestra, gymnasium, locus exercitii adolescentium. Կրկէս եւ կրթարան երիտասարդաց յոր եւ է մարզս եւ յուզմունս»³: Կնշանակի հնում կրկէս, թէատրոն եւ երիտասարդանոց բառերը հաճախ գործածվել են իբրև հոմանիշներ, քանի որ վարժարան հասկացությունն ընդհանրապես ենթադրել է ոչ միայն «տեղի վարժից եւ հրահանգաց, վարժանոց, դպրոց, վարժապետարան, կրթարան, ճգնարան», այլև «կրթարան ըմբշաց, մրցարան, հանդիսարան»⁴: Նմանօրինակ շինությունները հայ մատենագրության մեջ վկայված են ոչ միայն կրկէս, այլև ասպարեզ ու ձիարձակարան տերմիններով: Հիմնականում սրանք եւս մրցասպարեզներ ու մարզահրապարակներ էին, ուր կազմակերպվել են ճիշտ այնպիսի հանդիսություններ, ինչպիսիք սովորաբար կարելի էր դիտել հռոմեական հիպոդրոմներում, կրկեսներում ու ամֆիթատրոններում⁵: Եվ թեպետ վաղ միջնադարից սկսած հայերեն գրավոր աղբյուրներում դրանք հաճախ հիշատակվում են նաև թատր կամ թէատրոն տերմինով, վստահաբար կարելի է ասել, որ այդուհանդերձ խոսքը նույնատիպ երևույթների մասին է:

Հենց այս շրջանում (ուշ անտիկ, վաղ միջնադար) էլ վերջնականապես հստակվում են կրկեսային արվեստի ձևակերտման եղանակները, որոնք պայմանաբար

¹ Գիրք Աստուածաշունչ շին և Նոր կտակարանաց, Վենետիկ, 1860, էջ 533:

² The Old Testament in Greek. Cambridge, 1894, p. 671.

³ Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, Երևան, 1979, էջ 684:

⁴ Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 2, Երևան, 1981, էջ 794:

⁵ Այդ մասին մանրամասն տես Գ. Օրդոյան. Կրկեսը հին Հայաստանում. – «Հանդես» (գիտական ուսումնասիրությունների, հոդվածների ժողովածու), 2003, № 2, էջ 3-16:

կարող ենք անվանել անմիջական և միջնորդավորված: Առաջինը վերաբերում է այն խաղաձևերին, երբ գործողության կրողն ուղղակի արտիստն է, երկրորդը՝ երբ խաղը կառուցվում է իրերի, կենդանիների, տեխնիկական բնույթի զանազան հնարքների, կամ էլ «կողմնակի» անձանց միջոցով: Դեռևս հնագույն խորհրդապաշտական արարողությունների սինկրետիկ համակարգում, երբ գեղարվեստականն ու արտագեղարվեստականը՝ կրոնականը, հստակ սահմանագատված չէին, արդեն իսկ նկատելի էր այդ երկվությունը. մի դեպքում խաղի օբյեկտն ինքը մարդն էր՝ նրա ձայնը, շարժումներն ու միմիկան, մյուս դեպքում օբյեկտն իրենից դուրս էր՝ իրենով պայմանավորված, սակայն իրենից անջատ, զանազան երևույթների և իրերի ձևով առարկայացված: Հետագայում, դրամատիկական արվեստի ձևավորմանը զուգահեռ, այդ սինկրետիկ միջուկից առանձնացավ պարարվեստն իր օրնամենտալ ձևերով ու քնարերգական բնույթով, ապա և կրկեսային արվեստը՝ խաղի անսպասելի շրջադարձերով, էքսցենտրիկ ռիթմով ու ֆանտաստիկ հնարքներով: Բայց մինչ այդ, նախնադարյան փուլում կրկեսն ընդհանուր առմամբ դեռ տեսանելի էլ չէր, այս արվեստին հատուկ մի շարք ձևեր միաձուլյ հանդես էին գալիս երգային, պարային ու թատերական տարրերի հետ:

Տոտեմական պաշտամունքների միջավայրում ձևավորված այդ ծիսական արարողությունները ձևաբանորեն կարելի է բաժանել ըստ հետևյալ կառուցվածքային առանձնահատկությունների.

ա) երբ նմանողության («միմեսիս») օբյեկտը (մարդ, կենդանիներ կամ զագաններ, բնական ու գերբնական զանազան երևույթներ և ուժեր) ներկայացվում էին միմիայն խաղացողների միջոցով,

բ) երբ խաղի մեջ օգտագործում էին պաշտամունքային առարկաներ՝ կենցաղային իրեր, տիկնիկներ ու զանազան այլ սարքեր,

գ) երբ խաղին մասնակից էին վարժեցված կենդանիներ:

Ըստ էության, առաջին երկու տարբերակները հետագայում հատկանշական են դարձել տարածաժամանակային⁶ բոլոր արվեստներին, և միայն երրորդ տարբերակը բացառապես վերաբերում է կրկեսին, և առանձնակի է կարևորվում իբրև կենտրոնազանց գործողության արխաիկ տիպ:

Հայտնի է, որ նմանօրինակ խաղեր ցուցադրել են դեռևս մեր թվականությունից առաջ XVII դարում: Խոսքը հին եգիպտական ավանդազրույցներում հիշատակվող

⁶ Այս հասկացությունն օգտագործում ենք իբրև ձևաբանական կատեգորիա, որ վերաբերում է գեղարվեստական երևույթների ֆիզիկական գոյաձևին: Արվեստի ստեղծագործությունները եռախումբ դասակարգելու սկզբունքը՝ ժամանակային, տարածական և տարածաժամանակային, կիրառվում է դեռևս XIX դարասկզբից (մանրամասն տե՛ս W. T. K r u g. Versuch einer Systematischen Enzyklopedie der schönen Künste. Leipzig, 1802, S. 12-27), և թեպետ հետագայում Վ. Կրուզի և նրա հետևորդների հայացքները բազմիցս վիճարկվել են (այդ մասին տե՛ս M. K a r a n. Морфология искусства. Л., 1972, с. 273-279), այնուամենայնիվ մենք առավել հիմնավոր ենք համարում Վ. Գուսևի կոնցեպտուալ մոտեցումն այս խնդրին (տե՛ս В. Е. Г у с е в. Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 82), որ «տարածաժամանակային արվեստներ» հասկացության տակ ենթադրում է դինամիկ արվեստների ամբողջ համալիրը:

ումն Ջեդի անունով կենդանավարժ-աճպարարի մասին է, որի էլույթները զարմացրել են անգամ փարավոններին⁷: Մա վաղագույն ժամանակներից մեզ հասած, թերևս, առաջին վկայություններից է, որ պարզորոշ խոսում է այս ժանրի չափազանց հին լինելու մասին: Բացի այդ, Ջեդիի էլույթներն իրենց բովանդակությամբ կատարելապես կրկեսային էին, այսինքն՝ գերծ էին ծիսական սինկրետիզմից: Այս հանգամանքը մտածել է տալիս, որ կենդանավարժության ու աճպարարության ցուցադրումներն այդ վաղնջական ժամանակներում արդեն կտրվել էին պաշտամունքային հողից և դարձել էին միանգամայն աշխարհիկ խաղատեսակներ: Ընդ որում, դրանք սովորաբար հանդես էին գալիս միաձույլ, այլ ոչ թե իբրև տարանջատ, ինքնուրույն ժանրեր: Իսկ ավելի ստույգ, կենդանավարժությունն ընդամենը աճպարարության հնարքներից մեկն էր, որին հատուկ էին խաղի և՛ անմիջական, և՛ միջնորդավորված եղանակները:

Իսկ ո՞րն է այս եղանակների գեղարվեստական առանձնահատկությունը: Չէ որ, ինչպես նկատեցինք, գործողություն կառուցելու ձևաբանական այդ երկվությունը հանդիպում է տարածաժամանակային այլ արվեստներում ևս: Տիկնիկը, իբրև պլաստիկ արվեստի առարկա, դերասանի ձեռքին դառնում է գործող օբյեկտ և սկսում է ապրել իր գեղարվեստական կյանքով: Այս կերպ կարող են խաղարկվել՝ խոսել, պարել, երգել, նաև զանազան այլ առարկաներ, անգամ՝ ստվերները: Բայց դա արդեն թատերարվեստի առանձին ոլորտ է, որն ունի միայն իրեն հատուկ բեմադրական համակարգն ու ձևաբանական կառուցվածքը: Վերջապես, բեմի հարդարանքն անգամ գեղարվեստական ինքնուրույն արտահայտչաձև է, երբեմն ոչ պակաս կարևոր, քան դերասանի խաղը:

Աճպարարական խաղը, իբրև կրկեսային արվեստի նախատիպ, կառուցվում է բոլորովին այլ սկզբունքներով: Եթե տարածաժամանակային մյուս արվեստներում արտիստն ու նրա միջամտությամբ գործող առարկաները միմյանցով պայմանավորված են կամ իրար լրացնում են (բեմարվեստ, պարարվեստ), ապա աճպարարարտիստն ընդգծված «օտարանում» 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 ուշադրությունը հիմնական գործողությունից և այդպիսով առաջնայինն ու երկրորդականը շրջվում են գլխիվայր: Ահա թե ինչու ամեն մի աճպարարական հնարանք հանդիսատեսի համար անսպասելի է ու անակնկալ: Խաղն ամբողջությամբ ներկայացնում է կենտրոնազանց մի գործողություն, որն իր անսպասելի շրջադարձերով զարմանքի ու հիացմունքի աֆեկտ է առաջացնում: Փաստորեն, ոչ մի «խաբեություն», ոչ մի «սուտ», ուստի և ոչ մի բացահայտ քողարկում կամ իրականության պատրանք, որ թատերական լեզվամտածողության ոլորտից է: Կրկեսում անհնար է ծպտվել, «ճշմարտություն» խաղալ, քանի որ այն «ոտքից-գլուխ մերկ է»⁸: Այդ իսկ պատճառով էլ արտիստն այստեղ կենդանու կերպա-

⁷ А. В а д и м о в, М. Т р и в а с. От магов древности до иллюзионистов наших дней. М., 1979, с. 14.

⁸ Е. К у з н е ц о в. Цирк, происхождение, развитие, перспективы. М., 1971, с. 283.

րանք չի առնում և հանդես չի գալիս իբրև այդպիսին: Նա համարձակ հրապարակ է դուրս բերում իրական կենդանիներ ու գազաններ, որոնք զարմանալիորեն գործում են իրենց բնությանը հակառակ, իսկ թե ինչո՞ւ և ինչպե՞ս՝ մինչև վերջ էլ մնում է գաղտնիք: Բհարկե, որոշ դեպքերում խաղն ուղեկցվում է հենց այդ գաղտնիքների բացահայտմամբ, որ իբրև հանդիսանք պակաս հետաքրքիր չէ, սակայն դա արդեն այլ կարգի հետաքրքրություն է՝ գիտական կամ էլ պարզապես իմացական, ուր գեղագիտական աֆեկտներն էապես թույլ են արտահայտված: Ի դեպ, դա հատուկ է եղել նաև հնագույն պաշտամունքային արարողություններին, ուր առանցքայինը կրոնական խնդիրներն էին:

Կրկեսային արվեստի արխայիկ ձևերում արդեն կենտրոնազանց գործողություն կառուցելու երկու եղանակներն էլ պարզ տեսանելի են: Առաջինն անմիջականորեն վերաբերում է արտիստի վարքագծին, որը ներկայանում է իբրև առեղծվածային հերոս՝ ընդունակ գործելու աներևակայելի հրաշքներ և հաղթահարելու անհաղթահարելին: Երկրորդը բուն «հրաշքի» իրականացումն է, որ տեղի է ունենում անսպասելի և մարդկային տրամաբանությանը հակառակ: Ընդ որում, այդ անսպասելիության ու զարմանքի աֆեկտն այնքան գորեղ է, որ հերոսը չեզոքանում է իբրև անձնավորություն և ներկայանում իբրև մի դեմիուրգ (արարիչ)՝ գերբնական ուժի խորհրդանիշ: Ահավասիկ, մի օրինակ վերոհիշյալ Ջեդիի էլույթներից. «Բերեցին մի սագ և գլուխը կտրեցին: Մագի մարմինը դրեցին հյուրասրահի արևմտյան պատի տակ, իսկ գլուխը՝ արևելյան պատի: Ջեդին արտասանեց կախարդական բառեր, և սագի մարմինը բարձրացավ ու օրոր-շորոր սկսեց քայլել: Գլուխն էլ սկսեց շարժվել ընդառաջ: Եվ ահա, գլուխը հագավ նրա վզին, և սագը թափահարեց թևերն ու կենդանություն առավ: Միննույն հրաշքը կատարվեց բաղի հետ, ապա և ցուլի...»⁹: Պարզ է, որ այս ամենը ինչ-որ տեխնիկական հնարքների հմուտ կիրառման արդյունք էր, սակայն խաղի մեջ այդ հնարքների ստվերն անգամ չկա՝ ոչինչ չպետք է մատնի «հրաշքի» բուն գաղտնիքը: Փոխարենը, արտիստն արտասանում է ինչ-որ կախարդական բառեր, որոնց առեղծվածային նշանակությունը լրացուցիչ խորհրդավորություն է հաղորդում խաղին և շեղում է հանդիսատեսի ուշադրությունն իրականությունից՝ թույլ չի տալիս սթափ ըմբռնելու այն: Մա հենց խաղի բովանդակությունը, «սյուժեն» ձևի միջոցով հաղթահարելու փայլուն օրինակ է: Ընդ որում, նկատենք, որ այսպիսի զարմանահրաշ էրևույթներ ցուցադրողը, եթե հանդես գար իբրև ինչ-որ գերբնական ուժի կամ աստվածության ներկայացուցիչ, ասենք՝ քուրմ, որ սովորաբար ներկայացել է գաղտնախորհուրդ հանդիսությունների ժամանակ, ապա կատարվածը չէր ընկալվի իբրև խաղ՝ այն սոսկ երկյուղ և ականածանք կառաջացներ այդ գերբնական ուժի նկատմամբ: Մինչդեռ խաղի մեջ «զարմանագործն» ինքն է հենց այդ «գերբնական ուժն» ու «աստվածությունը», ուստի և ստանձնելով նրա դերը, հեզնում է ոչ միայն նրան, այլև նրան վերագրվող ամեն մի հրաշք: Այստեղից միանգամայն հասկանալի է դառնում, թե ինչու դեռևս անտիկ իրականության մեջ պաշտոնական գաղափարախոսության կրողները սովորաբար մերժողաբար են վե-

⁹ Фараон Хуфу и чародеи, полный русский перевод папируса. М., 1958, с. 67.

րաբերվել այդ խաղերին և հաճախ անգամ հետապնդել են բոլոր նրանց, ովքեր տիրապետում էին աճապարարության արվեստին: Այդպիսի մի «գարմանագործ» է եղել մեր թվականության առաջին դարում Ապոլլոնիոս Թիանացին, որ հայտնի էր նաև իբրև բժիշկ ու փիլիսոփա: Պատմում են, որ Դոմետիանոս կայսեր ներկայությամբ, երբ նրան շղթայակապ են արել, կարողացել է ոչ միայն հեշտությամբ ձերբազատվել կապանքներից, այլև անհետացել է՝ դառնալով անտեսանելի¹⁰: Այստեղ արդեն խոսքն անմիջական խաղի մասին է՝ խաղացողն ինքն է և՛ «գարմանագործը», և՛ գարմանքի օբյեկտը, մի եղանակ, որը հետագայում էլ իր կիրառումը գտավ կրկեսային ասպարեզում:

Բայց մինչ այդ, «կրկեսային արվեստ» հասկացություն պարզապես գոյություն էլ չունեի, թեև կային կրկեսներ, ասել է թե՛ մրցասպարեզներ ու մարզահրապարակներ, որ նախատեսված էին սպորտային զանազան խաղերի, թատերականացված մենամարտերի, տոնակատարությունների և բազմամարդ այլ հանդիսությունների համար: Եվ անգամ ավելի ուշ՝ միջնադարում, աճապարարների, ձեռնածուների, լարախաղացների ու սկրոբատների գարմանահրաշ էլույթները հաճախ արհամարհաբար անվանում էին պարզապես թատր՝ խաղ հանդիսական՝ աշխարհական և անվայելչական¹¹ կամ էլ՝ խաղք ամոթալի, այսինքն, ծանակ¹²:

Ուշագրավ է, որ հռոմեական ժամանակաշրջանի մարզահրապարակների ու մրցասպարեզների կենտրոնական մասում նախատեսված էին նաև շրջանաձև խաղահրապարակներ¹³: Այստեղ, հիմնական հանդիսություններին «ի հավելումն», ցուցադրել են զանազան վարժեցված զազանների ու կենդանիների մասնակցությամբ ներկայացումներ, հանդես են եկել սկրոբատներ ու ձեռնածուներ, աճապարարներ ու լարախաղացներ¹⁴: Պատահական չէ, որ ուժ, ճարպկություն և համարձակություն պահանջող սպորտային մրցումներն ու կրկեսային խաղերը ներկայացվել են միևնույն հարթության վրա, ինչը հետագայում էապես պիտի պայմանավորեր այդ արվեստի ձևավորման ընթացքը: Սա բավական հին ավանդույթ էր, որ տարածված է եղել նաև առաջավորասիական ժողովուրդների մեջ, սակայն հռոմեական թատերակրկեսային հանդիսանքները գեղարվեստորեն անհամեմատ ավելի մշակված էին և իրենց բովանդակությամբ շատ ավելի ճոխ էին ու բազմաժանր: Բացի այդ, չափազանց շքեղ էին նաև այդ հանդիսանքների համար նախատեսված կառույցները: Իրենց չափերով ու ճարտարապետական հորինվածքով դրանք սկզբունքորեն տարբերվում էին հելլենատիպ շինություններից, որոնք այլևս չէին համապատասխանում բեմադրական նոր պահանջներին:

Հանրապետական Հռոմի պատմության վերջին տասնամյակներում արդեն անտիկ թատերական մշակույթն սկսել է ներառել նորորակ հատկանիշներ: Դեռևս եռապետության օրոք տեսլարանային հանդիսանքները կարևորվել են ամենից առաջ

¹⁰ Philostrati opera, ed. C. L. Kayser, v. 1, Lipsiae, 1870, p. 118.

¹¹ Նոր բազմիքը հակազեան լեզուի, հ. 1, էջ 798:

¹² Նույն տեղում, էջ 917:

¹³ Д. Ж а н д о. История мирового цирка. М., 1984, с. 9.

¹⁴ St' u Л. Ф р и д л е н д е р. Картины из истории Рима. СПб., 1914, с. 496.

իրենց արտաքին արժանիքներով՝ շլացուցիչ և զգայացունց տպավորություն ներգործելու հնարներով: Կրկեսային թատերախաղերն ավելի մեծ ժողովրդականություն են վայելել, քան դրամատիկական ներկայացումները՝ լինի դա ողբերգություն, թե կատակերգություն: Նույնիսկ Պոմպեոսի կառուցած առաջին քարաշեն թատրոնի օժանդակով (մ. թ. ա. 55 թ.) ցուցադրել են ոչ թե դրամատիկական, այլ երաժշտական ու մարմնամարզական թատերախաղեր: «Բացի այդ,– գրում է Պլուտարքոսը,– նա (Պոմպեոսը – Գ. Օ.) կազմակերպեց զազանամարտ, որի ժամանակ հինգ հարյուր առյուծ սատկեց, իսկ ավարտին հանդես եկան փղեր, որոնք կոկոս էին զանազան այլ կենդանիների հետ: Այդ տեսարանը սաստիկ ահաբեկեց հանդիսատեսներին»¹⁵: Միննույն իրողությանն է անդրադառնում նաև Կասսիոս Դիոնը: «Այդ օրերին,– գրում է նա,– Պոմպեոսը կառուցեց թատրոն, որով մենք հպարտանում ենք առ այսօր: Նա կազմակերպեց երաժշտական թատերահանդես և մարմնամարզական խաղեր, իսկ կրկեսում տեղի ունեցավ ձիարշավ, ապա և ցուցադրեցին բազմաթիվ ու բազմապիսի զազանների իսկական մի սպանդ»¹⁶:

Հետագայում նմանատիպ հանդիսությունները թատերական կյանքի գերակշռող մասը կազմեցին: Հայտնի է Հորացիոսի ուղերձը Օգոստոս կայսրին (գիրք II, ուղ I), ուր հեղինակը ցավով արձանագրում է այն փաստը, թե ինչպես ներկայացման ժամանակ, երբ բեմահարթակին խաղարկվում է դրամատիկական լուրջ պատկեր, հանդիսատեսը հանկարծ կարող է պահանջել, որպեսզի հրապարակ դուրս գան մարտնչող գործիքներ կամ էլ վարժեցված զազաններ: Եվ դա նրանից է,– եզրակացնում է նա,– որ ժողովրդին շատ ավելի են հետաքրքրում զգայացունց տեսարանները, քան պիեսի բուն գաղափարը: Ուստի, մեծամասնության այսօրինակ պահանջները բավարարելու համար թատերախաղի կազմակերպիչներն աշխատում են շլացնել հանդիսականին կողմնակի գվարձախաղերով¹⁷:

Ընդ որում, Ներոնի տիրակալության օրոք նաև հունական տիպի մի շարք թատրոնական շենքեր ենթարկվեցին որոշակի ձևափոխումների: Եվ այս առումով ուշագրավ օրինակ է Եփեսոսի թատրոնը: Այստեղ նստարանների առաջին կարգի և օրխեստրայի միջև կառուցվել է քարե մի բարձր պատնեշ, որի շնորհիվ, ինչպես ենթադրում են մասնագետները, ապահովվել է այն հանդիսանքների անվտանգությունը, երբ հրապարակ էին դուրս բերվում վարժեցված զանազան վայրի զազաններ¹⁸: Այս երևույթը, անշուշտ, տվյալ դարաշրջանին բնորոշ թատերական ճաշակի դրսևորումներից էր, որ ժամանակի ընթացքում տիրապետող դարձավ ոչ միայն հունահռոմեական աշխարհում, այլև նրա սահմաններից դուրս, մասնավորապես առաջավորասիական միջավայրում: Խոսքը վերաբերում է թե՛ հանդիսանքների բովանդակությանն ու բնույթին և թե՛ այն շինություններին, ուր դրանք կազմակերպվել են: Թերևս, դա էլ պատճառներից մեկն է, որ հնագույն աղբյուրներում թեատրոն ու

¹⁵ Plutarch's Lives, With an English transl. by Bernadotte Perrin, vol. V, Cambridge, Mass., London, 1955, p. 250-253.

¹⁶ Dio's Roman History, vol. III, book XXXIX, Mass.-London, 1961, p. 360.

¹⁷ Стé'у Б. В а р н е к е. История античного театра. М.-Л., 1940, с. 204.

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 189:

կրկես տերմինները հաճախ միանշանակ են գործածվել, ենթադրելով այնպիսի հանդիսավայր, ուր ներկայացվել են հենց կրկեսային բնույթի խաղեր:

Գիտական գրականության մեջ եվրոպական կրկեսը դիտվում է իբրև XVIII դ. երևույթ, և նրա նախատիպն է համարվում Ֆիլիպ Ասթլեյի հիմնած «Ձիամարզական դպրոցը»: Ահա այս հայեցակետից է, որ նորագույն և հնագույն կրկեսների միջև եղած ազգակցական կապն առ այսօր անտեսվել է, ընդ որում անտեսվել է սկզբունքորեն: Նշանավոր կրկեսագետ Եվգենի Կուզնեցովն այդպես էլ գրում է. «Ամենից առաջ մեզ անհրաժեշտ է ամենայն կտրականությամբ և վճռականապես անջրպետվել հին հռոմեական կրկեսներից»: Այնուհետև ավելացնում է. «Որն է հաջորդականության մասին խոսք անգամ լինել չի կարող. հին հռոմեական հանդիսանքները մահացել են Հռոմեական կայսրության անկման հետ, և անցնելով միջնադարն ու Վերածննդի դարաշրջանը, մենք Եվրոպայում, ոչ միայն չենք հանդիպում որևէ մի կրկեսի, այլև չենք գտնում «կրկես», «կրկեսային արտիստ», «կրկեսային արվեստ» հասկացությունները»¹⁹:

Այդպիսով, վավերացվում է այն մտայնությունը, թե իբր հին հռոմեական կրկեսներում կազմակերպվել են գերազանցապես մրցախաղային բնույթի հանդիսանքներ: Իհարկե, ըմբռամարտիկների, վազորդների ու ասլետների մրցումները, զազանամարտերն ու ձիարշավներն այստեղ շատ մեծ ժողովրդականություն են վայելել: Հնագույն հիշատակարաններից մեկում ասված է, որ հասարակության մեջ այս կարգի խաղերն անչափ սիրված են և զարմանալ կարելի է, թե որքան բուռն են արտահայտվում դրանց շուրջը բորբոքված կրքերը. «առանց որևէ օգուտ քաղելու, ժողովուրդը կարող է խնդությամբ ցնծալ, և ընդհակառակը, չկորցնելով ոչինչ մեծ դժբախտություն ապրել»²⁰:

Սակայն հեռանալով գրականությունից, նորաձև թատերախաղերն իրենց հերթին եկան հարստացնելու կրկեսային հանդիսությունների խաղային տարերքը: Ընդ որում, դրամայի, որպես գրական սեռի, տրոհման հետևանքով էապես փոփոխության ենթարկվեցին նաև այդ խաղերի ձևակերտման եղանակները: Ամենից առաջ ավելորդ դարձավ ներկայացման մեջ հավաստիության պատրանք ստեղծելու անհրաժեշտությունը: Խաղահրապարակի միջավայրն անգամ թույլ չէր տալիս, որ թեկուզ մի պահ հանդիսատեսն ընկալի այն իբրև իրականություն: Միտումնավոր հեռանալով թատերական պայմանականությունից՝ միաժամանակ ընդգծվում էր խաղի գեղարվեստական կողմը՝ ի հայտ էր բերվում նրա առարկայական, բայց և հնարակերտ բնությունը: Ուստի, բնական է, որ գեղագիտական այսպիսի պահանջների հետևանքով առանձնակի կարևորվեցին երաժշտական, պարային ու էքսցենտրիկ ներկայացումները²¹:

Իհարկե, «կրկեսային արտիստ» ու «կրկեսային արվեստ» արտահայտությունները, անտիկ ժամանակներում իրոք որ չեն օգտագործվել, իսկ Հռոմեական կայսրույթ-

¹⁹ Е. Кузнецов. *Նշվ. աշխ.*, էջ 16-17.

²⁰ Л. Фридендер. *Նշվ. աշխ.*, էջ 518-519.

²¹ Նույն տեղում, էջ 591.

յան շրջանում հիստորիոն կամ միմոս բառերը շատ ընդգրկուն իմաստ էին կրել, ենթադրելով թե՛ կրկեսային և թե՛ ընդհանրապես գրոտեսկային բնույթի զվարճապատում ներկայացումներն ու դրանց մասնակիցներին: Եվրոպական միջնադարում նրանց փոխարինելու եկան, այսպես կոչված, յուկուլաթորները (*ioculatores*), ժամանակակից ժոնգլորների (*jongleurs*) նախահայրերը: Հին Հայաստանում նույնպես «կրկեսային արտիստ» հասկացությանը միանշանակ համարժեք տերմին չի եղել, թեև գրավոր աղբյուրներում հանդիպում են մի շարք բառեր, որոնք, փաստորեն, նաև հենց այդ իմաստն են կրում. գուսան, կատակ (*այդպես է կոչվել ոչ միայն խաղացողը, այլև խաղը*), կատակագուսան, վարձակ, միմոս, հտալիտ և այլն: Ինչ վերաբերում է կրկես հասկացությանը, ապա պետք է նկատել, որ Բյուզանդիայում, ինչպես և Առաջավոր Ասիայի բոլոր քաղաքակիրթ երկրներում այն դեռ շատ երկար է գործածական մնացել իր առարկայական իմաստով: Սակայն այլ հարց է, թե ի՞նչ չափով կարող էին համեմատելի լինել այստեղ ներկայացվող կրկեսային հանդիսություններն ու XVIII–XIX դարերում նորովի ձևավորված կրկեսային արվեստի երևույթները:

Նախ, հարկ է նշել, որ կրկեսի ձևավորման և գոյատևման ընթացքը Եվ. Գուզնեցովը դիտում է գուտ եվրոպական երկրների պատմության շրջանակներում և հատկապես արևմտաեվրոպական: Մինչդեռ հին հռոմեական թատերական մշակույթը, որի մեջ, բնականաբար, ընդգրկվել է նաև կրկեսային արվեստը, կայսրության անկումից հետո շարունակել է գոյատևել արևելյան նահանգներում, ապա և բարգավաճման շրջափուլեր է ապրել Բյուզանդիայում, Գապադովկիայում, առաջավորասիական երկրներում՝ մասնավորապես Ասորիքում և Հայաստանում: Հենց այստեղ էլ թևակոխելով պատմական նոր դարաշրջան՝ միջնադար, կրկեսային արվեստն ընթացել է իր վաղեմի ավանդույթների պահպանման և գեղարվեստական նոր հատկանիշներ ու նոր որակ ձեռք բերելու ուղիով: Ուստի, կարծում ենք, սովյալ հանգամանքն անտեսելը ճիշտ չէ նույնիսկ այն դեպքում, երբ խոսքը վերաբերում է բացառապես եվրոպական նորագույն կրկեսին, որին բնորոշ մի շարք ժանրեր ու առանձնահատկություններ, ինչպես ստորև կտեսնենք, ձևավորվել են հենց այստեղ՝ վաղ ֆեոդալիզմի երկրներում:

Մտաբերենք, թե որքան հաճախ են միջնադարի հույն, ասորի և հայ հեղինակներն անդրադառնում կրկեսային խաղերին: Այսպես, նրանցից մեկը պատմում է, թե ինչպես Բյուզանդիոնում թափառաշրջիկ կրկեսային մի խումբ, որը մինչ այդ հանդես էր եկել Եգիպտոսում, Պարսկաստանում, Վրաստանում և Հայաստանում, բացառիկ հմտությամբ ցուցադրել է լարախաղացության և ձիավարժության բարդ համարներ: «Այն ամենը ինչ նրանք անում էին, զարմանալի էր ու արտասովոր: Դա ինչ-որ դիվական տեսիլ չէր, այլ հավաստի գործ՝ երկարատև վարժությունների արդյունք: Երկար չխոսելով՝ կպատմենք նրանց արածներից մի քանիսի մասին: Այսպես, վերցնելով երկու կամ երեք կայմեր և ուղղահայաց դիրքով ամրացնելով հողում, լարախաղացները բարակ ճոպաններով ամրացրին դրանք այնպես, որ կայմերը չթեքվեին ոչ այս, ոչ այն կողմ: Այնուհետև կայմերի մեկի ծայրից պարանը ձգեցին մինչև մյուսը: Ապա վերցրին մյուս պարանը և վարից վեր փաթաթեցին կայմե-

րից մեկին. ստացվեց աստիճանանման մի բան, որով կարելի էր վերելնել: Բարձրանալով վեր՝ մեկը կանգնեց կայսի ծայրին մերթ մեկ, մերթ մյուս ոտքի վրա, հետո երկու ոտքերն էլ վեր բարձրացրեց և գլխի վրա կանգնեց կայսի ծայրին: Ապա անսպասելի մի թռիչքով բռնեց պարանից, կախվեց և սկսեց արագ պտույտներ գործել: Հետո ձեռքերի փոխարեն սրունքներով գլխիվայր կառչեց պարանից և շարունակեց պտույտել ու պտույտել: Այնուհետև կանգնեց պարանի կենտրոնում, վերցրեց աղեղը և նետը հասցրեց բավական հեռու դրված նշանակետին և այնքան անսխալ, որ մեկ ուրիշը չէր կարող նույնիսկ գետնի վրա կանգնած դիրքից: Ավելին, աչքերը փակելով և ուսերի վրա առնելով մի փոքրիկ տղայի, նա պարանի վրայով քայլեց մի կայսից մյուսը: Ահա թե ինչ արեց նրանցից մյուսը: Ձի հեծավ, ասպանդակեց և ձիու արագ վազքի ժամանակ կանգնում էր մերթ ձիու մեջքին, մերթ բաշին՝ աներկյուղորեն շարժելով ոտքերը թռչունի նման: Երբեմն նա անսպասելիորեն ցած էր թռչում սլացող նժույգից, բռնում էր պոչից և անսպասելիորեն հայտնվում էր կրկին թամբի վրա կամ սահում էր թամբի մի կողմից, անցնում նժույգի փորի տակ, հեշտությամբ բարձրանում էր մյուս կողմից և շարունակում էր վարել նժույգը մեծ արագությամբ: ... Երրորդը գլխին դնում էր բազկաչափ մի փայտ, փայտի ծայրին ջրով լի մի անոթ և քայլում էր այնպես, որ անոթը երկար ժամանակ անշարժ էր մնում: Մեկ ուրիշը գլխին էր կանգնեցնում իր նիզակը, որի շուրջը ոլորած փաթաթված էր պարանը. նիզակի վրայով փոքր մի տղա արագ հասնում էր նիզակի ծայրը և կրկին իջնում, իսկ նիզակը գլխին պահող մարդը անընդհատ ետ ու առաջ էր քայլում: Մեկ ուրիշը օդ էր նետում ապակե գնդակը և որսում կամ ճկույթով, կամ արմունկով, կամ ուրիշ մի ձևով»²²:

Այսպիսի խաղերի կարելի էր ակնհայտապես լինել առաջավորասիական ժողովուրդների մեջ, ընդհուպ մինչև ուշ միջնադար: Պատահական չէ, որ դեռևս Դավիթ Անհաղթն է անհրաժեշտ համարել անդրադառնալ դրանց: Մահմանելով արվեստներն ըստ իրենց պիտանիությանը «ի կենցաղում», նա նշում է, որ «ընդունայնարհեստություն է՝ լարախաղացություն, ձողախաղացություն, որ ոչ օգտեցուցանե՞լ զկենցաղս և ոչ վնասե՞լ» (ոչ օգուտ է բերում, ոչ էլ վնաս), մինչդեռ «չարարուեստություն է՝ կախարհություն և դիրություն, որ ոչ միայն ոչ օգտեցուցանեն զկենցաղս, այլ և վնասեն ևս»²³ (ընդգծումը մերն է – Գ. Օ.): Մեզ համար կարևոր է այստեղ ոչ միայն վաղ միջնադարյան հեղինակի կողմից կրկեսային ժանրերի թվարկումը (լարախաղացություն, ձողախաղացություն), այլ և նրա վերաբերմունքն այնպիսի երևույթի հանդեպ, որն այդ ժամանակաշրջանում հաճախ անվանել են «թատր»: Մակայն առավել նշանակալիցն այն է, որ «ընդունայն» արհեստներից նա առանձնացնում է կախարհությունն ու դիրությունը, իբրև ոչ միայն անօգուտ, այլ և վնասաբեր, ուստի և անվանում է դրանք «չարարուեստություն»: Ի դեպ, նույնպիսի մերժողական վերաբերմունք կար աճապարար-մոզերի հանդեպ դեռևս նախաքրիստոնեական ժամանակնե-

²² Տե՛ս Հ. Հ. Ն. Վ. հ. ա. ն. ի. ս. յ. ա. ն. Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1978, էջ 241-242:

²³ Դ. ավ. ի. թ. Ա. ն. հ. ա. դ. թ. Մահմանը իմաստութեան, Երևան, 1960, էջ 104:

րում, երբ նրանց սովորաբար հենց կախարդ էլ անվանել են: Դեռ ավելին, այդ «չար արվեստով» զբաղվողների շարքին էին պատկանում նաև նրանք, ովքեր, Եզնիկ Կողբացու ասելով, «կախարդություններով ընտելացնում են մարդկանց», զանազան կենդանիների ու գազանների²⁴: Ըստ էության, սրանք հենց այն կրկեսային խաղերն են, որոնք կառուցվում են միջնորդավորված եղանակով: Եվ Դավիթ Անհաղթն էլ, թեև միանգամայն այլ նկատառումներով և այլ հայեցակետից, փաստորեն, շատ դիպուկ սահմանազատում է այդ երկու ձևաբանորեն տարբեր արվեստները:

Զիավարժությունն իբրև կրկեսային խաղի տեսակ, կարծում ենք, նույնպես կարող էր դասվել «ընդունայն» արհեստների շարքը, սակայն իր հասարակական նշանակությամբ նաև առանձնացել է բոլոր այս կարգի խաղերից: Պատահական չէ, որ միջնադարում այդ հմտությանը փորձել են վարժվել անգամ հոգևորականները. «Լսեմք զումանց քահանայից՝ ձիավարժս լինել և զէնս առնուլ ըստ զինուորաց, և խրախճութիւնս խաղուց ձիրնթացից ընդ նոսին արշաւել երիվարօք, ի յորս երեոց և ի նետաձգութիւնս. և յամենայն ինչ յայսպիսիս, որ նոցայն (աշխարհականներին – Գ. Օ.) գործոյ է անկ և ոչ եկեղեցւոյ սպասաւորաց...»²⁵: Իհարկե, խոսքն այս դեպքում ժամանակակից ըմբռնմամբ ձիավարժության արվեստի մասին չէ: Եվ անգամ Գրիգոր Տղայի արտահայտությունը՝ «ուր ձիավարժքն ի թատերին»²⁶՝ այդ պատկերացումը չի տալիս: Սակայն, անտարակույս, Ֆիլիպ Ասթլեյի «Ձիամարզական դպրոցի» նախատիպն այստեղ է՝ հնագույն կրկեսներում ու ձիարձակարաններում:

Վերջապես, կրկեսային ատլետիկայի, գիմնաստիկայի և ակրոբատիկայի օրրանն էլ այստեղ է, քանի որ հենց այստեղ էլ, փաստորեն, ծնունդ են առել «անմիջական» եղանակով կառուցվող այդ խաղաձևերը: Սպորտային բնույթի ամեն մի հանդիսություն արդեն իսկ մեծ հետաքրքրություն ներկայացնող երևույթ է: Այդպես է եղել բոլոր ժամանակներում, իսկ հնում, ինչպես գիտենք, առանձնակի նշանակություն է տրվել մարդու ֆիզիկական մարզվածությանն ու հնարավորությունների դրսևորմանը: Բազմաթիվ ու բազմապիսի մրցասպարեզների գոյությունն էլ այդ շրջանում դրա վառ ապացույցն է: Բայց որքան էլ սպորտն ինքնին հետաքրքրական է իբրև հանդիսություն, այնուհանդերձ, դեռ արվեստ չէ, և անգամ կրկեսային խաղ էլ չի կարող համարվել, մանավանդ, եթե խոսքը հին կրկեսներում ցուցադրվող մրցախաղերի մասին է, որոնք առանձնապես աչքի են ընկել իրենց բիրտ ու զգայացունց տեսարաններով: Ամենից ակներև տարբերությունն այն է, որ կրկեսային արվեստի հետաքրքրության շարժառիթը ոչ թե մրցակցության կիրքն է, այլ զեղազիտական աֆեկտը, որի մասին խոսք եղավ սկզբում: Ուստի, այստեղ էլ վճռորոշ դեր ունի այն «օտարացման» սկզբունքը, որ դիտեցինք աճպարարության օրինակներում: Տարբերությունը սուկ խաղի ձևակերտման եղանակների մեջ է: Եթե աճպարարն առերևույթ «օտարանում է» իր տեխնիկական հնարանքներից և դրանց զուգահեռ կա-

²⁴ Ե զ ն ի կ Կ ո ղ բ ա ց ի. Եղծ աղանդոց, թարգմ. Ա. Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1970, էջ 61:

²⁵ Ն ե ր ս ե ս Շ ն ո ր հ ա լ ի. Թուղթ ընդհանրական, Վենետիկ, 1838, էջ 172:

²⁶ Գ ր ի գ ո ր Տ ղ ա. Բանաստեղծություններ և պոեմներ, աշխ. Աս. Մնացականյանի, Երևան, 1972, էջ 298:

նուցում է «ուրիշ» խաղ՝ գրավիչ իր խորհրդավորությամբ և տպավորիչ իր արտահայտչաձևերով, ապա «անմիջական» եղանակով գործող արտիստն «օտարանում է» իր իսկ խաղից՝ ցուցադրելով այն, իբրև նույնպիսի մի «զարմանագործություն»: Այստեղ ևս խաղարկվում է անհրակաճն ու աներևակայելին. պարզապես այդ կենդանագանգ գործողության կրողն արդեն ինքը արտիստն է: Եվ հետո, ուժն ու ճարպկությունը կրկեսում ոչ թե նպատակ են, ինչպես այդ հաստուկ է սպորտային խաղերին, այլ միջոց գեղարվեստորեն իմաստավորելու մարդու անսահման հնարավորությունները և ստեղծելու գերբնական կարողություններով օժտված հերոսի ընդհանրական մի կերպար:

Իհարկե, չմոռանանք, որ կրկեսային հնագույն հանդիսախաղերին հատուկ մրցակցության ու մենամարտի տեսարաններ ներկայացրել են նաև նոր ժամանակներում, մասնավորապես XIX դարի, այսպես կոչված, «թատրոն-կրկեսներում», սակայն դրանք կամ թատերականացված ներկայացումներ էին, որոնք զխավորապես կառուցվել են միմական ակրոբատիկայի ու ձիավարժության տարրերի օգտագործմամբ²⁷ կամ էլ կոմիամարտի և ըմբշամարտի տեսարաններ, որոնցում նույնպես հատուկ ընդգծված էր թատերային տարրը²⁸: Հետագայում այդ վերապրուկներն էլ աստիճանաբար անհետացան ասպարեզից, երբ վերջնականապես ձևավորվեց կրկեսային խաղի բուն գեղարվեստական լեզուն:

Այսպիսով, մենք հանգում ենք երկու շատ էական հետևությունների:

Առաջինը վերաբերում է կրկեսային խաղի կառուցվածքային առանձնահատկություններին, երբ սուբյեկտն «օտարանալով» օբյեկտից՝ խաղի բուն առարկայից, ցուցադրում է այն իբրև «զարմանագործություն»: Ընդ որում, օբյեկտն այս դեպքում ոչ միայն կարող է սուբյեկտով «միջնորդավորված» լինել, այլև «անմիջականորեն» սուբյեկտով պայմանավորված: Ահա թե ինչու արտիստն այստեղ հանդես չի գալիս որպես անհատականություն, այլ ներկայանում է որպես ընդհանրացված կերպար՝ գերբնական ուժի խորհրդանիշ, որ եկել է հաղթահարելու ամեն մի արգելք, որքան էլ այն հաղթահարելն անհրակաճ է ու աներևակայելի: Սակայն սա դրամատիկական հերոսի պահվածք չէ. նա մարտահրավեր չի նետում այդ արգելքներին ու առավել ևս ինքն իրեն, այլ երկու դեպքում էլ ուղղակի հեզնում է իր կենտրոնագանգ հնարանքներով, քանի որ հաղթանակի համար առերևույթ ասես ոչ մի ճիգ ու ջանք չի էլ գործադրում:

Երկրորդ հետևությունն այն է, որ կրկեսային արվեստին հատուկ միջնորդավորված և անմիջական խաղաձևերն իրենց կառուցվածքային առանձնահատկություններով հանդերձ գեղարվեստորեն միասեռ երևույթներ են: Եթե թատերական արվեստն այս երկու խաղաձևերով պայմանավորված բաժանվում է ինքնուրույն ասպարեզների (բեմական արվեստ, ստվերների թատրոն, տիկնիկային թատրոն և այլն), որոնք սկզբունքորեն տարբեր են իրենց բեմադրական համակարգով և գե-

²⁷ Стé у Е. К у з н е ц о в. Ызл. азбу., էջ 108-121:

²⁸ Стé у Л. В и л л ь. Борьба и борцы. СПб., 1903. Գրքում հեղինակն ընդարձակորեն նկարագրում է այդ տիպի բոլոր խաղերը:

դարվեստական արտահայտչալեզվով, ապա կրկեսում այդպիսի սահմանազատում չկա՝ երկու դեպքում էլ գործում են խաղի ձևակերտման միևնույն սկզբունքները: Տարբերությունն այստեղ պայմանավորված է սուկ կառուցվածքային երկվորյամբ, երբ մի դեպքում գործողության օբյեկտն արտիստի կենտրոնազանց վարքագիծն է իր զարմանահրաշ արարքներով, մյուսում՝ նրա անուղղակի միջնորդությամբ խաղարկվող կենդանիներն ու առարկաներն են:

Արդ, հասկանալի է դառնում, թե ինչու կրկեսային յուրաքանչյուր ներկայացման ծրագրում կարող են ընդգրկվել տարբեր ժանրի խաղեր, անկախ իրենց բովանդակությունից և ձևակերտման եղանակներից: Կարևորն այս դեպքում ոչ այնքան խաղի առարկան է, որքան նրա տեսակը՝ ձևաբանական կառուցվածքը: Ամեն մի կրկեսային հանդիսություն իր ժանրային բազմազանությամբ հանդերձ, այնուամենայնիվ, ամբողջական է իբրև մեկ գեղարվեստական միասնություն: Այդպիսին է ներկայանում կրկեսն անտիկ ժամանակներից մինչև օրս:

МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДРЕВНИХ И СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЦИРКОВЫХ ИГР

ГРИГОР ОРДОЯН

Р е з ю м е

На основании античных и средневековых письменных источников прослеживается процесс формирования структурных особенностей циркового искусства, первоначально образовавшегося из религиозно-обрядовых действий древних народов в виде иллюзиона и «чудотворства». Однако окончательно, как специфическое явление зрелищного искусства, оно сложилось в позднеантичный период, и затем нашло широкое распространение в Византии, Каппадокии, Сирии и Армении. Тогда же отчетливо выявились два способа формообразования игр, которые условно можно назвать *непосредственным* и *опосредованным*. Первый предполагает те формы игры, где объектом зрелища непосредственно является сам артист, с его поступками и действиями; во втором же случае – это в основном всевозможные предметы и животные, которыми артист *опосредованно* манипулирует, в качестве объекта. В отличие от других зрелищных искусств (сценическое искусство, театр теней, кукольный театр, танец и т.д.), специфика которых обусловлена дихотомией именно этих способов формообразования, морфология цирка объединяет их наличие, как однородные и взаимодополняющие виды эксцентрического действия.