

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԿՐԿԵՍԱՅԻՆ ԾՐԱԳՐԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ

ՀՐԱՁ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ, ՀՀ, Երևան

Էլ. հասցե՝ petrosyanhrach@gmail.com

DOI: 10.24234/scientific.v2i52.388

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Կրկեսային արվեստի տեսության գլխավոր խնդիրներից մեկն է հանդիսանում կրկեսի դրամատուրգիայի հիմնական սկզբունքների և կանոնների սահմանումը, և, հետևաբար, կրկեսում ռեժիսորական աշխատանքի ծավալը և սահմանները: Կրկեսային համարը կարող է դասվել արվեստի ստեղծագործությունների շարքին միայն այն դեպքում, երբ նրանում առկա է գեղարվեստական սկիզբ: Սակայն արդյո՞ք հնարավոր է կիրառել բեմական և կատարողական արվեստի այլ ճյուղերի՝ մասնավորապես թատրոնի դրամատուրգիայի սկզբունքները կրկեսում: Պետք է նշել, որ դա, առաջին հայացքից, անհնար է, քանի որ գեղարվեստական կերպարների ստեղծման հնարավորությունները մեծապես տարբերվում են թատրոնում և կրկեսում: Սակայն արդի կրկեսային արվեստը կտրուկ փոփոխության է ենթարկվել. նրա առանձնահատուկ գծերից են դարձել վիրտուոզ, ռեկորդային մակարդակի հնարանքները, բարդագույն տեխնիկայի կիրառումը, ծրագրի խորը, բարոյական ենթատեքստը, ոչ միայն մանրակրկտորեն մտածված առանձին համարները, այլև ամբողջ ներկայացումը: Հետևաբար անհրաժեշտ է դառնում մասնագիտացված ռեժիսորների առկայությունը կրկեսային ստեղծագործությունների բեմադրման գործընթացում: Հենց այս պատճառով անհրաժեշտ է դառնում այս խնդրի համակարգային ուսումնասիրությունը, հատկապես, եթե հաշվի առնենք, որ սույն թեմայով ուսումնասիրությունները հայ արվեստաբանության մեջ բավականին սակավ են:

Բանալի բառեր՝ կրկես, հայկական կրկես, ռեժիսորան կրկեսում, դրամատուրգիա:

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ռեժիսորի մուտքը կրկես չի եղել հարթ և միանգամից: Ինչպես գիտենք, կրկեսային արտիստների առաջնային նպատակը հանդիսանում էր զվարճացնել

հանդիսատեսին և առաջին հերթին իրենց հնարանքների բարդությամբ: Սա է պատճառը, որ երկար տարիներ կրկեսային ներկայացումներում դերասանների արտիստիզմը մղված էր երկրորդ պլան և հիմնական շեշտը դրված էր կատարողական տեխնիկայի վրա: Այսպես է Մոսկվայի Նիկոլինի անվան կրկեսի երկարամյա գլխավոր բեմադրիչ Մարկ Մեստեչկինը նկարագրում կրկեսային ռեժիսուրայի այս շրջանը. «Ո՛վքեր էին զբաղվում կրկեսային ռեժիսուրայով: Մի կողմից դրանք թատրոնից եկած մարդիկ էին, ովքեր այդպես էլ չկարողացան տիրապետել կրկեսային արվեստի յուրահատկություններին: Նրանց աշխատանքները որպես կանոն սահմանափակվում են կրկեսային շքերթների կամ, առավել հազվադեպ, ամանորյա ներկայացումների բեմադրություններով: Մյուս խումբը կազմում են կրկեսի նախկին արտիստները, որոնք զանազան պատճառներով դարձել են ռեժիսորներ: Ամբողջովին տիրապետելով իրենց ժանրի տեխնիկային, նրանց հաջողվում է մարզել կատարողներին, երբեմն նույնիսկ մտածել նոր, հետաքրքիր հնարանքներ և կոմբինացիաներ: Առավել դժվար է նրանց համար կրկեսային առանձին համարի բեմադրությունը. ընդհանուր կրթական և մասնագիտական պատրաստվածության բացակայությունն իրենն ասում է: Եվ առավել անընդունակ են նրանք այն ժամանակ, երբ գործը վերաբերվում է մեծ կրկեսային ներկայացումներին կամ ծաղրածուների հետ փորձերին» (Местечкин М, 1976): Այսպիսով, կրկեսային արվեստի զարգացման հետ զուգընթաց անհրաժեշտ է դառնում խոսել կրկեսային դրամատուրգիայի մասին:

«Դրամատուրգիա» եզրույթն առաջին հերթին վերաբերվում է, իհարկե, թատերական արվեստին: Դրամատուրգիան բեմական ստեղծագործության կառուցման և կազմակերպման արվեստն է, այսինքն՝ այն սկզբունքների ամբողջությունը, որի միջոցով ստեղծվում է սյուժեն, ընդգծվում է պատմության կոնֆլիկտը, կերպարները և գործողությունները: Իհարկե, կրկեսի դրամատուրգիայի հասկացությունը անհրաժեշտաբար տարբերվում է թատրոնի դրամատուրգիայից այն պատճառով, որ թատրոնն իր էությամբ էականորեն տարբերվում է կրկեսից, քանի որ թատրոնում դրամատուրգիան, որպես կանոն, հենվում է գրական տեքստի վրա, իսկ կրկեսում՝ հնարանքի, բեմական կերպարի և ռիթմի վրա:

Թատրոնում կերպարը ապրում է ամբողջ ներկայացման ընթացքում, այսինքն՝ մի քանի ժամերի ընթացքում, մինչդեռ կրկեսում կերպարն ապրում է կրկեսային համարի տևողությանը համապատասխան, ասել է թե մի քանի րոպե: Թատրոնի արտիստները հանդես են գալիս բեմում՝ շրջապատված թատերական խաղընկերներով և դեկորացիայով: Կրկեսի արտիստը հանդես է գալիս որպես կանոն միայնակ, ամեն կողմից շրջապատված հանդիսատեսով լի ամֆիթատրոններով, որտեղ չկա ո՛չ ետնաբեմ, ո՛չ կուլիսներ: Այլ են նաև թատերական և կրկեսային ներկայացումների հանդիսատեսի պահանջներն ու սպասելիքները: Կրկեսը, իր բնույթով, հանդիսանում է դինամիկա և ակտիվ գործողություններ,

տպավորությունների և էմոցիաների արագ փոփոխություններ, վառ և ուժեղ զգացողություններ: Կրկեսում հանդիսատեսը փնտրում է անհնարինը և ցանկանում է հանդիպել հրաշքի: Այս ամենի բացակայությունը կրկեսային ներկայացումը դարձնում է ձանձրալի և անհետաքրքիր: Կրկեսը միշտ զվարճացնող է, սակայն սա չի նվազեցնում կրկեսի՝ հանդիսատեսի վրա ունեցած գեղարվեստական ազդեցության արժանիքները:

Կրկեսի դրամատուրգիայի սահմանումը արդեն երկար ժամանակ հանդիսանում է բուռն քննարկումների թեմա: Մի շարք տեսաբաններ գտնում են, որ կրկեսային արվեստը զուրկ է դրամատուրգիայից, մյուսները համոզված են, որ կրկեսային ներկայացումներն ու առանձին համարները կարող են, և նույնիսկ պետք է ունենան դրամատուրգիա: Պարզ է մի բան, կրկեսային համարը, ուստի նաև ներկայացումը, չի կարող ունենալ այն միասնական սյուժեն, որն ունի թատերական ներկայացումները: Պետք է նշել, որ կրկեսային ներկայացումները հիմնականում ունեն ոչ խոսակցական բնույթ, այսինքն՝ այստեղ, ի տարբերություն թատրոնի, խոսքը չի հանդիսանում արտահայտչական գերակա միջոցը: Խոսքի բացակայությունը թույլ չի տալիս կրկեսային ներկայացումներում ներդնել դասական թատերական սյուժեներ և պատմել պատմություններ:

Այնուամենայնիվ, ելնելով կրկեսային արվեստի առանձնահատկություններից կարող ենք ասել, որ կրկեսի դրամատուրգիան կրկեսային ներկայացումը որպես ամբողջական պատմություն կառուցելու արվեստն է, որտեղ գործողություններն ու համարները կապված են գեղարվեստական կամ հուզական տրամաբանությամբ: Կրկեսում դրամատուրգիան ընդգրկում է ներկայացման կառուցվածքը, արտիստների փոխհամագործակցությունը, ռիթմը, տեսողական արտահայտչականությունը և հանդիսատեսի ուշադրությունը կառավարելու միջոցները: Այն համատեղում է թատերական ռեժիսուրայի, խորեոգրաֆիայի և բեմական արվեստի այլ ճյուղերի տարրերը՝ միաժամանակ բավարարելով կրկեսային արվեստի յուրահատուկ պահանջները (ակրոբատներ, ձեռնածուներ, ծաղրածուներ, օդային մարմնամարզիկներ, կենդանավարժություն և այլն): Կրկեսը տարատեսական արվեստների սինթեզ է, իսկ դրամատուրգիան այն դարձնում է ամբողջական:

Նախ, փորձենք ուսումնասիրել ամբողջական կրկեսային ներկայացման դրամատուրգիան: Ռեժիսորի բարդագույն խնդիրներից մեկն է ամբողջական ներկայացման բեմադրությունը: Ավանդական կրկեսում, որպես կանոն, բացակայում է ներկայացման ընդհանուր թեման, այն կարելի է ասել համարների հերթափոխ է (դիվերտիսմենտային կրկես): Պետք է գտնել արտահայտիչ և ուշագրավ սկիզբ, համարները ցուցադրել այնպիսի հերթականությամբ, որպեսզի դրանց հանդեպ հետաքրքրությունն աստիճանաբար աճի, իսկ վերջացնել ամենից լավ է յուրահատուկ, տպավորիչ ատրակցիոնով: Այսօրինակ ծրագիր կարող է բեմադրել և նաև փորձառու կազմակերպիչը (Дмитриев Ю., 1968):

Սակայն ռեժիսորի գեղարվեստական աշխատանքն առավել ծավալուն է և բարդ: Առաջին հերթին ռեժիսորը որոշում է կրկեսային ներկայացման թեման: Ըստ այդ թեմայի են բեմադրվում դրանում առկա համարները: Հետաքրքրական է, որ հայ իրականության մեջ այսօրինակ ռեժիսորական աշխատանք առկա է դեռևս XIX դարի առաջին կեսից: Մասնավորապես, «Արամյան թատրոն»-ի բեմադրություններից մեկում, կարդում ենք մամուլում, որ դերասաններից մեկը գոռում է «կրակ կա» և սկսում պարաններով ճարպկորեն վեր բարձրանալ: Մարելու համար վրա են հասնում ջրկիրները, որոնք թատրոնով մեկ ձգված լարերի վրայով այնպես էին վազում, «կարծես թե գետնի վրա գտնվեին» («Արևելք», 1899): Այստեղ արդեն տեսնում ենք լարախաղացության ժանրին հատուկ հնարաններ: Բոլոր արտիստները բարդ մարմնամարզական և այլ ժանրային հնարաններ էին կատարում, որոնք, սակայն, ոչ թե ինքնանպատակ էին, այլ պայմանավորված էին ենթադրյալ հրդեհով¹: Սա կրկեսային դրամատուրգիայի հետաքրքրական օրինակ է, որտեղ համարները և հնարանները բխում են ներկայացման թեմայից և որոշակի պատմություն են պատմում:

Հայկական կրկեսային կոլեկտիվը իր առաջին ներկայացումներից սկսած, որպես ընդհանուր, միավորող թեմա ընտրել էր հայկական ժողովրդական արվեստը՝ զարդանախշեր, երաժշտություն, ազգային խաղեր և այլն: Ռեժիսորներին հաջողվել էր հավասարակշռություն գտնել ազգային յուրահատկությունների և դասական կրկեսի սկզբունքների միջև: Առաջնակարգ վարպետությունը ներկայացվում էր ազգային երիզապատմամբ, որ ներառում էր երաժշտությունը, զգեստները, ասպարեզի և ռեկվիզիտների ձևավորումը: Ծաղրածու Լեոնիդ Ենգիբարյանը ցեմենտավորում էր ներկայացումը, նույնիսկ մեկ րոպե թույլ չէր տալիս, որպեսզի հանդիսատեսի ուշադրությունը թուլանա (Дмитриев Ю., 1968):

Հիշարժան է նաև հայ կրկեսի մեծագույն վարպետներից մեկի՝ Ստեփան Իսահակյանի «Բժիշկ Այբոլիտ» մանկական կրկեսային ներկայացումը: Այս ներկայացման դրամատուրգիական հիմքը Կ.Չուկովսկու համանուն հեքիաթն էր: Այն բեմադրվել է Լենինգրադյան կրկեսում Իսահակյանի և Յուրի Նիկուլինի համատեղ մտահղացմամբ որտեղ Իսահակյանը մարմնավորում է բժիշկ Այբոլիտի, իսկ Նիկուլինը՝ Բարմոլեյի կերպարները: Այս բեմադրությունը ընդհուպ մոտենում է թատերական արվեստին և հիշեցնում է մանկական թատրոն-ներկայացում: Այստեղ նույնպես կրկեսի լեզվով՝ հնարաններով, զավեշտախաղի և կենդանավարժության միջոցով պատմվում է որոշակի պատմություն:

Ռեժիսորի հաջորդ մտահոգությունն է կրկեսային ներկայացման մեջ ժանրերի զանազանությունը և արտիստների ելույթների ճիշտ հերթափոխը: Ընդ որում ռեժիսորը կրկեսային ներկայացումը բեմադրելուց մեծապես ելնում է հանդիսատեսի՝

¹ Այս բեմադրության մասին ավելի մանրամասն՝ տե՛ս. Օրդոյան Գ., Հայ կրկեսային արվեստի անցած ուղին, էջ 135

հնարանքների բարդության և յուրահատկության ընկալումից: Օրինակ՝ կրկեսային արվեստի մասնագետները գիտեն, որ ձեռնածուն (жонглер), որ կանգնած է գետնին և երեք ջահեր է նետում ընդհանրապես նման չէ այն արտիստին, ով նույն հնարանքը (трюк) կատարում է ձիու վրա կանգնած կամ հեծանիվի վրա նստած: Սակայն շարքային հանդիսատեսը, որ հաճախ գլուխ չի հանում կրկեսային վարպետության նրբություններից, բոլոր երեք ելույթները միատիպ է ընկալում և սկսում ձանձրանալ (Дмитриев Ю., 1968): Ուստի, ռեժիսորի խնդիրը այստեղ կայանում է նաև այնպիսի համարներ ներառել ներկայացման մեջ, որպեսզի անընդհատ կարողանա պահպանել հանդիսատեսի ուշադրությունը: Այս առումով արժանի է հիշատակման հայկական կրկեսային կոլեկտիվի ռեժիսոր և ղեկավար Վաղարշակ Արզումանյանի աշխատանքը կոլեկտիվի ռեպերտուարի ընտրության հարցում: Համարների ընտրությունը կատարված էր շատ ճիշտ. այստեղ տեսնում ենք Նազի Շիրային, ով համադրում էր ձեռնածուական արվեստը յուրահատուկ ազգային պարերի հետ, տեսնում ենք Մագդասյանի ուժային ակրոբատների խմբին «Բրոնզե մարդիկ» համարով, որտեղ բարդ ակրոբատիկ և ուժային հնարքներով կարծես հնագույն հարթաքանդակներից դուրս ելած կենդանի արձաններ լինեին, Հարությունյանի ակրոբատների խումբը, որ գեղեցիկ հնարքներ էր կատարում բատուտի վրա, Վ.Արզումանյանի էկվիլիբրիստիկան, երբ կրկեսի գմբեթից ձգված թեք պարանով, հատուկ անվակների օգնությամբ մեծ արագությամբ վարպետը գլխիվայր իջնում էր (Հայկական սովետական հանրագիտարան: Հատոր 2, 1976), ծաղրածուական դուետ Սիկոն և Սաքոն (Ռուբեն Հարությունյան և Լևոն Միներեյան), ովքեր ցուցադրում էին երգիծական համարներ, որոնք, ընդ որում, պարունակում էին և բուֆոնադայի տարրեր, և երաժշտական, և սատիրա: Հետագայում այս խմբին միացավ նաև հանրահայտ կենդանավարժ Ստեփան Իսահակյանը և, իհարկե, ծաղրածու Լեոնիդ Ենգիբարյանը: Դժվար չէ նկատել, որ ժանրերն այստեղ չեն կրկնվում, ուստի հանդիսատեսը միշտ հետաքրքրությամբ դիտում էր, սպասելով, թե ինչ կլինի մյուս համարում:

Այսօրինակ կրկեսային ներկայացումներում անգնահատելի են գորգային ծաղրածուների դերակատարությունը: Հայ կրկեսի պատմության լավագույն օրինակը, ինչպես արդեն ասել ենք, հանդիսանում է Լեոնիդ Ենգիբարյանը: Ընդ որում, նրա բոլոր ժանրերում ունեցած բարձր վարպետությունը թույլ էր տալիս կարծես շարունակել նախորդ ելույթը և այն աննկատ տանել դեպի հաջորդ ելույթը, ցուցադրելով այդ ելույթներում եղած հնարքները, սակայն երգիծական տարրերով: Ավելին, նրա աշակերտ, Երևանյան կրկեսի երկարամյա տնօրեն Սոս Պետրոսյանը հիշում է. «Ենգիբարյանի բեմադրության հիմքում առաջին անգամ ընկած էր ծաղրածուն, մյուս բոլոր համարները լրացնում էին նրան, մինչդեռ ընդունված էր հակառակը՝ ծաղրածուն էր լրացնում ներկայացման դադարները: Պատմության մեջ

առաջին անգամ ծրագրի հիմնական մասը զբաղեցնում էր ծաղրածուն» (Պետրոսյան Սոս, 2017):

Կրկեսային ծրագիրը կազմվում է տարատեսակ համարներից, որոնցից ոմանք հանդիսատեսի կողմից հեշտ են ընկալվում, իսկ ոմանք՝ պահանջում են էմոցիոնալ առավել մեծ լարում: Այստեղ ռեժիսորի աշխատանքը կայանում է նրանում, որ, այսպես ասած, կառավարի հանդիսատեսի ուշադրությունը և զգացմունքային ծանրաբեռնվածությունը: Ռեժիսորը, եթե ցանկանում է, որ ծրագիրը հավանության արժանանա, հոգ է տանում, որ հանդիսատեսը, գմբեթի տակ իրենց հնարանքները կատարող լարախաղացների ելույթի հետ կապված ապրումներից հոգնած, կարողանա հանգստանալ և վայելել երաժշտական կատակերգուների նրբագեղ, հումորային համարը: Ամենից ծիծաղելի ծաղրածուներն էլ, ի վերջո, կարող են հոգնեցնել: Ուրեմն, ռեժիսորը պետք է աննկատ ուշադրությունը փոխի այնպիսի համարի վրա, որտեղ ցուցադրվում են ուժ և ճարպկություն (Дмитриев Ю., 1968):

Յուրաքանչյուր ժանրային համար հող է պատրաստում հաջորդ համարի համար և հանդիսատեսին աննկատ հասցնում է դեպի ներկայացման կուլմինացիա՝ դեպի ատրակցիոն: Ներկայացման գլխավոր ելույթը ընդունված է անվանել «ատրակցիոն» (ֆր. attraction – «ձգում» բառից): Սա ներկայացման ամենից հետաքրքիր և արտահայտիչ ելույթն է, որը կրկեսային ծրագրի մեջ զբաղեցնում է կենտրոնական դիրք: Որպես կանոն, ատրակցիոնը ծրագրի կուլմինացիոն ավարտն է հանդիսանում, ուստի դրան առավել մեծ ուշադրություն է հատկացվում (Гуревич З.Б., 1977): Հայ կրկեսային պատմության մեջ այսպիսի համարը լավագույն օրինակը Ստեփան Իսահակյանի «Կենդանիների ծիծաղելի խումբ» ատրակցիոնն էր, որը հայկական կրկեսային կոլեկտիվի ծրագրերի կենտրոնական համարն էր: Սակայն, ելնելով կրկեսի ասպարեզի անհրաժեշտ ձևավորումից, այն դրված էր ծրագրի երկրորդ մասի հենց սկզբում՝ ընդմիջումից հետո: Նման ատրակցիոն էր ստեղծել նաև հայազգի մեկ այլ կենդանավարժ Միխայիլ Բագդասարովը (Միքայել Բաղդասարյան) իր կենդանավարժ Միխայիլ Բագդասարովը (Միքայել Բաղդասարյան) իր «Սասունցի Դավիթ» համարով, և Նաիրա Պետրոսյանն իր «Կենդանիների աշխարհում» ատրակցիոնով:

Հանդիսատեսի ուշադրությունը պահել ռեժիսորին թույլ է տալիս համարների (ժանրերի) զանազանությունը, որոնք ներկայացվում են ռեժիսորի կողմից գտնված որոշակի ուղիով: Այդ ուղիով պահել մեծապես թույլ է տալիս ճիշտ ընտրված երաժշտությունը: Երաժշտությունը կրկեսում զուտ նվագակցում (аккомпанент) չէ, այլ համարի ոգին, որ կազմակերպում է համարը, նրան տալիս և սրություն, և հուզականություն (Дмитриев Ю., 1968): Երաժիշտները միշտ կրկեսային խմբերի անբաժան մասն են կազմել: Այս առումով հետաքրքիր ակնարկ ենք գտնում հայ կրկեսի պատմության էջերում. «Ժամը 7-ին,- գրում է «Արևելքի» թղթակիցը,- նվագածուները վախ մը նվագել սկսան և վարագույրը բացվելով հետզհետե

տեսարան եկան Հովհաննես Գասպարյանը, եղբայրը՝ Մելքոն Բամբուկճյան և Մարտիրոս Խանճյան»։ Առաջին երկու կրկեսային բաժիններից հետո ներկայացվում է մի սիրային զավեշտ (Հովհաննիսյան Հ.Վ., 2010)։ Փաստորեն, «Արամյան թատրոնի» առաջին կրկեսային ներկայացումը ցուցադրվել է վալսի ներքո, հաշվի առնելով Հովհաննես Գասպարյանի ժանրային ուղղվածությունը, նա, ըստ երևույթին, հանդես է եկել ուժային ակրոբատիկա ժանրում, որի ցուցադրությունը համապատասխանում է վալսի ոճմին։ Ճիշտ էր հանրահայտ կոմպոզիտոր Տիխոն Խրեննիկովը, որ համոզված էր. «Կրկեսի և կինոյի համար անհրաժեշտ է հատուկ երաժշտություն» («Советский Цирк», N1, 1962)։ Ցավոք, այսօր, կրկեսային խմբերը միշտ չէ, որ հնարավորություն ունեն հատուկ երաժշտություն ստեղծել կրկեսային ներկայացումների համար, ուստի հաճախ կրկեսային բեմադրությունն է հարմարեցվում արդեն պատրաստի երաժշտության ոճմին և տեմպին, և ոչ հակառակը։

Ռեժիսորի առջև, բացի ամբողջ ներկայացման բեմադրությունից, խնդիր է դրված նաև իրականացնել առանձին համարների բեմադրություն։ Կրկեսում հաճախ ամբողջ ներկայացման ռեժիսորը երբեմն տարբերակվում է առանձին համարների ռեժիսորներից, քանի որ դրանք իրենց էությամբ ամբողջապես տարբեր հմտություններ են պահանջում։ Իհարկե, կրկեսային համարի ստեղծման աշխատանքում գլխավոր դերակատարը արտիստն է։ Արտիստի կատարողական հնարավորություններից է կախված հնարանքների ընտրությունը, որը կազմելու է համարի կադապարը։ Սակայն ժամանակակից կրկեսում աստիճանաբար մեծանում է ռեժիսորի դերը։ Հենց ռեժիսորն է օգնում արտիստին ընտրել առավել արտահայտիչ միջոցները, գտնել բեմադրական լավագույն որոշումները, երևան հանել համարի կամ ատրակցիոնի յուրաքանչյուր մասնակցի ստեղծագործական և մասնագիտական հնարավորությունները (Гуревич З.Б, 1977)։

Համարը կրկեսային ներկայացման կարևորագույն բաղադրամասն է, նրա գեղարվեստական հիմքը (Гуревич З.Б, 1977)։ Համարը առանձին ավարտուն ելույթ է, որ կատարվում է կրկեսային ծրագրում մեկ կամ մի քանի արտիստների կողմից։ «Համար» եզրույթը առաջացել է ստացիոնար կրկեսների ծագման պահից և ի սկզբանե նշանակել է դերասանների ելքերի հերթականությունը (Маленькая энциклопедия, 1979)։ Կրկեսում համար է կոչվում գեղարվեստական ստեղծագործությունը, որն իրենից ներկայացնում է հատուկ ընտրված հնարանքների զուգակցում, որոնք կատարվում են որոշակի հերթականությամբ՝ դրանց բարդության և արտահայտչության աճման սկզբունքով (Гуревич З.Б, 1977)։ Ուստի «կրկեսային համար» ասելով հասկանում ենք կրկեսային ներկայացման հիմնական կառուցվածքային միավոր՝ ինքնուրույն ելույթ, որտեղ արտիստը, բացի որոշակի հնարանքներից, ցուցադրում է նաև գեղարվեստական կերպար և բեմական

առաջադրանք: Ընդ որում, կրկեսային համարը պետք է լինի ավարտուն, նրա «լեզուն» պետք է լինի հնարանքը (трюк) և պետք է ունենա գեղարվեստական սկիզբ:

Այսպիսով, կրկեսային համարի ռեժիսուրան՝ հնարանքային վարպետության և գեղարվեստական միջոցների միաբանության արվեստ է ամբողջական ստեղծագործության մեջ, որը ներագրում է հանդիսատեսի վրա ոչ միայն տեխնիկական կողմով, այլև բեմական կերպարով, զգացմունքային արտահայտությամբ և գեղարվեստական տրամաբանությամբ:

Ինչպես արդեն նշեցինք, կրկեսային արվեստն ունի յուրահատուկ բնույթ. այն կառուցվում է ո՛չ խոսքի վրա, ինչպես թատրոնը, և ո՛չ էլ ձայնի կամ հնչյունի վրա, ինչպես երաժշտությունը, այլ հնարանքի վրա: Հենց հնարանքն է հանդիսանում կրկեսային արվեստի «լեզուն», հանդիսատեսի հետ գեղարվեստական հաղորդակցության միջոցը: Հնարանքը կրկեսային գործողություն է, կրկեսային արվեստի գլխավոր արտահայտչամիջոցներից մեկը (Маленькая энциклопедия, 1979): Այն համարի գլխավոր տարրն է, առանց որի չի կարող գոյություն ունենալ կրկեսային արվեստը: Օրինակ՝ ձեռնականգը (стойка на руках) կամ սալտոն ակրոբատիկայում, իրերի, մարդկանց կամ կենդանիների անհետացումը և անակնկալ հայտնվելը աճաբարության ժանրում և այլն:

Հանրահայտ տեսաբան Ե.Մ.Կուզնեցովը հնարանքը բնորոշել է որպես «առանձին, ավարտուն, ինքն իր մեջ պարփակված ֆիզիկական գործողություն» (Кузнецов Е.М, 1931): Այս բնորոշումը հրաշալիորեն ներկայացնում է հնարանքի արտաքին՝ ֆիզիկական կողմը, քանի որ հնարանքը, որպես համարի հիմնական տարր, միշտ ունի սկիզբ և ավարտ, այսինքն ունի գործողության ավարտունություն (Гуревич 3.Б, 1977): Սակայն պետք չէ մոռանալ, որ մարզիկները նույնպես մրցույթների ժամանակ կարող են կատարել նման և նույնիսկ ավելի բարդ հնարանքներ, սակայն այդօրինակ հնարանքի կատարման փաստը նրանց գործողությունը չի դարձնում կրկեսային: Կրկեսը պարզապես սպորտային ելույթների տեղ չէ: Կրկեսը արվեստ է (Доминик Ж., 1984): Ուրեմն, կրկեսում հնարանքը բացի ֆիզիկական երևույթ լինելուց, նաև գեղարվեստական երևույթ է: Ուստի միանգամայն ճիշտ է նկատել արվեստագետ Հ.Հովհաննիսյանը, երբ եզրակացրել է, որ «կրկեսը դրամա է իր և առարկայականությամբ, և պայմանականությամբ, ունի իր իմաստաբանությունը, մարտահրավեր է ու հեգնանք կենցաղի իրականության ու առօրյա բանականության հանդեպ, ստեղծում է լարում ու հանգստություն, երկյուղ և հիացմունք» (Հովհաննիսյան Հ.Վ., 2002):

Կրկեսի «լեզուն», ինչպես ասեցինք, հնարանքն է: Լայն իմաստով հնարանքը՝ տեխնիկապես բարդ գործողություն է, որը ցույց է տալիս մարդկային մարմնի կամ վարժեցված կենդանու հնարավորությունների սահմանը, ինչպես նաև արտիստի՝ տարատեսակ իրերի հետ վարվելու վարպետությունը: Ընդ որում, կրկեսային արտիստի առաջ դրված է ոչ միայն հնարանքը ճշգրիտ կատարելու առաջադրանք,

այլև այն կատարելու անօրինակ հեշտությամբ և թեթևությամբ, կարծես հեգնելով «սովորականը» և «կենցաղայինը»: Հայկական կրկեսային կոլեկտիվի ղեկավար Վ.Արզումանյանը գտնում էր, որ կրկեսի արտիստը կարող է զոհել ամեն ինչ՝ բացի կատարման գեղեցկությունից և թեթևությունից (Պետրոսյան Ս., 2017): Հնարանքն իր մեջ միշտ պարունակում է անսպասելիության և ռիսկի տարր: Հենց սրանով է պայմանավորված դրա էքսցենտրիկ բնույթը: Հնարանքը միշտ ուղղված է տեսարժանությանը, այն պետք է ցուցադրի ոչ սովորականը: Ուստի արտիստն այսօր, այս նպատակներին հասնելու համար, առավել քան երբևէ ունի ռեժիսորական աշխատանքի կարիք: Համարի ընթացքում հնարանքի միջոցով բացահայտվում է կատարողի բեմական կերպարը, երևան են գալիս նրա մասնագիտական հնարավորությունները և ձեռքբերումները: Սակայն, բնականաբար, զգացմունքային ներագոյեցության ուժ հնարանքը ձեռք է բերում միայն այլ արտահայտչամիջոցների՝ արտիստի դիմախաղի և ժեստերի, նրա մարմնի պլաստիկայի և կատարողական ոճի հետ հետ համադրման արդյունքում (Гуревич З.Б., 1977): Կրկեսային կերպարը բացահայտվում է հնարանքի գործողության միջոցով: Հենց դրանում է նրա առանձնահատկությունը (Славский Р.Е., 1989):

Կրկեսային համարում շատ կարևոր է հստակ կառուցվածքը, որի շնորհիվ դրա առանձին հատվածները, մեկ ամբողջության մեջ միավորվելով, ձևավորում են ավարտուն ստեղծագործություն՝ իր ուրույն դրամատուրգիայով: Յուրաքանչյուր համար բնութագրվում է ոչ միայն հնարանքով և կառուցվածքով, այլ նաև իր գաղափարաստեղծագործական առաջադրանքով, կրկեսին հատուկ և կրկեսային միջոցներով արտահայտված դրամատուրգիայով, և, վերջապես, զգացմունքային ներագոյեցության ուղղվածությամբ (Гуревич З.Б., 1977):

Ինչպես արդեն նշեցինք, կրկեսային համարի դրամատուրգիայի կարևոր տարրերից մեկն այն է, որ արտիստը այստեղ ներկայանում է որպես որոշակի բեմական կերպարի կրող: Իհարկե, որոշ ժանրերում բեմական կերպարը առավել ցայտուն է ընդգծված և ավելի հեշտ է տարբերակել արտիստի «ես»-ից, քան մնացած ժանրերում: Այնուամենայնիվ, բոլոր ժանրերում արտիստն ունի բեմական կերպար, որն ընդունված է անվանել դիմակ: Կրկեսում դիմակը արտիստի կողմից կրկեսային արվեստի արտահայտչամիջոցներով կյանքի կոչված կերպարն է: Դիմակը միշտ օժտված է դերասանի անհատականությամբ պայմանավորված բնավորության գծերով, ներկայացված կերպարի և մարդկանց լայն շրջանակներին հատուկ առանձնահատկություններով (Маленькая энциклопедия, 1979): Ընդ որում համարի ընթացքում ցուցադրվող հնարանքները և այլ կրկեսային գործողությունները անհրաժեշտ է վերագրել հենց դիմակին, և ոչ այդ դիմակը կյանքի կոչած արտիստին: Այն փաստը, որ արիությունը, համարձակությունը, ռիսկը սովորաբար ընդունվում են որպես կատարողի (արտիստի) անձնական հատկանիշների ամենօրյա դրսևորում, իրականում ընդամենը գեղարվեստական իրողության, համարի պատկերավոր

կառույցի արդյունք է (Պետրոսյան Ս., 2017): Հանդիսատեսը, մոռանալով, որ ելույթ է ունենում արհեստավարժ արտիստ, որն այս կամ այն հնարանքը կատարել է հազարավոր անգամներ, անկախ իրենից լարվում է և ներքին ցանկություն ձևավորում դեպի կատարողի հաղթանակը: Սա իրապես ցույց է տալիս, որ հանդիսատեսը, գիտակցաբար կամ ոչ, հասկանում է, որ հնարանքը, ռիսկը, վտանգի հաղթահարումը կատարում է կերպարը, և ոչ արտիստը: Արտիստը որևէ ռիսկի չի դիմում, քանզի կրկեսի դերասանները հնարանքները հասցնում են մինչև մկանային հիշողության մակարդակի, սակայն արտիստի կերտած հերոսը, ով տարատեսակ արգելքներ է հաղթահարում, դիմում է ռիսկի և հանդիսատեսը շատ լավ է ընկալում խաղի այս կանոնները:

Իրեն հասանելի միջոցներով կրկեսը ստեղծում է կերպարներ և երևան է հանում մարդկային փոխհարաբերություններ, ստեղծում է «իդեալական» գեղարվեստական կերպար, ձգտելով ընդհանրացնելու կյանքի երևույթները և դրանք բնորոշ կերպով ներկայացնել հանդիսատեսին: Հենց սա պետք է կանխորոշի ռեժիսուրայի ուղղվածությունը, որի գերագույն նպատակն է արտիստի հետ միասին գտնել գեղարվեստական կերպար և հասցնել այն հանդիսատեսին: Կրկեսի ասպարեզում արտիստը վերամարմնավորվում է՝ ընդամին օգտվելով դիմակից: Ակրորատը կրկեսում վերամարմնավորվում է դիմակ-կերպարանքի, դիմակ-տիպաժի, դիմակ-գործող անձի և գործում նրա անունից (Պետրոսյան Ս., 2017): Կախված դիմակի առանձնահատկությունների, նմանատիպ թվացող հնարանքները և էությունները կարող են ամբողջապես այլ զգացմունքային ազդեցություն թողնել: Օրինակ՝ կենդանավարժներ Ստեփան Իսահակյանի և Միխայիլ Բազդասարովի ատրակցիոններում արտիստները որպես դիմակ ընտրել էին համապատասխանաբար Քաջ Նազարի և Սասունցի Դավթի կերպարները: Երկու դեպքում էլ հանդիսատեսը տեսնում էր բարձր վարպետությամբ կատարվող հնարանքներ, սակայն եթե Սասունցի Դավթի կերպարը հերոսական էր, կարծես իր ուժով հնազանդեցնում է կենդանիներին, ապա Քաջ Նազարը տանջվում էր կենդանիների ձեռքը և նրանց տարատեսակ գործողությունների զոհն էր դառնում:

Դիմակի հաջորդ կարևորագույն տարրը արտաքին տեսքն է: Ինչպես դիպուկ նկատել է Երևանյան կրկեսի երկարամյա տնօրեն Սոս Իոսիֆ Պետրոսյանը. «Մինչ հնարանք կատարելը արտիստին պարզապես անհրաժեշտ է հայտնվել հանդիսատեսի առաջ: Հայտնվել զգեստավորված, դիմակահարդարված, որոշակի պլաստիկ նկարագրով, երաժշտական և լուսային ուղեկցությամբ, վերջապես, իր արտաքին տվյալներով» (Պետրոսյան Ս., 2017): Հիրավի, հանդիսատեսի և արտիստի միջև առաջին կապը ստեղծվում է հենց արտիստի՝ ասպարեզում հայտնվելու պահից, ուստի նրա արտաքին հանդերձանքը նույնպես բեմադրական խնդիր է, որը ռեժիսորը պետք է լուծի: Հայկական կրկեսային կոլեկտիվում առավել ցայտուն է Ա.Մազդասյանի գլխավորած «Բրոնզե մարդիկ» խմբային համարը (Խաղընկերներ՝ Ա.Մինասյան և

Մ.Մանուկյան): Երբ նրանք հայտնվում էին բեմում, արդեն մեծ ներազդեցություն էին թողնում: Սա այն բացառիկ համարներից է, երբ կարելի է ասել, որ հնարանքը ոչ թե հիմնական, այլ օժանդակող տարր էր հանդիսանում, իսկ համարի հիմքը՝ հենց արտաքին կերպարանքն էր:

Դիմակի ստեղծման աշխատանքում մեծ դեր կարող է խաղալ նաև կրկեսային սարքավորումները և բեմիքերը (реквизит): Այն լրացնում և ամբողջացնում է արտիստի բեմական կերպարը: Օրինակ՝ Նազի Շիրայը որպես ձեռնածուական իրեր օգտագործում էր հայկական կենցաղին հատուկ իրեր, որոնք զարդարված էին հայկական զարդանախշերով (Маленькая энциклопедия, 1979): Այսպիսով ընդգծվում էր Նազի Շիրայի կերպարի ազգային ուղղվածությունը, մինչդեռ Լեոնիդ Ենգիբարյանը, օրինակ, հաճախ օգտագործում էր կենցաղում հանդիպող իրեր, որոնք սակայն իր ձեռքում ամբողջապես այլ կիրառություն էին ստանում: Այսպիսով ընդգծվում էր Լյոնյայի պատանեկան հոգին, նրա չարաճճի էությունը և ոչնչով չսահմանափակված միտքը: Հրաշալի էր բեմադրված նաև Սոս Պետրոսյանի հանրահայտ «Դիոլներով համարը» (ռեժիսոր՝ Յուրի Բելով): Ոգեշնչված Նազի Շիրայի՝ ձեռնածուական համարից, որտեղ մեծապես օգտագործված էր հայկական ֆոլկլորը, որոշում է կայացվում ձեռնածուական համար բեմադրել՝ կիրառելով հայկական երաժշտական գործիքները՝ զուռնա, դուդուկ (այն մասնատվում էր երեք մասի) և, իհարկե, դիոլներ (Պետրոսյան Ս., 2009): Այստեղ նույնպես բեմական իրերի օգնությամբ ընդգծվում է դիմակի ազգային բնույթը:

Այլ իմաստով, կրկեսային դրամատուրգիա ասելով, հասկանում ենք ամբողջությունը այն գրական ստեղծագործությունների, որոնք նախատեսված են կրկեսային ներկայացումը կամ դրա առանձի համարը կրկեսի ասպարեզում կյանքի կոչելու համար: Կրկեսի դրամատուրգիայի հիմքը կազմում է սցենարը, որի գաղափարագեղարվեստական բովանդակությունը և պատկերավոր կառուցվածքը կարող են փոխանցվել գործողությամբ, որի լուծումը տրված է կրկեսային արտահայտչամիջոցներով, որտեղ գերակայում են կրկեսային հնարանքները (трюк), որոնք պարունակում են իմաստային և զգացական մեծ տարողություն (Маленькая энциклопедия, 1979):

ԵԶՐԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

Այսպիսով, կրկեսային դրամատուրգիան կարող է վերաբերել և՛ կրկեսային ներկայացման ամբողջությանը, և՛ կրկեսային ներկայացման առանձին համարին: Կրկեսային դրամատուրգիայի խնդիրներից մեկը կրկեսային կերպարի ստեղծումն է: Կրկեսային ասպարեզում, ի տարբերություն թատրոնի և կինոյի, գործում են այլ կանոններ. այլ է իրականության ընկալումը, ուստի և այլ է կերպարի ստեղծման գործընթացը: Կրկեսում հաճախ առանձնացվում և խոշորացվում է մարդկային որևէ հատկանիշ՝ ճարպկություն, ուժ, խիզախություն, հիմարություն, խորամանկություն և այլն (Славский Р.Е, 1989): Սա, իհարկե, չի կարող նշանակել, որ կրկեսային դիմակը

կառուցվում է այս հատկանիշներից միայն մեկի վրա, սակայն այս հատկանիշներից մեկը գերակայում է մնացածի վրա:

Դիմակի ստեղծման գործընթացը մեծ ստեղծագործական ուղի է, որի ընթացքում ռեժիսորը և արտիստը կրկեսային արտահայտչամիջոցների օգնությամբ ստեղծում են հերոսի դիմակը, բացահայտում նրա բնութագրիչ տարրերը, նրան դնում բարդ իրավիճակներում, որոնք հաղթահարելով նա վեր է կանգնում առօրեականից և սովորականից:

Կրկեսային դրամատուրգիան այն դաշտն է, որտեղ գործում է հատուկ մասնագիտացված ռեժիսորը: Եթե նախկինում ասպարեզի վարպետները հազվադեպ էին դիմում ռեժիսորների ծառայություններին, ապա այժմ դժվար է պատկերացնել որևէ մեծ կրկեսային ներկայացում և նույնիսկ պարզ համար, որը ստեղծված լինի առանց ռեժիսորի և բեմադրական խմբի մասնակցությամբ (Պետրոսյան Ս., 2017): Ռեժիսորը կարծես լինի կապող օղակը այն բոլոր փոքր տարրերի, որոնց միավորմամբ ծնվում է կրկեսային համարը և կրկեսի գեղարվեստական բաղադրիչը: Կրկեսային ռեժիսորը մի կողմից պետք է տիրապետի կրկեսային ժանրերի յուրահատկություններին, մյուս կողմից ունենա թատերական բեմադրության հմտություն: Միայն այս համադրությունը կարող է թույլ տալ ռեժիսորին բեմադրել նախ և առաջ կրկեսային համարներ, և վերջապես, նաև կրկեսային ամբողջական ներկայացում:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Արևելք (1899, 13 մարտի). N 3962

Հայկական սովետական հանրագիտարան (1976). Հատոր 2: գլխ. խմբ. Վ. Հ.

Համբարձումյան: ՀՍՍՀ Գիտությունների Ակադեմիա, Հայ Սովետական Հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, Երևան.

Հովհաննիսյան Հ. (2002). Դերասանի արվեստի բնույթը. էսթետիկական քննություն, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ.

Հովհաննիսյան Հ.Վ. (2010). Հայ թատրոնի պատմություն, 19-րդ դար (պատ. Խմբագիր՝ Հարությունյան Բ.Բ., ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան)/, «Նաիրի».

Պետրոսյան Ս. (2009). Հայկական Կրկես. Կրկեսի SOS-ը- Երևան, Նշանակ.

Պետրոսյան Ս. (2017). Հայկական կրկեսը, «Տիգրան Մեծ» հրատարակչություն, Երևան.

Պետրոսյան Ս., Պետրոսյան Հ. (2021թ). Հայկական կրկեսը երեկ և այսօր, Երևան, Տիգրան Մեծ.

- Гуревич З.Б.** (1977). «О жанрах советского цирка: Учебное пособие для училищ циркового и эстрадного искусства и отделений режиссуры цирка театр, институтов» – Москва: Искусство.
- Дмитриев Юр.** (1968). Советский цирк сегодня, Москва: «Искусство».
- Жандо Д.** (1984). История мирового цирка: Пер. с фр. // Москва: «Искусство».
- Кузнецов Е.М.** (1931). Цирк, М.-Л., Академия.
- Маленькая энциклопедия** (1979). 2-е изд., перераб. и доп. Гл. ред. Ю.А.Дмитриев. Москва: «Советская Энциклопедия».
- Местечкин М.** (1976). «В театре и в цирке», изд. «Искусство», Москва.
- Петросян С.** (23/10/1984). Нужен цирку режиссер, Комсомолец.
- Славский Р.** (1989). Леонид Енгибаров, Москва. «Искусство».
- Хренников Т.** (1962). Музыка должна улыбаться. «Советский Цирк», N1

REFERENCE LIST

- Arevelk** (1899, 13 marta). (*The East*). № 3962.
- Armyanskaya sovetskaya enciklopediya** (1976). (*Armenian Soviet Encyclopedia*). Tom 2: glavnyj redaktor. V. G. Hambardzumyan: Akademiya nauk Armyanskoj SSR, Glavnoe redakcionnoe byuro Armyanskoj sovetskoj enciklopedii, Erevan.
- Ovannisyan G.** (2002). Priroda akterskogo iskusstva (*The Nature of the Art of Acting*). Esteticheskoe issledovanie, Erevan, Izdatel'stvo «Sargis Hachenc».
- Ovannisyan G.V.** (2010). Istoriya armyanskogo teatra, XIX vek (*History on the Armenian Theatre: the XIX century*). (redaktor: Arutyunyan B.B., Institut iskusstv NAN, Erevan) / «Nairi».
- Petrosyan S.** (2009). Armyanskij cirk (*The Armenian Circus*). Cirk SOS- Erevan, Nshanak.
- Petrosyan S.** (2017). Armyanskij cirk (*The Armenian Circus*). Izdatel'stvo «Tigran Mec», Erevan.
- Petrosyan S., Petrosyan G.** (2021). Armyanskij cirk vchera i segodnya (*The Armenian Circus yesterday and Today*). Erevan, Tigran Velikij.
- Gurevich Z.B.** (1977). «O zhanrah sovetskogo cirka (*On the Genre of the Soviet Circus*). Uchebnoe posobie dlya uchilishch cirkovogo i estradnogo iskusstva i otdelenij rezhissury cirka teatr, institutov» – Moskva: Isusstvo.
- Dmitriev YUr.** (1968). Sovetskij cirk segodnya (*The Soviet Circus Today*). Moskva: «Iskusstvo».
- ZHando D.** (1984). Istoriya mirovogo cirka (*History of World Circus*). Per. s fr. // Moskva: «Iskusstvo».
- Kuznecov E.M.** (1931). Cirk (*The Circus*). M.-L., Akademiya.

- Malen'kaya enciklopediya** (1979). (*Small Encyclopedia*). 2-e izd., pererab. i dop. Gl. red. YU.A. Dmitriev. Moskva: «Sovetskaya Enciklopediya».
- Mestechkin M.** (1976). «V teatre i v cirke» (*At the Theater and at the Circus*). izd. «Iskusstvo», Moskva.
- Petrosyan S.** (23/10/1984). Nuzhen cirku rezhisser (*A Circus Director is Needed*), Komsomolec.
- Slavskij R.** (1989). Leonid Engibarov (*Leonid Yengibarov*). Moskva. «Iskusstvo».
- Hrennikov T.** (1962). Muzyka dolzhna ulybat'sya (*Music should smile*). «Sovetskij Cirk», N1

РЕЗЮМЕ
ДРАМАТУРГИЯ ЦИРКОВОЙ ПРОГРАММЫ
Грач Петросян

Одной из главных проблем теории циркового искусства является определение основных принципов и правил цирковой драматургии, и, следовательно, масштабов и границ режиссерской работы в цирке. Цирковой номер можно классифицировать как произведение искусства только в том случае, если он имеет художественное начало. Но возможно ли применить принципы других отраслей сценического и исполнительского искусства, в частности театральной драматургии, к цирку? Следует отметить, что на первый взгляд это невозможно, поскольку возможности создания художественных образов в театре и цирке сильно различаются. Однако современное цирковое искусство претерпело резкие изменения. Отличительными чертами цирка стали виртуозные, рекордные трюки, использование самых сложных техник, глубокий, моральный подтекст программы, тщательно продуманные не только отдельные номера, но и всё представление в целом. Поэтому присутствие специализированных режиссёров в процессе постановки цирковых произведений становится необходимым. По этой причине необходимо систематическое изучение данного вопроса, особенно с учётом того, что исследования по этой теме довольно редки в истории армянского искусства.

Ключевые слова: цирк, армянский цирк, режиссура в цирке, драматургия.

SUMMARY
THE DRAMATURGY OF THE CIRCUS PROGRAM
Hrach Petrosyan

One of the primary challenges in the theory of circus art is defining the fundamental principles and rules of circus dramaturgy—and, consequently, the scope and boundaries of directorial work within the circus. A circus act can be classified as a work of art only if

it possesses an artistic dimension. However, is it possible to apply the principles of other branches of performing arts—specifically theatrical dramaturgy—to the circus? At first glance, this might seem impossible, given the vast differences between theater and circus regarding the creation of artistic characters. Yet, contemporary circus art has undergone a radical transformation. Its distinctive features have come to include virtuoso, record-breaking feats and the application of highly complex techniques, alongside a program characterized by profound moral subtext—evident not only in meticulously conceived individual acts but in the entire performance. Consequently, the involvement of specialized directors in the staging of circus productions has become essential. This necessitates a systematic study of the subject, particularly given the scarcity of research on this topic within the field of Armenian art studies.

Keywords: *circus, Armenian circus, circus directing, dramaturgy.*

Հոդվածը ստացվել է՝ 31.08.2026

Հոդվածն ուղարկվել է գրախոսման՝ 03.09.2026

Հոդվածը երաշխավորվել է տպագրության՝ 08.10.2026