

ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄԱԲԱՆՆ ՈՒ ԳԵՂԱԳԵՏԸ
(ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Հենրիկ Հովհաննիսյանի
ծննդյան 80-ամյակի առթիվ)

Հենրիկ Հովհաննիսյանը թատերագետների երրորդ սերնդի ներկայացուցիչն է մեզանում: Սկսել է տպագրվել 1960-ական թվականներից: Նա ա-



ռանձնանում է իր գիտական կողմնորոշումներով ու յուրահատուկ դիրքով թատրոնի պատմության հանդեպ: Տարբեր առիթներով հիշում է, որ թատերագիտության մեջ իր ուսուցիչը թատերագետ չի եղել, այլ՝ բեմադրիչ, և իր կրթությունն սկսել է բեմական արվեստի սկզբունքների գործնական յուրացումով: Իսկ բնագավառի գործնական իմացությունը Հովհաննիսյանի համար գիտական ուսումնասիրության դիմելու նախապայման է: Այս սկզբունքով էլ նա իր ուսուցիչն է համարում հայ թատրոնի ամենապրոֆեսիոնալ բեմադրիչներից մեկին՝ Արմեն Գուլակյանին, ում դասարանում էլ նա հասել է բեմական արվեստի առանձնահատ-

կության (սպեցիֆիկումի) ու հիմնարար հասկացությունների ըմբռնմանը: Այստեղ է նա մոտեցել բեմական արվեստի ինքնակեցության, այն է՝ գրականությունից անկախ գոյաձևի կռահմանը, որը հետագայում դառնալու էր նրա տեսական գնումների ելակետը:

Հովհաննիսյանը 1958–61 թթ. աշխատել է Ռադիոհաղորդումների և հեռուստատեսության պետական կոմիտեում՝ որպես ռադիոհաղորդավար: Այս աշխատանքում նա մշակել է բեմական խոսքի իր տեսությունը, որ հետագայում դրսևորվելու էր նրա «Բեմական խոսքի պոետիկան» (1973 թ.) և «Դերասանի արվեստի բնույթը» (2004 թ.) աշխատություններում:

1961–64 թթ. Հովհաննիսյանն ասպիրանտական շրջան է անցել ԳԱ արվեստի ինստիտուտում՝ Գառնիկ Ստեփանյանի ղեկավարությամբ, և խորացել է XIX դ. հայ թատրոնի, մասնավորապես՝ արևմտահայ թատրոնի ուսումնասիրության ոլորտում: Նա ընտրել է պոլսահայ դերասանական դպրոցը և ֆրանսիական ու իտալական մելոդրաման բեմադրական արժեքի և խաղառճի թելադրման հայեցակետից: Դրամատուրգիական նյութը դիտե-

լով որպես ժամանակի թատերական համակարգի անդրադարձ՝ հեղինակը կանգ է առել այդ շրջանի խաղային ոճը հատկանշող, մելոդրամայի վարպետ Մարտիրոս Մնակյանի դերասանական կերպարի վրա՝ նկատի առնելով, որ վերջինս ուսուցչի դեր է ունեցել և՛ Պետրոս Ադամյանի, և՛ Վահրամ Փափագյանի կյանքում: Ժամանակի մամուլի ու արխիվային նյութերի հիման վրա Հովհաննիսյանը վերականգնել է XIX դ. ամենաբնութագրական հայ դերասաններից մեկի կերպարը և նրա միջոցով բացահայտել ժամանակի թատերական մթնոլորտը, ճաշակն ու չափանիշները: «Մարտիրոս Մնակյան» աշխատությունը, որպես թեկնածուական ատենախոսություն, պաշտպանության է դրվել 1965-ին: Սա է այն հիմքը, որի վրա նա հետագայում գրում է «Հայ թատրոնի պատմություն. 19-րդ դար» (1996 թ.) աշխատությունը:

Սկսած 1965 թ. մինչ օրս Հովհաննիսյանի գիտական գործունեությունն ամբողջապես կապվում է ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հետ: Նրա հետագոտական միտքն ընդգրկում է թատերագիտության երեք հիմնական ոլորտները՝ պատմություն, տեսություն, քննադատություն: Համակարգելով հայ թատրոնի պատմությունը նախաքրիստոնեական շրջանից ու վաղ միջնադարից մինչև XIX դ. վերջը՝ Հովհաննիսյանն առավելապես խորացել է միջնադարագիտական թատերագիտության մեջ: Հիմնվելով մատենագիտական ոչ միշտ ուղղակի վկայությունների, նաև լեզվական ստուգաբանությունների վրա՝ նա յուրահաստուկ քննական վերաբերմունք է մշակել պատմությունից հեռացած և գրական անդրադարձումներից հեռու թատերական մի երևույթի հանդեպ, որին ասում են միջնադարյան աշխարհիկ թատրոն: Թատրոն-եկեղեցի հարաբերության խնդրում Հովհաննիսյանն սկզբից իսկ հրաժարվել է եկեղեցու թատրոնամերժ դիրքը և հակաթատրոնական ճառերը (Հովհան Մայրավանեցի, Միմեոն եպիսկոպոս) հետադիմական շարժում որակելուց: Այս խնդիրը նա դիտել է պատմականության տեսակետից: Հարցադրումները հանգեցրել են մենագրության, որը հրապարակվել է «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում. պատմության և տեսության հարցեր» խորագրով (1978 թ.), և որի համար նրան շնորհվել է արվեստագիտության դոկտորի գիտական աստիճան (1979 թ.):

Միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրությունը Հովհաննիսյանին տրամաբանորեն հանգեցրել է այդ երևույթի բնաշխարհիկ, հետևաբար և հնագույն հիմքերի որոնմանը: «Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը» աշխատությունում (1990 թ.) բացահայտվում են շղթայվածի միջազգային առասպելի այնպիսի շերտեր, որոնք մոտեցնում են հնագույն խորհրդապատական դրամայի (սիդերական միստերիա) գաղափարին և նրա գլխավոր

գործող անձի՝ Շիրաքի առեղծվածին: Չիուսափելով հարցադրումների թեականությունից, երբեմն կանգնելով հարցականների առջև՝ հեղինակը դրամատիկական մտածողության հիմքում տեսնում է երեք պայմանաձև՝ առասպելաբանական, ծիսային և խաղային: Դրաման անցնում է այս երեքի միջով, դրսևորվում տարբեր նշաններով և նոր ժամանակներին փոխանցվում ժողովրդական դատական խաղերի տեսքով: Դրամայի ծագման խնդիրը խորացվում և մշակվում է նաև հեղինակի «Հնագույն դրաման Հայաստանում» աշխատության մեջ (2010 թ.):

«Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը» աշխատության շարունակությունն է «Միջնադարյան բեմ. թատրոն-եկեղեցի հարաբերությունը և հայ հոգևոր դրաման» (2004 թ., 300 էջ) ուսումնասիրությունը: Քրիստոնեական պատարագի պատմական հիմքերում հեղինակը տեսնում է անտիկ դրաման: Իր այս դրույթը նա հաստատում է ոչ միայն տեքստի բովանդակային-կառուցվածքային հատկանիշների քննությամբ, այլև պատմական պատճառների բացահայտումով, այն է՝ առաջին քրիստոնյաների մարտիրոսությունն անտիկ թատերահրապարակներում և միմական թատրոնի՝ քրիստոնեաբար նահատակված դերասանների սրբացումը: Այնուհետև հեղինակը գնում է մի ընթացք, որն անձանոթ է թատրոնի պատմաբաններին: Դա միջնադարյան դպրոցական ճարտասանության այն արահետն է, որով անցել է անտիկ դրաման՝ որպես բարոյագեղագիտական մեկնությունների նյութ, և առաջավորասիական միջավայրից հասել լատինա-կելտա-գերմանական արևմուտք: Գոյություն չունեն աշխարհայացքային և մշակութային անջրպետներ: Կա երևույթների փոխակերպում և նոր ձևերի բացահայտման ընթացք: Այս սկզբունքից ելնելով՝ Հովհաննիսյանը խնդիր է դնում ճշտելու, թե ի՞նչ է տեղի ունեցել «անտիկ դրամայի հետ քրիստոնեության արշալույսին, ինչպե՞ս է ընկալվել դրաման վաղ միջնադարյան դպրոցում, ի՞նչ է տվել եկեղեցական ծիսակարգին և ի՞նչ է փոխանցել հետագա ժամանակների դրամատիկական արվեստին» (էջ 6):

Խնդիրն այն է, որ ոչ միայն եկեղեցական շինություններն են հիմնվել անտիկ պրոսկենիոնի քարերով, այլև «պատարագի խորհուրդը՝ հին ատտիկյան դրամայի տրամաբանությամբ» (էջ 20): Սա աշխատության կենտրոնական տեսակետներից է: Բարսեղ Կեսարացին (330–379 թթ.), ով ուներ հելլենիստական կրթություն և անտիկ հոգևոր ժառանգության գիտակ էր, փոխակերպելով ատտիկյան դասական ողբերգությունը՝ հրաժարվում է դրա առարկայական շերտերից ու մարդկային բովանդակությունից: Պատարագից դուրս է մնում արիստոտելյան մյութոսը (ֆաբուլա), այն է՝ փաստերի համակարգումը, դեպքերի պատճառահետևանքային կապը: Բայց պահպանվում է

դրա հետքը՝ «Հաւատոյ Հանգանակ»-ի այն հատվածը, ուր մի քանի նախադասությամբ ներկայացվում է Քրիստոսի երկրային կյանքը և զոհաբերման իմաստը: Մա պատարագի կամ, ըստ Հովհաննիսյանի որոշարկման, միստիկական ողբերգության հանգուցակետն է: Դուրս է մնում նաև ատտիկյան ողբերգության մյուս բաղադրիչը՝ բնավորությունը (էթոս): Աստծո գաղափարը չէր կարող երկրորդվել ու ներկայացվել որպես մարդկային վիճակ: Չկա նպատակների բախում, չի գործում կամքի իրականացման ու անհատական իրավունքի սկզբունքը: Քրիստոսն անդրանցյալ է և չի որոշակիանում որպես մարդկային բնավորություն: Հետևաբար. «Պատարագն անձի դրամա չէ, այլ տիեզերական խորհուրդ» (էջ 32): Պատարագի հեղինակը, շրջանցելով անտիկ ողբերգության պարերգական կառուցվածքը, այնուամենայնիվ, յուրացրել է օրթեստրիկայի ներքին սկզբունքը, որն արտահայտվում է խմբի ու պատարագչի պայմանական երկխոսությամբ, ինչպես և պատարագչի ու ընթերցող դպիրների փոխասացությամբ: Այսպիսով՝ պատարագը մերժում է ատտիկյան ողբերգության առարկայական շերտերն ու տարածաժամանակային սահմանափակումները և պահպանում դրանց գաղափարն ու սկզբունքը: Նոխազի զոհաբերությունը փոխարինվում է հացի ու գինու խորհրդանիշներով, սկենեին փոխարինում է եկեղեցու խորանի խորհուրդը: Այս համատեքստում էլ ճշտվում և խորանում է պատարագային կամ լիթուրգիական դրամայի աշխարհիկացման տրամաբանությունը:

Աշխատության 2-րդ և 3-րդ գլուխներում Հովհաննիսյանը փորձում է պարզել այն փոխակերպումը, որին ենթարկվել է անտիկ ողբերգությունը՝ թատրոնից ու օրթեստրայից փակ սրահ և բեմ անցնելով, այնուհետև՝ ցույց տալ դրամատուրգիական ձևի դրսևորումները: Գրքի 4-րդ գլխում («Ուսումնական դրամայի եվրոպական ուղիները») հեղինակը հետևում է դպրոցական դրամայի՝ ճարտասանական նյութից թատրոնի վերածվելու ընթացքին և հանգում այն գաղափարին, որ միջնադարյան տիպի քերականական դպրոցից է դուրս գալիս Մեծ անգլիացին՝ Շեքսպիրը, հնի ու նորի, ժողովրդականի և ուսումնականի բոլոր նշաններով (էջ 182):

Հովհաննիսյանի միջնադարագիտական-թատերագիտական աշխատություններով ոչ միայն «գիտական հիմքերի վրա է դրվել հայ հին և միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրությունը»¹, այլև ամբողջացվել է հայագիտության մի բնագավառ:

Այլ բնույթի է Հովհաննիսյանի «Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դար» աշխատությունը (2010, 760 էջ, երկրորդ բարեփոխված հրատարակություն): Ելնելով փաստագիտական ավարտուն հիմքից (Բաբկեն Հարությունյանի

¹ Հայկական Համառոտ Հանրագիտարան, Երևան, Հ. 3, 1999, էջ 397:

կազմած տարեգրությունը) և էմպիրիկ բնույթի ուսումնասիրություններից՝ Հովհաննիսյանն ամբողջացնում և տեսականորեն հիմնավորում է XIX դ. հայ թատրոնի և թատերագրության պատմությունը: Թատրոնը դիտվում է իր հասարակական և գեղարվեստամշակութային դերերի միասնության մեջ՝ որպես ժողովրդի հոգևոր կենսաձև, ազգային և քաղաքական կյանքի խորհրդանիշ: Այստեղ մանրամասնորեն վերլուծվում են ժամանակի բեմական գրականությունը, դերասանական արվեստը՝ առանձին դիմանկարների ձևով, և թատերագիտական միտքը: Հեղինակը գտնում է XIX դ. երկրորդ կեսի բեմական ուղղությունը բնութագրող ձևակերպումը՝ տրանսցենդենտալ ռեալիզմ, և այս տեսակետից է քննում Պետրոս Ադամյանի արվեստը բնութագրող քննադատական նյութը: Թատերագրության և թատրոնի հարաբերության հարցը հեղինակը նորովի է բացատրում: Դրամատուրգիան նա համարում է ժամանակի թատերական համակարգի գրական անդրադարձը, որը և գաղտնիքն է XIX դ. թատրոնի ներդաշնակության:

Անհետացած իրողություններն ու դեմքերն անհնար է ներկայացնել առանց պատումի արվեստի, և յուրաքանչյուր տողի թիկունքում նկատում ենք Հովհաննիսյանի գեղարվեստական ու գեղագիտական հայացքը՝ անմիջական ընկալումից դուրս, վաղուց գոյություն չունեցող իրականության հանդեպ: Անշուշտ, անհատական է այդ հայացքը: Գլխավորն այն է, որ թատերագիտական գնումներում հեղինակի հայացքը, արժևորման չափանիշներն ու ներկայացման եղանակները համարժեք ու համաչափ են օբյեկտիվ փաստերին ու իրադարձություններին և գիտական են այնքանով, որքանով ի հայտ են բերում բեմական օրինաչափությունները, հավատարիմ են մնում պատմականությանը, որն աշխատության կարևորագույն արժեքներից է: Թատրոնի պատմությունը դիտվում և ներկայացվում է հայոց նոր պատմության համատեքստում: Այսպես են ներկայացվում XIX դարի 50–60-ական թվականների արևմտահայ ու արևելահայ բեմերը՝ գեղարվեստական տեսակետից հաճախ անարժեք սրբախոսական ու պատմահայրենասիրական դրամաների հասարակական հաջողության հիմնավորմամբ, սունդուկյանական շրջանը՝ գրական տիպերի ու հերոսների, ինչպես և թատերական միջավայրի վերլուծությամբ, այս համատեքստում են դիտվում պոլսահայ դերասանական դպրոցն ու թատերական միտումները, Հակոբ Պարոնյանի գրական ու քաղաքական հոռետեսությունը, 80-ականների բեմն ու Պետրոս Ադամյանի շրջանը, արևելահայ թատերական քննադատությունը, գավառական թատրոնի բնույթը և այլն: Արդյունքում պարզվում է XIX դ. հայ թատրոնի կշռի ու հասարակական ներգործության գերակայության, թատ-

րոնի և հանրային տրամադրությունների ու սպասումների ներդաշնակության գաղտնիքը:

Հ. Հովհաննիսյանի «Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դար» աշխատությունը բեմական արժեքների պատմություն է, դրանց առանձնահատուկ դասակարգման, ձևակերտման համակարգ, այլ կերպ ասած՝ հայ բեմական անցյալի արժեքաբանությունն է: Նրա մեկնություններում խաչաձևվում են տեսականն ու փաստագիտականը, սոցիալ-հասարակականն ու զուտ գեղագիտականը, և այդուհանդերձ դրանց սահմանները հստակ են ու անշփոթ:

Հ. Հովհաննիսյանի թատերագիտական ժառանգության մեջ առանձին տեղ է զբաղեցնում քննադատությունը, որը նա համարում է իր գործունեության ֆակուլտատիվ դրսևորումը: Քառասունհինգ տարվա ընթացքում նրա գրած թատերախոսականների թիվը հազիվ հասնում է հիսունի: Քննադատի համար դա թերևս շատ չէ: Խնդիրն այն է, որ Հովհաննիսյանն քննադատությանը չի մոտեցել թատերական լրագրության չափանիշներով և չի արձագանքել թատերական կյանքի բոլոր դրսևորումներին: Նա գրել է, երբ ներկայացումն իրեն միտք է տվել, տեսական եզրակացության առիթ: Հովհաննիսյանի քննադատական հրապարակումները հիմնականում ամփոփվել են «Թատրոն. հին և նոր արժեքներ» (1986 թ.) ու «Թատրոն և թատերախոսություն» (2004 թ.) ժողովածուներում:

Հովհաննիսյանը հանգել է դերասանական արվեստի հոգեբանական և էսթետիկական հիմքերի քննությանը, որի արդյունքն է «Դերասանի արվեստի բնույթը» տեսական աշխատությունը: Հեղինակը դիմում է մի խնդրի, որն առհասարակ արծարծված չէ, այլ ընդամենն ակնարկված է բեմական գործիչների դատողություններում: Խոսքը բեմի մետաֆիզիկայի մասին է: Նա բեմը դիտում է ոչ որպես խաղի ֆիզիկական տարածություն, այլ՝ դերասանական երևակայության ոլորտ, ուր ժամանակն ու տարածությունը սոսկ ենթադրվող պայմաններ են գործող անձին կերպավորողի համար: Հովհաննիսյանը, հետևելով Կ. Ստանիսլավսկու քննադատ Գուստավ Շպետի տեսակետին, մերժում է վերապրումի սկզբունքը և պաշտպանում բեմական ներշնչման գաղափարը: Բեմական զգացմունքի բուն էլակետը նա համարում է գրական տեքստը: Եթե բեմում իրական է մի բան, դա պոետական ներշնչումն է, որ փոխանցվում է հանդիսականին և նրա հոգում իրականացնում թատրոնը: Հովհաննիսյանի երրորդ հանգուցային դրույթը՝ խաղային տարերքի հաստատումն է, որտեղ արդեն արմատապես շեղվում է և՛ Ստանիսլավսկուց, և՛ իր ուսուցից: Նա այստեղ օգտվում է Յոհան Հայդինգայի խաղի տեսությունից, այն է՝ գործողությունը որպես նպատակ և

ներշնչման աղբյուր: Այս հարաբերություններն է քննում նա իր «Ստանիսլավսկու «սիստեմը» և խաղի պարադոքսը» աշխատության մեջ (2012, 240 էջ), որի նպատակը Կ. Ստանիսլավսկու մեթոդի վերանայումն է ու ճշտումը էսթետիկական տեսակետից, բեմական ապրումի ու անձնավորման սկզբունքի հստակեցումը: Գիրքը, տեսական բնույթից բացի, ունի նաև գործնական նշանակություն:

Պատահական չէ, որ Հովհաննիսյանի տեսական եզրահանգումները մղել են նրան նշանավոր արտիստի՝ Սուրեն Քոչարյանի արվեստի իմաստավորմանը, և 2016 թ. լույս է տեսնում «Սուրեն Քոչարյանի գրական բեմը» էսսեն: Բեմական տարածության՝ որպես մետաֆիզիկական միջավայրի գաղափարն առավելագույնս է իրականանում հենց գրական թատրոնում, ուր իրադարձությունները ոչ թե տեսանելի են ու զգայելի, այլ երևակայելի: Գրական բեմի գերագույն սկզբունքը՝ ներհայեցողականությունն է, որ շարժման մեջ է դրվում խոսքի միջոցով ու իրականանում է ոչ թե բեմում, այլ հանդիսականի հոգում: Աշխատությունը հանգեցնում է կարևոր թատերագիտական հարցադրման՝ որտե՞ղ է շոշափվում բեմական գործողության և պատումի սահմանագիծը, ու այս համատեքստում առավել քան ստույգ է ընտրված արտիստի արվեստի բնորոշումը՝ գրական բեմ:

Այս վերջին տարիներին Հովհաննիսյանը խուսափում է թատերական քննադատությունից, ավելին՝ թատրոնից: Մոցիալ-հասարակական կյանքի վայրիվերումներն ու ճգնաժամը նա համարում է թատրոնի՝ որպես հասարակական հաղորդակցման կենտրոնի անկման պատճառը, և սուբյեկտիվ գործոններին չի անդրադարձնում՝ թողնելով այդ խնդիրը թատերական գործիչներին ու լրագրողներին: Նա փնտրում ու գտնում է իր գործը շարունակողներին և ամեն առիթով կրկնում է Մաքս Վեբերի խոսքը, թե՛ հետազոտող գիտնականը ոչինչ չի անի, եթե համոզված չլինի, որ իր գործը շարունակողներ ու գերազանցողներ կան ապագայում: Այսօր Երևանի Թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում դասախոսում են նրա նախկին ուսանողներն ու ասպիրանտները: Երիտասարդության խնդիրը Հովհաննիսյանի գիտական նպատակներից դուրս չէ:

Բազմահուն գիտական այս գործունեությամբ հանդերձ՝ չեն սպառվում թատրոնի պատմաբանի ու գեղագետի հղացումներն ու գաղափարները, և հետագայում էլ հրապարակ կզան գործեր, որոնք կլինեն մեր բեմական մշակույթի կոթողային իմաստավորումները: