

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ
(Ծննդյան 75-ամյակի առթիվ)

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ, անվանի թատերագետ Հենրիկ Հովհաննիսյանը ծնվել է 1936 թ. հուլիսի 3-ին հայոց լեզվի վաստակավոր ուսուցիչ Վահան Հովհաննիսյանի ընտանիքում: 1958 թ. ավարտել է



Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի դերասանական ֆակուլտետը՝ հայ մեծ բեմադրիչ Արմեն Գուլակյանի ղեկավարությամբ: Հ. Հովհաննիսյանը 1958–61 եղել է ռադիոհաղորդավար, 1965-ին պաշտպանել է թեկնածուական («Մարտիրոս Մնակյան. Կյանքը և բեմական գործունեությունը», լույս է տեսել Երևանում 1968 թ.), 1979 թ.՝ դոկտորական ատենախոսությունը («Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», Երևան, 1978 թ.): Նրա կյանքը հիմնականում կապված է թատերագիտության և մանկավարժության հետ: Վարել է և վարում է պաշտոններ՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի վարիչ (2004-ից), ՀՀ հեռուստատեսության և ռադիոյի պետական կոմիտեի նախագահ (1990–91 թթ.), Հանրային հեռուստառադիոընկերության խորհրդի անդամ: Գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում դասավանդել է արևմտաեվրոպական թատրոնի պատմություն, դրամայի տեսություն, հայ թատրոնի պատմություն, հռետորական արվեստի հիմունքներ և այլն: Նրա դասավանդած առարկաները և գիտական լայն հետաքրքրությունները սերտ կապված են միմյանց հետ: 1995-ից ղեկավարում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական աստիճանաշնորհման խորհուրդը: Գիտական ծառայությունների համար նրան շնորհվել է ՀՀ գիտության վաստակավոր գործչի կոչում (2003 թ.), ընտրվել է ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ (2006 թ.):

Հ. Հովհաննիսյանը միշտ հիշում է իր մեծ ուսուցչին՝ Արմեն Գուլակյանին, որը տասնամյակների խորքից շարունակում է լինել նրա համար և՛ խորհրդատու, և՛ գրաքննիչ և՛ ուսուցիչ: Հավանաբար, բեմի, բեմարվեստի, դրամատուրգիայի և դերասանական խաղի տարբերությունների մասին իր հայացքներում, որոնք նա ներկայացրել է իր «Բեմական խոսքի պոետիկան» (Երևան, 1973 թ.), «Դերասանի արվեստի բնույթը» (Երևան, 2002 թ.) աշխատություններում, քննադատական հոդվածներում, հարցազրույցներում, իր վերաբերմունքը հայ նոր և նորագույն պատմության հանդեպ («Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դ.», Երևան, 1996 թ., 2010 թ., «Թատրոն. Հին և նոր արժեքներ», Երևան, 1986 թ., «Թատրոն և թատերախո-

ստիտուտի թատրոնի բաժնի վարիչ (2004-ից), ՀՀ հեռուստատեսության և ռադիոյի պետական կոմիտեի նախագահ (1990–91 թթ.), Հանրային հեռուստառադիոընկերության խորհրդի անդամ: Գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում դասավանդել է արևմտաեվրոպական թատրոնի պատմություն, դրամայի տեսություն, հայ թատրոնի պատմություն, հռետորական արվեստի հիմունքներ և այլն: Նրա դասավանդած առարկաները և գիտական լայն հետաքրքրությունները սերտ կապված են միմյանց հետ: 1995-ից ղեկավարում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական աստիճանաշնորհման խորհուրդը: Գիտական ծառայությունների համար նրան շնորհվել է ՀՀ գիտության վաստակավոր գործչի կոչում (2003 թ.), ընտրվել է ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ (2006 թ.):

Հ. Հովհաննիսյանը միշտ հիշում է իր մեծ ուսուցչին՝ Արմեն Գուլակյանին, որը տասնամյակների խորքից շարունակում է լինել նրա համար և՛ խորհրդատու, և՛ գրաքննիչ և՛ ուսուցիչ: Հավանաբար, բեմի, բեմարվեստի, դրամատուրգիայի և դերասանական խաղի տարբերությունների մասին իր հայացքներում, որոնք նա ներկայացրել է իր «Բեմական խոսքի պոետիկան» (Երևան, 1973 թ.), «Դերասանի արվեստի բնույթը» (Երևան, 2002 թ.) աշխատություններում, քննադատական հոդվածներում, հարցազրույցներում, իր վերաբերմունքը հայ նոր և նորագույն պատմության հանդեպ («Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դ.», Երևան, 1996 թ., 2010 թ., «Թատրոն. Հին և նոր արժեքներ», Երևան, 1986 թ., «Թատրոն և թատերախո-

սություն», Երևան, 2004 թ.) և բազմաթիվ հրապարակախոսական ելույթներ միջտ ճշտվել են ու հստակվել, նաև հաստատվել Գուլակյանի խորհուրդներով, որին նա վկայակոչում է հպարտությամբ:

Այն գիտական միջավայրը, որտեղ Հ. Հովհաննիսյանը ձևավորվել և հառնել է որպես գտարյուն թատերագետ, որպես թատրոնի և ոչ միայն թատրոնի գեղագետ, որտեղ նա ճշտել է իր հայացքները՝ դա լինի բանավեճի, քննարկման, հաստատման կամ դիտողությունների ձևով, եղել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը՝ ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյանի գլխավորությամբ: Վերջինս բարձր էր գնահատում Հ. Հովհաննիսյանի գիտական արժանիքները, էսթետիկական պորիզմը:

Անշուշտ, մեծ տարբերություններ կան նոր ու նորագույն թատրոնի պատմության, տեսության և միջնադարյան ու հին թատրոնի կամ թատերաձևերի պատմության, հասկացությունների հստակման և տեսության միջև: Դրանք պահանջում են ոչ միայն տարբեր գիտելիքներ, այլև միանգամայն տարբեր մտեցումներ: Եթե նոր և նորագույն թատրոնը հասկանալու, այն դրամատուրգիայից տարբերելու համար պահանջվում է թատերագիտական նոր և նորագույն տեսությունների իմացություն, դերասանի խաղի, հանդիսատեսի, բեմի փոխհարաբերության բացառիկ կոնկրետ համազգացում, անկախ բեմադրության մակարդակից, տեսակից, դրամատուրգիայի պատմության գիտելիք թատերական և ոչ թատերական արտահայտություններով, ապա հին և միջնադարյան թատերաձևերի ճանաչման համար պահանջվում են կրոնների, դիցաբանության, ծիսակարգերի, աստվածաբանության, պատարագի, քերականական ու ճարտասանական տեսությունների, ժողովրդական տոնախմբությունների ու ներկայացումների, դրանց կազմության շատ որոշակի իմացություններ, որոնք հաճախ ներկայանում էին ծուռ հայելու մեջ: Այսինքն՝ թատրոնի ու թատերաձևերի ոսկե հատիկները և կտորտանքը պետք է դուրս բերվեին այս համակողմանի, վիթխարի նյութից, հաճախ պատահական վկայություններից, զուգադիպություններից, վրադիրներից և այլն: Իր ողջ գիտական գործունեության ընթացքում թատերագետը աշխատել է թատրոնի և թատերաձևերի այդ երկու բնագավառներում՝ նոր թատրոն և հին ու միջնադարյան թատրոն:

Հին և միջնադարյան թատրոնի յուրահատկությունների հայտնաբերումը եղել է ծանր, սև աշխատանք, որը հատուկ է գիտական բացառիկ բարեխղճությամբ օժտված հետազոտողին: Դա նշանակում է ճանաչել ատտիկյան թատրոնն իր ակունքներով, այդ թատրոնի անկումը և հարությունը հելլենիստական, հռոմեական, միջնադարյան և վերածննդի շրջաններում, թատերական շինությունների ու հրապարակների կայուն և անկայուն ձևերը մինչև ժամանակակից թատրոն և այլն:

Ուրեմն, Հ. Հովհաննիսյանը մինչև Գևորգ Գոյանի կողմից հայ թատրոնի գոյության 2500-ամյակը հավաստելը, որ հիմնված է Պլուտարքոսի հայտնի վկայության վրա, նախ պիտի պարզեր՝ ի՞նչ է թատրոնը, ի՞նչ է թատերաձևը, ի՞նչ է թատրոնի շարժիչ ուժը և ի՞նչ թատերաձևերի ու թատրոնի նախատիկյան և հետատիկյան ուղին: Արվեստը, ըստ Դավիթ Անհաղթի, թերևս, «ընդունայն արհեստութիւնք»-ի մեջ է մտնում

լարախաղացության և ձողախաղացության պես, «որք ոչ օգտեցուցանեն զկենցաղս և ոչ վնասեն»¹: Բայց արվեստը, հատկապես միջնադարյան թատերախաղերը, «վասն անօրէն թատերաց դիւականաց» ընդունայնից վերածվում են «չարի»: Գ. Գոյանը, Գ. Լևոնյանը և ուրիշներ մատնացույց են անում միջնադարյան գուսաններին և «կաքավներին» իբրև թատրոնի ու թատերախաղի շարունակություն միջնադարում: Բայց չեն բացահայտում դրանց պատմական տեղը և աստիճանական վերափոխումը եկեղեցուն կից կառույցի (հմմտ. Մբ. Կարապետը որպես փահլիսանության հովանավոր):

Հ. Հովհաննիսյանը մի աշխատությամբ չի վերջացնում թատերայնության պարզաբանումը և հոգևոր գործունեության մաս կազմելու ընթացքը: Նա անվերջ ժամանակով հետ է շարժվում Պլուտարքոսի վկայությունից դեպի դարերի խորքերը և առաջ շարժվում միջնադարում ընդհուպ մինչև զարգացած և ուշ միջնադարի «միրակլները», «մորալիտենները», «դպրոցական թատրոնը», նոր ժամանակներում «պատմական թատրոնը» և մեյդորաման իրենց հայկական համարժեքներով:

Հ. Հովհաննիսյանը ընթերցողի սեղանին դրել է հին և միջնադարյան հայ թատրոնի պատմության ու տեսության, հաճախ պատմությունը և տեսությունը շաղախած հարցադրումներ ու հետազոտություններ, որպիսիք, որքան մեզ հայտնի է, նման համակողմանի քննությամբ, թերևս, երբևէ չեն գրվել ոչ հայ, ոչ էլ օտար թատերագիտության մեջ: Դա գալիս է XIX–XX դդ. դերասանական և բեմական արվեստի կենդանի խոր իմացությունից: Խոսքը վերաբերում է ֆրանսիական, գերմանական, անգլո-ամերիկյան, իտալական և, առաջին հերթին, ռուսական և հայկական բեմի ու դերասանական արվեստի իմացությանը:

Հենց «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» (Երևան, 1978) գրքի «Ներածության» մեջ ընգծվում է. «Միջնադարը ամենաթատերային դարաշրջաններից է»: Բայց որպեսզի հասկանալի լինի «թատերային դարաշրջան» արտահայտությունը, հեղինակը շրջանառության մեջ է դնում «թատերայնություն», «թատերակարգ» հասկացությունները: Նա միառմի ճշտում է Դիոնիսիոս Թրակացու և նրա «Քերականության» հայ մեկնիչների նշած թատերական ու բանաստեղծական տեսակների անուններն իրենց հունական «ալեքսանդրյան» կամ «պերգամոնյան» հոմանիշներով և պեղում այդ արտահայտությունների կենդանի դրսևորման օրինակները հայ միջնադարյան իրականության մեջ: Հ. Հովհաննիսյանը հայ իրականության մեջ ունի իր նախադեպը: Դա Արշակ Ադամյանն է, որը Ն. Ադոնցի և հայագետների բանասիրական ուսումնասիրությունների ու հրատարակված նյութերի հիման վրա կառուցեց հայ միջնադարյան էսթետիկայի պատվանդանը: Հ. Հովհաննիսյանը ևս օժտված է էսթետիկական ու բանասիրական նուրբ հոտառությամբ, բայց նաև, բարեբախտաբար, ամենատարբեր բնագավառներից (քերականություն, ազգագրություն, պատմություն, հռետորական արվեստ, աստվածաբանություն, ստուգաբանական բազմալեզու բառարաններ բազմապիսի հղումներով և այլն) վկայությունների ավելի լայն ընտրության հնարավորություն ունի: Ահա

¹ Դ ա լ ի թ Ա ն յ ա դ թ. Սահմանք իմաստասիրութեան, աշխ. Ս. Արևշատեանի, Երևան, 1960, էջ 104:

նրա պարզաբանումների շարքը. ի՞նչ է ողբերգությունը, նոխազերգությունը, կատակերգությունը անտիկ դասական, հելլենիստական, վաղ-բյուզանդական և հայ քերականների ըմբռնումներով: Այդ ըմբռնումները ի՞նչ առնչություն ունեն կենդանի պոեզիայի, աղոթքի, տրամախոսության և դրամատիզմի հետ: Այնուհետև ի՞նչ է քավության գաղափարը Բաքոսականքում, Պլատոնի և Արիստոտելի մեկնություններում և քրիստոնյա հայ հեղինակների ըմբռնմամբ: Ի՞նչ է թատերայնությունը խնջույքներում, շենքերում, հրապարակներում, ի՞նչ են պարերգական դրամայի վերապրուկները ուշ միջնադարում և այլն:

Պատկերագրական խնդիրների հետ կապված մեր մի քանի աշխատություններում զբաղվել էինք ավետարանիչների պատկերներում և խորաններում անտիկ, ավելի շուտ հռոմեական թատերական շենքերի, պրոսցենիումի զանազան արձագանքների, թատրոնում դրվող փիլիսոփաների ու պոետների արձանների անդրադարձներով և այլն: Այդ արձագանքները եվրոպական ու ռուսական պատկերագրական և ոչ միայն պատկերագրական ուսումնասիրություններում դիտվել են իբրև անուղղակի, իբրև պատկերից պատկեր կրկնվող ու վերափոխվող ժեստեր, տիպաժներ, բեմական շենքեր, ինտերիերներ, բեմական հատակ, տաղավարներ կամ բաղախիսներ (կիբորիում, տեմպլետտո), որոնք անտիկ տոլոսներից՝ բոլորաձև պունագարդ կառույցներից վերաձել են տաղավարների և այլն: Հելլենիստական և ուշ հռոմեական միմոսների, կատակների, ձեռնածուների, բույսերի, կենդանիների, թռչունների, ձկների պատկերները սկսում են ձևափոխված և նոր խորհրդանշանային իմաստներով հայտնվել կատակումբներում, մատուռների ու տաճարների խճանկարներում, որմնանկարներում, հարթաքանդակներում, մանրանկարներում և այլուր: Այնուհետև դրանք մերթ անհետանում են, մերթ առատորեն հայտնվում կիլիկյան, գլաձորյան, վասպուրականյան և մանրանկարչական այլ դպրոցներում, իսկ հարթաքանդակներում՝ V-VI դարերից: Նույնը առավել կամ պակաս չափով տեսնում ենք միջնադարյան Արևմուտքում, Բյուզանդիայում և այլուր: Թատերական ու հրապարակային խաղերի պերսոնաժների և դիմակների հայտնվելը միջնադարյան քրիստոնեական արվեստում մեր մի քանի անվանի ազգագրագետներ, թատրոնի պատմաբաններ ընդունում էին իբրև առկա կենդանի կյանքի վերարտադրություն սրբազան ձեռագրերում և եկեղեցական պատերի վրա:

Հ. Հովհաննիսյանը ունեցավ միանգամայն տարբեր մոտեցում: Նա հայկական հելլենիստական և միջնադարյան շրջաններում չորոնեց ոչ թատերական բաց (ամֆիթատրոն), ոչ էլ փակ (օթյակային) սրահներ: Բայց ինչքան ասես գտավ բեմեր (սկենե), տաղավարներ, այսինքն՝ խորաններ, ճառեր հույն և հայ աստվածաբան քարոզիչների մոտ թատրոնի դեմ, «քավության» կամ «կատարսիսի» նոր փոխակերպումներ եկեղեցում, պատարագում, հզոր դրամատիզմ Նարեկացու և Լամբրոնացու նման հեղինակների երկերում, միաստիկական ողբերգություն, որ միանգամայն այլ միստերիա է, քան էլնսիդյան միստերիաները, և այլն, և այլն:

Խորհրդի կամ սիմվոլի մակարդակը թույլ տվեց հասկանալ, թե ինչպես է պատահում, որ լարախաղացները, ակրոբատները և, այսպես կոչված,

«թատերական-կառնավալային մթնոլորտը» հայտնվել է կեղեցու կողքին, քաղաքային հրապարակներում: Ինչպե՞ս եղավ, որ մեծագույն ողբերգությունն իր վիթխարի դրամատիզմով ու Փրկության հույսի ճաճանչներով հատնեց էկեղեցու խորանում (բեմ, տաղավար)՝ այդ Մրբության Մրբոցում ժողովրդի բոլոր խավերի առաջ:

«Հնագույն դրաման. Ծագման հարցի շուրջ» (Երևան, 2010 թ.) վերջին աշխատությունն այս անգամ շարունակում է նախորդ գրքերի և հոդվածների ճանապարհը դեպի ժամանակների խորքերը. այն թատերական քննական հնագիտության եզակի օրինակ է: Դրաման իր ծագման կորիզով ու աճման երևույթով ճեղքում է ժամանակային, պատմական և աշխարհագրական սահմանները և մեկնաբանվում նորովի:

Պետք է սկսեինք Հ. Հովհաննիսյանի՝ հայ թատրոնի պատմության, բեմական խոսքի, դերասանի արվեստի մասին պատմատեսական աշխատություններից, բայց քանի որ դրանք, ինչպես նաև հոդվածները գրեթե զուգահեռաբար են գրվել թատրոնի տարրերի հին և միջնադարյան պատմության ու տեսության երկերի հետ, ապա, կարծում ենք, որ մեծ սխալ չենք գործել, որ մեր ներկայացման երկրորդ մասը նվիրել ենք նոր և նորագույն թատրոնի՝ Հ. Հովհաննիսյանի արծարծած խնդիրներին: Նրա «Մարտիրոս Մնակյան» (Երևան, 1969 թ.) մենագրությունը հայ բեմի առաջին մեծ պրոֆեսիոնալներից մեկի մասին է, որի բարձր արվեստը խթան հանդիսացավ Ադամյանի, Միրանուշի, Փափագյանի նման բեմի մեծ վարպետների համար: Հարկ չկա թվարկելու XIX դ. վերջի եվրոպական, հատկապես ֆրանսիական և իտալական դերասանների այն ցանկը, որոնց արվեստից ներշնչվել է Մնակյանի տաղանդը: Ավելի կարևոր է այն տեղը, որ երիտասարդ թատերագետը հատկացնում էր ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ բեմի այդ կարևորագույն արտիստի դերասանական արվեստին: Թատերագետը ոչ միայն հիանալիորեն ներկայացնում է նրա խաղառճը, այլև՝ դերասանական այն ուղղությունը, որ հայ արտիստներին օժտեց դերասանական իտալա-ֆրանսիական բարձր արժանիքներով՝ հենց առաջին ձեռքից, որ ցնցող տպավորություն էր թողնում ռուս արտիստական և քնադատական այն միջավայրում, որը Պուշկինի, Գոգոլի և Բելինսկու ժամանակներից փայլել է իր դերասանների բարձրարվեստ խաղով: Արդեն 1863-ին Մնակյանը համարվել է հարմար «ողբերգության, թատերգության և կատակերգության համար» (էջ 47):

Վերամարմնավորման այս հատկանիշը (դերասան, որ ամպլուա չի ճանաչում) դարձավ թատերագետ Հովհաննիսյանի մի կարևորագույն ելակետը, որը նրան երևում էր Ադամյանի, Միրանուշի, Փափագյանի, ֆրանսիացի դերասանուհի Մադլեն Ռոբինսոնի օրինակներով:

Մնակյանի մասին մենագրությունից հետո Հ. Հովհաննիսյանը գրում է տեսական և մեզանում աննախադեպ աշխատություն՝ «Բեմական խոսքի պոետիկան» (Երևան, 1973 թ.):

«Պոետիկա» Արիստոտելի հայտնի աշխատության վերնագիրն է, որն ի հայտ է եկել Վերածննդի ժամանակներից, և ինչպես ցույց են տալիս հենց թատերագետի պրպտումները, հայ և ոչ միայն հայ քերականական ու հռետորական աշխատութ-

յուններում այդ գիրքն անձանթ է իր բովանդակությամբ: Պոետիկան հասկացության առումով տարբեր է էսթետիկայից: Բայց Արիստոտելը հենց այս գրքում օգտագործել է էսթետիկական կատեգորիաներ, որոնք կարևոր են ինչպես պոեզիայի, այնպես էլ կերպարվեստի համար: Ռուս մեծ գրականագետ Վ. Շկլովսկին գրում է «Արձակի պոետիկան», իսկ Հ. Հովհաննիսյանը՝ բեմական խոսքի: Արձակի պոետիկան գործ ունի արձակի, իսկ բեմական խոսքի պոետիկան՝ դերասանական խոսքի: Վերջինիս դեպքում առկա է գրական նյութի՝ դրամատուրգիա, պատմվածք, պոեզիա և այլն, և դրա թատերական իրականացման սինթեզը: Այսինքն՝ ստացվում է, որ դերասանի խոսքը՝ վերաբերի ֆիզիկային, թե ողբերգությանը, հատուկ արվեստ է, որ սկսվում է դերասանով և ավարտվում նրանով: Նույն գրական նյութով մի այլ դերասան բեմական մի այլ խոսքարվեստ կատեղծի: Դերասանի խոսքի և խաղի հիման վրա էլ գոյություն ունի թատրոնը: Դերասանը պիտի հայտնագործի իր հերոսի հոգեվիճակները, ապրումները, ակնարկները, երկինաստությունները, ինչպես ցույց է տալիս թատերագետը Փափագյանի Քինի օրինակով, որն իր հեռավոր ակնարկներով սկսում է մոտենալ դրամատիկական կիզակետին (Բեմական խոսքի պոետիկան, էջ 47): Այստեղից էլ այն նկատումը, որ դերասանի խաղում խոսքի չափ, գույց և ավելի կարևոր են դադարները, լռությունը և այլն:

Ի՞նչ է դեկլամացիան, ի՞նչ է վերապրումը խոսքի միջոցով, ի՞նչ հարաբերության մեջ են խոսքը և պլաստիկան, հարցեր, որոնք կազմում են «բեմական խոսքի պոետիկայի» մեխը: Եվ յուրաքանչյուր օրինաչափություն կամ շեղում օրինաչափությունից Հ. Հովհաննիսյանը ցույց է տալիս կոնկրետ օրինակներով՝ որ բառը քանի անգամ կարող է կրկնել դերասանը, անկախ դրամատուրգի ցուցումից, երաժշտական, հուզական ինչպիսի երանգներ կարող է տալ նույն բառի յուրաքանչյուր արտասանությունը: Այդ նա ցույց է տալիս Էլենորա Դուգեի, Վահրամ Փափագյանի, Սաթենիկ Ադամյանի և այլոց օրինակներով: Դերասաններից, ռեժիսորներից, թատերագետներից շատերի մոտ դերասանի խաղի հետ կապված «միմիկա» արտահայտությունը Հ. Հովհաննիսյանը դիտում է իբրև «պլաստիկա», այսինքն՝ ոչ թե «դիմախաղ», այլ՝ «մարմնախաղ»:

Գիտնականը տարիներ նվիրեց «Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դ.» մենագրությանը: Այս գիրքը գրեթե գլուխ առ գլուխ ընթերցվել է տաղանդավոր կերպարվեստագետ, շատերիս ուսուցիչ, ոգեշնչող և խորհրդատու Վիլհելմ Մաթևոսյանին: Այն ավելի շատ հիշեցնում է պոստմոդեռնիստական վեպ, քան պատճառահետևանքային գիտական պատմություն, իր ողջ գիտականությամբ հանդերձ: Մեր կարծիքով, գիրքը մինչև գրվելը հիմնական ուրվագծերով պատրաստ է եղել նրա գլխում, քանի որ իր գիտական ղեկավար, վաստակավոր բանասեր, թատերագետ և հանրագիտակ Գառնիկ Ստեփանյանի հանձնարարությամբ նա մամուլում ուսումնասիրել էր թատերական քննադատության ամբողջ նյութը, խմբագրել նշանավոր թատերագետ Բ. Հարությունյանի «Հայ թատրոնի տարեգրության» հատորները, հատկապես XIX դարի շրջանի: Թատերագետին մնացել էր շարադրել իր մշակած տեսական գաղափարները ոչ թե դրանք ցուցադրելով իր տեսած կամ վկայված վարպետների օրինակներով, այլ մի ամբողջ ազգի

թատրոնի բավական դրամատիկ, ողբերգական և կատակերգական կյանքով, որտեղ տեղ են գտել նաև արտորդի պահեր: Իսկ ի նչ է XIX դարի հայ ազգի թատրոնը, որ սփռված էր հայրենի գավառներից մինչև Ջմլուռնիա, Ռոդոստոտ, Մոսկվա, Նոր Նախիջևան, Հաշտարիսան և այլուր՝ չխոսելով Պոլսի ու Թիֆլիսի հայ թատերական դարբնոցների մասին, որտեղ հանդես էին գալիս հայ դերասաններ, դերասանապետեր, Չուխաջյանի և Ֆոսկինիի պես երաժիշտ երգահաններ, որոնք կրթվել էին Իտալիայում, Ֆրանսիայում, Ռուսաստանում, Գերմանիայում, անձամբ տեսած լինելով այդ երկրների լավագույն թատրոնների ներկայացումները, լավագույն դերասաններին՝ լինելով դրանց կուլիսներում ու հավաքներում, իմանալով դրանց խաղացանկերը: Ավելին՝ դերասաններից շատերը խաղացել են ոչ միայն հայերեն, այլև իտալերեն, ֆրանսերեն, ռուսերեն, թուրքերեն, վրացերեն, անկախ ստացած կանոնավոր կամ անկանոն կրթությունից եղել են պրոֆեսիոնալներ, նույնիսկ հայրենիքի գավառական թատրոններում:

Թատերագետը չի խուսափում մատնանշել ազգային ինքնագիտակցության զգայուն կամերտոնային բնույթը դեկաբրիստների, ռազմչինեցների, սոցիալ-տնտեսական ուսմունքների, գեղարվեստական և զուտ թատրոնին հատուկ ուղղությունների և այն ամենի նկատմամբ, որոնք նպաստում էին ազգային յուրօրինակ նկարագրի կերտմանը թատրոնում, որ տարբեր է միջնադարի և նոր ժամանակների հայից, առավել ևս հայ դերասանից, նույնիսկ օտար բեմում խաղացող:

Երբեմն Հենրիկ Հովհաննիսյանը հանգում է տիտուր եզրակացության, որն ուղղված է XX դարի և այսօրվա թատրոնին, թատրոնի գոյությանը: Այսօր թատրոնը նույն վտանգի տակ է, ինչ յուդաներկը, կտավը, նույնիսկ վրձինը, բրոնզե արձանը և այլն: Ինձ համար դժվար է հանգել եզրակացության: Գուցե եզրակացությունը Փարիզի թատրոնների գոյությունն է, որտեղ եղել է հեղինակը, և շրջիկ թատրոնների գործունեությունը Իտալիայում, որոնց ականատես ենք եղել մենք: Հ. Հովհաննիսյանը նոթեր է գրել Փարիզի այսօրվա թատրոնների մասին (տե՛ս «Փարիզյան էջեր» գլուխը նրա «Թատրոն և թատերախոսություն» գրքում. Երևան, 2004):

Փարիզի թատրոնները սենլ են պոլսահայ արվեստագետներին, թող այսօր էլ սենեն մեր նորօրյա դերասաններին, և թող նրանք մեզ ցույց տան մեր անցյալը, մեր ներկան, ժամանակավրեպն ու հրատապը, թանգարանային մասունքն ու ավանգարդը: