

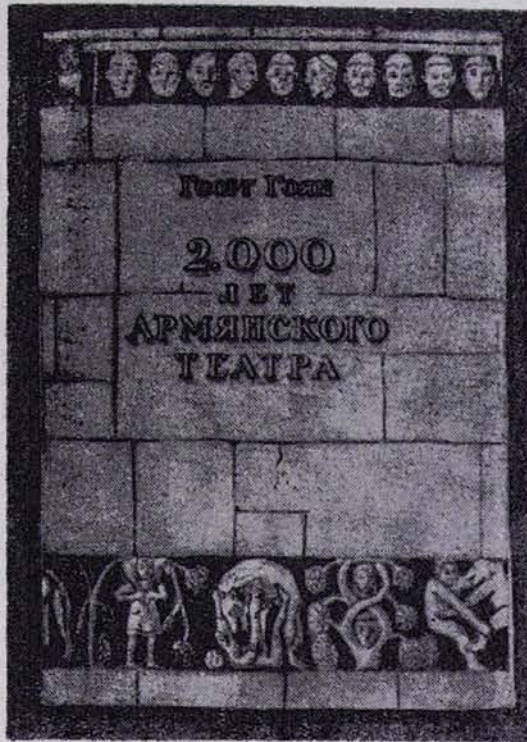
Գ Ր Ա Խ Ո Ս Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

ՀԱՅ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՅ

Հայ ժողովուրդը, որպես աշխարհի հնագույն և ստեղծագործող ժողովուրդներից մեկը, հարուստ ու թանկարժեք ժառանգություն է թողել հոգևոր մշակույթի գրեթե բոլոր ասպարեզներում: Գիտական հետազոտությունները պայծառ լույս են սփռում հայ ժողովրդի ստեղծագործական ուղու վրա և ցույց տալիս այն թանկարժեք ավանդը, որ նա մուծել է համաշխարհային կուլտուրայի գանձարանը:

Հայ ժողովրդի կուլտուրական հարուստ ժառանգությունը, պետք է ասել, որ բավականաչափ ուսումնասիրված է: Սակայն եթե կա հոգևոր մշակույթի մի ճյուղ, որը, համեմատաբար, քիչ է ուսումնասիրված, այդ հայ թատերական արվեստի հազարամյակներ ընդգրկող հարուստ պատմությունն է: Այդ պակասությունն է, որ առիթ է տվել բանասիրական որոշ շրջաններում տարածելու այն սխալ կարծիքը, թե իբր հայկական կուլտուրան, այդ թվում և թատերական արվեստը, իր սկիզբն է առնում 4-րդ դարից (Ք. Հ.): Այսպիսով հոգևոր մշակույթի այն ողջ հարբսությունը, որ ստեղծել էր հայ ժողովուրդը իր ծագման օրից մինչև 4-րդ դարը, գրվանի տակ էր դրվում: Այստեղից պարզ է դառնում, թե ինչ կարևոր նշանակություն ունի հայ հին թատրոնի պատմության գիտական հետազոտությունը:

Պետք է նշել, որ այդ ուղղությամբ վերջերս գիտական լուրջ ներդրում հանդիսացավ արվեստագիտական գիտությունների դոկտոր Գեորգ Գոյանի արժեքավոր մի աշխատությունը¹, որը նյութական կուլտու-



րայի հուշարձանների, բանասիրության և լեզվաբանության հարուստ տվյալների վրա հեղինակի կատարած տեսական ու տրամաբան ստեղծագործական աշխատանքի արդասիրն է համարիսանում:

Գ. Գոյանը, հենվելով անառարկելի փաստերի վրա, հիմնականում, ապացուցում է հայկական ինքնուրույն, ինքնատիպ թատրոնի անընդհատ գոյությունը 2.000 տարվա ընթացքում:

Հեղինակի կարևոր հետազոտությունը մեծ նշանակություն ունի ոչ միայն հայկական արվեստի, այլ նաև ողջ Միջին Ասիայի հին թատերական կուլտուրայի պատմության ուսումնասիրու-

թյան համար:

Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի թղթակից-անդամ Ա. Զիվլիեզովը բարձր գնահատելով դոկտ. Գ. Գոյանի նշված աշխատությունը, գրում է. «Արվեստագիտական գիտությունների դոկտոր Գ. Գոյանի աշխատությունը ներկայացնում է նշանակալից ներդրում նաև Սովետական Միության ժողովուրդների կուլտուրայի ընդհանուր պատմության մեջ: Այն բացահայտում է սովետական բազմազգ կուլտուրայի պատմական խորը արմատները՝ ցուցադրելով ՍՍՌՄ ժողովուրդների կուլտուրական դարգացման վեհությունը դեռևս հեռավոր պատմական անցյալում...»²:

Ավելորդ չէր լինի դոկտ. Գ. Գոյանի ուշագրավ աշխատության մեջ զարգացված հիմնական դրույթների լույսի տակ ընթերցողի հիշողության մեջ վերականգնանալ հայկական թատերական հարուստ կուլտուրայի պատմական ակունքները:

1. Գեորգ Գոյան, «Հին Հայաստանի թատրոնը», հատոր 1-ին, Մոսկվա, 1952 թ. (ռուսաց լեզվով): Նույնի «Միջնադարյան Հայաստանի թատրոնը», հատոր 2-րդ, Մոսկվա, 1952 թ. (ռուսաց լեզվով):

2. Գ. Գոյան, «Հին Հայաստանի թատրոնը», էջ 36:

Հայկական հին թատրոնի ծագման ակունքները պետք է փնտրել հնագույն շրջանում՝ դեռևս հայերի որպես ժողովրդի ձևավորման ժամանակաշրջանում: Այդ շրջանը, որ դոկտ. Գ. Գոյանը համարում է հայ թատրոնի նախապատմությունը, բնորոշ է ժողովրդական խաղերի և բնության պարթոնների, արևի և Արա Գեղեցիկի հեթանոսական պաշտամունքի թատերականությունը:

Վաղ անցյալում Հայաստանի հողի վրա գոյություն է ունեցել գուսանական ինքնատիպ թատրոն, որը բավականաչափ զարգացած է եղել և սերտորեն կապված կրոնապաշտամունքային արարողությունների հետ: Մովսես Խորենացու «Պատմություն Հայոց»-ի մեջ արժեքավոր հիշատակություն կա այն մասին, որ հայկական հին գուսանները ինքնաստեղծ հրաժշտական գործիքի հնչյունների տակ իրենց երգերով, պարերով և ներկայացնում էին իրենց նշանավոր նախնիների գործերը, պատկերելով և գովերգելով նրանց սխրագործությունները¹: Գուսանական թատրոնը հող է պատրաստել թատերական արվեստի զարգացման համար տարվ նրան ինքնուրույնության և ինքնատիպության բնույթ:

Հին հունական նշանավոր պատմիչ Պլուտարքոսի վկայությամբ, Տիրամ 2-րդ դր իր նվաճած հելլենիստական քաղաքներից Հայաստան բերեց ռաբաթանց շատ դերասաններ, որոնք չէին կարող բարերար ազդեցություն չունենալ արդեն վաղուց ի վեր Հայաստանում գոյություն ունեցող գուսանական թատրոնի զարգացման վրա:

Հայ ժողովուրդը հելլենիստական թատերական կուլտուրան յուրացրեց ինքնատիպորեն զարգացնելու ճանապարհով՝ ընկալածը ենթարկելով ազգային կերպարանափոխման:

«Հայերը, — գրում է Գ. Գոյանը, — յուրացրին անտիկ թատրոնը և օգտվում էին նրանից՝ ելնելով իրենց շահերից, թատրոնը վերածելով հին Հայաստանի կուլտուրայի օրգանական բաղկացուցիչ մասի: Այլ խոսքով ասած, նրանք ստեղծեցին հելլենիստական թատրոն, այսինքն տեղական և հելլենական կուլտուրայի յուրահատուկ զուգակցում, որի ինքնատիպության գծերը պարզորոշ տեսանելի են հազարամյակների վարագույրի միջից»²:

53 թվականին (Ք. Ա.) Հայաստանի մայրաքաղաք Արտաշատում բեմադրվել է հույն հուլանավոր դրամատուրգ Էվրիպիդեսի «Քաջ սուհիներ» ողբերգությունը: Այդ ՍՍՄՄ

ժողովուրդների թատրոնների պատմության մեջ մեզ ստույգ հայտնի առաջին ներկայացումն է: Նշանակում է 2.000 տարի առաջ մեր Հայրենիքում արդեն բարձր զարգացման է հասած եղել թատերական արվեստը: Մինչև վերջերս հայ ժողովրդի կուլտուրական կյանքում սեղի ունեցած այդ կարևոր իրադարձությունը առանձին բանասերների նրկերում չէր գտնվում իր պատշաճ գնահատությունը: Այսպես, տարածված է եղել այն սխալ կարծիքը, թե իբր «Քաջ սուհիներ»ը բեմադրվել է ի պատիվ պարթևների թագավոր Որոնդեսի որդու և Արտավազդի ջրոջ ամուսնության: Այնինչ՝ այն բեմադրվել է հունեացիների դեմ տարած հաղթանակը նշանավորելու համար: Այդ է ապացուցում այն փաստը, որ դերասան Յասոնը, իրագործելով Արտավազդի մտահղացումը, բեմադրության մեջ պահանջվող բոլոր դերական գլխի փոխարեն, հանդիսականներին ցույց է տալիս Կրատոսի կտրված գլուխը և արտասանում ողբերգության հետևյալ տողերը. «Տոմս վերադառնալով, մենք բերում ենք լեռներից նոր սպանված եղջերուն՝ բախտավոր մի որս»: Էվրիպիդեսի «Քաջ սուհիներ»-ի բովանդակության խորադիպման ուսումնասիրությունը և այն ներկայացման նկարագրության հետ բաղդատելը նոր լույս է սփռում Արտաշատում «Քաջ սուհիներ» բեմադրության վերաբերյալ Պլուտարքոսի արժեքավոր տեղեկության վրա: Պարզվում է, որ հույն նշանավոր դրամատուրգ կլասիկ ողբերգության ռեփորտաժան փայլուն մտահղացումը Արտավազդի կողմից նախատվել է տունցել բարոյական հարված հասցնել հայ ժողովրդին մեծ տառապանքներ հասցրած հունեացիների, ի դեռևս հանել հունեացիների բանտին՝ «ամապարտելության» առասպելը և ամրապնդել հայ ժողովրդի հավատը օտարերկրյա զավթիչների դեմ տարած պայքարում: Այդ իրողությունը ակնհայտ ապացույց է, թե ինչպիսի՝ մեծ դեր է խաղացել թատրոնը հին Հայաստանի քաղաքական կյանքում: Հայ բեմում, «Քաջ սուհիներ» բեմադրությամբ, անտիկ աշխարհի հանճարեղ դրամատուրգի անունը սերտորեն կապվում է հայ թատրոնի պատմության հետ: Հայկական թագավոր Արտավազդը, Պլուտարքոսի վկայությամբ, գրել է ողբերգություններ, պատմական երկասիրություններ:

Հայկական հելլենիստական թատրոնի ռեպերտուարը կազմված էր անտիկ կլասիկ դրամատուրգիայի (Էվրիպիդես և ուրիշներ) երկերից և հայկական օրիգինալ ողբերգություններից (Արտավազդ): Մենք ունենք Պլուտարքոսի արժեքավոր վկայությունը, որ դեռ մինչև «Քաջ սուհիներ» բեմադրությունը

1. Տե՛ս Մովսես Խորենացի, «Պատմություն Հայոց», Տիֆլիս, 1913 թ., գիրք Ա, գլուխ 6, էջ 27:

2. Գ. Գոյան, «Հին Հայաստանի թատրոնը», էջ 55:

նը Արտաշատում, այնտեղ ներկայացվել են «Հելլենիստական շատ ներկայացումներ»: Այն փաստը, որ Արտավազդից հետո ևս Արտաշատի թատրոնը շարունակել է իր գոյությունը, ցույց են տալիս հին Արմավիր քաղաքի մոտ հայտնաբերված արձանագրությունները: Այդ արձանագրությունների ուսումնասիրությունը ավարտվելու Ցա. Ի. Սմիրնովին համագեցրեց այն եզրակացություն, որ նրանց մեկի մեջ, ամենայն հավանականությամբ, մենք ունենք Արտավազդի ողբերգություններից մեկի տողերը:

Մեկ հայտնի է, որ առաջին հայկական թատրոնի շենքը կառուցվել է Տիգրանակերտում 69 թվականին (Ք. Ա.): Տիգրանի որդի Արտավազդը շարունակելով հոր գործը, Արտաշատում ստեղծեց Հայաստանում երկրորդ հելլենիստական տիպի թատրոնը:

Հայ թատերական արվեստի պատմությանը նվիրված աշխատության հեղինակը՝ Գ. Գոյանը հին Հայաստանում գոասանների թատրոնի առկայությունը ցույց տալու համար օգտվում է փնչպես հնագույն դրամիր տեքստերի, այնպես էլ լեզվաբանության տվյալներից: Այսպես, նա «գոասան» բառի իմաստի բացահայտման հիման վրա, ցույց է տալիս, որ հին Հայաստանում այդ բառը նշանակում էր ոչ թե «աշուղ», այլ «ամիմոս»: Այդ բառի գործածումը հայոց լեզվում ապացույց է հին Հայաստանում գոասանական արվեստի առկայության: Մովսես Խորենացու վկայությամբ գոասանների կրթում, պարում էին բամբուկների նվագակցությամբ. բացի երաժշտական այդ գործիքից, հին Հայաստանի բնակիչները օգտվում էին նաև քնարից, տավրդից, վինից, սրինգից, փողից, շեփորից, թմբուկից, ծնծղայից և այլն:

Հետաքրքրական է, որ հունական «միմոս» բառի գործածությունը հայոց լեզվում դուրս չի մղում «գոասան» բառը, որը համիմաստ նշանակություն ունի վերջինիս հետ: Հին հայերենում «վարձակ» բառի գործածումը ակնառու ապացույց է հին Հայաստանում մտնը դերասանությանի առկայությանը, որոնք, ինչպես ցույց են տալիս նյութական կուլտուրայի հուշարձանները, ոչնչով հետ չէին մնում Աթենքի և Հռոմի դերասանությանից: Դժբախտաբար, այդ մասին քիչ տեղեկություններ կան գրավոր հիշատակաբաններում: Մովսես Խորենացին վկայում է, որ կար նազենիկ անունով մի վարձակ, որ ծերգում էր ձեռքերով:

Հայ հին թատրոնի պատմության նվիրված աշխատության հեղինակը, Հայաստանի տարբեր վայրերում կատարված պեղումների ժամանակ հայտնաբերված բազմաթիվ բրոնզյա արձանիկների տառամասիրության հիման վրա, եզրակացնում է, որ դրանք

պատկերում են գոասան-միմոսներին, ձայնարկումներին, նրանց խմբերի ներկայացումները հայկական հելլենիստական թատրոնի բեմում:

Այն փաստը, որ հին Հայաստանում «միմոս» բառը հայերենում արտահայտված է ոչ թե հունարենից փոխառնված «միմոս», այլ «գոասան» բառով, իսկ «կոմեդիան»՝ «կատակերգություն», տրագիկան»՝ «ողբերգություն» բառերով, ցույց են տալիս կերպով արտահայտում է հայ հելլենիստական թատրոնի ինքնությունը ու ինքնատիպությունը:

Հին Հայաստանում զարգացած են եղել կոմեդիան և սատիրան: Այդ մասին է խոսում հին հայերենում այնպիսի բառերի գործածումը, ինչպիսիք են՝ «կատակախաղ», «կատակերգ», «կատակերգակ», «կատակագրություն» և այլն: Հին հայերենում «ձայնարկու» բառը նշանակել է «ողբերգակ». Ձայնարկու գոասանները գովերգում էին զոհվածի սխրագործությունները, որոնք նա կատարել էր իր կենդանության ժամանակ, ողբում կորստի առթիվ, մխիթարում մահացածի հարազատներին: Այդ մասին վկայում են հայ պատմիչները («Ձայնարկու», «ձայնարկու գոասան» բառերի գործածությունը հին հայերենում ինքնին խոսում է հին Հայաստանում ողբերգակ թատրոնի առկայության մասին:

Այդ միտքը հաստատում են ոչ միայն մեր գրավոր հին տեքստերը, լեզվաբանությունը, այլև հնագիտության տվյալները: Պեղումների ժամանակ հին Հայաստանի տարբեր վայրերում գտնվել են մեծ քանակությամբ արձանիկներ, որոնց խորագրին ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նրանք պատկերում են ողբերգակ գոասաններին: Օրինակ, այդպիսին են Արմավիրում գտնված մարդկային կերպարանների պատկերող ոսկյա մեդալիոնները: Հետաքրքրական է նշել, որ հին պատմիչների մոտ «ողբերգակ» նշանակելիս է եղել ոչ միայն ողբերգության դերասան, այլև նրա հեղինակը:

Հայ թատրոնի պատմության համար կարևոր է պարզել, թե մինչև 5-րդ դարը գոյություն ունեցե՞լ է արդյոք հայերեն լեզվով գրի առնված դրամատուրգիա, հայկական գիր, գրականություն: Գ. Գոյանը իր աշխատության մեջ բերելով քաղվածքներ 5—7-րդ դարերի հայ գրավոր աղբյուրներից, եզրակացնում է, որ դեռ մինչև Մեսրոպ

Մաշտոցը գոյություն է ունեցել հայերեն լեզվով գրականություն: Նա գտնում է, որ հայերը իրենց մտքերն արտահայտում էին հայերեն լեզվով՝ օգտվելով հունական, պարսկական և այլ օտար լեզուների տառերից, և որ հայ հին պատմիչների երկերում հանդիպող այն ասույթները, որոնց մեջ նշվում է, որ տեքստերը գրվում էին հույն կամ պարսկական «գրով», վերջին բառը պետք է հասկանալ ո՛չ թե «լեզվով», այլ՝ «տառերով» նշանակությամբ: Իր միտքը հաստատելու համար նա հենվում է նաև պեղումների ժամանակ հայտնաբերված այն արձանագրությունների վրա, որոնք գրված են հայերեն լեզվով, բայց օտար այբուբենի տառերով: Այս ամենից հետո Գ. Գոյանը անում է այն նկատառումները, որ մինչև 5-րդ դարը գոյություն է ունեցել հայերեն լեզվով գրի առնված դրամատուրգիա, ինչպես օրիգինալ, այնպես էլ թարգմանական:

Գ. Գոյանի բարձրագույն հարցը կարևոր նշանակություն ունի հայ թատրոնի և առհասարակ հայ մշակույթի պատմությունը ուսումնասիրելու համար և պետք է գրավի բանասերների, լեզվաբանների, հնագիտների ուշադրությունը:

Հայ հին թատրոնի պատմության ուսումնասիրության համար կարևոր աղբյուր են հանդիսանում Հովհան Մանդակունի կաթողիկոսի (478—490) երկերը, որից պարզվում է, որ 5-րդ դարի Հայաստանի թատրոնները գործելիս են եղել «ամեն ժամ», «ամեն օր», և որ թատերական արվեստը լայն տարածում էր գտել հին Հայաստանում: Հայոց հայրապետի գրավոր հիշատակարանից երևում է, որ ներկայացումները բեմադրվել են թատրոնի համար կառուցված հատուկ շենքերում: Այդ մասին է խոսում նաև այն, որ հին հայերեն լեզվում արմատացել էր «թատերատես» բառը: Այս ամենը ակնառու կերպով հերքում են Գ. Զարհանալյանի այն կարծիքը, թե միջնադարում հայ թատրոնը վարդապատ չի եղել, չի ունեցել իր հատուկ շենքը, կարծիք, որ արտահայտել է նա իր «Հայկական հին դպրության պատմություն» աշխատությունում:

Զարգացած թատերական արվեստի առկայությունը հին Հայաստանում ինքնին խոսում է այդ ժամանակաշրջանում նկարչական ու քանդակագործական արվեստի զարգացման մասին, առանց որի չէր կարող գոյություն ունենալ թատերական դեկորացիոն արվեստը: Եվ ինքը, հայ նշանավոր պատմիչ Եղիշեն, իր «Վարդանանց պատերազմը» աշխատության մեջ, վկայում է, որ հայ նախարարների կանաչ խորը վիշտ ապրելով այն տոթիլ, որ իրենց ամուսինները գերի էին վերցվել պարսիկների կողմից, սրբությամբ

պահպանում ու պաշտոմ էին իրենց ամուսինների նկարներն ու արձանները: Մեզ են հասել Տիգրանի և Արտավազդի նկարներով արձայնա և պղնձյա դրամներ, ոսկյա մեդալիոններ, որոնց վրա նուրբ կերպով պատկերված են արամիսյան ողբերգակները: Այս ամենը որոշակի պարզություն է մտցնում Վրթանես Քերթոզի (6-րդ դարի վերջը—7-րդ դարի սկիզբը) այն մտքի մեկնաբանության մեջ, թե իբր այդ շրջանում հայերը չէին կարողանում պատրաստել նկարներ և դրանք ներմուծված էին Հունաստանից: Տարակույս չկա, որ Վրթանես Քերթոզի մոտ խոսքը այն սրբանկարների մասին է, որոնք բերվում էին Հունաստանից:

Որ նշված ժամանակաշրջանում հին Հայաստանում զարգացած են եղել նկարչությունն ու քանդակագործությունը, այդ մենք իմանում ենք նաև «Յովհաննու իմաստասիրի Օձնեցույ մատենագրությունը, Նորին ընդդէմ պաւղիկեանց» աշխատությունից, որի մեջ կա հավաստի տեղեկություն, որ հայերը գրադվում էին և՛ քանդակագործությամբ, և՛ նկարչու արվեստով: Պեղումների ժամանակ հայտնաբերված նյութական կուլտուրայի հուշարձանները ցույց են տալիս, որ հայ քանդակագործությունն ու նկարչությունը գոյություն են ունեցել առնվազն մեր թվարկությունից առաջ 1-ին դարից սկսած:

Հայ մտավոր մշակույթի, այդ թվում և հայ թատերական արվեստի գիտական պատմության ստեղծման համար կարևոր աղբյուր է նաև հայ նշանավոր մտածող Դավիթ Քերականի տեսական ժառանգությունը, որի խորագնին ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ դեռևս խորը միջնադարում հայ էթնոթիկական միտքը հասել էր այնպիսի բարձրության, որ գտնում էր, թե արվեստի կառուրիա գործության և հավերժականության պայմանն է հասարակությանը սպասարկելը: Այն արվեստը, որը չի ծառայում հասարակությանը, չի կարող մնալուն լինել և չմահանալ, և ընդհակառակը, գեղարվեստական երկը կատարյալ է և անմահ, եթե այն ծառայում է հասարակությանը, նպաստում է նրա հոգևոր զարգացմանը:

Որ իրոք միջնադարի ամբողջ ընթացքում Հայաստանում գոյություն է ունեցել թատերական արվեստը, վկայում են նյութական կուլտուրայի հուշարձանները: Դոկտոր Գ. Գոյանի արժեքավոր աշխատության մեջ այդ հուշարձաններից բերված են մեծ քանակությամբ նմուշներ: Հայ թատրոնի պատմության համար բացառիկ կարևոր նշանակություն ունեն Աղթամարի տաճարի պատերին պատկերված թատերական դրամաները, որոնք արտահայտելով մարդկանց արտաքին դիմագծերի բազմազանությունը, գաղափար

հն տալիս հին հայկական թատրոնի հարուստ ռեպերտուարի մասին: Աղթամարի տաճարի պատերին փորագրված կենդանիների դիմակները, որոնք հիշեցնում են հին հայկական մանրանկարչության վրա պատկերված պարող զուսանների գլխիկներին դրված դիմակները, Լոռում հայտնաբերված մեր թվարկությունից առաջ 8-րդ դարին վերաբերող բրոնզե մանրանկարի վրա թռչունների և արջերի դիմակներ կրող մարդկանց պատկերները, պեռճախոս կերպով խոսում են, թե ինչպիսի՝ վաղեմի պատմություն ունի հայ թատրոնը:

Քանդակագործի կողմից Աղթամարի տաճարի պատերին մարդկանց դիմագծերի հարստության պատկերումը խոսում է հայ հին քանդակագործական բարձր արվեստի, ինչպես և այն մասին, որ հին Հայաստանում անընդհատ գործելիս է եղել իր ժամանակին դարձացման բարձր մակարդակի վրա կանգնած թատերական արվեստը: Այդ հուշարձաններից մենք իմանում ենք, որ դերասանները հանդես են եկել հատուկ կերպով պատրաստված դիմակներով և թատերական հագուստով:

Միջնադարից մեզ են հասել մեծ քանակությամբ մանրանկարներ, որոնք օգնում են մեզ լույս սփռելու հին հայկական թատրոնի այնպիսի մանրամասնությունների վրա, ինչպիսիք են դերասանների հագուստը, գլխարկները, դիմանկարները և թատերական այլ իրեր: Միջնադարի հայ նշանավոր մանրանկարիչների վրձինի տակ պայծառությամբ

կենդանություն է ստացել դերասանների հոգեկան աշխարհը, որը իր դրսևորումն է գտել պատկերված դերասանների դիմախաղի, դեմքի շարժումների մեջ: Վերջիններս հաճախ գործածել են երկակի, յուրաքանչյուր պատկերող դիմակներ, որոնք նրանց հնարավորություն են տվել միաժամանակ խաղալու մի քանի դերեր:

Մենք ներկա հոգևածում համառոտակի փորձեցինք շարադրել արվեստագիտական գիտությունների դոկտոր Գ. Գոյանի աշխատության հիմնական դրույթները, որը ընդգրկում է հայ թատրոնի քսանդարյա պատմության միայն առաջին կեսը: Գ. Գոյանը իր մենագրության վերջում տալիս է նաև «Նախնական հաղորդումներ», որի մեջ տրված է հայ թատրոնի զոյությունների կրկնող հազարամյակի համառոտ ուրվագիծը:

Գ. Գոյանի ներկա աշխատությունը սարժափոր ներդրում է հայ արվեստի, այդ թվում և թատերական կուլտուրայի պատմության մեջ: Այդ աշխատությունը ընթերցողին պատկերում է հայ ժողովրդի դարավոր կուլտուրայի հարուստ պատմությունը: Գոյանի այս աշխատությունը միաժամանակ ցույց է տալիս, թե ինչպիսի՝ նշանակալից հաջողությունների կարող է հասնել գիտնականը՝ իր նստեական, մեղվաջան, ասեղծագործական աշխատանք է կատարում նյութական կուլտուրայի հուշարձանների և հնագույն դրավոր աղբյուրների վրա:

ՔԱՆԱՍԵՐ

