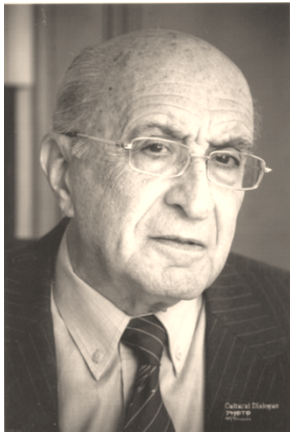


ՀՏԴ 929:7(479.25) Հոսիաննիսյան

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ
(Ծննդյան 85-ամյակի առթիվ)*



Հենրիկ Հովհաննիսյանի ութսունհինգամյա հոբելյանն առիթ է մեկ անգամ ևս անդրադառնալու հայ արվեստագիտության երևելիներից մեկի գործին, որ փուլ է ձևավորել այդ դաշտում:

Եվ ինչպես առիթն է պահանջում, փորձենք շրջագծել նրա կենսագրության կարևոր հանգույցները:

Ինչպես ինքն է իր մասին նշել, «ծագումով փախստական ու գաղթական» է (հակիրճ ինքնակենսագրական. մեքենագիր), ճիշտ այնպես, ինչպես շատ հայ մտավորականներ: Իր դեպքում «փախստականները» կարսեցի Եղիշե (Բարսեղ) քհն. Հովհաննիսյանն էր՝ պապը, որ ճամարանական էր, որ դպրոց ուներ և հայրը՝ Վահան Հովհաննիսյանը,

որ հոր դպրոցում էր սովորել, ապա՝ առաջին համաշխարհայինի օրերին Ալեքսանդրապոլի ամերիկյան աղքատախնամ ընկերության դպրոցում: Ավարտելուց հետո ուսուցչություն էր արել Ղարաբաղից մինչև Լոռի, իսկ համայնարանական կրթությունից հետո՝ Թալինում:

1936-ին Լենինականում ծնված Հենրիկ Հովհաննիսյանը 1939-ից Երևանում է մեծացել: Սովորել է Գրիբոեդովի անվան դպրոցում, ապա Թատերական ինստիտուտի դերասանական բաժնում (1954–1958 թթ.): Ըստ էության, Հ. Հովհաննիսյանը դերասանական կրթությունից է բխեցնում իր թատերագիտական ընկալումները: Ավելին, բեմական փորձը համարում է անհրաժեշտություն թատերագետի համար, արվեստի այս տեսակը ներսից ճանաչելու հնարավորություն: Իր թատերագիտական կրթության հիմքն համարում է երեք ուսուցիչների՝ Տ. Շամիրխանյանի, Վ. Աճեմյանի, Ա. Գուլակյանի արվեստին հաղորդակից լինելը, հետագայում վերջին երկուսի մոտ ուսանելը:

Ինքն ասում է, թե մայրաքաղաքի մշակութային կենտրոնն այն տարիների ուրույն մթնոլորտով էականորեն ազդել է իր անձի ձևավորման վրա: Բայց առաջին հերթին, ընտանիքում համալսարանական հոր շուրջ ձևավորված գրական հայերենով ու եվրոպական մշակութային ներծծված հոգևոր տարածքն է կանխորոշել, երևի, եվրոպական լուսավորիչների պատկերացրած «մշակութային մարդու» այն իդեալը, որ ցայսօր Հ. Հովհաննիսյանը տանում է իր հետ: Ու եթե անկեղծ լինենք, դա նրա մեծ անհատականության, թերևս, ամենաառինքնող բնութագրերից է: Հետագայում, երբ ուղիղտույն աշխատելուց, Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտուրան ավարտելուց հետո (1964 թ.)

* Ներկայացվել է 27. X. 2021 թ., ընդունվել է տպագրության 03. XI. 2021 թ.:

նույն հաստատությունում աշխատանքի էր անցնում, ինստիտուտի տնօրեն ակադեմիկոս Ռ. Զարյանը նրան արգելեց թատերագիտական «առտնին» աշխատանքով զբաղվել. ուղարկեց Մատենադարան, որտեղ մի քանի տարի տքնաջան աշխատանքով հայ հին և միջնադարյան թատրոնը որոնելուց հետո Հ. Հովհաննիսյանը պետք է վերադառնար դարձած «եվրոպական իմաստով հայ»։ Եվ այսօր թատերագետ լինելուց առաջ նա եվրոպական իմաստով այն մշակութային հայն է, ում աշխարհայացքը, մտածողությունն ու գործունեությունը եվրոպական «Նոր ժամանակների» քաղաքակրթական ամենաբարձր գաղափարներով են պայմանավորված։

Չնայած, որ ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ (2003 թ.), ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ (2006 թ.), Սուրբ Մեսրոպ Մաշտոցի շքանշանակիր (2021 թ.), արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Հ. Հովհաննիսյանի գործունեությունն արդեն 60 տարի ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում է ծավալվում (թատրոնի բաժնի վարիչ, գիտական աստիճանաշնորհման 016 մասնագիտական խորհրդի նախագահ՝ 1995-ից), այդուհանդերձ, գործունեության դաշտեր ունի, որ ներառում են կրթության և հեռուստատեսության ոլորտները։ Ուստի, խոսքի մասնավոր բնույթի անխուսափելիությամբ, հարկ համարեցինք դառնալու այն ոլորտին, որ Հ. Հովհաննիսյանի հոգևոր կեցության հասցեն է՝ արվեստագիտություն, թատերագիտություն։

Բնավ վերապահելի չէ այն, որ երաժշտագետն է գրում թատերագիտական իրողությունների մասին, որովհետև Հ. Հովհաննիսյանի թատերագիտական վաստակը գնահատողը ես չեմ և այստեղ դա չէ իմ նպատակը։ Հայ թատերագիտության, լայն առումով արվեստագիտության մեջ նա տասնամյակներ շարունակ խորքային զարգացումներ է ապահովել, սկզբունքներ սահմանել, ամբողջական ոլորտներ բացահայտել, ձևավորված կադապարներ ջարդել և, վերջապես, թատերագիտության իր ընկալումներն ու ձևակերպած դրույթները հասցրել է մինչև արվեստի փիլիսոփայության ձևաչափ։ Ուստի, այս ժառանգությունը խոսք է՝ ասված բոլորիս, անկախ մասնագիտական թեքությունից։ Հեղինակի տարեդարձը, երևի, հարմար առիթ է ճշտելու, թե հասկացա՞նք կամ ինչպե՞ս հասկացանք մեզ ասված խոսքը։

Մեկ տասնյակ և ավելի կազմող մենագրություններում Հ. Հովհաննիսյանը ձևակերպել է դրույթներ, հայեցակետեր, որ կարող են խմբավորվել մի քանի առանցքային գաղափարների շուրջ։ Առհասարակ հեղինակը պատրաստակամ է մեկ-երկու էջով հստակ շարադրելու իր ողջ գիտական վաստակի հիմնատարրերը կամ մշակած թեզերը։ Դա, թերևս, բարձր գիտական նույնության և ճշգրտության ձգտող ոչ ճշգրիտ գիտության համար հարգանք ներշնչող չափանիշ է, որ դարձյալ սահմանում է Հ. Հովհաննիսյանը։

Որպես թատերագետ իր գործը երեք հունի մեջ է տեսնում՝ թատրոնի պատմություն, տեսություն և պակաս ակտիվությամբ՝ քննադատություն։

Ուրեմն թատրոնի պատմություն և թատերական արվեստի տեսություն. եթե մեկուսի դիտարկենք հայ թատրոնի՝ մեզ ավելի մոտ կանգնած մեծերին (օրինակ՝ Սուրեն Քոչարյանին) նվիրված հեղինակի ուսումնասիրությունները, ապա հայ թատրոնի պատմության վերաբերյալ նրա աշխատություններից ժամանակագրական որոշակիությամբ առանձնանում է «Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դար» (վերջին խմբագրությամբ՝ Երևան, 2010) մենագրությունը։ Հաջորդ շրջանը, որի ժամանակագրությունը հարաբերա-

կան ճշգրտություն ունի հայ թատրոնի իր հետազոտություններում, միջնադարն է: Հակառակ այն բանին, որ շատ էլ կողմ չէ եվրոպական գիտություն մեջ մշակված հասկացությունների փոխառությանը, այդուհանդերձ, որոշ հարաբերականություն հատկեցնում է միջնադարյան Հայաստանի թատերական արվեստի ժամանակագրական երիզները («Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», Երևան, 1978): Դրանից այն կողմ այս արվեստի հին և հնագույն շերտերն են, որոնք իր «Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը» (Երևան, 1990), «Հնագույն դրաման Հայաստանում» (Երևան, 2010) աշխատություններում հեղինակը հրաժարվում է ժամանակագրական կարգի բերել՝ դիտարկվող խիստ կարևոր խնդիրները թողնելով հնագույն շրջանի մշուշոտ ժամանակներում ինչ-որ տեղ, առասպելական, վիպական մարմնի մեջ. այն ժամանակներում, երբ «միֆը», որպես մտածողության հիմնական ստորոգություն, դեռ չէր փոխարկվել «լոգոսով»:

Եթե այս կետից ետ դառնանք, կունենանք հայ թատրոնի պատմության ամբողջականության ձգտող փուլայնացում, որն այս գիտաճյուղի «գիտականացման» կարևորագույն հայտանիշերից է: Առհասարակ, մեզանում թատերագիտության ձևավորումն ու ինքնուրույնացումը, երևի, XX դարից է սկիզբ առնում և սկսվում է թղթակցային հրապարակումների ու հուշագրությունների բավիղներում, ապա արվեստագիտության և հայագիտության հարակից ոլորտների՝ բանասիրության (Մ. Աբեղյան, Գ. Լևոնյան), ծիսագիտության (Վ. Հացունի), պարագիտության (Ս. Լիսիցյան) և այլնի շրջանակներում կուտակում է հետազոտական նյութ և նախադրյալներ հետագա մասնագետ-թատերագետների աշխատություններում «ինքնուրույնանալու», «գիտականանալու»: Այդ գործընթացին առավել չափով նպաստած գիտնականների շարքում Հ. Հովհաննիսյանն առանձնանում է: Խոսքը սոսկ այս փուլայնացման մասին չէ: Հայ թատրոնի պատմության տարբեր ժամանակափուլերն իրենց հիմնական հատկանիշներով բնութագրելուն առընթեր, նրա աշխատություններում մշակվեցին զուտ տեսական կամ ընդհանուր տեսական բնույթի հարցեր, մասնագիտական եզրերի և եզրաբանական արտահայտությունների համալիր, թատերագիտական հիմնախնդիրների որոշարկված շրջանակ, որոնք ժամանակագրական ողնաշարի վրա հավաքելիս հայ թատերագիտությանը հաղորդում են գիտաճյուղին պատշաճ ճշգրտություն և գիտականություն:

Երաժշտագիտությունը, որ թատերագիտության հետ բազում առնչակից կետեր ունի, իր տեսական հիմքի և իր տեսաբանների համար սահմանել է բարձրագույն գնահատականի չափ. երաժշտագետ-տեսաբանի մեծագույն երախտիքն առանձին տեսություն, տեսական համակարգ ձևավորելն է: Այս տեսանկյունից Հ. Հովհաննիսյանի՝ հնագույն դրամային նվիրված հետազոտությունները հատում են հայագիտության շրջանակը և հայկական մշակութային շերտերի վրա հնար ընձեռում հեղինակին՝ կառուցելու դրամայի ծագման իր տեսությունը:

Իհարկե, դրամայի ծագման վերաբերյալ տեսությունների պակաս չի եղել: Արվեստի ծննդաբանական միջավայրի մասին գոյություն ունեցող պաշտամունքային հայեցակարգի մեկնակետից դրամայի ծագման փնտրտուք իրականացվել է: Բնական է, որ հարցը քննել են, առաջին հերթին, հին հունական ողբերգության շրջագծում և նշմարել դրա դիոնիսյան պաշտամունքի հիմ-

քերը: Որոշ քննախույզ մոտեցումներով այս էլ հասցվել է մերձավորարևելյան հնագույն մշակույթի եզերքը և այդքանը, կարծեք, բավարար է համարվել:

Հ. Հովհաննիսյանն այլ կերպ է մոտենում հարցին: Նախ, եթե դիոնիսյան պաշտամունքային հիմքի հետ գործ ունենք, ապա գործ ունենք տարեշրջան խորհրդանշող մեռնող-հառնող դիցույթի հետ: Այստեղից էլ դրամայի հիմքում տարեկապի ծիսական պաշտամունքային տարրերի, անհատնում ժամանակի և ճակատագրի գաղափարները: Ու եթե հին հունական դրամայի դրամատուրգիական ողնուցը ճակատագրի դեմ ըմբոստացող անհատն ու նրա զոհաբերությունն է, ապա այդպիսի «ճակատագրի զոհը», որ կա՛մ էսքիլոսի անունով, կա՛մ Եվրիպիդեսի ժամանակներից հասել է, Պրոմեթևսն է՝ հին հույների հոյակերտ արվեստով սրբազործված շղթայվածը: Սակայն նույնիսկ Պրոմեթևսի դեպքում առասպելն ու դրաման իրենց պատումային շոշափուկները երկարում են մինչև Կովկաս:

Հ. Հովհաննիսյանը, սիդերական միստերիաները մտքում ունենալով, ավելի առաջ է գնում: Հստակեցումները, որ առաջարկում է, նախ, հենվում են առասպելի հիմքում ընկած մողեյի, եզրի իր թարգմանությունմբ՝ պայմանաձևի բազմաթիվ փոխակերպումներն իրար բերելու վրա: Արդյունքում Առաջավոր Ասիայի լայնություններում որոշակիորեն առանձնանում է Հայկական լեռնաշխարհը, որպես շղթայվածի առասպելի բնօրրաններից մեկը: Հավերժական բռնավորի այս հայրենիքը հնագույն սրբազան տաճարների աշխարհագրական կոնկրետություն ունի, որի ներսում փակյալը տառապում է կա՛մ Մասյաց անձամբներում, կա՛մ Վասպուրական աշխարհի Ագռավի քարում, կա՛մ էլ Հայաստան երկրի երբեմնի հարավային գագաթ Սաբայանի կիրճերում: Ի դեպ, աշխարհի ավերման ու նորոգման հերթական լուրին սպասող Մհերը բանտված է բախտի (ճակատագրի⁶) անիվի հարևանությունմբ (Չարխի ֆալաք), որ Մհերի դռնից քիչ այն կողմ է, նույն ժայռի (Ագռավի քար) սրտում: Սա էլ իր հերթին, թերևս, հավաստում է հեղինակի կողմից շղթայվածի ու ճակատագրի գաղափարական թելերից կապած հանգույցի ամրությունը:

Բայց ինչպե՞ս են պաշտամունքը, ծեսը, առասպելը, միթաբանական գաղափարը «թատերայնանում»: Հ. Հովհաննիսյանի դրամայի տեսություն կարևոր օղակներից մեկն էլ, արդեն, դասական միջնադարի ավարտին հասած հայսմավուրքյան վկայությունն է, ըստ որի՝ հնում առասպելը կենցաղավարում էր «գլիմօք եւ թէատրոնօք» (հմմտ. «Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը», էջ 25):

Ուրեմն, սա դրամայի ծագման մասին ուրույն տեսություն է՝ իր հնագույն պաշտամունքային-ծիսական շերտերով, թատերային կատարման ձևերի հիշատակմամբ և գրավոր աղբյուրների վկայությամբ ամբողջական ու վավերական, և անկասկած է, որ այս հարցի առնչությամբ Հ. Հովհաննիսյանի տեսությունն արդեն հայագիտության ու հայ գիտնականի ավանդն է համաշխարհային գիտության մեջ:

Երևի մեր արժանապատվությունը շուրջ այն գաղափարը, որ հազարամյակներ շարունակ անընդմեջ ապրող թատրոն ենք ունեցել, այն էլ բառի գրեթե դասական իմաստով: Հ. Հովհաննիսյանի հայ միջնադարյան թատրոնին նվիրված ուսումնասիրության տեսանկյունից դա մոլորություն է: Միջ-

նադարում դրաման իր սովոր կերպի մեջ անկում է ապրում: Աշխատությունների ճակատին արձանագրված Դավիթ Անհաղթի սթամբուլյան խոսքերը ստիպում են մտածել դիտարկվող առարկայի բնույթի մասին: Եթե առարկան թատրոնն է, ապա հայկական միջնադարում նրա բնույթը շատ տարբեր էր դասական թատրոնից և մեր պատկերացրածից: Ըստ էության, այդ բնույթի հստակեցումն է եղել հեղինակի հիմնական խնդիրը: Հստակեցումներն էլ իրացվել են միջնադարյան թատրոնի գրավոր հիմքերի, կենցաղավարման ձևերի, միջավայրի, տեսակային արտահայտությունների շրջանակը գծելով:

Հ. Հովհաննիսյանի հետազոտության մեջ մեր «թատրոնական մոլորություն» որոշ երեսակներ ուղղակի եղծվում են: Օրինակ՝ այն, որ միջնադարում եկեղեցական արարողությունը, պատարագային ծեսը թատրոն է, հիմնավորվում է գործառույթային (ֆունկցիոնալ) և գեղագիտական կողմնորոշիչների կիրառությամբ. ասենք, այսպես՝ Ս. Պատարագին մասնակից համայնականն ու թատերական ներկայացմանը ներկա հանդիսատեսը տարբեր նպատակներ են հետապնդում: Իսկ եթե հոգևոր դրաման կարող է հասկացվել որպես թատրոն՝ միջնադարում, ապա դրա հետքերը մեզանում Հ. Հովհաննիսյանը գտնում է երկու արտահայտությամբ, զարգացած միջնադարի համբավվոր հեղինակների գրավոր ժառանգության մեջ («Միջնադարյան բեմ. թատրոն – եկեղեցի հարաբերությունը և հայ հոգևոր դրաման», Երևան, 2004):

Մեզ համար, հատկապես, թանկ է միջնադարյան մի շարք եզրաբանական կարգի բազմիմաստ բառերի արվեստաբանական նշանակության որոշարկումը: Հաճախ այդ նշանակությունն այնքան բազմաշերտ է, որ բառի իմաստաբանական փեշերը փռվում են յոթ ազատ արվեստներից (որ այսօրվա արվեստները չեն)՝ մեկ-երկուսի, ապա նաև մեր գիտացած արվեստներից մի քանիսի տիրույթներում: «Հագներգությունը», «Երգք ցցոց եւ պարուցը» այդ շարքից են: Դրանց հիմքով վերակառուցված պարերգական դրաման, փաստորեն, թատերական դրսևորում լինելով հանդերձ, հայ միջնադարյան աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ (ժողովրդապրոֆեսիոնալ) երաժշտական արվեստի հիմնական տեսակային արտահայտություններից մեկն է նաև:

Գայթակղությունս չկանխելով՝ նկատեմ, որ արդի երաժշտագիտության մեջ հայ ավանդական երաժշտաբանաստեղծական արվեստի միջնադարյան և ներտեսակային կարևոր որոշարկումներ կարելի է անել հենց Հ. Հովհաննիսյանի այս մշակումների կիրարկմամբ: Մասնավորաբար՝ «ժողովրդականի» և «ժողովրդապրոֆեսիոնալի» սահմանազատումները, վերջինիս ներսում «գուսանականի» ու «աշուղականի» տարբերակումները մեծ չափով դյուրանում են արվեստագիտական այս մշակումներով: Իհարկե, միշտ էլ հնարավոր էր գուգահեռներ տանել գուսանական արվեստի որոշ դրսևորումների և հին հունական «ռապսոդիայի», «հիպորխեմայի» ու տեսակային այլ արտահայտությունների միջև: Սակայն Հ. Հովհաննիսյանի դիտարկումները խնդիրը դուրս են բերում ենթադրությունների, մոտավոր գուգահեռների հեղհեղուկ տիրույթից և հայկական միջնադարի վկայված եզրաբանական ձևակերպումներով առավել չափելի դարձնում:

Բարձր միջնադարից հետո ևս կարող ենք թատերային էություն որոնել հայ արվեստի ամենատարբեր դրսևորումներում, գուցե և հաջողենք, սակայն փաստ է, որ հայ թատրոնի միջնադարյան ավանդույթն իր պատմա-

կան օրինաչափ զարգացումն ու նոր ժամանակների բնական փոխակերպումը չունեցավ: Խզումը կիլիկյան արքաների պալատական մշակույթի և նոր ժամանակների հայ թատրոնի միջև պատմական բնական ընթացքի խափանումն է, որ XIX դ. թատրոնը պայմանավորում է որպես այլ բան՝ եվրոպական ընդգծված իմաստավորումով:

Դասական ընկալմամբ թատրոնի յուրացումը մեզանում XIX դ. իրողությունն է, և ինչպես հայ արվեստի մյուս տեսակների պատմության մեջ, այնպես էլ թատրոնի, եվրոպական արվեստի տեղայնացումն ու ազգայնացումն իրականացվել է որոշակի համադրումների, ապա ներհյուսումների միջոցով: Հայ թատրոնի պատմության մեջ Հ. Հովհաննիսյանն է, որ մատնացույց է անում այդ համաձուլումներից առանցքայինը: Այն եվրոպական մեղրդամի և XIX դ. հայ մշակութային իրականության մեջ շրջանառու ազգային-ազատագրական թեմաների ու սյուժեների համակցումն է:

Մեզանում Հ. Հովհաննիսյանն այս թատրոնը բնութագրել է որպես դերասանական թատրոն, որում մյուս կարևոր գործառույթը դրամատուրգին է, այլ ոչ բեմադրիչին: Թատերական արվեստի տարբեր միտումների, բնութագրիչների ու բնութագրերի հստակեցմանն առնթվելով հեղինակն ամբողջացրել է հայ թատրոնի երևելիների հաջորդությունը XIX դ. պատմության մեջ, ըստ վաստակի կարևորության, արևմտահայ ու արևելահայ թատրոնում: Եվ այդ երևելիները, ըստ ասվածի, հիմնականում դերասաններ են (նաև դերասանապետի կամ թատերապետի կարգավիճակով), ապա հեղինակներ: Ինձ համար գայթակղիչ է այդ շարքում առանձնացնել Տիգրան Չուխաճյանին, Հակոբ Վարդույանին և Սերովբե Պենկյանին: Այս անձերով Հ. Հովհաննիսյանը չի շրջանցել նաև երաժշտաբեմական ժանրերի արմատավորումը մեզանում՝ օպերայի, օպերետի տեսակներով: Ավելին, ներկայացրել է երաժշտական և դրամատիկ թատրոնների գիրկընդխառն զարգացումը, որը, երևի, այլոց մոտ էլ այդպես էր:

«Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դար» աշխատությունն իր ամբողջականությամբ և մշակվածությամբ կանգնում է հայ արվեստի մյուս տեսակների պատմական հիմնարար հետազոտությունների շարքում, որպես հայ թատրոնի պատմության մեջ եղած սպիտակ էջերի արժանի լրացում:

Հ. Հովհաննիսյանի գուտ տեսական ուսումնասիրությունների առանցքը կազմում են նաև «Բեմական խոսքի պոետիկան» (Երևան, 1973) և «Դերասանի արվեստի բնույթը» (Երևան, 2002) աշխատությունները:

Առաջինում քննված են թատերական արվեստի «կազմախոսության» առնչվող հարցեր: Արվեստի այս տեսակը, որ գոյանում է բեմական և գրական, ըստ էության, իրարից անկախ արվեստների լծակցումից, այդ շրջանակում իսկ ունի ներքին փոխհարաբերությունների ոչ պարզ գծագրեր: Դրանց հնարավոր բազմապիսիությունը տեղավորվում է «գրական թատրոն» և «թատրոնից կախյալ դրամատիկական գրականություն» բեկումների միջակայքում: Հարաբերման տրամաբանության հիմքում «տարբեր և միասնական» սկզբունքն է՝ Հ. Հովհաննիսյանի կողմից ձևակերպված: Սակայն պոետիկական հարցերի քննարկման ետնախորքին հեղինակը հակասություն է տեսնում՝ դրանց ընդհանրության և արտահայտչաբեկումների տարբերությամբ արտահայտված: Այս հանգույցից էլ, ի վերջո, հասնում է այն գաղափարին, որ բեմական խոսքն ինքնուրույն գեղարվեստական հա-

մակարդ է: Դրա բեմական ելևէջն ու ձայնատվությունը, առողջանությունն ու տրոհությունը, չափն ու ուրիշներ, թեև քերականական հիմքից են, սակայն պայմանավորվում են բեմական պոետիկայի թելադրանքով. թատերային են, դրամատիկական են, բնութագրում են բեմական խոսքի արվեստը՝ տարբերելով այն հրապարակային խոսքից: Այս աշխատության մեջ արծարծված առանցքային գաղափարից մեկին՝ հնչող խոսքին շաղկապված, արդեն երևում է դերասանի արվեստի բնույթը, որպես արվեստագիտական քննարկման հանգույց (էջ 185):

Դերասանի արվեստը, որպես գեղարվեստական համակարգ, Հ. Հովհաննիսյանն է առաջին անգամ ձևակերպում («Դերասանի արվեստի բնույթը»): Զուտ թատերագիտական եզրաբանական «գործիքները», որ հստակեցված են ու կիրառելի, ձևավորում են այս գիտության եզրաբանական աստիճանակարգության ողնուցը մեզանում: Դրանցից են բեմը, «դրությունը», գործողությունը, խաղը, ներքին ձևը, խոսքային իրադրությունը և այլն: Առանցքային ստորոգծություն է դիտվում խաղային տարերքը, որպես քննարկվող հարցի շուրջ հեղինակի մոտեցումներն առավել չափով պայմանավորող ելակետ: Վերջինն ինքնուրույնաբար այնքան է ընդգծվում գիտնականի առաջարկած հայեցակարգում, որ դիտվում է որպես դերասանի արվեստի հիմնական սկզբունք, ձևային հիմք: Այս ձևաչափով խաղի՝ Հ. Հովհաննիսյանի ընկալումը մոտենում է փիլիսոփա Յ. Հայզլինգայի հայացքներին: Ուրեմն զարմանալի էլ չէ, որ փիլիսոփայի «Homo Ludens» (Երևան, 2007) աշխատության հայերեն հրատարակության առաջաբանն ու եզրափակիչ հոդվածն իրենն են:

Դերասանի արվեստի իր հայեցակարգի առանձնահատկություններն են, որ ստիպում են հեղինակին վերապահորեն ընդունել Կ. Ստանիսլավսկու հանրահռչակ տեսությունը («Ստանիսլավսկու «սխտեմը» և խաղի պարադոքսը», Երևան, 2012): Խնդիրն ամենևին էլ այն հերքելը չէ: Ավելին, որոշ հանգույցներում հեղինակը նույնիսկ կարևորում է Ստանիսլավսկու առաջադրած դրույթները: Բեմում նպատակով պատճառականացված ներկայությունը դերասանի խաղի կարևոր սկզբունք է: Անհամաձայնության առիթն այլ է: Դեռևս անցյալ դարի սկզբին դերասանական արվեստը պայմանավորող հիմնական գործոններից մեկը համարվեց հոգեբանականը: Հեղինակը Կ. Ստանիսլավսկու «սխտեմը» տրամաբանական հետևանքն է համարում երկու հոգեբանական երևույթների՝ ռուսական ավանդույթում XIX դարավերջից ներկա հոգեբանական ռեալիզմի և XX դարասկզբից՝ բիհեյվիորիստական ընկալումների: Թեև Ստանիսլավսկու տեսության և վերջինի միջև հակասություններ էլ կան: Հ. Հովհաննիսյանի պնդմամբ, Կ. Ստանիսլավսկու համար առավել նշանակալի էին կիրառական հոգեբանությունը և Ի. Պավլովի կազմախոսական հետազոտություններով պայմանավորված «արտաքին իմպուլսների հանդեպ արտաբեղական հակազդման տեսությունը»:

Այստեղ նշենք, որ գեղարվեստական երկի հոգեբանականացումն այս փուլում հատուկ է ոչ միայն «դերասանությունը», այլև գրականությունն ու երաժշտությունը (նաև երաժշտական թատրոնին) առնվազն: Ուստի Հ. Հովհաննիսյանի դատողություններն այս հիմքով արդեն իսկ ստույգ և հավաստի են:

Սակայն «սխտեմում» հոգեբանականը գերաճում է գեղարվեստականի համեմատ: Դերասանի խաղում հոգեբանական գործոնի գերաժեղությունը կտրուկ է կապն այդ խաղի և խոսքի միջև, ենթադասում է խաղային տարերքը, էսթետիկական համատեքստը: Հեղինակը հիշում է, որ արդեն վաղուց ասված է, թե կիրառական հոգեբանությունը դերասանի արվեստ է:

Հետաքրքիր է, որ Հ. Հովհաննիսյանը հակասություններ է տեսնում «սխտեմի» և հենց Կ. Ստանիսլավսկու արվեստի միջև: Դրանցից մեկը դերասանի խաղում «արտաքին կերպաձևերի», «արտաքին ձևային տարրերի» միջոցով ներքին վիճակի հանգելու եղանակն է, որ Հ. Հովհաննիսյանի պնդմամբ կիրառելի է եղել Կ. Ստանիսլավսկու դերասանական փորձում, սակայն մերժելի՝ նրա տեսության մեջ:

Ստանիսլավսկու «սխտեմին» էլի անդրադարձ ունի. «Դերասանի ինքնաճանաչումը» գրքի (2020 թ.) երեք գլուխներից մեկն է: Թեև գրքի երեք առանցքը, իրականում, Վ. Աճեմյանի, Ա. Գուլակյանի ու Կ. Ստանիսլավսկու մեթոդներն են, այդուհանդերձ, այն կիսմբավորելի Հ. Հովհաննիսյանի գրական ժառանգության մեջ: Մենագրությունը, որ երեք էսսեներից, թե պատումներից է բաղկացած, գեղարվեստական պերճ լեզվով, շարադրանքի ոճով ու ճկունությամբ, գիպուկ շտրիխավորված, տեղ-տեղ ուղեփայլի մշակվածության հասնող կերպարներով կարող է մաս կազմել «Անդարձություն» (բանաստեղծություններ և թարգմանություններ, Երևան, 2014), «Լուսավա բանահյուսության ափերին» (Երևան, 2014), «Սկեսախ» («Քառյակներ», Երևան, 2018) շարքին:

Ինչևէ, գիտնականի ողջ ժառանգության վերլուծության հավակնությունը չունենալով այս էլ բավարար է ասելու, որ Հ. Հովհաննիսյանը տվել է հայ թատրոնի պատմական պարբերացման առանցքները, հստակեցրել փուլային բնութագրերը, տեսակային հարստությունը, ազգային առանձնահատկություններն ու ընդհանրություններն համաշխարհային հետ. ստեղծել է դրամայի և դերասանական արվեստի իր տեսությունը՝ եզրաբանությամբ, կիրառելի հասկացությունների և, մանավանդ, թատերագիտական հիմնախնդիրների շրջանակով հանդերձ, ու որոշարկել նրա ինչպիսին լինելն արևմտյան թատերագիտական կողմնորոշիչների համեմատ:

Այս թանկ վաստակը, իր ունեցած գիտական մաքուր արժեքից զատ, մեզանում եվրոպական իմաստով մշակութային հայի ներկայության փաստն է:

Մ ՀԵՐ ՆԱՎՈՅԱՆ

Արվ. դ., պրոֆ., ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի վարիչ, առաջատար գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունները՝ հայ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր, հայ երաժշտական միջնադարագիտություն: Հեղինակ է 3 մենագրության և շուրջ 70 հոդվածի: mhernavoyan@gmail.com