

ՄԵՐ ՀՈՐԵԼՅԱՐՆԵՐԸ

ՏԱՂԱՆԴԱՇԱՏ ՀԱՅ ԹԱՏԵՐԱԳԵՏԸ (Հենրիկ Հովհաննիսյանի ծննդյան 85-ամյակի առթիվ)



Հենրիկ Հովհաննիսյանի թատերագիտական ուսումնասիրությունների շրջանակն այնքան լայն է և բազմաբովանդակ, որ հնարավոր չէ մեկ հաղորդման շրջանակում ամբողջությամբ՝ ըստ արժանվույն ներկայացնել: Ահա թե ինչու կանդիդատնամ միայն նրա հետազոտությունների շարքից ամենախորհրդանշական՝ **«Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում»** աշխատությանը (Երևան, 1978), որով հայրենական թատերագիտության մեջ առաջին անգամ պատմատեսական քննության շնորհիվ ամբողջացան և համակարգվեցին տվյալ ժամանակաշրջանում ձևավորված հայ թատերական արվեստի հիմնորոշ առանձնահատկություններն ու սահմանումները: Այս հիմնարար հետազոտությանը նախորդել էին նրա «Մարտիրոս Մնակյան» (1969), «Բեմական խոսքի պոետիկան» (1973), իսկ հաջորդել՝ «Թատրոն. հին և նոր արժեքներ» (1986), «Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը» (1990), «Հայ թատրոնի պատմություն. 19-րդ դար» (1996), «Դերասանի արվեստի բնույթը. էսթետիկական քննություն» (2002), «Միջնադարյան բեմ. թատրոն-եկեղեցի հարաբերությունը և հայ հոգևոր դրաման» (2004), «Թատրոն և թատերախոսություն (ժող.)» (2004), «Հայ թատրոնի պատմություն. 19-րդ դար (երկրորդ բարեփոխված հրատ.)» (2010), «Հնագույն դրա-

ման Հայաստանում» (2010), «Ստանիսլավսկու «սիստեմը» և խաղի պարադոքսը» (2012) աշխատությունները, ինչպես նաև թատերագիտական բազմաթիվ հոդվածներ:

Եվ այսպես, դիմենք **«Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում»** աշխատության հիմնական դրույթներին, որոնք այսօր էլ չափազանց ուսանելի են միջնադարյան թատրոնով զբաղվողների կամ պարզապես հետաքրքրվողների համար:

Շատ կարևոր է, որ հենց սկզբից՝ ներածության մեջ, հեղինակը հստակեցրել է **միջնադարյան թատերակարգ, թատերայնություն և թատրոն** հասկացությունները, քանի որ նախապես անհրաժեշտ էր որոշել առարկայի առանձնահատկությունը, գեղարվեստական բնույթը, որը մինչ այդ նախորդ հետազոտողներն աչքաթող էին արել՝ կառուցելով իրենց դատողությունները գլխավորապես պատմաբանասիրական և պատմաագագրական հենքի վրա: Մինչդեռ, ինչպես հիմնավորել է Հ. Հովհաննիսյանը, հայ միջնադարյան թատրոնի հենց ինքնատիպության բացահայտումով է մտահայեցողաբար տեսանելի դառնում վաղուց անհետացած երևույթի իրական պատկերը:

Չխախտելով ժամանակագրական կարգը՝ աշխատությունում պատմատեսական քննության եղանակով Հ. Հովհաննիսյանն իմաստավորել է հայկական միջնադարում թատրոնի էսթետիկական ստորոգություններն ու դրանց աշխարհայացքային հիմքը՝ իբրև հնագույն թատերական արվեստի կառուցած: Ըստ այդմ՝ հեղինակը հանգել է այն եզրակացության, որ հայ միջնադարյան թատրոնն առաջացել է ավելի վաղ՝ ձևավորվել դեռևս բանահյուսական-խաղային ավանդույթների միջավայրում: Իսկ հեղինակի այն դրույթը, որ թատրոնը թե՛ Արևմտյան Եվրոպայում և թե՛ Առաջավոր Ասիայում հանդիսացել է միջնադարյան քաղաքային կյանքի խորհրդանիշ, հիմնորոշ նշանակություն ունեցավ նաև հետագայում այս բնագավառում կատարված ուսումնասիրությունների համար:

Ձևավորվելով ուշ հելլենիստական թատերական ավանդույթների և առաջավորասիական խաղային-վիպերգային բանահյուսության կիզակետում՝ վաղ միջնադարյան հայ իրականության մեջ ավելի կենսունակ գտնվեց բանահյուսական գիծը, ուստի անտիկ ավանդույթներն այստեղ առանձնապես էական հետք չթողեցին: Խզելով կապը գրականության հետ՝ թատրոնն ըստ էության շարունակել է զարգանալ իր նախասկզբնական հիմքերի վրա: Ասել է թե՛ մինչև արևմտաեվրոպական աշխարհում ձևավորվելը միջնադարյան թատրոնն ուրույն ճանապարհ է անցել Սիրիայում, Կապադովկիա-

յում, Բյուզանդիայում և Հայաստանում (IV-IX դդ.): Սա ևս աշխատության հիմնարար դրույթներից է:

Հաջորդ նշանակալի քայլը հայ միջնադարյան թատրոնին հատուկ բարոյագեղագիտական չափանիշների հստակեցումն էր՝ ըստ Ափթնիոսի «Գիրք պիտոյից» և Դիոնիսոս Թրակացու «Քերականական արվեստ» աշխատությունների մեկնության: Մասնավորապես՝ խոսքը վերաբերում է **«ողբերգություն»** և **«կատակերգություն»** եզրերի հայ միջնադարյան քերականների սահմանումներին, որոնք սկզբունքորեն տարբերվում են արիստոտելյան ըմբռնումից, հատկապես գրական արվեստի ալեքսանդրյան տեսությունից: Պատճառն այն է, որ դարերի ընթացքում անտիկ թատրոնի առարկայական նկարագիրն իսպառ մոռացվել էր, հետևաբար նախկին հասկացություններին համարժեք նշանակությանը եկան փոխարինելու հայ միջնադարյան իրականության մեջ ծնված բանահյուսական ժանրային հորինվածքները:

Անդրադառնալով Մովսես Խորենացու հիշատակած **«երգ ցցոց և պարուց»** բառակապակցությանը, որի ստուգաբանությամբ մինչ այդ բազմիցս էին հանդես եկել հայ գրականագետները, Հ. Հովհաննիսյանն առաջարկել է բոլորովին նոր բացատրություն. ըստ այդմ՝ Խորենացու «Հայոց պատմություն» երկում հիշատակված է հնագույն պարերգային դրամայի անվանումը: Այստեղից էլ հետևում է, որ հայկական միջավայրում թատերական այս երևույթն արդեն իսկ վերաճել էր իր նախնական սաղմնային վիճակից՝ կրոնապաշտամունքային արարողակարգից, ճիշտ այնպես, ինչպես այն դիտարկվում է հին հունական աշխարհում, բայց և դեռևս չէր հասել գրական մշակման աստիճանի:

Դրա փոխարեն՝ պարերգային դրաման հանդիսացավ այն պարարտ հողը, որի վրա էլ ձևավորվել է դրամատիկական բանահյուսությունը: Հիմքում **«այծերգության»** հնագույն կրոնաաշխարհայացքային պայմանաձևն էր: Այս հայեցակետից հունական ողբերգության խորհրդանիշը համարվող այծը իր փոքրասիական ծագումով պատկերանում է առեղծվածային շղարշի մեջ: Այդուհանդերձ, խնդիրը որոշակիորեն պարզեցվում է հնագիտական և ազգագրական աղբյուրների հիման վրա, որոնց համաձայն, միջնադարյան Հայաստանում երկար ժամանակ պահպանվել է **«այծից պատառագի»** սովորույթը: Ընդ որում, ևս մի կարևոր շտրիխ. բազմաթիվ հայկական գրույցներում, հեքիաթներում և առակներում այծը հանդես է գալիս իբրև հակադրության և կոնֆլիկտի խորհրդանիշ:

Դրամատիզմով են հագեցած նաև հնագույն և վաղ միջնադարյան վիպերգային բանահյուսության շարքերը: Ուսումնասիրությունը հավաստում

է, որ հին պատմիչների տեքստում արտացոլվել են վաղեմի ժողովրդական դրամայի արձագանքները: Սա ոչ միայն Հ. Հովհաննիսյանի տեսական պրպտումների հետևությունն է, այլև նույնը հաստատում են նաև միջնադարյան հեղինակները, մասնավորապես՝ Գրիգոր Մագիստրոսի վկայությամբ, հայկական առասպելապատումները ավանդաբար խաղարկվել են **«ի հրապարակս գռեհից և քաղաքաց»**: Պատահական չէ, որ ժողովրդական դրամայի հետքերը ցայտուն արտահայտվել են «Սասունցի Դավիթ» էպոսում, որոնք չեն համապատասխանում էպիկական պոեզիայի հեգեղյան տեսության չափանիշներին: Հնագույն պարերգային դրամայի ավանդման ձևերն անուղղակի պահպանվել են անգամ երկխոսությամբ պատմվող զրույցներում՝ հասնելով մինչև նոր ժամանակներ:

Հայկական միջնադարում մեծ ժողովրդականություն էր վայելում հնագույն միմոսների և կատակաբան գուսանների պրոֆեսիոնալ արվեստը: Հանդես գալով զանազան խաղահարթակներում՝ բացօթյա հրապարակներից մինչև իշխանական խնջույքներն ու իջևանատները, իրենց անզուսպ ծիծաղով, երգիծանքով և զգայացունց տեսարաններով նրանք քաղաքային կյանքի անբաժան մասն էին: Հ. Հովհաննիսյանն այստեղ արձանագրել է երեք հիմնական տիպար-դիմակ՝ **կիսամերկ կնոջ-հերոսուհու** (վարձակ), **հրաշագործ տղամարդ-հերոսի** (գուսան, աճաբարար, լարախաղաց) և **ծաղրածու-հտպիտի** (խեղկատակ), որոնք աշխարհիկ հանդիսանքների գլխավոր դերակատարներն էին:

Այդ հնագույն թատրոնի հետքերը պահպանվել են հայ ժողովրդական խաղերում ընդհուպ XIX դարավերջ և XX դարասկզբ: Այդ են վկայում նույնիսկ նորագույն ժամանակներում գրի առնված **փահլևան-լարախաղացի** և նրա **ծառա-ծաղրածուի** միջև ծավալվող երկխոսությունները: Չափազանց ուշագրավ է Հ. Հովհաննիսյանի մեկնությունը նրանց փոխհարաբերության մասին, որի համաձայն, առաջինը խորհրդանշում է վերևում կանգնած և փորձության միջով անցնող ողբերգակի տիպարը, մյուսը՝ կատակերգակի, որն ապահով կանգնել է ներքևում և ծաղրում է կյանքը վտանգող հերոսին: Սա խորհրդանշում է Երկինքն ու Երկիրը, իդեալականն ու նյութականը, որոնք հետագայում, արդեն ոչ առաջավորասիական հողում ենթարկվեցին սուբլիմացիայի՝ վերածելով ավելի բարդ կերպարների, ինչպիսիք են Դոն Կիխոտն ու Սանչոն, Լիրն ու Հուպիտը, Դոն Ժուանն ու Սգանարելը, Նեսչաստլիվցևն ու Սչաստլիվցևը:

Այդպիսով, հիրավի կարող ենք արձանագրել, որ Հենրիկ Հովհաննիսյանի **«Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում»** (Երևան, 1978) աշ-

խատությամբ հայրենական թատերագիտությունը կանգնեց միանգամայն նոր աստիճանի:

Միևնույն ժամանակ անհրաժեշտ ենք համարում ընդգծել, որ նա այն սակավաթիվ գիտնականներից է, որը խոշոր ներդրում ունի ոչ միայն իր մասնագիտական՝ թատերագիտության բնագավառում, այլև մեծաթիվ աշխատություններով բացահայտել է ընդհանրապես արդի հայ արվեստագիտության բովանդակ էությունը և ճանապարհի հարթել հետագա հետազոտությունների համար:

Այսօր Հենրիկ Հովհաննիսյանը բոլորել է իր կյանքի 85 տարին՝ անցնելով ծիգ ու երանելի ճանապարհ, որի բազմանշանակ խորհուրդն ամեն անգամ մի նոր խորությամբ է իմաստավորվում նրա աշխատություններում: Ցանկանանք քաջառողջություն և երկար տարիների ստեղծագործական կյանք:

ԳՐԻԳՈՐ ՕՐԴՈՅԱՆ

Արվեստագիտության դոկտոր