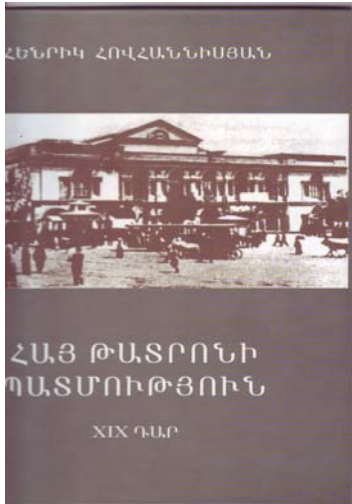


ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դար, Ե., «Նաիրի» հրատ., երկրորդ բարեփոխված հրատարակություն, 2010, 756 էջ+40 էջ ներդիր:



Հենրիկ Հովհաննիսյանի «Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դար» աշխատության ներածությունում կարդում ենք. «Բելվեդերյան կոռքի մարմարը չի մաշվում, հին կտավների խամրող գույները չեն իմաստազրկվում, կիսափուլ տաճարի սյուներն ու խոյակները երիցս սրբանում են, թանգարանային արժեքները պահպանում են իրենց գեղարվեստական անփոխարինելիությունը, հնությունը տալիս է նրանց նոր խորհուրդ, բայց ահա մոտավոր անցյալի բեմական փաստը ժպիտ, երբեմն էլ արհամարհանք է հարուցում, իսկ եթե ոչ, ուրեմն մեծ ճշմարտություն ունի իրենում»: Ահա այդ ճշմարտությանն ենք հաղորդակից դառնում՝ թերթելով Հ. Հովհաննիսյանի սույն աշխատությունը, դառնալով հեռակա հանդիսատեսը հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի սկզբնավորման ընթացքի, ավելին՝ գիտակցելով թատրոնի պատմական տիպի սպառման պատճառներն ու ակամա կանգնելով նորի

ընկալման շեմին: Հայ թատրոնն իր բազում հատկանիշներով եղել է ավանդական, իսկ թատերական ավանդույթը մեզանում ձևավորվել է XIX դարի 2-րդ կեսին և իր հնամաշ ու խեղաթյուրված դրսևորումներով, որքան էլ տարօրինակ է, առկա է նաև այսօրվա բեմում: Հայ թատրոնը չի անցել նորագույն բեմական ուղղությունների ու միտումների բովով, չունի որոնումների այն փորձը, որ ձեռք է բերել եվրոպական թատրոնը: Ուստի առավել քան կարևոր է դառնում մեր բեմական անցյալի իմաստավորումը, եթե նկատի ենք առնում նաև մշակութաբանական այն փաստը, որ գեղարվեստական հոսանքներն ու ուղղությունները չեն չափվում ժամանակագրական սահմաններով, և XIX դ. թատերական ավանդույթները մեզանում հասնում են XX դ. 60-70-ական թթ.՝ ի դեմս հայ թատրոնի առաջատար արտիստների ու մեծանուն վարպետների: Պատահական չէ, որ Հովհաննիսյանը XIX դ. հայ թատրոնի պատմությունը վերջակետում է Վահրամ Փափագյանի անձով և Մարտիրոս Մնակյանի՝ նրան տված մասնագիտական պատգամներով: «20-րդ դարի առաջին կեսի հայ մեծագույն արտիստը գալիս էր՝ թիկունքում 19-րդ դարի մեծ փորձը...» (էջ 684): Պատահական չէ նաև, որ հեղինակն իր մասնագիտական զննումներով հանգում է ներկա ժամանակներին ու կանգնում անհայտության առջև. նա տեսնում է գեղարվեստական ու հոգեբանական անջրպետ անցյալի ու ներկայի միջև, արժարժում անցյալի ժառանգության ու ներկա թատերական վիճակի ներքին խզման խնդիրը: Սա, ինչպես գիտենք, տեղային երևույթ չէ և պետք է դիտվի ընդհանուր մշակութաբանական համատեքստում:

Հովհաննիսյանը համակարգել և գիտականորեն խորացրել է հայ թատրոնի պատմությունն ու թատերական իրողությունների հետազոտությունը նախաքրիստոնեական շրջանից մինչև նորագույն ժամանակները: Իր հետազոտական ճանապարհին նա մշակել է միջնադարագիտական թատերագիտության սկզբունքները, շրջանառության մեջ դրել նոր դրույթներ ու գաղափարներ, վեր հանել նոր հարցեր: Հովհաննիսյանի միջնադարա-

գիտական գնումները դրսևորվել են «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում. պատմության և տեսության հարցեր» (1978 թ.) և «Միջնադարյան բեմ» (2004 թ.) աշխատություններում: Միջնադարի խորագնին հետազոտությունը հեղինակին բնականորեն մղել է ավելի հեռուները, թատերային իրողությունների պատմական, առավել ստույգ՝ նախապատմական հիմքերը, բնաշխարհիկ երևույթները: Գրվել է «Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը» գիրքը (1990 թ.), որտեղ հեղինակը դրամատիկական մտածողությունը դիտում է որպես առասպելաբանական, ծիսային և խաղային եռամիասնության դրսևորում: Վերոհիշյալ աշխատություններն ունեն եզակի գիտական արժեք ոչ միայն արծարծվող խնդիրների ընդգրկումով ու լուսաբանմամբ, այլև նոր խնդիրների շոշափումով: Քննվող նյութի բնույթով է պայմանավորված այն հանգամանքը, որ դրանցում շրջանառվում են գերազանցապես լեզվական փաստեր, հեղինակը դիմում է բանասիրական մեթոդի՝ կիրառելով մասնավորաբար ստուգաբանական եղանակն ու լեզվական փաստերի համադրման սկզբունքը: Մինչդեռ, ինչպես գիտենք, բուն թատերագիտությունն սկսվում է այնտեղ, որտեղ հետազոտության կենտրոնում խաղարկուի հրապարակային ներկայությունն ու դրանով պայմանավորված գրական նյութն են, ինչպես նաև դրանք լուսաբանող ու ամրագրող քննադատական միտքը, և այս առումով Հովհաննիսյանի՝ որպես թատրոնի պատմաբանի լիարժեք ու բարձրագույն դրսևորումը, կարծում ենք, քննվող աշխատությունն է: Այստեղ մանրամասն վերլուծվում են ժամանակի թատերագրությունը, դերասանի արվեստը՝ գերազանցապես արտիստական դիմանկարների ձևով, և թատերագիտական միտքը: Նշենք, որ «Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դար» աշխատության հիմքում ընկած է հեղինակի թեկնածուական ատենախոսությունը՝ նվիրված XIX դ. արևմտահայ բեմի առաջատար, մեղոդրամայի վարպետ, Ադամյանի և Փափագյանի ուսուցիչ Մարտիրոս Մնակյանին: Ի՞նչ է, այդուհանդերձ, նվաճում հայ թատերագիտական միտքը սույն աշխատությամբ: Նախ՝ մշակվում է բեմական անցյալը ներկայացնելու մի մեթոդ, որում ներդաշնակվում են գիտական ձևակերպումները, հստակ էսթետիկական կողմնորոշումները, մասնագիտական հասկացություններն ու եզրաբանությունը և գրական ու գեղարվեստական ներշնչումը: Հ. Հովհաննիսյանի մեկնություններում խաչաձևվում են տեսականն ու փաստագիտականը, սոցիալ-հասարակականն ու գույտ գեղագիտականը, և, այդուհանդերձ, դրանց սահմանները հստակ են ու անշփոթ: Նա դիմում է էսթետիկական տարբեր ուսմունքների՝ Պլատոնից ու Արիստոտելից սկսած մինչև Կանտ, Հեգել ու նեոհեգելական Բենեդեկտտո Կրոչե. յուրաքանչյուր դեպքում քննվող առարկան է թելադրում մեկնության եղանակն ու չափանիշը: Գիտությունը գիտություն, բայց անցյալում անհետացած իրողություններն ու դեմքերն անհնար է ներկայացնել առանց պատումի արվեստի, և յուրաքանչյուր տողի թիկունքում նկատում ենք հեղինակի գեղարվեստական ու գեղագիտական հայացքը՝ անմիջական ընկալումից դուրս, վաղուց գոյություն չունեցող իրականության հանդեպ: Անշուշտ, անհատական է այդ հայացքը: Օբյեկտիվության մասին խոսելն այլևս ժամանակավրեպ է, առավել ևս անցողիկ ու անամրակայելի զգացմունքների, կենդանի հաղորդակցության արվեստում: Այլ կերպ ասած՝ անիմաստ է խոսել օբյեկտիվության մասին, երբ ուսումնասիրվող օբյեկտը բացակայում է: Օբյեկտիվ գնահատականի նյութ չեն նաև ժամանակի քննադատությունը՝ դրսևորված գերազանցապես հրապարակախոսական շնչով, արտիստական հուշագրությունները և թատրոնի պատմությունը վավերացնող այլ փաստական նյութերը: Մա կարող է կասկածի տակ առնել թատրոնի պատմության՝ որպես

գիտակարգի գոյության իրավունքը, սակայն այդ դեպքում կասկածի տակ է առնվում պատմության գիտականությունն առհասարակ: Երբ խոսվում է անցյալի ու այդ անցյալը ներկայացնող պատմագիտական հայեցակարգի համապատասխանության մասին, վերջինս մշտապես հանդես է գալիս իբրև պատմական իրականության որոշակի դիցականացում, առավել ևս այն իրականության, որն ինքնին հորինվածք է, սկզբից իսկ անիրական: Պատումն է (*narratio*) արարում պատմությունը և վկայող նյութը վերածում պատմական համակարգի: Թատերագիտության, արվեստի պատմության մեջ ընդհանրապես, օբյեկտիվ է միայն փաստագիտությունը, թեպետ փաստի յուրաքանչյուր արծարծում ու մեկնություն սուբյեկտիվ է, և փաստերն իրենք հաճախ սուբյեկտիվ մեկնության արդյունք են: Տեղին է հիշել հայ պատմագիտության դասականի խոսքը. «Սովորական աւանդութիւնը, այդ պարզ պիտի լինի պատմութիւնն ըմբռնող իւրաքանչիւր անհատի համար, ոչինչ չի բացատրում. մենք պիտի փորձենք, կատարուած իրողութիւնն ի նկատի ունենալով, ինքներս նրա բացատրութիւնը տալ»¹:

Նկատի առնենք, որ հումանիտար իմացությունը ենթադրում է մտային և զգացական ներթափանցում քննվող առարկայի մեջ, մերժում չեզոք վերաբերմունքը խնդրո առարկայի հանդեպ: Գլխավորն այն է, որ թատերագիտական զննումներում 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, որ սույն աշխատության կարևորագույն արժեքներից է: Պատմականությունն այստեղ նվաճվում է ժամանակի գեղարվեստամշակութային, հասարակական, քաղաքական, սոցիալ-հոգեբանական, անգամ կենցաղային իրականության համալիր զննումների, տարաբնույթ փաստերի ու տվյալների զուգադրման շնորհիվ: Այլ կերպ ասած՝ թատրոնի պատմությունը դիտվում և ներկայացվում է հայոց նոր պատմության համատեքստում: Այսպես են ներկայացվում 50-60-ական թթ. 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, Պարոնյանի գրական ու քաղաքական հոռետեսությունը, 80-ականների բեմն ու Ադամյանի շրջանը, արևելահայ թատերական քննադատությունը, գավառական թատրոնի բնույթը և այլն: Դրա շնորհիվ պարզվում է XIX դ. հայ թատրոնի կշռի ու հասարակական ներգործության գերակայության, թատրոնի և հանրային տրամադրությունների ու սպասումների ներդաշնակության գաղտնիքը:

Վերադառնալով պատմագիտական օբյեկտիվության խնդրին՝ պետք է նկատի առնել, որ պատմությունը դիտող հայացքն ինքնին արժեք է, և նյութի ընտրությունն ու իմաստավորումն ուղղակիորեն պայմանավորված են հետազոտող մտքի արժեքային նվիրակարգով, նրբությամբ ու հմայքով: Հիշենք էսթետիկական ընկալման կարևորագույն սկզբունքներից մեկը՝ ոչ թե գեղեցիկ առարկա, այլ առարկայի մասին գեղեցիկ պատկերացում: Եվ ահա հեղինակի այդ պատկերացման մեջ ամբողջականանում են մեր

¹ Տեր-Մինասեանց Ե., Հայոց եկեղեցու յարաբերութիւնները ասորւոց եկեղեցիների հետ, Բ. հրատարակութիւն, Ս. Էջմիածին, 2009, էջ 26:

բեմական անցյալի իրադարձությունները, բացվում է վարագույրն այն լուսավոր բեմահարթակի, որտեղ հանդես են գալիս հայ թատրոնին իմաստ ու կշիռ տված, հայ բեմական արվեստը եվրոպական թատրոնի ընթացքին հարաբերակից դարձրած դեմքերը, որ երբեմն գերազանցել են իրենց ժամանակի գեղարվեստական միտումները: Բեմական անցյալի արժեքների հետազոտությունը՝ թատրոնի պատմությունը, ներքին տեսողության խնդիր է, կամ, ինչպես հեղինակն է գրում, «հեռակա գիտակցումն է, անցյալի վիպական պատկերը, երևակայության հետ խոսող անտեսանելի հանդիսարան և հեռացած դիմաստվերների պատկերասրահ» (էջ 16): Այս առումով Հ. Հովհաննիսյանի աշխատությունը յուրատեսակ թատերագիտական վեպ է, բեմական անցյալի գիտական պատում, և XIX դ. հայ թատրոնը ներկայանում է որպես մի գեղեցիկ, հարուստ, իմաստալի իրականություն և, ըստ հեղինակի, մեկընդմիջտ ավարտված իրականություն: Մա օրինաչափ և բնական է կենդանի հատրդակցության արվեստի դեպքում: Պատահական չէ նաև, որ հները պատմությունը դասել են արվեստների շարքին, դիտել իբրև խոսք նշանակալից իրադարձությունների ու դեմքերի մասին՝ հաճախ գեղեցկացնելով ու ազնվացնելով պատումի անցքերն ու հերոսներին ըստ իրենց իդեալների, արժեքալի կողմնորոշիչների ու բարոյագեղագիտական նպատակների: Այսպիսով՝ 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:

Հեղինակի ներշնչման բարձրագույն օբյեկտը, հետևաբար աշխատության կենտրոնական դեմքը, մեր տպավորությամբ, Պետրոս Ադամյանն է: Ուստի, քննելով Ադամյանի դիմանկարը՝ շոշափած կլինենք թատրոնի պատմաբանի գիտական համակարգը, սկզբունքներն ու հետազոտական եղանակներն առհասարակ: Այն հրապարակումներն ու փաստական նյութը, որ բերում է Հովհաննիսյանն Ադամյանի (և ոչ միայն նրա) դիմանկարը կերտելիս («Մեղու Հայաստանի», «Մշակ», «Սուրհանդակ», «Արևելք», «Մասիս», «Եփրատ», «Արձանգանք», «Հուշարար», «Кавказ», «Музыкальный и театральный вестник», «Донская пчела», «Одесский вестник», «Искусство», «Новости» և այլն, ինչպես նաև Հովհ. Թումանյանի, Շիրվանզադեի, Ազնիվ Հրաչյայի, Պ. Տոնապետյանի, Հ. Տեր-Գրիգորյանի, Գ. Չմշկյանի, Ա. Մանդինյանի, Ա. Չոպանյանի, Հ. Հակոբյանի, Վ. Չուլոյի, Ա. Յարիշկինի և այլոց հուշագրական ու քննական վավերացումները), հայտնի են Ադամյանի նախորդ կենսագիրների ու ուսումնասիրողների (Ա. Վրույր, Վ. Հացունի, Գ. Ստեփանյան, Ռ. Զարյան, Լ. Մամվելյան և այլք) աշխատություններից: Ադամյանին նվիրված գլխում նկատի է առնված նրա անձն ու գործը ներկայացնող հիմնական գրականությունը, և բերված են բոլոր նշանակալից ու արժեքավոր տեսակետները: Խնդիրը, սակայն, այդ ամենի բեկումն է հետազոտողի հայացքում, արտիստի արվեստի աննախադեպ գիտական և էսթետիկական իմաստավորումը: Ինչ է գրում հեղինակն այս կապակցությամբ. «Ադամյանի մասին շատ է գրվել, կարծես ամեն ինչ ասված է, և այնուամենայնիվ Ադամյանը մի մեծ առեղծված է, առասպելի վերածված պատմական իրողություն: ...Պետք է դիմադրել սքանչալի պաթետիկ հեղեղին կամ հեռու կանգնել» (էջ 430):

Հեղինակի թատերագիտական կողմնորոշիչը, մասնագիտական պրպրտումների նպատակակետը որոշակիությունն է՝ հոգեբանական թե ֆիզիկական, խոսքով դրսևորված, շարժմամբ թե դիմախաղով: Նրա գրչին օտար է ինքնագոյաց և անգուսպ հիացումը, անընդունելի՝ գեղարվեստական իրողությունների մակդիրավորումը: «Ընկալողներն ավելի

շատ իրենց զգացմունքներն են նկարագրում, ոչ թե զգացմունք առաջացնող տեսարանը, նկատում է հեղինակը: - Նրանք բեմական վճիռների մասին քիչ են խոսում և կարծես մոռանում են դերասանի կոնկրետ արարքները» (էջ 450): Այս առումով, Հովհաննիսյանն իբրև թատրոնի պատմաբան և քննադատ, եթե կարելի է ասել, մանրամասնամետ է: Բեմական մանրամասնի տեսական իմաստավորումը նա տվել է «Դերասանի արվեստի բնույթը» աշխատության մեջ («Մարգիս Խաչենց» հրատ., 2002 թ.)՝ դիտելով երևույթն իր նշանագիտական, հոգեբանական ու գեղագիտական դրսևորումների տեսակետից: Այսպես է գնում նա նաև Ադամյանի արվեստը: Նշենք, որ պատմականն ու տեսականը Հովհաննիսյանի աշխատություններում և թատերախոսականներում միաձուլ են և հավասարազոր, որի շնորհիվ իմաստավորվում են զուտ փաստագիտականը, էմպիրիկը, և որոշակիանում, հող են ձեռք բերում տեսականն ու դատողականը:

Դերասանի ներկայությունը բեմում ընթերցման սպասող տեքստ է, նշանների, հաղորդումների ու ծածկագրերի առանձնահատուկ համակարգ, թեպետ իր գերագույն նպատակով ու բնույթով՝ այդ ամենից տարբեր վիճակ: Տեքստ է անգամ լռությունը բեմում, և վերձանող միտքը փնտրում է բեմական հանգրվաններ, արտիստական ներկայությունն «ամրակայող» կետեր: Հովհաննիսյանը, անցնելով Ադամյանին առնչվող ոչ սակավաթիվ վկայությունների ու մեկնությունների վրայով, կանգ է առնում նման կետերի՝ դարձվածի, արտահայտության, նկարագրված հնչերանգի, հայացքի, արարքի կամ շարժման նշանների վրա: Դրանք որոշակիորեն տեսանելի են դարձնում արտիստի խաղը, ենթադրությունների նյութ տալիս կատարման հոգեբանական հիմնավորումների, գեղարվեստականության, հնարավոր ներգործության վերաբերյալ:

Ադամյանի առնչությամբ Հովհաննիսյանը կիրառում է XIX դ. արվեստը հատկանշող մի հասկացություն՝ տրանսցենդենտալ ռեալիզմ: Որքան մեզ հայտնի է, այս հասկացությունն առաջին անգամ կիրառվել է կերպարվեստագիտության մեջ (Լիոնելլո Վենետուրի), և, ինչպես ցույց է տալիս հեղինակը, բեմում դրսևորվել է որպես արտիստական ինքնասնեռում, ինքնակենտրոն խաղ, արտաքին միջավայրի, տիպական հանգամանքների ու տիպերի, բնավորությունների որոշակի մերժում, չեզոքություն դրանց հանդեպ, միտում դեպի սեփական ներքինը, գոյություն չունեցող, տեսլական իրականություն: Ադամյանի արվեստի բնութագրումներն այս են հուշում, և, ինչպես հեղինակն է նկատում, խաղային այս հատկանիշներն են գերակշռել նաև Միքսանույշի ու Փափագյանի արվեստում: Այդուհանդերձ, XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի հայ առաջատար արտիստների խաղում հոգեբանական ճշմարտությունը, արարքների որոշակիությունը, բնախոսական հավաստիությունը, ներհայեցողականն ու տեսլականը եղել են ներդաշնակ, և հեղինակը հանգում է արվեստագիտական նուրբ եզրակացության, այն է՝ գեղարվեստական իրականության մեջ չկան էկլեկտիկ դրսևորումներ, ամեն ինչ պայմանավորված է ստեղծագործողի ներհայեցությամբ, որում միավորվում են հակադիր միտումներն ու տարաբնույթ դրսևորումները: Այս տեսակետը համահունչ է Բենեդեկտտո Կրոչեի հիմնարար էսթետիկական սկզբունքին, ըստ որի՝ արվեստն անտրոհելի միասնություն է, և նրա բազմաձևությունը պայմանավորված է ոչ թե տեխնիկական ու ժանրային

առանձնահատկություններով, այլ արտիստական անձի բազմահուն էությամբ²: Յուրաքանչյուր ճշմարիտ արժեք, պատմագիտական հետազոտություն կարող է տեղիք տալ տարակարծությունների: Այս դեպքում դրանք հայեցակարգային չեն, ունեն մասնակի բնույթ: Այսպես, օրինակ, կարող ենք չհամաձայնել հեղինակի՝ XIX դ. երկրորդ կեսի արևմտահայ թատերապետ Հակոբ Վարդովյանի և Հակոբ Պարոնյանի փոխհարաբերությունների տրամաբանության հիմնավորման հետ: Հայտնի է, որ Վարդովյանի և արևմտահայ թատրոնի մեկ այլ առաջատարի՝ Պետրոս Մաղաքյանի միջև գոյություն է ունեցել սուր հակադրություն: Ծավալվել է զրպարտությունների, մեքենայությունների մի շղթա, որ իր մեջ է առել արևմտահայ թատրոնի բազում գործիչների: Պարոնյանը, որ մերժողական է եղել գրեթե բոլոր գնահատականներում, հրապարակումներում, հանդես է եկել ի պաշտպանություն Վարդովյանի, թեպետ վերջինս նույնպես չի խուսափել կատակերգակի հեզնական գրչից: Ապացույց՝ Վարդովյանի դիմանկարն «Ազգային ջոջերում»: Հ. Հովհաննիսյանը, անդրադառնալով Վարդովյանի հանդեպ Պարոնյանի դիրքորոշմանը, գրում է. «Նա Վարդովյանի հովանավորությամբ էր ձեռք բերել «Թատրոն» երգիծաթերթի հրատարակչական իրավունքը և ակամա ընկել էր «մեծապատիվ մուրացկանի» դրության մեջ» (էջ 314):

Մինչդեռ, արխիվային փաստաթղթերի, ժամանակի պարբերական մամուլի առավել լայն ընդգրկման դեպքում բացահայտվում է բարդ և հակասական մի իրադրություն՝ քաղաքական, հասարակական, կրոնական խնդիրների ու շահերի խմորումով, որի առջև ընկրկում են միակողմանի բարոյական գնահատականները և աներկբա մեկնությունները: Վարդովյանի անձն ու գործունեությունը հակասական են նույնքան, որքան նրա ժամանակը: Եվ Պարոնյանի դիրքորոշումը թատերապետի հանդեպ բացատրելով մարդկային թուլության, նեղ անձնական շահերի տեսակետից՝ ակամա նեղացնում ենք քննվող խնդիրների շրջանակը և պարզեցնում իրադրությունն ու նրանում ծագած մարդկային հարաբերությունների տրամաբանությունը: Բարոյական գնահատականներից խուսափել են նաև անցյալի հետազոտողները, մասնավորապես այնպիսի մի սթափ գրիչ, որպիսին է Սմբատ Դավթյանը: «Անկարելի է, որ լոկ փառասիրության, պերճանքի կամ քմայքի համար այսքան զոհողություն հանձնառու ըլլար», - գրել է նա³: Դավթյանն ուղղակիորեն ձայնակցում է Պարոնյանին: «Ապրի՛ ուրեմն Վարդովյան էֆենտին, - գրել է երգիծաբանը, - ինչ թերություններ ալ որ ունենա, որ ամեն թշնամյաց և ճիզվիտությանց դեմ դնելով՝ այսպիսի դժվարատար պաշտոն մը անփաստ հառաջ կը տանի և օտար ազգաց կը ցցունե, որ հայերն այս ճյուղին ալ ճաշակ ունին, թե հայոցմե ալ ընտիր դերասաններ և դերասանուհիներ կրնա ելնել»⁴:

«Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դ.» աշխատությունը կոահումների, դրույթների և գաղափարների շտեմարան է՝ բազում հետազոտական ելուստներով: Աշխատությունը՝ որպես բեմական անցյալի հայեցակարգ, կարծում ենք, տնայես կմնա չգերազանցված հայ թատերագիտական մտքի հետագա փոխակերպումներում, որոնք շատ առումներով պայմանավորված են լինելու Հենրիկ Հովհաննիսյանի մշակած մասնագիտական չափանիշներով և սկզբունքներով:

ԽԶՄԱԼՅԱՆ Ա. Է.

Արվեստագիտության թեկնածու

² Տե՛ս **Кроце Б.** Антология сочинений по философии, СПб., 1999, с. 406.

³ ԳԱԹ, Մ. Դավթյանի ֆոնդ, # 10, էջ 264:

⁴ Պարոնյան Հ., Երկերի ժողովածու, հ.9, Ե., 1969, էջ 183: