

ՄԵԾԱՎԱՍՏԱԿ ԳԻՏՆԱԿԱՆԸ

(ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Հենրիկ Հովհաննիսյանի
ծննդյան 80-ամյակին)



Հենրիկ Հովհաննիսյանի ներկայությունը որքան որ հիմնավոր է մեր ընկալման գիտության մեջ, նույնքան օր-աական՝ մեր մշակութային իրականության կազմակերպման գործընթացներում: Լուսավորական առաքելության համար այս բարդ ժամանակներում հետ չնայելով, իր արժեքա յին կողմնորոշիչներին հավատարիմ, նա շարունակում է մարդկանց խոսք ու խոսել սովորեց-նել, գեղեցիկի ընկալում պատվաստել նույնիսկ նրանց, ովքեր ունեն էսթետիկական շնորհի գեթ հեռավոր հուշը: Ութսունամյա շնորհագարդ մտավորականի մասին խոսք ասելու համար այս դաշտն էլ բավարար կլինեք: Մակայն դրանից դուրս կմնային բանաստեղծ-թարգմանչի կերպարը, հիացումն ու խոնարհումը հանդեպ հայոց լեզվի՝ բարձր գեղարվեստական շերտավորումներից մինչ Լոռու բարբառի՝ իր արձանագրած կենդանի բանահյուսական ժառանգությունը... ու էլի բաներ դուրս կմնային:

Ուստի, խոսքի մասնավոր բնույթի անխուսափելիությամբ, հարկ համարեցինք դառնալու այն ոլորտին, որ Հենրիկ 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 Հ. Հովհաննիսյանը 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 հասկացանք կամ ինչպե՞ս հասկացանք մեզ ասված խոսքը:

Մեկ տասնյակ և ավելի կազմող մենագրություններում Հենրիկ 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 դրույթները: Դա, թերևս, գիտականության և ճշգրտության ձգտող ոչ ճշգրիտ գիտության համար հարգանք ներշնչող չափանիշ է, որ դարձյալ սահմանում է Հ. Հովհաննիսյանը:

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 դարե (վերջին խմբագրությամբ՝ Ե., 2010) մենագրությունը: Հաջորդ շրջանը, որի ժամանակագրությունը հարաբերական ճշգրտություն ունի հայ թատրոնի իր հետազոտություններում, միջնադարն է: Հակառակ այն բանին, որ Հենրիկ Հովհաննիսյանը շատ էլ կոդմ չէ եվրոպական գիտության մեջ մշակված հասկացությունների փոխառությանը, այդուհանդերձ, որոշ հարաբերականությամբ հստակեցնում է միջնադարյան Հայաստանի թատերական արվեստի ժամանակագրական երիզները («Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», Ե., 1978): Դրանից այն կոդմ այս արվեստի հին և հնագույն շերտերն են, որոնք իր «Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը» (Ե., 1990), «Հնագույն դրաման Հայաստանում» (Ե., 2010) աշխատություններում 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 հետ դառնանք, կունենանք հայ թատրոնի պատմության ամբողջականության ձգտող փուլայնացում, որն այս գիտաճյուղի «գիտականացման» կարևորագույն հայտանիշներից է: Առհասարակ, մեզանում թատերագիտության ձևավորումն ու ինքնուրույնացումը, երևի, XX դարից է սկիզբ առնում և սկսում է թղթակցային հրապարակումների և հուշագրությունների բավիղներում, ապա արվեստագիտության և հայագիտության հարակից ոլորտների՝ բանասիրության (Մ. Աբեղյան, Գ. Լևոնյան), ծիսագիտության (հ. 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 հասկանիշներով բնութագրելուն առընթեր, նրա աշխատություններում մշակվեցին զուտ տեսական կամ քնդհանուր 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 երախտիքը 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:

Բնարկե, 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 հիմքերը: Որոշ քննախույզ մոտեցումներով այս էլ հասցվել է մերձավորարևելյան հնագույն մշակույթի եզերքը, և այդքանը, կարծես, բավարար է համարվել:

Հենրիկ 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 Էսքիլեսի անունով, կա՛մ Եվրիպիդեսի ժամանակներից հասել է, Պրոմեթևսն է՝ հին հույների հոյակերտ արվեստով սրբագործված շղթայվածը: Սակայն նույնիսկ Պրոմեթևսի դեպքում առասպելն ու դրաման իրենց պատումային շոշափուկները երկարում են մինչև Կովկաս:

Հենրիկ Հովհաննիսյանը, սիդերական միստերիաները մտքում ունենալով, ավելի առաջ է գնում: Հստակեցումները, որ առաջարկում է, նախ, հենվում են առասպելի հիմքում ընկած մոդելի, եզրի իր թարգմանությամբ՝ պայմանաձևի բազմաթիվ փոխակերպումներն իրար բերելու վրա: Դրա շնորհիվ Առաջավոր Ասիայի լայնություններում որոշակիորեն առանձնանում է Հայկական լեռնաշխարհը՝ որպես շղթայվածի առասպելի բնօրրաններից մեկը: Հավերժական բռնավորի այս հայրենիքը հնագույն սրբազան տարածքների աշխարհագրական կոնկրետություն ունի, որի ներսում փակյալը տառապում է կա՛մ Մասյաց անձավներում, կա՛մ Վասպուրական աշխարհի Ագռավի քարում, կա՛մ էլ Հայաստան երկրի երբեմնի հարավային գագաթ Սաբալանի կիրճերում: Ի դեպ, աշխարհի ավերման ու նորոգման հերթական լուրին սպասող Մեհերը բանտված է բախտի (ճակատագրի՞) անիվի հարևանությամբ (Չարիսի ֆալաթ), որ Մեհերի դռնից քիչ այն կողմ է, նույն ժայռի 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 տեսության կարևոր օղակներից մեկն էլ,

արդեն, դասական միջնադարի ավարտին հասած հայսամալուրքյան վկայությունն է, ըստ որի, հնում առասպելը կենցաղավարում էր «դիմօք եւ թէատրոնօք» (հմմտ. Հայ հին դրաման..., 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 շոյեր այն գաղափարը, որ հազարամյակներ շարունակ անընդմեջ ապրող թատրոն ենք ունեցել, այն էլ բառի գրեթե դասական իմաստով: Հենրիկ Հովհաննիսյանի՝ հայ միջնադարյան թատրոնին նվիրված ուսումնասիրության տեսանկյունից դա մոլորություն է: Միջնադարում դրաման իր սովոր կերպի մեջ անկում է ապրում: Աշխատության ճակատին արձանագրված՝ Դավիթ Անհաղթի սթափեցնող 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 մոլորության» որոշ երեսակներ ուղղակի եղծվում են: Օրինակ՝ այն, որ միջնադարում եկեղեցական արարողությունը, պատարագային ծեսը թատրոն չէ, հիմնավորվում է գործառության 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, Ե., 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 փովում են յոթ ազատ արվեստներից (որ այսօրվա արվեստները չեն) մեկ – երկուսի, ապա նաև մեր գիտակցած 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:

Բարձր միջնադարից հետո, իհարկե, կարող ենք թատերային էություն որոնել հայ արվեստի ամենատարբեր դրսևորումներում, գուցե և հաջողենք, սակայն փաստ է, որ հայ

թատրոնի միջնադարյան ավան-դույթն իր պատմական 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 դարի թատրոնը պայմանավորում է որպես այլ բան՝ եվրոպական ընդգծված իմաստավորումով:

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

Հ. Հովհաննիսյանն այս թատրոնը բնութագրել է որպես դերասանական թատրոն, որում մյուս կարևոր գործառույթը դրամատուրգինն է, այլ ոչ բեմադրիչին: Թատերական արվեստի տարբեր միտումների, բնութագրիչների ու բնութագրերի հստակեցմանն առնթրել հեղինակն ամբողջացրել է հայ թատրոնի երևելիների հաջորդությունը XIX դարի պատմության մեջ, ըստ վաստակի կարևորության, արևմտահայ և արևելահայ թատրոնում: Եվ այդ երևելիներն, ըստ ասվածի, հիմնականում դերասաններ են (նաև դերասանապետի կամ թատերապետի կարգավիճակով), ապա հեղինակներ: Բնձ համար գայթակղիչ է այդ շարքում առանձնացնել Տիգրան Չուխաճյանին, Հակոբ Վարդուկյանին և Սերովբե Պենկյանին: Այս անձերով Հ. Հովհաննիսյանը չի շրջանցել նաև երաժշտաբեմական ժանրերի արմատավորումը մեզանում՝ օպերայի և 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» (Ե., 1973) և «Դերասանի արվեստի բնույթը» (Ե., 2002) աշխատությունները:

Առաջինում քննված են թատերական արվեստի «կազմախոսությանն» 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 բնեղների միջակայքում: Հարաբերման տրամաբանության հիմքում «տարբեր և միասնական» սկզբունքն է՝ Հ. Հովհաննիսյանի կողմից ձևակերպված: Սակայն պոետիկական հարցերի քննարկման հետնախորքին հեղինակը

հակասություն է տեսնում՝ դրանց ընդհան-րության և արտահայտչալեզուների տարբերությամբ արտահայտված: Այս հանգույցից էլ, ի վերջո, նա հասնում է այն գաղափարին, որ բեմական խոսքն ինքնուրույն գեղարվեստական համակարգ է: Դրա բեմական էլնէջն ու ձայնատվությունը, առոգանությունն ու տրոհությունը, չափն ու ռիթմը թեև քերականական հիմքից են, սակայն պայմանավորվում են բեմական պոետիկայի թելադրանքով. թատերային են, դրամատիկական են, բնութագրում են բեմական խոսքի արվեստը՝ տարբերելով հրապարակային խոսքից:

Այս աշխատության մեջ արծարծված առանցքային գաղափարներից մեկին՝ հնչող խոսքին շաղկապված, արդեն երևում է դերասանի արվեստի բնույթը՝ որպես արվեստագիտական քննարկման հանգույց (նույն աշխ., էջ 185): Դերասանի արվեստը՝ որպես գեղարվեստական համակարգ, Հ. Հովհաննիսյանն է առաջին անգամ ձևակերպում («Դերասանի արվեստի բնույթը»): Ջուտ թատերագիտական եզրաբանական, գործիքները, որ հստակեցված են ու կիրառելի, ձևավորում են այս գիտության եզրաբանական աստիճանակարգության ողնույր: Դրանցից են բեմը, «դրու-թյունը», գործողությունը, խաղը, ներքին ձևը, խոսքային իրադրությունը և այլն: Առանցքային ստորոգություն է դիտվում խաղային տարերքը՝ որպես քննարկվող հարցի շուրջ հեղինակի մոտեցումներն առավել չափով պայմանավորող էլակետ: 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 Յ. Հայզինգայի հայացքներին: Ուրեմն զարմանալի էլ չէ, որ փիլիսոփայի Homo Ludens (Ե., 2007) աշխատության հայերեն հրատարակության առաջաբանն ու եզրափակիչ հոդվածն իրենն են:

Դերասանի արվեստի իր հայեցակարգի առանձնահատկություններն են, որ հեղինակին ստիպում են չհամաձայնել Կ. Ստանիսլավսկու հանրահռչակ տեսությանը (Ստանիսլավսկու «սիստեմը» և խաղի պարադոքսը, Ե., 2012): Խնդիրն ամեննին էլ այն հերքելը չէ: Ավելին, որոշ հանգույցներում հեղինակը 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, և դերասանական խաղի բիհեյվիորիստական մեկնակետը խիստ կարևորվեց: Հեղինակը Կ. Ստանիսլավսկու, սիստեմը տրամաբանական հետևանքն է համարում երկու հոգեբանական երևույթների՝ ռուսական ավանդույթում XIX դարի վերջից ներկա հոգեբանական ռեալիզմի և XX դարասկզբից՝ նշված բիհեյվիորիստական ընկալումների: Թեև Ստանիսլավսկու տեսության և վերջինի միջև հակասություններ էլ կան: Հ. Հովհաննիսյանի պնդմամբ, Կ. Ստանիսլավսկու համար առավել նշանակալի էին էքսպերիմենտալ հոգեբանությունը և Բ. Պավլովի կազմախոսական հետազոտություններով պայմանավորված «արտաքին իմպուլսների հանդեպ արտալեզվական հակազդման տեսությունը»:

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

Սակայն «սիստեմում» հոգեբանականը գերաճում է գեղարվեստականի համեմատ: Դերասանի խաղում հոգեբանական գործոնի գերաթմորումը կտրում է կապը այդ խաղի և խոսքի միջև, ենթադասում է խաղային տարերքը, էսթետիկական համատեքստը. հեղինակն հիշում է, որ արդեն վաղուց ասված է, թե կիրառական հոգեբանությունը դերասանի արվեստ չէ:

Հետաքրքիր է, որ Հ. Հովհաննիսյանը հակասություններ է տեսնում «սիստեմի» և հենց 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:

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

Այսպես հասկացա ութսունամյա մեծատաղանդ գիտնականի խոսքը: Ու եթե այս թանկ ժառանգություն ստացողը մենք ենք՝ ստացվածքով հարուստ ենք. երախտագիտությունը մերն է, իսկ վաստակի պատիվն՝ իրենք, զի արժան է մշակն իր վարձին:

ՆԱՎԱՅԱՆ Մ. Ռ.

Արվեստագիտության թեկնածու