

հրամայականը կազմվում է ներկայի հիմքից, «որինակ՝ կարգկիմ-ներկայի հիմք՝ արցկ-հրամայակի: Սխալ է նաև այն, թե արգելական հրամայականը կազմվում է մի, մը, մ արգելական մասնիկով և ըզձական դերբայով: Ճիշտ է, հրամայականի արգելականը և ըզձական դերբայը ձևով նույնանում են, բայց դրանք և՛ իմաստով, և՛ ծագումնաբանորեն տարբեր են:

Մ. Մուրադյանը կարծում է, որ «Փեզ պիտի ուղարկի բաղար սովորելու», «Գնացել է ման գալու», «Փայտը պետք է տամ տղայիս ջարդելու» կապակցությունների մեջ նպատակի պա-

րագաներն ունեն սեռական հոլովածե (էջ 123), այնինչ բացահայտ է, որ բեզգծված բառերը գրված են տրական հոլովով:

Բավարարվենք այսքանով: Մ. Մուրադյանի աշխատությունը բարբառագիտական արժեքովոր ուսումնասիրություն է և օգտակար կարող է լինել հայ բարբառագիտությանը, հայոց լեզվի պատմությանը, ժողովրդական բանահյուսությանը զրադվողների ու հետաքրքրվողների համար:

Մ. ԱՍԱՏՐՅԱՆ

ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ, *Աղամյան. Արվեստը*, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն, 1960, 536 էջ, գինը 2 ռ. 04 կ.:

ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ, *Աղամյան. Կյանքը*, Հայպետհրատ, 1961, 416 էջ, գինը 1 ռ. 18 կ.:

Պետրոս Աղամյանի մասին շատ է գրվել պարբերական մամուլում (հայ, ռուս, ինչպես և վրացական), գրվել են նաև փոքրածավալ գրքեր: Սովետահայ թատերագիտությունը զգալի աշխատանք է կատարել մեծ դերասանի մասին գանազան պարբերականներում, հուշերում և այլուր ցրված նյութերը ի մի բերելու ուղղությամբ, սակայն, այսուհանդերձ, Աղամյանի կյանքի պատմությունը, արվեստի հանդամանալի վերլուծությունը մնացել էր չգրված: Լեն. հրաժեշտ էր ջանասիրությամբ ու սիրով շարունակել պրպտումները, ի մի բերել պարբերական մամուլում ցրված նյութերը, Պարսիվույին փաստաթղթերը, հիշողությունները, Աղամյանի գրած և ստացած նամակները: Սովետահայ թատերագիտության մեջ գոյություն ունեցող այդ բացը լրացնում է Ռ. Զարյանի «Աղամյան» աշխատությունը: Հեղինակի նպատակն է եղել «կյանքի կոչել իր ուսումնասիրած նյութը, որքան հնարավոր է հաճախ ծայն տալ Աղամյանին ու նրա ժամանակակիցներին, խոսեցնել նրանց, իրեն վերապահելով տարիների ընթացքում կուտակված ու ցրված նյութը հավաքելու, ի մի բերելու և այդ ամենը համապատասխան մթնոլորտի մեջ դնելու պարտականությունը»: Հեղինակը հասել է իր նպատակին, նրան հաջողվել է կերտել Աղամյան-մարդու, Աղամյան-բաղաբացու, Աղամյան-դերասանի կերպարը:

Աշխատության առաջին դիրքը նվիրված է Աղամյանի կյանքի պատմությանը: Խոստով

գլուխների («Կյանքի շեմին», «Նոր հորիզոններ», «Մեծ ճանապարհներին», «Վերջին ճանապարհ») և Լենթագլուխների («Գծություն Չմշկյանի հետ», «Փառքի առումը», «Ռուսաստանի սրտում», «Մենամարտ բեմի և օթյակի միջև», «Ես հայ արտիստ Աղամյանն եմ») տակ, Ռ. Զարյանը տալիս է այն ճանապարհը, որով անցել է հանճարեղ դերասանը, նրան չկտրելով իր միջավայրից, հասարակական-բաղաբարական իրադարձությունների ֆոնի վրա բնութագրում է Աղամյանի արվեստի, կերտած կերպարների նշանակությունը՝ միաժամանակ այդ ամենը շանջատելով դերասանի անձնական կյանքի ուղազրավ դեպքերից: Հետաքրքրական է, օրինակ, Գ. Չմշկյանի և Պ. Աղամյանի փոխհարաբերության հարցը, որ բննարկված է մենագրության մեջ: Ինչպես մեծ դերասանի կյանքի ամեն մի հատված, այնպես էլ Չմշկյանի և Աղամյանի գծություն պատմությունը Զարյանը դիտում է հասարակական տեսանկյունից, երկու դերասանների անձնական ապրումները տալիս է միջավայրի ֆոնի վրա և այդ իսկ պատճառով առաջին հայացքից կարծես թե մասնակի հարց շոշափող «Գծություն Չմշկյանի հետ» հատվածը դարձել է այն միջավայրի ճիշտ նկարագրությունը, որի մեջ ստեղծագործել են Աղամյանը և Չմշկյանը:

Գրքի շատ հատվածներ նորություն են բնութեցողների համար, բանի որ աղամյանագետներից և ոչ մեկը չի անդրադարձել կամ թեթևվակի է անդրադարձել մի շարք խնդիրների: Սակայն դրանք հարցեր են, որոնք լույս են գցում Աղամյանի արվեստի բնորոշ կողմերի,

1 Ռ. Զարյան, Աղամյան. Կյանքը, էջ 8:

նրա կյանքի կարևոր դեպքերի վրա: Այսպես, հայտնի է, որ Աղամյանը Պոլսից Խիֆիս է եկել որպես մեկուդրամայի դերասան և, պետք է ասել, հենց առաջին ելույթից մեծ հաջողություն է գտել Ռ. Զարյանը այդ ցույց տալու համար շատ վկայություններ և փաստեր է բերում ժամանակի մի շարք պարբերականներից ու ժամանակակիցների հուշերից: Սակայն թատերագիտությունը, նշելով «Մշակ» թերթի բրոնած դիրքը Աղամյանի և հատկապես նրա խաղացանկի նկատմամբ, խորամուխ չի եղել այս փաստի կարևորության մեջ: Մինչդեռ, ինչպես ապացուցում է Ռ. Զարյանը, «Մշակի» պայթյունը, անհաշտ դիրքը թե՛ Աղամյանի խաղաոճի և թե՛ խաղացանկի նկատմամբ որոշակի դեր են կատարել արտիստի հետագա բեմական գործունեության, նրան ռեալիզմի դիրքերում կանգնեցնելու գործում:

Մեկուդրամաները, որոնք տեղ են գրավել հայկական թատրոնում, եղել են հիմնականում փոքր մարերի և դեղարվեստական առումով էթանոգիկ պիեսներ: Նրանք լեզույրել են խաղացանկի զաղափարական մակարդակը և միաժամանակ հեռին պլան մղել ռեալիստական գրամատուրգիայի նմուշները: Մեկուդրամայի շուրջը ծավալված պայքարին մասնակցել են ժամանակի ոչ միայն հայկական այլև Խիֆիսում հրատարակվող բոլոր ռուսական թերթերը: «Մեդու շախտտանին» և «Սավկազը» պաշտպանել են մեկուդրաման, իսկ «Մշակը» և «Тифлисский вестник»-ը դատապարտողի դիրք են գրավել: «Մշակի» քննադատական դիրքը խաղացանկի նկատմամբ ճիշտ էր: Ծրագրելով նույն վրդապան անդրեկերպի հաստատումը հայ իրականության մեջ և արտահայտելով հայ լիբերալ բուրժուազիայի շահերը, «Մշակը» պայքարել է ֆեոդալական հարաբերությունների և նրանցից սմուր կառնած հայ մտավորականության պահպանողական թևի դեմ: Սակայն «Մշակի» կողմից առաջադրած հարցերը, մարդկանց վրա բարոյական ներգործություն ունենալու և այդ ճանապարհով հասարակությանը դաստիարակելու գաղափարը լիբերալ մտածողության մակարդակից չեն բարձրացել: Այնուհանդերձ, թատրոնը կյանքին մոտենցնելու պահանջը, որ առաջ է բաշել «Մշակը», առաջադիմական էր: «Անկախ նրանից, — եզրակացնում է Ռ. Զարյանը, — թե գաղափարական ինչ նկատումներ էին դեկլարում «Մշակին», նա խաղացանկի նկատմամբ առաջադրած իր պահանջներով կանգնած էր առաջադիմական դիրքերի վրա, թատրոնը մղում էր դեպի ռեալիզմ, դեպի հասարակական մերկացնող ուղղություն: Ընթացողություն կար նաև Աղամյանի արվեստի վերաբերյալ նրա արտահայտած քննադատա-

կան դատողությունների մեջ: Այլ, իհարկե, դա ևս դեր խաղաց Աղամյանի վերափոխման, նրա կատարած ստեղծագործական շրջադարձի մեջ՝ դեպի ռեալիզմը, դեպի լուրջ խաղացանկ: Բայց «Մշակը» սխալվում էր Աղամյանի, որպես դերասանի, քննադատը պահանջներ տալիս: Մյուս թերթերին հակադրվելու կրքից, ինչպես նաև թատրոնի դեկլարություն նկատմամբ ունեցած բացասական դիրքորոշումից հանգել էր Աղամյանի կարողությունների թերագնահատմանը²: Այնուհետև համագրելով փաստերը՝ «Մշակում» և մյուս թերթերում հայտնված կարծիքները, Ռ. Զարյանը խորամուխ է լինում քննարկվող երևույթների մեջ և ցույց տալիս ճշմարտացի իրողությունը, հասնում այնպիսի եզրահանգումների, որոնք լիովին համոզում են ընթերցողին:

Մեկը մյուսից գրավիչ դեպքեր ու դեմքեր է վերակենդանացնում Ռ. Զարյանը. ընթերցողի աչքի առջևով անցնում են Աղամյանի ստեղծած կերպարները, նա զգում է մեծ դերասանի արվեստի փայլատակումները, ուժը, մի հանդամանք, որ նրան հանել է ազգային շրջանակների սահմաններից և հնարավորություն տվել չափվելու համաշխարհային մեծությունների հետ: Ռ. Զարյանը ապացուցում է, որ հայ հանճարեղ դերասանը բոլորովին այլ մեկնաբանությամբ է խաղացել այն դերերը, որոնցով հանդես են եկել նաև աշխարհահռչակ մի շարք դերասաններ: Հեղինակը համոզում է, որ Աղամյանը իր ստեղծագործությանը հաղորդել է սուղիալ-բաղաճական հագեցվածություն. «Նրա հերոսները, — քննադատում է Զարյանը, — զորեղ անհատականություններ են, հարուստ հոգիներ, մտքով՝ կոռովի, ձգտումների մեջ՝ վեհ ու գեղեցկացած: Խոր ապրելով իր դարաշրջանը՝ գեղեցիկ ձգտումների ողբերգական կործանման ժամանակները, արտիստը հասկացել է և իր հերոսների միջոցով պատկերել մարդու բախումը անմարդկայնության հետ: Նրա ստեղծագործությունը բեմից մղված մարտ է ճնշման ու բռնության դեմ, քննադատ այն ամենի, որ մարդուն դարձնում է շղթայակապ, ստրկացնում միտքը, կաշկանդում հոգին»³: Գեղարվեստական մտածողության զանազան բնագավառների ներկայացուցիչների հետ միասին Աղամյանը բարձր է պահել ժողովրդի արժանապատվությունը, օգնել է նրան, որ չկորցնի հավատը իր ուժերի ու ապագայի նկատմամբ:

Աղամյանի ստեղծագործական կյանքը, սկիզբ առնելով հայկական միջավայրում, դուրս

² Նույն տեղում, էջ 97—98:

³ Նույն տեղում, էջ 12:

է եկել ազգային շրջանակներից և ընդգրկել նոր հորիզոններ։ Ռ. Զարյանը իրավացիորեն գրում է, որ Աղամյանը, չկտրելով իր կապը հայրենի իրականությունից, լինելով նրա արտահայտիչը, միաժամանակ դարձել է ռուսական հասարակության, նրա ամենալայն զանգվածների մտքերի ու ձգտումների թարգմանը։ Աղամյանը չեքսպիրյան կերպարների միջոցով բեմից հաստատել է մարդու անկապտելի սերը դեպի ազատությունը, ազատագրական ձգտումների վեհությունը, մարդու ղեկեցկությունը։ Հենց այս տեսանկյունից է հեղինակը վերլուծում Աղամյանի ստեղծագործությունը։ Նա չի անդադրում մտածել Աղամյանի բոլոր գերակատարումներից։ Զարյանը բնութիւն է մեծ գերասանի ստեղծած կերպարներից յոթը (Կորրադո, Ուրիել Ակոստա, Չացկի, Արրենին, Օթելլո, Լիր արքա և Համլետ)։ Եվ դա հասկանալի է։ Ամենեին հարկ չկա, որ Աղամյանի արվեստի լուսարանման համար հեղինակը հանգամանորեն կանգ առնել նրա բոլոր գերակատարումների վրա, որոնց թիվը հասել է երեք հարյուրի և որոնցից բոլորը չեն, որ եղել են արվեստի բարձրարժէք գործեր։ Բայց այդ գերերից շատերը այն աստիճաններն են, որոնք տարել են մեծ գերասանին դեպի արվեստի բարձունքները։ Վերլուծելով Աղամյան—Կորրադոն, Զարյանը նրա հիմքը համարում է կորցված երջանկությունը գտնելու համոզված ձգտումը։ «Ինչպես բոլոր մեղացած կերպարները, այնպես էլ սա, բնութթով տարրեր, սյուժետային պատմություններ բուրրովին այլ, գալիս միավորվում են գերասանի ստեղծագործության հիմնական թեմայի շուրջը։ Մարդը երազում է, բայց հենց որ երազանքը բխում է իրականությունից՝ փչրվում է, փռչում է, — գրում է Զարյանը։ Աղամյանի Կորրադոն կորցրել է իր երջանկությունը, բայց ձգտում է նրան։ Եվ երբ թվում է, թե հասել է երազի իրականացման պահին՝ ամեն ինչ փչրվում է։ «Ձկա այս աշխարհում երջանկություն», — մեկնաբանելով Աղամյան—Կորրադոն, գրում է Զարյանը։ Աղամյանը այնպես է խաղացել, որ Կորրադոյի մահը դարձել է բողոք ընդդեմ այն բոլոր օրենքների, որոնք մարդուն զրկել են ազատությունից, խոչընդոտել մարդկանց իրական երջանկությանը։ Սա անհատի ազատության զաղափարի պաշտպանությունն է, և Աղամյանի Կորրադոն չի հաշտվել դրություն ունեցող իրականության հետ, զնացել է դեպի կործանում, դեպի մահ՝ մինչև վերջ բողոքելով անարդարության դեմ։ «Ես սովորա-

կան մահ չէ, այլ ընդդիմացման ձև», — ընդդրծում է աշխատության հեղինակը։

Պ. Զիտկովսկուի «Ոճրագործի բնաանիք» մեկոգրամա է։ Ռ. Զարյանը վերլուծելով այդ երկը, ինչպես նաև մեկնաբանելով Աղամյան—Կորրադոն, ապացուցում է, որ հասարակական որևէ հարց շոշափող մեկոգրաման՝ Աղամյանի մասնակցությամբ, ձեռք է բերել սոցիալ-քաղաքական հնչեղություն և անհրաժեշտ աստիճան էր Շեքսպիրին անցնելու ճանապարհին։ Շատ կարևոր է Աղամյան—Կորրադոյի, ինչպես նաև Աղամյան—Ակոստայի մասնական մեկնաբանությունը։ Աֆորիզմային լակոնիկությամբ Աղամյան—Կորրադոյի մահը բնութագրելով որպես «ընդդիմացման ձև», դրանով Ռ. Զարյանը ընդգծում է այն նորարարությունը, որ իր հետ բերել է հայ մեծ ողբերգուն։ Դրանում համոզելու համար աշխատության հեղինակը մի շարք գուգահեռներ է անցկացնում հիշյալ գերակատարումներով հանդես եկած աշխարհահռչակ գերասանների՝ Սալվինիի, Ռոսսինի, Զոնենտալի, Բառնայի հետ։

Նորարարություն էր նաև Արրենինի գերով հանդես գալը։ Եվ ոչ միայն նորարարություն։ «Համլետի գերակատարմամբ Ռուսաստանի մայրաքաղաքում հանդես գալը համարձակ քայլ է ամեն մի գերասանի համար — գրում է Ռ. Զարյանը, — լինի նա ռուս, թե այլ բեմի ներկայացուցիչ։ Սակայն Արրենինի գերով Ռուսաստանում ընդհանրապես, Պետերբուրգում մասնավորապես, բեմ բարձրանալը ոչ-ոքու գերասանի համար համարձակությունից մի քայլ էլ այն կողմ էր։ Պաբղապես հանգգնություն...»։ Եվ այնուհանդերձ Աղամյանը կատարում է ալի հանդուգն քայլը։ Բանը նրանումն է, որ Ռուսաստանում Արմոնտովի «Դիմակահանդեսը» երկար ժամանակ համարվել է ոչ բեմական գործ։ Աղամյանը, զնալով Պետերբուրգ, Ալեքսանդրինյան թատրոնում հանդես է գալիս Արրենինի գերակատարումով և ժխտում այդ դրամատիկական երկի ոչ բեմական լինելու ավանդական պատկերացումը։ Աղամյանի խաղը այն հետևանքն է ունենում, որ «Դիմակահանդեսը», որպես թատերական երկ, վերաբերավորվում է, տեղ գտնում Ալեքսանդրինյան թատրոնի խաղացանկում, և հետագայում, Արրենինի կերպարի մեկնաբանման հարցում՝ հիմք է ընդունվում Աղամյանի մշակած բմբնումը։

Նախքան բեմական կերպարի վերլուծությունը, Ռ. Զարյանը մեկնաբանում է գրական կերպարը, որից հետո միայն անցնելով գերասանի տվյալ ստեղծագործության լուսարանմանը, բազմակողմանիորեն ցույց է տալիս այն շտրիխները, որոնք պատկանում են գերասանին։ Այսինքն՝ Զարյանը համադրելով գրական

4 Ռ. Զարյան, Աղամյան. Արվեստը, էջ 67։

և բեմական կերպարները, վերականգնում է գերասանը ստեղծագործությունը, ցույց տալիս այն նորը, որ Աղամյանը գրել է տվյալ կերպարի մեկնարանման հիմքում: Առհասարակ, ամեն մի գերակատարման մասին խոսելիս, աշխատության հեղինակը տալիս է գրամատիկական երկի բեմական պատմությունը և միաժամանակ Աղամյանի գերակատարումները համեմատում, գուգադրում շատ հանրահռչակ գերասանների խաղի հետ: Օրինակ, խոսելով Աղամյան-Օթելլոյի մասին, Ռ. Զարյանը անդրադառնում է նաև Սալվինիի, Ռոսսինի, Օլգերիչի, Բառնայի Օթելլոներին և ցույց տալիս հայ ողբերգակի ստեղծած մավրի յուրօրինակությունը: Օթելլոյի որոշ շարիով ողմանտիկական մեկնարանությունը Աղամյանի կողմից նա դիտում է ունիվերսալ լույսի տակ և գալիս այն ճիշտ եզրակացության, որ Դեզդեմոնան Աղամյանի Օթելլոյի սերը լինելով հանդերձ, միաժամանակ և առաջին հերթին նրա երջանկությունն է, պատիվը, կյանքի ներդաշնակությունն ու հավատը: Եվ այդ հավատի նկատմամբ հուսախար լինելն է Օթելլոյի կործանման պատճառը, այլ ոչ թե խանդը:

Աղամյանի ստեղծագործության բարձրակետերը շերտալիքյան կերպարներն են՝ Օթելլոն, Լիրը, իսկ գագաթնակետը՝ Համլետն է: «Համլետ» ենթագլխի վերջում Ռ. Զարյանը մեջ է բերում Հովհ. Թումանյանի հետևյալ խոսքերը. «Համլետի» ներկայացման գիշերն էր: Ամբողջ հասարակությունը անհամբեր սպասում էր վարագույրի բացվելուն, որ Ռոսսու Համլետը համեմատի Աղամյանի Համլետի հետ: Դուրս եկավ Ռոսսին, հսկա գերասանը, Բանիայի գծախոտ ու փրիստիա արքայազուներ: Հասարակությունը հափշտակված, շունչն իրեն պահած, հետևելով էր մեծ ողբերգուին: Գործողությունը վերջացավ: Թատրոնը զրդաց միահամուռ և անբնդհատ ծափահարությունից: Ռոսսին ստիպված մի քանի անգամ բեմ դուրս եկավ, մինչև որ հասարակությունը հանդստացավ: Եվ հասարակությունը հանդստացավ թե չէ, նույնիսկ Ռոսսու թարմ խաղի ահագին տպավորության տակ զրեթե միաձայն արձակեց իր վճիռը:

— Սրանչևի ի... բայց Աղամյանին չի հասնի...»:

Զարյանը բազմակողմանիորեն ապացուցելով Աղամյանի Համլետի ունիվերսալ լինելը, մեջ է բերում նաև Շիրվանդադեի հետևյալ առղերը. «Աղամյանի խաղն ունի խորին ունիվերսալ շինվածք, բայց միևնույն ժամանակ նա այդ շինվածքին տալիս է մի իդեալական տեսք: Դուրս է գալիս իբրև մի կատարելագործված, հղկված և զարդարուն ամբողջություն»: Այստեղից հեղինակը եզրակացնում է, որ «ելակետ

ունենալով ունիվերսալ իրականությունը, Աղամյանը, անշուշտ, արվեստի բարձունքներին հասավ, երբ հաղթահարելով նյութի իրական տրվածությունը, ստեղծեց զեղարվեստի իր ուրույն աշխարհը՝ էսթետիկորեն արտահայտված իրականությունը»⁵: Սակայն Աղամյանի ունիվերսալ տարրերը սովորական ունիվերսալ չեն: «Աղամյանի ունիվերսալ իրականության ճշմարտացի պատկերման ունիվերսալ չէր միայն, այլև իդեալների պատկերման ունիվերսալ: Ինչ կրթությամբ, տեղեկացիությամբ և արվեստությամբ, ունիվերսալ չէր ակտիվ գեր ունի էսթետիկական իդեալը: Սա մի հանգամանք է, որն ընդլայնեց ոչ միայն երևույթների ընդգրկման սահմանները Աղամյանի արվեստում, այլ, որ հատկապես կարևոր է, նրա ունիվերսալ իմացական շրջանները»⁶: Այս մտահանգումից հետո, որ նոր է աղամյանագիտության մեջ, Ռ. Զարյանը բնագծում է և բացահայտում Աղամյանի արվեստի կարևոր առանձնահատկության հիմնական կողմը, այն, որ մեծ ողբերգուն կերպարը խորստիվ ունիվերսալ հիմքերի վրա, իր ստեղծագործությունը գերծ է պահել իդեալականացման փոփոխությամբ. «Ո՛չ թե իդեալականացնել կերպարը, այլ կերպարել իդեալը» — հա՛մ Աղամյանի ստեղծագործության հիմնարարը:

Գրախոսվող աշխատությունը շահած կլինի, եթե հեղինակը շանջատեր Աղամյանի կյանքը և արվեստը, որովհետև այդ հանգամանքը առաջ է բերում անխուսափելի թերություններ: Մեր խոսքը նախ թեմատիկ կրկնությունների մասին է: Որպես օրինակ բերենք Աղամյանի խաղացանկի և խաղաոճի նկատմամբ «Մշակ» թերթի բռնած գիրքի քննարկումը ուսումնասիրության երկու գրքերում: Ծճարարության գեմ շմեղանչելու համար պետք է ասել, որ Ռ. Զարյանը այդ հարցը քննարկելիս հիմնվում է բոլորովին տարբեր փաստերի վրա և մատուցման եղանակն ու բնույթը երկու գրքերում ամենավին նման չեն, բայց, այնուհանդերձ, մեկը հիշեցնում է մյուսին: Այդ հանգամանքը կվերանայր երկու ուսումնասիրությունների միացման գեպում: Նման մոտեցումը կլուծեր, եթե կարելի է այսպես ասել, մի բաց կա: Մեր խոսքը հատկապես «Աղամյան. կյանքը» գրքի մասին է, կյանքը, երբ հեղինակը խոսում է Աղամյանի տարբեր գերակատարումների մասին, թվում է, թե ինչ-որ բան մնացել է չասված, ինչ-որ թերի է մնացել, ասենք, Աղամյան-Համլետին ամբողջությամբ պատկերացնելու համար: Ընդհատ է, այդ չասվածը Ռ. Զարյանը ասել է «Աղամյան. Արվեստը» գրքում, ստացվում է, որ մի

⁵ Նույն տեղում, էջ 360:

⁶ Նույն տեղում, էջ 363:

գիրքը կազմում է մյուսի օրգանական մասը։ Սակայն կարծում ենք, որ ավելի լավ կլիներ, եթե երկու առանձին աշխատությունների փոխարեն ստեղծվեր մի ամբողջական, մոնումենտալ գործ։

Ռ. Զարյանի՝ Աղամյանին նվիրված երկու գրքերն էլ, մանավանդ «Աղամյան. Արվեստը»,

սկսած է համարել սովետահայ թատերագիտության նշանակալից հաջողություններից մեկը։ Ցանկալի է, որ այն թարգմանվի ռուսերեն՝ մեծ դերասանի ստեղծագործությունը ավելի լայն մասսաների սեփականություն դարձնելու նկատառումով։

Տ. ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ