

**АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР ИЗДАНИЙ
СЕКТОРА ТЕАТРА И КИНО ИНСТИТУТА
ИСКУССТВ АН АРМ.ССР ЗА 1955-1959 ГГ.**

Могут спросить есть ли смысл подвергать обсуждению уже изданные книги? Действительно, ведь книги до того как быть опубликованы, еще в рукописи читались, обсуждались, рецензировались и редактировались специалистами. Более того, уже после выхода в свет многие из них нашли свою оценку также и в печатных рецензиях.

Таким образом, на первый взгляд может показаться, что все уже сказано и нет надобности в их обсуждении.

Однако это справедливо только на первый взгляд и в силу того же неверно.

Разумеется, пройдя через ряд этапов, книги не только освободилась от тех или иных возможных недостатков, но и получили свою оценку в самом факте их издания. Все это так, и тем не менее даже обсуждение одной отдельно взятой книги, после ее выхода в свет, может быть полезно, как для автора книги и для учреждения, издавшего ее, так и для читательской аудитории (разумеется в тех случаях, когда она привлекается к подобным обсуждениям).

Тем более целесообразно и полезно одновременное обсуждение ряда книг, ибо, помимо указанных выше моментов, это дает возможность сделать некоторые более широкие выводы и обобщения. Поэтому надо приветствовать сегодняшнее заседание, посвященное обсуждению продукции сектора театра и кино Института искусств АН Арм.ССР и выразить уверен-

ность в том, что оно несомненно, принесет пользу как отдельным авторам и институту в целом, так и читателям.

Еще лет пять тому назад обсуждение, подобное сегодняшнему, было бы невозможно по той причине, что в активе армянского театроведения были преимущественно лишь отдельные статьи и весьма небольшое количество книг. Прошедшие годы знаменательны в том отношении, что явились периодом широкого и всестороннего изучения истории армянского театра, они подняли армянское театроведение на новую высшую ступень. Достаточно отметить, что только за указанные годы сектором театра и кино издано 12 книг по самым различным вопросам, не считая множество статей. Все это, как и работа, ведущаяся ныне, является серьезным подготовительным этапом к созданию капитальных много томных трудов по истории армянского театра с древнейших времен по сегодняшний день.

Перед нами часть продукции сектора театра и кино за последние пять лет, а именно с 1955 года по 1959 включительно. Это работы монографического характера, посвященные жизни и анализу сценической деятельности ряда выдающихся представителей армянской сцены, как дореволюционного, так и советского периода. Это книги Г.Степаняна "Арусяк Папазян", 1955г.; Р.Заряна "Театральные портреты" кн. 1 (О.Гулазян, Асмик, А.Восканян), 1956г.; Р.Заряна "Сирануйш", 1956 год (переиздано второй раз в 1957 году); А.Ахвердяна "Искусство Сурена Кочаряна", 1959 год и С.Арутюняна "Мирдат Америкян", 1959 год.

В этих пяти книгах четырех авторов представлены жизнь и творчество семи деятелей армянской сцены — трех дореволюционного периода (Арусяк Папазян, Мирдат Америкян и Сирануйш) и четырех советского периода (О.Гулазян, Асмик, А.Восканян и С.Кочарян).

Как видим, внимание работников института было сосредоточено на исследовании творчества выдающихся армянских актеров, оставивших глубокий след в развитии армянского театра.

Так Г.Степанян, обратившись к жизни и сценической де-

тельности первой армянской актрисы нового времени Арусяк Папазян, показал какого мужества и самопожертвования требовалось во второй половине XIX века от армянской девушки, решившей вопреки консервативным взглядам и патриархальным обычаям, вступить на тернистый путь актрисы. Между прочим, Г.Степанян, который взял на себя благородную роль осуществления, так сказать, заветов М.Налбандяна (вспомним издание им на армянском языке романа "Агапи") и в этой своей работе отталкивается от знаменитого указания пламенного армянского революционера-демократа, который в бытность свою в Константинополе, познакомившись с работой тамошнего армянского театра, говорил в одной из своих статей, что история армянского театра не должна забыть имена уважаемых Арусяк и Ахавни Папазянц.

Нет надобности много говорить о том, насколько правильным было обращение института к таким фигурам, как Мирдат Америкян — одному из создателей армянского реалистического театра нового времени в Тифлисе и несравненной гениальной Сирануиш, чье творчество вышло по своему значению, за пределы одного лишь армянского театра.

Не может ни получить одобрения обращение к творчеству трех крупнейших представительниц армянской сцены О.Гулазян, Асмик, и А.Восканян, сыгравших важную роль в создании советского армянского театра.

Наконец хочется положительно оценить попытку дать анализ творчества мастера художественного слова Сурена Кочаряна, являющегося виднейшим представителем "театра одного актера" не только в Армении, но и в Союзе.

Таким образом, как видим, институт не распылял своего внимания. Верно для истории театра важно все — и великое и малое, но в условиях, когда история армянского театра нового времени и советского периода полна многочисленных "белых пятен", концентрация усилий и внимания на разработке и изучении ведущих лиц в истории армянского театра представляется вполне правильной и оправданной.

Подобный жанр, воскрешающий творческую биографию актера, представляется нам, во-первых, наиболее важным в

освещении истории и развития театра вообще и, во-вторых, наиболее трудным.

История театра включает в себя не только и не столько историю создания и деятельности отдельных творческих коллективов и взаимоотношений между ними (это, конечно, весьма существенно), сколько идейно-художественное развитие театра, непосредственным образом связанное, с одной стороны, с драматургией, и, с другой стороны, с актерским исполнительским творчеством.

Особенно следует отметить последнее, ибо в нем находит свое воплощение в конечном счете все то и положительное и отрицательное, и прогрессивное и реакционное, характеризующее идейно-художественную историю и развитие театрального искусства.

Именно поэтому названный жанр представляется нам наиболее важным.

Что касается его сложности, то в связи с этим надо сказать следующее.

Давно и хорошо известна печальная и в известном смысле даже трагическая сторона актерского искусства, которая свойственна всякому исполнительскому виду искусства, выражающаяся в том, что художественное произведение в этих видах искусства существует столько времени, сколько длится процесс его создания. При этом процесс восприятия художественного произведения исполнительского вида искусства также должен обязательно совмещаться во времени с процессом его создания.

Это обстоятельство имеет свою отрицательную сторону не только для актера, без которого художественное произведение, художественный образ, созданные им, не могут самостоятельно существовать, но и в силу этого для исследователя и истории, и теории театра.

Могут возразить, сославшись на зафиксированный на пленку спектакль. Однако фильм-спектакль, техническими средствами в какой-то степени обеспечивая самостоятельную от автора-актера жизнь, созданного им произведения, в то же время теряет в значительной мере достоинство спектакля (не

приобретая, разумеется, достоинств кинофильма). Это скорее, как правильно отмечалось в литературе, кино — документальное, а не художественно-сценическое произведение.

Его значение более мемориальное, нежели художественное.

Достаточно отметить хотя бы два недостатка, присущие фильму-спектаклю: 1) отсутствие непосредственного контакта актера со зрителем в процессе создания художественного произведения и 2) отсутствие неповторимости, присущей исполнительским видам искусства.

Верно, несмотря на эти недостатки, фильмы-спектакли в определенной степени могут помочь составить впечатление об исполнительской манере и игре того или иного актера, которого, при его жизни не удалось увидеть историку театра. Но что касается деятельности тех актеров, которых историк театра не видел (и не мог видеть), и которые, тем более, не остались зафиксированными на киноплёнке, то в распоряжении исследователя остаются лишь рецензии (если они вообще были), мемуарная литература, эпистолярное наследство и другие материалы, относящиеся к биографии актера.

А если еще прибавить к сказанному, что рецензия, которая вообще представляет бледное, немощное, иногда даже искаженное отражение вдохновенной неподражаемой игры актера, которая, переводя тонкую искусную игру на огрубляющий язык определений и формулировок анализа, не может никогда хоть в малейшей мере подменить собою *непосредственное* живое восприятие актерского творчества, то для нас станет ясна трудность задач историка-театроведа.

Не говорим уже о том, что сами эти рецензии и другие сохранившиеся документы, неся на себе печать идейно-художественной борьбы своего времени, не всегда свободны от субъективных, а следовательно и искажающих истину, моментов.

При этом историк-театровед лишен возможности лично проверить положения (что например вполне возможно историку литературы).

Поэтому отсутствие живого восприятия может компенсироваться лишь силой воображения исследователя, опирающе-

гося на сохранившиеся факты, ассоциативные связи и логический анализ.

Даже обращаясь к освещению своих современников, которых ему доводилось видеть на сцене, историк театра, и в этом случае не может не использовать рецензий, ибо он лишен возможности в любое желаемое время оживлять в памяти свои впечатления от игры актера путем обращения к художественному сценическому произведению, что так просто для историка литературы.

Все это достаточно красноречиво говорит о трудностях исследовательской работы в области истории актерского искусства.

Разумеется, все эти трудности стояли и перед нашими авторами и надо сказать, что они в основном преодолели их.

Верно, книги их весьма различны.

Это различие связано с различием: 1) объектов их исследования, 2) количеством и качеством документов, сохранившихся об исследуемых актерах, 3) личного знакомства или незнания с непосредственной игрой артиста и наконец 4) различием стиля изложения и творческой манеры исследователя.

Однако, несмотря на эти различия, книги указанных авторов сближаются в ряде моментов. Все они характеризуются довольно полным и широким охватом фактического материала.

Их книги дают представление о той социальной борьбе, на фоне которой, разворачивалась борьба за создание и утверждение реалистического направления в армянском театре.

Замечательно показаны связь театра с общественной жизнью, их взаимодействие; место и роль исследуемых ими прогрессивных деятелей армянского театра; история театра и народа.

Читатель из этих книг получает представление о единстве театральной истории Восточной и Западной Армении, живым олицетворением которого являлись Петрос Адамян, Сирануйш, Мирдат Америкян, Оганес Абелян, Ваграм Папазян, Грация Нерсисян, Арус Восканян и др. и что особенно важно благотворное влияние передового реалистического русского

театра и драматургии на становление критического реализма, а затем и социалистического реализма в армянском театре.

Положительной стороной указанных работ является отражение в них культурных связей армянского народа с братскими народами Закавказья.

Рамки доклада не дают возможности подробно характеризовать каждую книгу в отдельности (а каждая из них достойна подобного анализа), поэтому в границах общей положительной оценки названных книг, мы ограничим свою задачу лишь некоторыми замечаниями преимущественно общетеоретического характера.

Книга Г.Степаняна "Арусак Папазян" посвящена одной из первых крупных армянских актрис периода зарождения армянского профессионального театра нового времени в Западной Армении (Константинополь).

Надо сказать, что задача Г.Степаняна, по сравнению с авторами других рассматриваемых сегодня книг, являлась пожалуй, наиболее трудной. Эти трудности определяются тем, что весьма большие отрезки жизни А.Папазян вообще являются неизвестными, ввиду отсутствия соответствующих документов.

Что же касается имеющихся материалов, то они, несмотря иногда даже на обилие, не особенно значительны по своему содержанию, т.к. в них отсутствует то, что прежде всего может интересовать историка театра — анализ художественно-творческой деятельности актрисы. Это обусловлено главным образом низким уровнем, неквалифицированностью театральных рецензий того времени.

Именно поэтому, несмотря на частые упоминания ее имени в периодике того времени, оценка ее игры на выходит за рамки обычно самых общих выражений.

И тем не менее, несмотря на эти трудности, автору удалось написать книгу, которая читается с волнением и интересом, знакомя с жизнью одной из основоположниц армянского театра нового времени.

Хочется еще раз отметить благородный и благодарный почин автора, фактически впервые за 100 лет осуществившего

завет М.Налбандяна и написавшего первую книгу об Арусяк Папазян.

Становление и развитие армянского театра нового времени в Восточной Армении с самого начала пошло по пути реализма и борьбы с классицизмом.

В этом большую роль сыграл русский театр, который переживал в тот период бурный процесс утверждения критического реализма.

Одним из зачинателей армянского театра нового времени являлся Мирдат Америкян (1843-1879гг.), исследованию поистине трагической жизни которого посвящена книга С.Арутюняна.

Со страниц книги перед нами встает образ этого подвижника, страстного и принципиального борца за реалистический театр, за театр, связанный с жизнью народа, провозглашающий передовые идеи своего времени, активно участвующий в общественной жизни.

Большим достоинством книги является то, что автор наряду с характеристикой актерского искусства Америкяна, анализирует его теоретические работы, показывая связь и благотворное влияние передовой революционно-демократической, эстетической мысли 40-60 годов на формирование идейно-художественных взглядов этого замечательного представителя армянских шестидесятников.

Большое внимание уделяет автор показу борьбы Америкяна и его единомышленников и товарищей против классицизма за торжество реализма, за связь театра с общественной жизнью.

В книге, богато использующей периодическую и мемуарную литературу, затрагивается также, в связи с характеристикой творчества Америкяна, ряд общетеоретических вопросов, касающихся театра и т.д.

Но впрочем вряд ли есть надобность перечислять все то положительное, что есть в книге и переизлагать ее. Остановимся поэтому на некоторых вопросах, возникающих при чтении книги.

Прежде всего хотелось бы указать на некоторое нарушение единства стиля изложения, выражающееся в том, что во

второй части книги преобладает сугубо научный стиль изложения, в то время как в первой части повествование ведется в научно-художественном стиле.

Есть один вопрос, который излагается автором не совсем четко. Это вопрос о творческих взаимоотношениях Г.Чмшкяна и М.Америкяна с Г.Сундукяном.

Как известно, пьесы крупных драматургов (вспомним М.Горького, А.Чехова) будучи представлены в театр, уточнились, шлифовались и в этом большую роль играл сам театр, а именно его ведущие актеры.

Помощь театра драматургии является закономерным фактом, который вряд ли может оспариваться. Причем факт этот ни в коей мере не рассматривался и не рассматривается как ущемление авторских прав драматурга.

Естественно поэтому, что и армянский театр, и в частности, такие выдающиеся деятели его как Чмшкян и Америкян сыграли известную положительную роль, оказав помощь Г.Сундукяну при создании его комедий и осуществлении их постановок. Имело место между ними подлинное творческое содружество: актеры помогали драматургу, последний же помогал своими советами театру (как известно Г.Сундукян обычно присутствовал на репетициях своих пьес).

С.Арутюнян в своей книге говорит об этом довольно-таки подробно и даже ссылается на ряд высказываний самого Г.Сундукяна (см. стр. 110, 111 и др.). Однако на странице 96 автор в другой связи, обращаясь к вопросу творческих связей Г.Сундукяна с театром, фактически отрицает факт помощи театра Г.Сундукяну, что проистекает на наш взгляд вследствие не критического отношения автора к используемому им в этом месте материалу.

Не указывается автором причина разрыва Америкяна с Чмшкяном, хотя о самом этом разрыве говорится немало (стр. 101-103 и др.).

Не совсем четко излагает автор свои мысли на странице 94-95. Так, характеризуя мастерство Америкяна, автор высказывает ту правильную мысль, что активное отношение актера к жизни, связь с нею, способствовали тому, что образы, созда-

ваемые актером приобретали жизненные краски.

Однако, отмечая это, автор пишет следующее: "Американ не превращал своих героев в рупоры идей, они не были выражением его субъективизма, а имели свое объективное социальное содержание, были образами обобщающей силы".

Что касается первой части фразы, то она вообще-то говоря менее приложима к актеру и может характеризовать драматурга, т.к. драматург может превратить персонажей в рупоры идей. Вторая часть этого предложения вовсе непонятна; и вообще надо отметить, что автору подчас мешает так сказать несколько завуалированное излишними словами преподнесение мысли (стр. 22, 41, 50 и др.).

Вряд ли можно согласиться с мыслями автора на стр. 50-51. Говоря о созданном Г.Чмшкяном товариществе, С.Арутюнян пишет, что это товарищество "создало новое экономическое и социальное состояние для армянских артистов".

Тут требовалось более подробное и близкое к истине рассмотрение этого вопроса, тем более, что всей своей книгой автор опровергает выдвинутый им тезис, показывая трагическое положение театра и актера в условиях дореволюционной действительности.

Книга Рубена Заряна "Сирануйш", выдержавшая подряд два издания (1956, 1957 гг.), посвящена анализу жизни и деятельности великой армянской актрисы, чье значение в истории армянского театра нового времени исключительно велико. Сирануйш прожила большую жизнь, играла на сценах армянского театра на Востоке и на Западе, с ее творчеством были знакомы зрители Москвы, Болгарии, Египта... Вобрав в себя лучшие демократические традиции армянского, а также русского и западно-европейского театра, Сирануйш, как большой новатор, сама стала зачинателем новой традиции в истории армянского реалистического театра, воспитала и вырастила плеяду первоклассных актрис. Связь с народом, с современностью, исключительное трудолюбие, большая внутренняя драматическая сила — вот качества, которые характеризуют творческий облик актрисы.

Читаешь книгу Рубена Заряна и перед тобою вырисовыва-

ется монументально-рельефный, почти скульптурный образ замечательной армянской артистки. Эта книга еще и еще раз убеждает в том, как важно исследователю писать глубоко прочувствованно о предмете своего изучения. Сочетание глубокой научности с художественной манерой изложения делают книгу доступной и понятной не только специалистам, но и широким кругам читателей. Не частый в нашей практике случай двукратного издания книги обусловлен не только большой любовью и интересом широких масс народа к большому мастеру армянской сцены, но и высокими достоинствами книги Р.Заряна.

Автору монографии удалось раскрыть жизнь и сценическую деятельность Сирануйш в тесной связи с жизнью и борьбой армянского народа за свое национальное и социальное освобождение, в тесной связи с великими историческими событиями современной ей эпохи.

Изложение биографической канвы умело сочетается с анализом образов, созданных актрисой. При этом автор на основе привлечения разнообразного и обширного фактического материала, вводит нас как бы в творческую лабораторию Сирануйш.

Книга изобилует многими полемическими страницами, встречаются в ней места, проникнутые лиризмом, а иногда и подлинным трагизмом.

Незабываемое впечатление оставляет описание последних дней жизни и смерти Сирануйш.

В целом книга Р.Заряна — достойный памятник великой актрисе.

Давая общую высокую оценку книге, хотелось бы сделать одновременно некоторые замечания.

Самое главное, о чем хотелось бы сказать, связано с общетеоретическим вопросом о соотношении драматургии и театра, пьесы и спектакля.

Автор монографии, иногда говоря об игре Сирануйш, ссылается на мнения различных авторов — современников актрисы, из которых видно, что иногда пьесы, в которых играла Сирануйш, не отличались особыми драматургическими качествами и что только блестящая игра актрисы оправдывала сце-

ническое воплощение пьесы и спектакль получал звучание.

Так как Зарян приводит эти мысли, солидаризируясь с ними, мы хотели бы возразить против подобной постановки вопроса, ибо она вольно или невольно ведет к недооценке роли драматургии и превращению игры актера в самоцель.

На наш взгляд, этот вопрос следовало бы преподнести несколько более четко.

Далее, на стр. 138 автор начинает говорить о связи творчества актрисы с общественной жизнью, но не доводит мысль до конца, вследствие чего остается неясным: просто ли расцвет творчества актрисы совпал с периодом революции 1905 года или тут имело место внутренняя связь и обусловленность.

Другая работа Р.Заряна "Театральные портреты" читается с тем же захватывающим интересом, что и "Сирануиш". Автор остается верен своему принципу сочетания научности с максимальной доступностью, вследствие чего работа его действительно приобрела широкую читательскую аудиторию, включающую в себя далеко не одних только специалистов.

И тем не менее "Театральные портреты" отличаются от книги "Сирануиш". И это отличие связано не только с тем, что в названных книгах предстают перед нами актеры разных эпох, что сам жанр портрета ставит и решает иные задачи, чем всеохватывающая монография. Важное отличие обнаруживается в том, что автор "портретов" выступает как исследователь-современник, непосредственно в течение многих лет видевший игру актрис, о которых он пишет. И это, ничем не компенсируемое, личное знание игры актрис, богатство собственных наблюдений, создают иную тональность изложения материала и соответственно иную тональность восприятия книги читателем. "Хрестоматийный глянец" в какой-то мере неизбежный в любой работе, посвященной деятелям прошлого, уступает свое место более жизненно достоверному и сочному, хотя и подчас более суровому и полемически заостренному анализу.

Следует отметить, что три портрета различаются также и между собой. Автор, исходя из своеобразия творческого лица каждой из исследуемых деятельниц армянского советского те-

атра, находит и соответствующую форму преподнесения материала.

Хорошо передана в "Портретах" атмосфера становления и развития армянского советского театра, выдающаяся роль О. Гулазян, Асмик и А. Восканян в этом процессе. Большой интерес представляют страницы, посвященные борьбе против натуралистических и формалистических поползновений, и т.д. Мы целиком солидаризируемся с той высокой оценкой, которая была дана "Театральным портретам" нашей печатью и мало что имеем добавить к сказанному целым рядом рецензентов.

Не желая повторять замечаний, которые были сделаны авторами рецензий о книге, хотелось бы остановиться на некоторых, быть может и не столь уж существенных моментах.

На стр. 79, говоря об актерском перевоплощении, автор, невольно противопоставляя умение перевоплощаться (как внутренне присущее дарование) и мастерство, приобретаемое многолетним опытом, подводит к выводу, о том, что искусство перевоплощения может быть достигнуто без внутренних предпосылок, только путем многолетнего опыта или, наоборот, что оно может быть лишь проявлением дарования, не требующим соответствующего опыта. А между тем, очевидно, что эти два понятия лишь в единстве могут привести к действительному мастерству перевоплощения.

На стр. 88, говоря о ролях Ефимини, Кукушкиной, Саломе и Огудаловой, исполнивших О. Гулазян, автор пишет, что эти роли "для нас сегодня, кроме сценической, художественной ценности, имеют большое познавательное значение".

Нам кажется, что в любом случае подлинное художественно-ценное произведение имеет и познавательное значение, в противном случае оно не может иметь ни художественной ценности, ни познавательной.

Книга Л. Ахвердяна "Искусство Сурена Кочаряна" посвящена творчеству выдающегося мастера художественного сказа, "театра одного актера" Сурена Кочаряна.

Своеобразие этой разновидности сценического искусства и новизна ее освещения в армянской литературе обусловили

то, что Л.Ахвердян в своей книге меньше говорит о внешней стороне биографии Сурена Кочаряна и вводит нас в творческую лабораторию артиста, заодно подымая ряд теоретических проблем, связанных с этим оригинальным и трудным видом искусства.

Автор специально останавливается на характеристике специфических особенностей искусства художественного сказа, пытается исторически проследить возникновение и становление его.

Основное место в книге занимает анализ произведений артиста, созданных на армянском языке. Этот анализ характеризуется глубиной и оригинальностью, подчас тонкими наблюдениями и остроумными замечаниями.

Несомненным достоинством является то, что автор, отмечая большое мастерство любимого артиста, в то же время в ряде случаев полемизирует с ним, критикует те или иные недостатки, и, с его точки зрения, неудачи Сурена Кочаряна.

Думаем, что книга с интересом и пользой будет прочитана многочисленными поклонниками таланта Кочаряна, имеющего поистине всенародное признание в республике.

Согласно взятому нами принципу, хотелось бы остановиться на некоторых вопросах, вызывающих возражения.

Говоря об особенностях искусства художественного сказа, Ахвердян говорит о роли воображения для создания и восприятия художественного произведения, высказывая при этом ряд интересных и, в основе своей, правильных мыслей.

О том, какое большое значение придает Ахвердян воображению в искусстве, говорит его неоднократное обращение к этому вопросу.

Так, на стр. 151 он пишет, что сила воображения делает сказ искусством; на стр. 156 более широко ставят этот вопрос, автор отмечает, что творческое воображение — начало всех искусств, всех форм человеческого образного мышления. Затем на стр. 198 и последующих страницах он более подробно останавливается на освещении этого вопроса.

Правильно отмечая исключительно большую роль воображения в искусстве вообще, и в искусстве художественного

сказа в частности, нам кажется, что автор несколько преувеличивает, невольно ущемляя значение других видов искусства, в частности театрального, в котором по его мнению, возможности творческого воображения зрителя оказываются якобы ограниченными, скованными зрительным восприятием, конкретизируемого актером образа.

Далее, как нам кажется, слишком выдвигая психологическую основу восприятия, автор несколько оттесняет ее гносеологическую основу. В этом случае, с одной стороны, остается несколько в тени объективная основа оценки произведения искусства, с другой стороны, многообразие факторов, определяющих различие в восприятии одного и того же образа.

Автор, справедливо отмечает, что искусство сказа представляет собою творческое сотрудничество сказителя и слушателя.

Но ведь не только искусство сказа, а и всякое искусство представляет собою подобное сотрудничество, сотворчество. Поэтому было бы лучше, чтобы автор более четко ориентировал внимание читателя и подчеркнул, что он рассматривал специфические формы этого сотрудничества в искусстве сказа, которое (сотрудничество) своеобразно проявляется во всех видах искусства.

Наконец, как нам кажется, заключение книги как бы сводит задачу искусства художественного сказа к задачам чистоты речи. Это, конечно, не так, и вся книга говорит о другом, но заключительный аккорд невольно приводит к подобному выводу.

В заключение хочется подчеркнуть одно пожелание. Если вообще анализ творчества и деятельности представителей разных видов искусства, являющихся нашими современниками, стоит как важнейшая задача перед теоретиками искусства, то исследование творчества актеров-современников является первоочередной задачей, что вытекает из специфики самого этого вида искусства, о чем было сказано вначале.

Поэтому хочется пожелать нашим театроведам шире, полнее и глубже изучать и анализировать деятельность наших современников.

Далее. Очень мало изучены такие стороны истории театра как история режиссерского мастерства, творчество театральных художников. Очень желательно было бы иметь не только сборник воспоминаний о Бурджальяне, но и исследование о его творчестве, как и о других наших режиссерах.

*Доклад на расширенном заседании
Ученого Совета Института Искусств в
Армянском Театральном обществе в Даме
работников искусств. 30 мая 1960 г.*