

ՊԵՏՐՈՍ ԱԴԱՄՅԱՆԻ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԻ
ԲՆՈՒԹԱԳՐՄԱՆ ՇՈՒՐՋԸ

Հայ մեծ ողբերգակ Պետրոս Հերոնիմոսի Աղամյանը (1849—1891) անգնահատելի ավանդ ունի XIX դ. 2-րդ կեսի ազգային և ամենից առաջ թատերական արվեստի զարգացման մեջ:

Որպես դերասան, Պետրոս Աղամյանն անցել է ստեղծագործական բարձր ուղի՝ ֆրանսիական ռոմանտիկական թատերական դպրոցի հետևիչներից մինչև հայ ռեալիստական թատրոնի կորիֆեյ՝ իր վրա կրելով ռուս ռեալիստական արվեստի բարերար ազդեցությունը: 1883—1888 թթ. նա մեծ հյուրախաղային շրջագայություն կատարեց Ռուսաստանում՝ ելույթներ ունենալով Պետերբուրգի, Մոսկվայի, Օդեսայի, Խարկովի, Դոնի Ռոստովի, Կազանի, Աստրախանի, Քիշնևի և այլ քաղաքների թատրոններում: Շրջագայության ժամանակ Ռուսաստանի մամուլը հիացմունքով էր արտահայտվում հիանալի դերասանի մասին՝ բարձր գնահատելով նրա արվեստը, մասնավորապես Համլետի դերի (ի դեպ, որի հայերենով առաջին կատարողն էր նա (1880 թ.) յուրօրինակ մեկնարանությունը: Ռուս մշակույթի շատ գործիչներ, անդրադառնալով Աղամյանի ստեղծագործությանը, նրան դասում էին շեքսպիրյան կերպարների ականավոր կատարողների շարքը:

Ռուսաստանյան մամուլի գովասանական կարծիքները մեծ գոհունակությամբ էին ընդունվում Պ. Աղամյանի կողմից, որի մասին նա ուրախությամբ գրում էր ընկերներին ու մտերիմներին ուղղված իր նամակներում: Այսպես, 1883 թ. մարտի 26-ի նամակում՝ ուղղված Ալեքսանդր Մանթաշյանին, հայտնում էր այն մասին, որ Ռոստովում և Մոսկվայում գտավ «պատիվս և արվեստավորի համբավս»: Մի քանի տարի անց, 1886 թ. հոկտեմբերի 25-ի նամակում՝ ուղղված Նրանուհի Շահբազյանին, նա գրում է. «Ռուսաստանի մանր և փոքր քաղաքների թերթերու խմբագիրները... միաձայն գովեստ և լավ խոսեցան իմ մասին»:

Վերջապես, 1888 թ. հոկտեմբերի 15-ի նամակում՝ ուղղված Ալեքսանդր Ստեփանյանին, նա ընդգծում է, որ «Ռուսաստանում ավելի սիրեցին և գնահատեցին ինձ իբրև արվեստեր»:

Լինելով բազմակողմանիորեն օժտված անձնավորություն, Պ. Ադամյանը ոչ միայն մեծ ողբերգակ էր, այլև բանաստեղծ, արձակագիր, թարգմանիչ, նկարիչ: Ժամանակակիցները վկայում են, որ նա նաև ջութակահար էր:

Կյանքը Ադամյանի կողմից ընկալվում էր աշխարհի գեղարվեստական բեկման տեսանկյունից և մարմնավորվում ոչ միայն բեմական, այլև բանաստեղծական, գեղանկարչական և երաժշտական կերպարներում: Նա արվեստի մարդ էր այդ բոլոր ամենաբարձր և ամենախիսկական իմաստով: Նա ապրում ու շնչում էր արվեստով, արվեստը նրա իսկական կեցութունն էր: Մի անձնավորության մեջ դերասանի, բանաստեղծի, նկարչի, երաժշտի հազվագեղ զուգակցում: Եվ կարո՞ղ էր արդյոք ստեղծագործող նման անհատը անտարբեր մնալ արվեստի գործառության, նրա կոշման, էսթետիկական հարցերի նկատմամբ: Իհարկե՝ ո՛չ: Եվ պատահական չէ, որ նա ծավալեց նաև տեսական գործունեություն և գրեց «Շեքսպիրը և յուր «Համլետ» ողբերգության աղբյուրն ու քննադատությունները» շատ հետաքրքրական ուսումնասիրությունը: Բայց տեսական բնույթի դատողություններ հանդիպում են նաև նրա բազմաթիվ նամակներում ու բանաստեղծական ժառանգությունում: Ու թեև Ադամյանը չունի էսթետիկայի հարցերին նվիրված հատուկ աշխատություն, սակայն նրա էսթետիկական-տեսական հայացքների մասին կարելի է դատել նշված աղբյուրների վերլուծության հիման վրա:

Կարծում ենք, նման աշխատանքը կդիտվի որպես խիստ օգտակար (քանզի մի ուրիշ կողմից է բացահայտում հայ մշակույթի ներկայացուցչի ստեղծագործությունը) և շնորհակալ գործ, քանի որ Պ. Ադամյանի էսթետիկական հարցադրումները, չնայած նրա կյանքի ու գործունեության մասին համեմատաբար հարուստ գրականության գոյությանը⁴, չեն դարձել հատուկ վերլուծության առարկա:

Պ. Ադամյանը խորագրիտակ է արվեստի և համաշխարհային մշակույթի պատմության հարցերում: Նրա երկերում ու նամակներում մըշտապես հանդիպում ենք տարբեր երկրների ու դարաշրջանների նկարիչների և բանաստեղծների անունների, բազմիցս հիշատակվում են դիցաբանական կերպարներ: Շեքսպիրագիտության քննգավառում նրա խորագրիտակության վկայությունն է Շեքսպիրի մասին տեսական ուսում-

նասիրութիւնը, որը կատարված է իսկական գիտնականին հատուկ պատասխանատվության բարձր զգացումով⁵:

Պ. Աղամյանի ստեղծագործական ժառանգության ընդհանուր բնութագրի սահմաններում հետաքրքիր է նշել նրա բանաստեղծություններին հատուկ բավականին յուրօրինակ մի գիծ՝ դրանցում իրականության գեղարվեստաբանաստեղծական վերարտադրման հետ մեկտեղ քիչ տեղ չի հատկացվում նաև բանաստեղծի, նկարչի, դերասանի կոչման ու ճակատագրի մասին մտորումներին: Աղամյանի բանաստեղծություններն իրենց վրա կրում են նրա գեղարվեստական մյուս շնորհների կնիքը: Այսպես, նրա լեզվաբանաստեղծական բնականաբան պատկերավորությունը, անկասկած, բխում է նկարիչ-արվեստագետի նրա օժտվածությունից: Նկարիչը զգացնել է տալիս իրեն և՛ դիմանկար-բանաստեղծություններում, և՛ տարբեր գույների հիշատակման ժամանակ և այլն: Իսկ որքան հաճախ է նա գործածում «գեղեցիկ» բառը էսթետիկորեն դրական ընկալվող երևույթների գնահատման համար:

Շատ ուշագրավ է հետևյալ հանգամանքը: Պ. Աղամյանը (ինչպես, ի միջի այլոց, և բնական գործունեության նրա շատ ու շատ գործընկերներ) հաճախ է արտահայտել իր վիշտը դերասանի արվեստի անցողիկության կապակցությամբ և թաքուն տխրությամբ ու թախծով է խոսել ճարտարագետի, նկարչի, բանաստեղծի մասին, որոնց ստեղծագործությունը նրանց հետ միասին չի հեռանում կյանքից: Այսպես, իր նամակներից մեկում Պ. Աղամյանը, պատմելով «երեւելի նկարիչ» Այվազովսկու հետ իր հանդիպման մասին, ասում է, թե ինչպես ի փոխարինություն մի քանի րոպեում գրիչով ուրվագծված և նկարչի կողմից իրեն նվիրված ծովային բնանկարի, ինքը կարդացել է «Գործազուրկարենյացը» բանաստեղծությունը: «Սակայն,— ավարտում է իր խոսքը,— իմ անցավ՝ նորանը մնաց: Այո՛, այնպես է. նկարիչներից, երաժիշտներից, արձանագործներից և բոլոր գեղարվեստներից ավելի շուտ և բարոյապես կմեռնին թատերասերը, այսինքն դերասանները: Առաջիններուն գործերը մահից հետո ապրելով, կապրեցնեն նաև իրենց հետ հեղինակներուն անուններն էլ, այլ խեղճ դերասանաց միայն հիշատակը կմնա...»⁶:

Գուցե իր ասածը, իսկ գուցե և կյանքի գեղարվեստական վերարտադրումը լրացնելու և միաժամանակ իր, որպես գեղարվեստագետ-ստեղծագործողի, ինքնարտահայտման ու ինքնահաստատման սահմաններն ընդլայնելու նրա ձգտումը մղում էին մարդուն նրբորեն զգացող և իր բոլոր կրքերով անկրկնելիորեն վերարտադրող այդ անզուգական ողբերգակին իր բազմակողմանի գեղարվեստական ապարուտով աշխար-

հըն ընդգրկել նաև բանաստեղծի, նկարչի ու երաժշտի պատկերավոր մտածողության համակարգով, մանավանդ, որ ինքը՝ Աղամյանը, ընդ-
գծում էր տարբեր արվեստների միասնությունը.

Հետո, դու քերթող, այլ ես դերասան,
Դու ունիս ճրեսար. ես կրթից դիմակ.
Ճանշնալու ի՞նչ պետք փաղափալտության.
Միքե Ողիմպյա շն՞նք լեռնաբրնակ?

Համենայն դեպս, ինչպես ինքն էր խոստովանում ընկերներին, եր-
բման գեղանկարչությամբ զրադվելու մեջ էր գտնում միխթարությունը՝

Մարդկայնորեն կարելի է հասկանալ Աղամյանին, որը սաստիկ
վշտանում էր իր կատարողական արվեստի անցողիկ բնույթով և
ակնհայտ տխրությամբ ու նախանձով էր նայում արվեստի մյուս ոլորտ-
ների իր գործընկերներին, որոնք ստեղծում էին նյութականորեն մարմ-
նավորված և իրենց ստեղծողից անկախ ասլրել շարունակող ստեղծա-
գործություններ։ Ի դեպ, ժամանակակից տեխնիկական միջոցները, որ
հնարավորություն են տալիս պահպանելու երգչի, դերասանի, երաժշտի
ստեղծագործության նմուշները, չեն վերացնում նշված պրոբլեմը, քանի
որ ոչ միայն չեն հասնում հանդիսատեսի կողմից ստեղծագործողի ան-
միջական ընկալման մակարդակին, այլև չեն փոխում և չեն կարող փո-
խել կատարողական արվեստի յուրահատկությունը, որը բնորոշվում է
գեղարվեստական երկի ստեղծման և ընկալման ակտի միաժամանա-
կությամբ։

Պ. Աղամյանի յայտնի նախադրություններն ավելի էին խորա-
նում՝ կապված նաև այն դարաշրջանի դերասանների աշխատանքի ու
կենցաղի ծանր պայմանների, չղասավորված անապահով կյանքի, ան-
հաղթահարելի դժվարությունների հետ, որոնք փայլուն կերպով վերար-
տադրված են Ա. Օստրովսկու «Անտառ»-ում։ Աղամյանի մոտ «Անտա-
ռի» գործող անձ նկաշատիվցեցից ինչ-որ բան կար։

Հոգեբանական տարբեր շերտավորումներն ու նստվածքներն են
թելադրել հետևյալ դառը տողերը. «Եթե ես նախապես գիտենայի, թե
ինչ է թատրոնը, և թե ինչպես մարդ կարող է տառապել այդ ասպարե-
զում, երբեք դերասան չէի դառնա. ընդհակառակը՝ կզարգացնեի իմ
ընդունակությունները նկարչության մեջ, խաղաղ սրտով կուսումնասի-
րեի այդ արվեստը. կունենայի իմ աշխատանոցը, ներկապնակը, բարե-
կամները, և իմ ամբողջ կյանքը, երջանկությունը կամփոփեի մի վայ-
րում, որը կդառնար իմ իսկական հաճույքների և ուրախության փոքրիկ
շտեմարանը»⁹։

Այդ նույն միտքը հանդիպում է նաև մի ուրիշ նամակում. «Եթե մանկությունից ինձ լավ բացատրեին, թե ինչ է կյանքը, գուցե ուրիշ ճանապարհով մտնեի նորա մեջ»¹⁰:

Այս երկու մոտիվները՝ դերասանի արվեստի անցողիկ լինելը և նրա տառապյալ թափառական կյանքը, իրենց արտացոլումը գտան «Դերասանն» բանաստեղծությունում, որի մեջ, ի դեպ, կան այսպիսի տողեր.

Նրկարչին մեա զեր հիշատակ ի կրտավ,

Փիղիասայն ի կրճի.

Կանհետանա քեզ հետ հաճեալս, և զղիմակ

Կուտն հողույն սև նրճի.

Պատմություն, եա գուցե զքեզ օր մի ճիշ

Հապագայում՝ քն հաճի¹¹:

Այստեղից էլ բաղմիցս ձևափոխվող ու շատերի կողմից կրկնվող միտքն արվեստի (ֆիքսվող և ոչ կատարողական)՝ որպես իրենց ստեղծողի հուշարձանի մասին.

Թե անդ չէ լրսվում մըմունջ ծովագրի,

Այդ պատճառով որ վրձնովդ ևն դրոշմած

Ու հաճեալովդ կրտավում զամված,

Որպես զի մընան միշտ անմահացած¹²,

Այս տողերը հանդիպում են Այվազովսկուն ուղղված բանաստեղծական ձևում:

Բայց չնայած իր բանաստեղծական ու գեղանկարչական ստեղծագործությանը, այնուամենայնիվ, Ադամյանը մեծ է որպես դերասան և այդպիսին էլ մնաց հավերժ, թեև դերասանական արվեստի հետքերն անէացել են ընդմիշտ, իսկ առաջինները մնացել են առ այսօր: Պատահական չէ, որ նա չթողեց բնմն ու շանցավ արվեստի այլ բնագավառ, քանզի ճիշտ էր գիտակցում իր կոչումը¹³ և շղափաճանեց նրան մինչև կյանքի վերջը: Չենք խոսում արդեն այն մասին, որ Ադամյանի էսթետիկական հայացքները ձևավորվել են գլխավորապես նրա դերասանական և ոչ թե, ասինք, բանաստեղծական ստեղծագործության հիման վրա ու դրա ազդեցությամբ:

Պ. Ադամյանի էսթետիկական-տեսական հայացքների վերլուծության կարևոր աղբյուր է նրա «Շեքսպիրը և յուր «Համլետը» ողբերգության աղբյուրն ու քննադատությունները» (1887 թ.) ուսումնասիրության: Շեքսպիրագիտության բնագավառում հեղինակի խորագիտակության վկայությունը հանդիսացող այս աշխատանքի հետաքրքրականու-

Թյունը չի սահմանափակվում միայն այն հանգամանքով, որ այստեղ քննադատական վերլուծության են ենթարկվում Համլետի կերպարի ամենատարբեր մեկնաբանությունները, և ներկայացվում է հայ ողբերգակի տեսակետը շեքսպիրյան այդ անմահ կերպարի վերաբերյալ. գրքոված լինելով դերասանի ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում՝ այն մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև Ադամյանի էսթետիկական հայացքների, նրա ստեղծագործության ռեալիստական սկզբունքների ուսումնասիրման առումով:

Պ. Ադամյանի աշխատության առաջին իսկ տողերը հնչում են որպես յուրօրինակ մի մանիֆեստ, ուր բացահայտվում է արվեստի և էսթետիկայի էության ու դերի՝ հեղինակի ըմբռնումը: Հատկանշական է, որ «Համլետի» մասին իր աշխատությունը Ադամյանն սկսում է էսթետիկայի բնորոշումից: Դա շոշափվող պրոբլեմի նկատմամբ նրա ունեցած մեծ հետաքրքրության վառ ապացույցն է:

«Գեղագիտություն (Esthétique) ու բանաստեղծությունը՝ ազնվացնելով մարդուս, կրթում են նորա միտքն ու հոգին և բարձրացնում են նորան այն աշխարհը, ուր մարդս գտնում է մխիթարություն սրտին, և անունդ հոգվույն:

Գեղեցկին ճաշակը՝ նրբացնելով հոգվույն զգացումները, ուղղում է բարձրը և բարոյականացնում է նոցա:

Կյանքի գեղագիտական և բանաստեղծական կողմերը եթե ընդունակ լինինք գտնել ու պահպանել, դորանով՝ հավատացեք, մասամբ կը մեղմացնենք նորա բաղմակողմանի հոգսերն ու վշտերը»¹⁴:

Մոտավորապես նույն դերն է հատկացնում նա թատրոնին.

Ձոռ ասեն՝ քատոնեն ըզրասանք անմեղ
Ջրնջն քնուրյունք վատքառ բարեհից,
Ձի արվեստական հայլի է բարուց.
Այնտեղ կը դիմեն մարդիկ խրմբովի՜ն՝
Մաքրել հոգեկան կեղտերը զրնուն...¹⁵:

Էսթետիկայի և արվեստի՝ հիմնական կոչումը Ադամյանն, այսպիսով, տեսնում է նրանց բարոյադաստիարակչական դերի մեջ: Իսկ դա արդեն նրանց հասարակական նշանակությունը հաստատելու կարևոր հատկանիշ է: Եվ հենց դրանից ելնելով էլ Պ. Ադամյանը հուշակում է կարևոր մի թեզ, որ համահնչյուն է Սայաթ-Նովայի հայտնի աֆորիզմին՝ բանաստեղծը ժողովրդի ծառան է. «Ժողովուրդը արավ ինձ սիրալիք ընդունելություն, մնացյալն ինչ փուլթ, ես պարտական եմ իրր

ժողովրդական մարդ՝ ժողովուրդը գոհացնել և նորա գոհունակությամբ ևս գոհանալ»¹⁶։ Սքանչելի ձևակերպված մի միտք, որ բացահայտում է արվեստի ոչ միայն հասարակական նշանակությունը, այլև նրա խոր ժողովրդայնությունը, իսկ ստեղծագործողին դիտում է որպես մի մարդու, որ պարտավոր է նվիրել իրեն ժողովրդին ծառայելու գործին, առաջ-նորդվել նրա պահանջներով։

Հասարակության բարոյական և էսթետիկական դաստիարակության գործում արվեստի ունեցած կարևոր դերը Պ. Աղամյանն ընդունում է ռոմանտիզմին տրամագծորեն հակառակ հիմքի վրա։ Եթե ռոմանտիկ-ների համար արվեստի դաստիարակչական դերը կապվում էր ամենից առաջ իդեալականացված հերոսների հետ, ապա ռեալիստ Աղամյանն իրեն արվեստի աղբյուր ընդունում է միայն և միայն իրականությունը։

Նրա համար իրական կյանքը՝ իր բոլոր լուսավոր ու ստվերոտ կողմերով, հիմք է ու նյութ արվեստի համար, որն իր հերթին գնահատ-վում է նրա կողմից (հին ավանդույթի ոգով) որպես կյանքի հայելի։ Շեքսպիրի պիեսները, նշում էր Աղամյանը, «ամեն տեղ, ամեն օր՝ ամե-նայն մարդկանց թիրուխյանքը և հատկություններին հայելի են եղել»¹⁷։

Մի այլ տեղում, անդրադառնալով նույն հարցին, նա գրում էր. «Եվ այդ կենդանի մարդկության ամբոխը՝ առանց խտրության՝ թաղա-վորը հովվին, ազնվականը գյուղացուն, հարուստը մուրացկանին, կույ-սը հոմանուն, քրիստոնեությունը կռապաշտության հետ, հին դարը մի-ջինին և նորին հետ խառնելով և Սոփոկլեսի, էսքիլեսի, Հոմերոսի, Վիր-գիլիոսի, Օվիդիոսի, Պլուտարքոսի, Հոլինծեթի, Հալլի, Շառլանի, Սաքսո Գրամաթիկոսի, Բիլլեֆորեի, Մոնթենի, Արիստոֆանի, Լուցիանոսի, Ժի-րալտո Զինթիոյի, Բոքաչչիոյի, Բանտելո Նարդիտանցիի, Բորտոցի Լուի-ճիի և Ուրբինոցի Լոլիուսի գործերը կարդալով, հավաքեց և արավ յուր թատերագրությանց հյուսն ու նյութը՝ ներկայացնելով մեզ ամբողջ մարդկությունը յուր հոգով և սրտի բոլոր գաղտնիքներովը, բոլոր պա-կասություններովն ու բոլոր առավելություններովը պատկերացուց թա-տերական հայելին մեզ»¹⁸։

Աղամյանի երկրպագած Հ. Այվազովսկու ստեղծագործությունը բա-նաստեղծություններից մեկում գնահատվում է որպես բնությանը արժա-նի մի շքեղ հայելի, որ բնությունը գտել է նրանում.

Նույնպես բնությունն ուզեց գրտնել

Իրեն արժան շրինդ հայլի.

Ու քո հանճարն գրտավ առավ,

Քո ներկայեակն նոխ, լեզվանի¹⁹։

Բայց արվեստի, որպես կյանքի հայելու, բնորոշումը տրվել է տարբեր ուղղությունների ու հոսանքների ներկայացուցիչների կողմից: Տվյալ դեպքում Ադամյանը ներկայանում է ոչ միայն իրականությունը որպես արվեստի աղբյուր դիտելու տեսակետի համոզված կողմնակից, այլև մեկնաբանում է այդ փոխադրեցությունը ռեալիզմի դիրքերից, որպես մի արվեստագետ, որ մերժում է իրականության պասսիվ, ստեղծագործական տարրերից զուրկ ընդօրինակումը:

Արվեստը, ըստ Ադամյանի, իրականության հարթ ծեփապատճենը չէ, այլ նրա ստեղծագործական արտացոլումը, նրա իմացությունը, նրա ընդհանրացված տիպական մարմնավորումը:

Անդլիացի դրամատուրգի մեծությունը Պ. Ադամյանը տեսնում էր նրանում, որ նա կարողացել է ընդհանրացված ձևով արտացոլել իրականությունը, մարդկության կենդանի զանգվածը դարձնելով իր դրամատիկական ստեղծագործությունների բուն էությունը և նյութը, ներկայացնելով մեզ ողջ մարդկությունը իր հոգու և սրտի բոլոր զաղտնիքներով, թատերական հայելու մեջ պատկերելով նրան իր բոլոր թերություններով ու բոլոր արժանիքներով:

Հարցի այսօրինակ ընկալման համապատասխան, Ադամյանը հանդես է գալիս արվեստում բոլոր բացառությունների դեմ, որոնք հակասում են արվեստի ճշմարտությանը. «...բացառությունն ընդունելի չէ գեղարվեստի մեջ. գեղարվեստական միջոցով պետք է միայն ներկայացնել այն, ինչ որ բոլորին դուրըմբռնելի և հասկանալի է, բնական օրինաց վրա հիմնվելով՝ գեղադիտական և քերթողական կերպով ներկայացնել բնականը...»³⁰:

Բարձրագույն նմուշ է Շեքսպիրը, իսկ նրա ստեղծագործության մեջ՝ «Համլետը»:

Ադամյանն ամենից առաջ ընդգծում է Համլետի անձի իրական լինելը: Դա ոչ դիցաբանական և ոչ էլ մտացածին կերպար է, այլ կյանքից վերցրած իրական մարդ. «Համլետը, ինչպես որ շատերը կարծում են, մի վիպասանական կամ գաղափարական էակ չէ. ընդհակառակն նա մեզ ժամանակակից մտածող մարդու տիպարն է, որին հեղինակը դրել է մի դյուցազնական դարու մեջ. մինչև անգամ շատերի և մասամբ իմ կարծյոք, Շեքսպիր բնականից առած լինի յուր վայելչագեղ, նուրբ և ազնվական Համլետի տիպարը»³¹:

Այնուհետև, բացահայտելով Համլետի կերպարի ակունքները, Ադամյանը ցույց է տալիս, որ նրանում շատ բան կար հեղինակից՝ Շեքսպիրից. «...Շեքսպիր շատ է դրած իրեն Համլետի դերի մեջ. շատ հատկություններ, որ իրեն էին պատկանում, շատ խոսքեր, որ Շեքսպիրի

վշտաց արձագանքները կարող են համարվիլ, արտասանվում են Համ-
լեթի բերանով: Այստեղ իբրև օրինակ առաջ կը բերեմ «Լինել թե չի-
նեւ» մենախոսությունը, որի մեջ մի կեսը ցույց է տալիս Շեքսպիրի սե-
փական մտածողությունը, այլ ոչ Համլեթինը»²²:

Համլետի կերպարի վերլուծության հաջորդ քայլը հանգեցնում է
արդեն այդ կերպարի ընդհանրականության, տիպականության հաստատ-
մանը. «Եվ միթե քիչ կան աշխարհիս վրա Համլեթներ, որք տատամ-
սում և վարանում են իրենց պարտականության առաջ...»²³:

Բայց Համլետը, Ադամյանի պատկերացմամբ, ոչ թե սովորական
գեղարվեստական ընդհանրացում է, այլ ողջ մարդկության մարմնա-
ցումը. «Համլեթն էլ մարդկության կենդանի և մարմնացյալ զաղա-
փարն է՝ յուր բոլոր թերություններով, նորա տաղնա-
պահույժ ճակատագիրը՝ ըմբռնելի է մտածող մարդկության համար:
Համլեթ՝ ինչպես շատ մարդիկ, մարմնով հիվանդոտ, բայց խելքով ուժեղ
է, բեղմնավոր և խոհեմ. գուցե և այդ խոհեմությունն է պատճառ յուր
անորոշ բնավորության, և ոչ երկշտությունը»²⁴:

Եվ, ի վերջո, Ադամյանը հասնում է շափաղանցության, գնահատե-
լով Համլետի կերպարը որպես տիեզերական: Կյանքի փաստերից
և հեղինակի սեփական դիտարկումներից ու մտորումներից կերտված Համ-
լետը դառնում է մարդկության յուրօրինակ խորհրդանիշ. «Բայց ինչո՞ւ
ստորացնել այդ բազմակողմանի և վսեմ բնավորությունը, որ Շեքսպիրի
նման մի հանճար՝ իրանից և յուր ժամանակակից անցքերից և անձերի
բնավորությունիցը օգտվելով քերթողապես և գեղագիտաբար հյուսել և
տիեզերական մի մարդկային տիպար է դուրս բերել»²⁵:

Ընդ որում, Ադամյանն ընդգծում է այդ կերպարի նորարարական
ընույթը. «Շատերը դարմացած են, թե ինչո՞ւ Շեքսպիրը յուր դյուցազ-
նին հատկացուցել է տկար և տատամսող մի բնավորություն, բայց
ընդհակառակն այդ մինչև անգամ հիանալի է:

Նա՞ որ ընդհանրապես հանդիսացել է մարդկային կրից գերի եղած
հերոսներ, Համլեթի մեջ ցույց է տալիս մարդկային մի նոր տիպար. և
ինչպես զարմանալի ճարտարությամբ նորա վիճակը դնում է համա-
պատասխան յուր բնավորության և բնավորությունը վիճակին, և ի՞նչ
հանճարեղ կերպով միացնում է ողբերգության անցքին հետ»²⁶:

Առաջ քաշելով ճշմարտության և տիպականացման հարցը, նա
հատկապես ընդգծում է այնպիսի մի կարևոր հանգամանք, ինչպիսին է
արվեստում էսթետիկական և ճանաչողական խնդիրների անխզելի կա-
պը: Արվեստում գեղեցիկը չի կարող գոյություն ունենալ առանց ճշմա-
րիտի և ընդհակառակն: Բերելով Ալեքսանդր Դյումա-որդու՝ արվեստի

հայտնի ձևակերպումը՝ «Գեղեցիկն ճշմարտին, և ճշմարտն գեղեցկին մեջ», Աղամյանը գրում է, որ արվեստում անհրաժեշտ է «հասարակն ազնվացնել, իրականը գեղեցկացնել, ամենայն բան մարմնավորել՝ միշտ օգտվելով թե գեղեցկից, և թե ճշմարտից»²⁷։ Ոչ թե կյանքի պըճնադարդում, այլ նրանում պարփակված գեղեցկության բացահայտում, որը հարապատ է ճշմարտությանը, նրա անբաժանելի ուղեկիցն է։ Բայց թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը հսկայական ջանքեր են պահանջում ստեղծագործողից։

Արվեստի ճանաչողական դերի ընդունումը, որպես արվեստի և իրականության փոխհարաբերության հարցի իր լուծման բնական հետևանք, հենց որոշում է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ճշմարտության համար մղվող պայքարի անկոմպրոմիսայնությունը։

Այդ առումով կրկին մեծ հետաքրքրություն է առաջացնում նրա կողմից երկրպագված Շեքսպիրի ստեղծագործության վերլուծությունն ու գնահատումը։

Շեքսպիրին անվանելով «տիեզերքի ամենամեծ հանճար», «որ հակառակն հին թատերադիտաց, Սոֆոկլի և Արիստոտելի օրենքներին, ահագին մի հեղափոխություն մտցրուց, անսպասելի մի ուղղություն տալով թատեր արվեստին», Աղամյանը մեծ դրամատուրգի ծառայություններից մեկը տեսնում է այն բանում, որ նա «բանդեց մինչև այն ժամանակ լրջությամբ պահպանված ավանդական սովորությունը, տեղի, ժամանակի և միության կապը, որ պետք էր անխախտ պահվեր ամեն թատերգությանց մեջ»։ Շեքսպիրի մեծ ծառայությունը նա համարում էր այն, որ «հնության փոշին և անհարթ քարերն առնելով, մի նոր տաճար կառույց արվեստին, դիցաբանական արձանները և ումանթիքական կեղծ դյուցաղունքը մսից և ոսկրից շինված, իրական մարդիկն էր դարձան յուր հանճարի լուսավոր ճառագայթի տակ կերպարանափոխվելով»²⁸։

Արվեստում ճշմարտի, կեղծիք չհանդուրժող, ճշմարիտ արվեստի պաշտպանությունը, որ հենվում է ընդհանրացման, տիպականացման և ոչ թե առանձին փաստերի, բացառությունների արձանագրման վրա, առաջ էր քաշվում Աղամյանի կողմից մշտապես։ Ըստ որում, նա ընդունում էր հետևյալ ղեկավար սկզբունքը. արվեստը հայելի է, որ հնարավորություն է տալիս մարդկանց նայել նրա մեջ, ճանաչել բարին ու գեղեցիկը։ Ուստի այդ հայելին պետք է լինի ճշմարիտ ու մաքուր, հակառակ դեպքում այն չի կարողանա իրագործել իր դաստիարակչական խնդիրը։

Այլ րե կեղտոտ է ինքըն իսկ հայիկն.
Հանձմամ խեղճերը ինչի մեջ հային²⁹:

Այստեղից էլ բխում է կրքոտ, անվիջում պայքարը ընդդեմ արվեստում ամեն տեսակի անտաղանդության, մեծ պահանջկոտությունը ստեղծագործության նկատմամբ, որ նրա կողմից ներկայացվում է թատրոնի գործիչներին, անկախ նրանց փառքից ու համբավից.

Դերասանուհիք կան եռլեպս շատեր՝
Ուր շունիկ տաղանդ կամ սեր արվեստի.
Այ ու ծախս կանեն անուշիկ աշխեր,
Այնպեսով ճարեն միջոց ապրուստի³⁰:

Այս առումով հատկանշական են նրա դատողությունները նույնիսկ այնպիսի դերասանների խաղի մասին, ինչպիսիք են Սալվինին, Սառա Բեռնարը և ուրիշները: Մեզ համար տվյալ դեպքում հետաքրքրություն է ներկայացնում դրանցում ամփոփված ոչ թե կոնկրետ արվեստագիտական վերլուծությունը, այլ ընդհանուր էսթետիկական սկզբունքները, որոնցից ելնում է Ադամյանը³¹:

Մի կողմից արվեստի հասարակական դերի, իսկ մյուս կողմից՝ իրականության, որպես արվեստի աղբյուրի ու հիմքի ընդունումը Ադամյանին օրինաչափորեն հանգեցնում է ժամանակից ու դարաշրջանից, արվեստի կախված լինելու փաստի հաստատմանը: Նրա համար արվեստը հիշյալ գործոնների պատճառով չի կարող դիտվել այն ժամանակից ու դարաշրջանից դուրս, որոնցում ստեղծվել է: Այդ պատճառով էլ, մյուս դրական գնահատականների հետ միասին, Ադամյանը, ընդգծելով Սերվանտեսի և Շեքսպիրի մեծությունը, մասնավորապես նշում է, որ Դոն Կիխոտն իր ժամանակի, նրա առանձնահատկությունների ու թերությունների արտացոլումն է³², իսկ Համլետն արտացոլումն է Շեքսպիրի ժամանակաշրջանի հարցերի³³:

Այս ամենն Ադամյանի կայուն ունալիստական դրույթների, նրա կողմից արվեստի և իրականության փոխհարաբերության հարցի լուծման դիտականության անխախտության պերճախոս հաստատումն է:

Ադամյանն իր ուշադրության կենտրոնում ունեւր նաև այնպիսի մի խնդիր, ինչպիսին է արվեստում ազգայինի հարցը: Այս հարցի վերաբերյալ ծավալուն դատողություններ նրա ժառանգության մեջ չկան: Բայց Կ. Կուլյումճյանին ուղղված նամակում (7 ապրիլի 1883 թ.) հանդիպող մի միտք չի կարող վրկպել մեր ուշադրությունից. «Մատենագրական ասպարեզի և գեղարվեստից մեջ հաջողություն գտնելու հա-

մար,— գրում է նա,— պետք է երբեմն ունենալ համարձակություն և ամեն նախապաշարմունքից զերծ բնավորություն, ցույց տալ, որ անհղանդը ազգ չունի, դա մարդկության է վերաբերում³⁴:

Ժիշտ չէր լինի այս միտքը դիտել որպես ազգային նիհիլիզմի արտահայտություն: Աղամյանի ողջ ստեղծագործությունը հակառակն է վկայում. նա իսկական հայրենասեր էր, հարազատ ժողովրդի պատմության ու մշակույթի մեծ գիտակ, որ անկեղծորեն հպարտանում էր նրա նշանավոր ներկայացուցիչների գործերով և խորապես ապրում ու զգում իր հայրենակիցների ծանր կացությունը Օսմանյան կայսրությունում:

Նրա ստեղծագործություններում հաճախ են հանդիպում հայ մշակույթի գործիչների (թե՛ անցյալ դարաշրջանների և թե՛ իր ժամանակակիցների) անուններ³⁵: Նա ոչ միայն արձանագրում է հայերի ողբերգական վիճակը³⁶, այլև պայքարում այդ պայմանների վերափոխմանն ուղղված ակտիվ գործողությունների համար, պայքարի կոչ անում³⁷: Բայց այդ ամենով հանդերձ, նա ազատ էր այնպիսի նախապաշարմունքից, ինչպիսին ազգամոլությունն է: Եվ պատահական չէ, որ նա բարձր էր գնահատում այդպիսի մարդկանց:

Աղամյանը չի կարող ժողովրդի հանդեպ տածած իր վերաբերմունքը դիտել աշխարհի նկատմամբ իր վերաբերմունքից զատ: Համադրելով «մարդասիրություն» և «ազգասիրություն» հասկացությունները, նա նախապատվությունը տալիս է առաջինին, որպես առավել տարողունակ հասկացության, որն ընդգրկում է նաև ազգասիրությունը: Վերջինս ընդունելի է, եթե չի հակասում մարդասիրությանը, այլ վերցվում է նրա համատեքստում. «...ևս կասեմ՝ ով որ մարդասեր է՝ ազնիվ ազգասեր է...»,— գրում է նա իր նամակներից մեկում³⁸:

Աղամյանի համար հայրենասիրության բարձրագույն նմուշներ են Արովյանի, Պատկանյանի ստեղծագործությունները,՝ որպես անկեղծ, յուրօրինակ, նորարարական, իսկապես հայրենասիրական գործեր: Պատահական չէ, որ նա քննադատաբար է արտահայտվում «Հանդեսում» տպագրված «ազգասիրական մի քանի բանաստեղծությունների» մասին, որոնցում բացակայում է իսկական հայրենասիրությունը, չկա նորություն, և դրանք արդեն գոյություն ունեցող ստեղծագործությունների դժգույն կրկնություններն են սոսկ: Աղամյանը գրում է, որ դրանցում «մինչև անգամ ազգասիրությունը չէ արտահայտված, գոնե մի նոր առանձին և իրոք բանաստեղծական կերպով, այլ Պատկանյանի, Արովյանի և այլոց գունատ և սառած ստվերը»³⁹:

Անդրադառնալով վերոհիշյալ մտքին, պետք է ասել, որ դրանում խոսքը վերաբերում է ոչ թե արվեստի, տաղանդի ազգային նկարագրի, նրանց ազգային արմատների ժխտմանը, այլ նրան, որ ստեղծագործությունը (սովյալ դեպքում նկատի է առնվում բարձրարվեստ ստեղծագործությունը, տաղանդի ստեղծագործությունը) պատկանում է ոչ թե գեթ մի ժողովրդի, այլ ամբողջ մարդկությանը:

Աղամյանի կողմից ազգամոլությունը ընդունելու հարցադրման համատեքստում այս միտքը խիստ կարևոր է, քանի որ դրանում նշմարվում է նրա մոտեցումն արվեստում, գեղարվեստագետի տաղանդում ազգայինի և համամարդկայինի կապի ընկալումը:

Աղամյանի ստեղծագործական ժառանգության մեջ հանդիպում ենք բազմաթիվ մտքերի, որոնք էսթետիկական բնույթի ընդհանրացումներ չեն դարձել, բայց, այնուամենայնիվ, իրենց արվեստագիտական բովանդակությամբ հետաքրքրություն են ներկայացնում մեծ դերասանի էսթետիկական հարցադրումների ուսումնասիրման ժամանակ:

Վերևում արդեն նշել ենք այն, որ արվեստի տարբեր տեսակներով Աղամյանի տարված լինելն իր կնիքն է դրել նրա ողջ գեղարվեստական ստեղծագործության վրա: Այդ ազդեցությունն իրեն ղգացնել է տալիս նաև Աղամյանի տեսական դատողություններում:

Բարձր գնահատելով գեղանկարչության ֆլամանդական դպրոցը և հատկապես Ռեմբրանդտին, նա Շեքսպիրի մասին իր ուսումնասիրության մեջ զուգահեռներ է անցկացնում արվեստի այդ տարբեր ոլորտների երկու մեծ ներկայացուցիչների միջև: Մասնավորապես նրան հրապուրում է Ռեմբրանդտի կտավներում լույսի և ստվերի վարպետ օգտագործման պրոբլեմը: Այդ ոճի յուրօրինակ կիրառությունը նա տեսնում է նաև Շեքսպիրի ստեղծագործություններում: Բեմի ասկետական ձևավորումը, դեկորների բացակայությունը նա բնութագրում է որպես լույսի և ստվերի օգտագործման նկատմամբ թատրոնում դրսևորած նման մոտեցում, երբ լուսավորվում է գործող անձը, որի ներքնաշխարհի վրա էլ կենտրոնանում է հանդիսատեսի ուշադրությունը. «Շեքսպիրի համար նպատավոր էր մինչև անգամ բեմի աղքատիկ վիճակը՝ յուր գործերովը միայն նորան զարդարելու համար: Նա իբրև Ռեմբրանդտի ոճին հետևող մի մատենագիր, ստվերով ծածկում է յուր գործող անձանց շուրջը, որպեսզի բեմի վրա գլխավոր կետը միայն աչքի զարնե, միայն յուր հանճարի մարգարիտները փայլեն»⁴⁰:

Աղամյանի կողմից այդ երկու հսկաների մերձեցումը պայմանավորված է հետևյալ գործոններով. նախ՝ Աղամյանն ընդունում է արվեստի տարբեր տեսակների միասնությունն ու ընդհանրությունը և,

երկրորդ՝ նա համակարծիք է Շեքսպիրին, որը բազմիցս դիմում էր հանդիսատեսի երևակայությանը՝ առաջարկելով հենց այդ երևակայությամբ լրացնել բեմի վրա դեկորների բացակայությունը. «Ողբերգությունաց համար սև կտավներով բեմը ծածկում էին, բեմի խորքում էլ մի ատաղձ կամ որևէ փայտեղեն մի շենք կառուցանելով, որ տեսարանի բերման համեմատ՝ վանդակի, պատուհանի, դռան, լեռան կամ մի աշտարակի տեղ էր ընդունվում. խումբը խաղը շսկսած, տեսարանաց բացակայությունը լրացնելու համար կը խնդրեր հասարակությանը, որ երևակայությամբ բարեհաճի ենթադրել, թե բեմի վրա կա դաշտ, անտառ, պալատ կամ դահլիճ»⁴¹:

Եվ վերջապես, այստեղ խիստ կարևոր է նաև Ադամյանի մեծ ուշադրությունը մարդկային էակի կարևորագույն կողմի՝ նրա ներքին հոգեվոր աշխարհի նկատմամբ. «...արտաքին գեղեցկությունը կամ շքեղությունը ու հարստությունը երբեք չեն շլացներ իմ աչքերը, եթե նոքա դիզված կամ բարդված ու պարզևած են անարժան անձերու Գիտեմ հարգել ու սիրել առաքինությունը, և ազնիվ ձիրքերն ու սիրտը, եթե մինչև անգամ ցնցոտյաց տակ ծածկված լինին, և միևնույն չափով կատեմ մոլին ու վատը՝ շնայելով յուր արտաքին զարդերուն. չէ՞ որ մենք մարդուս ներքինը հարգողներից ենք, եթե լավ է. ...»⁴²:

Ընդ որում, Ադամյանը, որպես մեծ դերասան, շատ ճիշտ է լուծում մարդու ներքնաշխարհի և նրա արտաքինի փոխադարձ կապի խընդիրը, որը հնարավորություն է տալիս դատել այդ ներքնաշխարհի մասին. «...բայց վերջապես ինչ կերպով կարելի է դատել մեկուն՝ եթե ոչ յուր գործերից, յուր խոսքերից և զանազան նշաններից, որովհետև հիմա այլապես է վարվում ինձ հետ»⁴³:

Պատահական չէ, որ խոսելով բեմի աշխատավորների մասին, Ադամյանը բազմիցս անդրադարձել է դերասանի ներքին ու արտաքին համապատասխան տվյալների առկայության մասնագիտական անհրաժեշտության հարցին⁴⁴:

Ինչպես նկատում ենք, Շեքսպիրի ու Ռեմբրանդտի նմանության մասին Ադամյանի միայն մեկ դատողությունն ամփոփում է մեծ բովանդակություն և հիմնավորում:

Արվեստի իսկապես տաղանդավոր բոլոր ներկայացուցիչների նման, Ադամյանը երբեք չի ապավինել սոսկ բնածին օժտվածությանը և առանձնապես ընդգծել է աշխատանքի մեծ դերն ու նշանակությունը. «...Իմ կատարելագործվելս, իմ տաղանդիս շնորհիվը եթե չէ, գոնե իմ աշխատության արդյունքն է...», — գրում է նա⁴⁵: Նույն հարցադրմանն ենք հանդիպում դերասան Սմբատ Հովվյանցին տված բնութագրում⁴⁶: Հիշյալ

բնութագրում Ադամյանը, իբրև դրական հատկանիշ, ներկայացնում է այն, որ դերասան Հովվյանցը «միշտ աշխատում է լավ ուսումնասիրել դերի ամենափոքր մանրամասնությունները»:

Այս հարցադրումը պատահական չէր, որովհետև ինքը՝ Ադամյանը, շատ մեծ բժախնդրությամբ էր վերաբերվում արվեստում ամեն մի մանրամասնության նկատմամբ: Այդ են վկայում, մասնավորապես, նրա մի շարք դիտողությունները, որոնց հանդիպում ենք նրա նամակներում:

Հոգ տանելով գաղափարի, բովանդակության կատարյալ և ճիշտ արտահայտման մասին, Ադամյանը գտնում էր, որ այդ խնդրի լուծման համար պետք է ամենայն ուշադրությամբ ու բժախնդրությամբ մոտենալ ամեն մի մանր թվացող փաստի, քանզի այդ փոքր երևույթները կարող են և՛ դրական, և՛ բացասական հետևանքներ ունենալ:

Իր նամակներից մեկում նա գրում է, որ «Մշակում» տպագրված ոտանավորի մեջ «սպրդել են երկու մեծ սխալներ, որ գրեթե սպաններ են միտքն ու գեղեցկությունը»⁴⁷:

Առավել մեծ պահանջկոտություն էր ներկայացնում Ադամյանը դերասանի խաղին և իր ամբողջ ստեղծագործական կյանքում դետալների օգնությամբ հասնում էր դերերի յուրօրինակ մեկնաբանության⁴⁸:

* * *

Ավարտելով այս ակնարկը, իբրև Պ. Ադամյանի էսթետիկական հայացքները բնութագրելու և նրա էսթետիկական հարցադրումներից մի քանիսն ընթերցողին ներկայացնելու մի փորձ, հարկ ենք համարում ընդգծել այն, որ ինչպես հնարավոր չէ XIX դ. 2-րդ կեսի հայ արվեստի պատմությունը ներկայացնել առանց Ադամյանի, այնպես էլ չի կարելի էսթետիկական մտքի այդ հատվածի պատմությունը շարադրելիս շրջանցել մեծ դերասանի դիպուկ, հստակ և խոր մտքերը արվեստի ու էսթետիկայի մասին:

Մեծ ողբերգակը, մեծ արվեստագետն ու մտածողը կայուն էր ուսուցիչական էսթետիկայի դրույթների պաշտպանության հարցերում: Իր հանճարը մինչև վերջ ի սպաս դնելով հարադատ ժողովրդի արվեստի զարգացմանն ու հարստացմանը, նա իր ողջ կյանքում մնաց զեմոկրատի, ժողովրդասերի դիրքերում, արհամարհանքով և անբարյացակամությամբ վերաբերվելով արիստոկրատական սալոնների, վերնախավի պարահանդեսների և ընդհանրապես ունեւորների նկատմամբ⁴⁹, հպարտությամբ կրելով արվեստագետի իր բարձր կոչումը:

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ ПЕТРОСА АДАМЯНА

Резюме

В статье делается попытка на основе анализа литературного наследия (стихотворения, письма, теоретическое исследование «Шекспир и источник и критики его трагедии «Гамлет») великого армянского трагика Петроса Иеронимовича Адамяна (1849—1891), внесшего неоценимый вклад в развитие национального искусства второй половины XIX века и прежде всего театрального, дать характеристику его эстетических взглядов.

Основное назначение эстетики и искусства П. Адамян видит в выполнении ими воспитательно-нравственной роли, что является важной гранью утверждения их общественного значения. Для Адамяна реальная жизнь со всеми ее и светлыми и темными сторонами — основа и материал искусства, которое оценивается им (в духе давней традиции) как зеркало жизни. Адамян предстает не только как убежденный сторонник признания действительности источником искусства, но и как художник, трактующий это взаимодействие с позиций реалиста, отвергающего пассивное, нетворческое подражание ей. Искусство, по Адамян, не плоский слепок с действительности, а ее творческое отражение, ее познание, ее обобщено-типизированное отражение. В рамках его творчества мы встречаем суждения о народности искусства, соотношении в нем прекрасного и правдивого, зависимости искусства от времени, эпохи. Все это красноречиво свидетельствует о твердых реалистических установках Адамяна, о научности решения им вопроса об отношении искусства к действительности.

ՄԱՆՔԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

¹ Պետրոս Ադամյան, Նամակներ, Երևան, 1959, էջ 56:

² Նույն տեղում, էջ 151:

³ Նույն տեղում, էջ 203: Ադամյանի խաղացանկում կային ռուս դրամատուրգիայի մի շարք գործեր, որոնցում նա հանդես էր գալիս նույնպես մեծ հաջողությամբ: Ահա թե ինչպես է նա հիշում լեռնոստովի «Դիմակահանդեսում» Արքեմիի դերի կատարումը. «Ներկայացման վերջին՝ բոլորը մեկ՝ տասնմեկ անգամի լափ ծափահարելով՝ ինձ դուրս կանչեցին և յուրաքանչյուր անգամն էլ Երմոլովա դերասանուհին և Վոլկինան ոտքի ելնելով՝ ինձ կծափահարեին և մեջերսին կասեն եղբր, թե «այսուհետև խորհուրդ չենք տալ Պետարևին՝ Արքեմիի դերը կատարել» (Պ. Ադամյան, Նույն տեղում, էջ 50):

⁴ Ահա դրանցից հիմնականները՝ Պ. Տոնապետյան, Քսան և հնգամյա բնական գործունեություն Պ. Հ. Ադամյանի, Կ. Պ., 1888, Արամ Վրույր, Պետրոս Հ. Ադամյան,

Քրիլիսի, 1891, Գ. Ստեփանյան, Պետրոս Աղամյան, Երևան, 1941, Ս. Մելիսեյան, Թատերական ակնարկներ, Երևան, 1945, Ռ. Զարյան, Աղամյան. արվեստը, Երևան, 1960, Նույնի. Աղամյան. կյանքը, Երևան, 1961, Լ. Սամվելյան, Աղամյանը և Շեքսպիրի կերպարները, Երևան, 1961, Լ. Փալանթադ, Արվեստի մայրուղիներում, Երևան, 1963, էջ 329—355, Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 1—2, Երևան, 1962—1969:

А. Ярышкин, П. И. Адамян в роли Гамлета (критический очерк), Одесса, 1887; Б. Е. Писаревский. Петр Геронимович Адамян. Воспоминания. Одесса, 1896; А. Веселовский. Два силуэта. — «Армянский вестник», М., 1916, № 31; Г. Степанян. Петрос Адамян. Ереван, 1956; Р. Зарян. Шекспир Адамяна, Ереван, 1964.

5 Իր ուսումնասիրության մեջ Պ. Աղամյանը ներկայացնում է բավական ընդարձակ ցանկը Շեքսպիրի մասին եղած այն աշխատությունների, սբռնց ինքը ծանոթացել էր: Այն այդ ցանկը. «Այն բնագավառներն էին. Քոլրիշ. տիկ. Ճեմսթն, Հենրի Մաուցլի, Հալլամ, Քոլիեր, Մարշալ, Հալիվել և այլք. Բելեկրինո Ռոսսի իտալացին. Լեստինգ, Գյոթե, Էրվինուս, էշենբուրգ, Շելզել, Վիլանդ, Կարլ էլզե, Վերդեր, Քրեյտիկ, Հերզեր և այլ գերմանացի գրագետները. ուսաց Բելինսկին. իսկ զազդիացոց մեջ ամենանշանավորներն են՝ Իպոլիտ Թեն, Վիլմեն, Գիզո Լիթեր, Յրանսուս Հյուգո, Ա. Մելգեր և Ա. Բյուխներ» (Պետրոս Աղամյան, Երկեր, Երևան, 1956, էջ 435):

6 Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 48:

7 Պ. Աղամյան, Երկեր, էջ 184—185:

8 Տե՛ս Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 162:

9 Նույն տեղում, էջ 37:

10 Նույն տեղում, էջ 48:

11 Պ. Աղամյան, Երկեր, էջ 265:

12 Նույն տեղում, էջ 219:

13 Տե՛ս Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 151:

14 Պ. Աղամյան, Երկեր, էջ 433:

15 Նույն տեղում, էջ 210: Այս հարցադրմանը հանդիպում ենք նաև «Քերթողն» բանաստեղծության մեջ.

Ո՛վ երգեցիկըդ հովիվ Մուսայարնակ ի Պառնաս,
Հոգիդ բնաբ երգեսու, սիրտդ ի սեբ բոցատենչ.
Միշտ գեղեցիկին սիրանաբ, և՛ նմարտին ոչ երվազ.
Որ տանջանք տան ու պարծանք բեզ այս ցավոց հովտին մեջ:

Նույն տեղում, էջ 67:

16 Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 19—20:

17 Պ. Աղամյան, Երկեր, էջ 434:

18 Նույն տեղում, էջ 443—444:

19 Նույն տեղում, էջ 218—219: Հմմտ. «Մահ կուսեկին» ոտանավորի հետ.

Միքիլ Աճենլու, և ոչ Ռաֆաել՝

Կրցին այդպիսի կույս մը եկաբել.

Աճենք ջանացին բնուրյան հետեկի...

Նույն տեղում, էջ 33:

Արվեստի ու իրականության փոխհարաբերության նման ըմբռնումը հիմք հանդիսացավ Աղամյանի համար Հ. Ալվազովսկու ուղարկած ողջույնի հեռագրում հիացմունքով

բաղականը։ «...Որքան կյանք կա ձեր հանճարեղ վրձինով ստեղծած ալիքներում» (Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 165)։

²⁰ Նույն տեղում, էջ 471։

²¹ Նույն տեղում, էջ 463։

²⁹ Նույն տեղում, էջ 467։ Ծարունակելով այս միտքը, Աղամյանը գրում է. «...Ողբերգության ընթացքում զանազան տեսարանների մեջ Համլետ խոսում է Եկքալիրի կողմից. օրինակ, այն դասը, որ երիտասարդ իշխանը տալիս է էլյաներ հառած աստանդական զերեսանաց՝ խոսելով նոցա հետ Թատերական արվեստին վրա շատ հմուտ կերպով» (նույն տեղում)։

²³ Նույն տեղում, էջ 474։

²⁴ Նույն տեղում, էջ 473։

²⁵ Նույն տեղում, էջ 488։

²⁶ Նույն տեղում, էջ 466։

²⁷ Նույն տեղում, էջ 471։ «Վարպետ նկարիչ մը...» բանաստեղծությունում Աղամյանը ծաղրի է ենթարկում շոգորորթող արվեստը, մերժում է ամեն մի կեղծիք՝ հանոն ճշմարտության (տե՛ս Պ. Աղամյան, Երկեր, էջ 29—33)։

²⁸ Նույն տեղում, էջ 443։ Աղամյանն այնքան էր երկրպագում Եկքալիրին, որ երբեմն նամակներում գրում էր «Ե Եկքալիր» փոխանակ գրելու «Ե Քրիստոս» (տե՛ս Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 229)։ Եկքալիրը և հատկապես նրա «Համլետը» բացառիկ մեծ ազդեցություն են ունեցել Աղամյանի գեղարվեստական և գիտական ստեղծագործության վրա. հսկայական է նրա ազդեցությունը ոչ միայն Աղամյանի բովանդակային գործունեության, այլև նրա էսթետիկական դատողությունների ձևավորման և պրեկապան ստեղծագործության վրա. օրինակ, սենեակները, «Առ զանգն» բանաստեղծությունը, որոնք մտորումներ են՝ Համլետի մենախոսության ոգով և այլն (տե՛ս, Պ. Աղամյան, Երկեր, էջ 38, 124, 230 և այլն)։

²⁹ Նույն տեղում, էջ 210։

³⁰ Նույն տեղում։

³¹ Սալվինիի խաղի մասին նա գրում է. «Թե հարկովում և թե այստեղ ներկա գտնվեցա Սալվինիի ներկայացմանց. տեսա՝ «Էլիրը», «Օթելլոն» և «Համլետը»։ հարկովի մեջ բնակվում էի մինևնույն պանդոկում, ուր որ ինքն էր, առիթ ունեցա շատ մոտավորապես հետը ծանոթանալ. պատկերներս տվի՜նք փոխադարձաբար։ Առաջին անգամ տեսա «Էլիր» մեջ և, անշուշտ, խաղերեն լեզվի հմուտ լինելովս, ես իբր արվեստագետ՝ սառն արյամբ դատելով, կասեմ Ձեզ, որ շատ ուժեղ ծայն և կուրժ ունի, բայց երգում է... declamation-ի օրենքին հպատակելով. խաղին մեջ լավ տեղեր ունի շատ և միայն էարդղ է ներկայացնել տղերդական դուցազանց, ուժեղ հասակավոր գերեր...

Էլիրի մեջ լավ էր։ Օթելլոյի մեջ՝ գերազանց միայն costume-ը սխալ էր պատմության դեմ...

Բոլոր ներկա եղողները խորհում էին, և քիչ շատ հասկացող անձինք, որ եթե զավառական մի ուսա գերասան ներկայացներ Համլետը այնպես, ինչպես որ Սալվինին, անխնա կսուլեին» (Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 118)։

Քննադատորեն է արտահայտվում նաև Սառա Բեռնարի մասին. «Սառա Բեռնարը այստեղից մեկնեցավ երեկվան օրը Գացի տեսնել յուր խաղը և տրամադրի էի ծափահարել իրեն, սակայն, եթե ամոթ չլիներ, խաղի միջին դուրս պիտի ելլեի Թատրոնից. մեր

տիկ. Հրաշյան, Սիրանույշը, ռուսաց Սափինյան, Երմուզյան նորանից շատ բարձր են. նորա փառքը միայն ռեկլամների շնորհիվ է և այլ ուշիւն: Եթե այդ է փարիզեցոց ճաշակը... ցափալի է: Կարող եմ ապացուցանել կարծիքս ամեն կողմերով» (նույն տեղում, էջ 201):

Եվ վերջապես, հետաքրքիր է նրա կարծիքը «Ավազակներ» ներկայացման մասին. «Այստեղ երկու անգամ զտեմքնաց գերմանացոց թատրոնում՝ Բոսարտ երեկի ղերասանին ներկայացմանը, մի անգամ «Ավազակների» մեջ Յրանց, իսկ ուրիշ անգամ՝ մի գերմանական խաղում՝ ծերի մասի մեջ: Երկրորդը լավ էր, իսկ առաջինը՝ լավ թեպետ, բայց բոլորովին դուրս բնութւնից, կպոռա, կպոռա... և զարմանալին այն է, որ ներկայացնում է Յրանցին մի սիրուն, գեղեցիկ և համակերելի ասպետ, այնպես, որ մարդ այսպես նորան գեղեցիկ տեսնելով՝ ինքն իրեն հարցնում է՝ թե, արդյոք, ինչո՞ւ Ամալյան, Կառլոսը և հայրը ասում են Յրանցին, և ինքը՝ Յրանցը ասում է նորանց և բոլոր մարդկութունը, որովհետև տգեղ է, որովհետև ուրիշներուն գեղեցիկ հասկոթյունները ծաղր են յուր տգեղութիւնը... վերջերք Յրանցի տգեղութիւնը, այն ժամանակ կփշանա բոլոր խաղի և մեծ հեղինակի փրկիստփայական ոգին և եղելութիւնաց կոպը, արդեն նա չէր ասում այդ մենախոսութիւնը, ուրտեղ հիշված են յուր հոտենտի քիթը, բերանը և այլն:

Ահա այսպիսի մի «Ավազակներ» տեսա՝ այն էլ գերմանական մի նոր թատեր մեջ, իսկ միացյալ անձնավորութիւնները ստոր էին բոլոր կրիտիկայից. գալով՝ Ամալիան խաղացող դերասանուհուն, խորհուրդ կուտայի նախելան գալով՝ Մարուշկի գուտակայի պոռար ու ձմերուկի շորացած կուտ ծախեր. գուցե ավելի համով լինէին, քան յուր խաղը» (նույն տեղում, էջ 57—58):

32 Տե՛ս Պ. Աղամյան, Երկեր, էջ 483:

33 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 468:

34 Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 59—60 (ընդգծումն իմն է. Յա. Խ.):

35 Նարեկացի, Շնորհալի, Հ. Այվազովսկի, Գ. Բաշինջաղյան, Սիրանույշ, Արծրունի, Բաֆֆի, Արովյան, Պատկանյան,— այս և ուրիշ շատ անունների ենք հանդիպում նրա երկերում ու նամակներում, անուններ, որոնց առաջ նա խոնարհւում էր:

36 Տե՛ս նրա «Ուղերձ առ վերապատվելին Ն. Կ. Վ. Սիպիլին» ոտանավորը (Պ. Աղամյան, Երկեր, էջ 97—98):

37 Տե՛ս նրա «Զերգենք, այլ գործենք» ոտանավորը (նույն տեղում, էջ 172—174):

38 Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 50: Աղամյանի ինտերնացիոնալիստական աշխարհըմբռնման համար բնորոշ է նրա լայն հայացքը աշխարհի, նրա հարգալից վերաբերմունքը բոլոր ժողովուրդների, նրանց մշակույթի և արվեստի նկատմամբ: Այսպես, նրա անցումը ռոմանտիզմից դեպի ռեալիզմ նշանավորեց Ռուսաստանի և ռուսական մշակույթի նկատմամբ նրա մեծ, անկեղծ սիրո և հարգանքի առաջացումը, բայց և բոլորովին լիտվացրեց նրա հարգալից վերաբերմունքը Յրանսիայի, որպես «հոգեկան արվեստների հայրենիքին» նկատմամբ: (Նույն տեղում էջ 91), Ֆրանսիական արվեստի և դրականութան գործիչների, այդ թվում նաև ռոմանտիկների հանդեպ: Պատահական չէ, որ նա «Վիքթոր Հյուգոյի մահվան առթիվ» սրտառուլ բանաստեղծութիւնը արձագանքեց Վ. Հյուգոյի մահվանը: Այնտեղ, ի դեպ, կան այսպիսի տողեր.

Յուր վե՛հ ոգին ողբաց սիրով զմարդկութիւն,

Վրսեմ թարգման նորա ժրպտին և վըշտաց... (Աղամյան, Երկեր, էջ 215—216):

39 Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 253:

40 Պ. Աղամյան, Երկեր, էջ 442: Շարունակելով այս միտքը, Աղամյանը գրում է. «...Շեքսպիրի գործոց արժանավորությունը նյութական միջոցների պակասությամբ ոչինչ չէր կորցնում. բնական առաջններից ոչ մի օգուտ չսպասելով միմիայն յուր հանճարից էր ավելացնում տեսարանաց հոգեկան գեղեցկություններ, որոնք զգալի չէին տեսում բնական դարձերի բացակայությամբ (նույն տեղում):

41 Նույն տեղում:

42 Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 88—89: Մի այլ նամակում նա, անդրադառնալով նույն հարցին, գրում է մաքուր սրտերի մասին, որոնք թաքնված են Օթելլոյի և Կորբազոյի ոչ հրապուրիչ զննքերի տակ (ան՛ս նույն տեղում, էջ 229):

43 Նույն տեղում, էջ 69:

44 ՏՆ՝ս, օրինակ, նույն տեղում, էջ 40:

45 Նույն տեղում, էջ 51:

46 «Ես, դերասան Աղամյան, պարտ անձին համարիմ՝ տալ այս վկայականս պ. Սմբատ Հովվյանցին՝ նորա ունեցած դերասանական ընդունակությանցը համար. որովհետև պարոնը՝ լինելով իմ անցյալ ամառվա խմբի մեջ և ճանապարհորդելով ինձ հետ դավառներում՝ մեծ հաջողությամբ և շատ զոհացուցիչ կերպով կատարեց այն ամեն երեսասարգ կոմիկի և հակառակորդի դերերը, որք իրեն կպատկանեին. բացի սորանից, պ. Հովվյանցը սիրում է արհեստը և միշտ աշխատում է լավ ուսումնասիրել դերի ամենափոքր մանրամասնությունը, որով նա կարող է հասնել մի օր կատարելության, որո հաստատության համար կստորագրեմ՝ Պ. Հ. Աղամյան» (նույն տեղում, էջ 21—22):

47 Նույն տեղում, էջ 238: Մի այլ նամակում նա գրում է. «Հաստուցումն» ընթերցածիս վերջերում մի մեծ սխալ է սպրդեց մոռացմամբ, որ բոլորովին ազավաղեր և անհասկանալի արել է միտքը...» (նույն տեղում, էջ 253):

48 ՏՆ՝ս, օրինակ, նույն տեղում, էջ 212 (այստեղ դերասանը խոսում է ռուսերի Ակոստա» ներկայացման մեջ մի քանի փոքր, բայց կարևոր փոփոխությունների մասին):

49 ՏՆ՝ս Պ. Աղամյան, Երկեր, էջ 67, 279 և այլն, Նամակներ, էջ 78, 234 և այլն: