
ՀԱՅ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ
ՆՈՐ ՇՐՋԱՆՈՒՄ

ԱՐԾՎԻ ՀՈՒՆԱՆՅԱՆ

Նախնական ձևավորման դժվարին շրջան ապրելով 1920-ական թվականներին՝ հայ պատմական դրամատուրգիան կազմավորվեց ու իր զարգացման ճիշտ ուղին գտավ 1930-ական թվականներին: Եվ դա միանգամայն հասկանալի ու օրինաչափ էր, քանզի ոչ միայն անպտուղ որոնումների և «ձախ» փորձարարությունների շրջանը հիմնականում ավարտվել էր, այլև պատմական ժանրով զբաղվում էին ավելի շատ և անհամեմատ ավելի կարող ու փորձառու գրողներ՝ Դ. Դեմիրճյանը, Վ. Վաղարշյանը, Լ. Միքայելյանը և Ալ. Արաքսամանյանը: Անցած տասնամյակի գրական-դրամատուրգիական ընթացքի հարուստ փորձը, որն ուսանելի էր ու խրատական, ինչպես և համեմատաբար բարենպաստ ժամանակը օգնեցին մեր այս թատերագիրներին ավելի հեռվից և պարզորոշ տեսնելու թույլ տրված շեղումներն ու սխալները, ճիշտ կողմնորոշվելու տեսական և ստեղծագործական հարցերում, հստակ լուծումներ գտնելու մի շարք բարդ հարցերի համար:

1930-ական թվականներին հայ պատմական դրամատուրգիան հիմնականում հաղթահարեց սկզբնական շրջանի ամենաբնորոշ գաղափարական-գեղագիտական բնույթի թերությունները՝ ազատագրվելով ինչպես գոեհիկ սոցիոլոգիզմի վնասակար ազդեցությունից, այնպես էլ սիմվոլիզմի («Արտավազդ») շորշոփներից և ամուր կանգնելով ռեալիզմի դիրքերում: Այժմ մեր բեմական գրականության այդ տեսակը գերակշիռ չափով հայրենասիրական բնույթ ուներ («Վարազդատ»՝ Լ. Միքայելյան, «Մասունցի Դավիթ»՝ Վ. Վաղարշյան, «Երկիր հայրենի»՝ Դ. Դեմիրճյան), բայց սոցիալական դրամա («Գոռ»՝ Լ. Միքայելյան) նույնպես ստեղծվեց: Նորություն էր պատմական-սագրական թեմայի արծարծումը («Էմանվել»՝ Ալ. Արաքսամանյան), որով այդ ենթաժանրի հիմքն էր դրվում մեզանում:

Նոր շրջանում պատմական դրամատուրգիան որակական թռիչք կատարեց՝ ստեղծելով թե՛ գաղափարական և թե՛ մանավանդ գեղարվեստական առումով լիարժեք թատերգություններ: Եվ այդ հաջողության պատճառներից մեկն էլ այն էր, որ մեր թատերագիրները հրաժարվել էին ինչպես անմիտ և անպտուղ որոնումներից ու նորարարություններից, այնպես էլ մանավանդ մշակութային ժառանգության և դասական ավանդների նկատմամբ նիհիլիստական վերաբերմունքից ու կարողացան մեծապես օգտվել իրենց նախորդների գրական-դրամատուրգիական հարուստ և ուսանելի փորձից: Նրանցից հատկապես Դ. Դեմիրճյանը, որ անցյալից էր գալիս, և Լ. Շանթի ու Մուրացանի հետ XX դարասկզբին վերջապես իր ծաղկունքին հասած հայ պատմական թատերագրության կերտողներից էր, կենդանի

կամուրջ դարձավ հնի ու նորի միջև: Մանավանդ որ նա այդ նույն դերը կատարել էր ավելի վաղ, դեռևս 1920-ական թվականներին, կոմեդիայի («Քաջ Նազար») ասպարեզում:

Իր դրամատուրգիական գործունեության հենց սկզբից ստեղծագործական ճիշտ ուղեգծով էր ընթանում նաև թատերագրի բնատուր ակնառու ձիրքով օժտված Լյուդվիգ Միքայելյանը, ում ուշագրավ պիեսների վրա զգալի էր հայ դասական թատերագրության և հատկապես Լ. Շանթի պատմական դրամաների բարերար ազդեցությունը: Գրական ասպարեզ մտնելով 1930-ական թվականների երկրորդ կեսին՝ նա իր առաջին իսկ պիեսով («Գոշ», 1935–36 թթ.) տպավորիչ հաջողություն ունեցավ՝ միանգամից իր վրա սևեռելով գրական ու թատերական հասարակայնության ուշադրությունը՝ արժանանալով քննադատության բարյացակամ վերաբերմունքին և դրական գնահատականին: Ի տարբերություն անցյալի հայ պատմական դրամատուրգիայի, որ իր գերակշիռ մասով ազգային-հայրենասիրական բնույթ ուներ, Լ. Միքայելյանն իրենից ավելի առաջ, 1920-ական թվականներին հանդես եկած Ե. Բահաթուրի նման սոցիալական թեմա շոշափող պատմական դրամա է գրում՝ գերծ մնալով պատմության արդիականացման միտումից: Բավական վարժ ձևով ու հնարամտորեն հյուսելով իր պիեսի դրամատիկական հանգույցը և արծարծելով միջնադարյան Հայաստանում իշխանների ու ռամիկների միջև գոյություն ունեցող դասային անհավասարության ու թշնամանքի մոտիվը, հեղինակը ցույց է տալիս շինականների կրած ոչ միայն նյութական ու բարոյական զրկանքները, այլև կենսասիրությունն ու ըմբոստ, ազատատենչ ոգին: Իր այս պիեսում Լ. Միքայելյանը հաջող է կերտել հեռավոր ժամանակների հայ գյուղի դրամատուրգիական պատկերը և ստեղծել գեղջուկ հերոսների տպավորիչ կերպարներ (Գոշ, Նալբանդ Զենոբ, Տաթևացի, Վազգանուշ, Միլե): Դրամայի երրորդ արարում հեղինակը ռեալիստական գույներով է ներկայացրել գեղջուկների անելանելի վիճակը, խմորվող հակաֆեոդալական տրամադրությունների վերաճումը նախափոթորկային ամպրոպի և ապստամբության:

Ժողովրդի սոցիալական պայքարի թեման, որ այնպես բուռն կերպով արծարծվեց «Գոշ»-ում, մասնակիորեն իր արտահայտությունը գտավ նաև թատերագրի հաջորդ՝ «Վարագդատ» պատմական դրամայում, որի բուն նյութը, սակայն, օտար նվաճողների դեմ մղվող պայքարն էր: Նախապատերազմյան վերջին տարում՝ 1940 թ., գրված այս պիեսում ավելի հստակ արտահայտվեցին թատերագրի թեմատիկ նախասիրությունները և միաժամանակ լիաբուռն ձևով ի հայտ եկան նրա անուրանալի տաղանդն ու հասունացող վարպետությունը: Իր երկրորդ և լավագույն դրամայում հեղինակն ստեղծել էր սուր իրավիճակների և լարված պայքարի, շրջադարձերով հարուստ ու սրբնթաց գործողության վրա հիմնված դրամատուրգիական գրավիչ պատում, բնորոշ և հետաքրքիր կերպարներ, պատմական կոլորիտով շնչող կենդանի երկխոսություններ: Եթե անդրանիկ երկում Լ. Միքայելյանը որոշ իմաստով ստեղծագործական որոնումների մեջ էր, ապա «Վարագդատ» թատերգության մեջ վերջնականապես ճշտեց իր թեմատիկ ու պրոբլեմատիկ կողմնորոշումը և գրական-դրամատուրգիական նախասիրությունները՝ անցյալի

կյանքը վերարտադրող սոցիալական պիեսից անցում կատարելով պատմահայրենասիրական դրամային: Ճիշտ է, «Վարագդատ» թատրերկում ևս պատշաճ ուշադրություն է դարձված միջնադարյան Հայաստանում ծավալվող դասակարգային մարտերի արտացոլմանը, բայց այստեղ արդեն գլխավորն օտար նվաճողների դեմ մղվող պայքարն է, որն այնուհետև առանցքային է դառնում Լ. Միքայելյանի հետագայում գրած նոր արժեքավոր դրամաների («Արտավազդ երկրորդ», 1946 թ. և «Էրատո», 1976 թ.) համար:

1930-ական թվականներին ստեղծված մեր լավագույն պատմական դրաման մեծ գրող Դեմիրճյանի «Երկիր հայրենի»-ն էր, որում հեղինակը ռեալիստական արժանահավատությամբ ու գեղարվեստական վարպետությամբ պատկերել էր Բագրատունյաց թագավորության շրջանի Հայաստանը, վերակենդանացրել մեր ժողովրդի անցյալի հերոսական էջերից մեկը: Տաղանդավոր թատերգակն իր դրամայում ժողովրդին հանդես է բերել իբրև պատմական ընթացքի գլխավոր շարժիչ ուժ՝ միաժամանակ ստեղծելով Գագիկ արքայի ճշմարտացի ու տպավորիչ կերպարը: Մեր պատմական թատերագրության սակավաթիվ գունեղ ու հմայիչ հերոսներից է Գագիկ արքան, որին կերտելիս մեծ գրողը խուսափել է շարժունից և հնից եկող սխեմաներից: Նրա ստեղծած այս ինքնատիպ գահակալը բոլորովին նման չէ XIX դ. հայ կլասիցիստական ողբերգության «կարտոնե թագավորներին ու նախարարներին» (Դ. Դեմիրճյան)¹: Գլխավոր հերոսը կրակոտ խառնվածք ունի, տաքարյուն է, բռնկվող, երբեմն էլ միամիտ ու դյուրահավատ, բայց մեծ մասամբ խելոք և շրջահայաց: Նա գրեթե միշտ կարողանում է գորեղ բռնկումներից հետո տիրապետել ինքն իրեն, արագ կողմնորոշվել բարդ իրադրություններում, հնարամտորեն լուծում գտնել տերունական ամենակնճոտ խնդիրներին՝ դրսևորելով կամք, ինքնատիրապետում և համբերատարություն:

Իր այս հմայիչ հերոսին թատերագիրը ներկայացրել է երկրի և ժողովրդի ճակատագրի հետ ունեցած սերտ կապերի, կյանքի ու պատմության կենդանի ընթացքի մեջ՝ ոչինչ նախապես, միտումնավոր ձևով չծառայեցնելով նրան, արհեստական պատվանդաններ չստեղծելով մեծ անհատի համար, նրան կոթորների վրա չբարձրացնելով: Դեմիրճյանը հայոց պատանի արքային խոշորացրել է, մոնումենտալ գծեր հաղորդել՝ նրա և երկրի համար ստեղծված վտանգալից կացության ահագնությամբ, գահակալի որդեգրած գաղափարների ու իդեալների, գլխավորած հայրենասիրական գործի մեծությամբ և վեհությամբ, ինչպես և կենսական-պատմական արտակարգ իրադրությանն ու ճակատագրի ահեղ մարտահրավերներին դիմակայելու բացառիկ կարողությամբ: Եվ, իրոք, «Երկիր հայրենի» դրամայում Գագիկ արքայազնը գահ է բարձրացել Հայաստան աշխարհի գոյության մի այնպիսի ճգնաժամային ու բախտորոշ պահի, երբ ազգային պետականության նավը կանգնած է խորտակման վտանգի առջև և նախախնամության բերումով ինքն է հայտնվել նավավարի դերում ու կարողանում է ճիշտ լուծումներ գտնել: Եվ սրա

¹ Դ. Դեմիրճյան. Երկերի ժողովածու վեց հատորով, հատոր վեցերորդ, Երևան, 1964, էջ 577:

մեջ է դեմիրճյանական այս հերոսի, նրա՝ որպես արքայի, ժողովրդի առաջնորդի արժանավորության ու հմայքի գաղտնիքը:

«Երկիր հայրենի» պիեսի արժանիքներից մեկն էլ այն է, որ թեև կենտրոնական դեմքը Գագիկ թագավորն է, բայց այնտեղ իբրև գլխավոր հերոս հանդես է գալիս նաև ողջ հայությունը: Թատերագիրը ցույց է տվել, որ վտանգի ժամին ոտքի են կանգնում ամենքը, և միասնաբար պայքարում արտաքին թշնամու դեմ՝ դրանով իսկ ազգովին սատարելով հայրենիքին ու հայրենանվեր գահակալին՝ պատանի Գագիկին: Ժողովուրդը այս պիեսում ներկայացված է որպես մի հզոր ու բազմադեմ հավաքականություն, որն իր վճռորոշ դերակատարությունն ունի երկրում ծավալվող իրադարձություններում: Մեծատաղանդ թատերագիրն ստեղծել է վառ ու ինքնատիպ կերպարների մի գրավիչ պատկերասրահ, ուր իրենց ուրույն տեղն ունեն թե՛ շինականն ու ոստանիկը, թե՛ իշխանն ու զորականը, ինչպես ճարտարապետն ու Զենոն վարպետը, այնպես էլ շինարար բանվոր Գորգը և պառավ Եղիսան:

Իր ժամանակի աչքերով նայելով հեռավոր դարերի իրադարձություններին և ջանալով դրանք ծառայեցնել արդիականության խնդիրներին՝ թատերգակը, այդուհանդերձ, ոչ մի չափով չի մողեռնացրել պատմությունը: Նա լավ էր հասկանում, որ անցյալը այժմեականության դիրքերից լուսաբանելն ու այն արհեստականորեն իրեն առաջադիր գաղափարական-գեղագիտական խնդիրներին հարմարեցնելը տարբեր բաներ են, և հավատարիմ մնաց պատմականությանն ու ռեալիզմին:

Ինչպես տեսնում ենք, մեր գրողները նոր տասնամյակում արդեն զգաստ հայացքով էին նայում կենսական-պատմական երևույթներին և կարողանում էին ճիշտ կողմնորոշվել ստեղծագործական հարցերում: Այս հանգամանքը չէր կարող դրականորեն չանդրադառնալ գրական ընթացքի ու առանձին թատերագիրների գործունեության վրա և գրականության մեջ ու դրամատուրգիայում 1930-ական թվականներին արդեն նկատելի էր գաղափարական-գեղագիտական դիրքերի ճշտորոշման և ստեղծագործական տեսակետների բյուրեղացման միտում: Գաղափարական ու գեղարվեստական այս ճիշտ կողմնորոշումն էլ հայ նոր պատմական դրամատուրգիան դուրս բերեց ստեղծագործական ուղիղ ճանապարհ, դարձավ նրա հաջողությունների ու նոր վերելքի գրավականը:

Նոր շրջանի մեր պատմական դրամատուրգիան իր զարգացման գրեթե ամեն մի փուլում հրապարակ է բերել ընդամենը մեկ կամ մի քանի հաջող ու մնայուն թատերգություններ: Բացառությամբ առաջին տասնամյակի՝ այդպես էր 1930-ական թվականներին, այդպես էր նաև Հայրենական մեծ պատերազմի շրջանում (1941–1945 թթ.), երբ սիրված ժանրը ներկայանում է մի կողմից Թ. Հուրյանի «Տրիկ», Ա. Գրաշու «Ամպաբերդ», Ի. Դաշտենցի «Տիգրան Մեծ» դրամատիկական արվեստով աչքի չընկնող պիեսներով, իսկ մյուս կողմից Ն. Չարյանի «Արա Գեղեցիկ» մեծարժեք ողբերգությամբ:

Պատահական չէ, որ Ն. Ջարյանը, հարազատ երկրի մեծագույն ողբերգության ու հրաշալի հարության կենդանի վկան, հայոց պատմության մոտիվներով հորինած բանաստեղծություններում («Վերածնունդ» և այլն) ու մանավանդ պատերազմի տարիներին գրած «Չայն հայրենական» պոեմում, իր ազգի կենսունակության արմատները տեսնում է նրա գոյատևման մոայլ հազարամյակներում: Հայ ժողովրդի կեցության խորհուրդն ու հարատևության գաղտնիքը փորձելով նախապես բացահայտել բանաստեղծական մեծ ու փոքր երկերում՝ գրողը զգաց, որ իրեն հուզող թեմա-խնդրի լիավարտ մարմնավորման համար ժանրային ուրիշ միջոցներ են հարկավոր և դիմեց գրականության ամենատխուր ու վսեմ ժանրին՝ ողբերգությանը՝ ստեղծելով իր աննման «Արա Գեղեցիկը»:

Ն. Ջարյանը հայ ժողովրդի անցյալին, այն էլ նրա գոյության ամենավաղնջական շրջանին անդրադարձավ ոչ պատահականորեն, ոչ էլ ի սեր պատմության: Ողջ էությամբ իր փոթորկուն դարին կապված գրողը հինավուրց առասպելի դրամատուրգիական մշակմանը ձեռնամուխ էր եղել պատերազմական ահեղ տարիների այրող հարցերին պատասխան գտնելու, արդիականության խնդիրներին յուրովի արձագանքելու միտումով: Եվ հատկանշական է, որ Ն. Ջարյանի այս գողտրիկ երկը ստեղծվեց այն ժամանակ, երբ խավարամտությունն ու կենսակործան կոպիտ ուժը մարմնավորող հիսուրյան Գերմանիան ծունկի էր գալիս, հաղթում էին խաղաղասեր ժողովուրդները, որոնց մեջ էր և պատմության մեծ տառապյալը՝ հայությունը: Դեռ մեծ արհավիրքի առաջին օրերին գրած իր կրակոտ հայրենասիրական գործերում («Նա պիտի կախվի» և այլն) գրողը անսասան հավատ էր տածում արդարության հաղթանակի նկատմամբ, իսկ պատերազմի վերջում, երբ արդեն իրողություն էր դառնում ֆաշիզմի տապալումը, նրա մեջ ավելի ամրապնդվեց այն համոզումը, որ ուխտադրժության ու բռնության վրա հիմնված ամեն մի քաղաքականություն միշտ էլ դատապարտված է եղել ձախողման:

Պատմության ու իր ապրած ժամանակի այս մեծ խորհուրդը Ն. Ջարյանը ցանկացավ գեղարվեստորեն արտահայտել «Արա և Շամիրամ» առասպելի դրամատուրգիական մշակման միջոցով: Չնայած պատմական մեծ հեռավորությանը, արդիականության և անցյալի միջև անցկացվող զուգահեռն ավելի քան տեղին էր, քանի որ հին աշխարհի երկու հզոր տերությունների՝ ռազմատենչ Ասորեստանի ու խաղաղասեր Արարատյան թագավորության և նրանց տիրակալների՝ ուխտադրուժ Շամիրամի ու վեհանձն Արայի հարաբերությունները շատ աղերսներ ունեին տեղի ունեցող արյունոտ իրադարձությունների հետ և կարելի էր դիցապատմական նյութի հիման վրա համամարդկային, խորապես այժմեական խնդիրներ արծարծել:

Ն. Ջարյանն իր պիեսը գրելիս հավատարիմ է մնացել «Արա և Շամիրամ» հինավուրց ավանդության ոգուն, հիմնվելով նրա հայկական (Խորենացի, Սեբեոս) և հունական (Դիոդոր Սիկիլացի) աղբյուրների հաղորդած տվյալների վրա, բայց իր ուրույն ստեղծագործական մտահղացման համեմատ կատարել է անհրաժեշտ շեղումներ ու հավելումներ...

Ավանդության գաղափարական բովանդակության էությունը չարի ու բռնության դատապարտումն է (Շամիրամ), բարության ու վեհանձնության (Արա) փառաբանությունը: Չէ՞ որ այնտեղ ասորական թագուհին, հակառակ իր ծայրահեղ ջանքերին ու ռազմական հաղթանակին, մնում է ձեռնունայն (Արան սպանվում է) և բարոյապես պարտվում: Շամիրամի գործողությունները, մասնավորապես Արային տիրանալու ձգտումը բացատրելով ինչպես տոփանքով («Վավաշն այն և բորբորիտոնն» – Մ. Խորենացի), այնպես էլ աշխարհակալական-նվաճողական միտումներով,

Ն. Ջարյանը մի կողմից անհամեմատ խորն ու համոզիչ է դարձրել Նինվեի տիրակալուհու կերպարը, իսկ մյուս կողմից առասպելից եկող հակաբռնակալական մոտիվը հազեցրել է պատմափիլիսոփայական ավելի խոր բովանդակությամբ: Եթե վիպերգում ասորուհին սոսկ իր կանացի ցանկություններն իրագործել չկարողանալու համար է տառապում, ապա պիեսում նա դրամա է ապրում ինչպես ձախողված սիրո, այնպես էլ յուր քաղաքական ծրագրերի տապալման պատճառով: Շամիրամի մարդկային-հոգեբանական նկարագրի այսպիսի վերանայումներով ու խելամիտ հարստացումներով, հեղինակը հաղթահարել է առասպելական հերոսի միակողմանիությունը և պարզունակությունը ու նախադրյալներ է ստեղծել նրա դրամատուրգիական դիմանկարի լիարժեք բացահայտման համար:

Ն. Ջարյանը գեղարվեստական ինքնատիպ մեկնություն է տվել և Արայի կերպարին: Հակառակ ավանդավեպի՝ պիեսում հայոց արքան փոխադարձաբար սիրում է ասորուհուն, բայց բարոյական ու քաղաքական լուրջ նկատառումներով ձնշում է իր մեջ ծնունդ առած գորեղ հրապուրանքը և պարտքի ու զգացմունքի բախումից հոգեկան ճգնաժամ է ապրում: Ըստ այսմ, պիեսում գլխավոր հերոսի արարքը (Շամիրամին մերժելը) ոչ թե հեշտ ու հասարակ մի գործողություն է, այլ տառապանքով ծնված դժվար, բայց անհրաժեշտ քայլ, գեղեցիկ մի գոհողություն՝ հանուն ընտանեկան օջախի ու հայրենիքի: Եվ եթե առասպելում հայոց արքան Ասորեստանի թագուհու պահանջներին չընդառաջող մի գեղեցիկ այր է սոսկ, ապա պիեսում նա իմաստուն ու հայրենասեր պետական գործիչ է, ազնիվ ու առաքինի մարդ, հոգեկան հարուստ նկարագրի տեր ողբերգական հերոս: Շամիրամը և Ասորեստանը պիեսում անձնավորում են գոյության կովի բիրտ օրենքներին, ուժին ու բռնությանն ապավինած կենսադավանանքը, իսկ Արան և նրա երկիրը՝ Ուրարտուն, մարմնավորում են բնական ու բանական կյանքի, նրա մարդասիրական իդեալների վրա խարսխված ներդաշնակ աշխարհի սկզբունքը:

Իր պիեսում հեղինակը վիպերգի պարզունակ հորինվածքը դարձրել է մեծիմաստ ողբերգական պատում, որն արդեն առասպելական ու պատմական նյութի մի բարդ ու տարողունակ համաձուլվածք է: Բանահյուսական սյուժեի ռեալիստական հազեցումն իր հետ օրինաչափորեն բերել է դրամատուրգիական գործողությունների բնականություն ու համոզություն, կերպարների բնութագրի հարստություն ու որոշակիություն: Ն. Ջարյանն Արային ու Շամիրամին հանդես է բերել մարդկային իրական կապերի մեջ և կենսական բարդ հանգամանքներում, ոչ միայն արտաքին, այլև ներքին հակասությունների ու պայքարների բովում: Դրա

շնորհիվ էլ վիպերգի միակողմանի ու պարզունակ հերոսները պիեսում դարձել են բարդ և համակողմանի բնավորություն, ձեռք են բերել դրամատուրգիական ակտիվություն:

Պատերազմական իրադրությունն իր անհետաձգելի խնդիրներն էր առաջադրել գրականությանն ու արվեստին, որոնք կոչված էին ամեն կերպ նպաստել ֆաշիզմի դեմ մղվող ազատագրական պայքարի մեծ գործին: Եվ, բնականաբար, այդ տարիներին դրամայի ժանրին դիմող մեր մյուս գրողները ևս իրենց հայացքը սևեռում են հայ ժողովրդի պատմության հեռավոր ժամանակներին՝ այնտեղից քաղելով իրենց դրամաների ու ողբերգությունների նյութը և անցյալի հերոսական կերպարներով, մեր քաջարի նախնիների պանծալի սխրագործություններով պայքարի ոգեկոչում մարդկանց: Թաթուլ Հուրյանը «Ֆրիկ» պիեսում փորձել է պատկերել մի կողմից մոնղոլական արշավանքին հերոսաբար դիմագրավող հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարը, իսկ մյուս կողմից ստեղծել միջնադարյան մեծ բանաստեղծի, ամեն տեսակ անիրավության ու բռնության մոլի հակառակորդ, ազատության ու իրավահավասարության կրքոտ երգիչ Ֆրիկի էպիկական կերպարը: Խաչիկ Դաշտենցը գեղագետի իր հայացքով թափանցել էր մեր ժողովրդի պատմության ավելի հեռավոր դարերը՝ Տիգրան Մեծի գահակալության շրջանը, ջանացել հայ մարտիկներին ոգեշնչել հայոց ամենահզոր արքայի, իմաստուն քաղաքագետի ու գորավարի սխրալի կյանքի և գործի պատմությամբ: Ն. Ջարյանն էլ, ինչպես արդեն նշեցինք, իր ողբերգությունը կառուցել էր դիցապատմական նյութի վրա: Դժվար չէ նկատել, որ մեր թատերագիրները պատերազմի օրերին իրենց ստեղծագործության հիմնական նյութ էին դարձրել հայոց պատմության առավել հերոսական ու ոգևորիչ դրվագները, որպեսզի մարտական ոգի ու կորով ներշնչեին ֆաշիզմի դեմ մարտնչող մեր ժողովրդին և ռազմաճակատում գտնվող նրա քաջարի զավակներին:

Թ. Հուրյանի «Ֆրիկը» բեմադրվեց Բաքվի հայկական թատրոնում, իսկ Խ. Դաշտենցի «Տիգրան Մեծը» լույս տեսավ Հայպետհրատի հրատարակությամբ: Բեմում բացառիկ հաջողություն ունեցավ Ն. Ջարյանի «Արա Գեղեցիկը»: Մեծանուն ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը՝ ողբերգությունը ներկայացրել էր Լենինականի պետական թատրոնում: Պատերազմական ժամանակաշրջանում վերոհիշյալ պիեսների կողքին երևան եկան նաև մեր նշանավոր հայրենասիրական պատմավեպերի («Գևորգ Մարզպետունի» և «Սամվել») բեմականացումներ, որոնք ջերմ ընդունելություն գտան: Այդ ահեղ տարիների պատմական դրամաները, սակայն, բացառությամբ «Արա Գեղեցիկի», գեղարվեստական մակարդակով ակնհայտորեն ցածր էին 1930-ական թվականների նույն ժանրի գործերից: Երևույթը բացատրելու համար պետք չէ հեռու գնալ, բարդ ու բազմազան պատճառներ որոնել, մանավանդ որ այդպիսիք չկան: Ընդհակառակը, երբեք պատմական ժանրի զարգացման համար այնքան նպաստավոր հասարակական-քաղաքական պայմաններ չեն ստեղծվել, ինչպես 1941–45 թվականների միջև ընկած պատերազմական շրջանում: Ժամանակի և կյանքի պահանջն էր, մահու և կենաց կտրվի ահեղ հրամայականը՝ ստեղծելու հայրենասիրական երկեր թե՛ արդիական և թե՛ ազգային տարեգրության նախորդ դա-

րերից առնված թեմաներով: Սրբազան հայրենիքի վրա կախված մահացու վտանգի այդ ահեղ պահին պատմությունը մեր օգնականը և բազմափորձ խելացի խորհրդատուն էր, հին ու նոր ժամանակներն իրար կամրջող հզոր կռվանը, անցյալի և ներկայի մեծ միջնորդը, որի օգնությամբ նոր սերունդը անուղղակիորեն առնչվում էր հեռավոր ու փառավոր նախնիներին, ներծծում նրանց մեծ փորձը և իմաստությունը, կարդում դարերի լուր խորհուրդն ու ավելի մեծ ինքնավստահությամբ և կորովով դիմադարձ կանգնում կյանքի առաջադրած ահեղ մարտահրավերներին:

Սովետահայ թատերագրությունը, սակայն, չնայած ստեղծված ամենանպաստավոր պայմաններին, նոր, արտակարգ ժամանակաշրջանում, արդիական թեմայով ոչ մի հայրենասիրական գործ չստեղծեց, իսկ նրա հրապարակած պատմական պիեսներից, ինչպես արդեն նշվեց, լուր մեկն էր արժեքավոր: Եվ դրա միակ պատճառը, թերևս, այն է, որ խոշոր գրողներից միայն Ն. Ջարյանը ձեռնամուխ եղավ պատմական թատրերկ ստեղծելու գործին, իսկ օժտված թատերագիրների փոխարեն մեր անցյալի հերոսական էջերին անդրադարձան առավելապես բանաստեղծները (Խ. Դաշտենց, Ա. Գրաշի և Թ. Հուրյան), որոնք հասկանալի է, որ բավարար չափով չէին տիրապետում դրամատուրգիական սեռի առանձնահատկություններին, առաջին անգամ էին պիես գրում: Դրամատուրգիայի սպեցիֆիկումը չիմանալը, համապատասխան վարպետություն չունենալը և ի բնե, կոչումով թատերագիր չլինելը իրենցն արել էին: Նրանց գրածները բանաստեղծի պիեսներ էին և ոչ թե դրամատուրգի: Դրա համար էլ թեև հայրենաշունչ, ազնիվ ու վեհ գաղափարներով տոգորված, բայց ճշմարիտ դրամատուրգիական երկի տվյալներից զուրկ այդ պիեսներում իշխում էին ստատիկ-նկարագրական և կամ բանաստեղծական-պարթևտիկ տեսարանները, տեղեկատու-պատմողական անկիրք երկխոսությունները՝ դրանով իսկ սյուժեն դարձնելով ոչ թե դեպքերի ու գործողությունների, այլ ավելի շատ դրանց մասին ծանուցումների ու տեղեկատվությունների մի պատմություն: Բանաստեղծ-թատերագիրներն իրենց նյութը հաճախ բանաստեղծացրել էին, բայց դրամատիկացնել չէին կարողացել: Նրանց հանդես բերած հերոսներն ավելի շատ ոգեշունչ խոսքեր էին ասում կամ հրապարակախոսական կրքոտ ելույթներ ունենում, քան գործում: Քնարական անկիրք գեղումը, ներշնչված ինքնամտորումը կամ հոետորական ճշան ֆրագր հաճախ այդ պիեսներում փոխարինում էին պայթուցիկ ներլիցք ունեցող, կրքոտ ու հախուռն դրամատուրգիական խոսքին, դրանով իսկ ջրատելով առանց այն էլ թույլ գործողության դրամատիկ ներուժը, կասեցնելով կոնֆլիկտի զարգացման բնականոն ընթացքը:

Այս պիեսների թուլության գլխավոր պատճառը դրամատիզմի ոչ հստակ կամ սխալ ըմբռնումն էր, որը դուր էր բաց անում նկարագրականության, անհող պարթևտիկայի, պատմողականության առաջ: Մեր այս թատերագիրներից շատերը սակավ դեպքերում էին կարողանում իրենց հերոսներին գործողությունների մեջ բնութագրել, նրանց հանդես բերել դրամատուրգիական պայքարի կենդանի շահագրգռություններով: Ահա թե ինչու այդ գործող անձինք ավելի շուտ ներշնչված

ելույթներ էին ունենում, քան ինչ-որ բան կատարում, առավելապես տեսակետներ էին արտահայտում, քան բնավորություն դրսևորում:

Այսուհանդերձ, մխիթարական է, որ պատերազմի տարիների մեր պատմական դրամատուրգիան իր թերություններով ու թուլություններով հանդերձ, թեկուզ և մեկ մեծարժեք ողբերգությամբ («Արա Գեղեցիկ») ժանրի զարգացման մի նոր օղակը եղավ, հավատարիմ մնաց դասական ավանդներին:

Հետպատերազմյան շրջանի պատմական դրամատուրգիան նկատելի առաջընթաց ապրեց՝ հրապարակ բերելով մի շարք նոր պիեսներ, որոնց զգալի մասը տպագրվեց կամ բեմադրվեց: Հայ թատերագրության այս տեսակը շարունակում էր զարգանալ իր հիմնական ժանրերով: Երկու տասնամյակ ընդգրկող ժամանակահատվածում անցյալի թեմաներով գրվեցին ոչ միայն դրամաներ ու ողբերգություններ, այլև պատմահեղափոխական ու պատմակենսագրական պիեսներ, որոնք վերակենդանացնում էին մեր ժողովրդի տարեգրության փառավոր էջերը՝ դրամատուրգիական պայքարի հերոս դարձնելով տարբեր ժամանակների քաղաքական ու մշակութային նշանավոր գործիչներին: Եվ դժվար չէ նկատել, որ հետպատերազմյան (1945–1976 թթ.) տարիների պատմական դրամատուրգիայի զարգացման բնորոշ գիծը պատմակենսագրական ժանրի առաջատար դառնալն է: Եվ, հիրավի, այդ շրջանում հրապարակ եկան Ալ. Արաքսամանյանի ու Ջ. Վարդանյանի «Միքայել Նալբանդյան», Հր. Մուրադյանի «Խաչատուր Աբովյան», Դ. Ղազարյանի «Խաչատուր Աբովյան» պիեսները: Վերջին հաշվով նույն այդ ժանրին են պատկանում և Ա. Բարսեղյանի «Կամո» և «Լյուսի Լիսինյան», Ջ. Դարյանի «Պայքար» պատմահեղափոխական թատերգությունները և Ալ. Արաքսամանյանի «Մեսրոպ Մաշտոց», Ս. Սարգսյանի «Մոկաց Միրզա», Ս. Ավյանի «Սայաթ Նովա», Լիպարիտ Ներսիսյանի «Գոմիտաս» դրամաները:

Դիմելով պատմակենսագրական ժանրին, մեր թատերագիրները ստիպված են եղել հաղթահարել նրա հարուցած յուրահատուկ դժվարությունները: Դրանցից մեկն այն է, որ, որոշելով պիես գրել անցյալի այս կամ այն նշանավոր անհատի մասին, դրամատուրգը առավել կամ նվազ չափով դիմում էր պիեսի հերոսի կենսագրության փաստերին, պատկերվող ժամանակի՝ նրա հետ առնչվող հասարակական-քաղաքական ու մշակութային երևույթներին և այս հանգամանքը ոչ միայն հեշտացնում, այլև դժվարացնում էր նրա գործը: Նման դեպքերում հեղինակը մի զգալի չափով կաշկանդվում էր հավաստի իրողությունների շրջանակում, երբեմն ենթարկվում կենսագրական սխեմայի թելադրանքին: Այս հանգամանքն անխուսափելիորեն սահմանափակում էր գրողի երևակայությունը, նրա ստեղծագործական «նախաձեռնությունը»: Եվ բնականորեն թատերագիրը դժվարանում է հանդես գալ ինքնուրույն և ուշագրավ գաղափարական-գեղարվեստական մտահղացմամբ, ի վիճակի չի լինում գտնել տվյալ նյութի դրամատուրգիական մարմնավոր-

ման լավագույն ձևը: Այս տեսակետից բնորոշ են հատկապես Մ. Նալբանդյանին ու Խ. Աբովյանին նվիրված պիեսները:

Այլ. Արաքսամանյանն ու Ջ. Վարդանյանը հսկայական նախապատրաստական աշխատանք են կատարել մինչև որ ձեռնամուխ են եղել հայ մեծ հեղափոխական-դեմոկրատի կյանքին ու գործին նվիրված պատմական դրամայի ստեղծմանը: Ամեն ինչից երևում է, որ հեղինակները քաջ գիտեն իրենց նյութը, խորապես ու մանրակրկիտ կերպով ուսումնասիրել են Մ. Նալբանդյանի կյանքի ու գործունեության հարուստ տարեգրությունը, նրա ապրած դարաշրջանը: Սա, իհարկե, լավ է, բայց շատ քիչ է: Գեղարվեստական երկ ստեղծելիս պատմաբան-բանասերի բարեխիղճ աշխատանքը պետք է արգասավորվի գրողի ստեղծագործական երևակայությամբ ու որոնումներով, գյուտերով և ինքնահար կառուցումներով: Մինչդեռ ինչպես վերոհիշյալ մյուս պիեսներում, այնպես էլ այս դրամայում առավել կամ նվազ չափով պակասում է հենց այդ գլխավորը: Փաստագրությունն ու սխեմատիզմը, սողացող էմպիրիզմը «Միքայել Նալբանդյան» թատերկի գլխավոր թերությունն է, ու մենք այնտեղ տեսնում ենք մեծ գրողի և հրապարակախոսի կյանքի ու գործունեության մեռած տարեգրությունը և ոչ թե դրամատուրգիական հավաստի ու լիարյուն վերարտադրությունը: Պիեսում գլխավոր հերոսը հանդես չի գալիս իբրև կենդանի մարդ, որպես բնավորություն, չի գործում բնական իրադրություններում ու իր մարդկային էության թելադրանքով: Ոչ թե դեպքերի բնականոն հոսքն ու տրամաբանությունը, հերոսի բնավորությունը, այլ հեղինակային մտացածին ընթացակարգն է, որ ստեղծում է դրամատուրգիական իրավիճակներ և կանխորոշում հերոսի վարքագիծը: Եվ պատահական չէ, որ Մ. Նալբանդյանը սույն դրամայում գործում և մանավանդ խոսում է ըստ կենսագրական փաստերի ու սեփական գրքերից և հոդվածներից քաղված անարյուն մեջբերումներով: Այդ պատճառով էլ նրա լեզուն անկենդան է, գրքային, չոր ու ցամաք:

Նույն թերությունները ինչ-որ չափով բնորոշ էին և Խաչատուր Աբովյանին նվիրված պիեսներին, որոնցում ևս կենսագրական իրողությունները կաշկանդել են հեղինակներին և նրանք ստեղծել են արհեստական դրություններ, իյուստրատիվ դրվագներ, սյուժետային մտացածին կառուցումներ: Պատճառն այն է, որ պատմակենսագրական դրամաներ գրող մեր թատերագիրները հաճախ կառչում էին փաստերին և ոչ թե ելնում դրանց ոգուց:

Մեր պատմակենսագրական դրամատուրգիան ստեղծող թատերագիրները, իհարկե, ջանում էին իրենց պիեսներում պատմական նշանավոր դեմքերին չմեկուսացնել, հանդես չբերել իբրև իր շրջապատից վեր կանգնած ինքնաբավ մեծություն, չդարձնել գերմարդու լուսեպսակով զարդարված միայնակ հերոսներ: Հեղինակներն ինչ-որ չափով ձգտել են անցյալի մեր երևելի հայորդիներին պատկերել որպես իրական, կենդանի մարդիկ, որպես վառ ու ինքնատիպ բնավորություններ, սակայն մեծ մասամբ նրանց չի հաջողվել իրենց դրամաների կենտրոնական դեմքերին ներկայացնել կենսական ու հասարակական լայն կապերի մեջ, իրադարձությունների ջրապտույտում, դրամատուրգիական ակտիվ վիճակներում: Մեր

պատմակենսագրական դրամաների ամենաէական թերությունը, այսպիսով, գլխավոր հերոսի կերպարի անհաջող կամ ոչ լիարժեք պատկերումն է:

Այս երևույթի պատճառները թաքնված էին ոչ միայն թատերգուների տաղանդի ու վարպետության պակասի, այլև նրանց կիրառած ստեղծագործական ոչ ճիշտ, ոչ այնքան շահեկան սկզբունքների մեջ: Ըստ որում, հեղինակները տարբեր դեպքերում տարբեր կարգի սխալներ էին թույլ տալիս: Մեկ նրանք կուլ էին գնում կենսագրական սխեմային, մեկ էլ տուրք էին տալիս հոգեբանական անպտուղ պրպտումներին, մի դեպքում ջանում էին սյուժեի հիմք դարձնել իրենց հերոսի կյանքի գրեթե բոլոր դրվագները և ստեղծում էին ոչ թե պիես, այլ ռեպրտաժ, մի այլ դեպքում էլ աչքաթող անում նրա կյանքի ամենակարևոր ու դրամատիկ իրադարձությունները և մեջտեղ բերում երկրորդականն ու անկարևորը, մեկ չափից դուրս կառչում իրականին ու վավերականին, մեկ էլ երևակայության անհարկի ազատություններ թույլ տալիս՝ դուրս գալով նաև հավանականի շրջանակներից:

Անցյալի նշանավոր գործիչները մեր պատմական, պատմահեղափոխական ու պատմակենսագրական դրամաներում վերոնշյալ թերությունների պատճառով կորցրել են իրենց ոչ միայն արժանահավատությունը, այլև բարոյահոգեբանական առանձնահատուկ հմայքն ու տարողությունը:

Հետպատերազմյան շրջանում գրված պատմական դրամաներում պատմությունը ժամանակակից մարդու տեսանկյունով բացահայտելու խնդիրը հիմնականում գտել էր իր պատշաճ լուծումը և մոդեռնացման հետքն իսկ չէր մնացել, սակայն անցյալի դեպքերն ու դեմքերը այդ գործերում ներկայացվում էին անտարբեր տարեգրի սառն հայացքով, անկենդան ձևով, փաստագրական չորությամբ: Մի այլ դեպքում էլ մեր թատերգուների պիեսները պատմական են միայն անվանապես, արտաքինապես: Գրողը պետք է կարողանա պատմությունը վերակենդանացնել, այն ներկայացնող պետական ու ազգային-քաղաքական նշանավոր գործիչներին և հայրենիքին ու ժողովրդին նրանց մատուցած մեծ ծառայությունները գեղարվեստորեն մարմնավորել:

Այս առումով հետպատերազմյան տարիների պատմական դրամատուրգիայում ամենալավ իմաստով առանձնանում են տաղանդավոր թատերագիր Լ. Միքայելյանի «Արտավազդ II» և «Էրատո» ողբերգությունները, որոնք հայ բեմական գրականության նվաճումներից են: 1946 թ. գրած իր «Արտավազդ II» ողբերգության մեջ Լ. Միքայելյանը վերակենդանացնում է մեր ժողովրդի փոթորկոտ պատմության ամենադրամատիկ էջերից մեկը: Թատերագիրն այս անգամ իր հայացքը սևեռել էր դեպի Հայաստանի ամենահեռավոր անցյալը՝ դրամատուրգիական պատկերման նյութ դարձնելով Տիգրան Մեծի որդի Արտավազդ II-ի գահակալության շրջանում տեղի ունեցած պատմաքաղաքական բախտորոշ իրադարձությունները: Իր այս երրորդ պատմական դրամայում նրան նորից հաջողվել էր գտնել բարդ ու բախտորոշ ժամանակի գեղարվեստական բացահայտման բանալին, ի մի բերել իրադարձությունների դրամատիկ հանգույցները, ստեղծել նպատակասլաց կոնֆլիկտ ու սյուժետային հետաքրքիր զարգացում: Լ. Միքայելյանն իր գլխավոր հերոսին հենց սկզբից հանդես է բերել հույժ լարված իրադրության մեջ, որ պայմանավոր-

ված է Հայաստան աշխարհի, Հին Արևելքի հզոր տերություններից մեկի ապրած ծանր վիճակով: Նորաստեղծ, բայց դեռևս Տիգրան Մեծից ժառանգած հզորությունն իսպառ չկորցրած երկիրը դաժան պայքար էր մղում հռոմեացիների ու պարթևների նվաճողական քաղաքականության և դիվանագիտական նենգ խաղերի դեմ՝ հերոսական մաքառումով պահպանելով իր գոյությունն ու պետականությունը:

Լ. Միքայելյանն իր պիեսում բավական հաջող ցույց է տվել, թե ինչպես դժվարին հանգամանքներում գահ բարձրացած Արտավազդ II -ը, իր քաղաքականության առանցք դարձնելով խաղաղասիրությունը, հնարավոր չափով կանխում է նոր պատերազմներն ու արյունահեղությունները՝ դրա համար երբեմն սրից ավելի գործի դնելով իր պետական իմաստությունը, խելքն ու ողբերգուի քանքարը: Այդուհանդերձ, ստեղծված պատմական իրադրությունը շատ բարդ է, հայոց արքայի վիճակը՝ խիստ մտահոգող: Արտավազդի ողբերգությունը հատկապես ծանրանում է ներքին դավադրությունների, գահակալական կոիվների, պալատական նենգ ինտրիգների պատճառով: Ինտրիգներ, որոնց թելերը ծայր առնելով արքունից, գնում են երկրից դուրս, դեպի Հռոմ և Եգիպտոս: Դրված լինելով պատմաքաղաքական նման բարդ կացության մեջ՝ արքան ստիպված է գործել ոչ միայն զգույշ ու շրջահայաց, այլև լինել վճռական, թշնամու նկատմամբ անզիջում, երբեմն դաժան: Թատերագիրը հաջողությամբ է բնութագրել իր գլխավոր հերոսին՝ ստեղծելով մեծ խելքի, պետական ու քաղաքական իմաստության ու դիվանագիտական նրբամտության տեր՝ հայոց թագավորի համոզիչ կերպարը, որ մի քանի տպավորիչ դրվագներում բացահայտվում է իր բնավորության ողջ հմայքով ու վեհությամբ:

«Արտավազդ II» ողբերգությունը գրված է պատկերվող դարաշրջանի խոր զգացողությամբ ու ռեալիստական արվեստով: Հեղինակը հնագետի մանրակրկիտ աշխատանք է կատարել՝ միջամուխ լինելով մեր ժողովրդի անցյալի տարեգրության ուսումնասիրության մեջ և քննական հայացքով ծանոթանալով պատմական վավերագրերին: Դրամատուրգը հիանալի գիտե իր նյութը, ունի պատկերվող դարաշրջանի կյանքի ու միջավայրի նուրբ զգացողություն: Նա կարողանում է վաղնջական ժամանակների դեպքերը շնչավորել և դնել շարժման մեջ՝ ստեղծելով գրավիչ ֆաբուլա ու հետաքրքիր կերպարներ: Լ. Միքայելյանը դրամատիկական պատումում նրբորեն միաձուլել է օտար նվաճողների դեմ հերոսական մաքառման, ներքին գահակալական դավադրությունների և ապա ժողովրդի սոցիալական կոլի պուժետային շերտերը և ստեղծել եռակողմ զարգացող ողբերգական կոնֆլիկտ: Դրամատուրգիական այդ բարդ պայքարի վտանգավոր ջրապտույտում հանդես բերելով Արտավազդ II-ին՝ թատերգակը նրան բացահայտել է իբրև ողբերգական հերոս: Ծանր ու բազմակնճիռ իրադրության մեջ գործող հայոց արքան, պիեսում մխրճված լինելով արտաքին ու ներքին թշնամիների ջանքերով հյուսված խճճուն ինտրիգների մեջ, կանգնած է այնպիսի դժվար լուծելի հարցերի և տանջալից երկրնտրանքների առաջ, որ դրանցից դուրս պրծնելու համար մեծ կամք ու պետական իմաստություն, դիվանագիտական հմտություն և հոգեկան կորով է պետք:

Այդպես է, որովհետև, ինչպես ցույց է տրված պիեսում, երիտասարդ արքան իր հոր՝ մեծն Տիգրան Բ-ի գահը ժառանգում է ահեղ ու փոթորկալի մի ժամանակաշրջանում, երբ հարկ էր թշնամուց վերագրավել ոչ միայն 70 հովիտները, այլև պահել ու պահպանել հայկական պետությունը, սատար լինել հայրենիքին և ժողովրդին՝ արտաքին թշնամիների դեմ մղվող ծանր գոտեմարտում: Եվ այս ողբերգության մեջ Արտավազդ II-ը կարողանում է նրբորեն խուսանավել մեծ Հռոմի ու հզոր Պարսից տերության արանքում, հասու լինել նրանց դիվանագիտության նենգություններին, ոչ միայն զուլիս հանել պետական բազմակնձիռ խնդիրներից ու պալատական դավերից, այլև հոգեկան ու բարոյական ուժ գտնել իր մեջ՝ կառափնարան ուղարկելու իր դավադիր որդուն՝ Չարեհին:

Ի պատիվ թատերգակի, պետք է ասել, որ նա կարողացել է Հայոց արքային ներկայացնել իր պատմական դերի ու համարումի բարձրության վրա, ցույց տալ նրա բնավորության ուժն ու հմայքը: Իր հերոսին հանդես բերելով ծանր ու հարափոփոխ իրադրություններում, անընդմեջ գործողության ու պայքարի մեջ, Լ. Միքայելյանը ջանացել է Արտավազդ II-ին պատկերել ըստ հնարավորի բազմակողմանիորեն, որպես պետական հմուտ գործիչ, դիվանագետ ու ստրատեգ, իբրև մարդ ու ստեղծել խոշոր շտրիխներով նկարած մեծ ու մոնումենտալ կերպար: Եվ դա նրան հաջողվել է:

Լ. Միքայելյանի այս ողբերգության մեջ եռապլան կոնֆլիկտի միաձույլ ու ներդաշնակ ընթացքն ունենում է հետաքրքիր զարգացումներ և հասնում իմաստավոր գաղափարական վերջակետի: Պիեսում ողբերգական կոլիզիան ինչքան մոտենում է իր վախճանին, այնքան ժողովուրդը գալիս է առաջին գիծ և կրոնական հավատի գաղափարը նոր իմաստավորում (Սրի պաշտամունք-Մագիլ) է ստանում: Սկզբնապես, իբրև զուգահեռ պլան, զարգացող սոցիալական պայքարի մոտիվը աստիճանաբար ազատվում է արհեստական կցորդի վիճակից և վերաիմաստավորվելով իբրև ժողովրդի, հողի ու հայրենիքի գաղափար՝ պիեսում դառնում է գլխավորը: Եվ ֆինալում, երբ չկա թագավորն, ու ահեղ վտանգ է կախվել Հայաստան աշխարհի վրա, ժողովուրդն է, որ Մագիլի բերանով պատգամում է սերունդներին ու դարերին դառն ու դաժան կենսափորձից բխող իր նոր իմաստությունը: Նա հիմա իր միակ ճշմարիտ կրոնը համարում է պայքարը, միակ ապավենը՝ մերկացրած սուրբ, քանզի կենսական-պատմական նյութի հիման վրա Լ. Միքայելյանը ստեղծել է գաղափարական հարուստ և արդիաշունչ բովանդակություն ունեցող մի ստեղծագործություն: Հայրենասիրական այս պիեսում կրքոտ ու նպաստավոր կոնֆլիկտի միջոցով հաստատվում է երկրի և ժողովրդի բախտը, ազգային ճակատագիրը սեփական ուժերով տնօրինելու, պատմության ամենաաղժվարին շրջադարձերում ոչ թե ուրիշներին, օտար ուժերին, այլ առաջին հերթին ինքն իրեն ապավինելու, ազգի հավաքական միաբան հզորությանը հենվելու, քաղաքական անհեռանկար կողմնորոշումները մերժելու կամ լավագույն դեպքում դրանք մեծ զգուշությամբ ընտրելու առողջ և օգտակար մտայնությունը: Մեր ժողովրդի հազարամյակները կյանքի և հատկապես XX դարում ապրած մեծ աղետների դառն փորձից արվող տրամաբանական այս հետևություններն էլ պայմանավորել են տա-

դանդավոր թատերագրի այն սթափ պատմահայեցողությունը, որով տոգորված է նրա այս պատմական արժեքավոր ողբերգությունը:

Իր գրեթե բոլոր պիեսներում Լ. Միքայելյանը դրսևորել է դրամատիզմի զգացողություն և սյուժետային սուր մտածողություն, անցյալ դարաշրջանների կյանքի ու մարդկանց հոգեբանության իմացություն, պատմության ոգու զգացողություն: Գրավիչ և դինամիկ զարգացող սյուժեն, սրընթաց գործողությունը, լարված իրավիճակների առատությունը նրա պիեսները դարձնում էին դրամատուրգիորեն տպավորիչ ու բեմական՝ պայմանավորելով թատրոնում դրանց ունեցած հաջողությունը:

Մեր ժողովուրդը միշտ էլ խոր հետաքրքրություն է հանդես բերել դեպի իր պատմությունը, որի հերոսական և ողբերգական, մռայլ ու լուսավոր էջերը կյանքի իմաստուն դպրոց են եղել նրա համար: Հայությունը ոչ միայն հպարտանում է իր պատմությամբ, այլ օգտակար և ուղեցույց դասեր է առնում դրանից, սովորում է գոյատևման դաժան պայքարում ճիշտ կողմնորոշվել և դուրս պրծնել չար ճակատագրի բոլոր նենգ որոգայթներից: Այս առումով անցյալի թեմատիկան երբեք չի կորցրել իր կարևորությունն ու հրատապությունը, ինչպես ողջ հայ գրականության, այնպես էլ, մասնավորապես, թատերագրության համար: Եվ պետք է հուսալ, որ մեր երկրի կյանքի այս նոր, բեկումնային շրջանում էլ կստեղծվեն անցյալ դարի դասական ավանդներին արժանի նոր մեծարժեք պատմական դրամաներ ու ողբերգություններ: