

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՈՒ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԵՌՈՎՈՒ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՊՐՈՖ. Ի. Մ. ՏՐՈՆՍԿԻ

Ա. Ն. ՏԻԿ

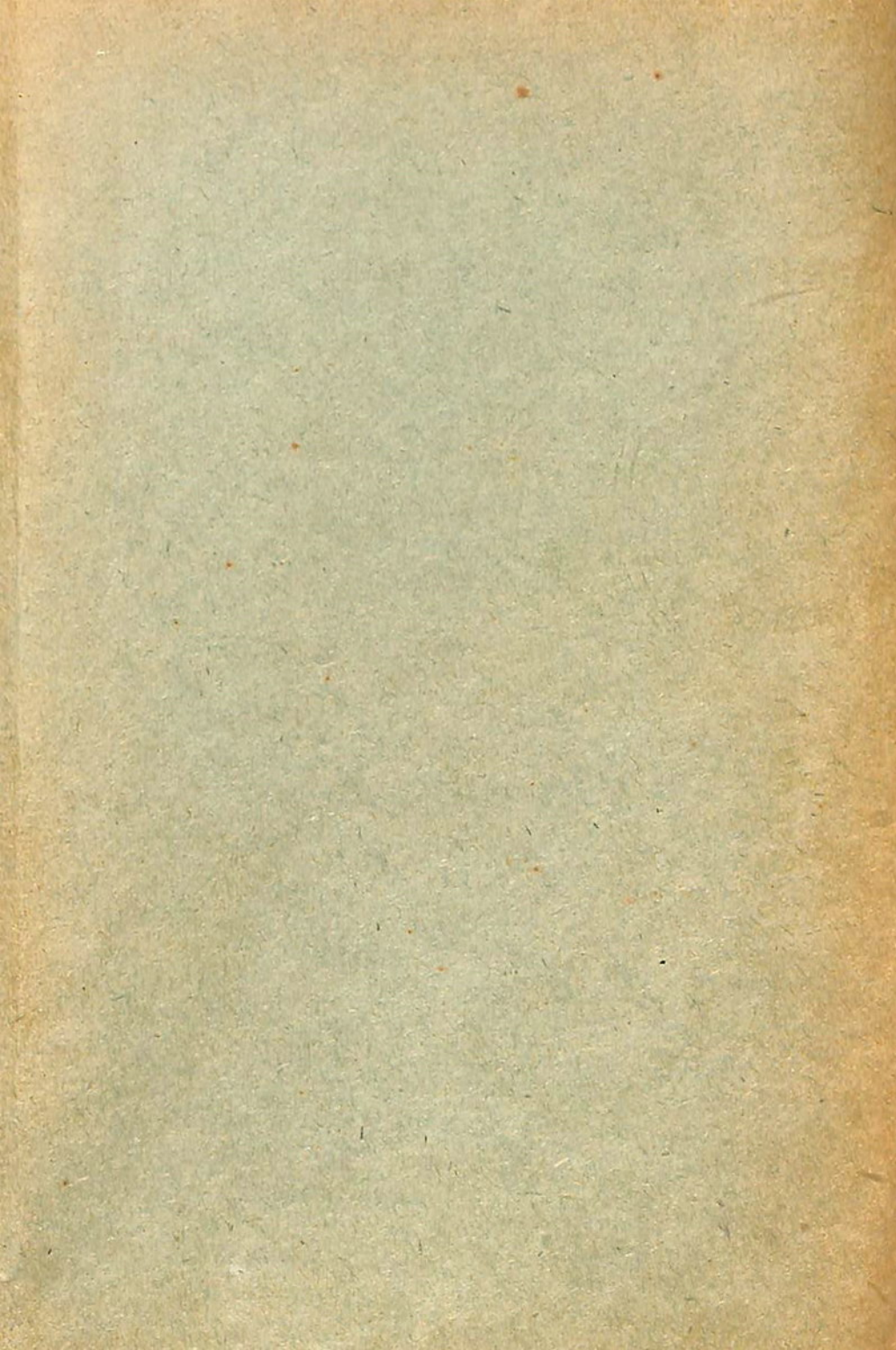
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

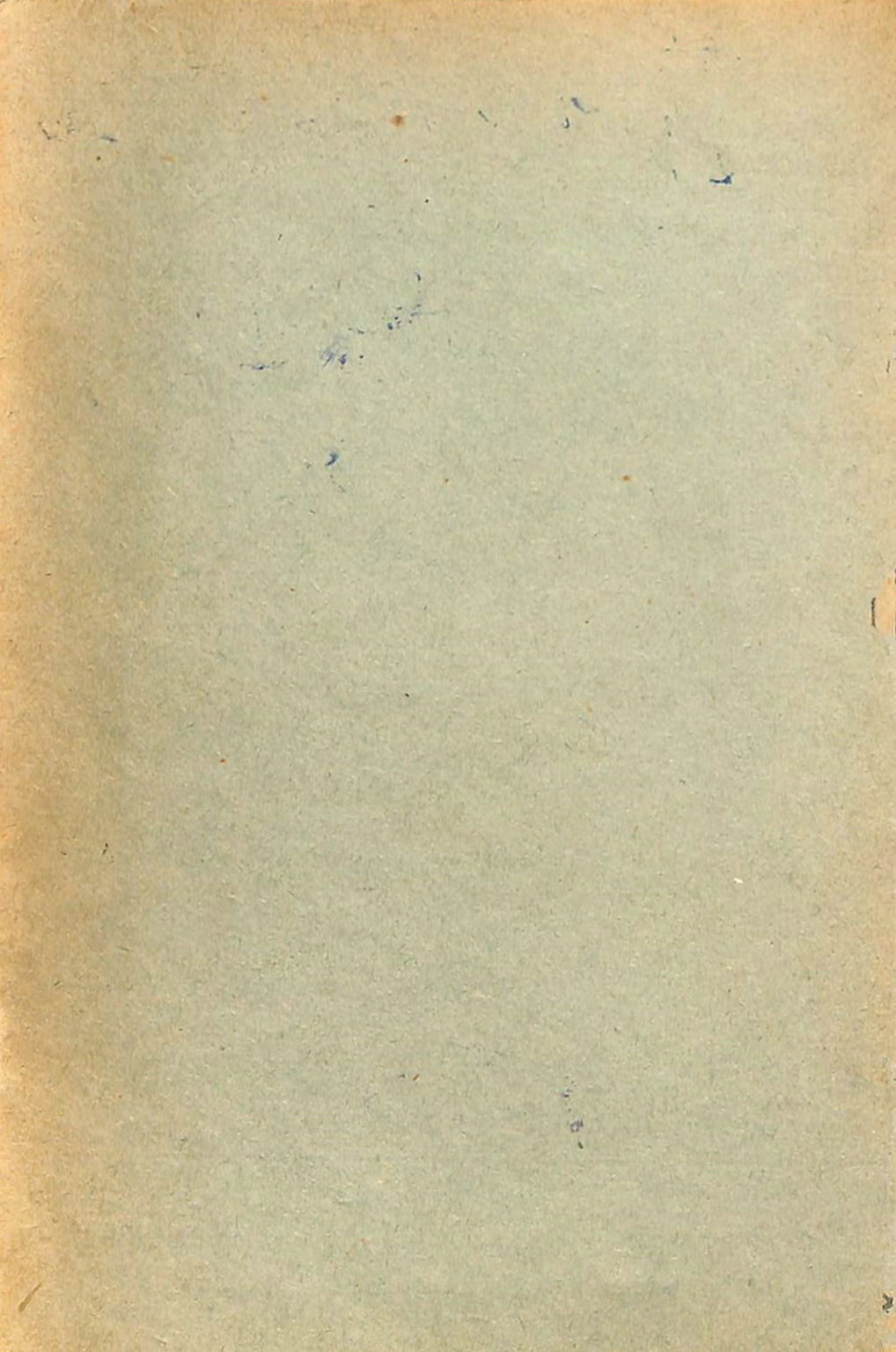
ՄԱՍՆ Ի



ԵՐԵՎԱՆ

1953





ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՈՒ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԵՌՈՒԿԱ ՄԱՆԿԱԿԱՐԺՈՒԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

87/88.09

S-99

ԴՐՈՑ. Ի. Մ. ՏՐՈՆՍԿԻ

1961

U ʒ S t 4

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
Պ Ա Տ Մ ՈՒԹՅՈՒՆ

ԿԱՍՆ ԻԻ

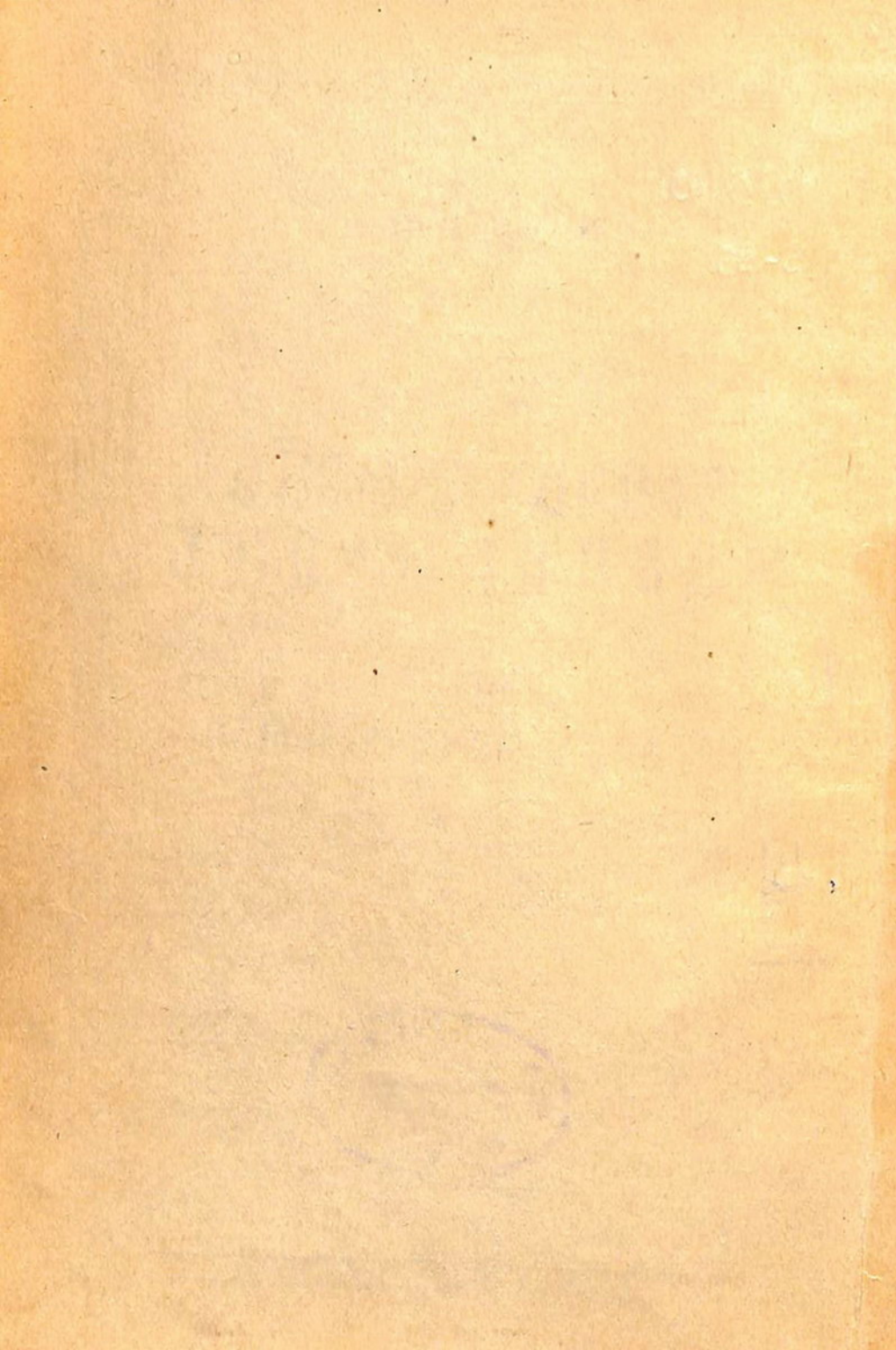
ՀՌՈՄԵԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՅՈՒՆԵՍԿՈՒՅԿԻ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ
ՄԻՆԻՍՏՐՈՒԹՅԱՆ ԿՈՂՄԻՏԻ ԻՐԲԵԿ ԴԱՍԱԳԻՐԺ ՀԱՄԱ-
ԼՍԱՐԱՆՆԵՐԻ ԵՎ ՄԱՆԿԱԿԱՐԺԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏՆԵՐԻ
ՖԷԼՈՂՈԳԻԱԿԱՆ ՏԱԿՈՒԼՏԵՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ

$$\begin{array}{r} 11 \\ 24829 \end{array}$$


ԵՐԵՎԱՆ

1949



ՀՈՌՄԵԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՌԵՍՊՈՒԲԼԻԿԱՅԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՈՒՄ

Գ Լ Ո Ւ Ն I

Ն Ե Ր Ա Ն Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

1. ՀՈՌՄԵԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մեր թ. ա. III դարի կեսին, երբ հույների համար նրանց կլասիկ գրականությունն անցյալ էր, իսկ հելլենիստականն արդեն հասել էր իր ծաղկման ամենաբարձր աստիճանին, Միջերկրական ծովի արևմտյան մասում՝ Իտալիայում սկսում է զարգանալ անտիկ հասարակության երկրորդ գրականությունը՝ Հռոմեականը։ Հռոմը, լինելով Իտալիայի միավորումը պլանավորող լատինների ցեղի կենտրոնական համայնքը, ստեղծում է հունականին զուգահեռ իր գրականությունը և ստեղծում է այն իր սեփական լատիններեն լեզվով։

Հռոմեական ստրկատիրական հասարակությունը հիմնական գծերով զարգացման նույն էտապներն է անցել, ինչ որ հունականը։ Տոհմատիրական կարգերի քայքայման և ստրկատիրության զարգացման հետևանքով դասակարգային հասարակության ծաղումը, ստրկական աշխատանքի վրա հենված արտադրության եղանակը, պոլիսը՝ դաստիարակչին հակասությունների և ռեսպուբլիկական պետական կառուցվածքի տիպիկությամբ, հետագայում՝ ստրկության համակենտրոնացումը, ազատ մանր սեփականատերերի քայքայումը, պոլիսի կազմալուծվելը և ռազմական գիկտատուրայի անցնելը, — անտիկ հասարակության այս ամբողջ ուղին նույնքան բնորոշ է Հռոմի, որքան և Հունաստանի համար։ Բայց

առնտեսական և սոցիալական զարգացման ընդհանուր աիպի նուշնությամբ հանդերձ, հոռմեական սարկատիրական հասարակության աճումն ու անկումն ընթանում էին որոշ շափով ալեիի ուշ ժամանակ և ալլ տեմպով, պատմական և աշխարհագրական ալլ միջավայրում, միջազգային տարբեր պայմաններում, ուստի և Հոռմի պատմութլունը մի շարք սպեցիֆիկ առանձնահատկութլուններ ունի: Աճող Հոռմը նալաճում է կործանվող Հոռնաստանն ու հելլենիստական երկրները, և Հոռմում ալլ «ամբողջ պրոցեսը կրկնվում է ալեիի բարձր աստիճանում» (էնդելս): Ստրկատիրության հակասութլունները Հոռմեական կայսրության մեջ ամենամեծ սրության հասան, որն անտիկ հասարակութլունը խորտակման հասցրեց և հող պատրաստեց նոր, ալեիի առաջադիմական արտադրական եղանակի՝ ֆեոդալականի ծագման համար, որը արդեն հիմնված էր ոչ թե ստրկական, ալլ ճորտերի աշխատանքի շահագործման վրա:

Այսպիսով, Հոռմում կրկնվում է այն ուղին, որով անցել էր հոռնական հասարակութլունը, բայց կրկնվում է յիփփված և բարդացված ձևով: Հոռմի զարգացման ալլ «երկրորդային» ընուշթը անջնջելի կնիք դրեց նրա ամբողջ կուլտուրայի վրա: Հոռնաստանից ալեիի ուշ զարգանալով, Հոռմը շատ հաճախ պատրաստի պատասխաններ էր գտնում իր իդեոլոգիական պահանջների համար: Հոռնաստանում, նրա պատմական զարգացման ուղու զանազան էտապներում, մշակված աշխարհայացքն ու իդեոլոգիական ձևերը հարմար էին գալիս երկրորդ անտիկ հասարակության՝ հոռմեականի համար, վերջինիս զարգացման համապատասխան մոմենտներում: Ուստի հուշներից «փոխառումը» շատ նշանակալի դեր էր խաղում հոռմեական կուլտուրայի, կրոնի, փիլիսոփայության, արվեստի և գրականության ամենաբազմազան բնագավառներում: Սակայն, հուշներից «փոխ առնելով», հոռմեացիներն ալլ հարմարեցնում էին իրենց պահանջներին և զարգացնում էին իրենց պատմության սպեցիֆիկ առանձնահատկութլուններին համապատասխան: Հոռմեական գրականության ոճական ձևերը՝ հոռնական ոճական ձևերի թե կրկնողութլունը և թե դրա հետ միասին ձևափոխութլունն էին, և հոռմեական գրականութլունն իր ամբողջությամբ անտիկ գրականության, որպես համաշխարհային պատմական-գրական պրոցեսի, երկրորդ վարիանտն էր:

Այդ վարիանտի պատմական նշանակութլունը, հոռմեական գրականության տեղը նվրոպայի գրականության մեջ, որոշվում է

պատմական այն դերով, որ խաղում էր Հոռմը եվրոպական Արև-
մուտքի կուլտուրական զարգացման գործում: Հոռմեական գրա-
կանությունը փոխանցող օղակ է եղել հունական և արևմտահե-
լոպական գրականությունների միջև: Արևմտահելոպական գրա-
կանության համար ձևավորող դերն ընդհուպ մինչև XVIII դարը
հիմնվում էր հոռմեական, և ոչ թե հունական վարիանտի ներգոր-
ծության վրա: Ե՛վ Վերածնության դարաշրջանում և՛ XVII—XVIII
դարերում Եվրոպայում հունական գրականությունն ընկալվում էր
Հոռմի պոեզիայի միջոցով: Եվրոպական «կլասիցիզմի» ողբերգու-
թյան մեջ անտիկ շիթը ավելի մեծ չափով ելնում էր հոռմեական
գրամատուրգ Սենեկայից, քան էսքիլոսից, Սոփոկլեսից և էվրիպի-
դեսից: Այդ ժամանակվա եվրոպական էպոսը կողմնորոշված էր
դեպի Վերգիլիոսի «էնեականը», և ոչ թե դեպի հոմերոսյան պոեմ-
ները: Միայն XVIII դարի բուրժուական «նեոհումանիզմը»
իր հետ բերեց նոր կողմնորոշում, որն ուղղված էր այս անգամ
արդեն անմիջականորեն դեպի հունական գրականությունը: Կողմն-
որոշման փոփոխությունը հանգեց այն բանին, որ XIX դարում
հոռմեական գրականությունն սկսեցին թերափնահատել, դիտել
որպես զուտ նմանողական գրականություն: Նրա նշանակությունն
սկսեցին վերածել լոկ «միջնորդական» դերի, պայմանավորված
իր թե այն հանգամանքով, որ լատիներեն լեզուն Արևմտյան Եվ-
րոպայում ավելի էր տարածված, քան հունարենը: Այդ տեսակետը
միանգամայն անհիմն է: Իսկապես, Միջին դարերի առաջին կեսին
և իտալական վաղ Վերածնության ժամանակ հունարեն լեզուն
Արևմտյան Եվրոպայում գրեթե անհայտ էր, մինչդեռ լատիներեն
և իտալերեն ամենուրեք: Բայց անտիկ գրականության մեծ ներ-
գործությունը եվրոպական գրականության վրա կատարվում
է սկսած XV—XVI դարերից, երբ Եվրոպայում արդեն գի-
տեին հունարեն: Երբ Եվրոպան դիմում էր անտիկ գրակա-
նության հոռմեական վարիանտին, ապա այդ տեղի էր ունենում ոչ
թե հունական լեզվին անձանձ լինելու շնորհիվ, այլ որովհետև
հոռմեական վարիանտն ավելի շատ էր համապատասխանում այդ
ժամանակվա գեղարվեստական ճաշակին ու նրա գրական պահանջ-
ներին: XVI—XVII դարերի եվրոպական կլասիցիզմի տեսաբաննե-
րը, զբաղվելով անտիկ երկու գրականությունների համեմատական
գնահատությամբ, միշտ հանդում են հոռմեացիների «զերազանց»
լինելու եզրակացության: Այս տեսակետից շատ հատկանշա-
կան է այդ ժամանակվա գրականության տեսության վերաբե-

րլալ ամենազգեցիկ տրակտատներին մեկը՝ Սկալիգերի (1484—1558)՝ Հոլլիոս Կեսարի «Պոետիկան»։ Սկալիգերը, հոմերոսյան էպոսը վերգիլոսի «էնեականի» հետ մանրամասն համադրության մեջ դնելուց հետո, նախապատվությունը տալիս է «էնեականին»։ Այդ կարգի դատողությունները, որքան էլ պատմականորեն սահմանափակված լինեն որոշ դարաշրջանի ճաշակով, այնուամենայնիվ վկայում են այն մասին, որ «միջնորդական» դերը հոմեական գրականությանը բաժին է ընկել ո՛չ թե պատահաբար, լատիներեն լեզվի ավելի շատ տարածված լինելու հետևանքով, այլ շնորհիվ նրա սեփական սպեցիֆիկ հատկությունների, որոնք նրան տարբերում էին հունական գրականությունից և վերածնության ու XVI—XVII դարերի կլասիցիզմի էսթետիկական պահանջներին ավելի ներդաշնակ էին դարձնում։

Չնայած այդ երկու գրականությունների միատիպ լինելուն, իբրև գրականություններ, որոնք համապատասխանում էին մարդկային հասարակության զարգացման միեւնույն էտապին, շնայած ավելի երիտասարդ հոմեական գրականության մեծ կախմանը՝ ավելի վաղ զարգացած հունականից, հոմեական գրականությունը հունական օրիգինալի պարզ ընդօրինակությունը, պատճենը չէ և իր սպեցիֆիկ առանձնահատկություններն ունի։

Հունական կլասիկ գրականությունը վերաբերում է անտիկ հասարակության գոյացման ժամանակաշրջանին (Հոմերոս) և նրա զարգացման այն աստիճանին, որը կարելի է բնութագրել որպես «պոլիսային» ժամանակաշրջան (ատտիկական գրականություն)։ Հոմեոմ գործն այլ կերպ էր դասավորված։ Հոմեական գրականության ծաղկումը, նրա «ոսկե դարը» համընկնում է հոմեական պոլիսի քայքայման և կայսրության ծագման, անտիկ աշխարհի զարգացման ավելի ուշ աստիճանի հետ։ Նոր հասարակական էտապին համապատասխանում է հասարակության և անհատի փոխհարաբերությունների այլ փուլ, ավելի նեղ պրոբլեմատիկա, բայց անձնական ինքնագիտակցության ավելի բարձր մակարդակ։ Հոմեական գրականության «ոսկե դարը» ծանոթ չէ այն լայն ու բարդ հարցերին, որոնք ծառացած էին ատտիկական ժամանակաշրջանի հունական հասարակական մտքի առաջ, բայց նա սուբեկտիվ կյանքի և ներքին ապրումների նկարագրման ավելի մեծ ինտենսիվության է հասնում, թեպետև ավելի նեղ և սահմանափակ ոլորտում։ Այստեղ էլ պարունակվում է այն նորը, որն իր ամբողջությամբ գիտվող հոմեական գրականությունը հարակցում է անտիկ

գրականության ընդհանուր պատկերին: Վերածնության և եվրոպական արքայադուքսի դարաշրջանի համար ուշ անտիկ շրջանի կուլտուրան ամեն կողմից էլ ավելի մոտ էր, քան պոլիսի կուլտուրան (բավական է հիշել, որ հենց այդ ժամանակ Արևմտյան եվրոպայում մտցվում է հռոմեական քաղաքացիական իրավունքը, և գույքային հարաբերությունները կարգավորվում են Հռոմի կայսրների մշակած օրենքներով), և այդ հակումը դրսևորվում է նույնպես գրականության և արվեստի բնագավառում: Բնորոշ է, օրինակ, որ հռոմեական գրականությանը տրվող առավելության զուգընթաց, մեծ ժողովրդականություն էին վայելում ուշ հունական հեղինակներ՝ Պլուտարքոսը, Լուկիանը, հունական վիպագիրները:

Այս հիմնական տարբերությանը, որը բնորոշում էր հռոմեական գրականության սպեցիֆիկ դեմքը նրա ամենափայլուն ժամանակաշրջաններում, հարկավոր է ավելացնել «միջնորդական» դերը զուգընթացող որոշ այլ մոմենտներ ևս:

Ընդօրինակելով հունական գրականության ոճական ձևերը, հունական գրական ժանրերը, Հռոմը վերացնում է հույների մոտ պահպանված գերապրուկային մոմենտներից շատ-շատերը: Այսպես, հունական դրամայում՝ ողբերգության և կատակերգության մեջ՝ պարտադիր էր խմբի մասնակցությունը: Կապված լինելով Դիոնիսիոսի տոնակատարությունների հետ, որոնց ժամանակ տեղի էին ունենում թատերական ներկայացումները, այդ խումբն շարունակում է գերապրուկոսին դործել և այն ժամանակ, երբ դրաման ըստ էության դադարել էր դրա կարիքն զգալ: Հռոմեական գրականության մեջ դրա պարտադիր լինելու հանգամանքը վերացավ, այնպիսի տեղական առանձնահատկություններ, որոնք բխում էին ժանրի ծագման սպեցիֆիկ պայմաններից, հռոմեական գրականության մեջ արդեն կորչում են:

Մյուս կողմից, հռոմեական գրականությունն իր լավագույն արտահայտություններով հաճախ իրենից ներկայացնում է մի սինթետիկ բոլորի, ինչ որ տալիս էր զանազան ժամանակաշրջանների հույնական գրականությունը: Վերգիլիոսի էպոսը և Հորացիոսի լիրիկան, օրինակ, կողմնորոշված են դեպի կլասիկ ժամանակաշրջանի հունական գրականությունը, բայց դրա հետ միասին օգտագործում են նաև հելլենիստական գրականության նվաճումները, դարերի ընթացքում կուտակած ամբողջ վարպետությունը: Հունական հին ժանրերը հռոմեացիների մոտ նորոգված ձև են ստանում: Հռոմոմ, այսպիսով, Հունաստանի գրական ձևերի ընդլայնած վերար-

տադրութիւնն է կատարւում, ազատագրված տեղական առանձնահատկութիւնները:

Հետեաբար, հոռմեական գրականութեան պատմական նշանակութիւնն այն է, որ նա անտիկ գրականութեան այնպիսի վարիանտ է, որի ծաղկումը կատարւում է հոռմեական տիրութեան ավելի ընդլայնած բազայի վրա և անտիկ հասարակութեան ավելի ուշ աստիճանում, մի վարիանտ, որն իր սպեցիֆիկ հատկութիւններով ավելի հեշտութեամբ կարող էր օժանդակել արեւմտաեւրոպական նոր գրականութեան ձեւավորմանը:

2. ՀՌՈՄԵԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԵՐԻՈԴԻԶԱՅԻԱՆ

Ըստ տրագիցիայի, որն իր ակունքներով սկիզբ է առնում Վերածննդի դարաշրջանից, ընդունված է հոռմեական գրականութիւնը ստորաբաժանել ժամանակաշրջանների՝ լատինական գրական լեզվի դարգացման էտապների համապատասխան. այդ առումով տարբերվում են՝ «արխաիկ» լատիներենը, «կլասիկ» լատիներենը («ոսկե» և «արծաթե») և «ուշ» լատիներենը: Այդ տեսակետից հոռմեական գրականութիւնը պերիոդիզացիայի է ենթարկւում հետևյալ կերպով.

I. Հնագույն ժամանակաշրջան — մինչև Հռոմում հունականի օրնիակով գրականութեան առաջնալը (մինչև 240 թ. մ. թ. ա.),

II. Արխաիկ ժամանակաշրջան — մինչև Յիցերոնի գրական գործունեութիւնը (240—81 թ. մ. թ. ա.),

III. Հոռմեական գրականութեան ոսկե դարը՝

ա) Յիցերոնի ժամանակը — հոռմեական պրոզայի ծաղկումը (81—43 թ. մ. թ. ա.),

բ) Օգոստոսի ժամանակը — հոռմեական պոեզիայի ծաղկումը (43 թ. մ. թ. ա. — 14 թ. մ. թ.),

IV. Հոռմեական գրականութեան արծաթե դարը — մինչև Տրայանոս կայսրի մահը (14—117 թ. մ. թ.),

V. Կայսերական ուշ ժամանակաշրջան (117—476 թ. մ. թ.):

Այս պերիոդիզացիան, թեպետև հիմնավորված է լեզվի «գնահատման» միակողմանի սկզբունքի վրա («ոսկե» և «արծաթե» լատիներեն և այլն), միանգամայն բավարար է նշում Հռոմի գրական պրոցեսի զիջավոր դադարները: Հոռմեական գրականութեան պատմութեան մեծ մենք տարբերելու ենք հետևյալ ժամանակաշրջանները.

I. Ռեսպուբլիկայի դարաշրջան (մինչև 30-ական թվականները մ. թ. ա.)՝

ա) նախադրական ժամանակաշրջանը (մինչև III դ. կեսերը),

բ) հռոմեական գրականության առաջին դարը (մինչև II դ. կեսը, ստրկատիրական ռեսպուբլիկայի աճման ժամանակը).

գ) ռեսպուբլիկայի վերջին դարի գրականությունը (քաղաքացիական կռիվների ժամանակաշրջանը՝ սկսած II դ. վերջից մինչև 30-ական թ. թ. մ. թ. ա.),

II. Կայսրության դարաշրջան (30-ական թվականներից մ. թ. ա. — 476 թ. մ. թ.)՝

ա) ռեսպուբլիկայից կայսրության անցման ժամանակի գրականությունը («Օգոստոսի դարը» մինչև 14 թ. մ. թ.),

բ) կայսերական Հռոմի գրականությունը՝

1) մեր թվականության I դարը («արծաթե դար»),

2) ուշ ժամանակվա հռոմեական գրականությունը

(II—V դ. դ.):

ՆԱԽԱԳԻՍԱԿԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇԻՋԱՆ

Հոռմում գեղարվեստական գրականությունը համեմատաբար ուշ է հանդես գալիս: Այն ծագում է III դարում, հոռմեական կուլտուրայի հելլենականացման պրոցեսում, երբ Հոռմն արդեն վերջնականապես կազմավորված ստրկատիրական պոլիս էր և կարողացել էր իր իշխանությունը տարածել գրեթե ամբողջ Խալկիայի վրա:

Ավելի վաղ ժամանակի խոսքի արվեստը գրական սաղմերից հեռու չէր գնացել. այդ սաղմերը մասամբ կլանվեցին, մասամբ դուրս վնդռվեցին հետագա զարգացմամբ: Տոհմատիրական կարգերի քայքայման և դասակարգային հասարակության ծագման ժամանակաշրջանը, սբը Հունաստանում ուղեկցվում էր գրական հարուստ ծաղկումով, հոռմեական գրականության համար անպատշաճ անցավ:

Հոռմեական համայնքի սոցիալական և քաղաքական զարգացման տեմպերից գրականության հա մնալն արմատավորված էր ոչ թե հոռմեացիների դեպի գեղարվեստական ստեղծագործությունն ինչ-որ «անընդունակ» լինելու մեջ (ինչպես երբեմն պնդում են բուրժուական գիտնականները), այլ հոռմեական վաղագույն պատմության սպեցիֆիկ պայմաններում:

Հոռմը՝ էտրուրիայից դեպի հարավ Խալկիայի արևմտյան առափնյա հին կացիում փոքր մարզի՝ համայնքներից մեկն էր: Կացիումի բնակիչները, լատինները, Խալկիայի մի շարք ցեղերի օղակներից մեկն էին կազմում. այդ ցեղերը միմյանց հետ կապված էին կուլտուրայի միասնությամբ և լեզվական մոտիկությամբ: Լատինական լեզուն պատկանում էր աշապես կոչված «խալիկական» լեզվախմբին: Դրանց մյուս ճյուղավորումը կազմում էին ումբրա-սարենական բազմաթիվ բարբառները, որոնցից

մեզ ամենից լավ հայտնի են ումբրերի (միջին Իտալիայի արևելյան մասում) և օսկերի (միջին և հարավային Իտալիայում) լեզուները: Իտալիայի բնակչությունը, սակայն, աչքի էր ընկնում մեծ բազմազանությամբ ինչպես ազգագրական, այնպես էլ լեզվական տեսակետից: Ոչ-իտալիկ լեզվով խոսող ժողովուրդներից ամենից շատ նշանակություն ունեին էտրուսկները, որոնք հաստատված էին թերակղզու հյուսիս-արևմտյան մասում, և հույները, որոնք Սիցիլիան և հարավային Իտալիան ծածկել էին իրենց գաղութներին ցանցով («Մեծ Հունաստանը»): Էտրուսկներն ու հույները միմյանց հետ պայքար էին մղում Իտալիայի արևմտյան առափնյա ծովային հեգեմոնիայի համար: Լացիումը, տեղավորված լինելով Էտրուրիայի և Կամպանիայի հունական գաղութների միջև, ներգրավվեց այդ պայքարի մեջ:

Հռոմեական պատմաբանների տրագիցիան Հռոմի «հիմնադրումը» հարմարեցնում է VIII դ. կեսերին մ. թ. ա. (սովորաբար 753 թվին մ. թ. ա.): Հնագիտական հետախուզությունների արդյունքները, սակայն, թույլ չեն տալիս այդ «հիմնադրումը» դիտելու որպես ինչ-որ միաժամանակյա ակտ: Լատինական և սարնիական առաջին բնակչությունների հաստատումն ապագա Հռոմի տիրիտորիայի վրա տեղի է ունեցել տրագիցիոն թվականությունից ավելի առաջ, X—IX դարերում. այդ բնակչությունների միավորումը կատարվել է ավելի ուշ և ընդ որում մի քանի նվազով: Հռոմեական պոլիսի կազմվելու մեջ վճռողական դեր է խաղացել այն ժամանակը, երբ Հռոմում կառավարում էին էտրուսկական դինաստիայի թագավորները: Հռոմը, որ ծառայում էր Լացիումում էտրուսկական ազդեցության տարածմանը, այդ ժամանակ լատինական քաղաքների շարքում գերակշռող տեղ էր գրավում: Հռոմի պատմության այդ առաջին էտապում պայմանները բարեհաջող էին դասավորվում երիտասարդ պոլիսի կուլտուրական զարգացման համար: Աճում էին նյութական կուլտուրան ու տեխնիկան, երևան եկավ դիրք: Բարգացում էր նկատվում և կրոնի բնագավառում: Հռոմեական հին հավատալիքներն աչքի էին ընկնում իրենց պրիմիտիվությամբ. առանձին առարկաներն ու պրոցեսներն իրենց աստվածություններն ունեին, բայց հռոմեացիները հաճախ այդ «աստվածներին» չէին անջատում նրանց արտահայտության ոլորտից, նրանց բմբռնում էին ոչ թե որպես ինքնուրույն էակներ, այլ ուժեր, որոնք գտնվում են առարկայի կամ պրոցեսի մեջ, անխզելիորեն ձուլված դրանց հետ: Ցեղային աստվածություն — «նախահայրերը» պատ-

կերացվում էին կենդանակերպ, իբրև գալլ, ծառկուտուտ: Այժմ, այդ պրիմիտիվ հավատալիքներին զուգընթաց, մասամբ էտրուսկների միջոցով, սկսեցին տարածվել հունական մարգկայնացրած աստվածությունների պաշտամունք, և սկսեցին Հռոմ ներթափանցել հունական դիցաբանության պատկերացումները:

VI դ. վերջին էտրուսկական թագավորները տապալվեցին, և հաստատվեց արխատոկրատական ռեսպուբլիկա: Դրանից հետո շուտով Հռոմի դրոթյունը խիստ կերպով փոխվեց: Նա միառժամանակ կորցնում է իր գերակշռությունը Լացիումում և դառնում է մեկուսացած համայնք, որն ստիպված էր անընդհատ պատերազմներ մղել հարևանների հետ: Իտալիական լեռնական ցեղերի տեղաշարժերը պատճառեց են կազմում Կամպանիայի հետ հարաբերություն ունենալուն: Հռոմի մեջ ուժեղանում է գյուղական պահպանողական տարրի տեսակարար կշիռը, և կոլտուրական դարգացումը դանդաղում է: Համայնքի ներսում պայքար է գնում պլեբեյների և պատրիկների միջև: Այդ երկարատև պայքարում, որը շարունակվում է մոտավորապես երկու դար (V—IV դ. դ.), պլեբսն իր համար քաղաքական իրավունքներ նվաճեց, բայց հոմեակական գյուղն, իր բազմաթիվ ազատ մանր հողատերերով և տոհմատիրական կենցաղի նշանակալի գերապրուկներով, մնում էր իբրև արիստոկրատիայի պատվար, և պատրիկական քրմության իդեոլոգիական տիրապետությունը չախջախվեց: Աշխատասեր գյուղացիական համայնքի դաժան դիսցիպլինը, հոր անսահմանափակ իշխանության վրա հիմնված ընտանեկան կառուցվածքը, վաղեմի անցյալի հետ կապված լինելը, — նահապետական-երկրագործական կենցաղի այս դժերը Հռոմին հատուկ էին տակավին III դարում: Հռոմեական կրոնի մեջ հունական աստվածների արմատավորվելու պրոցեսը երկար ժամանակով կանգ առավ: Այդտեղ կենտրոնական տեղը գրավում էր ծիսակատարությունը, որը պաշտպանվում էր քրմերի կողմից, իսկ դիցաբանական պատկերացումները մնում էին աղքատիկ ու անզարգացած: Դիցաբանական և պաշտամունքային հիմքի վրա բազմապիսի բանաստեղծական ձևեր ստեղծելու համար, ինչպես այդ տեղի ունեցող Հռոմաստանում, այդ ժամանակվա Հռոմում ոչ հող կար և ոչ էլ բավարար չափով շարժիչ ուժեր:

Էտրուսկների կոլտուրական ազդեցությունը Հռոմի վրա, որը շատ նշանակալի էր հին ժամանակներում, նույն ուղղությամբ էլ ներգործում էր: Էտրուսկները հարուստ դպրություն ունեին, բայց

նրանց բազմաթիվ «գրքերը» կրոնական, քրմական բնույթի էին։ Էտրուսկները գրականություն չստեղծեցին։ Ինչ վերաբերվում է Հռոմի հարևաններին՝ իտալիկական ցեղերի թվից, ապա նրանք կուլտուրական ավելի ցածր մակարդակի վրա էին գտնվում, քան հռոմեացիները։

Հռոմեական համայնքի փակված դրությունը և նրա պահպանողականությունը, քրմության իդեոլոգիական տիրապետությունը, էտրուսկների կուլտուրական ազդեցությունը, — այս բոլորը մ. թ. ա. V—IV դարերի Հռոմում արգելակում էին իդեոլոգիական զարգացմանը ամբողջությամբ, գրականության գոյացմանը մասնավորապես։ Առանձնապես այդ անդրադարձավ պոեզիայի վրա, որը լիակատար չափով տակավին պահպանում էր իր ֆոլկլորային բնույթը։

Զին Հռոմում կարելի է դիտել երգագոյացման այն բոլոր հիմնական տիպերի՝ առկայությունը, որոնց մենք հանդիպում էինք հունական գրականության ֆոլկլորային ակունքները քննելիս։ Ռիթմավորած կամ չափավորած խոսքը (carmen), ուր բառը դեռ լիովին չի անջատվի երաշտությունից, ուղեկցում էր աշխատանքային օպերացիաները և ծիսական արարողությունները, և դրանց բնույթը որոշում էր «երգի» ժանրային առանձնահատկությունները։

Հռոմեական պոեզիայի հնագույն հուշարձանները պաշտամունքային հիմներն են, որոնք պահպանվել են քրմերի գրանցումներում։ Ամեն տարի մարտին և հոկտեմբերին «սալինների» (ցատկողների — прыгун-ների)՝ Մարս աստծու քրմերի կոլեգիան՝ Հռոմ քաղաքի շուրջը ծխական «պտույտ» էր կատարում։ Զինվորական հագուստով, սրբազան վահաններով ու նիզակներով, կամ մահակներով, նրանք պարելով շրջում էին քաղաքում, մահակներով խփում վահաններին և դիմում տարբեր աստվածների պաշտամունքային «կոչով»։ Չափազանց աղճատված ձևով պահպանվել են քաղվածքներ նրանց հինավուրց հիմներից. լատինական ամենահին պոետիկական այդ անբասր հետազայում անհասկանալի էր արդեն նույնիսկ հիմնը կատարող քրմերի համար։ Մի այլ քրմական կոլեգիա՝ «արվալյան» («հերկային») եղբայրությունը՝ մայիսին կատարում էր եռօրյա տոնակատարություն նվիրված երկրագործության աստվածուհի Dea Dia-ին։ Մեզ հասել են նրանց սրբազան արարողությունների արձանագրությունները, որոնք վերաբերում են կալսության դարաշրջանին, և նրանց հիմնի գրանցումը։

Քրմեբը պարում էին, երեք անգամ կրկնելով գրած երգի ոտանա-
շորը, որն այնքան արխաիկ չէ, որքան սալիների հիմնը, բայց
նույնպես պատկանում է լատիներեն լեզվի ամենավաղ հուշար-
ձանների թվին: Այդ՝ պաշտամունքային դիմում է աստվածներին
խնդիր ցանքսի բարեհաջողության համար:

Օգնեցեք մեզ, Լարեր: Թույլ մի տուր, Մար-Մար, մահ-գրո-
ղին կործանել ավելի շատերին: Կշտացի՛ր, կատաղի Մարս, շեմ-
քին ցատկի՛ր, կանգնի՛ր, Բեր-Բեր (?): Փոխնեկոխ կանչեցեք (?)
բոլոր Սերմնավորներին (ողիներին): Օգնի՛ր մեզ, Մար-Մոր»):

Հռոմեական «երգերի» պահպանված գրանցումները, սակայն,
բազմաթիվ չեն և պատահական են, իսկ այն, ինչ էլ որ կա, հա-
ճախ վերաբերում է ավելի ուշ ժամանակներին: Մի քանի աղոթք,
դյուքումներ, պատգամախոսների նախագուշակումներ, ժողովրդա-
կան օրացույցի նշաններ — մոտավորապես այսպիսին է այն եր-
գերի տեքստերի կազմը, որոնք գալիս են նախագրական ժամա-
նակաշրջանից: «Երգերի» այլ տեսակների մասին տեղեկություննե-
րը հիմնված են ոչ այնքան անմիջական գրանցումների, որքան
հռոմեական գրողների հաղորդումների վրա:

Այսպես, հռոմեական գրողները հիշատակում են աշխատանքի
երգերի տարբեր տեսակների մասին՝ խաղողը հավաքելիս, մանե-
լիս ու հյուսելիս, հովիվների և թիավարողների երգերի մասին:
Այստեղ տեքստեր չեն պահպանվել, միայն թիավարողների երգի
ուշ-անտիկ շրջանի գրական ընդօրինակություն կա, իր կրկնեագու՝

էյա՛, թիավարնե՛ր, թող արձագանքի մեր գլորդյուն էյան:

Ավելի շատ տեղեկություններ պահպանվել են ծիսական եր-
գերի մասին:

Քոստո թող լինի նա, ով վերջինը կվազի՝

Ավելի շատ տեղեկություններ պահպանվել են ծիսական երգերի
մասին:

Հուդարկավորության ժամանակ, սրինգի նվագածությամբ,
կատարվում էր նեմիշա՝ ողբ: Ողբում էին կանայք, ննջեցյալի աղ-
գականուհիները, բայց մենեղդը կատարողները վարձու լալկան
կանայք, պրոֆեսիոնալ եղերամայրերն էին լինում: Նինիյան իր մեջ
պարունակում էր ինչպես վշտի արտահայտություն, այնպես էլ ննջե-
ցյալի գովերգություն, որն, ըստ հին մարդկանց պատկերացում-

ների, պետք է մեռածին օգնել նրա անդրշիրմյան ճանապարհին: Հին հռոմեական կրոնն առանձին պրոցեսներին հատուկ աստվածներ էր վերագրում, և հռոմեացիները երկրպագում էին Նենիյա աստվածուհուն իբրև մահացողների հովանավորի: Նենիյա տերմինը հանդիպում ենք և Փոքր Ասիայում փոյուզացիների մոտ, թեթև այդ Հոմ է ընկել էտրոականների միջոցով, որոնց հետ հռոմեական ծիսակատարական շատ մոմենտներ են կապված: Հուդարկավորության ժամանակ լալկան կանանց հրավիրելու սովորույթը հետագայում վերացավ, և «նենիյա» բառն սկսեց նշանակել թախծալի, մոնոտոն և տխուր երգ:

Պաղարերությունյան տոներին հնչում էին ծիծաղաշարժ երգեր, նման հունական յամբերին: Այստեղ էլ, ինչպես հույների մոտ, ծիծաղը, հայհոյանքը և պղծաշրթությունը դիմում էր իբրև օգնություն բնության կենսարար ուժերին, նույնպես և, ավելի ուշ խմաստավորմամբ, իբրև միջոց մարդկային երջանկությանը «նախաձող» շար դեերի դեմ (հմմ. էպիլոսի և Հերոդոտի մոտ «աստվածների նախաձևի» մասին պատկերացման հետ): Այդ երգերը կոչվում էին ֆեսցենինական, իսկ ծաղրածուները և զվարճախոսները հորջորջվում էին՝ «ֆեսցենիններ»^{*}:

Հնձի տոնակատարությունների ժամանակ «ֆեսցենինական ազատությունների» մասին հիշատակում է հոմերական պոետ Հո-րացիոսը (65—8 թ. մ. թ. ա.):

Չարածնի սովորույթը ֆեսցենին այդ տոների մեջ էր մտել՝

Հայհոյական ոտանավորով գյուղացիք հերթով իրար էին ձաղկում:

Ուղերձներ, գիրք II, ուղերձ I:

«Հերթով» նշանակում է երկու խումբ երգողներ լեզվակոխվել էին միմյան, մեկը մյուսին խիստ ծաղրի ենթարկելով: Ֆեսցենինական երգերը շատ երկարատև պահվեցին հռոմեական կենցաղում, մա-

^{*} Անտիկ գիտնականներն այդ տերմինը տարբեր կերպ էին բացատրում: Ոմանք այն բխեցնում էին Fescennium քաղաքի անունից (հարավային Իտալիայում, լատինացիներին ցնդակից ֆալսկների մարզին մոտ), ուրիշները կապում էին Fascinum (մոգական կախարհություն կամ ֆալոս) բառը հետ: Ժամանակակից հետազոտողները նույնպես տատանվում են այդ երկու ենթադրությունների միջև: Ֆեսցենինական երգերի «ֆալոսական» բնույթը և նրանց վերաբերմամբ մոգական նշանակությունը կասկածի ենթակա չեն, բայց լեզվաբանորեն առաջին մեկնաբանությունն (Fescennium-ից) ավելի արժանապատիվ է թվում:

նապանդ հարսանեկան ծեսերի մեջ: Հարսանիքն էլ պտղաբերության տոնակատարություն էր հանդիսանում, և քիչ չէին լինում «տոնական անարգանքներ» նորապսակների հասցեին:

Ծիսական անարգանքի մոմենտը առանձնապես վառ երևան է գալիս հաղթահանդեսի երգերում: «Հաղթահանդեսը» ամենաբարձրագույն պատիվն էր, ինչպիսին կարող էր տրվել հռոմեական զորավարին, որը վճռական հաղթանակ էր տարել թշնամու հանդեպ: Հանդիսավոր երթով բանակը մտնում էր Հռոմ քաղաքը, որ սովորաբար չէր թուլատրվում: Այդ օրը հաղթանակողն իրեն ներկայացնում էր Կապիտոլական Յուպիտերի՝ հռոմեական համայնքի գերագույն աստծու՝ կերպարով, — Յուպիտերի հանդերձանքով, այդ աստծու պատկերին հատկացրած բոլոր պատվանշաններով և որոնք այդ դեպքի առթիվ բերվում էին տաճարից. աստծու ոսկե կառքով, լծված չորս սպիտակ ձի, նա առաջ էր շարժվում դեպի կապիտոլիական տաճարը, ուր իր հաղթական դափնե պսակը դրոշմ էր կուռքի դիրքը: Իսկ թափորի ժամանակ զինվորները միմյանց նետում էին զորավարին «պախարակող» երգեր: Հուլիոս Կեսարի հաղթական շքերթի ժամանակ, օրինակ, երգում էին նրա վատնողության և անառակության մասին՝

Քաղաքացիներ, պահեցե՛ք ձեր կանանց, ճաղատ շնացողն է մեկ հետ:
Ամբողջ ավարը շնության ևս ծախսել, Հռոմում փող ևս պարտք արել:

Անարգանքները հաղթական երթի ծիսակատարության անհրաժեշտ մասին էին: Հաղթական երթի ամբողջ բնույթն այն է վկայում, որ հաղթողն իր մոռաքը կատարում էր իբրև համայնքի աստծու մարմնավորող, բայց հետագայում այդպիսի նույնացումը վատնավոր մեծամտություն էր թվում, և հաղթանակողի գլխին ոսկե պսակ պահող պետական ասորովն անընդհատ կրկնում էր նրան՝ «ես նայիր և հիշիր, որ դու մարդ ես»: Հաղթողին «աչքով ապրու» հնարավորությունը կասեցնելու համար, նրան տալիս էին հատուկ հմայիչ: Հաղթահանդեսի երգերը, հավանորեն, իմաստավորվում էին նույնպես իբրև հանդիսավորությունը «մոռացելու» միջոցներից մեկը, որով երջանկության արժանացածին նախապահպանում էին «նախանձից»*:

Տոնական անարգանքը ֆիկտիվ, դուռ ծիսական բնույթ ունեւր,

* Հմմ. ռուսական սովորույթը հարսանիքի ժամանակ տիտե կոտրելը, նույնպես և բաղմազան միջոցառումները «չար աչքից» պաշտպանելու համար, որեւէ քովեստի ժամանակ:

բայց ծիծաղաշարժ («Ֆեւցենինական») երգերը կարող էին ծառայել և հասարակական պարսավանք արտահայտելու համար: Խոսիկական ժողովրդական սովորույթը թույլատրում էր հանրային անպատվությունը իբրև հասարակական ներգործության միջոց այն անձնավորության վրա, որն անպատշաճ վարվեցողություն է ունեցել: Մեղավորի տան լուսամուտների տակ կատվի համերգ էին կազմակերպում կամ փողոցում «խայտառակում» էին (այդպես էր կոչվում այդ անպատվությունը), շրջապատելով նրան բազմաթիվ (հմմ. նման հունական սովորույթը): Կարիքի դեպքում այդպիսի անպատվումը կարող էր սոցիալական բողոքի գործիք հանդիսանալ: XII տախտակների հին հոռոմեական օրենսդրությունը «վատ երգերի» համար սպառնում էր խիստ պատժի ենթարկել:

Մեր աղբյուրները հիշատակում են երգային ֆուկլորի մի տեսակի մասին ևս, այն է՝ խնջույքի (սեղանի) երգերի մասին:

Այդ հաղորդումներից ամենակարևորը սկիզբ է առնում մ. թ. ա. II դարի պետական գործիչ և գրող Կատոնից: Ըստ նրա խոսքերի, մի ժամանակ Հռոմում խնջույքներին ներկա եղողները սրնգի ձայնակցությամբ հերթով կատարում էին երգեր, որոնք փառաբանում էին հռչակավոր մարդկանց: Այդ երգերից, որոնք, ակներևորեն, պատկանում էին լիրիկա-էպիկական ժանրին, ուղղակի հետքեր չեն պահպանվել: Այն սովորույթը, որի մասին խոսում է Կատոնը, վերացել էր շատ վաղուց, և ոչ Կատոնն ինքը, ոչ հետագայի հռոմեական հեղինակները, որոնք հաղորդում են սեղանի երգերի մասին, իրենց տրամադրության տակ ոչ մի դրանցում չունենին: Սակայն, Հռոմում էպոսի սաղմերի հարցը մեծ նշանակություն ստացավ կապված հռոմեական պատմական ավանդությունների ծագման ավելի լայն պրոբլեմների հետ:

Հռոմեական պատմաբանների աշխատություններում մենք գտնում ենք հռոմեական համայնքի ճակատագրի հաջորդական շարադրությունը, սկսած, նրա ենթադրական «հիմնադրումից» մ. թ. ա. 753 թվից, և ընդարձակ պատմվածքներ հին Հռոմի առանձին գործիչների մասին: Եթե այդ պատմվածքներն արժանահավատ լինեին, հարկավոր կլինեք ընդունել, որ ոչ մի հին ժողովուրդ իր անցյալի մասին այնպիսի ճշգրիտ գիտելիք չի ունեցել, ինչպես հռոմեացիք: Իրականում, սակայն, հռոմեացիները գրեթե ոչինչ տեղեկություն չունեին իրենց պատմության թագավորական ժամանակաշրջանի մասին և շատ չնչին նյութ ունեին ռեսպուբլիկայի առաջին երկու դարերի մասին: Հռոմեական պատմաբանների

պատմածներն այդ ժամանակվա դեպքերի և մանավանդ անձնավորությունների մասին շատ զգալի չափերով իրենցից ներկայացնում են առասպելական պատմություն: Հոռմի երկվորյակ-Հիմնադիրների՝ Ռոմուլոսի և Ռեմոսի մասին, Տարպեա աղջկա մասին, որ թշնամու է մատնել բերդը, որը պաշտպանում էր նրա հայրը, երեք երկվորյակ-եղբայրներ Հորացիուսների մենամարտը՝ երեք երկվորյակ-եղբայրներ՝ Կուրյացուսների դեմ և այլն, — այդ բոլորը ախլիկ ֆոկլորային սյուժեներ են, որոնք լայնորեն տարածված են դանադան ժողովուրդների մեջ: Առասպելներով զարդարված են նույնպես վաղազույն ռեսպուբլիկայի գործիչների կերպարները, ինչպիսիք են օրինակ՝ Կորնուսուսը, Յինցինատուսը կամ Կամիլուսը: Որտեղի՞ց են քաղել հոռմեական պատմաբաններն այդ առասպելները:

Դեռ XVII դ. վերջին ենթադրվում էր, որ այդ առասպելների համար աղբյուր են ծառայել սերնդե-սերունդ հաղորդվող այն երգերը, սրոնց մասին վկայում է Կատոնը: Նշելով այդ մտքից, Հին պատմության քննադատական մեթոդի հիմնադիր պատմաբան Նիբուրը (1776—1831) զարգացրեց հետևյալ հիպոթեզը. հնագույն Հոռմի մասին հոռմեական պատմաբանների պատմածը հոռմեական էպոսի պրոդաիկ շարադրությունն է: Լինելով Վոլֆի և Լախմանի ժամանակակից, Նիբուրը հին հոռմեական էպիկական պոեմները պատկերացնում էր որպես երգերից կազմված մի շարք և փորձում էր վերականգնել դրանց բովանդակությունը: Նրա հիպոթեզի այդ կողմը արդարացի առարկություն էր առաջացնում. կարելի է Հոռմում ենթադրել ֆոլկլորային լիրիկա-էպիկական երգերի առկայություն, բայց որևէ հիմք չկա պնդելու, թե հոռմեական ֆոլկլորը զարգացավ մինչև մեծ պոեմների ստադիան: Նիբուրի հակահորդները սակայն մյուս ծայրահեղության մեջ ընկան: Դիտելով հոռմեական պատմության մեջ հունական ասքեր անկասկածորեն փոխադրելու որոշ դեպքեր, նրանք փորձում էին ընդհանրացնել այդ պրոցեսը և հոռմեական բոլոր առասպելները մեկնաբանել որպես արհեստական գիտական կոնստրուկցիա ըստ հունական օրինակի, բացասելով նրանց մեջ հոռմեական ֆոլկլորային տարրի ներկայությունը: Այս կետում Նիբուրի հիպոթեզն շատ ավելի տրամաբանավոր է թվում:

Այստեղ տեղին է նշել խիստ էական մի տարբերություն, որ կար հոռմեական և հունական պատմողական ֆոլկլորի միջև: Հունական առասպելը պիսավորապես զարգանում էր

«Տերոսների» մասին ասքերի ձևով: Հունական համայնքներում «Տերոսները» պաշտամունքային երկրպագության առարկա էին, նրանք ըմբռնվում էին իբրև անցյալում իսկապես դոյություն ունեցած մարդիկ, բայց հույների պատկերացմամբ այդ առանձնակի անցյալ էր, տարբեր հասարակ պատմական անցյալից՝ առանձնակի մարդկանցով, որոնք ավելի մոտ էին կանգնած աստվածներին և հաճախ նրանց հետ տոհմակցական հարաբերության մեջ էին գտնվում: Հեսիոդոսը՝ իբրև հատուկ էտապ, որն անմիջականորեն նախորդել է արդի «երկաթե սերնդին»՝ տեղավորում է՝

Փառապանծ Տերոսների տոհմն աստվածային: Կիսաստվածներ են անվանում նրանց մարդիկ որոնք,

Մեզանից առաջ ապրում էին այս երկրում:

Տարբեր էր դրությունը Հռոմում: Հռոմեական կրոնը՝ իր աղոտ, գրեթե միմյանց հետ չկապված աստվածային դեմքերով և Տերոսների պաշտամունքի բացակայությամբ՝ նպաստավոր հող չէր ներկայացնում նշված տիպի «Տերոսական» ասքերի զարգացման համար: Միայն սակավ դեմքեր կային, ինչպես օրինակ, Հռոմի առասպելական հիմնադիր, աստվածացրած Ռոմուլոսն էր, որոնք այդ կողմից նմանություն են երևան բերում հունական «Տերոսներին» հետ: Հռոմեացիները երկրպագում էին հունական «Տերոսներին» հետ: Հռոմեացիները երկրպագում էին «նախնիներին», բայց նրանց սովորական մարդ էին պատկենախնիներին», բայց նրանց առավելապես կենտրոնացած են ոչ բացնում: Հռոմեական ասքերն առավելապես կենտրոնացած են ոչ թե դիցաբանական, այլ պատմական անցյալին վերադրվող կերպարների շուրջը, և հռոմեական պատմողական ֆոկլորը ծավալվում է գլխավորապես պատմական առասպելի ձևով: Ֆոկլորային հողի այդ արմատական տարբերությունը՝ դիցաբանական ավանդություններ Հունաստանում, պատմա-առասպելական Հռոմում՝ հետագայում իրենց ազդեցությունն են ունենում հռոմեական գրականության վրա:

Այդ տարբերությունն արտացոլվել է և կերպարվեստում: Հռոմեական գեղանկարչության և բարձրաքանդակների համար բնորոշ է հետաքրքրությունը դեպի պատմական թեմատիկան, և, ի տարբերություն հունական արվեստի իդեալականացնող տեղեկանքներից, հռոմեական դիմանկարը ձգտում է ռեալ անձնավորության անհատական գծերը ճշգրիտ հաղորդելուն:

Ընդ սմին միանգամայն հարկ չկա հռոմեական պատմողական ֆոկլորը երևակայել բացառապես լիրիկա-էպիկական երգի ձևով: Դրան զուգընթաց միանգամայն հավանական է տոհմային կամ քրմական պրոզայիկ տսքի տրադիցիան ևս:

Տեղական ավանդություններին միանում էին հունականները, որոնք ներծծվում էին Լացիում անմիջականորեն Կամպանիայի հույներից և էտրուրիայի միջոցով: Իտալիան վաղուց ի վեր մըրանում էր հունական դիցաբանության մտահորիզոնի մեջ: Այդ «Հեպտերիան» էր՝ «երեկոյան», «արեւմտյան» երկիրը, մայրամուտի և մահվան մարզը: Ենթադրում էին, որ Սիցիլիայի և Իտալիայի մոտերքում էին կատարվում Ոդիսևսի թափառումները, այստեղ էին տեղադրված Պոլիքսեմոսն ու Էոլոսը, Կրիկեն և ստորերկրյա թագավորության մուտքը: Համաձայն Հեսիոդոսի «Թեոգոնիայի» եզրափակիչ տողերի, Լատինը Ոդիսևսի և Կրիկեի որդին է, որն իշխում էր տերրեցյուններին (էտրուսկներին): Իտալիայում իրենց վերջին օրերն են ապրել հունական առասպելի և այլ հերոսներ Դիոմեդոսը, Փրոկոստեսը: Այդ ասքերն ընկալում էին և իտալիական ցեղերը, որոնք իրենց կապում էին այդ հերոսների հետ: Լացիումում առանձնակի նշանակություն էր ստացել Իլիականի պերսոնաժներից մեկի՝ տրոյացի էնեասի մասին ավանդությունը: Էնեասը, Ափրոդիտեի և տրոյացի Անխիսի որդին, կործանումից հետո թողնց իր հայրենիքը և ժամանեց Լացիում, ուր ամուսնացավ Լատին ղեց իր հայրենիքը և ժամանեց Լացիում, ուր ամուսնացավ Լատին արքայի դուստր Լավինեի հետ: Նրա որդի Ասկանիոսը համարվում էր՝ Հոմերի բարձրանալուց առաջ ամենախոշոր լատինական կենտրոն՝ Ալբա-Լոնգայի հիմնադիրը, իսկ հոմեանցիք իրենց Ռոմուլոսին Ասկանիոսի սերունդ էին համարում: Հոմերոսյան էպոսի դեմքերն, այսպիսով, արմատանում էին հոմեական ասքերի ցիկլում:

Երկրագործական հասարակություններում սովորական միմականացումով ծիսախաղերը վկայագրված են և Հոմեր համար: Տարբեր տոնակատարություններին ելնում էին ծպտյալների թափոններ, շրջագայում էին խոսող դիմակներ (օրինակ՝ հարբած պառավի տեսքով) և զրուցում էին հանդիսատեսների հետ: Ծրպտեղվածների խաղերն ուղեկցվում էին դիալոգի իմպրովիզացիայով: Ագրարային տոների ծիսաղաշարժ «Ֆեսցենինական» երգերը կատարում էին ծպտվածները, և դրանք կրում էին «կառնավալային ազատության» բոլոր գծերը: Կառնավալային մոմենտներով առանձնապես հարուստ էր Սատուռնալիում տոնը (դեկտեմբերին), որի ծիսականությունը պահանջում էր «շրջադարձնել» սովորական հասարակական հարաբերությունները. տերերն սպասարկում էին ստրուկներին, վիճակով նշանակվում էր հատուկ «արքա Սատուռ-

նախում», որի կարգադրութիւնները պարտադիր էին տոնակատարութեան բոլոր մասնակիցների համար: Սակայն այդ բոլորը դրամայի թուլ սաղմերից այն կողմը շէր անցնում: Դրամատիկական խաղի ավելի բարդ ձևեր Հռոմ էին ընկնում միայն դրսից, հարեաններից փոխառման կարգով: Ըստ հռոմեական պատմաբանների ունեցած տեղեկութեան, առաջին անգամ 364 թ. կազմակերպվել են «բեմական խաղեր», իբրև համաճարակի ժամանակ «աստվածային ցասման վերաբերյալ ողորմութիւն հայցելու միջոց»։ Էտրուրիայից հրավիրվեցին պարողներ, որոնք միմեական պարեր էին կատարում: Բեմական ներկայացումները դրանից ոչ շատ առաջ հաստատված «հռոմեական խաղերի» (սեպտեմբերին) կարգովանոնների մեջ անցան: Հռոմեական բեմական խաղերի կարգովանոնների մեջ անցան: Հռոմեական հաստատվում է և տերմինավորաւ էտրուսկական ազգեցութիւնը հորջորջվում էին էտրուսկերեն բանորեն. Հռոմում դերասանները հորջորջվում էին էտրուսկերեն հիստրիոններ (histriones) բառով: Բեմական խաղերի մի այլ տեսակ փոխ էր աննվել Հռոմի հարավային հարեաններ՝ Կամպանիայի օսկերից: Այդ՝ ատելլանան է (Կամպանիայի Atella քաղաքի անունով): Ատելլանան՝ ոչ-մեծ, մի արարվածով դրամա է, մշտական ծաղրանկարային դիմակներով, հիշեցնում է հարավիտալիկական Ֆլիակների խաղը և իմպրովիզացիա է կատարում ըստ սյուժետային հենքի: Կարևորագույն դիմակները չորսն էին՝ որկրամուկ հիմարը — Մաքուսը (Makkus), սնապարծ ապուշը — Բուկոն (Bucco, bucca — «այտ»-ից), ծիծաղաշարժ ծերովը — Պապուսը (Pappus) գիտնական սրիկան — շարանենդ սապատավոր Դոսենուսը (Dossennus, dorsum — «այտ»-ից): Ատելլանան ֆուլիորային դրամա էր, խաղում էին սիրողներ, և ոչ թե պրոֆեսիոնալ դերասաններ, և նույնիսկ ավելի ուշ ժամանակ պահպանում էր կառնավալային ազատութիւն տարրեր՝ առանձին անձնավորութիւնների և հասարակական կարգերի վերաբերյալ:

Վերջապես, հռոմեական ֆուլիորի համար վկայագրված են և սովորական մանր ձևերը — առածներ, ասույթներ:

Հռոմեական, և ընդհանրապես իտալիկական, ֆուլիորային տեքստերի համար (աղոթքներ, հմայումներ) բնորոշ է դիմադրութաւ խոսքը, հնչնակրկնութեան լայն կիրառմամբ, մանավանդ ակտիտերացիաներով, այսինքն՝ սկսող բառերի հնչնակրկնութեամբ: Օրինակ՝ *pastores pecuaque salva servassis* («պահպանիր անվնաս հովիվներին և անասուններին») — հողամասի հաջողակութեան մասին՝ հին աղոթքից): Սակայն կային և մշակված ոտանա-

վորային ձևեր: Հռոմեական ֆոլկլորային երգում հաճախ պատահում է ոտանավոր, որն իր շարժումով հիշեցնում է մեծասարային քառաչափը: Մինչև հունականի նմանող ոտանավորի ձևերի մուծումը, հռոմեական առաջին պոետներն օգտվում էին յուրահատուկ և հին շափերով: Այդ շափը կոչվում էր սատուռնական՝ հնագույն Իտալիայի դիցաբանական տիրակալ՝ Սատուռն աստծու անունով: Սատուռնական ոտանավորի տողը կազմված է երկու կիսատողից, յուրաքանչյուրում 3—4 բարձրացումով՝

Mālum dābunt Metelli Naevio poetae
(Մետելլիուսները քոթակ կտան պոետ Նեվիուսին):

Սատուռնական ոտանավորի տողի վարիանտները բազմապիսի են, և դրա տաղաչափական բնույթը դեռ չի հաջողվել սահմանել: Վիճում էին նույնիսկ այն մասին, արդյոք նա քվանտիտատիվ է՝ կառուցված երկար և կարճ վանկերի հերթագայության վրա, թե շեշտական՝ հիմնված շեշտերի վրա. սակայն վերջինը շատ քիչ է հավանական: Վերանայով գրականությունից՝ այն շարունակվում էր կիրառվել պաշտամունքային տեքստերում, դերեգմանաբարերի արձանագրություններում: Այդպիսիք են, օրինակ, հռոմեական պատմության մեջ հռչակավոր Սկիպիոն տոհմի ներկայացուցիչների սարկովագների վրայի արձանագրություններից մի քանիսը:

Մինչև III դ. պոեզիան բանավոր բնույթ էր կրում, այն ինչ Հռոմում վաղուց դոյություն ուներ գիրը: Արձանագրություններ կան, որոնք սկիզբ են առնում VI կամ նույնիսկ VII դարից, V դ. կեսից Հռոմում գրավոր օրենսգրություն կար («տառներկու տախտակների օրենքներ»): Մագիստրատներն ու քրմերը դանազան գրանցումներ էին անում, կապված իրենց դործունեության հետ: Ամենից շատ նշանակություն ունեին պոնտիֆիկների քրմական կոլեգիայի նյութերը: Գերագույն քուրմն ամեն տարի տախտակ էր դնում, որի վրա այնուհետև նշանակվում էին տարվա կարեվորագույն դեպքերը: Պոնտիֆիկների տարեգրությունները («աննալներ») հետագայում հիմք ծառայեցին հռոմեական պատմագրության համար: Այսպիսով, հռոմեացիների մեջ մշակվում էր գործնական պրոգայի ոճը: Հռոմի պետական կյանքը որոշ պայմաններ էր ստեղծում նաև հասարակական հատի դարգացման համար. այդ ճառերն արտասանվում էին՝ սենատում, ժողովրդական ժողովում, դատարանում: Հին հռոմեական պերճախոսության հատուկ տեսակ էր կազմում «հուղարկավորական դրվատումը»՝ Համբավավոր հռոմեացիների թաղումը կատարվում էր մեծ հան-

դիտարկութեամբ: Ննչեցյալի դեմքից դիմակ էր հանվում. այդպիսի դիմակները, նրանց կրողների անունների և պաշտոնների նշումով աշնուհետև պահվում էին հռոմեացու տան գլխավոր դահլիճում (ատրիումում): Նախնիքները կարծես թե տանն էին մնում, սերունդների հետ միասին: Եվ երբ մահանում էր համբավալոր տոհմի ներկայացուցիչը, հուղարկավորութեան թափօրին հանդես էին գալիս կառքերով «նախնիքների կերպարանքները», այսինքն՝ մարդիկ նախնիների դիմակով, այն զգեստով, որը հատկացված էր նախնիներին ըստ նրանց երեմնի պաշտոնների և համապատասխան շքամբով: Կերպարանավորում էին և իրեն ննչեցյալին: Թափօրը, որը դառնում էր հռոմեական համայնքի պատմութեան մեջ տվյալ տոհմի ունեցած նշանակութեան մի ցույց, շարժվում էր դեպի ֆորում՝ հռոմեական հանրային կյանքի կենտրոնը: Այնտեղ ննչեցյալի մերձագույն տոհմակիցը (կամ պետութեան կողմից նշանակված որեէ մեկը) արտասանում էր «հուղարկավորական դրվատում», որի ժամանակ թվարկվում էին ինչպես ննչեցյալի, այնպես էլ նրա նախնիների արժանիքները: Տոհմի փառքը բարձրացնելու ձգտումը հաճախ հասցնում էր ֆալսիֆիկացիաների. հռոմեական գրողները գանգատվում են, որ պատմական տրագիգիան խեղաթյուրված է «հուղարկավորական դրվատումներով և կերպավորությունների վրա կեղծ մակագրություններով», ի փառս առանձին տոհմերի:

«Կերպավորութեան իրավունքը» միայն նոբիլիտետին էր պատկանում, այսինքն՝ այն անձնավորությունների սերունդին, որոնք բարձր պետական պաշտոններ են զբաղեցրած եղել: Եվ հասարակական ճառը և գործնական պրոզան առավելապես զարգանում էին արիստոկրատիայի շրջաններում, որից հավաքագրվում էին մագիստրատները, քրմերը, իրավագետները: Ժողովրդական ժողովրդայնարկում էր առաջարկները, չքննարկելով դրանք, և հասարակական ճառի հնարավորություններն անշան մարդու համար չափազանց սահմանափակ էին: Նույնիսկ հետագայում, երբ Հռոմում սկսեց զարգանալ գեղարվեստական գրականութունը, դեռ երկար ժամանակ արիստոկրատիայի համար ավելի սազական էր համարվում պրոզան, քան թե պոեզիան:

«Պոեզիան հարգի չէր, — գրում էր հին ժամանակների մասին Միդարի պահպանողական Կատոնը. — ով դրանով տարվում էր կամ դեպի խնջույքները հակումն էր երևան բերում, նրան անբան էին անվանում»:

ՀՌՈՄԵՍԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՋԻՆ ԴԱՐԸ

1. Մ. Թ. Ա. III ԴԱՐԻ ԵՎ II ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻ ՀՈՌՄԵԱԿԱՆ
ԿՈՒՆՏՈՒՐԱՆ ԵՎ ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

[illegible]

* В. И. Ленин, Соч., XXI, 1931, стр. 305.

րազմից հետո (218—201), որի հետևանքով Կարթագենի հզորությունը կործանվեց, իսկ հռոմեացիք ստացան արևմտյան Միջերկրականի կղզիները և Իսպանիայի մի մասը: II դարի ընթացքում Հռոմը նվաճեց Մակեդոնիան և Եվրոպական Հունաստանը, ամրացավ Փոքր Ասիայի արևմտյան ափերին, նվաճեց Կարթագենի մարզը («Աֆրիկան»), Պիրենյան թերակղզին և «նախալպյան Գալլիան»:

Վիթխարի շափերով ստրուկների և հարստությունների ներհոսումը, որոնք կուտակվում էին շնորհիվ հաջողակ պատերազմների և նվաճած երկրների շահագործման, արմատապես փոխեց Հռոմի էկոնոմիկան: Հռոմը ներգրավվեց միջերկրածովյան ապրանքաշրջանառության մեջ: Ամենից խիստ փոփոխություններ կատարվեցին II դարում: Ազատ կապիտալների առկայության և ստրուկների էթանության պայմաններում արիստոկրատիան անցնում էր ստրկական աշխատանքի օգնությամբ խոշոր-կալվածատիրական տնտեսավարության, հավաքագնում էր հողեր և մշակում էր վիթխարի կալվածքներ («լատիֆունդիաներ»): Մյուս կողմից, հռոմեական պետությունն ի վիճակ չէր իր տարեցտարի փոխվող ընտրովի մագիստրատների ոչ-բարդ ապարատի ուժերով շահագործել պրոպինգիանների բնական հարստությունները և դիմում էր կապալառուների օգնության: Դրանք աննշան ծաղում ունեցող ձեռներեց գործարարներ էին, որոնք վիթխարի գումարներ էին վաստակում. այդ գումարները նրանք առևտրական շրջանառության մեջ էին մտցնում և դրանով էլ վաշխառուական գործարքներ էին վարում, վարկավորելով նույնիսկ օտար պետություններին: Առևտրա-վաշխառուական կապիտալի ներկայացուցիչները, սենատական արիստոկրատիայից հետո, կազմում էին Հռոմի ցենզային երկրորդ «հռոմեական հեծյալների» դասը (բարձր գույքային ցենզ ունեցող քաղաքացիները ծառայում էին հեծելազորում): Հենց դրանք էլ պետությանը դրդում էին հետագա էքսպանսիաներին, այնինչ նոբիլիտեաի շարքում կային ազդեցիկ խմբավորումներ, որոնք առաջարկում էին ընդհատել նվաճումները և Հռոմի տիրապետությունների շուրջը ստեղծել անվանապես անկախ, բայց փաստորեն սենատին ենթակա պետությունների ցանց: Այդ խմբավորումը ղեկավորում էր Սկիպիոնների ընտանիքը, որն զգալի դեր էր խաղացել Հռոմի կուլտուրական զարգացման գործում և, մասնավորապես, հռոմեական գրականության զարգացման մեջ: Տիրող դասակարգի շարքերում առաջացավ երկու հոսանք: Նրանց միջև եղած

տարածայնությունը վերաբերվում էր և ներքին քաղաքականության հարցերին: Սկիզբնունների խմբավորումը կողմնակից էր իտալիկների մանր սեփականատերերին արտոնություններ տալուն, քանի որ դրանց վրա արդեն սկսել էր կործանարար ազդեցություն ունենալ ստրկական աշխատանքի մրցումը: Մինչդեռ իտալիկական գյուղացիությունը հանդիսանում էր և արիստոկրատական ռեպուբլիկայի սոցիալական հենարանը և նրա հիմնական ռազմական ուժը: Ստրկատիրական հասարակության հակասությունները, որոնք իր ժամանակին ոչնչացրին պոլիսային սիստեմը Հունաստանում, սկսեցին ակնառու կերպով զգացվել և Հռոմում:

Հինավուրց կյանքի խնայողական եղանակը փլվեց: Ստրկատիրական հասարակության մեջ հարստությունների կուտակման հետևանքը միշտ անարտադրողական սպառումն է լինում: Վաստակի հետևից ընկնելն ուղեկցվում էր ճոխության ծարավով, և օրենսդրական միջոցառումներով դրա արգելման փորձերը ռեպուբլիկաների շէին հանգում: Անհատական սեփականության աճը արդյունքների շէին հանգում: Անհատական ընտանիքը, մեծանում էր կանանց սասանում էր նահապետական ընտանիքը, մեծանում էր կանանց գույքային ինքնուրույնությունը: Հարկավոր է, սակայն, նկատի ունենալ, որ անհատի առանձնացումը դեռ նշանակալի չափերի չէր հասնում և հոռմեական պոլիսի սոցիալական կապերն ամուր էին: Նորիշիտեղի ներփակվածությունը, քանի որ նա չէր ցանկանում էր իր միջավայրը «նոր մարդիկ» թողնել, նրա մեջ պահպանում էր կաստայի ոգի: Հռոմեական արիստոկրատն առաջվա պես իր պարտքն էր համարում ակտիվ մասնակցություն ցուցաբերել պետական կյանքում, հոգ տանել իր տոհմի փառքի մասին: Մյուս կողմից, արիստոկրատիան թույլ չէր տալիս առանձին գործիչների չափազանց առաջընթացում ի վնաս դասին ամբողջությամբ առաժառակելու պես համբավավոր ընտանիքների շուրջը համախմբվում էին բազմաթիվ կախյալ մարդիկ՝ «կլիենտները», իսկ հոռմեական գյուղը մինչև II դ. կեսը տակավին շատ քիչ էր ենթարկվել սոցիալ-տնտեսական փոփոխության:

Բեկում կատարվեց նաև կուլտուրայի բնագավառում: Փոխված հասարակական հարաբերությունները, ռեպուբլիկայի առաջին երկու դարերի կուլտուրական լճացումից հետո, իդեոլոգիական նորոգման պահանջ առաջացրին: Առաջին խթանը ծառայեց Կամպանիայի նվաճումը, դրա հետևանքով հոռմեացիներն անմիջական շփման մեջ մտան հարավիտալիկական հույների հետ: Վրա է հասնում հոռմեական կուլտուրայի հեղինակագիտւմ: Հունա-

կան իրենց իրաւունքներն ու տեղերն աճում էին այն շա-
փով, որչափով Հոռոմի առաջ ծառանում էին քաղաքական և տնտե-
սական նոր խնդիրներ, որոնք արդեն չէին համատեղվում սովորա-
կան նորմաների հետ և պահանջում էին իրականութեան ամօքի
վերացական իմաստավորում:

Առաջին և երկրորդ Պունիկյան պատերազմներն այդ պրոցեսի
պատմութեան ակնառու գագաթնակետերն էին, մի պրոցես, որն
ընթանում էր ոչ առանց հիւլանդագին դեպքերի և պահպանողա-
կանների կողմից ոչ առանց օպոզիցիայի: Այդ կուլտուրական
պայքարն առանձնապէս խիստ ձեւեր ընդունեց երկրորդ Պունիկյան
պատերազմից հետո, սոցիալական հակասութիւնների սրվածու-
թեան ֆոնի վրա: Հելլենաֆիլ Սկիպիոններին այդ ժամանակ հա-
կադրվում էր պահպանողական խմբավորման պարագլուխ, հոռո-
մեական հնութեան երկրպագու՝ Կատոնը:

Հելլենականացումն ընդգրկել էր կյանքի ամենատարբեր կող-
մերը: Կենցաղի մեջ էր թափանցում հունական նշանակաւոր կուլ-
տուրան, սովորույթները, հունական անունները. լայնանում էր
հունական լեզվի հետ ծանոթութիւնը: III դ. վերջին Հոռոմում մեծ
քանակութեամբ հարավիտալիկական հույներ էին ապրում, շնուե-
լով արդեն ստրուկների մասին, իսկ երկրորդ Պունիկյան պատե-
րազմից հետո այդ հոսանքն էլ ամօքի ուժեղացաւ: Առանձնապէս
բնորոշ էր քաղաքի պլեբսի (պլեբեյների) լեզվի համար հունական
ազդեցութիւնը: Պլաւտի կատակերգութիւնները, գրված III և
II դ. դ. սահմանագլխին, լեցուն են հունարեն բառերով: Հույն
ստրուկ-դաստիարակը սովորական երևույթ էր դառնում արիս-
տակրատական միջավայրում: Հունական լեզվի և կուլտուրայի
հետ ծանոթութիւնը II դարում հոռոմեական ամպլանսը զրեթե
դասակարգային հատկանիշն էր, և նույնիսկ նրա ամենապահպա-
նողական ներկայացուցիչները ենթարկվում էին այդ ընդհանուր
հոսանքին: Նշանակաւոր հելլենականացման ենթարկվեց կրօնը:
Հունական դիցաբանութեան հետ հոռոմեացիները վաղուց էին ծա-
նոթ, շնորհիվ էտրուսկների արվեստի և առաջվա պաշտամունքա-
յին փոխառումների: III դ. մոտ աստվածների մասին անտրոպո-
մորֆիկ պատկերացումներն ընդգրկում են ամբողջ հոռոմեական
կրօնը, հավասարութեան նշան է հաստատվում հունական Օլիմպոսի
դեմքերի և հոռոմեական աստվածութիւնների միջև: Հոռոմեական
աստվածների համար կառուցվում են տաճարներ և կանգնեցվում
են արձաններ: Հոռոմում կազմակերպվում են սրբազան արարողու-

Յուններ հունական օրինակով՝ թափորներով, խմբերգային օրհներգներով և բեմական ներկայացումներով։ Այդ հող է պատրաստում հունական պաշտամունքում ամրացած գրական ձևերը տեղափոխելու համար։ Էնեասի մասին ասքը, որը դիցաբանական կապ էր հաստատում հունական աշխարհի հետ, պաշտոնական ընդունելություն է գտնում։ Հին հռոմեական կրոնը ֆորմալիստական էր՝ նա միայն պահանջում էր ծեսերի մանրակրկիտ կատարում. հելլենականացումը, իր ուժի մեջ թողնելով հին ծիսական սխառմը, աստվածների մասին պատկերացումների մեջ մտցնում էր բարոյախոսական մոմենտ։ Այդպիսի ֆորմալիզմով էլ աչքի էր ընկնում հին հռոմեական իրավունքը. այն ընդունում էր միայն մի քանի գործարքներ, բոլորապատված ծանրակշիռ ծիսակատարության գործողություններ, իրավաբանական ուժը կախումն ուներ թյամբ, և գործողության իրավաբանական ուժը կախումն ուներ բացառապես որոշ ծեսեր կատարելուց և համապատասխան ֆորմուլաներ արտասանելուց։ Այդ ծեսերը կատարելու համար՝ գորմուլաներ արտասանելուց։ Այդ ծեսերը կատարելու համար՝ գործարքը կատարելիս կամ դատական քննության ժամանակ՝ կողմնորի անձնական ներկայությունը պարտադիր էր։ Գույքային շրջանառության բարդացումով այդ իրավունքը սակավ կարող էր գործադրվել, ընդ որում դա իրավաբանական պաշտպանություն էր ցույց տալիս միայն հռոմեական քաղաքացիներին («քաղաքացիական իրավունք» — *ius civile*)։ Օտարերկրացիների հետ հարաբերությունների համար հունական դադափարների հիման վրա սկսեց մշակվել նոր իրավունք, որը գործի էությունը և պարտավորությունների կատարման բարեխղճությանը ավելի էր նշանակություն տալիս, քան խոսքերին ու ծեսներին («ժողովուրդների իրավունք» — *ius gentium*)։ Հռոմեական պետության մեջ կենտրոնը և՛ տնտեսապես և՛ իդեոլոգիապես ավելի քիչ էր զարգացած, քան ծայրամասը, և քննվող ժամանակաշրջանի ընթացքում իրավունքային երկու սխառմներն էլ միասին գոյություն ունեին՝ հինը քաղաքացիների համար, նորն այնտեղ, ուր եթե կողմերից գոնե մեկը օտարերկրացի էր։ Իրավունքի բնագավառում, սակայն, հռոմեացիները նշանակալի օրիգինալություն պահպանեցին և, ելնելով հույների սկզբունքներից, նրանց համար ինքնուրույն իրավաբանական արտահայտություն ստեղծեցին։ Անտիկ իրավագիտությունը ոչ թե հույների, այլ հռոմեացիների ստեղծագործությունն է։

Հունական գաղափարների կարևորագույն հաղորդիչն այդ ժամանակ գրականությունն էր։

Հռոմեական գրականության նախակարապետը՝ IV դ. վերջի և

III դ. սկզբի ականավորագույն պետական գործիչ, համարձակ ռեֆորմատոր Ապիուս Կլավդիուսն էր: Լինելով տոհմիկ պատրիկ և պահպանողականության ու պատրիկական արտոնությունների գեմ վճռական պայքարող, որը կանգ չէր առնում գրեթե ուղուցիտն բնույթի միջոցառումների առաջ՝ Ապիուս Կլավդիուսն առաջինն էր Հռոմում, որ գնահատեց զրականության նշանակությունն իբրև իդեոլոգիական ուժ և հանդես եկավ որպես գրող: Հռոմի պատմության մեջ հռչակավոր նրա ճառը, ուղղված Պլուրոս Թափափորի հետ հաշտություն կնքելու գեմ (279 թ.), հրատարակվեց իբրև քաղաքական բրոշյուր: Այդ պետական գործիչ համար է՛լ առավել նշանակալից է այն, որ նա կազմում է «Մենտենցների», աֆորիզմների ժողովածու սատուռնական ոտանավորներով, օգտագործելով հունական դնոմական զրականությունը: «Մենտենցներից» պահպանվել է միայն երեք աֆորիզմ — զրանցից մեկը մտել է նոր Եվրոպայի ժողովուրդների առածների մեջ՝ «յուրաքանչյուրն իր բաղդի դարբինն է»: Ապիուս Կլավդիուսի բանաստեղծական գործունեությունն իր հետնորդները չունեցավ, բայց նրա օրինակը նախանշում էր, որ հունական երկերի մշակումն այն ուղին է, որով կրնանա ծագող հռոմեական զրականությունը:

Հռոմեական առաջին պոետները սոցիալական ցածր դիրք ունեցող մարդիկ էին, սովորաբար նույնիսկ հռոմեական քաղաքացիներ չէին, այլ իտալիկներ կամ ազատագրված ստրուկներ էին: Նրանք հունական օրինակները վերարտադրում էին իբրև Թարգմանություններ և փոխադրություններ կամ ինքնուրույն երկեր՝ հունական ոճով: Հունական թեմատիկան երկար ժամանակ գերիշխում էր հռոմեականի վրա: Բայց, չնայած ամբողջ արտաքին նմանողությամբ, հունական զրականության շատ առանձնահատկություններ կորչում էին, երբ փոխադրվում էին այլ հասարակական միջավայր, և հունական ժանրերն այնտեղ նշանակալի փոփոխությունների էին ենթարկվում: Հենց սկզբից հռոմեական «նմանողության» մեջ նկատելի են փոխադրության ու ընտրության մոմենտները: Հունական զրականության բոլոր տեսակները չէին հարմարվել III դ. Հռոմի իդեոլոգիական պահանջներին և հռոմեական հասարակության կուլտուրական մակարդակին: Այդ նպատակի համար ամենից քիչ պիտանի էին նորածն հելլենիստական հոսանքները, ալեքսանդրիական պոեզիան՝ նրա «գիտնական» պոետներով, էլեգիաներով, էպիգրամներով, իդիլլիաներով: Հռոմեացիներն առավելապես կողմնորոշվում էին դեպի հին ժանրերը,

«Դրանք բնորոշ էին պոլիսպալին ժամանակաշրջանի համար՝ դեպի էպոսը, ուղեբեղավթյունը և կատակերգությունը: Այս երեք ժանրերի հում մտնելուց հետո է, որ ըստ էության սկսվում է հումեական դրականության պատմությունը:

III—II դ. դ. գրականությունից իբրև ամբողջական երկեր, եթե հաշվի չառնենք Կատոնի «Յերկրագործության մասին» գյուղատնտեսական տրակտատը, պահպանվել են միայն Պլատոնի և Տերենտիուսի կատակերգությունները: Հռոմեական գրականության ծաղկումը վերաբերվում է նրա զարգացման արդեն հաջորդ ժամանակաշրջաններին, և ուշ անտիկ ժամանակը, որի հետաքրքրությունը որոշում է մեզ հասած հուշարձանների կազմը, մեծ ուշադրություն էլը դարձնում «արխայիկ» գրողներին: Հռոմեական ֆիլոլոգների սերը դեպի հինավուրց լեզուն, ճիշտ է, որ պահպանել է հին գրականության բավականաչափ մեծ քանակությամբ փրագմենտներ, բայց դրանք միշտ էլ, որ բավարար չափով հստակ պատկերացումներ են տալիս գեղարվեստական ամբողջության մասին: Հռոմեական վաղ պոեզիայի այնպիսի նշանակալի ճյուղ, ինչպիսին ողբերգությունն է, մեզ համար միանգամայն մոպ է մնում:

2. ԱՌԱՋԻՆ ԳՈՆՏՆԵՐԸ

Մեր թ. ա. 240 թ., առաջին Պոնտիկյան պատերազմը վերջանալուց հետո, առանձին հանդիսավորությամբ կատարվեց «Հոտմեական խաղերի» տոնը: Այդ տոնին հրավիրվել էր նույնիսկ Հոտմի սիցիլիական դաշնակից, Սիրակուզայի տիրան Հիերոնը: Այդ տոնակատարության բեմական խաղերի ծեսի մեջ առաջին-անգամ մտցրվել էին հունական օրինակի դրամաներ, և լատինե-րեն լեզվով այդպիսի դրամայի բեմադրությունը հանձնարարվել էր Լիվիուս Անդրոնիկին (վախճանվել է 204 թ.):

Հուլյն դերի, Լիվիուսների պլեբեյական ընտանիքի ազա-
տագրված ստրուկ, Լիվիուս Անդրոնիկն ուսուցիչ էր: Հուլյների մոս-
նախասկզբնական ուսուցումը կառուցվում էր բացատրական ըն-
թերցանության վրա, և առաջին տեքստը, որին դիմում էր սովորո-
ղը, հոմերոսյան էպոսն էր: Լիվիուս Անդրոնիկն այդ մեթոդը փո-
խադրում է Հոոմ և համապատասխան լատիներեն տեքստ է ստեղ-
ծում՝ նա «Ողիսականը» թարգմանելով լատիներեն: Թե ինչով էր
թելադրված «Ողիսականի» և ոչ «Իլիականի» ընտրությունը, կարելի

է միայն կռահել: Թարգմանիչը կարող էր առաջնորդվել ինչպես քարոյախոսական-մանկավարժական նկատառումներով, այնպես էլ այն հանգամանքով, որ Ողիսևսի դեմքը և նրա թափառումները՝ մեկուսացած Սիցիլիայում և Իտալիայում, հոռմեացիների համար տեղական հետաքրքրություն էին ներկայացնում: Լիվիուսի «Լատիներեն Ողիսական»-ը երկու դար շարունակ մնում էր որպես Հռոմի դարեցական գիրք, բայց այդ դրա հետ միասին, հոռմեական դրականության առաջին հուշարձանն էր: Դրա նշանակությունը լիապես արժեքավորելու համար, պետք է հաշվի առնել, որ հոռմեական գրականությանն անծանոթ էր գեղարվեստական թարգմանությունը: Լիվիուսի աշխատությունը նոր և անօրինակ էր. եվրոպական գրականության մեջ այդ առաջին գեղարվեստական թարգմանությունն էր: Թարգմանության սկզբունքը Լիվիուսը կատարեց խնքնուրույնորեն: Ինչպես ցույց են տալիս ֆրագմենտները, Լիվիուսն իրեն թույլ էր տվել պարզեցնել բնագիրը, վերապատմել, բացատրել, կերպարները փոփոխել: Հոռմեական սատվածների անունները ձևափոխվում են հոռմեական եղանակով: Ազատ թարգմանության այդ սկզբունքն ընկալեցին և հետագայի հոռմեական թարգմանիչները: Նրանց խնդիրն էր ոչ թե օտար հուշարձանի վերարտադրությունն իր բոլոր պատմական առանձնահատկություններով, այլ դրա հարմարեցումը՝ Հռոմի կուլտուրական պահանջներին, սեփական գրականության և գրական լեզվի հարստացումն օտար նյութի օգնությամբ: Այդպիսի թարգմանությունն արժեքավորվում էր որպես խնքնուրույն գրական ստեղծագործություն: Լիվիուսը չհետևեց բնագրի և ոտանավորի ձևին: «Ողիսականը» նա թարգմանեց սատուռնական ոտանավորով, այդպիսով, հարելով հոռմեական պոետիկ տրադիցիային: Սատուռնական տողը կարճ է հեկզամետրից, և բնագրի շարահյուսա-ոճի մեծական շարժումը Լիվիուսի մոտ միանգամայն փոփոխված է:

Սկսած 240 թվից Լիվիուս Անդրոնիկն աշխատում է հոռմեական բեմի համար, մշակելով հոռմեական ողբերգություններն ու կատակերգությունները: Ողբերգությունները հոռմեական դիցաբանական թեմատիկա ունեին: Լիվիուսն առանձնապես հաճույքով սյուժեներն ընտրում էր տրոյական ցիկլից, որը դիցաբանորեն կապված էր Հռոմի հետ: Իր ողբերգությունների հիմքի համար նա վերցնում էր ատտիկական մեծ դրամատուրգների երկերը ևս (օրինակ՝ Սոփոկլեսի «Այաքսը»), ինչպես և ավելի ուշ պիեաները: Հոռմեական դրաման, ինչպես և հունականը, միշտ կազմվում է

ստանալորնեքով: Հենվելով հռոմեական ֆոլկլորային շարիեր վրա, Լիվիուսը ստեղծեց զրամատիկական ստանալորի ձևեր, որոնք մոտենում էր հունականին: Հին հունական ողբերգության սպեցիֆիկ առանձնահատկությունը՝ երգեցիկ խումբը՝ Հոմոսում չընկալվեց. հռոմեացիները, հավանորեն, այդ ուղղությամբ հետևում էին հարավ-իտալիական թատերական պրակտիկային, որը նրանց համար բնական օրվեստի օրինակ էր ծառայում: Հռոմեական ողբերգությունը կազմված էր դիալոգից և արիաներից, որոնք էվրիպիդեսի ժամանակվանից սովորական էին հունական ողբերգության մեջ: Կատակերգություններում՝ պաֆսանվում էին հունական սյուժեի և պերսոնաժները: Հռոմեական վաղ կատակերգությունը «րիկնոցի կատակերգություն» էր (comoedia palliata, pallium-ը հունական թիկնոցն է), և ղեռասանները հաղնում էին հունական զգեստ. հռոմեական պերսոնաժներով կատակերգությունը՝ «պարեգոտի կատակերգությունը» (comoedia togata)՝ երևան եկավ զգալիորեն ուշ:

թիւում դառնում էին այն Մետելլիուսները, որոնք, ըստ ավան-
 դույթյան, պոեւին պատասխանել էին սատուունական բա-
 նաստդով: Հռոմեական պայմանների համար Նեպիուսի ազա-
 տարանութիւնը չափազանց համարձակ էր և չպատկաստվեց:
 Նեպիուսին անարդարքի սյունին դամեցին և վտարեցին Հռոմից,
 իսկ հետագայի կատակերդու պոետները խուսափում էին
 արդիական քաղաքական հարձակումներից: Մեծ չափով տարած-
 վեց մի այլ եղանակ, որը գործադրում էր Նեպիուսը հունական
 կատակերգութիւնները մշակելիս: Այդ կոնաամինացիան էր, այն
 է՝ թարգմանվող պիեսի մեջ հետաքրքրական տեսարաններ և մո-
 տիվներ մտցնելն այլ պիեսներից: Հռոմեական հասարակութիւնն
 ավելի ուժեղ զվարճալի էֆեկտներ էր պահանջում, քան հունակա-
 նը: Ատտիկական պիեսները բավականաչափ ծիծաղաշարժ չէին
 թվում և կարիք էր զգացվում ուժեղացնել դավեշտականութիւնը:
 Այդ նպատակին էլ ծառայում էր կոնաամինացիան: Այդպիսի եղա-
 նակի հնարավորութիւնը պայմանավորված էր հունական կենցա-
 ղային կատակերգութեան սյուժեների միակերպութեամբ և դիմակ-
 ների մշտականութեամբ:

Իբրև ողբերգու պոետ Նեպիուսը չէր սահմանափակվում հու-
 նական դրամաների ձեափոխութեամբ: Նա հռոմեական սյուժեով,
 ինքնուրույն ողբերգութիւններ էր կազմում: Այդ ողբերգութիւն-
 ները հռոմեացիները «պրետեքստատ» էին անվանում (fabula
 praetextata). գործող անձինք զգեստավորված էին «պրետեքստ»-ով
 (praetexta)՝ հռոմեական մագիստրատների և քրմերի ծիրանի
 երիզով պարեզուով: Ինչպես մենք արդեն մատնանշել ենք, հռո-
 մեական ավանդութեամբ միայն Ռոմուլոսն էր իրենից հունական
 առասպելի կերպարներին նմանվող դեմք ներկայացնում: Հռոմեա-
 կան ասքերի բնույթին համապատասխան «պրետեքստատները»
 պրվում էին պատմական սյուժեի հիման վրա, հաճախ նյութ քա-
 ղելով ժամանակակից պատմութիւնից: Արդեն Նեպիուսի սյուժե-
 ների մեջ մենք գտնում ենք Ռոմուլոսի մասին ասքին զոգրնթաց,
 նրա ժամանակակից Կլավդիուս Մարցելիուսի գալլերի հանդեպ
 տարած հալթանակը: Սակայն Նեպիուսի և հետագայի դրամատուրգ-
 ների ստեղծագործութեան մեջ «պրետեքստատները» շատ ավելի
 համեստ տեղ են զբաղում, քան հունական դիցաբանական սյու-
 ժեով ողբերգութիւնները: Հռոմեական դեմքերն ամենից շատ պի-
 տանի էին ռազմա-պատմական թեմատիկայի համար: «Պրե-
 տեքստատները» բեմադրվում էին առավելագույն պատահական խա-

Պերի ժամանակ, որոնք կազմակերպվում էին մասնավոր ինիցիատիվալու հաղթական երթերի կամ հռոմեական զորավարների հուլարկալորովյալ ժամանակ:

Այն, ինչ որ վատ հաջողվեց ողբերգության համար, ավելի շատ կենսունակ դուրս եկավ էպոսի բնագավառում: Նեվիլուսի ինքնուրույն նվաճումը նրա ստեղծած «Պոնիկյան պատերազմ» պատմական էպոսն էր: Թեման մոտ անցյալի պատմական դեպքը՝ Պոնիկյան պատերազմն էր, բայց պատմական մասին Նեվիլուսն ախաղդե է դիցարաճական մաս, աստվածների մասնակցությունը՝ հունական պոեմների օրինակով: Նեվիլուսն սկսում էր Տրոյայի կործանումից, պատմում էր Տրոյայից հեռացած էնեասի թափառումների մասին, փոթորկի մասին, որ նրա դեմ էր ուղղել տրոյացիներին թշնամարար տրամադրված Յունոնան, էնեասի իտալիա ժամանակու մասին: Երկրային պլանի հետ հերթագայում էր օլիմպականը. էնեասի մայրը, Վեներան, իր որդուն պաշտպանում էր Յուպիտերի առաջ: Նեվիլուսի այդ պատմածը, որը հիշեցնում է «Ոդիսականի» որոշ էպիզոդները, հետագայում օգտագործեց Վերգիլիոսը «էնեականի» համար: Շարադրվում էր նույնպես Ռոմուլոսի մասին ապրը. Նեվիլուսը նրան պատկերացնում էր էնեասի թոռ: Նեվիլուսը հիշատակում է Կարթագենի հիմնադիր Դիդոնա թագուհու մասին: Վերգիլիոսի «էնեականում» էնեասը թափառումների ժամանակ ընկնում է կառուցվող Կարթագենը, և Դիդոնան սիրահարվում է էնեասի վրա: Հայտնի չէ, կա՞ր արդյոք այդպիսի սյուժետային համակցում Նեվիլուսի մոտ. եթե այդ աղյուսակներ, ապա Դիդոնայի մերժված սերը դիցարանական հիմնավորում կժառաջեր Հոմերու Կարթագենի թշնամիների և Պոնիկյան այն պատերազմի համար, որը ընդարձակորեն շարադրվում էր պոեմի երկրորդ մասում: Նեվիլուսի էպոսը, հետագայի հոմեական հրատարակիչների կողմից յոթ գրքի բաժանված, գրվել է, ինչպես և ասարակիչների կողմից յոթ գրքի բաժանված, գրվել է, ինչպես և իվիլուս Անդրոնիկի «Լատիներեն Ոդիսականը» սատուռնական տառնալուծով:

3. ၈၂, ၆၂, ၈၂, ၈၂, ၈၂, ၈၂

Հոռմոսթ Թատրոնն արագորեն արմատավորվում էր: Մոտավորապես 220 թվին, բացի հին «Հոռմեական խաղերից», հաստատվեցին «պլեբեյական խաղեր», որոնք շուտով հարստացան Թատրական ներկայացումներով. 212 թվից դրանց միացան Ապոլոն-

յան խաղերը», իսկ 194 թվից աստվածների մեծ տիրամոր պատվին նվիրված խաղերը: Մեծացած պահանջը Հոռոմ էր դրամվում դրամատիկական և դերասանական տաղանդներ, դրամալի առանձին ճյուղերում ծնունդ առավ մասնագիտացում: Այն պոետներին թվին, որոնք իրենց սահմանափակում էին կատակերգական ժանրով, պատկանում է և հռոմեական տոաջին հեղինակ Պլավտուսը (վախճանվել է մոտավորապես 184 թ.), որից մեզ հասել են ամբողջական երկերը:

Տիտուս Մաքուսը (կամ, ինչպես նրան անվանում էին ավելի ուշ ժամանակ՝ Մալցիուսը), Պլավտուս («տափակատաք») մականունով, ծնվել էր Լացիումից ղեպի հյուսիս-արևելք գտնվող՝ Ումբրիումի մարզում: Նրա մասին կենսագրական տեղեկություններն աղքատ են և քիչ արժանահավատ: Նա պրոֆեսիոնալ բեմի գործիչ էր, և հնարավոր է Մաքուս անունը, որ նշում էր առեւտրանշի գիմակներից մեկը, նույնպես իրենից մականուն էր ներկայացնում: Պլավտուսի գրական գործունեության ժամանակը վերաբերվում է մեր թ. ա. III դ. վերջին և II դ. սկզբին: Նրա կատակերգությունների բեմադրության երկու տարեթիվ են միայն ճշգրիտ հայտնի՝ 200 և 191 թ. թ.: Լինելով բեղմնավոր և հռոմեական հասարակության կողմից ժողովրդականություն վայելող՝ դրամատուրգ, Պլավտուսը թողել է կատակերգությունների մեծ քանակ, դրան հետաքայլում խառնվել են նրան չպատկանող շատ պիեսներ, որոնք բեմադրվել են նրա անունով: Մեր թ. ա. I դարի հռոմեական գիտնական Վառոնը դրանցից ջոկել է 21 կատակերգություն, իրր Պլավտուսի անվիճելի ժառանգություն: Այդ կատակերգությունները մեզ են հասել՝ 20 ամբողջական երկ (առանձին լակուններով) և մեկ պիես էլ ֆրագմենտային վիճակում: Պլավտուսն աշխատում էր «Պալլիատայի»՝ հունական սյուժեով կատակերգության՝ բնագավառում, հռոմեական բեմի համար ձեւավորելով հունական պիեսները, գլխավորապես «նոր» կատակերգության վարպետներ՝ Մենանդրոսի, Փիլեմոնի և Դիփիլոսի երկերը: Ուստի Պլավտուսի կատակերգությունները հետաքրքրություն են ներկայացնում ոչ միայն հռոմեական գրականության տեսակետից, դրանք բնղւայնում են մեր տեղեկությունները և հենց նոր-ատտիկական կատակերգության մասին:

Վերաբրտագրելով «նոր» կատակերգության սովորական սյուժեները և դիմակները, Պլավտուսի պիեսները բաղմաղան են ըստ կառուցվածքի և ըստ տոնի: Այդ կախումն ունի ինչպես հունական

օրիգինալների տարբերություններից, որոնք արտացոլում են իրենց հեղինակների անհատական առանձնահատկությունները, այնպես էլ հոմեական պոետի կողմից մուծած փոփոխությունների բնույթից: Պլավտուսը պիեսները պետք է հարմարեցնէր Հռոմի հանրային խաղերի հաճախորդների աշխարհայացքին, կուլտուրական և էսթետիկական մակարդակին: Հռոմի քաղաքային պլեբսը, որը մերվում էր տնտեսական կյանքի նոր ձևերի հետ, բայց շատ կոպմերով տակավին պահպանողական էր, պահանջկոտ չէր իր զվարճությունների մեջ և հաճախ բռնադատարարիկների մրցումները: զերադասում էր զերասանների խաղից,— Պլավտուսի հանդիսատեսների հիմնական մասսան էր: Հունական բնագրերի վերամշակման ուղղությունը նրա մոտ այն էր, որ, ելնելով «նոր» կատակերգությունից, հոմեական դրամատուրգը թուլացնում է նրա լուրջ կողմերը, մտցնում է բուֆոնադայի և ֆարսի տարրեր, իր պիեսները մոտեցնում է կատակերգական խաղի ամփելի պրիմիտիվ «ստորին» ձևերին,— բայց այդ մոտեցման աստիճանը հույժ տարբեր է լինում:

Ձևերի և ոճերի բաղմադանությունն անմիջապես աչքի է ընկնում Պլավտուսի նախերգանքներում: Անմիջականորեն հասարակությունն աչք զիմումները տարբեր նպատակների են ծառայում: կուլյան աչք զիմումները տարբեր նպատակների են ծառայում: հարկ եղած դեպքում, հաղորդում են պիեսի սյուժետային նադրանք, հարկ եղած դեպքում, հաղորդում են պիեսի սյուժետային նախադրյալները, բնագրի վերնագիրը ու հեղինակի անունը և գրեթե միշտ խնդիր են պարունակում բարեհաճության և ուշադրության: «Պարան» մասին: Որոշ նախերգանքներ լուրջ տոն են պահանջում: «Պարան» կատակերգության նախերգանքում, օրինակ, զարգանում են այնպիսի մտքեր, որոնք համապատասխանում են հոմեական մասունների կրոնական և բարոյախոսական պատկերացումների մեջ առաջացած շրջադարձին և ուղղված են կրոնական հինավուրց ֆորմալիզմի դեմ: Այլ կատակերգություններում մենք գտնում ենք ծաղրածուական ախլի նախերգանքներ. կատարողը (յուրակերպ «կոնֆերանսի») հասարակության հետ զվարճախոսություններ է սնում, զուլաբանում է պիեսը, սյուժեի շարադրությունը համեմատ է սրախոսություններով: հիմնված բեմական իլուզիայի անընդհատ խախտման վրա: Այլ կողմից Պլավտուսի նախերգանքները ձայնակցում են հին-ատտիկական կատակերգության «պարաբասանելի» հետ:

Նշանակալի քանակությամբ բուֆոնային մոմենտներով պիեսի օրինակ կարող է ծառայել 191 թ. բեմադրված «Պանդրուսը»

(«խաբեբա-ստրուկը»): Այդ կատակերգութիւնը պատկանում է Պլավտուսի ռեպերտուարում հարուստ կերպով ներկայացված՝ ինտրիգի տիպի կատակերգութիւններին: Սյուժեն՝ աղջկա ազատումն է կավատի ճանկերից. ինտրիգը վարում է գլխավոր հերոսը՝ հունա-լատինական «արտահայտիչ» Պսեւդոլոսը՝ անունով ստրուկը (Pseudolus, pseudos — հունարեն՝ «սուտ», dolus — լատիներեն՝ «խորամանկ»): Սակայն Պսեւդոլոսը հասարակ խորամանկ և խաբեբա չէ. նա իր ստերի «բանաստեղծը», հնարումների հանձարն է: Պլավտուսը մեծ սիրով կերտում և շատ կատակերգութիւնների կենտրոնական դեմք է դարձնում ճարպիկ ստրուկի կերպարը («Բաքոսականներ», «Էպիդիկ», «Ուրվական» և այլն), բայց այդ կերպարն ամենից լիակատար մարմնացում է ստանում «Պսեւդոլոսում»:

Գործողութիւնը կատարվում է Աթենքում և ծավալվում է երկու տան առաջ. մեկը պատկանում է ունեւոր արքեպիսկոպիտին, մյուսը՝ կավատ Բալլիսոնին: Սիմոնի որդին, Կալիդորը, նամակ է ստացել իր ընկերուհի Ֆենիկիեից՝ կավատի ստրկուհուց՝ հաղորդամով, որ ինքը վաճառվում է մակեդոնացի զինվորին: Ճիշտասարդը հնարավորութիւն չունի 20 մին գումար գտնելու, մի գումար, որով վաճառվում է Ֆենիկիեն: Այնինչ զինվորն արդեն 15 մին կանխավճար է թողել. հաջորդ օրից ոչ ուշ սպասվում է նրա սուրհանդակը մնացած դրամով և զինվորի կնիքով իբրև առաքող անձնավորութեան հաստատում: Այդ ամենը մենք իմանում ենք Կալիդորի դիալոգից նրա ստրուկ Պսեւդոլոսի հետ: Առաջին տեսարանը, որը պարունակում է էքսպոզիցիան, նկարագրում է այդ երկու դեմքերը. լալկան, անձարակ, հուսահատութիւնից տրագորեն հուշի անցնող և նույնքան արագութեամբ նախկին հուսահատութեան մեջ ընկնող Կալիդորն իրենից մի խաղալիք է ներկայացնում՝ հանդարտ, ինքնավստահ, հեզնող Պսեւդոլոսի ձեռքին: Տիրոջ որդուց դուրս կորզելով նրա գաղտնիքը և կուշտ ծիծաղելով նրա անձարակ սիրահարվածութեան վրա, Պսեւդոլոսը Կալիդորին խոստանում է իր օժանդակութիւնը: Ծաղրանմանեցնելով հռոմեական իրավական ձեւերը, նա հանդիսավոր խոստում է տալիս մի օրվա ընթացքում գտնել անհրաժեշտ քսան մինը: Այդ դեպքի է, Պսեւդոլոսը ցանկանում է գործել բացէիբաց և նախազգուշացնել պատրաստվող ինտրիգում իր ճարպկութեան հնարավոր զոհերի մասին. նա «հրաման» է տալիս՝ «Այսօր ինձնից վախեցե՛ք և ինձ մի՛ հավատացե՛ք»:

Դիալոգին հետևում է մի մեծ ռեփուտափվ պարտիա երաժշ-
տության ուղեկցութեամբ: Կատակերգութեան «ճիւղաղ» կավատ
Բալլիոնը, մտրակը թափահարելով, դիտում է իր տան կենդանի
ինչնեանարը՝ ստրուկներին՝ և զուգված հետերաներին: Բալլիոնը,
որի անունն այնուհետև դարձավ հասարակ անուն և նշանակում
էր նողկալի մարդ, — ստորութեան և անասնական կոպտութեան
մարմնացումն է: Այդ օրը նա տոնում է իր ծնունդը և հետերանե-
րին հրամայում է, որպեսզի նրանց երկրպագունները իրեն համար
մի ամբողջ տարվա պաշար բերեն, սպառնալով հակառակ պարա-
գայում ամեն կերպ շարշարել նրանց:

Գործողությունն առաջ չի շարժվում և երկրորդ տեսարանում:
Կալիգոսի փորձերը՝ դարեթցնելու Բալլիոնի խիղճը, վերջինիս
կողմից միայն ծաղրի են արժանանում: Կավատի վրա որևէ ազ-
դեցություն չի ունենում և հանրային «անարգանքը», որին ենթար-
կում են նրան, ըստ խաղիկական սովորույթի, Կալիգոսին 72
Պանդուլուսը: Այսպիսով, մենք տեսնում ենք, որ Պլավտուսն
ազատորեն իրար է խառնում հռոմեական և հունական կենցաղի
գծերը: Այդ տեսարանը օրոշ չափով կրկնում է առաջինը և եր-
կրորդ անգամ տալիս է էքզպոզիցիա, որը առանձին մանրամաս-
նություններում տարբերվում է առաջին տեսարանի էքզպոզիցիա-
յից:

Պանդուլուսը մտնում է «գորավարի» դերի մեջ և պատրաստ-
վում է գրոհել Բալլիոնի «քաղաքը»: Նա Կալիգոսին հանձնարա-
րում է գտնել մի որևէ ճարպիկ օգնական: Հայտնի չէ թե ինչի
համար է այդ օգնականը, քանի որ Պանդուլուսը, բնմում միայնակ
մնալով, ստիպված է խոստովանել, որ ինքը որևէ ծրագիր չունի:

Դրությունը բարդանում է նրանով, որ Սիմոնին արդեն չի կա-
րելի խաբել՝ նա լսել է որդու մտադրությունների մասին և գշուշա-
նում է Պանդուլուսի արարքներից: Ինչպես հաճախ լինում է «նոր»
կատակերգության մեջ, հանդիսատեսի առաջ երևան են գալիս
երկու «ծերունի»՝ խտաբարո Սիմոնը և ազատամիտ Կալիֆոնը:
որը Սիմոնին հիշեցնում է նրա պատանեկության հրապույրները-
որդին հորն է պցել: Պանդուլուսի գերազանցությունն իրեն շրջա-
պատողներից աչս տեսարանում դրսևորվում է առանձնակի ուժով:
Իրեն ցուցադրելով իբրև հավատարիմ և ազնիվ ստրուկ, նա հան-
դարտորեն ամեն ինչ խոստովանվում է և տիրոջը խորհուրդ է
տալիս դպաստ լինել, բայց հավատացնում է, որ Սիմոնն անձնա-

պէս ինքը, և ոչ թէ մի ուրիշը, իրեն կտա այն դրամը, որի մասին խոսք կա: Է՛լ ավելի շատ լպիրշանալով, նա իբ վրա է վերցնում նախապէս խորամանկորեն խաբէկ կալաւսին և նրանից փախցնել Կալիփորնի ընկերուհուն: Ապշած Սիմօնը խոստանում է այդպիսի ճարպկության համար նրան պարգեատրել 20 մին, իսկ Կալիփոնը հրձիկելով Պսեվդոլուսով, հետաձգում է իր նախատեսնված մեկնումը, որպեսզի ներկա գտնվի այդ գործի լուծմանը:

Գրգռելով հանդիսատեսների հետաքրքրութունը, դրամատուրգը նրանց հետ իր խաղը հասցնում է այն աստիճանի, որ առանց որևէ երկիմաստութեան ակնարկում է պռաջադրված խնդրի անլուծելի լինելը: Պսեվդոլուսը դիմում է հանդիսականներին՝ «դուք կասկածում եք, որ այդպիսի սխրագործութուններ ես խոստանում եմ միայն նրա համար, որպեսզի ձեզ զվարճացնեմ, մինչև պիեսը խաղացվի... ես դեռ չգիտեմ, թէ ինչպես եմ կատարելու իմ խոստումը, բայց այդ կատարվելու է»: Պսեվդոլուսը թողնում է բեմն այն հաշվով, որպեսզի ընդմիջմանը «ռազմական կարգավորման բերի իր հնարամտութունները»:

Ընդմիջումից հետո՝ Պսեվդոլուսի հուզումնալի-հանդիսավոր արհան է: Պլանը պատրաստ է: Այդպիսի դեպքերում Պլալտուսը սիրում է ստրուկների բերանը դնել բարձր ողբերգական ոճ ունեցող պարողի: Արիան լեցուն է «ռազմական» փոխաբերութուններով, արխաիկ բառերով: Պսեվդոլուսը ճառում է իր «առճմի», «համաքաղաքացիների», իրեն սպասող «փառքի» մասին: Բայց ո՞րն է պլանը. մենք դեռ չգիտենք... Բեմում հանդես է գալիս նոր դեմք՝ մակեդոնացի զինվորի պուրհանդակ Հարպագը («ավադակ»), և կարիք է զգացվում մտածած «պլանը» փոխել: Պսեվդոլուսն իր դերի գագաթնակետին է: Նրա համար մի առանձին դրժվարութուն չէ հիմադրցնել ծանրամիտ սուրհանդակին, իրեն ներկայացնելով իբրև կավատի ստրուկը: Նրա խելքն այնքան է կտրում, որ դրամն անձանիթ մարդուն չի հանձնում, բայց զինվորի կնիքը տալիս է: Տեսարանը աւարված է այնպիսի հոմոթով, որ հանդիսատեսը, բնակեացած լինելով «պատահունքի» դերին, հաճուքով ներում է խոստացած «պլանի» փոխարինումը պատահական հանդիպման ճարպիկ օգտագործութեամբ: Պսեվդոլուսն իր կողմից պատրաստ է «պարծենկոտի» դեր խաղալ, հավատացնել, որ նա իրօք «պլան» ունեւր, և «փիլիսոփայել» Պատահունքի աստվածուհու հզորութեան վերաբերյալ: Վերամբարձ-պարողիկ ոճով

նա Կալիփորնի հաղորդում է իր հաջողության մասին: Այս պայմաններում օգնականն իրոք որ հարկավոր է. նա իրեն պետք է Հարպագի տեղը դնի: Կալիփորնի ընկերներից մեկն իր վրա է վերցնում ճարել համապատասխան մարդ և 5 մին: Անհրաժեշտ ժամանակամիջոցը լցվում է պիեսի գործողության հետ առնչությունը չունեցող զավեշտական տեսարաններով. հանդիսատեսների առաջ հանդես է գալիս մի տղա, որը զանգատվում է իր կյանքի ծանրության մասին՝ կավատի տանը, այնուհետև «խոհարարի» անորոշ գեմքը, որին Բալլիոնը վարձել է տոնական ճաշի համար: Այժմ գործողությունն արագորեն է ծավալվում: Պսեվդոլուսի կողմից նյութվող զավերի մասին կավատին նախազգուշացրել է Կալիփորնի հայրը, բայց Պսեվդոլուսի արժանի պարտնյոր՝ կեղծ Հարպագը, նրա մեջ կասկած չի հարուցում և Ֆենիկիսին հասցնում է Կալիփորնին: Բալլիոնն իրեն այն աստիճան վստահ է զգում, որ պարտավորվում է, Պսեվդոլուսի պլանն իրագործվելու դեպքում, Սիմոնին վճարի 20 մին և նվիրաբերի ստրիկուն. հենց այդ ժամանակ հանկարծ վերադառնում է իսկական Հարպագը: Բալլիոնն ու Սիմոնն սկզբում նրան ընդունում են իբրև Պսեվդոլուսի կողմից փոխարինված անձավորություն, բայց շուտով համոզվում են, որ Պսեվդոլուսն իր խոստումը կատարել է: Կավատն ստիպված է դինվորին վերադարձնել նրա կանխավճարը և քսան մին վճարել Սիմոնին: Պիեսի վերջում կառնավալային տիպի տեսարաններ են: Պսեվդոլուսը, թունդ հարբած, հազվիլ ոտքերի վրա կանգնելով, պարում է անպատշաճ մի պար, համով պատմելով ուրախ խնջույքի և Կարիփորնի ու Ֆինեկիսի սիրային ուրախությունների մասին: Հանդիպելով Սիմոնի հետ, նրանից նա ստանում է խոստացած քսան մինը և գոչելով «վա՛յ պարտավածներին» ծերունուն տանում է որդու խնջույքին:

Ոչ մի վերապատմում ի վիճակի չէ պատկերացում տալ այդ գրավիչ կատակերգության հրավառ ուրախության մասին: Անսպառ սրամտությանը միանում է արտահայտիչ միջոցների առատություն. զավեշտական էֆեկտներին ի սպաս դրած բառախաղերի հարստությունը անհաղորդելի է մի այլ լեզվով: Եվ դրա հետ միասին «Պսեվդոլուսի» վերլուծությունը դրսևորում է՝ սյուժեն վարելու մեջ մի շարք անհարիր դրություններ:

Մենք արդեն նշել ենք էքսպոզիցիայի կրկնությունը, Պսեվդոլուսի ժամանակից վաղ խնդիրքը՝ օգնական ճարելու մասին:

Նկատի առնված մոտիվները մնում են առանց հետևանքի. այսպես, Կալիֆոնը, որի ներկայությունը մենք սպասում էինք պիեսի վերջում, այլևս չի երևում: Շատ տեսարաններ, ներառյալ և Բալլիոնի փալլոն արիան նրա առաջին մուտքի ժամանակ, գործողությունն առաջ չեն շարժում: Որոշ հետազոտողներ այդ համարում են՝ հոնական բնագրի գործողության ընթացքի մեջ Պլավտուսի կողմից կատարած «կոնտամինացիայի» և ընդմիջարկումների հետեվանք: Այժմ մեզ համար ավելի հետաքրքրական է հարցի մյուս կողմը: Պլավտուսը հաճախ ավելի զնահատում է առանձին տեսարանի և մոտիվի էֆեկտավորությունն ու զավեշտական ուժը, քան նրանց տեղը ամբողջի կոմպոզիցիայի մեջ: Ուրախ տեսարանը, ուշադրավ մոտիվը, ցատտուն դեմքի մատուցումը՝ ինքնամոռությամբ են դառնում: Պիեսների խիստ արխիտեկտոնիկա հազվադեպ է պատահում Պլավտուսի մոտ, նա սովորաբար դրանից նահանջում է դեպի մասերի ավելի ազատ համակցման կողմը:

Ազատ կոմպոզիցիան, որի վրա շարված են առանձին տեսարաններ, կարելի է իլուստրացիայի ենթարկել «Սաիքոս» կատակերգությամբ (200 թ.): Անտիկ հաղորդման համաձայն, այդ կատակերգությունը «Նոբայրներ» վերտառությամբ (չփոփել նույնատուն պիեսի հետ, որը հիմք է ծառայել Տերենտիուսի «Նոբայրներ» պիեսին). Մենանդրոսի երկու պիեսներից մեկի փոխադրություն է: Նվ իսկապես, «Սաիքոսի» սկզբում մենք գտնում ենք տիպիկ մենանդրոսական մոտիվներ և կերպարներ: Երկու քույր ամուսնացել են երկու եղբայրների հետ: Ամուսինները վաղուց հեռացել են իրենց քայքայված գործերը կարգի բերելու համար և իրենց մասին որևէ տեղեկություն չեն հաղորդում. հավատարիմ կանայք համբերությամբ սպասում են նրանց վերադարձին, շնայած, որ հայրը երկուսին էլ դրդում է նորից ամուսնանալ: Ծերունու համար ամուսնությունն խնդրում կարևորը դրամական կողմն է: Երիտասարդ կանայք հանդես են գալիս որպես այն հայացքի կրողներ, որ ամուսնությունն անձնական կապ է, անկախ ունեցվածքային պոլիմաններից: Ամուսինները վերադառնում են մեծ հարստությամբ, բայց այն տեսարաններում, որոնք ծավալվում են այդ դեպքի շուրջը, կանայք արդեն որևէ մասնակցություն չեն ունենում: Գործը պեսոք է ավարտվի ընտանեկան տոնակատարությամբ, սակայն վերջին արարվածը պատկերում է մի այլ զուգահեռ տոնակատարություն՝ ստրուկների խրախճանային մի խնջույք. այդ ստրուկներից մեկի անունից էլ պիեսն ստացել է իր անունը: Կատակերգու-

գությանը, որի ճանկերումն է հերոսուհին, Պլավտուսը խորամանկության զոհ է դարձնում Ֆիլոկոմասին հսկող և կարծես թե նրան հարևան տանը տեսած՝ ստորուկին: Պիրգոպոլիսիկի համար այլ խնդիր է պատրաստված, այդ կազմում է կատակերգության երկրորդ մասը: Ճարպիկ հեաերաների օգնությամբ զինվորի մեջ համոզմունք են առաջացնում, որ նրա վրա ուժգին կերպով սիրահարվել է հարևանի (իրականում՝ վաղեմի ամուսրի) երիտասարդ կինը, և որ նա պատրաստ է բաժանվել զզվելի ծեղ ամուսնուց: Պիրգոպոլիսիկը շտապում է ազատվել՝ հարձից, որի ներկայությունն իր տանը անհարմար է դառնում, և Ֆիլոկոմասին արձակում է. վերջինս դառնալին հրաժեշտի աեսարան է խաղում: Նրան նվեր է տրվում Պալեստրիոնը՝ Պլեվսիկի նախկին ստորուկը. նա պատահաբար դառնվում էր Պիրգոպոլիսիկի ձեռքին և բոլոր ինտրիգների հոգին էր: Այնուհետև զինվորն ուղևորվում է հարևանի տունը՝ երևակայական իր երկրպագուհու հետ աեսակցության, բայց այնտեղից վերադառնում է անողորմարար ջարդված. անտիկ սովորույթը վիրավորված ամուսնուն իրավունք էր վերապահում է՝ ավելի անողորմ պատժի ենթարկել, և միայն ստորանալու դնով Պիրգոպոլիսիկին հաջողվում է խուսափել դրանից:

Գաղտնի անցքով առաջին ինտրիգը միանգամայն անպետք է երկրորդի համար, որն օգտագործում է զինվորի սիրալին թուլությունները, և ինքնուրույն էպիլոգ է կազմում: «Պարծենկոտ զինվորի» համար իբրև աղբյուր՝ նախերգանքում անվանված է հունարեն «Պարծենկոտ» կատակերգությունը, առանց մատնանշելու հեղինակին: Արգյոք Պլավտուսն ինքն է երկու ինտրինգները միավորել երկու պիեսների «կոնտամինացիայի» կարգով, թե այդ միավորումը գտել է հենց «Պարծենկոտում»՝ հայտնի չէ: Ըստ էության ուրախ ֆարս լինելով, այդ կատակերգությունը, սակայն, ունի և իր «ոեզոնյորը»: Զինվորի հարևան Պերպլեկտոմենը, մի ուրախ և սրտաբաց ծեղուկ, որը խուսափում է ընտանեկան կասկանքներից և հովանավորում է երիտասարդների արարքները, կյանքի արվեստի վերաբերյալ հելլենիստական հույացքների կրողն է: Հոմեռական հանդիսատեսի համար այդ դեմքը, համենայն դեպս, հետաքրքրություն էր ներկայացնում իբրև նորույթ:

Ավելի լուրջ, երբեմն նույնիսկ բարեպաշտ-բարոյախոսական երանգով հյուսված է աղջկա ազատագրման և կավատի խաչառուակության թեման «Պարսև»-ում, որը Դիոփիլոսի կատակերգու-

թյուններից մեկի վերամշակումն է։ Այդ պիեսի կառուցվածքը շտապման շատ կետեր ունի էվրիպիդեսի ուշ ողբերգությունների հետ։ Գործողությունը տեղափոխված է հեռավոր Կիրենան՝ հունական դադուսը Աֆրիկայի հյուսիսում։ Այստեղ ապրում է մի ազնիվ ծերուկ՝ Թեմուսի վտարանդի։ Մի անգամ փոթորիկն ալյատեղ է բերում երկու աղջիկ, նրանք փրկվելու են որոնում հարևան վանքային սրբավայրում իրենց տիրոջից, մի կավատից, որը նրանց Սիցիլիա էր տանում վաճառքի։ Նրանց պաշտպան են կանգնում և սրբավայրի պատկառելի քմուճին և ծեր Թեմուսին, և կավատին շտապ հետապնդող պատանին, որ սիրահարված էր աղջիկներից մեկի վրա։ Մինչ այդ ստրուկներից մեկը ծովից որսում է մի ճամբրուկ, այդ աղջկանը պատկանող իրերով։ Շամբրուկի սեփականության մասին վեճ է ծագում, որը շիշեցնում է Մենանդրոսի «Հաշտարար դատարանի» նմանօրինակ տեսարանը, և ծերուկը, հրավիրվելով այդ գործի դատավոր, աղջկա մեջ ճանաչում է մի ժամանակ իր հափշտակած դստերը։ Իբրև Աթենքի քաղաքացուհի նա ամուսնանում է երիտասարդի հետ։

Զանազան շփոթությունների և թյուրիմացությունների աղբյուր ծառայող երկնամանակների մոտիվով կառուցված է «Մենեխմները» («Երկվորյակները»)։ «Նոր» կատակերգության ուրիշ շատ պիեսների պես «Մենեխմների» սյուժեն սկզբնավորվում է հեքիաթից։ Այդ երկու եղբայրների մասին մի հեքիաթ է։ Եղբայրն ուղևորվում է կորած եղբորը որոնելու և նրան ազատում է չար վհուկի կախարհականքից։ Նորատախկան կատակերգության մեջ հմայչական բոլոր տարրերը, հարկավ, վերացված են։ Մնացել է միայն երկու երկվորյակ եղբայրների ապշեցուցիչ նմանությունը։ Նույնիսկ նրանց անունները նույնն են։ Նրանցից մեկի՝ Մենեխմի անհետանալուց հետո, երկրորդը վերանվանվել է Մենեխմ՝ առաջինի անունով։ Վհուկն ստացել է իր կենցաղային մարմնապետը կովարար կնոջ կերպարում, այն «օժիտավոր կանանցից» մեկի, որոնք հաճախ պատկերվում են «նոր» կատակերգության մեջ։ Նրանք ձգտում են գերիշխել ամուսինների վրա, իսկ ամուսինները հանգստություն են որոնում հետերանների շրջապատում։ «Մենեխմների» գործողությունը կատարվում է այն օրը, երբ երկրորդ Մենեխմը երկար տարիների որոնումներից հետո հասնում է այն քաղաքը, ուր ապրում է առաջինը, մի ժամանակ անհեացածը։ Ուրախ և դիմամիկ այդ պիեսը արագ տեմպով շարում է զավեշտական սխառացիաների մի շղթա, հիմնված երկու եղբայրների միմյանցից տարբեր-

շու անհնար լինելու վրա, և մեկը մյուսի հետեից այդ շղթայի մեջ էն անցնում կատակերգական ինվենտարի սովորական դիմակները՝ հետերան ու պարասիտը, ստրուկը, խոհարարն ու բժիշկը, կինն ու ծեր աները, մինչև որ, վերջապես, երկու Մենեխմոսների հանդիպումը չի հանգեցնում ավարտական ճանաչմանը: Առանձին դիմակներից ամենից ընդարձակ մշակված է որևրամոլ պարասիտի դեմքը, բայց նա ևս դուրս չի գալիս տիպական կարիկատուրային գծերի սահմաններից: «Մենեխմոսերը» վերամշակել է Շեքսպիրը՝ «Միալների կատակերգություն» մեջ: Շեքսպիրը բարդացրել է թե սյուժեն, թե կատակերգության հոգեբանական կողմը:

Շեքսպիրի մուծած փոփոխությունների թվին պատկանում է և երկրորդ զույգ երկնմանակների հանդես գալը. իրարից շտաբերվող երկվորյակ-հերոսներին նույնքան միմյանց նման երկվորյակ ստրուկներ: Այդ երկնակի դարձնելը թելադրված է Պլավտուսի մի ուրիշ կատակերգությամբ՝ հիմնված, ինչպես և «Մենեխմոսերը»՝ երկնմանակի մոտիվի վրա, բայց միանգամայն տարբեր ըստ ոճի և ըստ կառուցվածքի: «Ամփիտրիոն» կատակերգությունը դիցաբանական սյուժե ունի: Համաձայն առասպելի, Հերակլեսը Ալքմենայի որդին է Ջեսից, որը նրան մոտենում էր նրա ամուսին Ամփիտրիոնի կերպարանքով: Պլավտուսի մոտ Յուպիտեր (Ջես) — Ամփիտրիոնին զուգընթաց մենք գտնում ենք Մերկուրիոսին (Հերմեսին), որը Ամփիտրիոնի ստրուկ՝ Սոսիոսի կերպարանքն էր ընդունել: «Ամփիտրիոնի» նախերգանքում պիեսը բնութագրված է իբրև «տրագիկոմեդիա»՝ ողբերգության և կատակերգության խառնուրդ: Այդ պատճառաբանվում է նրանով, որ, ըստ անտիկ դրական տեսության, գործողության մեջ մասնակցում են ինչպես աստվածներ ու արքաներ, այնպես էլ ստրուկներ. բայց իրականում խառնումն ավելի հեռուն է գնում, քանի որ գործող անձանց կազմի մեջ եղած տարբերությունն անդրադառնում է գրամայի ամբողջ կառուցվածքի վրա, և իբրև միակ զավեշտական դիմակ մնում է ստրուկի դեմքը: Ծաղրածուական տեսարանները հերթադաշտում են լուրջերի, նույնիսկ պաթետիկների հետ: Այդ կատակերգության մեջ աստվածները խաբում են մարդկանց: Քանի դեռ խաբեությունը տարածվում է Սոսիոս ստրուկի կամ նույնիսկ Ամփիտրիոնի վրա, այն մեկնաբանվում է զավեշտական ուղղությամբ: Դրա փոխարեն միանգամայն լրջությամբ է մատուցված գլխավոր գոհի՝ համեստ և սիրող Ալքիմենեի կերպարը: Նա իդեալական «կին-ամուսին» է, բուրրովին նման չէ կատակերգության սովորական կանանց: Կասկա-

մի ենթարկվելով ամուսնու կողմից, նա բացասում է ամուսնու մեղադրանքները վիրավորված անմեղության արժանապատվու-
նյամբ: Ընտանեկան դրամայի հանգույցը լուծվում է միայն այն
ժամանակ, երբ Ալքմենեն ծնում է երկորյակ—մեկ Յուպիտերի
որդին, մյուսը՝ Ամփիտրիոնից: Յուպիտերը, որն իր ձևափոխն է
պահում ինտրիգի բոլոր թելերը, երևան է գալիս, ինչպես ողբեր-
յություններում, իբր աստվածային փառահեղությամբ և բա-
ցատրում է իրերի իսկական դրուփյունը, որից հետո ամուսինների
միջև խախտված համաձայնությունն անհույսադ վերականգնվում է:
«Ամփիտրիոն» սյուժեն հետազայում օգտագործեցին Մոլիերը և
դերմանական պոետ Կլայստր:

Մենք արդեն մատնանշել ենք, որ զավեշտականը հուզող գրու-
թյամբ փոխարինելու, հանդիսատեսի գութը շարժող կերպարներ
ստեղծելու ալյալիսի տեղեկեցյներ հատուկ էր «նոր» կատակերգու-
թյանը: Պլավտուսը մեծ ուշադրություն չէր դարձնում այդ կատե-
գորիայի պիեսներին, բայց համապատասխան տարատեսակու-
թյուն ապնումենայնիվ ներկայացված է նրա մոտ հա:

«Ընկեցիկ և գաած երեխայի» վերաբերյալ թեմային, որը տար-
բեր գուղորդություններով հանդես է գալիս Պլավտուսի շատ կա-
տակերգություններում, ամբողջությամբ նվիրված է «Գլղոցը»
Մինանդրոսի «Խնջույքակցուհիների» փոխադրությունը: Ունեվոր
քաղաքացին իր կնոջ մահից հետո ամուսնանում է այն կնոջ հետ,
որին երիտասարդ հասակում դալթակղել և թողել է: Ծնողների
որոնում են իր ժամանակին նետած իրենց արտամուսնական
աղջկանը, և գտնում են շնորհիվ նրա մոտ խաղալիքներով թողած
ղղոցի: Աղջիկը դատարարակվել է կալաուսուհու մոտ, բայց իր հո-
գեկան մաքրությամբ հմայիչ է. ենթադրվելով իր ազատ զգաց-
մունքին, նա անձնատուր է լինում իրեն սիրող երիտասարդին, որի
հետ հարսնախոսում են նրա հոր առաջին օրինական կնոջից
աղջկանը: Ճանաչվելով իր ծնողների կողմից, նա ամուսնանում
է իր սիրածի հետ: Այդ կատակերգությունը, համառոտված և փո-
փոխված ըստ երևույթին Պլավտուսի կողմից, մեզ է հասել
բնդ որում, խիստ փչացած վիճակում, և այնուամենայնիվ լատի-
ներեն վերամշակման և վատ պահպանված լինելու պայմաննե-
րում էլ երևում են Մինանդրոսի աշխարհաՀայացքի և արվեստի
գծերը՝ առանձին դեմքերի նրբին անհատականացման բնութագիրը,
խոր զգացմունքի ցուցադրումը, մարդասիրական վերաբերմունք
դեպի հետերաները, չքավորության և հասարակական արհամար-

հանքի զոհերը: Զվարճալի տեսարանների լիակատար բացակայամբ՝ Պլավտուսի երկերի շարքում այդ պիեսը հատուկ տեղ է գրավում և դժբախտաբար անհայտ է, թե ինչպիսի հաջողություն ունեցավ այն հռոմեական բեմում: «Գլորոցի» թեման բազմիցս կրկնվել է նոր ժամանակի գրականության մեջ, բնագծով մինչև Ա. Ն. Օստրովսկու «Անմեղ մեղավորները»:

Սովորական տիպից զգալիորեն տարբերվում է Պլավտուսի և մի ուրիշ «հուզիչ» կատակերգությունը՝ «Գերինները»: Այդտեղից միանգամայն վերացված է սիրային մոմենտը: Այդպիսի շարժիչ ուժերն են՝ մայրական զգացմունքը, բարեկամությունը, ինքնազոհաբերությունը: Հարուստ ծերունի Հեգիոնը, որի կրտսեր որդուն մի ժամանակ հափշտակել են, մտահոգված է թշնամու ձեռքը դեռի ընկած՝ ավագ որդու ճակատագրով: Նա սխտեմատիկաբար գնում է գերի թշնամիներին, հույս տածելով գտնել մի այնպիսի գերի, որին հնարավոր լինի փոխել որդու հետ: Վերջապես նրա ձեռքն է ընկնում համբավավոր երիտասարդ Ֆիլոկրատը Տինդարի ստրուկի հետ: Հանդիսատեսներին նախերգանքից արդեն հայտնի է, որ Տինդարը Հեգիոնի կորած որդին է, և ստրկատիրական նախապաշարումներին դժվար չէին թվալ, որ ստղուկը ազնիվ հատկությունների տեր մարդ լիներ: Հեգիոնը մեղմ է վարվում այդ գերիների հետ, ենթադրելով ստրուկին հայրենիք ստացրել և փոխանակման համար բանակցություններ վարելու: Սակայն այդ երիտասարդներն արդեն իրենց դերերը փոխել էին և ազատվում է ոչ թե Տինդարը, այլ Ֆիլոկրատը: Գերիներից մեկի անզգուշության պատճառով կեղծիքը բացվում է. հավատարիմ Տինդարի հանդուգն ինքնազոհությունը բախվում է Հեգիոնի ոխակալ վրիժառության հետ, և գազազած ծերունին իր անծանոթ որդուն դատապարտում է տաժանակիր աշխատանքի քարհանքերում: Ֆիլոկրատը շմոռացավ իր ստրուկին. նա վերադառնում է, բերելով իր հետ ոչ միայն Հեգիոնի գերության մեջ գտնվող որդուն, այլ նաև սպիտակ ստրուկին, որը միաժամանակ հափշտակված Տինդարին վաճառել է իր հորը: «Դժբաղդ-երջանիկ» Հեգիոնը ձեռք է բերում իր որդիներին: Գերիների մասին թեմայով պիեսը ակտուալ հետաքրքրություն կարող էր ներկայացնել անընդհատ պատերազմների ժամանակաշրջանում: Այնուամենայնիվ այս «հուզիչ» կատակերգության մեջ նաև բուֆոնային տարր է մտցված, որի կրող է գարձված պարասիտ Էրզասիլի դեմքը:

Ծաղրածուական տեսարաններ կան նաև «փողի տոպրակ»

(«Գրանձ») կատակերգության մեջ, այդ պլամտուայան ռեպերտուարի ամենալուրջ կատակերգությունն է, որը սակայն չի պատկանում «Հուզիչ» պիեսների կարգին: Ֆոլկլորային պատկերացումն այն փնասի մասին, որը մարդուն կարող է հասցնել հանկարծակի նրա վրա թափված հարստությունը, յստեղ հիմք է ծառայել հողեբանության մշակված կերպար ստեղծելու համար: Ջքավոր, ագնիվ ծերունի էվկլիտոնը օջախում ոսկու գանձ գտավ, որը հորել էր նրա պապը, և այդ պլուտը նրան հանեց հոգեկան հավասարակշռությունից: Նա դիշերները չի քնում, ամբողջ օրերով տանից դուրս չի գալիս, յուրաքանչյուր մարդու մեջ կողոպտիչ է տեսնում և ամենաշնչին ծախսից վախենում է, որպեսզի չկարծեն, իբր թե նա հարստացել է: Էվկլիտոնի աղջկա հետ նշանագրվում է հարուստ արդեն ոչ-և-բիտասարդ նրա հարևան Մեգադորը, նա վախենում է հարուստ օթիտով կանանց կամակորոթությունից և շռայլությունից և փրկառիայում է անտիկ ուտոպիստների ոգով այն թեմայի մասին, որ հարուստների ամուսնությունները չքավոր աղջիկների հետ օգտակար են բնութանիքի ամրության և հասարակական հակասությունները մեղմացնելու համար: Հարսանիքի պատրաստությունները պահանջում են կողմնակի մարդկանց ներկայություն, և Էվկլիտոն շտապում է թաքցնել իր գանձը տնից դուրս: Նրան հետևում է Մեգադորի եղբորորդի Լիկոնիդին պատկանող ճարպիկ ստրուկը, և գողանում է փողի տոպրակը: Էվկլիտոնին հայտնի չէ, որ նրա աղջիկը բոլոր առ բոլոր սպասում է ծնելու, գիշերային տոնակատարության ժամանակ նրան բռնաբարել է ինչ որ մի երիտասարդ: Լիկոնիդն էլ հենց այն երիտասարդն է, որը բռնաբարել է Էվկլիտոնի աղջկան, նա գիտե իր զոհին և մաահօգված է հորեղբոր նշանդրությամբ: Այն ժամանակ, երբ թելակորույս Էվկլիտոնը բեմի վրա մի կողմից մյուսն է նետվում և փնտրում է իր գանձը հափշտակումից, նրան ներկայանում է Լիկոնիդը իր խոստովանությամբ: Զապեշտական դիալոգ է ծագում. Լիկոնիդը Էվկլիտոնի ցնցված վիճակը մեկնաբանում է իբրև հետևանք իր արարքի, իսկ Էվկլիտոնը Լիկոնիդի բացատրությունն բնական է իբրև ոսկով լիքը տոպրակը գողանալու խոստովանություն: «Այն քոնը չէր, չէ որ դու գիտեիր, որեմն չպետք է դիպչեիր»: «Սակայն, երբ արդեն դիպել եմ, ավելի լավ է թող ինձ հասնի»: Զեռագրերում պիեսի վերջին մասը չի պահպանվել. նա քնդհատվում է այն տեսարանում, ուր Լիկոնիդն իր ստրուկի մոտ երևան է բերում փողի տոպրակը: Այն, ինչ որ մեր տեքստում չկա, լրացնում է անտիկ վերապատմումը: Լիկոն-

Երդն ամուսնանում է Էվլիլիոնի աղջկա Հետ, իսկ ձերուկը, ես ստանալով իր փողի տուպրակը, նվիրում է աղջկանն ու փնային: «Ես գիշեր ու ցերեկ հանգիստ չունի», — ասում է մի ֆրագմենտում, — «այժմ ես կքնեմ»: Այդ վերջավորությունը միանգամայն համապատասխանում է ֆուկլորային պատկերացմանը. աղատվելով գանձի ծանրությունից, մարդը վերականգնում է կորցրած հավասարակշռությունը: Այսպիսով, ժլատությունը ներկայացված է ոչ թե որպես բնավորության մշտական դիմ, այլ որպես ինչ որ անցողիկ մի բան, յուրատեսակ պսիխոզ: Սակայն, պիեսում կան առանձին դեմեր, որոնք հակասում են այդ կոնցեպցիային և Էվլիլիոնի ժլատությունը դարձնում են ժառանգական պատալսգրի երեվույթ: Շատ հնարավոր է, որ այդ գծերը, որոնք մեկուսացած են պիեսի նախերգանքում և ստրուկների ծաղրածուական դիալոգում, իրենցից ներկայացնում են մի հավելում՝ մոծված Պլավտուսի կողմից, և որոնք խեղաթյուրում են կատակերգության հեղինակի միտումը: Սակայն, ով էլ որ լինի այդ գծերի հեղինակը, որոնք ժլատի կերպարը դարձնում են «բնավորություն», հատկապես դրանց էր պատկանում գրական փալլոսն ապագան: «Փողի տուպրակը» հիմք ծառայեց Մոյսերի հռչակավոր «Ժլատ» կատակերգության համար և դրանով իսկ շեղակի կերպով ժլատության կհասիկ պատկերմանը ռուսական գրականության մեջ: Պուշկինի և Գոգոլի կողմից: Այնուամենայնիվ անտիկ Էվլիլիոնը հիմնովին տարբեր է իր հաջորդներից հենց միայն շնորհիվ նրա, որ որեւէ շափով չահամոզ, կուտակման հերոս չէր*:

Պլավտուսի գրական դեմքի մասին դատողությունը անխուսափելիորեն կապված է նրա պիեսների՝ հունական բնագրերի հանդեպ ունեցած՝ հաջաբերության հարցի հետ: Որքանով որ ոչ մի բնագիր չի պահպանվել, այդ հարցի պատասխանը դառնում է հույժ դժվարին և կարող է տրվել միայն ամենաընդհանուր ձևով

* Մարքսը քաղվածք է բերում մեր Թ. Ի. Գ. հոռմական գիտնական Պլինիոս Ավագից՝ «գրանից է իր սկիզբն առնում ժլատությունը... աստիճանաբար այն բարբարի է մոլեգնորեն, այդ արդեն ժլատություն չէ, այլ ոսկու ծաղավ է»։ (Պլինիուս. Բնապատմություն, գիրք 33, գլ. 14)։ «Ժլատությունը, — ավելացնում է Մարքսը, — ամուր պահում է գանձը, թույլ չտալով շրջանառության միջոց դառնալու, իսկ արժասխաբերությունը պահպանում է նրա դրամական հույզին, նրա մշտական ձգտումը դեպի շրջանառությունը (Քաղաքանո, քննադատության շուրջը, 1932, էջ 190—191)։

այն տեղեկությունների համաձայն, որոնք մենք ունենք նորատափ-
կական կատակերգության մասին:

Ամենից առաջ ուշադրություն է գրավում բնագրերի ընտրու-
քյունը: Ուշադրով է, որ Մենանդրոսի այն կատակերգությունները,
որոնք մեզ հայտնի են թեկուզ հատվածորեն և որոնք անտիկ շրջ-
անում այդ պոետի երկերից ամենից շատ հռչակվածների թվին
էին պատկանում, ինչպես օրինակ «Միջնորդ դատարանը» կամ
«Կտրած ծամը» չեն փոխադրել ոչ Պլավտուսը, ոչ ուրիշ հռոմեա-
կան պոետներ: Բարոյա-փիլիսոփայական պրոբլեմատիկան, սո-
վորական ընտանեկան բարոյախոսության քննադատությունը, տրա-
դիցիոն տիպաժի արտասուխոր մեկնաբանությունը, վառ-զավեշ-
տական մոմենտների բացակայությունը, — Մենանդրոսի լավագույն
կատակերգությունների այդ բոլոր առանձնահատկությունները, —
դրանք, ըստ երևույթին, քիչ գրավչություն ունեին հռոմեական թա-
տերական հասարակության համար: Պլավտուսը, համենայն դեպս,
խուսափում է սուր պրոբլեմներից և ոխկ չի անում օպոդիցիա
կազմելու իր հանդիսատեսների բարոյական և մանավանդ կրոնա-
կան պատկերացումներին: Դրան կարելի էր հասնել երկու ճանա-
պարհով՝ կամ ռեպրեսոնտացիայից բոլորովին հանելով պրոբլեմային
պիեսները, կամ համապատասխան վերամշակմամբ, և կարելի է
կարծել, որ Պլավտուսն օգտագործում էր թե մեկ և թե մյուս մեթո-
դը:

Զնայած առանձին «հուզիչ» պիեսների առկայության, Պլավ-
տուսի թատրոնն ամբողջությամբ առած դրույթ ուներ դեպի ծիծա-
ղելին, ծաղրանկարը, բուֆոնադան, ֆարսը: Այդ արտահայտվում
է տիպաժի մշակման մեջ: Հունական կատակերգությունը կարո-
ղանում էր տարբերակել իր տիպաժը, նրան անհատական երանգ-
ներ հաղորդել: Պլավտուսը գերադասում է վառ և խիտ գույները:
«Ագաս» հետերաների (շատ վառ պատկերացված «Բաքոսական-
ներում») և «Կովարար» կանանց տրադիցիոն դիմակները զավեշ-
տորեն ավելի սուր էին և աշխարհայացքոեն ավելի մոտ էին հռո-
մեական հասարակությանը, քան այդ կերպարների «հուզիչ» վա-
րիանտները մարդասիրական տենդենցներով պիեսներում: Պլավ-
տուսի սիրած դեմքը՝ ստրուկը, կատակերգության ամենապիկանտիկ
դիմակն էր, որն ամենից քիչ էր քաշվում իր արարքներից, բառե-
րից և շարժումներից, պահանջ առաջադրելով ազատներին պատ-
կառելի և պատշաճ վերաբերմունքի մասին: Ստրուկը միայն
խնդրիդի կրողն է, այլև խեղկատակային տարրի կենտրոնը: Հան-

ստարատեսականների մեջ: Հոռմեական կատակերգության մեջ այդ դառնում է թատերական սկզբունք, որի համապատասխան վերամշակվում են այլ կառուցվածք ունեցող հունական պիեսները: Պլավտոսը վարպետորեն տիրապետում է ամենաբարդ լիրիկական ձևերին և դրանք միջոց է դարձնում ամենազանազան զգացմունքներ և տրամադրություններ արտահայտելու համար: Սիրային զնդումները մենախոսությունների և դուետների ձևով, սերենադան, սիրահարված պատանու և խաբված կնոջ վշտահարությունը, ամուսնական գոտությունները և ստրուկների լեզվակոխվելը, զրգիռն ու սարսափը, հուսահատությունն ու հրճվանքը, միայնակության տանջանքներն ու խնջույքների խրախճանքը,— այս բոլորը պարուրվում է կանտիկոմի մեջ: Բնորոշ է, որ կանտիկոմները հաճախ պարունակում են՝ փիլիսոփայելու տարր, դատողություններ և խրատներ: Երաժշտական կողմը (մենք այժմ կասեինք՝ «նոմանախ») ձևը) հոռմեական լսարանի համար մեղմացնում էր մտորումների և զգացմունքների նորությունն ու արտասովորությունը, որոնք բեմում հանդես էին բերում հունական պիեսների գործող անձինք: Արիանների ձևը հաճույքով ընտրվում է նաև ողբերգական ոճի ծաղրանմանության համար, այն ռազմական փոխաբերությունների համար, որոնցով Պլավտոսի մոտ բացատրվում է ստրուկը՝ կատակերգական խաղի այդ ստրատեգը (լավագույն օրինակներից մեկը՝ «Բաքոսականներ» կատակերգության մեջ ստրուկ Քրիսալի արիան է, որը ծաղրանմանեցնում է Տրոյայի մասին թեմայով ողբերգական մոնոդիան): Շատ դեպքերում կանտիկը ինքնուրույն ամբողջություն, ընդմիջարկած արիա է հանդիսանում և գործողությունն առաջ չի շարժում:

Դեպի կատակերգության ավելի արխաիկ ձևերը վերադարձ է հանդիսանում և այն ազատ կոմպոզիցիան, որի մասին մենք արդեն նշել ենք առանձին պիեսները վերլուծելիս: Մասերի ինքնուրույնությունն ի վնաս սյուժետային խիստ համակցության է՝ ավելի է ուժեղանում կոնտամինացիան՝ իբրև զավեշտականության ուժեղացման միջոց՝ գործադրման հետևանքով: Կոնտամինացիան կարող է արտահայտվել և առանձին ինտրիգների միավորման, երկու պիեսների միասնաբար միաձուլման, և որևէ տեսարան մի պիեսից մյուսը փոխադրման մեջ: Բնագրերի մասին տեղեկությունների բացակայության պայմաններում՝ Պլավտոսի առանձին պիեսներում կոնտամինացիայի առկայությունը ճշգրիտ պարզաբանման չի ենթարկվում. այդ փաստի մասին վկայում է հոռմեա-

կան անկելի ու ժամանակի կատակերգագիր Տերենտիուսը, որը, իբր պիեաներում դիմելով կոնտամինացիայի մեթոդին, այդ եղանակն արգարացնում է, վկայակոչելով Նեվիուսի և Պլավտուսի պոետիկական պրակտիկան:

Բնագրերի գործողության ներդաշնակությունն ու հետևողականությունը տուժում էին նաև նրանից, որ հունական կենցաղի որոշ գծեր անհասկանալի և օտար էին հռոմեացիների համար: Աթենքում, օրինակ, թուլլատերի էր համարվում ամուսնությունն իր արենակից քրոջ հետ, եթե նա ուրիշ մորից էր: Հունական կատակերգության համար հազվագեպ չէր, որ աղջիկը, որի համար տառապում էր երիտասարդ հերոսը, դուրս էր գալիս նրա հոր արտամուսնական աղջիկը, և այդ հանգամանքն արգելք չէր ծառայում սիրահարվածների միանալուն: Այդպիսի ամուսնությունը հռոմեացիների մեջ վերգովմունք կառաջացներ: Հռոմեական պոետն ստիպված էր լինում ջնջել ամբողջ էպիկոդներ, հանել առանձին դերեր, թերություններ ստեղծելով դրամայի կառուցվածքում կամ լրացնելով դրանք կողմնակի նշուժով, և այդ իր հերթին մղում էր կոնտամինացիայի դիմելու:

Կատակերգությունների գործողությունը կատարվում է Հունաստանում, ամենից հաճախ՝ Աթենքում, բայց Պլավտուսը հունական կենցաղի գծերն ազատորեն փոխարինում է հռոմեականով: Նրա երկերում մշտապես հանդես են գալիս հռոմեական տերմիններ՝ մագիստրատների, պետական հիմնարկների, իրավական հասկացողությունների համար, ինչպես և հռոմեական կրոնական պատկերացումներ, աշխարհագրական և տոպոգրաֆիկ տեղական անուններ: Սակայն, այդ հռոմեականացումը ավելի շատ վերաբերվում է առանձին մանրամասնություններին, քան բնդհանուր կենցաղային նկարին, որը մնում է հունական: Հռոմեական գծերի մուծումը երկյակ ֆունկցիա ունի. այն՝ պիեսը մոտեցնում է հանդիսատեսների սովորական պատկերացումներին, բայց դրա հետ միասին, կարող է ծառայել նաև անմիջականորեն զավեշտական նպատակների, իբրև բեմական իլուզիայի դիտակցական այն խախտումներից մեկը, որոնց մենք բազմիցս հանդիպել ենք առանձին կատակերգությունները վերլուծելիս:

Պլավտուսի կատակերգությունն զգալիորեն տարբերվում է նորատտիկական դիալոգը վարելու եղանակներից: Պլավտուսի դիալոգը բուֆոնային բնույթ ունի. նա լեցուն է սրախոսություններով, բառախաղերով, հիպերբոլաներով, չի խուսափում կոպիտ կա-

տակից: Արտակարգորեն գունեղ լինելով լեզվի հարստությամբ և ճկունությամբ, այդ դիալոգը փալցում է բառախաղի, բուֆոնային բառաստեղծագործման և բաղմապիսի հնչյունային ֆիգուրների վարպետությամբ: Պլավտոսի զավեշտական պաշարի մեջ խոսքի զավեշտն առաջին տեղերից մեկն է գրավում: Խոսքի՝ իրրև զավեշտական տավորության ինքնուրույն գրգռիչ՝ այդպիսի զերբ Պլավտոսին վերստին մոտեցնում է կատակերգության ավելի մաղ էտապների հետ: Մենանդրոսն այլ ճանապարհով էր գնում, ձգտելով վերարտադրել առօրյա լեզվի բնական և անբռնազբոսիկ հատկությունները: Պլավտոսն իր լեզվական նյութը քաղում է ամենուրեք՝ սկսած արխայիկ հանդիսավոր արարողական ու իրավաբանական ֆորմուլներից և վերամբարձ պոեզիայի լիզվից և վերջացրած պոռֆեսիոնալ խոսակցություններով ու փողոցի բառապաշարով: Հռոմեական քննադատությունը նշում էր Պլավտոսի լեզվական անհամեմատելի վարպետությունը: Վարրոնը, առավելություն տալով հետագայի պոետներին՝ սյուժեն կառուցելու և բնավորությունները կերտելու վերաբերյալ, Պլավտոսի կատակերգությունները չգերազանցված էր համարում լեզվի տեսակետից: Ավելի պատկերավոր արտահայտվել է Վարրոնի ուսուցիչ, մեր թ. ա. II դ. հռոմեական գիտնական՝ էլիոս Ստիլոնը՝ «եթե Մուսաները ցանկանային լատիներեն խոսել, նրանք կխոսեին Պլավտոսի լեզվով»:

Իր բնագրերի մեջ Պլավտոսի կատարած փոփոխություններն, այսպիսով, տանում են մի ուղղությամբ: Մենանդրոսի և նրա ժամանակակիցների երկերը Պլավտոսը վերամշակում է ավելի արխայիկ մասսայական թատրոնի ոճով: Այն հարցի մասին, թե ինչ թատերական տրագիկոյալի էր հետևում նա այդ փոփոխությունները կատարելիս, կարծիքները բաժանվում են: Հռոմեական գիտնականների խոլ մատնանշումներից կարելի է եզրակացնել, որ Պլավտոսն ինչ-որ գծերով նրանց հիշեցնում էր սիցիլիական կատակերգագիրներին, մասնավորապես՝ էպիհարմին: Ժամանակակից հետազոտողները փորձում են Պլավտոսի ժողովրդական կալից հետազոտողները փորձում են Պլավտոսի ժողովրդական ծաղրածուական թատրոնի հետ Պլավտոսի յուրահատկությունն է կազմում, իսկ թերևս ոչ միայն Պլավտոսի, այլև ամբողջ վաղագույն հռոմեական կատակերգության, որը մեզ հայտնի է միայն նրա պիեսներով:

Հոռմեական բեմի պայմանները բացատրում էին կատակերգութ-
 թյան մեջ անմիջական քաղաքական կամ սոցիալական երգիծանքի
 հնարավորությունը: Քաղաքական ուղղակի ակնարկներ Պլավտուսի
 մոտ արտակարգորեն հազվադեպ են պատահում: Նրա կատակեր-
 գությունը հանդես էր գալիս օտարերկրյա զգեստավորմամբ, և կա-
 տակերգության կենցաղային կողմը ընկալվում էր իբրև հունական
 թեթևամիտ բարքերի նրբագրգիռ պատկեր: Դատարկապորտ երի-
 տասարդ խնջուքարարոնների և նրանց պարասիտների միջավայրն
 անծանոթ էր Պլավտուսի ժամանակվա հռոմեական կենցաղին:
 Պրոֆեսիոնալ վարձկան-զինվորների հետ հռոմեացիները հանդի-
 պում էին միայն իրենց հակառակորդների մոտ: Հռոմեական իրա-
 կանությունից նույնքան էլ հեռու էր գտնվում կատակերգության
 ստրուկների վարքը: Ստրկատիրական հասարակության համար
 այդ փափուկ հարցի նկատմամբ Պլավտուսն առանձնակի զգուշու-
 թյուն է պահպանում. պատկերելով ստրուկների հարսանիքը կամ
 խնջույքը, նա շտապում է այդ աղատություններն արդարացնել,
 մատնանշելով օտարերկրյա սովորույթների տալքերությունը հու-
 մեականից: Հետագայում երբ հռոմեական թեմատիկայով կատա-
 կերգություն ստեղծվեց, «տիրոջից ավելի խելոք» ստրուկի դեմքը
 հանվեց: Եվ դրա հետ միասին, ուրիշի կենցաղի թաղանթի տակ
 հռոմեական հանդիսատեսը բախվում էր այնպիսի թեմաների հետ,
 որոնք նրա համար ավելի շատ արդիական էին դառնում կապված
 հարստության աճի և նահապետական ընտանիքի հիմքերի քանդ-
 վելու հետ: Այնպիսի հարցեր, ինչպիսին են պճնանքը, կանանց
 դուքրային վիճակը, բաժինքը՝ քննարկվում էին Հռոմում և որոշ
 դեպքերում նույնիսկ օրենսդրական նորմավորման փորձերի առար-
 կա էին դառնում: Այդ նույն պրոբլեմներն էլ քննարկվում էին նոր-
 ատտիկական կատակերգության մեջ: Նրա պատասխանները եր-
 բեմն չափազանց արմատական էին լինում հռոմեական մասսաշա-
 կան հանդիսատեսի համար, բայց զգուշ մեկնաբանությամբ, շե-
 զոքացված հունական զգեստով և զավեշտական դիմախոյ, զրանք
 նրա համար կարող էին արդեն հետաքրքրություն ներկայացնել:
 Կոտակիման ծարավի դատապարտումը, պճնանքի և օֆտավոր-կա-
 նանց դեմ ճառաբանությունը, բացասական պատկերումը վաշխա-
 ոության, որն, ըստ Մարքսի* խոսքերի զրկում էր «ժողովրդական
 տենելությունը» — այս բոլորը շատ կենսահույզ էին Հռոմի համար:

* Капитал, т. III, Изд. 8-ое, 1936, стр. 527.

սության այնպիսի մի շիթ, որին Մենանդրոսն արդեն ընդունակ էր:

Պլալտուսը գիտեր իր հասարակությունը և իր բեմը: Նրա պիեսները շնորհակալ նյութ էին դերասանի համար և երկար ժամանակ հաջողությամբ էին օգտվում: Նրանք վերստին բեմի արժանացան XV դարում, իտալական հումանիստների «գիտական» և պալատական կատակերգության մեջ, և այնուհետև հիմք դարձան բազմազան փոխարկումների համար: Շեքսպիրը, Մոլյերը, Լեսինգը, դանիական կատակերգագիր Հոլբերգը, չխոսելով արդեն բազմաթիվ երկրորդական գրողների մասին, զբաղվում էին Պլալտուսի կատակերգությունների վերականգնումներով կամ թարգմանություններով: Ռուս գրողներից Պլալտուսով առանձնապես հետաքրքրվում էր Ա. Ն. Օստրովսկին, որի արխիվում գտնվել է կենդանության ժամանակ շհրապարակված «էջեր» կատակերգության թարգմանությունը. այդ՝ փոքրասիական հույն բանաստեղծ Գեմոսիլի երկերից մեկն էր, վերամշակված Պլալտուսի կողմից:

4. ԷՆՆՈՒՍԸ ԵՎ ՆՐԱ ԴՊՐՈՅԸ: ՏՆԲՆՏԻՈՒՍ

Նրկորդ Պունիկյան պատերազմի վերջնալը՝ հռոմեական պատմության շրջադարձային կետերից մեկն էր. Հռոմն իտալիական քաղաքականությունից անցնում է միջերկրածովյան քաղաքականության, առաջ է շարժվում դեպի արևելք, դեպի հելլենականության երկրները: Խոշոր հողատիրության և առևտրա-վաշխառության կապիտալի արագ աճը խստորեն փոխում է տնտեսական և սոցիալական հարաբերությունների պատկերն Իտալիայում: Մերձեցումը Հունական կուլտուրայի հետ ընթանում է արագ տեմպերով, և պայքար է բորբոքվում հելլենոֆիլների և հռոմեական հին կարգերի կողմնակիցների միջև: Այս բարդացած պայմաններում գրականությունն սկսում է նոր դեր խաղալ:

Մինչ այդ հռոմեական գրականությունը զարգանում էր տարբեբանորեն. այժմ սկսում են զնահատել այն իբրև իդեոլոգիական ներդրածության միջոց, իբրև պրոպագանդայի զինք: Այն օրինակներ, որ ցույց տվեց Հաննիբալը, որն իր հետ հույն գրողներ էր շրջեցնում, Հռոմի առաջ ցուցադրեց գրական նշանակությունն արտաքին քաղաքականության նպատակների, արտասահմանյան հասարակական կարծիքը կազմակերպելու համար: Թշնամու հետքերով հռո-

մեացիները ոտք դրին իրենց քաղաքականության գրական պրոպագանդայի ուղին: Այդ նպատակով Ֆարիուս Պիկտորը կազմում է հոռոմեական պատմության առաջին շարադրությունը և հրապարակում է այն հունարեն լեզվով: Հունարեն լեզվով իր արշավանքների մասին գրում է նաև այդ ժամանակաշրջանի ամենահայտնի հոռոմեական գործիչ՝ Սկիպիոն Ավագը: Այդ մի նոր տիպի գործիչ էր, լայն մտահորիզոններով և հոռոմեական տրագիցիայի համար արտասովոր մեթոդներով: Սկիպիոնը և նրա խմբավորումն սկսում են կազմակերպել հոռոմեական գրականությունը, շրջապատել իրենց գրողներով, խթանելով նրանց ստեղծագործությունն իրենց համար գրողներով, ուղղությամբ: Խմբավորումը հելլենոֆիլական էր և հռոմեականությամբ էր հոռոմեական գրականության ամենի խորացած հելլենականացումը:

Այդ նոր էտապն սկսվում է Քվինտուս Էննիուսի (239—169) բազմակողմանի գործունեությամբ: Էննիուսը ծնվել էր Կալաբրիայում, նա իտալիկա-հունական խառը կուլտուրայի մարդ էր: Նա հունական լուրջ կրթություն էր ստացել, ծանոթ էր ոչ միայն գրականության հետ, այլև հարավային Իտալիայում տարածված արևմտահունական մտածողների փիլիսոփայական սիստեմաների՝ պլուրադորականության, էմպիրիկիստիկանի ուսմունքի հետ: Երկրորդ Պունիկյան պատերազմի ժամանակ նա ծառայում էր հոռոմեական զորքի մեջ և 204 թ. Հռոմ եկավ, ուր ղեղավում էր դասավանդությունը և պիեսներ բեմադրելով: Սկիպիոնական խմբակը հանձնար նրա գտավ իր պոետին և փառաբանողին:

Էննիուսը խստորեն քննադատում է իր նախորդներին, հոռոմեական առաջին պոետներին՝ ձևի կոպտության, դեպի ոճական մշակումը ոչ-բավականաչափ ուշադրության, անկրթության համար. նրանցից ոչ ոք փիլիսոփայություն «երազումն էլ նույնիսկ չի տեսել»: Էննիուսի ծրագիրն էր՝ հոռոմեական գրականության մեջ մտցնել հունական ձևի և գաղափարական բովանդակության սկզբունքները, վերականգնել այն՝ հունական պոետիկայի, ճարտասանության և փիլիսոփայության հիմքի վրա: Իրեն ռեֆորմատոր զգալով, նա, Լիվիուս Անդրոնիկի և Նեվիուսի պես, աշխատում է տարբեր բնագավառներում և հոռոմեական գրականությունը հարստացնում է նոր ժանրերով:

Էննիուսի ամենանշանակալի երկը՝ «Աննալներ» պատմական էպոսն է, որը 18 գրքով ընդգրկում է Հռոմի ամբողջ պատմությունը, սկսած Էննիուսի Տրոյայից փախչելուց մինչև պոետի ժամանա-

կալիքները, նրա արիստոկրատական հովանավորողները: Պոեմի ներածութեան մեջ շարադրվում է մի ինչ-որ «երազ»: Էննիուսն իրեն տեսնում է Մուսաների լեռը տարված, և այնտեղ նրան երկվում է Հոմերոսը: Հոմերոսի բերանն են դրվում պոլիտագորական ուսմունքը հոգիների տեղափոխութեան (մեթեմպսիխոզի) մասին և նրա սեփական հոգու մասին պատմվածքը, դուրս է գալիս, որ նրա հոգին այժմ բնակութուն է հաստատել Էննիուսի մարմնի մեջ: Այստեղից պարզ է, որ Էննիուսը ցանկանում է տալ մի պոեմ հոմերոսյան ոճով, դառնալ երկրորդ, հոմեռական Հոմերոս:

Էննիուսը չէր կարողանում իրեն հաշիվ տալ այն մասին, որ նրա «Աննալները», ուր հաջորդաբար շարադրվում են հոմեռական պատմութեան դեպքերը, խորապես տարբեր են հոմերոսյան էպոսից: Էննիուսի «հոմերասականութունն» ամենից առաջ ձևական բնույթ ունի և հանդիսանում է հին հունական պոեմների ոտանավորների ձևի և առանձին ոճական և պատմողական եղանակների վերարտադրություն, հոմերոսյան երանգավորման կիրառումը, ինչպես այդ հասկանում էին Հոմերոսի հելլենիստական մեկնաբանները: Այդ ուղղությամբ կարևորագույն քայլը՝ հոմեռական էպիկական տրագիցիայում հաստատված սատուռական ոտանավորից հրաժարվելը և հոմերոսյան պոեմների բանաստեղծական տաղաչափութեան դիմելն էր: Էննիուսը ստեղծեց լատինական հեկզամետրը, որն այնուհետև դարձավ հոմեռական էպոսի ոտանավորի պարտադիր ձևը: Լատինական տաղաչափութեանը հեկզամետր հաղորդելը ոտանավորի մեծ վարպետություն էր պահանջում. Էննիուսը հաջողությամբ կատարեց այդ խնդիրը: Նա այնուհետև էպոսի համար ստեղծում է հանդիսավոր արխայիկ ոճ հոմերոսյան ֆորմուլների, էպիտեմաների, համեմատությունների օգտագործմամբ, բայց չի արհամարհում և հնչնակրկնութեան հոմեռական տրագիցիոն եղանակը: Էննիուսի այդ ոճը նույնպես իր կնիքը դրեց հոմեռական էպոսի հետագա զարգացման վրա, ընդհուպ մինչև «էնեականը»: Հոմերոսի օրինակով «Աննալները» շարադրութեան մեջ կիրառվում է նույնպես օլիմպիական պլան, տեսարաններ աստվածների մասնակցությամբ:

Տաղաչափականացրած խրոնիկայի ցամաքութեան հետ Էննիուսի մոտ հերթագայում էր ուժգին, պատկերավոր, երբեմն նույնիսկ հուզականորեն ալեկուծութեան հասնող պատմողականութունը: Պոեմում գերակշռում էին ռազմա-պատմական թեմաները, այդ պատկերում էր Հոմի աճը և փառաբանում էր նրա գործիչներին:

Որքան մոտենում էր արդիականության շարադրությունը ավելի ու ավելի էր քնդարձակվում և անցնում էր մեծարանքի հեղինակի հովանավորներին: Առանձին անհատներին մեծարելը, որը հիշեցնում էր հելլենիստական պալատական պոեզիան, զեփոհություն էր առաջացնում պահպանողական շրջաններում, բայց այդ լիտանգարեց պոեմի վիթխարի փառքին: Ռեսպոնդիկական ժամանակաշրջանի ամբողջ ընթացքում հոռոմեացիներն էնիիուսին համարում էին «երկրորդ Հոմերոս»: Վերդիլիոսի «էնեականի» հանդես գալով «Աննալները» կորցրին հոռոմեական էպոսի իրենց նշանակությունը. դրա հետևանքով էնիիուսի պոեմն ամբողջությամբ չի պահպանվել և մեզ հայտնի է միայն քաղվածորեն և շարադրամբ:

Ֆրագմենտար վիճակում մեզ հասել են էնիիուսի և այլ երկերը: Իրրե պրոֆեսիոնալ գրամատուրգ նա մշակում էր հռոմեական ողբերգությունները և կատակերգությունները: Կատակերգությունները վատ էին հաջողվում բարձր ոճի վարպետին և շուտով մոռացվել: Ողբերգությունները երկար ժամանակով մտան հոռոմեական ցին. ողբերգությունները երկար ժամանակով պատկերել կրքի, թատրոնի ռեպերտուրը: Էնիիուսը սիրում էր պատկերել կրքի, խելագարության, հերոսական ինքնագոհության պաթետիկան: Բնագրերն ընտրելիս նա առավելապես կողմնորոշվում էր դեպի էվրիպիդեսը, չմոռանալով մյուս ողբերգուներին: Հոռոմեական հանդիսատեսը էնիիուսի մշակմամբ ծանոթանում է այնպիսի ողբերգությունների հետ, ինչպիսիք են՝ էսքիլոսի՝ «Նեմեսները», էվրիպիդեսի՝ «Մեդեան», «Իփիգենիա», «Մենալիպեն», «Ալեքսանդրը»: Էվրիպիդեսի համար բնորոշ ռացիոնալիստական ուղղությունը պահպանել է և էնիիուսը. նույնիսկ սակավ և պատահական հատվածներից երևում է, որ նրա ողբերգություններում արտահայտվում էին զանազան ազատամիտ մտքեր՝ մարդկային կյանքի մեջ աստվածների չմիջամտելու, նախապաշարվածությունների կյանքի մեջ աստվածների չմիջամտելու, նախապաշարվածությունների հատի սուբեկտիվ պոետին այդպիսի նախապաշարվածություն տալը համարում էին զանազան տեղեկանքների նշմարվող աճի մասին: Էնիիուսն իր ոտանավորները «բոցավառ» է անվանում. դրանց մեջ հոռոմեական ողբերգությունը դանում է իր ոճը:

Էնիիուսը չի սահմանափակվում էպոսի և դրամայի բնագավառում: Նրա գործունեության լուսավորական կողմն արտահայտություն դառնալ մի ամբողջ շարք դաստիարակչական երկերում,

որոնք ժողովրդականացնում են հունական փիլիսոփայությունը: Փա հռոմեացիներին ծանոթացնում է արևմտահունական մտածողների էթիկական և բնափիլիսոփայական սիստեմների հետ իր «Էպիհարմ» դիդակտիկ պոեմում՝ ռացիոնալիստական բացատրություններ է տալիս ժողովրդական կրոնին, թարգմանում է էվգեմոնի «Սրբազան գրանցումը»: Էննիուսին գրավում էին նույնպես գրավիչ-դիդակտիկ բնույթի թեթև ժանրերը ևս: Այդ կարգին էր պատկանում, օրինակ «Մատուրաներ» («Նստունուրդ») վերտառությունը կրող ժողովածուն, ուր ժողոված էին զանազան թեմաներով մանր բանաստեղծություններ, առակներ, անեկտոդներ, դիալոգիկ տեսաբաններ, ուր դիդակտիկան հյուսվում էր գրավիչ շարադրություն հետ, իսկ որոշ դեպքերում էլ ընդունում էր անձնական բանավեճի սրվածություն: «Սատուրա» (սպառնի՝ «սատիրա») տերմինը գրականության մեջ սկզբնապես հանդես գալու ժամանակ դեռ այն նշանակությունը չունեի, որը նրան հատկացվեց հետագայում:

Էննիուսը բարձր էր գնահատում իր գրական նշանակությունը և իր ոտանավորներին անմահություն էր վերագրում: Նրա պատմական դերն այն էր, որ նա բարձրացրեց հռոմեական գրականության անշատումը մասսայից: Էննիուսը կրթված վերնախավի ոճական ձևերը, բարենորոգեց բանաստեղծական լեզուն: Դրա հետ միասին նրա գործունեության մեջ երևան է գալիս գրականության անշատումը մասսայից: Էննիուսը կրթված վերնախավի պոետն էր, որը սպասարկում էր հելլենիստական կուլտուրան ընդգրկող արիստոկրատիային:

Էննիուսը դպրոց ստեղծեց: Դրան պատկանում էին Էննիուսի եղբոր որդի, «գիտնական» ողբերգու պոետ՝ Պակուվիուսը (220—130) կատակերգագիր՝ Յեցիլիուս Ստացիուսը (մահացել է 168 թ.): Յեցիլիուսն իր վերամշակումների համար ընտրում էր զլխավորապես Մենանդրոսի պիեսները և հեռացավ կոնտամինացիայի սկզբունքից, հռոմեական կատակերգությունն այդպիսով մոտեցնելով նրա հունական օրինակներին: Սակայն Էննիուսի գրական ծրագրի իսկական կենսագործողը կատակերգության վերաբերյալ Տերենտիուսն էր:

Անտիկ կենսագիրների հաղորդման համաձայն՝ Պուբլիուս Տերենտիուսը (մոտավորապես 195—155 թ. թ.), Աֆեռ (Աֆրիկացի) մականունով, ծագումով Կարթագենացի էր: Նա Հռոմ էր ընկել իբրև աֆրիկական ստրուկ և պատկանում էր սենատոր Տերենտիուս

ձեռնարկին: Տերը հետաքրքրվեց շնորհալի ստորուկով, նրան կրթության տվեց և ազատագրեց: Տերենտիուսը լինում էր նշանավոր երիտասարդության շրջանում և մոտ էր կարթագենի ապագա նվաճող Սկիպիոն Կրտսերին և նրա բարեկամ Գալուս Լելիուսին: Տերենտիուսի գրական հակառակորդները նույնիսկ լուր էին տարածում, որ աֆրիկացի ազատագրված ստրուկն անվանական է, որ նրա կատակերգությունների իսկական ստեղծողները Սկիպիոնը և Լելիուսն են, որոնց համար, շնորհիվ իրենց սոցիալական դիրքի, անհարմար էր հանդես գալ իբրև բեմական հեղինակներ: Այդ լուրերի դեմ, որոնք հաճելի էին նրա համբավավոր հովանավորողների համար, Տերենտիուսն առանձնապես եռանդով չէր պաշտպանվում, և այդ առասպելը թափանցեց սերունդներին: Հռոմեական յուրջ և քաջատեղյակ հեղինակները դրան վերաբերվում էին ինչպես մտացածին հերյուրանքի: Տերենտիուսի գրական գործունեությունը երկար չի տևել: 166 և 160 թվերի արանքում նա բեմադրել է վեց կատակերգություն. դրանք բոլորն էլ լիովին պահպանվել են: 160 թ. նա հանապարհորդություն է ձեռնարկում դեպի Հունաստան, այդ ժամանակ էլ վախճանվում է:

Էննիուսի պես, Տերենտիուսը Սկիպիոնների խմբավորման գրողներից էր: II դ. 60-ական թվականներին այդ խմբավորումն ազդեցիկ էր: Նա պայքար էր մղում տուտուս-վալբաուսական կապիտալի արտաքին քաղաքականության ագրեսիվ ձգտումների դեմ, պահանջում էր իտալիկական գյուղացիներին ուղորմություն տալ, ջանում էր կանխել սոցիալական հակասությունների սրումն Իտալիայի ներսում: Իդեոլոգիական ուղորդում նա հովանավորում էր հունական այն ուսմունքները, որոնք քարոզում էին՝ սոցիալական խաղաղություն, դեպի բոլոր մարզիկ մարդասիրության հիման վրա փոխադարձ համաձայնություն, շահամոլ մտադրություններից հրաժարում: Նորատոմիկական կատակերգության «մարտիկական» տենդենցներն այժմ պատեհ ժամանակին էին, և «պերատային» ժանրին, ինչ որ էին Պլավտուսի երկերը, դրանք «օպերատային» ժանրին, ինչ որ էին Պլավտուսի հունական պիեսների վերանույնյալ «նոր» կատակերգության հունական մոնետիկը:

Տերենտիուսի կատակերգությունները պատկանում են նույն «օպերատային» ժանրին, ինչ որ էին Պլավտուսի երկերը, դրանք մշակումն էին, բայց և դադարաբաշխ և ոճականորեն դրանք խիստ տարբեր են Պլավտուսի կատակերգություններից: Այդ արտահայտվում է արդեն բնագրերի ընտրության մեջ: Տերենտիուսի վեց կատակերգություններից՝ չորսը («Անդիսուսի», «Խնքն իրեն

պատժող», «Ներքինի» և «Եղբայրներ») հիմնված են Մենանդրի գործերի վրա, իսկ մյուս երկուսը («Սկեսուրը» և «Տորմինը»)՝ Մենանդրի քիչ հայտնի հետևորդ՝ Ապոլոդոր Կարիստացու պիեսների վերամշակումն են։ Մենանդրի մրցակիցներ՝ Փիլեմիոնը և Դիֆիլոսը՝ Տերենտիուսի մոտ ներկայացված չեն։ Հռոմեական պոետը դիմում է «նոր» կատակերգության ամենից լուրջ տարատեսակության ներկայացուցիչներին։ Հռոմեական մյուս կատակերգագիրների պես, Տերենտիուսն էլ ոչ թե թարգմանում, այլ վերամշակում է հռենակսն պիեսները, բայց նա ջանում է պաշտպանել իր բնագրերի խիստ արխիտեկտոնիկան, բնավորությունների հաջորդական վարումը և լուրջ տոնը։

Տերենտիուսի լուրջ ոճի իլուստրացիայի համար վերցնենք նրա «Սկեսուր» (165 թ.) պիեսը, որը պատկանում է «հուզիչ» կատակերգության տիպին։ Գործողությունը, ինչպես սովորաբար, կատարվում է Աթենքում երկու տների միջև, որոնցից մեկը պատկանում է Լահետին, իսկ մյուսը՝ Փրիպիին, հարևան տանն ապրում է Բաքիդա հետերան։

Տրադիցիոն նախերգանքը՝ հանդիսատեսներին դիմումը՝ ոչ մի տեղ Տերենտիուսի համար էքսպոզիցիոն նպատակների չի ծառայում։ Էքսպոզիցիան տրվում է ներածական տեսարաններում, բայց երբեմն ինքնուրույնություն է պահպանում այն առումով, որ դրա համար հանդես է բերվում հատուկ դեմք, որը ականջ է դնում և սիտուացիայի ելքի մասին պատմելն ուղեկցում է ռեպլիկներով և գործողության մեջ այլևս չի մասնակցում։ «Սկեսուրի» մեջ իբրև աչքպիսի դեմք հանդես է գալիս հետերան, Բաքիդայի ընկերուհին։ Նրա դիալոգը պիեսի հերոս Պամֆիլի ստրուկ Պարմենոնի հետ պարունակում է էքսպոզիցիան։ Պամֆիլը, Լահետի որդին, ջերմագին սիրում է հետերա Բաքիդային և երգվել է հավատարիմ լինել նրան։ Հոր պահանջով նա ամուսնացել է Ֆիդիպի աղջկա, Ֆիլումենայի հետ, բայց այդ ամուսնությունն սկզբից մնացել է անվանական։ Նրիտասարդը շարունակում է այցելել առաջվա ընկերուհուն և հույս էր տածում, որ վիրավորված Փիլումենան ինքը կհեռանա իրենից։ Բայց, այն ժամանակ, երբ Փիլումենան հեզություն տանում է Պամֆիլի վարքը, Բաքիդան սկսեց ավելի վատ վերաբերվել նրա հետ, և Պամֆիլի զգացմունքները ավելի վատ վերաբերվել նրա հետ, և Պամֆիլի զգացմունքները փոխվեցին. նա սառնություն զգաց դեպի հետերան, մոտեցավ Փիլումենային, որին սիրեց և սրի մեջ իրեն մոտիկ հոգի գտավ։ Մի առ. ժամանակ հետո Պամֆիլն ստիպված եղավ բացակայել

Աթենքից: Նրա բացակայութեամբ Փիլոմինան ինչ որ ատելություն է տածում զեպի սկեսուր Սոստրատային և սկսում է խուսափել նրանից, վերադառնում է ծնողների տուն:

Հանդիսատեսը թերևս տրամադիր է Փիլոմենայի հեռանալը բացատրել սկեսրոջ ծանր բնավորութեամբ, բայց արդեն մոտակա հաջորդ տեսարանները համոզում են, որ Սոստրատան բացի կին է, որը շարունակ ստիպված է տանել ամուսնու անտեղի հանդիմանությունները: Նա աշխատում է ամուսնուն հավատացնել, որ ինքն անմեղ է հարսի վերաբերյալ, բայց իզուր՝

Ամուր նստել է գլխում,

Որ բոլոր սկեսուրները անարդար են:

Հանելուկը լուծվում է վերադարձած Պամֆիլի մենախոսության մեջ: Կնոջ և մոր միջև ծագած թշնամանքով անհանդուստացած, նա շտապում է Փիդիպի տունը և հանդիպում է Փիլոմենայի ծննդաբերության: Դեռ ամուսնանալուց առաջ Պամֆիլի կնոջը մի ոմն անհայտ բռնաբարել է: Նրա մայր Միրինեն, որը բոլոր շրջապատողներից թաքցրել էր գործի եղելությունը, ներառյալ և Փիդիպից, աղերսանքով դիմում է Պամֆիլին չխաջտառակել զժրադդ Փիլոմենային, եթե նույնիսկ չցանկանա նրան ետ վերցնել: Ամուսնությունից անցել է արդեն յոթ ամիս, և այդ ամուսնությունից դադարից չի մտադրվում որևէ վատ բան չեն կասկածել: Երեխան, իհարկե, պետք է նեղակ, բայց չէ որ այդ հոր իրավունքն է: Պամֆիլը խոստանում է չվիճարկել իր հայրությունը: Այնուամենայնիվ նա դառնում է, որ անհրաժեշտ է ամուսնությունը լուծել և հաղթահարել Փիլոմինային տաժած սիրո զգացմունքը:

Պամֆիլի դրությունը դժվարությունն աճում է՝ շրջապատի բարյացակամ վերաբերմունքի պատճառով. նրանք ամեն կերպ ջանում են վերացնել երեակայական խոչընդոտները և համաձայնություն վերականգնել ամուսինների միջև: Փիլոմենայից հրաժարվելու համար միակ պատշաճավոր պատճառաբանությունը ժարվելու համար միակ պատշաճավոր պատճառաբանությունը հարսի և Սոստրատի միջև եղող գժտությունն է, և որ որդիական սերն ստիպում է նախապատվություն առնել մորը, և ոչ թե կնոջը: Բայց բարի Սոստրատեն պատրաստ է ամուսնու հետ հեռանալ: Բայց բարի Սոստրատեն չդառնա հարսի համար: Մյուս կողմից, Փիդիպն իմանում է գաղտնի ծննդաբերության մասին և վրդովվում է: Փիլոմենայի հեռանալը նա վերագրում է Միրինեի խնդրիչներին, որը չէր սիրում Պամֆիլին՝ Բաքիդայի հետ առաջվա

կապի համար և, նրա կարծիքով, այժմ հույս է տածում նորածին թոռից ազատվել, որպեսզի այնուհետև Փիլոմենային անջատի ամուսնույց։ Երկու ծերունիները, կահեոն ու Փիդիպը, պահանջում են, որպեսզի ոչ մի բանում մեղք չունեցող երեխան ճանաչվի, և Պամֆիլի համար անհնարին այդ հեռանկարը նրան վերջնականապես ղինաթափ է անում։ Նա բարձր է համարում ժամանակավորապես թաքնվել՝ առանց հոր՝ երեխային չեն ընդունի ընտանիքը։ Ծերերը Պամֆիլի անհասկանալի վարժունքը կարող են բացատրել միայն Բաքիդայի ազդեցությամբ և նրան կանչում են բանակցությունների։ Դուրս է գալիս, որ այդ հետերան անշահամոլության և աղնվության մարմնացումն է։ Նա հաճույքով պատրաստ է օգնել իր նախկին բարեկամի ընտանեկան էրջանկությանը և ուղևորվում է նրա կնոջն ու զոքանչին հավաստիացնելու, որ Պամֆիլի հետ իր հարաբերությունները վաղուց խզված են։ Բայց ի՞նչ օգուտ կարող է լինել այդ արտասովոր այցելությունից, հետերայի հանդես գալուց մի ընտանիքում, ուր նրա հավաստիացումները ոչ ոքի հարկավոր չեն և միայն արգելք են ծառայում մտածված պլանն իրագործելուն։

Պիեսի ընթացքում, Միրիննի տրտունջների մեջ, միայն մեկ անգամ սարդում է կոնֆլիկտը լուծելու ուղիների վերաբերյալ մի ազնաբեկ՝ Փիլոմենային բռնաբարողը խլել է նրա մատանին։ Այժմ, վերջին արարվածում, հանդես է գալիս Բաքիդան, և նրա մատին այդ մատանին է։ Այցելությունը, որ կատարվել էր, որպեսզի վերացվի երեակաչական խռնդոտը, բերում է իսկական լուծման։

Դուրս գալով Փիդիպի տանից, Բաքիդան անհապաղ ստրուկին ուղարկում է հայտնելու Պամֆիլին, որ իրեն նվիրած նրա մատանին Միրինեն ճանաչել է. այդ Փիլոմենայի մատանին է։ Մի անգամ երեկոյան Պամֆիլը վաղում է Բաքիդայի մոտ այդ մատանիով, որը վերցրել էր մի աղջկանից, որին բռնաբարել էր։ Նվ նա իսկապես Փիլոմենայի ծնած երեխայի հայրն է։ Այսպիսով, Ապոլոդորը մշակել է իր ապագա կնոջը բռնաբարող ամուսնու մասին սյուժեն՝ Մենանդրոսի «Հաշտարար գառարան»-ի սյուժեն, կոնֆլիկտի նույն լուծմամբ՝ աղնվ հետերայի միջոցով։ Եզրափակման տեսարանում երջանկությամբ արեցած Պամֆիլը իր փրկարար Բաքիդայի հետ նրբադեղ հաճոյախոսություններ է փոխանակում։ Փիլոմենայի գաղտնիքը պետք է պահպանվի։ Ծերուկները կարող են մնալ իրենց համոզմանը, որ Միրինեն հավատացել է Բաքիդայի երդումներին և հաշտվել է փեսայի հետ։ Նվ

Վիսյան հետաքրքրությունն բորբոքվող ստրուկ Պարմենոնը շարունակում է զարմանալ, թե ինչու իր հազդոդուն աչք աստիճանի վարող էր ուրախություն պատճառել Պամֆիլին:

«Սկեսուրի» նախերգանքից մենք իմանում ենք, որ աչք պիեսը հերիու անգամ տապալվել է: Առաջին բեմադրության ժամանակ (165 թ.) հասարակությունը չի ցանկացել դիտել այն, հետաքրքրվելով բոլորն ամարտիկներով և լարախաղացներով: Երբ «Սկեսուրը» երկրորդ անգամ է բեմադրվել (160 թ.), առաջին արարվածից հետո հանդիսատեսները փախել են գլադիատորներին դիտելու: Միայն երրորդ բեմադրության ժամանակ (նույն 160 թ.) պիեսը հաջողություն է ունեցել: Եվ իսկապես, եթե հանդիսատեսներն սպասում էին զավեշտական վառ տավաժություններ կամ սովորական ծաղրածուական դեմքեր, ապա «Սկեսուրը» չէր կարող նրանց չհիասթափեցնել: Այն ժամանակ, երբ Պլավտուսի յուրաքանչյուր տեսարանը հետապնդում է որոշակի զավեշտական էֆեկտի, Տերնտիուսի մոտ «ծիծաղելի» շատ քիչ բան կա: «Սկեսուր»-ում ոչ մի զավեշտական կերպար չկա, ստրուկների մասնակցությամբ սակավաթիվ տեսարանները մտցնում են թեթև հումորիստական մոմենտ, որը բուֆոնադայի չի փոխվում: Այստեղ ինտրիգ չկա. գործողության զարգացումը բխում է պերսոնաժների բնավորություններից: Պիեսը ցանկանում է հանդիսատեսի մեջ կարեկցություն առաջ բերել դեպի սովորական, ոչ-վատ մարդկանց, որոնք խճճվել են դժվարին իրադրության մեջ: Մեր արդի տերմինալոգիայի տեսակետից «Սկեսուրը» ավելի շուտ նման է «դրամայի», քան «կատակերգության»:

Տերնտիուսը տվել է ինտրիգի կատակերգության և սովորական տիպը. այն վարում է ճարպիկ ստրուկը («Անդրոսուհին», մասամբ՝ «Ինքն իրեն պատժողը») կամ պարասիտը («Ֆորմիոնը»), բայց ինտրիգն ընթանում է առանց խեղկատակության: Կամ չափազանց պարզ պարտնյորի պրիմիտիվ հիմարացմամբ, Այսպես, «Անդրոսուհին» («Անդրոսացի աղջիկը») կառուցված է երկու խորամանկների մենամարտի վրա: Այդ, մի կողմից, ծերունի հայրն է, որը ցանկանում է որդուն ամուսնացնել հարուստ հարե-վանի աղջկա հետ, մյուս կողմից՝ աչք որդու ստրուկը, որը պեսոք է օգնի իր տիրոջն ամուսնախառն սիրած չքավոր աղջկա հետ: Հակառակորդները հմտորեն միմյանց համար կեղծավորություն և խաբելու ցանցեր են լարում և հերթականորեն իրենց սեփական առատ խորամանկության զոհն են դառնում: Կոնֆլիկտը լուծ-

վում է «Ճանաչումով»։ դուրս է գալիս, որ այն աղջիկը, որին սիրում է երիտասարդը, նույն հարեանի վաղուց կորած աղջիկն է։ Բայց երկրորդ աղջիկն էլ, նշանված լինելով, առանց փեսացուի չի մնում։ Նրա հետ ամուսնանալու համար երազում էր մի այլ երիտասարդ, որը հուզմունքով հետևում էր հիմնական ինտրիգի ուղրապատ ընթացքին։

Իր դիմակները Տերենտիուսն ամենից հաճախ մատուցում է «Մարդասիրական» մեկնաբանություններով։ Տերենտիուսի անտիկ մեկնաբան Դոնատուսը (մ. թ. IV դ.) նկատում է, որ «Սկեսուրում» դուրս են բերվում «բարյացալիս սկեսուր և զոքանչ, համեստ հարս, կնոջ վերաբերմամբ մեղմ ամուսին, դրա հետ միասին նվիրված որդի, բարի հետերա»։ «Մարդասիրական» վարիանտում Տերենտիուսը նկարում է ընկճված, անարդարացիորեն մեղադրվող «կնոջ»՝ Սոստրատեսի կերպարը։ այդպիսին է Սոստրատեսնաև «Ինքնիրեն պատժողը» կատակերգության մեջ, և նույնիսկ «օժիտավոր կին» նախադրատան՝ «Ֆորմիոն»-ից իրեն պահում է խիստ արժանապատվությամբ, չդիմելով տրագիկոն «լեզվակոխության»։ Նույն կերպով մեկնաբանվում է «հետերայի» կերպարը։ Անշահամոլ Բաբիդայի կողքին կարելի է դնել հեղահամբույժ Ֆաիդային «Ներքինի»-ից. երկուսի սերն էլ հիմնված է իսկական համակրանքի վրա։ Թե մեկը, թե մյուսը՝ անպաշտոն սիրո աշխարհի նրբագեղ ներկայացուցիչներն են, որոնք կատարելապես տիրապետում են բարձր հասարակության վարվելակերպին։ Բայց դրանք պրոֆեսիոնալ հետերաներ են։ Է՛լ ավելի չեք՝ երանգներում պատկերվում է չբավոր աղջիկների զղացմունքը, որոնք ազատորեն սիրել են, այն աղջիկների, որոնց եղբայրակիշ «Ճանաչումը» պետք է հասցնի հասարակության կողմից ընդունված ամուսնության։ Առանց ծաղրանկարային չափաղանցության մատուցվում են և բացասական տիպական դիմակները, ինչպես օրինակ պարծենկոտ և վախկոտ զինվորը («Ներքինի» կատակերգությունը)։ Տերենտիուսի վերամշակումների մեջ երևում է բնութագրելու այն արվեստը, որով փայլում էր Մենանդրոսը։

Տերենտիուսը համարյա միշտ հանդես է բերում միանման դիմակների զույգ կրողներ, տարբեր բնութագրությամբ։ Այսպես, «Սկեսուրում» պարզ և բարի Սոստրատեսի կողքին պատկերված է ավելի խարդավանական Միրինեն, բայց զործոնյալ Լահետի կողքին՝ խռովկան և կամազուրկ Փիլիպը։ Այսպիսով Մենանդրի այդ սիրած եղանակն անցել է նրա հետևորդներին,

Ն Տերենտիուսը զուգահեռ դեմքերի է դիմում նույնիսկ այն ժամանակ, երբ նա հունական բնագրում այդ շի գտնում (երկրորդ երիտասարդի դեմքը՝ «Անդրոսուհում»):

«Նոր» կատակերգության ամենատարածված թեմաներից մեկը հոր և որդու միջև կոնֆլիկտն է երիտասարդության սիրային հրապուրանքների հողի վրա: Մենանդրոսն այդ կոնֆլիկտը վեր է քարծրացնում մինչև բնառնական կարգերի և դաստիարակության պրոբլեմի մակարդակը, և նրա պրոբլեմատիկան անցնում է Տերենտիուսին: «Ընքն իրեն պատժողը» (163 թ.) կատակերգության մեջ պատկերված է այնպիսի հայր, որն իրեն պատիժ իրեն ինքնաճանադրման է ենթարկում, որ իր խիստ վարժունքով որդուն հասցրել է տանից փախչելու: Դուրս է գալիս, սակայն, որ այդ ծերունին ավելի սրտառու է, քան նրա հարևանը, մի շոր գործարար, խոսքով ազատամիտ, որը չի կարողացել իր բնառնիքով փոխադարձ վստահություն ստղծել: Դաստիարակության պրոբլեմն իր ամբողջ ծավալով գրված է «Նդրայրեն» կատակերգության մեջ (160 թ.):

Խստորարո, խնայող, հին աթենական բարքի տեր Դեմեասը որն իր կյանքն անց է կացնում անդադրում աշխատանքի մեջ՝ իր գյուղական հողամասում, երկու որդի ունի՝ էսքինը և Քտեսիփոնը: Ավագ որդուն՝ էսքինին որդեգրում է Դեմեասի եղբայր՝ ամուլի Միքիոնը, որը սիրում էր քաղաքի կյանքը և նրա հարմարությունները: Դեմեասի և Միքիոնի ճաշակների և բնավորությունների տարբերության համապատասխան էլ երիտասարդները տարբեր դաստիարակություն են ստանում: Դեմեասը հին սկզբունքներին՝ սարսափով ազդելու կողմնակից է, Միքիոնը, լինելով ազատ դաստիարակության կողմնակից, ջանում է իր սանի մեջ զարգացնել ներքին արժանապատվության զգացմունք, և իր հարարերություններն էսքինի հետ շրջապատում է անկեղծության մթնոլորտով, ներողամտորեն վերաբերվելով նրա երիտասարդ ձգտումներին: Ծիշտ է, էսքինը, ամաչում է իր հոգեհորը պատմել, որ միացել է չբավորացած բնառնիքի մի աղջկա հետ և սպասում է երեխայի, բայց այդ աղնիվ սեր է, որը երիտասարդը մտադիր է ավարտել ամուսնությամբ: Քտեսիփոնն էլ է սիրահարվել, նրա սիրածը կիթար նվագող է. նրան պետք է խլել կավառից, բայց որովհետև Քտեսիփոնը վախենում է հորից, այդ ծառայությունը նրան մատուցում է էսքինը, ուժով խլելով աղջկանը տիրոջից: Հանրային խաչատառակությունը հուզում է ամբողջ շրջապատին: Հուզված է

էսքիլի հարսնացուի ընտանիքը, բայց առանձնապէս եռում է Դեմեասը, որը դրա մեջ տեսնում է ներողամիտ դաստիարակութեան կործանարար հետեանքը: Ալեքի է սրվում նրա հիասթափութիւնը: Իրը պարզվում է, որ կիթար նվագող աղջիկը փախցված է փոքր որդու համար, որին ինքն է դաստիարակել խիստ սկզբունքներով: Մյուս կողմից, Միքիոնի ազատամտութիւնը հեշտութեամբ վերացնում է ծագած բոլոր դժվարութիւնները. նրա համար ամուսնութիւնը դրամական գործարք չէ, և նա խոչընդոտ չի տեսնում: Էսքինի և անօթի ամուսնութեան գործում: Հելլենիստական փիլիսոփայութեամբ ղեկավարվող Միքիոնի սիստեմը, այսպիսով, ընդհանուր բարորութեան է հասցնում: Դեմեասի սիստեմը տապալվում է, զղվանք է առաջացնում նրա սեփական որդու մեջ: Դեմեասը և Միքիոնն այլ լույսի տակ են պատկերվում պիեսի վերջում: Դեմեասը, ծաղկելով եղբոր ներողամտութիւնը, սկսում է ընդհանուր համակրանք գրավել, դիմադրելու անընդունակ Միքիոնի մոտ հետ և ապացուցում է, որ Միքիոնի սիստեմը հիմնված է թուլութեան և չափազանց երես տալու վրա. ղավակներին խնայել խորհուրդ միայն ինքը՝ Դեմեասը՝ կարող է տալ: Այս անսպասելի փինալն արդեն Տերենտիուսին իրեն է պատկանում. ըստ անտիկ մեկնաբանի հաղորդման, նա այստեղ հեռացել է Մենանդրի բնագրից: Հոմերի համար Մենանդրոսի «Ներաչառնի» տեղեկացն անընդունելի էր, և հոմերական պոետը կարիք է զգացել որոշ շափով փոխհատուցել Դեմեասին՝ խստութեան սկզբունքի ներկայացուցչին: Տերենտիուսի պիեսի բարոյախոսութիւնն, ակներև, այն է, որ Դեմեասի և Միքիոնի սկզբունքները միախառնվում են, և ուղիղ դիմն ընկած է ինչ-որ մեջադրում:

Հունական պիեսների Տերենտիուսի մշակման մեթոդների մասին մենք ավելի ենք իրազեկ, քան Պլաւտուսի աշխատանքի եղանակի մասին: Այստեղ մեղ օգնութեան են հասնում Դանատուսի ցուցմունքները, որը նշում է Տերենտիուսի կարևորագույն շեղումներն իր բնագրից, և հեղինակի իրեն վիպագրութիւնները իր կատարկերգութիւնների նախերգանքներում:

Նախերգանքները գրեթե բացառապէս նվիրված են գրական բանավեճի: Տերենտիուսն ստիպված էր բախվել ուժեղ օպոզիցիայի հետ, որը ելնում էր Յեցիլիուսի դարացից: Նրա ասարի պոետին հանդիմանում էին բնագրերի հետ ազատորեն վարվելու և զխալորապէս կոնտամինացիայի համար, լուրեր էին տարածում:

«Իր իր թե նա ինքը չէ իր կատակերգությունների հեղինակը: Նա-
խերդանքները, որոնց մեջ Տերենտիուսը պատասխանում է իր
հակառակորդներին, իրենցից ներկայացնում են հոմեակամ
գրական քննադատության ամենավաղ վավերագրերից մեկը:
Շատ ուշագրավ են այդ ժամանակվա հայացքները ստեղծագոր-
ծության ինքնուրույն լինելու մասին. հունարենից թարգմանված
պիեսը դիտվում է որպես ինքնուրույն երկ, բայց օգտագործելն
այն, որը լատիներեն վերամշակման է ենթարկվել, համարվում էր
«գողություն», գրական պլագիատ:

Տերենտիուսը պաշտպանում է կոնտամինացիան, միայակո-
չելով Նեվիուսին, Պլավտուսին և էննիուսին, և ուղղակի անվանում
է այն պիեսները, որոնցից օգտվել է հիմնական ֆաբուլան հարս-
տացնելու համար: Այսպես, «Անդրոսուհին» կաղմված է Մենան-
դրոսի կատակերգություններից՝ «Անդրոսուհուց» և «Պերինթոսու-
հուց», Մենանդրի «Ներքինի»-ի մեջ մաղցված են դեմքեր նույն հե-
ղինակի «Շողոքորթ»-ից. «Շղբայրները» հիմնված են Մենան-
դրի վրա, բայց այն տեսարանը, ուր էսքինը խլում է աղջը-
կանը կավատից, վերցված է Դիֆիլոսից: Սակայն Տերեն-
տիուսը կոնտամինացիան այնպես է անցկացնում, որպեսզի
այն չխանգարի սյուժեի ամբողջականությունը և բնավորությու-
նների հաջորդականությունը: Ծշգրտորեն չհետևելով հունական
պիեսի գործողության ընթացքին, նա պահպանում է հաջորդակա-
նորեն զարգացող դրամալի կառուցվածքային տիպը և հենց դրա-
նով վերարտադրում է բնագրի ոճը:

Դիմամիկ մոմենտը, միանգամայն աննշան լինելով վաղ պի-
եսներում («Անդրոսուհի», «Սկեսուր», «Ինքն իրեն պատժողը»),
հետագայում ուժեղանում է («Ներքինի», «Ֆորմիոն», «Շղբայր-
ներ»): Հեղինակն, ըստ երևույթին, անհրաժեշտ է համարել որոշ
վիջում անել հասարակության սովորություններին և ճաշակին: Ի-
լուզիայի խախտումը, որ հաճախ է Պլավտուսի մոտ, Տերենտիու-
սի պիեսներում վերացված են: Նրա պիեսներում գործողության
ժամանակ չեն գիմում հասարակությանը, չի լինում հո-
մեական և հունական կենցաղային գծերի խառնում: Երբ Տերեն-
տիուսը հունական պիեսներում հանդիպում է տեղական սպեցի-
ֆիկ գծերի, նա կամ բոլորովին բաց է թողնում այդ կամ փոխա-
րինում է որևէ չեղոք մոմենտով, բայց ոչ սպեցիֆիկ հոմեակա-
նով:

Իր հոմեական նախորդների համեմատությամբ Տերեն-

տիւտար զգալիորեն պարզեցրել է կատակերգութեան երաժշտական հոգւմը: Բարդ լիրիկական պարտիաներ, որոնք սիրում էր Պլաւտոսը, Տերենտիուսի մոտ արդեն չենք հանդիպում, այդ ամէլի մոտենում էր մենանդրոսյան կատակերգութեան խիստ ձևին: Պիլադը մարելիս Տերենտիուսը խուսափում է ծաղրածութունից և կոպտութունից: Մենանդրոսի օրինակով նա հետևում է առօրյա լեզվի ոճին, և դրա համար հակառակորդները նրան հանդիմանում էին «ցածրանալու» մեջ: Տերենտիուսի լեզուն՝ հոմերական կրթված հասարակութեան լեզուն է, որը «մաքուր» լատիներենի նորմա է դառնում:

Ըստ անտիկ մեկնաբան Էվանտիուսի (V դ. մ. թ.) նկատողութեան Տերենտիուսի կատակերգութունները աչքի են ընկնում հիանալի չափի զգացումով՝ «նրանք չեն բարձրանում ողբերգութեան, բայց և չեն իջնում մինչև միմի գոհակութունը»:

Ուշադրութեան արժանի է Տերենտիուսի դրամատուրգիայի մի առանձնահատկութունը: Ինչպես մենք գիտենք անտիկ կատակերգութունը հանդիսատեսի համար զաղտնիք չէր ստեղծում: Այն, ինչ որ գործող անձանց հայտնի էր դառնում միայն եզրափակիչ «ճանաչումից» հետո, հասարակութեանը հաղորդվում էր արդեն նախապես, նախերգանքում, և կատակերգութունը այնպես էր էաուղեցվում, որպեսզի գործող անձանց սխալ ուղիները զվարճացնեն հանդիսատեսին: Առաջին անգամ Տերենտիուսի մոտ ենք մենք նկատում շեղումն այդ դրամատուրգիական տրագիկոյալից: Նրա բոլոր պիեսները, բացի «Նոբալրներից», իրենց մեջ պարունակում են «ճանաչելու» մոմենտը, այնինչ Տերենտիուսը հրաժարվում է էքսպոզիցիայից նախերգանքում, հանդիսատեսին թողնում է անտեղյակ այն մասին, ինչ որ դեռ հայտնի չէ գործող անձանց իրենց, և խթանում է նրանց հետաքրքրութունը դեպի հանգույցի լուծումը: Իրերի իսկական դրութունն աստիճանաբար է միայն բացատրվում, իսկ այնպիսի պիես, ինչպիսին «Սկեստրոն» է, հանդիսատեսն ընդհուպ մինչև վերջին գործողութունը ավայներ չունի, որ հնարավորություն տա ֆինալը նախագուշակելու: Այդ հոգւմից Տերենտիուսի եղանակները մոտենում են նոտերոպական դրամայի տեխնիկային: Անհայտ է, թե ում է պատկանում այդ նորմոմոթությունը, արդոք Տերենտիուսին իրեն, թե նորաստրիկական կատակերգութեան հետագա ներկայացուցիչներին: Տերենտիուսի հիմնական օրինակը՝ Մենանդրոսը՝ այստեղ չէր կարող աղբյուր ծառայել, քանի որ Մենանդրոսը՝ այստեղ չէր հրաժար-

վում է քաղաքացիներին նախերգանքից և, դատելով պահպանված հատվածների հիման վրա, հաճույքով էր դրան դիմում:

Տերենտիուսի հանգարտ և լուրջ կատակերգությունները մեծ հաջողություն չէին ունենում հոռմեական բեմում: Նրան նայում էին իբրև Մենանդրոսի հոռմեական զուգահեռ, բայց խոստովանվում էին, որ նա չի կարողացել բարձրանալ մինչև իր ատտիկական օրինակի գեղարվեստական մակարդակը: Կեսարն, օրինակ, նշում է Տերենտիուսի «ուժի» բացակայությունը և նրան անվանում է «կիսա-Մենանդրոս»: Նրան պիտավորապես զնահատում էին որպես ոճաբանի՝ լեզվի նրբագեղության և մաքրության համար: Հոռմեական դպրոցի հետաքրքրությունը գեպի Տերենտիուսի ոճական արվեստը մեզ համառ փրկեց ոչ միայն նրա սեփական երկերը, այլև դրանց մի շարք անտիկ մեկնաբանությունները: Իր ոճական օրինակ լինելու արժեքը Տերենտիուսը պահպանում էր և Միջին դարերում: X դարում գերմանական միանձնուհի Կրոտվիտան կազմում էր պիեսներ աստվածաշնչի թեմաներով, ընդ որում վերարտադրելով Տերենտիուսի ոճը. ընդօրինակությունը նպատակ ուներ փոխարինել բնագիրը, վանական ընթերցանությունից դուրս մղել կոապաշտական հեղինակի սիրաչին կատակերգությունները: Հետագա եվրոպական դրամայում Տերենտիուսի պիեսների սյուժեները համեմատաբար հազվադեպ էին վերանորոգվում: Մոլիերը օգտագործել է «Ֆորմիոնը» «Սկապենի արարքների» համար, իսկ «Նդրայրները»՝ «Ամուսինների դպրոցի» համար: Տերենտիուսը հետաքրքրական էր առաջին հերթին իր արխիտեկտոնիկայով. նորատտիկական կատակերգության դրամատիկական տեխնիկան եվրոպայում հայտնի էր Տերենտիուսի պիեսներով միայն: Նրա գերն առանձնապես նշանակալի էր XVIII դարում, բուրժուական դրամայի ձևավորման ժամանակաշրջանում: «Արցունքաբեր» հատակերգության, «Լուրջ» զավեշտական ժանրի տեսաբանները մասնաճյուղում էին Տերենտիուսին, իբրև իրենց նախընթացի (Գիգո), իսկ Լեսինգը «Համբուրգյան դրամատուրգիայում» տվեց, «Նդրայրների» ընդարձակ վերլուծությունը, համարելով այն օրինակելի կատակերգություն:

5. ՔԱՏՐՈՆԱԿԱՆ ԿՈՐԾԸ ՀՈՌՄՈՒՄ

Համոմ, ինչպես և Հունաստանում դրամատիկական ներկայացումները կապված էին պաշտամունքի հետ: Դրանք «խաղերի»

մեկը, ընտրովի պետական պաշտոնների սանդուխքով առաջ շարժ-
վելու գնք էր դարձել: Հանդեսների քանակն ու փարթամությունը
է՛լ առավել աճեցին կայսրության ժամանակաշրջանում: խաղերին
հաճախելը ձրի և հանրամատչելի էր: Մասնավոր խաղերը կազ-
մակերպվում էին կազմակերպողների հաշվին. պետականները
գտնվում էին մագիստրատների տնօրինության ներքո և ֆինանս-
ավորվում էին գանձարանից, բայց խաղերի փարթամությունը
աճելով, պետությունից բաց թողնվող միջոցներն արդեն անբա-
վարար էին դառնում, և մագիստրատներն ստիպված էին լինում
գումարներ ծախսել իրենց միջոցներից: Այդ ծախսերը, սակայն,
մեծ ավելցուկով ետ էին բերվում, երբ մագիստրատը այնպիսի
պաշտոնների էր հասնում, որոնք իրավունք էին տալիս պոռվին-
ցիաները կառավարելու:

Բեմական ներկայացումների ծրագիրը, պիեսների ընտրու-
թյունը, դերասաններ վարձելը, խաղի համար շենքի կահավորումը,
քանի դեռ մշտական թատրոն չկար, — այդ բոլորն ամբողջությամբ
ընկած էր խաղերի կարգադրիչի վրա: Հասկանալի է, որ
գործնականում մագիստրատն ինքն անձնապես չէր մտնում այդ
բոլոր մանրամասնությունների մեջ, այլ համաձայնության էր գա-
լիս որևէ անտրեպրենյորի հետ: Տերենտիուսի բոլոր կատակերգու-
թյուններն, օրինակ, բեմադրել է անտրեպրինյոր Ամբիլիուս Տուր-
պիոնը ընդ որում ինքն էր խաղում գլխավոր դերերը: Չվարանե-
լով առանձին անհաջողություններից, նա համառորեն հասարա-
կությանը ծանոթացնում էր երիտասարդ պոետի երկերի հետ:

Հռոմեական բեմական խաղերը, գոնե Պլավտուսի և Տերեն-
տիուսի ժամանակներում, պոետիկական մրցման բնույթ չունեին,
բայց աչքի ընկած դերասանական խումբը մագիստրատից ստա-
նում էր որոշ պարգև: Նշանակալի չավով այդ կախումն ուներ
այն ընդունելությունից, որը ցույց էին առնում պիեսին հանդիսա-
տեաները, և Հռոմում արագորեն տարածվեց կլակայի սովորույթը:

Թատերական շենքն սկզբում ժամանակավոր բնույթ ուներ:
Հրապարակում կառուցվում էր թատերաբեմ, իսկ հասարակությու-
նը խաղը դիտում էր կանգնած: II դ. սկզբին սկսեցին բեմի առաջ
հրապարակից տեղ առանձնացնել սենատորների համար, և ան-
վանի հանդիսատեսները կարող էին նստել բազկաթոռներին,
որոնք բերում էին ստրուկները տներից: Մշտական թատրոն կա-
ռուցելու փորձերը, սակայն, բախվում էին պահպանողականների

գլխավորութեանը: Հունաստանը նվաճող Լ. Մումֆրիուն առաջին
անգամ իր հաղթանակների համար (146 թ.) կառուցեց լրիվ թա-
րոնական շէնք, հանդիսատեսների տեղերով, բայց դրանք ժամ-
նակավոր փայտե շէնքեր էին, որը խաղից հետո քանդում էին:
Մեր թ. ա. 55 թվին միայն Հռոմն ունեցավ իր առաջին քարաշէն
թատրոնը, որը կառուցեց հայտնի ղորավար Գնետու Պոմպեոսը:
Հռոմեական թատրոնները կառուցվում էին հունականի օրինակով,
բայց որոշ շեղումով: Հանդիսատեսների տեղերը բարձրանում էին
շարքով օրինաւորալից վերեւ և ուղիղ կիսաշրջան կազմում.
սակայն, օրինաւորաւոր էլ հանդիսատարհի մի մասն էր և
այն առանձնացված էր սենատորների համար: Հանդիսատեսների
տեղավորելու այդ «գասային» սկզբունքը հետագայում զարգացում
տալով մ. թ. ա. 67 թվին, երբ Ռոսցիուսի օրենքով օրինաւոր-
ալից վերեւ առաջին 14 շարքը հատկացվեց երկրորդ արտոնյալ դա-
սի՝ հեծյալների համար: Ինչպէս և հելլենիստական ժամանակի
հունական թատրոնում, դերասանները խաղում էին բարձր էս-
տրադայի վրա, բայց հռոմեական էստրադան ավելի ցածր և ավե-
լի լայն էր հունականից և կողքից սանդուխտներով միանում էր
օրինաւորալի հետ: Այդ կառուցումը հիշեցնում է հարավիտալիկա-
կան ֆլիալների բեմը, որը, հավանորեն, իր հետքերն է թողել
իտալիկների, իսկ այնուհետեւ նաև հռոմեական թատրոնի արխի-
տեկտուրայում: II դ. երկրորդ կեսին հունականի օրինակով հռո-
մեական թատրոնում մտցվեց վարագույրը, որն ի տարբերութուն
մեր ժամանակից իջեցվում էր ներքև ներկայացումն սկսելիս և
բարձրացվում էր վերև՝ վերջանալուց հետո: Մեխանիկական սար-
քավորումն այդ ժամանակ զգալիորեն աճել էր, համեմատած V դ.
առաջին կեսի թատրոնի հետ: Առաջվա տիպ թատրոնն առանց տա-
նիքի էր, բայց առաջին դարում արդեն արևից պաշտպանվելու
համար փոխում էին ծիրանագույն կտավ:

Հռոմեական թատրոնում հաստատվեց իր տրադիցիաները:
Այսպէս, արիանների («կանտիկոմեների») կատարումը բաժանվում
էր դերասանի և հատուկ «երգչի» միջև, ընդ որում, դերասանը
նահանգափակվում էր պանտոմիմայով, իսկ «երգչին» բաժին էր
ընկնում ամբողջ վոկալ մասը, որը կատարվում էր սրինգների
հնչեցումով: Հռոմեական դերասաններն սկզբում սահմա-
նափակվում էին շարժվելով և միայն II դարի վերջին սկսեցին
գործադրել հունական տիպի դիմակներ:

Ողբերգութիւնները և կատակերգութիւնների կանայցի դերե-

պերճանքի, Կենցաղի հեղինականացման դեմ: Այդ պայքարն աշ-
քի չէր ընկնում իր հետեւողականությամբ և առավելապէս ուղղվա-
նէր առանձին անձնավորութիւններու դեմ: Կատոնը դատի էր տա-
լիս նորիւխտեալի ահանաւոր ներկայացուցիչներին. 184 թվին Կա-
տարեւոյ «ցենզորի» պարտականութիւններ, նա շատ մարդկանց
վտարեց սենատորական դասից՝ ոչ-հռոմեական կյանքի եղանակի
համար: Մերութեան հասակում նա մոտեցավ իր հակառակորդներին
հետ Սկիպիոններու խաբից՝ իտալիական մանր սեփականութիւնը
պաշտպանելու հողի վրա: Այդպիսի երկդիմութիւնն էլ բնորոշում
է Կատոնի կուտուրական քաղաքականութիւնը, ելնելով հույների
կուտուրական ազդեցութեան դեմ, գործնականում նա ենթարկ-
ւում է այդ ազդեցութեանը և նույնիսկ ընդունում է որոշ, ոչ-չա-
փազանց խորացված հունական կրթութեան հետ ծանոթ լինելու
օգտակարութիւնը:

Իննելով գործնական և գործունէա, Կատոնն ըմբռնում էր, որ
ժյրթութեան հին հռոմեական սիստեմը, որը վեր էր ածւում կարգալ-
ու գրել կարողանալու և արարողական ու իրավաբանական ֆոր-
մուկաների ծանոթութեան, արդեն չի բավարարում տնտեսական և
քաղաքական պահանջներին: Բայց հունական պիտութեանը ղիմելու
փոխարեն, նա առաջարկում է հռոմեական գործչին անհրաժեշտ
գիտելիքների իր սեփական սիստեմը, և կազմում է մի ամբողջ
շարք ձեռնարկներ, պրակտիկ գործունէութեան տարբեր ճշուղերի
համար: Գյուղատնտեսութիւնը, բժշկագիտութիւնը, ճարտասանու-
թիւնը, ռազմական գործը, իրավագիտութիւնը, — այս բոլորն
քնդգրկված է Կատոնի աշխատութիւններում: «Իմ որդուն՝ Մար-
կուսին» տրակտատը պարունակում է յուրահատուկ մի էնցիկլոպե-
դիա՝ խրատների հինավուրց ձեւով: Անտիկ դրողներն այդ տրակտա-
տից պահպանել են մի շարք բնորոշ աֆորիզմներ՝ «Ծուլութիւնը՝
մայրն է արատների», «Գնիր ոչ թե այն, ինչ հարկավոր է, այլ ինչ որ
անհրաժեշտ է, — ինչ որ հարկավոր չէ, այն միշտ մի ասով չափա-
զանց թանկ է», «Առարկան տիրապետիր, խոսքերն իրենք կզան»:
Ըստ Կատոնի՝ բառերը հոսում են հույների բերանից, իսկ հռոմեա-
ցիների սրտից: Կատոնի կարծիքով՝ հռետորը «ընտիր մարդ է
խոսքի վարպետութեամբ»: «Ընտիր մարդու» հատկութիւններին են
վերաբերւում, բացի ողջամիտ և պահպանողական մտածելակեր-
պը, նաեւ եկամուտները բազմացնելու և օգուտ քաղելու ունակու-
թիւնը: «Հողագործութեան մասին» Կատոնի տրակտատը, միակ

ամբողջությամբ մեղ հասած նրա այդ երկը, այդ կողմից ստրկա-
տիրական հասարակության գլուղատնտեսական էկոնոմիկայի մի
կլասիկ վավերագիր է:

Կատոնի ոճարանական արվեստը ամենից շատ նկատելի է
նրա ևառեռում, որոնք նա պահել և ծեր հասակում մշակել է: Պահ-
պանված ֆրագմենտները վկայում են նրա ուժեղ, ցայտուն և հա-
ջուստ լեզվի, համարձակ բառատեղծման, իտալիկական պերճա-
խոսության եղանակների գործադրման մասին, միայն, սակայն
հունական հեռուստական արվեստի երկերը կարգացած լինելու հետ:
Այդ ճառերից շատերը հեղինակը մտցրել էր իր պատմական աշ-
խատության մեջ, որի վրա աշխատում էր իր կյանքի վերջին տա-
րիներին:

Կատոնի «Սկիզբները» (Origines) սկզբնավորում են հռոմեա-
կան պատմագրությունը լատիներեն լեզվով, որքանով հռոմեական
առաջին պատմաբանները գրում էին հունարեն: Հռոմեական պատ-
մության միակ շարադրությունը լատիներեն լեզվով էնիլուսի «Ան-
նալներն» էին, որի՝ առանձին անձնավորություններին մեծարելու
դրույթին Կատոնը թշնամաբար էր վերաբերվում: Նա չէր ցանկա-
նում «աննալիստ լինել դեպքերը տարեցտարի շարադրելու իմաս-
տով, որոնք նրան աննշան էին թվում: Կատոնի խնդիրն է՝ նախ-
նիքների սովորույթների նկարագիրն ու դոկաբանելը: Նրա պատ-
մողականության համար բնորոշ են երկու մոմենտ: Նախ՝ Կատոնն
իր ուշադրությունը չէր սահմանափակում Հռոմով և շարադրում է
իտալիկական տարբեր համայնքների ծագումը (այստեղից էլ՝
«Սկիզբներ» վերնագիրը). նա ջանում էր լուրջ մատնել առան-
ձին գործիչների անունները և հատուկ անունները փոխարինում էր
պաշտոնի մատնանշումով՝ «կոնսուլ», «տրիբուն»: Սակայն, այդ
լուրջությունը հեղինակի անձնավորության վրա չէր տարածվում: Զդի-
մելով շինծու ճառերի մեթոդին, որ սովորական էր հույն պատմա-
բանների համար, Կատոն իր պատմության մեջ մտցնում էր իս-
կապես իր ճառերը: Շարադրությունը հասցվում է մինչև հեղինակի
մահվան տարին: Իտալիկների համայնքների պատմության համար
Կատոնն ստիպված էր դիմելու հունական աղբյուրներին. հունական
կրթության հակառակորդը դրանից օգտվում էր ոչ միայն լայնորեն,
այլ նույնիսկ ավելորդ վստահությամբ:

Հունական կուլտուրական ազդեցության դեմ Կատոնի օպոզի-
ցիան տապալվեց հենց իր սեփական գործունեությամբ: Հելլենոֆիլ
արիստոկրատիայի շրջաններից ծնունդ առած առասպելը Կատոնին

պատկերում է որպես իդեալական հոռմեացի, հոռմեական բոլոր
«քաջարիությունների» մարմնացում, և ավելացնում է, որ ծեր հա-
սակում հատոնը փոխեց իր բացասական վերաբերմունքը դեպի
հունական կուլտուրան:

ՌԵՍՊՈՒԼԻԿԱՅԻ ՎԵՐՋԻՆ ԴԱՐԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

1. ՌԵՍՊՈՒԲԼԻԿԱՅԻ ՎԵՐՋԻՆ ԳԱՐԻ ՀՈՄՄԵԱԿԱՆ
ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆ ԵՎ ԿՈՒՆՏՐԱԿՆ

Մեր թ. ա. II դարի երկրորդ կեսից Հռոմը թևակոխում է սոցիալական սուր պայքարի, իսկ աշխուհետե նաև քաղաքացիական պատերազմների շրջանը։ Ստրուկների ապստամբությունը (136 և 104 թ. թ.), Գրակոսների ղեկավարած շարժումը՝ հօգուտ պետական հողի վերաբաժանման (133 և 121 թ. թ.), արիստոկրատական ռազմական հրամանատարության խայտառակ տապալումը II դ. վերջին, «դաշնակիցների պատերազմը» (91—88 թ. թ.), որը հռոմեական քաղաքացիության իրավունք բերեց խալիկներին, քաղաքացիական պատերազմը (87—82 թ. թ.) և Սուլլայի արիստոկրատական դիկտատուրան (82—79 թ. թ.), ստրուկների վիճիարի ապստամբությունը Սպարտակի ղեկավարությամբ (73—71 թ. թ.), «Կատիլինայի դավադրությունը» (63 թ.), երեք գործիչների («տրիումվիրատ»)՝ Պոմպեոսի, Կեսարի և Կրասոսի դաշինքը՝ փաստական դիկտատուրա հաստատելու համար (60 թ.), քաղաքացիական պատերազմը Կեսարի և Պոմպեոսի միջև և Կեսարի դիկտատուրան (49—44 թ. թ.), նոր քաղաքացիական պատերազմը Կեսարի սպանությունից հետո և պայքարը նրա հաջորդներ Անտոնիոսի և Օկտավիանոսի միջև — սբանք են II և I դ. դ. սոցիալական պայքարի ամենանշանավոր մոմենտները, որոնք կործանման հասցրին ռեսպուբլիկական կարգերը Հռոմում և հաստատեցին հռոմեական կայսրությունը (մեր թ. ա. 30 թ.)։

Հոռմեական պետական կառուցվածքի պոլիսային ձևը հակա-
պոլիսյան մեջ մտալ վիթխարի ստրկատիրական պետության պա-
հանջների հետ, մի պետություն, որը կարիք էր զգում ավելի լայն
սոցիալական բազայի, քան «Հոռմեական քաղաքացիները» ամբողջ-

ջահանությունն էր: Կալվաժատիրական խոշոր տնտեսության աճի հետևանքով հողագրկվեց մանր գյուղացիությունը, որն ի վիճակի չէր մրցելու ստրկատիրական հողատիրության հետ: Գյուղացիական հողատիրության վերականգնման նպատակով, պետական հողերի վերաբաժանման վերաբերյալ Գրակրոս-նեբի առաջարկած նախագծերի անհաջողությունը պակվեց պոլիսային սիստեմի մասին հին հայացքների պարտությունը: պետական հողն իրենց տիրակալների մասնավոր սեփականությունը հայտարարվեց:

Հռոմեական ստրկատիրական հասարակության միջավայրում շերտավորումը հույժ նշանակալի չափերի հասավ: Ստրկատիրական վերնախավը՝ սենատորական դասը տիպիկ օլիգարխիա էր ներկայացնում: Նա իր մենաշնորհն էր դարձրել քաղաքական ղեկավար պաշտոնները, որոնք միաժամանակ լայն հնարավորություններ էին բացում ռադիկալն ավարի յուրացման և պրովինցիալները կողոպտելու համար: Արդեն II դարում նրա շարքերում բարոյական քայքայում առաջացավ: Տրոպիկոսը մի շարք մանր, միմյանց հետ թշնամացած խմբավորումների և կլիկաների, այդ վերնախավը համերաշխ էր միայն մի բանում, այն է՝ իր դասակարգի ավելի սակավ «անվանի» ներկայացուցիչներից սահմանադադարվելու ձգտման և ճնշող մարդկանց» իր միջավայրը չթողնելու մեջ: Սենատական «նորիլիտեաթի» և երկրորդ ցենզային դասի՝ հեծյալների միջև էական տարաձայնություններ կային: Ուստի օպոզիցիայի խնդիրն էր՝ թուլացնել սենատի նշանակությունը և քաղաքական կյանքի ծանրության կենտրոնը փոխադրել ժողովրդական ժողովը: Կազմվեց երկու պարտիա՝ սենատական («օպտիմատներ») և «ժողովրդական» («պոպուլյարներ»): Բայց օպոզիցիոն շերտերի շահերը տարատեսակ էին, և նրանց միջև առաջացած կոալիցիաները ժամանակավոր բնույթ էին ունենում:

Ստրկատիրական դասակարգի մյուս բևեռումն էր գտնվում այսպես կոչված «պրոլետարիատը»*, այսինքն հողագրկված անարժողորոգական խավերը, որոնք ապրում էին նորիլներին փշրանքնե-

* Անտիկ «պրոլետարիատ» տերմինը համապատասխանում է արդի «լուս-պեն-պրոլետարիատին»: Այդ առթիվ Մարքսը քաղում է «Միսմոնդի դիպուկ նկատողությունը՝ հռոմեական պրոլետարիատն ապրում էր հասարակության հաշվին, մինչդեռ արդի հասարակությունն ապրում է պրոլետարիատի հաշվին» («Քրյումերի 18»-ի 2-րդ հրատ. առաջաբանը, Соч., т. XII, I, 1936, стр. 313

քով և ողորմություններով, ընտրության ժամանակ իրենց Հայները տալիս էին նրանց, մարդկային նյութ էին մատակարարում վարձու բանակների համար կամ արիստոկրատիային ծառայող հելուզակախմբի համար: Այդ ապագասակարգայնացած մասսաները, իրենց, թեկուզ և փոքր բաժինն էին պահանջում այն եկամուտներից, որոնք կորզում էին ստրուկների և պրովինցիաների բնակչության շահագործումից:

Ինչպես մատնանշում է Մարքսը, «...հին Հռոմում դասակարգային պայքարը տեղի էր ունենում միայն արտոնյալ փոքրամասնության ներսում, ազատ հարուստների և ազատ աղքատների միջև, մինչդեռ բնակչության վիթխարի արտագրողական մասսան՝ ստրուկները՝ լուրջ պատելով պատվանդան էին ծառայում այդ պայքարողների համար»: Եվ հռոմեական հասարակության գրությունն առավել ևս բարդ էր, քանի որ այդ «պատվանդանը» ժամանակ առ ժամանակ սկսում էր ուժգնորեն տատանվել:

Վերնախավի հարստանալու և անարտադրական բնակչությունը պաշելու համար նոր նվաճումներ էին պահանջվում: Հռոմեական ռեսպուբլիկայի քայքայումն ընթանում էր տենդադին էքսպանսիայի, Ասիայի հելլենիստական պետությունները զավթելու և դեպի հյուսիս՝ Գալլիա ու Գերմանիա առաջ շարժվելու ֆոնի վրա: Այժմ հարկ եղավ գլոպալիզացիական բանակը փոխարինել վարձկանների պրոֆեսիոնալ բանակով, որը հեշտությամբ զործիք էր դառնում զորավարների ձեռքին, որոնք իրենց զինվորներին առատորեն վարձատրում էին ռազմական ավարով, դրամով և հողով: Արիստոկրատիան՝ ստիպված էր հաշտվել այն դրության հետ, որ զորակրատիան ստիպված էր սեփական բանակներ, ստանում էին մի վարենքը կազմում էին սեփական բանակներ, ստանում էին ինքնուրույն տիրաշարք տարիների լիազորություն և դառնում էին ինքնուրույն տիրաշարք: Ռեսպուբլիկական կարգերը միառժամանակ ղեռ կանգուն էին շնորհիվ զորավարների միմյանց հետ մրցակցության, բայց էին շնորհիվ զորավարների միմյանց հետ միասին հեռանում էր ակտիվ քաղաքական պայքարից: Այդ սոցիալական խումբն իր համար

նշանակալի օգուտներ չէր սպասում այս կամ այն պայքարող կողմից և վտանգի էր ենթարկում իր փոքրիկ կարողությունը, եթե ակտիվորեն պաշտպաններ այն կողմին, սրբ պայքարում պարտություն կկրեր: Որոշ քաղաքական կոնսերվատիվներ, դեպի անցյալը դիմադարձ լինելը և սարսափն ապագայից, դեպի տրագիկոն դարերով սրբագործված, պետական կառուցվածքը չհաղթահարված վատահոսությունը՝ ղուդակցվում էին աշտուղ ակտուալ քաղաքական վեճերի հանդեպ անտարբերության հետ: Այդ ինդիֆերենտիզմն առանձնապես նկատելի է դառնում ռեսպուբլիկայի վերջին տասնամյակներում:

Պոլիսային հարաբերությունների քայքայման և ռեսպուբլիկական կարգերի կործանման պայմաններում Հոռմի իդեոլոգիական կյանքը բարդանում է: Հելլենականացման վերաբերյալ հարցի շուրջը եղած կուլտուրական պայքարը անցյալ էր դարձել: Տրագիկոն իդեոլոգիայի և փոփոխված սոցիալական հարաբերությունների հակասությունները պարզորոշությամբ դրսևորվեցին Գրակոսների ժամանակ: Հողի վերաբաժանման մասին Տիբերիուս Գրակոսի օրինագիծը, իրավաբանորեն լինելով անբասիր և հին հռոմեական իրավական պատկերացումներին համապատասխանող, սեփականատերերի մեջ վրդովմունք առաջացրեց իբրև «անարդարացի»: Սեփականության հարաբերություններն արդեն չէին տեղավորվում հին իդեոլոգիական շրջանակներում: Ստրկատիրական վերնախավն այժմ խիստ կերպով իրար հակադրում էր «գրված իրավունքը» և «արդարությունը» կամ բնական իրավունքը, և «բնական իրավունքի» նորմերը հիմնավորում է հունական ուսմունքներով: Քաղաքացիական իրավունքի» և ժողովուրդների իրավունքի դուալիզմն արդեն անհետանում է. հելլենիստական իրավական սկզբունքները, որոնք ընկած էին «ժողովուրդների իրավունքի» հիմքում, թափանցում են ներհոմեական հարաբերությունների մեջ և բերում են հոմեական իրավունքի նոր վերամշակման («պրետորյան իրավունքը»)՝ զարգացած ստրկատիրական հասարակության պահանջներին համապատասխան: Հին հոմեական աշխարհայացքի արխաիկ «ֆորմալիզմը» վերջնականապես հաղթահարվում է:

Այդ պրոցեսում հարկ կա առանձնակի նշել հունական իդեոլոգիայի երկու ճյուղերի նշանակությունը, որոնք նոր մտավոր հոսանքների աղբյուր դարձան հոմեական հասարակության մեջ:

Այդ հունական փիլիսոփայություներ և հունական նարտասանութիւնն էին:

II դարի առաջին կեսին այդ գիտելիքները դեռ վտանգավոր նորմութիւններ էին համարվում: Այսպէս, 161 թվին փիլիսոփաները և ճարտասանները վտարվեցին Հռոմից: Երբ 155 թվին իբրեւ ղեկավաններ Հռոմ եկան աթենական փիլիսոփայական դպրոցների ղեկավարները և հանդես էին գալիս հանրային դաստիարակութեան հետ, ծերունի Կատոնը միջոցներ ձեռք առաւ, որպէսզի սենատոն շտապ լսի այդ ղեկավաններին և շերկարացնի նրանց Հռոմում մնալը: Սակայն, տրագիկոն բարոյախոսութեան վերահաս քայքայումը պետութեան մէջ և ընտանիքում՝ հետաքրքրութեան բարձրացրեց ղեկի հունական փիլիսոփայական ուսմունքները: Հունական հասարակութեան հոռմոֆիլորեն տրամադրված վերնախաւն ընդառաջում էր այդ հետաքրքրութեանը և իր տեսութիւնները հարմարեցնում էր հռոմեական նորիլիտետի կարիքներին: Հուլյն պատմաբան Պոլիբիոսը (մոտավորապէս 201—120 թ. թ.), որը մի շարք տարիներ (167—150 թ. թ.) ապրել էր Հռոմում իբրեւ պատանդ և մոտ էր Սկիպիոն Կրտսեանին, դարձավ հռոմեական աշխարհակալութեան առաջին տեսաբանը: Հռոմի հաջողութիւնները նա բացատրում էր հռոմեական պետական կարգերի կատարելութեամբ, որտեղ իբր թե պատշաճ կերպով միախառնված են կառավարման բոլոր երեք ձևերը (մոնարխիա, արիստոկրատիա և դեմոկրատիա), որոնք սահմանել է հունական պետական դիտութեան տեսութիւնը: Ըստ Պոլիբիոսի, պարզ, անխառն կառավարման ձևերը անխուսափելիորեն վերասերվում են, փոխանցվում են մեկը մյուսին և դառնում են մշտական, խստորեն կանխորոշված շրջապատուած, իսկ միախառնը ձեւը, իրագործված չլինելով Հռոմում, ստեղծում է իդեալական պետական հավասարակշռութիւն և անսասանորեն հաստատուն է: Այդ ուսմունքով հռոմեական նորիլիտետը տեսական հիմնավորում ստացավ այն տրագիկոն պետական կառուցվածքի համար, որին նա պահապան էր կանգնած: Սկիպիոն Կրտսեանի շրջանում կապ էր հաստատվում հունական դիտութեան ու փիլիսոփայութեան և հռոմեական ամպագանու իդեոլոգիական պահանջների միջև: Այդ նպատակի համար պիտանի փիլիսոփայական սիստեմ ստեղծեց Պանեթիոսը (մոտավորապէս 180—110 թ. թ.), այսպէս կոչված «միջին Ստոալի» հիմնադիրը: Այդ էկլեկտիկ փիլիսոփայութիւնը, լինելով ստոիկութեան և Պլատոնի ու Արիստոտելի ուսմունքների միավորում, մեղ-

մացնում է հինավուրց Ստոաչի խիստ բարոյախոսությունը: «Կա-
տարյալ» իմաստունի տեղը զրավեցին իմաստության և առաքի-
նության «ձգտող» հոգու արսիտոկրատները: «Ինքնաբախ» անհատի
խստորեն ինդիվիդուալիստական կոնցեպցիան և դեպի հայեցո-
ղության ձգտումը վերացվեցին այդ փիլիսոփայությունից: Պա-
նեթիոսը ելնում է մարդու, իբրև անհատ հասկացողությունից. ան-
հատը կապված է տիեզերական ամբողջության հետ և «բնական»
սոցիալական բնադո ունի: «Առաքինությունը» արտահայտվում
է՝ դեպի ընդհանուր բարօրությունն ուղղված գործունյա կյանքի
մեջ: Հելլենիստական փիլիսոփայության Հռոմի համար հարմա-
րեցված վարիանտը, այսպիսով, աչքի է ընկնում դրական, լավա-
տես կենսազգացմամբ և իրեն մեջ չի պարունակում կյանքից վերա-
նալու հոգնածության տարրեր: Պանեթիոսի հետևորդները նրա սիս-
տեմում գիտական հիմնավորում էին գտնում այն քաղաքացիա-
կան «քաջարիությունների» համար, որոնք տրադիցիոն կերպով
հռոմեական արիստոկրատի հատկությունն էին համարվում: Հռո-
մեական տերությունը, որն ընդգրկել էր հույներին հայտնի ամ-
բողջ կուստուրական աշխարհը, տիեզերական, կոսմոպոլիտ պե-
տության իդեալի մարմնացումն էր: Հռոմի էքսպանսիան արդա-
բացում է գտնում նրանում, որ համաշխարհային միասնական
պետությունը կենսագործում է երկրի վրա բնականության
աստվածային միասնությունը: Իր գործունեությամբ ծառայել
այդպիսի պետությանը, իրեն զոհել նրա համար՝ բարոյական
պարտականություն է. բայց, իշխանություն ունեցողները, որոնց
ուղղված է Պանեթիոսի ուսմունքը, պետք է գիտակցեն նաև իրենց
պարտականություններն ստորադրյալների հանդեպ՝ խնայեք
պարտվածներին, կարեկցել ստրուկներին, պետք է տոգորվեն
ձգտմամբ դեպի իմաստությունն ու առաքինությունը: Մտավոր և
քարոզական այն դարձացումը, որ պահանջում է այդ ուսմունքը,
հռոմեացիներն անվանում էին «մարդկայնություն», humanitas:

Սկիպիոն Կրտսերի համախոհները, վախեցած գլուխացիության
հողազրկումից, առևտրա-վաշխառուական կապիտալի աճից և արիս-
տոկրատիայի բարոյական քայքայումից, այդ փիլիսոփայության
մեջ գտնում էին իրենց քաղաքականության հիմնավորումը: Դրա հետ
միասին, անհատին մատնանշելով այն կապերը, որոնք նրան
միավորում են տիեզերական աստվածային ամբողջության հետ,
ստորկն այդ ամբողջության սիստեմի մեջ մտցնում էր՝ համա-
մարդկային բնության հետ հավասարապես և անհատական բնույ-
թի

վրանք, իբրև տիեզերական բանականության արտահայտություն: Պանեթիոսի մոտ անհատն ստանում է իր իրավունքները: «Իրավա-
ցիության» տարրերից մեկը կազմում է՝ «բնդհանուրի օգտագոր-
ծումն իբրև ընդհանուր, սեփականինը՝ իբրև սեփական»: Սրանից
դործնական, անմիջական հղրակացություն է ձրվում մասնավոր
սեփականության անձեռնմխելի լինելու մասին, և հույն փիլիսո-
փան իր հոռմեական պատվիրառուներին պատրաստեկամ՝ տե-
սական պատճառաբանություններ էր մատակարարում Գրակքոս-
ների ագրարային օրինագծի դեմ: Պանեթիոսի ուսմունքը, թեև
դրված լինելով հոռմեական օպտիմատների պահանջներով, նրանց
փիլիսոփայությունը դարձավ և հանձինս սենատական պարտիաչ-
վերջին համբավավոր իդեոլոգ՝ Յիցերոնի գտավ իր ժողովրդակա-
նացնողին: Սակայն՝ ստոիցիզմի հասարակական նշանակությունը
Հոռմում՝ չի սահմանափակվում նորբիլիտետի համար փիլիսոփա-
յություն ստեղծելով, ալիկի խստաբարո ուղղության ստոիկ Բլո-
սիոսը Տիբերիոս Գրակքոսի տեսական ղեկավարն էր: Ստոայից
անմիջապես հետո Հոռմ՝ ներթափանցեցին և ալ փիլիսոփայա-
կան սխտեմներ: Ռեսպուբլիկայի վերջին տասնամյակներում
և աճող հասարակական անտարբերության համար բնորոշ է
էպիկական ուսմունքի տարածվելը, որը փայլուն արտահայտու-
թյուն գտավ Լուկրեցիուսի փիլիսոփայական պոեմում և զգալի
կնիք դրեց կայսրության սկզբի գրականության վրա: Մյուս կող-
մից, ռեսպուբլիկայի անկման ժամանակը բարենպաստ հող էր
ստեղծում կրոնա-միստիկական տրամադրությունների համար,
որոնցով գունավորված է Պանեթիոսի հաջորդ և աշակերտ Պոսի-
դոնեսի (135—51) սխտեմը:

I դարում հոռմեական ալազանու շրջաններում փիլիսոփայու-
թյան հետ ծանոթ լինելը արդեն բարեկրթության հատկանիշ
էր համարվում: Նրիտապարդները հաճախ իրենց ուսումն
էր համարվում էին մեկնելով Աթենք փիլիսոփայական դպրոց-
ներում պարսպելու համար: Բայց ըստ էության փիլիսոփայու-
թյամբ քչերն են զբաղվում: Այն մտավոր զարգացումը, որ պա-
հանջում էր նոր կոպտորան, հասնում էին ճարտասանության ու-
սուցմամբ: Ճարտասանությունը Հոռմում ակտուալ դարձավ իր
երկու ֆունկցիաներով՝ և որպես պերճախոսության տեսություն և
որպես ստրկատիրական հասարակության էթիկայի հիմունքների
հանրամատչելի լուսաբանություն: Սոցիալական պայքարի սրվա-
ծություն ստաջանալու կապակցությամբ արտակարգորեն բարձրա-

ցավ ժողովրդական ժողովի ու դատարանների դերը, և հենց դրանով էլ հոկտոբրական ճառի քաղաքական նշանակությունը: «Գրված իրավունքի» տրադիցիոն նորմերից հեռանալը պահանջում էր դատողություններ անել դատարանում արդարացի և անարդարացի լինելու մասին, բմբռնել մարգկալին վարքադժի մոտիվները: Ճարտասանական դպրոցը խոսելու արվեստ էր սովորեցնում բազմապիսի թեմաների շուրջը՝ սկսած փրկստփայություն և բնագիտության տեսական պրոբլեմներից մինչև ընթացիկ դատական պրակտիկայի կոնկրետ հարցերը: Ուստի ճարտասանական ուսուցումը արիստոկրատական կրթության անհրաժեշտ քաղաքիչ մասը դարձավ: Այն կատարվում էր հունական օրինակներով. հետո միայն դիմում էին լատիներեն ճառեր կազմելուն: Երկու լեզվի գործածությունը ճարտասանությունը մատչելի էր դարձնում միայն համեմատաբար նեղ շրջանի համար: Ի հակակշիռ այդ արիստոկրատական տրադիցիայի՝ «ժողովրդական» պարտիան առաջ քաշեց «լատինական ճարտասաններ», որոնք իրենց ուսուցումը հիմնում էին բացառապես լատիներեն օրինակների վրա: Թե ինչ քաղաքական նշանակություն էր տրվում ճարտասանության իբրև դաստիարակության սիստեմի և մասսաների վրա ազդեցության գնեքի, երևում է նրանից, որ 92 թվին նորիխտաթ հալածանք ձեռնարկեց «լատինական ճարտասանների» դեմ. սակայն, այդ անհետևանք մնաց:

«Լատինական ճարտասանների» շարժման հուշարձանը այսպես կոչված «Հերենիուսին ուղղված ճարտասանություն»-ն է, որը պատկանում է անհայտ հեղինակի՝ պոպուլյարների պարտիայից և կազմվել է 89 թ. անմիջապես հետո: Այդ մեզ հասած հելլենիստահոմեական ճարտասանական սիստեմի առաջին ընդարձակ շարադրությունն է: Սխալմամբ վերագրված լինելով Ֆիցեռոնին, այդ տրակտատը պահպանվել է նրա երկերի թվում:

Փրկստփայությունից և ճարտասանությունից անմիջապես հետո Հռոմում սկսում է զարգանալ գիտությունը: Ըստ հելլենիստական ֆիլոլոգիայի օրինակի՝ ստեղծվում է հոմեական ֆիլոլոգիան, հրատարակվում և մեկնաբանվում են հինավուրց տեքստերը: Առանձնապես բեղմնավոր էր Մարկուս Տերենտիուս Վարոնի (116—27) գիտական գործունեությունը: Նրա զրչին են պատկանում հսկայական քանակությամբ տրակտատներ՝ լեզվի, գրականության և Հռոմի հնությունների վերաբերյալ: Հոմեական վաղ գրականության մասին տեղեկությունները, որոնք մենք հանդի-

սլոմ ենք հետագա հեղինակների մոտ, գլխավորապես վարդո-
նից են սկիզբ առնում. նրան էլ մենք պարտական ենք Պլավտուսի
գրական ժառանգության ֆիքսացիայի համար: Ստոիկյան փիլիսո-
փայության հիման վրա գիտական բնույթ է ստանում և հոմեո-
կան իրավագիտությունը:

Մեր թ. ա. I դարում Հռոմն արդեն կանգնած է իրեն ժամա-
նակակից հունական կուլտուրայի մակարդակին և նույնիսկ ազ-
դում է նրա վրա, առաջագրելով նրան իր պահանջները: Հելլե-
նիստա-հոմեոական կուլտուրայի ծագող միասնությունը մեծապես
աչքի է ընկնում գեղարվեստական ճաշակի բնագավառում: II դ.
վերջից Հռոմը հելլենիստական արվեստի կենտրոններից մեկն է:
Հռոմի արվեստի մեջ արտացոլումն են ստանում հելլենիստական
ամենատարրեր ոճերը՝ սկզբում Պերգամի և Ռոդոսի հույակապ-
պաթետիկ ոճը, իսկ այնուհետև ատտիկական դպրոցի պարզ, որոշ
չափով խիստ զոհերի մաքրությունը և ալեքսանդրիական արվեստի
ներագեղ թեթևությունը:

Ոճերի բազմազանություն և պայքար մենք գտնում ենք և
գրականության ոլորտում: Քննության առնվող այս շրջանում նրա
դարդացումը բնութագրվում է երեք հիմնական մոմենտներով:

1) Գրականությունը դադարում է օտարածին ծիլ լինելուց,
որը վարանումով հանդես էր գալիս օտարերկրյա թեմատիկայով:
Նա արդիականության բնույթ է ընդունում, և գեղարվեստական
խոսքը բաղաբական պայքարի գինք է դառնում: Համապատաս-
խանորեն փոխվում է հոմեոական գրողի սոցիալական դեմքը.
դրանք արդեն հոմեոացիներ, հաճախ համբավվող քաղաքական
դործիչներ են: Ծարտասանական դպրոց անցած հոմեոական ավա-
դանու միջավայրում սկսում է հակում դարձանալ դեպի դրական
գիլետանությունը:

2) Գերակշռում են սյրոգալի ժանրերը, և գրական պայքարը
մղվում է գլխավորապես սյրոգալի ոճի հարցերի շուրջը: Մեր թ. ա.
I դարը՝ հոմեոական սյրոգալի ծաղկման ժամանակաշրջանն է:
Այդ ժամանակ ստեղծվում է Հռոմի կլասիկ գրական լեզուն,
այսպես կոչված «ոսկե» լատիներենը:

3. Հոմեոական գրականության զարգացումը տանում է դե-
պի հելլենիզմի գրականության հետ ավելի մերձեցում, սկզբում
հելլենիստական սյրոգալի տարրեր ճյուղավորումների հետ, իսկ
ունսպուրլիայի վերջին տասնամյակներում և ալեքսանդրիական
սոփոստիկայի հետ:

Հոռմեական գրականության տրադիցիոն պերիոդիզացիայի տեսակետից մեր այս քննության առնվող ժամանակամիջոցներն ընդգրկում է «արխարիկ» ժամանակաշրջանի վերջը և «ոսկե դարի» սկիզբը: «Արխարիկ» ժամանակաշրջանի վերջին վերաբերող հուշարձանները պահպանվել են միայն Ֆրագմենտներով. «ոսկե դարի» սկզբի վերաբերյալ մենք արդեն ունենք բազմաթիվ ամբողջական երկեր՝ Հոռմեական գրեթե բոլոր աշխի ընկնող գրողներից:

2. ՄԵՐ Թ. Ա. II ԵՎ I Դ. ՍԱՀՄԱՆԱԳԼԽԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գրական այն բեկումը, որով համբրժանում է II դ. վերջը՝ ամենից առաջ դրսևավորվում է թեմատիկայի ակտուալացման մեջ: Քաղաքական արդիականությունը զբաղան շարադրության թեմա է դառնում, և Հոռմում երևան է գալիս հրապարակախոսություն: Հոռմեական պետական գործիչները դադարում են բավարարվել այն գրական արտադրանքով, որ մատակարարում էին նրանց այլ միջավայրից ելածները, և իրենք են դիմել վերջնում: Նրանք հանդես են գալիս պարսավագրերով, քաղաքական հաշվետվություններով՝ մեծուարների կամ ինքնակենսագրության ձևով. սովորույթ է դառնում ձառերի հրապարակումը: Գայոս Գրակոսն իր բարենորոգությունների ծրագիրը շարադրում է «նամակի» ձևով, Սուլլան կաղմում է իր կյանքի պատմությունը: Այսպիսով սրված սոցիալական պայքարը հիմնովին փոխում է հասարակության վերնախավի վերաբերմունքը ղեպի գրական աշխատանքը: Արագորեն աճում է պատմագրությունը, սրի մեջ հրապարակախոսական խնդիրները միահյուսվում են գեղարվեստականի հետ: Անտիկ պատմագրության մեջ սովորություն դարձած «ձառեր» մտցնելու եղանակը՝ հրապարակախոսական լայն հնարավորություններ էր ստեղծում, և Հոռմեական պատմաբաններն ազատորեն անցյալն էին փոխադրում իրենց ժամանակի քաղաքական լուրերից: Գրա հետ միասին, անտիկ պայմաններում պատմությունը այնքան գիտություն չէր, որքան գեղարվեստական պատմողականության տեսակներից մեկն էր, և, շարադրության գրավչության նպատակով, հնարավոր էր համարոթ որոշ չափով հնարումներ անել: Ռեալիստիկայի առաջին երկու դարերը, որոնց մասին ճշգրիտ տվյալներ սակավ են պահպանվել, առանձնապես հարմար հող էին հանդիսանում հնարումներով գոյալորված պատմելու համար, և պլերեյների պայքարը պատրիկ-

նախի կատակերգություն»): Պարեգոտի կատակերգությունը շատ
 կողմերով հարում է պալլիատային, բայց գործողության տեղա-
 փոխելը իտալական հողը՝ տիպաթի և սյուժեների փոփոխություն-
 ներ առաջացրեց: Հռոմեական բարբերը թույլ չէին տալիս
 տիրոջ հանդեպ հաղթություն տանող ստրուկ դուրս բերել,
 և այդ պատճառով վերացվում էր հունական կատակեր-
 գության ամենատարածված սյուժեներից մեկը: Մի շարք
 փոփոխություններ կապված է այն դրության հետ, որ Խա-
 ղիայում կանայք ավելի քիչ էին փակված կյանքի եղանակ վա-
 րում, քան Հունաստանում: Վերնագրերից («Նորթ աղջիկ», «Տա-
 չը», «Մորաբույրեր», «Հոր մահից հետո ծնված աղջիկը», «Իրա-
 վաբանուհի» և այլն) և ֆրագմենտներից երևում է, որ տողատա-
 յում մեծ տեղ է հատկացված կանանց պերսոնաժներին, և դը-
 րանք մեծ մասամբ ոչ թե հետերաներ, այլ քաղաքացուհիներ են՝
 մանր քաղքենուհիներ իրենց ընտանեկան և կենցաղային կոն-
 ֆլիկտներով: Սերը փոխադրված է ազատ քաղաքացիների ոլորտը
 և մատուցվում է լատինական փոքրիկ քաղաքի կենցաղային հա-
 բարերությունների ֆոնի վրա: Սիրահարների սոցիալական ան-
 հավասարությունը, ծնողներին հակառակ ամուսնությունը, ան-
 արդարացի ընտանեկան կասկածները—տողայի կատակերգու-
 թյան սովորական թեմաներն են. այդ կատակերգությունը շարու-
 նակում է Տերենտիուսի «Հուլիչ» կատակերգության գիծը: Գոր-
 ծողությունը ավարտվում է, իհարկե, առաքինության և ընտանե-
 կան հաշտության հաղթանակով: Ըստ Սենեկայի կարծիքի, տո-
 գատաները «աչքի են ընկնում լըջությամբ և ողբերգության ու
 կատակերգության միջև միջին տեղն են բռնում». ըստ երևույթին
 դրանք մոտենում էին այն ժանրին, որը նոր ժամանակներում
 «ընտանեկան դրամա» անունն է ստացել: Ֆրագմենտներում խո-
 շոր քաղաքական դեպքերի վերաբերյալ արձագանք չկա: Տողա-
 տայի պոետներից ամենից հռչակավորը Աֆրոնիուսն էր (II դ.
 վերջը), բայց մեզ հասել են և այլ հեղինակների ֆրագմենտներ
 (Տիտինիուս, Ատտա): Տողատայի ծաղկման ժամանակը II դ.
 վերջը և I դ. սկիզբն է, Գրակոսների և Սուլլայի ժամանակա-
 շրջանը:

I դ. սկզբից հետաքրքրությունը դեպի լուրջ դրաման թու-
 ջանում է: Հռոմեական մասսայական հանդեսների սխառմը հար-
 մարվում է ապագաապարգայնացած և անսկզբունք լուսավեն-
 պրոլետարիատի ճաշակին, նա կազմում էր հանդիսատեսների հիմ-

նական կոնտինգենտը: Սիրված հանդեսներ են դառնում գլադիատորական խաղերը: Իբրև ֆարսի տեղական ձև՝ ստեղծվում է գրականորեն մշակված ատելլանան՝ մշտական դիմակների կատակերգությունը. դա բեմադրվում էր ողբերգություններից հետո: Իբրև եզրափակման պիես: Ատելլանայի, ինչպես և տոգատայի համար բնորոշ է իտալիկական թեմատիկան, բայց թեքումով՝ դեպի ստորին խավերը: Գործողությունը կատարվում է ստորին խավերում (գլուղացիներ, ստրուկներ) և հասարակության տականքների շրջանում (ոճրագործներ, պոռնիկներ): Մշտական դիմակները հանդես էին գալիս տաղեր իրագրություններում. օրինակ, Մակկուսը՝ «գինվորի», «պանդոկապետի», նույնիսկ «աղջրկա» գերում ծերուկ Պապուսը՝ իբրև «հողագործ» կամ «տապալված թեկնածու քնտրությունների ժամանակ»: Ատելլանան պահպանում էր կառնավալային խաղի գծերը նրա կոպիտ էրոտիկայով, որկրամոլությամբ և ծեծկոտոցով, բայց դրա հետ միասին, ավելի շատ քաղաքական աղատություն էր թույլ տալիս իրեն, բան լուրջ դրաման: Ատելլանայում ծաղրի էին ենթարկվում հասարակության վերնախավերը՝ իրենց հոռիական կրթությամբ և փիլիսոփայական տեսություններով, բայց իր ամբողջությամբ այն չէր բարձրանում անսկզբունք ֆարսի մակարդակից:

Ինսպուրիկական ժամանակաշրջանի վերջերին գերակշռող բեմական ժանրը հելլենիստական միմն է դառնում, որն այնուհետև հռոմեական բեմում տիրապետողն էր կայսրության ամբողջ ժամանակաշրջանի ընթացքում:

Պոետիկական թեմատիկայի ակտուալացման ամենացատուն վավերագիրը, սակայն, II դ. վերջում հռոմեական սատիրան էր, հռոմեական առաջին պոետիկ ժանրը, որին ճշգրիտ համապատասխանող ժանր չկար հունական պոեզիայում:

«Սատիրա» (ավելի ճիշտ՝ «սատուրա», «խառնուրդ») տերմինին մենք արդեն հանդիպել ենք իբրև էննիուսի կիսադաստիարակչական, կիսագրավչական ոտանավորների ժողովածուի վերնագիր: Նույնպիսի տիպի ժողովածու այնուհետև հրատարակեց և Պակուլիուսը: Դիմակագերծման ժանրի իր հետագա նշանակույթությունը սատիրան ստացավ Լուցիլիուսի ստեղծագործության մեջ:

Գայուս Լուցիլիուսը (վախճանվել է 102—101 թ.) հռոմեական առաջին պոետն է, որ եղել է անմիջականորեն ստրկատիրական առաջին պոետն է, որ եղել է անմիջականորեն ստրկատիրական վերնախավից, բայց նրա կենսագրությունը վկայում է հին արիստոկրատական էթիկայի արդեն քայքայման և ինդիվիդուալիս-

տական տենդենցների աճի մասին: Լինելով խոշոր սեփականատեր, կալվածքների տեր Խաղիայի հարավում և Միցիլիայում, արիստոկրատական տոհմային կապեր ունեցող մարդ՝ Լուցիլիուսը խուսափում է պետական պաշտոններից, որոնք նրա առաջ բաց կանեին սենատի դոները, և բավարարվում է «հեծյալի» ցենզով: Նա ցանկանում է «Լուցիլիուս մնալ» և չի համաձայնվում իր անկախությունը փոխարինել որևէ բարիքի հետ: Ամուսնությունը նա մերժում է, համարելով այն ծանր բեռ: Լուցիլիուսի աշխարհայացքը ձևավորվում էր փիլիսոփայական աղղեցությունների տակ. նա անձնական հարաբերություններ էր պահում աթենական փիլիսոփաների հետ, սկեպտիկական «նոր Ակադեմիայի» պաշտոնի Կլիտոմաքոսը Լուցիլիուսին նվիրեց մի տրակտատ, որի մեջ շարադրում էր դպրոցի հիմնադիր Կառնեադի հայացքներն իմացաբանության վերաբերյալ: Քաղաքական ձգտումները և կուլտուրական շահերը նրան քաշեցին Սկիպիոն Կրտսերի շրջապատը, որի հրամանատարության ներքո նա ծառայում էր Նումանիայի պաշարման ժամանակ (Իսպանիայում 134—133 թ.): Բաժանելով սկիպիոնյան խմբակի հայացքները, Լուցիլիուսը խիստ վերադիմելույն էր ունենում մյուս քաղաքական խմբավորումների ներկայացուցիչների դեմ:

Լուցիլիուսի ստեղծագործությունը հարում էր այն «լուրջ-ծիծաղելի» սատիրական ժանրին, որը գործադրվում էր հանրամատչելի-փիլիսոփայական գրականության մեջ: Պարոդիան, յամբագրությունը, դիատրիբան, ուղերձը, սատիրական պատմողականությունը Մենիպի ժանրով, Լուցիլիուսի ոճի բաղադրիչ տարրերն են: Վերացական թեմաների շուրջը դատողությունները միաձուլվում են անեկդոտների, մանր տեսարանների, կենդանի դիամիասին Լուցիլիուսի ստեղծագործությունը ծնունդ է առել երկրորդ դարի վերջի փոթորկալի պայմաններից և քաղաքական ու քուլտուրական պայքարի ղենք է ծառայում: Պոետը ձգտում է ոչ թե դեպի վերացական, տիպականացնող մեկնաբանությունը, այլ պատկերում է անհատներին, իր ժամանակակիցներին՝ իրենց առաջ անուններով: Լուցիլիուսի ամենաբնորոշ առանձնահատկու-

Ֆյունը անտիկ քննադատները տեսնում էին առանձին անձնավոր-
բույժներին մերկացնելու և ծաղրելու ուղղության մեջ և այդ
կողմից նրան մոտեցնում էին «Հին» կատակերգությանը: Լուցիլի-
ուսի սատիրայի մյուս առանձնահատկությունը, որն այդ սատի-
րան տարբերում է հանրամատչելի-փիլիսոփայական գրականու-
թյունից, բացառապես ոտանավորի ձևի օգտագործումն է: Լուցիլի-
ուսի սկզբնական շրջանի խոսքերից և կատակերգության չափա-մե-
ծատար չափերով, բայց ափսոսեմով կանգ առավ հեկղամեսի
վրա:

[illegible]

Մեծ տեղ են գրավում բարոյախոսական թեմաները: Լուցիլիուսը դատողություններ է անում իսկական և կեղծ բարեկամության, շահամոլության և խնայողության, բավարարվածության և հախանձի, պճնասիրության, խաբեբայությունների, կեղծավորության և առաքինության մասին: Արիստոկրատիայի բարոյական քայքայումը հարուստ նյութ էր մատակարարում հռոմեական կենցաղային օրինակներով իլուստրացիայի ենթարկելու վերացական դրույթները: Սկիպիոնյան խմբակի ոգով Լուցիլիուսը հարձակվում է շահամոլության և կաշառակերության դեմ, հռոմեական մանիայի դեմ: Բազմիցս նա անդրադառնում է սիրո և ամուսնության հարցերին, ի միջի այլոց, բանակով մղելով 131 թվի ցենզոր Մետելի հետ, որը ճառ արտասանեց հօգուտ ամուսնության, իբրև սոցիալական խնտիտուտի: Մի շարք կենցաղային հումորիստական ուրվագծեր է պարունակում այն սատիրան, որը նկարագրում էր պոետի ճակատագիրը հորդությունը Սիցիլիա: Դրան զուգընթաց նա ղրազվում է գրականագիտական, նույնիսկ գիտա-ֆիլոլոգիական մեկնաբանություններով, օրինակ՝ քերականության հարցերի շուրջը: Լուցիլիուսի սատիրան ամենամեծ խոստության է հասնում այնտեղ, որ խոսքը քաղաքական հակառակորդներին է վերաբերվում: Հետագայի հռոմեական սատիրիկները միաձայն վկայում են, որ Լուցիլիուսը «մտրակում էր քաղաքը», հարձակվելով «և ազնվատոհմիկներին և ժողովրդի վրա»: Նրա քաղաքական սատիրաներից մեկը հաջողվել է բնդհանուր զգեստով վերականգնել: Այդ իրենից ներկայացնում է պատմվածք «աստվածների խորհրդի» մասին և ծագումնաբանեցնում է էնիխուսի «Աննալներին»: Աստվածները խորհրդարանում են հավաքվում այն հարցի մասին, թե կարելի է արդյոք դեռ ինչ են հավաքվում այն հարցի մասին, թե կարելի է արդյոք դեռ փրկել Հռոմի պետությունն ու ժողովուրդը: Նիստը վարելու կարգը համապատասխանում է հռոմեական սենատում բնութագրված ձևերին: Նախագահող Յուպիտերի ղեկուցման շուրջը ելույթ են ունեցում տարբեր աստվածներ, բայց նրանք բոլորն էլ գովարին կացության մեջ են: հռոմեական հասարակությունը վարակված է ապստամբության մեջ են: հռոմեական հասարակությունը վարակված է ապստամբությունով՝ շահամոլությամբ և քեքշակեցությամբ, պճնասիրության ծաղիկով: Նույնիսկ նախագուշակ Ապոլոնը ի վիճակի չէ օգնելու, և նիստը վեր է ածվում աստվածների միջև լեզվակովի: Այդ դրությունից դուրս գալու ելքը առաջարկում է, ըստ երևույթին, աստվածների շարքը դասված Հռոմի հիմնադիր Ռոմուլոսը: Հռոմն ազատելու համար անհրաժեշտ է կործանել կենտրոնական Լուսիան, Հռոմի սենատի առաջին անձին, այդ լավիրշին, որկրա-

մօլին և վատնիշին: Այդ սատիրան, որը հիշեցնում է Մենիպի-
ոճը, դրվել է սկիպիոնյան խմբավորման քաղաքական թշնամի
Հուպոսի մահվանից անմիջապես հետո (մոտավորապես 123 թ.):

«Բարձր» ժանրերի, ողբերգության և էպոսի հակառակորդ
լինելով, Լուցիլիոսը խոստովում է բարձր ոճից և աշխատում է
մոտենալ ատորյա խոսակցությանը: Հռոմի հաջորդ սատիրիկ Հո-
բացիոսը Լուցիլիոսի ոճը համարում էր անփույթ և իր նախոր-
դին կշտամբում է չափազանց արագ աշխատանքի և ձեր ոչ-
բավականաչափ հղկելու համար: Իբր թե Լուցիլիոսը «մի ժամում
թեւադրում էր երկու հարյուր տող մի ոտքին կանգնած»: Այնուա-
մենայնիվ Լուցիլիոսը երկար ժամանակ բազմաթիվ գրական եր-
կերպագործներ էր գտնում, որոնք գնահատում էին նրա ոճը, կրթո-
ւթյունն ու սրամտությունը: Սակայն նրա ստեղծած սատիրա-
կան ժանրը շուտով չունեցավ ականավոր շարունակող: I դ. առա-
ջին կեսին սատիրաներ կազմելով էր զբաղվում հուլակավոր հռո-
մեական գիտնական Մարկոս Տերենտիոս Վարոնը, բայց դրանք
Լուցիլիոսի ոճի երկեր չէին: Վարոնը «Մենիպյան սատիրաներ»
էր գրում, դրանց համար բնորոշ ոտանավորների և պրոդայի խառ-
նուրդով, ուր դերակշռում էին վերացական թեմաները, որոնք հա-
ճախ ֆանտաստիկ պատմողական շրջանակի մեջ էին գրվում:

Ակառուալ-քաղաքական թեմատիկան, որն իրենով որոշում էր
Լուցիլիոսի սատիրաների դեմքը, ամենից շատ լիակատար գեղար-
վեստական արտահայտություն գտավ հռոմեական պերճախոսու-
թյան մեջ, որի արագ աճը մեր քննության առնված այս շրջանի
կարևորագույն երևույթն էր: Հռոմեական ռեսպուբլիկայի կրիզիսի
պայմաններում քաղաքական պերճախոսությունը վիթխարի նշանա-
կություն ստացավ, բայց ավելի պակաս դեր չէր խաղում և դա-
տական ճառը, որքանով դատական պրոցեսները հաճախ ցայտուն
արտահայտված քաղաքական բնույթ էին ունենում: Պերճախոսու-
թյան մեջ իրենց արտացոլումն էին գտնում հռոմեական հասարա-
կության ինչպես փոխված էթիկան, այնպես էլ փոխված իրավա-
կության ըմբռնումը: Ճարտասանական ուսուցման զարգացող պահանջը
հասցրեց այն բանին, որ հռոմեական պերճախոսությունն սկսեց
վերահասուցվել հունականի եղանակով: Ցիցերոնը, որն իր «Բրու-
տոս» տրակտատում պատկերել էր հռոմեական պերճախոսության
պատմությունը, 137 թվի Կոնսուլ Էմիլիոս Լեպիդոս Պորցինուսին
համարում է հռոմեական առաջին հեղափոխության, որի մեջ նկատելի են
«հունական փայլ», պարբերական խոսք և գեղարվեստական ոճ»:

Հիւր կերպով լիակատար չէ,— անտիկ ժամանակներին ծանոթ էին մինչև 150 ճառ, մեղ չհասած փիլիսոփայական երկեր և նամակներ,— այնուամենայնիւ, շնորհիւ բազմաթիւ ինքնակենսագրական արտահայտութիւններին և նամակների առատութեանը, այդ թիւում նաև մոտիկ բարեկամներին գրած նամակներին, Յիցերոնը հանդիսանում է հին աշխարհի մեղ լավ հայտնի դեմքերից մեկը:

Սենատական պարտիայի ապագա պարագլուխը «նոր մարդ» էր հռոմեական ավագանու համար: Մարկուս Տուլլիուս Յիցերոնը, որ ծնվել է 106 թ. հունվարի 3-ին մեր թ. ա., ծագում է հեծյալների դասից և լատինական Արպին քաղաքիցն էր: Սակայն ծնողները մայրաքաղաքում կապեր ունեին, որոնք հնարավորութեամբ տալիս մուտք գործել ազդեցիկ գործիչների մոտ, օպորտունիզմի շրջանից, այդ թիւում I դ. սկզբի հայտնի հռետորներ՝ Կրասսուսի և Անտոնինոսի մոտ: Յանկանալով իրենց ավագ որդի Մարկուսին և կրտսեր որդի Բլիլիստուսին պատրաստել պետական գործունեության համար, ծնողները տեղափոխվեցին Հռոմ: Մայրաքաղաքի հովանավորների խորհրդով տղաները կրթութեան ստացան հույն ուսուցիչների մոտ: Այդ դպրոցում Յիցերոնը լավ ծանոթացավ հույների կլասիկ գրականութեան հետ՝ Հոմերոսի, դրամայի և հռետորների հետ:

Ըստ հռոմեական սովորույթի՝ քաղաքական կամ փաստաբանական կարիերայի համար պատրաստվող երիտասարդն անցնում էր գործնական «վարժութեան ֆորումում», այսինքն լսում էր հռետորներին և ծանոթանում էր իրավունքի հետ, ներկա լինելով որեէ խոշոր մասնադետի իրավաբանական կոնսուլտացիաներին: Այդ բնագավառում Յիցերոնի ղեկավարը զառամյալ Սկեվոլան էր, մեկը սկիպիոնյան խմբակի կրտսեր անդամներից. նրա մահվանից հետո Յիցերոնն անցավ մյուս Սկեվոլայի մոտ, որն առաջինի եղբոր որդին էր: Թե մեկ, թե մյուս Սկեվոլան գտնվում էին Պանթոնի փիլիսոփայութեան ազդեցութեան տակ: Յիցերոնի մեջ էէ թիոսի փիլիսոփայութեան ազդեցութեան տակ: Յիցերոնը 88 թվին հետաքրքրութեամբ արթնացավ դեպի փիլիսոփայութեան արա-Միհրդատի հետ պատերազմի ժամանակ՝ հռոմասիրտներն արա-Մազդակած՝ աթենական փիլիսոփայական դպրոցների ղեկավարները փախան Հռոմ, և Յիցերոնը հնարավորութեամբ ունեցավ լսելու Փիլոնին, այսպէս կոչված «նոր Ակադեմիայի» պարագլխին: Փիլիսոփայութեան տեսական հարցերում Փիլոնի սկեպտիկական դիրքը և դեպի էկլեկտիկական հակվածութեամբ՝ իր հոգուն մոտ ընդունեց

Երիտասարդ Հոռմեացիին, որին փխլիստիալուսկյան մեջ հետաքրքրում էր առավելապես էթիկան, ինչպես և «դիալեկտիկան»։ Խոջինքն՝ վեճի և պատճառաբանության արվեստը։ Դրա հետ միաժամանակ Յիցերոնը մարզվում է հունարեն և լատիներեն ֆիլիսոֆիալեռեր («գեկլամացիաներ») կազմելու մեջ, հորինում էր պոեմներ, շափածո և արձակ թարգմանություններ էր անում հունարենից, Իմիջի ալոց, նա թարգմանեց Արատոսի աստղաբաշխական պոեմը՝ նա հնարավորություն չունեւր գործնական հետազոտութլամբ զբաղվելու, քանի որ 80-ական թվականների սկզբի ազգամիջյան կոիմների պատճառով դատարաններն անգործունեության էին մատնեված։

Իր փաստաբանական գործունեությունը Յիցերոնն սկսեց 80-ական թվականների վերջերից, Սուլլայի դիկտատուրայի օրոք։ Քաղաքացիական պատերազմին նախորդող շրջանում բազում հայտնի հետադրներ ունչացան, և Հոռմի ֆորումում փալլում էր երիտասարդ օպտիմատ Հորտենսիուսը, որը Յիցերոնից միայն Տտարով էր մեծ, նա պերճախոսության «ասիական» ոճի ներկայացուցիչն էր։ Այդ ոճին էլ հետևում էր Յիցերոնն իր առաջին ճառերում, այդ տարիներում լինելով Հորտենսիուսի ախոչանը և քաղաքական հակառակորդը։ Արիստոկրատական դիկտատուրան ոտնահարում էր «հեծյալների» շահերը և քաղաքական ազդեցություններ, Յիցերոնը սերտորեն կապված էր «հեծյալների» հետ ուստի, որոշ առումով, օպոզիցիա էր հանդիսանում նորիլիտեսի դեմ և հակված էր որոշ տուրք տալու դեմոկրատական պարտիային։ Արդեն մեզ հասած առաջին ճառում (Եվինկցիուսի համար, 81 թ.), արտասանված քաղաքացիական պրոցեսում՝ գուլքային հարցի շարքը, մենք հանդիպում ենք հարձակումների ընդդեմ նորիլիտեսի, որն ի չարն էր գործ դնում իր իրավունքներն ու ազդեցությունը։ Յիցերոնի խոշոր հաջողությունը Սեկուստուս Ռոսցիուսի համար պաշտպանողական ճառն էր (80 թ.)։ Սուլլայական «պրոսկրիպցիներին» (հակառակորդներին՝ օրենքից դուրս հայտարարելը) ժամանակ սպանվել էր հարուստ քաղաքացի Ռոսցիուսը։ Ազգականները, թշնամության մեջ լինելով նրա հետ, օգտվեցին խառը պայմաններից, որպեսզի Սուլլայի ֆավորիտ, ազատված ստրուկ Բրիստոգոնի միջոցով, հետին թվով սպանվածի անունը գցեն պրոսկրիպցիոն ցուցակի մեջ և տիրանան նրա գուլքին։ Ռոսցիուսի օրինական ժառանգ հանդիսացող որդու դեմ, որը մի քիչ հիմարավուն էր, նրանք մեղադրանք հարուցեցին իրեն հալածատանի։ Գործը

հեշտ գործ չէր: Քրեական նորմալ դատարանները հենց նոր էին վերականգնվել, և հասարակական կարծիքը խիստ որոշումներ էր պահանջում. բացի այդ, պրոցեսի ելքով շահագրգռված էր աշխարհի ազգեցիկ անձնավորություն, ինչպիսին Քրիստոֆոնն էր: Հայտնի հետաորներից և ոչ մեկը իր վրա չէր վերցնում մեղադրյալի պաշապանությունը: Նրիտասարդ Յիցերոնի համար հարմար առիթ էր ներկայանում փաստաբանական հռչակ ձեռք բերելու: Նա մերկացրեց Քրիստոֆոնի մոլթ արարքները և ցույց տվեց, որ սպանությունը, ամենից հավանական է, կատարել են այն մարդիկ, որոնք այնուհետև զրանից օգուտ են կորզել: Դրա հետ միասին, շոշափելով Սուլլային անձնապես, նա տվեց սուլլայական ոեժիմի զսպված, բայց առեղ քննադատությունը: Մեղադրյալն արդարացվեց:

Ռոսցիոսի գործում հանգուցն ելույթից հետո, Յիցերոնի համար Հոռմում մնալը կառոդ էր վտանգավոր թվալ: Հաջորդ տարին իր եղբայր Քվինտոսի հետ նա ուղևորվում է երկարատև ճանապարհորդության Հունաստան և Փոքր Ասիա, օգտագործելով այդ ժամանակն իր ճարտասանական և փիլիսոփայական կրթությունը ևրացնելու համար: Նրա վրա հսկայական տպավորություն թողեց Աթենքը, այն քաղաքը, որտեղ «ուր ուր ես դնում» պատմական վայր ես ընկնում»: Նա այստեղ լսում էր Անախոքոս Ասկալոնացուն, Փիլոնի հաջորդին «նոր Ակադեմիան» ղեկավարելու գործում: Յիցերոնի, իրրև ոճարանի, ձևավորման համար մեծ նշանակություն ունեցավ Ռոդոս այցելելը և Ռոդոսի հայտնի պերճախոսության ուսուցիչ Ապոլոնիոս Մոլոնի մոտ պառապելը. նրա հետ Յիցերոնը հնարավորություն էր ունեցել ծանոթանալու դեռ Հոռմում: Դեմոկրատիկ Ռոդոսը հելլենիստական պետություններից միակն էր, ուր պահպանվել էր քաղաքական պերճախոսությունը, և Ռոդոսի հետաորական դպրոցը միջին տեղն էր գրավում «ասիականի» և «ատտիկականի» միջև: Յիցերոնի համար հարկավոր էր այստեղ վերասովորել նրա համար, որպեսզի ոճի և հետաորական ձևերի «ասիական» սովորություններից կտրվի: «Նրկու տարուց հետո, — գրում է նա հետագայում «Բրուտոս» տրակտատում, — ես վերադարձա ոչ միայն ավելի հղկված, այլ գրեթե միանգամայն փոխված»:

Հոռմ վերադառնալուց հետո (79 թ.) Յիցերոնի փաստաբանական գործունեությունը նրա անունը լայնորեն հռչակեց, և, քանի նա հասնում էր այն նվազագույն տարիքին, որն օրենքը նկատի

էր առնում պետական պաշտոններ գրավելու համար, նրան ընտրում էին այդ պաշտոնին:

76 թվին քվեստորի (ֆինանսների վարչութւյան ղեկավար) պաշտոնին ընտրվելով, 75 թվին նա անցկացրեց Սիցիլիայում և իր անկաշառութեամբ լավ հիշատակ թողեց պրովինցիալի բնակչութեան մեջ: Երբ 71 թվին սիցիլիացիները ցանկացան դատական պրոցես հանուցել Վերրես կուսակալի դեմ, որը կողոպտել էր իրենց պրովինցիան, նրանք դիմեցին Յիցերոնին, խնդրելով հանդես գալ որպէս մեղադրող: Այստեղ նորից մեծագործող քաղաքական գործ էր առաջանում, որը քննվելու էր 70 թվի սկզբին երկու սեսիայով: Թեև դատավորները սենատական դատին էին պատկանում, և Վերրեսի պաշտպանը հռչակավոր Հարաենիուսն էր, սակայն Յիցերոնի հավաքած մեղադրական նյութն այնքան ծանրակշիւ էր, որ Վերրեսն արդեն առաջին սեսիայից հետո դերադատեց գործը վերջնական դատորոշման չհասցնել և, օգտվելով իր հոռմայեցու քաղաքացու իրավունքից, ինքնակամ վտարանդի դարձավ: Սակայն, Յիցերոնն իր նյութը հրապարակեց Վերրեսի դեմ հինգ ճառի ձևով, որոնք հավանորեն նախատեսնված էին երկրորդ (իրականում չկայացած) սեսիայի համար, և դրանք հրատարակեց այն երկու ճառի հետ միասին, որ արաստանել էր պրոցեսի նախնական ստադիայի ժամանակ: Իրենց սուր ծայրով ուղղված լինելով օպորտունների օլիգարխիայի դեմ, այդ ճառերն արտակարգորեն վառ պատկեր են տալիս պրովինցիաների դիշատիչ կառավարման, ամենահզոր կուսակալների կամայականութեան, հոռմեական ավագանու ներսի փոխադարձ երաշխիքի մասին: Քայքայված նորիլիտետին Յիցերոնը հակադրում է տաղանդավոր և եռանդուն «նոր մարդկանց»: Այդ վերջին մոմենտի ուժգին ընդգծման մեջ պարզորեն երևում են և անձնական մոտիվներ, որոնցով ղեկավարվում էր փառասեր հեղինակը: Վերրեսի դեմ ճառերի հրապարակման ժամանակ ղեմոկրատական պարտիային հաջողվեց որոշ ռեֆորմներ անցկացնել, որոնք վերականգնեցին մինչ-սուլլայական պետական կարգերը, բայց Յիցերոնը բոլորովին էլ ղեմոկրատ չէր, և տանալի տիրապետութեան հարցում նրան ամենից շատ անսենատի տիրապետութեան հարցում նրան ամենից շատ անհանգստացնում էր նորիլիտետի փակվածութունը. արդեն մի քանի տասնամյակ էր, որեւէ «նոր մարդու» հնարալորութիւն չէր տրվել բարձր պաշտոն գրավելու: Օպորտունների դեմ էր ուղղված Յիցերոնի նաև առաջին քաղաքական ճառը, արտասանված արդեն ոչ թե դատարանում, այլ ժողովրդական ժողովում 66 թվին, երբ հե-

դինակը պրետորի (դատական մարմնի ղեկավարի) պաշտոն էր վարում: Գործը վերաբերվում էր Պոմպեոսին արտակարգ լիազորություններ հատկացնելու՝ Փոքր-Ասիայում պատերազմի համար: Արիստոկրատիան վախենում էր նման լիազորություններից, բայց այդ հանգամանքը համապատասխանում էր «հեծյալների» ցանկություններին, որոնք հետաքրքրված էին իրենց ֆինանսական դործառնություններով Արևելքում: Գնեռա Պոմպեոսին զորավար նշանակելու մասին ձառում Ֆիցերոնը, այսպիսով, պաշտպանում էր ֆինանսական դործարարներին, բայց այդ նորիլիտետի հանդեպ նրա օպորդիսիայի վերջին գործողություններից մեկն էր: Նոր հողաբաժինների և պարտքի պարտավորագրերի վերացման պահանջադրող մասսայի արմատականացումը նրան մղում էր պահպանողականների բանակը, նրա քաղաքականության նպատակը դառնում է սենատի և հեծյալների միջև բլոկ, «դասերի համաձայնություն» ստեղծելը: Այդ պարագայում ժողովրդականություն վաճելու Ֆիցերոնի անձնավորությունը հարմար շիրմա է դառնում ավագանու համար: Նորիլիտետի պաշտպանությամբ, անհանգիստ 63 թվին, նա կոնսուլ է ընտրվում, անշեղորեն պաշտպանում է սեփականատերերի շահերը և այսպես կոչված «Կատիլինայի դավադրությունը» ձնշելու համար «հայրենիքի հայր» հորջորջումն ստացավ: Ֆիցերոնի անձնական դերը նրա կոնսուլության ժամանակվա դեպքերի մեջ անշափ ուռցրել է հենց ինքը: Հետագա երկերում նա անընդհատ ինքնազուլությամբ անդրադառնում է 63 թվի իր «ծառայություններին», մի հանգամանք, որն արտասովոր է նույնիսկ այդ կողմից չափազանց լիբերալ անտիկ բարքերի համար: Նա պատմաբաններ և պոետներ է որոնում, որոնք նկարագրելին իրեն «գործերը» իսկ այնուհետև, արժանի հետևորդներ չդառնելով, ինքն է պոետներ հորինում «Իր կոնսուլության մասին» և «Իր ժամանակի մասին»: Այդ պոետները մեզ չեն հասել, և դրանցից գրեթե ոչ ոք քաղվածքներ չի բերում, բացի հեղինակից իրենից: Կոնսուլի պաշտոնում եղած ժամանակ՝ Ֆիցերոնի արտասանած ձառերից ամենից շատ հռչակ են վաճելում Կատիլինայի դեմ չորս ձառը:

Ֆիցերոնը միառժամանակ Հոմի ամենաազդեցիկ մարդկանցից մեկը դարձավ, բայց այդ երկար շտեկ: Շուտով փաստական իշխանությունն անցավ «տրիումվիրներին»՝ Պոմպեոսին, Կեսարին և Կրասոսին. Ֆիցերոնին վտանգավոր մեղադրանք էր սպառնում Կատիլինայի որոշ կողմնակիցներին ապօրինի մահապատժի հա-

մար: նա ինքն իրեն կողոցրեց և, բավականաչափ օգնութիւն չստանալով օպտիմատների շրջանի իր նոր բարեկամներից, 58 թվին ուղևորվեց վտարանդության: Այդ ժամանակվա նամակները վիւժում են նրա լիակատար բնկնվածության մասին: Ճիշտ է, արդեն 57 թվին նա վերստին վերադարձավ Հոռոմ, բայց տրիումփիւրները իրենց համաձայնութիւնը տվին միայն այն պայմանով, որ Յիցերոնը չի ընդմանալու նրանց ծրագրերին: Սեստիոսի համար ճառը (56 թ. սկիզբը) տակավին յուրակերպ քաղաքական մանիֆեստ էր, որի մեջ հեղինակն իր համակրանքն էր արտահայտում՝ չափավոր օպտիմատների և տրագիցիոն պետական կառուցվածքի վերաբերյալ, բայց այդ ճառը տհաճութիւն առաջացրեց Պոմպեոսի և Կեսարի մեջ: Յիցերոնի ազատութիւնը սահմանափակվեց: «Եթե ես խոստում եմ պետական գործերի մասին այն, ինչ որ պետք է, — գրում է նա 56 թ. ապրիլին իր բարեկամ Ատտիկին, — ինձ խելագարված են համարում, եթե այն, ինչ անհրաժեշտ է՝ ստորաքարշ, եթե լոռում եմ՝ ճնշված և գերի»: Մտերմական նամակներում Յիցերոնը բացերեաց խոստովանում է իր քաղաքական պլանների լիակատար խորտակումը: Մոտակա ժամանակների իր փաստաբանական գործունեությամբ ըստ էության տրիումփիւրների ձեռքին գործիք է դառնում, դառնում է նրանց ագենտների պաշտպանը դատական պրոցեսներում, և եռանդալին նվիրվում է դրական աշխատանքի, ուր նա իրեն ավելի ազատ էր զգում և հնարավորութիւն էր ստանում որոշ չափով արդարանալու հասարակական կարծիքի առաջ: Այսպես, «Հռետորի մասին» (55 թ.) մեծ դիալոգում, չնայած թեմայի ժամանակակից հարցերից համեմատաբար հեռու լինելուն, հեղինակի քաղաքական դրուժներն ամեն քայլափոխում իրենց զգացնել են տալիս: 54 թ. Յիցերոնն սկսում է աշխատել «Անտոքյան մասին» տրակտատի վրա, որի մեջ փառաբանում է հռոմեական պետական կարգերը. նրա անկման պատճառները հեղինակը տեսնում է ավազանու բարոյապես քայքայվելու մեջ և գծում է, ոչ առանց ավտոպորտրետի, արիստոկրատական ռեսպոնդէիկալի իդեալական գործչի կերպարը: Յիցերոնը միայն 51 թվին վստահացավ այդ տրակտատը լույս աշխարհ հանել, նրբ վերջնականապես նշմարվեց Պոմպեոսի դաշինքը նորիւլտետի հետ:

51 թվին Յիցերոնը Կիլիկիա (Փոքր Ասիա) պրովինցիան ուղարկվեց պրոկոնսուլի պաշտոնով: Այդ պոստում նա նույնպիսի անշահասիրութիւն երևան բերեց, ինչպես իր ժամանակին Սիցիլիայում, և որոշ հեղինակութիւն ձեռք բերեց զորքի մեջ. մի քանի

Հենական ցեղերի հաղթիկուց հետո զինվորները նրան «իմպերատոր» հռչակեցին (պատվաւոր տիտղոս, որը հատկացվում էր հռոմեական զորավարին ռազմական խոշոր հաջողութուններից հետո): Նա Խալիսա վերադարձավ 50 թ. վերջին, Կեսարի և Պոմպեոսի միջև հարաբերությունների խզման և քաղաքացիական պատերազմի նախօրյակին: Թեև մեկ, թեև մյուս կողմը ցանկանում էր նրան իր շարքերը դրավել: Յիցերոնը երկար ժամանակ տատանվում էր, և, իրար հետ թշնամացած պարտիաների միջև միջնորդության անհաջող փորձերից հետո, միայնով օպտիմատներին և զնաց Հունաստան Պոմպեոսի մոտ. թեև անձնապես չէր վստահում նրան և չէր հավատում նրա գործի հաջողությանը: Փարսալի մոտ Պոմպեոսի պարտությունը (48 թ. օգոստոսի 9-ին) Յիցերոնին դրդեց հրաժարվել հետագա պայքարից: Նա վերստին Խալիսա վերադարձավ, և Կեսարը հեշտությամբ հաշտվեց նրա հետ: Սակայն, Կեսարի դիկտատուրայի տարիներին Յիցերոնի համար քաղաքական գործունեությունը փակված էր. նա երբեմն միայն ճանաչում հանդես էր գալիս Կեսարի առաջ հօգուտ նախկին պոմպեոսականների: Դրա փոխարեն շատ բեղմնավոր է նրա այդ ժամանակվա գրական գործունեությունը: Հռոմեական պրոզայում սկսեց տարածվել այսպես կոչված «ատտիկականություն» ոճը, և նոր ուղղությանը պատկանում էին Յիցերոնի երիտասարդ բարեկամներից շատերը, այդ թվում նաև Բրուտոսը, հետագայում Կեսարին սպանողը: «Ատտիկականների» հետ բանակովին են նվիրված տրակտատներ՝ «Բրուտոսը», ուր շարադրվում է հռոմեական պերճախոսության պատմությունը, և «Հոնտորը» — ոճի կատարելության մասին: Ծառատասանական երկերին հետևեցին մի շարք փիլիսոփայական տրակտատներ: Հռոմեական գրականությունը տակավին գրեթե չունեւր գեղարվեստական փիլիսոփայական պրոզա, և Յիցերոնն իրեն նպատակ դրեց լրացնել այդ բացը: Կարճ ժամանակում նա հրապարակում է մի ամբողջ շարք երկեր, որոնք ընդգրկում են իմացաբանություն, մետաֆիզիկայի և էթիկայի տարբեր հարցերը և հռոմեական հասարակությանը ծանոթացնում են հելլենիստական փիլիսոփայության կարևորագույն ուղղությունների հետ:

Կեսարի սպանությունից հետո (44 թ. մարտի 15-ին) Յիցերոնի համար նորից քաղաքական ակտիվության ժամանակաշրջան է սկսվում: Սենատական պարտիայի գլուխն անցնելով, նա ակտիվ և որոշ ժամանակ հաջող պայքար էր մղում Անտոնիոսի դեմ, որն իրեն Կեսարի հաջորդն էր համարում, և ի հակակշիռ նրան

պաշտպանում էր Կեսարի քրոջ որդի Օկտավիանոսին: Այդ պայքարի զրական հուշարձաններն են՝ Անտոնիոսի դեմ ուղղված «Փիլիպիկները», որն իր վերնագիրն ստացել է Փիլիպոսի դեմ ուղղված Դեմոսթենեսի ճառերից. այդ 14 ճառերը — գրված են մեծ թափով և կրքոտությամբ, զրանք հռոմեական ռեսպուբլիկականության վերջին նշանակալի վավերագրերն են: Երբ Օկտավիանոսը հաջորդեց Անտոնիոսի հետ և նրա հետ դաշն կնքեց (այսպես կոչված երկրորդ «տրիումվիրատ»), Յիցերոնն Անտոնիոսի պահանջով մացվեց հենց առաջին պրոսկրիպցիոն ցուցակի մեջ: 43 թ. դեկտեմբերի 7-ին Անտոնիոսի ազնեաները հարձակվեցին և սպանեցին Յիցերոնին: Անտոնիոսը կարգադրեց Յիցերոնի կտրած գլուխը ցուցադրել հռոմեական Ֆորումի հեռուորական ամբիոնի վրա:

Իր պետական գործունեությամբ Յիցերոնն անհաջողակ և անհեռատես էր: Հռոմի քաղաքացիական պատերազմում նրա միջնախավային «համաձայնողական» դիրքի պատմականորեն դատապարտված լինելուն միանում էր նրա անձնական անպետքությունը ղեկավար քաղաքական դերի համար, ղեպի ուրը նա միշտ հավակնում էր: Ամենապատասխանատու մոմենտներում լինելով անլքձուսական, անչափ փառամոլ և հեշտությամբ ժամանակավոր տրամադրությունների ենթարկվող, նա հաճախ կորցնում էր քաղաքական ռեալականության զգացումը և վատ էր ձանաչում մարդկանց: Վերացական զեկտրիչություն շղարշը բնորոշ է նրա ամբողջ գործունեության համար: Իր տեսական աշխատություններում Յիցերոնը հանդես է գալիս իբրև անտիկ հասարակության ամենալավ ժամանակների իդեոլոգիայի վերջին ներկայացուցիչ. նա լավատեսորեն է գնահատում մարդկային «բնության» հնարավորությունները և անհատի բաղմակողմանի զարգացումը բարերար է համարում հասարակության համար: Ըստ Յիցերոնի համոզման, պոլիսային քաղաքացիականությունը միանգամայն համատեղելի է առանձին քաղաքացու լալն ինքնուրույնության հետ, հատկապես այդ համոզմունքը, որը որոշ չափով անժամանակ էր նրա դարաշրջանի համար, հսկայական հետաքրքրություն շարժեց Ռենեսանսի և Լուսավորության իդեոլոգների մեջ ղեպի Յիցերոնի հայացքները:

Յիցերոնն իր ժամանակի ամենակրթված մարդկանցից մեկն էր, բայց նա ինքնուրույն մտածող չէր, ասենք, ինքն էլ չէր վերագրում իրեն փիլիսոփայական ինքնուրույնություն: Նա իր տրակտատները կոմպիլացիա էր համարում, ուր նրան պատկանում էր ոճական ձևակերպումը միայն: Նրա փիլիսոփայական և ճարտա-

սանական աշխատությունները ամենից հաճախ դիալոգիկ ձև ունեն և կառուցված են Արիստոտելի դիալոգների տիպով: Դիալոգի հյուսմանը սովորաբար նախորդում է հեղինակի ներածությունը, որը բացատրում է տրակտատի խնդիրները: Հակադիր տեսակետները շարադրվում են երկար կապակցված ճառերի ձևով: Գործողությունը փոխադրված է Հոմերի միջավայրը: Դիալոգի պերսոնաժները — կամ սկիպիոնյան շրջանի դեմքեր են, կամ I դ. սկզբի դործիչներ, Ֆիցերոնն ինքը և նրա բարեկամները: Փիլիսոփայական տրակտատներում հաճախ շարադրվում են տարբեր դպրոցների հայացքները: Հանդես է գալիս էպիկուրականը, ստոիկը, վերջապես, Ակադեմիայի հետևորդը, որին պատկանողների թվին հեղինակը համարում էր իրեն: Այնուամենայնիվ Ֆիցերոնը հետևողական կողմնակից չէր որևէ փիլիսոփայական սիստեմին՝ էկլեկտիկ է: էկլեկտիկ տեղեկեցնելը, որ հատուկ էին II—I դ. դ. հունական փիլիսոփայության ուղղություններից շատերին, Ֆիցերոնի մոտ ավելի մեծ չափով են աջտահայտվում, քան նրա հույն ուսանողների մոտ: Տեսական հարցերում հետևելով «նոր» Ակադեմիային, գործնական էթիկայի բնագավառում, նամոտենում է ստոիկներին, մանավանդ Պանեթիոսին: Խիստ բացասական դիրք նկատվում է էպիկուրի փիլիսոփայության հանդեպ, որը հռոմեական պետական գործչին վանում է իր ապաքաղաքականությամբ: Քանի որ հելլենիստական մտածողների գրեթե բոլոր բնագիր երկերը կորած են, Ֆիցերոնի ընդարձակ վերապատմումները շատ դեպքերում հիմնական կամ նույնիսկ միակ աղբյուրներ են հանդիսանում ծանոթանալու համար, թե զանազան փիլիսոփայական պրոբլեմներն ինչպես էին մեկնաբանվում առանձին դպրոցներում, իսկ շարադրության դյուրըմբեղնելիությամբ և ոճի նրբագեղությամբ, հասկանալի է, իրենից շատ ետ էր թողնում հելլենականության պրոֆեսիոնալ փիլիսոփաներին: Պակաս կարևոր չէ Ֆիցերոնի ծառայությունը նաև լատիներեն լեզվով փիլիսոփայական տերմինոլոգիա ստեղծելու գործում, և հռոմեական փիլիսոփայական պրոգրեսի համար արտակարգորեն բարենպաստ հանգամանք էր, որ նրա օրոորցի մոտ կանգնած էր այնպիսի ոճաբան, ինչպիսին Ֆիցերոնն էր:

Իմացաբանության մեջ Ֆիցերոնն ընդունում է Ակադեմիայի սկեպտիկական հայացքները, ժխտելով գիտելիքների արժանահավատությունը և գտնելով, որ պետք է բավարարվել հարցերի հավանական լուծումով միայն (այսպես կոչված «պրոբաբիլիզմ».

probabilis — «հավանական»): Այդ դրույթն ազատում է որևէ սամոնքի խստորեն հետևելու անհրաժեշտությունից և էկլեկտիկական լայն հնարավորություններ է բաց անում: Սկեպտիցիզմը գործնականում կոնսերվատիզմ է դառնում: Այսպես, օրինակ, աստվածների մասին հարցում («Աստվածների բնության մասին» տրակտատը), Յիցերոնը հերքում է աստվածների գոյության այն ապացույցները, որոնք բերում էին էպիկուրականները և ստոիկները, բայց իր եզրակացություններին տալիս է ոչ թե ասթեիստական, այլ ագնոստիկական ձևակերպում միայն, — աստվածներ գոյություն ունեն, թե ոչ՝ հայտնի չէ, բայց անհրաժեշտ է պահպանել պետական կրոնը: Բնորոշ է, որ Յիցերոնի մոտ սկեպտիկական տեսակետի ներկայացուցիչը պոնտիֆիկների գերագույն քրմական կոլեգիայի անդամն է: Ստրիատիրական հասարակության իդեոլոգիական հիմքերի համար տեսական կասկածը ամենափոքր վտանգ անգամ չի ներկայացնում: Այնուամենայնիվ, այստեղից մի գործնական եզրակացություն է բխում՝ առաքինությունը աստծուց չէ, այն՝ մարդու սեփականությունն է: Յիցերոնն ավելի վճռական դիրք է գրավում գերրեականի վերաբերմամբ. նա բացեիքաց ժխտում է ամեն կարգի հրաշքներ, նախագուշակություններ, գուշակություններ («Գուշակության մասին»), նախառեսության գաղափարը («Օրհասի մասին»): Ի հակալեզիո ստոիկների բացարձակ գետերմինիզմի նա պաշտպանում է կամքի ազատության և իր գործողության համար մարդու լիակատար պատասխանատվության սկզբունքը: Առաքինությունը մեր մեջ բնածին է իբրև երաշխիք, որը կարիք ունի զարգանալու և կատարելագործվելու բանականության օգնությամբ: Մարդկային բնությունը փչացած չէ, և առաքինությունը այն է, որ բանականորեն և անշահախնդիր ծավալվեն բնական հակումները («Բարձրագույն քարիքի և բարձրագույն շարիքի մասին»): Գործնական էթիկայի հարցերը Յիցերոնը քննության է առնում իր երկերից շատերում («Տուակոպանումի դրույցները», «Կատոն ավագը», «Լելիուս» և այլն), բայց ամենից լիակատար «Պարտականությունների մասին» տրակտատում: Այդ տրակտատը, կազմված որդուն խրատելու հին հռոմեական ձևով, շարադրում է Պանեթիոսի էթիկան և հաստատում է բազմաթիվ օրինակներով՝ վերցված Հռոմի արդիականությունից և իրեն Յիցերոնի պետական փորձից: Առանձնակի ինտենսիվությամբ բնդգծված է մասնավոր սեփականության անձեռնմխելիությունը՝ «պետությունները գլխավորապես

հիմնված են այն նպատակով, որպեսզի պահպանեն մասնավոր սեփականությունը»։ Ղեմոկրատները, որոնք նախագծում են հոդվելիք աբաթանում կամ պարտքերի վերացում, «սասանում են պետության հիմքերը», ոչնչացնելով համաձայնությունը քաղաքացիների միջև և խախտելով նրանց բնական իրավունքները։ Փիլիսոփայություն, աշխարհով, տեսական բազա է դառնում քաղաքականության համար։ Յիցերոնն իրեն զգում է որպես ժառանգ սկիպիոնյան խմբակի տրագիկաների, Պուլիբիոսի հայացքների և միջին Ստոալի։ «Պետության մասին» գիալոգում վերարտադրվում է հոմեռական «խառը» կարգերի կատարելության մասին Պուլիբիոսի ուսմունքն ուղղումներով՝ հիմնված Պանեթիոսի ուսմունքի վրա։ Գլխավոր գործող անձը. հեղինակի հայացքների կողքը, Սկիպիոն Կրտսերն է։ Այդ դիալոգը, որը պահպանվել է ոչ լիակատար, գեղարվեստական ուժեղ երանգավորում ունի և վերջանում է Պլատոնի «Պետության» նման, յուրակերպ «առասպելով», աշխատեց կոչված «Սկիպիոնի երազով», տիեզերական տարածությունների երանելիության պատկերով, որն սպասում է իդեալական պետական գործչին։ Բնական իշավունքի ստոիկյան տեսությունն ընկած է «Օրենքների մասին» անավարտ գիալոգի հիմքում. կարծես թե այդ «Պետության մասին» տրակտատի շարունակությունն է կազմում և մի փորձ է հոմեռական իրավունքի տարրեր ձյուպերի սիստեմատիկ շարադրության։ Յիցերոնի փիլիսոփայական երկերն ամբողջությամբ չեն պահպանվել։ Հին ժամանակ մեծ տպավորություն էր գործում մեզ հասած «Հորտենսիոս»-ը, որով սկսվում էր փիլիսոփայական տրակտատների մի ամբողջ սերիա, և որը մտածել էր Յիցերոնն իր կյանքի վերջին տարիներին։ Այդ մի կոչ էր փիլիսոփայությունն ուսումնասիրելու ըստ Արիստոտելի «Պրոտրեպտիկ»-ի, և կազմված էր համոզմունքի մեծ ուժով և պայծառ գեղարվեստական ձևով։

Իբրև պերճախոսության տեսաբան Յիցերոնը չի բավարարվում ճարտասանության դպրոցական կանոններով։ Նրիտասարդ ժամանակ նա ցանկացավ կազմել ճարտասանության ձեռնարկ՝ հունական դասագրքերի ոճով, բայց այդ աշխատությունն անավարտ թողեց։ «Հռետորի մասին» գիալոգում պերճախոսության խնդիրների ավելի լայն ըմբռնում ենք գտնում։ Պերճախոսության մասին զրույցը քաղաքական գունավորում ունի։ Այն փոխադրված է 91 թիվը, քաղաքացիական պատերազմների բռնկման անմիջականորեն նախորդող ժամանակը։ Յիցերոնի տեսակետով, այդ

Եւսպուրլիկայի ամենալավ ժամանակների վերջին օրերն են: Գործող անձինք են՝ սենատական պարտիայի պարագլուխները, որոնք հավաքվել են քննարկելու քաղաքական դրությունը, նախատեսելով ապագա «պետութեան դժբախտութեանները»: Պերճախոսութեան և քաղաքականութեան այդպիսի կապը պատահական չէ, քանի որ «ամեն մի ազատ ժողովրդի մեջ, մասնավանդ խաղաղ և հանգիստ պետութեաններում, միշտ ծաղիկել և տիրապետել է պերճախոսութեանը»: Յիցերոնի համար հոետորն ամենից առաջ պետատեան գործիչ է, և ոչ թե դատական պատրվակագործ կամ դպրոցական դեկլամատոր: Հոետոր պատրաստելու ծրագրի մեջ, ուստի, բացի դպրոցական ճարտասանութեանից, մտնում է գիտելիքների այն հանրագումարը, որն անհրաժեշտ է քաղաքական գործչի համար: Այդ գիտելիքների ծավալը որոշելու վերաբերյալ Յիցերոնը հակադրում է երկու տեսակետ, որոնց կրողները դիալոգի զլխավոր մասնակիցներ՝ նախորդ սերնդի հռչակավոր հոետորներ՝ Կրասոսը և Անտոնիոսն են: Անտոնիոսը, լինելով տրագիկոն տեսակետի ներկայացուցիչը, հոետորի խնդիրները սահմանափակում է դատական և քաղաքական թեմաներ ունեցող հասարակական ճառերով. Կրասոսը, որի բերանով խոսում է Յիցերոնն ինքը, ավելի բարձր նպատակներ է դնում և նշում է հոետորական կրթութեան ծրագիրը, հիմնված փիլիսոփայութեան ուսումնասիրութեան վրա: Կատարյալ ճառերը նրանք են, որոնք մասնավոր հարցը բարձրացնում են ընդհանուր սկզբունքների մակարդակին: Որպեսզի ըմբռնվի վարքագծի պրոբլեմները, — իսկ հոետորն ստիպված է միշտ այդ անել նույնիսկ դատա-քաղաքական հարցերի նեղ ոլորտում, — որպեսզի տիրապետվի վիճաբանութեան և յուրաքանչյուր մտքի բազմակողմանի զարգացման արվեստը, որպեսզի, վերջապես, ճառը հարմարեցվի լսարանին ու մոմենտին, այդ բոլորի համար հարկավոր է էթիկա, տրամաբանութուն և հոգեբանութուն, այսինքն՝ փիլիսոփայական կրթութուն: Որպեսզի կարողանալ ճառը զարդարել համապատասխան օրինակներով, պետք է ծանոթ լինել պատմութեանը և պոետիկական գրականութեանը: Կատարյալ հոետորը՝ բարձր կուլտուրայի և լայնածավալ գիտելիքների տեր մարդ է: Այս պայմաններում՝ պերճախոսութեան սահմանափակումը դատա-քաղաքական թեմատիկայով իմաստազրկվում է, և այն դառնում է պրոգրեսիվ խոսքի համայնապարփակ մի արվեստ: 91 թվին վերագրվող դիալոգի մասնակիցները բոլոր ժամանակ վերապահութեան են անում,

որ նրանք պատկերում են իդեալը, որին ոչ ոք տակավին չի հասել, բայց որը միանգամայն հասանելի է, և ընթերցողը հույժ թափանցիկ ակնարկներից հեշտությամբ կռահում է, որ իդեալը արդեն նվաճված է և այն մարմնացել է հեղինակի անձնավորության մեջ:

Յիցերոնը սահմանափակ չափով է միայն ֆիքսված ճարտասանական «կանոնների» կողմնակից հանդիսանում: Ճառի տիպը, ըստ նրա կարծիքի, կախումն ունի այն պայմաններից, ուր այն արտասանվում է, և ուստի թույլատրելի է համարում բազմազան երանգներ: Այս կետում իր կյանքի վերջում Յիցերոնը խիստ ընդիմադրության հանդիպեց, որը ելնում էր հռոմեական «ատտիկականներից»: Նրանք հռետորից պահանջում էին ոճական կայունություն, որն արտացոլի խոսողի բարոյական անհատականությունը (այսպես կոչված «էթոս»), հանձնարարում էին, որ ճառը լինի հասարակ, պարզ և հաստատուն: «Բրուտոս» և «Հոնտոր» տրակտատներում հակաճառելով ատտիկականներին, Յիցերոնը առաջ է քաշում հակառակ պահանջը՝ կատարյալ պերճախոսությունը պահանջում է միակերպ տիրապետել ճառի այն բոլոր տիպերին, որոնք հաստատել է տրադիցիոն ճարտասանական տեսությունը: Հոնտորի առաջ երեք խնդիր են ծառայած՝ ապացուցել իր դրույթները, հաճույք պատճառել ունկնդրողին, ներգործել նրա կամքի վրա, և այս խնդիրներից յուրաքանչյուրին համապատասխանում է հիմնական երեք «ոճերից» մեկը. հանդարտ «քնքույշ» («ցածր») ոճը պիտանի է համոզելու համար. «միջին» ոճը, որն ստեղծել է ատիստական պերճախոսությունը, աչքի է ընկնում նրբագեղությամբ. «վեհապանծ» ոճի պաթետիկ ուժը զբաղում և հուզում է ունկնդրողին: Հոնտորական տակտի գործն է ըստ պահանջի օգտվել բոլոր երեք ոճերից, բայց հոնտորի ամենաարժեքավոր հատկությունը՝ «վեհապանծ» ոճին տիրապետելն է, և Յիցերոնն ատտիկականների պատճառաբանությունները կասեցնում է մատնանշելով Դեմոսթենեսին. ատտիկական պերճախոսության մեծագույն ներկայացուցիչը հատկապես հուզված, «հզոր» ճառի վարպետ էր: Նույնը «ատտիկականների» դեմ էր ուղղված Յիցերոնի և մի ուրիշ ոճաբանական պոստուլատը՝ «առատության» (copia) պահանջը: Բովանդակության տեսակետից «առատությունը» մտքի բազմակողմանի, ավարտված ծավալումն է: Մեր թվ. I դարի ճարտասան Կլինտիլիանը, համադրելով Դեմոսթենեսին և Յիցերոնին, մատնանշում է, որ առաջինից՝ «ոչինչ չի կարելի կրճա-

տել», երկրորդին՝ «ոչինչ չի կարելի ավելացնել»: Հորդացող շարադրումն իր կողմից պահանջում է արտահայտիչ միջոցների հարստություն և բազմազանություն: Յիցերոնը մեծ նշանակություն է տալիս «ատտիկականների» կողմից ժխտվող հետտրական ռիթմին. «Հետտոր» տրակտատում մենք գտնում ենք պրոզայի ու ռիթմի տեսության ամենաընդարձակ շարադրում, մասնավորապես նախադասության և նրա առանձին մասերի (կոլոնների) ռիթմիկ վերջավորության (կլաուզուլաներ):

Յիցերոնի հետտորական գործնականը չէր անջատվում նրա ոճաբանական տեսություններից: Ճառի «առատության» սկզբունքը իրական մարմնացում ստացավ պարբերության ռիթմա-շարահյուսական միասնության մեջ: Յիցերոնը պարբերական ճառի լավագույն վարպետն էր Հռոմում: Նրա պարբերությունը խստորեն բալանսավորված է՝ կոլոններն ըստ շարահյուսական և ռիթմական կառուցվածքի փոխադարձաբար հավասարակշռված են: Այն ժամանակ երբ «ասիականները» ձգտում էին մանրամասնությունների հարուստ գրվազավորման, Յիցերոնը՝ մասի արտահայտիչ եռանդը երբեք չի անջատում ի վնաս պարզության և ամբողջի ուժի: Յանկանալով հնարավոր չափով լիովին ծավալել միտքը և կապել այն սկզբունքային աշխարհայացքային գրույթների հետ, նա շարունակաբար դիմում է բարոյա-փիլիսոփայական կամ քաղաքական բնույթի «ընդհանուր տեղերի» օգտագործմանը: Այդ կարգի դատողություններ հաճախ հանդիպում են նույնիսկ դատական ճառերում, դրանով վկայելով հռոմեական իրավունքի նախկին ֆորմալիզմից ազատագրվելու մասին: Այսպես, այն ճառը, որ արտասանվել էր (63 թ.) ի պաշտպանություն հուլյն պոետ Արքիոսի, որը մեղադրվում էր ապօրինի կերպով հռոմեական քաղաքացու իրավունք յուրացնելու մեջ, կենտրոնական տեղը դրավում է ոչ թե իրավաբանական պատճառաբանությունը, այլ լայնածավալ «շեղումը» պոետիայի նշանակության մասին: Յիցերոնի ոճաբանական եղանակների ամբողջ սխառմը լիակատար համապատասխանության մեջ է գտնվում նրա աշխարհայացքի հետ, որի համար այդ սխառմը լիովին համապատասխան արտահայտություն է ստեղծում: Դրա հետ միասին այնտեղ հիմնալի կերպով արտացոլված է այն դոկտրինյորական մոմենտը, որով աչքի է ընկնում Յիցերոնի դիրքն իր ժամանակի սոցիալական պայքարում: Առանձնապես այդ նկատելի է քաղաքական ճառերում, փարթամորեն գունագործված «ընդհանուր տեղերի» հետևում հա-

ճախ թաքնվում է կոնկրետ բովանդակության աղբատուօթյունը, որոշ քաղաքական գծի բացակայությունը: Մտքի շարժումը փոխադրվում է անտիկ պերճախոսության համար սովորական «ամպլիֆիկացիայով» («մեծացումով», այսինքն փրոնությունամբ) դեպի գովարանության կամ հայհոյանքի կողմը, ճառը դառնում է ջատագովության կամ «խնվեկտիվ» (հարձակում):

Իր տեսական աշխատություններում ընդգծելով «վեհապանծ» ոճի և ունկնդրողի վրա հուզական ներգործության նշանակությունը, Յիցերոնը մատնանշում էր այն բնագավառը, ուր նրա հեռտրական տաղանդը դրսևորվում է ամենամեծ ուժով: Այդ ընդունում էին և ժամանակակիցները: Երբ հարկ էր լինում, որ դատական պրոցեսներում Յիցերոնը հանդես գար այլ պաշտպանների հետ, դերերը սովորաբար բաժանում էին այնպես, որպեսզի նրան բաժին ընկնի եզրափակիչ պաթետիկ մասը: Բացառանշույթյունները, աղերսանքը, ուղեկցված բուռն շարժումներով, աստվածներին դիմելը, ֆիկտիվ ճառերը՝ դրված ալլեգորիկ պերսոնաժների բերանը (օրինակ՝ «հայրենիք», Կատիլինայի դեմ առաջին ճառում), — անտիկ հեռտրական պաթետիկայի այս ամբողջ լինանոցին Յիցերոնը տիրապետում էր կատարելապես և զգեստավորում էր այն գեղեցիկ հանգավորումով: Բաղեկամական նամակներում նա նույնիսկ մի քիչ ծաղրում է իր սեփական հանդիսավոր ոճով խմբավորված կատարելու ընդունակությունը: Սակայն, նրա արվեստը բոլորովին էլ չի սահմանափակվում միայն այդ ոլորտով: Բաղմազան «ոճերի» պոստուկատը Յիցերոնը իրագործել է, և նա կարողանում է մի ճառի տեղությունը ընթացքում փոփոխել տոնը, հերթադասել պաթոսը՝ կատակի հետ, կրքոտությունը՝ պարզության և հանդարտության հետ: Պարզ «ցածր» ոճով կազմած ճառերը, կամ ճառերի մասերը, աչքի են ընկնում պատկերի կենդանությամբ, սրամտությամբ, բանավեճի խաթրողությամբ: Հեռտրոն առանց դժվարության ուղղագծում է հակառակորդի դավեշտական դիմանկարը: 62 թվի համար կոնսուլ ընտրված Մուրենայի պրոցեսում (63 թ.) իբրև մեղադրող հանդես եկան այդ ընտրություններին տապալված իրավաբան Սուպիկիուսը և իր բարքերի խտությունը հայտնի Կատոն Կրտսերը, որը գիտակ էր ստոիկյան փիլիսոփայության: Յիցերոնը ծաղրում է իրավաբանների պեղանությունը և ստոիկյան փիլիսոփայության վերացական խստաբարոյությունը: Շնորհալի, բայց ցուփ բարքի տեր Ցելիուսի համար սրամիտ և նրբազեղ ճառում

(56 թ.) Յիցերոնը տալիս է իր արտաքսման պատճառ եղող հայտնի կեսաբազկան Կլոդիուսի և նրա քույր Կլոդիայի, որն իր օկանդալներով և սիրային արկածներով պակաս հայտնի չէր Հռոմում, — հեգնակծական-սպանիչ բնութագիրը: Երկրորդ «Փիլիպիկան» (44 թ.)՝ ցայտուն ինվեկտիվա է, որն անարգում է Անտոնիոսին:

Պետք է նկատի ունենալ, սակայն, որ Յիցերոնի հոետորական երկերն այն ձևով, ինչպես մենք դրանք կարդում ենք, իսկապես նրա արտասանած ճառերի ճշգրիտ գրանցումները չեն: Սղագրական գրանցման մեթոդները Հռոմում արդեն հայտնի էին, բայց հեղինակը, հրապարակելով իր ճառն, իբրև գեղարվեստական երկ կամ հրապարակախոսական պարսավագիր, շատ թե քիչ վերամշակման էր ենթարկում այն: Սենատական պարտիայի համար բանդաներ կազմակերպող Միլոնի գործի առթիվ արտասանած ճառը (52 թ.) հրատարակվեց միանգամայն փոփոխված ձևով, և վտարանդության մեջ դառնալով Միլոնի իբր թե նկատել է, որ նա ստիպված չէր լինի ճաշակել Մասիլիայի (Մարսելի) ոստրենները, եթե Մարկուս Տուլիուսը դատարանում ասեր նույնը, ինչ որ հրապարակած երկումն է գրել: Որոշ դեպքերում («ճառը» միայն գրական ձև էր. Վերդեսի պրոցեսի երկրորդ սեսիայի համար ճառերը կամ երկրորդ «Փիլիպիկան» իրականում երեք չեն արտասանվել):

Յիցերոնի ոճական արվեստի օրինակներ են հանդիսանում նաև նրա ճամակները: Նա կարողանում է իր ոճը բազմազան դարձնել նայած հասցեատիրոջը, և թղթակցի անձնավորությունն ամեն անգամ ոճական նոր երանգներ է ստեղծում: Յիցերոնը գրում էր հեշտ ու արագ, և չնայած նրա մեծաքանակ թղթակցություններին, նամակներից շատերը զգալի չափերի են հասնում: Նրա պահպանված նամակների շուրջ ժողովածուները («Քվինտուս Էղբորը», «Ատտիկին», «Բրուտոսին» և «Նամակների» խառը ժողովածուն՝ տարբեր հասցեներով) պարունակում են 774 նամակ, բայց այդ՝ անտիկ ժամանակ հրատարակածի կեսից ավելին չի կազմում: Այդ ամբողջ թղթակցությունը վերաբերվում է Յիցերոնի կյանքի վերջին քսանհինգ տարուն, այսինքն այն ժամանակին, երբ նա արդեն հայտնի մարդ էր, և հասցեատերերը պահում էին նրա նամակները: Անփոխարինելի լինելով հռոմեական ռեսպուբլիկայի վերջին տասնամյակների համար իբրև պատմական աղբյուր, Յիցերոնի նամակներն արժեքավոր են նաև նրանով, որ

պրակտիկում են հեղինակի գեմքը՝ անտիկ պայմանների համար
 Վիանգամայն արտասովոր լիակատարություններ: Այդ առնչությամբ
 տառնձնապես ուշագրավ են Տիտու Պոմպոնիոս Ատտիկին ուղ-
 ղած նամակները: Այդ ֆինանսական խոշոր գործարարը, Յիցերո-
 նի ամենամոտ բարեկամն ու նրա երկերի հրատարակիչը՝ նրա
 անդավաճան խորհրդատուն էր կենսական բոլոր հանգամանքնե-
 րում, և Յիցերոնը հիմք ունենալով ռեալականության իր սեփա-
 կանության զգացումն անբավարար համարելու, միշտ օգնություն
 էր որոնում բարեկամի զգաստ և գործնական դատողությունե-
 րում: Դատելով այն անկեղծությամբ, որով նա արտահայտվում է
 Ատտիկին ուղղած նամակներում, այդ նամակագրությունը նա-
 խատեսանված չի եղել հրապարակման համար, այդ բանը չի կա-
 րելի ասել Յիցերոնի շատ ուրիշ նամակների մասին: Անտիկ գրա-
 կանության մեջ նամակը դեռ վաղուց հաստատվել էր իբրև յու-
 բահատուկ ժանր, որն ուներ իր առանձին ոճական օրենքները, և
 նամակի ձևը հաճախ միայն գրական եղանակ էր ծառայում: Եղ-
 րորը հասցեագրված նամակներից մեկն ըստ էության մի տրակ-
 տատ է պրովինցիաները կառավարելու մասին: 44 թվին Յիցե-
 րոնն ինքը հրապարակելու պատրաստեց իր նամակների ոչ-մեծ
 մի ժողովածու: Այդ գործում նրան օգնում էր նրա գրական քա-
 ռուղար ազատագրված ստրուկ Տիրոնը: Յիցերոնի մահից հետո,
 Տիրոնը շարունակեց հավաքել նրա նամակները, և Տիրոնի նյու-
 թերը մասամբ մեզ հասած ժողովածուների հիմքը կազմեցին:

Ավելի քիչ հետաքրքրական են Յիցերոնի պոետիկական փոր-
 ձերը: Ինչպես ժամանակի գրեթե յուրաքանչյուր կրթված մարդ,
 նա որոշ չափով տիրապետում էր տաղաչափությանը, բայց պոե-
 տիկական շնորք նա չուներ, և նրա բանաստեղծությունները՝
 ինքնուրույն և թարգմանական՝ ոճական մարզանքների մակարդա-
 կից ավելի չեն բարձրանում: Իր ընդհանուր աշխարհայացքու-
 չին դրույթի համապատասխան Յիցերոնը «կլասիցիստ էր»: Հոս-
 տիական պոեզիայի նոր հոսանքներին, որոնք կողմնորոշվում էին
 մեական ալեքսանդրիական դպրոցը, նա վերաբերվում էր թշնամա-
 բար և գերադասում էր հին պոետներին՝ Էննիուսին, Պակովիու-
 սին, Ակցիուսին:

Լատիներեն պրոզայի լեզուն Յիցերոնը ոչ միայն գեղարվես-
 տական հղման է ենթարկում, այլև հաղորդում է նրան արտասո-
 վոր ճկունություն, բարդ մտքերի բազմազան երանգներ արտա-
 հայտելու ընդունակություն: II դարի գրական լատիներենին հա-

տուկ էին քերականական սիստեմի բազմաթիվ տատանումներ, շտրահյուսության անճոռնիություն, բառապաշարի խայտարղե-
տություն, օտար բառերի (գլխավորապես հունարեն) լայն գործա-
ծություն, Յիեցրոնի լեզուն աչքի է ընկնում գիֆերենցացված
բառապաշարի մանրակրկիտ ընտրանքով, քերականական նորմե-
րի խստությունը, և պարբերությունների սահուն և վճիռ կառուց-
վածքով:

Անտիկ քննադատությունը շատ բարձր էր գնահատում Յիցե-
րոնի դերը լատիներեն պրոզայի ոճն ստեղծելու մեջ, և նրա լե-
զուն էապես այսպես կոչված «կլասիկ» լատիներենի նորման է
կազմում:

Հին հռոմեական ոչ մի գրող այնպիսի նշանակություն չի
ունեցել եվրոպական կուլտուրայի պատմության համար, ինչպի-
սին ունեցել է Յիցերոնը: Ռեապուբլիկայի վերջին տարիների և
կայսրության սկզբի գրական գործիչները, ճիշտ է, որ զսպված
վերաբերմունք ունեին դեպի նա. ցիցերոնյան պերճախոսության
ընդթիվ՝ ժամանակակիցներն անբախտելիորեն կապում էին նրա
կոմպրոմիսային քաղաքական դիրքի հետ, և Յիցերոնի անձնա-
վորությունն իր բոլոր բացելով դեռ չափազանց կենդանի էր
հիշողության մեջ: Բայց հաջորդ սերունդի համար այդ մոմենտ-
ներն արդեն կոդերի էին իրենց սրությունը, և Յիցերոնը ճանաչ-
վեց որպես հռոմեական պրոզայի մեծագույն վարպետ, որի անու-
նը պերճախոսության հոմանիշ դարձավ: Նույնիսկ հույն քննա-
դատները, որոնք սովորաբար անտեսում էին հռոմեական գրակա-
նությունը, բացառություն էին անում Յիցերոնի համար: Այլ լույսի
տակ էր ընկալվում հուլակավոր հոնորրի և անձնավորությունը,
որն այժմ պատկերացվում էր որպես հռոմեական ազատության
վերջին կայուն պաշտպանը: Ճարտասանական դպրոցը ոճաբա-
նության արվեստն ուսուցանում էր ելնելով Յիցերոնից, կազմվում
էին նրա երկերի մեկնաբանություններ և դպրոցական ձեռնարկ-
ներ: Իր այդ նշանակությունն ամբողջությամբ Յիցերոնը պահ-
պանեց և քրիստոնեության հաղթանակից հետո: Ուստի Յիցերոնի
երկերը մեզ են հասել շատ բազմաթիվ ձեռագրերով: Սակայն,
ցիցերոնականության ամենաուրախ ծաղկումը վերաբերում է
Վերածնության դարաշրջանին: Անհատի ինքնուրույնության աճը,
անձնական ապրումների արժեքի գնահատումը, պայքարը սխո-
լաստիկայի դեմ, Վերածնության այդ բոլոր տենդենցները տեսա-
կան բազա դառնալն այն գրողի երկերում, որը միաժամանակ ան-

հատորեն գունավորված ոճի շգերագանցված օրինակ էր ճանաչվում: Ցիցերոնի նամակները, որոնք բազմակողմանիորեն դասվորում էին հեղինակի անձնավորությունը, այդ առնչությամբ պակաս հետաքրքրություն չէին ներկայացնում, քան նրա փիլիսոփայական երկերը: Ցիցերոնի լեզվի հիման վրա ստեղծվում է «նոր-լատիներեն» հումանիստական պրոզան, որը միթխարի դեր է խաղացել Նվրոպայի ժողովուրդների ազգային պրականությունների ձևավորման գործում: Ցիցերոնի գաղափարական ազդեցությունն այդ ժամանակ հազիվ թե հաշվառի ենթարկվի: Նրա երկերը, որոնք հայտնի էին յուրաքանչյուր կրթված մարդու, խթանում էին միտքը գրականության ու գիտության ամենաբազմազան բնագավառներում: Ըստ Կոպեռնիկոսի վկայության, համընդունված տիեզերաբանական պատկերացումները՝ երկնային լուսատուների երկրի շուրջը պտտվելու վերաբերյալ նրա հայացքները ամրապնդվեցին այն պահին, երբ նա Ցիցերոնի մոտ գտավ հանուսկ հայացքի գոյության մատնանշում՝ անտիկ աստղաբաշխ Հիկետի ուսմունքը լուսատուների անշարժության և երկրի շարժման մասին: Հասկանալի է, որ Ցիցերոնի ազդեցությունը եվրոպական մտքի վրա նշանակալի չափով պետք է վերագրել նրա գաղափարական աղբյուրներին՝ չպահպանված հելլենիստական փիլիսոփաներին, որոնց ժողովրդանականացնողն է նա, բայց դրա հետ միասին որոշ դեռ էին խաղում նրանց ուսմունքների և այն կողմերը, որոնք թելադրված էին Հռոմի իդեոլոգիական պահանջներով: Այսպես, բարձրացող բուրժուազիայի իդեոլոգներին դրավում էր միջին Ստոայի սոցիալական փիլիսոփայությունը, որը հիմնավորում էր անհատի անձնական և դուշբային ինքնուրույնության գուգակցումը քաղաքացիական պտրտականությունների հետ: Այդ ուսմունքն ստեղծել էին հույն փիլիսոփաներն այն հասարակության շահերի համար, որին պատկանում էր Ցիցերոնը, և Ցիցերոնի մոտ այն հետագա զարգացում և մեկնաբանում ստացավ՝ կիրառվելով կոնկրետ քաղաքական պայմաններում: Անգլիական, մասամբ և ֆրանսիական, Լուսավորության բարոյախոսական փիլիսոփայությունը շատ բանով պարտական է Ցիցերոնին: Հելլենիստական սիստեմների նրա շարադրություններն են մատնանշում ամենատարբեր փիլիսոփայական ուղղությունների ներկայացուցիչները՝ և դեիստները, և սկեպտիկները, մանավանդ ավտոնոմ բարոյականության հղմանակիցները: Ցիցերոնի ուշագիւր ուսումնասիրության հետքեր

կարելի է գտնել Լոկկի, Թուլանդի, Յոմի, Շեֆտսբերիի, Վոլտերի, Դիդրոյի, Մաբլիի և XVII—XVIII դ. դ. եվրոպական շատ մտածողների մոտ: Բուրժուական ուսուցիաները, հարստյուն աալով քաղաքական պերճախոսությանը, առաջ քաշեցին Յիցերոնի, իբրև հոնտորական օրինակի, նշանակությունը, և Յիցերոնից օգտվելը շատ նկատելի է Փրանսիական ուսուցիայի հետևորդների, օրինակ՝ Միլարոյի և Ռոբեսպիերի ճառերում:

4. ՕՊՈՋԻՅԻԱՆ ԸՆԳԴԵՄ ՅԻՅԵՐՈՆԻԶՄԻ: ՌԵՍՊՈՒԲԼԻԿԱՅԻ ՎԵՐՋԻ ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՀՌՈՄԵԱԿԱՆ ՊԱՏՄԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՐ

Հռոմեական ռեսպուբլիկայի վերջին տասնամյակները՝ ռեսպուբլիկական հին իդեոլոգիայի քայքայման ժամանակաշրջանն էին: Չափավոր պահպանողական դիրքը, որի վերջին տեսարանը Յիցերոնն էր, I դարի 50-ական թվականներին սրղեն այն համակրանքը չէր վայելում Հռոմի միջին խավերի մեջ, ինչպես նախկին ժամանակներում: Ռեսպուբլիկական հիմնարկությունների կործանման, ընտրությունների ժամանակ սխտեմատիկ օբտրուզիաների, կառավարման կարևորագույն օրգանների անգործության պայմաններում՝ կորչում էր հավատը դեպի տրագիցիոն պետական կարգերի անսասանությունը և նույնիսկ նպատակահարմարությունը, ընկնում էր հետաքրքրությունը դեպի քաղաքական կյանքը: Հասարակական անտարբերությունը բազմազան արտահայտություն էր ստանում. այն երևան էր դալիս և ինչպես էպիկուրյան փիլիսոփայության տարածման մեջ, որը կոչ էր անում «խմաստունին» հեռանալ պետության կառավարման գործից, այնպես էլ միստիկական տրամադրություններում՝ սպասելով «աշխարհի վերջին», հրապուրվելով աստղագուշակությամբ և կախարդությամբ: Ոմանց ապոլիտիզմին ղուզընթաց, ուրիշների արմատական գործողությունների ձգտումը՝ ստեղծված փափուկաց բռնիքի ոլորման արտապատություն էր:

Աշխարհայացքային շրջադարձը, կապված ռեսպուբլիկայի քայքայման հետ, արտացոլում գտավ և գրականության մեջ: Պրոզայի բնագավառում մենք տեսնում ենք խիստ ռեալիստ ցիցերոնիզմի դեմ, պոեզիայի բնագավառում՝ դպրոց է ստեղծվում, որը ոգեվորվում է ալեքսանդրիականների էսթետիկական սկզբունքներով:

Պերճախոսության մեջ նոր ուղղությունը հանդես է գալիս «աստիականության» դրոշի տակ, իբրև «ասիականության» հա-

կադրութիւն: Այն ժամանակ, երբ Յիցերոնը հռետորից պահանջում էր կարողանալ տիրապետել տարբեր ոճեր, հարմարվել յարանին և մոմենտի պայմաններին, հռոմեական ատտիկականները ընդունում էին միայն պարզ անարվեստ ոճ, մտքերի ճշգրիտ արտահայտութիւն, խոսքի մեջ հռետորի բարոյական անձի մարմնացում: Յիցերոնի արհեստական կեցվածքին նրանք հակադրում էին այլ կեցվածք, խիստ դորժարար և անխնա ուղղամտութիւն կեցվածքը: Այդ տեսակետից Յիցերոնի պերճախոսութիւնը ներկայանում էր ճոռոմ և ցեթեթ, ճապաղ «ասիականութիւն», շնորհիվ միևնույն մտքի հաճախակի կրկնութիւն, «քնքշացրած» այնպիսի զգացմունքային էֆեկտների օգտագործմամբ, ինչպիսին հռետորական ութմն էր: Իր հերթին Յիցերոնը ատտիկականների հռետորական «ցամաք և անարշու» էր համարում: Հռոմեական ատտիկականների լողունը սեղմ և խտացած պերճախոսութիւնն էր, որը խուսափում էր փաթկամ դրվագներից, ֆրազի ութմնիկ կառուցումից, և նրանք իրենց համար ոճական օրինակ էին համարում Լիսիոսի և Թուկիդիդեսի, մինչսովորատեսայն այդ վաղագույն ատտիկական ժամանակաշրջանի հեղինակների երկերը: Ատտիկական ուղղութիւնն էին պատկանում սենատական պարտիայի երիտասարդ գործիչներից շատերը, այդ թվում և Մարկուս Բրուտուսը, հետագայում Կեսարին սպանողը:

Ատտիկական պերճախոսութիւնը հաջողութիւն չունեցավ հռոմեական ֆորումում և շուտով մոռացվեց: Նրա անմիջական ազդեցութենքը չեն պահպանվել, բայց ատտիկականութիւնը մոտ ոճական դրույթներ մենք գտնում ենք Կեսարի և Սալյուստիոսի պատմական աշխատութիւններում:

Բազմակողմանիորեն օժտված Գայուս Հուլիոս Կեսարը (100—44) փայլուն ոճաբան էր և, չնայած պետական և ռազմական լարված աշխատանքին, նույնիսկ արշավանքների ընթացքում, ժամանակ էր գտնում գրական աշխատանքի համար: Նրա պերճախոսութիւնը բարձր էին գնահատում և ժամանակակիցները և հետագայ հռոմեական քննադատութիւնը: Կեսարն իր ճարտասանական կրթութիւնն ստացել էր սկզբում Հռոմում, իսկ այնուհետև Ռոդոսում նույն Ապոլոնիոս Միլոնի մոտ, որի մոտ պարապել էր և Յիցերոնը: Բացի դրանից Կեսարը ծանոթ էր տակավին երիտասարդ գիտութիւն՝ հռոմեական քերականութիւն հետ և սիրում էր հաճախ պարծենալ ֆիլոլոգիական իմացութեամբ: Իր ոճաբանական սկզբունքները նա պարզութեամբ է չպահպանված «Մարկուս»

Տոպիոս Յիցերոնին անալոգիաների մասին» տրակտատում, գրված գալլական պատերազմի ժամանակ, հավանաբար Յիցերոնի «Հռետորի մասին» տրակտատին ծանոթանալուց հետո: Անալոգիստների՝ լեզվի մեջ քերականական միակերպության («անալոգիայի») կողմնակիցների և անալոխտների՝ որոնք կողմնակից էին գործածական լեզվին նրա բոլոր զեղումներով և հակասություններով («անոմալիաներով»), միջև տեղի ունեցող վեճի ժամանակ Կեսարը բռնեց անալոգիստների կողմը. սակայն, նա հնարավոր չէր համարում կամայականորեն նոր ստեղծումներ կատարել հանուն «անալոգիայի» և առաջարկում էր հետևել այն միակերպությանը, որն արդեն կիրառվում է գործածական լեզվի մեջ: Հազվադեպ և արտասովոր բառերը, արխաիզմները և նեոլոգիզմները, այն քերականական ձևերը, որոնք շեղվում են միակերպ տիպից, — այդ բոլորը պետք է վերացվեն լեզվի միջից: «Բառերի ընտրությունը՝ սկիզբն է ամեն մի պերճաստության»: Այսպիսով Կեսարը հանդես է գալիս պաշտպանելու պարզ, բայց «մաքուր» լեզուն, իր մաքրախնդրության մեջ շատ ավելի հեռուն գնալով Յիցերոնից: Հենքե այդպիսի ոճն անվանում էին «նրբագեղ», և գտնում էին, որ Կեսարը հասել է «խոսքի ապշեցուցիչ նրբագեղության, որին նա առանձնապես ձգտում էր» (Կլիստիլիան):

Կեսարից պահպանվել է երկու աշխատություն — «Նոթեր գալլական պատերազմի մասին» և «Նոթեր քաղաքացիական պատերազմի մասին»: Գալլական պատերազմի մասին նոթերում հեղինակը յոթ գրքում պատմում է իր ռազմական արշավանքի մասին Գալլիայում, որը նա նվաճեց և միացրեց հռոմեական պետությանը, և իր արշավանքի մասին Գերմանիա և Բրիտանիա: Յուրաքանչյուր գիրքը նվիրված է մի տարվա զեպերին և «Նոթերն» ամբողջությամբ ընդգրկում են մեր թ. ա. 58—52 թ. թ.: Շարադրությունն աչքի է ընկնում արտակարգ պարզությամբ և առաջին հայացքից կարող է թվալ անարվեստ, բայց այդ անարվեստականությունը միանգամայն գիտակցական է: Աշխատությունը ջատագովական նպատակներ է հետապնդում: Գալլիայում Կեսարի գործունեությունը բազմաթիվ կշտամբանքներ էր առաջացրել, և նրա քաղաքական հակառակորդները այդ հանգամանքն օգտագործում էին նրա դեմ հանելու հասարակական կարծիքը: «Նոթերը» պետք է արդարացնեն հեղինակի գործողությունները: Խիստ մտածված շարադրությամբ նա ընթերցողին ներշնչում է այն միտքը, որ պատերազմը Գալլիայում բացարձակապես ուղղված էր Հռոմի

և նրա հետ դաշնակից ցեղերի օրինական շահերի պաշտպանու-
 թյանը: Իր գործողությունների նպատակահարմարությունը Կեսա-
 րը հիմնավորում է հասարակ և պարզ պատճառաբանություննե-
 քով, հմտորեն հարմարեցված միջին հոռմայեցու քաղաքական և
 կրոնական պատկերացումների մակարդակին, նրա, որի համար
 դեպի հյուսիս գտնվող երկրները տակավին միանգամայն անհայտ
 աշխարհ էին: Շարադրած փաստերի վերաբերյալ Կեսարը ջանում
 է խուսափել ուղղակի ստից, բայց հաճախ ազդում է լռելու մեթո-
 դով: Անհաջողությունների մասին, հին ժամանակ համընդունված
 միջազգային իրավունքի նորմաների խախտման մասին նա բոլո-
 քովին չի հիշատակում կամ խոսում է խու՜շ շատ ուշադիր ըն-
 թերցման համար միայն հասկանալի ակնարկներով: Ընդ
 որում, Կեսարի անձնավորությունն, իհարկե, դրսևորվում է շատ
 զրավիչ լույսի տակ. նա հիասքանչ հրամանատար է, եռանդուն,
 առնական, որն արագորեն կողմնորոշվում է ամենաբարդ դրու-
 թյուններում, ուշադիր է դեպի ստորադրյալները. զրա հետ միա-
 սին, նա հեզ, ներողամիտ մարդ է, որը երբեմն միայն ստիպված
 է լինում խիստ միջոցների դիմելու ուխտագրուժ թշնամու հան-
 դեպ: Գործարար տոնով շարադրելու նպատակն է ընթերցողի
 մեջ լիակատար օրեկտիվության տպավորություն ստեղծել: Այդ
 նպատակով էլ ընտրված է «Նոթերի» գրական ձևը: «Նոթեր» (co-
 mentarii) կոչվում էին այն երկերը, որոնք հավակնություն չու-
 նեին գեղարվեստական հղկվածության, հում նյութի ժողովածու
 էին առանց որևէ ճարտասանական գունավորման: Իր մասին հե-
 ղինակը բոլոր ժամանակ խոսում է երրորդ դեմքով: Երբեմն
 միայն, օրինակ՝ աշխատության եզրափակիչ մասում, երբ պառ-
 հերվում է Ալեզիայի՝ գալլական անկախության վերջին պատվա-
 րի՝ անկումը, Կեսարն իրեն թույլ է տալիս ավելի բարձր ոճական
 տոնի անցնել: Բայց չնայած ամբողջ դիտավորյալ պարզության՝
 «Նոթերի» հստակ և կոնկրետ շարադրությունը վկայում է Կեսարի
 զրական արվեստի մասին, յուրաքանչյուր սիտուացիայի էական
 գծերը մի քանի շարիխներով պատկերելու կարողության մասին:
 Պատմական մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում գալլերի և
 գերմանների հասարակական կարգերի նկարագրությունները.
 դրանք օգտագործել է էնգելսն իր «Ընտանիքի, մասանվոր սեփա-
 չանության և սետովյան ծագումը» աշխատության մեջ տոհմա-
 տիրական համայնքը բնութագրելու համար: Այժմ Կեսարի աշխա-
 տությունը սովորաբար այն առաջին սկզբնաղբյուրներից մեկն է

ծառայում, որի ընթերցանությանը դիմում են լատիներեն սովորելու ժամանակ: «Դպրոցական» տեքստ լինելու այդ դերը «Նոթերին» է բաժին ընկել շնորհիվ նրանց լեզվի մաքրության, դյուրամթերության, ճշտության և բովանդակության պատմական, նշանակության, որովհետև դրանք հանդիսանում են երեք երկրների՝ Գերմանիայի, Ֆրանսիայի և Անգլիայի պատմության համար հնագույն գրական հուշարձան:

Զատագովական նպատակներն է՛լ ավելի ցայտուն են հանդես գալիս Կեսարի հաջորդ՝ «Նոթեր քաղաքացիական պատերազմի մասին» երկում: Շարադրությունը տարվում է նույն ոճով, ինչ որ առաջին նոթերում. նա պետք է ընթերցողին համոզի, որ քաղաքացիական պատերազմը կատարվել է բացառապես Կեսարի հակառակորդների մեղքով և որ նա ինքը բոլոր ժամանակ խաղաղ նպատակներ է ունեցել և միայն պաշտպանել է ռեսպուբլիկայի և ժողովրդի ոտնահարված իրավունքները: Այդ երկի վրա Կեսարն աշխատել է իր կյանքի վեջին տարում և չի ավարտել այն: Այդ երկում նկարագրվում են միայն մինչև 49—48 թ. թ. դեպքերը:

Կեսարի մեծուարները շարունակեցին նրա մարտական զինակիցները: Արլուս Հաբիուսը գալլական պատերազմի մասին յոթ գրքին ավելացրեց ութերորդը, նվիրված 51—50 թ. թ. դեպքերին, և այդպիսով, լցրեց բացը առաջին և երկրորդ «Նոթերի» միջև: Քաղաքացիական պատերազմի մասին «Նոթերի» շարունակությունն են կազմում «Ալեքսանդրիական պատերազմի մասին», «Ֆրիկական պատերազմի մասին» և «Սպանական պատերազմի մասին» անոնիմ տրակտատները (հնարավոր է, որ այդ երեք տրակտատներից՝ առաջինը կազմած լինի նույն Հուրտիուսը):

Մի ժամանակ Կեսարի աշխատակիցների թվին էր պատկանում Գայուս Սալվուստիուս Կրիսպուսը (մոտավորապես 86—35 թ. թ.):

Մոված սարինական մի փոքրիկ քաղաքում, անհայտ և ոչ-հարուստ մարդ՝ Սալվուստիուսը՝ երիտասարդ հասակից ձգտում էր քաղաքական կարիերայի և սկսեց այն «ժողովրդական» պարտիայի շարքերում, իբրև սենատական արիստոկրատիայի և մասնավորապես Ցիցերոնի հակառակորդ: 50 թվին նա վտարվեց սենատից անվայել կյանքի պատրվակով, և այդ հանգամանքն առավել ևս նրան մոտեցրեց կեսարականների հետ: «Նամակ կեսարին պետության մասին» գրության մեջ Սալվուստիուսը կոչ է և անում Կեսարին գլխավորելու պայքարը «նոր իրտեռի կլիկի»:

դեմ հանուն «հոռմեական պլերսի ծանր ստրկութիւնից ազատագրման» և ուրվագծում է հոռմեական պետական կարգերը՝ բարենորոգման նախագիծը:

Սալլուստիուսը բոլորովին էլ չի համարում դեմոկրատիային և վախենում է հողազրկված մասսաներից, որոնք տնտեսկացեան անգործութիւնից և պարսպութիւնից: Նա կողմնակից է սենատի գերիշխանութեան, բայց ընդլայնած սոցիալական բազայի վրա, միջին կարողութեան տեր խավերին՝ ռեսպուբլիկայի հրամանատարական դիրքերը ներգրավելով: Պլերսի ապագաստեղծարարականութիւնը և պոլատիկատների անշնորհութիւնը, որոնք իրենց մենաշնորհն էին դարձրել մագիստրատուրաները և փակել էին դրանց մուտքը ալլ խավերից ելած տաղանդավոր մարդկանց համար, — Սալլուստիուսի ելակետային մոմենտներն էին դոյութիւն ունեցող կարգերի քննադատութեան համար: Սակայն, այդ նաև փրկափայտական հիմնավորում է ստանում «շահամոլութեան» և «քաջարիութեան» հակադրման մեջ: Հետեւելով Պլատոնին, Սալլուստիուսը այդ հակադրութիւնը պատկերում է իբրև ոգու և մարմնի հավերժական դուալիզմի արտահայտութիւն: Շահամոլութիւնը ոգու ամենաուխերիմ թշնամին է, և Սալլուստիուսը դիմում է Կեսարին կող անելով «ոչնչացնել փողի ազդեցութիւնը»: պոլատիկատի դեմ պայքարի կոնկրետ քովանդակութիւնը, սակայն, ընդամենը հանգում է միայն հարուստների մենաշնորհը պետական և դատական պաշտոններից վերացնելուն: Հարստութիւնը քաջարիութեան ախոյանը չպետք է լինի: «քաջարիութեամբ ձեռք բերված» հարստութիւններին «նամակի» հեղինակը միանգամայն դրականորեն է վերաբերվում: Ճեղքել նոր հիդրանտի կաստայական փակվածութիւնը, ապահովել միջին խավերի քաղաքական ազդեցութիւնը, իսկ մյուս կողմից՝ հոռմեական պրոլետարիատի շեղոքացում և նրա հեռացումը քաղաքական պայքարից, — սրանք են բարենորոգութեան այն հիմնական գծերը, որի կենսագործումը Սալլուստիուսը սպասում էր Կեսարից:

Քաղաքացիական պատերազմին Սալլուստիուսը մասնակցում է Կեսարի զորքերի հետ: Վերադարձվելով սենատ, նա ստացավ պրետորի պաշտոնը, իսկ 46 թվին նշանակվեց Աֆրիկայի պրովինցիայի կառավարիչ: Այդ պաշտոնում նրա գործունեութիւնն սկզբիցվում էր ոչ պակաս շահաւակութիւններով, քան հոռմեական մյուս կուսակալների մոտ, և Սալլուստիուսը Հոռմեական վերադարձով հակայական հարստութեամբ, որը, նա հավանո-

քեն վերագրում էր «քաջարիությանը ձեռք բերվածներին» կատեգորիային: Կեսարի քաղաքականությունը, սակայն, նրան հիասթափեցրեց: Կեսարը հակված չէր հենվելու այն միջնախավերի վրա, որոնց մասին մտահոգված էր Սալյուստիուսը. մյուս կողմից Սալյուստիուսը մնում էր որպես ռեսպուբլիկական և անվստահության մեջ էր վերաբերվում Կեսարի միապետական ձգտումներին: Այդ շփոթվածության հուշարձանն է Կեսարին ուղղած նոր «նամակը», որը լեցուն էր ընդհանուր ֆրաղներով և մշուշապատ ակնարկներով, բայց արդեն գուրկ էր կոնկրետ քաղաքական առաջարկություններից: Կեսարի մահից հետո Սալյուստիուսը պայքարող կողմերից ոչ մեկին չհարեց: Նա գեղադասեց հեռանալ պետական կյանքի անմիջական մասնակցությունից և իր ձեռք բերած հիասքանչ վիլլաների և պուրակների մենության մեջ իրեն նվիրեց պատմագրական աշխատանքի: Իր այդ վճիռը Սալյուստիուսը պատճառաբանում է նրանով, որ Հռոմի պետական կյանքում արդեն տեղ չի մնացել «քաջարիության» համար, մինչդեռ պատմաբանի գործունեության մեջ նա կարող է օգուտ բերել քաղաքացիներին:

Սալյուստիուսը ընթերցողներին հավաստիացնում է իր շարադրության լիակատար անաչառ լինելու մասին և հաճույքով անկաշառ դատավորի և խիստ բարոյախոսի դիրք է ընդունում: «Իմ ոգին,— գրում է նա,— ազատ է սուսանձին քաղաքական պարտիաների հուշանոցից և վախից»: «Անպարտիականության» այդպիսի հավակնությունը հիմնավոր է միայն այն իմաստով, որ հոռետեսորեն տրամադրված հեղինակը չի խնայում իրար դեմ թշնամաբար տրամադրված խմբակցություններից և ոչ մեկին: Քրականում, սակայն, նրա բոլոր աշխատությունները համակված են միասնական քաղաքական տենդենցով. նա հանդես է գալիս որպես հոռմեական նորիլիտետի մերկացնող: Դրա հետ միասին Սալյուստիուսը՝ լուրջ դրող է փիլիսոփայական թեքումով: Նրա պատմական երկերում գեղարվեստական և հրապարակախոսական կարգի առաջադրանքները միահյուսվում են հոռմեական պատմության ընթացքը իմաստավորելու և ռեսպուբլիկայի քայքայման պատճառները բացատրելու ձգտման հետ:

Հելլենիստական պատմագրության համար բնորոշ լարված դրամատիզմը նա միացնում է շարադրման հանդիսավոր և խիստ ձեռն հետ. այդ շարադրումը կողմնորոշվում է դեպի Թուլիդիդեսի

աւարների վրա, որոնց նա իր ամենանշանավոր ժամանակակից-ներն է համարում, «մարդիկ, որոնք օժտված են մեծ քաջարիու-թյամբ, բայց տարբեր բնավորությամբ»: Այդ երկու դեմքերի հա-մեմատական բնութագիրը՝ Սալյուստիուսի մենախոսության լա-վագույն էջերից մեկն է: Այն կառուցված է այնպես, որ հակա-ռակորդներից յուրաքանչյուրին վերագրված է այն առավելու-թյունները, որոնք պակասում էին մյուսին: Կեսարի, որպես գործ-չի, կազմակերպչի, առաջնորդի, բարձր հատկություններին հա-կադրված է Կատոնի բարոյական անհողորդ դմբությունը: Բա-րոյական ամբողջական բացակայություն, այսպիսով, այն կշտամ-բանքն է, որը Սալյուստիուսը նետում է իր նախկին. կուռքին: Իր ռեսպուբլիկական մտքերը նա արդեն դնում է Կատոնի և ոչ թե Կեսարի բերանը: Այնուամենայնիվ Սալյուստիուսը ջանում է իր հովանավորության տակ առնել Կեսարին, որին մեղադրում էին Կատիլինայի շարժմանը դադանաբար աջակցելու մեջ: Հնարավոր է, որ «Կատիլինայի դավադրության» մասին մենագրությունը բա-նակալով է պարունակում Յիցերոնի մեզ հասած մեմուարների դեմ, որոնք հրատարակվել էին նրա մահվանից հետո, ուր շարա-դրված էին 63 թ. դեպքերի դադանի կողմերը: Համենայն դեպս, Սալյուստիուսի շարադրումը խստորեն գունավորված է սուբեկտիվ սիմպատիաներով և ազատ չէ փաստական աղավաղումներից, թեև հեղինակը ջանում է ցույց տալ իր անաչառությունը և արժանույն հատուցանել նույնիսկ ատելի Կատիլինային:

Որոշ չափով ավելի հեռավոր անցյալն է մեզ տանում Եր-կերորդ մենագրությունը՝ «Յուգուրթյական պատերազմը»: Հիմ-նավորելով այդ թեմայի բնությունը, Սալյուստիուսը մատնա-նշում է, որ «այն ժամանակ նոր էր սկսվել պայքարը նորիլիտաի մեծամտության դեմ»: Եվ իսկապես, արիստոկրատ գործիչների վարքը նումիդիական թագավոր Յուգուրթյայի դեմ պատերազմում, որը տևեց 111-ից մինչև 116 թիվը, հարմար նյութ էր ցույց տա-լու համար հոռոմեական ավագանու օրինազանցությունը, շահամո-լությունը և կաշառակերությունը: Պատերազմի ընթացքը շա-րադրվում է կապված Հոռոմոմ պարտիաների պայքարի հետ: Երբիլիտեաը՝ նույնիսկ հանձինս իր լավագույն ներկայա-ցույցի՝ անկաշառ, բայց մեծամիտ Մետելուսի՝ անընդունակ եղավ պատերազմն ավարտելու. Հոռոմի ժողովրդի իսկական հերոսը՝ դիմոկրատական զորավար Մարիուսն էր: Գեղարվեստական կա-ռուցման եղանակներով երկրորդ մենագրությունը շատ է հիշեց-

նում առաջինը: Ուշագրավ է, սակայն, որ Սալյուստիոսն հռոմեական հասարակության զարգացման իր սխեմայի վերաբերյալ կարծիքը փոխեց: Հին Հռոմի իդեալական կարգերի մասին այլևս չի խոսում: Կարթագենի կործանմանը նախորդող ժամանակաշրջանի քաղաքացիական խաղաղությունն արդեն մեկնաբանվում է իբրև արտաքին թշնամուց վախենալու հետևանք: II դարում նորի-շիտեոսի որոշ ներկայացուցիչներ արտահայտվում էին Կարթագենի պահպանման օգտին, ցանկանալով խրտվիյակ դարձնել այն՝ Հռոմում դասակարգային պայքարը կասեցնելու համար: Պոնտիկիացիներից սարոսափի» բարերար ներգործության գաղափարն այժմ ընկալում է նաև Սալյուստիոսը:

Երկու մենագրություններին էլ կցված են փիլիսոփայական ներածականներ, որոնց մեջ հեղինակը բացատրում է իր կարծիքը հոգեկանի և մարմնականի դուալիզմի մասին: Մարմնական սկզբունքի գերակշռությունը մարդուն դատապարտում է կախման արտաքին հանգամանքներից, նրան դարձնում է պատահմունքի զոհ: Ուլու մարդը, — իսկ իսկական պետական գործիչը հենց այդպիսին պետք է լինի, — բարձրանում է պատահականություններից և կառավարում է դրանք:

Սալյուստիոսի վերջին երկը «Պատմությունն» է: Այդ արդեն մենագրություն չէ, այլ Հռոմի պատմության որոշ ժամանակաշրջանի հաջորդական շարադրությունն է: Անտիկ պատմաբանները հաճախ պատմությունն սկսում են այն մոմենտից, մինչև ուր իր աշխատությունը հասցրել է ականավոր նախորդներից մեկն ու մեկը. (Քսենոֆոնի «Հունաց պատմությունը»): Այդպես էլ վարվել է Սալյուստիոսը: Նա սկսեց Սուլլայի մահվանից (78 թ.), ուր իբրև շարադրությունը վերջացրել էր պատմաբան Սիսեննան, և հրապարակեց հինգ զիբը, ողոնք ընդգրկում էին 78—67 թ. թ.: Այդ աշխատությունն ամբողջությամբ չի պահպանվել. դրանից մեզ հասել են միայն ճառերի ու նամակաների ընտրանքներ և ֆրագմենտներ: Սալյուստիոսն արդեն ինքն իրենից չի ծածկում դասակարգային պայքարը հին Հռոմում: Այժմ Հռոմի պատմությունը նրան պատկերանում է իբրև պլեբսի և ավագանու միջև անվերջ գոտություններ, որոնք երբեմն միայն արտաքին վտանգի մոմենտին մարում են: Այդ գոտությունների մեջ նա տեսնում է մարդկային «բնության» վատ հատկություններ. այդ «բնության» վերաբերյալ հայացքը ավելի ու ավելի մռայլ և հոռետեսական է դառնում: Սալյուստիոսի աշխարհայացքի մեջ նոր տեղաշարժեր, հավա-

նաբար, առաջացրին Կեսարի սպնությունից հետո հանգես եկած քաղաքացիական պատերազմների ծավալվելը և «երկրորդ տրիումփիրատի» կառավարությունը:

Սալյուստիուսի աշխատություններն անտիկ պատմագրության ամենաաչքի ընկնող հուշարձաններն են: Լինելով խորամուխ և ինքնուրույն պատմաբան, որը ձգտում է իմաստավորելու դեպքերը, գեղարվեստական դիմանկարի գերազանց վարպետ, Սալյուստիուսը դրա հետ միասին յուրահատուկ ոճաբան է: Խնչպես և բոլոր ատտիկականները, նա հեռանում է Յիցերոնի ներդաշնակ պարբերությունից և ռիթմավորված խոսքից: Հեղինակի յուրացրած անհոգորդ բարոյախոսի դիրքին միանգամայն համապատասխանում է՝ սեղմ, ուժեղ, որոշ չափով արխաիկացրած լեզուն, բառապաշարային փոխառումներով Կատոն Ավագից: Բայց այդ «սալյուստիուսական սեղմությունը», որը դարձվածք է դարձել, բոլորովին էլ չի խուսափում ճարտասանական պափոսից և ամբողջովին երպնդանալից է էֆեկտավոր հակադրություններով: Արխաոկրատական պատմագրությունը փորձում էր վարկարեկեղ Սալյուստիուսին, մատնանշելով ազահույն մերկացնողի խոսքի և գործի միջև եղած ակնառու հակասությունը, ակնարկելով այն վիթխարի հարստությունը, որ բերել էր իր կողոպտած պրովինցիայից: Սալյուստիուսի երկերի գրական արժանիքները, սակայն, կասկած չէին հարուցում, և ճարտասանական դպրոցը նրան լատիներեն պրոզայի կլասիկներից մեկը, հռոմեական պատմագրական ոճի յուրատեսակ Թուկիդիդես էր համարում: Սալյուստիուսի զգալի ազդեցությամբ հետագայում ձևավորվեց մի այլ հռոմեական պատմաբանի՝ Տակիտուսի՝ ոճը:

Շատ ավելի հանրամատչելի բնույթ ունեւ Կորնելիուս Նեպոսի (ծնվել է, հավանորեն, II դ. վերջին, վախճանվել է 32 թ. հետո) գործունեությունը. նա հեղինակ է թեթև ընթերցանության համար բազմաթիվ պատմական գրքերի: Այսպես, նա հռոմեական հասարակության համար երեք գրքով կոմպիլացիա է արել «Խրոնիկան»՝ ընդհանուր պատմության համառոտ շարադրումը, այն չափով, որ չափով այդ պատմությունը հայտնի էր անտիկ գիտնականներին: Պապյանվել է «Հռչակավոր մարդկանց մասին»՝ նրա աշխատության մի մասը, որը պարունակում է օտարերկրյա զորավարների մի շարք կենսագրություններ և հռոմեական երկու պատմաբանի՝ Կատոնի և Յիցերոնի նամակագրություններից մեկը:

հայտնի, ֆինանսիստ Ատտիկի կենսագրությունները և վերջինս կազմած խրոնոլոգիայի և տոհմաբանության վերաբերյալ մի քանի մեկագրությունները: Նախատեսված լինելով գրավիչ ընթերցանության համար, այդ կենսագրություններն ընթերցողին շեն ձանձրացնում մանրամասնություններով: Դրանք շատ համառոտ կենսագրություններ են, մանր գծերի և անեկդոտների հաղորդումով, որոնք բնութագրում են պատկերվող անձնավորությանը, լայն հասարակության համար օտարերկրյա բաղքերի բացատրություններով և բարոյախոսական պարզ դատողություններով: Հեղինակն առատաձեռնորեն երփներանգում՝ գովաբանում կամ կշտամբում է: Պատահում են պատմական սխալներ, նույնիսկ՝ կոպիտ սխալներ: Միհրդատի կենսագրության մեջ, օրինակ, խառնել է այդ անունը երկու կրողներին և միացրել է կենսագրական մի ամբողջության մեջ: Նեպոսի ոճը կարող է օրինակ ծառայել կլասիկ ժամանակաշրջանի միջին մակարդակի հոմեական պրոզայի համար, և իր դյուրմբեռնելիության շնորհիվ՝ Նեպոսն օգտագործվում էր նոր ժամանակի դպրոցում, իբրև լատիներեն սկզբնական ընթերցանության հեղինակ. ավելի խստապահանջ գեղարվեստական մոտեցման՝ Նեպոսի ոճը չի բավադարձում:

5. ԼՈՒԿՐԵՑԻՈՒՍ

Ինչպես արդեն հիշատակել ենք, Հոմերոս պոլիսացին իդեոլոգիայի քայքայման սիմպոմներից մեկը էպիկուրյան փիլիսոփայության տարածումն էր: էպիկուրյան պրոպագանդայի նշանակալի լինելու մասին վկայում է արդեն այն հանգամանքը, որ էպիկուրյաններն էին առաջին փիլիսոփայական դպրոցը, որը լատիներեն լեզվով գրական գործունեություն զարգացրեց, այսպիսով, դիմադառնալով դեպի ավելի լայն լսարանը: Հավատարիմ իրենց դպրոցի սկզբունքներին, էպիկուրյանները գրում էին պարզ, առանց ճարտասանության և առանց գեղարվեստականորեն շաբադրելու հավակնության:

Երբ Ցիցերոնը դիմեց իր փիլիսոփայական աշխատանքին, լատիներեն արդեն գոյություն ունեին մի շարք էպիկուրյան աշխատություններ, իսկ էպիկուրի փիլիսոփայությունը բազում ականավոր կողմնակիցներ ուներ, որոնց գրավում էր ուսմունքի այս կամ այն կողմը: Հեծյալների դասից գործադար մարդկանց համար, որոնք խուսափում էին պետական պաշտոններից, օրպեսզի

ազատ լինեն ֆինանսական գործառնությունների մեջ, էպիկուրականությունը հարմար շիրմա, «փիլիսոփայական» հիմնավորում էր քաղաքական գործունեությունից հրաժարվելու համար (Տիտուս Պոմպոնիուս Ատտիկ): Կեսարի հստակ միտքը ձգտում էր դեպի մատերիալիստական փիլիսոփայությունը, որը հետևողականորեն ժխտում էր սնոտիապաշտությունները և նախապաշարումները, որոնց հետ տրամադիր էին հաշվի նստել մյուս փիլիսոփայական դպրոցները: Բայց առանձնապես հաճույքով էպիկուրյան «անխռովության» մեջ հանգստություն էին որոնում միջին խավերի ներկայացուցիչները, որոնք հոգնել էին քաղաքացիական պատերազմից և քաղաքական պայքարի հեռանկար չունենալուց:

էպիկուրականության կենտրոնն Իտալիայում կիսահունական Կամպանիան էր: Նեապոլի մոտ գտնվում էր I դարի 50—60 թվականների էպիկուրյան ուսմունքի ամենաակախավոր պրոպագանդիստներից մեկի՝ Սիրոնի դպրոցը: Կամպանիայում և Հռոմում ծավալվում էր հունական պոետ և փիլիսոփա Փիլոդեմոսի բեղմնավոր գրական գործունեությունը: Սիրոնի և Փիլոդեմոսի դպրոցում սովորել են կայսրության անցնելու ժամանակվա հռոմեական դրականության ներկայացուցիչներից շատերը, այդ թվում հռոմեական պոեզիայի ապագա ռահվիրա Վերգիլիոսը, թեմիս նաև Հորացիոսը:

Մեր թ. 79 թվին Վեզուվի ժայթքման ժամանակ Պոմպեի հետ լավայով ծածկված Հերկուլանումի պեղումներից երևան բերվեց մի ամբողջ էպիկուրյան դրադարան՝ անխառն և տակավին դեռ չվերծանված փաթեթների մեծ քանակություն, որը Կամպանիայի էպիկուրականության նյութական հուշարձան է:

էպիկուրականությունը Հռոմում գտավ իր պոետին: Այդ՝ «Բնության մասին» (կամ ինչպես սովորաբար թարգմանում են, պատճենահանելով լատիներեն վերտառությունը, «Իրերի բնության մասին» — «De rerum natura») հիանալի պոեմի հեղինակ Տիտուս Լուկրեցիուս Կարուսն է (ծնվել է մոտավորապես 98 թ., մահացել է 55 թ.):

Լուկրեցիուսի մասին կենսագրական տեղեկությունները արտակարգորեն սուղ են: Մենք ոչինչ չգիտենք նրա ծագման, կրթություն, կյանքի ուղու, էպիկուրյան ուսմունքի մյուս ներկայացուցիչների հետ ունեցած կապի մասին: Ըստ քրիստոնեական գրող Հիերոնիմի խրոնիկայի ոչ լիովին արժանահավատ հաղորդման՝ Լուկրեցիուսը տառապում էր պարբերական խելագարու-

Քյամբը, որն իբր թե «սիրային խմիչքի հետևանք էր, և իր կյան-
քին վերջ է տվիլ ինքնասպանությամբ: Նրա պոեմը, որը վերջնա-
կան հղկում չէր ստացել, այնուհետև հրատարակեց Յիցերոնը:
Հեղինակը մտադիր էր իր երկը ձոնել նշանավոր Մեմֆիտաների
տոհմի ներկայացուցիչներից մեկին, բայց այդ ձոնումն անց է
կացված պոեմի ոչ բոլոր մասերում. Նուրբեյիուսը կամ իր նա-
խագիծը վախճանին չի հասցրել, կամ հրաժարվել է սկզբնական
մտադրությունից: Պոեմը հրապարակվեց անավարտ լինելու բազ-
մաթիվ հետքերով, կրկնություններով, առանց հղկման և շա-
բադրման թերություններով:

Փիլիսոփայական տրակտատի համար ընտրելով դիդակտիկ պոեմի ձևը, Լուկրեցիուսը վերականգնում է էննիուսի լուսավորական արագիցիան, որն իր հերթին սկիզբ էր առնում հին սիցիլիացիների փիլիսոփայական պոեմներից: Էպիկուրի հետևորդի համար շարադրման բանաստեղծական ձևը որոշ չափով անսպասելի է: Լուկրեցիուսն ինքը փորձում է արդարացնել այդ հանրաճատչելիության պահանջներով՝

Անճառ, որքան ուսմունքը մեր

Մոսկվայից է միշտ իլուս[՝] ով ծանոթ չէ նրան,
եվ առեղի է ամբողին, ապա կուզեմ այդ ուսմունքը
Քեզ ներկայացնեմ, պիերիական քաղցրահնչյուն,
Համեմեմով այն պոեզիայի քաղցր մեղրով:

Բայց իրականում Լուկրեցիոսի պոեմը միայն փիլիսոփայա-
կան տրակտատ չէ, վերածած ուսանավորի և «մեղրաշաղախված»
պոետի հայտը։ Այդ՝ մի իսկական գեղարվեստական երկ է, որն իբր
պարզորոշ և կոնկրետ աշխարհատեսողությամբ նոր էջ է բաց
անում անտիկ դրականության մեջ և տոգորված է բարձր պաֆո-
սով։ Լուկրեցիոսը հանդես է գալիս ոչ թե որպես գիտնական
տեսաբան, այլ որպես լուսավորիչ, կրքոտ մարտիկ կրոնի և նա-
խապաշարունների դեմ, գիտական-մատերիալիստական աշխար-
հայացքի նախագուշակ։ Մարդկությունն ազատագրել նրա վրա
հասցրած նախապաշարուններից, աստվածների և մահվան
ժանրացած նախապաշարուններից, աստվածների պոեմի խնդիրը։ Նա շարա-
սարսափից՝ այս է Լուկրեցիոսի պոեմի խնդիրը։ Նա շարա-
դրության առարկա է դարձնում ոչ թե «վայելքի» և «անվրդովու-
թյան» էթիկան, էպիկուրի ամբողջ փիլիսոփայության այդ վերջ-
նախադատակը, այլ՝ սիստեմի բնագիտական մասը, ուղղված աշ-
խարհը և հանգերձյալ կայնքը աստծու կողմից կառավարելու հա-
վատի դեմ։ Ինչպես մենք գիտենք, էպիկուրի ուսմունքը

ձևակերպում են աթեիստական չէ: Աստվածներ գոյություն ունեն
 բայց երանելի կյանք են վարում «միջաշխարհային տարածու-
 թյուններում» և որոնք առնչություն չունեն աշխարհի պրոցեսի-
 հետ, որը կատարվում է ըստ մեխանիկական օրենքների: Այդ
 տեսակետն էլ ընդունում է Լուկրեցիուսը: Իր ժամանակի քաղա-
 քական դեպքերի մասին Լուկրեցիուսը երբեք չի հիշատակում,
 դերադասելով մտքով փոխադրվել անցյալը, առանձնապես եր-
 կրորդ Պոնտիկյան պատերազմի դարաշրջանը՝ փառաբանված
 էնեիդայի պոետիկական տաղանդով: Նա իր վերաբերմունքը
 ոչնչով չի արտահայտում ակտուալ քաղաքական պայքարի վերա-
 տերջալ: Էպիկուրյան այդ ինդիֆերենտիզմը, սակայն, արմատա-
 յաժ է արդիականությունից խորապես անբավարարված լինելու
 մեջ: Լուկրեցիուսն արդիականության մասին ընդհանուր արտա-
 հայտություններով է խոսում, բայց իրենց տոնի մոալությունը
 դրանք չեն զիջում արդեն մեզ հայտնի, թեպետև ավելի ուշ Սալ-
 յուստիուսի ուրվագծերին: Ագահությունը, փառամոլությունները
 պայքարը, իշխանության ծարավը, պատրաստ լինելն ամեն տե-
 սակի ոճրագործությունների և աննպատակ արյունահեղության—
 իր ժամանակի հասարակության բնորոշ գծերն էին, որ պատկերել
 է Լուկրեցիուսը: Էպիկուրի լուսավորական փիլիսոփայությունը,
 լինելով մատերիալիստական՝ բնության մեկնաբանության վերա-
 բերյալ, մնում էր խորապես իդեալիստական՝ հասարակական
 երևույթների վերաբերյալ: Սոցիալական շարիքի արմատը Լուկրե-
 ցիուսը դիտում էր մարդկանց կեղծ կարծիքների մեջ, իսկ այդ
 կեղծ կարծիքներից ամենավտանգավորը՝ մահից սառսափելն է,
 որը բխում է հոգու անդրշիրիմյան կյանքի մասին կրոնական
 պատկերացումներից: Համաձայն էպիկուրի, մարդիկ ձգտում են
 հարստությունների, պատիվների և այլ երևակայական բարիքնե-
 րի՝ վախենալով զրկանքներից, իսկ զրկանքներից վախենալն այլ
 բան չէ, քան մահից սարսափելու նրբացած ձևը: Այդ սարսափի
 հաղթահարումը՝ բնության մատերիալիստական բացատրությամբ
 հիման վրա՝ պետք է վերացնի անպետք ձգտումների ու մահի
 կրքերի աղբյուրը և բաց անի մարդկանց առաջ անվրդով կյանքի
 հեռանկար:

Պոեմը կազմված է հեկզամետրներով: Այն բաղկացած է վեց
 գրքից և ամեն մեկը սկսվում է հատուկ ներածականով: Ամենից
 ծավալունն առաջին գրքի ներածությունն է, որը ներածություն է և

ամբողջ պոեմի համար Պոետիկական տրադիցիաների հաստատուն լինելու համար՝ անտիկ գրականության մեջ արտակարգ կերպով հատկանշական է այն փաստը, որ այն պոետը, որը նպատակ է դրել հերքելու աշխարհի աստվածային կառավարման մասին պատկերացումները, անհնար էր համարում տրադիցիոն կերպով աստվածության շղիմելը երկի սկզբում: Բնության մասին պոեմի որպես հովանավորող աստվածություն Լուկրեցիուսն ընտրել էր Վեներային, որին նա փառաբանում է մեծ ոգևորությամբ, իբրև աշխարհի ուժի ստեղծագործողի: Այդ ընտրությունն առավել ևս տեղին էր, քանի որ Վեներան՝ պոեմի նվիրաբերությանն արժատեսակ Մեմֆիսի տոհմական աստվածությունն էր համարվում: Քայց այդ դիմումից անմիջապես հետո պոետն ազդարարում է իր երկի գրույթի հակակրոնական լինելու մասին.

Անկարգ կերպով քարը էր գալիս

Մարդկանց կյանքը երկրի վրա կրոնի ծանր բեռի տակ,

Մինչև որ էպիկոսը չբացեց բնության բոլոր գաղտնիքները,

Վրդ՝ իր հերթին կրոնն այսօր տրորված է մեր կրկնի տակ,

Մեզ էլ ահա հաղթանակը երկինք հասցրեց:

Կրոնը ոչ միայն մոլորությունների, այլև ամեն կարգի ոճրագործությունների աղբյուրն է. նա խավարն է, «հոգու մոռացությունը», որը պետք է ցրել էպիկոսի ուամունքի վառած պայծառ լույսի օգնությամբ:

Լուկրեցիուսը հետևողականորեն ծավալում է աշխարհի մեխանիկական պատկերը, որ մշակել էր անտիկ մատերիալիստական միտքը: Բնության գիտակցված օրինաչափության հպարտ պաֆոսով նա հաստատում է հետազոտության հիմնական սկզբունքը՝

Ոչնչից՝ ոչ մի բան չի ստեղծվում:

Մատերիան հավերժական և անխորտակելի է: Ըստ բնական օրենքների, առանց աստվածների միջամտության, մի տեսակ առարկաները փոխադրվում են ուրիշներով՝ բնության հավիտենական պաուզայի մեջ.

Մի խոսքով, չի կորում ոչ մի բան, ինչ թվում է թե անհետ կորել է,

Քանի որ բնությունը ծնում է մեկը մյուսից

Եվ որն է ծնունդ տեղի չի ունենում առանց մեկ ուրիշի մահի.

Անսահման թվով մանր մարմնիկները, ատոմները և անսահման դասարկ տարածությունը սպառում են բնությունը, որն է

երրորդ էություն, բացի մատերիայից և դատարկությունից, բնության մեջ գոյություն չունի:

Երկրորդ գրքում բացատրվում է, թե սկզբնական մարմինների՝ ատոմների հավիտենական շարժումից ինչպե՞ս է ծագում աշխարհի բազմազանությունը և նրա մշտական նորոգումը: Մեր ընկալմանը մատչելի ամեն մի իր իրենից ներկայացնում է բազմազան ատոմների զուգակցություն, բայց այդ զուգակցությունները հավիտենական չեն. հավիտենական միայն սկզբնական մարմիններն են: Մնվում և կործանվում են անսահման քանակությամբ աշխարհներ, որոնց շարքում մեր երկիրն ու մեր երկինքը այդ անթիվ-անհամարություն մեջ միայն միավոր են կազմում: Եվ արդեն դիտվում է մեր աշխարհի կառուցման հատկանիշները երկիրն սկսում է նվազել՝

Ահա և խեղճ ծեր մաճկալը օրօրում է իր գլուխը հառաչանքով,
Ավելի ու ավելի նա տեսնում է անբերրությանը ծանր աշխատանքի.
Երբ անցյալի հետ ներկան է նա համեմատում ժամանակի՝
Ապա միշտ էլ փառարանում է իր ծնողներին վիճակված բախտը:
Մեղեքանն էլ հրե դիտում է վտիտ վագերն իր թուլակազմ՝ անիծում է
Չարաբաստիկ դարն իր այս, և այդ ժամին նա ողբում է խիստ դառնագին՝
Ու անընդհատ տրտնջում է՝ որ լիացած ժողովուրդը բարիքներով,
Կյանք էր վարում անհոգությանը հին ժամանակ դո՛ւ լինելով շատ քիչ
բանով:

Քեպետ հողն այն ժամանակ իբրև բաժին էլի քիչ էր ինչպես այժմ.—
Չի հասկանում, որ ամեն ինչ կամաց-կամաց ծերանում ու դառամում է
Ու հողնաժանջ կյանքի ուղուց այն հեռավոր՝ գերեզման է իջնում մահի:

Շարահերելով աշխարհների բազմաթիվ լինելու և նթանց անխուսափելի կործանման մասին ուսմունքը, Լուկրեցիուսն ընդգրծում է այդ մտքերի նոր լինելը՝ համընդունված պատկերացումների համեմատությամբ: Եվ իսկապես, անտիկ աշխարհի առօրյա գիտակցության և նույնիսկ մի շարք փիլիսոփայական տեսությունների համար երկնային լուսատուները աստվածային կարգի բարձրագույն էակներ էին, և դրանց հավասարեցնելը մահկանացուներին՝ ռեղուցիոն գաղափար էր: Բայց Լուկրեցիուսն, ըստ երևույթին, նույնիսկ չի գիտակցում այդ ուսմունքի ամբողջ ռեղուցիոնությունը իբրև հարված անտրոպոցենտրիզմին, այն հայացքին, որը մարդուն տիեզերքի կենտրոնն էր համարում:

Երկրորդ գիրքը պարունակում է հոգու և ոգու մասին ուսմունքը: Լուկրեցիուսը «հոգին», իբրև կյանքի կենտրոն, տարբերում է «ուղուց» («խելքից»), գիտակցության կենտրոնից, բայց

մատնանշում է դրանց ամենասերտ փոխադարձ կապը: Անտիկ մատերիաիզմը հոգին և ոգին ընդունում է որպես ռեալականություն և ջանում է դրանք նյութական բնությունը իբրև մարդու մարմնի մի մասը: Դրանք ծնվում են մեր մարմնի հետ միասին և նրա հետ էլ մահանում են: Անդրշիրիմյան կյանքի մասին կրոնական պատկերացումների հերքումը՝ կոչրեցիուսի համար արտակարգորեն էական մոմենտ է, և պոետը դրա վրա կանգ է առնում շատ մանրամասնությամբ, կարծես թե ցանկանում է՝ բազմազան պատճառաբանությունների հսկայական քանակով՝ ճնշել ընթերցողի սպասվող դիմադրությունը: Նրբորդ գրքի եզրափակիչ մասում հեղինակը մոտենում է ամբողջ ուսմունքի կենտրոնակետին. եթե հոգին մահանում է մարմնի հետ և մահվանից հետո այլևս որևէ զգացողություն չի լինելու, ապա մահը մեզ հետ որևէ առնչություն չունի. քանի մենք կենդանի ենք՝ մահ չկա, երբ վրա է հասնում մահը՝ մենք չկանք: Մահից սարսափելն առաջացել է կոպիտ սնոտիապաշտություններից, բնության օրենքները չհասկանալուց, շխարհանալուց օգտագործել կյանքը և հետանալ նրանից խնջուքից կշտացած հյուրի պես: Մեր մարմինը և հոգին կազմող նյութերի պաշարը հարկավոր է ապագա սերունդների համար, և այն գիտակցությունը, որ բնության հավերժական կյանքի ֆոնի վրա առանձին առարկաները անխոստափելիորեն անցողիկ են, առաջին նախադրյալն է փիլիսոփայական «անվրդովության» հասնելու համար:

Չորրորդ գիրքը՝ զգացողությունների և ընկալումների բացատրությունն է տալիս, ելնելով ուսմունքից ատմների մասին, որոնք անջատվում են մարմիններից և թափանցում են մեր դպրողական օրգանները: Գրքի վերջում քննության է առնվում սիրահարցը: էպիկուրիզմը միանգամայն հետևողականորեն դատապարտում էր բուռն կիրքը, որը խախտում է հոգու անդորրը և կեղծ պատրանքներ է ստեղծում սիրածի արժանիքների մասին. կոչրեցիուսն ամբողջովին հետևում է իր դպրոցի ուսմունքին, սակայն, սիրահարվածի անպատու տառապանքների պատկերման մեջ մտնում է սուր դառնության տարր:

Հինգերորդ գիրքը նվիրված է մեր աշխարհի ծագմանը: Տիեզերքի նպատակահարմարության տեսությունների հետ բանավեճում ընդգծվում են այն անկատարելությունները, որոնք մերժում են աշխարհն ստեղծելու մեջ աստվածային գիտակցական ուժերի մասնակից լինելու միտքը: Անցնելով կենդանի արարածների ծագ-

ման պրոցեսին, Լուվրեցիոսը դրանց ստեղծումը վերագրում է երկրի երիտասարդ շրջանի կենսական սաղմերի հարստությանը: Երկիրը բազմաթիվ տեսակների կենդանիներ է ստեղծել, բայց բոլորը չէ, որ կարողացել են հարմարվել կյանքին և շարունակել իրենց տեսակը: Գրքի վերջին բաժինը կուլտուրայի պատմությունն է: Մարդկային կուլտուրան տակավին երիտասարդ է և դեռ կատարելագործվում է: Նրա զարգացման շարժիչ ուժը՝ «կարիքը», պահանջն է. մարդն արվեստներ է սովորում բնությունից, ընդ որում օգտագործելով իր բնական տվյալները: Այսպես, բնական աղաղակները լեզվի հիմքն են դարձել՝

Այդ բոլոր կարիքն է ցույց տվել մարդկանց և քննախույզ միտքը, Այդ է սովորեցրել շարժումը դեպ առաջ աստիճանաբար:

Լուվրեցիոսը նկարագրում է «հողածին մարդկանց անտառային ցեղի» գաղանաբարող կյանքը և այնուհետև առաջացած նյութական կուլտուրայի աճը, հասարակական հաստատությունների՝ ընտանիքի, համայնքի, թագավորական իշխանության, սեփականության, օրենքների զարգացումը: Բայց էպիկուրականի վերաբերմունքը դեպի կուլտուրան՝ երկյակ է: Որևէ իլուզիա չըստեղծելով նախնական մարդկանց կյանքի պայմանների մասին, նա կուլտուրայի մեջ միայն «պրոգրես» չէ, որ տեսնում է: Ազահուլությունը, փառամոլությունը, իշխանասիրությունը՝ այս բոլորը կուլտուրայի բացասական կողմերն են: Եթե նախնադարյան մարդիկ կոտորվում էին սննդի պակասությունից, ապա մենք կոտորվում ենք դրա չափազանց առատությունից. նախնադարյան մարդիկ, միայնակ թափառելով, հաճախ վայրի գազանների կերակուր էին դառնում,

Սակայն դրա փոխարեն էլ շրջանների տակ չէր կործանում բյուրավոր մարդ Գառերազմը մի օրում միայն:

Մարդկության ամենամեծ սխալը, վերջապես, կրոնն է: Նա ֆազել է երազների աղդեցություն տակ, բնության օրինաչափությունները կեղծ ըմբռնելուց և բնության անհասկանալի երևույթների սարսափից:

Անհասկանալի և սարսափելի թվացող այդպիսի երևույթների բնական և դիտական բացատրությունը տրվում է վեցերորդ գլուխում: Այստեղ խոսքը որոտի, կայծակի և այլ օդերևութաբանա-

կան պրոցեսներ, երկրաշարժների և հրաբուխների ժայթքման, մագնիսի ազդեցության, բնության հազվագեղ երևույթների, վերջապես, հիվանդությունների և համաճարակների մասին է։ Թուգի-գիդեսի հաղորդման վրա հիմնված՝ Աթենքի ժանտախտի ցայտուն նկարագրությամբ ազարտվում է պոեմի տեքստը։ Էպիկուրի բնափիլիսոփայության շարադրումն, ըստ էության, հասցված է իր վերջին։ Պակասում է միայն ձևական եզրափակումը, որը, հավանորեն, հեղինակը չի հասցրել գրելու։

Լուկրեցիոսն ինքը չէր ստեղծել այն գաղափարները, որոնք աղպիսի մոլեգնությունը պատկերել է իր երկի մեջ: Նա միայն շարադրում է էպիկուրի ուսմունքը, վերջինս էլ իր հերթին վերա-մշակել էր Դեմոկրիտի ստեղծած մեխանիստական մատերիալիզ-մի սիստեմը, Ինչպես էպիկուրի բոլոր հետևորդները, նա գրեթե առավածացրեց իր ուսուցչին, փառաբանելով նրան իր պոեմի մի քանի գրքերի ներածականներում: «էպիկուրը... մեծագույն հույն լուսավորչն է, և նա արժանի է Լուկրեցիոսի գովասանքներին», նկատում է այդ առթիվ Մարքսը*: Բայց անտիկ մեծ մատերիա-լիստների դրական ժառանգության ճակատագիրն այնպես դասա-վորվեց, որ Դեմոկրիտից ոչինչ ամբողջական մեզ չի հասել, իսկ էպիկուրից շատ քիչ բան է հասել: էպիկուրյան ֆիզիկայի միակ շատ թե քիչ լիակատար շարադրությունը պահպանվել է Լուկրե-ցիոսի պոեմում, և այդ կարևորագույն աղբյուր ծառայեց նոր գիտության և փիլիսոփայության համար, սկսած վերածնության ժամանակից, յուրացնելու անտիկ մատերիալիզմի ժառանգությու-նը: Բնության օրենքների անխախտության սկզբունքը, որոնք կախված չեն որևէ առավածային ուժից, թելեոլոգիական մեկնա-բանությունների բացառումը, մատերիայի հավերժական և ան-խախտելի լինելը, ատոմիստական կոնցիպցիան, ուշադրահանքի բազմաթիվ լինելը, ֆիզիկականի և պոիտիկականի միասնությունը, հարմարվածի ապրելը, կոլտուրայի պառմության մեջ զարգաց-ման սկզբունքը — սրանք անտիկ մտքի ժառանգության միայն հիմնական, ամենից շատ նշանակալի մոմենտներն են, որոնք արտացոլվեցին «Բնության մասին» պոեմում:

Բայց Լուկրեցիուսը միայն փիլիսոփա չէ, նա պոետ է, «Թարմ, խիզախ, աշխարհի պոետիկական տիրապետողն» է ըստ

* Различие между натурфилософией Демокрита и натурфилософией Эпикура. Соч., т. I, М., 1938. стр. 53.

Ծարքսի արտահայտության²²։ Թեմայի բնույթը պահանջում էր փրկսոփայական պատճառաբանության խիստ և ճշգրիտ ոճ։ Եվ, դրա հետ միասին, լուկրեցիուսի երկը աչքի է ընկնում պոետիկական պատկերման իր վիթխարի ուժով։ Այդ ուժը դրսևորվում է ոչ միայն այն ժամանակ, երբ շարադրման ընթացքում հեղինակին հարկավոր են բնության հզոր երևույթների պատկերներ, այլև այն իլուստրացիաներում, որոնցով նա ուղեկցում է վերացական դրույթները։ Այսպես, ատոմների շարժման բացատրությունը արվում է փոշու հատիկների կերպարանքով։

Դիտիր ահա՝ ամեն անգամ, երբ արեգակի լույսն է թափանցում, Մեր տները և ճեղքում է խավարն իր շողերով, Դու կտանես դատարկության մեջ մարմիններ բազում-մանր առկայծելիս, Տրոնք ետ ու առաջ են թռչկոտում, լույսի պայծառ շողշղատում։ Կարծես նրանք հավերժական այդ պայթարի պատերազմում ու մարտերում էրար բռնում, հարվածում են ջոկատներով՝ շունենալով հանդիսո-դադար, Կամ միացած, կամ առանձին մի կողմ թռչում միշտ անընդհատ հանդգնաբար։ Կարող ես դու պարզաբանել պատկերներից այս անդադրում, թե իրեն Սկզբնական ինչպես են միշտ թռչկոտում դատարկության մեջ անսահման։

Անսահման մանր մարմինների մեխանիկան զգայական կոնկրետություն է ստանում տեսանելի աշխարհի կերպարանքներում։ Իսկ որպեսզի բացատրի, թե շարժվող ատոմների ամբողջականությունն ինչու է մեզ անշարժ թվում, լուկրեցիուսը տալիս է շարժամբ լեցուն խայտացող հոտերի կամ զինվորական զորաշարժերի պատկերներ, որոնք, սակայն, հենվից դիտողին մի հոծ անշարժ բիծ են թվում։ Շատ հնարավոր է, որ անտիկ ատոմիստիկան ֆիզիկայի այս կամ այն դրույթներն իրենք ծագել են նման զգայական պատկերների հիման վրա, բայց, մյուս կողմից, վերացական սկզբունքները պատկերելու անհրաժեշտությունը լուկրեցիուսին ստիպում է նոր հայացքով դիտել աշխարհը, զննել մանրամասնությունները և, վերացնելով անտիկ պոետիկայի սովորման րամասնությունները, բնական երևույթները հանդես բերել զեղարվեստական նոր համադրությամբ։ Բնության գաղանների կատաղությունը և երինջի անսփոփ տրտմությունը կորցրած հորթուկի համար, թատրոնական շենքի վրա բարձրացված վարագույրի ծածանումը և Կիրելայի քրմերի մոլեգնած հրդ-

* Соч., т. I, стр. 462.

փությունը — այդ բոլորը գրավում են Լուկրեցիուսի ուշադրությունը, և այդ բոլորի համար նա պայծառ և թարմ գույներ բացում:

Պոետիկական տեսողության սրության հետ՝ նա օժտված է տեմպերամենտի ուժով և զգացողության խորությամբ: Լուկրեցիուսի դատողությունները՝ սնոտիապաշտության դեմ բանականության հաղթանակի մասին՝ ջերմագին համոզվածությամբ են շնչում և ներծծված են ցնծագին պափոսով: Անծայրածիր աշխարհների և նյութի հավերժական շարժման պատկերները վեհապանծ վերելքի մթնոլորտ են ստեղծում:

...Դեռ ու դեռ են փախչում սարսափները հոգու, ետ են բացվում պատերն Աշխարհի, և տեսնում եմ ես ընթացքն իրերի՝ անսահման տարածության մեջ:

.....
Այդ բոլորն իմ մեջ ինչ-որ հիացք է ծնում և սարսափ սրբազան:

Արդեն անտիկ քննադատությունը նշում էր «Բնության մասին» պոեմի «վերամբարձ» բնույթը: Այդ նրա հիմնական, բայց ոչ միակ տոնն է: Լուկրեցիուսի, ինչպես և ռեսպուբլիկայի վերջին հոռմեական էպիկուրականներից շատերի համար, «իմաստունների ուսմունքով կառուցված լուսավոր տաճարներն» անցնելը, փախուստ էր սուր կերպով զգացվող սոցիալական փախուղուց: Մենք նրա մեջ կդռնենք և երգիծաբանի դառր հեղնանք և թախծալի, երբեմն հիվանդագին զգացողականություն: Անլրդովության փիլիսոփան հակումն է զրսևորում դեպի տագնապալի, հուզիչ, նույնիսկ տանջալից կերպարները և վեցերորդ պոբի վերջում, նկարագրելով «աթենական ժանտախտը», տալիս է մարդու տկարության ցնցող պատկերը:

Իբրև գրող Լուկրեցիուսը հեռու էր կանգնած հոռմեական պրականության մեջ եղած նոր հոսանքներից: Արխաիստ և էսնիուսի երկրպագու լինելով, նա գրում է հինավուրց ոճով, երկարաշունչ ֆրազներով, շխուսափելով «հոմերոսական» էպիտետներից ու հոմեմատություններից և հին հոռմեական հնչնային-կրկնարկներից: Արխաիկացնող լեզուն պոեմին որոշ հանդիսավորության բնույթ է հաղորդում: էպիկուրյան ֆիզիկան բանաստեղծորեն արտահայտելը հեշտ գործ չէր, և Լուկրեցիուսը հաճախ գանգատվում է «մայրենի լեզվի աղքատության» առթիվ, որ լեզվի մեջ բացակայում են անհրաժեշտ տերմիններ փիլիսոփայական հասկացություններ արտահայտելու համար:

Չնայած բովանդակության գովարտությանը, «Բնության մասին»

սին» պոեմի գեղարվեստական արժանիքներն ապահովեցին նրա հանաչումն անտիկ հասարակության կողմից: Հաջորդ սերնդի պոետները Լուկրեցիուսից սովորեցին աշխարհի գեղարվեստական քննալումը միահյուսել փիլիսոփայական բովանդակության հետ: Նրանից հաճախ քաղվածքներ էին անում, ուսումնասիրում էին նրան, ծանոթագրում էին: Նույնիսկ քրիստոնեական հեղինակները, չնայած էպիկուրի «անաստված» ուսմունքի վերաբերյալ իրենց ամբողջ թշնամանքին, օգտվում էին Լուկրեցիուսի նյութից անտիկ կրոնի դեմ բանավիճելու և բնագիտական բացատրությունների համար: Լուկրեցիուսի հետ ծանոթությունը չընդհատվեց մինչև կարոլինգների ժամանակները և ապահովեց պոեմի պահպանումը IX դ. ձեռագրերում: Ավելի ուշ միջնադարում Լուկրեցիուսը մոռացվեց և վերստին «հայտնագործվեց» միայն XV դարում: Հումանիստներին առավելապես նա հետաքրքրում էր, որպես խոսքի արվեստագետ: Նրա հակակրոնական դրույթը բազմաթիվ կշտամբանքների էր արժանանում եկեղեցու ներկայացուցիչների կողմից, և պոեմի հրատարակություններին ընդհուպ մինչև XVIII դ. կցվում էր առաջաբան, «ապոլոգիա», որն արդարացնում էր Լուկրեցիուսի երկի հրապարակումը նրա դրական արժեքով: Սակայն, արդեն XVI դ. վերջից գիտության զարգացումը վերանորոգեց անտիկ մատերիալիզմի տրադիցիան: Լուկրեցիուսով հրապուրվում էր Զորդանո Բրոմոն, որը նորից պռաջ քաշեց տիեզերքի անսահմանության և աշխարհների բազմաթիվ լինելու մասին ուսմունքը:

Լուկրեցիուսի պոեմի բովանդակության վերաբերյալ հետաքրքրությունն առավել ևս բարձրացավ ատոմիզմի վերածնունդի մը XVII դ. (Բեկոն, մանավանդ Գասենդի), իսկ XVIII դ. մատերիալիզմի դարաշրջանում Լուկրեցիուսը դարձավ ամենածախրված անտիկ հեղինակներից մեկը:

6. ԱԼԵՔՍԱՆԴՐԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀՈՐՄԵՆԱԿԱՆ ՊՈՆԶԻԱՅՈՒՄ:

ԿԱՏՈՒՂՈՒՍ

IX դարի վերջից պոեզիան կորցրեց այն առաջատար նշանակությունը, որը նա ուներ նախորդ ժամանակաշրջանի գրական շարժման մեջ: Ինչպես իր ժամանակ Հռոմաստանում, փիլիսոփայական-ճարտասանական կուլտուրային անցնելը սկզբնական շրջանում կենսագործվեց պրոզայի վճռական գերակշռությամբ, պրոզան փոխարինեց պոեզիայի կարեորագույն իդեոլոգիական

ապագայի վերաբերյալ հավատի բացակայության հանգամանքներում, սուբեկտիվ թեման մատուցվում է անտիկ գրականության մեջ տակավին չեղած սրությամբ, բայց իր ներքին բովանդակությամբ անհատը հանդես է գալիս արտակարգորեն սահմանափակված, գրեթե ամայացած:

Հռոմի արեքսանդրիականության ծաղկումը վերաբերում է Յ դարի 50-ական թվականներին, երբ այդ ուղղության կողմնակիցները գրական ասպարեզ են դուրս գալիս համախմբված: Պոետ և քերական Վալերիուս Կատոնը՝ դպրոցի գաղափարական պարագլուխը, այնուհետև պոետ և հետոր՝ «ատտիկական» Կալվան, Յիննան, Կատուլլուսը — նոր խմբավորման ամենաականավոր մասնակիցներն էին. այդ խմբավորման մեջ մտնում էին մեծ քանակությամբ երիտասարդ պոետներ, մեծ մասամբ հյուսիսային Իտալիայի բնակիչներ (այսպես կոչված «ցիզալպիական Գալլիա»): Յիցերոնը նրանց անվանում է «նոր պոետներ» (poetae novi, կամ հունարեն՝ neoterói) և մի անգամ նրանց ծաղրական «էքֆորիոնյան երգիչներ» մականունն է տալիս, խափար և «գիտնական» էքֆորիոն Քալիկոպոս անունով, որին արեքսանդրիականները իրենց օրինակներից մեկն էին համարում: Ժամանակակից գիտական գրականության մեջ ընդունված է «նոր» դպրոցը «նեոտերիկներ» անվանել:

Նեոտերիկները հանդես եկան մի գրական ծրագրով, որը կրկնում էր Կալիմաքոսի սկզբունքները: Նրանք հրաժարվեցին խոշոր ձևերից՝ էպոսից ու դրամայից, և մշակում էին մանր ժանրեր՝ էպիլիտա, էպիգրամ, էլեգիա: «Գիտնական» լինելու հավանություն ունենալով, նրանք արեքսանդրիականների հետևությամբ ընտրում էին հաղվադեպ առասպելներ, քիչ հայտնի վարիանտներ, իրենց երկերը հագեցնում էին ակնարկներով, թաքնված քաղվածքներով, և այլ հեղինակներից փոխառումներով: Նման քաղվածքները դիտվում էին որպես գրական հաճույախոսություն, որպես ոճաբանական վարպետության ճանաչում այն հեղինակի, որից արվում էր քաղվածքը, բայց այդ բոլորը հասկանալ ու գնահատել կարող էր միայն նրբավարժ, երկու գրականություններին էլ՝ ինչպես հունական, այնպես էլ հռոմեական՝ լավ ծանոթ ընթերցողը: Դիցաբանական սյուժեները ընտրելիս նեոտերիկները գերապատվություն էին տալիս այնպիսի առասպելներին, որոնց մեջ կարելի էր տեսնել պաթետիկ և նույնիսկ սիրային կրքի պաթոզոգիա զարգացնել: Այդ տեսդեպքը հռոմեական պոետներին մո-

տեցնում է արդեն ոչ այնքան Կալեմաքոսի, որքան ալեքսանդրիական պոեզիայի հետադառնակ յայտագրա-նակ Հոռոմոմ ապրում էին մի քանի ականավոր ուշ-հելլենիստական պոետներ, ինչպես օրինակ Ս. րֆիոսը (որի պաշտպանության համար Յիցերոնն արտասանեց իր ճառերից մեկը), մի շարք անգամ արդեն հիշատակված Փիլոգեմնոսը, վերջապես, Պարֆենիոսը, որն իբրև գերի Հոռոմ էր բնկել Միհրդատի հետ պատերազմի ժամանակ։ Այդ հույն գրողների հետ կենդանի կապ էր պահպանվում, և մասնավորապես Պարֆենիոսը՝ նեոտերիկների կրտսեր սերնդի գրական ուսուցիչն էր։ «Գիտական» երկերի հետ զուգընթաց նրանք մշակում էին մանր գրական ձևերը՝ բույական զեղումները, որոնք կոչվում էին՝ «մանրունք» (nugae) և «զվարճալիք»։ Ինչպես թեթև, այնպես էլ «գիտական» ոճի ժամանակ հսկայական նշանակություն էր տրվում ձևի մանրակրկիտ հղկմանը։ Նեոտերիկները ձգտում էին լատիներեն ոտանավորի շարահյուսության կառուցվածքը մոտեցնել հելլենիստական նորմաներին և հոռոմեական պոեզիան հարստացրին մինչ այդ անհայտ բանաստեղծական շափերով։

«Գիտական» բովանդակության և ձևական հղկման հանդեպ այդպիսի պահանջկոտության պայմաններում՝ գրական երկի պատրաստումը շատ ժամանակ էր խլում։ Յիննան մի փոքրիկ պոեմի վրա աշխատում էր իննը տարի. ողջունելով այդ աշխատության ավարտումը, Կատուլլոսը նրան հավերժական փառք էր խոստանում, մինչդեռ արխաիստների շտապ կազմած ծավալուն պատմական էպոսները, Կատուլլոսի կարծիքով, նույնքան արագորեն էլ մոռացության են դատապարտված։ Էնիոսի էպիգոններին, զանազան տեսակի «աննալներ» կազմողներին, նեոտերիկներն իրենց հիմնական գրական հակառակորդներն էին համարում և կրկնում էին Կալեմաքոսի ծաղրը՝ կիկլական ոճի «փափրիկ» երկերի հանդեպ։ Այդ բանակոչվում նրանք չէին խնայում և էնիոսին իրեն, որպիսի հանգամանքը մեծ տհաճություն էր պատճառում հին հոռոմեական պոեզիան սիրող՝ Յիցերոնին, որն ինքնահռչակման նպատակով բազմիցս պատմական պոեմներ էր հորինել էնիոսի օրինակով։

Նեոտերիկները հաճախ այն միտքն էին արտահայտում, որ իրենց երկերը «դարեր կապեն» իրականում այդ ճակատագրիև արժանացավ նրանցից մեկը միայն, որին ժամանակակիցներն էլ համարում էին այդ դպրոցի ամենատաղանդավոր ներկայացուցի-

չր: Այդ՝ Գալոս Վալերիուս Կատուլլուսն էր (ծնվել է մոտավորապես I դ. 80-ական թ. թ.), վախճանվել է մոտավորապես 54 թ.):

Կատուլլուար Վերոնացի էր: «Յիզալպիական Գալլիայի» այն մասը, որին պատկանում էր Վերոնան, տակավին չէր մտնում Իտալիայի կազմի մեջ և «պրովինցիա» էր համարվում, բայց Կատուլլուարի հայրը Հռոմի հետ կապեր ունեցող ունեոր մարդ էր, և որդին հնարավորություն ունեցավ մուտք գործել Հռոմի անվանի հասարակության մեջ: Երիտասարդ «պրովինցիացին» դեպի քաղաքական հարցերը սկզբում միանգամայն անտարբեր էր, իր ժամանակը նա անց էր կացնում խրախճանք՝ անող երիտասարդության շրջանում և շփվում գրական շրջանների հետ: Նրա անձնական կյանքի նշանակալի դեպքը կապված էր ծանր սիրային ապրումների հետ. նա սիրում էր մի կնոջ, որը նրա բանաստեղծություններում հանդես է գալիս հնարովի «Լեսբիա» անունով: Անտիկ հաղորդման համաձայն, այդ կեղծ անվան տակ թաքնված է ոմն Կլոդիա, և բազմաթիվ մանրամասնությունները թույլ են տալիս Կատուլլուարի հերոսուհուն նույնացնելու կեսարական-տրիբունի բուլբերից մեկի, ամենայն հավանականությամբ այն Կլոդիայի հետ, որը հայտնի է Յիցեռոնի ճառերից և նամակներից և, որին Յիցեռոնը բնութագրում է որպես «համընդհանուր ընկերուհի» և որպես «ոչ միայն ականավոր, այլև համբավավոր»: Կատուլլուար ապրելակերպը մեծ ծախսեր էր պահանջում և, իր խաբխրված գույքային դրությունն ուղղելու նպատակով, նա 57 թվին միանում է սրեոտոր Մեմիուսի շքախմբին (թերևս նրա, որին հասցեագրված էր Լուկրեցիուսի պոեմը), որն իբրև կուսակալ ուղևորվում էր Բիթինիա: Այդ ուղևորությունը, որի ժամանակ Կատուլլուսն այցելեց Տրոյայում մահացած իր եղբոր դերեղմանը, որոշ նյութ մատակարարեց նրա պոեզիայի համար, բայց ցանկալի հարստություն չբերեց պոետին: Հռոմ վերադառնալուց հետո (56 թ.) Կատուլլուսը, նեոթերկ խմբին պատկանող մյուս պոետների թվում, հանդես եկավ մի շարք բանաստեղծություններով՝ ուղղված Կեսարի և նրա տրեանյականների դեմ: Կատուլլուարի հակակեսարականությունն օկզբունքային բնույթ չունեւր, և գործը վերջացավ Կեսարի հետ հաշտությամբ (55—54 թ.), վերջինս միշտ ջանում էր իր կողմը գրավել տաղանդավոր մարդկանց: Դրանից հետո Կատուլլուարը շուտով վախճանվեց:

Կատուլլուարի գրական ժառանգությունը կազմված է երեք մասից: Մի կողմից, «պիտական» ոճի խոշոր երկերն են. մյուս կող-

մից՝ մանր բանաստեղծությունները, «կատակները, որոնք իրենց հերթին տարաբաժանվում են երկու կատեգորիայի. դրանք բովանդակությամբ իրար մոտ են, բայց տարբերվում են շնորհ և տաղաշափական ձևով. մեկը՝ էլեգիկ երկատողերով կազմված բանաստեղծություններն են (էպիգրամներ, էլեգիաներ) և մյուսը՝ ալյսպես կոչված, «պոլիմետրերը», այսինքն՝ բազմազան տաղաշափական կառուցվածքի բանաստեղծությունները: «Պոլիմետրերի» շարքում գերակշռող տեղ են զբաղում «տասնևմեկոտնյա»-ները (կամ «ֆալեկյան տողը»):

Մենք կապրենք, կըսիրենք իմ սիրած անգին:

Դրան զուգընթաց հանդիպում են և ուրիշ շափեր՝ տարբեր ձևերի յամբեր, սապֆոյական տուն և այլն: Կատուլլուսի երկերի մեղ հասած ժողովածուն այնպես է ներդաշնակված, որ նրա սկիզբը «պոլիմետրերն» են կազմում, իսկ վերջը՝ էպիգրամները. կենտրոնում գետեղված են մեծ բանաստեղծությունները: Հեղինակը, իհարկե, ամենից շատ նշանակություն էր տալիս իր «գիտական» երկերին, բայց նրա հետագա համբավը հիմնված էր գլխավորապես մանր ձևի բանաստեղծությունների վրա:

Կատուլլուսի «պոլիմետրերը» աչքի են ընկնում խիստ կերպով արտահայտված սուբեկտիվ գունավորումով: Ֆրտաքին աշխարհը պոետին հետաքրքրում է ոչ թե ինքնին, այլ որպես միայն սուբեկտիվ հույզեր արթնացնող, որոնց դինամիկան ևս լիրիկական թեմա է ծառայում: Աշխարհայացքային-վերացական պրոբլեմներն այստեղ բացակայում են, հին հոմեական հայրենասիրությունից հետք անգամ չի մնացել, քաղաքական թեմատիկան սուրանձնական հարձակումների բնույթ է ընդունում: Լիրիկական բանաստեղծությունը, նույնիսկ մանրագույն կենցաղային կամ կենսագրական կարգի իրական կամ ֆիկտիվ դեպքը, ամենից հաճախ մատուցվում է որպես մանր, բայց իբր թե հեղինակի ապրած դեպքի դինամիկ ռեակցիա: Ընկերը հայրենիք է վերադարձել. անապատելի զարմանք, հանդիպման հաճույքի կանխաճաշակում, ցնծութուն: Խնջույքի բաժակակիրը գողացել է թիկնոցը. բնտիք հայհոյանք, վերադարձնելու պահանջ, պատժի սպառնալիք: Կատուլլուսը նույնիսկ որոշ շափով ցուցամոլություն է անում «ոտանավորիկներ» հյուսելու հեշտության և հանկարծակի հորինման առիթների պատահականության վերաբերյալ: Օբեկտիվ արժեքների չափանիշը նշանակալի չափով նա կորցրել է: Հիմնա-

կանը՝ այդ զգացմունքների աղմկալի թրթռումն է, կենսազգացողության ֆիզիկական հաճույքը: Բիթխիայից վերադարձին Կատուլլուան ինքնուրույն ճանապարհորդության կատարեց. մենք իզուր կսպասեինք «ճանապարհորդական տպավորություններ», տեսածի օրեկտիվիզացիա, սակայն, պոետը պատկերում է ուղևորման տրամադրությունները և տուն վերադառնալու զգացմունքները.

Տե՛ս, ահա փչեց ամպը դարնան:
.....
Հե՛յ, Կատուլլուա, թող դաջտերը փայլեզական,
Թող հարավային Նիկիո արտերը:
Մենք թռչում ենք ասիական քաղաքներ.
Ո՛հ, ինչպես է սիրոս հաղթեցնում թափառումների ցանկությունը:
Ոնց են շտապում ոտքերս դեպ ուղին ուրախ...
և այլն:

Վերադառնալուց հետո Կատուլլուսը դիմում է հարազատ վաչրերին՝

Քեզ տեսնելուց շատ եմ ուրախ, շատ երջանիկ.
Եվ Բիթխի և Փյունի առաջը թողած,
Այս հրաշք է՛, քո կյանքովն եմ նորից շնչում:
Ինչ քաղցր է տազնապ ու հոգս մի կողմ նետել
Եվ աշխատանքը մոռացած հանգստանալ
Մարմնով հոգնած թափառումից, վերադառնալ
Եվ սիրելի մահճակալիդ մահճում ննջել:

Ո՛չ անձնական բնույթի բանաստեղծությունների այստեղ համեմատաբար հազվադեպ են և չնչին բացառությամբ ծիծաղաշարժ-երգիծական բնույթ ունեն:

Անտիկ լիրիկական տրագիդիային համապատասխան Կատուլլուսի «պոլիմետրերը» գրեթե միշտ ուղղված են որն է մեկին՝ բարեկամներին կամ թշնամիներին, սիրած կնոջը, անշուշտ առարկայի, վերջապես, հեղինակին իրեն՝ «Կատուլլուսին»: Սակայն, դիմումը երբեմն սոսկ ձև է դառնում, և Կատուլլուսի բանաստեղծություններն այդ դեպքում մոտենում են Նոր ժամանակի պոեզիային հատուկ «մենավոր» լիրիկային:

Էլեգիական չափի մանր բանաստեղծությունները՝ էպիգրամներն ու կարճ էլեգիաներն ավելի հանդարտ տոն են պահպանում: Անձնական լիրիկային զուգընթաց այստեղ արդեն ավելի հաճախ են պատահում նկարագրա-երգիծական ուրվագծեր: Բայց անձնա-

կան զգացմունքներն պատկերման մեջ ևս նկատելի է տարբերությունը «պոլիմետրերից»։ այնտեղ գերակշռում էին րոպեական աեակցիաներն իրենց անմիջական գոյացմամբ, մինչդեռ էպիգրամներում ծանրության կենտրոնը փոխադրված է երկարատև հոգեվիճակների վրա, որոնք պոետը պասսիվ կերպով արձանագրում է և որոնց մասին նա արդեն կարող է մոտրել։ Այդ տարբերումները, սակայն, ժանրագոյացման պարտադիր օրենքների բնույթ չունեն։ առանձին դեպքերում հանդիպում են ինչպես զգալի դինամիկ գունավորումով էպիգրամներ, նույնպես և ավելի նկարագրական ոճի «պոլիմետրեր»։ Բայց թե այնտեղ, թե այստեղ Կատուլլուսը մնում է որպես խիստ սուրեկտիվ պոետ՝ թեմաների միակերպ շրջանով։

Կարևորագույն թեմաներից մեկը՝ սիրայինն է. այդ առաջին հերթին Լեսբիայի սիրո մասին ոտանավորներն են։ Պահպանված ժողովածուի մեջ դրանք ղետեղված են մյուս բանաստեղծությունների հետ մեջընդմեջ, բայց ըստ էության ավարտված ցիկլ են կազմում։ Իր սիրածի համար Կատուլլուսի ընտրած ծածկանունը պետք է հիշեցնի Սապֆոյին (Lesbia — (լեսբուհի))։ Եվ իսկապես, այդ ցիկլը կարծես սկսվում է Սապֆոյի անտիկ ժամանակ հռչակավոր բանաստեղծության թարգմանությամբ. այդ բանաստեղծության մեջ պատկերվում է սիրային խելագարության սիմպտոմները։ Այն, ինչով Սապֆոն դիմում էր ամուսնանացող ընկերուհուն, Կատուլլուսը, Լեսբիային տեսնելով, փոխանցում է իր ապրումներին՝

Պարապոթյունը, սիրելի Կատուլլուս, թույն է քեզ համար։
 Պարապոթյունն զգացմունքի մոլեգնության է դրդում քեզ։
 Պարապոթյունը և՛ արքաներ և՛ քաղաքներ երջանիկ
 Շատ է կործանել։

Սապֆոյական տոնը, որը Կատուլլուսն այստեղ վերաբերադրում է՝ հետևելով բնագործին, նա մի անգամ ևս օգտագործում է այն բանաստեղծության մեջ, որը բովանդակում է վերջնական հրաժարումը սիրուց՝

Իր գաղափրացներին թող նա վստահի,
 Որ երեք հարյուրին մեկից է փարվում,
 Հոգով չի սիրում ոչ ոքի, բայց ամենքի
 Լյարդն է այրում։

Իսկ իմ սիրո մասին թող նա մոռանա.
 Սիրտս է ցամաքել նրա պատճառով,
 Փաշտի ծաղիկ պես գուլթանով տրորված՝ մահացու։

Այս երկու բանաստեղծությունները կարծես երիզում են ցիկլը: Նրանց միջև սիրային զեղումներ են: Սիրածին նվիրված ալգպիսի ցիկլեր հաճախ հանդիպում են և հելլենիստական պոեզիայում, բայց Կատուլլուսի համար այդ կենցաղի այլ միջավայր և այլ զգացմունք է: Հունական պայմաններում պոետի սիրածը լավագույն դեպքում կիսապրոֆեսիոնալ հետերա, «պաշտոնական հասարակությունից դուրս» կին է: Հոմոսում կնոջ դրությունը միշտ էլ ավելի ազատ է եղել, իսկ ընտանեկան խիստ բարձրի անկումով, որը վրա հասավ ռեսպուբլիկայի վերջում (գոնե բարձր հասարակության մեջ), ստեղծվում է յուրատեսակ զգացմունքների էմանսիպացիա: Կատուլլուսը սիրում էր ականավոր տիկնոջ, ընդ որում ամուսնացած, այնուհետև այրիացած*: Նրա սերը ձգտում է բարձրանալ հասարակ զգացողական հակումի մակարդակից, բայց անտիկ մարդու տակավին նոր և մշտնապատ ալգ զգացմունքի համար պոետը համապատասխան բառեր և կերպարներ չունի: Նա խոսում է «բարեկամության հավիտենական դաշն կրն՝ քելու մասին» (մի տեղմին, որ փոխ էր առնված միջազգային հարաբերությունների բնագավառից), այն մասին, որ Լեսբիային սիրում էր «ոչ թե ինչպես ուամիկն իր ընկերուհուն, այլ այնպես ինչպես հայրը սիրում է իր որդիներին և փեսաներին»^{*}։ Նա փորձում է սահմանադեղ սիրո երկու տեսակ՝ «սերը» (անտիկ տրագիկոն իմաստով, այսինքն զգացողական հակումը) և «բարեհաճությունը»: Կենսազգացողության ալգպիսի նորության պայմաններում, Կատուլլուսի լիրիկան ազատ է մնում տրագիկոն շատ դրոշմներից և սիրնային պոեզիայի և ֆուլկլորի նույնիսկ սովորական մոտիվները թարմ նշանակություն են ձեռք բերում և մատուցվում են ինքնօրինակ զուգակցություններով: Բնորոշ է, որ Լեսբիայի կերպարը տրվում է առանձին շտրիխներով միայն, որոնք ամբողջական նկար չեն ստեղծում. պոետն զբաղված է գլխավորապես իրենով և իր զգացմունքներով: Սենտիմենտալության և հեղինակի, պաֆոսի և խրատաբանության, շոգոքորթության և գլուրաբորբոքության՝ արագ հերթազալությամբ ծավալվում են բանաստեղծություններ՝ սիրուհու ճնճուկի, ճնճուկի մասվան,

* «Եթե ազատ քաղաքացիների և քաղաքացուհիների միջև իսկապես սիրային հարաբերություններ էին տեղի ունենում, — գրում է Էնգելսն անտիկ սիրո մասին, — ապա այդ կատարվում էր միայն ամուսնական անհավասարմության հոգի վրա» (Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը՝ 1932, էջ 88):

անհամար համբույրների ծարավի մասին: Դրանք Կատուլլուսի
այն երկերն են, որոնք առանձնակի հուշակ էին վաշելում հին
դարերում ու Նոր ժամանակներում և մեծ քանակությամբ բնագործի-
նակություններ և փոխադրումներ առաջ բերին Ռենեսանսի ու հե-
տագա դարերի «նրբակիրթ լիրիկայում»: Հետագայում կատակի
ենթյոթ ունեցող տոները փոխարինվում են ավելի մռայլ տոներով,
և հիմնական մոտիվը դառնում է զգացմունքների անհարիրու-
թյունը, տռելությունը դեպի նա, որը չի կարողացել արժանավա-
յել արձագանքել խոր սիրուն, և անընդունակությունը մեղմելու
ավելի բորբոքվող զգացմունքը՝

ես քեզ բարեկամ չեմ լինի, թեկուզ վերադառնա հաճախ
Բայց չսիրել քեզ չեմ կարող, թեկուզ ոճրագործ էլ լինես դու:

Իր սեղմ արտահայտչությամբ անթարգմանելի՝ մեկ դիստիխի
մեծությամբ էպիգրամը, որը նույնպես մեծ ոեղոնանս է դառել
համաշխարհային գրականության մեջ, ամփոփում է զգացմունք-
ների բաժինը. «Ես ասում եմ և սիրում: Դու կհարցնես՝ ինչու եմ
այդպես անում: Զգիտեմ, բայց զգում եմ, որ այդպես է կատար-
վում, և սոսկալի տանջվում եմ»: Կատուլլուսն իր մեջ ապարդյուն
էներգիայով հոգեկան ուժ է որոնում, որպեսզի հաղթահարի այդ ան-
հարիրությունը, որը նրան մինչև Ֆիդիկական հիվանդության է
հասցնում: Աղոթքի հիշ ձևով նա դիմում է աստվածներին խնդրե-
լով՝ խնայել իրեն և հանուն իր մարքուր զգացմունքների հնարա-
վորություն տալ «առողջանալու»:

Կատուլլուսի սիրային լիրիկայի պարզորեն անձնական բնույ-
թը գայթակղում է նրա ոտանավորները քննել որպես «մարդկային
դոկումենտներ» և օգտագործել դրանք հոգեբանա-կենսագրական
առումով: Այդպիսի փորձեր կատարվել են վիպագրական ձևով.
սակայն, հետազոտողները նույնպես զբաղվել են Կատուլլուսի
«ոռմանը» վերականգնելու հարցով. նրանք բանաստեղծություննե-
րը համակցում էին ենթադրական հերոսուհու՝ Կլոդիայի մասին
կենսագրական տեղեկությունների հետ, հաստատում էին Կատուլ-
լուսի և Կլոդիայի սիրային հարաբերությունների պատմությունն
ու խրոնոլոգիան Բիթինիա ճանապարհորդելուց առաջ ու հետո և
քանաստեղծությունները տեղադրում էին ըստ «ոռմանի» առանձին
հտապների՝ սկսած առաջին վեհերոտ հույսերից և փոխադարձ
սիրո երանելիությունից, այնուհետև խանդի, գծաությունների և
հաշտությունների միջով՝ զեպի հետագա հոգեկան երկատումը և

վերջնական անջատումը: Նման վերականգնումների կենսագրական արժեքն այնուամենայնիվ հույժ պայմանական է, առավել ևս, որ այդ խնդիրը, ինչպես ցույց է տվել փորձը, կարող է լուծվել տարբեր կերպով:

Կատուլլուսի լիրիկայի երկրորդ հիմնական թեման՝ ծաղրն է, որը խիստ ու անողոք է, միշտ սուր ծայրով ուղղված որոշ անձնավորությունների դեմ, հին յամբագրաֆների ձևով: Նա ինքն իր ծաղրական բանաստեղծությունները անվանում է «յամբեր»²: Հիովին նա մնում է հին յամբագրության տրագիցիայի շրջանակում նաև ծաղրելու և պարսավելու համար օբեկտներ ընտրելու խմատով: գողություն, անառակություն, անմաքասիրություն, ֆիզիկական արատներ և այլն՝ ահավասիկ այն հատկությունները, որոնք Կատուլլուսը վերագրում է իր ծաղրած անձնավորություններին: Այդ տոնով էլ նա հարձակվում է Կեսարի և նրա ազենաներից մեկի՝ Մամուռուսի վրա: Արտահայտության միջոցների ամբողջ շափազանցվածությամբ հանդերձ, այդ հարձակումները զուրկ չեն ունի հիմքից, և, ըստ պատմաբան Սվետոնիուսի հաղորդման, Կեսարն ինքն ընդունում էր, որ «Վալերիուս Կատուլլուսի ոտանավորիկները Մամուռուսի մասին՝ իր վրա հափտենական հրոշմ են դրել»: Մի շարք բանաստեղծություններ ուղղված են արխաիստ պոետների դեմ: Այդ նպատակով հորինվում են զվարճալի սիտուացիաներ: Այսպես, սիրած կինն իբր թե զժաման ժամանակ երգվել է, որ հաշտության դեպքում՝ Վենեռային զոհ կմատուցի «ամենաանպետք պոետի» ոտանավորները (այսինքն, ակներև է՝ Կատուլլուսի իրեն ոտանավորները). հաշտությունը տեղի է ունենում, և այժմ խիզախորեն կրակն են նետվում... ոմն Վուլղիուսի «Աննաները»: Կատուլլուսի ծաղրական լիրիկան հաճախ մոտենում է իտալիկական ֆոլկլորային «պարսավանք» տիպին. մի անգամ նույնիսկ նա կարծես թե վերադարձրել է այդ ծեսը, կոչ անելով իր ոտանավորներին «շրջապատել» մի ոմն «անառախ կնոջ» և բուռն կերպով նրանից պահանջել վերադարձնելու յուրացրած տետրը:

Ֆոլկլորային ֆորմուլաների Կատուլլուսը շատ հաճախ է դիմում: Այսպես, նրա ժողովածուում միակ «սեղանի» բանաստեղծությունը, որը լավ հայտնի է ուս գրականության մեջ շնորհիվ Պուշկինի («Пьяной горечью Фалерна»), բնագրում վերջանում է երկու «կախարդման» ֆորմուլաներով՝ «դինու աղետ» հանդիսացող ջրին նա «վտարում» է ծոմապահների մոտ և կախարդանքը

«Ավակերացնում է» մատնանշելով այն, որ «այստեղ գտնվում է մա-
քուր Բարսա»²: Պուշկինի թարգմանության մեջ այդ ֆուլկորալին՝
զծերը մեղմացված կամ բոլորովին բաց են թողնված, և բանաս-
տեղծությունն ավելի «անակրեոնական» բնույթ է ընդունել:

Բայց ոչ ձևական մեծավարպետությունը, ոչ զգացմունքները
 թարմությունն ու նորությունը չպետք է քողարկեն այն հանգա-
 մանքը, որ Կատուկուտի սուբեկտիվ լիրիկան աշխարհայացքային
 լիակատար տրոհվածության արդյունք է: Կորցնելով հարգանքը
 դեպի անցյալի իդեոլոգիական արժեքները, Կատուկուտը կյանքի
 օրե է նոր կենտրոն չի գտնում: Ուտի նրա սուբեկտիվությունը
 դուրկ է համադրական դրույթից, փոշիանում է բուպեական ռեակ-
 ցիաներում կամ անցնում է անկամ ինքնահայեցողության: Կա-
 տուկուտը կառչում է մտերմությանը, իբրև կենսական կարևորա-
 ցույն հենարաններից մեկի: Անձնական վիշտը և անձնական
 հիասթափությունը՝ եղբոր մահը, դժբախտ սերը, բարեկամները
 իրական կամ երևակայական դավաճանությունը՝ նա ապշում է

արտակարգ հիմանդադին և սուր հոռետեսության նույն են առաջացնում նրա մեջ: Եվ երբ Կատուլլուսը հուսահատության այդ մոմենտին հանկարծ աղերսանքով դիմում է աստվածներին, յրանց ուժը զուտ բարոյական կարդի համարելով, մենք կապ ենք որսում նրա հոգեկան ավերվածության, որն ստեղծվել էր Հոմերի պոլիսային կարգերի քայքայմամբ, և այդ ժամանակաշրջանում աճել սկսող կրոնա-էթիկական շարժումների միջև:

Ավելի խոշոր երկերը առավելապես վերաբերվում են «գիտա-
շխն» պոեզիայի կատեգորիային, առաջին հերթին ալեքսանդրյան
ոճի պոեզիային: Այսպես, Կատուլլուսը թարգմանում է Կալի-
մաքոսի «Բերենիկեի մահը»: Ինչպես ցույց տվեց բնագրի վերջերս
պտնված հատվածը, թարգմանությունը կատարված է հոմեական
պեղարվեստական պրակտիկայի համար միանգամայն արտասո-
վոր ճշգրտությամբ: Կատուլլուսը ջանում է լիակատարությամբ
վերարտադրել բնագրի ուրիշ-շարահյուսական շարժումը, լատի-
ներեն էլեգիկ դիստիխին հաղորդել այն ճկունությունը, որը հա-
տուկ էր այդ չափի հելլենիստական պոեզիային: Կալիմաքոսի
թեմաներով գրված է նաև հետաքրքրական «Ատտիս» բանաստեղ-
ծությունը: Այդ մեղ փոխադրում է Կիրեայի շվայտանքների մթնո-
շորը, որոնք նույն տարիներում անհանգստացնում էին Լուկրե-
ցիուսի պոետիկ երեակայությունը: Գրգռված պաթետիկական և
որոշ չափով վերամբարձ, «դիֆիրամբական» հանդիսավորությունը
պոեզիայում յուրահատուկ «ասիականության» ոճ են ստեղծում,
այդ ոճն էլ պաշտպանվում է հուզված «գալլիամբիկ»^{*} չափով:
Փոքրասիական պաշտամունքի մոլեգնության և հելլենական սո-
վորական կենսազգացողության միջև կոնտրաստը մշակված է
հունական համայնքների քաղաքակրթված պայմանների և Փոյու-
գիայի վայրենի լեոնային պեյզաժի հակադրության ֆոնի վրա:
Կարելի է հարց տալ՝ անտիկ պոեզիայի մեջ այդ հաղվադեպ
պատկերներն արդյո՞ք հետևանք չեն հեղինակի բիթինական ճա-
նապարհորդության: Բայց պոեմի կազմելու ժամանակի մասին
որևէ տվյալներ չկան: Կատուլլուսի բարձրապաթոս ոճի ամենա-
նշանակալի երկը, սակայն, «Պելեոսի և Թետիսի հարսանիք»
երկն է՝ կազմված ավելի մոտիկից մեղ անձանոթ հելլենիստական
ազդյունների հիման վրա: Պոեմը, հասկանալի է, որ «գիտական»
է, նրբազեղ դիցաբանական ակնարկներով, մեծ քանակությամբ

* Կատուլլուսի գալլիամբի սխեման

հատուկ անուններով և բազմիցս դիցարանական տրադիցիոն վիշապի ուղտներով, բայց Կատուլլոսին այնուամենայնիվ «գիտականություն» ավելի քիչ էր հետաքրքրում, քան պաթետիկան: Պատմողական մասը մշակվում է ժլատորեն, կարևորագույն հանդերձները կամ իսպառ բաց են թողնվում, կամ հաղորդվում են հարևանցիորեն. հիմնական ուշադրությունը դարձված է տրամաբանությունների պատկերմանը, հոգեբանական պատճառաբանություններին, նկարագրություններին, պաթետիկ ճառերին: Ուշագրավ է պոեմի կոմպոզիցիան: Ակավում է այն արգոնափորդների արշավանքով և Արգոնավի կառուցումով: Բանից դուրս է գալիս, որ Արգոն (առաջին նավը) երբ ջուրն իջեցրին, ծովի հափերժահարսերը դուրս լողացին ջրի երեսը, որպեսզի դիտեն հրաշքը, և այդ ժամանակ Պելեոսը սիրահարվեց Թետիսին: Պոետն անհապաղ անցնում է հարսանեկան հանդեսի նկարագրությանը: Հարսանեկան նվերների շարքումն է ծիրանի գորգը, որի վրա պատկերված է Արիադնան՝ լքած Թեսեոսից՝ Նաքսոս կղզում և Բաքոսի կողմից ընդունված: Դրանով է բացատրվում Արիադնայի մասին երկար շեղումը (հեղինակն ինքն է «շեղում» անվանում), որն զբաղեցնում է ամբողջ էպիլիպի կեսից ավելին: Հելլենիստական պոեզիայի համար բնորոշ՝ կերպարվեստի արտադրանքների նկարագրությունն, ուղեկցված հոգեբանական բացատրություններով, իր հերթին միայն երիզավորումն է առասպելի պաթետիկ կամ հուզիչ էպիզոդների, մասնավորապես Արիադնայի և Թեսեոսի սիրո պատմության համար: Շեղման կենտրոնում գետեղված է միայնակ Արիադնայի վրդովված մենախոսությունը, որն իր ոճով մոտենում է ողբերգության մենախոսություններին և հարուստ է էֆեկտավոր ճարտասանությամբ: Շեղումից հետո հեղինակը վերադառնում է հարսանիքին: Զանց առնելով համատարածված մոտիվները, ինչպիսին օրինակ հռչակավոր «կովախտնձորն» էր, նա ուշադրությունը կենտրոնացնում է քիչ հայտնի աստվածների դեմքերի վրա, որոնք ներկա են հյուրերի թվում: Նոր ընդմիջարկում. ճակատագրի աստվածուհիներն իրրե մարգարեացում ազդարարում են Պելեոսի և Թետիսի ամուսնության ծիլ՝ Աֆիլեսի ապագա վսեմության մասին: Եղբայրակման մեջ որոշ հոռետեսական երանգ կա. աստվածները, որ մի ժամանակ ալցեկում էին մահկանացուների տոները, այժմ երես են թեքել ամեն տեսակի ոճրագործություններով իրենց արատավորած մարդկանցից: «Երիզավորման» կոմպոզիցիան, որի ժամանակ մի

թեման ընդմիջարկվում է երկրորդով, երկրորդը՝ երրորդով և այլն: Հեղինխատական պոեզիայի սիրած եղանակներից մեկն էր, որին մենք դեռ կհանդիպենք հոռմեական գրականության մեջ: Նույն «երկրավորման» կոմպոզիցիային է դիմում Կատուլլուսը իր «գիտական» ոճի «Ալլիային» խոշոր էլեգիայում, ուր անձնական ընույթի մոտիվները՝ մոտերմական ծառայությունը, սերը, եղբոր մահը՝ հյուսված են դիցաբանական ասքերի հետ: Անձնական սիրո թեմայի միավորումը սիրային-դիցաբանականի հետ, մի հանգամանք, որը հանդիպում ենք արդեն հեղինխատական գրողներին երկերում, նախապատրաստում է սիրային էլեգիայի ժանրը: Այդ ժանրը լայն զարգացում ստացավ հոռմեական պոեզիայում:

«Գիտական» ոճի զուգակցում ֆուկլորային երգի եղանակներին հետ մենք գտնում ենք Կատուլլուսի էպիտալամներում (հարսանեկան հիմներում): Այդ էպիտալամներից մեկը, կազմված իրական հարսանիքի համար, իրենից ներկայացնում է մի լիրիկական ուղեկցում՝ հոռմեական հարսանեկան ծեսին, նրա հաջորդական էտապներում: Մի ուրիշը կազմված է որպես երկու երգեցիկ խմբերի «մրցում»՝ հարսին պաշտպանող աղջիկների խմբի և փեսայի կողմը բռնած աղաների խմբի միջև: Հաղթում են, իհարկե, աղաները: Այդ բանաստեղծություններում նկատելի է ծանոթությունը էպիտալամների կլասիկ բանաստեղծության՝ Սապֆոյի հետ: Երկրորդ էպիտալամը հետաքրքրական է իրեն պոետիկական նոր շարահյուսության ստեղծման առաջին փորձերից մեկը. անցումն երկար բարդ նախադասություններից կարճ ֆրազների, որոնք միանում են կոտորաստի կամ զուգահեռության սկզբունքով, Թեոկրիտոսի ձևով: Կատուլլուսի սկսած այդ բարենորոգությունն այնուհետև իր ավարտումն է ստանում Վերգիլիուսի մոտ:

Կատուլլուսի և նեոտերիկական ամբողջ խմբակի ստեղծագործությունը գտնվում է արխայիկ պոեզիայի և Օգոստոսի ժամանակվա «ոսկե դարի» սահմանագծին: Նեոտերիկների բերած զգացմունքների աշխարհի հարստացումը և նրանց ձևական նվաճումները ընկալեց հոռմեական «կլասիկ» գրականությունը: Բայց այդ «կլասիկ» գրականությունը ստվերով ծածկեց նեոտերիկներին, այդ թվում և Կատուլլուսին: Մեր թ. I—II դ. դ. Կատուլլուսի բանաստեղծությունները դեռ ժողովրդականություն էին վայելում: Այնուամենայնիվ նա «դպրոցական» դրող չգառավ, և ուշ անտիկ շրջանը լավ չէր ճանաչում նրան: Միայն երջանիկ պատահական

նությամբ է մեզ հասել այդ հիանալի պոետը: Կատուլլուսի հայ-
րենի քաղաք Վերոնում պահպանվել էր հռչակավոր վերոնացո-
րանաստեղծությունների մեկ օրինակը և XIV դ. սկզբին այդ օրի-
նակը գտնվել է հին կուլտի մեջ: Կատուլլուսի ինտիմ սուրեակտի-
լիքիկան, որը հաճախ մոտենում է նոր Եվրոպայի լիրիկային, այդ
ժամանակից հաստատուն տեղ գրավեց համաշխարհային գրա-
կանության ժառանգության մեջ: Եվրոպայի խոշորագույն լիրիկա-
կան պոետները ուշադրության տուրք էին տալիս Կատուլլուսի
ստեղծագործությանը: Նրան սիրում և թարգմանում էր Պուշկինը,
իսկ սովետական ժամանակաշրջանում Ա. Բլոկը մի քանի վա-
հճեր նվիրեց Կատուլլուսի «Ատտիսի» մեկնաբանությանը:

ԿԱՅՄՐՈՒԹՅԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԻ ՀՌՈՄԵԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գ Լ Ո Ւ Խ Ի

ԿԱՅՄՐՈՒԹՅԱՆ ՍՆՅՄԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԻ («ԳՈՍՏՈՍԻ ԴՍՐԻ») ՀՌՈՄԵԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

1. «ԳՈՍՏՈՍԻ ԴՍՐԻ» ՀՌՈՄԵԱԿԱՆ ՀԱՄԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ ՈՒ ԿՈՂՏՈՒՐԱՆ

Օկտավիանոս-Յոգոտոսի* հիմնած կայսրության իրեն նպատակ էր դրել ռազմական դիկտատուրայի հիման վրա ստրկատիրական հասարակության կոնսոլիդացիան: Դիկտատուրան ուղղված էր ոչ միայն ստրուկների և հոմեական քաղաքացիության դեմոկրատական ստորին խավերի, այլև վերնախավերի մեջ եղած կենտրոնախույս տենդենցների դեմ: Օկտավիանոսն իշխանության հասաւ ստորին շերտերի օգնությամբ, որոնց նա ստիպված էր փոխհատուցել մի շարք արիստոկրատների գույքի բռնագրավման և նշանակալի թվով միջին և մանր հողատերերի հողերը խլելու հաշվին: Ամրապնդելով իր իշխանությունը, նա կտրուկ կերպով դարձավ վերնախավերի հետ մերձենալու կողմը, որպեսզի քաղաքականապես չեզոքացնի հոմեական «արքունատրիատին», պահելով նրան, սակայն, իրրև պահեստի ուժ արիստոկրատական

* «Յոգոտոս» անունը՝ սենատի կողմից հատկացրած Օկտավիանոսին 27 թ.՝ նշանակում է «վեհադան», բայց «սրբազանի» երանգով, որը գերադանցում է մարդկային կարողությունները և մոտ է աստվածային կարգի ուժերին:

Ֆրոնդայի դեմ: Հեշտ չէր որոնվող կոմպրոմիսային գծի գտնելը՝ վճռողական հաջողության Օկտավիանոսը հասավ նրանով, որ իր շուրջը համախմբեց Իտալիան, պաշքարելով հելլենիստական պրովինցիաների դեմ, ուր իշխում էր նրա ախոյան Անտոնիոսը: Իտալիայի տնտեսական առավելությունները, Արևելքի հաշվին հարստանալը՝ վտանգի տակ էր, և Օկտավիանոսն այստեղ կարող էր հենվել իտալիական բնակչության ամենալայն շերտերի վրա: Կայսրության մեջ Իտալիան պահպանեց իր առաջնությունը: Այդ հիման վրա Օկտավիանոսը կարող էր համաձայնության գալ արիստոկրատիայի հետ: Մեր թ. ա. 27 թվին նա հրաժարվեց պարզորոշ դիկտատուրայից և ձևականորեն վերականգնեց «ռեսպուբլիկան», պահելով իր ձեռքում ռազմական գերագույն իշխանությունը և սահմանամերձ պրովինցիաների կառավարումը: Հռոմեական կայսրության մեջ ձևականորեն պահպանվեցին ռեսպուբլիկական օրգանները՝ սենատը, կոնսուլները և բոլոր հինավուրց պաշտոնները, Օգոստոսը միայն պրինցեպս էր համարվում, այսինքն՝ պետության մեջ առաջին քաղաքացին: Սակայն շուտով զգացվեց, որ այդ «ռեսպուբլիկան» ձևերը չափազանց ճնշիչ են, և 23 թվին նորոգվեցին կատարվեց. Օգոստոսը պլեբեյական տրիբունի իրավունքներ ստացավ, որոնք հնարավորություն էին տալիս, առանց հին տրագիցիաները խախտելու, միջամտել սենատական օրգանների կարգադրություններին և սենատի ձևական իրավասության սահմաններում կենսագործել միահեծանությունը: Արիստոկրատիայի դասային արտոնությունները խստորեն պահպանվում էին, բայց ռեսպուբլիկան միայն առերևույթ գոյություն ուներ:

Նույնպիսի երկվություն մը էլ աչքի էր ընկնում նոր կարգերի իդեոլոգիան: Իտալիայի վրա հենվելու և ռեսպուբլիկայի արտաքին ձևերը պահպանելու ձգտումը կոնսերվատիվ լոզունգներ էր պահանջում: Ինչպիսի խորամանկ կոնսերվացիաներ էլ որ լինեին, հասկանալի է, չէին կարող ծածկել այն հանգամանքը, որ քաղաքական կարգերն արմատապես փոխվել են, և նոր ռեժիմի տեսաբանները ջանում էին ուշադրությունը շեղել պետական կառուցվածքի հարցերից, առաջին հերթին շեղելով բարոյական ռեֆորմի անհրաժեշտությունը: Տակավին Պանեթիոսը, իսկ նրանից հետո էլ Յիցերոնը բարոյական մոմենտին ավելի պակաս նշանակություն չէին տալիս, քան օրենսդրականին: «Ի՞նչ շահ իզուր օրենքներից, եթե առաքինի բարքեր չկան», — բացազանջում է այժմ Հորացիոսը: Շատ նորմություններ անցնում են

կրոնական և շարոյական ռեստավրացիայի, «նախնիքների սովոր-
 քույթները» վերականգնելու նշանաբանի տակ: Հոռմի քաղաքա-
 կան և կրոնական անցյալի առաջ խոնարհվելը, հինավուրց, վա-
 ղուց ի վեր մոռացված պաշտամունքների և տոնակատարու-
 թյունների վերականգնումը՝ Օգոստոսի իդեոլոգիական քաղաքա-
 կանության հատկանշական գիծն էր: Պահպանողական շրջանները
 հառչած էին անցյալի այդ իդեալականացմանը, բայց արդիակա-
 նության վերաբերյալ ավելի շատ հոռետեսորեն էին տրամադր-
 ված: Մինչդեռ նույն պաշտոնական իդեոլոգիան պահանջում էր
 կայսրության կրոնական սրբազործում, Օգոստոսի կառավարումը
 դիմել իբրև մի ինչ-որ «ոսկե դար», որը վերջ դրեց քաղաքացիա-
 կան պատերազմներին, երկրի վրա հաստատեց «խաղաղություն»
 և «առատություն», և որն իր հերթին քաղաքացիներից պահանջում
 էր «առաքինություն»: Հելլենիստական արքաների պես Օգոստոսը
 հաճուքով ընդունում էր (Յեպետ պաշտոնապես դրանից հրա-
 ժարվում էր) իր անձի աստվածացումը, որպես «փրկիչ», նոր
 Ապոլոնի, խավարի և շարության հաղթողի, որպես հարստություն-
 ներ և կուլտուրայի բարիքներ տվող մի նոր Մերկուրիուսի (Հեր-
 մեսի): Գայոս Հուլիոս Կեսարը, որի ժառանգն էր իրեն համարում
 Օգոստոսը (Օգոստոսը և բոլոր հետագա իմպերատորները «Կե-
 սար» տիտղոսն էին կրում), աստվածների կարգը դասվեց, և
 կայսրների պաշտամունքը, մահվանից հետո նրանց աստվածների
 կարգը դասելը, հոռմեական կայսրության իդեոլոգիական հիմքե-
 րից մեկը դարձավ:

Այդ լոգոնգներն ամեն տեղ չէ, որ անկեղծ ընդունելություն
 էին գտնում: Ստրկատիրական դասակարգը վերջի վերջո հաշտվեց
 կայսրության հետ, որպես քաղաքացիական պատերազմներից
 դուրս գալու միակ միջոցի հետ, բայց այդ հաշտության պրոցեսը
 երկարատև ու բարդ էր: Կայսրն ստիպված էր պայքարել տար-
 քեր խավերից ելած օպոզիցիաների դեմ: Այդ օպոզիցիոն տրա-
 մադրություններն առանձնապես ուժեղ էին Օգոստոսի կառավար-
 ման առաջին կեսին, երբ նախկին վերնախավը դեռ հույսը չէր
 կորցրել վերադարձնելու կորսված քաղաքական իշխանությունը,
 միջին և մանր հողատերերը գրգռված էին զինվորներին բաժանե-
 լու համար հողերը բռնագրավելու դեմ, իսկ բանակը հաշիվ էր
 ներկայացնում իր մատուցած ծառայությունների համար: Սակայն
 Խտալիայի լայն խավերը, քաղաքացիական պատերազմների դրժ-
 վարին տասնամյակներից հետո, ծարավի էին հանգստի և աջ

էլք չէին տեսնում: Եգիպտոսի նվաճումը հսկայական ավար բերեց, որը գնում էր գորթի սահանջմունքների բավարարմանը: Իտալիայի և պրովինցիաների վարչական ու տնտեսական կարգավորման միջոցառումները, ռազմական հաջողությունները և կառավարման արտաքին փայլը նոր կարգերին որոշ ժողովրդականություն տվին, և Օգոստոսին, թեպետ ոչ սահուն, հաջողվեց կայունացնել հասարակական հարաբերությունները և օպոզիցիան ուղղել դեպի թեթև իդեոլոգիական ֆրոնդերություն ուղին, որը լուրջ վտանգ չէր հանդիսանում կայսերական ռեժիմի համար:

Օգոստոսի քաղաքականությունը՝ մասնավորապես ընտանիքի և ամուսնության բնագավառում, նրա ձգտումը հակադրել ընտանիքի քայքայմանը հոռմեական հասարակության ցենզային խափերում՝ զգալի դժգոհությունների տեղիք տվեց: Ռեսպուբլիկայի էությունման ժամանակաշրջանում ամուրիությունը, հարուստ երիտասարդների երկարատև կապերը կիսապրոֆեսիոնալ հետերաների հետ, ամուսնական անհավատարմությունը՝ արդեն կենցաղային երևույթ էին դարձել: Սակայն ստրկատիրական հասարակությունը, որ հիմնված էր լիիրավ ազատ քաղաքացիներին՝ ստրուկներին և օտարականներին հակադրելու վրա, միշտ շահագրգռված է «արյան մաքրություն», և ստրկատիրական դասակարգն ամրապնդելու համար ստեղծված կայսրությունը չէր կարող այդ պրոբլեմը զանց առնել: Օգոստոսը շատ ժլատություն էր օտարներին հոռմեական քաղաքացու իրավունքներ տալիս և սահմանափակեց ստրուկների ազատագրումը: Այս վերջինն արդեն նշանակում էր միջամտել մասնավոր անձանց իրավունքներին, բայց Օգոստոսը դրանով շահմանափակվեց: Նա անցկացրեց մի շարք օրենքներ, որոնց մեջ ամուսնացածների համար հաստատվում էին գույքային և պաշտոնավարական արտոնություններ (մանավանդ բազմազավակների) և դրանք սահմանափակեց ամուրիների համար: Դրա հետ միասին նախատեսված էր խիստ պասսային ամուսնություն: Ամուսնական անհավատարմությունը պատժվում էր գույքի որոշ մասի բռնագրավմամբ կամ արտաքսմամբ, և՛ որ անտիկ ժամանակ չսված բան էր, — օրենքի սանկցիաներն սպառնում էին և այն ամուսնուն, որը, գիտենալով իր կնոջ անհավատարմության մասին, նրա դեմ դատական հետապնդում չէր հարուցում. այդպիսի ամուսինը մեղադրվում էր ներողամտության և «կավատության» համար: Մասնավոր կյանքի այդ սղմումը, որն անցնում էր նույնպես բարքերի հինավուրց

մարքութեան լողունդի տակ, համառ դիմադրութեան հանդիպեց։ Սովորաբար իմպերատորին հլու-հնազանդ «ունսպուրլիկական» օրգանները՝ սենատն և ժողովրդական ժողովը, որոնցով անցնում էին օրինագծերը, ամուսնական հարցում կամակոր դուրս եկան։ Օգոստոսն իր ռեֆորմներն անց էր կացնում աստիճանաբար միայն, բնակչության բողոքի դեպքում բազմիցս լիտխում, մեղմում կամ հետաձգում էր ուժի մեջ մտցնելը։ Նա ստիպված եղավ ընդունել հեծյալների ամուսնութեանն ազատագրված ստրկուհիների հետ, մի հանգամանք, որ սկզբում նա մտադիր էր արգելել։ Ինչպես կոեսները հետագայում, ամուսնական օրենսդրության շուրջը եղած պայքարը բազմակողմանի արտացոլումն է գտել Օգոստոսի ժամանակի գրականության մեջ։

Մեր թ. ա. 43 թվին Օկտավիանոսը կատարեց իր առաջին հեղաշրջումը, որն սկիզբ դրեց նշա տիրապետությանն Իտալիայում։ Ակցիոմի ճակատամարտից հետո (31 թ.) նրան հաջողվեց միավորել ամբողջ հռոմեական տերությունը, բայց նոր կարգերի վերջնական հաստատումը կարելի է համարել միայն 19 թվից հետո։ Երկարատև կառավարումից հետո Օգոստոսը մեռավ մեր թ. 14 թվին. կայսրությունը կայուն էր, և արդեն ոչ ոք չէր էլ մտածում ռեսպուբլիկական կարգերին վերադառնալու մասին։

Անցման տարիների իդեոլոգիական շարժումը բնորոշվում է հանգստության տենդենցով, կայունության ծառայով։ Ինչպես էլ որ վերաբերվեին ստեղծվող կայսրությանը տարրեր հասարակական խմբավորումները, նոր կարգը հանդես էր գալիս որպես անհրաժեշտություն, — հարկ էր, որ յուրաքանչյուր ոք իր տեղը որոշեր ծագող սիստեմում։ Եվ Օգոստոսի ախարվ կողմնակիցները և պասսիվ կերպով նրա հետ հաշտվածները, բոլորն էլ իրենց դիրքերի ներքին հիմնավորում էին որոնում։ Այդ ավյունը, սակայն, կարճատև եղավ։ Հենց սկզբից արդեն հռոմեական պետության նոր ծաղկման առթիվ խախտման տոներին սկսեցին միախառնվել հնազանդության, անուրջի և հոգնածության մոտիվներ և որքան ավելի հեռուն էր գնում, այնքան ավելի շատ էր զգալի դառնում կայսրության մահացուցիչ մթնոլորտը։ Հռոմեական հասարակությունը կորցնում է այն բանի զգացումը, որ ինքը ընդուսարակությունը կորցնում է այն բանի զգացումը, որ ինքը ընդունակ է կառավարելու իր ճակատագիրը և հաճույքով ունկնդրում է ամեն տեսակի զառանցանքների՝ աշխարհը ղեկավարող ծածուկ ուժերի մասին։ Քաղաքացիական պատերազմներում և Օգոստոսի հաստատած «նոր դարում» տեսնում են հինավուրց «մար-

գարեությունների» իրագործումը: Կրոնա-միասնական հոսանքները, որոնք զարգացել էին ռեսպուբլիկայի կործանման ժամանակաշրջանում, այժմ պաշտոնապես խրախուսվում էին: Լայն հորձանքով տարածվում էին հելլենիստական հավատալիքները: Վհուկության մասին պատկերացումները, որոնք առանց այն էլ վերացված էին կրթված մարդկանց նեղ շրջանում միայն, հանդես են գալիս նոր ուժով, պարուրվելով արևելյան աստղագուշակության և կախարդության մեջ: Այդ հավատալիքները պաշտպանություն են գտնում նաև ուշ հելլենիստական գոհճիկ փրիստոփայության, օրինակ Պոսիդոնիսի ուսմունքի մեջ: Նրա ուսմունքն այն իմաստունի մասին, որը ազատ կերպով ենթարկվում է օրհասին և գիտակցորեն իր կամքն ուղղում է ճակատագրի կանխորոշվածը իրագործելու ուղղությամբ, միանգամայն պիտանի փրիստոփայություն էր կեսարիզմի համար: Օգոստոսը, անձնապես հակված լինելով զեպի իր ժամանակի սնտրիապաշտությանը, չմտնեց շատերը, իրեն Սոռալի հետևորդ է համարում: Այնուամենայնիվ, նոր հանգամանքները շնորհակալ հող չէին հանդեսանում փրիստոփայական ստեղծագործության համար: Փիլիսոփայությունը կամ դառնում է հին ուսմունքների մեկնաբանությունը (Սենեկայի արտահայտությամբ՝ «դառնում է ֆիլոլոգիա»), կամ ներփակվում է մասնավոր կյանքի էթիկայի նեղ սահմաններում: Թե հռոմեական մասնանները, որոնց նոր կարգերը հետո էին պահում քաղաքական կյանքից, և թե վերնախավը, որի կայսրությունը ցանկանում էր գրավել և իսպառ դնել իրեն,—բոլորն էլ ձգտում են պարփակվել մասնավոր կյանքի ոլորտում: Այդ պարփակումը ամենատարբեր ձևեր է ընդունում—բացել բարձր կյանքի հաճույքների հետևից ընկնելուց մինչև ճգնավորական ինքնապահմանափակումը: Մեծ հաջողությամբ էին օգտվում ստոփիա-կիլիսիական և նոր-պլուվագորական կարգի բարոյախոսական քարոզիչները, որոնք կոչ էին անում բարոյական կատարելագործության: Հռոմայեցի Սեքստիուսը գործնական թեքումով սեփական փրիստոփայական սխառն ստեղծեց. իր ներքին աշխարհի վրա կատարվող ամենօրյա աշխատանքում անհատը պետք է մշակեր իր մեջ «համբերատարություն», ճակատագրի հարվածներին դիմադրելու ուժ: Պետական կարգերի փոփոխությունը Սեքստիուսը վերաբերվում էր պասսիվ տհաճությամբ. նա հրաժարվեց սենատորի կոչումից, որ առաջարկեց նրան Հուլիոս Կեսարը, իսկ

կոմիտեյան, գաղափարական բովանդակության բարձրացմամբ, կլա-
սիկ ոճին և ներդաշնակ ձևին վերադարձով: Սովելի խոր ստեղծ-
արված ինքնագիտակցության զուգակցումը օրեկտիվ աշխարհ-
նամաստավորելու ձգտման հետ, հելլենիզմի մանրազարդ արվեստի
զուգակցումը հունական գրականության կլասիկ օրինակների խո-
շոր և պարզորոշ ձևի հետ՝ հոմոնեական պոեզիայի նոր ոճ են
ստեղծում: Արտացոլելով հոմոնեական կուլտուրայի ատոմակա-
նացած անհատի աշխարհազգացողությունը, այդ պոեզիան չու-
նեցա՛վ այն լայն ժողովրդական բնույթը, որով աչքի էք ընկնում
հունական պոլիսի կլասիկ գրականությունը և իր առաջ այնպիսի
սուր ու խոր պրոբլեմներ չի դնում, ինչպես V դարի ատտիկական
դրաման, բայց ներքին ապրումների լարվածությամբ նա հաճախ
ձայնակցում է արդեն Նոր ժամանակի պոեզիային և, գեղարվես-
տական արժեքի իմաստով, ամենաաչքի ընկնող երևույթն է հետ-
պոլիսյան ժամանակաշրջանի ամբողջ անտիկ գրականության մեջ:
Կլասիկական ճաշակը, որ զարգացել էր կայսրության կենտրո-
նում, իր ազդեցությունն ունեցավ նաև հունական գրականության
վրա: Հունական պոեզիայում նույնպես հնչում է «գիտական» հել-
լենիստական ոճից ետ նահանջելու կոչ, իսկ պրոզայում հաղթա-
նակում է «ատտիկիզմը»:

Գրականության բովանդակության բարձրացման դրույթը գտնում էր և պաշտոնական աջակցություն: Օգոստոսը և նրա մերձակա օգնականները շահագրգռված էին, որպեսզի գրականությունը ուղղեն դեպի նոր կարգերի իդեոլոգիական հիմունքների պրոպագանդան: Օգոստոսի մտերիմ Մեկենասը իր շուրջն էր համախմբում պոետներին և ջանում էր նրանց հետաքրքրությունը հարկավոր ուղղության դարձնել: Այդ առումով նա որոշ հաջողությունների հասավ, թեպետ իմպերատորի որոշ ցանկությունները այնուամենայնիվ անկատար մնացին. այսպես, հռչակավոր պոետներից ոչ մեկը չհամաձայնվեց ստեղծել այնպիսի մի էպոս, որի մեջ փառաբանվեին Օգոստոսի «գործերը»: Մեկնասի խմբակը հոռմեական պոեզիայի մեջ նոր շարժման կենտրոնն էր. նրան էին պատկանում դարաշրջանի ամենահռչակավոր պոետները՝ վերգիլիուսը և Հորացիուսը: Դեպի նոր քաղաքական կարգերը ավելի անկախ վերաբերմունք մենք գտնում ենք այլ գրական խմբակներում: Դրանցից մեկը խմբավորված էր հռչակավոր գորավար և հետոք Մեսսալայի շուրջը, մյուսը՝ Անտո-

նիտսին մատ պետական դործիչ, հսկաւոր և պատմաբան Ասիւնի
Պոլլիոնի շուրջը:

Հետաքրքրութիւնը դեպի գրականութիւնն արտահարգուե-
աճեց: Կայսրութիւնն, ըստ Վերգիլիոսի արտահայտութեան, «պա-
րապութիւն ստեղծեց», և գրականութիւնը, մասնավորապէս պոե-
զիան, սիրված գրադմունքներից մեկը դարձավ՝ ահաբեկ քաղաքա-
կան գործունեութեանից հեռացված հոռմեական արխաոսկրա-
տիայի համար: Հորացիուսը մոտաւորապէս մեր թ. ա. 15 թվին
կարող էր կատակի ենթարկել պոետիկական դիլեմանտիզմը՝
«մենք բոլորս՝ գիտնական և ոչ գիտնական մեջընդմեջ, ստանա-
վորներ ենք դրում»: Պոեզիան, որին համեմատաբար տակաւին ոչ
աչնքան վաղուց վերելից էին նայում, այժմ փառաբանվում է, որ-
պէս կուլտուրայի կրող, որպէս փառքի աղբյուր, պոետի օւ նրա
հայրենիքի համար և անմահութեան աղբյուր նրանց համար, ում
նա երգում է: Նույնիսկ, չնայած մեր շատ սուղ տեղեկութեաննե-
րին նվազ նշանակութիւն ունեցող հեղինակների մասին, կարելի
է Օգոստոսի ժամանակվա 50 պոետներից ոչ պակաս անվանել
չխտեւելով արդեն այն մասին, որ գրականութեան բոլոր հովանա-
վորները, սկսած իմպերատորից, իրենց պարտքն էին հա-
մարում մարզվել պոետիկական արվեստի մեջ: Ներկորդական
պոետներից մեկը հայտնի էր նրանով, որ «առանձին հաճույքով
իր երկերի մեջ մտցնում էր արեգակի ծագման և նրա մայրամու-
տի նկարագրութիւններ»: Հանդես են գալիս և բանաստեղծուհի-
ներ: Այսպիսի քանակութեամբ հեղինակների գոյութեան պայման-
ներում զարմանալի չէ, որ անտիկ պոեզիայում բոլոր հայտնի
ժանրերը ներկայացված են այս քննվող շրջանի հոռմեական գրա-
կանութեան մեջ: Աշխուժ գրական շփումը կազմակերպական նոր-
ձե ստացավ «ռեցիտացիաներում»՝ դեռ չհաստատակամ երկերի
հասարակական ընթերցանութիւններում: Ռեցիտացիաների նա-
խաձեռնողը վերոհիշյալ Ասիւնիոս Պոլլիոնն էր: Այդ կապակցու-
թեամբ սուր հետաքրքրութիւնը զարթեց դեպի գրական քննադա-
տութեան հարցերը: Մանր պոետների հսկայական մեծամասնու-
թիւնը մոտացվեց արդեն մոտակա սերունդների կողմից: Առաջա-
տար դեմքերն շուտով ճանաչվեցին որպէս հոռմեական պոեզիայի
կլասիկներ և նրանց ստեղծագործութիւնը մեղ է հասել շատ ավե-
լի մեծ լիակատարութեամբ, քան այդ տեղի ունի ռեսպուբլիկական
ժամանակի հեղինակների վերաբերմամբ:

Պակաս հետաքրքրութիւն չէր շարժում պերնաստոսութեանը:

քայլ խոսքի արվեստի այդ ճյուղի համար, որն այնքան նշանակալի դեր էր խաղում նախընթաց ժամանակաշրջանում, նոր կարգերը քիչ էին նպաստավոր: Կայսրության հաստատումով քաղաքական ճառը կորցրեց իր նշանակությունը, իսկ դատական պերճախոսության հնարավորություններն այնքան սեղմվեցին, որ հռետորները հազվադեպ էին հրապարակում դատարանում արտասանած ճառերը: Ինչպես և հելլենիստական Հունաստանում, հռոմեական պերճախոսությունն ընդունում է ճարտասանական ղեկավարացիայի, այսինքն ֆիլիտիվ, կյանքից հեռու թեմայով ճառի թնույթ:

Պոեզիայում գերիշխող կլասիցիզմին հակառակ՝ ճարտասանական պրոզան զարգացնում էր նյարդային, աֆեկտավորացրած ուճ. Յիցերոնի սահուն պարբերությունը փոխարինվում էր կարճ, ճշգրիտ ֆրազների առազ, հուզված հերթադաշտով: Լատինական զնահատվում էր արտահայտությունների սրությունը և էֆեկտավոր սեղմությունը (այսպես կոչված «սենտենցիան»):

Գոյություն ունեին երկու տեսակ ղեկավարացիաներ: Դրանք, նախ և առաջ, կոնտրովերսիաներն էին, իմպրովիզացված դատական ճառերը: Հորինված կազմույթներ էին չեղած, գրեթե «վիպական» դեպքերի համակցումներով, «տիրաններով» և «ծովահեններով», ընտանեկան դժտություններով և աղջիկներ հափշտակողներով: Դրանք հիմք էին ծառայում իրավական կամ բարոյական նորմաների միջև, զգացմունքի և պարտականության, ձեռքի իրավունքի և իրավագիտակցության միջև: Հորինված կոնֆլիկտները զարգացնելու համար: Մյուս տեսակը՝ սվաստրիաներն էին, այն մտությունները, որոնք զրկում էին պատմական կամ (ավելի հազվադեպ) դիցաբանական դեմքերի բերանը որևէ սուր սխտուարից: Գեկլամացիաները կարծես թե ողբերգության մենախոսություններ կամ «խոսքի մրցումներ» էին՝ անջատված գրամատիկական գործողությունից և սովորաբար դիցաբանական ոլորտից: Դարդիային բնագավառը փոխադրված, բայց հեռու առօրյա կենսարդիային բնագավառը փոխադրված, թեմաներն անցնում էին սերնդեցադի հարաբերություններից: Թեմաներն անցնում էին սերնդե սերունդ, հույներին՝ հռոմեացիներին: Հարկ չէր լինում ոչ սյուժեի նորություն, ոչ մտքերի բովանդակալիցություն: Մեծված թեման նորություն, ոչ մտքերի բովանդակալիցություն: Խոսքի փալ, հռետորական կատարման արվեստ — սրանք էին այն պահանջները, որոնք առաջադրվում էին ղեկավարացիային: Հռոմեական ղեկավարացիական արվեստի հետ մեր ժանոթությունը հիմնված է

Սենեկա Ավագի (Հայտնի փիլիսոփայի հոր) ժողովածուի վրա՝ Արտակարգ հիշողություն ունենալով, այդ դեկլամացիաների սիրահարը իր ծերության տարիներում վերադառնալու է Օդեսսոսի՝ ժամանակի տարբեր հոսանքների և ճարտասանության դասաւորումների բազմաթիվ թեմաների մեկնաբանումները:

Կլասիկ ուղղությունը, որը հռոմեական գրականությունը ավելի բարձր աստիճանի հասցրեց, ստեղծել էին այն գրողները, որոնք կրել էին ռեսպուբլիկայի կործանումը և դեպի նոր կարգերն ունեցած իրենց վերաբերմունքի մեջ մտցրել էին տառապանքով ձևաք բերած աշխարհայացքի եռանդն ու համոզվածությունը: Կայսրության պայմաններում աճած հաջորդ գրական սերունդը աչքի էր ընկնում դեպի շրջապատող աշխարհն ունեցած իր ավելի մակերեսային, «սպառողական» վերաբերմունքով: Դեկլամացիաներով հրապուրվելը՝ սկսվող անկման, կյանքի բովանդակության աստիճանի իջեցման սիմտոմն էր: Քննվող ժամանակաշրջանի երկրորդ կեսին ճարտասանա-դեկլամացիոն ոճը թափանցում է և պոեզիան, դրանով նախանշելով հռոմեական գրականության հետագա ուղիները կայսրության դարաշրջանում:

2. ՎԵՐԳԻԼԻՈՒՍ

Նեոտերիկներից դեպի «կլասիկ» ոճը գրական շրջադարձը լիակատար պարզորոշությամբ դրսևորվում է այն գրողի՝ ստեղծագործության մեջ, որն ավելի շատ, քան որևէ մեկ ուրիշը, կարող է ծագող կայսրության իդեոլոգիական դրոշակակիրը համարվել: Այդ՝ Պուբլիուս Վերգիլիուս* Մարոնն է, որը իմպերատորական Հռոմի ամենահռչակված պոետն է:

Վերգիլիուսի կյանքը տալիսին անտիկ շրջանում առաջադիմ նյութ էր դարձել: Դրա հետ միասին, հին կենսագիրները կենսագրական մի շարք ճշգրիտ տեղեկություններ ունեին, որոնք սկիզբ էին առնում Վերգիլիուսի ժամանակակիցներից, մասնավորապես նրա բարեկամ՝ էպիկական և ողբերգու պոետ Վարդեստից: Համաձայն անտիկ կենսագիրների հաղորդման, Վերգիլիուսը եղել է հյուսիսային Իտալիայի ազատ բնակչության ստորին խավերից: Նրա հայրը, լինելով անցյալում հայտնի չէ արհեստավոր թե օրա-

* Վերգիլիուս ձևը, որ ծագել է ուշ անտիկ ժամանակ և տարածվել Թ. Միչին դարերում, ճիշտ չէ:

վարձու, կարողանում է իր գույքային գրույթունը բարելավել և հողաբաժին է ձեռք բերում Մանտուա քաղաքի մոտերքը: Այստեղ էլ ծնվում է Վերգիլիուսը (70 թվի հոկտեմբերի 15-ին): Սկզբնական ուսումը նա ստանում է հարեան Կրեմոնում, այնուհետև Մեդիոլանում (Միլանում)՝ հյուսիսային Իտալիայի կուլտուրական կենտրոնում, իսկ 50-ական թվականների վերջին տեղափոխվում է Հռոմ ճարտասանության և գիտությունների մեջ կատարելագործվելու: Փաստաբանական կարիերան, որի համար սովորաբար պատրաստվում էին ճարտասանական դպրոցի սաները, ձախողվեց: Վերգիլիուսը հռետորական ընդունակություններ չունեց և միայն մի անգամ է հանդես եկել դատավորների առաջ: Ինչպես հաղորդում է ժամանակակիցներից մեկը, պոետը խոսում էր դանդաղորեն և խոսքի եղանակով «գրեթե նման էր անգիտակ մարդու»: Դրա հետ մեկտեղ նա աչքի էր ընկնում արտակարգ ամոթխածությամբ և ավելի ուշ տարիներում, լինելով արդեն հռչակավոր պոետ, շփոթության մեջ էր ընկնում, երբ նա երևալով որևէ հանրային վայրում հետաքրքրվող բազմության ուշադրություն էր գրավում: «Բարձր հասակով, թխադեմ, շինականի կերպարանքով, թույլ առողջությամբ» — այսպես է նկարագրում Վերգիլիուսին անտիկ կենսագիրը (Դոնատը):

Վերգիլիուսի երիտասարդ տարիներն անցնում էին զաղափարական երկակի ազդեցության տակ: Մի կողմից, նրան հրապուրում էր նեոտերիկական պոեզիան, և նա «նոր» ոճով լիրիկական բանաստեղծություններ էր հորինում: Դրանց շարքում մենք զբոսնում ենք լիրիկական զեղումներ, մտորումներ, ծիծաղաշարժ ոտանավորներ, խիստ հարձակումներ առանձին անձանց վրա: Վերգիլիուսը փորձում է մոտենալ Կատուլլուսի ոճին, մեջբերումներ է անում և փոփոխում է նրա ոտանավորները: Այդ պատահեկան ոտանավորները հրապարակվեցին արդեն պոետի մահվանից հետո և կազմեցին «Մանր բանաստեղծությունների» (Catalertion) մի փոփոքիկ ժողովածու:

Երիտասարդ Վերգիլիուսի պոետիկական հետաքրքրությունների մասին մեր տեղեկությունները նշանակալիորեն ավելի լիակատար կլինեին, եթե միայն իսկապես նա լիներ «Մոծակ» և «Կիրիս» (ծովի թռչուն) «գիտական» էպիլիանների հեղինակ, որոնք հետագայում վերագրվում են նրան: Այդ երկու պոեմների իսկականությունը, սակայն, չափազանց կասկածելի է. նույնիսկ շատ հնարավոր է, որ «Մոծակը» գիտակցաբար արված ֆալսիֆի-

էպոսիա է և հրապարակված է որպէս հռչակալոր հեղինակի պատանեկական երկ: Ուշ անտիկ ժամանակներում այդպիսի կեղծ վերգիլիուական բանաստեղծութիւնների քանակն է՛լ ավելի աճեց: Նիւնիսկ Catalepton ժողովածուում բոլորը չէ, որ անվիճելիորեն կարելի է վերգիլիուսներ համարել:

Մյուս ազգեցութիւնը ելնում էր այդ տարիներին լայնորեն տարածված էպիկուրյան դպրոցից: Այդ ազգեցութիւնը վերգիլիուսին դրոշմ հրաժեշտ տալ ճարտասանութեանը և, ըստ իր սեփական խոսքերի, «առադաստն ուղղել երանութեան նախահանգիստը, սլանալով դեպի մեծ Սիրոնոսի իմաստուն խոսքերը»: Հուշատաճելով «կյանքն ազատագրել բոլոր նրան ծանրաբեռնող հոգսերից», նա պատրաստ էր ղոհաբերելու նույնիսկ դեպի պոեզիան ունեցած իր հեռաբրբրութիւնը: Սիրոնոսի և Ֆիլոդեմոսի այդ նույն դպրոցն անցել է արդեն հիշատակված բանաստեղծ վարիուսը, որի հետ վերգիլիուսը սերտ «էպիկուրյան» բարեկամութիւն է հաստատում, այնուհետև, թերևս, Հորացիուսը, այսինքն՝ ապագա Օգոստոսյան կլասիցիզմի ամենաականավոր ներկայացուցիչները: Ռեսպուբլիկայի վերջնական կործանման փոթորկալից տարիներին երիտասարդ պոետները ձգտում էին ամբողջական և ավարտված աշխարհայացքի, հազթահարելով նեոսերիկներին սուրբկաթիվիդմն ու ֆորմալիզմը: Մասնավոր կյանքին անցնելու և քշով բավարարվելու էպիկուրյան քարոզը խոր հետք թողեց վերգիլիուսի ամբողջ հետագա ստեղծագործութեան վրա: Նրան ամենի քիչ շոշափեց էպիկուրիզմի յուսավորական կողմը, բայց այնուամենայնիվ Լուկրեցիուսը՝ Կատուլլուսին զուգընթաց՝ նրա համար երկրորդ պոետիկական ուսուցիչ դարձավ:

«Գիտական» և զգացողական ալիքսանդրիականութեան և բնութեան դրկում հանդարտ կյանքի իդեալի գուդակցմամբ ստեղծվեց վերգիլիուսի առաջին նշանակալից երկը, նրա «Բուկոլիկաներ» ժողովածուն (մոտավորապէս 42—39 թ. թ.): Ինչպէս ցույց է տալիս հենց վերնագիրը, հոռմեական պոետը վերաբնորոշում է Թեոկրիտոսի հովական յդիլիաների ժանրը: Թեոկրիտոսի երկերի ժողովածուն, հրապարակված I դ., պարունակում էր տասը գուտ «բուկոլիկ» երկ և նույն քանակով բանաստեղծութիւններից էլ, այսպէս կոչված «էկլոգաներ»-ից*, կազմված է վերգիլիուսի

* Էկլոգա — «ջոկում», հատընտիր, այսինքն՝ աւանդին հրապարակված ու մեծ երկ (կամ երկի մաս):

մոդովածուն: Հոռմեական գրականության մեջ մտցնելով այնտեղ չնեղկայացված (գոնե սխտեմատիկորեն չնեղկայացված) բուհո-
յիկական ժանրը, Վերգիլիուսը դեռ հետևում է նեոտերիկների
պոետիկական գծին, դեպի հելլենիստական պոեզիան կողմնորոշ-
վելուն, բայց նրա վերաբերմունքը հովվական թեմատիկային
պաշտիորեն տարբերվում է Թեոկրիտոսի դրուլիսներից: Սգաագոր-
ծելով հովվական դիմակը սիրային տառապանքի պոեզիայի հա-
մար, Թեոկրիտոսը հովվին պատկերում էր հեգնանքի որոշ նրբե-
քանգով, իր սանդձած տիպարի պրիմիտիվության հանդեպ հեղի-
նակի կուլտուրական գերադանցության ընդգծումով: Վերգիլիուսը
չունի հեղինակի և պերսոնաժի միջև այդ տարածության հեռավո-
րությունը: «Բուկոլիկաները», որ հորինվել էին քաղաքացիական
պատերազմի սուր մոմենտներից մեկում, արտահայտում էին փա-
խուստը իրականությունից՝ «արկադիացիների», սիրուն և պոե-
զիային անձնատուր եղածների, իդեալական աշխարհը: Այդ աշ-
խարհը գերծ է այն արատներից, որոնց համար ռեալութիկայի
վերջի բարոյախոսները կշտամբում էին Հռոմի հասարակությունը,
գերծ է հարստության և իշխանության ձգտումից, բայց նա
ազատ է նաև քաղաքացիական պարտականություններից: Հեռու
էինելով պոլիսային կապերից, «հովիվները»* մարմնացնում են
մասնավոր կյանքի իդեալը և շատ շուտով — արդեն «Բուկոլիկա-
ները» գրելու պրոցեսում — Օկտավիանոսի հավատարիմ կողմնա-
կիցներն են դառնում, արտացոլելով պոլիսային մարդու անցումը
կայսրության ժամանակի մարդուն: Վերգիլիուսն այդ աշխարհին
վերաբերվում է լիակատար համակրությամբ, և պերսոնաժներին
պոետից բաժանող սահմանագծերը ջնջվում են: «Հովիվները» քաջ
երազեկ են Հռոմի գրական վեճերին, բարեկամությամբ կապված
են նորագույն ուղղության պոետների հետ և արհամարհանքով են
վերաբերվում գրական հնադավաններին: Նրան համապատասխան-
ել հովվական կյանքի կենցաղային նյութը հռոմեական պոե-
տի համար ավելի քիչ դեռ է խաղում, քան Թեոկրիտոսի հա-
մար, և մատուցված է մեծապես ոչ պարզորոշ կերպով: Վերգի-
լիուսը հոգ չի տանում սխտեմատիկայի պարզության կամ կայու-
նության մասին. գրեթե յուրաքանչյուր էկլոգայում կարելի է
նուրբան բերել թերապուցություններ և հակասություններ: Պայ-
մանների իրական շինելը շեշտված է աշխարհագրական շփոթու-

Ֆյունով. «արկադիացիները» դուրս է գալիս, որ գտնվում են հյուսիսիտալիական Մինչիոյի ափերին, և շատ դժվար է լինում տարբերել՝ որտեղ է վերջանում բուկոլիական պոեզիայի տրագիցիոն Սիցիլիան ու Արկադիան և որտեղ է սկսվում Վերգիլիուսի համար հարազատ հյուսիսիտալիական պեյզաժը: Պոեմն ավելի մեծ արժեք է տալիս տրամադրության միասնությանը, քան կենցաղի մանրամասնություններին: Առաջին պլանի վրա է մղվում բուկոլիկ երգի հուզա-պաթետիկական կողմը, ներքին ապրումի լարվածությունը: Տրամադրության ֆիքսումը չի պահանջում թեմայի ավարտված մշակում. 9-րդ էկլոգայում հատվածներ են մեջ բերվում «անավարտ» կամ «մոռացված» բանաստեղծություններից — այդ ուշադրավ փորձ է պոետիկական ֆրագմենտացնելու, որն արտասովոր էր անտիկ ժամանակի համար: Վերգիլիուսի հովիվները միանգամայն պայմանական դեմքեր են՝ ցանկացած թեմայով նրբին և զգայուն ոտանավորներ արտասանելու համար, և իրականությունը կարող է ամենատարօրինակ դուզակցությունների մեջ մտնել բուկոլիական աշխարհի հետ:

Իբրև տիպիկ «գիտնական» պոետ, Վերգիլիուսն ամենալայն շափերով օգտվում է իր նախորդների պոետիկական նյութից: Որոշ էկլոգաներ՝ Թեոկրիտոսից և հելլենիստական մյուս հեղինակներից փոխ առնված քաղվածքների, մոտիվների, կերպարների, առանձին արտահայտությունների գրեթե մոզաիկներ են: Սովորաբար նա պահպանում է հովվական մենախոսության կամ դիալոգի տրագիցիոն շրջանակը՝ ամենից հաճախ երգելու մրցումը, որի ժամանակ մրցակիցները կամ մեծ ոտանավորներ են արտասանում, կամ իրար երկտողեր ու քառյակներ են ուղղում: Այս ամբողջ հեռուն գնացող կախման հետ միասին, Վերգիլիուսն ըստ լիրիկական տրամադրության ինչ-որ նոր բան է ստեղծում: Ամենավաղ էկլոգներից մեկը և մեկն էլ ամենաուշից (2-րդ և 8-րդ) պատկերում են սիրահարված հովիվի տառապանքը: Շատ բան գրեթե բառացիորեն թարգմանված է Թեոկրիտոսի «Կիկլոպից» և մյուս իդիլիաներից, բայց, փոխ առնելով, Վերգիլիուսը հաճախ բնորոշ, փոփոխում և նյութը դասավորում է ըստ իրեն: Թեոկրիտոսի համար բնորոշ սիրո տառապանքի հեգնաբար մատուցումը փոխարինված է ապրումների լարված հուշով, զգացմունքների բարդ գեղգեղանքով, և սիրային զեղումը փոխանցվում է ողբերգական պաֆոսի տոների: Ստացվում են լիրիկական մոնոդրամաներ «երիզային» կոմպոզիցիայով: Թեոկրիտոսի համեմատ-

տությամբ՝ ներքին զգացմունքի բարձր լարվածությունը, մյուս կողմից, դուրս է գալիս նեոտերիկների մերկ սուբեկտիվիզմի սահմաններից: Կատուլուսի համար արտաքին իրականությունն անհետացել է, Վերգիլիոսը նորից ձեռք է բերում այն, և ամենից առաջ բնությունն զգալու մեջ. պեյզաժն ու արամադրությունը նրա համար մի ամբողջություն են կազմում: Բուկոլիկական աշխարհում Վերգիլիոսը կյանքի հաստատումն է որոնում և համապատասխանորեն լրացնում և վերամշակում է Թեոկրիտոսի թեմատիկան: Չբաժանած սիրո մասին վշտալի մենախոսությունը, բուկոլիկ մրցման կարգով հետևում է երջանիկ սիրո մասին երգը, որը վերամշակում է Թեոկրիտյան Սիմեփեի կախարդանքի, բայց այս անգամ բարեհաջող վերջավորությամբ (8-րդ էկլոգա). Դավնիսի կործանման համար ողբը փոխարինվում է ցնծությամբ՝ նրա աստվածացման առթիվ:

Սակայն պայմանական հովվական կյանքի մեջ մուտք է գործում ակտուալ պատմական իրականությունը: Դրա համար առաջին խթանողը եղավ կենսագրական կարգի փաստը: Նրբ մոտավորապես 41 թվին Վերգիլիոսի փոքրիկ կալվածքը բռնագրավվեց Օկտավիանոսի զինվորների օգտին, պոետն ազդեցիկ գրական բարեկամների միջոցով հասավ իր իրավունքների վերականգմանը: Ժողովածուն հրատարակելիս առաջին տեղը զբաղեցրեց հետևյալ հոսիվը՝ փառաբանում է այն «աստվածային պատանուն», որը համընդհանուր խառնակության ժամանակ հողաբաժինը վերադարձնում է իրեն: «Փաղաքացիների գժտության» հանդեպ տաժած դառնությունն ու զգվանքը թելադրում են այդ էկլոգայի երկրորդ հովվի կերպարը՝ նա վտարվում է իր հարազատ վայրերից: Ժամանակակից քաղաքական թեմատիկան, այսպիսով, մտնում է Վերգիլիոսի գեղարվեստական տեսադաշտը, չխախտելով տակավին բուկոլիկ կոլորիտը:

Այդ ուղղությամբ հաջորդ քայլը մենք գտնում ենք հուլիական շորթորդ էկլոգայում: Այն ուղղված է Ասինիուս Պոլիոնին, 40 թվի կոնսուլին, Վերգիլիոսի հովանավորողներից մեկին և նրան բուկոլիկական պոեզիայի զբաղմունքների մեջ ռեզնանսի: Հեղինակը կոչ է անում հովվական Մուսային «երգել ամբելի կարևոր առարկաների մասին» և պատգամախոսի մշտնապատ հանդիսավոր ոճով նախագուշակում է նոր դարագլխի գալուստը. այդ կապված է առաջիկա ընթացիկ 40 թվին ինչ որ մասնական ծնվելու հետ, դա լինելու է աշխարհի ապագա տիրակալը, որը նկարա-

գրված է միաժամանակ մարդկային և աստվածային դժերով և իր հետ բերում է երկաթե դարի վերջը և ոսկե դարի սկիզբը: Այդ էկլոգան գրավում էր Վերգիլիուսի մեկնաբանների լարված ուշադրությունը թե հին և թե նոր ժամանակ, և առաջացրել է հսկայական գրականություն: Անտիկ շրջանում արդեն նշմարվել էին մեկնաբանության երկու հիմնական գծեր՝ պատմական և դիցաբանական. այդ երկու տեսակետներն էլ մինչև այժմ շարունակում են իրենց կողմնակիցներն ունենալ: Առաջին մեկնաբանությունը Վերգիլիուսի բանաստեղծությունը հարմարեցնում է սպասվող մահվան ծննդյանը՝ այդ ժամանակվա հոռմեական նշանավոր ընտանիքներից որևէ մեկում: Այդ ընտանիքի ավելի ճշգրիտ որոշման հարցում պատմական հայացքի կողմնակիցները տարակարծիք են և անվանում են տարբեր անուններ — Օկտավիանոսի, Անտոնիոսի, վերջապես էկլոգայի հասցեատիրոջ Ասինիուս Պոլիոնի, որի որդին հետագայում հանդես էր գալիս հավաստիացնումով, որ բանաստեղծությունը գրված է իրեն պատվին: Երկրորդ ուղղության տեսակետից, չորրորդ էկլոգան պարունակում է իրերի նոր կարգի փառաբանումը՝ դիցաբանական մարգարեացման ձևով մարդ-աստծու ծնվելու մասին, որի հետ է կապված աշխարհի նորոգվելը. «մանուկն» իրական էակ չէ, և ոչ նրա, ոչ էլ նրա ծնող-նորոգվելը. «մանուկն» իրական էակ չէ, և ոչ նրա, ոչ էլ նրա ծնողների համար հարկ չկա որոնել պատմական անուն: Այս վերջին հայացքի համար բերվում են բազմաթիվ նպաստավոր պատճառաբանություններ, բայց միևնույն հարցը դեռ չի կարող վերջնականապես լուծված համարվել: Հին քրիստոնյաները կարծում էին, որ էկլոգայում նախագուշակված է Քրիստոսի հանդես գալը, և եկեղեցին հարգանքով էր վերաբերվում կոապաշտական պոետին, որպես բարձրագույն իմաստություն ունեցողի: Այդ հին քրիստոնեական մեկնաբանության մեջ ճշմարտության այն մասնիկը կա, որ Վերգիլիուսը իրեն «գիտնական» պոետ օգտագործել է փրկիչ-աստվածների մասին այն նույն հելլենիստական պատկերացումները, որոնցից հետագայում ստեղծվեց քրիստոնեությունը: Այդ էկլոգան, հավանաբար, գրված է 40 թվի վերջին, երբ Օկտավիանոսի և Անտոնիոսի միջև կնքված խաղաղությունը կարճատև հույսեր ծնեց հանգիստ ժամանակների գալստյան վերաբերյալ:

Յուրակերպ են վեցերորդ և տասներորդ էկլոգաները: Վեցերորդ էկլոգան հասցեագրված է Վարուսին, որը Վերգիլիուսին ծառայություն մատուցելով նրա կալվածքի գործում, նրանից փառաբանումն էր սպասում որևէ էպիկական պոեմում: Վերգիլուսը

ձևափոխելով Կալիմաքոսի՝ արտահայտությունը, իրենից հեռացնում է էպոսը՝ «հարկ է որ հովիվը գեր ոչխարներ ունենա, բայց երգի ափելի նիհար երգեր»։ Պոեմի փոխարեն Վարուսին նաձոնում է առքը կապված և ազատված Սիլենոսի մասին, որը հովիվներին վարձատրում է երգով (այդ ասքը՝ անտառի դևի մասին է — անտիկ գուգահեռն է «благодарный леший» ուսուկան հեթախի, և ունի պարզ կենսագրական ակնարկ)։ Ասքը շրջանակ է ծառայում էվիթորիոնի կատալոգաձև ոճով մի ամբողջ սերիա «պիտական» սյուժեներ մուծելու, և դրա մեջ հյուսված է Վերգիլիոսի գրական բարեկամ Կոռնելիոս Գալլուսի՝ դիցաբանական էպիկաների և սիրային էլեգիաների հեղինակի, գովաբանությունը։ Այդ նույն Գալլուսը հանդես է գալիս տասներորդ, վերջին ելուղայում։ Գալլուսի սիրային տանջանքները պատկերված են թեոկրիայան Գալինիսի տառապանքների նման. նա հանգստություն է որոնում բուկոլիկական կյանքում, բայց չի գտնում՝

Ամեն ինչին Ամուրն է հաղթում, մենք էլ Ամուրին ենթարկվենք։

Բուկոլիկական ֆիկցիայի նյութի վրա Վերգիլիոսն ստեղծեց նոր տիպի լիրիկա. համաշմարհային գրականության համար այդ է «Բուկոլիկաների» նշանակությունը։ Անմիջականորեն հոմեական սյուժեի համար, բացի այդ, Վերգիլիոսի ժողովածուն ուներ ձևական մեծ նշանակություն։ Թեոկրիոսի դպրոցում Վերգիլիոսն ավարտեց նեոտերիկների սկսած լատինական հեկդամետրի ութմա-շաբաղյուսական բարենորոգությունը։ Հինավուրց հոմեական պոեզիայի երկարաշունչ և խճճված պարբերությունները փոխարինվեցին կարճ նախադասություններով, պարզ մասերի հոդավորումով, առանց ծանրաբեռնելու երկրորդական նախադասությունները, երգաձայն՝ երաշտական կատարման համար նախատեսված ոտանավորի հոսուն ընթացքով։ Վերգիլիոսով լատիներեն ոտանավորը նույն գեղարվեստական մակարդակին հասավ, որի վրա գտնվում էր պրոզան սկսած Յիցերոնի ժամանակից։

«Բուկոլիկաները» Վերգիլիոսին առաջ բաշեցին հոմեական պոետների առաջին շարքը, իսկ նոր քաղաքական կարգերն ընդունելու պատրաստակամությունը նրան մոտեցրեց. ղեկավար վերնելու պատրաստակամությունը նույն տեսնելուց հետո, նա, նախավին։ Շուտով «Բուկոլիկաների» լույս տեսնելուց հետո, նա, իր հին բարեկամ Վարիուսի հետ, ընկնում է Մեկենասի շրջանը, իր հին բարեկամ Վարիուսի հետ, ընկնում է Մեկենասի շրջանը, աշխինքն՝ Բուտրիայի տիրակալ Օկտավիանոսի ամենամերձավոր

շրջապատը: Օկտավիանոսին և Մեկեննանին է հասցեագրված Վերգիլիուսի հաջորդ երկը՝ «Գեորգիկ» («Երկրագործության մասին») դիդակտիկ պոեմը: Պոեմը դրա վրա աշխատել է յոթը տարի և ավարտել է 29 թվին միայն, արդեն Ալեցիոմի հակառակմարտից հետո:

Այդ թեման համապատասխանում էր Վերգիլիուսի անհնական հակումներին և դրա հետ միասին ակտուալ էր: Իտալիական մասը հողատիրության վերականգնման և քաղաքի պարագլխության դադարվածների մի մասի զրկումը հողից, քաղաքական չեզոքացման նպատակով՝ հարցը մի անգամ չէ որ առաջացել էր Հռոմում, իսկ ավերիչ քաղաքացիական կռիվներից հետո առավել ևս օրվեց: Նոր իշխանությունն այդ հարցում նույնքան անկարող դուրս եկավ, որքան և նախորդը, բայց հարցը քննարկվում և հուշում էր մտքերը: «Գեորգիկը» կազմված է չորս գրքից. առաջինը նվիրված է հողագործությանը, երկրորդը՝ ծառաբուծությանը և մասնավորապես խաղողի կուլտուրային, երրորդը՝ անասնապահությանը, չորրորդը՝ մեղրներին: Այդ նյութի դասավորման սովորական այն սխեման է, որը կիրառվում էր անտիկ գյուղատնտեսական տրակտատներում, ճիշտ է, մի քանի բաժինների դանցառումով (թռչնաբուծություն, այգեգործություն և այլն): Վերգիլիուսը մանրազնին կերպով ծանոթացել է հարցի գրականության հետ և օգտվել է բազմազան աղբյուրներից: Նա բոլորովին էլ չի ձգտում առարկայի լիակատար կամ նույնիսկ սխտեմատիկ քննությանը: Պոեմը, հասկանալի է, որ նկատի չունի գործնական նպատակների համար դասագիրք ծառայելու: Ագրոնամիկայով հետաքրքրվող կարող էր դիմել համապատասխան գրականությանը, որը մոտավորապես 37 թ. հարըստացել էր Մարկուս Տերենտիուս Վառոնի «Գյուղատնտեսության մասին» տրակտատով: Վերգիլիուսի դիդակտիկ խնդիրը ոչ այնքան ագրոնոմիական դիսցիպլինի շարադրումն էր, որքան երկրագործական աշխատանքի բարոյական արժեքի քարոզը, նրա ուրախությունների ցուցադրումը, գյուղատնտեսական գործունեության՝ որպես կյանքի սպեցիֆիկ ձևի՝ փառաբանումը: Այդ ձգտումը՝ շարադրել մասնագիտական առարկան կապված ավելի ձեռնհասոր աշխարհայացքային հարցերի հետ՝ տարբերում է Վերգիլիուսի «Գեորգիկաները» հելլենիստական գրականության նույննաման երկերից, որոնց մեջ սովորաբար գերիշխում է գիտնական էմպիրիզմի դրույթը: Պոեմի հունական վերնագիրը (Geor-

gica) փոխ է առնված նիկանդրոս Կոլիփոնացուց, բայց Վերգիլիոսն իր երկն. անվանում է «Ասկրեական երգ», որը նա երգում է «Հռոմեական քաղաքներում»։ «Ասկրեական երգ» — նշանակում է երկ Ասկրայացի Հեսիոդոսի ոճով։ Հեսիոդոսն այն հին հունական պոետն էր, որին ամենից հաճույքով էին վկայակոչում ալեքսանդրիականները, և նախկին նեոտերիկ Վերգիլիոսի ուղին դեպի լայն թափի պոեզիան գնում է Հեսիոդոսի միջոցով։

Էկլոգաներում գյուղական կյանքն ընկալվում էր նրա տված հանգստի տեսակետից. «Գեորգիկաներում» նա երեսը դարձնում է աշխատանքի կողմը։ «Համառ աշխատանքն ամեն ինչ հաղթեց», — հնչում է այժմ, առաջվա՝ «ամեն ինչ հաղթում է սերը» արտահայտության փոխարեն։

Հայրն* ինքը ցանկացավ՝

Ուղին երկրագործի հանգիստ ըլինի, նա առաջինը վարպետորեն
Հողը մշակեց, հույսով մահկանացուների սրտերը հուզեց,
Քնկոտ քարացած արքայությունը միանգամայն մերժեց։

Աշխատանքի դերի մատնանշելը՝ Վերգիլիոսին մոտեցնում է Հեսիոդոսին։ Բայց, այն ժամանակ երբ «Աշխատանքներ ու օրերի» հեղինակը տալիս էր գյուղացիության դաժան կենցաղի և սոցիալական ծանր դրության պատկերը, Վերգիլիոսը շինական կյանքը պարուրում է իդեալիստական ուտոպիայի շղարշով, պատկերելով այն, որպես «ոսկե դարի» պահպանված մնացորդ։ Հռոմեական կայսրության պոետը նշանակալիորեն զիջում է հին հունական ռապսոդին՝ աշխարհի սոցիալական հարաբերությունները բաց ճակատով դիտել կարողանալու հարցում։ Նա իրավացիորեն նշում է, որ Հռոմի հզորությունն աճել է ազատ գյուղացիության հիման վրա, բայց նրա տեսադաշտից դուրս են մնում լատիֆոնդիաները, հողագրկումը, գյուղատնտեսության մեջ ստրկական աշխատանքը։ Շինականներն իրենք չգիտեն, թե որքան երջանիկ է նրանց կյանքը՝

Ո՛հ, հույժ երանություն — եթե միայն գիտենային իրենց երջանկությունը
Դյուլի բնակիչները։

Հանգիստ, աշխատանքային և ապոլիտիկ շինական կյանքի պոզիերությունը, իտալիկական գյուղացիության պրիմիտիվ բարքերի

* Հայրը՝ Յուպիտերն է։

և հավատալիքների իդեալականացումը՝ էպիկուրականի այդ
երազանքները՝ զուգլում են կայսրության քաղաքական և իդեոլո-
գիական խնդիրների հետ, և էպիկուրականը նահանջում է կրոնա-
պահպանողական ուսման արագ իրադրության իդեոլոգի առաջ։ Վերգրվում
պատկերմամբ շինականն անգիրտակցաբար նույն կենսական երա-
նություն է հասնում, որը էպիկուրական իմաստունը գտնում է
գիտելիքների գազաթներում։

Նըջանիկ են նրանք, ովքեր իրերի պատճառը լավ են ըմբռնում,
 նրանք, ովքեր անտարբեր են աղօթքների հանդեպ,
 Մարմնափ, քե օրհաս, քե ժլատ Աքերոնի ժխորը նույնպես
 Առ ոտս են սփռում:

Այսինքն՝ էպիկուրը և Լուկրեցիուսը, բայց նաև

Քաղաքացիները են նրանք, ում որ ծանոթ են աստվածները գյուղի՝
Պանն ու Սիլվանը ծերուկ և նիսֆները՝ բույրները գեղանի:

«Գեորգիականերով» վերգրվիտուրը փոխարինում է իր մտածածաբայց անորոշ ապագային հետաձգված, բնության մասին փոփոխփառական էպոսը: Այդ երբեք չիտագործված երազանքին ծնունդ էր տվել Լուկրեցիուսի պոեմը, որով հրապուրվելը նկատելի է և «Գեորգիականերով»: Բնության անսահման կենարար և հորձանարար ուժերի՝ Լուկրեցիուսից ժառանգած պաթոսին միտնում է նախաբանում: Համար բնորոշ համակրական ապրումները և ջերմ վերաբերմունքը գեպի երկրագործական աշխատանքը: Պոեմը գունազարդված է գեղանկարչական պատկերավորմամբ և շունչ է հաղորդված զրան տրամադրության բազմազան երանգներով, սրունց մեջ է խորասուզվում գյուղատնտեսական գործունեության պոստպոցները, առանձնապես հետաքրքրական է կենդանիների պատկերումը և նրանց պահիսկայի մարդկայնացումը:

Թեմայի մեկնաբանությունից աճում են բազմաթիվ «շեղումներ», դրանց մեջ է կենտրոնացած «Գեորգիկաների» լիզիոլոգիական կողմը: Երկրագործական կյանքի իդիլիկ նկարագրությունները քաղաքական տվյալատուժն են ստանում սոսառ գովերգներում, շոալված Օկտավիանոսի հասցենի: Իտալիայի, նրա բնության, բնակչության և պատմական դործիչների փառաբանումը՝ պոեմը կազմելու տարիներին առանձնակի ակտուալությամբ էր հնչում, քանի որ Օկտավիանոսն իր շուրջն էր համախմբում Իտալիայի ուժերը կայսրության արևելյան մասի հետ պայքարելու համար, քա-

ղաքացիական խաղաղությունը և Իտալիային նրա առաջնությունը վերադարձնելն այն լուրջագուհիներն էին, որոնց օգնությամբ նա իր կողմը գրավեց իտալիական բնակչության նշանակալի մասը: Շեղումների շնորհիվ պոեմի յուրաքանչյուր գիրքը հատուկ կոտորիտ է ստանում: Լույսն ու ստվերները դասավորված են այն ձևով, որ կենտ գրքերը ավարտվում են մոռյլ, գույգերը՝ խաղաղ պատկերներով: Առաջին գրքի վերջի քաղաքացիական պատերազմների շարագուշակ նախատեսումներին, երկրորդի վերջում հակադրված է գոյական կյանքի գովերգումը. երրորդ գրքի եզրափակիչ մասը կազմում է սոսկալի համաճարակի նկարագրությունը, իսկ պոեմն ամբողջությամբ ավարտվում է մեղվարույծ Արիսթեոսի մասին կենսահաստատուն ասքով, որն աճում և դառնում է դիցաբանական մի նրբագեղ էպիլիա: Գովերգելով Օկտավիանոսին և նրա կայսրությունը՝ քաղաքականությունից հեռու շիտականի տեսակետից, Վերգիլիուր շարունակում է ընթանալ «Բուկոլիկաներում» նշված ուղիով: Անխույժ կյանքի էպիկուրյան իդեալը նրան հասցնում է նոր կարգերի արդարացման և ինքն սկսում է ներքնապես ճանաչել այն իդեոլոգիական պահանջները, որոնք կայսրությունը ներկայացնում էր իր «քաղաքացիներին»: Այդ նոր դրույթն իր լիակատար գեղարվեստական մարմնացումը գտնում է «էնեադայում»:

«Գեորգիկաներում» Վերգիլիուր խոստանում է կազմել մի պոեմ Օգոստոսի գործերի մասին. իմպերատորը ցանկանում էր որպեսզի որևէ ականավոր պոետ նրան իր էպոսի հերոս դարձնի: Վերգիլիուսից սպասում էին հռոմեական գրականության տրադիցիոն պատմական պոեմ (Նեմիուս, էնիդուս)՝ դիցաբանական հեռանկարներով, հիշատակելով Հուլիոսների տոհմի տրոյական ծաղման մասին, այդ տոհմի մեջ մտնում էր Հուլիոս Կեսարի կողմից որդեգրված Օգոստոսը: Բայց երբ Վերգիլիուր ձեռնամուխ էր որդեգրված Օգոստոսը, շեշտերը տեղափոխվեցին. նա տվեց կղավ պլանի իրագործմանը, շեշտերը տեղափոխվեցին. նա տվեց դիցաբանական պոեմ պատմական հեռանկարով, առասպելի և արդիացիական պոեմ պատմական հեռանկարով: Միտումի այդպիսի փոփոխությունը կարող էր խոցել իմպերատորի անձնական լիազորությունը, բայց այդ փոփոխությունը միանգամայն համապատասխանում էր նրա յուրացրած կրոնա-պահպանողական քաղաքականությանը, և Օգոստոսը բարեհաճ ուշադրությամբ հետևում էր կանությունը, և Օգոստոսը բարեհաճ ուշադրությամբ հետևում էր արդյացի էնեասի մասին Վերգիլիուսի պոեմի աշխատանքներին:

էնեասի մասին առասպելը արդեն II' դ. կեսին Հռոմում պաշ-

տոնապէս ճանաչվել էր: Հոռմը նորոգված Տրոյա էր համարվում: Ականավոր տոհմերը ջանում էին իրենց տոհմաբանությունը հաս-
ցընել էնեսոսին և նրա ուղեկիցներին: 1 դարի հայտնի գիտնական
Վարրոնը նույնիսկ տրակտատ գրեց «Տրոյական ընտանիքներ/
մասին»: Մասնավորապէս Հուլիոսների տոհմն իրեն կապում էր
էնեսոսի որդի Ասկանիոսի հետ. պնդում էին, որ Ասկանիոսի
երկրորդ՝ Իլոս անունը աշուհետե փոխվել է Յուլոսի: Հուլիոսները
դուրս էին գալիս Վեներայի (այսինքն՝ Ափրոդիտեի, էնեսոսի
մոր), սերունդներ, և Հուլիոս Կեսարը դեմ չէր պաշտօն գեպքում
վկայակոչել իր աստվածային ծագումը: Մշակելով էնեսոսի մասին
ապքը, Վերգիլիուսը պոեմ էր տեղծում ոչ միայն հռոմեական
կայսրութեան սկիզբների մասին, այլև Օգոստոսի նախնիների
մասին:

Վերգիլիուսն իր աշխատութեանն անցաւ «Գեորգիկաներն»
ավարտելուց անմիջապէս հետո: 26 թվին գրական շրջան-
ներում արդեն հայտնի էր, որ նա աշխատում է էնեսոսի մա-
սին մեծ պոեմի վրա և էպոս է պատրաստում հոմերոսյան օրի-
նակով: Խնդիրը հեշտ չէր: Վերանորոգելով դիցաբանական մեծ
էպոսը, Վերգիլիուսն, — ըստ անտիկ հասկացողութեան, — «մըրց-
ման» էր դուրս գալիս Հոմերոսի հետ: Այդ նշանակում էր լիակա-
տար խզում ալեքսանդրիական սկզբունքներից: Հռոմեական գրա-
կան տրագիցիան պատմական էպոսը տալիս էր էնիտասի ոճով,
բայց այդ ժանրն էլ վարկաբեկել էին նեոտերիկները: Հարկ էր
այնպիսի պոեմ ստեղծել, որը կողմնորոշված լինելով դեպի հոմե-
րոսյան ոճը, բավարարեր իդեոլոգիական նոր պահանջներին և
նեոտերիկական էպիլիանների ժանյակակերպ հղկմամբ երես առած
նուրբ ճաշակին: Սպեյիֆիկ դժվարութեաններ էին առաջանում
ավանդութեան նյութի կապակցութեամբ: Կենտրոնական հերոսը
էյործանվող հայրենիքը թողած փախստական էր: Այդ կերպարը
նրբին մեկնաբանում էր պահանջում, որպեսզի բացասական վե-
րաբերմունք չառաջացնի ընթերցողի մեջ: Հոռմի տրոյական
ժագման մասին ավանդութեանը ակտուալ-քաղաքական սրութեան
ունեք. այդ հանգամանքը մատնանշում էին կայսրութեան կենտ-
րոնն Արեկեք տեղափոխելու կողմնակիցները: Տակավին Հուլիոս
Կեսարը մտածում էր այն մասին, որպեսզի վերականգնի Տրոյան
և մայրաքաղաք դարձնի այն: «էնեսականը» առասպելի իր մեկնա-
բանութեամբ պետք է հակահարված տար այդ տենդենցներին:
«Էրեշապես, այն պահանջում էր զգալի «գիտական» պրպտումներ,

Յանոթացում՝ ծավալուն դիցարանական և պատմա-հնարանական
նյութին:

Ըստ անտիկ կենսագրի հաղորդման, Վերգիլիուսը նախօրոք
մտածել էր պոեմի նախնական պլանը և կազմել էր նրա արձակ
բովանդակությունը, բաժանելով նյութը 12 գրքի: Այնուհետև նա
մշակում էր պլանից վերցրած առանձին էպիզոդները, հաճախ այս
կամ այն մասերը թողնելով անավարտ մինչև ամբողջ երկի վերջ-
նական խմբագրությունը: Մի քանի տարվա աշխատանքից հետո
միայն նա հնարավոր համարեց Օգոստոսի մոտ կարգավ շատ թե
քիչ ավարտված գրքերից մի քանիսը: Մեր թ. ա. 19 թվին «էնեա-
կանը» պատրաստ էր սևագրությամբ, և հեղինակը նախատես-
նում էր ևս երեք տարի նրա հղկման համար, այն հաշվով,
որպեսզի իր կյանքի վերջը անցկացնի փիլիսոփայական զբաղ-
մունքներով: Մահն ընդհատեց այդ պլանը: Վերագառնալով Հու-
նաստանում կատարած ճանապարհորդությունից, Վերգիլիուսը
հիվանդացավ և ծանր վիճակում բերվեց Բրոնդիզի (ժամանակա-
կից Բրինդիզի), ուր և վախճանվեց 19 թվի սեպտեմբերի 21-ին:
Մահվանից առաջ նա ցանկանում էր այլևս անավարտ պոեմը,
իսկ կտակի մեջ կարգադրություն էր թողել, որպեսզի իր գրական
ժառանգությունից այն, որ չի հրատարակել ինքն անձամբ, ոչինչ
չհրապարակվի: Օգոստոսը հակառակվեց դրան և հանձնարարեց
պոետի բարեկամներին հրատարակել «էնեականը»: Հետմահու
հրատարակությունների անտիկ պրակտիկային համապատաս-
խան, հրատարակիչները ձեռնպահ մնացին որևէ շափով նշանա-
կալի խմբագրական միջամտությունից: Վերգիլիուսի չհղկված
հեկզամետրները անփոփոխ թողնվեցին: Մնացին նաև մի շարք
անհարիրություններ, մեծ մասամբ շնչին և աննկատելի, բայց
երբեմն և այնպիսիները, որոնք շոշափում են սյուժեն վարելու
հիմնական գծերը:

«էնեականի» սյուժեն բաժանվում է երկու մասի. էնեասը
թափառում է, այնուհետև պատերազմում է Իտալիայում: Այդ
մասերից յուրաքանչյուրին Վերգիլիուսը հատկացնում է վեցական
գիրք: Պոեմի առաջին կեսը թեմատիկորեն մոտենում է «Ոդիսա-
կանին», երկրորդը՝ «Իլիականին»:

«էնեականի» հիմնական կոնցեպցիան պարունակվում է նե-
րածական տողերում: «Ես երգում եմ կոլոն ու այն մարդուն, որը
...շատ է նետվել ծով ու ցամաքներ... և շատ բան է կրել պատե-
րազմում»: Այս ձևակերպումից անտիկ ընթերցողն արդեն տեսնում

էր հեղինակի միտումը՝ միավորել հոմերոսյան զուգա պոեմներէ՝
թեմատիկան: Էնեասը «փախստական է օրհասի կամքով»: «Օրհաս-
սի» այս մատնանշումը ոչ միայն Տրոյայից Էնեասի փախուստի
համար արդարացումն է ծառայում, այլև նշում է պոեմի շարժիչ
ուժը, այն ուժը, որը հասցնում է այն բանին, որ Էնեասը հիմ-
նում է

Քաղաք և կացիոյ փոխադրեց աստվածներին, որտեղից տոհմը յատինների
նշ հայրերն Ալբա-Լոնգայի և ամբոթյունները բարձրաբերձ Հռոմի:

Ի տարբերություն հոմերոսյան էպոսի, որը լիովին խորա-
սուզվում է անցյալը, Վերգիլիոսը առաապելը միշտ միահյուսում է
արդիականուիւթյան հետ, և Էնեասի փորձությունները՝ օրհասի
պատճառած հոմեական մեծության բազմանշանաւիւթից սկիզբն
է միայն:

Ողիսեասի տարաբախտությունները առաջացան Պոսիդոնի
զայրուիլից. Էնեասի թափառումները պայմանաւորված են «լույ-
րագ Յունոնայի ոխակալ զայրուիլով»: Տրոյացիների դեմ Յունո-
նայի (հունական Հերայի) թշնամանքը՝ հոմերոսյան սրագիցիան
է, բարդացված հոմեական քաղաքական պատճառաբանությամբ՝
Յունոնան Կարթագենի, հոմեացիների դարավոր թշնամու, հովա-
նավորն էր: «Էնեականի» առաջին մասի համար կոմպոզիցիոն
օրինակ ծառայեց նույն «Ողիսականը»: Վիպասացությունն սկսվում
է Էնեասի վերջին թափառումներով, և նախընթաց ղեպերը սեր-
ված են որպէս հերոսի պատմածն իր արկածների մասին:

Երբ Էնեասն իր նավատորմիւով արդեն մոտենում է Իտա-
լիային, նավարկման վերջին նպատակին, զայրացած Յունոնան
մի սոսկալի փոթորիկ է ուղարկում: Նավերը ցրված են ծովուի
մեկ, և հոգնատանջ տրոյացիները կանգ են առնում անհայտ
ափերին: Տխուր անկարողությամբ, բայց հավատով լի ղեպի
ապագան և պատրաստակամությամբ կրելու ճակատագրի ամեն
մի հարված՝ ընթերցողի առաջ ծառանում է պոեմի հերոսը: Հենց
այստեղ էլ պատմիւն ընդհատվում է Օլիմպոսի վրա կատարվող
մի տեսարանով. Յուպիտերը բաց է անում Վենեբային Էնեասի և
նրա սերունդների ապագա ճակատագիրը, ընդհուպ մինչև Օգոս-
տոսի ժամանակները և նախագծում է հոմեական տերության
հզորությունն ու մեծությունը: Հետագա պատմելու ընթացքում
օլիմպիական պլանը շարունակում է հերթագաւիւթ աշխարհիկ պլա-
նի հետ, և մարդկային մղումները զուգորդվում են առաւածային

սուբեկտիվ պատճառաբանվածության մոմենտներով: Հին հունական էպոսի նյութերի և Վերգիլիուսի դրանց վերամշակումների՝ աշխարհի հարաբերակցությունը բնորոշ է «էնեականի» բոլոր մասերի համար և նրա բովանդակության հետագա վերապատմմաների ժամանակ մենք արդեն դրա վրա կանգ չենք առնելու: Էնեասի պատմելը դրավում է երկրորդ և երրորդ գրքերը:

Երկրորդ գիրքը նվիրված է Տրոյայի անկմանը: Այդ թեման («Իլիոնի կործանումը») բազմիցս արծարծվել է հունական պոեզիայում, բայց հարկ կար, որ Վերգիլիուսը տրագիցիոն ասքլոնաբաններ տրոյացու տեսակետից և դեպքերի մասին պատմեր որպես մեկ անձնավորության՝ էնեասի, ապրումները, որին ընդամեն, ավանդությունը դեպքերին նշանավոր մասնակցություն չի վերագրում: Պատմելը պետք է ցնցի «Տրոյայի տառապանքների» սոսկալի և սրտառուղ տեսաբաններով, հույներից վերջնի նրանց հաղթական փառքի պսակը և արդարացնի պոեմի հերոսի անձնական վարքագիծը: Գիրքն սկսվում է պատմելով «փայտե ձիու» մասին. տրոյացիները չեն հաղթվել բաց ճակատամարտում, նրանք նողկալիորեն խաբվել են: Հույն Սիրոնի, որը թողնված էր ձիու մոտ, գործողություններում և խոսքերում մարմնացած է տմենանուրը ստի, խարդավանքի, երգմնազանցության արվեստը: Մարդկանց չսված ուխտադրժությանը միանում է աստվածների՝ անգթությունը. կռուկոտա քուրմը ուղում էր կոշ անել «դանաշույններից վախենալու նույնիսկ այն պահին, երբ նրանք դո՛հ են մատուցում», բայց և կռուկոտին իրեն և նրա երկու որդիներին խեղդում են Աթենասի ուղարկած ծովային օձերը: Այդ աստվածային պատժից հետո տրոյացիների մոտ թերահավատություն չի մնում՝ տոնական ցնծությամբ նրանք օրհասական ձին քաղաք են մտցնում, իսկ զիշերն արդեն հույները Տրոյա են մտնում: Գիշերային կովի էպիզոդը պարուրված է ողբերգական պաթոսի մթնոլորտով: Էնեասն իր շուրջն է հավաքում մի փոքրիկ ջոկատ.

Պարտվածներին մի փրկություն կա՝ չեղազել փրկության մասին:

Բայց ջոկատը ոչնչացված է. հաա արդեն սպանվեց ծերունի Պրիամոս արքան՝ Աքիլեսի մոլեգնած որդու հետ անփառունակ մարտում: Աստվածների կրկնվող ցուցմունքները, վերջապես էնեասին ստիպում են թողնել կործանվող քաղաքը: Նա ուսին բարձրացրած դուրս է բերում իր հայր Անխիսին, որը պահում է

Տրոյայի պենատները (տնային աստվածները)։ Էնեասին միանում են բազմաթիվ ուղեկիցներ։

Երրորդ գիրքը Էնեասի թափառումներն է։ Տրադիցիան այստեղ տալիս էր մի շարք անկապ ավանդություններ Էնեասի կյանքի և նրա կառուցած քաղաքների ու սրբավայրերի մասին։ Վերգիլիոսը համառոտեց այդ նյութը և ջանաց զարդարել այն գեղարվեստական նկարագրություններով և սրտառու տեսարաններով, որոնք բոլոր ժամանակ հիշեցնում են Տրոյայի դժբախտությունների մասին։ Էնեասի նավարկությունը համարվում էր միաժամանակյա Ողիսևսի թափառումների հետ և մասամբ հարմարեցված էր հենց նույն վայրերին, բայց Վերգիլիոսը տրոյացիներին անցկացնելով Սկիլլալի և Խարիբդայի, կամ կիկլոնների կղզու մոտից, չի կրկնում հոմերոսյան արկածները։ Թափառումների մեջ միասնության մոմենտ մտցնում է նրանով, որ որևէ նշանակալի կայանում իմաստուն երազ կամ պատգամախոս հերոսին որևէ նոր բան է հաղորդում ճանապարհի վերջնապատակի մասին։ Այդ առումով երրորդ գիրքը չի համաձայնեցված «Էնեականի» մյուս մասերի հետ, ուր Էնեասը հենց սկզբից ուղղվում է Իտալիա։ Իգեոլոգիական կոնցեպցիայի համար բնորոշ է, որ Իտալիան համարվում է ոչ թե օտար երկիր, այլ «հինավուրց մայր», տրոյացիների նախահայրենիքը, ուր այժմ նրանք վերադառնում են։ Էնեասն իր պատմելը հասցնում է մինչև Սիցիլիա ժամանելը, ուր մահանում է ծերունի Անխիսը։ Սիցիլիայից Իտալիա ուղևորվելիս, հերոսը ընկնում է այն փոթորկի մեջ, որով սկսվում է պոեմի պատմելը։

Չորրորդ գիրքը, երկրորդին զուգընթաց, «Էնեականի» ամենաուժեղ և պաթետիկ մասերից է։ Այդ Դիդոնայի և Էնեասի սիրո վեպն է։ Հոմերոսյան էպոսը նշում էր սիրո մասին, բայց այն չէր մշակում։ Սիրո ապրումների պաթետիկան մտցնելով հեռանկան մեծ պոեմի մեջ, Վերգիլիոսը հետևում է Ապոլոնիոս Թոսական մեծ պոեմին, ընդ որում, զգացմունքը նա փոխադրում է ափելի բարձր ոլորտը, խորացնում է վերլուծությունը և ստեղծում ավարտված էպիլիպսի ողբերգություն։

Հպարտ Դիդոնա թագուհին «հերոսական» մակարդակի դեմք է։ Նա սիրել է Էնեասին նրա տառապանքների համար, բայց նաև կապված է հավատարմության խոստովանով իր հանգուցյալ ամուսնու հետ և տանջվում է բորբոքվող սիրո գիտակցությամբ։ Զգացմունքի և պարտականության միջև պայքարը, զգացմունքի հաղ-

Քանակը և սիրային խելահեղությունը՝ նրա ողբերգության առաջին արարվածն է։ Վերջապես, մերկի ժամանակ, որին որս անելիս հանդիպում են Դիդոնան և Էնեասը, նրանք ապաստարան են գտնում քարայրում.

Երկիրը և Յունոնայի ամուսնությունն ստեղծող
Նշան են տալիս. վառվելին հրազները և դաշինքին այդ վկա էր
Եթերը լեռան, և լեռնահարսերը բարձր ժայռերին հեծեծում էին,—

ամուսնական ջահերի և ուրախալի բացադանչությունների փոխարեն։ Շուտով վրա է հասնում բեկումը՝ աստվածները էնեասին հիշեցնում են ճակատագրի հատկացված պատգամը, և նա պատրաստվում է հեռանալ Կարթագենից։ Սիրո ողբերգական հանգույցի լուծումը Վերգիլիուհը մշակել է առանձնակի մանրակրկտությամբ. զարգացող գործողության յուրաքանչյուր նոր էտապի հետ աճում են Դիդոնայի հոգեկան տանջանքները։ Պատմողական մասերը միայն պարզաբանող ներածություններ են ծառայում հերոսուհու խոսքերի, մենախոսությունների և մոտորումների համար։ Առաջին զարմանքն ու հանդիմանությունը փոխարինվում են վիրավորված արժանապատվության հպարտ դժգոհմունքով, արհամարհանքով և ատելությամբ. արժանապատվությունը շուտով կոխճառվում է՝ Դիդոնան խոնարհ աղերսանքներ է հղում ուղևորվելը հետաձգելու մասին։ Սկսած երեակայության ուժով նրան հետապնդում է մահվան միտքը, բայց երբ նա տեսնում է ծովում արդեն ուղևորվող տրոյացիների նավերը, նրան վերջին անգամ համակում է վրիժառու կատաղության բռնկումը և էնեասի ու նրա սերունդների հասցեին մուկգին անեծքներով նա նախագուշակում է ժողովուրդների անհաշու թշնամանքը և ապագա վրիժառուի (Հաննիբալի) ծնունդը։ Այնուհետև նա բարձրանում է խարույկի վրա. Կարթագենի թագուհին և հիմնադիրը՝ իր գործունեության մեծության հանգիստ գիտակցությամբ, սրախողող է անում իրեն այն սրով, որը մի ժամանակ իրեն էր նվիրել էնեասը։

Հինգերորդ գիրքը մեզ վերադարձնում է դեպի «մրցումը» Հոմերոսի հետ։ Էնեասը վերստին ափ իջնելով Սիցիլիայում, խաղեր է կազմակերպում ի պատիվ Անխիսի մահվան տարելիցի։ Այդ զուգահեռը «Իլիականի» 23-րդ գրքի՝ Պատրոկլեսի թաղման խաղերի հետ միանգամայն ակոտուղ էր Օդոսսոսի ժամանակվա Հոմ-

մում: Իմպերատորն անվանի երիտասարդության մեջ մրցախաղեր էր արմատացնում, համարելով դրանք «հինավուրց գովելի սովորույթներ», — և Վերդիիուսը հռոմեական հայտնի տոհմերի նախահայրերին դուրս է բերում իբրև էնեասի նշանակած մրցախաղերի մասնակիցներ:

Ծառ հետաքրքրական է վեցերորդ գիրքը: Նավաթկելով Իտալիայի ափերով, էնեասը կանգ է առնում Կոմ քաղաքի մոտ: Այստեղ էր գտնվում Ապոլոնի հռչակավոր պատգամախոսը, իսկ այդտեղից ոչ հեռու անտիկ հավատը տեղավորում էր սանդարամետի մուտքը: Գուշակուհի Սիվիլյան նախագուշակում է այն պայքարի մասին, որն էնեասին սպասվում է Լաոցիոնում, իսկ այնուհետև նրան ուղեկցում է մեռյալների թագավորությունն իր հոր՝ Անխիսի հետ տեսակցելու համար: Զուգահեռ ստեղծելով «Ռդիսականի» 11-րդ գրքին (մեռյալների թագավորության այցելությանը), «գիտնական» պոետը հին դիցարանության կերպարները միավորում է ավելի ուշ ժամանակի կրոնական և փիլիսոփայական ուսմունքների հետ: Էնեասի սանդարամետ «իջնելը» իբրև մի օղակ մտնում է անդրշիրիմյան աշխարհի «գաղտնիքների» մասին ապոկալիպսիսների («հայտնությունների») լայնածավալ շարքը և գրական աղբյուրներից մեկը ծառայեց Դանտեի հռչակավոր պոեմի համար: Վերգիլիուսի պատկերման մեջ միաձուլվում են պատկերացումների երեք շրջան. հռոմեոսյան մեռյալների թագավորության սովերների մասին, այնուհետև անդրշիրիմյան դատի մասին՝ Տարտարոսի («դժոխքի») հավիտենական շարձարանքներով ոճրագործների համար և Ելիսեի («դրախտի») հավիտենական երանությաններով, և վերջապես՝ մահվանից հետո հոգիների «քավության» և նրանց նոր «մարմնացման» մասին: Այդ հնարավորություն է տալիս ծավալելու տեսարանների մեծ բազմապիսիւթյան, գունավորված ամենատարբեր լիրիկական երանգներով և հազնցված ակտուալ իդեոլոգիական բովանդակությամբ: Գիրքն ավարտվում է լայնածավալ «հոգիների դիտումով». Անխիսը էնեասին ցույց է տալիս Հոմերի ապագա գործիչներին, այն ռազմական և քաղաքացիական փառքի կրողներին, որի մեջ հռոմեացիները տեսնում էին իրենց գերազանցությունը Հունաստանի ինգեկեկտալ և դեղարվեստորեն ավելի բարձր կուլտուրայից:

Ավելի նուրբ ուրիշներն* աշխույժ պղինձ կկռեն,
Հավատում եմ՝ մարմարից կենդանի դեմքեր կկերտեն,
Դատարաններում շատ ավելի պերճորեն կխոսեն,
Երկնքի շարժումը նրանք հեշտությամբ կորոշեն
Լուսատուները ծագող միշտ նախապես կդուշակեն.

Իսկ դո՛ւ, հռոմեացի,

Հիշիր, որ իշխանաբար ազդեր պետք է կառավարես,
Արդ՝ այս է արվեստը քո — տապալվածներին խնայել,
Գոռոզներին տապալել և դնել պայման հաշտության:

Վերջում Անխիսը էնեասին և Սիվիլլային դուրս է թողնում՝
«կեղծ անուրջների» դարպասներից. հեքիաթի թագավորությունը
վերջացավ: «էնեականի» ընդհանուր կոմպոզիցիայում վեցերորդ
գրքի նշանակությունն, ըստ երևույթին, այն է, որ հերոսը հա-
ղորդակից լինելով տիեզերքի գաղտնիքներին և «դեպի ապագայի,
փառքը սիրով բորբոքված», անհրաժեշտ «կոչում» ստացավ և
արդեն կարող է իր միասնացի կենսագործմանն անցնել:

«Թափառումներին» հաջորդում են պատերազմները: Դրանց է
նվիրված պոեմի երկրորդ մասը (7—12 գրքերը), կազմված խա-
լիկական ավանդությունների և հաղորդումների նյութի վրա՝
խալիկական հնությունների մասին և նախատեսվում է «Ելիա-
կանի» հռոմեական զուգահեռը լինել: Էնեասը յուրաքանչյուր
Աքիլեսն է դառնում:

«էնեականի» իդեոլոգիական տենդենցը պահանջում էր, որ-
պեսզի տրոյացիների և խալիկների միջև հակադրությունը հնա-
րավոր չափով հարթվեր: Լատին արքան, որ իշխում էր Լացիու-
մում, հանձին եկվոր էնեասի ճանաչում է պատգամախոսությամբ
կանխորոշված իր դուստր Լավինայի փեսացուին և սիրահոժար
ընդունում է տրոյացիներին: Եթե համաձայնությունը խախտվում
է, ապա դրանում մեղավոր են Յունոնայի նյութած դավերը, որը
շարժման մեջ է դնում դժոխքի ուժերը.

Երբ ընձ կարող բարձրացնեին ազերոսել, Աքերոններ կկառուցեմ:

Յունոնայի սաղրանքով Ալեկտո ֆուրիան բորբոքում է Լավի-
նայի հետ նշանված Տրոնին՝ ռուսույների ցեղի արքային՝ և բա-
խում է առաջացնում էնեասի որդի Ասկանիոսի և լատինների
միջև: Լատինական կանայք, որոնց բազմազան մոլեղություն է
հասցնում նույն Ալեկտոն, պահանջում են պատերազմ. նրանց

* Ուրիշները՝ հույներն են:

գլխավորում է Տուռնին հովանավորող Ամաթա թագուհին և ծեր-
կատինը հեռացվում է դեպքերի ընթացքին միջամտելուց: Հին-
խալիսյի մասին հնարանական և ազդագրական տվյալներով
հարուստ յոթերորդ դիրքը վերջանում է այն ցեղերի և առաջնորդ-
ների թվարկումով, որոնք ելնում են էնեասի դեմ (հմմ. «նավերի-
թվարկումը» «Իլիականի» 2-րդ գրքում): Դրանց շարքում աչքի են
ընկնում էտրուրիայից արտաքսված տիրան Մեդենտիոսն իր որ-
դու՝ գեդեցիկ Լավսի հետ և վոլսկերի հեծելազորի առաջնորդ
օրիորդ Կամիլլան, որը զուգահեռն էր կիկլական «էֆիոպականի»
Պենֆեսիլե ամազոնի:

Համախառնիկական պատկերներին և ավանդույթյուններին
փոխարինում են սպեցիֆիկ հոմեականները: Ութերորդ դիրքն
սկսվում է ապագա Հռոմի տեղը բռնող հնագույն բնակավայրերի
իդիլիայով: Այստեղ, պարզության և աղքատության մեջ, իշխում
է ծեր հուշն Արկադիացի Էվանդրոսը: Էնեասը, դաշնակիցներ
որոնելով, դիմում է նրան: Էվանդրոսը նրա հետ մի փոքր ջոկատ
է ուղարկում իր որդի Պալլանսի գլխավորությամբ, իսկ ավելի
ուրջ օգնության համար խորհուրդ է տալիս դիմել էտրուսկներին:
Այս է Հռոմի խղճով սկիզբը, հենց այստեղ էլ պատկերվում է հա-
ջորդող մեծությունը: Վենեթայի խնդրանքը Վուլկանը (հույների
Հեփեստոսը) էնեասի համար զենք է պատրաստում և վահանը
ծածկում է ապագայի տեսարաններով — սկսած Հռոմի հիմնադրին
կերակրող գալից մինչև Ակցիոմի ճակատամարտը և Օգոստոսի
հաղթական շքերթը (զուգահեռ «Իլիականի» 18-րդ գրքում Աքիլեսի
զրահի պատրաստելուն):

Իններորդ գրքից սկսվում են ուղմական գործողությունները:
Հոմերոսյան օրինակով դրանք բաժանված են մի շարք էպիզոդ-
ների՝ յուրաքանչյուրում առանձին հերոսների գերակշռությամբ:
Դլխավոր գործող անձինք զինվորական քաջարիության տեսակե-
տից զանազան բնութագրություններ են ստանում: Վերգիլիուրը,
հասկանալի է, որ չէր ցանկանում նսեմացնել իտալիկների դու-
ցազների քաջությունը, բայց էնեասին ավելի բարձր բարոյական
հատկություններ հատկացրեց: Էնեասի հաստատակամ և ազնիվ
քաջարիությանը հակադրված են Տուռնի մոլի և անզուսպ անվեհե-
րությունը և կատաղի «աստվածներին արհամարհող» Մեդենտիու-
սի անհողորդ հանդարտությունը, Պալլանսը և Լավսը հավասա-
րապես իդեալական երիտասարդներ են: Գործողությունը զարգա-
նում է այնպես, որ սկզբում հարձակման նախաձեռնությունը

պատկանում է իտալիկներին և միայն աստիճանաբար անցնում է տրոյացիների ձեռքը: Էնեասի բացակայության ժամանակ Տուռնը պաշարում է տրոյական ճամբարը — այդ կազմում է իններորդ գրքի բովանդակությունը: Դրա լավագույն էպիգոգներից մեկը՝ երկու տրոյացի պատանիները՝ Նիսի և Էվփալի գիշերային արտելքն է (հմմ. «Իլիականի» 10-րդ գիրքը), որոնք ուղևորվում են չուր տանելու Էնեասին: Պատանեկական փառքի ծարավը, պատանեկական հավատարմությունը և պատանեկական հերոսությունը հիասքանչ մարմնացում են ստացել երկու ընկերների կերպարներում, նրանց սխրագործություններում և կործանվելու մեջ: Կբոսեր էվփալը սպանվում է նրա համար, որ չի ցանկանում անջատվել ընկերոջից, որն ուղարկվում էր վտանգավոր հանձնարարությամբ: Նիսը, բարեհաջող կերպով խուսափելով վտանգից, սպանվում է, որովհետև վերադառնում է հանուն ընկերոջ փրկության: Ճիշտ է, այդ խանդարեց Նիսին հանձնարարությունը կատարել, բայց անտիկ մարդն ընկերությունը՝ ամենակարևոր սոցիալական պարտականությունների հետ հավասարապես՝ միևնույն մակարդակի վրա էր դնում: Էնեասի վերադարձով (10-րդ գիրքը) սկսվում է Կատաղի ճակատամարտը, որի ժամանակ Պալլանսն սպանվում է Տուռնի ձեռքով, իսկ Լավան ու Մեգենտիուսը՝ Էնեասի ձեռքով: Հաջողությունն արդեն տրոյացիների կողմն է: Պալլանսի թաղումը, տազնապի ենթարկված լատինների ռազմական խորհուրդը, որի ժամանակ Տուռնի բոցավառ հերոսությունը հաղթանակող է դուրս գալիս՝ պաթետիկ հոետոր Դրանկի փոքրոգի պերճախոսության հանդեպ (Յերես Յիցերոնի ծաղրանկարն է), Կամիլլայի սխրագործություններն ու մահը լցնում են տասնևմեկերորդ գիրքը: Տասնևերկուերորդը հասցնում է Էնեասի և Տուռնի մենամարտին, որը պետք է որոշի պայքարի ելքը: Օլիմպական Կոնֆլիկտը, վերջապես, լուծումն է ստանում: Յոնոնան հրաժարվում է Էնեասի դեմ տաժած ատելությունից, բայց պահանջում է, որ տրոյացիները միախառնվեն լատինացիների հետ, ընդունեն լատիններեն լեզուն և լատինական սովորույթները:

Քող հավերժ լինի և Լացիումը և սերունդները Ալբա-Լոնգայի թագավորական: Քաջարիությունը իտալիկական թող կուռ գարձնի ճյուղավորումը վեհ

հումեալանս

Ճրոյան կործանվեց, Քուլլ տուր ուրեմն՝ կործանվի անհետ և իր անունը

Իլիոնական, —

ասում է նա Յուպիտերին և ստանում է նրա համաձայնությունը՝ Մենամարտի եզրափակման տեսարանը կառուցված է Աքիլեսի և Հեկտորի մենամարտի օրինակով, հոմերոսյան պատմվածքի շատ մանրամասնությունների և առանձին արտահայտությունների կրկնությամբ ընդհուպ մինչև կշիռը, որը գտնվում է Յուպիտերի ձեռքին: Տուռը պարտված է. էնեասն արդեն պատրաստ է խնայել նրան, բայց նրա ուսին նկատում է սպանված Պալլասի կապը և Պատրոկլեսի վրեժը առնող Աքիլեսի պես, իր սուրբ խրոմ է հակառակորդի կոթմբը:

Վերգիլիոսի գրական գործունեության մեջ հունական կլասիկ ձևերն ընթանում էին բովանդակության սոցիալական նշանակության բարձրացման հետ զուգահեռաբար: Բեռլիիտոսից նա քնաց դեպի Հեսիոդոս, Հեսիոդոսից դեպի Հոմերոս: «էնեականում» իդեոլոգիական տեղաշարժը, կապված կայսրությանն անցնելու հետ, ամենապայծառ գեղարվեստական արտահայտությունն է ստացել, և դրա հետ միասին «էնեականը» Օգոստոսի ժամանակվա հոռոմեական կլասիցիզմի ամենանշանակալի հուշարձանն է:

Վերգիլիոսի ընդունած աշխարհայացքային դրույթն արտահայտվում է ոչ միայն ակտուալ նշանակություն ունեցող առանձին լոգոնգների պրոպագանդայում, — նա թափանցում է պոեմի ամբողջ գեղարվեստական կառուցվածքի մեջ, որոշում նրա, որպես նոր տիպի մեծ էպոսի, առանձնահատկությունները:

էնեիոսի «Աննալները» հոռոմեական պոլիսի պոեմն էր, էնեականը՝ Իտալիայի պոեմն էր: Իտալիկ ցեղերի թվարկումը, իտալիական հնության պատկերները, — այդ բոլորը մի նպատակի էին ծառայում՝ Իտալիան առաջ քաշել որպես հոռոմեական պետության կենտրոնական տերիտորիա: Հոռոմն ինքը մատուցվում է միայն ապագայի հեռանկարում: Իտալիայի փառաբանումը «Գեորգիկաներում» ակտուալ քաղաքական «շեղում» էր, «էնեականում» այն դառնում է գեղարվեստական միտումի կարևորագույն մոմենտներից մեկը: Իտալիական հայրենասիրությունը, որը դուրս է գալիս պոլիսային կամ ցեղական սահմանափակվածությունից, Վերգիլիոսի պոեմին նոր երանգավորում է հաղորդում, որը ծանոթ չէ հունական էպոսին: Եվրոպական կլասիցիզմի «ազդալին» պոեմները այդ առնչությամբ հարում էին «էնեականին», որպես իրենց անտիկ օրինակին:

Օգոստոսի իդեոլոգիական քաղաքականության հետ լիակատար համապատասխանությամբ «էնեականը» իդեալականացնում

Է հոռմեա-խտալիկական հնությունը, նրա բարքերը և հավատա-
 չիքները: Այդ թեքումով էին պայմանավորված և թեմայի ընտրու-
 թյունն ու նրա մեկնաբանության բնույթը: Հրաժարվելով արդիա-
 կանության մասին էպոսից, Վերգիլիուսը ամէց պոեմ անցյալի
 մասին և ընդ որում, դիցաբանական պոեմ: Վերգիլիուսի, ինչպես
 և նրա բոլոր ժամանակակիցների տեսակետով, Տրոյայի կործա-
 նումը և էնեասի Իտալիա ժամանումը կասկածից զուրս պատմա-
 կան փաստեր էին, և պոեմի «դիցաբանականությունը»՝ օլիմպա-
 վան, «աստվածային» պլանի միացումն էր, բայց անտիկ հաս-
 քակությունը երբեք չէր հրաժարվում իրեն սրբագործող այդ դի-
 ցաբանական սիստեմից, թեպետև այդ սիստեմն արդեն դադարել
 էր իրական հավատալիքի օրեկտ լինելուց: Հենց այն տարիներին,
 երբ Վերգիլիուսը ձեռնամուխ եղավ «էնեականի» վրա աշխատե-
 լուն, սկսեց հանդես գալ Տիտուս Լիվիուսի ծավալուն հոռմեական
 պատմությունը, որն սկսվում էր Հոռմի առասպելական սկզբնա-
 վորման շարադրումով: «Հին ժամանակներին թուլլատերի է,—
 գրում է հեղինակն առաջաբանում,— սրբագործել քաղաքների
 սկիզբը, խառնելով աստվածայինն ու մարդկայինը: Եվ եթե որևէ
 ժողովրդի կարելի է թուլլ տալ սրբագործել իր ծագումը և այն
 աստվածներին վերագրել, ապա հոռմեական ժողովուրդն այդ
 իրավունքը ձեռք է բերել իր ռազմական քաջարիությամբ: Հինա-
 վուրց ավանդությունների վերաբերյալ այդպիսի հայացքն իբրև
 հայրենասիրական կարգի արժեք ընդունելու պայմաններում, հո-
 մերոսյան օրինակի պոեմը չէր դիտվում ինչ-որ արհեստական
 երևույթ: Վերգիլիուսը չի վարանում նույնիսկ «հրաշքներից» և
 հարկ չի համարում դրանք ռացիոնալացնել: Դրա հետ միասին
 առասպելը պոետին հետաքրքրում է ոչ թե ինքնին, այլ որպես
 հիմք ներկայի համար: Վերգիլիուսի հայացքը շարունակաբար
 տուղված է դեպի հոռմեական պատմության հետագան և դրա
 պատկերներն ընդհուպ մինչև հեղինակի ժամանակները, հաղորդ-
 վում են բազմազան մարդարեացումների և նախատեսումների
 ձևով (օրինակ՝ էնեասի վահանը. կամ Ելիսիելում հոգիների դի-
 տումը): Առասպելի այդ համապատասխանությունն աշխատակա-
 նության հետ, պատմական հեռանկարի մոծումն իբրև ապագայի
 հեռանկար՝ «էնեականի» կարևորագույն առանձնահատկություն-
 ներից մեկն է, որը խստորեն տարբերում է այն հոմերոսյան
 պոեմներից:

Հնության իդեականացումն արտահայտվում է նաև պոեմի

գործող անձանց բնութագրման մեթոդի մեջ: Վերգիլիուսը ելնում է հոռմեական «քաջարիության» իդեալից, ինչպես այն պատկերանում էր գոյացող կայսրության իդեոլոգներին: Այդ իդեալը, որը մոտենում էր ստոիկյան փիլիսոփայության «իմաստունին», մարմնացած է գլխավոր հերոսի կերպարում. առաքինությունը, շրջահայեցողությունը, գթառատությունը, ուղղամտությունը, քաջությունը, — այս բոլոր հատկությունները առկա են էնեասի մեջ: Մյուս պերսոնաժները անհատականացված են առավելապես նրանով, որ նրանց մեջ պակասում է կատարելիության համար անհրաժեշտ զծեկից որևէ մեկը: Խիստ բացասական կերպարներ գրեթե չկան (այդ կատեգորիային պատկանող կարելի է համարել միայն խոսքի վարպետների՝ Սինոնի և Դրանկի միանգամայն պատահական դեմքերը), և նույնիսկ «աստվածներին արհամարհող» Մեդենտիուսը օժտված է սիրով դեպի որդին, որպիսի հանգամանքը մեղմացնում է նրա անձնավորության կատաղի լինելը: «էնեականը»՝ իդեալական հերոսների պոեմ է, կենտրոնացված բնութագրությամբ, որը յուրաքանչյուր առանձին դեպքում առաջ է քաշում կերպարի որևէ հիմնական գիծը, վերացականորեն մտածված, բայց ցուցադրված բազմապիսի սխտուղիաներում՝ մյուս կերպարների կոնկրետ ֆոնի վրա:

Ուշագրավ է կենտրոնական հերոսի դեմքը: Էնեասն ավելի քիչ ակտիվ առնչություն ունի կյանքի հետ, քան, օրինակ, հոմերոսյան պերսոնաժները: Նրան «օրհասն է առաջնորդում», և այն բոլոր առավել կամ նվազ նշանակալից բաները, ինչ նա ձեռնարկում է, կատարվում է աստվածների կարգադրությամբ, և ոչ թե սեփական մղումով: Այդ յուրահատուկ պասսիվությունը՝ հոռմեական «քաջարիության» նոր հատկությունն է: Օրհասին գիտակցության ենթարկվելու գաղափարը, որ առաջ էր քաշել ստոիկյան փիլիսոփայությունը, մասնավորապես Պոսիդոնիսը, այժմ գեղարվեստական մարմնացումն է ստանում հոռմեական կայսրության պոետի մոտ:

...Գնանք, որ ճակատագիրն է մղում ու մղում վերստին՝
ինչ որ էլ լինի, ճակատագիրը կհաղթի, միայն կրել լինի հնարավոր:

Ենթարկվելով օրհասին, էնեասը չի կարող

Ըստ իր գծագրումների

կյանք անցկացնի և աշխատանքն ըստ իր կամքի դասավորի:

Ի տարբերություն հոմերոսյան հերոսների, էնեասը միշտ՝ իրեն զգում է պարտականության և պատմական միասնայի մարդ, շրջապատի և սերունդների հանդեպ պարտավորություն կրող:

Հնության պատկերը, որը ծավալում է Վերգիլիուսը, աշխարհում, ներծծված է իր ժամանակի իդեաներով: Հոմերոսի պոեմներն արժանացել են «Հին ժամանակների էնցիկլոպեդիա» տնօրինությանը: «Էնեականի» վերաբերյալ, չնայած նրա պատմա-հնաբանական գիտնականությանը, նման բնութագիրը միանգամայն անտեղիկ լինեի: Նյուֆի թե ընտրությունը, թե լուսաբանությունը թելադրված են իդեալականացված պատկերավորում ստեղծելու ձգտմամբ և որպեսզի այդ պատկերավորման յուրաքանչյուր մանրամասնությունը սերտորեն կապված լինի ակտուալ-քաղաքական խնդիրների հետ՝ կրոնի և բարոյականության բնագավառում: Մանրամասնությունը երբեք ինքնանպատակ չի դառնում, չի ծածկում հեռանկարը, բայց աշխարհի գեղարվեստական ընկալումը ամբողջական է Վերգիլիուսի մոտ և դրա հետ միասին սահմանափակված է նրա իդեալականացնող տենդենցներով:

Հոմերոսյան էպոսի «հանդարտությունը», արտաքին մանրամասնությունների նկարագրությունը միանգամայն օտար է Վերգիլիուսին: Արտաքինը նրան հետաքրքրում է գլխավորապես որպես ներքին՝ հոգեկան պրոցեսների, արամադրությունների, աֆեկտների գրգռիչ կամ ցուցանիշ: Բարձր զգացմունքների պաթետիկան՝ «Էնեականի» հիմնական տոնն է: Վերգիլիուսի գործող անձինք ամենից հաճախ հանդես են գալիս հուզական գրգռվածության միջավայրում, և այդ՝ հերոսի բարոյական դեմքն արտացոլող՝ հուզական աշխարհի զրսևորման միջոցներից մեկն էլ ուժեղ ու սեղմ ճառերը և մոնոլոգներն են ծառայում: Բարդ զգացմունքների պաթետիկան նեոտերիկ էպիլիայում հա էր մղում պատմողական կողմը: Վերգիլիուսն այդպես հեռու չի դնում: Պոեմ ստեղծելով՝ հին հերոսների մասին, նա խուսափում է զգացմունքների չափազանց բարդությունից — նույնիսկ Դիդոնայի մասին էպիզոդում — նա տեղ է թողնում գործողության համար, բայց այնուամենայնիվ նրա էպոսը ցայտուն արտահայտված լիբո-դրամատիկական գունավորում ունի: Գործողության գրամատիկական կոնցեպցիան և պաթոսի լարվածությունը տարբերում են «Էնեականի» էպիկական պատմողականությունը: Ոճաբանական միջոցների ամբողջ սխառեմն ուղղված է այն բանին, որպեսզի ցնցի ընթերցողին, ապշեցնի նրան սոսկալի և հուզիչ պատկերներով և յուրաքանչյուր մասնակին մտածված է ամբողջի գեղարվեստական գործունեության մեջ՝ նրա դերի տեսակետից:

«Էնեականն» քստ կոմպոզիցիայի արտակարգորեն պարզ է:

Մեծ էպոսի վերանորոգման պրոբլեմը վերգիլիոսը լուծեց այնպես, որ իր պոեմը կառուցեց էպիգոդնեոսով, որոնցից յուրաքանչյուրն առանձին էպիլիա է կազմում և միաժամանակ որպես մաս մտնում է ընդհանուր կոմպոզիցիոն կառուցման մեջ: «Էնեականն» գրեթե յուրաքանչյուր գիրքը դրամատիկական ամբողջություն է ներկայացնում՝ հանգուցցով, խոտորումներով և հանգուցի լուծմամբ, յուրակերպ մի էպիլիա է կազմում: Պոեմը կազմված է աչգպիսի պատմվածքների շղթայից, որոնք միավորված են ոչ միայն սյուժետային հաջորդականությամբ, այլև ընդհանուր նպատակաւաղացությամբ, որն ստեղծում է ամբողջի միասնություն: Այդ միասնությունը ճակատագրի կամքն է, որն էնեասին առաջնորդում է նոր թագավորություն հիմնելու լատինների երկրում, իսկ նրա սերունդներին առաջնորդում է աշխարհի վրա իշխելու: Պատգամախոսությունները և իմաստուն երազները, հրաշքներն ու հայտնությունները, որոնք ղեկավարում են էնեասի գործողությունները և նախագուշակում են Հռոմի ապագա մեծությունը, — այդ բոլորն օրհասի, պոեմի շարժիչ ուժի, կամքի դրսևորումն են: Իդեոլոգիական և գեղարվեստական կողմերն ալյատեղ միաձուլված են անբաժան միասնությամբ:

Վերգիլիոսը վեհ տոնի հետևորդն է, փութաշանորեն խուսափում է այն բոլորից, ինչ կարող է «ստորին» թվալ: Այդ նրա պոեմի այն հատկություններից մեկն է, որն առիպեց XVI—XVIII դ. դ. եվրոպական կլատիցիզմին «Էնեականին» գերապատվություն տալ հոմերոսյան պոեմներից: Այդ արտահայտվում է և աստվածների հանդեպ վերաբերմունքի մեջ: Պոեմի իդեոլոգիական դրույթին համապատասխան վերգիլիոսը պահպանել է տրագիցիոն թին համապատասխան վերաբերմունքի համեմատությամբ վերգիլիոսի աստվածները իդեալականացված են. հռոմեական պոետը վերացրեց այն կոպիտ և պրիմիտիվ գծերը, որոնք Հոմերոսի էպոսի «օլիմպական» տեսաբաններին հաճախ զավեշտական երանդ են հաղորդում: Էպեոս, վերգիլիոսի համար մեկ աստվածային ուժ կա — օրհասը, և Օլիմպոսի տրագիցիոն գեմքերի մտցնելը նույնիսկ որոշ հակասության մեջ է աչգ հիմնական կոնցեպցիայի հետ: Շատ կողմերով շարունակելով Լուկրեցիոսի աշակերտ մնալ, վերգիլիոսն իր պոեմի հիմքում դնում է օրհասի ստոիկյան բմբռնումը, որը գրեթե կայսրության պաշտոնական փիլիսոփայությունն էր դարձել:

Այսպիսով, «էնեականը» խորապես տարբերվում է հոմերոսյան պոեմներից, չնայած մոտիվների, սյուժետային սխեմաների, պոետիկ ֆորմուլաների բազմաթիվ փոխառումներին: Այդ էլ, ըստ անտիկ հասկացողության, հանդիսանում էր օրինակի հետդրական «մրցակցությունը»՝ պահպանելով արտաքին նմանությունը, ստեղծել ինչ-որ նոր բան: «Հեմերիզմները» պոեմին հաղորդում էին որոշ արխաիկ կոլորիտ, և հենց այդ նպատակով էլ Վերգիլիուսը հաճախ վերարտադրում է էնեեոսի «Աննալներին» մոտիվները և ոճական եղանակները:

Իր ձևով «էնեականը» հոմերական պոեղիայի ամենաբարձրագույն նվաճումներից մեկն է: Սեղմ, ճշգրիտ ոճը, որն առանձին արտահայտությունները դարձնում է «պատկերավոր խոսք», միանում է սահուն և հնչեղ ոտանավորի բարձր կատարելիության հետ: Հինավուրց հոմեական հեկդամետրի ծանրակշռությունը վերջնականապես հաղթահարվեց: «էնեականի» շատ տողեր դարձան առօրյա արտահայտություններ: Վերգիլիուսի ստեղծած ոճը միակերպ հեռու է և «ասիականության» փարթամությունից, և «ատտիկականների» արհեստական պարզությունից. ամենամեծ էֆեկտներն նա հասնում է՝ վարպետորեն բառազուգակցման ճանապարհով՝ առօրյա բառերի և ֆորմուլների արտահայտիչ հնարավորությունները դրսևորելու միջոցով: Վերգիլիուսի համար մեծ նշանակություն ունի «ձայնադրությունը»՝ ձգտումը համապատասխանություն հաստատել տողի հենց հնչման և նրա բովանդակության միջև՝ Վ. Բրյուսովն «էնեականի» իր թարգմանության մեջ ջանում է պահպանել այդ ձայնադրությունը, օրինակ, առաջին գրքում փոթորիկի նկարագրությունը՝

Вслед каравельщиков крик прозвучал и скрепенье веревок.

Սակայն գեղարվեստական միջոցների սխառմի այդպիսի սերտ կապը՝ լատիներեն բառերի հնչունության և նրանց նշանակության երանգների հետ, հեշտ չէ հաղորդվում ուրիշ լեզվով և ուսումնական ոչ մի թարգմանիչ դեռ չի կարողացել հաղթահարել այդ դժվարությունը:

Վերգիլիուսի գրական նորմոսությունները, հասկանալի է, որ տարբեր գնահատության էին արժանանում ժամանակակիցների կողմից, բայց շատ շուտով համընդհանուր ճանաչման արժանացան: Վերգիլիուսը «կլասիկ» դարձավ: Հոմեական ամբողջ

հետագա պոեզիան լեցուն է նրանից փոխառություններով, իսկ հոռմեական դպրոցում նա այն հիմնական հեղինակն էր, որի օրինակներով վրա լեզու և ոճ էին սովորում: Նրանից անսահման քաղվածքներ են անում և մեկնաբանում են նրան: Եթե Վերգիլիոսի երկերը պահպանված իսկ չլինեին, կարելի կլինեք դրանք գրեթե ամբողջությամբ վերականգնել քաղվածքներով: Նրա առանձին տողերից հաճախ կազմում էին նոր երկեր (այսպես կոչված «ցենտոններ») — «կարկատանային» պոեմներ): Վերգիլիուսը հոռմեական այն սակավաթիվ պոետներից մեկն էր, որոնց երկերը թարգմանվել էին հունարեն լեզվով: Նա պակաս հարգանք չէր վայելում և քրիստոնյաների մոտ. դրա համար զգալի դեր խաղաց արդեն հիշատակված շորրորդ եկկոգայի մեկնաբանությունը: Պոետը, որն իբր թե «նախագուշակել էր Քրիստոսին», բարձրագույն իմաստության կրող էր համարվում, և նրա երկերում որոնում էին խորիմաստ «ալլաբանություններ»: Պոետիկական օրինակի և իմաստության աղբյուրի իր այդ նշանակությունը Վերգիլիուսը պահպանեց և Միջին դարերում: Նրա երկերը մեզ են հասել հսկայական քանակությամբ ձեռագրերով և մի քանիսը դրանցից վերաբերվում են դեռևս ուշ-անտիկ ժամանակներին: Վերգիլիուսի ազդեցությունը միջնադարյան լատինական գրականության վրա արտակարգորեն մեծ է, բայց այն նկատելի է և միջնադարյան էպոսում՝ ժողովրդական լեզվով: Պոետի անձնավորությունը առասպելի նյութ դարձական լեզվով: Պոետի անձնավորությունը առասպելի նյութ դարձավ («կախարդ» Վերգիլիուսի մասին), իսկ նրա բանաստեղծությունների տողերով գուշակություններ էին անում: Դանտեն Պոետի շորրորդյան աշխարհում ճանապարհորդելու համար իրեն ուղեցույց ընտրեց Վերգիլիուսին: Նա սիրված պոետ էր մնում Վերածնության և կլասիցիզմի դարաշրջաններում: Վերգիլիուսին «ընդօրինակելու» նշանաբանի տեղ զարգանում էր այդ ժամանակի և՛ էպիկական, և՛ հովվերգական պոեզիան: Վերգիլիուսի պարոդիական «ըրջադարձումները» («տրավեստիաները») զավեշտական պոեմի հատուկ ճշույտ են կազմում. այդպիսին է, օրինակ, Ֆրանսիական պոետ Սկարոնի «Երջադարձված Վերգիլիուսը» (1648 — 1653), իսկ մեզ մոտ Օսիպովի և Կոտեկնեցկու՝ «Վերգիլիուսյան էնեականը թարսած» (1791), և Կոռլյաբևսկու՝ «Վերգիլիուսի էնեականը, շրջադարձված ուկրաիներեն լեզվով» (1798):

Գրական ճաշակների խիստ շրջադարձը, որ առաջացավ ումանտիզմի ժամանակներից, փոխեց վերաբերմունքը Վերգիլիուսի հանդեպ, — նրան սկսեցին դիտել որպես կեղծ պաթոսի պոետի —

«արհեստական էպոս» ստեղծողի: Այդ հայացքը տարածվեց Գերմանիայում և մասամբ էլ Անգլիայում, սակայն, քիչ թափանցեց ուսմանական երկրները (Իտալիա, Ֆրանսիա), ուր Վերգիլիուսը շարունակում է բարձր ընդունելությամբ օգտվել: Վերգիլիուսի շեմ երկրպագու էր, օրինակ, Անատոլ Ֆրանսը («Սպիտակ քարի վրա»), և 1930 թվին Վերգիլիուսի ծննդյան երկուհազարամյակի կատարումը նորից երևան հանեց այն վիթխարի դերը, որ նա խաղացել է ամբողջ արևմտաեվրոպական գրականության ձևավորման մեջ:

3. ՀՈՐԱՅԻՈՒՍ

Վերգիլիուսից որոշ չափով այլ ճանապարհով դարգացավ Օքստոտսի ժամանակի մի այլ պոետի՝ Բվինտուս Հորացիուս Ֆլակկի (մեր թ. ա. 65—8 թ. թ.) գրական գործունեությունը:

Հորացիուսը ծնվել է 65 թվի դեկտեմբերի 8-ին Իտալիայի հարավում, հինավուրց հռոմեական դադութ Վենուզիայում: Նրա հայրն ազատագրված ստրուկ էր, որն իր համար փոքրիկ կարողություն էր կուտակել: Ազատագրված ստրուկների վաճակներն իրավաբանորեն հավասարեցվում էին ազատածին քաղաքացիներին, բայց ստրկական ծագումը այնուամենայնիվ դիտվում էր որպես բիծ, որը վերջնականապես վերանում էր հաջորդ սերնդի ժամանակ, և սոցիալական այդ ոչ լիարժեքությունը անջնջելի հեռք թողեց պոետի ամբողջ կյանքի ընթացքի և գրական ստեղծագործության վրա: Հայրը ձգտում էր սրղուն դաստիարակություն տալ, որը կարող էր նրան ավելի բարձր հասարակական շրջաններ մտցնել, և որդուն տարավ Հռոմ: Հորացիուսն անցավ այն ժամանակվա կրթության բոլոր առօրինակները, սկսած Լվիուս Անդրոնիկի («Լատիններն Ողիսականի») սկզբնական ուսուցումից մինչև Աթենքում փիլիսոփայությամբ զբաղվելը, ինչպես յոթ սովորություն էր հռոմեական ավագանու համար: Այդ ժամանակ տարածված էպիկուրականությունը համակեց նույնպես և Հորացիուսին: Էպիկուրի շատ դրույթներն նա հավատարիմ մնաց իր ամբողջ կյանքի ընթացքում, թեպետև որոշ չափով հակված էր դեպի էկլեկտիկական և իրեն կապված չէր համարում որևէ դպրոցի դոգմաների հետ: Հորացիուսի փիլիսոփայական զբաղմունքներն ընդհատեց քաղաքացիական պատերազմը, սրն ստաշացավ Կեսարի սպանությունից հետո (44 թ.): Աթենք եկավ Բրուտուսը

կողմնակիցներ հալաքարելու՝ ռեսպուբլիկական կարգերը պաշտպանելու և Կեսարի հաջորդների դեմ պայքարելու համար, և Հորացիուսը մտաւ նրա բանակը, նա նույնիսկ ազատագրւած ստրուկի որդու համար որոշ չափով անսպասելի ռազմական տրեւումի, այսինքն, լեգեոնի հրամանատարի պաշտոն ստացաւ:

Յիլիպների մոտ հակառակմարտում (42 թ.) Բրուտուսի զորքը ցրվեց և փախուստի մատնվեց: Շատ տարիներ հետո հիշելով իր փախուստի մասին, Հորացիուսը շրջապատում է այն գրական ուսման հասցիներով հունական լիբրեյարից և մատուցում է «Ահա՛նք կորցնելու» կերպարանքով, ինչպես այդ հանդիպում էր Արիստոբոսի և Անակրեոնի բանաստեղծություններում:

Ձեզ լքել սրբնայ փախուստի եմ դիմել,
Մարտիկին տնվայել վահանս էլ նետել,
Ամոթով, Յիլիպներ, թիկունք եմ դարձրել
Փաշտոթյուն կորցրած հովիտն եմ փախել:

Պարտությունից հետո Հորացիուսը շարունակեց պայքարը: Նա, օգտվելով Բրուտուսի կողմնակիցներին հատկացված ներման շնորհումից, վերադարձաւ Իտալիա՝ «փետրահան թեկերով»: Նրա հայրենիք Վենուսիան ընկաւ Կեսարի վետերաններին հատկացված քաղաքների շարքը: Հորացիուսի ժառանգական գույքը բռնագրավվեց: Ստրկատիրական հասարակությունն արհամարհանքով էր վերաբերվում վճարվող աշխատանքին, բայց որոշ որակյալ արտֆեսիաների համար բացառություն էր արվում: Հորացիուսն իր միջոցների մնացորդը գործադրեց, որպեսզի ընկնի քվիստորական գրագիրների կոլեգիան (պետական ֆինանսների վարչության), որը բավականաչափ հարգվից էր համարվում:

Ահա՛վասիկ այդքամ գրգված հանդուգն աղբատությամբ
Սկսեցի ոտանավոր գրել ես—

պատմում է Հորացիուսը հետագայում:

Իր գրական գործունեության հենց սկզբից Հորացիուսը հանդես է գալիս որպես բովանդակալից պոեզիայի կողմնակից և որպես ոտանավորի վարպետ, տաղաչափության մեծ վարպետ: Նա օպոդիցիոն դիրք է բռնում ինչպես նեոտերիկների գաղափարադրկության, այնպես էլ հին Հռոմի պոետների առաջ, արխայիստական ստորաքարշության դեմ, և կողմնորոշումը դեպի հույն կլասիկները նրա համար միջոց է ծառայում վերանորոգելու գա-

դափարական պոեզիան ավելի նրբագեղ և ավելի արդիական
ոտանավորային և ոճական պարուրմամբ: Հորացիուսի այդ գրա-
կան որոնումները զոդվում էին կլասիկական շարժման հետ, որը
զլխավորում էին Վարիուսը և Վերգիլիուսը: Երկու ավագ պոետ-
ներն էլ մասնակցություն ունեցան սկանալ տաղանդի ճակա-
տագրի գործում և հանձնարարեցին նրան Մեկենասին, որը
Հորացիուսին դարձրեց իր մերձավորներից մեկը (38—37 թ.), իսկ
այնուհետև նաև փոքրիկ կալվածքի տեր՝ Սարինիական լեռներում:
Այդ առատաձեռնությունները Հորացիուսին ազատեցին կարիքից,
բայց նրա կախյալ վիճակը մի անգամ չէ, որ դառնում էր փա-
փուկ, գրությունների աղբյուր, որոնցից նա միշտ դուրս էր գալիս
կատարյալ տակտով և արժանապատվությամբ: Մեկենասի հետ
մոտիկությունը Հորացիուսին մոտեցրեց Օգոստոսի շրջապատին,
բայց պոետը ջանում էր ըստ հնարավորության հեռու լինել ար-
քունիքից, իր սարինիական կալվածքը գերադասելով Հոմերից:
Իրեն առաջարկված իմպերատորի քարտուղարի պաշտոնից նա
հրաժարվեց: Նա վախճանվեց 8 թվի նոյեմբերի 27-ին, երկու ամիս
ավել ապրելով իր բարեկամ և հովանավոր Մեկենասից:

Հորացիուսի վաղ ստեղծագործությունը հարձակողական-բա-
նավիճական բնույթ ունի. կաղապարվում է այն յամբագրության
կամ սատիրայի ձևով:

Յամբագրական բանաստեղծությունները վերաբերվում են
30-ական թվականներին և կազմում են ոչ մեծ մի ժողովածու, որը
մեզ է հասել «էպոդներ» վերտառությամբ: Անտիկ ժամանակ
էպոդ էր կոչվում ոտանավորի տան ձևերից մեկը — երկտողանի,
որի մեջ երկրորդ տողը առաջինից կարճ է: Այդպիսի տներ հա-
ճախ հանգիպում ենք Արխիլոքոսի մոտ. հատկապես հունական
յամբագրության այդ կլասիկին էլ իրեն համար օրինակ էր դարձ-
րել երիտասարդ պոետը:

Հորացիուսի էպոդների կապը Արխիլոքոսի երկերի հետ կա-
րելի է բնութագրել հեղինակի սեփական խոսքերով. Մեկենասին
ուղղված ուղերձներից մեկում ասվում է.

Առաջինը ես ցույց տվի փարոսյան յամբեր կացիոմին.

Վերջինը եմ Արխիլոքից չափեւ ու ոճեւ վեճ-կարգին,

Բայց չեմ դիպել ոչ թեմաներին, ոչ էլ խոսքերին, որ կիսմբին
հալածում էին:

Եվ իսկապես, էպոդներում «արխիլոքյան» են միայն տաղա-
չափությունը և ագրեսիվ տոնը, միայնա՞ծ դիդակտիկայի որոշ

տարրի հետ: Բովանդակությունն ու ռեքվիզիտը են պոեզի բարձրը կուլտուրայի մասին. նա ազատորեն օգտագործում է տարբեր զարաշրջանների գրական խառնագությունը, բայց ստեղծում է միանգամայն ինքնուրույն և միաժամանակ սուր և զործոն երկեր:

[illegible]

վակում է սակավ-նշանակալի օբեկտներով (վճուկ, նորելուկ և այլն): Միայն Անտոնիոսի հետ պատերազմը նորից նրան ներշնչում է դիմել քաղաքական ուսանավորի, և նրա պոեզիայում սկսում է երևան դալ Կեսարի (այսինքն Օկտավիանուսի) անունը: Վերջ ի վերջո պոետը շուտով ստնով յամբագրությունից և դժվարությամբ միայն 30 թվին ժողովածուի համար հավաքեց տասնևյոթ բանաստեղծություն. ընդ որում, նա մտցրեց մի քանի բանաստեղծություններ էլ ոչ յամբագրական բնույթի. դրանք արդեն կազմում էին անցումն դեպի մատուցաների լիրիկան:

Հորացիուսի, սրպես լիրիկական պոետի, ճանապարհին «էպոդները» առաջին քայլն էին դեպի խստորեն կլասիկ ոճը, բայց որոշ ծանրաբեռնվածությունը մանրամասնություններով տակավին հիշեցնում է գրեկու արևոսանդորիական եղանակը:

Հորացիուսն ավելի բեղմնավոր է երգիծանքի բնագավառում: 30-ական թվականների ընթացքում նա հրապարակեց երգիծանքների երկու ժողովածու — առաջինը՝ մոտավորապես 35—36 թ. թ., երկրորդը՝ մոտավորապես 30 թ., նույնտակ գնելով նորագեղ Լուցիլիուսի ժանրը էսթետիկական բարդացած պահանջներին համապատասխան: Բայց նրա երգիծանքների տարբերությունը Լուցիլիուսականից՝ չի վերածվում միայն լուկ ձևի հարցերի: Լուցիլիուսի երկերը հաճախ գունեղ արտահայտված քաղաքական պամֆլետների բնույթ էին ունենում և աչքի էին ընկնում խիստ անձնական սրվածությամբ: Ինչպես մենք արդեն տեսանք, Հորացիուսը քաղաքացիական թեմաներից շուտով հեռացավ, բայց երգիծանքի ժանրը նրա համար նոր հնարավորություններ էր բաց անում, — նա իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է մասնավոր վարքի ոլորտի վրա:

Ռեսպուբլիկայի կործանմամբ հարցերի այդ շրջանը առանձնակի ակտուալություն ձևոր բերեց, և անհատական երջանկության պրոբլեմը այսուհետև դառնում է Հորացիուսի ամբողջ պոեզիայի համար կենտրոնականը: Նա — էպիկուրի ուսմունքի ոգով — ստեղծում է ոչ-հարուստ, բայց կուլտուրական ստրկատիրոջ փիլիսոփայությունը, այն անձնավորության, որը պատրաստ է հաշտվել քաղաքական նոր սիստեմի հետ, որքանով այդ վերջ դրեց քաղաքացիական պատերազմին և հնարավորություն է տալիս անհատին առանց տագնապի նվիրվել իր անձնական հակումներին և իր վրա աշխատելուն: Երջանկությունը, ըստ Հորացիուսի, «ոսկե մեջտեղումն է» (այդ արտահայտությունը նրան էլ պատկանում

է), քշով գոհանալով՝ որպէս ներքին անկախութեան և ցանկութեան նշաններին իշխելու ազդեցութիւնը, կյանքի բարիքներից անխռով և շափալոր հաճույք ստանալու մեջ է: Հորացիուսի պայմաններում՝ իբրև Մեկենասի մերձավորներից մեկի՝ այդ հարցերը ոչ միայն սկզբունքային, այլև անձնական սրութեամբ ունենին: Չափաւորութեան և հանգստի փիլիսոփայութեանը երբեմնի ռեսպոնսիվականի մոտ պայքարի գնք են դառնում ներքին ինքնուրույնութեան համար: Դեպի երջանկութեան տանող կեղծ ուղիները, երևակայական բարեքների ետեւից ընկնելը՝ Հորացիուսի երգիծանքի հիմնական օրէկտն են, այն ուղղված է ունայն ձգտումների, շահամոտութեան, պատվի ծարավի, սնամիտութեան, անհաստատութեան, նախանձի դեմ: Այդ արատների կրողները ոճրագործներ չեն, որպէսզի զայրույթի զգացմունք առաջացնեն, այլ ոչ-խելոք, մոլորութեան մեջ ընկած մարդիկ: Ուստի երգիծանքի տոնը զգալիորեն մեղմ է, համեմատած Լուցիլիուսի հետ, ծաղրանքը փոխարինվում է հեզմանքով, պոետը «ծիծաղելով է ասում «շմարտութեանը»:

Իր երգիծաճաճները Հորացիոսն անվանում է «Զրույցներ»։ Հետագայում բնորոշում իբրև «զրույցներ Բիոնի ոճով», այդպիսով մատնանշելով դրանց կապը դիատրիքների հետ։ Եվ իսկապես, մի քանի երգիծաճաճներ (օրինակ՝ I, 1, 2, 3) կառուցված են սրպես բարոյա-փիլիսոփայական թեմաներով դատողություններ՝ ձևակառագրից և շահամոլությունից զոգոճ լինելու մասին, բարեկամների հետ վարմեցողության մասին և այլն՝ հանրամատչելի փիլիսոփայական գրականությունից քաղած պատճառարանությամբ։ Դիատրիքայի բնորոշ առանձնահատկությունները, օրինակ՝ բանավեճը ֆիկտիվ բնդդիմախոսի դեմ, վերարտադրում է և Հորացիոսը։ Պոետը չի ընկնում վերացական շարադրման խիստ հետևողակտություն հետևյալից և այդ հենք է դարձնում հոռմեական կյանքի իրական անձնավորությունների և իրական դեպքերի մի ամբողջ սերիայի ուրվագծումներ, դիմանկարներ, անեկդոտներ, ակնաբկումներ տալու համար։ Նա չի հրաժարվում (մանավանդ ավելի վաղ ստագիաներում) և ժամանակակիցներին անձնապես ծաղրեվուց ևույցիլիոսի օրինակով, բայց ընդ սմին պահպանում է որոշ զգուշություն և գերադասում է իր երգիծաճաճի զոհեր ընտրել կասկածելի վարկի տեր մարդկանց շարքից։ Հորացիոսի ուրվագծումներն աչքի են ընկնում դիատողականությամբ և դիպուկ բնութագրման վարպետությամբ, բայց, նրա երգիծաճաճների ղեղարկես-

տական գործողության մեջ ամենանշանակալի գործոնը, թերևս՝ դատողությունները գունազարդող ինտիմ-անձնական տոնն է։ Փիլիսոփա-բարոյախոսի դպրոցական կերպարի փոխարեն, երգիծանքներում դրսևորվում է իր կենդանի գծերով կոնկրետ անհատը, որը չափավորում և մարդկայնացնում է իդեալական «իմաստունի» վերացական սխեմատիզմը։ Ամենաշատ դեղարվեստական ավարտավածությամբ աչքի են ընկնում այն երգիծանքները՝ որոնց մեջ Հորացիուսն ամենից շատ խոսում է իր մասին, իր ճաշակների և ձգտումների, իր կյանքի հանդիպումների մասին։ Նա չի քաշվում իր «ստորին» ծագումից, հպարտությամբ հիշում է ստրկությունից ազատագրված հորը, որն ամբողջ ուժով հոգ էր տանում որդու մտավոր և բարոյական զարգացման մասին, և բուլբուլին չի ձգտում մոռացության տալ իր ռեսպուբլիկական անցյալը (I, 6)։ Դատապարտելով ուրիշների արատները, նա չի ծածկում սեփական բացերը և հեղձում է խիստ դատավորներին, որոնք իրենց աչքի գեղանքը չեն տեսնում (I, 3)։ Նրա ձգտումների սահմանն է՝ մեկուսացած և անկախ կյանքը, հեռու քաղաքի աղմուկից և փառամոլությունների խաղից՝

Ահա թե ինչ էին իմ ցանկությունները. մի փոքրիկ հողամաս,
Մի այգի տան առաջ շատ մոտիկ, անընդհատ քչքչա՛ն աղբյուրիկ,
Դրան. կից մի գողտրիկ անտառիկ։ Շատ ավել հասցրին
Աստվածներն անմահ ինձ։ Չեմ խնդրի ալյես այսուհետ ես երբեք
Բացառյալ մի բանից՝ այդ տված պարգևներն ինձ համար պահպանեք։

Այս տողերով է սկսվում լավագույն երգիծանքներից մեկը (II, 6), իսկ ավարտվում է քաղաքի և դաշտի միևնույն մասին հայտնի առակով, իբրև աղքատի անկախության առավելության իշխառաքիա։ Փիլիսոփայական սիստեմների դոգմատիզմին Հորացիուսը բացասաբար է վերաբերվում և լիակատար իրավունքով սահմանադատվում է կինիկա-ստոիկյան գոեհիկ բարոյախոսներից, որոնք Հռոմում հանդես էին գալիս իրենց դիատրիբաներով։ Բայց այդ բարոյախոսների քարոզը հաշվի էր առնում լայն խավերին, և, իսկապես, արձագանք էր գտնում այնտեղ, մինչդեռ Հորացիուսի հեղինական իմաստությունը, նրա «պաշտպանյալ» հանգստի և չափավորության փիլիսոփայության հետ մատչելի էր կոլտուրական վերնախավի ընտրյալ ներկայացուցիչներին միայն, և նրա երգիծանքներն իրենք սկզբնապես նախատեսանվում

էին ոչ թե հրապարակման, այլ միայն բարեկամների շրջանում
ընթերցելու համար:

Գատողութիւն-երգիծանքին զուգընթաց հանդիպում է և
պատմողական ձևը, որին դիմում էր նույնպես և Լուցիլիոսը: Հո-
րացիուսը նորոգում է իր նախորդի սյուժեները՝ դատ (I, 7),
անհաջող խնջույք (II, 8), ճանապարհորդութիւն (I, 5). Լուցի-
լիոսը պատմում էր դեպի Սիցիլիա իր ճանապարհորդութեան
մասին. ուղեգրութիւնների այդպիսի ձև էլ բնորոշ է Հորացիու-
սը («Ճանապարհորդութիւն Բրոնդիզիում») և այդ լիրիկական
շեղումներով երգիծաբանական պատմութեան մեջ անտիկ ընթեր-
ցողը չէր կարող չտեսնել «մրցակցութիւն» Լուցիլիոսի հետ: Որեւէ
անեկդոտ, զվարճալի դեպք, սուր խոսք՝ նյութ են տալիս կարճ
պատմվածքների համար, որոնք հաճախ ծաղրանմանեցնում են
էպոսի ոճը: Մտցվում են կատակերգութեան և միմի տիպական
դեմքերը՝ պարասիտներ, ծաղրածուներ, ցանցառներ, հմաշողներ:
Որոշ բանաստեղծութիւններ նույնիսկ պատմողական ձևի միմա-
կան տեսարանների բնույթ ունենին. այդպիսին է, օրինակ, կենդա-
նի և դինամիկ երգիծանքն աներես շաղակրատի հետ հանդիպե-
լու մասին, մի ստահակ, որը ցանկանում է ներս սողոսկել Մեկե-
նասի շրջապատը (I, 9):

Երգիծանքների երկրորդ ժողովածուն իր գեղարվեստական
մեթոդով որոշ չափով տարբեր է առաջինից: Անձնական ուղղվա-
ծութիւնը ավելի է թուլանում և շարադրանքն ընդհանրացած
բնույթ է ընդունում: Բարդանում է նույնպես և կոմպոզիցիան:
Երկրորդ դրբում գերակշռում է դիալոգիկ ձևը, ընդ որում, Հորա-
ցիուսը սովորաբար սահմանափակվում է պասսիվ ունկնդրի դե-
րով, իսկ դատողութիւնն ու պատմելը դրվում են այլ անձնալի-
րութեան բերանը (հմմ. նման եղանակը էպոդներում): Գյուղական
խմաստուներ գովաբանում է կյանքի բարիքները փոքր կարողու-
թեան պայմաններում և համեստ խնջույքի օգուտը (II, 2), խըն-
ջույքների սիրահարը բաց է անում գաստրոնոմիական գիտութեան
«գաղտնիքները» (II, 4). կատակերգակ պոետ Ֆունդանիուսը
պատմում է հարուստ նորեկուկի մոտ կատարված փառահեղ, բայց
անհաջող ավարտված խնջույքի մասին (II, 8): Սատուռնալիաների
տոնակատարութիւնների ժամանակ «շրջադարձված հասարակա-
տոնակատարութիւնների» իրադրութիւնը հնարավորութիւն է
կան հարաբերութիւնների» իրադրութիւնը հնարավորութիւն է
տալիս երգիծաբանին երգիծանքի օրեկտ դարձնելու. Հորացիոսի
ստրուկն խմաստութիւններ լսելով ստոիկական քարոզչներից մե-

կի դոնապանից, քննում է իր տիրոջ թուլությունները և ապացուցում, որ նա շարունակում է իր ցանկությունների և փոփոխական հակումների ստորուլը մնալ (II, 7)։ Մի ալլ, նույնպես Սատուռնալիաներին վերադրված, երգիծանքում՝ սնանկացած սպեկուլյանտ նորընծա ստոխլը հանգամանորեն բացատրում է իր դալրոցի պարադոքսային դրուլքն ալն մասին, որ բոլորը, բացի իմաստունից, հիմար են (II, 3)։ Իրեն հեռու պահելով Քիմաստության՝ կրողից, Հորացիուսը բթացնում է երգիծանքի սուբեկտիվ սրությունը, բայց ըստ էության ալն ավելի խիստ է դուրս դալիս և հաճախ նույնիսկ ավելի արդիական, քան ալն ժամանակ, երբ շարադրությունը տարվում է հեղինակի կողմից։ Նվ իր տոնով ավելի խիստ ու մռալ է լինում ալն երգիծանքը, որի գործողությունը տեղափոխված է, Մենիպի օրինակով, ստորերկրյա թագավորությունը (II, 5)։ Ողբեակը գուշակ Տիրեսիասից ստանալով իր ճակատագրի մասին նախագուշակումը, դիմում է նրան եզրամիակման հարցով՝ ինչպես վերականգնել կորած գուշքը, և Տիրեսիասը նրան խրատ է տալիս ժառանգություն որսալու և անդամակ ծերովկների մասին հոգալու վերաբերյալ։

Նրեք երգիծանք (I, 4, 10. II, 1) նվիրված են գրական թեմաների։ Հորացիուսին հանդիմանում էին երգիծանքի չափազանց խստության, ժամանակակիցների անունները մարդկային բացերի իշխատարացիայի համար օգտագործելու մեջ։ Գրականագետները տհաճութուն էին հայտնում ալն առթիվ, որ նա հասարակական «ոեցիտացիաներին» հանդես չէր դալիս և ծաղրում էին նրա ստեղծագործության դանդաղությունը։ Վկայակոչելով Լուցիլիուսին և հին հունական կատակերգության կլասիկներին, Հորացիուսը պաշտպանում է արատների ազատ մերկացման երգիծաբանի իրավունքը և, դրա հետ միասին, նշում է իր գրական ծրագրի հիմնական գծերը։ Երգիծանքը, ինչպես և կատակերգությունը, չի պատկանում վսեմ պոեզիայի ոլորտին և շատ կողմերով մոտենում է պրոզայի ոճին, բայց ալլ պրոզայիկ Մուսան պահանջում է իր արվեստը, որի մեջ պոետի արժանիքները պետք է դուգակցվեն հեռուրի արժանիքների հետ իրենց սեղմությամբ, սրամտությամբ, հեզնանքի նրբությամբ։ Լուցիլիուսը չի բավարարում ալլ բոլոր պահանջներին. նա տառապում է շատախոսությամբ և ոճի անփթությամբ, որոնք առաջանում են ուսանալորների արագ և հեշտ գրելուց։

ներածական երգիծանքն արդեն ըստ էության հրաժեշտ է հարձակողական-բանավիճական պոեզիայից. հեղինակը հավաստիացնում է, որ իր գրիչն աշուհեմու ոչ ոքի չի կպչելու, բացի ինքնապաշտպանության նպատակից: Էպոդներում նշված անցումը դեպի մտորումների լիրիկան մի առժամանակ որոշեց պոետի ստեղծագործական հետաքրքրությունը: 23 թվին նա հրապարակում է երեք գրքով իր «Բանաստեղծություններ»-ը (Carmina). անտիկ մեկնաբանները դրանք երբեմն օղա (ներբող) են անվանում, և այդ հունական անվանումը գործածական դարձավ Հորացիուսի մասին հետագա գրականության մեջ: Անտիկ «օղա» տերմինը չպետք է կապել միանգամայն պարտադիր հանդիսավոր պաթոսի մասին պատկերացման հետ, ինչպես այդ տեղի ունեն Նոր ժամանակի «օղաիկ» ժանրում: «Օղան»՝ երգ, կամ երգի ոտանավորի ձևերով լիրիկական երկ է և, մասնավորապես, Հորացիուսի «օղա»-ները սովորաբար շատ հեռու են «վաեմ ոճից»: Իբրև գուտկասիկական, Հորացիուսն իրեն համար օրինակներ է որոնում հին հունական լիրիկայում, բայց դրանք գտնում է ոչ թե Պինդարոսի հանդիսավոր պոեզիայում, այլ էոլիացիների մելիկայում:

Էպոդների արխիլոքյան ոճից Հորացիուսն անցնում է մոնոդիկ լիրիկայի ձևերին: Նրա օրինակներն են այժմ՝ Անակրեոնը, Սապֆոն և առաջին հերթին Ալկյասը, և հոմեական պոետը իր գրական անմահությունը տեսնում է նրանում, որ նա «առաջինն է էոլիական երգը իտալիկական եղանակի վերածել» («Հուշարձան»):

«Էոլիական երգերը» հոմեական հողը փոխադրելը պետք է հասկանալ նույն կերպ, ինչպես և էպիդներում «փարոսյան ջամբերի ցուցադրումը»: Դրանով Հորացիուսն ամենից առաջ նկատի ունի հոմեական պոեզիայի հարստացումը էոլիական լիրիկայի տողային և տնային ձևերով: 23 թվին հրատարակված ժողովածուն խաչտաբեղետ հերթադասությամբ պարունակում է բանաստեղծություններ, որոնք գրված են «ալկեական», «սապֆոյական», «ասկլեպիադական»^{*} և ուրիշ տներով իրենց տարբեր վարիացիաներով, — ընդհանուր առմամբ տասնեկերկու տնային ձև: Դրանք բոլորը միանգամայն նոր կամ գրեթե միանգամայն նոր էին Հոմեր

* «Ասկլեպիադական» տունը կազմվում է «ասկլեպիադական» տողերի կրկնությունից (— — — — — | — — — — —) ուրիշ տողային ձևերի հետ դրանց զուգակցությունից:

թեման ծավալվում է հեղինակի «ես»-ի և հասցեատիրոջ՝ «դու»-ի միջև: Մյուս ձևերը՝ մենասխոսությունը կամ դիալոգը՝ պատահում են իրեն բացառություն (առաջին ժողովածուի 88 բանաստեղծություններից՝ ոչ ավել 6—7 դեպքից): Նրբեմն Հորացիուսը դիմում է աստվածության, — այդ դեպքում սովորաբար մեր առաջ հանդես է գալիս հիմներ, — հաղվաղեալ՝ անշունչ առարկայի, բայց ամենից հաճախ՝ մարդկանց, լինի այդ անձնապես անվանված անձնավորություն, կամ կոլեկտիվ («քնկերներ», «հոռմեացիներ»), կամ, վերջապես, վերացական «դու» (օրինակ՝ ժամանակակից հասարակության արատները մերկացնող բանաստեղծություններում): Թղաների գրեթե բոլոր հասցեատերերը իրական անձնավորություններ են, պոետի ժամանակակիցներ. բայց բնորոշ է, որ ոչ ոք, բացի Մեկենասից, չեն արժանանում մեկից ավելի դիմումի. դիմումն առաջանում է ոչ այնքան մտքեր և զգացմունքներ փոխանակելու ձգտումից, որքան դրական ձևի պահանջից, և երբեմն վեր է ածվում մի հասարակ նվիրման, որի նպատակն է հարգանք մատուցել հասցեատիրոջը: Ինչ վերաբերվում է հասցեատեր կանանց, որոնք կրում են հունական տարրեր անուններ, ապա այդ դեմքերի իրական լինելը միշտ անկասկած չի կարելի համարել: Եվ այնուամենայնիվ Հորացիուսը խստորեն պահպանում է ֆիկցիան, իբր թե նրա օդան նախատեսնված է այն անձնավորության համար, որին ուղղված է. դեռ ավելին, դիմումը երբեք հեռու վայրից «ուղարկելու» բնույթ չունի և այնպես է մատուցվում, որ կարելի է այն արտասանել կամ նույնիսկ քնարի հնչյունների տակ երգել հասցեատիրոջ ներկայությամբ, — այս կերպով պահպանվում է «եղիական երգի», Ալքեսիսի և Սապֆոյի լիրիկայի ոճը:

Հորացիուսի լիրիկայի մյուս բնորոշ առանձնահատկությունն այն է, որ դիմումը գրեթե միշտ իր մեջ պարունակում է ինչ-որ կամահայտնում կամ խորհուրդ: Պոետը ցանկություն է արտահայտում, մերժում է որևէ մեկի առաջարկը, աշխատում է ներգործել հասցեատիրոջ կամքի վրա: Կամահայտնումը նախատեսնված է նրա համար, որպեսզի կենսագործվի, և Հորացիուսի օդան ամենից հաճախ ուղղված է դեպի ապագան: Զուտ հայեցական մոմենտը, որը սովորական է նոր ժամանակի լիրիկական պոեզիայում և որը մենք արդեն հանդիպել ենք Կատուլլուսի մոտ, ամենից քիչ է բնորոշ Հորացիուսի օդաների համար:

Ըստ թեմատիկայի և ժանրային տարատեսակության օդաները հույժ բազմազան են: Դիմումներն աստվածներին՝ հորինված

անտիկ հիմնի բոլոր կանոններով, քաղաքական ուսանավորները
և փիլիսոփայական խոհերը հերթագայում են՝ սիրային, խնջույքի,
քնկերական լիրիկայի հետ, ծիծաղաշարժ ու մերկացնող երկերի
և կենսական զանազան դեպքերի վերաբերյալ բանաստեղծու-
թյունների հետ: Այս ամբողջ բազմադասության մեջ միաժամա-
նակ հստակ կերպով առանձնանում են մի քանի հիմնական խո-
րեք, որոնք ստեղծում են ժողովածուի յուրահատուկ դեմքը:

Այդ ամենից առաջ «Տորդորական» բանաստեղծությունները,
խորհրդածությունների լիրիկան է: Հանդես գալով որպես լիրիկա-
կան պոետ, Հորացիուսը չի հրաժարվում իսկական երջանկության
պրոբլեմատիկայից, որը նրան զբաղեցնում էր երգիծանքներում:
Հին հունական պոեզիայի գնոմիկ ֆոնդի՝ էպիկուրյան փիլիսոփա-
յության գրուլլների հետ միախառնվելուց ստացվում է յուրահա-
տուկ գուպորդություն, որը դարերին է անցել իբրև «Տորացիու-
սական իմաստություն»: Կյանքից անխռով օգտվելու իդեալը Հո-
րացիուսի մոտ իր գրական կյանքի արտահայտությունն է գտնում:
Ժամանակի վաղքի, տարվա եղանակների և լուսնի փուլերի փո-
փոխություն, ծաղիկների թառամելու և մարդկային ճակատագրի
հեղհեղուկության մեջ պոետը տեսնում է կյանքի կարճատևության
հիշեցումը: Դալուկ մահը հավասարապես ծեծում է և աղքատնե-
րի հյուսերը և հարուստների ապարանքները: Հարկ չկա մտահոգ-
վել ապագայի մասին.

Ընթացիկ օրը որսալ,
ամեն բանից քիչ
վաղվա օրվան հավատալ.

Իսկապես ազատ և երջանիկ է միայն նա, ով օրն անցնելուց
հետո կարող է ասել՝ «այսօր էլ ապրեցի», — և վաղվան օրը, ինչ-
պիսին էլ որ լինի, չի կարող անցյալը՝ ո՛չ-անցյալ դարձնել:
Խնջույքները, գինին, սերը — այս հաճույքները չպետք է արհա-
մարհել, բայց և տանելի կյանքի հիմքը՝ հոգու անխռովությունն
է, հոգու, որը կարողանում է պահպանել բարեկեցության շափը և
ծանր դրության ժամանակ հաստատունությունը: Հարստության
ծարավը և պատիվների ձգտումը հավասարապես անօգուտ են:
Բարձր դիրքն իր մեջ վտանգներ է թաքցնում՝

Փոթորիկը հաճախ հսկա սոճիներն է սպանում,
Բարձրաբերձ աշտարակի փլվածքը հույժ ծանր է լինում,

— այս հիշեցումը միանգամայն ժամանակին է Օգոստոսի օրը, որը նախանձով էր վերաբերվում ուրիշի ժողովրդականությանը: Հարստությունը լավ է միւսն այն ժամանակ, երբ կարողանում են նրանից օգտվել, բայց հարստությունների աճելով սովորաբար աճում են հոգսերն ու ազատությունը*: Մինչդեռ փոքր կարողության տեր մարդու քունը խաղաղ է: «Ոսկե մեջտեղում», ցանկությունների կրճատման մեջ է երջանկության աղբյուրը, և Հորացիուսը հաճույքով նկարագրում է իր խաղաղ կյանքը սարինական կալվածքում:

Ըստ թեմաների շրջանի այդ մեղիտատիվ լիրիկան շփվում է դիատրիբայի հետ, բայց այն երբեք չի դառնում վերացական կամ հոգնեցուցիչ: Հասցեագրին ուղղված խրատական դիմումը մնում է նուրբ-բաղաբավարի զրույցի շրջանակներում. այդ զրույցն ավելորդ պահանջ չի ներկայացնում ոչ դեպի ուշադիր վերաբերմունքը, ոչ դեպի զրուցակցի ինքնասիրությունը, և պոետը կարողանում է զանազանակերպել իր սիրած մտքերի արտահայտության ձևերը:

Սերն ու գինին էռիտական լիրիկայի վաղեմի թեմաներն են: Հորացիուսը երբեմն ընդունում է սիրո և գինու երգչի դիրքը, բայց այդ կատարվում է առավելապես այն դեպքերում, երբ նա հարկադրված է մերժել իր հովանավորների առաջարկները, որոնք համառորեն դրդում էին նրան նրվել «Օգոստոսի գործերը»: Հաճույքի փիլիսոփայությունը Հորացիուսի համար շարունակում է պահպանել իր «պաշտպանող» բնույթը: Ինչպես բնական է էպիկուրյանից սպասել, Հորացիուսի սիրային լիրիկան դուրս չի դալիս թեթև հրապույրների պոեզիայի սահմաններից: Նրա ժամանակակից հոռոմեական էլեգիկ պոետները ձգտում էին պատկերել խոր և ուժեղ սիրո զգացմունքները և բանաստեղծությունների ամբողջ զրգեր էին հրատարակում նվիրված միակ սիրածին, ցիկլեր, որոնց մեջ տեղ չկար մի այլ կնոջ անվան համար, բացի սիրո օբեկտից: Բոլորովին այլ է Հորացիուսը: Նա իր զգացմունքը պատկերում է որպես անցողիկ: Նրա ժողովածուում

* Վուլգար տնտեսագետների հետ բանակումի ժամանակ Մարքսը հեղինորեն նկատում է՝ «Հորացիուսը, հետևաբար, ոչինչ չի հասկանում գանձ հավաքելու փիլիսոփայությունից... Պարոն Սենիորն այդ ավելի լավ է հասկանում»: Соф. т. XII, С. 1939, стр. 117—118.

Զերնում են բազմաթիվ կանացի դեմքեր, որոնք գրեթե անհատական գծեր չունեն, բայց բոլոր այդ երևակայական կիզիաները, ֆիլիկերաները, հլոեները իրենց պատվին ստանում են շատ քիչ քանակով բանաստեղծություններ, իսկ երբեմն հիշվում են մի անգամից ոչ ավել: Սուբեկտիվ զգացմունքների արտահայտման մեջ Հորացիուսի սիրային ներբողները շատ զուսպ են: Օգտվելով պլատոնական արտաքին աշխարհի պատկերներով, Հորացիուսն աստեղծում է լիրիկորեն զվարթ սիտուացիա, որը ձեռք է բերում իր բացվելու ներքին շարժումը պոետի և՛ խորհրդածություններում, և՛ կամահայտնումներում: Հեղինակային «եսը» միշտ չէ, որ սիրային հույզի կրողն է: Հորացիուսը գերադասում է ուժեղ զգացմունքը ուրիշի մեջ գտնել: Իրրև կողմնակի դիտող, սիրային նախախորատկումների մեջ արդեն փորձառու, նա նկարագրում է այն փոթորիկները, որ սպասում են փոփոխական գեղեցկուհու անփորձ երկրպագուին, կրքի կործանիչ ներգործությունը առողջ, ամբակազմ իրապատարի վրա կամ վենետիկյան շար զվարճալիքները, որը լծակից է դարձնում այնպիսի մարդկանց, որոնք համապատասխան չեն իրար սշարաաքինով, ոչ հոգեկան հատկություններով: Հեղինակին իրեն վերագրվող սիրային աղբյուրները ամենից հաճախ գոչնավորված են թեթև հեգնանքով և խորասուզված են հորացիուսական կենսազգացման մթնոլորտը, որը, հազորդում է նրանց յուրահատուկ տոն, չնայած հին հունական և մանալանդ հելլենիստական սիրային պոեզիայի առանձին մոտիվների կրկներգմանը: Առաջին ժողովածուում միայն մի բանաստեղծություն է խոսում սիրո հետ կապված տառապանքների մասին, բայց այստեղ էլ մեր առաջ խանդի և ոչ թե սիրո շարժարանքներն են: Սենտիմենտալ սիրային էլեգիայի նորաձև թեմաներին Հորացիուսն արձագանքում է զավեշտական բանաստեղծություններով: Սերենադան (paraklausithyron) նրա մոտ պարողիական արտահայտություն է ստանում: Զուրկ չէ խորամանկ հեգնանքի շղարշից ու ժամանակներում փառաբանված Հորացիուսի սիրային բանաստեղծությունը (III, 9), գծավելուց հետո հանդիպման և հաշտվելու դիալոգիկ փոքրիկ տեսարանը. երեք զույգ-զույգ տներում ռեպլիկների սիմետրիկ հերթագայությամբ անցնում է անցյալը, ներկան ու ապագան երկու սիրահարների, որոնք սիրո մեջ թեթև փոփոխություններ և հուզումներ են որոնում: Չափավոր բնույթով աչքի է ընկնում իտալական և սեղանի լիրիկան՝ պոետը փառաբանում է «համեստ Բարդոսին»:

Էպիկուրիականի համար ամենաշատ նշանակալի արժեքը բարեկամությունն է ներկայացնում: Բարեկամական ողջուններն ու ամփոփանքը, խրատներն ու հորդորանքները այն լիրիկական յղորտն էին, որը սովորաբար զուսպ Հորացիուսի մոտ ավելի մտերմական կոլորիտ է ստանում: Հեղինակի համար բնորոշ լուրջի ու կատակի զուգակցումը, միջին դույնների նրա արվեստը նպաստավոր հող է գտնում ընկերական լիրիկայի տոներում, և Հորացիուսի ամենից շատ նրբագեղ բանաստեղծություններից շատերը այդ բնագավառին են վերաբերվում: Այդպիսի բանաստեղծություններից մեկը (II, 7)՝ ներումն ստացած Պոմպեոս վարուսի՝ պոետի զինակցի Բյուտոսի ռեսպուբլիկական բանակից Խալիս վերադառնալու առթիվ՝ թարգմանել է Պուշկինը («Աստվածներից ո՛րն ինձ վերադարձրեց»): Մի շարք օղաներ նվիրված են Մեկենասին, այդ թվում և այն հայտնի բանաստեղծությունը (II, 17), որի մեջ Հորացիուսը, վիպակոչելով աստեղային բարեկամությունը, որը կապում է նրա ճակատագիրը Մեկենասի ճակատագրի հետ, խոստանում է ավելի շաղկերի բարեկամից:

Առանձին կատեգորիա են կազմում բաղաբական և սոցիալական թեմաներ ունեցող օղաները: Պոետի հոմանալոգները նրանից երկեր էին սպասում Օգոստոսի պատվին, բայց կայսրության հետ հաշտվելը Հորացիուսի մոտ տեղի էր ունենում ավելի դանդաղ, քան Վերդիլիուսի մոտ: Մենք արդեն տեսանք, որ իր վաղ ռեսպուբլիկական բանաստեղծություններից հետո Հորացիուսը մինչև 30-ական թվականների վերջը չէր շոշափում բաղաբական հարցերը և դրանց վերադարձավ միայն Անտոնիոսի հետ պայքարի ժամանակ, երբ այդ պայքարը իտալիական բնակչության համակրանքը Օկտավիանոսի կողմը դարձրեց: Ինչպես իր ժամանակին Ալքեսար, Հորացիուսը հոռմեական պիտությունը պատկերում է իրրե մի «նավ», որին սպառնում է քամիների խաղալիք դառնալը:

Հուլիոսը Էիր դու՛ տաղնապ ինձ համար,
Այժմ սեր դարձար՝ մտորմունք դժվար:

Ալեոպատրայի մահը արդեն նյութ է տալիս ցնծագին բանաստեղծության համար: Այսուհետև Օկտավիանոսը պատկերացվում է որպես մի առաջնորդ, որն Իտալիան դուրս բերեց բաղաբացիական պատերազմների փախուղուց և հոռմեական հասարակությունը փրկեց սոցիալական ցնջումների վտանգից:

խոսվում էր նաև վախճանում,
Ոչ՝ սպանվելուց և ոչ էլ մահից, քանի դեռ երկիրն ամբողջ
Կեոսքն ինքն է մեր կառավարում,

գրում է Հորացիուսը 24 թվին և հենց այստեղ էլ հիշում է Սպար-
տակի մասին: Նա փորձում է կաշարությունը մոտենալ երկու տե-
սակետից՝ ապոլոնիկ ստրեատորիոզ, մասնավոր մարդու տեսակե-
տից, որը ցանկանում է անմիջապես ճաշակել կյանքի բարեքները նոր
կարգերի պաշտպանության տակ, և բարոյախոսի՝ որն ընկճված է
հռոմեական հասարակության մեջ քաղաքացիական քաջարիու-
թյան անկումով: Բայց թե մեկ և թե մյուս տեսակետի հետևողա-
յան կիրառումը կհակասեր պաշտոնական դրույթներին, որոնք
պահանջում էին քաղաքացիական ակտիվություն և դրա հետ միա-
սին սահմանափակում էին այդ ակտիվությունը: Ուստի Հորացիու-
սը հարկադրված էր արտակարգորեն զգույշ լինել քաղաքական
խեղճներին մերժենալիս: Մոտ անցյալի գեպքերը՝ «հուր են,
թաքնված խարուսիկ մոխիրների տակ», թեպետ ռեսպուբլիկական
արիստոկրատիայի հետ հաշտվելու Օգոստոսի բռնած կուրսը
հնարավորություն է տալիս մի անգամ «Կատոնի հիստորանշ մահ-
վան» մասին հիշատակությունը մոցնել այն բանաստեղծության
մեջ, որը նվիրված էր պրինցիպսին և նրա ընտանիքին: Բայց Օկ-
տավիանոսի գովաբանություններն էլ 23 թ. ժողովածուում շատ
զուսպ տոն ունեն, եթե համեմատելու լինենք դրանք այդ ժամա-
նակի այլ հուշարձանների հետ, օրինակ՝ վերգիլիուսի «Փեոթիկա-
ների» կամ Հորացիուսի հետագա բանաստեղծությունների
հետ: Օգոստոսը փառաբանվում է կապված նրա արտաքին և
ներքին քաղաքականության այն լողունքների հետ, որոնք ընդու-
նելի էին պահպանողա-ռեսպուբլիկական թեքում ունեցող հռո-
մեական հայրենասերների համար: Հանդիսավոր, որոշ չափով
«պինդարականացված» ոճով՝ տոկուն օգաների ցիկլում (այսպես
կոչված «հռոմեական օգաներ»), III, 1—6) Հորացիուսը հանդես
է գալիս որպես պահպանողական ոգով Օգոստոսի ազդարարած
կրթական և բարոյական ռեֆորմների պրոպագանդիստ: Իտա-
լիայի առաջնությունը հելլենիստական արևելքի հանդեպ դիցա-
քանական սրբազործում է ստանում Յունոնայի մարգարեության
մեջ, որը Հոմերին խոստացել էր աշխարհի վրա իշխանություն,
պայմանով, որ Տրոյայի պատերը չպիտք է վերականգնվեն: Կրո-
նական նորոգման պաշտոնական լողունքները կեղծ են հնչում
ակնաչափի Հորացիուսի բերանում, բայց բարոյական ռեֆորմի

բարոգը կապւում է պոետի համար սովորական՝ ցանկութիւնները՝ սահմահարելու և ազահոութան դեմ պայքարելու թեմաների հետ՝ էպիկուրյան մոտիվները մնջընդմիջւում են ստեղծական «առաքինութեան» դովարանութեան և ռազմական ոգու պրոպագանդային հետ:

Գեղեցիկ ու բազր է մահը հայրենիքի համար:

Հինաւուրց բարքերի և հին պարզութեան իդէալականացումը օտար չէ «քշով բավարարւելու» փիլիսոփային, և Հորացիուսի մեջ երբեմն արթնանում է երգիծաբան-բարոյախոսը, որը մտրակում է ժամանակակից արատները՝ անառակութիւնը, փափկակեցութիւնը և ազահոութիւնը: Չարիքի հիմնական աղբյուրը կուտակման ծարավն է: Վիթխարի կալվածքները հիասքանչ ուրայատներով և դեկորատիվ պարտեզներով՝ կրճատում են ցանքադաշտերի աւարածութիւնը և հողազրկում մանր հողատերերին՝

Դու պատրաստ ես քո բոլոր կիներներին

Հողը յուրացնել,

եւ կեղտոտ մանուկներով դժբախտ զուգին,

իրենց հայրերի աստծու մոտ գաղթեցնել:

Այդպէս չէր հին Հռոմում՝

Ամեն ոք իր համար թեպետեւ շատ քիչ բան ուներ,

Բայց սեփականութիւնն ընդհանուրի անդադար ծաղկում էր:

Սկյութները, որոնք իրենց կյանքն անց են կացնում սալլում՝ վայրենի դոթերը, որոնք ծանոթ չեն հողի մասնավոր սեփականութեանը՝ կյանքի ավելի լավ եղանակ և ավելի մաքուր բարքեր ունեն՝ քան հռոմեացիք:

Բովանդակութեան բազմակողմանիութիւն և իդեոլոգիական բարձր մակարդակ, ոտանավորի ձևերի նորութիւն և բազմապիսիւթիւն, լիրիկորեն աշխույժ կերպարների գեղակերպութիւն, ոճի սեղմ արտահայտութիւն, որը քիչ բառերով զարգացնում է խոսքի կներգիայի մեծ հարստութիւն—աչապիսիք են Հորացիուսի օգաների արժանիքները: Պոետը հասած այդ արվեստին ոճի կատարելագործման ուղիով աշխատանքով, անընդհատ ուսումնասիրելով լիրիկական պոեզիայի կլասիկներն. մեղուն, որը ջանասիրութեամբ հավաքում է ծաղիկների հյութը, այն պատկերն է:

որը Հորացիուսը գործադրում է իր ստեղծագործությունը բնութա-
գրելու համար: Հրատարակելով իր Carmina-ների երեք գիրքը,
ներածական բանաստեղծության մեջ նա դիմում է Մեկենասին,
հույս հայտնելով, որ ինքը «լիրիկական պոետների շարքը կդա-
վի», այսինքն կդրվի հին հունական լիրիկայի հռչակված ներկա-
յացուցիչների շարքին. ժողովածուն վերջանում է հռչակալուր
«Հուշարձանով»՝

Հավերժական հուշարձան պղնձե կանգնեցրի:

Առաջինը կալական երգերը են փոխադրեցի

Իտալիկական եղանակի:

Զարգարիւր իմ գլուխը դեւֆյան պսակով,

Բարեհաճորեն պսակիր Մելպոմենեի դափնիով:

Ոսկերչորեն մշակված և մտքով հագեցած, բայց պույներով
ժլատ և որոշ չափով պաղ օղաները լիրիկան՝ ժամանակակիցների
մոտ այն բնդունելությունը չգտավ, ինչպիսին որ սպասում էր
հեղինակը: Այն համարում էին արիստոկրատական և ոչ բավա-
կանաչափ ինքնուրույն: Հորացիուսը չի ծածկում իր հիասթափու-
թյունը: Մի քանի տարի, շարունակ նա ջանում է հեռու մնալ
Հռոմից, հրաժարվում է զուտ պոեզիայից և վերադառնում է իր
«գլուխների» կիսափիլիսոփայական «պրոդայիկ Մուսային», բայց
արդեն ոչ թե երգիծանքի բանավեճի ձևով, այլ դրական բովան-
դակության գերակշռությամբ: 20-ական թվականներին լույս է
տեսնում նրա «Նամականք» գիրքը: Արձակ նամակները վաղուց
անտի գործադրվում էին իրրե խրատական շարադրության ձևերից
մեկը, բայց բանաստեղծական նամակներ նախորդ գրականու-
թյան մեջ հանդիպում էին պատահական կերպով. Հորացիուսը
նամակը դարձնում է գրական ժանր: Մի քանի բանաստեղծու-
թյուններ իսկապես որ նամակ են, բայց մեծ մասամբ նամակի
կոնկրետ իրադրությունը միայն առիթ է մտքեր ու տրամադրու-
թյուններ արտահայտելու համար: Փաստական կարգի հաղոր-
դումներն միանգամայն չնչին տեղ են գրավում այստեղ: «Նամակ-
ներն» ըստ թեմատիկայի հաճախ մոտենում են օղաների խորհրդ-
դածություններին, բայց այդ նոր ժանրը առաջ է քաշում միան-
գամայն այլ գեղարվեստական մոտեցում: Օղաների պլաստիկ
ավարտվածությամբ իրադրությունը, իր հարուցած մտքերի հետ,
անջատվում էր իր կենսական կապերից. նամակի ոճը մոտցում

է պատահական վայրկենական, անհատապէս ապրած մոմենտ: Փիլիսոփայական ինժաների շուրջը դատողութիւնները ձուլւում են հեղինակի անձի ցուցադրման հետ բազմեւեբանդ կենսական իրադրութիւններում՝ կարվածքում, ուր նա անձնապէս գրադւում է գլուղական աշխատանքներով, ճանապարհորդութեան ժամանակ, հշուրերը ընդունելիս, բնութեան նկատմամբ և զանազան հասակի ու սոցիալական դասի վրայ — իմպերատորից մինչև սարուկը — մարդկանց հանդեպ ռենցած վերաբերմութի մեջ: Մի շարք վայրկենական ուրվադժումներից կազմւում է կերպարը, ավելի հետաքրքրական, որքանով Հորացիուսը չի թաքցնում իր կենսազգացութեան այն կողմերը, որոնք նրա տեսական դիրքերից «թուլութիւններ» են համարւում: Ինչպէս և երգիծանքներում, նա իրեն պատկերում է ոչ թէ որպէս ինչ որ կատարչալ իմաստուն, այլ միայն ձգտող, իր վրա աշխատող, բայց իմացող այն ուղին, որով պետք է դնալ: Նրա գրույթը գիտակցորեն էկլիկաիկական է՝

Հարց կտաս, թերեւ՝ ով է ինձ ղեկավարում և ինչ դպրոցի եմ պատկանում: Ուսուցչի խոսքերը կրկնելու դատապարտված չեմ և չեմ էլ կրկնում, Սր կողմն էլ հոգմբ տանի՝ այնտեղ էլ արագորեն հշուր եմ վազում:

Բոլոր տատանումներով հանդերձ, գնալի առաքինութեան փիլիսոփայութիւնը «հոռմեական օդաների» հեղինակը վերադառնում է հաճույքի փիլիսոփայութեանը՝

Երբեմն գործին անձնատուր եղած, կյանքի ալիքների մեջ եմ խորատուգւում, Պահակ հալատարիմ արիութեան՝ նրան եմ աննկուն ուղեկցում. Մերթ էլ աննկատ դեպ Արիստիպի խրատներն եմ պանում — Չգտում եմ ինձ ենթարկել իր ու առարկա, և ոչ թե նրանց ենթարկվել:

Հիմնականում այդ է էպիկուրի ուղին: Հորացիուսը մնում է անտիկ մատերիալիզմի հողի վրա. աշխարհի աստվածային կառավարման և հոգու անմահութեան գաղափարները, կախարդական և աստղագուշական հավատալիքները, որոնք սկսել էին հուզից պոետի ժամանակակիցներին, նրա մեջ ամենաչնչին արձագանք անգամ չեն գտնում: Օդաների խորհումները գտնաւորվում էին լիրիկայի համար տրագիդիոն կյանքի կարճատևութեան մոտիվներով: «Նամակներում», ուր հեղինակն իրեն կապված չի դգում լիրիկական տրագիդիայի հետ, մտքի այդպիսի տարրական քայլերը բացակայում են: Հորացիուսը ճգնաւոր չէ, բայց սերը, գինին և խնջույքները նրան չեն հրապուրում: Միայնութեան և գլու-

դասկան կյանքի պարզություն մեջ նա որոնում է անդորրություն և հոգու ազատություն, ոչ-բանական ցանկությունների և կրքերի հաղթահարում: Մեկինսոսին ուղղած նամակում (I, 7) նա կիրթ կերպով, բայց հաստատորեն հայտարարում է, որ պատրաստ է հրաժարվել բոլոր պարգևներից, եթե դրանք սկսեն ճնշել նրա անկախությունը և ազատ անդորրը: Էպիկուրյան իդեալը, սակայն, պահանջում է որոշ կարողություն ունենալ, և ստրկատիրական հասարակության գործնական իմաստությունն՝ ստիպում է զիջել կոմպրոմիսներին: Հորացիուսը չի նահանջում իր փիլիսոփայական աւուցիչների հայացքներից, երբ ուրվագծում է հովանավորի վերաբերմամբ կլիենտի վարքի կոդեքսը (I, 17, 18), աշխարհով արդարացնելով երբեմնի իր քնտրած կյանքի ուղին:

Կայսրության պետական կառուցվածքը բոլոր դատողությունների լուելյան նախադրյալն է, բայց 23—21 թ. թ. ներքին քաղաքականության տապալակից պայմաններում Հորացիուսը խուսափում է քաղաքական թեմաներից, հանդես գալով բացառապես մասնավոր կյանքի դաստիարակի դերում: Խնքնապատկերմանը նվիրված ժողովածուն վերջանում է գրքին ուղղված դիմումով, որի մեջ հեղինակը ներկայանում է ընթերցողին՝

Դեռ դու պատմիր, որ ես երգին եմ սուղ միջոցներով ազատված ստրուկի, Բեխ համեմատ թևերս ընդարձակ ու լայն տարածած.
Յրբան նվառակ իմ տոհմը ուզես՝ դու դրանով նրան շատ կգովառես.
Հռոմի առաջին բազմիկ մարդկանց ու նրանց տանը ցանկալի եմ ես:
Հառակով ցածրիկ, վաղաժամ ճերմակ, պայծառ արեգակ խանդավառ սիրող:
Արագ բռնկվող, նույնքան էլ արագ դեպ խաղաղություն հեշտությամբ հակվող:
Իսկ ով տարիքս քեզնից հարցնի՝ թող գիտենա նա՝ ապրել եմ ահա
ես լիակատար քառասուն և չորս լրիվ գեկտեմբեր, այն պահից ի վեր,
երբ ընկեր դարձավ կյանքի ընթացքում մայրս՝ Լիպիդա, հորս Լուի հետ:

«Նամականեր» պիբը մի զգալի քաջ է անհատի ներքին կյանքը պատկերելու արվեստի իմաստով: Հորացիուսն ինքը հագիվ թե գիտակցելիս լինել իր ժողովածուի ամբողջ նշանակությունը. նա այդ ժողովածուն նույնիսկ պոեզիայի շարքը չէր դասում:

Բայց Հորացիուսի իրեն լիրիկական պոեմի գործունեությունը տակավին ավարտված չէր: 17 թվին բացառիկ հանդիսաժրողությամբ կատարվում էին «գարավոր խաղերը»՝ «դարի նորոգման» տոնակատարությունը, այդ հանգամանքը պետք է նշանա-

վորեր քաղաքացիական պատերազմների ժամանակաշրջանի վերջը և Հոռմի խաղաղ ծաղկման նոր դարագլխի սկիզբը: Մանրակրկի- մշակված բարդ հանգեսը, որի նմանը, պաշտոնական հայտարա- րության համաձայն «դեռ ոչ ոք չի տեսել և երբեք այլևս չի տես- նի» և որին պետք է մասնակցեին Հոռմի ամենաականավոր մարդիկ, ավարտվում էր հիմնով, որը հանրագումարի էր բերելու ամբողջ տոնակատարությունը: հիմնը հանձնարարվեց Հորացիու- սին: Պոետի համար այդ պետականորեն ճանաչումն էր այն տեղի, որ գրավում էր նա հոռմեական գրականության մեջ Վերգիլիոսի մահից հետո: Հորացիուսն ընդունեց հանձնարարությունը և հա- ջողությունը կատարեց իր խնդիրը, պաշտամունքային պոեզիայի քարացած ֆորմովաները դարձնելով բնության կենարար ուժերի փառաբանություն և հոռմեական հայրենասիրության ցույց («Հո- րեկյանական հիմն»):

Այժմ միայն, երբ Հորացիուսն արդեն պաղել էր դեպի լիրի- կական թեմաները, նա դարձավ հանրահռչակ պոետ, հոռմեական լիրիկայի ճանաչված վարպետ: Այդ հանդամանքը նրա վրա նոր պարտականություններ էր դնում, մանավանդ, որ Օգոստոսը դի- մում էր նրան նոր հանձնարարություններով: Անտիկ կենսագրու- թյան խոսքերի համաձայն իմպերատորը «գտնում էր, որ Հո- րացիուսի երկերն ընդմիջտ կմնան, և, հորեկյանական հիմնից զատ, նրա վզին փաթաթեց բանաստեղծություններ գրել ի պատիվ իր խորթ որդիներ Տիբերիուսի և Դրուզուսի՝ վինդելիկների դեմ տարած հաղթանակի և այդ նպատակով հարկավորեց Հորա- ցիուսին, որպեսզի օգաների երեք գրքին, երկարատև ընդմիջումից հետո, միացնի շորրորդ գիրքը»: Այդ ոչ-մեծ ժողովածուն, հրատա- րակված մոտավորապես 13 թ., հին լիրիկական թեմաների վա- րիացիաներին ղուգրնթաց, պարունակում է իմպերատորի և նրա խորթ որդիների, Օգոստոսի արտաքին և ներքին քաղաքականու- թյան, նրա որպես խաղաղության և բարեբախտության կրողի հանդիսավոր փառաբանությունները: Կայսրությունը վերջնակա- նապես կայունացել էր, և օգաներում արդեն ռեսպուբլիկական իդեոլոգիայի հետք չէր մնացել: Աղոթքային դիմումն Օգոստոսին (IV, 5) ըստ իր տոնի մոտենում է այն արձանագրություններին, որոնք ի պատիվ իմպերատորի կանգնեցնում էին հունական հու- մայնիզմներում, նրան փոխանցելով հելլենիստական «արքայական ճառերի» սովորական մոտիվները: Տիբերիուսի և Դրուզուսի հաղ- թանակների պատվին գրված բանաստեղծությունները կազմված են

Պինդարոսի դիֆիրամբների եղանակով: Այսպիսով, հեռանալով «էպիկական երգի» ոճից, Հորացիուսը այնուամենայնիվ պահպանում է նրա տաղաչափական կառուցվածքը և հրաժարվում է պինդարոսյան խմբային ներբողների արտաքին ձևը վերադարձնելու փորձերից: Պոեան այժմ արդեն գիտե, որ նրա ոտանավորներն անմահության են շնորհում, և Պինդարոսի պես փառաբանում է պոետիկ խոսքը որպես քաջարիության ամենաբարձրագույն պարգև:

Հորացիուսի կյանքի վերջին տասնամյակին է վերաբերվում նույնպես «Նամակների» երկրորդ գիրքը, նվիրված գրական հարցերին: Այդ կազմված է երեք նամակից: Առաջինը (մոտավորապես 14 թվին) ուղղված է Օգոստոսին, որն իր դժգոհությունն էր հայտնում այն առթիվ, որ նա մինչև այժմ զեռ չի ընկել հորացիուսյան նամակների հասցեակիրների շարքը: Իմպերատորին ուղղված նամակը վերաբերվում է գրական քաղաքականության հարցերին: Հռոմեական հասարակության որոշ մասի մեջ զարգանում էին արխայտական ճաշակներ, որոնք իրենց համար հենարան էին գտնում պաշտոնական իդեոլոգիայի պահպանողական թեքման մեջ: Հորացիուսը բանավիճում է հինավուրց հռոմեական գրողների այդ խնկարկման դեմ և արդյունք չի սպասում գրաման վերածնելու փորձերից, որոնք, ըստ երևույթին, համակրում էր Օգոստոսն ինքն էլ: Հորացիուսը նույնքան բացասաբար է վերաբերվում նորածե պոետիկական դիկտանտիզմին: Այդ առանձնապես նկատելի է երկրորդ նամակում, կազմված առաջինից մի քանի տարի առաջ, տակավին մինչև ընդհատված լիրիկական ստեղծագործության վերադառնալը: Բայց Հորացիուսի տեսական հայացքների ամենալիակատար բացատրությունը գրականության հայացքների ամենալիակատար բացատրությունը գրականության և այն սկզբունքների վերաբերյալ, որոնք նա հետևում էր բանաստեղծական գործնական աշխատանքի ընթացքում, մենք գտնում ենք երրորդ նամակում («Նամակ Պիտոններին»), որը հետագայում՝ տակավին անտիկ ժամանակներում՝ «Պոեզիայի գիտություն» (Ars poetica) անունը ստացավ:

Հորացիուսի բանաստեղծական նամակը չի հանդիսանում տեսական հետազոտություն, ինչպիսին իր ժամանակին Արիստոտելի «Պոետիկան» էր, և չի հենվում որևէ խոր փիլիսոփայական հիմքերի վրա: Հորացիուսի աշխատությունը վերաբերվում է «նորմատիվ» պոետիկաների տիպին, որոնք պարունակում են դոգմատիկ «կարգադրություններ», ելնելով որոշ գրական ուղղություն:

նից: Ըստ անտիկ մեկնաբանի հաղորդման, Հորացիուսի տեսական աղբյուրը եղել է Նեոպտոլեմոսի Պարիոնացու տրակտատը. որին նա հետևում է նյութի դասավորման և էսթետիկական հիմնական պատկերացումների հարցում: Պոեզիան ընդհանրապես պոետիկ երկը, պոետը — Նեոպտոլեմոսի շարադրման այս ընթացքը պահպանեց և Հորացիուսը: Բայց հոմեռական պոետը նպատակ չի դնում սպառիչ տրակտատ տալ: «Նամակի» ազատ ձևը նրան հնարավորություն է տալիս կանգ առնել միայն մի քանի շատ թե քիչ ակտուալ հարցերի վրա՝ Հոմոսում դրական ուղղությունների պայքարի տեսակետից: «Պոեզիայի գիտությունը»՝ Օգոստոսի ժամանակի հոմեռական կլասիցիզմի կարծես թե տեսական մանիֆեստն էր:

Իր գործունեության հենց սկզբից Հորացիուսը պայքար էր մղում զաղափարազուրկ ուղղությունների դեմ, որոնք պատվաստում էին միայն ձևական-ոճաբանական նվաճումներ: Իրրև տեսաբան, նա դատապարտում էր «անբովանդակ ստանալիորները և հնչեղ դատարկարանությունները» և ընդգծում բովանդակության առաջատար նշանակությունը. «խմաստությունը՝ ճշմարիտ գրական արվեստի հիմքը և աղբյուրն է»: Ինչպես Յիցերոնը հեռուորի, այնպես էլ Հորացիուսը պոետի համար փիլիսոփայական կրթություն է պահանջում: Փիլիսոփայությունը տալիս է այն «կյանքի և բարքերի նմուշը», որը պահանջում է դեպի վերացական նորման կողմնորոշված հոմեռական կլասիցիզմի՝ իդեալականացնող բնութագրության համար («էնեականի» մասին): Դրա հետ միասին, Հորացիուսն ընդունում է նեոտերիկների առաջ քաշած պոետիկ երկի երկարատև և մանրակրկիտ հղկման լուրջությունը: Հարկ է, որ գրվածքը

մի տալը տարի պահել առանց ցուցադրման, մինչև այն վերջնականապես հաստանա: Զեյ վերաբերյալ անտարբերությունը այն թերությունն է, ինչով տառապում էր հին հոմեռական գրականությունը: Իդեալն է՝ «օգտակարը խառնել հաճելիի հետ»: Դրա համար էլ Հորացիուսն իրեն համար տեսական ղեկավար է ընտրում Նեոպտոլեմոսին, որը պոեզիային ինչպես ուսուցման, այնպես էլ զվարճացման նշանակություն էր վերագրում և տեխնիկական հմտություն ձեռք բերելը պոետի համար նույնքան անհրաժեշտ էր համարում, որքան և տաղանդը: Նա հշտում է նաև այն օգուտը, որ պոետն ստանում է լուրջ քննադատությունից:

«Պոեզիայի գիտության» էսթետիկան՝ կլասիցիստականն է։ Երկը պետք է լինի պարզ, ամբողջական և ներդաշնակ։ Տարաշափությունը, շեղումները, նկարագրական էքսկուրսները, շինծուությունը — այս բոլորը՝ գեղեցկության կանոնի խախտումն են։ Չհիշատակելով անուններ և ուղղություններ, Հորացիուսն իբրանավե՛ճն ուղղում է և՛ նեոտերիկների դեմ, և՛ հռոմեական պոեզիայում ծագող ասիական-դեկլամացիոն ոճի դեմ, և՛ արխայիկանացնող ատտիկականների դեմ։ Բայց միայն գեղեցկությունը բավական չէ, եթե դրան չի միանում հուզական հագեցվածությունը, — այդ դուզակցության հասնելը հռոմեական կլասիցիզմի հիմնական գեղարվեստական խնդիրն է։ Պետք է անգաղար սովորել հունական պոեզիայի հիմնական կլասիկներից. «հունական օրինակներին մի բաժանվեք ոչ ցերեկ, ոչ գիշեր»։ Սակայն, անհրաժեշտ պայմանն այն է, որ օրինակների արվեստն ինքնուրույնորեն յուրացվի, և ոչ թե ընդօրինակվի. եթե այդ պայմանն իրագործված է, ապա հին թեմայի ինքնուրույն մշակումը Հորացիուսին թվում է ավելի նշանակալից պոետիկ հաջողություն, քան պոետության մեջ միանգամայն նոր նյութ մտցնելը։

Ինչպես Վերգիլիուսի, այնպես էլ իր սեփական դրույթներին համապատասխան, Հորացիուսը «հիանալիորեն կատարված» է համարում, եթե «բառերի վարպետորեն դուզակցումը հին բառը նոր դարձնի», դրանով այդ բառի մեջ նոր հնարավորություններ կհայտնաբերի։ Բայց Հորացիուսը նախադգուշացնում է լեզվական պուրիզմից, նոր բառերից վախենալուց, լեզվական չափից դուրս նորմավորումից, որը հաշվի չի առնում կենդանի լեզվի զարգացումը։

Առանձին պոետիկական ժանրերից Հորացիուսը մանրամասնորեն կանգ է առնում միայն դրամայի վրա։ Նրա հաստատած կանոնը նախատեսնում է կլասիկ տիպի ողբերգությունը։ Հետագա ժամանակի տենդենցները՝ երգչիկ խումբը դործողությունից կտրելու, պատմողական կողմն ուժեղացնելու և ուժեղ տեսողական էֆեկտների վերաբերյալ՝ Հորացիուսը ժխտում է։ Հելլենիստական տեսություններից է սկիզբ առնում այն հայտնի կանոնը, որ ողբերգությունը հինգ արարված պետք է ունենա. հետագայում այդ դարձավ եվրոպական կլասիցիզմի հիմնական նորմերից մեկը։

Եվրոպական կլասիցիզմի նորմատիվ պոետիկայի համար «Նամակներ Պիսոններին» երկը պակաս կանոնական նշանակու-

Յյուն չուներ, քան Արիստոտելի «Պոետիկան»: Բուալոյի «Պոետի-
կական արվեստը» (L'art poétique, 1674) վերարտադրում է Հո-
րացիուսի նամակի ու միայն տրադիցիոն վերտառությունը, այլև
շարադրման ամբողջ ընթացքը, նյութի նույն դասավորությամբ,
մանրամասնությունների բազմաթիվ փոխառումով, որոնք հաճախ
որվում են գրեթե բառացի թարգմանությամբ:

Շատ շուտով Հորացիուսը «կլասիկ» ճանաչվեց: Ինչպես նա
ինքն այդ նախատեսնում էր («Նամակներ» I, 20) նրա երկերը
դարձան հոմեական դպրոցի ընթերցանության և մեկնաբանու-
թյան առարկա: Այնուամենայնիվ ուշ անտիկ ժամանակի համար
Հորացիուսը ներքնապես օտար պոետ էր: Նրա փախուստը քաղա-
քից, ներքին կյանքի մեջ խորասուզվելը, իր անձի մանրակրկիտ
ուսումնասիրությունը — նախագուշակներ էին այն տրամադրու-
թյունների, որոնք հետագայում լայն տարածումն ստացան և ին-
տենսիվ դարձան: Բայց այդ տրամադրությունները ուշ անտիկ
անհատի համար սերտորեն հյուսված էին կրոնական որոնումնե-
րի հետ, որոնք Հորացիուսին բոլորովին չէին շոշափել: Նախա-
տեսնված լինելով նրբակերտ գնահատողի համար, Հորացիուսի
պոեզիան, իր «պաշտպանողական» էպիկուրյան դրույթով,
իր ժողովրդականությամբ չէր կարող հավասարվել Վերգիլիուսի
երկերին, որոնք ընթերցողին և մատչելի և մոտ էին: Հորացիուսի
նշանակությունն այն է, որ նա, կանգնած լինելով նոր դարաշրջանի
շեմքին, մի դարաշրջան, որն ավելի մեծ հետաքրքրությամբ էր
վերաբերվում մարդու ներքին աշխարհին, մնում էր անտիկ մո-
տերիալիզմի հոգի վրա և պահպանեց անցյալում մշակված օպ-
տիմիստական-աշխարհային աշխարհայացքը: Այդպիսի զու-
գակցությունը կարող էր գնահատվել շատ ավելի ուշ ժամանակ:
Նշանակալի դրական հեանորդներ նա ունեցավ միայն երգիծանքի
բնագավառում: Անտիկ ժամանակաշրջանի վերջում Հորացիուսին
ծանոթ լինելը նվազում է: Հեղինակն ինքը «Հուշարձանում» իր
գրական անմահությունը շափում էր հոմեական պետության հա-
վերժականությամբ, բայց իրականում, նրա փառքի ամենամեծ
ծաղիկումը դեռ առջևն էր: Կարողինքների ժամանակներից սկսած,
հետաքրքրությունը դեպի Հորացիուսն աճում է: Նրա երկերի մեզ
հասած 250 միջնադարյան ձեռագրերը՝ այդ հետաքրքրության ար-
ձանն են: Վաղ միջնադարի ժամանակաշրջանում Հորացիուսի
բարոյա-փիլիսոփայական երկերը՝ նրա երգիծանքները և մանա-
վանդ նամակները՝ ավելի մեծ ուշադրություն էին գրավում, քան

լիրիկան: Իր հետ նոր գնահատական բերեց Ռինեսանսը: Հորացիուսը հումանիզմի օրորոցի մոտ գտնվեց, երբ ծնունդ առնող բուրժուական անհատն իրեն հակադրում էր եկեղեցական աշխարհայացքին: Պետարբքան արդեն Հորացիուսին գնահատեց ոչ միայն որպես «էթիկական», այլ նաև որպես լիրիկական պոետի: Իրոհ նոր աշխարհազգացության լիրիկ արտահայտիչ, Հորացիուսը Վերածնության սիրած պոետը դարձավ, Վերգիլիուսի հետ զուգընթաց, իսկ հաճախ և ետ մղելով նրան: Տպագրության գյուտից հետո ոչ մի անտիկ հեղինակ այնքան անգամ չի հրատարակվել, ինչքան Հորացիուսը: Նրա ժառանգությունը հսկայական քանակությամբ հետևողներ և վերերգողներ առաջացրեց, ինչպես լատիներեն, այնպես էլ ազգային լեզուներով, և մեծ դեր խաղաց նորակրոպական լիրիկայի ձևավորման մեջ: Հորացիուսական իմաստությունը ափսոսանքի ավետարանն է դառնում. Պետրոս I-ի սիրելի Լեֆորտը մահից առաջ կարգադրեց, որ իր համար կարդան Հորացիուսի ներբողը (II, 3) իրոհ մահվան մաղթանք: Հորացիուսի թեմաներն ու մոտիվները ուսական պոեզիայի մեջ են մտնում Կանտեմերի հետ, հանդիպում են Լոմոնոսովի, Դերժավինի, Պուշկինի, Դեմիդովի, Մաշկովի մոտ, շխտելով արդեն ավելի փոքր նշանակություն ունեցող բազմաթիվ գրողների մասին: Սակայն Հորացիուսին յուրացնելու բնույթը նոր ժամանակ միակերպ չէր և նրա ստեղծագործության տարրեր կողմերը օգտագործվում էին զանազան գրական ուղղությունների կողմից: Այնտեղ, ուր XVIII դ. «անակրեոնիկան» դառնում էր անդորրության և հաճույքի հոգնած փիլիսոփայություն, երիտասարդ բուրժուազիայի գրողները գնահատում էին սեռալիստական և երգիծական խաբամ շիթը: Որպես զեղարվեստագետ, որպես մտածող, որպես գրականության տեսարան Հորացիուսը մի շարք դարերի ընթացքում ղմալված երկրպագուներ էր գտնում, բայց հաճախ էլ խիստ դատապարտության էր հանգիպում: Դարերի ընթացքում նրա երկերի ճակատագիրը վերարտադրում է պոետի գրական դեմքը նրա ստեղծագործության բոլոր հակասություններով:

4. ՀՌՈՄԵՍԱԿԱՆ ԷԼԵԳԻԱՆ

Պաշտոնական իդեոլոգիային և դրական կլասիցիզմին, որի ներկայացուցիչներն էին Վերգիլիուսը և Հորացիուսը, օպոզիցիա էր հանդիսանում մի այլ պոետիկական հոսանք. այդ հոսանքը շատ կողմերով զոդվում էր նեոտերիկների հետ և սիրային էլե-

գլխա էր մշակում: Հռոմեական պոեզիայի այդ հյուղավորումը կայսրության դոյացման շրջանում արագորեն ծաղկեց և նույնքան արագորեն թառամեց: իրեն հուշարձան թողնելով չորս տեղանակութեան պոետներին՝ Գալլուսի, Տիրուլլուսի, Պրոպերտիուսի և Օվիդիուսի երկերը: Այդ հեղինակներից միայն ամենավաղագույնը՝ Գալլուսը մեզ չի հասել: Հռոմում իր գոյությունը կարճատև պոետական սիրային էլեգիան հետագայում շատ նշանակալի ճակատագիր ունեցավ, որպես եվրոպական սիրային լիրիկայի կարևորագույն անտիկ աղբյուրներից մեկը: Հռոմեական էլեգիայի հետ անթիվ թելերով միացած են լատինականացնող միջնագարջան վազանտների («Սափառական պոետներին») և պրովանսալյան տրուբադուրների սիրային զեղումները, հոմանիստների լիրիկան և XV—XVIII դ. դ. պոեզիան — բնդհուպ մինչև Գյոթեն, Բատյուշկովը և Պուշկինը: Օգոստոսի ժամանակներում էլեգիայի ծաղկումը նշանակալի չափով կապված է այն հանգամանքի հետ, որ սիրային հակումը օպոդիցիայի համար քողարկում է դառնում բնական պաշտոնական իդեոլոգիայի, հիմնավորում՝ մասնավոր կյանքին անցնելու համար:

Հռոմեական էլեգիայի համար բնորոշ է պոետիկական տեսադաշտի սահմանափակվածությունը. այդ սպառվում է մոտիվները և սիտուացիաների փոքր շրջանով:

Սերը կենտրոնական կենսական այն զգացմունքն է, որը գոեթե տեղ չի թողնում մյուս հույզերի, մանավանդ սոցիալական կարգի հույզի համար: Բայց էլեգիկ պոետի սերը դժվար է, վշտալի. նա ծանր «սարկուսյան» մեջ է դաժան «տիրակալուհու» ձեռքին և միայն մեծագույն դժվարությամբ կարող է զարթեցնել և ամրապնդել նրա բարեհաճությունը, մանավանդ, որ օրիորդը հարուստ երկերպագուծներ է որոնում, իսկ սիրահարված պոետը նրան ոչինչ չի կարող առաջարկել, բացի մինչև մահ հավատարմությունից և հավիտենական փառքից իր ոտանավորներում: Իր տխուր ճակատագրի վրա փորձելով Ամուրի բոլոր քմահաճությքները, մանրամասնորեն ուսումնասիրելով տենչանքի ոլորապատյալ ուղիները, պոետը դառնում է «սիրային արվեստի» վարպետ, «ոիրո դաստիարակ»: Ոտանավորներում նա զեղում է իր զգացմունքները, բաժանում է ուրիշների հետ իր փորձը. աշխարհի ամբողջ բնկալումն ընթանում է սիրային կարտի տեսանկյունով:

Այդ կենսական գրույթը բոլորովին էլ չի բխում որևէ կենցաղային իրականությունից: Այն կենսադրական ստեղծվածությունները:

որը կա մեր տրամադրութեան տակ հռոմեական էլեզիկ պոետներէ վերաբերել, խիստ հակասութեան մեջ են գտնուում սիրահարուած պոետի կերպարի հետ, ինչպէս նրանք նկարագրում են պոետին իրենց երկերում: Այդ կերպարը գրական ֆիկցիա է, որը չի ենթարկւում կենսագրական մեկնաբանութեան: Հռոմեական պատմութեան որոշ էտապի հասարակական տրամադրութիւնները փոխադրելով սիրո ոլորտը, էլեզիան ստեղծում է սիրային հարաբերութիւններէ մի ուտոպիկ աշխարհ, զարմանալիորեն հակադիր այն կենցաղային իրականութեան, որի ֆոնի վրա իբր թե ծաւալւում են:

Սիրահարուած պոետը, «սիրո ուտոպիչը», ծանր «ղինվորական ծառայութեան» մեջ է գտնուում Ամուրի մոտ:

Ամեն սիրահար զինվոր է, Ամուրն էլ ունի ճամբար.

Դու հաճախ ինձ, ո՛հ Ատտիկ, զինվոր է ամեն սիրահար,—

գրում է Օվիդիոսը: Ամեն մի զինվորական ծառայութիւն, օրինակ կայսրին, համասարապես և ամեն մի քաղաքացիական գործունեութիւն, նրա համար անհնարին է: Պոետի կյանքն անցնում է սիրային տռչորման և սրտի սիրածին «ծառայելու» մեջ. նա զիշերներ է անցկացնում նրա շեմքին և աղիողորմ սիրենաղներ է երգում, ծառերի կեղևներին իր սիրածի անունն է փորագրում: Դրա շնորհիվ նրա ամբողջ ստեղծագործութիւնը նվիրւած է սիրուն: Սիրային թեմատիկայի սկզբունքային բացատրութիւնը իրագործւում է շատ պարզ եղանակով. կողմնակի թեմաներով ամեն մի բանաստեղծութիւն սրէ է հալելում է ստանում, որը գէթ պարտաբար այդ բանաստեղծութիւնը կապում է պոետի սիրային կյանքի հետ: Երբ Պրոպերցիոսն ուղում է նկարագրել հէնց նոր կառուցված Ֆերի նաւահանգիստը, նա բանաստեղծութիւնն սկսում է հեշեկյալ խոսքերով՝ «Դու հարցնում ես, ինչու ուշացա»: Նավահանգստի գեղեցկութիւնը պատճառաբանութիւն է դառնում ժամանակին տեսակցութեան չգնալու:

Պոետի սերը, որը նրա կյանքի կենտրոնն է դարձել, իհարկէ, թեթեւաբարձ սիրո մի առարկայից մշտաբար անցնող՝ զգացմունք չէ: Հռոմեական էլեզիկ պոետն իր բանաստեղծութիւնները նվիրում է միայն մեկ, իրական կամ երևակայական, սիրածի, որն ամբողջովին տիրապետել է նրա սիրտը: Եթէ այդ սիրածը իրականում գոյութիւն ունեցող զեմք է, պետք է նրան կենցաղային պլանում պատկերացնել որպէս շատ թե քիչ բարձր ոճի կիսա-

պրոֆեսիոնալ հետերա, բայց նա պոետիկ կեղծանուն է ստանում, որը նրան դուրս է բերում կենցաղի շրջանակից: Պրոպերցիուսը և Տիբուլուսը դրա համար օգտագործում են աստվածների անունները (Նեմեսիս) կամ նրանց էպիտետները (Դելիա, Կինֆիա — Արտեմիս աստվածուհու էպիտետները): Օվիդիուսն իր սիրածին (հավանորեն՝ երեակայական) հատկացնում է հինհունական բանաստեղծուհի Կորիննայի անունը: Էլեգիկ պոետը վաղանցուկ հրապույժ չի որոնում. նա երազում է հաստատուն կապի կամ նույնիսկ ամուսնական կապի մասին: Սերը համբուսնական է — գոնե մինչև ոտանավորների հաջորդ ժողովածուն, որը կարելի է արդեն նվիրել նոր սիրածին: Այդ չի նշանակում, որ մի կնոջ փառաբանող գրքուկը չի կարող պարունակել մի ուրիշ կնոջ հասցեագրված սիրային բանաստեղծություններ, բայց այդ ուրիշն անունով չի հիշատակվի՝ այդպես է հռոմեական էլեգիայի գրական պայմանականությունը:

Պոետներն իրենք բոլորովին էլ չեն թաքցնում, որ իրենց երկերը ֆանտազիա են: Վտարված Օվիդիուսի հավաստիացումները, որ «նրա Մուսան կատակասեր է, իսկ կյանքը համեստ», որոշ չափով անարժանահավատ կարելի է համարել, ընդունելով որպես ինքնարդարացման փորձ: Սակայն, Պրոպերցիուսն էլ իր էլեգիաներն անվանում է «կեղծ երկեր», «մտացածին»: Սիրային ապրումը, եթե նույնիսկ կենսագրական հիմք ունի, այնուամենայնիվ պատկերվում է խիստ ըճաղաքողված ձևով, հունական և հռոմեական սիրային պոեզիայի հարուստ ժառանգության օգտագործմամբ: Պոետը կրողն է դառնում այն իդեալականացված սիրո, որը սովորաբար դուրս էր բերվում առասպելի, ֆոլկլորային «հովիվների» կամ զավեշտական դիմակների ոլորտը: Հռոմեական պոետները մասնավորապես լայնորեն օգտագործում են սիրո պատկերումը կատակերգության մեջ: Սիրահարված պոետի կերպարը շատ բանով հիշեցնում է կատակերգության «երիտասարդին», սիրահարված կնոջ կերպարը պահպանում է ազահ «հետերայի» մի շարք գծերը: Ստեպ-ստեպ առկայծում են և այլ զավեշտական դիմակներ՝ «երիտասարդի» ատելի ախոյան՝ «զինվորը», աղջկա չար ոգի՝ «կալատը»: Հռոմեական էլեգիայի առանձնահատկությունն այն է, որ այդ յուրահատուկ ըճաղաքողումը փոխադրվում է անձնական սիրային լիրիկայի բնագավառը, որ սերը կենսական առաջատար սկզբունքի, աշխարհագրացության հիմք դառնում:

Էլեգիական ժանրը թելադրել էր արեքսանդրիական պոեզիան, որը էլեգիական «նուրբ» ոտանավորն օգտագործում էր որպես սուգեկտիվ զգացմունքների արտահայտման առավելագույն միջոցի: Հռոմեական պոետներն իրենց կապում են հելլենիստական էլեգիայի հետ, և Պրոպերցիուսը Կալիմաքոսին և Ֆիլիտին՝ համարում է իր օրինակները: Բայց Կալիմաքոսը սիրային էլեգիայի ցիկլեր չէր կազմում, և Կալիմաքոսին «հետևելը» պետք է ըմբռնել միայն որպես բնոհմանուր ժանրերին և ոճաբանական դրույթներին հետևում: Դրանք, նախ, խոշոր պատմողա-դիցաբանական էլեգիաներ էին, որոնց մեջ պոետի սուրբեկտիվ զգացմունքները կամ իսպառ չէին պատկերվում, կամ հանդես էին գալիս որպես շրջանակում սիրային առասպելների ցիկլի համար (օրինակ Անտիմաքոսի «Լիդա»-յի մեջ՝ մահացած սիրածի մասին հիշողությունները): Երկրորդ տարատեսակը՝ մանր բանաստեղծություններն են էլեգիկ չափով, էպիգրամներ՝ նվիրված պոետի սիրային, զգացմունքներին: Ոչ մեկը, ոչ էլ մյուսը հռոմեական տիպի ճշգրիտ անալոգիա չեն, որը տարբերվում է պատմական էլեգիայից իր խտտորեն արտահայտված «սուրբեկտիվ» բնույթով՝ պոետին որպես սիրո կրող ներկայացնելով, իսկ էպիգրամից տարբերվում է՝ իր մեծությունը և, որ ամենակարեւորն է, սիրային զգացմունքի յուրահատուկ ոճազարդմամբ: Հռոմեական տիպը, կարծես թե, երրորդ տարատեսակն է, որը ներկայացված չէ հելլենիստական պոեզիայի պահպանված հուշարձաններում:

Հռոմեական էլեգիկ պոետների անմիջական նախորդը Կատուլլուսն է, և ես իրապես ուղղած իր բանաստեղծություններով: Կատուլլուսն էլ է ջանում իր սերը վեր բարձրացնել առօրյայի մակարդակից, և նրա խոշոր բանաստեղծությունների շարքում կան լիապես «սուրբեկտիվ» բնույթի էլեգիաներ: Այնուամենայնիվ Կատուլլուսի մոտ ևս բացակայում է հռոմեական էլեգիայի յուրահատուկ դիմը՝ սիրահար պոետի կերպարի բնորոշ ոճազարդումը և սիրային ապրումների որպես կյանքի կենտրոնի մատուցումը:

Հռոմեական էլեգիայի ծագումը վերաբերում է I դ. 40—30-ական թվականներին, մոտավորապես այն ժամանակին, երբ Վերգիլիուսը «Էկլոգներում» խորացնում էր հովվական սիրո պոչայնական կողմը: Սիրահար էլեգիկ-պոետի դիմակը իրականությունից՝ սիրո և պոեզիայի ուսույթական աշխարհն անցնելու նույնապիսի մի փորձ է, ինչպես և Վերգիլիուսի սիրահար պոետ-հովվի դիմակը: Նա մարմնացնում էր մասնավոր մարդու հենց նույն կյանքի

իդեալը և կենսական գրույթի առերևույթութիւնն էր ստեղծում պոլիսային քաղաքացիների համար սովորական պետական գործերին մասնակցելուց դուրս, հեռու հարստութիւնների և մեծարանքների ձգտումից: Ծնունդ առնելով ռեսպուբլիկայի կործանման ժամանակաշրջանի հասարակական ղեկընտնակից, էլեգիական դիմակը միաժամանակ ծառայում էր նոր կարգերից բաժարարված չլինելն արտահայտելու համար: Կայսրութեան ամբաստանողութիւնը նա կորցրեց իր այժմեականութիւնը: Հռոմեական էլեգիայի սերը անտիկ մարդու կարճատե ուտոպիան էր. բայց այդ ուտոպիայում սերը հասարակ հրապույրի մակարդակից վեր բարձրացավ և կենսական արժեքի նշանակութիւնն ձեռք բերեց:

Հռոմեական էլեգիայի հիմնադիրը Գալուս Կոռնելիուս Գալլուան էր (մեր թ. ա. 69—26 թ. թ.), Օգոստոսի դպրոցական բնկերը, որը հետագայում պետական բարձր պաշտոններ էր զբաղւում և զրկվելով կայսրի ողորմածութիւնից վերջ տվեց իր կյանքին: Այդ Գալլուսը, որի անվանը մենք արդեն հանդիպել ենք Վերգիլիուսի էկլոգներում, պատկանում էր նեոտերիկների կրտսեր սերունդին և լատիներենի էր թարգմանել Էվֆորիոն խալկիդացու «գիտական» բանաստեղծութիւնները: Պահպանվել է Պարթենիուսի կազմած և Գալլուսին նվիրված սիրային ասքերի մի ժողովածու, որը կարող էր պիտանի նշույթ ծառայել էպոսում և էլեգիայում օգտագործելու համար: Ըստ երևույթին զիցաբանական գիտնականութեամբ էին հազելցված սիրային էլեգիայի և այն ցիկլերը, որոնք Գալլուսը հորինում էր ի պատիվ ոմն Լիկորիդայի (սիմական դերասանուհի Կիֆերիդայի կեղծանունն է): Հետագա քննադատութիւնը Գալլուսի ոճը «ղաժան» էր համարում: Էլեգիական ժանրի վարպետներ համարվում էին Տիրուլուսը և Պրոպերցիուսը:

5. ՏԻՐՈՒՂՈՒՍ

Ալբիուս Տիրուլուսը ծնվել է, հավանորեն, մեր թ. ա. 50-ական թվականներին: Տիրուլուսի բանաստեղծութիւնների հրատարակութեանը հին ժամանակներում կցված մի կենսագրական համառոտ նշումից հայտնի է, որ նա պատկանում էր «հեծյալների» ցենզային դասին: Մի անգամ պոետն ինքը նշում է, որ իր հոգւային տիրապետութիւնները պակասել են համեմատած իր նախնիների ունեցածի հետ, բայց այդուհանդերձ Հորացիուսը նրան հարուստ մարդ է անվանում: Տիրուլուսը մոտ էր իր ժամանակի

ամենահայտնի հոետորներից և պետական գործիչներից մեկին՝ Մեսալա Կորվինի հետ և իբրև մերձավոր անձնավորություն ուղեկցում էր նրան 30 թվի ակվիտանական արշավանքի ժամանակ։ Այդ արշավանքի ժամանակ Տիրուլուսը ինչ որ բանով աչքի ընկավ և արժանացավ պատվավոր «զինվորական պարգևների»՝ քաջության համար։ Մեսալայի արևելյան արշավանքի ժամանակ Տիրուլուսը նույնպես ուղեկցում էր նրան, բայց ճանապարհին հիվանդացավ և մնաց Կորկիրա կղզում, ինչպես ինքն է պատմում իր լավագույն բանաստեղծություններից մեկում (I, 3)։ Մեսալայի և նրա գրական խմբակի հետ պոետն իր մոտկությունը պահպանեց մինչև կյանքի վերջը (մեռավ մեր թ. ա. 19 թ.)։

Կողմնակի աղբյուրներից քաղած կենսագրական տվյալները լիովին չեն համընկնում այն պատկերացման հետ, որը կարող է ստեղծվել նրա էլեգիաների հիման վրա։ Պոետն իրեն պատկերում է շատ ավելի աղքատ և ոչ-մարտական, քան իրոք եղել էր։ Էլեգիական ոճագրություն կարիքը հասցնում է իրականության վերածախավորման, ֆիկտիվ՝ ավտոպորտրետ ստեղծելուն։

Ակտուալ, մանավանդ քաղաքական հարցերը Տիրուլուսը զանց է առնում լուծելամբ։ Հակառակ իր ժամանակի բոլոր պոետների Օգոստոսի անունը նա ոչ մի անգամ նույնիսկ չի հիշատակում, չի հիշատակում նաև այնպիսի պատմական դեպքերի մասին, որոնք ընդունված էր գրականության մեջ փառաբանել, ինչպես օրինակ Ակցիումի ճակատալծարտը կամ պարթևների դեմ տարած հաղթանակը։ Ժամանակակից դեպքերը Տիրուլուսի տեսադաշտն են ընկնում միայն այն բանաստեղծություններում, որոնք նվիրված են իր հովանավոր Մեսալայի կյանքի հանդիսավոր դեպքերին։ Առօրյա թեմատիկայի այդպիսի սխառեմատիկ անտեսումը չի կարող պատահական լինել և, համենայն դեպս, վկայում է Տիրուլուսի զսպված վերաբերմունքի մասին՝ Հռոմեական պետության մեջ կատարված քաղաքական հեղաշրջման վերաբերյալ։ Այդ առավել ևս հավանական է, քանի որ Մեսալան ինքը, թեպետև Օգոստոսին մի շարք նշանակալի ռազմական ծառայություններ էր մատուցել, իր հոգու մեջ մնում էր ռեսպուբլիկական և հրաժարվում էր նոր, կայսրության ստեղծած քաղաքացիական պաշտոններ ընդունելուց։

Տիրուլուսն իրականությունից անցնում է երազանքների բնագավառը։ Նա երազում է խաղաղ գյուղական կյանք, որպես ինչ

որ կորցրած դրախտ, հեռու ժամանակակից տաղնապաներից և հուզմունքներից. արդիականը միշտ մատուցվում է բացասական նշանով, պատերազմի և հարստություն կուտակելու ձգտմամբ: Իդեալը՝ «անդորր կյանքն» է, փոքրիկ ունեցվածքով, քչով բավարարվելը, անտարբերություն դեպի հարստությունը, փառքը, և պատիվը, որոնք «զինվորի»՝ սիրահար երիտասարդների տրադիցիոն ախոյանի՝ բաժինն են: Տիրուլուսի հայացքը հաճույքով ուղղվում է դեպի անցյալը, դեպի «ոսկե դարը», դեպի բարքերի և հավատալիքների իդեալականացված պարզությունը: Դյուղական կյանքի պատկերը իդիլիկ երանգ է ընդունում, որը Տիրուլուսին դարձնում է հարազատ XVIII դ. պոետների համար: Նա սիրում է պատկերել գյուղական տոնակատարությունները, հինավուրց ծեսերը: «Առաքինությունը» այն գծերից մեկն է, որը Տիրուլուսը մտցնում է իր ինքնաբերական գրական մեջ, բայց այդ շատ հեռու է Օգոստուսի սերմանած պաշտոնական քաղաքացիական առաքինությունից: Հռոմի պետական պաշտամունքները միայն մեկ անգամ են հիշատակվում հանդիսավոր բանաստեղծության մեջ, կապված Մեսալայի հետ, մինչդեռ կարծես դիտմամբ ընդգծվում է հետաքրքրությունը դեպի կրոնի պրիմիտիվ ձևերը, դեպի Հռոմ թափանցող արևելյան հավատալիքները: Տիրուլուսի «առաքինությունը» բաղադրիչ մասն է նույն ավտոպոլտրետի, որի մեջ մըտնում են աղքատությունը, զզվանքը պատերազմից, գյուղական կյանքի ծարավը: Այդ ֆոնի վրա ոճագարդվում է սերը, ավելի հաճախ՝ սիրո մասին երազանքը: Իրականության և երազանքի միջև կոնտրաստը վշտալի տոն է ստեղծում, որը բարձրանում է մինչև պաթոսի, երբ սիրածի կերպարին հատկացվում են ժամանակակից բոլոր բացասական գծերը:

Սերը, գյուղական կյանքի իդիլիկ պատկերները, առաքինությունը, զզվանքը պատերազմից և ազահույնությունից, սակավապետությունը — այս թեմաներով՝ հավաքված առաջին ժողովածուի առաջին ծրագրային բանաստեղծության մեջ՝ սպառվում է Տիրուլուսի մոտիվների աշխարհը, և պոետը տարբեր կերպով կրկնում է դրանք իր էլեգիաներից յուրաքանչյուրում: Ելնելով որևէ ելակետային սիտուացիայից, նա ծավալում է իր սիրած թեմաների ամբողջությունը, ընթերցողին անց է կացնում մի ամբողջ շարք տրամագրությունների միջով, միացված որևէ առաջատար մոտիվով, շարունակաբար շեղվելով նրանից և վերադառնալով նրան: Տիրուլուսն անցումների վարպետ է. դրանք երբեմն

դուռ ասոցիատիվ անբջջին սահող երևույթականություն են ստանում, և այդ ոճը լիովին համապատասխանում է պոետի ամբողջ ստեղծագործական երազական բնույթին:

Տիրուլուսին պատկանում են բանաստեղծությունների երկու ժողովածու: Առաջինի, հավանաբար, հրատարակված 27 թվից անմիջապես հետո, կենտրոնական դեմքը Դելիան է: Այդ կինը իրականության մեջ գոյություն է ունեցել և կյանքում կոչվելիս է եղել Պլանիա, բայց Դելիայի կերպարում անտիկ «սիրածի» տիպական գծերը գերակշռում են անհատական բնութագրությունը, և նույնիսկ այն կենցաղային շրջապատը, ուր Տիրուլուսը մոտցնում է իր հերոսուհուն, փոխվում է էլեգիայից էլեգիա, իսկ երբեմն էլ մեկ բանաստեղծության սահմաններում, այնպես որ այդ շրջապատի պատկերման իրական լինելը նշանակալի կասկածներ է առաջացնում:

Այդ առաջին ժողովածուում առանձնապես նկատելի է Տիրուլուսի էլեգիայի կառուցման «սահող» բնույթը:

Պոետը ցանկանում է իր վիշտը խեղդել գինու մեջ. Դելիան փակված և խստորեն պահվում է: Մաքերը նրան են ուղղված, և Տիրուլուսն իրեն պատկերացնում է նրա դռան առաջ, սպասում է դռանը, աղերսում է նրան («սիրենադայի» մոտիվներ), Դելիային խրատ է տալիս, թե ինչպես խաբել պահակներին: Վեներան ինքն է պահպանում հավատարիմ սիրահարների կյանքն ու անձեռնմխելիությունը: Պատահական անցյալները թող չհամարձակվեն հաջացք նետել սիրահար դուզգին (պարոդիա հռոմեական օբենքների ոճի): Եթե նույնիսկ որեւէ մեկը բերանից խոսք թոցնի, տմոտինը չի հավատալու. այդպես խոստացել է կախաբղլ, կատարելով կախարդական ծեսը, բայց այդ ծեսը իրական է միայն Տիրուլուսի վերաբերյալ: Անսիրտ բան կլինի ուղեորվել պատերազմի, երբ հնարավորություն կա տիրանալու Դելիային: Թող ուրիշները սխրագործություն անեն, Տիրուլուսի համար բավական է գլուխական աղքատիկ կյանքը ընկերուհու հետ: Էլ ինչի՞ է պետք հարստությունն ու պճնանքը, եթե երջանիկ սեր չկա: Մի՞թե նա զայրացրել է Վեներային: Նա պատրաստ է քալել իր անգիտակցական մեղքը ամենաստորացնող ապաշխարանքով (արևելյան ծեսով): Իսկ նա, ով ծիծաղում է նրա դժբախտության վրա, ինքը կկրի աստվածության զայրույթը և երբեւէ ձեռք կբերի սիրահարված ծերուկի զզվելի դեմքը: «Իսկ ինձ ներքի, Վեներա, իմ հոգին քեղ է ծառայում հավիտենական հավատար-

մությամբ: Ինչո՞ւ ես այրում, անողորմ, քո սեփական հունձը» (I, 2): Կամ՝ Դելիան անհավատարիմ է: Ես ապարդյուն հույս էի տածում, որ կարող եմ տանել այդ գծաությունը: Մինչդեռ, եբրեոս հիվանդ էիր, ես քեզ առողջացրի իմ ուխտերով և սրբազոր-ծություններով: Ես երազում էի քեզ հետ միասին գլուղական կյանքի մասին, այն մասին, որ դու կլինես իմ տան լիակատար տիրուհին, երեակայում էի, թե ինչպես մեզ կայցեի Մեսալան: Այդ հույսերը ցրվեցին: Ոչ գինին, ոչ մի ուրիշ սեր չեն կարող վերացնել կարոտը: Թող անիծյալ լինի կալատուհին, որ Դելիայի համար հարուստ սիրեկան գտավ: Պարզենք ոչնչացնում են սե-րը, և աղքատ բարեկամը ավելի լավ է հարուստից: Իսկ դու, որ այժմ գերադասվել ես ինձնից, ինքդ կկրես իմ ճակատագիրը, և դու էլ արդեն ախույան ունես (I, 5):

Միայնակ, հիվանդ Տիրուպուսը պառկած է Կոբկիրում. տեն-դային փոփոխությամբ մեկը մյուսի հետևից ծագում են տարբեր պատկերներ՝ վախն օտարության մեջ մեռնելուց, հիշողություն-ները վատ նախազգացումների և նախագուշակությունների մասին մեկնելու ժամանակ, դավաբանումը ոսկե դարի ի հակադրություն արդիականության իր կործանման հաղարավոր ճանապարհներով, վերստին մտքեր վաղահաս մահվան մասին, պատկերներ դրախտա-յին երանության նրանց համար, որոնք սիրահարված են մեռել, Տարտարոսի չարչարանքներ՝ բարին չկամեցողների համար, հայ-րենիքում մնացած Դելիայի համեստ ընտանեկան կյանքը և երազ-ներ երջանիկ հանդիպման մասին, երբ Տիրուպուսը հանկարծակի հայրենիք վերադառնա (I, 3):

Երկրորդ ժողովածուն, նվիրված արդեն ոչ թե Դելիային, այլ շահամոլ Նեմեսիսին, աչքի է ընկնում հուզմունքով. սերը մոռաց, հոռետեսական կոլորիտ է ձեռք բերում:

Տիրուպուսի առանձին մոտիվները մեծ մասամբ քիչ են ինքնու-րույն և անտիկ սիրային պոեզիայի «ընդհանուր տեղերն» են ներ-կայացնում, բայց դրանց միացման վրա դրված է հեղինակի յու-րահատուկ անհատականանության կնիքը: Հազվադեպ հոգալով սյուժետային սիտուացիայի կաշտության մասին, նա տոնի և տրամադրության միասնություն է պահպանում: Տիրուպուսը հաղ-թահարում է «գրականականությունը» և հոռմեական պոետներից քչերից մեկն է, որ չի ցուցադրում իր «գիտնականությունը»: Լեզ-վի թափանցկությամբ և մաքրությամբ, բառերի խիստ ընտրու-թյամբ Տիրուպուսը հիշեցնում է Կիսարին և անտիկ քննադատու-

Սյունը նշում էր նրա բանաստեղծությունների «հղիվածությունն» ու «ներագեղությունը»:

Հին ժամանակների հրատարակություններում Տիրուլուսի երկու գրքին միացված էր մի երրորդ գիրք, որը պարունակում էր ղանազան հեղինակների նյութեր, կապված, ըստ երևույթին, Մեսալայի շրջապատին պատկանելու հետ: Այդ գրքի երկու վերջին բանաստեղծությունները պատկանում են Տիրուլուսին: Այդ գիրքն սկսվում է էլեգիաների ցիկլով, որ գրել է Տիրուլուսի հետևորդ Լիգդամը (հավանորեն, կեղծանուն է): Հետաքրքրական է կարճ բանաստեղծությունների մի ցիկլ (III, 13—18), որոնց հեղինակը Մեսալայի ազգականուհի Սուլպիցիան է: Դեպի անհամբավ երիտասարդը՝ հոմեական արիստոկրատուհու տաժած սիրո առանձին մոմենտների այդ ֆիքսացիան նյութ է ծառայել գրական մշակման համար պրոֆեսիոնալ պոետի կողմից և կազմում է մի այլ ցիկլ (III, 8—12), որը թերևս պատկանում է Տիրուլուսին:

6. ՊՐՈՊԵՐՅԻՈՒՍ

Մեզմ, որոշ շափով մեկախոնիկ Տիրուլուսի հակապատկերն է ներկայացնում կրակոտ Սեֆաուս Պրոպերցիուսը (ծնվել է մոտավորապես 49 թ., մահացել է 15 թ. մեր թ. ա.): Այդ պոետի կյանքի մասին հայտնի է միայն այն, ինչ որ ինքը հարկ է համարել հաղորդել իր մասին: Ըստ երևույթին, որոշ շափով նա երիտասարդ էր Տիրուլուսից, ծնվել է Ուբերիայում, Ասիսիում քաղաքում (Assisium — այժմյան Ասիզի), վաղ զրկվել է հորից: Պրոպերցիուսի ազգականները մասնակցում էին քաղաքացիական պատերազմին Օգոստոսի հակառակորդ Լյուցիուս Անտոնիոսի (եռապետ Մարկուս Անտոնիոսի եղբոր) կողմից, և ընտանիքը տուժեց վետերաններին հողաբաժիններ տալու ժամանակ: Սակայն Պրոպերցիուսը կապեր ուներ հոմեական արիստոկրատիկ տոհմերի հետ, ընդ որում այնպիսիների, որոնք հետադաշտում, մեր թ. I դարի կեսերին նշանակալի դեր էին խաղում կայսրների դեմ սենատական օպոզիցիայի մեջ: Մեր թ. ա. 20 թվի սկզբին Պրոպերցիուսին մենք հանդիպում ենք Հոմմում, արիստոկրատիկ և գրական երիտասարդության շրջանում: Նրա բանաստեղծությունների առաջին գիրքը լույս տեսավ Տիրուլուսի առաջին գրքի հրատարակելուց առաջ:

Այդ ժողովածուն վերնադրվեց «Կինիսիա» (Cynthia) անունով,

որը կեղծանունն է ոմն Հոստիայի: Այստեղ արդեն երևում են պրոպերցիոսական ոճի հիմնական տառնձնահատկությունները: Երկտասարդ պոետը հարում է էլեգիայի «գիտնական» ուղղությանը, որի ներկայացուցիչը Կոռնելիուս Գալլուսն էր: Նրա անհատական զեղումներին միանում է դիցաբանական, հաճախ սակավ հայտնի նյութի օգտագործումը, և պոետի սերը ռժազարդվում է հերոսական կերպարների ֆոնի վրա: Հելլենիստական վարպետների օրինակով (Կալիմաքոսի և ուրիշների) Պրոպերցիուսն իր էլեգիական ստեղծագործությունը հակադրում է էպոսի ոճին. նա ցանկանում է միայն սիրո պոետ լինել, իսկ «Միմներմոսի ոտանավորը սիրո մեջ ավելի ուժ ունի, քան Հոմերոսը»: Հատկապես Պրոպերցիուսի համար սերը դառնում է կյանքի այն կենտրոնը, որը հոսմեական էլեգիային իր յուրահատուկ կոլորիտն է հաղորդում: Կինթիան է առաջին, միակ և հավերժական սերը և պոեզիայի միակ աղբյուրը. առանց նրա ոտանավորներ չկան: «Շանը» սերը դեպի անհասանելի, քմահաճ և անհաստատ Կինթիան պատկերված է իրրե մի զգացմունք, որը ամբողջովին համակել է պոետին և նրան անկամ տառապանքների դատապարտել: Պրոպերցիուսը հազվագեպ է խոսում իր ուրախությունների մասին. նրա հիմնական թեմաներն են՝ տենչանքի տանջանքները, զայրույթի և խանդի պոռթկումը, հավատարիմ երկրպագուի մինչև մահ — նույնիսկ մահվանից հետո — համբերատար հնազանդությունը, մոտալուտ մահի սպասումը: Այդ սիրո մեջ դեպքերը բազմաթիվ չեն և միակերպ են՝ խոռովին ու հաշտվելը, ախոյանի հանդես գալը, անջատում, բարեկամների միջնորդություն:

Ժողովածուն կազմված է մտածված. բանաստեղծությունները զետեղված են կոնտրաստի սկզբունքով կամ կազմում են մանր ցիկլեր: Ներածական էլեգիան, որն սկսվում է «Կինթիա» բառով, նկարագրում է «խեղակորույս» և «հիվանդ» հեղինակի հոգեկան վիճակը. այդ կարծես հիմնական տոն է տալիս ամբողջ գրքին: Հաջորդ բանաստեղծությունները ծանոթացնում են հերոսուհու հետ. պճնասիրության և կոսմետիկայի դեմ նախազգուշացման ձևով փառաբանվում է Կինթիայի բնական գեղեցիկությունը, նրա բանաստեղծական և երաժշտական շնորքը: Մշակելով հելլենիստական սյուժեն այն մասին, թե ինչպես պոետը վերադառնալով ուշ խնջույքից իր սիրածին քնած է գտնում տանջալից սպասուժից հետո, նրա կերպարի այդ կողմերին միացնում է հավատարմության, համեստության, բայց նաև սնոտիապաշտության գծեր:

Մի շարք դիմումները բարեկամներին, որոնք փորձում են այս կամ այն միջոցով բաժանել սիրահարին Կինթիայից, լրացնում են պոետի ծանր «ստրկություն» պատկերը. նրա համար կյանքն անհնարին է առանց «անողոր տիրուհու»: Երկու բանաստեղծություններ, որոնք հասցեագրված են էպիկական պոետ Պոնտիկին և հակադրում են էլեգիան ու էպոսը, շրջանակ են ծառայում ցույց տալու սիրո համար բանաստեղծական խոսքի հղորությունը. Կինթիան, մտադրվելով հեռանալ ախոյանի հետ, մնում է Հոմոմում, հրապուրված Պրոպերցիուսի ոտանավորներով:

Առաջին ժողովածուի էլեգիաները ամենից հաճախ բարեկամներին կամ Կինթիային ուղղված դիմումի բնույթ ունեն, բայց հանդիպում են նաև մենախոսություններ՝ գանդառներ անտառի մենության մեջ կամ անապատային ծովափին, ուր իբր թե ընկե՛ք է նավը, որը տանում էր հեղինակին նրա սիրո առարկայից: Բնորոշ է, որ մենության լրիկայի համար Պրոպերցիուսը հարկ է համարում յուրահատուկ սիտուացիաներ ստեղծել: Պրոպերցիուսի լարված և պաթետիկ էլեգիան իր մեծությամբ զգալիորեն կարճ է, քան Տիրոլուսինը, չնայած դիցաբանական օրինակներով և համեմատություններով նրա ծանոթեռնվածությունները, Պրոպերցիուսը խուսափում է շեղումներից և չի հեռանում ելակետային սիտուացիայից: Սուր և խոր ապրումներ պատկերելու համար նա ստեղծում է դժվարացված, գրգռված պայծառորեն տեմպերամենտային ոճ, հարուստ համարձակ կերպարներով և բառերի ղուգակցությամբ, հատուկ, անսպասելի անցումներով: Իրականությունից նա չի հեռանում երազանքի բնագավառը, ինչպես Տիրոլուսը, նա մնում է հոմեական արդիականություններ կառնած, բայց դրան արձագանքում է սիրո բանաստեղծի գիրքերից: Առաջին գիրքը պարունակում է նաև ուղղակի քաղաքական հարձակում, կսկծալի հիշողություն այսպես կոչված «պերոզինյան» պատերազմի մասին, ուր սպանվեց Օգոստոսի դեմ կռվող Պրոպերցիուսի ազգականներից մեկը:

Էլեգիաների երկրորդ գրքում, որը պարունակում է 27—25 թ. թ. բանաստեղծությունները, Պրոպերցիուսը շարունակում է զանազան կերպով հանդես բերել Կինթիայի թեման: Ապրումները դառնում են ավելի բազմազան և բարդ. հանդես են գալիս ավելի շատ ախոյաններ, Կինթիան անհավատարիմ, թեթևամիտ և շահամոլ է, իսկ երբեմնի հավատարիմ սիրահարը արդեն դարձել է քողոր հանդիպած գեղեցկությունների երկրպագու: Ե՛լ ավելի են

ուժեղանում ողբերգական պաթետիկայի տոները: Պոետն ընկնում է Մեկենասի խմբակը, այսինքն այն պոետների շրջանը, որոնք ընդունել են նոր կարգը: Արդեն հանդիպում ենք հարգալից հիշատակումներ Օգոստոսի մասին: Այնուամենայնիվ նրա ամուսնական օրինազօների դեմ Պրոպերցիուսը միանգամայն որոշակի բանավեճ է մղում և հեզնում է հինավուրց առաքինությունը վերականգնելու փորձերը: Կյանքը հանուն սիրո հակադրվում է Օգոստոսի ներքին միջոցառումներին և նվաճողական քաղաքականությանը: Մեկենասի առաջարկած Օգոստոսի պատմին էպիկական պոեմ գրելու աշխատանքից Պրոպերցիուսը կտրականապես հրաժարվում է: Այդ գրքի երկու էլեգիաները մեծ ժողովրդականություն ստացան նոր ժամանակ՝ Ամուրի նկարագրությունը նրա ատրիբուտների մեկնաբանությամբ (II, 12) և պատմվածքն այն մասին, թե ինչպես Ամուրների բազմությունը բռնել է գիշերը թափառող պոետին և շղթայակալ տուն է տարել՝ նրան սպասող ընկերուհու մոտ (II, 29): Ժողովածուի ներածական և եզրափակման բանաստեղծությունները գրական ծրագիրն են պարունակում՝ շարունակելով հոմեական նեոտերիկների և Գալլուսի տրագիցիաները, պոետը ներշնչվում է իր սիրուց և ընթանում է էլեգիայի հելլենիստական վարպետների՝ Կալիմաքոսի և Ֆիլիտի ուղիով:

Այդ գրողներին հավատարիմ լինելու մասին Պրոպերցիուսը հայտարարում է և երրորդ գրքում (մոտավորապես 22 թ.), Պարգորեն կրկնելով Հորացիուսին, որը դրանից փոքր ինչ առաջ լույս ընծայեց օղաների իր ժողովածուն, որը վերջանում էր «Հուշաբձանով»: Պրոպերցիուսը պնդում է, որ ինքն է առաջինը Խուսիա փոխադրել Կալիմաքոսի և Ֆիլիտի պոեզիան (III, 1), և որ նրա բանաստեղծություններն ավելի հավերժական են, քան բուրգերն ու տաճարները (III, 2): Կալիմաքոսի պես, նա իրեն տեսնում է Մուսաների լեռը տարված, ուր Ապոլոնը և Կալիոպեն արգելում են նրան աշխատել էպոսի վրա և առաջարկում են մնալ սիրային պոեզիայի սահմաններում (III, 3): Այնուամենայնիվ, այդ ժողովածուն նախապատրաստում է նոր թեմաների անցնելը: Պրոպերցիուսը մնում է սիրո բանաստեղծ, շարունակում է հեզնորեն վերաբերվել այն աղմուկին, որը բարձրացված էր իբր թե հայրենասիրական նպատակների շուրջը՝ պարթևական արշավանքի առթիվ, բայց Կինթիայի կերպարն արդեն առաջատար դեր չի խաղում, և նրա անունը հազվադեպ է հանդիպում: Նախկին ոճով բանաստեղծությունների հետ զուգընթաց պատահում են վերացական դատո-

շուրջություններ՝ տենչանքի ուժի, շահամոլ սիրո մասին՝ առանց-
ցայտուն սուբեկտիվ տոների, կամ էլեգիաներ, որոնց մեջ սիրա-
յին մոտիվը լուկ ալեկցուկ է միանգամայն կողմնակի թեմատիկա-
յի և, ընդ որում, Մեկենասի առաջարկներէ ոգով թեմաների՝
Ակցիումի ճակատամարտի փառաբանմանը կամ Իտալիայի գովա-
բանութեանը: Հաճախ խոսվում է սիրուց ազատվելու ցանկութեան
մասին: Պրոպերցիուսի առաջ հարց գրվեց այն մասին, որ նա
իրբէ էլեգիկ պոետ պաշտոնական իդեոլոգիայի համար օգտակար
կլինի, եթէ հետեւելով իր ուսուցիչ Կալիմաքոսին, կտա «Պատճառ-
ներ» (Aitia), հոմեական զուգահեռ՝ էլեգիական «գիտական»
բանաստեղծություններ հոմեական պետական պաշտամունքի
տոների և ծեսերի մասին: Պրոպերցիուսը հնարավոր չհամարեց
մերժել այդ առաջարկը, և երրորդ գիրքն ավարտվում է քսո ձևի
արտակարգորեն խիստ՝ Կինթիայից, այսինքն սիրային պոեզիա-
յից, հրաժարումով:

«Գիտական» պատմողական էլեգիաների ցիկլ ստեղծելու գա-
ղափարը շիրականացավ: Պրոպերցիուսի վերջին ժողովածուն,
հրատարակված բավականաչափ երկարատե ժամանակից հետո,
ոչ վաղ 16 թ., բացվում է մի բանաստեղծությամբ, ուր պատմվում
է հոմեական «Պատճառներ» գրելու ծրագրի խորտակման և սի-
րային թեմատիկային վերադառնալու մասին: Պրոպերցիուսն ազ-
գարարում է իր բարի մտադրությունները՝ «հոմեական Կալիմա-
քոս» դառնալ և երգել Հոմերի պատմական և պաշտամունքային
արժանիքները, բայց նրան ընդհատում է աստղագուշակը, նախա-
գուշակելով միտումի լիակատար անհաջողություն. Պրոպերցիու-
սը ձեռնամուխ է եղել մի գործի, որին նա ընդունակ չէ, մինչդեռ
նա դատապարտված է սիրո ստրուկ մնալու: Գիրքը երկակի բնույթ
ունի, պարունակելով իր մեջ և գիտա-գիցարանական և սիրային
էլեգիաներ: Գիտական նյութները մշակված են բավականաչափ
գծողուն: Պոետն իրեն հարազատ ոլորտում է զգում միայն այն
ժամանակ, երբ պատմում է թշնամու առաջնորդի վրա սիրահար-
ված Տարպեայի դավաճանութեան մասին (IV, 4): Դիցարանական
էլեգիաներին է հարում նույնպես Ակցիումի հաղթանակի մասին
հույժ շողորրոթով բանաստեղծությունը (IV, 6): Բայց սիրային
էլեգիաներն էլ արդեն նախկին բնույթը չունեն: Պրոպերցիուսը
հեռանում է սենտիմենտալ ոճադարձույց. այլևս «սիրահար
պոետը» չկա: Գեղեցկուհիների հրապուրանքները մոռյլ նկարա-
զարդում են ստանում կալատների խրատներում (IV, 5), երկըր-

պագոններից փող կորզելու յուրակերպ ղեկավարութեան մեջ: Հին
 դրոշմների փոխարեն հետաքրքրական փորձ է կատարվում սիրա-
 չին պոեզիան հարստացնելու ամուսնական սիրո պատկերմամբ:
 Պրոպերցիուսն այստեղ շարունակում է Կատուլլուսի սկսած գիծը,
 բայց այդ թեմային նա մերձենում է կնոջ զգացմունքի, հավատա-
 րիմ ամուսնական սիրո զգացմունքի կողմից, որն իր հերթին պա-
 հանջում է տղամարդու հավատարմութուն: «Ամեն սեր էլ մեծ
 է, բայց ամենաբարձր օրինական ամուսնուն տաժած սերն է»:
 Ազնվացրած զգացմունքի կրողը կինն է դառնում: Պերսոնաժները
 վերցվում են հռոմեական արդիականությունից, և հեղինակը նրանց
 համար պարզ և անկեղծ տոներ է գտնում: Միայնակ կնոջ տաքնա-
 պալից զգացմունքները հնչում են հռոմեացի կնոջ նամակում ուղղղ-
 ված արշավանքի զնացած ամուսնուն (IV, 3): Հարություն է առնում
 և Կինթիայի կերպարը որպես հավատարիմ ընկերուհի, որը տա-
 ռապում է իր երկրպագուի թեթևամտությունից: Դերերն այսպիսով
 փոխվում են: Մահացած Կինթիայի սովերն աշխարհում է պոե-
 տին, հանդիմանելով նրան անսիրտ և անհավատարիմ լինելու
 համար. բայց նա պոետին ներում է նրա համար, որ ինքը լեր-
 կար ժամանակ թագավորել է նրա ոտանավորներում, և նախա-
 դուշակում է շուտով վերամիանալ մշուս աշխարհում, Ելիսիայի
 դաշտերում, ուր նա իբրև պարզ և իր անարատ կյանքի բնդուն-
 ւած է առասպելների հռչակավոր հերոսուհիներին հավասա-
 րապես (IV, 7): Մեղմ վշտով համակված, Կինթիայի խոսքն ա-
 ռանց պաթոսի է և մեծապես հարուստ կենցաղային մանրամաս-
 նություններով: Բայց Կինթիայի հետ ունեցած հարաբերություննե-
 րի այդ իդեալականացմանը զուգընթաց մենք գտնում ենք դրանց
 քննարկումը նաև կենցաղա-զավեշտական գծով: Հիշատակված
 բանաստեղծությանը ժողովածուում անմիջականորեն հետևում է
 մեկ ուրիշը, արդեն զավեշտական բնույթի: Դրա սկիզբը ծաղրա-
 նմանեցնում է «գիտական» էլեգիաների ոճը: Պրոպերցիուսը ցան-
 կանում է բացատրել այն խաչտառակության «պատճառը», որն
 անցած գիշեր անհանգստացրել է հարևանների խաղաղ քունը:
 Կինթիան, լինելով կասկածելի ընկերակցության մեջ, ուղեորվել է՝
 իր պաշտամունքային «հրաշքներով» հռչակավոր Լանուլիում հին
 քաղաքը, իսկ Պրոպերցիուսը, օգտվելով նրա բացակայությունից,
 զվարճանում է ոչ պակաս կասկածելի աղջիկների հետ: Բայց տո-
 նակատարությունը ձախողվում է, հերոսին տանջում են նախադ-
 դացումները, և իսկապես՝ անսպասելիորեն վերադառնում է Կին-

Յիան, «շանթեր արձակում» և դաժանորեն պատժում իր ախոյան-
ներին և թեթևամիտ ընկերոջը (IV, 8):

Ամուսնական սիրո իր փառաբանությամբ Պրոպերցիուսը
ստեղծեց այնպիսի գեղարվեստական երկեր, որոնք համապա-
տասխանում էին իմպերատորի քաղաքականությանը, ընտանեկան
բարեբերի խստության վերաբերյալ նրա դրույթին: Այդ տեսակե-
տից առանձնապես հատկանշական է ժողովածուի եզրափակիչ
բանաստեղծությունը, վախճանված մատրոնա Կոռնելիայի՝ Օգոս-
տոսի խորթ աղջկա՝ զովաբանությունը, որը դրված է հենց նրա
բերանը, որպես պաշտպանողական ձառ. անդրշիրիմյան դատա-
բանում:

Ի տարբերություն իր ժամանակակից պոետների մեծամաս-
նության, Պրոպերցիուսը չի ձգտում ներդաշնակ ձևի: Ամեն մի
նոր ժողովածուով նրա ոճը ավելի ու ավելի դժվարամարս է
դառնում: Հուզված պաթետիկան և պատկերներով հագեցվածու-
թյունը դարգանում են ի վնաս մտքերի կապակցության և դուրս
են գալիս սովորական շարահյուսության շրջանակներից: Տրամա-
բանական կապերի բացակայությունը հասնում է մինչև այնտեղ,
որ հրատարակիչները երբեմն տատանվում են առանձին բանաս-
տեղծության սահմանները որոշելու մեջ, երբ դրանք խառնված
են ավանդական ձեռագրերում: Ոճի այդ բնույթը, զուգակցված
սրտը չափով ծանրաբեռնված «գիտականությամբ», Պրոպերցիուսին
դարձնում էր համեմատաբար դժվարամատչելի հեղինակ: Անտիկ
քննադատությունը հաճախ գերապատմություն էր տալիս ավելի
ներագեղ և ներդաշնակ Տիրոպուսին, բայց Պրոպերցիուսի պաթե-
տիկ ուժը և արտահայտիչ լինելը բազմաթիվ երկրպագուներ էին
գտնում ինչպես հին, այնպես էլ նոր ժամանակներում:

7. ՕՎԻԴԻՈՒՍ

Պրոպերցիուսի շորերոգ գիրքը վկայում էր արդեն այն հասա-
րակական տրամագրությունների թուլանալու մասին, որոնք դրա-
նից քառորդ դար առաջ ծնունդ տվին հռոմեական էլեգիայի սպե-
ցիֆիկ աշխարհազգացությանը: Այդ ժանրի ավարտողը և դրա
հետ միասին կործանողը՝ Հոմերի էլեգիկ պոետների շարքում ամե-
նակրոտերը՝ Պուբլիուս Օվիդիուս Նազոնն էր (մեր թ. ա. — 43 թ.
մինչև մ. թ. 18 թ.): Այս փալտում և գեղգեղուն պոետի գրական
գործունեությամբ մենք թևակոխում ենք Օգոստոսի կառավարման

երկրորդ կեսը, այն ժամանակաշրջանը, երբ «ոսկե դարի» ստեղծագործական ուժերը արդեն սկսում են սպառվել:

Վտարանդիության ժամանակի «Կշտալի բանաստեղծություններում» (Tristia, IV, 10) Օվիդիուսը պատմում է իր կյանքի պատմությունը: Նա ծնվել է 43 թ. մարտի 20-ին Սուլմոն քաղաքում և պատկանում էր մի հինավուրց հեծյալական տոհմի: Հայրը իր երկու որդիներին՝ պոետին և նրա վաղուց մահացած ավագ եղբորը նախապատրաստել էր փաստաբանական գործունեության ու պետական պաշտոն վարելու համար և տակավին մանուկ հասկում նրանց ուղարկել էր Հռոմ պերճախոսություն սովորելու: Քաղաքական պայմանների փոփոխումով «Ֆորումում մարզվելը» արդեն կորցրել էր այն նշանակությունը, որն ուներ Յիցերոնի երիտասարդական տարիներին: Հետոորական հիմնական նախապատրաստումը այժմ կատարվում էր ճարտասանական դպրոցում, «ղեկլամացիաներով»: Ըստ ժամանակակից Սենեկա Ավագի խոսքերի, Օվիդիուսը լավ ղեկլամատոր էր համարվում, բայց ղեկլամացիայի տրամաբանական կողմը՝ իրավաբանական ապացույցումները և սխառնատիկ շարադրումը՝ միշտ նրան ընկճում էին, և նա ավելի հաճույքով արտասանում էր սվաստորիաներ, քան կոնտրոլիսիաներ: Նրա ղեկլամացիաները դեռ այն ժամանակ արձակ բանաստեղծությունների տալամբություն էին թողնում: Օվիդիուսը հավատացնում էր, որ պրոզան նրան երբեք չէր հաջողվում և հակառակ իր կամքի ոտանավոր էր դառնում:

Հաճախ էր ինձ հայրս ասում՝ «դատարկ գործ ևս դու ձեռնարկում, իրենից հետո Հոմերոսն էլ շատ մեծ գոչք է արդյոք թողել», Ազդված իմ հոր այս խոսքերից՝ հրաժարվեցի Մուսաներից, Հելիկոնը մի կողմ թողի, ազատ զբիւ սկսեցի, Մակայն բռներն իրենց կամքով՝ «ոտ» են դառնում խիստ շափերով: Այն, ինչ գրում էի արձակ՝ ոտանավորի էր վերածվում:

Իր ուսումն ավարտելով Հունաստան և Փոքր Ասիա կատարված տրագիցիկոն ճանապարհորդությամբ, Օվիդիուսը Հռոմ վերադարձավ, որպեսզի սկսի իր պաշտոնավարական կարիերան, բայց շուտով գրանից հրաժարվեց, հազիվ անցնելով դատարանական և ոտանիկանական բնույթի ցածր պաշտոններից: Աշխարհիկ զվարճալիքները և գրականությունը նրան շատ ավելի էին գրավում, քան սենատ ընկնելու հեռանկարը, և նա ունեւոր մարդու անկախ կյանք էր վարում, շրջելով Հռոմի բարձր հասարակության և պոետների

շրջաններում: Օվիդիուսն առանձնապես սերտորեն կապված էր Մեսելայի գրական շրջապատի հետ, բայց նա կապ էր պահում և Մեկենասի խմբի պոետների, մանավանդ Պրոպերցիուսի հետ:

Օվիդիուսի գրական գործունեության մեջ կարելի է նշել երեք էտապ՝ սիրային պոեզիա (մոտավորապես, մինչև մեր դարի սկիզբը), գիտա-գիցարանական պոեզիա և, վերջապես, վտարանդիության ժամանակի ոտանավորներ:

Օվիդիուսը վաղ է սկսել ոտանավորներ գրել: Նա իր առաջին ելույթն սկսել է սիրային էլեգիաներով, որոնցից հետագայում կազմվել է հինգ գիրք: Մեզ հասած «Սիրային բանաստեղծությունների» (Amores) ժողովածուն՝ երեք գրքով՝ իրեն հեղինակի կազմածի համառոտած վերահրատարակությունն է: Ըստ էլեգիական տրագիկայի ժողովածուն ունի իր հերոսուհին. Օվիդիուսը նրան Կորիննա է անվանել, բեովթիական հին բանաստեղծուհու անունով (մոտավորապես 500 թ.), որը մշակել էր տեղական ասքերը իր հայրենիքի բարբառով: Սակայն բանաստեղծություններից քչերն են անմիջականորեն Կորիննային ուղղված, և միանգամայն վերացականորեն մատուցված այդ կերպարի դերը հանգում է այն բանին, որպեսզի պերսոնաժ ծառայի մի քանի տիպական տրագիցիոն սիտուացիաների համար: Օվիդիուսի էլեգիաները նշանակալի չափով կրկնողություններ են Կատուլլուսից, Տիբուլտից, Պրոպերցիուսից, հույն էպիգրամիստներից: Վերստին հանդիպում ենք սերենադայի, կավատի խրատների, շահամու գեղեցկուհիների և զինվոր-ախույանների, բայց Օվիդիուսն զեպի իրականությունն ու գրական նյութը ունեցած իր այլ վերաբերմունքով և ոճաբանական եղանակներով տարբերվում է իր հոմեական նախորդներից: Պոետը, աճած լինելով կայսրության մթնոլորտում և արբեցած «ոսկե Հոմերի» արտաքին փալլով, ծանոթ չէ արդի կյանքի նկատմամբ եղած անբավարարվածության այն զգացմունքին, որով անցել էր նախորդ սերնդի գրողների մեծամասնությունը: Նա իրեն շնորհավորում է, որ «ծնվել է հատկապես այժմ», և միակը, որի հետ նա համաձայն չէ կայսրության իգեոլոգիական քաղաքականության մեջ, այդ՝ անցյալի առաջ պաշտոնական խնկարկումը և հինավուրց առաքինությունների վերածնության լողունգն է. Օգոստոսի ամուսնական օրենսդրությանը Օվիդիուսը չթաքցրած հեգնանքով է վերաբերվում: «Սիրահար պոետը» հանդես է գալիս առանց կտրվելու արդիականությունից, ոչ թե գլուղական իդիլիայի կամ առասպելի ֆոնի վրա, այլ Հոմերի աշխարհիկ կյանքի

և հոռմեական փողոցի սլաշմաններում: Այդ հանգում է Շանրի ցածրացմանը: Էլեգիայի իդեալականացրած սերը կոպտացվում կամ հեգնական խաղի առարկա է դառնում: Տիրուպուսին և Պրոպերցիուսին հակառակ՝ Օվիդիուսը հավակնություն չունի լուրջ և խոր զգացմունք նկարագրելու: Համաձայն իր կենսագրության մեջ եղած սեփական բնութագրման՝ նա միայն «սիրային գրգռնքի կատակասեր երգիչ» է:

Օվիդիուսի մյուս նշանակալի տարբերությունն իր նախորդներից այն է, որ նա պոեզիայի մեջ է փոխադրում դեկլամացիոն («ճարտասանական») ոճի սկզբունքները: Այդ ամենից առաջ արտահայտվում է մի թեմայի անվերջ վարիացիաների մեջ: 46 տողից բաղկացած մի ամբողջ էլեգիա (I, 9) կառուցված է այն մտքի «խաղերի» վրա, որ սիրահարը Ամուրի մոտ ծառայության մեջ եղող զինվոր է: Այդ միտքը տրված է հենց առաջին տողում, իսկ այնուհետև ծավալված է բաղմամբով համեմատություններում: Օվիդիուսը հաճախ վերցնում է՝ ավելի վաղ պոետներից որևէ մեկի նշած մոտիվ և ընդլայնում այն դեկլամացիոն մշակման օգնությամբ ու հասցնում մինչ մեծ բանաստեղծության: Կատուլլուսի հուսալքված «ատում և սիրում եմ»-ը կայտառ-կատակի ծախսում է ստանում, իսկ նույն Կատուլլուսի «ճնճղուկի մահը» տուչում է մինչև մի մեծ էլեգիայի՝ Կորիննայի վախճանված թուփակի մասին. այդ կազմված է ճարտասանության բոլոր կանոններով և ծաղրանմանեցնում է դամբանական ճառի պաթոսը:

Դեկլամացիոն ոճը գերակշռող դարձավ կայսրության ժամանակաշրջանի գրականության մեջ և Օվիդիուսի ստեղծագործությունը այդ տեսակետից հոռմեական պոեզիայի զարգացման նոր էտապ է բաց անում: Բայց Օվիդիուսը, չնայած իր կայտառ վերարերմունքին ղեպի գրական նյութը, որևէ շափով օպոզիցիա չի զգում նախորդների հանդեպ: Նա լայնորեն օգտագործում է նրանց թեմաները, մոտքերը, նույնիսկ արտահայտությունները, գովեստներ է շուրջում նրանց հասցեին, առանց ուղղությունների խտրության: Տիրուպուսի մահվանը նվիրված էլեգիան (III, 9) ժողովածուի լավագույն բանաստեղծություններից մեկն է: Օվիդիուսի փայլուն գրական տաղանդն արդեն իրեն զգացնել է տալիս այդ առաջին սիրոճերում: Հնարամտորեն վարիացիաներ կատարելը, սրամտությունը, առանձին հոգեբանական դիտումների նրբությունը, կենցաղի կենդանի նկարագրողությամբ — այսպիսիք են «Սիրային բանաստեղծությունների» գրական արժանիքները: Դրան միանում

են ոտանավորի արտակարգ դյուրամատչելիությունն ու կոկիկ լինելը, որոնց մեջ Օվիդիուսը հումեական պոետների շարքում շունի փրեն հալասարը: Դրա հետ միասին ժողովածուին հատուկ են և թերություններ, որոնք տարբերում են պոետի և ամբողջ հետազա գործունեությունը, այն է՝ բովանդակության չնչին լինելը, միօրինակությունը և շափի զգացողության բացակայությունը, հեղինակի ինքնասիրահարությունը. բայց Սենեկա Ավագի խոսքերի նա «հրաշալի կերպով գիտեր իր թերությունները, բայց սիրում էր դրանք»:

Իր հաջորդ ժողովածուում Օվիդիուսը վերջնականապես հրաժարվում է «սիրահար պոետի» մաշված դիմակից: «Հերոսուհիները» (այլ կերպ՝ «նամակներ») դիցաբանական հերոսուհիների նամակներ են իրենցից հեռու գտնվող ամուսիններին կամ սիրահարներին: Օվիդիուսն այսպիսով վերադառնում է սիրային-դիցաբանական էլեգիային, բայց ոչ թե պատմողական եղանակով, այլ խորե սիրահարված հերոսուհիների սուրբկտով զեղումներ. նամակը միայն ձև է հանդիսանում լիրիկական մենախոսության համար: Դիցաբանական պերսոնաժի մենախոսությունը, ինչպես և նամակը ճարտասանական դեկլամացիայի ձևեր էին, բայց պոեզիայի համար այդպիսի նամակները նորություն էին: Տասնհինգ հերոսուհիների անուններից զրաժ տասնհինգ նամակները Օվիդիուսին հնարավորություն են տալիս փայլելու վարիացիայի արվեստով: Ըստ էության բոլոր նամակներն էլ միևնույն թեմային են վերաբերվում՝ անջատում, կարոտ, միայնակություն, խանդի տանջանքներ, դառնագին հիշողություններ դժբաղտ սիրո սկզբի մասին, մտքեր մահվան մասին, աղաչանք վերադառնալու մասին, — յուրաքանչյուր նամակը հյուսված է անընդհատ կրկնվող այդպիսի մոտիվների սերիայից և դրա հետ միասին անհատականացված է պերսոնաժի բնավորության և անջատումն ստեղծող պայմանների տարբերության համապատասխան: Համեստ Պենելոպան և կրքով ալքով Փեդրան, սանտիմենտալ էնոնան և վրեժխնդիր Մեդեան, բռնի անջատված Բրիսեիդան և լքած Դիդոնան զանազանակերպ են ապրում իրենց զգացմունքները:

Դեկլամացիոն ոճը, որին հետևում է Օվիդիուսը, ստեղծված էր բարդացած հոգեկան պայքարի և սլաթեղիկ կոնֆլիկտների խոսքի մեջ մարմնանալու համար: Այդ բնագավառում պոետը մեծ վարպետ էր: Իրեւ սիրո հոգեբանության գեղարվեստական գրական գում, «Հերոսուհիները» իրենից նշանակալի գրական երևույթ է

ներկայացնում և արժանի հռչակ է վաչելում: Նկարագրողն է պատմողական կողմը ենթարկված է հոգեբանական խնդիրներին: Բնության նկարագրությունները ֆոն են ստեղծում տրամադրության համար, իսկ առասպելի սյուժետային կողմը շարադրվում է այնպես, ինչպես այն պետք է հանդիս գար խանդավառ սիրահարված հերոսուհու տեսակետից: Իր նյութն Օվիդիուսը քաղում է զանազան աղբյուրներից: Նա օգտագործում է Հոմերոսին (Պենի-րոպե, Բրիսեիդա), ողբերգությունը (Դեանիրա, Մեդեա, Փեդրա), հելլենիստական պոեզիան, Կատուլլուսին (Արիադնա), Վերգիլիուսին (Դիդոնա), կերպարվեստի հուշարձանները, բայց սյուժեները վերամշակում է յուրակերպ. այսպես, Բրիսեիդայի սիրային դրաման հորինվում է Հոմերոսյան էպոսի աննշան ակնարկներից: Իրենց հոգեկան կերպարներով Օվիդիուսի դեմքերը շատ հեռու են էպոսիկամ ողբերգության վսեմ կերպարներից: Այդ դրաշտն գեղեցկուհիները գրեթե միշտ եղիշտ և անճարակ են, և Օվիդիուսի Դիդոնան, օրինակ, միանգամայն դուրի է այն հերոսական գծերից, որոնցով ոչ այնքան վաղուց օժտել էր նրան Վերգիլիուսը: Նամակ զրոյ հերոսուհիները, իհարկե, տիրապետում են դեկլամացիոն արվեստի բոլոր եղանակներին: Դիցաբանական ոլորտը ծառայում է միայն նրա համար, որպեսզի ավելի ուշ ժամանակի զգացմունքները դուրս բերի կենցաղի շրջանակից և ազատի նրբերանգավոր հեղինական անպարկեշտությունից, որով Օվիդիուսն ուղեկցում է ժամանակակից կյանքի պատկերները:

Ժողովածուն հետևորդներ ունեցավ: Հռոմեական պոետներից մեկն անմիջապես սկսեց հորինել «Նամակների» հասցեակիրները պատասխանները: Հետագայում «Հերոսուհիներին» միացվեցին երեք դույզ նամակներ, որոնցից յուրաքանչյուրը պարունակում է հերոսի նամակը և հերոսուհու պատասխանը: Պարիսի սիրային բացատրություններին, ուր գործի են դրված գալթակղեցնելու ամենափորձված արգումենտներ, հետևում է դեռ տատանվող Հեղինեի պատասխանը. նա սկսում է վիրավորված արժանապատվության տոնով, իսկ վերջացնում է բանակցությունները իր սրտակիցների միջոցով շարունակելու առաջարկով: Սիրո բացատրության մի այլ վարիանտ մենք հանդիպում ենք Կալիմաքոսի հռչակավոր էլեգիկ վիպակի հերոսներ Ակոնտիոսի և Կիդիպայի նամակներում: Անջատման թեման մշակված է Հերոլի և Լեանդրի նամակներում, որոնք նույնպես սկիզբ են առնում հելլենիստական աղբյուրներից: Լեանդրն ամեն գիշեր լողում էր Հելեսպոնտոսը Հերոլի հետ:

«տեսակցելու համար, բայց մի քանի օր նրան պահում է փոթորի-
վր: Նամակաները համակված են ողբերգական վերջավորության
նախադգացումներով՝ կեանքը կխեղդվի ալիքներում, նրա դիակը
կտարվի Հերոսի ափը, և վերջինս ծովը կնետվի, գրկելով իր փե-
սացուն: Զույգ նամականերն աչքի են ընկնում որոշ շատախոսու-
թյամբ, բայց ոճով այնքան մոտ են Օվիդիոսին, որ նրա հեղի-
նակ լինելը չպետք է որևէ կասկած հարուցի. դրանք, հավանորեն,
կազմված են զգալիորեն ավելի ուշ, քան հիմնական ժողովածուն:

«Հերոսուհիների» վրա աշխատելու ժամանակաշրջանին է վե-
րաբերվում մեզ չհասած «Մեդեա» ողբերգությունը, որի մասին
անտիկ քննադատությունը արտակարգ գովեստով է արտահայտ-
վում: Օվիդիոսի «Մեդեան» և Վարիուսի «Ֆեխտը» (նույնպես
չպահպանված) հոմեական ողբերգական պոեզիայի լավագույն
երկերն էին համարվում:

Հենց սկզբից անտիկ հոմեական էլեգիային հատուկ էր սի-
յու ոլորտում «ուսուցողական» դերի հավակնությունը. Օվիդիոսը
դրանից հետևողական եզրակացություն է անում և սիրո երգչի
գործունեությունն ավարտվում է «գիդակտիկ» երկերով: Օվիդիոսն
այստեղ ևս գնում էր սեփական ուղիով, զարգացնելով այն, ինչ որ
ճախորդների մոտ լուի սաղմնային միջակում էին: «Սիրո գիտու-
թյունը» (*Ars amatoria*, մեր թ. ա. 1 թ.—մեր թ. 1 թ.) պարոդի-
կա-դիդակտիկական պոեմ է էլեգիայի ոտանավորային ձևով
(իսկական դիդակտիկ պոեմները հորինվում էին հեկզամետրնե-
քով): Իբրև հմուտ «ձեռնարկ» կազմող, Օվիդիոսն ամենից
առաջ հայտնում է առարկայի հետ իր ծանոթ լինելու մասին և
տալիս է իր «գիտություն» կլասիֆիկացիան: Այն կազմված է երեք
մասից. ահներև կերպով ծաղրանմանեցնելով ճարտասանական
ձեռնարկներին, որոնք սկսվում էին «գտնելու» մասին հարցով,
Օվիդիոսն իր առաջին մասին հատկացնում է նույն վերնագիրը—
սիրո առարկայի «գտնելը»: Երկրորդ մասն է՝ ինչպես հասնել
սիրո, երրորդը՝ ինչպես այդ սերը պահել: Խրատները տրվում են
սկզբում տղամարդկանց համար (գիրք 1—2), այնուհետև կանանց
համար (գիրք 3): Պարզամիտ և միակերպ «գիտություն» շա-
քաղրումը աշխուժացված է էֆեկտավոր սենտենցներով, դիցա-
բանական պատմություններով, կենցաղային տեսարաններով,
բայց երբեք չի բարձրանում «չարաճճի սիրո» մակարդակից, ա-
փանավոր և կիսապարֆեսիոնալ հետերաների միջև ժամանակա-
վոր կապերից:

Օվիդիուսի հեգնական դիտողականությունը և նրա ծաղրանմանեցման տաղանդն իրենց համար ամենաշնորհակալ նյութ են գտնում սիրային հարաբերությունների հասկապես այդ ոլորտի «դիդակտիկ» մոտեցման մեջ:

Նույն կատակա-խրատական տոնով է կազմված երկրորդ «դիդակտիկ» պոեմն արդեն հակառակ թեմայով՝ «Սիրո դեմ ճար» (1—2 թ. թ. մ. թ.), միջոցներ գտնել օգնելու նրան, ում սերը անհույս է: Երրորդ պոեմից՝ կոսմետիկայի մասին միայն սկիզբն է պահպանվել:

«Դիդակտիկ» պոեմներով ավարտվում է Օվիդիուսի դործունեության առաջին շրջանը: Նա դառնում է պատմողական ժանրին, ուր ծավալում է պատմողի իր փայլուն տաղանդը, որն արդեն զբաղեցրվում էր «Սիրո դիտության» դիցաբանական շեղումներում: Նոր գիծը նշանակում էր նույնպես անցումն ալելի լուրջ «գիտական» թեմաների: Համառոտ, նովելիստական պատմողականության վարպետ լինելով, Օվիդիուսն ընտրում է «կատալոգալերալ» պոեմի ձևը, որը միավորում էր մեծ քանակությամբ թեմատիկորեն իրար մոտ ասքեր: Այդ կարգի երկեր ալեքսանդրիական պոեզիայում հաճախ էին հանդիպում (Կալիմաքոսի «Պատճառները», Էրոտոսթենեսի, Նիկանդրոսի և ուրիշների պոեմները): Միաժամանակ Օվիդիուսն աշխատում էր երկու գիտապատմողական կատալոգալերալ աիպի պոեմների վրա՝ այդ «Սեռամորֆոզներ» («Կերպարանափոխություններ») և «Չաստեր»-ն («Ամսաբան») էին:

«Կերպարանափոխության» թեման մեծ տեղ է գրավում բոլոր ժողովուրդների դիցարանության մեջ: Այդ առասպելներից մեծ քանակությամբ ունեին և հույները. շատ դեպքերում դրանք տեղական, սակավ տարածված ասքեր էին: Հելլենիստական «գիտական» պոեզիան զբաղվում էր դրանք հավաքելով: Երատոսթենեսի «Կատաստերիզմները», ոմն Բեոսի (Boios, կամ ոմն կին Բիոն) վերագրվող «Թռչունների ծագումը», զանազան կարգի կերպարանափոխությունների մասին համադարձակ պոեմներ, որ կազմել էին Նիկանդրոսը և Պարթենիոսը, կարող են օրինակ ծառայե՞լ այդպիսի դիցաբանական ժողովածուների, որոնք թեմատիկ օրինակ են ծառայել Օվիդիուսին: Դրանց զուգահեռ կային և պոեզիակ ժողովածուներ, դիցաբանության մասին տրակտատներ, որոնք ասքերի հսկայական նյութ էին մատակարարում շատ քիչ սխոտեմատիկ շարադրությամբ:

Օվիդիուսի «Մետամորֆոզները» հեկզամետրներով պոեմ է, կազմված 15 գրքից. դրանց մեջ համալրված է երկու հարյուրից ավելի ասքեր, կերպարանափոխության ֆինալով: «Մետամորֆոզներ» անունը վերաբերում է Պաղթենիուսի աված վերնադիրը՝ Օվիդիուսը մտածել էր տալ ոչ թե ասքերի ժողովածու, այլ կապակցված ամբողջություն, «չբնդհատվող պոեմ», որի մեջ առանձին պատմվածքները շարված լինեն միասնական թելի վրա: Այդ ամենից առաջ խրոնոլոգիական թելն է: Պոեմը սկսվում է աշխարհի ստեղծագործությունից, որն առաջին «կերպարանափոխությունն» է, նախասկզբնական քաոսի կերպարանափոխումը տիեզերքի, դեպի պատմական ժամանակները, ընդհուպ մինչև նորագույն պաշտոնապես ընդունված «մետամորֆոզը»: Հուլիոս Կեսարի գիսատաղի «կերպարանափոխվելը»: Նյութի խրոնոլոգիական դասավորության առերևույթությունը պահելը հնարավոր էր միայն սյուժի սկզբում (աշխարհի ստեղծագործություն, չորս դարեր, ջրհեղեղ և այլն) և նրա եզրափակիչ մասում, Տրոյական պատերազմի ժամանակից: Ասքերի հիմնական մասսան հարմարեցված էր որևէ ժամանակի և միշտ չէ, որ նեղքին կապ էր պարունակում առանձին ավանդությունների միջև: Կոմպոզիցիայի մեծ արվեստ էր պահանջվում, որպեսզի այդ անշատ-անշատ նյութից ամբողջական պատմություն ստեղծվեր: Օվիդիուսն ամենաբազմազան եղանակների է դիմում: Նա ասքերը դասավորում է մերթ քստ ցիկլերի (արգոսական, թեբեական առասպել, արգոնավորդներ, Հերակլ, էնեասը և նրա սերունդները), մերթ միավորում է սյուժեական մոտիվ կամ կոնտրաստային պատմվածքները, մերթ, վերջապես, օգտագործում է շրջանակային մեթոդը, մտցնելով սրուշ ավանդություններ ուրիշների ներսը որպես գործող անձանցից օրևէ մեկի պատմվածքի կամ որպես արվեստների հուշարձանների պատկերների նկարագրություն: Այդ կերպով հաստատված ավանդությունների կապն աշխարհնայնիվ երբեմն դուռված ավանդությունների կապն աշխարհաբանության: Նրա ամբողջությունների խաչաքաղցրության և բազմազանության: Նրա ամբողջ գործունեության միջով անցնող վարիացիաների որոնումը արտահայտություն է գտնում և «Մետամորֆոզների» միտումի մեջ՝ արտահայտություն է գտնում և «Մետամորֆոզների» միտումի մեջ՝ միատապ ֆինալով հսկայական քանակությամբ ավանդությունների միաշարման մեջ: Վարիացիաների առումով ամենամեծ դժվարություն էր ներկայացնում կերպարանափոխության վերջին գործողությունը, բայց Օվիդիուսն այդ խնդիրը հեշտությամբ լուծեց:

Սակայն, հիմնական ուշադրությունը նվիրված է ոչ թե ֆինանլին, այլ ֆինանլը նախապատրաստող պատմվածքին: Պատմվածքները վարիացիայի ենթարկելով ըստ մեծության, շարադրման ընդարձակության, տոնի և տրամադրության, Օվիդիուսը խուսափում է միակերպությունից և, առատաձեռնորեն վատնում է ներկերի հրահայական հարստությունը, միշտ մնալով կենդանի և գրավիչ: Արտասովոր հեշտությամբ նա հերթագայության մեջ է դնում տխուր և ուրախ, հուզիչ և սարսափելի, վեհապանծ և ծիծաղաշարժ պատկերներ: Սերը հանդես է գալիս ամենատարբեր տեսանկյունով, թեպետ սիրային թեմաները բոլորովին էլ միակը չեն: Կալիմաքոսի «Հեկադայի»-ց անմիջապես հետո Օվիդիուսը նկարագրում է աղքատ և առաքինի ծերունի գույգի (Ֆիլեմոնի և Բավկիդայի) իգիլիկ կյանքը, բայց չի հրաժարվում և մարտական տեսարաններից և տալիս է ճակատամարտերի քանդակագործորեն ավարտված պատկերներ: Որոշ դեպքերում նա վերադառնում է իր նախորդերկերին հատուկ դեկլամացիոն տեխնիկային և գոծող անձանց բերանն է դնում դրամատիկական մենախոսություններ (Մեդեա) և նույնիսկ ամբողջ «խոսքամարտեր» (Այաքսի և Ոդիսևսի վեճը Աթիլեսի դեմքի մասին): Այս ամբողջ բազմազանության բնթացքում գերակշռում է կարճ, լարված և հուզականորեն գոնալորված պատմողական ոճը: Առասպելը նրբագեղ նովելա է դառնում: Էֆեկտավոր շարադրված բազմաթիվ ասքերից մատնանշենք մի քանի ամենից հայտնիները. դրանց թվին են պատկանում՝ չորս դարերի, ջրհեղեղի, Դափնիսը լավրի ծառի* փոխակերպվելը (գիրք I), առասպելն Արեդակի որդի՝ Ֆանտոնի մասին, որը հորից խնդրում է նրա կառքը և քիչ է մնում երկիրն այրի (գիրք II), Նարցիսի մասին, որը մերժում է էխո հավերժահարսի սերը, բայց սիրահարվում է իր սեփական պատկերի վրա (գիրք III), Պերամի և Ֆիսբայի դժբախտ սիրո մասին նովելը, որը մեծապես տարածվեց հվորդական գրականության մեջ (գիրք IV). ասքը Նեոբեի մասին, որը պարծենում էր իր զաւլակներով և կոռցրեց նրանց գոռոզ գովեստի համար (գիրք VI). Կեփալի և Պրոկրիդայի խանդոտ սիրո մասին (գիրք VII). Դեդալի և Իկարի դժբախտ թռիչքը, Փիլեմոնի և Բավկիսի իգիլիան (գիրք VIII). Օրփեոսի և էվրիդիկեի ասքի մասին, Օրփեոսի պատմած սիրային առասպելները (գիրք X), Քեիկի և Հալկիոնայի հավատարիմ սերը (գիրք XI):

* Այստեղից էլ լավրի ծառը՝ հայերեն դափնի ծառ:— Մ. Խ.

Դիցարանական կերպարները «Մետամորֆոզներում» նույնպիսի «ցածրացման» են ենթարկվում, ինչպես և «Հերոսուհիներում»։ Այդ առանձնապես նկատելի է աստվածներին նկարագրելու մեջ։ Նրանք կազմակերպված են հոմեոսական ձևով. երկնքում պալատներ կան հզոր աստվածների համար և տեղեր կան, ուր «պլերան» է ապրում։ Աստվածային դեմքերի վարքը միանգամայն համապատասխանում է հոմեոսական նրբաճաշակ հասարակության բարքերին. բամբասանքներն ու սիրային արկածներն են նրանց հիմնական ժամանցը։ Յուպիտերը, կատակերգության ամուսնուպես, իր արարքները կատարում է խանդոտ կնոջից զաղտնի և լավ գիտե, որ «վեհովյունը և սերն իրար չեն սազում»։

Պոեմի վերջին մասերում Օվիդիուսը հունական ասքերից անցնում է իտալիականի և հոմեոսականի։ Եզրափակման գիրքը, ի միջի ալլոց, պարունակում է Պյութագորոսի ուսմունքի շարադրումը՝ հոգիների տեղափոխության մասին, որը «կերպարանափոխությունների» յուրահատուկ փիլիսոփայական հիմնավորումն է։

Հոմեոսական առասպելներին է հատկապես նվիրված «Ֆաստերը»։ Օվիդիուսն իր առաջ աչն խղիբը դրեց, որի վրա իր ժամանակ սկսել էր աշխատել Պրոպերցիուսը, այն է՝ ստեղծել հոմեոսական պաշտամունքի՝ ինչպես հին հոմեոսական, այնպես էլ հետագայի հելլենականացվածի՝ ավանդությունների և ծեսերի մասին թի շարք պատմողական էլեգիաներ։ Այդ երկը պետք է համակված լիներ պաշտոնական իդեոլոգիայի ոգով, մի իդեոլոգիա, որը պոետն առաջ ժխտում էր, և Օվիդիուսը մտածում էր նվիրել այն Օգոստոսին։ Իբրև թեև, որը պետք է կապել առանձին ասքերը, նա ընտրեց հոմեոսական օրացույցը (այստեղից էլ վերնագիրը)։ Յուրաքանչյուր գիրքը նվիրված է մի առանձին ամսի և սկսվում է այդ ամսի անվան գիտա-քերականական մեկնաբանությամբ։ Օրացույցի կարգին հետևելը հաճախ հեղինակին տանում էր դեպի նրան քիչ ծանոթ աստղաբաշխության բնագավառը, բայց մշուս հոգմից, հնարավորություն էր տալիս մտցնել համաստեղությունների ծագման մասին առասպելներ։ «Ֆաստերի» հիմնական բովանդակությունը՝ հոմեոսական տոների հետ կապված ասքերն են։ Հունական ծագում ունեցող առասպելները և իտալիական ֆոլկլորը այստեղ հերթապաշտում են հոմեոսական պատմությունից քաղած պատմվածքների հետ, որոնք վերցված են ինչպես առասպելական, այնպես էլ ավելի ուշ ժամանակից, ընդհուպ մինչև ժամանակա-

կից դեպքերը: Առանձնապես ընդգծված են այն օրերը, որոնք հիշատակելի են հայսերական տան համար: Որոշ դեպքերում «Ֆաստերի» ասքերը կրկնում են «Մետամորֆոզների» սյուժեները: այդ օրինակների վրա պարզորոշ երևում է այն տարբերությունը, որ կա էպիկական պոեմի շարադրման և էլեգիական պոեմի հոգված, անհարթ ոճի մեջ: Չնայած հինը փառաբանելու ցանկությանը, Օվիդիուսին ավելի լավ հաջողվում են վվարձալի սիրային թեմաները: Առանձնապես հայանի է բռնաբարության մասին պատմվածքը, որ կատարել է հռոմեական վերջին թագավոր Տարկվինիուսի որդին Լուչյա Լուկրեցիայի վերաբերմամբ. սակայն այստեղ ևս Լուկրեցիան պատկերված է ոչ թե որպես հին հռոմեական մատրոնա, այլ Օվիդիուսի սիրային պոեզիայի երկշոտ «հերոսուհիներ» ոճով: Հռոմեական հնաբանների երկերից քաղած գիտական նյութն աշխուժացնելու համար, Օվիդիուսը դիմում է Կալիմաքոսի եղանակներին՝ աստվածները, Մուսաները, վերջապես, պատահաբար հանդիպած զրուցակիցները անհրաժեշտ գիտական բացատրություններ են տալիս հեղինակին:

Օվիդիուսը գրեթե ավարտել էր «Մետամորֆոզները» և «Ֆաստերը» մինչև կեսն էր հասցրել, երբ մեր թ. 8 թվին Օգոստոսը նրան արտոնեց կայսրության հեռավոր ծայրամասը՝ Սև ծովի ափի Տոմի (կամ Տոմիս, այժմյան Կոնստանցա) քաղաքը: Արտոման պատճառներն անհայտ մնացին: Պոետը մեղադրվում էր «Սիրո գիտության» անբարոյական բնույթի համար, որ այդ երկն ուղղված է ընտանեկան կյանքի հիմքերի դեմ, բայց դրան միանում էր մի ուրիշ, ավելի կոնկրետ և, ըստ երևույթին, ավելի կարևոր պատճառ, որի մասին Օվիդիուսը բազմիցս հիշատակում է մշուշապատ արտահայտություններով: Նրա ականաբեղումներից կարելի է եզրակացնել, որ նա ականատես է եղել (իբր թե պատահաբար) մի ինչ-որ ոճրագործության, որ այդ ոճրագործությունը քաղաքական բնույթ չի ունեցել, բայց շոշափում էր Օգոստոսին և այդ ոճրագործության մասին հիշեցումն անգամ հավասարազոր էր կայսրի վերքերը թունավորելուն: Հետազոտողները նշում են, որ նույն 8 թվին անբարոյական կյանքի համար արքայվել է Օգոստոսի թոռ Յուլիա Կրոսները: Եթե Օվիդիուսը որևէ կերպ խառն էր այդ գործին, ապա իմպերատորը կարող էր նրա վարքը կասկել նրա գրական գործունեության հետ, — բայց այդ բոլորը լուկ հիպոթեզներ են:

Օվիդիուսին հասած կատաստրոֆը նրա համար միանգամայն

անսպասելի էր: Հուսահատված նա այրեց «Մետամորֆոզներին»՝ ձեռագիրը, և եթե պոեմը պահպանվեց, ապա շնորհիվ բարեկամների մոտ եղած պատճենների: Նրա պոեզիայի բովանդակությունը այժմ դառնում է ճակատագրից դանդաղաները և Հոտմ վերադառնալու մասին աղերսանքները: Ճանապարհին, որը տեղեց մի քանի ամիս, նա կաղմում է «Վշտալի բանաստեղծությունների» (Tristia) առաջին գիրքը էլեգիական չափով: Մի գեղեցիկ էլեգիայում (1, 3) նկարագրում է Հոտմում անցկացրած վերջին գիշերը. մյուսները պատմվածքներ են պարունակում ճանապարհի ձախորդությունների, փոթորկալի նամարկման մասին, գիմումներ կնոջը և բարեկամներին, որոնց չի էլ համարձակվում անունով հիշատակել: Տոմիս ժամանելուց հետո գրում է երկրորդ գիրքը, մեծ, հույժ շողորորմող մի նամակ ուղղված Օգոստոսին, որտեղ Օվիդիոսն արդարացնում է իր գրական գործունեությունը, վկայակոչում է անցյալի պոետների օրինակը, որոնք ազատորեն շարադրում էին սիրային թեմաները, և հավաստիացնում է, որ իր պոեզիան մեծ մասամբ ֆիկցիա է եղել, որը որևէ չափով չի արտացոլել հեղինակի անձնական կյանքը: Օգոստոսն անզրդվելի մնաց: «Վշտալի բանաստեղծությունների» հաջորդ երեք ժողովածուները (10—12 թ. թ.) վարիացիայի են ենթարկում մի քանի հիմնական թեմաներ, ինչպիսին են՝ վանդառ Սկյոթիայի խիստ կլիմայի, բարեկամների անհավատարմության վերաբերյալ, իր հավատարիմ կնոջ փառաբանումները, երախտապարտություն նրանցից, ով բարեկամական զգացմունք է պահել գեպի վտարանդին, խնդիր բարեխոսության մասին, ալլ աքսորավայր ուղարկելու մասին, փառաբանումը պոեզիայի, իրեն միակ սփոփանքի տխուր կյանքում: 4-րդ գրքի եզրափակման բանաստեղծության մեջ Օվիդիուսը պատմում է իր ինքնակենսագրությունը: Հետաքրքրական է Պուշկինի կարծիքը Tristia-յի մասին՝ «Tristium գիրքը..., մեր կարծիքով բարձր է Օվիդիոսի բոլոր մյուս երկերից (բացի «Կերպարանափոխություններից»): Հերոիզները, սիրային էլեգիաները և հենց Ars amandi ներքին, նրա աքսորման երեակայական պատճառը, գիշում են պոետական էլեգիաներին: Այս վերջիններում ավելի շատ է պոետական էլեգիաները, ավելի պարզամտություն, ավելի անհատականություն և ավելի քիչ սառը սրամտություն կա: Որքան պայծառություն օտար կլիմայի և օտար երկրի նկարագրության

մեջ, որքան կենդանություն մանրամասնություններում: Եվ որպիսի՝ թախիժ Հոռմի մասին: Որպիսի՝ հուզիչ գանգատներ»²:

«Պոնտական նամակների» շորս դրքում (12—13—16 թ. թ.) Օվիդիուսն արդեն անվանում է իր հասցեակիրներին: Երբեմն, մանավանդ ավելի ուշ նամակներում, նա հանդես է բերում համեմատարար ավելի կայտառ երանգներ, կարծես թե նա հարմարվել է պայմաններին, հարգանքների հավաստում է ընդունում շրջապատողներից, տեղական գիտական բարբառով բանաստեղծություններ է հորինում կայսերական ընտանիքի պատվին: Այն նամակը (III, 2), որի մեջ ծերուկը պատմում է Օրեստեսի և Պիլյադասի ավանդությունը, Պուշկինի համար օրինակ ծառայեց ծեփունի գնչուի պատմվածքի համար Օվիդիուսի մասին: Ոճականորեն այդ բանաստեղծություններն ավելի անփույթ են դառնում, և երբեմնի ճարտասանական փայլը մարում է:

Վտարանդություն տարիներին են վերաբերվում և մի քանի այլ երկեր՝ մշտնապատ ակնարկներով լեցուն «Իրիս» պարսավադիրը, ուր անեծքներ են ուղղվում ինչ-որ անհավատարիմ բնկերոջ հասցեին, ձուկ որսալու մասին սկսած մի դիդակտիկ պոեմ և մի շարք չպահպանված բանաստեղծություններ: Ենթադրություն կա, որ «Հերոսուհիներ» ժողովածուի զույգ նամակները կազմված են այդ նույն տարիներին:

Օգոստոսի մահվանից (14 թ.) փոքր ինչ առաջ Օվիդիուսի մեջ վերադառնալու հույս առաջացավ: Երբ կայսր դարձավ Տիրերիուսը, պոետը փորձեց իր վրա դարձնել նոր գահաժառանգ Գերմանիկուսի ուշադրությունը, վերջինս որոշ չափով առնչություն ուներ գրականության հետ: Նա սկսեց վերամշակել իր անավարտ «Պատերը» այն առումով, որպեսզի նվիրաբերի նոր հովանավորին, բայց վերամշակումն առաջին գրքից այն կողմը շանցավ: Այդ անավարտ ձևով էլ (վեց գիրք, որոնցից առաջինը կրկնակի խրմբագրությամբ) «Պատերը» հետագայում հրատարակվեցին, արդեն հեղինակի մահից հետո. նա վախճանվեց վտարանդության մեջ մեր թ. 18 թվին:

Իր ժամանակակիցներից շատերին ղիջելով հանդերձ ստեղծագործության խորությամբ և ինքնուրույնությամբ, Օվիդիուսը թեթև ձևի հրաշալի վարպետ էր: Անտիկ քննադատությունն ընդունում էր նրա բարձր շնորհալիությունը, բայց հարկ էր համա-

* Соч. Изд. Акад. Наук СССР, т. IX, ч. I, Л., 1928, стр. 325.

բում նշել, որ «նա երես էր տալիս իր շնորքին, փոխանակ կառավարելու այն»։ Ընթերցողների շրջաններում նա անհապաղ հաստատուն ժողովրդականությունն ձեռք բերեց։ Այդ շնվազեց և Միջին դարերում։ «Մետամորֆոզները» «հեթանոսական բիրլիա» էր համարվում, յուրահասուակ գերիմաստություն մի աղբյուր, որի համար կազմվում էին այլաբանական մեկնաբանություններ։ «Գերագանց դոկտոր» (doctor egregius) Օվիդիուսի սիրային պոեզիան ոգեբորում էր լատինականացվող լիրիկան և պոլանսալյան տրուբադուրներին։— «Սիրո բանաստեղծությունները» և «Սիրո գիտություն» հեղինակը սիրո լեզու էր սովորեցնում միջնադարյան եվրոպային։ Վերգիլիուսի պես, նա առասպելի նյութ էր։ Սկսած Վերածնության ժամանակից Օվիդիուսի սյուժեները անթիվ վերամշակումների էին ենթարկվում, գրանցից կազմվում էին նովելներ, օպերաներ, բալետներ։ Ռուս գրականության մեջ Օվիդիուսի կերպարը հավիտենապես կապված է Պուշկինի անվան հետ, որը սիրում էր իր աքսորվելը դեպի հարավ համեմատել Օվիդիուսի աքսորի հետ։

8. ՏԻՏՈՒՍ ԼԻՎԻՈՒՍ

«Էնեականում» իր լիակատար արտահայտությունը գտած կլասիկական ուղղությունը իր իդեոլոգիական և ոճական զրույթներով մոտենում է Օգոստոսի ժամանակի ամենանշանակալի արձակ հուշարձանը՝ Տիտոս Լիվիուսի (մեր թ. ա. 59 թ.—մեր թ. 17 թ.) պատմագրական աշխատությունը։

Լիվիուսն աճել է հին հռոմեական տրագիկաներով։ Պատվիում քաղաքը (ժամանակակից Պադույան), ուր ծնվել և հետագայում սիրում էր ապրել պատմաբանը, հռչակված էր իր նահապետական բարբերով։ Կեսարի և Պոմպեոսի միջև կռվի ժամանակ Պատավիումի քաղաքացիները բռնեցին սենատի կողմը։ Այդ համակրանքը ռեսպուբլիկայի հանդեպ Լիվիուսը պահպանեց իր ամբողջ կյանքի ընթացքում։ Նա փառաբանում էր Պոմպեոսին, գրականորեն էր արտահայտվում Կեսարին սպանող Կատիոսի և Բրուտոսի մասին և առկա էր թողնում այն հարցը, թե «ինչից պետությունն ավելի կշահեր՝ Կեսարի ծնվելուց, թե չծնվելուց»։ Հնությունը սիրողի այդ որոշ չափով ծայրամասային ռեսպուբլիկականությունը չունեի, սակայն, քաղաքական սրվածություն, և Օգոստոսի ընդունած կրոնա-պահպանողական լիբերալ լիա-

կատար համակրանքով էր վերաբերվում: Իմպերատորն էլ իր հեր-
թին բարյացակամ էր վերաբերվում պատմաբանի աշխատանքին,
Քեպետե նրան «պոմպեոսական» էր անվանում: Հին հռոմեական
«քաջարիության» երկրպագուն ըստ էության արդեն կայսրության
մարդն էր և քաղաքական կյանքին անձնապես չէր մասնակցում:

Իենպուրիկայի ժամանակաշրջանում պատմագրությունը քա-
ղաքական և ռազմական փորձ ունեցող պետական գործիչների
բաժինն էր: Լիվիուսը՝ գրականագետ-պատմաբան է:

Իբրև գրականագետ, նա շարունակում էր ցիցերոնյան պրո-
զայի տրադիցիաները և բացասաբար էր վերաբերվում հռոմեա-
կան ատտիկականությանը, մասնավորապես Սալուստիուսին.
«Նամակ որդուն» աշխատության մեջ նա հանձնարարում էր կար-
դալ Յիցերոնին և Դեմոսթենեսին որպես արձակ ոճի լավագույն
ներկայացուցիչների: Յիցերոնից հետո Լիվիուսը հանդես էր գալիս
փիլիսոփայական և ճարտասանական բնույթի աշխատություննե-
րով, որոնք շուտով մոռացվեցին: Նրա գրական փառքը հիմնված
է մոնումենտալ պատմական աշխատության վրա, որին հեղինակը
դիմեց մեր թ. ա. 30-ական թվականների սկզբին և որի վրա աշ-
խատեց շուրջ 45 տարի, ընդհուպ մինչև իր մահը: Այդ աշխատան-
քի արդյունքն էր 142 գիրք՝ «Քաղաքի հիմնադրումից», ամբողջ
հռոմեական պատմության գեղարվեստական շարադրումը նրա
նախասկզբից մինչև մեր թ. 9 թիվը:

Լիվիուսի աշխատության վիթխարի ծավալը պահանջ առա-
ջացրեց համառոտած հրատարակությունների: Արդեն I դարում
սկսեցին հանդես գալ «քաղվածքներ»՝ առանձին գրքերի բովանդա-
կության համառոտ թվարկումներ. անտիկ կուլտուրայի կործան-
ման շրջանում դրանք դուրս վանեցին բնագիրը: Լիակատար աշ-
խատությունից մեզ հասել է միայն չորրորդ մասը՝ 1—10 գրքերը
(առաջին «դեկադան»), որը պատմությունը հասցնում է մինչև
Երրորդ Սամնիական պատերազմը (293 թ.), և 21—45 գրքերը
(երրորդ և չորրորդ «դեկադաները» և հինգերորդի առաջին կեսը)
Երկրորդ Պունիկյան պատերազմից (218 թ.) մինչև Մակեդոնիայի
գեմ հաղթանակը (167 թ.): Մնացածը հայտնի է քաղվածքներից,
որոնք պահպանվել են զանազան կերպով և գրեթե բոլոր գրքերից:

Իբրև գիտական երկ, Լիվիուսի պատմությունը չի կանգնած
իր խնդրի բարձրության վրա: Լիվիուսը՝ պատմող է, բայց ոչ հե-
տազոտող: Նրա աշխատությունը կառուցվում է իբրև նախորդ
պատմաբանների հաջորդումների գեղարվեստական վերապատ-

մում, առանց ինքնուրույնաբար վավերագրային նյութը մեջ բերե-
լու: Աղբյուրների պատահական և անքննադատ մոտեցմանը միա-
նում է կիվիտաի անբավարար պատրաստականությունը ռազմա-
կան և քաղաքական հարցերում (այստեղից էլ ռազմական պատ-
հերների որոշ նույնականությունը), անճշտությունը աշխարհա-
գրական պատկերացումներում: Վերջապես, ըստ պատմական
ղեկների իմաստավորման խորությամբ, կիվիտան զգալիորեն զի-
ջում է ալիսիսի պատմաբանների, ինչպիսին են՝ Թուկիդիդեսը,
Պոլիբիոսը կամ նույնիսկ Սալլուստիոսը:

Հելլենիստական պատմագրությունը սովորաբար առաջ էր
քաշում քմահաճ Թիխեի խաղը իբրև պատմության շարժիչ ուժ²:
Հռոմեական հայրենասերի աշխարհազգացությունն ավելի ակտիվ
է: Դեպքերի ընթացքը կիվիտաի որոշում է ժողովրդի և նրա գոր-
ծիչների բարոյական հատկություններով: Անցյալը նրան պատ-
կերանում է իբրև լավ կամ վատ «օրինակների» ամբողջություն,
որոնք ցույց են տալիս՝ ինչը պետք է ընդօրինակել, ինչից՝ խու-
սափել: Իր աշխատության ներածության մեջ կիվիտան ընթերցու-
ղին հրավիրում է առանձնակի ուշադրություն դարձնել «բարքերի»
աշխինքն՝ մասսաների և առանձին գործիչների բարոյական դեմքի
վրա՝ հռոմեական պատմության զանազան շրջաններում: Նախնի-
ների բարոյական բարձր հատկությունները, նրանց հայրենասե-
րությունն ու ազատասիրությունը, արիությունը և անձնվիրու-
թյունը, առաքինի և համեստ կյանքի եղանակը՝ ապահովեցին
հռոմեական պետության աճը, բարքերի ապականությունը՝ քաղա-
քացիական խռովությունների պատճառ դարձավ, այս է կիվիտաի
պատմության ղեկավարող միտքը: Պատմիչ-պատմաբանը ժխտ է
գառողությունների մեջ, բայց նրա ամբողջ շարադրությունը հա-
մարված է հռոմեական ժողովրդի իդեալականացումով և հռոմեա-
կան անցյալի խնկարկումով: «Հռոմեական քաջարիությունը» հա-
կադրվում է մյուս ժողովուրդների բացասական հատկություննե-
րին, հույների և զալկերի թեթևամտությանը, կարթագնացիների և
էտրուսկների ուխտագրծությունը: Սիրարորոք վերաբերմունքը

* Այդ նույն տեսակետին է Օգոստոսի ժամանակի մի այլ պատմաբան,
որը մոտիկից հաբակցում էր հելլենիստական աղբյուրներին և զուտ էր վերա-
բերվում «հռոմեական լավտի» արտաքին հաջողություններին, այդ հռոմեացի
գալլ Տոգ Պամպոնե էր. նրա ընդհանուր պատմությունը (բացառյալ հռո-
մեականը) 44 գրքով մեզ է հասել ոմն Հուստինի քաղվածքներով:

հին նկատմամբ, որով ջերմացված է Լիվիուսի պատմությունը՝ տարածվում է և հին հավատալիքների վրա: Այդ անսակեալից Լիվիուսն արդարացնում է դիցաբանական ասքերի մոծումը պատմական աշխատությունների մեջ: Միայն տեղ, պատմելով «հրաշագործ նշանների» մասին, հեղինակը բացատրում է, որ ինքը համակվում է «հին սգով», երբ հինն է նկարագրում:

Բացառությամբ առաջին դրքի, որը նվիրված է թագավորական ժամանակին, Լիվիուսը պահպանում է հռոմեական «աննալներին» տրադիցիոն դեպքերի տարեգրական շարադրությունը: Բայց տարեգրական խրոնիկայի ընդարձակությունը նա զուգակցում է առանձին պատմական դեպքերը պատմելու գեղարվեստական ամբողջականության օկզրոնքի հետ: Հաջորդականորեն տարեց-տարի շարադրելով Հռոմի պատմությունը, Լիվիուսը դեպքերը բաժանում է կարճ, ավարտված էպիզոդների. յուրաքանչյուր աչք-պիսի էպիզոդը կազմում է գեղարվեստական մի ամբողջություն, որն ունի գործողության իր հիմնական կրողները, իսկ գործողությունը պարզորեն մասնատված է և չի ծանրարեւոյված ավելորդ մանրամասնություններով: Նկարագրական տարրը Լիվիուսի մոտ նշանակալի տեղ չի դրավում: Հիմնական ուշադրություն ակնբախ կերպով ուղղված է պատկերելու մարդկային արարքները, որոնց մեջ դրսևորվում են մարդկանց բարոյական հատկությունները և հոգեկան շարժումները: Հելլենիստական պատմաբանների և նրանց հռոմեական հետևորդների պես, Լիվիուսը ձգտում է դրամատիկական շարադրման, բայց արտաքին գործողության իրադարձություններում նա ջանում է ցույց տալ գործող անձանց աֆեկտների փոխարինվելը: Մասսաներին, օրինակ, նա գրեթե միշտ հանդես է բերում հուզված վիճակում: Պատմական գործիչների բնութագրությունը կազմված է մի քանի հիմնական, կարևորագույն դժբից, որոնք ընդունակ են ընթերցողի վրա ուժեղ ազդեցություն թողնել: Այդ բոլորը լիովին զուգակցվում է կլասիկական ուղղության գեղարվեստական դրույթների հետ և մոտիկից հիշեցնում է «էնեականի» ոճը:

Հայրենասիրական և գեղարվեստական առանձնահատկություններով է որոշվում նյութի և՛ ընտրությունը և՛ լուսարանում: Լիվիուսը պատմում է պատերազմի, ժողովրդական հուզումների, սենատում և ժողովրդական ժողովում բախումների մասին: Անցյալի կուլտուրան և կենցաղը, իրենց արխաիկ առանձնահատկու-

թշուհներով, չեն դրավում պատմիչի ուշադրությունը, գիտա-հնարանական նյութը տրվում է միայն հարեանցիորեն:

Ռեսպուբլիկայի վերջին դարի տարեգրությունը հին Հռոմի սոցիալական պայքարը պատկերում էր խիստ մոդեռնականացրած դուշներով, արդիական պարտիական լոգոնշները փոխադրելով անցյալը: Լիվիուսը դյուրահավատությամբ վերարտադրում է այդ արդիցիոն շարադրումը, բայց ջանում է մեղմացնել սուր անարդիցիոն շարադրումը, բայց ջանում է մեղմացնել սուր անհյուսիսները և, չնայած ակներև համակրանքին արիստոկրատիայի հանդեպ և «ամբոխին» հակակրելուն, իր պատմությանը շատ ավելի բարեգութ բնույթ է հաղորդում:

Պատմելու հուզական ոճը պաշտպանվում է նաև նույն կանաչի է, որ Յիցերոնի և Դեմոսթենեսի երկրպագուն, մեծ նշանակություն է տալիս գեղարվեստական պատմադրության անտիկ ժամանակի այդ անհրաժեշտ տարրին: Լիվիուսի աշխատության մեջ ճառեր շատ կան, բայց այնուամենայնիվ նրանք չեն շղարշում պատմողական կողմը: Դրանք ծառայում են պատմական պերսոնաժների բնութագրման համար, ինչպես նաև քաղաքական իրադրությունները և այս կամ այն հասարակական խմբավորման տեսակետները պարզաբանելու համար: Այդ ճառերը, հարկավ, Լիվիուսն ինքն է կազմել: Բոլոր ժամանակաշրջանների պատմական գործիչները ոչ միայն Լիվիուսի ոճով են խոսում, այլև նրանց արտահայտած մտքերն ու զգացմունքները հատուկ են Օգոստոսի ժամանակին: Սակայն Լիվիուսի կարեկենտային պերճախոսությունը գուրկ չէ գրական արժանիքներից, հեղինակը համոզեցուցիչ պատճառաբանության և հետադարձական պաթոսի շնորք ունի: Ծառերն իրենց գեղարվեստական ուժով չեն զիջում պատմողականությանը, և դրանք քիչ չափով չեն օժանդակել Լիվիուսի աշխատության գրական հաջողությանը:

ՌՃԻ բնագավառում Լիվիուսը հետևում է խոսքի «առատության» սկզբունքին, որը հաստատել էր Յիցերոնը: Պատմական երկերի համար Յիցերոնն առաջադրում էր շարադրման մեղմ և համաչափ հոսունություն: Լիվիուսն աչդպես էլ անում է: Չրնկնելով «գեկլամացիոն» եղանակի էֆեկտների ետևից, նա հանգամանորեն ծավալում է իր մտքերը երկար, երբեմն նույնիսկ չափազանց երկար, պարբերություններով:

Առաջին դրքերը, նվիրված հին Հռոմին, փոքր ինչ գունավորված են արխայիկացնող լեզվական կոլորիտով: Լիվիուսի գրական հակառակորդն ատտիկականների բանակից՝ Ասինիուս Պալլոնը,

նրա լեզվի մեջ գաղափարականության տարրեր էր գտնում: Մյուս անտիկ քննադատների դատողություններն ավելի բարեհաճ են. Կլիմաքիական, օրինակ, փառաբանում է Լիվիուսի «փայլվիող մաքրությունը» և «կաթնամեղրածոքությունը» և նրան Հերոդոտի հետ է համեմատում:

Լիվիուսը տակավին կենդանության ժամանակ գրական հռչակ առաջափ: Նրա պատմությունն ասպարեզից դուրս մղեց բոլոր նախկին տարեգրիչներին և ռեսպուբլիկական ժամանակաշրջանի մասին հիմնական աղբյուրը դարձավ:

Հին Հռոմի փառաբանողը անձեռնմխելի հեղինակություն մնաց և հումանիստների համար: Դանթեն ասում էր նրա մասին. «Լիվիուսը, որը չի մոլորվում»:

Դեռ Մաքիավելլին (1465—1527) «Դատողություններ Տիտուս Լիվիուսի առաջին դեկադայի մասին» իր աշխատության մեջ լիափատար հավատով կրկնում էր այն սուսպենսները, որոնք հաղորդում էր հռոմեական պատմաբանը: Սկսած XVII դ. վերջից պատմական քննադատությունը երևան է հանում Լիվիուսի աշխատության գիտական թերությունները, բայց նա դեռ երկար ժամանակ գեղարվեստական պատմագրության օրինակ էր մնում: Հռոմեական ռեսպուբլիկայի վեհապալանձ կերպարները, որոնք մտել են նոր եվրոպական գրականության մեջ, հիմնված են Պլուտարքոսի կենսագրությունների և Լիվիուսի պատմության վրա:

ՀՌՈՄԵԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐԾԱԹԵ ԴԱՐՁ

I. ՀՌՈՄԵԱԿԱՆ ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ԿՈՒՏՈՒՐԱՆ ՄԵՐ Թ. I Դ.

Օգոստոսի ստեղծած կայսրության կառուցվածքը («պրինցիպատ») իր հիմնադրի մահից հետո շարունակվեց 200 տարուց ավելի, ընդհուպ մինչև III դ. ձգնաժամը։ Ռազմական դիկտատուրան միակ պետական ձևն էր, որի մեջ անտիկ հասարակությունը, քայքայվելով ստրկության հակասություններից, պոլիսալիս սիստեմի անկումից հետո, կարող էր շարունակել իր գոյությունը։ Արդեն Օգոստոսի անմիջական հաջորդների օրոք կայսեր փառապան իշխանությունն նշանակելիորեն մեծացավ, բայց ոչ ոք մտքովն էլ չէր անցկացնում ռեսպուբլիկական կարգերին վերադառնալու մասին։ Օպոզիցիա էր առաջացնում որոշ կայսրների բացորոշ դեսպոտիայի անցնելու փորձերը միայն։ «Ազատությունը վերադարձնելու» լոզունգը, որ նետվում էր այդ ժամանակ սենատական արիստոկրատիայի օպոզիցիոն շրջանների կողմից, չէր շոշափում, սակայն, կայսրների ռազմական դիկտատուրայի սկզբունքը և վեր էր ածվում նրա ձևերի և մեթոդների մեղմացման հարցին։

«Կառավարության նյութական հենարանը, — գրում է Էնգելսը հռոմեական կայսրության մասին, — զորքն էր, որն ավելի շատ նման էր արդեն լանդսկնեխտների բանակին, քան թե հինհռոմեական գյուղացիական զորքին, իսկ բարոյական հենարանը՝ ընդհանուր համոզմունքն էր, որ այդ գոյությունից ելք չկա, որ եթե ոչ այս կամ այն կայսրը, ապա այնուամենայնիվ ռազմական տի-

բապեղիստիան վրա հիմնված կայսերական իշխանությունը անխուսափելի անհրաժեշտություն է»^{*}։

Օգոստոսի ազգականների՝ Հուլիոսների և Կլավդիոսների՝ դինաստիայի առաջին կայսրների կառավարումը (Տիրերիոսը՝ 14—37. Կալիգուլան՝ 37—41. Կլավդիոսը՝ 41—54. Ներոնը՝ 54—68) ընթանում էր պալատական ինտրիգների և արյունալի հետապնդումների պայմաններում, որոնք կայսրների կողմից հարուցվում էին ընդդեմ սենատական օպոզիցիայի։ Պալատական ինտրիգներին մասնակցում էր նույնպես և բանակը, մասնավոր հանձին «պրոլետարական» կայսերական գվարդիայի։

Ֆլավիոսների դինաստիայի ժամանակ (Վեսպասիանոս 69—79. Տիտոս՝ 79—81. Դոմիցիանոս՝ 81—96) հռոմեական հին արիստոկրատիան արդեն ջախջախված էր. սենատը համալրված էր իտալիկական և պրովինցիալ ավազանիով, որոնցից աչնուհետև ելնում են և կայսրներն իրենք, բանակը վերակառուցված է ավելի խիստ դասակարգային սկզբունքով։ Կայսրի և սենատի միջև համաձայնությունը խզվելով Դոմիցիանոսի օրոք վերանորոգված դեսպոտական տենդենցներով, երկար ժամանակով վերստին վերականգնում է Ներվայի (96—98) և Տրալանոսի՝ (98—117) կառավարման ժամանակից. ըստ պատմաբան Տակիտուսի արտահայտության նրանց հաջորդից «պրինցիպատը համատեղել ազատության հետ» («ազատություն» տեղմինը պետք է հասկանալ վերևում հիշված իմաստով. Տրալանոսի օրոք կայսրի փաստական իշխանությունը՝ նրա նախորդների համեմատությամբ՝ է՛լ ավելի ուժեղացավ)։ Ստորին խավերի հուղումները, հասկանալի է, չէր ընդհատվում, բայց հազվադեպ էր բացահայտ ձևեր ընդունում, և միայն նվաճված ժողովուրդների ապստամբությունները ժամանակ առ ժամանակ խանգարում էին կայսրության «ներքին խաղաղությունը»։

Արտաքին փառքի տեսակետից, մեր թ. I դարը հռոմեական պետության ծաղկման ամենաբարձր ժամանակաշրջանն էր։ Տեքիտորիալ մի շարք նոր նվաճումներ կատարվեցին։ Ալաուհետև Հռոմին են պատկանում Հռենոսի և Դանուբի վրայի երկրները, Բրիտանիան, Աֆրիկայի ամբողջ հյուսիսային առափնյան։ Իտալիան այդ ժամանակ մնում է միջերկրածովյան առևտրի կենտրոն

* Фр. Энгельс, Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч., т. XV, М., 1935, стр. 606.

Այսպիսով իր տնտեսական առաջնությունը: Կայսրության խոլոր կողմերից Հոռմ են հոսում մթերքներ, դրամ, ստրուկներ, կուլտուրական ուժեր: Վերջ տալով պրովինցիաների երբեմնի գիշատիչ շահագործմանը՝ կապալառուների և տարեց-տարի փոխադրվող մագիստրատների կողմից՝ կայսրությունը հաստատեց պրովինցիայի բնակչության համար զգալիորեն ծանր սիստեմատիկ շահագործում կայսերական պաշտոնյաների միջոցով, որոնք Հոռմի համար հարկեր ու բնատուրքեր էին քանդում: Եվ այնուամենայնիվ պրովինցիաների վիճակն սկսեց բարվոքվել: Գերազանցորեն կարգավորված ճանապարհների սիստեմը կենտրոնը կապում է տերության ամենահեռավոր անկյունների հետ: Առևտրական հարաբերություններ էին պահպանվում նույնիսկ այնպիսի հեռավոր երկրների հետ, ինչպիսին էին Հնդկաստանն ու Չինաստանը, որտեղից Իտալիա էին ներմուծվում պերճանքի առարկաներ, թանկագին բարեր, մետաքս: Հոռմի համար, ճիշտ է որ այդ միայն պասսիվ առևտուր էր, բայց արևմտյան պրովինցիաների հետ Իտալիան, գլխավորապես նրա հյուսիսային մասը, ակտիվ առևտուր էր վարում, արտահանելով գինի, ձիթապտղի յուղ, արդյունագործական արտադրանքներ: Կայսերական գանձարանը մտնող վիթխարի միջոցները հնարավորություն են ստեղծում շինարարական մեծ գործունեություն ծավալել: Հոռմի հաճախակի հրդեհների, մանավանդ 64 թ. մեծ հրդեհը, հավելյալ խնայածույցին փարթամ շինարարական աշխատանքների համար:

Սակայն, չնայած առերևույթ նոր ծաղկմանը, շատ շուտով սկսեցին երևան գալ ստրկատիրական սիստեմի վերահաս քայքայման սիմպտոմները: Այն պրոցեսների տեսակետից, որոնք անդրադարձան հոռմեական գրականության վրա, մեզ այստեղ պետք է հիշատակենք հետաքրքրում է Իտալիայի դրությունը, բայց հատկապես հենց Իտալիայում տնտեսական անկման նշաններն ամելի չլիստ են դրսևորվում: Խոշոր տնտեսությունների կողմից մանրերի կլանելը, որն սկսած Գրակքոսների ժամանակից հոռմեական պեղական գործիչների մեջ տագնապ էր առաջացնում, շրջահատվեց նաև կայսրության շրջանում: Կեսարի և Օգոստոսի վետերաններին հողեր բաժանելը և մանր սեփականատերերին պաշտպանելու մյուս միջոցառումները միայն դանդաղեցնում, բայց չէին կասեցնում հողատիրության համակենտրոնացումը: Այդ պրոցեսի արդյունքներն էին՝ գյուղական վայրերի հետագա անմարդաբնակ

դառնալու (մանավանդ միջին և հարավային Իտալիայում) և խոշոր քաղաքներում պարազիտային տարրերի աճը: Մյուս կողմից՝ լայնածավալ և ցրված լատիֆոնդիաներում ստրուկների անաղատ աշխատանքը արդեն չէր կարողանում ուղեկցվել ախրոջ մշտական վերահսկողությամբ և անշահավետ էր դառնում գյուղատնտեսության այն բոլոր բնագավառներում, որոնք որևէ չափով ուշադիր խնամք և ինվենտարի հանդեպ հոգատար վերաբերմունք էին պահանջում: Ցանքադաշտերն անմշակ էին մնում կամ արոտավայրեր էին դարձվում:

Գյուղատնտեսական տրակտատներում նշվում են ստրկական աշխատանքի անբավարար արտադրողականությունը: Աշխատում էին այդ բարձրացնել ստրուկների վիճակի մեղմացման միջոցով, փոխադրելով նրանց կիսաստրկական վիճակի, որն ինքնուրույն տնտեսավարության հնարավորություն էր ստեղծում: Դրան ղուգընթաց տարածումն է ստանում մանր հողարածիները վարձակալության տալն ազատ քաղաքացիներին: Այդ մանր վարձկանները, կոլոնները, այնուհետև հաճախ կախյալ վիճակի մեջ էին ընկնում կալվածքի տիրոջից: Այսպիսով, երկու կողմից կիսակախյալ հողագործ դասակարգ էր ստեղծվում: Կոլոնները «միջնադարյան ճորտերի նախորդներն էին»*: I դարում կոլոնային հարաբերությունները դեռ նոր էին նշմարվում, բայց փաստն ինքը վկայում է այն մասին, որ ստրկատիրական սիստեմը արդեն հասել է իր տնտեսական հնարավորությունների սահմանին:

Ոչ պակաս նշանակալի հետևանքներ ունեցավ մի այլ հանգամանք: Իտալիան բավարար սոցիալական բազա չէր հանդիսանում կայսերական իշխանության պաշտպանության համար: Արդեն I դ. կեսին կայսրներն անհրաժեշտ էին համարում ընդլայնել պրովինցիայի բնակչության քաղաքացիական իրավունքները: Իտալիայի թուլությունն առանձնապես խիստ զրսևարվեց խոտովությունների ժամանակ, որոնք հետևեցին Ներոնի վախճանվելուն: (68—69 թ. թ.): Այդ ժամանակից պրովինցիայի բնակիչներին սկսում են լայնորեն բանակի մեջ զբաղվել, իսկ պրովինցիական ավագանու վերնախավը թափանցում է սենատը: Պրովինցիաների տեսակարար կշռի աճումով՝ սկզբում արևմտյան, որոնք տնտեսապես և կուլտուրապես ձգտում էին դեպի Իտալիա, իսկ այնուհետև նաև արևելյան, վերանում են նրանց տնտեսական զարգաց-

* Фр. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства, Соч., т. XVI, 1. 1937, стр. 126.

պրովինցիաներում իրենց էր թողնվում հողատու իրենց մասին. վերջապես, ստրուկների հսկայական մասան: Պետութեան, աշխարհ-կայսրի հանդեպ, առաջին երկու դասակարգերը գրեթե նույնպես իրավագուրի էին, ինչպես և ստրուկներն իրենց տերերի հանդեպ: Առանձնապես Տիրերիտանիայ մինչև Նեքոն ժամանակաշրջանում սովորական երևույթ դարձավ, որ հարուստ հողատերերին մահվան էին դատապարտում նրա համար, որպեսզի զավթեն նրանց ունեցվածքը»^{*}:

Հասարակական վերնախավի կազմն էլ փոխվեց: Հին նորիլ-տետը մահանում էր. նրա, կործանումն արագացավ այն արյունալի հետապնդումներով, որոնք որոշ կայսրների ժամանակ հարուցվում էին սենատական արիստոկրատիայի դեմ: Նախկին արիստոկրատիայի տեղը գրավում էին սենատորական նոր տոհմեր, որոնք հավաքագրվում էին իտալիկական քաղաքների ավագանուց և պրովինցիաներից: Այդ միջավայրում հողատեր մագնատները և խոշոր հարուստներն այնուամենայնիվ շատ չէին: Հողատիրութեան համակենտրոնացումը, կայսերական բռնագրավումները և պրովինցիաների կողոպտման օգնությամբ երբեմնի հեշտ հարստանալու եղանակների անհետացումը՝ աղքատացնում էին վերնախավային դասը: Նույնը տեղի ուներ երկրորդ արտոնյալ դասի՝ հեծյալների վերաբերյալ, որոնք վերասերվել էին կայսերական պաշտոնեություն և է՛լ ավելի զգալի չափերով համալրվում էր պրովինցիայի բնակչությամբ: Կայսերական Հռոմի համար բնորոշ երևույթ է դառնում այսպես կոչված կլիենտուրյան նշանակալի չափերով զարգացումը. փոքր ինչ ունեւոր մարդիկ, երբեմն ծագումով նույնիսկ վերնախավային դասերին պատկանող, մտնում են ազդեցիկ կամ հարուստ մարդու շրախումբը, դառնում նրա «կլիենտները»: Կլիենտները զանազան կատեգորիաների էին լինում: Ստորին և քանակապես առավել բազմաթիվը պարտավոր էր չնչին վարձատրությամբ ամեն առավոտ ներկայանալ և «ողջունել» իր պատրոնին, իսկ այնուհետև ուղեկցել նրան հանրային ելույթների ժամանակ: Այնինչ զգալի հարստություններ էին կուտակվում մի ալլ իսովի՝ տևտրական և ֆինանսական դործարանների մոտ, որոնք հաճախ ելնում էին ազատագրված ստրուկների միջավայրից: Կլիենտի և հարուստ, ազատագրվածի

^{*} Фр. Энгельс, Бруно Бауэр и раннее христианство, Соч., т. XV 1935, стр. 606.

«Բնական պատմություն» — 37 գրքով) անբնադատ կոմպիլիացիա է վիթխարի քանակությամբ գրքերից, որ կարդացել էր անխոնջ հեղինակը: Սենեկայի «Բնագիտական հարցերում» (Quaestiones naturalis) բնության հետազոտությունը դիտվում է իբրև աստվածիմացության մի զենք, և շարադրությունը շաղախված է մեծ քանակությամբ բարոյախոսական դատողություններով. մինչդեռ հիշատակված երկու աշխատություններն էլ հռոմեական մատենագրության ամենանշանակալի բնագիտական երկերն են, որոնցից հետագայում միջնադարյան Արևմուտքն իր գիտելիքներն էր քաղում բնության մասին:

«Կախարդանքի» տարբեր ձևերը գրեթե համընդհանուր բնությունելության էին արժանանում, և I դարի պոեզիան լեցուն է «մոգական» գործողությունների նկարագրություններով: Քննության ատնվող այս ժամանակաշրջանի հենց սկզբին է վերաբերում աստղագուշակության մասին ոմն Մաքսիմուսի պատկանող դիպակտիկան պոեմը: Հեղինակն իր երկը նվիրել է Տիրեբրիուս կայսրին, որն ինքն էլ հրապուրվում էր աստղագուշակական «քաղ-դեական արվեստով»: Ոչ պակաս ժողովրդականություն էին վայելում արևելյան պաշտամունքները և միստերիաները, որոնք հետաքրքրվողների համար «բաց էին անում» մյուս աշխարհի գաղտնիքները և անդրշիրիմյան երանություն էին խոստանում: Այդ պաշտամունքները, տրադիցիոն կրոնի և կայսրների պաշտոնական պաշտամունքի հետ զուգընթաց սկսում են պետականորեն ճանաչվել և Հռոմի կրոնական կյանքում ամենաակտիվ գործոններն են դառնում, մասնավորապես կանանց միջավայրում և Հռոմի հասարակության ստորին խավերի մեջ: Փիլիսոփայությունը ոչ միայն չէր պայքարում անոտիապաշտության դեմ, այլ նույնիսկ խրախուսում էր: Ստոիկությունն իր պարածմամբ քիչ չէր պարտական «կախարդանքներին» և կրոնի սիրաշահելուն: Ե՛լ ավելի խիստ արտահայտված կրոնական բնույթ ունեւ նեոպլատոնականությունը: Հռոմեական փիլիսոփաները ավելի ու ավելի էին հեռանում տեսական հարցերից, սահմանափակվելով իրենց գործնական բարոյախոսության բնագավառով, իսկ այստեղ սիստեմների, մասնավորապես Ստոալի և էպիկուրի ուսմունքի միջև, տարբերությունը չնչվում էր: Սենատի հետ կայսրների պայքարի ժամանակաշրջանում ողու ամբողջական և կյանքի բարիքներն արհամարհելու պատրաստակամության ստոիկա-էպիկուրյան իդեալը օպոզիցիոն երանդ ուներ և հռոմեական արխատկրատիայի

համար ծառայում էր որպես պասսիվ դիմադրության փիլիսոփայություն: Այդ ժամանակ իշխանությունը կասկածանքով էր վերաբերվում փիլիսոփաներին: Ավելի ուշ, երբ կայսրների և սենատի միջև համաձայնություն հաստատվեց, փիլիսոփաները կայսրության ջատագովներ դարձան և մշակում էին իսկական «միապետի», պետության ծառայի տեսությունը: Փիլիսոփաների բարոյական քարոզը, սակայն, վարկաբեկվում էր բարոյախոսների անվախելի կյանքի եղանակով:

Դրա փոխարեն շտեմնված ծաղկման է հասնում ճարտասանական կրթությունը: Ճարտասանական ուսուցումը իր սաներին տալիս էր ոչ-հարուստ աչն զաղափարների պաշարը, որի կարիքն զգում էր կայսրության վերնախավի մակերեսային կուլտուրան և սովորեցնում էր նրբագեղություն շախմատի, սովորական մտքերը: Կայսրության ամբողջ արևմտյան մասում, որի համար կուլտուրայի լեզուն լատիներենն էր (ի տարբերություն հելլենականացած Արևելքի), լատինական ճարտասանական դպրոցի օգնությամբ հաստատվում էր միասնական կուլտուրական որոշ մակարդակ. այդ մակարդակն էին նկատի առնում բազմաթիվ կոմպիլացիաները, ձեռնարկները, տեղեկատվությունները, որոնք կազմվում էին անտիկ գիտության բոլոր բնագավառների վերաբերյալ: Ինքնուրույն հետազոտական աշխատանք մենք գտնում ենք միայն ֆիլոլոգիայի բնագավառում: Ֆիլոլոգիան սպասարկում էր դպրոցի կարիքները, հրատարակելով և մեկնաբանելով հոմերական զրադանության կլասիկներին: Ինքնուրույն աշխատանք նկատվում էր հրեմն տեխնիկական դիսցիպլինաների ոլորտում և, վերջապես, իրավագիտության մեջ: Իրավաբաններն, ըստ էնդելսի խոսքերի, «սքանչացած էին նոր կարգերով, որովհետև դասային բոլոր տարբերությունների համահարթումը նրանց հնարավորություն էր տալիս ամբողջ լայնությամբ մշակելու իրենց սիրած մասնավոր իրավունքը. դրա փոխարեն նրանք էլ կայսրների համար կազմում էին ամենանուգելի պետական իրավունքը, որպիսին երբեիցէ գոյություն է ունեցել»^{*}:

Առվեստի համար բնորոշ էր արտաքին փայլի շողորդումը ներքին բովանդակության աղքատության հետ: Ստեղծվում են վիթխարի ճարտարապետական կառուցումներ, հաղթանակի սյու-

^{*} Գ. Էնգելս. Բրյուո Բաւըր և րանիւս քրիստիանէստւո, Տոչ., տ. XV, 1935, տր. 607.

ներ և կամարներ, հսկայական արձաններ, ինչպիսին Ներոնի ավելի քան երեսուն մետրանոց արձանն էր, որը պատկերում էր նրան արեղակի աստծու ատրիբուտներով: Սովորական է դառնում ձեռնարկել զեպի զդայական էֆեկտները, մանրամասնությունների ծանրաբեռնվածությունը, վառ գույների առատությունը, քանդակագարդերով ծանրաբեռնվածությունը, թափոնա-ֆանտաստիկ փարթամությունը: Ամբողջի և նրա մասերի միջև ներդաշնակ հարաբերակցությունը, որ հատուկ էր կլասիկ ոճին, դրա հետ կորչում է և գեղարվեստական ընդհանրացման ուժը թուլանում: Որոշ առումով կայսրության արվեստն այնուամենայնիվ առաջագիմություն է հանդես բերում համեմատած նախորդ ժամանակաշրջանների հետ: Առանձնապես այդ նկատվում է եզակին պատկերելու ոլորտում: Նկարչական և քանդակագործական դիմանկարը հասնում է անհատական արտահայտչականության տակավին չեղած աստիճանի: Մեծ կենսականությամբ աչքի են ընկնում նույնպես որոշ մանր տեսարաններ առօրյա կենցաղից: Գեղարվեստագետի ուշադրությունը ավելի հաճախակի բևեռվում է անշուշտ բնության առարկաների, լանդշաֆտի, կենդանիներ պատկերելու վրա: Մեկուսի ժայռոտ վայրը, ծովափնյա պեյզաժը, վիլլան, ալգին՝ պատկանում են I դարի արվեստի սիրած թեմաների թվին: Պաթետիկ հուզվածության հետ, այսպիսով, հերթադաշտ է հաճելի անդորրը: Այդ բոլորը մեզ համար առավել ևս հետաքրքրական է, քանի որ գրականության մեջ կատարվող պրոցեսների հետ բաղմամբով համանմանություններ է ներկայացնում:

Օգոստոսի մահվանից (14 թ.) մինչև Տրայանուսի կառավարման վերջի (117 թ.) ժամանակաշրջանն ընդունված է անվունել «հռոմեական գրականության արծաթե դար»: Նրա կենտրոնը մնում է ամբողջ կայսրության կուլտուրական կենտրոն՝ Հռոմ քաղաքը, որն իր ճաշակներն է թելադրում նույնիսկ հունական աշխարհին: Նա արդեն Հունաստանի համեմատությամբ իրեն հետամնաց չի զգում, և հռոմեական գրականությունը առավելապես հենվում էր հռոմեական տեղական տրագիգիայի վրա, ազատագրվելով անմիջական հունական ազդեցությունից:

Կայսրության հաստատվելուց հետո Հռոմի հասարակական կյանքում առաջացած փոփոխությունները ամենից առաջ արտահայտվեցին գրականության քաղաքական թեմատիկայի տեսալուծար կռիվ վրա: Քաղաքական թեման կորցնում է այն նշանակությունը, որը նա ուներ ռեսպուբլիկայի վերջին դարում և Օգոստոսի

ժամանակներում և գրեթե բոլորովին մահանում կայսրների և սինատի միջև պայքարի վերջանալուց հետո, փոխակերպվելով պրինցիպսի «գործերի» շողորորթով փառարանության: Կայսրության գրականությունը ձգտում է հզոր թուլիքների և վերամբարձ պաթոսի, բայց, որևէ չափով նոր և նշանակալի բովանդակության բացակայության պայմաններում, այդ տանում է միայն դեպի ճարտասանական կեկամացիոն ոճի տիրապետությունը: Ճարտասանությունը, թափանցած լինելով պոեզիայի մեջ արդեն Օգոստոսի ժամանակ (Օվիդիուսը և նրա շրջանը), շոշափում է գրականության բոլոր բնագավառները, առաջին հերթին բարձր ոճի գրականությունը: Այդ գրականության երկերը շատ դեպքերում հեռու են ակտուալ հարցերից և թեակոխում են ֆանտաստիկայի բնագավառը: Մեր աշխարհի ճաշակի տասկետից դրանք տափափություններ են և համակված են կեղծ պաթոսով: այդ հերոսների վերամբարձ կեցվածքի և նրանց նպատակների օբեկտիվորեն չնչին լինելու միջև եղած հակասության արդյունք էր: Ինչպես և կերպարվեստի մեջ, նկատելի է պաթետիկ տեսարաններով ծանրաբեռնվածություն: Երկերն իրենք հորինվում էին ավելի առանձին էֆեկտավոր մասերը դեկլամացիոն կատարման, քան ամբողջի գեղարվեստական գործունեության համար:

Հարկ է առանձին հիշատակել դրամայի դեկլամացիոն բնույթը: Այդ ժամանակ թատրոնը գրեթե միանգամայն կտրվում է գրականությունից: Նրա մեջ իշխում է խաղի հանդիսատեսային փարթամության և զգայական արտահայտության ետեից ընկնելը: Թատրոնական ներկայացումը երբեմն իր մեջ է ներծծում ամֆիթատրոնի արյունաբու տեսարանի տառերը, թույլ տալով իսկական սպանություն, խաչելություն, այնուամենայնիվ կամ դազանների հոշոտում: Թատրոնական հիմնական ժանրերն են՝ միմը, ատելլանան, պանտոմիմը (բալետ): Լուրջ դրաման, իբրև բեմական ժանր, մահանում է և դառնում զուտ պրակտիկ ժանր, նախատեսված ընթերցանության, բայց ոչ խաղի համար:

Մյուս կողմից, հասարակական կյանքի աճող բովանդակազեղությունը պրակտիկ հետաքրքրությունը փոխարկում է երկյակ ուղղությամբ՝ մասնավոր կյանքի և առանձին մարդու ներքին աշխարհի թեմատիկային: Կենցաղային պատկերները, մասնավոր կյանքից դեպքերը, վիլլաների, խնջույքների, հանդեսների, գրական մրցությունների նկարագրությունները I դարի հոմեական գրականության մեջ մեծ տեղ են գրավում: Անտիկ հասարակության

պատմության մեջ դժվար է նշել մի ժամանակաշրջան, որը կեն-
ցադով մեղ նույնքան լավ ծանոթ լինի, որքան Հոռմեական կայս-
րության ժամանակը, մանավանդ I—II դ. դ. վաղ կայսրության
ժամանակը: Հատկանշական է այդ տեսակետից նամակների
բովանդակության փոփոխությունը: Յիցերոնի նամակները առաջնակարգ
կարեւորություն ունեցող պատմական աղբյուրներ են, Պլինիոս
Կրտսերի նամակները, որն աչքի ընկնող պետական դիրքեր էր զբա-
վում II դ. սկզբին, ավելի շատ նյութ են մատակարարում կուլտուրա-
յի և կենցաղի, քան քաղաքական պատմության համար: Յրական
ժանրերը, իդեալականացված կամ երգիծական-մերկացնող ձևով
Ֆիքսելով կենցաղի մանրամասնությունները, այժմ ապրում են
իրենց ամենաբարձր վերելքը. նույնիսկ լողունգ է նետվում՝ չգու-
նավորված-ճշմարտացի նկարագրել կյանքը և գրականությունը
նատուրալիստական անկեղծությամբ մերկացնում է հոռմեական
հասարակության աստուղը: Կայսրության գրականությունը (ինչ-
պես հունականը, այնպես էլ հոռմեականը) ավելի բարձր աստի-
ճանի է հասնում նույնպես գրական դիմանկարի արվեստի
իմաստով, այսինքն՝ պայծառ անհատական բնութագրության,
ինքնադննդան ընդունակության և ապրումների վերլուծության
իմաստով: Բայց անտիկ գրականությունը այդ արվեստին է հաս-
նում արդեն ստրկատիրական հասարակության քայքայման սկզբի
էտապում, երբ անհատի ներքին կյանքն ինքը կամ խամբում է,
կամ գունավորվում է կրոնական երանգներով, իսկ հոռմեական
գրողների կենցաղային ուրվագծումները մեր առաջ բաց են անում
ապագայագուրկ դասակարգի պատկերը, մի դասակարգ, որը ամուր
կառնված է նյութական բարիքներին և պորտաբույծ գոյության
առավելություններին, բայց անընդունակ է կուլտուրական նոր
արժեքների ստեղծագործության մեջ:

Ուստի, չնայած նշված առաջադիմական մոմենտներին, հոռ-
մեական գրական մակարդակը իջնում է, և առանձին փայլուն
բացառությունները չեն փոխում ընդհանուր պատկերը: Դրա փո-
խարեն շատ մեծ է գրականության քանակական աճը: Դիլետան-
տիզմը, որի աճը հարկ եղավ նշել արդեն Օգոստոսի օրոք, շարու-
նակում է ընդգրկել հոռմեական վերնախավի ավելի ու ավելի լայն
շրջաններ: Գրեթե բոլոր կայսրները հանդես էին գալիս գրական
ներկերով՝ չափածո կամ արձակ: Առավել ևս ավագանու փա-
ռասիրությունը ապաստան էր որոնում գրականության մեջ, քանի
որ բավարարություն չէր գտնում պետական գործունեության

զահմանափակ հնարավորություններում. նույնիսկ խոշոր պաշտոնական անձինք գտնում էին, որ իրենց գրական անդորրն սերունդների համար ավելի է արժանի փառքի, քան նրանց ծառայությունը կայսրին: Հանքային ընթերցանությունները («ռեցիտացիաները») բազմաթիվ ունկնդիրներ և մասնակիցներ էին գրավում: Ռեցիտացիաներին միանում էին կայսրների կազմակերպած պաշտոնական «մրցությունները»: Սակայն կայսրությունը սիստեմատիկ խրախուսանք չէր ցույց տալիս գրականությանը և պրոֆեսիոնալ գրողի գրությունը հաճախ շատ դժվար էր լինում, եթե սեփական եկամուտներ չէր ունենում:

«Արծաթե դարի» բնորոշ առանձնահատկություններին է պատկանում, վերջապես, մեծ քանակությամբ պրովինցիալների հանդես գալը գրական գործիչների միջավայրում: Մասնավորապես Իսպանիան, հռոմեականացած արևմտյան պրովինցիաներից ամենահինը և կուլտուրապես ամենից աճածը, մի ամբողջ շարք նշանակալի գրողներ տվեց (Սենեկա, Լուկանոս, Բոլինտիլիանոս, Մարցիալիս և ուրիշներ):

«Արծաթե դարի» ներսում կարելի է տարբերել երկու շրջան՝

1) Հուլիոսների և Կլավդիոսների՝ սենատական օպոզիցիայի դեմ կայսրների ամենասուր պայքարի շրջանը — ճարտասանագեղեցիկ ոճի ծաղկումը.

2) Ֆլավիոսների, Ներվայի և Տրայանոսի կառավարումը — կլասիկական բեկցիկայի շրջանը:

2. «ՆՈՐ ՈՃԸ»: ՍՆՆԵԿԱ.

Օգոստոսի ժամանակի «գեղեցիկագույնների» ստեղծած ոճը ամենամեծ չափով տարածումն ստացավ I դ. կեսին, Կլավդիոսի և Ներոնի օրոք: I դարի գրողները այն անվանում էին «նոր», «ժամանակակից» ոճ՝ ի տարբերություն Ցիցերոնի և նրա հետևորդների «հինավուրց» ոճի: Ցիցերոնի երկարաշունչ ճառերը, նրա փիլիսոփայական դատողությունները, խստորեն հավասարակշռված պարբերություններն այժմ թվում էին թորշուրտած և տաղտկալի: Նոր ուղղության լողուններն էին՝ «բուռն լինելը», «սրբնթացությունը», «ավյունավոր լինելը»:

«Անիականության» գրական տրագիցիաները պարարտ հող գտան I դարի Հռոմում, նրա փայլի ծարավով, խրոխտ կեցվածքի և վառ-զգայական տպավորությունների ձգտմամբ: Տիբերիոսից

մինչև ներոնի ժամանակաշրջանի հասարակական անհանգիստ միջոցները էլ ավելի էր ուժեղացնում ձգտումը դեպի տֆեկտավորությունը: Դեկլամացիոն ոճը ծավալվում էր հատու հղկված ֆորազներով՝ մտքի՝ անսպասելի ընթացքներով (այսպես կոչված «սենտենցներով»), իմաստի կողմից ոչ միշտ բնական փոխաբերությունների կուտակմամբ, բայց լսողության համար հաճելի բառազուգորդություններով: Պոեզիայի և պրոզայի միջև սահմանների ջնջումը, պոետիկական արտահայտության միջոցների թափանցումը պրոզայի մեջ, իսկ հետադարձականներինը՝ պոեզիայի մեջ — ամբողջ «արծաթե դարի» գրականության կարևորագույն առանձնահատկություններից մեկն էր: Նոր ոճի կողմնակիցները իրենց նվաճումները տեսնում էին՝ «սենտենցների սրամիտ համառոտության», «նկարագրությունների փայլի», «ներբազեղ և պոետիկ կոկոսության», խոսքի «զվարթ գեղեցկության» մեջ:

Տակիտուսի «Հռետորների մասին դիալոգում» ժամանակակից պերճախոսության պաշտպան Ապրուսը կշտամբում է Յիցերոնին, որ նա «սպգրների ժամանակ դանդաղկոտ է, պատմելիս՝ երկար, խոտորումների շափ շունի, դանդաղ է շարժվում, հազվադեպ է ոգևորվում, — պարբերություններից քչերն են վարպետորեն և որոշ փայլով վերջանում»: Այդ ճառերում, — շարունակում է Ապրուսը, — կարծես չավարտված շենքի մեջ, պատերն ամուր և հաստատուն են, բայց հարկ եղած չափով հղկված չեն և հարկ եղած չափով չեն փայլում: Իսկ ես ուզում եմ, որ հռետորը, ինչպես հարուստ և փարթամ ապրող տնատերը, ոչ միայն ապրի տանիքի տակ, որը պաշտպանի նրան անձրևից ու քամուց, այլև ուրախացնի նաև աչքի հայացքը, որպեսզի այդ տանիքի տակ կարիքի համար անհրաժեշտ կահույք լինի, որպեսզի այդ կահավորման մեջ ոսկի և թանկագին քարեր լինեն, — առարկաներ, որոնց ձեռք վերցնելը հաճելի լինի և որոնցով կարելի լինի բաղմիցս սքանչանալ»:

«Նոր» ոճի լավագույն վարպետը I դ. կեսին՝ Լուցիուս Ան-
ճեուս Անճեկան էր (ծնվել է մեր թվարկության մի քանի տարի առաջ, մահացել է մեր թ. 65 թ.): Սենեկա Ավադի երեք որդիներից միջնակը՝ Լուցիուս Անճեուս Անճեկան ծնվել է Իսպանիայի Կորդուբ (ժամանակակից Կորդովա) քաղաքում, բայց մեծացել է Հռոմում: Նա կրթություն էր ստացել նոր ճարտասանության ոգով և ընդլայնել էր այն փիլիսոփայական զբաղմունքներով: Նեո-

պլոթագոքրական վեգետարյանության քարոզիչ Սոտիոնը, ստո-
 իկ Ատտալը, որը քարոզում էր շքավոր և զուսպ կյանքի մասին,
 ղեկավարող Ֆադիանը՝ Սեբասիուսի դպրոցի հետևորդը՝ երիտա-
 սարդ Սենեկայի փիլիսոփայության ուսուցիչներն էին: Միայն հոր
 հորդորումները նրան ետ կանգնեցրին վեգետարյանությամբ հրա-
 պուրվելուց, որը կասկածամիտ Տիրեբրիուսի ժամանակներում
 դիտվում էր որպես «ստարեբրկոյա սնոտիապաշտութուն» և որպես
 անբարեմիտ մտածելակերպի ցուցանիշ: 30-ական թվականներին
 Սենեկան զբաղվում էր փաստաբանական գործունեությամբ և
 քվեստորի պաշտոնն ստանալով, բնկավ սենատ: Որպես դատա-
 կան հռետոր նրա հաջողությունները կատաղություն առաջացրին
 Կալիգուլա կայսրի մեջ, որը չէր կարողանում տանել ուրիշի փառ-
 քը: Կալիգուլան այն է հրամայում էր սպանել Սենեկային, բայց
 մեղմացավ, երբ նրան հավաստիացրին, որ հիվանդոտ Սենեկան
 առանց այդ էլ շուտով կմեռնի: Կլավդիուսի կառավարման սկզբին
 կայսրուհի Մեսալինայի ինտրիգներով Սենեկան աքսորվեց Կոր-
 սիկա անապատը (41 թ.), ուր անցկացրեց ութ տարի, զբաղվելով
 գրականությամբ և փիլիսոփայությամբ: Մեսալինայի կենդանու-
 թյան ժամանակ վերադարձի մասին բոլոր բարեխոսությունները
 անհետևանք էին մնում: Չօգնեց և Կլավդիուսի ազատազրկած
 ստրուկ աղզեցիկ Պոլիբիուսին, նրա եղբոր մահվան առթիվ, ուղղ-
 ված շողոքորթող «մխիթարական» նամակը (մոտավորապես 44 թ.):
 Մինչդեռ Կլավդիուսի երկրորդ կին Ագրիպինան Սենեկային վե-
 րադարձրեց աքսորից, նրա համար պրետորի պաշտոն հաջո-
 դացրեց (49 թ.) և նրան հանձնարարեց առաջին ամուսնությունի-
 իր որդու՝ ապագա կայսր Ներոնի դաստիարակությունը: Ներոնի
 գահակալությամբ (54 թ.) Սենեկան հարստությունների և մեծա-
 բանքների արժանացավ: Պրետորականների պես Բուռուսի հետ
 միասին նա կայսրության փաստական ղեկավարն էր Ներոնի կա-
 ռավարման առաջին տարիներին: Այդ ժամանակը, որ նշանավոր
 էր գնապոտիկ ռեժիմի թուլացմամբ, հռոմեական պատմագրությամբ
 մեջ է անցել որպես երջանիկ «Ներոնի հնգամյակ»: Երիտասարդ
 կայսրին հասցեագրված «Իքստատուրյան մասին» տրակտատում
 (55—56 թ. թ.) զարգացվում են մտքեր միահեծան կառավարողի
 համար: 56 թ. Սենեկան կոնսուլությունն ստացավ: Այն տարինե-
 րին, երբ Սենեկան իշխանությունը մոտ էր, նրա անձնական վար-
 քը, սակայն, լուրջ կշտամբանքներ առաջացրեց: Նշում էին, որ
 «իմաստունը» կարճ ժամանակում 300 միլիոն սեստերցի հանձնող

(=15 միլիոն ոսկի ուրելի) կառողջություն է զիզել, որ նա ժառանգությունների հետևից է ընկել և վաշխառուական գործառնություններ է կատարում: Այդ մեղադրանքների դեմ Սենեկան հանդես է գալիս «Երջանիկ կյանքի մասին» տրակտատով (58—59 թ. թ.), որի մեջ քննվում է փիլիսոփայի դեպի հարստությունը ունեցած վերաբերմունքի հարցը. այդ նույն թեմային նա վերադառնում է հետագայում «Բարեբարությունների մասին» տրակտատում: Կշտամբանքների մյուս աղբյուրը Սենեկայի ակտիվ մասնակցությունն էր պալատական ինտրիգներին և նրա ներողամիտ վերաբերմունքը Ներոնի փչացած հակումների հանդեպ: Երբ Ներոնի հրամանով սպանվեց նրա մայր Ագրիպինան, Սենեկան կայսրի համար սենատին ուղղված գրություն կազմեց սպանվածի հասցեին ամեն տեսակի մեղադրանքներով (59 թ.): Վերջին տարիներում Սենեկայի ազդեցությունը Ներոնի վրա թուլանում է և Բուռուսի մահից հետո (62 թ.) միանգամայն վերանում:

Այդ ժամանակից նա իրեն հեռու էր պահում արքունիքից և խորասուզվեց լարված գրական գործունեության մեջ, բայց նրա գրությունն օրավուր ծանրանում էր Ներոնի ատելության աճելու հետևանքով: 65 թվին հարմար առիթ գտնվեց դատաստան տեսնելու Սենեկայի հետ. այսպես կոչված Պիսոնի դավադրության բացվելու կապակցությամբ, նա կայսրից հրաման ստացավ՝ իր կյանքին վերջ տալ անձնասպանությամբ: Տակիտուսի պատմելով, Սենեկան այդ իրադարձեց ոգու լիակատար արիությամբ և մեծ արժանապատվությամբ:

Սենեկայի ուսմունքի և նրա կյանքի միջև եղած հակասությունները, որոնք ժամանակակիցների աչքին էին ընկնում, լիովին արդարացնում են էնգելսի խիստ գնահատականը. «Այդ ստորիք, քարոզելով առաքինություն և ղսպվածություն, առաջին ինտրիգանն էր Ներոնի արքունիքում, ընդ որում գործը գլուխ չէր գալիս առանց սողալու. նա Ներոնից պարզենք էր կորզում փողեր, կալվածքներ, այգիներ, պալատներ և, քարոզելով ավետաբանական Ղազարոսի ազքատությունը, ինքը հենց նույն առակի հարուստն էր: Միայն այն ժամանակ, երբ Ներոնը պատրաստվում էր նրա կոկորդից բռնել, նա կայսրին խնդրեց իրենից հտ վերցնել բոլոր պարզենքը, քանի որ նրան բավական է և փիլիսոփայությունը»*:

* Фр. Энгельс, Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч., т. XV, 1935, стр. 607.

Սենեկայի բազմաթիվ երկերը լիովին չեն պահպանվել: Մեզ հասած նրա գրական ժառանգությունը բաժանվում է երկու մասի՝ փիլիսոփայական երկեր [«Բարոյախոսական նամակներ Լուցիլիուսին», 63—64 թ. թ., «Քնադիտական հարցեր», 62—63 թ. թ. և մի շարք մանր տրակտատներ բարոյախոսական թեմայով] և պոետիկական երկեր (էպիգրամներ, «Դրամացում» երգիծանք և ողբերգություններ):

Սենեկայի փիլիսոփայական հայացքներն աչքի չեն ընկնում ոչ հետևողականությամբ, ոչ կայունությամբ: Նրա դատողությունները կենտրոնացած են հոգեկան կյանքի և գործնական բարոյափանության հարցերի շուրջը: Փիլիսոփայությունը հոգու ճարն է. բնության ճանաչումը Սենեկային հետաքրքրում է առավելապես կրոնա-բարոյագիտական կողմից, իբրև միջոց բնության հետ միաձուլված աստվածության ճանաչման («ի՞նչ է աստվածը—տիեզերքի հոգին») և հոգին կեղծ սարսափներից մաքրելու համար, իսկ տրամաբանական հետազոտություններում նա միայն անպտուղ իմաստակություն է տեսնում: Փիլիսոփայության տեսական կողմը արհամարհելու հետևանք է կարևորագույն հարցերի վերաբերյալ տատանումը և սկզբունքային էկլեկտիզմը: Իրեն Ստոայի հետևորդների շարքը դասելով, Սենեկան անհրաժեշտ չի համարում խստորեն որոշ ուղղության հետևելու և շատ բան փոխ է առնում Ստոայի հակառակորդ էպիկուրից: Էպիկուրականությունը դեպի իրեն է հրապուրում շնորհագրկված պալատականին նրանով, որ տեսական հիմնավորում է տալիս անցմանը դեպի մասնավոր կյանքը («Հոգեկան հանգստության մասին» և «Անդորրության մասին» տրակտատները): Սենեկան, ինչպես և Հոմերի ամբողջ տիրող դասակարգը, բացի կայսրությունից, չի պատկերացնում այլ պետական կարգի ռեալ հնարավորությունը: Այն օրը, երբ հռոմեացիները դադարեն կայսրին հնազանդվելուց, նրա կարծիքով, կլինի ժողովուրդների վրա հռոմեական տիրապետության վերջը:

Հնարավորություն չունենալով ակտիվորեն պայքարելու կայսերական կամայականության դեմ, հռոմեական արիստոկրատները ներքին ուժ էին որոնում պասսիվ դիմադրության համար, և այդ հարցերին պատասխան է ծառայում Սենեկայի ուսմունքը:

Նրա փիլիսոփայության խնդիրն է՝ սովորեցնել ապրել և մեռնել, ներքին անկախություն և հոգեկան հանգիստ տալ, երբ պահպանվում են կյանքի այն ձևերը, որոնք սովորական են հո-

մեական վերնախավի համար: Տեսականորեն Սենեկան բոլոր մարդկանց հավասար է համարում՝ «Նրանք՝ ստրուկներ են: Ո՛չ՝ մարդիկ են: Արանք՝ ստրուկներ են: Ո՛չ, բնկերներ են: Նրանք՝ ստրուկներ են: Ո՛չ, համեստ բարեկամներ են»: Իբրականում, սակայն, նրա քարոզներն ուղղված են ստրկատիրական հասարակության միայն բարձր շրջաններին և միայն նրանց համար են պիտանի այն գործնական խորհուրդները, որոնք նա տալիս է: Սենեկան «ամբոխին» չի սիրում և խուսափում է նրանից: Ստոալի բարոյախոսական ուսմունքը հարմարեցնելով հոմեական արիստոկրատիայի պահանջներին, նա շատ բան մեղմացնում է և հաճախ կոմպրոմիսներ հանձնարարում: Առանձնապես բնորոշ է նրա վերաբերմունքը հարստության հանդեպ: Սենեկան զովաբանում է աղքատի բարբերի պարզությունը ու համեստ ուրախությունները և գույներ չի խնայում հարուստների գերհագեցածությունը նկարագրելիս: Պետք է, իհարկե, արհամարհել հարստությունը, բայց այդ արհամարհանքը, ըստ Սենեկայի, ոչ թե հարստությունից հրաժարվելը կամ դեպի այն չձգտելն է, այլ միայն այն, որպեսզի կարողանալ նրանից հրաժարվել և չտառապել այն կորցնելուց: Իմաստունը «չի սիրում հարստությունը» բայց գերադասում է այն: Իր հոգին չի տալիս նրան, բայց՝ ընդունում է իր տունը: Տիրապետում է այն, բայց նրա ստրուկը չի դառնում»: Դեռ ավելին, միայն հարստությանը տիրելու պայմաններում կարելի է իսկական արհամարհանք արտահայտել դեպի այն: Իմաստունը ստիպված է կոմպրոմիսի դիմել իշխանություն ունեցողների հետ հարաբերությունների ժամանակ: Որպեսզի մեղմացնի բարոյախոսական սկզբունքների և նրանց կենսագործման միջև եղած աղաղակող հակասությունը, Սենեկան ստիպված է վկայակոչել մարդկային բնության թուլությունը, համընդհանուր մեղապարտությունը, կամ՝ քողարկվել հպարտության կեցվածքով: Պատսիվ դիմադրության վերջին ապաստանը՝ մահն է, և մահը Սենեկայի մշտական թեմաներից մեկն է: Նրա համար իդեալական դեմքը արիստոկրատական օպոդիցիայի սիրած հերոս Կատոն Կրտսերն է, որը ռեսպուբլիկայի պարտվելու պահին կամավոր մահ էր տրեց, և այդ, չնայած այն հանգամանքին, որ Սենեկան բոլորովին էլ չէր բաժանում Կատոնի քաղաքական հայացքները: Ամբողջ կյանքը պետք է նախապատրաստում լինի մահվան համար՝ «վատ է ապրում նա, ով չի կարողանում լավ մեռնել»: Հանուն դրա պետք է սովորել կրել դժվարություններ,

վտանգներ, զրկանքներ, շարշարանքներ, հանուն դրա կյանքը պետք է լինի «պատերազմ», «դիմադրություն» պայքար, կրքերի, թուգամորթությունների և գայթակղությունների դեմ: Եվ դադիատորի հերոսական կեցվածքը հաճախ Սենեկայի համար իլլուստրացիա է ծառայում կյանքի փիլիսոփայական իդեալի համար:

Սենեկայի ուսմունքը փիլիսոփայական բովանդակության նորություն հավակնություն չունի: «Հոգու համար ճարը հներն են գաել. մեր գործը վճռելն է՝ ինչպես և երբ դորժածել այն»: Դեպի կոմպրոմիսները Սենեկայի ունեցած հակման պայմաններում, բարոյախոսական տեսությունների գործնական կիրառումը կախումն է ունենում պայմաններից և առանձին մարզու հնարավորություններից՝ նրա բարոյական գոյացման մեջ: Այդ դրույթը հասցնում է անհատական հոգեկան վիճակի ավելի խորամուխ վերլուծությանը, հոգեկան վիճակ, որն ամեն անգամ յուրահատուկ «բժշկություն» է պահանջում: Անհատական խիղճը ղեկավարելու մոմենտը մեծ տեղ է գրավում Սենեկայի բարոյախոսական ուսուցման մեջ, և հաճախ այդ ծավալվում է որպես երկու հոգիների ինտիմ զրույց: Անձնական տոնը, որը մենք գտնում ենք Հորացիուսի մոտ, առավել ևս նկատելի է դառնում Սենեկայի երկերում: Գիտակցական վերաբերմունքը իր և ուրիշների հոգեկան կյանքի նկատմամբ նա ավելի բարձր աստիճանի է հասցնում, չնայած, որ իմաստունի վերացական կերպարը և հոգու մասին վերացական պատկերացումները շարունակում են իդեալական մասշտաբ մնալ հոգեկան վիճակի կլասիֆիկացիայի և գնահատման համար:

Սենեկայի լավագույն երկը՝ որը, դրա հետ միասին, պարունակում է նրա հայացքների ամենից լիակատար շարադրությունը՝ «Բարոյախոսական նամակներ Լուցիլիուսին» ժողովածուն է (63—64 թ. թ.): Այդ խորհրդածությունների մի օրագիր է, որոնք ամբողջությամբ առած գործնական բարոյականության մի ամբողջ դասընթաց են կաղմում: Հեղինակի ինքնապատկերումը կարճես թե պատասխան է ծառայում կատարելության ձգտող հասցեակրի հարցման համար: Նկարագրելով իրեն կյանքի տարբեր սիտուացիաներում, Սենեկան հասնում է այն բանին, որ խորհրդածությունները բնականորեն բխում են համապատասխան ապրումներից:

Ուրիշի հարցման պատասխանի նույն ձևն էլ մենք գտնում ենք «Հոգեկան հանգստության մասին» տրակտատում: Նա սկզբում է Սենեկային ուղղված մի ճառով ներքին հավասարակշռու-

թյունը կորցրած անհանգիստ հոգու չուրաւեսակ խոստովանութ-
յամբ. այնուհետեւ հետեւում է գրուցակցի պատասխանը: Փիլի-
սոփայական դիալոգի կլասիկ տիպը Սենեկան չի օգտագործում:
Իր, սովորաբար ոչ մեծ, բարոյախոսական տրակտատներում նա
գերադասում է դիալոգիայի և ֆիկտիվ օպոնենտի հետ բանավե-
ճի ձևը: Նա չի ձգտում նաև շարադրման սիստեմատիկության և
հաջորդականության: Անտարբեր լինելով դեպի տրամաբանական
պատճառաբանությունը, հեղինակը այնքան չի ապացուցում իր
դրույթները, որքան ներշնչում է բնթեքցողին, զարգացնելով միե-
նույն միաջը տարբեր կողմերից և ներգործելով ավելի շատ կեր-
պարներով, քան վերացական դատողություններով:

Իր ժամանակակիցներից շատերի պես, Սենեկան վառ դույներ
է սիրում և նրան ամենից շատ հաջողվում են արատների, ուժեղ
աֆեկտների, պատռուցիկ վիճակների պատկերները: Նրա կարճ,
սուր, պատկերավոր հակադրումներով հագեցված դարձվածքնե-
րում «նոր» ոճը ամենից ավարտված արտահայտություն ստացավ,
և այդ ոճական արվեստի վրա էր հիմնված Սենեկայի հսկայական
գրական հուշակը: Սակայն, գործն առանց ծաղրի չէր լինում. կա-
լիգուլա կայսրն, օրինակ, Սենեկայի ոճն անվանում է «առանց
կրի ավաղ»:

Ուժեղ աֆեկտների, շարշարանքների և մահվան պաթոսի
պատկերմանը մենք հանդիպում ենք Սենեկայի նաև գեղարվես-
տական ստեղծագործության մեջ. նա իր պոետիկական գործունեու-
թյան բնագավառ էր ընտրել ողբերգությունը: Մեզ հայտնի են
նրա ինը ողբերգությունները:

Սենեկայի պիեսները հոմեական ողբերգության, ասենք
Էվրիպիդեսից հետո և ընդհանրապես ամբողջ անտիկ ողբերգու-
թյան, լիովին պահպանված միակ հուշարձանն է: Այն առանձնա-
հատկությունները, որոնք տարբերում են դրանք V դարի ատտի-
կական ողբերգություններից, միշտ չէ, որ պետք է դիտվեն որպես
բացառապես Սենեկային կամ նրա ժամանակին պատկանող նոր-
մոտություններ. դրանց մեջ խաչավորվել է հունական և հոմեա-
կան գրականության ողբերգության ամբողջ հետադա պատմու-
թյունը: IV դ. Էվրիպիդեսյան ողբերգությունը արդեն թեքում է
ստացել դեպի պաթետիկայի և ճարտասանության կողմը և սկսվել
է հորինվել ոչ թե բեմի, այլ միայն, կամ առավելապես, բնթեք-
ցանության համար: Մեր թ. ա. I դարից ողբերգության այդ տե-
սակը թափանցում է Հոմ: Օվիդիուսի «Մեդեան», օրինակ,

թատրոնի համար չէր նախատեսւում: Այդ նույն տիպին են պատկանում Սենեկայի ողբերգութիւնները: Դրանք գրւած են ղեկլամացիոն ոճով, և պաթետիկ ղեկլամացիայի մոմենտը դրանց մեջ գերակշռում է գրամատիկական գործողութիւնը և բնավորութիւնների մշակմանը:

Հին հունական ողբերգութեան արտաքին ձևերն անփոփոխ էին մնացել՝ մոնոտոններն ու դիալոգները ողբերգութեան համար սովորական ոտանաւորների ձևերով հերթագայում են երգեցիկ խմբի լիրիկական պարտիաների հետ: Դիալոգում միաժամանակ երեք գործող անձանցից ավելի չեն մասնակցում, երգեցիկ խմբի պարտիաները — ըստ հելլենիստական ժամանակ հաստատւած սովորութիւնների — ողբերգութիւնը բաժանում են հինգ արարւածի: Մնացել էին և հին դիցաբանական սյուժեները, որ մշակել էին հունական ողբերգութեան կլասիկները: Սենեկան նորից կազմում է «Մեդեան», «Փեդրան», «Մոլեդին Հերկուլեսը», «Էդիպը» և այլն: Բայց գրամայի կառուցվածքը, հերոսների կերպարը, ողբերգականի բնույթը բոլորովին այլ բան են դառնում:

Իբրև Սենեկայի գրամատուրգիայի նմուշ վերցնենք նրա «Մեդեա» ողբերգութիւնը: Պիեսն սկսւում է հերոսուհու մենախոսութեամբ: Հենց սկզբից Մեդեան հանդես է գալիս որպես մոռյալ կախարհոյսի, պատրաստ ամեն մի տեսակ ոճրագործութիւնների: Գիմելով աստվածներին, նա կոչ է անում նրանց՝

Ում պիտ զիմի Մեդեան

Ամենից շատ օրինական. — մշտական զիշերի քանսին

Ու աշխարհին ստվերների՝ աստվածներին զգվելի,

եվ մոռլութեան արքային թագուհու հետ միասին՝

Ստորերկրա դժոխքի:

Նրա միակ միտքը վրիժառութիւնն է. դեռ որոշակի պլան չկա, բայց այս վրեժառութիւնը իր դաժանութեամբ պետք է գերադանցի Մեդեայի առաջվա բոլոր չարագործութիւնները՝

աշխարհին անհայտ

Եվ երկերի ու երկրի համար այն սարսափելին

Մեկովում է ուղեղում:

Ոճրագործութեամբ ձեռք բերված տունը

Պետք է թողնվի նույնպես ոճիրով:

Սենեկան էքսպոզիցիա չի տալիս: Ընթերցողը կամ ունկնդիրը, իր համար նախատեսնում է սղբերգությունը, գիտե առասպելը, բոլոր գործող անձանց, գիտե գործողությունը ելքը և պիեսի սկզբին արդեն հերոսուհուն տեսնում է այնպես, ինչպիսին նա պետք է հանդես գա վերջում: Մեղեայի վրեժառու-վճռականությունը արդեն ծայրահեղ չափերի է հասել: Դեռ ավելին, Սենեկան քանի անգամ նրա բերանն է դնում երկիմաստ արտահայտություններ, որոնք ունկնդիրն ընկալում է որպես առաջիկա որդեսպանության ակնարկ, թեպետ խոսքի կոնտեքստում դրանք դեռևս այդ նշանակությունը չունեն: Օրինակ՝

և վերքեր, և սպանություններ,
եվ անդամների մաս-մաս թաղտոում,

Դեռ աղջիկ էի, որ արել եմ ես.

Այժմ զայլույթս ավելի սոսկալի է

եվ ես իբրև մայր իմ զավակների

Մեծ ոճի անհու եմ արժանի:

Հեղինակն ավելի թանկ է գնահատում մենախոսության դեկլամացիոն ֆեկտը, քան նրա հոգեբանական արժանահավատությունը: Մեղեայի ներածական մենախոսությունը հետևում է երգեցիկ խմբի պարտիան՝ հարսանեկան երգը նորապսակների պատվին:

Երկրորդ արարվածը բացվում է Մեղեայի նոր մենախոսությամբ: Հարսանեկան երգի հնչյունները հիշեցրին, որ Յասոնի ամուսնությունն իրականություն է դառնում: Նա խոսում է վրեժառության մասին, բայց ոչ թե Յասոնի վերաբերմամբ, որին նա կցանկանար պահել իրեն ամուսին, այլ նորահարսի և նրա հոր վերաբերմամբ: Դայակի վեհերոս հորդորանքներին նա պատասխանում է Սենեկայի ոճի համար բնորոշ սենտենցներով՝ «Ճակատագիրը վախենում է քաջերից, վախկոտներին՝ ճժլում է»: «Քաջարիությունը միշտ տեղին է»: «Ով հույս չունի, ոչնչից չի հուսահատվի: Ճակատագիրը կարող է խլել մեր հարստությունը, ոգին խլել չի կարող»: Եվ նորից հեղինակի հույսը այն է, որ Մեղեայի կերպարի հետ ընթերցողը կապում է որոշ ասոցիացիաներ:

Դայակ՝

— Մեղեա՛...

Մեղեա՛

Շուտով այդպիսին կլինեմ:

Հայտնի է մի ականավոր ֆիլոլոգի նկատողութիւնը՝ այս Մեղեան արդէն կարգացել է էլիտայիդեսի «Մեղեան»:

Երկրորդ արարվածի հաջորդ տեսարանը՝ Մեղեանի և Կրեոնի դիալոգը հիշեցնում է էլիտայիդեսի համապատասխան տեսարանը: Բայց հոռմեական ողբերգուի Կրեոնը ձեռք է բերել «ախրանի» տիպիկական գծերը, իսկ Մեղեան դարձել է ճարպիկ փաստաբան: Վտարման համար նա մեկ օր հետաձգման իրավունք է ստանում: Ըստ Սենեկայի զավակները չեն վտարվում. սիրող հայրը միջնորդելով հաջողեցնում է նրանց մնալը: Խոսքը երգում է Արգո նավի սրբապղծութեան մասին, որ առաջին անգամ հանդգնել է կտրել ծովը, և անսպասելիորեն վերջացնում է մի պատկերով, որով մեզ փոխադրում է հոռմեական կայսրութեան պայմանները՝ նրա մինչ այդ չեղած լայնածավալ աշխարհագրական հորիզոնով.

Այս ու այն կողմ է դեգերում
Նա մեր օրենքներին է ենթարկված.
Մեզ պետք չէ Արգոն՝ Պալասի շինած՝
Իր թիավարող վեհ արքաներով.
Հորձանքը մատչելի է ամեն մարդու,
Վերացել են սահմաններ ամբողջ աշխարհի,
Եվ պարսպները մեր քաղաքներին՝
Այդ երկրներում՝ իրենց տեղերում
Չեն թողել կանգնած աշխարհը քուլտուր:
Սառն Արարից հնդկին է խմում,
Էլրա-Հոնոսում ֆարսը լողանում:

Երգեցիկ խմբի վերջին խոսքերը՝ մարդարեություն է՝

Տարիներ կանցնեն և դարեր հետո
Թվիանք կլուծի շգթան իրերի,
Եվ կհայտնվի վիթխարի աշխարհը,
Եվ նոր-նոր ծովեր Թիֆլիսը բաց կանի,
Եվ Ֆուլան աշխարհի ծայրը չի լինի:

Անդրովկիանոսյան Երկրների հայտնագործման այս մարդարեությամբ Կոլումբոսը դիմեց իր ճանապարհորդութեանը:

Երրորդ արարվածը վերստին սկսվում է մենախոսություններիով: Հերոսուհուն համակած աֆեկտի արտաքին նշանները պատմելու համար, Սենեկան հաճախ օգտվում է դայակի դեմքից: Նրա մենախոսությունից մենք իմանում ենք, որ Մեղեան Բաքոսուհու պես,

Այս ու այն կողմ է դեղերում
հեղափարի նշաններ դեմքին:
Կրակոտ դեմքով, նա հեռավոր է շատ խոր շնչում:
Աղմկում է, արցունք թափում, բրբջում է հանկարծակի:
Մոլեղնում է, ալիկոծվում նրա ներսում ամենայն ինչ:
Տատանվում է՝ թե ուր թեկի զայրույթ շնչող
Մանր հոգին իր աղմկող:
Սպառնում է, փրփրում է, գանգաավում է ու հեծեծում:

Մեղեայի մենախոսությունը երրորդ անգամ մեզ վերադարձնում է վրեժառության թեմային: Նա ապարդյուն է մոտիվներ որոնում, որոնք կարողանան արդարացնել Յասոնին: Նրան մրրկապատում է ոչնչացման ծառավիլ:

Այն ժամ ես միայն հանդիստ կգտնեմ,
երբ ամենայն ինչ ինձ հետ կործանեմ:
Թող կորչի ինձ հետ բոլորն առհավետ:
Ո՛հ, ինչ քաղցր է կորչողի համար,
Իրեն հետ տանել մարդիկ անհամար:

Սենեկայի կոնցեպցիայի տարբերությունն էվրիպիդեսից պարզորեն դրսևորվում է Մեղեայի և Յասոնի դիալոգում: Էվրիպիդեսի Մեղեան ատում է նրան, ով խաբել է իր զգացմունքը: Սենեկայի Մեղեան փորձում է իրեն մոտ վերադարձնել Յասոնին և նրան հարստություն է առաջարկում: Էվրիպիդեսը Յասոնին պատկերել է որպես ստոր եսամոլ: Սենեկայի մոտ նա հոգնատանջ, վեհերոտ, իր մեղքն զգացող մարդ է: Զավակների մասին միայն է միայն, որ նրան դեռ կապում է կյանքին: Երբ նա մերժում է Մեղեայի առաջարկը, վերջինիս վրեժառության պլանն ուղղվում է և նրա դեմ, և այժմ նա քիսե, թե ինչով կարելի է Յասոնին ամենից ցավալին հարվածել:

Խումբը երգում է կանանց ատելության ուժը, երբ նրանց ամուսնական իրավունքները խախտվում են և հիշում է բոլոր արգոնավորդներին հասած դժբախտությունների մասին:

Զորքորդ արարվածը նվիրված է Մեղեայի մոգական դործողություններին: Մոգությունը արդ ժամանակի դրականության ամենատարածված «սոսկալի» թեմաներից մեկն էր: Ամբողջ արարվածը կազմված է երկու մենախոսությունից: Դասակը մանրամասնորեն պատմում է այն մասին, թե ինչպես Մեղեան թույն է պատրաստում, իսկ այնուհետև հերոսուհին երկարաշունչ մոգական

կախարդանքներ է արտասանում և երեխաների միջոցով թունա-
վորված զգեստն ուղարկում է Յասոնի նոր կնոջը:

Խմբի կարճ երգը մի անգամ էլ է նկարագրում Մեդեայի
շփոթված վիճակի արտաքին սիմպտոմները:

Վերջին ուրարվածն է. ժամանում է բաները: Ի տարբերու-
թյուն Սենեկայի մյուս ողբերգությունների, բաները մանրամասն
պատմություն չի անում և սահմանափակվում է արքայազուտեր և
նրա հոր մահվան մասին համառոտ հաղորդումով: Այս արարվա-
վածում կենտրոնական տեղը պատկանում է Մեդեայի երկարտ-
շունչ մենախոսությանը: Նրա վրեժը, դեռ լիակատար չէ: Առաջին-
անգամ իր ամբողջ պարզորոշությանը ծառանում է որդեսպանու-
թյան հարցը: «Այժմ Մեդեան՝ ես եմ»: Բայց սկսվում են տա-
տանումները: Իր հակասական զգացմունքների լիակատար գի-
տակցականությանը, Մեդեան մեզ բացատրում է, որ իր մեջ
«մայրը» պայքարում է «կնոջ», «սերը» «զայրույթի» դեմ: Ահալա-
սիկ հաղթանակում է «սերը»: Ինչ անել, երեխաներին Յասոնի՞ն-
տալ: «Վերստին զայրույթն աճում է, ատելությունը եռում»: Մե-
դեայի առաջ տեսիլքներ են առաջանում՝ վրեժառության աստվա-
ծություններ, եղբոր սուվերը նրա հոշոտված մարմնի մասերով,
և այս խեղադար վիճակում Մեդեան սպանում է իր որդիներին:

Հունական կլասիկ ողբերգության մեջ սպանությունները կա-
տարվում են բեմից դուրս: Այդ սահմանափակումը, որի մասին
պնդում էր դեռ Հորացիուսը «Պոեզիայի գիտության» մեջ, Սենե-
կայի համար գոյություն չունի: Մեդեան որդուն սպանում է իր
մենախոսության ժամանակ: Եվ եթե այդ կատարվում է հերոսու-
հու գիտակցության միազնման պայմաններում, հեղինակը հնա-
րավորություն է ստանում սարսափի ստորաբաժանում տալու
ներկայացնելով երկրորդ սպանությունը միանգամայն մտածված:

Յասոնը զինվորներով մոտենում է, և Մեդեային վերադառ-
նում է նրա գիտակցության պայծառությունը: Նա տանիք է
բարձրանում, որպեսզի հանրայնորեն ցույց տա իր «քաջարիու-
թյունը», և, արքեյած Յասոնին պատճառած տանջանքներով, նրա
ներկայությանը սպանում է երկրորդ որդուն և երկինք է թռչում
հրեղեն օձերի վրա:

Եվրիպիդեսի «Մեդեայի» համեմատությամբ, Սենեկայի ող-
բերգությունը պարզեցված է: Հունական պիեսի գաղափարական
կողմը՝ տրագիկոն ընտանեկան բարոյականության քննադատու-

Սկսած Սենեկայի համար արդիական չէր. այդ հարցերը նա վերացրել է, բայց չի փոխարինել որևէ այլ պրոբլեմատիկայով: Արտակարգորեն պարզեցված է և հերոսուհու կերպարը, նրա վերաբերմունքը ամուսնու և ղազախների հանդեպ: Այնտեղ ուր էվրիպիդեսն զգացնել է տալիս խաբված զգացմունքի և մայրական տառապանքների բարդ դրաման, Սենեկան ծանրության կենտրոնը փոխադրում է լքված կնոջ վրեժառու մոլեգնության վրա: Կերպարը դարձել է ավելի միատոն, բայց դրա փոխարեն նրա մեջ ուժեղացել են մոլեգնության հուզմունքի, գիտակցական մտասուլացության մոմենտները: Գործող անձանց քանակը պակասել, և գործողությունն ինքն ավելի պարզ է դարձել: Պաթետիկ մենախոսությունները և սոսկալի պատկերների ճնշումը ողբերգական տպավորություն ստեղծելու համար հիմնական միջոցներն են:

Նշված առանձնահատկությունները բնորոշ են Սենեկայի ամբողջ դրամատիկական ստեղծագործության համար: Նրա ողբերգությունները պրոբլեմներ չեն դնում, կոնֆլիկտներ չեն լուծում: Հոմերական կայսրության ժամանակի դրամատուրգը, նույն ինքը՝ ստոիկ-փիլիսոփան, աշխարհն զգում է, որպես կույր, անողոր օրհասի գործողության ասպարեզ. այդ օրհասին մարդը կարող է հակադրել միայն սուբեկտիվ ինքնահաստատման վեհությունը, հողու աննկուն ամբողջությունը, ամեն ինչ տանելու պատրաստակամությունը և, հարկ եղած դեպքում, ոչնչանալ: Պաշտոնի արդյունքը նշանակություն չունի և չի փոխում նրա արժեքը. այդպիսի դրուլի պայմաններում դրամատիկական գործողության ընթացքը լուկերկրորդական դեր է խաղում և սովորաբար ընթանում է ուղղաձիգ, առանց ռետարդացիաների և ուղղապտույտների:

Սենեկայի փիլիսոփայական երկերը հնարավորություն են տալիս ճշտելու աշխարհի հանդեպ այդ վերաբերմունքը: «Հոգեկան հանգստության մասին» տրակտատում հարց է դրվում՝ հարկ է՞լ համար: Պատասխան՝ եթե նրանք քաջաբար են մահացել, չպետք է վշտանալ, այլ հենց իրեն նույն հաստատակամությունը ցանկանալ, իսկ եթե նրանք մահվան խնդրում արևելություն չեն հանդես բերել, ապա նրանք այնքան արժեք չունեն, որպեսզի հարկ լինի վշտանալ նրանց մասին: «Ես չեմ ողբում ոչ ուրախացողին, ոչ արտասվողին. առաջինն ինքն է սրբել իմ արցունքները, երկրորդն՝ արցունքներով հասել է այն բանին, որ նա արժանի չէ արցունքների»: Սենեկայի ողբերգական էսթետիկայում կարեկցությունը

երկրորդ պլանն է անցնում. այդ էսթետիկան գլխավորապես հենվում է հզորի և սոսկալի պաթոսի վրա: Սենեկան ընտրում է վաչքենի կրքերով, մռայլ հուսահատությամբ, ոչ-մարդկային տառապանքներով, ոչնչացման և ինքնոչնչացման ծարավով «սարսափելի» սյուժեներ: Ատտիկական ողբերգությունը, իր ծիսական ահուժներին համապատասխան, հաճախ ավարտվում էր երջանիկ վերջավորությամբ: Սենեկայի համար հաջող ելքն արդեն բացառություն է, և այդ կողմից նրա ողբերգությունը մոտենում է Նոր ժամանակի ողբերգությունը:

Սենեկայի կենտրոնական կերպարները վիթխարի ուժի և տենչի տեր մարդիկ էին, գործողության և տառապանքի կամքով, նահատակողներ և նահատակվողներ: Հունական դիցաբանության մշակ և տառապյալ, կինիկների և ստոիկների՝ սխրագործության սիրելի հերոս Հերակլեսը երկու անգամ գրավել է Սենեկայի ուշադրությունը՝ «Մոլեգին Հերկուլեսում» (Էլրիպիդեսի նույնանուն ողբերգության սյուժեով) և «Հերկուլեսն էտայում» (Սոֆոկլեսի՝ «Տրախինուհիների» սյուժեով): «Փեդրայում» նա ելնում է ոչ թե Էլրիպիդեսի մեզ հասած երկրորդ «Իպոլիտից», այլ նույնանուն առաջին ողբերգությունից, ուր Փեդրան գայթակղեցնող է, և ոչ թե զոհ: Ինչպես «Մեդեայում», Փեդրայի հենց առաջին երևան գալով ընթերցողը տեսնում է նրան համակած կրքի ամբողջ պատկերը: Նա ինքը խոստանում է Իպիլիտին իր սերը, — այդ մի վալյուն պատկեր է, ուր օգտագործված են Օմիրիուսի «Հերոսահիներից» Փեդրայի նամակների մոտիվները: Թեսեսի վերադարձից հետո նա ինքը մեղադրում է խորթ որդուն ռճրագործ մաադրությունների համար և միայն այն ժամանակ, երբ բերում են մասերի բաժանված Իպոլիտի դիակը, խոստովանում է իր զրբալարությունը և անձնապաշտ է լինում նրա դիակի մոտ: Մռայլ ողբերգություն է «Փիեստը»: Ատրեյը, վիրավորվելով իր եղբայր Փիեստից, երաղում է վերժառության մասին: Առանց տատանվելու, սառը նախամտածված կերպով՝ եղբորը և նրա որդիներին նա գրավում է և կեղծ հաշտություն խաղում ծանր նախազգացումներով տառապող Փիեստի հետ: Այն մասին, ինչ որ կատարվում է զրանից հետո, երգիչիկ խմբին հաղորդում է ցնցված բանբերը: Ատրեյն իր սեփական ձեռքերով մորթել է իր եղբոր որդիներին զոհասեղանի վրա, խորովել նրանց մարմինը և այդ խնջույքում հյուրասիրել ոչինչ չկասկածող եղբորը: Նդրափակման տեսարանում արբեցած Ատրեյն իր վրեժը պսակում է, Փիեստի առաջ բաց

«անելով նրա դավակների ճակատագիրը: Ակզբում նա ցույց է տալիս նրանց կտրած գլուխները.

Ատելյ՝

Չէ՛ս ճանաչում դավակներին:

Փիեռա՝

Նորորս եմ ճանաչում ես:

Փիեռաը խնդրում է մարմինները թաղելու համար և միայն «այդ ժամանակ է խմանում ամբողջ ճշմարտությունը.

Ատելյ՝

Ո՛րն է ոճրագործության շափը:

Ատելյ՝

Ոճրագործությունը շափ ունի, բայց վրեժը Սահմաններ չունի:

Այդ դեպքերն հազվագեպ են ընդունակ լինում մեղմ՝ զգացմունքների: «Տրոյացի կանայք»՝ մարտիրոսության այդ ողբերգությունը հերոսական մահի և քարացած տառապանքի, «վիշտը ճնշող ցավի» պատկերներ է տալիս: Միայն մայրական սերն է քնդունակ ճեղքել և անցնել տառապանքի այդ կեղևը, և այն տեսարանը, ուր Ռդիսեսը Անդրոմախից խլում է նրա որդուն, պատկանում է Սենեկայի ամբողջ դրամատուրգիայի ամենաուժեղ տեսարանների թվին: Ընդհանրապես այն դեպքերում, երբ պերսոնաժներն աչքի են ընկնում մեծ մեղմությամբ (սիրահարված Փեդրան, Փիեռաը), մենք հաճախ հանդիպում ենք հոգեբանական նորը ուրվագծերի:

Սենեկայի հերոսները միատոն և ստատիկ են: Բնավորությունները ոչ միայն չեն զարգանում դրամատիկական գործողության պրոցեսում, այլ նույնիսկ չեն էլ զբաղեցրած իրենց դրե՛ն նոր կողմը: Դրանք մատուցվում են միանգամից այն դժերի ամբողջ փիլատարությունը, որոնք հեղինակը հարկ է համարում հատկացնել, և այն կեցվածքով, որը նրանք պետք է զբաղեն ամբողջ պիեսի ընթացքում: Հիմնական պերսոնաժները վեր են ածված մի քանի տիպերի: Գրեթե ամեն ողբերգության մեջ կա գերիշխող անբարտապան և դաժան «տիրան», որը գտնում է, թե իրեն ամեն ինչ թույլատրելի է: Հակառակ դեմքը՝ տառապալի և՛ պատրաստ շարժարանք և մահ ընդունելու: Մարտիրոսության մեջ բոլորը միակերպ հերոսական են՝ տղամարդիկ, կանայք, երեխաները.

Հեկտորի որդի փոքրիկ Աստիանակտը ինքն իրեն նետում է աշտարակից «անվախ, կատաղի, հանդուգն» («Տրոյացի կանայք»)։

Սենեկայի կանայք սովորաբար «տղամարդի հոգի» ունեն։ Այդ վերաբերում է և հերոսուհիներին՝ փոթորկալի ապրումներ կրողներին։ Սոֆոկլեսի «Տրախինուհիների» հեղ Դեյանիրան Սենեկայի մոտ («Հերկուլեսն էտալում») դառնում է Մեդեայի երկրորդ օրինակը։ Հիմնական հերոսների հոգեկան վիճակը և միտումները դրսևորվում են որիէ հավատարմատարի հետ զրույցի մեջ՝ սպասավորի, խորհրդատուի, մանավանդ հաճախ դայակի հետ (եվրոպական կլասիցիզմի ողբերգության ապագա մտերիմներն ու մտերմուհիները)։

Սենեկայի հերոսների միատոնությունը լրացվում է դատուղական զիտակցականությամբ։ Նրանք այնքան ապրումներ չեն ունենում, որքան պատմում են ապրումների մասին, կլասիֆիկացիայի ենթարկում դրանք։ Այդ մենք արդեն տեսանք Մեդեայի վերջին մենախոսության մեջ։ Մի այլ օրինակ կարող է ծառայել Կլիտեմեստրեի խոսքերն «Ագամեմնոնում»՝

Թախծի, վախի ճիրաններում խոցուտվում եմ ես անընդհատ,
Կրծքիս մեջ խանդ է աղմկում մոլեգնած ու անհանդարտ,
Կրֆի լուծն է ծանրացած ամոթաբեր. ընդիմադիր։
Խեղճ անմար կրակների կաշկանդանքի արարքներում,
Նվ ուժասպառ իրեն կորցրած ամօրն է իմ մեջ աղմկում.
Հուզված եմ ես այն ծովի պես, որին քամին ու հոսանք
Մոլեգնած՝ մղում ես տարբեր կողեր ջլատելու,
Իսկ ալիքն էլ շփտե թե երկու ուժից որին է նա ենթարկվելու.
Բաց եմ թողել արդեն դեկը իմ ձեռքերից դատարկ ու լերկ,
Զայրուք ու վիշտ, իմ նույս վսեմ, ուր եք տանում նավս անդեկ.
Դեհ, ուր կուղեք, դուք ինձ տարեք, իմ նավը ես ձեռք եմ հանձնում։

Իր ամբողջ վերացականությամբ հանդերձ, այդ դեկլամացիոն ինքնավերլուծությունը ուշ-անտիկ գրականության նվաճումն էր։ Ատտիկական մեծ ողբերգուհիների կերպարներն այդ տեսակետից ավելի պրիմիտիվ են Սենեկայի կերպարներից, բայց դրա հետ միատին ավելի լիարյուն և մարդկային են։

Դրամատիկական գործողության միադրության և ստատիկ բնավորությունների միակողմանիության պայմաններում ողբերգության հետաքրքրությունը կենտրոնանում է առանձին պլեթտիկ տեսարանների վրա։ Կոմպոզիցիայի տեսակետից Սենեկայի ողբերգությունը արտհման տենդենց է դրսևորում։ Շատ դեպքերում

գործողութիւնը հիմնական մոմէնտներն, առանձին սիտուացիաների է հանդում: Տեսարանների թիվը զգալիորեն պակաս է, քան ատտիկական ողբերգութեան մէջ, պակաս են նաեւ գործող անձինք: Յուրաքանչիւր պիեսում հեշտ է երևան հանել բաքձը պաթոս ունեցող մի քանի տեսարաններ, մնացածը ծառայում է կապի, ողբերգութեան տրագիքիոն ձևի պահպանման: Համար: Այդ կապակցող մասերում հեղինակը հաճախ թույլ է տալիս գործողութեանն անհամապատասխան դրույթներ:

Կենտրոնական պարտիաներում մեծ տեղ են գրաւում պաթետիկ մենախոսութիւնները (կամ երկար ճառերը) և սարսափների նկարագրութիւնները: Կախարդական ծեսը, մեռչալներին կանչելը, սանդարմեաի, մրբիկի, սպանութիւնների նկարագրութիւնը — առանց այս տարրերից որեւէ մեկի, որոնք նախատեսնված են ցնցելու ամեն տեսակ «սարսափի» սովոր կայսրութեան ժամանակների հոմեական ընթերցողին, ոչ մի ողբերգութիւն չի կարող յալա գնալ: «Էդիպը», որը միայն եզրափակման տեսարանում է նյութ տալիս հեղինակի ոճի մէջ պաթետիկայի համար, պարունակում է նույնիսկ երկու կախարդական տեսարան և երկու ժանտախտի մանրամասն նկարագրութիւն: Ուշադրաւ է, որ այդ նկարագրութիւնների մէջ հաճախ մտցվում է բնութագր մոռալ ֆոն: Բայց սարսափի տեսարանները չեն սահմանափակվում բանբերի նկարագրութիւններով կամ պատմելով ինչպես մենք նշել ենք, սպանութիւններն ու անձնատպանութիւնները բեմ են դուրս բերվում: Այստեղ է վերջ տալիս իր կյանքին Յոկաստան՝ արդեն կույր էղիպի ներկայութեամբ, այստեղ են սպանում իրենց զավակներին Մեդեան և Հերկուլեսը, այստեղ է սրբախողող լինում Փեդրան և Թեսեսը հալածում Իպոլիտի բակները: Դիալոգում ուշադրաւ են կարճ ռեպլիկներով արագ փոխարկումը, ձեւվորված սուր սենտենցներով (տես օրինակները վերոհիշյալ քաղվածքներում), և ճարտասանորեն կառուցված «մրցման» տեսարանները:

Նրգեցիկ խմբի պարտիաները մեծ մասամբ պահպանված են Հորացիուսի լիրիկական շափերով, բայց առանց նրա ոտանավորի տան կառուցվածքի: Նրգեցիկ խումբը հեղինակը տնօրինում է բավականաչափ ազատորեն՝ պաթետիկ դրամայի ներսում հանգրստի մոմէնտ ստեղծելու համար: Դիցարանական բովանդակութիւն ունեցող նրգեցիկ ղուպրնիաց մենք դանում ենք ավելի վերացական, հանրամատչելի-փիլիսոփայական թեմաների շուրջը:

խորհրդածութիւններ՝ օրհասի ուժի, երկրային դոյութեան ունայնութեան, անդրշիրմեան կշանքի կասկածելի լինելու, հարբատութեան ու իշխանութեան հետ կապված շարքաշութեան և վտանգալորութեան, խաղաղ չքալոր կշանքի՝ երջանկութեան մասին: Նման մտքերը, որոնք երբեմն հիշեցնում են Հորացիուսին և Սենեկայի իրեն փիլիսոփայական երկերը, արտահայտվում են նաև գործող անձանց անունից (մանավանդ երկրորդականներին): ալսպես, Իպոլիտի բերանն է դրված բնութեան գրկում՝ երանելի կշանքի մի ամբողջ ուտուպիա:

Շատ հաճախակի են հարձակումները արքաների և տիրանների դեմ: Հպատակները սարսափում են արքայից, բայց արքան էլ սարսափում է հպատակներից: «Հալատարմութեանը պալատները չի մտնում»: Պալատների պատերի ներսը բուն են դնում ուխտագրծութեանը, կեղծիքը, անառակութեանը: Միայն պալատներում կարող են տեղի ունենալ ողբերգութեան սոսկալի կրքերը (չէ որ առասպելի հերոսներն արքաներն են), մինչդեռ

Սուրբ է Վաներան հյուղում թշվառի,

Առողջ կիրքը հասարակ մարդկանց

(դայակը՝ «Փեղրայում»):

«Տիրանների դեմ» երկար ճառերը ճարտասանական դեկլամացիայի առանձնահատկութիւններն էին, բայց այնուամենայնիւ՝ կարող էին լիապես արդիականորեն հնչել, և դիցաբանական արքաների ոճրագործութիւնները իրենց բովանդակաւ մոտիկ գուգահեռն էին գտնում Հոմերի կայսերական տոհմի մեջ: Սակայն ճշտել այդ ակնարկները դժուար է այն պատճառով, որ տեղեկութիւններ չկան առանձին ողբերգութիւնների հորինման ժամանակի մասին:

Թե այդ տիպի ողբերգութեանը որքան դոյութեամբ էր փոխանցվում հոռմեական արդիականութեան, ցույց է տալիս «Օկտավիա» ողբերգութեանը, կազմված Սենեկայի ոճով և որոշ ձեռագրերում պահպանված նրա դիցաբանական պիեսների հետ միասին: Այդ նմիրված է Կլավդիուսի դուստր և ներոնի կին՝ Օկտավիայի դժբախտ ճակատագրին. նա լքվել էր ամուսնուց, իսկ այնուհետև սպանվել նրա հրամանով իր Խնդան Պոպեայի ինտրիգների հետեանքով: Ներոնը պատկերված է ինչպես ողբերգութեան տիպիկ «տիրան»: այդ նպատակով հեղինակը մեղմացրել է

Պոպեայի դերը և ամբողջ նախաձեռնությունը վերագրել է Ներոնին: «Օկտավիան» պաթետիկական ուժով զիջում է Սենեկայի ողբերգություններին և աչքի է ընկնում է՝ և՛ ավելի պակաս դրամատիկական ամբողջականությամբ: Պիեսում երեք գլխավոր անձ են՝ Ներոնը, Օկտավիան և Պոպեան, բայց այդ անձինք ոչ մի անգամ իրար չեն հանդիպում և զրուցում են միայն իրենց հավատարմատարների հետ: Ներոնին զրդողներից մեկի դերում հանդես է գալիս Սենեկան: Հեղինակին ծանր է Ներոնի կործանման պայմանները և այդ մասին խոսում է նախագուշակման ձևով: Այստեղից կարելի է հզորացնել, որ ողբերգությունը գրված է արդեն 68 թ. հետո և գրել է Սենեկայի գրական հետեւորդներից որևէ մեկը: «Օկտավիան» մեզ հասած միակ «պրետեքստատն» է, այսինքն՝ հռոմեական պատմական թեմա ունեցող ողբերգությունը:

Սենեկայի ողբերգությունները, իհարկե, պարուրված են «նոս» ոճի բոլոր էֆեկտներով: Տրագիկոն հանդիսավոր երկարաբանությունները հերթագայում են լակոնիկ սենտենցների հետ: Դեկլամացիոն պաթետիկան ստեղծվում է կրկնողությունների, դրադացիաների, չափազանցությունների ծանրաբեռնումով, հուզումնալի հարցերով և բացազանչություններով, փոխաբերություններով և համեմատություններով, փախառնված բնության ամենահզոր երեւոյթների բնագավառից:

Հետազոտողների միջև վաղուց վեճ է գնում այն հարցի շուրջը, թե արդյոք բեմի համար են նախատեսանված եղել Սենեկայի ողբերգությունները: Չափազանցություն կլինեք պնդել, որ դրանք չեն ենթարկվում բեմական կատարման, բայց դերասանական խաղի համար դրանք շնորհակալ նյութ չեն ներկայացնում, և մանրամասնություններից շատերը մեծապես նկատի են ունենում ընթերցողին կամ ունկնդրին, քան դիտողին:

Սենեկայի գրական շնորհալիության մյուս կողմը դրսևորվում է Կլավդիուս կայսրի մահվան առթիվ նրա երգիծանքում:

Երբ Կլավդիուսը վախճանվեց, նրա հաջորդը անհապաղ նրան աստվածների կարգը դասեց: Սենեկան, հարկադրված լինելով Ներոնի համար գովասանական ճառ կազմել ի պատիվ ննջեցյալի, իր արհամարահանքը Կլավդիուսի հանդեպ հեղեղեց երգիծանքով, որը ծաղրանմանեցնում էր աստվածացումը («ապոթեոզ»): Ձեռագրերում այն վերնագրված է «Կլավդիուսի ապոթեոզը», բայց սղբյութներից մեկն այդ անվանում է «Դիմացում» (Atrocolocytosis, այսինքն՝ «Հիմար օձերը»): դրում՝ նշանակում է «գառարկազուլս»),

հիմար), և, թերևս, այս վերջին վերնագիրը խակականն է: Այդ երկը «մենիպյան երգիծանքի» ձև ունի, հերթագայում են պրոզան և ռոտանավորը. բովանդակությունը ևս այդ մոտենում է Մենիպի ծաղրանմանեցնող սյուժեներին, որքանով գործողությունը կատարվում է երկնքում, երկրի վրա և սանդարամետում: Կլավդիուսի զավեշտական լինելու հանգամանքը շփոթություն է ստեղծում աստվածների շարքում: Օլիմպական սենատի ծաղրանմանեցրած նիստում, որի համար օգտագործված են Մենիպի և Լուցիլիուսի պուչները, որոշում է ընդունվում Կլավդիուսին արտաքսել երկնքի սահմաններից: Ճանապարհին, սանդարամետ անցնելու համար, պետք էր անցնել երկրով, և ընկնում է իր սեփական թաղման թափորին, որն ընդհանուր ուրախություն է առաջացրել. դատերի սիրահարի մահը դառնացրել է միայն որոշ պաշտոնյաների: Սանդարամետում նա հանդիպում է իր կործանած զոհերի բազմությանը, և այստեղ դատ է կատարվում Կլավդիուսի վրա հենց իր մեթոդով, այսինքն, լսելով միայն մեղադրող կողմը: Այդ սուր երգիծանքում ամեն մի խոսք նպատակին է խփում: Կլավդիուսի իբրև կառավարողի գործունեությունը, նրա ֆիզիկական և մտավոր թերությունները ամենադաժան ծաղրի են ենթարկվում:

Իր ժամանակակիցների վրա Սենեկայի ազդեցությունը շատ նշանակալի էր: Այնուհետև առաջացած կլասիկական և արխաիկական ոեակցիան մերժեց «նոր» ոճը, բայց Սենեկայի բարոյախոսական ուսմունքն իր նշանակությունը չկորցրեց և հետագայի անտիկ հասարակության համար: Քրիստոնեությունն ընդունեց ատոիկյան էթիկայի մի շարք դրույթները և կայսրության արեմտյան մասի լատիներեն գրող հեղինակների մոտ հաճախ կարելի է հանդիպել համակրական քաղվածքների՝ Սենեկայից: IV դարում նույնիսկ հորինվեց գրագրություն Սենեկայի և Պոդոս առաքյալի միջև: Դրա հետևանքով Միջին դարերում Սենեկան դիտվում էր որպես քրիստոնեությանը մերձավոր հեղինակ: Սենեկայի բարոյախոսական փիլիսոփայության բարձր գնահատականին մենք հանդիպում ենք և՛ նոր ժամանակ, օրինակ՝ XVIII դ. Դիդրոյի մոտ: Վերածնունդի ժամանակվանից մեծ նշանակություն ունեին նրա ողբերգությունները: Հումանիստական և ֆրանսիական կլասիցիզմի ողբերգությունները, ընդհուպ մինչև Կոռնելը, անտիկ ողբերգությանն են հարում նրա աչյն ձևով, որով ներկայացնում է Սենեկան:

Օգոստոսի մերձակա հաջորդները շատ թե քիչ անտարբեր էին վերաբերվում հոռմեական պոեզիայի նոր հոսանքներին: Ներոնի օրոք այդ փոխվեց: Սենեկայի սանը ոտանավորների սիրահար էր, ինքը պոեմներ էր հորինում և անձնապես ելույթներ էր ունենում ողբերգական արիաներ կատարողի դերում: Տիրակալի գրական հակումները բանաստեղծներին հույս էին ներշնչում կայսրի շնորհամների վերաբերյալ և առաջացնում էին պոետիկական աշխույժ արտադրանք: Փորձեր են կատարվում նորոգելու այն ժանրերը, որոնցով հանդես էին գալիս Օգոստոսի ժամանակաշրջանի հուշակալնոր պոետները: Բուկոլիկ հեղինակները փառաբանում էին նոր «ոսկե» դարի գալուստը: Իր շարունակությունն է գտնում նաև հորացիուսական տիպի լիրիկան: Բայց այդ ժամանակի ամենից նշանակալի երկերը Լուկանուսի էպոսը և Պերսիուսի երգիծանքն էին:

Մարկուս Աննոուս Լուկանուսը (39—65) Սենեկայի կրտսեր եղբոր որդին էր. նա նոր-ձարտասանական ոգով փայլուն կրթություն ստացավ և ստոիկ-փիլիսոփա Կոռնուտի աշակերտն էր: Պատանի հասակից նա ուշադրության արժանացավ որպես պոետ և «ղեկավարող»: Աթենք ուղևորվելով կրթությունն ավարտելու համար, նա ետ կանչվեց Ներոնի կողմից (60 թ.), որը նրան իր մերձավորների շարքը մտցրեց: Բայց Լուկանուսը երկարատև շարժանացավ կայսրի շնորհին: Անտիկ կենսագիրներից մեկի բացատրությամբ, երիտասարդ պոետի դրական հաջողությունները գրգռեցին Ներոնի նախանձը և նա Լուկանուսին արգելեց հանդես գալ պոետիկ երկերի ընթերցումով և դատարանում ճառեր արտասանելով: Այդ բանը Լուկանուսին մղեց արիստոկրատական օպոզիցիայի բանակը: Նա մասնակցեց Պիսոնի դավադրությանը և, դատապարտվելով մահապատժի սեփական կամքով մահվան եղանակ ընտրելու իրավունքով, բացեց իր երակները:

Լուկանուսը բեղմնավոր պոետ էր: Մեզ հասել են նրա միայն կարևորագույն երկերը՝ անավարտ «Քաղաքացիական պատերազմի մասին» (կամ «Փարսալիա») էպոսը 10 գրքով՝ զբաղեցրած առաջին երեքը լույս էին տեսել դեռ հեղինակի կենդանության ժամանակ: Պոեմի սյուժեն Կեսարի և Պոմպեոսի պատերազմն է, որը ռեպուբլիկայի անկմանը հասցրեց: Լուկանուսը հաջորդաբար շարադրում է այդ պատերազմի հիմնական դեպքերը, սկսած Կեսարի

Ելույթից և Ռուբիկոնն անցնելուց, պատկերում է Փարսալի ճակատամարտը, Պոմպեոսի և Կատոն Կրտսերի մահը: Պոեմն ընդհատվում է Կեսարի Եգիպտոսում լինելու և ալեքսանդրիականների ապստամբության էպիզոդով:

Ըստ իգեոլոգիական և գրական ուղղության Լուկանուսի պոեմը շատ կողմերով մոտենում է Սենեկայի երկերին: Այն կազմված է նույն պաթետիկ զեկլամացիոն ոճով, համակված նույն ստոիկյան գաղափարներով: Արդեն «էնեականում» հիմնական շարժիչ ուժը օրհասն էր, բայց վերգիլիոսն այնուամենայնիվ պահպանում էր անտիկ էպոսի տրագիցիոն դիցաբանական ապարատը: Լուկանուսը համարձակորեն իր կապերը խզում է այդ հոմերա-վերգիլիոսական տրագիցիայի հետ. նրա էպոսի գործողությունն ընթանում է առանց «օլիմպայիների» մասնակցության: Դեպքերի ընթացքը կառավարում է «օրհասը», «ճակատագիրը»: Երբ պոեմում խոսվում է «աստվածների» կամ «բարձրյալների» մասին, նկատի է առնվում աշխարհի գերագույն ուժի վերացական հասկացողությունը, և ոչ թե հին դիցաբանության կոնկրետ աստվածները: Պոետը հինավուրց աստվածներին որպես գործող ուժերի բացառում է, բայց պահպանում է կանխանշումները, նախազգացումները, պատգամախոսությունները, աստղագուշակությունը, կախարդումը՝ այն բոլորը, ինչի մեջ ուշ-անտիկ գոեհիկ փիլիսոփայությունը տեսնում էր իրերի «տիեզերական համակրանքի» արտահայտությունը: Տրագիցիոն առասպելները նա հաղվադեպ է օգտագործում և միայն իրոք հետաքրքրական հին ասքեր. այսպես, օրինակ, նրան է պատկանում մեղ հայտնի Անթեի մասին առասպելի շարադրություններից ամենաընդարձակը: Լուկանուսի նորմոլոգիությունը հաջողություն չունեցավ: Անտիկ ընթերցողները որոշ չափով զարմացել էին էպիկական պոեզիայի համար սովորական «օլիմպական» պլանի բացակայությամբ, և «Քաղաքացիական պատերազմի մասին» պոեմն այդ տեսակետից ավելի շուտ համարվում էր ոտանավորներով պատմություն, քան էպոս:

Հրաժարվելով հունական դիցաբանությունից, Լուկանուսն իրեն նորարար էր զգում: Նա հավակնություն ուներ սերունդների մեջ Հոմերոսի փառքին համահավասար փառք ունենալու, և վերգիլիոսի անունը լուրջաբան է մատնում: Հեղինակի կարծիքով «Փարսալիան» պոեթ է փոխարինել «էնեականը» որպես «հոմերական երգասացություն»՝ իսկական հոմերական սյուժեով: Այդ

լռելյան հակադրումն ունենր և իր քաղաքական կողմը. պատմելով դիցաբանական սկզբնալուծման մասին, Վերգիլիուսը փառաբանում էր կայսրութիւնը որպէս հռոմեական մեծութեան գագաթնակետ, — կայսրութեան գոյացումը իռականութիւն թվում է իսկական, մեծ Հռոմի վերջը:

Անցյալի իդեալական Հռոմը, որն աշխարհը նվաճել էր իր քաղաքացիների քաջարիութեամբ և հպարտ էր ազատութեամբ ու օրինականութեամբ, կործանվում է քաղաքացիական պատերազմում, — այս է իռականութեան կոնցեպցիան: Պոեմը համալրւած է հին պատրիկական հպարտութեամբ, ատելութեամբ դէպի պլեբան ու օտարականները: Հեղինակը՝ կայսրութեան ժամանակների արիստոկրատական իդեոլոգիայի տիպիկ ներկայացուցիչն է. նա իդեալականացնում է հին Հռոմը, բայց կայսերական կարգերն անխուսափելի է համարում: Ռեսպուբլիկական ազատութիւնը պետք է խորտակվեր, քանի որ քաղաքացիական խռովութիւնների աղբյուր էր դարձել: Այդ օրհասն է. «ամեն մեծութիւն կործանվում է», և իռականութեամբ վկայակոչում է ստոիկների ուսմունքը «հրդեհների մասին», որոնց մեջ պարբերաբար խորտակվում է տիեզերքը: «Աշխարհի վերջը», որը հրաշք էր թվում քաղաքացիական պատերազմների ժամանակակիցներին, շարունակում էր հնչել իռականութեան չափազանցութիւններում: Նրա պոեմի հիմնական տոնը՝ անխուսափելի կործանման, ընդ որում տիեզերական մասշտաբի կործանման պաթոսն էր: «Փարսալիայի» հենց առաջին տողը չափազանցված է. «մենք երգում ենք պատերազմը, ամելի քան քաղաքացիական»: Այդ անօրին պատերազմում սրբազոքութիւնը՝ ոճրագործութիւն էր, հաղթանակ տանելն ամելի վատ էր, քան պարտութիւն կրելը: Դեկլամատոր-պոետը իր սյուժեում հավասարապէս շնորհակալ նշույթ է գտնում և չափազանցութեան պաթետիկայի բարձունքների և պարադոքսալին հակադրութիւնների համար: Ամբողջ պոեմը լեցուն է այդպիսի պարադոքսներով: Այսպէս, իռականութեամբ անգամ մի ամբողջ տիրադէպ տեղում այն մասին, թէ ինչպիսի մեծ դժբախտութիւն է եղել Հռոմի համար ռեսպուբլիկական ազատութիւնը՝ եթէ այն չլինէր, հռոմեացիները չէին զգա նրա կորուստը:

Այդ դրույթն ինքնին դեռ օպոզիցիոն չէ: Կայսրութիւնը գուցե թէր ռեսպուբլիկական հանդերձանքով և իրեն կապում էր ոչ թէ Կեսարի դիկտատուրայի, այլ «ռեսպուբլիկան» վերականգ-

նող Օգոստոսի հետ, որին Լուկանուսը չի դիպշում: Լուկանուսն իր էպոսի վրա սկսել էր աշխատել տակավին Ներոնի մերձակիցների մեջ եղած ժամանակ, և առաջին դիրքը գովեստներ է պարունակում կայսրի պատվին: Պոեմի հետագա մասերում հեղինակի տրամադրությունը խիստ կերպով փոխվում է: Նա հանդես է գալիս կայսրության դեսպոտիզմի, կայսրներին աստվածացնելու դեմ: Փարսալի հակառակմարտն այժմ նրան թվում է հոմեակա՛ն հզորության պատմության շրջադարձի կետ, պետության և ժողովրդի կործանման սկիզբ: Սենեկայի հերոսների պես, նա խոսում է այն մասին, որ ազնվության համար տեղ չկա պալատներում, որ առաքինությունը և իշխանությունը անհամատեղելի են: Աղքատը թագավորից երջանիկ է: Բայց Լուկանուսի այդ օպոզիցիոնությունը խստորեն արտահայտված արխատոկրատական բնույթ ունի: Դեմոկրատիայի առաջնորդներին նա որոշ թշնամանքով է վերաբերվում. Գրակոսները, Կատիլինայի հետ միասին, սանդարամետի «մեղապարանների» թվումն են դառնում, այնինչ Սուլլան, որը պոեմի սկզբում ցայտուն արտահայտված բացասական բնութագրություն է ստացել, ընկնում է «երջանիկ» նույնների թվի մեջ: Բայց, որ ամենապլխավորն է, հեղինակի վերաբերմունքը փոխվում է գեպի իր գլխավոր պերսոնաժները: Առաջին զրքերում երկու հակառակորդներն էլ՝ Կեսարը և Պոմպեոսը՝ հավատարմաբան մեղավոր են ներկայացված:

Կեսարը և ոչ մեկին չի կարողանում հանաչել ափագ,
Պոմպեոսն էլ հավասարներ իրեն չի հանդուրժում երբեք.
Թե որն է ձիւնն այդ ղեմքերից — հարկ չկա գիտենալ...
Հաղթողի հետ է աստված — պարտվողը Կատոնին սիրելի:
Կան մարդիկ, որ ինձ բռնաստեղծ չեն անվանում,

Հետագա գրքերում Լուկանուսի համակրանքը թեքվում է Պոմպեոսի՝ իբրև՝ ռեպուբլիկայի պաշտպանի կողմը, իսկ Կեսարը ամեն մի սրբություն ոտնահարող մոռյալ չարագործի գծեր է ստանում:

Լուկանուսի կերպարները հիշեցնում են Սենեկայի ողբերգությունների հերոսներին և աչքի են ընկնում նույնպիսի միատոնությամբ: Կեսարը ախպիկ «տիրան» է, արյունոտ, նենգամիտ, երկերեսանի, արտվածներին, մարդկանց և մահը հավասարապես արհամարհող: Նրան միշտ հարկավոր են թշնամիներ և պատերազմ,

նա համընդհանուր սարսափ է ներշնչում և հրճվում է դրանով։ Չնայած հեղինակի հակաիրանքին, Կեսարի կերպարը, որն իրեն ճակատագրից բարձր է զգում, գուրկ չէ որոշ վեհությունից։ Պոմպեոսին Լուկանուսը հասկացրել է տառապող մարդու գծեր, լեցուն ամենչափ արժանապատվությամբ, զժբախտության պահին՝ ճակատագրին հնազանդությամբ և հպարտությամբ։ Լինելով համընդհանուր սիրեցյալ, նա վախճանվում է լիակատար ինքնազոպմամբ, և նրա հոգին համարարձվում է աստղազարդ բարձունքները։ Մեռնել կարողանալը Լուկանուսի համար ապրել կարողանալու նույնափափ կրիտերիում է, ինչպես Սենեկայի համար, և «մահվան հանդես սիրո» մոմենտը պոետի ուշագրությունը գրավում է նաև էպիգրաֆիկ դեմքերը նկարագրելիս։ Պոմպեոսից և Կեսարից դատ, մի կերպար կա, որ համեմատաբար մանրամասն է մշակված։ Այդ Լուկանուսի իդեալական դրական հերոս Կատոն Կրտսերն է, ստոիկյան փիլիսոփայության սկզբունքների անընկճելիսրեն հաստատուն կրողը, Հոմերի մարմնացած խիղճը։ Կատոնն այն պերսոնաժն է, որը մարտնչում է Հոմերի, և ոչ թե Պոմպեոսի կամ Կեսարի համար, և որի շուրթերով կարող է խոսել հեղինակն ինքը։

Ստորացնելով Կեսարին և իդեալականացնելով Պոմպեոսին, Լուկանուսը միանգամայն խեղաթյուրում է հարաբերակցությունն այդ դեմքերի միջև և կորցնում է ռազմական գործողությունների ընթացքի իմաստավորման հնարավորությունը. գործողություններ, որոնք կազմում էին նրա էպոսի պատմողական մասը։ Ասենք, նա դրան չի էլ ձգտում. նրա պերսոնաժները, ներառյալ նույնիսկ գործուն Կեսարը, հանդես են գալիս որպես օրհասի մարիոնետներ, և մարդկանց գիտակցական մտադրությունները դեպքերի զարգացման մեջ լուի ենթակայական դեր են խաղում։ Պոեմն ամբողջական գործողություն չունի։ Հետևելով պատմական աղբյուրներին (գլխավորապես Լիվիուսին), Լուկանուսը մշակել է մի շարք առանձին էպիգրոֆներ, որոնք միշտ չէ, որ իրար հետ ներքին կապակցության մեջ են դրված։ Նյութը ընտրելիս նա եղնում է պաթետիկ և սարսափելի լինելու գրույթից։ Առօրյայի մակարդակի դեպքերն դուրս են մնում նրա պոետիկական հետաքրքրության տեսադաշտից։

Պոեմի միասնությունն ստեղծվում է ոչ թե պատկերվող նկարի ամբողջականությամբ, այլ հեղինակի՝ դեպի իջ պատմության առարկան ունեցած սուրեկտիվ վերաբերմունքի ցուցադրումով։

Յուրաքանչյուր էպիզոդն ուղեկցվում է հեղինակի մեկնաբանում-
ներով: Պոետը դատողություններ է անում, տրտնջում, վրդովվում,
իր պերսոնաժներին է դիմում խորհուրդներով, հորդորումներով,
կշտամբանքներով: Լուկանուան իր կապերը միանգամայն խզում
է անդեմ էպիկական պատմողականության տրագիցիայից, որը
խուլացել էր հելլենիստական էպիկայում, բայց շատ նշանակալի
չափով պահպանում էր Վերգիլիուսը: Հեղինակի դատողություննե-
րը և հերոսների ճառերն այն ոլորտն է, ուր պոեմի դեկլամա-
ցիոն պաթոսն ամենամեծ ուժի է հասնում, և այդ միջոցներն էլ
ծառայում են գործող անձանց բնութագրման համար:

Ինչպես այդ բնական է ճարտասանական ոճի համար, Լու-
կանուսը մեծ ուշադրություն է դարձնում նկարագրություններին:
Այստեղ մենք նկատում ենք սարսափելիի և պաթոլոգիայի շեշտը:
Այդպիսին է վիթխարի նկարագրությունն այն փոթորիկի, որին
հանդիպում է Կեսարը էպիրոսից Իտալիա նավակով նավարկելու
փորձի ժամանակ: Սարսափներով բեռնվածությամբ աչքի է ընկ-
նում նաև Փարսալի ճակատամարտից առաջ մեռելին կանչելու կա-
խարդական մեծ տեսարանը, որը, հավանաբար, մտածված է
իրրև էնեասի սանդարամետ իջնելու ղուպահեռ: Լուկանուսը հա-
ճույքով նկարագրում է ամեն տեսակ տանջալից մահ, տալիս է
համաճարակի, սովի, ծարավի, տարբեր օձերի խայթածից մա-
հանալու նկարագրություններ: Մարտերի տեսարաններում նա
երբեմն փորձում է շեղվել մի շարք մենամարտեր պատկերելուց
և դրանք փոխարինել մասսայական բախումների, փախուստների
պատկերներով կամ դիակներին դաշտերի, ուր ամեն կողմից հոր-
զում են վայրի պազաններն ու թռչունները: Այլ նկարագրությու-
ններ թեքումն ունեն դեպի գիտական էկզոտիկան: Գրեթե յուրա-
քանչյուր գիրքը պարունակում է աշխարհագրական կամ ազգա-
գրական բնույթի որևէ էքսկուրս. Լուկանուսը տալիս է վայրերի
աշխարհագրական ուրվագծեր, պատերազմի մեջ ներգրաված ժո-
ղովուրդների ամբողջ ցուցակներ, իր էպոսի մեջ մտցնում է գի-
տական մեծ տեղեկանք Նեղոսի ակունքների մասին: Այդ նյութն,
ասենք, շատ հեշտ էր քաղել համապատասխան գիտական գրա-
կանությունից, մասնավորապես Սենեկայի երկերից:

Սենեկայի ողբերգություններին զուգընթաց, Լուկանուսի էպոսը
դեկլամացիոն-պաթետիկ ոճի կարևորագույն հուշարձան է հոս-

մեական պոեզիայի մեջ: Այդ ուղղության բոլոր թերութիւնները՝ առաջին հերթին իրականութեան իդեալիստական խեղաթյուրումը և արտահայտութեան միջոցների չափազանցութիւնը, առկա են նաև «Քաղաքացիական պատերազմի մասին» պոեմում: Բայց կուկանուան ամենի նշանակալի տաղանդ է, քան Սենեկան: Նա աչքի է ընկնում համարձակ ֆանտազիայով, գունների հարստութեամբ, գեղարվեստականորեն պատկերելու ընդունակութեամբ: Դրա հետ միասին նա հոեատորական փայլուն շնորք ունի: Այդ բոլորը նրա պոեմի համար հսկայական հաջողութիւն էին ապահովում հոմեական ընթերցողների շրջանում: Նույնիսկ «նոր» ոճի հակառակորդ Քվինտիլիանուսը նշում էր կուկանուսի «խանդավառութիւնը» և «հուզումնալից լինելը», նրա «փայլուն սենտենցները», թեպետև ավելացնում էր, որ կուկանուսը «ավելի արժանիք ունի, որ նրան հետևեն հոեատորները, քան թե պոետները»: Այդ կարգի դատողութիւններն առաջացրին Մարցիալիսի ծաղրական էպիգրամը, որը կազմված է որպէս մակադրութիւն կուկանուսի երկերի հրատարակութեանը.

Կան մարդիկ որ ինձ բանաստեղծ ընն անվանում

Ինձ բանաստեղծ է համարում այս առեատրականը, որը և ինձ վաճառում է:

Կուկանուսին մի շարքում էին դասում վերգիլիուսի և Հորացիուսի հետ, ընթերցում էին դպրոցում, մեկնաբանում էին: Այդ փառքը պոետին ուղեկցում էր և Միջին դարերի ընթացքում: Բայց կուկանուսի պոեմն առանձնակի ուշադրութեամբ էր օգտվում XXVII—XXVIII դ. դ., անգլիական և ֆրանսիական բուրժուական ուղղութիւնների ժականակաշրջանում, երբ այն ընկալվում էր իբրև ուսուցիչականութեան և դասպոսիիզմի հանդեպ ատելութեան մանիֆեստ: Ֆրանսիական ուղղութիւնի ազգային գլարդիայի թրերի վրա փորագրված էր կուկանուսի տողերից մեկը:

Օտոբիկյան փիլիսոփայութեամբ հրապուրվող արիստոկրատական շրջաններին մոտ էր կանգնած այդ ժամանակի մի այլ հայտնի պոետ, երգիծաբան Ավլուս Պետրիուս Ֆլակուսը (34—62). նա աշակերտել էր այն նույն փիլիսոփա Կոռնուտին, որի մոտ սովորել էր և կուկանուսը. և փիլիսոփա դաստիարակի հետ սերտ բարեկամութիւնը, Պետրիուսի սեփական խոստովանութեամբ, վճռական դեր է խաղացել նրա անձնավորութեան կազմակերպ-

ման մեջ: Լինելով համեստ և ամոթխած՝ նա ապահովված գրասեռի խաղաղ կյանք էր վարում, մշտական շփման մեջ գտնվելով ստորիկյան ուսմունքի ակնաւոր հետևորդների հետ: Պերսիուսը գրում էր քիչ և դանդաղ. մի փոքրիկ ժողովածու վեց երգիծանքից, որ կազմեց նրա գրական փառքը, հրատարակվեց նրա մահվանից հետո՝ Կոնստանտինոպոլիսում:

Պերսիուսն իրեն համարում է Լուցիլիուսի և Հորացիուսի շարունակողը: Ըստ անտիկ վկայության, նա իր երգիծաբանի կոչումն զգաց, երբ ծանոթացավ Լուցիլիուսի երկերի հետ, և նրա ժողովածուի առաջին-ծրագրային-երգիծանքն սկսվում է Լուցիլիուսից փոխ առնված բանաստեղծությամբ: Այդ երգիծանքը նվիրված է գրական հարցերին: Այն ուղղված է բովանդակագուրկ փաշտիկեցրած պոեզիայի, փքուն դեկլամատորների և ալեքսանդրիզմի հետևորդների դեմ, իսկ ալեքսանդրիականությանը ձեռնադրում էին բաղում անվանի դիլետանտներ, այդ թվում և Ներոնը: Պերսիուսը նկարագրում է ոեցիտացիայի պատկերը. ահավասիկ պոետը, «նոր տողայով, ամբողջովին սպիտակազգեստ և մատին սաքոտնիկ, կարծես իր ծննդյան օրը լինի», կարդում է իր ոտանավորները, «կոտրտվելով և վալաշոտ աչքերը ոլորելով»։ Հասարակությունը («խռպոտ և վիթխարի Տիտուսներ») թփրտում է հիացմունքից, երբ պոեմները «թափանցում են և խտուտ են ածում ներսը իրենց թրթռուն ոտանավորներով»: Իսկ զավաթն առաջին «ոբեկ մեկը մանիշակագույն թիկնոցն ուսերին, թլփատ կերպով խնթխնթացնելով որեւէ նեխվածք, ատամների արանքից բամում է Ֆիլիդի, Իսիսիպիլի և այդ կարգի այլ տխուր պատմություններ, ինչպիսին որ կգտնվեն պոետների մոտ, աղավաղելով բառերն իր քնքշացրած արտասանությամբ»: Մնացած մյուս երգիծանքները էթիկական բովանդակություն ունեն — աղոթքի և մարդկանց ցանկությունների, փիլիսոփայության կենսական նշանակության, ինքնիմացության, իսկական ազատության, արտաքին բարիքներից օգտվել կարողանալու մասին: Կայսրության ժամանակի երգիծաբանը քաղաքական թեմաներ չի շոշափում, իրեն սահմանափակելով գրականության և անհատական բարոյականության հարցերով: Այդ նրան մոտեցնում է Հորացիուսին, բայց Պերսիուսի երգիծանքները զուրկ են այն անհատական-ինտիմ տոնից, որով գունավորված են Հորացիուսի երգիծանքները: Պերսիուսի մեջ անհատական տարրը չնչին է և օրգանապես կապված չէ դատողությունների հետ, որոնք կաղ-

մում են նրա երգիծանքների հիմնական բովանդակությունը: Ինչպես և Հորացիուսը, նա սովորաբար սկսում է մասնավոր օրինակով կամ անձնական դիմումով, բայց այնուհետև անցնում է վերացական հարցերի քննարկմանը, ընդ որում խստորեն հետևում է ստոիկյան սկզբունքներին: Պերսիուսի էթիկական երգիծանքները իրենցից ներկայացնում են դիատրիքներ, փիլիսոփայական դեկլամացիաներ, որոնք Հորացիուսական օրինակով աշխուժացված են բաղձաթիվ նկարագրություններով, ուրվագծումներով, դիալոգներով: Ավագանու քնքշածությունը, նրա մեջ կենսական լուրջ հետաքրքրության բացակայությունը, վատ և շահամուլ ցանկությունները, ազահուկությունն ու պերճանքը, ժլատությունն ու սնոտիապաշտությունը՝ սրանք են երգիծանքի հիմնական օրելիները: Բայց, բացառյալ առաջինից, դրական երգիծանքից, Պերսիուսի ուրվագծումները արիստական բնույթ ունեն, առանց հոռմեական արդիականության պարզորեն կոնկրետ գծերի: Որոշակի անձնավորությունների վրա հարձակվելուց երգիծաբանը ձեռնպահ է մնում: Ստեղծվում է որոշ շարժվելի վերացական-ուսուցողական տոն, որով մատուցվում է Ստոաչի դպրոցական իմաստությունը: Այս բոլորով հանգերձ Պերսիուսը լուրջ և անկեղծ գրող է և շատ հեռու է Սենեկայի արհեստական կեցվածքից: Ընդելը, որը խիստ բացասական գնահատական է տալիս հոռմեական կայսրության փիլիսոփաներին, և մասնավորապես Սենեկային (տես քաղվածքը 274—275 էջերում), Պերսիուսին զատել է որպես բացառություն: «Փիլիսոփաներից միայն շատ քչերն էին, ինչպես Պերսիուսն էր, որ հարվածում էին գոնե երգիծանքի մորակով իրենց ալյասերված ժամանակակիցներին»*:

Պերսիուսի ռճը յուրակերպ է: Լինելով կլասիցիստ իր համակրանքով, Պերսիուսը չի հավանում «նոր» ոճի սեթեկեթեանքն ու «սենստենցների» ետեից ընկները: Անտիկ կենսագրի ասելով, նա «չէր հրապուրվում Սենեկայի շնորքով»: Այնուամենայնիվ «նոր» ոճը նրա վրա մեծ ազդեցություն ունեցավ: Խիստ և առնական արտահայտություններ ձգտման մեջ նա որոնում է ուժեղ, զգալնորեն պայծառ կերպարներ, բայց ոչ թե պաթետիկայի պլանում, այլ մտերմական «ստորին» ոճի բնադավառում: «Ցածր լինելու» մոմենտը համակում է բոլոր երգիծանքները, հաճախ անց-

* Фр. Энгельс. Бруно Бауэр и раннее христианство, Соч., т. XV, 1935, 607.

նկելով վերամբարձ ոճի պարողիային: Ժողովածուն ուղեկցվում է «նախնորգանքով», որ հեղինակը, իբրև «կիսատղետ» իրեն հակադրում է պրոֆեսիոնալ պոետներին. «ես իմ շրթունքները չեմ ուղղել ձիու աղբյուրում (ծաղրանմանողական թարգմանություն Մուսաների աղբյուրի — Հիպոկրենի) և չեմ հիշում, կարծես թե դառանցել եմ երկգլխանի Պառնասի վրա»: Ստացված է յուրակերպ շրջադարձված «նոր» ոճ, դժվարացված, բեկբեկումներով, ամբողջովին պարուրված անսպասելի փոխաբերություններով և համեմատություններով: Վերացական տերմինները փոխարինվում են կոնկրետ բառերով: Խոստանալով երևակայական գրուցակցին ազատել նախապաշարումներից, Պերսիուսը ասում է, որ «հին տառիկներին կկորզի նրա թոքերից»: Այս արհեստական ոճը շատ է բարդացնում Պերսիուսի երգիծանքները հասկանալը, մանավանդ, որ հեղինակը դիտմամբ հատում է մի մտքից մյուսին անցները, պատկերները ձնշելով արագ տեմպի մեջ: Ուստի Պերսիուսի վրա հաստատվել է «մութ» հեղինակի, հոռմեական ամենադժվար ըմբռնելի պոետներից մեկի համբավը: Այնուամենայնիվ ժամանակակիցները նրա ժողովածուն հիացմունքով բնորոշեցին: Երգիծանքների բարոյական բովանդակությունը նպաստեց նրանց ժողովրդայնությունը ոչ անտիկ ժամանակներում և Միջին դարերում, և դրանք մեզ են հասել բազմաթիվ ձեռագրերով, ծավալուն մեկնաբանություններով:

4. ՊԵՏՐՈՆԻՈՒՍ

Միջնադարյան որոշ ձեռագրերում պահպանվել են հատվածներ մի խոշոր պատմողական երկից, որը անտիկ գրականության ամենատուշագրավ հուշարձաններից մեկն է եղել: Այդ երկի ձեռագրերը վերնագրում են Saturae («Երգիծանքներ») կամ հունական հղանակով՝ Satyricon («Երգիծական վիպակ») կամ, թերևս «Երգիծական վիպակներ»)*: Նոր ժամանակի գրականագիտական տրադիցիայում հաստատվել է «Սատիրիկոն» վերնագիրը: Պատմական և կենցաղային մատնանշումները, Լուկանուսի պոեմի գրքերի դեմ գրական բանավեճի առկայությունը, տվյալների ամ-

* Խիստ ասած՝ Satyricon երեսից ներկայացնում է հոգնակի թվի սեռական հոլովը. ևնակատար վերնագիրը պետք է հնչելիս լինե՞ր՝ «Ն» գիրք երգիծական վիպակի [վիպակների]», (Ն-ը՝ գրքերի մեզ անհայտ թվին է, որից կազմված է եղել այդ երկը):

բողջ հանրագումարը, որոնք կարող են խրոնոլոգիական թվագրության հիմք ծառայել, հնարավորություն են տալիս այդ երկը վերագրել Ներոնի կառավարման վերջին տարիներին կամ Ֆլավիոսների զինաստիարակի սկզբին: Ձեռագրերում հեղինակ է անվանված ոմն Պետրոնիուս Արբիտ. այդ նույն անունը մենք հանդիպում ենք ուշ-ամառիկ շրջանի հեղինակների «Սատիրիկոնից» արած քաղվածքներում:

Տակիտուսի «Աննալներում» հաղորդում կա Ներոնի ժամանակի մի հույժ ցայտուն դեմքի մասին, որը կրում էր Գալուս (ըստ այլ աղբյուրների՝ Տիտուս) Պետրոնիուս անունը: Ըստ Տակիտուսի խոսքերի այդ Պետրոնիուսը «ցերեկին անց էր կացնում քնած, գիշերը՝ գործի և զվարճությունների մեջ. եթե ուրիշները փառքի են հասնում իրենց բարի ձգտումներով, ապա նա այդ ձեռք էր բերել պարապության մեջ. նրան չէին համարում վատնող ու շռայլող, ինչպես այդ լինում է կյանքը խնջույքների մեջ անցկացնողների համար, այլ համարում էին՝ նրբագեղ հաճույքների վարպետ: Նրա խոսքերի և արարքների անկաշկանդ և որոշ չափով անփույթ ազատությունը անկեղծ անմիջականության գրավիչ երանգն էր հաղորդում դրանց: Սակայն վաֆլիսիակի պրոկոնսուլի, իսկ այնուհետև և կոնսուլի պաշտոնում, նա եռանդ և գործարարություն հանդես բերեց: Այնուհետև վերստին ընկղմվելով արատների մեջ — կամ արատներին նմանեցնելու, — նա բնգունվեց Ներոնի մերձակիցների ամենանեղ շրջանը, որպես նրբագեղության արքիտեկտ, և Ներոնը իսկական հաճույք և վայելք էր զգում միայն այն ճոխություններից, որոնք Պետրոնիուսի հավանությունն էին ստանում»: Այդ հանգամանքը գրգռեց Տիգելինուսի՝ կայսրի ամենակարող սիրեցյալի՝ նախանձը: Պիսոնի դավադրությունը հայտնաբերելուց հետո, Տիգելինուսը հոգ տարավ կասկածներ գրգռել իր ախույանի դեմ և Պետրոնիուսը վճռեց կամովին մահ ընտրել: «Նա չէր շտապում բաժանվել կյանքից, — պատմում է այնուհետև Տակիտուսը, — և, բանալով իր երակները, մերթ փաթաթում էր դրանք, երբ ցանկանում էր, մերթ վերստին բացում: Նա գրուցում էր բարեկամների հետ, բայց ոչ լուրջ նշույթի մասին, և ոչ էլ այն միտումով, որպեսզի ոգու արիության փառք վաստակի: Նա ունկնդրում էր ոչ թե հոգու անմահության կամ փիլիսոփայական ճշմարտությունների մասին դատողությունները, այլ թեթևամիտ պոեզիա և դատարկ ոտանավորներ: Ստրուվոններին — ոմանց առատորեն պարգևատրեց, ուրիշներին

հրամայեց զանակոծությամբ պատժել: Նա կերակուր չաշակեց, աշուհեալ քնին հանձնվեց, և նրա մահը, իրականում ստիպողական լինելով, նման էր բնական մահվան: Իր կտակով Պետրոսիուսը նկարագրում է Ներոնի անառակությունները և կոտակն ուղարկում է կայսրին:

«Նրբագեղության արբիտրի» այդ անկաշկանդ-անկեղծ և պաշարյուն-արհամարհող կերպարանքը, այդ յուրակերպ անտիկ «ղենդին», արտակարգորեն հարմար է գալիս այն պատկերացմանը, որ կարելի է կազմել «Սատիրիկոնի» հեղինակի մասին հենց երկի հիման վրա: Եվ որքանով տրագիցիան «Սատիրիկոնի» հեղինակ Պետրոսիուսին «Արբիտր» մականունն է տալիս, պետք է միանգամայն հավանական համարել, որ այդ հեղինակը միևնույն անձնավորությունն է, որի մասին պատմում է Տակիտոսը: «Սատիրիկոնը» «մենիպյան երգիծանքի», պատմողականության ձևն ունի, որ պրոզան հերթագայում է ոտանավորների հետ, բայց քստ էության այն շատ հեռու է անցնում «մենիպյան երգիծանքների» սովորական տիպից: Այդ «ստորին» — կենցաղային բովանդակություն ունեցող երգիծական վեպ է: Անտիկ գրականության մեջ այդ վեպը մեկուսացած է, և մենք չգիտենք, Պետրոսիուսը նախորդներ ունեցել է, թե ոչ: Պատմագրական կապերի տեսակետից հույժ հատկանշական է, որ Պետրոսիուսը կենցաղային բովանդակություն ունեցող վեպը կառուցում է որպես «շրջադարձում» հունական սիրավեպի, պահպանելով նրա սյուժետային սխեման և մի շարք առանձին մոտիվներ: «Վերամբարձ» ոճ ունեցող վեպը փոխադրվում է «ստորին» պլան, որը բնորոշ է անտիկ ժամանակի կենցաղային թեմաների մեկնաբանման համար: Այդ տեսակետից «մենիպյան երգիծանքի» ձևը, վերամբարձ ոճի պատմողականության ծաղրանմանության համար արդեն տրագիցիոն դարձած լինելով, պատահական չէր: Բայց «Սատիրիկոնը» գրական ծաղրանմանություն չէր՝ սիրավեպերը ծաղրելու իմաստով: Նրան օտար է և այն բարոյականացուցիչ կամ մերկացուցիչ դրույթը, որը սովորաբար բնորոշ էր «մենիպյան երգիծանքների» համար: «Շրջադարձելով» սիրավեպը, Պետրոսիուսը ձգտում է միայն ընթերցողին զբաղեցնել իր նկարագրությունների անողոր անկեղծությամբ, որը հաճախ հեռու է անցնում այն սահմանից, որը պատշաճ էր համարվում լուրջ գրականության մեջ:

«Սատիրիկոնը» ծավալուն երկ է։ Պահպանված հատվածներն սկսվում են 14-րդ (կամ, թերևս, 13-րդ) դարից և մինչև վերջի վերջը չեն հասնում։ Ամբողջի ծավալի մասին տեղեկություններ չկան։ Այն մասում, որը մեզ հայտնի է, պատմվում է առաջին դեմքով, վեպի հերոս էնկոլպիոսի անունից։ Նա կուլտուրական հասարակության ապագասկարգաչնացած, շրջմոլիկ և ռճրագործ դարձած ներկայացուցիչն է։ Էնկոլպիոսը պղծել է տաճարը, կողոպտել է վիլան, սպանություն է կատարել, զլադիատոր է եղել։ Ճակատագիրը նրան քաղաքից քաղաք, մի գոթարտությունից մյուսն է նետում, և մի վայրում ապրելով, նա գերադասում է դրանից հետո արգեն շերեալ նրանց, ում նա այնտեղ հանդիպել է։ Այդպիսին է այդ կենցաղային «ստորին» հերոսը, սիրավեպերի իդեալական դեմքերի այդ լիակատար հակապատկերը։ Ինչպես ենթադրվում է վեպում, էնկոլպիոսին հետապնդում է աստվածություն «ցասումը», ընդ որում այդ մի աստվածություն է, որը կապ ունի սիրո հետ, բայց այդ չի լինի արգեն ոչ էրոսը ոչ էլ Ափրոդիտեն, այլ ավելի «ստորին» կարգի աստված՝ Պրիապոսը։ Սիրավեպերում միշտ սիրահարված զույգ կա. էնկոլպիոսին ուղեկցում է,— գոնե «Սատիրիկոնի» մեզ հասած մասերում,— կանաչիակերպ մի աղա՝ Հիտոնը։ Այդ «զույգին» տարբեր էպիզոդներում միանում է որևէ երրորդ շրջմոլիկ, որը երբեմն խախտում է էնկոլպիոսի և Հիտոնի փոխադարձ համաձայնությունը։ Հիմնական պերսոնաժները ամեն տեսակի փորձանքների են ենթարկվում, իրենց «գեղեցկության» պատճառով, մերթ անջատվում են, մերթ վերստին միանում։ Փոթորիկ, նավարկում, երևակայական ինքնասպանություն՝ վիպական արկածների այդ ապարատը առկա է և «Սատիրիկոնում»։ Բայց այդ բոլորը սյուժեի կմախքն է միայն, որի շուրջը կենտրոնացված են մեծ քանակությամբ էպիզոդներ, որոնք կազմում են վեպի հիմնական հետաքրքրությունը։ Հերոսներն ընկնում են բազմազան արարքների մեջ և պատահում են տարբեր պերսոնաժների. հեղինակը պատկերում է որջեր և գաղտնի պաշտամունքների շվաշտանքներ, տալիս է հրապարակների կամ մանր պանդոկների խաչտառակության տեսարաններ, տանում է նավի ներսը և պատկերասրահը, դուրս է բերում կախարդուհիներ և կավատուհիներ, սիրային արկածներ որոնողների տուն, ժառանգություն որոնողներ, պորտաբույծներ և գողեր, ստրուկներ և ազատագրվածներ, նավատիրներ և զինվորներ, վերջապես ինտելիգենտ պրոֆեսիայի ներ-

կայացուցիչներ՝ փոքր քաղաքի ճարտասանության դասատու և անհաջողակ թափառական բանաստեղծ։ Դրանք այն կերպարներն ու սխտուպիաներն են, որոնք սովորաբար հանդես էին գալիս անտիկ դրականության «ստորին» ժանրերում՝ անեկդոտում, նո- վելում, ատելանայում, միմում։ Դրանք շարելով վիպական սյու- ժեի առանցքին, Պետրոսիուսը մեծածավալ երկ է ստեղծում, որն աչքի է ընկնում պատկերման աշխուժությամբ և կենցաղի լայն ընդգրկմամբ, ճիշտ է, առավելապես սահմանափակված հոգեա- նան կյանքի «ստորին» կողմերով։ Պատմելու հիմնական ընթաց- քին երբեմն միանում են ընդմիջարկված նովելներ, մատուցված որպես գործող անձանցից որեէ մեկի պատմվածք։ Այդպիսիք են, օրինակ, պտտվող-գալլի կամ վամպիր-կախարդուհու մասին «հրաշքի» պատմությունները, շարադրված արետալոգիայի բոլոր կանոններով «ականատեսի» անունից, կամ համաշխարհային գո- կանության մեջ հռչակավոր «էփեսացի մատրոնայի» մասին նո- վելը (անմխիթար այրին, որ գերեզմանի դամբարանում սգում էր ամուսնու դիակի վրա, կապ է հաստատում իրենից ոչ հեռու, մահապատժի ենթարկվածների դիակները հսկող՝ զինվորի հե- նրը այդ դիակներից մեկը գողանում են, այդին տալիս է իր ամուսնու դիակը կորուստը փոխարինելու համար)։ Պահպանված էպիգրամները ծավալվում են հարավային իտալիայում, սկզբում Կամպանիայի մի փոքր քաղաքում, այնուհետև՝ ծովային ճանա- պարհորդությունից հետո՝ Կրոտոնում։ Բայց մենք գիտենք, որ վեպի գործողության վայրերից մեկը եղել է Մասիլիան (Մարսե- լը) և չի բացառվում այն հնարավորությունը, որ Պետրոսիուսն իր հերոսին ուղևորել է և Արևելքի երկրները։ Գործողությունը վերադրված է մոտ անցյալին, մոտավորապես Տիրերիուսի կառա- վարման վերջին շրջանին, բայց նախորդ սերնդի անվան տակ նկարագրվում են հեղինակի ժամանակակիցները, և այդ աեսա- կետից վեպը զերծ չէ մանր անախրոնիզմներից։

Պետրոսիուսի պատմողականությունն իր տոնով բաղմազան է. այն մերթ պահպանում է լիակատար կենսական նատուրալիս- տական ոճը, մերթ ծաղրանկարի և մշուս ժանրերի (էպոս, միմ) ծաղրանմանողության բնույթ է ընդունում, մերթ անցնում է ֆան- տաստիկ գրոտեսկի։ Այդպիսին է, օրինակ, Կրոտոն քաղաքի նկարագրությունը. այդ քաղաքում հարգվում են միայն ամուրի- ները և անղավախները, և ուր բնակչությունը բաժանված է «որ- սացողների», այսինքն՝ ժառանգություն որոնողների և «որսաց-

վողները»՝ անդալակ ժառանգատունների: Վեպի թափառական հերոսները այդ քաղաքում ապրում են որոնողների հաշվին, և մեզ հասած վերջին հատվածներում պերսոնաժներից մեկին իր երեւակայական հարստութիւնները կտակում է այն կրոտոնցիներին, որոնք կհամաձայնվեն հրապարակորեն ուտել իր դիակը:

Պետրոնիուսը պատկերման ամենամեծ ուժի է հասնում «խնջույք Տրիմալխիոնի մոտ» Էպիկուրում: Վեպի գրեթե միակ անբողջութեամբ պահպանված այդ Էպիկուրում նկարագրվում է ազատագրված ստրուկների միջավայրը: Մեր թ. I դարում, երբ հին արխատկրատիան չքանում էր, իսկ նորը տակավին նոր էր ծնունդ առնում, ազատագրված ստրուկների դասը մեծ նշանակութիւն ստացավ կայսրութեան տնտեսական և հասարակական կյանքում, գործոն մասնակցութիւն ունենալով քաղաքային և նույնիսկ պետական կառավարման գործում (մանավանդ Կլավդիոս Կալսրի օրոք)*: Պետրոնիուսն այդ հարստացող ազատագրվածների վրա թափեց պալատական էսթետի ամբողջ արհամարհանքը: Հարուստ նորեկուկի խնջույքի թեման նոր չէր, բայց «Սատիրիկոնում» արտակարգորեն ընդարձակ մշակում է ստացել: Նրա կենտրոնական դեմքը՝ ինքը խնջույքի տեր՝ Տրիմալխիոնն է: Անցյալում ստրուկ, սիրիացի մի աղա, որն իր տերերի սիրային զվարճութիւնների համար էր ծառայում, դարձավ տիրոջ սիրելին, ազատագրվեց, ժառանգութիւն ստացավ և տււտրական հաջողակ գործողութիւններով հակայական կարողութիւն վաստակեց: Նրա իր համար կազմած գերեզմանաքարի արձանագրութիւնը պարունակում էր հետեւյալ խոսքերը՝ «Նա ելել է մանր մարդկանցից, թողել է երեսուն միլիոն սենտերց և երեք չիլիսիլ ոչ մի փիլիսոփայի»: Այդ կերպարը մատուցված է բազմակողմանիորեն. մենք իմանում ենք Տրիմալխիոնի կյանքի պատմութիւնը՝ նրա տնտեսական հզորութիւնը («չկա մի բան, որ նա գրսից

* 56 թ. ազատագրվածների հարցը բնիվում էր սենատում և ոմանք պահանջում էին նվազեցնել նրանց իրավունքները: Ուրիշներն առարկում էին՝ «Այդ դասը լաճորեն տարածված է. նրանով են մեծ մասամբ համալրվում տրիբները, դեկուրիաները [պետական մանր պաշտոնյաների կուրիաները], կառավարական անձանց և բրմերի ծառայողները, նույնիսկ հաւաքազօլում են քաղաքի կոդորոսներ [պահակ]. նույնպէս և հեծյալների մեծամասնութիւնը և շատ ու շատ սենատորներ իրենց ծագումով ուրիշ տեղից չեն սկիզբ առնում: Եթէ դատենք ազատագրվածներին, ապա ակներե կդառնա ազատածինների սակավութիւնը» (Тацит, Анналы, кн. XIII, гл. 27): Ներոնը համաձայնեց այս վերջին կարծիքի հետ:

գնի՝ ամեն ինչ տանն է պատրաստվում»), նրա տնտեսավարական և կալվածքները կառավարելու եղանակները, նրա մասնավոր կյանքը, վերաբերմունքը՝ կնոջ, ստրուկների, դասաչին ընկերների հանդեպ: Տրիմալխիոնի ապարանքի ամբողջ պերճանքի, նրա խնջույքի, ամեն մի արարքի մեջ հեղինակը դրսևորվում է անճաշակություն, քաղաքավարության իսպառ բացակայություն, տգիտություն, սնոտիապաշտություն, հակումն դեպի կոպիտ հաճույքները: Պետրոնիուսի գեղարվեստական տակտը նրան չափազանց մոռյլ գույն չի հատկացնում: Տրիմալխիոնը ոճրագործ չէ, նույնիսկ շար մարդ չէ, բայց նրա յուրաքանչյուր քայլը՝ թելադրված լինի այդ նորելուկ հարուստի սնապարծությանը կամ բնական բարեգթությանը, նրա մեջ երևան է բերում նախկին ստրուկին: Այդ վարպետորեն կազմած, ամենադաժան հեղնանքով լեցուն բնութագրության մեջ արիստոկրատիան, դուրս մղվելով տնտեսապես և քաղաքականապես, վրեժխնդիր է լինում, ընդգծելով իր մշտավոր և էսթետիկական կուլտուրայի գերազանցությունը:

Տրիմալխիոնի հյուրերը (եթե չհաշվենք վեպի գլխավոր պերսոնաժներին)՝ նույնպիսի ազատագրվածներ են, միայն փոքր մասշտաբի: Այդ միջավայրն է, որից ելել է Տրիմալխիոնը: Նյանք բնութագրված են համառոտակի, բայց ոչ պակաս արտահայտիչ. նրանք «հասարակ մարդիկ» են, անկիրթ և սնոտիապաշտ, սահմանափակ հորիզոնով, կոպիտ ճաշակով, բայց ոչ առանց գործնական խելքի: Հետաքրքրական է, որ այստեղ բնութագրման միջոցներից մեկը լեզուն է ծառայում: Ազատագրվածներն արտահայտվում են ոչ կոկիկ և ընդհատ ֆրազներով, լատիներեն լեզվի քերականական նորմաների բազմաթիվ շեղումներով, հունարեն բառերը խառնում են լատիներենին (ստրուկները մեծ մասամբ հունա-արեևլյան երկրներից էին), առածներ և սրախոսություններ են տեղում: «Ստորին» պերսոնաժների «գոհիկ» լեզվով բնութագրման այդ մեթոդը «Սատիրիկոնը» դարձնում է մեզ քիչ հայտնի «ժողովրդական» լատիներենի արտակարգորեն արժեքավոր աղբյուր:

Պետրոնիուսի վեպի գեղարվեստական արժանիքների շարքում պետք է դասել նաև այն հանգամանքը, որ հեղինակը կարողացել է ցայտուն կերպով պատկերել իր ժամանակի սոցիալական կյանքի մի շարք նշանակալից պրոցեսները: Ազատագրվածների նշանակութան աճը, իտալիայի տնտեսական դեպրեսիան, որի մասին գանգատվում են Տրիմալխիոնի հյուրերը, վերնախավի ամու-

րի կյանքն ու անդավակությունը, արեւելյան կրօնների լայնորեն տարածվելը, արվեստների անկումը, — այս բոլորը հոռմեական ստրկատիրական հասարակության քայքայման էական կողմերն են: Պետրոսիւսն ի վիճակի չէ զատել այդ մոմենտները, դրսևորել դրանց էությունը և ցույց տալ հարկ եղած հեռանկարը, նա այդ մատուցում է «ստորին» կարգի նատուրալիստական մանրամասնությունների հետ հավասարապես, բայց միայն գեղարվեստական ֆիքսացիայի ուժն արդեն «Սատիրիկոնին» պատվավոր տեղ է ապահովում ամբողջ ուշ-անտիկ գրականության մեջ. այդ նրա այն հուշարձանն է, որն ամենից շատ իրավունք ունի ուսուցիտական կոչվելու:

Հասարակական քայքայման պայմաններում աշխարհը գեղարվեստորեն տեսնելու այդ սրությունը այս կամ այն չափով հոռետեսորեն է գտնավորված: Պետրոսիւսի համար այդ սկեպտիկ-արհամարհական վերաբերմունքի երանգ է ստանում, ուղղված դեպի ամբողջ շրջապատը: Ուսանավորների պարտիաները, որոնք վեպի մեջ են մուծված «մենիպյան երգիծանքի» ոճին համապատասխան, հաճախ ծառայում են որպես գործողության ընթացքի լիրիկական մեկնաբանություններ և ավելի հստակ են դարձնում հեղինակի աշխարհագրացությունը, որքանով նա կորցրել է իր հավատը դեպի սովորական արժեքները: Դատարանները կաշառվող են, օրենքներն՝ անուժ փողի իշխանության առաջ, բարեկամությունը — դատարկ խոսք է, մարդկանց միջև հարաբերությունը՝ կեղծիք, միմեական՝ պիեսի խաղ: Գերբնական աշխարհի հավատը միայն միջոց է ծառայում հավատացյալների հեգնական բնութագրության համար: «Մեր մարդն այնքան լեցուն է կենդանի աժողածներով, — ասում է Պրիապուսի երկրպագուներից մեկը, — որ այստեղ ավելի հեշտ է ասածու հանդիպել, քան մարդու»: Աստվածների վերաբերյալ Պետրոսիւսը էպիկուրյան հայացքների կողմնակից է՝ «աստվածներին սարսափն է ստեղծել»: Փիլիսոփայական սխտեմներից ամենից շատ նրա համակրանքին է արժանանում էպիկուրականությունը, գերբնական ուժերի իր ժխտմամբ և վայելքների կոչով, բայց այդ վայելքները Պետրոսիւսն ըմբռնում է ավելի դեհիլի իմաստով և ըստ էության նա անտարբեր է դեպի փիլիսոփայությունը:

Պետրոսիւսին ամենից շատ հետաքրքրում է արվեստների ճակատագիրը: Նա բազմիցս անդրադառնում է այդ հարցին, դատողություններ անելով իր պերսոնաժների բերանով կերպարվես-

տի, ճարտասանության և պոեզիայի անկման մասին: Հեղինակի ճաշակը խիստ կլասիկական է, և «նոր» ոճը նրան թվում է «դատարկահնչյուն», խոսքի իսկական արվեստի անկում: «Սատիրիկոնից» մեզ հասած հատվածները սկսվում են նորաձև «ասիակահոսության» դեմ ուղղված էնկոլպիոսի դեկլամացիայով: Էնկոլպիոսը կարծում է, որ պրակտիկության անկման գործում մեղավորը ճարտասանական դպրոցն է, որը կտրվելով կյանքից, իր սաներին չի սովորեցնում լրջորեն աշխատել խոսքի վրա. ճարտասանության դասատու Ագամեմոնը արդարանում է, մատնացույց անելով ծնողների անհոգությունը, որոնք պահանջում են արագ և հեշտ ուսուցում: Պոեզիայի թեման քննվում է գլխավորապես պահպանված հատվածների երկրորդ մասում, երբ էնկոլպիոսի և Հիտոնի ուղեկից է դառնում թափառական պոետ Էվմոլպոսը. սա բոլոր հանդիպողներին ձանձրացնում է իր բանաստեղծական ղեղումներով: Դրանց թվին է պատկանում «Քաղաքացիական պատերազմի մասին» պոեմը: Էվմոլպոսը քննադատում է այն պոետներին, որոնք այդ սյուժեն մշակում են պատմաբանների եղանակով, առանց ներգրավելու դիցաբանական ապարատը (նկատի է առնվում, իհարկե, Լուկանոսը), և սեփական պոետիկական մեկնաբանում է տալիս քաղաքացիական պատերազմի առաջացման թեմային, պարուրելով այն դիցաբանությամբ և արդարացնելով Կեսարի գործողությունները: Դրանով Պետրոնիոսը, հավանաբար, երկու նպատակ էր հետապնդում՝ բանավիճ Լուկանոսի հետ և ծաղրանմանեցնում իր ժամանակի շնորհազուրկ կլասիկականներին:

Ի միջի ալուց Պետրոնիոսի համար կլասիկականությունը անցյալի հարգանքի մի տուրք էր, որի իդեալները նա կորցրել էր, և ոչ թե ծրագիր գրական պրակտիկայի համար: Նրա սեփական լողունգը՝ նատուրալիստական անկեղծությունն էր: Նա մղելով բարոյախոսական քննադատության հանդիմանությունները («Վատոններ»), նա իր երկն անվանում է «նոր՝ ըստ իր անկեղծ անմիջականության». այդ նույն տեքստին է (simplicitas — բառացի «պարզություն»), որը գործադրում է Տակիտոսը, բնութագրելով Պետրոնիոսին: «Իմ մաքուր խոսքի մեջ, — շարունակում է հեղինակը, — ուրախ գրացիան է, իմ լեզուն պարզ ուղղամտությամբ քարոզում է այն, ինչ որ անում է ամբողջ ժողովուրդը»: Այդ ինքնաբերությամբ միանգամայն ձիշտ է: Նվ, իրոք, Պետրոնիոսը արձակ և բանաստեղծական

ձեի անհամատեղելի վարպետ է, որը միակերպ հեշտությամբ տիրապետում է ամենաբազմազան գրական ոճերի: Ճիշտ է և վեպի գրական տեղեկեցյանքի վերաբերյալ մասնանշումը: Բայց դրա հետ միասին Պետրոսիուսը մերկացնում է իր էսթետիզմի նիհիլիստական դատարկությունը և այն կառավարող վերնախավի լիակատար քայքայումը, որին նա պատկանում էր:

Ինչպես մենք միշտ ընդգծել ենք, «Սատիրիկոնը» պահպանվել է հատվածորեն, երբեմն շատ կցկտուր: Մենք չգիտենք վեպի ոչ սկիզբը, ոչ վերջը, իսկ մեզ հասած մասը, բացառյալ «ձնշուշք Տրիմալխիոնի մոտ»-ից շարադրման զգալի բացեր ունի: XVII դ. վերջին ֆրանսիական սպա Նոզոն փորձեց այդ ներքին բացերը լրացնել և հորինել սկիզբը և վերջը, իբր թե իր գտած լիակատար ձեռագրի հիման վրա: Այդ կեղծարարությունը անհապաղ երևան հանվեց: Այնուամենայնիվ Նոզոնի երեակայական «լրացումները» շարունակում են գործել հանրամատչելի հրատարակություններում և մասնավոր «Սատիրիկոնի» թարգմանություններում՝ հայտն «ամբողջականության»: Մեր ընթերցողին պետք է նախադգուշացնել, որ Չուլյոյի թարգմանությունները (1882) և «Всёмирная литература»-յի հրատարակությունը (1924) աղճատված են Նոզոնի ընդմիջարկումներով (1924 թ. հրատարակության մեջ այդ ընդմիջարկումները նշված են նրանով, որ առնված են ուղիղ փակագծերի մեջ):

5. ՖԵՐՐՈՒՍ

Վերնախավի գրական հոսանքների հետ չէր առնչվում առակագիր Ֆերրուսի գործունեությունը: Նա սկզբում ստորով էր, հետո միայն ազատագրվեց Օգոստոս կայսրի կողմից: Մնվել էր Մակեդոնիա պրովինցիայում: Լինելով կիսահույն, նա մանկությունից շփման մեջ մտավ հոռմեական կուլտուրայի և լատիներեն լեզվի հետ: Սկսած առաջին դարի 20-ական թվականներից, նա լույս է ընծայում «Եղոպոսյան առակների» հինգ ժողովածու: Իբրև ինքնուրույն ժանր, առակը մինչ այդ չէր ներկայացված հոռմեական գրականության մեջ, թեպետ գրողները (մասնավոր երգիծաբանները) երբեմն առակային յուրօրինակ մոծում էին իրենց շարադրության մեջ: Ի միջի այլոց, «առակ» տերմինը չպետք է հասկանալ չափազանց նեղ իմաստով. Ֆերրուսը իր ժողովածուների մեջ մտցնում է ոչ միայն «առակներ», այլև անեկդոտային բնույթի գրավիչ պատմվածքներ:

Հունական առակաները հանդես էին գալիս «Եղոպոսի» անվան տակ, որը դրա հետ միասին բազմաթիվ անեկդոտների հերոս էր: Ֆեդրուան այդ նշույթին լատիներեն ոտանավորի ձև էր հաղորդում: Սկզբում սահմանափակվելով փոխ առնված սյուժեներով, հետագայում նա փորձում է անցնել նաև ինքնուրույն ստեղծագործության: «Եղոպոսյան առականեր» վերնագիրը, ըստ հեղինակի հայտարարության, հետագայի դրքերում լոկ ժանրային բնույթի ցուցանիշ է, և ոչ թե սյուժեները Եղոպոսին պատկանելու հատկանիշ: Ֆեդրուսի առակաների ոտանավորի ձևը ռեսպոնդիկական դրամայի հին չամբային չափն է, որը որոշ չափով շեղվում էր հունական տիպից և «բարձր» գրականության մեջ գործածությունից արդեն դուրս էր եկել, բայց սովորական էր հռոմեական թատրոնի մասսայական հաճախորդի համար:

Ֆեդրուսը պլերեական պոետ է: Ընտրելով «Եղոպոսյան» ժանրը, նա իրեն հաշիվ է տալիս դրա «ստորին» բնույթի մասին: Ֆեդրուսը կարծում է, որ առակը ստրուկներն են ստեղծել, նրանք չէին համարձակվում ազատորեն արտահայտել իրենց զգացմունքները և դրանց համար կատակով արտահայտվելու այլաբանական ձև գտան: Սոցիալական երգիծանքի տարրն առանձնապես նկատելի է առաջին երկու ժողովածուներում, որոնց մեջ հերակլոսն է կենդանիների մասին առակի տրագիցիոն տիպը: Սյուժեների ընտրությունը (թեպետ տրագիցիոն), նրանց մշակման բնույթը, խրատի ձևակերպումը — այս բոլորը վկայում են Ֆեդրուսի առակի «ուժեղների» դեմ ուղղված լինելու մասին: Առաջին պիրքն սկսում է «Գալն ու դադր» առակով: Ուժեղի հետ համաշխատակցությունն անհնարին է («Կովը, աչժը, ոչխարը և ուռյուժը»): «Ուժեղների» միջև անհամաձայնությունները «ստորինների» նոր տառապանքներ են բերում («Յուզամարտից վախեցած գորաներ»): Միակ մխիթարությունը այն է, որ ուժը և հարստությունը ավելի հաճախ են վտանգի հասցնում, քան ազքատությունը («Երկու ջորին և կողոպտիչը»): Աղքատների դրության բարելավմանը Ֆեդրուսը չի հավատում. պետական ղեկավարների փոխվելու դեպքում «աղքատներն այլ բան չեն փոխում, բացի տիրոջ անունից («էջը՝ ծեր հովվին»): Այդ արդեն քաղաքական գոնավորում ունեցող առակ է: Ֆեդրուսի մոտ քաղաքական մեկնաբանություն է ստանում նույնպես «Թագավորին խնդրող գորտերի» մասին առակը. ճիշտ է, այն վերագրված է Պիսիտոբատոսի տիրանիային Աթենքում, բայց կազմված է այնպիսի

արտահայտություններով, որոնք ավելի հարմար են դալիս Հոռմի սեպուրիկական ազատությունը կորցնելուն: Առակը վերջանում է խաղաղության կոչով՝ «բաղաքացիներ, համբերությամբ կրեցեք այդ շարիքը, որպեսզի ավելի վատը չգա»: Որոշ բանաստեղծություններում ժամանակակիցները, հավանաբար, կարող էին արդիական ակնարկներ դիտել, թեպետև պոետը հավատացնում է, որ նրա երգիծանքն չի ուղղված առանձին անձնավորությունների դեմ: Օրինակ՝ Հելիոսը (Արեգակը) ուզում է ամուսնանալ. դորտերն աղմկում են՝ «Առանց այդ էլ նա չորացնում է բոլոր ճահիճները, իսկ ի՞նչ կլինի, եթե նա զավակներ ունենա»:

Առաջին երկու ծողովածունքը լույս տեսնելուց հետո հեղինակը տուժեց իր համարձակության համար. նա զոհ դարձավ Տիրերիոս կայսրի ժամանակ հանկարծակի իշխանավոր դարձած Սեյանուսի հետապնդմանը և դժվարին կացության մեջ ընկավ: Իր հաջորդ գրքերում նա հավանություն է օրոնում ազդեցիկ ազատագրվածների մոտ: Երգիծանքն ավելի անմեղ է դառնում: «Հանրայնորեն ծպտուն հանելը՝ ոճրագործություն է պեբեյի համար» — քաղում է էնեասից Ֆեդրուսը: Ավելի հաճախակի են հանդես դալիս վերացական տիպի առակներ, անեկդոտներ՝ պատմական և ժամանակակից կյանքից, կենցաղային նովելներ, «անմխիթար ալյուր» մասին սյուժեի նման (Պետրոնիուսի «Եփեսոսացի մատրոնան»), արեստալուդիաներ, նույնիսկ ֆաբուլա չունեցող նկարագրական կամ խրատական բովանդակություն ունեցող բանաստեղծություններ, և հեղինակը մեծ հակումն է հանդես բերում հանրամատչելի-փիլիսոփայական բարոյախոսության նկատմամբ:

Ֆեդրուսն իր արժանիքն է համարում «համառոտությունը»: Նրա պատմողականությունը կանգ չի առնում մանրամասնությունների վրա և ուղեկցվում է միայն մի քանի բարոյա-հոգեբանական բնույթի բացատրություններով: Պերսոնաժներն արտահայտվում են սեղմ և որոշակի ֆորմուլներով: Լեզուն պարզ և հստակ է: Արգյունքն, այնուամենայնիվ, ստացվում է որոշ շորություն, իսկ երբեմն էլ շարագրման ոչ բավականաչափ կոնկրետություն: Խրատները միշտ չէ որ բխում են պատմվածքից: Արդեն ժամանակակիցները հանդիմանում էին առակագրին «չափազանց համառոտության և պարզ չլինելու համար»: Շուտ վերալուրդող հեղինակը խիստ բանավեճի մեջ է մտնում այդ «նախանձոտների» հետ և հակված է շատ բարձր գնահատել իր գրական ծառայությունները որպես հռոմեական պոեզիայի նոր ժանր ստեղծողի:

Այն «փառքը», որին սպասում էր Ֆեդրուսը, շուտ չեկավ: Վերնախնայների գրականությունն անտեսում էր նրան: Սենեկան դեռևս 40-ական թվականներին առակը անվանում է «Հռոմեական տաղանդների կողմից չփորձված մի ժանր»։ Նա Ֆեդրուսին կամ չգիտեր, կամ չէր ընդունում: Ուշ-անտիկ շրջանում Ֆեդրուսի առակները, պրոզայի վերածած, մտան առակների ժողովածուի մեջ (այսպես կոչված «Ռոմուլոս»), որը շատ դարերի ընթացքում դրաբոցական ձևերակ էր ծառայում, և միջնադարյան առակի կարևորագույն աղբյուրներից մեկն էր: Իսկական Ֆեդրուսը լատիներեն հայտնի դարձավ միայն XVI դ. վերջին: Ինչպես իսկական, այնպես էլ վերամշակված Ֆեդրուսը միջանկյալ օղակն էր հռոմեական «Սեոպոսի» և նոր հմբուպական առակի միջև: Այնպիսի հանրահայտնի սյուժեներ, ինչպես «Գալլն ու դադը», «Թագավորին խնդրող գորտերը», «Ագռավն ու աղվեսը», «Գալլն ու արագիլը», «Գորտն ու եղը», «Արաղաղն ու մարգարտի հատիկը» և շատ ուրիշները ողջակա գրականության մեջ կլասիկ բանաստեղծական արտահայտություն են գտել հանձին Կոիլովի, որը փոխ է առել դրանք Ֆեդրուսի ժողովածուն անմիջականորեն օգտագործող ֆրանսիական առակագիր Լաֆոնտենից:

6. ՌԵԱԿՑԻԱԸ «ՆՈՐ» ՈՃԻ ԴԵՄ: ՍՍՍՅԻՈՒՄ

Ինչպես մատնանշվել է ներածական գլխում, իշխանությունը Ֆլավիոսների դինաստիային անցնելու հետ միասին խաղաղվեց այն ներվային հասարակական մթնոլորտը, որ ստեղծել էին Օգոստոսի մերձավոր հաջորդները: Պալատական խնդիրների և ոճագործությունների, փարթամ շոտյություն և ցուրտության ժամանակաշրջանը փոխարինվեց լուրջ և խնայող կառավարումով: Դոմիցիանուսի օրոք արխատոկրատիայի դեմ հալածանքների ռեցիզիվը միայն ժամանակավոր բռնկում էր: Կայսրությունն ամբապնդեց իր սոցիալական բազան, և արխատոկրատական օպոզիցիան թուլացավ: Բարբերն ավելի խաղաղ և խիստ դարձան:

Հասարակական տրամադրության այդ բեկումն արտահայտվեց և գրականության մեջ: Ամենից առաջ այդ արտահայտվեց «նոր» ոճի դեմ ռեակցիայում, որն ընթանում էր հռոմեական պրոզային և պոեզիային, Յիցերոսին և վերգիլուսին վերադառնալու նշանաբանի տակ: Գործնականում, սակայն, այդ կլասիկականությունը վեր էր ածվում միայն նախորդ ուղղության էքսցենսերից հրաժարվելուն, պահպանելով նրա մի ամբողջ շարք

տենդենցները, և կլասիկներից մակերեսային փոխառումների: Հռոմեական գրականությունը, մանավանդ «վերամբարձ» ոճի գրականությունը, սկսում է ձեռք բերել բովանդակազուրկ-կրկնման բնույթ:

«Նոր» ոճի դեմ պայքարի գորշակակիրը Մարկուս Ֆաբիուս Քվինտալիանուսն էր (մոտավորապես 30—96 թ. թ.), ճարտասանության ամենազգեցիկ դասատուն I դ. երկրորդ կեսին: Սկսելով իր գործունեությունը Մենեկայի գրական եղանակով համընդհանուր հրապուրանքի ժամանակշրջանում, Քվինտիլիանուսը հանդես է գալիս Յիցերոնի ոճին վերադառնալու լոգունգով. կարճ, հատուկ ֆրազների փոխարեն՝ ներդաշնակ պարբերության, անընդհատ պաթետիկ-թատրոնական կեցվածքի փոխարեն ավելի բնական և խիստ պերճախոսություն: Այդ դիրքը պաշտոնական խրատականքի արժանացավ: Երբ վեսպասիանոսի օրոք առաջին անգամ Հռոմում հիմնվեց հունական և հռոմեական պերճախոսության հանրային դպրոց, դասատուներին պետության հաշվին վարձատրությամբ, լատիներենի ճարտասանության ամբիոնը հանձնվեց Քվինտիլիանուսին իսկ հետագայում Դոմիցիանոսը նրան հրավիրեց դասախարակ իր եղբոր թոռների, ապագա դահաժառանգների, համար: «Նոր» ոճի դեմ բանակովին Քվինտիլիանուսը նվիրեց «Պերճախոսության վատթարանալու պատճառների մասին» հատուկ տրակտատը: Այդ տրակտատը կորած է, բայց մեզ հասել է Քվինտիլիանուսի մի ուրիշ աշխատությունը, որը նրա երկարամյա դասատուական գործունեության հանրագումարն է կազմում: Այդ՝ «Հռետորի ուսուցումն» է (Institutio oratoria) 12 գրքով, մեզ հայտնի ճարտասանության անտիկ ձեռնարկներից ամենաընդարձակը: Քվինտիլիանուսը հետևում է ապագա հռետորի պատրաստման բոլոր էտապներին, սկսած վաղ մանկությունից, և ճարտասանական հարցերին զուգընթաց բնություն է առնում մանկավարժական բնույթի մի շարք պրոբլեմներ: Նախազգուշացնելով «նոր» ոճով հրապուրվելուց, նա սահմանադատվում է և ծայրահեղ արխայստներից, Գրակոսներին և Կատոնին սիրողներից: Միջին ճանապարհը Յիցերոնին հետևելն է: Յիցերոնին գնահատելու կարողությունը հռետորական ճաշակի կրիտերիումն է: «Արան մենք պետք է նայենք, նա պետք է մեր առաջ գրված օրինակը լինի, և թող իրեն առաջադեմ համարի նա, ում Յիցերոնը շատ դուր կգա»: Համապարփակ կրթված հռետորի խոհալը, նկարագրված Յիցերոնի կողմից, իր ուժը պահպանում է

և Քվինտիլիանուսի աշքում թեև Հոոմի հասարակական կյանքում պերճախոսության ֆունկցիան կայսրության պայմաններում արմատապես փոխվել էր: Եվ այնուամենայնիվ Քվինտիլիանուսը նույնիսկ տեսականում, առավել ևս գործնականում, որոշ զիջումներ է անում «նոր» ոճին:

Դրականության պատմաբանի համար առանձնապես հետաքրքրական է Քվինտիլիանուսի տրակտատի 10-րդ գլխից: Այստեղ քննության է առնվում այն հեղինակների հարցը, որոնց ընթերցումը պետք է հանձնարարվի հոետորին և տրվում է հունական և հռոմեական պրոզայի ու պոեզիայի ուրվագիծն ըստ ժանրերի, յուրաքանչյուր ժանրի կարևորագույն ներկայացուցիչների մատնանշումով և քննադատական կարծիքով նրանց ոճի մասին: Հունական գրողների մասին կարծիքները վերադասարկվում են այն դատողությունների, որոնք հաստատված էին ճարտասանական ուսուցման տրագիցիայում: Քվինտիլիանուսն ավելի ինքնուրույն է հռոմեական գրողների նկատմամբ, և «ցիցերոնականությունը» նրան չի խանգարում անաչառ լինել ավելի ուշ հեղինակների արժանիքները գնահատելու մեջ:

Կլասիկական հոսանքը նկատվում է և պոեզիայում: Նորից ծաղկում է դիցաբանական բովանդակությամբ կամ գոնե լայնածավալ դիցաբանական ապարատ ունեցող մեծ էպոսը: Լուկանուսն իրեն նպատակ էր դրել «էնեականը» փոխարինել նոր տիպի պոեմով. Ֆլավիուսների ժամանակվա պոետները «էնեականը» անհասանելի իդեալ են համարում և ընդօրինակում են նրա պեղարվեստական եղանակները, դրա հետ միասին պահպանելով ճարտասանական ոճի շատ կողմերը և սարսափներ կոտակելու ձգտումը, որ բնորոշ էր Սենեկայի և Լուկանուսի համար:

Այդ ուղղության ամենատաղանդավոր պոետը Պուբլիուս Պապիևիուս Ստացիուսն էր (վախճանվել է մոտավորապես 95 թ.)՝ Դոմիտիդիանոս կայսրի կազմակերպած պոետիկական մրցումներից մեկի լուսրհատը: Նրա հիմնական երկը «Թերեականն» է «յոթի արշավանքը Թերեի դեմ» սյուժեով: Մշակելով այդ բավականաչափ ծեծված թեման, Ստացիուսը շարժման մեջ է դնում ամենաբազմազան աստվածների ապարատը. այստեղ են և Օլիմպոսի աստվածները Յուպիտերի գլխավորությամբ, և սանդարմետի ուժերը, և մեռյալների սովերնները, և վերացական հասկացությունների ամեն կարգի անձնավորումները (Քաջարիություն, Մոռացություն, Սարսուռ և այլն): Այդ բոլորը միահյուսվում է «օր-

Հասի» և ուշ-անտիկ փիլիսոփայության խորհրդավոր «բարձրա-
դույն» աստվածության մասին խավար պատկերացումների հետ։
Ամբողջ գործողությանն ուղղություն են տալիս աստվածային ու-
ժերը։ Այսպիսով, հարելով հոմերա-վերգիլիոսական տրագիցիա-
յին, պոեմը վերարտադրում է «էնեականի» ստրուկտուրան.
կազմված է այն 12 գրքից և բաժանված երկու մասի, յուրա-
քանչյուրում վեցական գիրք։ Կրկնվում են և էպիգոդներից շա-
տերը. պատմելով երկու ընկերների սպանվելու մասին, գիշերա-
յին համարձակ արտելք կատարելու պահին, հեղինակն իր հերոս-
ներին մախթում է սերունդների մեջ ունենալ այն փառքը, որը
բաժին ընկավ Նիսուսին և էվրիալին։ Այդ նույն կերպով էլ օգ-
տագործվում են հոմերոսյան էպոսի մոտիվները։ Բայց վերգիլիոս-
ւոր, վերանորոգելով հոմերոսյան ոճի պոեմը, կարողանում էր
«էնեականին» ներքին միասնություն հաղորդել և նրա միջով ամ-
բողջական դադափարական կոնցկապիա անցկացնել։ Ստացիուսը
չունի ոչ մեկը, ոչ մյուսը։ Գաղափարական առումով նրա պոեմը,
միանգամայն բովանդակազուրկ է, իսկ կառուցվածքով նա բա-
վականանում է հեռակել գործողության այն ընթացքին, որը
հաստատված էր դիցաբանական տրագիցիայում, և պատմում է
ամբողջ առասպելը, միացնելով նրան ընդմիջարկյալ էպիգոդներ
մյուս ցիկլերից։ Ինչպես այդ ժամանակի շատ ուրիշ երկեր,
«Թերեականը» առաջին հերթին նախատեսված էր մաս-մաս
հանրայնորեն կատարելու համար («ոեցիտացիա»), և այդ մասե-
րի մշակմանը մեծ ուշադրություն է հատկացված։ Չոնկնելով էու-
կանուսի և Սենեկայի ոճի պարագործալ «սենտենցների» ետևից,
Ստացիուսը որոնում է գունեղ բազմապիսություն և արտահայտ-
չական միջոցների փարթամություն։ Մանրամասնություններում
ուժեղ և էֆեկտավոր լինելով, նրա պոեմը ծանրաբեռնված է պա-
թետիկայով, չափազանցություններով, նենգավոր կրքերով. հե-
րոսների բազմաթիվ ճառերը լիքն են ճարտասանական մաշված
ձևերով։ Հեղինակին դրավում է թերեական առասպելի մռայլ կոլո-
րիտը, մի առասպել, որը նյութ է ծառայել ամենահռչակավոր
անտիկ ողբերգությունների համար, բայց նրան ավելի լավ հա-
ջողվում են մեղմ տեսարանները և նկարագրական մասերը։ Դա-
ժան դեմքերը դժգույն են բնութագրված։ Ստացիուսը թերևս այդ
գիտակցում էր։ Նրա սկսած «Աբիլական» երկրորդ պոեմը շատ
ավելի պարզ է և ավելի է համապատասխանում նրա տաղանդին։
Այստեղ էլ պոետի միտումն այն էր, որպեսզի տա «հերոսին ամ-

բողջովին», այսինքն՝ հաջորդականորեն շարադրի մի շարք պատկերներում Արիլեսի մասին առասպելները, բայց հաջորդվեց մշակել միայն Արիլեսի մանկությունը: Առասպելը ինտիմ-կենցաղային մեկնաբանում ստացավ, որը հիշեցնում էր ալեքսանդրյան դպրոցի էպիլլաները: Պատանի հերոսի դաստիարակությունը կենտավր խիրոնի մոտ, նրա տղայական տաքարյունությունը, կանացի զգեստով աղջիկների մեջ լինելը, սերը դեպի նրանցից մեկը, Ոգիսեսի խորամանկությունը, որը հնարավորություն է տալիս հայտնաբերել Արիլեսին, — այս բոլորը հանձին Ստացիուսի ռենցյան իրենց պատմողին, որը կարողանում էր իդիլիկ պատկերումը և բնորոշ մանրամասնությունները զուգակցել հոգեբանական պատճառաբանության և պատմելու խորամանկ տոնի հետ:

Ստացիուսի պոեմները տիպական են, բայց այդ ժամանակի հռոմեական էպոսի միակ օրինակը չեն: Վալերիուս Ֆլակը (վախճանվել է մոտավորապես 90 թ.) վերամշակում է Ապոլոնիոս Բողոսացու «Արգոնավորդները», «Էնեականի» էպիկական տեխնիկայի օգնությամբ: Նույն «Էնեականն» է իրեն օրինակ դարձնում և Սիլիուս Իտալիկը (26—101). նա Վերգիլիուսի և Յիցերոնի շերտ երկրպագուն էր և ոտանավորի վերածեց Լիզիուսի Պոնտիկյան երկրորդ պատերազմի մասին պատմվածքը («Պոնտիկա» պոեմը): Աստվածային ապարատի լայնորեն օգտագործումը, հրաշքի տարրերով առատ կերպով լցնելը, պաթետիկան, ճառերի և նկարագրությունների ճարտասանական մշակումը՝ այդ բոլոր պոեմների բնորոշ գծերն են:

Ստացիուսը Հռոմի հարուստների պոեար, նրանց մասնավոր կյանքի ղեպքերի նշանակման արժանի երևույթների մոտեցման է: Նա հորինում է ամեն կարգի բանաստեղծություններ «ղեպքերի համար»՝ ծննդի, հարսանիքի («էպիտուլամ» ժանրը), կամ առողջանալու շնորհավորումներ, ճանապարհորդներին մաղթանք («պրոպեմպոսիկոն»), մահվան ղեպքերի առթիվ ցավակցություններ — միևնույնն է՝ մարդու կամ թուփակի, — նկարագրում է վիլլաներ, արձաններ, տոնակատարություններ: Օժտված լինելով իմպրովիզացիայի բնգունակությամբ, Ստացիուսն այդպիսի բանաստեղծություններ էր հորինում հաճախ հանդիսավոր ղեպքի նույն օրը կամ այն խնջույքի ժամանակ, որին հրավիրված էր լինում նա ուշադրության արժանի ղեպքի տիրոջ կողմից իր պոետիկական փառաբանության ակնկալությամբ: Իր «հանկարծակի ներշնչման» պատուհները (այս կամ այն ձևով վարձատրվող)

Ստացիուսը հրատարակեց մի շարք ժողովածուներով՝ «Սիլվաներ»^{*} վերտառությամբ (Silvae—բառացի՝ «Նյութեր», այսինքն՝ ուրվագծեր, էսքիզներ, ոչ լիովին մշակված բանաստեղծություններ): Այդ մասնավոր կյանքի պոեզիայում՝ նկարագրությունը ինքնուրույն ժանրի բնույթ է ստանում, հավասարաբեկ այնպիսի հին ժանրերի, ինչպիսիք էին էպիտալամը, պրոպեմպոսիկոնը, ձոնը և այլն: Մինչև կայսրության դարաշրջանը՝ նկարագրությունը, որպես ինքնուրույն պոետիկ միավորի, հանդիպում էր միայն կարճ էպիգրամներում: Ըստ իրենց ֆունկցիայի «Սիլվաները» հունական «սոփեստների» «էպիդիկտիկ» պրոզայի զուգահեռն էին: Դրանք իրար մոտենում էին և ըստ բովանդակության, վերարտադրելով միատեսակ «տոպիկա» («ընդհանուր տեղեր»): Իմպրովիզատոր Ստացիուսն իր տրամադրության տակ արտահայտությունների, կերպարների, կառուցման շարժումների որոշ պաշար ունի: Այդ արտահայտությունները շատ դեպքերում հասնում են մինչև Օգոստոսի ժամանակի կլասիկները՝ Վերգիլիուսը, Հորացիուսը, Օվիդիուսը, իսկ շարժումները սովորաբար համընկնում են ճարտասանության դասագրքերի ցուցումների հետ: Այսօրինակից ոչնչությունը և շարադրման բովանդակազրկությունը ծածկվում են չնափավորված հիացմունքներով և բառերի կեղծ պաճուճանքով: Ինչպես պետք էր սպասել «Թերեականի» հելլինակից, դիցաբանական խաղը «Սիլվաներում» քիչ տեղ չի գրավում: Աստվածներն անմիջական մասնակցություն են ունենում Ստացիուսի հասցե-տերերի գործերում: Հոմերի պրոֆեկտը, որը և հեռտոր է ու պոետ, առողջացել է, այդ նրա հովանավոր Ապոլոնն է դիմել իր որդի էսկուլապի օգնությանը: Փառահեղ վիլլայի տեղը նոր սրբավայր է կառուցել Հերկուլեսի համար,— այդ եղել է Հերկուլեսի իրեն նախաձեռնությամբ և օժանդակությամբ: Նկարագրությունը աճում է պատմողական մասով, և սիրո աստվածների օժանդակությունը երիտասարդ պատրիկի պսակադրությունը այլի կնոջ հետ նյութ է տալիս նրբագեղ պատմվածքի համար:

«Սիլվաները» պատկերում են հոմեական կյանքի հանդիսավոր կողմը. բացասական մոմենտները չեն մտնում այդ բանաստեղծությունների մեջ: Հարուստ պատվիրատուներին շողորթոթելով, պոետը միշտ հիանում է և երբեք չի դատապարտում: Նրա

* Այդպիսի վերնագիր էլ ունի՝ մեղ չհասած և իբր բովանդակությամբ անհայտ Լուկանուսի բանաստեղծությունների ժողովածուն:

երկերում ամենաշնչին արտահայտություն անգամ չեն գտնում Դոմիցիանոսի բռնակալական ռեժիմի ստեղծած քաղաքական պայմանները: Այդ իրեն զգացնել է տալիս միայն այն ստորագրահատարած հայատակ տոնում, որով շրջապատվում է կայսրի մասին ամեն մի հիշատակում: Փառաբանելով նրա հաղթանակները, կառուցումները և տոնակատարությունները, Ստացիուսը ջանում է ինքն իրեն գերեզանցել իր խանդավառ չափազանցություններով: Իսկ երբ Ստացիուսին հրավիրում են կայսերական խնջույքին, պոետի շնորհակալական ստրկամտությունը արգեն չի ձանաչում որևէ սահման:

Չնայած պարզորեն արտահայտված աշխատանքի պատվիրատուական բնույթին, Ստացիուսի նկարագրական բանաստեղծությունների թեմատիկ համբնկնումն այդ ժամանակի կերպարվեստի ամենատարծված սլոժենների հետ վկայում է թեմատիկայի ալժմեականության մասին: Ընդհանուր կառուցվածքի ճարտասանական սխեմատիզմը և եղանակների շարուն բնույթը հեղինակին չեն խանդարում որսալ կոնկրետ դժերը, և լիրիկական տոները նա վարիացիայի է ենթարկում նայած թեմային և հասցեոիրոջը: Նրա նկարագրությունները հստակ են և պարզորոշ: Ուշ-անտիկ հասարակության մեջ զարգացող խաղաղ գեղեցիկ բնության զգացմունքը լիրիկական արտահայտություն է գտնում՝ Նեապոլիտանական ծովածոցի ափին գտնվող Վիլլայի նկարագրության մեջ: Ապրումների անմիջականությամբ աչքի են ընկնում նաև առնձնական թեմայով մի քանի բանաստեղծություններ. Ստացիուսի անքնության տառապող հիվանդի դիմումն իրենից խուսափող քնին՝ զգացմունքների ուժգնությամբ մոտենում է Արթ ժամանակի լիրիկային:

Ստացիուսն, իր գաղափարական դատարկությամբ, ինտիմ կենցաղային թեքումով և փարթամ ոճով՝ Հռոմեական հասարակության անկման տիպիկ պոետն է: Ուտանավորի գեղեցիկացող թեթևությամբ նա հաճախ հիշեցնում է Օվիդիուսին: Հռոմեական հասարակությունն իր պոետին պատասխանում էր նրա ստեղծագործության բարձր գնահատումով: Էպիկական երկու պոեմներն ու «Միվաները» ամբողջ ուշ-անտիկ շրջանում ընթերցվում և օրինակ էին ծառայում դրանց հետեւելու համար, էպոսները մեկնաբանության էին արժանանում: Այդ փառքը Ստացիուսին ուղեկցում էր և Միջին դարերում, երբ նա հայտնի էր միայն որպես էպիկական պոեմների հեղինակ: Դանթեն Ստացիուսին պատկերել է «Բավա-

րանում» որպէս գաղտնի քրիստոնէի: Նոր ժամանակի պոեզիայի համար «Թերեականը» արդեն մեռած էր, և որոշ հետաքրքրութիւն էին զարթեցնում միայն «Սիւլվաները»:

7. ՄԱՐՅԻԱԼԻՍ

Մանր դեպքերի և կենցաղային մանրամասնութիւնների զրահան ֆիքսացիայի ձգտումը նշանակում էր անտիկ պոեզիայի խոշոր ժանրերի մահացում, բայց նպաստավոր ազդեցութիւն ունեցաւ մանր ձևերի վրա: Այդպիսի մանր ձևերից ամենակարեւորը էպիգրամն էր, նշխինքն կարճ լիրիկական բանաստեղծութիւնը: «Նոր» ոճը ևս նպաստեց զրա զարգացմանը: Զգտումը դէպի սուր «սենտենցները» և անտիթեզերը էպիգրամին հաղորդեց այն սրվածութիւնը, որը կապւում է այդ տերմինի հետ՝ նրա հետագա բմբունմամբ: Էպիգրամում սկսում է առաջ քաշվել ծաղրական, երգիծական մոմէնտը: Ծաղրական էպիգրամը միայն ցաք ու ցրիւկներ կայացված լինելով հելլենիստական պոետների ստեղծագործութիւններում, մշակման ենթարկվեց Ներոնի ժամանակ Հռոմում ապրող հույն պոետ Լուկիլլոսի կողմից, բայց իր կլասիկ ներկայացուցիչն ունեցաւ հռոմեական գրականութեան մեջ: Հռոմեական կյանքի Ստացիուսի իդէալականացրած պատկերմանը հակադրված են նրա ժամանակակից Մարցիալիսի երգիծական ուրվագծումները էպիգրամներով:

Մարկուս Վալերիուս Մարցիալիսը (ծնվել է մոտավորապէս 42 թ., վախճանվել է 101—104 թ. թ. միջև) հռոմեական I դարի գրականութեան մեջ եղած բազմաթիւ իսպանացիներից մեկն է: Հայրենիքում սովորական քերականա-հարտասանական կրթութիւն ստանալով, 64 թվին նա գալիս է Հռոմ, լինելով միջոցներից զուրկ, բայտ որոնող երիտասարդ: Իսպանական կապերը նրա համար հնարավորութիւն ստեղծեցին մուտք գործելու իր հոշակավոր համերկրացիների՝ Սենեկայի և նրա եղբայրների տները, բայց Պիսոնի դավադրութեան երեւան բերելը (65 թ.) շուտով Մարցիալիսին զրկեց այդ հովանավորից: Լուկանուսի աչրուն նա հետագայում ևս անվանում է «թագուհի» (այսինքն՝ խնամակալուհի): Սակայն Մարցիալիսը շատ հեռու էր արիստոկրատական օպոզիցիայի մտայնութիւնից: Նա պատկանում էր այն սերնդին, որը փոխարինեց այդ օպոզիցիային և ամուր կառչած էր կյանքի բարիքներին՝ կայսերական ուժիմի պայմաններում:

Ստորիկյան արխտոկրատիան Կատոնի նման պահանջում էր կյանքից հեռանալու պատրաստակամություն, Մարցիալիսը բռնորովին էլ չի համակրում այդ իրենալը:

Նման չեմ ես նրան՝ ով հեշտությամբ արյունով հռչակ է դնել.

Նման չեմ ես նրան՝ ով առանց մահի կարող է փառք վաստակել:

Հոռմում կյանքի բարիքները վաշելելու համար, հարկավոր էին միջոցներ, որոնք չէին կարող տալ ինտելիգենտական պրոֆեսիաները.

բոլոր նրանք, որ սառը ծածկաց ունեն,
Բոլորը նազոններ են միայն, և վերգիլիտաներ այնպեղ:

Երիտասարդ պրովինցիալը, դրա հետ միասին, չէր սիրում աշխատել և «շտապում էր ապրել»:

Քո կյանքը վաղն է... Օ՛հ, ո՛չ: Այսօրն էլ ուշ է կյանքի համար:
Նախապես ով ապրել է երեկ, միայն նա է իմաստուն:

Ըստ Մարցիալիսի խոսքերի, ազատ կարող է լինել միայն նա, ով ընդունակ է զրկանքների: «Եթե դու կարող ես ստորոճ չունենալ, ապա կարող ես արքա չունենալ» (խնամակալ չունենալ): Մարցիալիսն ընդունակ չէր դրան և իր համար ընտրեց «կլինետության» պարագիտային ուղին, նրա ամենօրյա «ողջույններով», փշրանքներով և ստորացումներով: Այդ ճանապարհին նա կրեց բազում ծանր հուսախաբույթություններ: Այնուամենայնիվ նա որոշ ապրուստի հասավ, որը, սակայն, հեռավոր չափով չէր համապատասխանում նրա ցանկություններին:

Մարցիալիսն իր երկերը հրատարակել սկսեց համեմատաբար ուշ: 80-ական թվականներին, Ֆլավիոսների ամֆիթատրոնը օծելու ժամանակ կազմակերպված խաղերը Մարցիալիսին դրդեցրին շտապ կերպով շողորորթող էպիգրամների մի սերիա հորինել (այսպես կոչված «Հանդեսների գիրքը»), որոնք փառաբանում են առանձին հանդեսները (գաղանամարտ, գլադիատորների մարտ և այլն), և նվիրել Տրտուս կայսրին: Կայսերական շնորհի հույսն իրականացավ, սակայն, մասամբ միայն:

Այդ ժողովածուն պարունակում է նկարագրական տիպի էպիգրամներ և կազմում է միասնական ամբողջություն: Մի քանի տարի անց լույս տեսան երկու նոր ժողովածու: Սատուռալիս տոնին սովորություն կար ծանոթներին նվերներ ուղարկել, ինչպես և լինջուլքի ժամանակ հյուրերին նվերներ բաժանել: Ժողովածուն

Եւ վերնագրւած է «Քսէնիաճէ» («Հլուրեր»), պարունակում է մի տեսակ պիտակներ, առաջին տիպի նվերներն (առավելապէս ուտե-
 չեղեն) ուղեկցող երկրորդեր, «Ապոֆորետներ» («Ճարվողը») —
 նույնպիսի երկրորդ երկրորդ տիպի նվերների համար (գրեհա-
 կան, խաղի, պճնանքի առարկաներ, կահույք, զգեստ, գրքեր և
 այլն): Միայն 85—86 թ. թ. Մարցիալիսն սկսում է սիստեմատի-
 կաբար հրապարակել իր էպիգրամները: Դրանք հսկայական հա-
 ջողութիւնն ունեցան և բազմիցս հրատարակւեցին հեղինակի կող-
 մից զանազան ընտրութեամբ և տարբեր հրատարակչական ձեւ-
 վորումով: Նույնիսկ պոետի վաղ շրջանի բանաստեղծութիւններն
 իրենց հրատարակողն ունեցան: Շատ էպիգրամներ Հռոմում տա-
 րածումն ստացան դեռ մինչև գրքի հրատարակումը, և Մարցիա-
 լիսն ստիպւած էր պաշարել գրադողութեան դեմ: Հիմնական ժո-
 դովածուն վերջ ի վերջո կազմեց 12 գիրք: Դրանցից յուրաքանչյու-
 րը պարունակում է հարյուրավոր էպիգրամներ տարբեր բովան-
 դակութեան, տոնի, տաղաչափութեան, իրար հետ խառնիխուռն՝
 միօրինակութեանից խուսափելու նպատակով: Ամբողջ ժողովա-
 ծուի մոտավորապէս երեք քառորդը հորինւած է էպիգրամիկ
 պոեզիայի համար սովորական էլեգիկ դիստիխի չափով, բայց
 դրան զուգընթաց Մարցիալիսը օգտագործում է Կատուլլուսի սի-
 բած տասնեակիտոնյա ֆալեկյան տողը և «կաղ» յամբը:

Մասնագիտանալով էպիգրամներում, այսինքն՝ ամենից փոքր
 ժանրում, Մարցիալիսը պաշտպանում էր իր ընտրութիւնը հնա-
 բաւոր հանդիմանութիւններից: Այդ ժանրն այնպէս հեշտ չէ,
 ինչպէս թվում է շատերին՝

էպիգրամ գրել գեղեցիկ՝
 Դյուրին է հույժ. գիրք գրելը՝ դժվարագուն գործ է:

«Վերամբարձ» դիցաբանական ժանրերին՝ էպոսին և ողբեր-
 պոթեանը էպիգրամը հակադրվում է որպէս կյանքի պատկերա-
 ցում: Առասպելի հերոսները, այդ ամեն կարգի էդիպները, Փրես-
 ստոսները, Մեդեաները՝ «հրեշներ», «դատարկ խաղեր» են.

Դու այն կարգա, ինչի մասին կ'անհր կասի՝ իմն է այս:
 Այստեղ չկա ո՛չ կենտավր, ո՛չ գորոններ, ո՛չ հարպիր,
 Մարդու բուրմունք դու կգտնես իմ այս գրքի էջերում:

Այդ լուզումը, էպիգրամը մտցնում է անտիկ գրական դի-
 տակցութեան տեսակետից, «կենսական» գրականութեան այն ոլոր-
 տը, որին պատկանում են կատակերգութիւնը, միմը, երգիծանքը,

այսինքն՝ ծիծաղաշարժ ժանրերի ոլորտը: Էպիգրամին հարկավոր է «աղ» և «լեղի»: Դրանով էլ որոշվում է էպիգրամի ոճը, դրա ազատ լինելը ճոռմաբանությունից և դրա հետ միասին «բառերի խնքնակամ ճշմարտացի» լինելը, որը, ի տարբերություն «վերամբարձ» ոճի, թույլատրելի էր համարում ամեն մի անպատշաճություն:

Հիմնական ժողովածուն կազմող 1200 էպիգրամներից բոլորը չեն, որ ծաղրական բանաստեղծությունների կատեգորիային են պատկանում: Այստեղ հանդիպում են տրագիցիոն տիպի էպիգրամներ՝ դամբանական, ձոնական, խնջույքի: Մարցիալիսին գյուրությունմբ են հաջողվում մտերմական, իդիլիկ տոները: Ստացիուսի պես, նա արձագանքում է հռոմեական հարուստների կյանքում եղած ուրախալի և տխրալի դեպքերին, նկարագրում է նրանց պատկանող ուշագրավ առարկաները և արվեստի գործերը, սիրալիր բանաստեղծություններ է ուղարկում անվանի և ազդեցիկ մարդկանց՝ հարկավ, հաշվի առնելով, որ նրա ծառայությունն առանց վարձատրության չի մնա: Որոշ դեպքերում Մարցիալիսի բանաստեղծությունները հենց նույն դեպքերին և առարկաներին են վերաբերվում, որոնց մասին գրել է Ստացիուսն իր «Սիլվաներում»^{*}: Էպիգրամի ժանրը, անտիկ ըմբռնմամբ, հնարավոր էր համարում այդ բոլոր թեմաները: Բայց գերակշռում են ծաղրական տիպի էպիգրամները, և դրանք են որոշում Մարցիալիսի ժողովածուների գրական դեմքը:

Այդ Կատուպուսի կրքոտ, անձնականորեն սրված էպիգրամը չէ: Զգուշավոր Մարցիալիսը սովորաբար օգտագործում է հնարովի անուններ, և նրա ծաղրը մեծ մասամբ արտահայտում է տիպական: Ընթերցողի աչքի առաջից անցնում են պրոֆեսիաներ, բնավորություններ, մարդկային հատկություններ, հոգեկան և ֆիզիկական թերություններ: Տիպական-բացասականի պատկերման վերաբերյալ Մարցիալիսը իր առաջ երկարատև գրական տրագիցիա ուներ, բայց դրան նա վերաբերվում է լիակատար ինքնուրույնությամբ և կարողանում է իր դեմքերը մատուցել հռո-

^{*} Ուշագրավ է, որ Մարցիալիսը, որը հաճույքով ցուցադրում էր իր ցրական ծանոթությունները, ոչ մի անգամ չի հիշատակում Ստացիուսի մասին: Էպիգրամիստը ակնհայտորեն չի համակրում «Թերեականի» հեղինակին, բայց խուսափում է նրան շուտփեղ ընդհանուր հովանավորողների առկայության պայմաններում, որոնք կարող էին վիրավորվել Ստացիուսի համար:

մեական կենցաղի կենդանի պայմաններում: Դիլետանտ, ու կարողանում է ամեն ինչ անել, բայց լավ ոչինչ չի կարող անել, նրբակիրթ պճնամոլը, պատմական հուշարձաններ հավաքողը, ձանձրացնող ծանոթը, ամեն հանգիստդին՝ քստ հոռմեական հին սովորովի՝ համբուրողը, սիմուլանտը, որը հիվանդ է ձևանում, հույս տաժելով բարեկամների նվերներին, կասկածելի հրդեհված տանտերը, որի օգտին ժողովված է ավելի, քան արժե նրա հրդեհված տունը, — այս միայն մի շատ շնչին մասն է այն կերպարների պատկերասրահի, որոնք հաճախ են գալիս Մարցիալիսի մոտ: Բազմակողմանի լուսաբանությունն են ստանում կլիենտի տառապանքները, ստորացումները և հուսախաբությունները: Փըշրանքներ տալու և ուրիշի հաշվին հյուրասիրելուն Մարցիալիսն անդրադարձնում է ամենաբազմազան և նուրբ վարիացիաներով: Մոռացված չեն և տրադիցիոն կերպարներն, ինչպես օրինակ՝ փիլիսոփաները, բժիշկները, սափրիչները, նորեկներն ու ժառանգություն որոնողները, ժլատները, շողոքորթները, նախանձողները և առաջին հերթին, հարկավ, կանայք: Սերը, ամուսնությունը և շվաչությունը՝ առանձնապես շնորհակալ նյութ են ներկայացնում էպիգրամիստի համար, և Մարցիալիսը հաճախ ստիպված է ուրվադժոճների ազատությունն արդարացնել ժանրի սպեցիֆիկայով: Շատ էպիգրամներ են նվիրված գրական թեմաներին՝ արխիստների, դիտնական պոեզիայի հետ բանավիճելուն, գրական անշնորհների, դիլետանտների և գրագողներին ծաղրմանը: Գրականության անկման մասին տրտուներն էլ Մարցիալիսը պատասխանում է տիպիկ «կլիենտական» բացատրությամբ՝

Եթե մենք ունենայինք Մեկինտոս, անհատող հանգիս կգային Մարոններ,

և ահանալոր գրականագետներին, ինչպիսին վերահիշյալ Սիլիուս Իտալիկն է, գովաբանելը միշտ չէ, որ համապատասխանում է նրանց շնորհալիության իսկական մակարդակին: Ազդեցիկ մարդկանց համար մեր էպիգրամիստի գրչից միայն գովեստներ են հոսում, իսկ «աստվածային» Դոմիցիանուս կայսրի նկատմամբ ունեցած ստրկամտության և նրա կլիմեաներին քծնելու մեջ Մարցիալիսը որեւէ չափով չի զիջում Ստացիուսին:

Մարցիալիսը երբեք մոտ չի եղել արքունիքին, բայց Դոմիցիանուսի արքունիստական ռեժիմի անկումից հետո, նրա գրությունը Հռոմում սասանվեց: Նոր իշխանության գովաբանու-

թյունները և նախկինի պախարակումը նպաստավոր ընդունելության շարժանացան:

Դուք իմ անմեղ շուրթերին ինչու եր զուր կպցնում
Շողորթոթ խղճուկ բառեր, որոնք ձեզ շատ են սագում:

34 տարի Հոռմում ապրելուց հետո Մարցիալիսը տխրությամբ վերադառնում է Իսպանիա, ճանապարհի համար օժանդակության ստանալով համբավավոր գրականագետ Պլինիոս Կրտսերից: Այդ ժամանակ նա արդեն իր էպիգրամիների հիմնական ժողովածուից լույս էր ընծայել 11 գիրք:

Վերջին, 12-րդ գիրքը գրված է Իսպանիայում: Այնտեղ պոետը առատաձեռն հովանավորուհի գտավ, որը նրան կալվածք նվիրեց, բայց Հոռմի մթնոլորտից հեռու, «պրովինցիայի մենուսթյան մեջ» նրա էպիգրամիստական ստեղծագործությունն արդեն սպառվում էր:

Մարցիալիսի ժողովածուներում սփռված «կյանքի» փշրանքների բազմապիսիությամբ հանդերձ, նրա ծաղրը խորաթափանց է: Նա կարողանում էր մի քանի դառը ճշմարտություններ ասել հռոմեական հարուստների հասցեին, բայց նրա երգիծական հնարավորությունները սահմանափակված են «կլիենտական» հորիզոնով և հովանավորներից կախումն ունենալուց: Մարցիալիսը շատ բան չի տեսնում — կամ չի հանդգնում դռանը շոշափել: Իր ռեալիստական ուժով նրա ստեղծագործությունը մեծապես զիջում է Պետրոնիուսի «Սատիրիկոնին»: Մարցիալիսին օտար են նաև բարոյա-մերկացուցիչ բնույթի տենդենցները, որ հատուկ էին հին փիլիսոփայող երգիծաբաններին, և հասարակական բարքերը նրա մեջ խղճողոգիական կարգի հակաճառություն չեն առաջացնում: Պոետի հայացքը սահում է մանրութների վրայով. ոչ թե քննադատության խորությունը, այլ խոսքի գիպտկությունը և ուրվագծումների սրամտությունն է կազմում Մարցիալիսի ուժը: Կենդանի, որքո՞չ չափով դավժնատական չափազանցությունների հակումն օճեցող երևակայությունը, բառերի խաղի աշխուժությունը, անսպասելի վերջավորության արվեստը՝ նրան դարձնում են էպիգրամի ամենաականավոր կլասիկներից մեկը համաշխարհային գրականության մեջ:

8. ՊԼԻՆԻՈՍ ԿՐՏՍԵՐ

Դոմիցիանուսի սպանությունից հետո (96 թ.) կայսր հրաշափեց ծերունի սենատոր Ներվան, որի իշխանությունը 98 թ. ժա-

ռանգեց Տրայանուսը: Կայսերական իշխանության և սենատի միջև համաձայնությունը, որ խախտվել էր նախընթաց կառավարման ժամանակ, երկար ժամանակով վերականգնվեց: Արիստոկրատիան իրեն ավելի ազատ զգաց: «Այժմ վերջապես մենք կենդանանում ենք», — գրում է Տակիտուսը: Ստորաքարշ տոնը գրականության մեջ արդեն խրախուսանք չի գտնում, և այդ անդրադարձավ, ինչպես մենք տեսանք, Մարցիալիսի ճակատագրի վրա: Գրական նոր գործիչներ են երևան գալիս այն շրջաններից, որոնք Դոմիցիանուսի օրոք ստիպված էին լռել:

Ներվայի և Տրայանուսի ժամանակի գրական գլանքի հետ մեզ ծանոթացնում են Պլինիոս Կրտսերի (Գայոս Պլինիոս Յեցիլիոս Սեկունդայի) նամակները:

Յեցիլիոս Սեկունդան (61—62 — մոտավորապես 114) Պլինիոսի եղբոր որդին է, նրա, որը «Բնապատմության» հեղինակն էր, և կորավ 79 թվին Վեզովի ժայթքման ժամանակ, որովհարև էր հորեղբոր կողմից ըստ կտակի և այդ ժամանակից կրում էր նրա անունը: Նա հռչակ ստացավ որպես դատական հոռտոր, անցավ հռոմեական պետական պաշտոնների ամբողջ սանդուղքը, ներառյալ և կոնսուլությունը, իսկ կյանքի վերջին տարիներում Բիթինիա պրովինցիայի կայսերական կուսակալն էր (մոտավորապես 111—113 թ. թ.):

Պլինիոսն իր ճառերը մշակեց և հրատարակեց: Դրանցից միայն մեկն է մնացել «Ջատագովորյուն Տրայանոս կայսրին», որ արտասանել էր Պլինիոսը կոնսուլի պարտականություններն ստանձնելու ժամանակ (100 թ.) և այնուհետև նշանակալիորեն ընդլայնել է հրատարակության համար: Այդ բավականին տիպական «արքայական ճառ» է ճոռում-հանդիսավոր ոճով և օրինակ էր ծառայում հռոմեական կայսրների հետագա «ջատագովությունների» համար: Ոճի հարցերում իրեն «հենքի երկրպագու» էր համարում, մասնավորապես Յիցերոնի, բայց ինքն ավելացնում է, որ «նորերին չի արհամարհում»:

Պլինիոսի գրական գործունեության կարևորագույն հուշարձանը՝ նրա նամակներն են: Դրանք հասարակ մասնավոր նամակներ չեն, նախատեսված իրենց հասցեատերերի համար, այլ մանր, նրբագեղորեն գրված գրական արձակ նամակներ են, որոնք գրվել են հրապարակելու նկատառումով: Այդ նամակների բնույթը հեշտությամբ պարզվում է Յիցերոնի նամակների հետ համեմատելիս: Յիցերոնը գրում է իսկական նամակներ, որոնց

մեջ իր թղթակիցներին հաղորդում է ամենաբաղմաղան նորութ-
յունները. այդ նույն թեմաներին նա անդրադառնում է հետա-
գա նամակներում, որքան որ դեպքերը ծավալվում են: Այդպես
է Պլինիուսը. նրա նամակը սովորաբար նվիրված է մի ավարտ-
ված թեմայի, և այդ թեման հազվադեպ է հաջորդ նամակների
նյութ դառնում: Գեղարվեստական նամակը գրական ֆիքսացիա-
յի նույնպիսի գործիք է դառնում կենսական եզակի փաստի և
հոգեկան տրամադրության ինչ-որ որոշակի մոմենտի համար,
ինչպիսին պոեզիայում էին էպիգրամը, «սիլվաները» կամ Հորա-
ցիուսի ներբողներն ու նամակները: Նամակները նույնպես ժա-
մանակագրական կարգով չեն դասավորված, այլ ինչպես անտիկ
ժողովածուների բանաստեղծությունները՝ ըստ բովանդակության
և տոնի վարիացիայի սկզբունքների:

Բովանդակությունը բաղմաղան է: Պլինիուսը պատմում է
սենատում և դատարանում ունեցած իր ելույթների մասին, ար-
ձագանքում է օրվա գրական և կենցաղային դեպքերին, բնութա-
գրում է մեռած գրողներին և պետական գործիչներին, նկա-
րագրում է վիլլաներ, բնություն, շնորհավորական, շնորհակալա-
կան կամ ցավակցական դիմումներ անում: Մեծ հռչակ են վա-
յելում պատմաբան Տակիտուսին ուղղված երկու նամակը, որոնց
մեջ, Տակիտուսի խնդրանքով, Պլինիուսը նկարագրում է իր հորեղ-
բոր մահը և վեզովի ժայթքումը:

Ինչը գրքերին, որոնցից կազմված է Պլինիուսի նամակների
ժողովածուն, հետագայում, որպես 10-րդ դիրք, միացվեց հիմնա-
կանից անկախ հրատարակված Պլինիուսի պրագրությունները
Տրայանուս կայսրի հետ: Դրանք իսկական նամակներ են, Բիթլի-
նիա պրովինցիան կառավարելու գործի վերաբերյալ Պլինիուսի
հարցումները և կայսրի ցուցում-պատասխանները: Դրանք մեծ
արժեք ունեն պատմաբանի համար: Մանավանդ հետաքրքրական
է այն նամակը, որի մեջ Պլինիուսը հարցում է անում, թե ինչ
գիծ պետք է բռնի բրիտոնյաների վերաբերյալ:

Նամակները պարզ պատկեր են տալիս զթառատ, բաց ինք-
նահավան և փառասեր հեղինակի մասին: Դրանց հիմնական
նպատակն ինքնապատկերումն է: Պլինիուսը սերունդներին պետք
է ներկայանա որպես ազնիվ մարդ, հումանիստ ստրկատեր, մար-
դասեր, նվիրված ընկեր և դերագանց ընտանիքի հայր, որպես
կարկառուն գրականագետ: Կայսրության ժամանակի գործիչնե-
րից շատերի պես Պլինիուսը դարավոր փառք չի սպասում իր քա-

գաղափարական գործունեությունից («այդ մեզնից կախում չունի», — ասում է Պլինիոսն ինքը), բայց սպասում է գրական անձնագրություն: Այդ նպատակով նա հրատարակում է ճառերը, նամակները, նույնիսկ թեթևամիտ ոտանավորիկները, որոնք նա համարում է Կատուլլուսի ոճով հորինված: Գրական թեմաները մեծ տեղ են գրավում և նամակներում:

Պլինիոսի գրական ծանոթության շրջանը շատ մեծ է: «Հագիվ թե գրական զբաղմունքների որևէ սիրող լինի, որն իմ բարեկամը չլինի», — հավատացնում է նա: Նա անվանում է մեծ թվով պատմաբաններ, հեռուորներ, պոետներ, բայց զրանցից և ոչ մեկը իսկական հետք չի թողել գրականության մեջ: Դրանք զիլետանտներ, «գրական զբաղմունքներ սիրողներ» են: Այդ անհայտ պոետները, Պլինիոսի «բարեկամները» գրում են լատիներեն և հունարեն, հետևելով հին հեղինակներից որևէ մեկին: Պրոպերցիոսի տոհմի ժառանգներից մեկը էլեգիաներ է հորինում իր հուշակալ՝ նախահոր դճով և լիրիկական բանաստեղծություններ՝ Հորացիոսի ոճով: Ուրիշներն իրենց օրինակ են ընտրում նեոտերիկներին, Կատուլլուսին կամ Կալվուսին, իրենց ուժերը փորձում են Հյուսիսի, դիցաբանության, պատմության բնագավառներում, պիեսներ են հորինում Մենանդրոսի և նույնիսկ հին հունական կատակերգության ոգով: Ոման հոմեացի էպիգրամներ է գրում իբր թե Կալիմաքոսից, և միմիամբներ Հերոդոսից ոչ վատ և, փայլելով երկու ժանրերով էլ, գրանով իսկ «գերազանցում» հիշված հույն հեղինակներին առանձին-առանձին: Գրողներն իրենց երկերը ընթերցում են նեղ շրջանում և հրապարակային ռեցիտացիաներում, միմյանց քննադատում են և ուղղում: Պլինիոսը ջերմ մասնակցություն է ցուցաբերում այդ էպիգրամյան իրարանցումի մեջ և հիանում է ժամանակակիցների տաղանդով: Դեկլամացիաների և հրապարակային ընթերցանության սիրահար լինելով, նա հաճույքով լսում է ուրիշներին և ստիպում է, որ լսեն իրեն: Այդ շրջանում ոճն ավելի բարձր է գնահատվում, քան բովանդակությունը, գեղյալմացիան ավելի բարձր, քան իսկական հեռուորական ելույթը: Կուլտուրական խոր հետաքրքրություն աշատեղ չի նկատվում:

9. ՅՈՒՎԵՆԱԼԻՍ

Այն ժամանակ, երբ ոմեոսը և ականափոք Պլինիոսը հիանում է Տրայանուս կայսրի օրոք առաջացած «երջանիկ» ժամանակին-

յով, նրա ժամանակակից Յուվենալիսը տալիս է հոռմեական կյանքի ամելի մոռյլ պատկերներ:

Դեցիմուս Յունիուս Յուվենալիսը (ծնվել է I դ. 50-ական կամ 60-ական թվականներին, վախճանվել է 127 թ. հետո) երիտասարդ չէր, երբ սկսեց երգիծանքներ գրել: Կենսագրական հավաստի տվյալներ նրա մասին քիչ են պահպանվել: Նա՝ Ակվինա իտալիկական փոքրիկ քաղաքիցն էր, որտեղ նրա ընտանիքը հոգաբարձի ունեւր և, ըստ երևույթին, պատկանում էր քաղաքի տեղական վերնախավին: Դոմիցիանուսի ժամանակներում Յուվենալիսն աննշան գրականագետ էր, հանդես էր գալիս դեկլամացիաներով, թերևս, զբաղվում էր փաստաբանական մանր գործերով և հարկադրված էր կլիենտական ծառայություններ մատուցել ազդեցիկ մարդկանց: Հետագայում նա որոշ նպաստավոր դրուժյան հասավ. իր երգիծանքները նա լույս էր ընծայում առանց «նվիրաբերումների» որևէ հովանավորողի, «այսինքն՝ որպես ինքնուրույն սոցիալական դրուժյան տեւր մարդ: Յուվենալիսի գրական ժառանգությունը 16 երգիծանք է (5 գրքով). դրանք բոլորն էլ հորինված են Դոմիցիանուսից հետո, առաջին վեցը Տրալանուսի, մնացածը Ադրիանուսի օրոք:

Յուվենալիսը հանդես է գալիս որպես մեկացնող-երգիծաբան: Ժողովածուի առաջին երգիծանքը պարունակում է ժանրի ընտրության հիմնավորումը և գրական ծրագիրը: Այն տպավորությունների պայմաններում, որ յուրաքանչյուր քաղաքիսում բերում է հոռմեական կյանքը, «դժվար է երգիծանք չգրել»՝

Թե տաղանդ էլ չունեւ, օտանավոր է ծնում վրդովմունքը:

Մարցիալիսի պես, Յուվենալիսը ևս իր երգիծանքը հակադրում է դիցաբանական ժանրերին. երգիծանքի բովանդակությունը մարդկանց իսկական արարքներն ու զգացմունքներն են, —

Քչն բոլորն, ինչ որ անում են մարդիկ — ցանկություններ, աստափ, հաճույք, Արախտություններ, գայլույթ և երկպառակություն:

Երգիծաբանի խնդիրները կարծես թե ձևակերպված են պարզորոշ՝ պատկերել իր ժամանակի արատները: Բայց հեղինակն այստեղ մտնում է մի զրուցակից, որը նրան զգուշության է հրավիրում՝ կենդանի մարդկանց անունները հիշատակելը վատնալավոր է: Սակայն ելքը գտնված է՝ Յուվենալիսը կհիշատակի մեռածներին:

Ի տարբերություն Հորացիուսի «ծիծաղող» երգիծանքի և Պերսիուսի ուսուցողական տոնի, Յուվենալիսի բանաստեղծություններն, այսպիսով, պատկանում են վերլուծմունքի երգիծանքի տիպին:

Կլասիկականորեն տրամադրված պոետն, ընդունում է տրագիկոն տիպի երգիծանքը, որը պարունակում է կոնկրետ անձնավորություններ ծաղրելու «յամբադրական» տարր, այսինքն, Պերսիուսի կողմից արդեն վերացված տարրը: Նա հիշում է «բորբոքվող Լուցիլիուսին»: Բայց կայսրության պայմաններում Լուցիլիուսի մեթոդն արդեն անհնարին էր: Այստեղից էլ առաջանում է Յուվենալիսի յուրակերպ եղանակը. նա գործում է Դոմիցիանուսի կամ նույնիսկ Ներոնի ժամանակների անուններով, իսկ ապրողներից անվանում է միայն ստորին սոցիալական դիրք ունեցող կամ դատարանով դատապարտված մարդկանց: Դրա հետ միասին հեղինակն ընթերցողին ըմբռնել է տալիս, որ իր երգիծանքը, թեպետև անցյալին է վերաբերվում, իրականում ուղղված է ներկայի դեմ:

Յուվենալիսի ստեղծագործության մեջ կարելի է տարբերել երկու շրջան: Ամենից ուժեղ և ցայտուն երկերը վերաբերվում են առաջին շրջանին (մոտավորապես, մինչև 120 թ.), որի ընթացքում կազմվել են ժողովածուի առաջին երեք գրքերը (1—9 երգիծանքները): Այդ ժամանակ հեղինակն ընտրում է սուր թեմաներ և երգիծանքները աղմկարար դեկլամացիոն մաղձատության ձև են ընդունում՝ ուղղված հոռմեական կյանքի արատների և թշվառությունների դեմ, իլուստրացիաներով մի քանի սերունդների խրոնիկայից:

Յուվենալիսը ցույց է տալիս իտալիկական քաղաքների դատարկվելը, աղքատ քաղաքացու համար մայրաքաղաքի կուտակված կյանքի ծանրությունները, եկվոր օտարականների՝ հույների և սիրիացիների մրցումը, որոնք վանում են հոռմեացի ազնիվ կլիենտին (երբորդ երգիծանքը): Կենդանի ուրվագծումներով նա տալիս է իտելիզենտ պրոֆեսիաների՝ պոետների, փաստաբանների, ճարտասանության և ֆերականության դասատուների չարքաշ դրությունը (7-րդ երգիծանք): Կլիենտների նվաստացումը իրենց հովանավորողների խնջույքներում պատկերվում է 5-րդ երգիծանքում՝ «եթե դու ընդունակ ես այդ ամենը կրելու, ապա քեզ տեղին է այդ», — մոալլորեն եզրակացնում է հեղինակը: Մեր պոետի համար համեմատաբար հազվադեպ պատմողական տի-

պին է պատկանում 4-րդ երգիծանքը, որը մերկացնում է Դոմի-
ցիանուսի բռնապետական ռեժիմը. ծաղրամանեցնելով էպիկա-
կան շարադրման ձևին, Յովննալիսը պատմում է, թե ինչպե-
սեպոսը կայսրի համար բերել է շտեմնված շափի մի տափակա-
ծուկ և թե ինչպես դրա պատրաստելու համար հրավիրվել է կայ-
սերական խորհուրդ: Համաշխարհային գրականության մեջ մեծ
համբավ ստացած աղնվազարմության մասին (8-րդ) երգիծանքը
մոտենում է հռոմեական պոեզիայի մեջ սովորական խորհրդա-
ծություն-երգիծանքներին: Բազմաթիվ օրինակներով հեղինակը
ցույց է տալիս, որ երկարատև տոհմաբանություններն իրենց ար-
ժեքը կորցնում են, եթե դրանց կրողն իր նախնիների փառքին
արժանի չէ:

Աղնվազարմություն չկա ոչ մի տեղ, բացի հոգու քաջարիությունից:

Այլասերվող ավազանու, նրա պճնանքի և ցուրտության դեմ
հարձակումներ ենք գտնում երգիծանքներից շատերում, և այն-
անունները, որոնցով երգիծաբանը կոնկրետացնում է մերկացվող
արատները, առավելապես պատկանում են սենատորական դա-
սին: Արտակարգ վրդովմունքով են մատուցվում հարուստ ազա-
տագրվածները: Կանանց դեմ ուղղված մեծ երգիծանքը (6-րդ) ամ-
բողջովին կառուցված է հռոմեական բարձր հասարակության ներ-
կայացուցչուհիների, ներառյալ և կայսրուհիների, կյանքից վերց-
րած օրինակների վրա: Ամուսնանալը խելագարություն է. երգի-
ծանքը պարունակում է կանանց թերությունների երկար թվա-
կում, որոնց թվի մեջ է մտնում նաև թերությունների բացակայու-
թյունը:

Այդ երգիծանքներում կան շատ շափաղանցություններ, գույ-
ների խտացում, եզակի դեպքերի միտումնավոր ընտրություններ,
մանավանդ երբ խոսքը ցուրտության մասին է: Հեղինակը հաճախ
ինքն է պաղեցնում իր դեկլամացիոն բոբրոքը հեղնական վերջա-
վորությամբ: Բայց դրա հետ միասին Յովննալիսը շոշափում է
հռոմեական կյանքի մի շարք լուրջ և էական մոմենտները: Իտա-
լիայի անմարդաբնակ դառնալը և պառպերիզացիան միանգամայն
ակտուալ պրոբլեմ էր, որը ներվալին և Տրայանուսին դրդեց մի
շարք վարկային և բարեգործական բնույթի միջոցառումներ անց-
կացնել: Յովննալի երկերում հաճախ խալիկական սղառ բնակ-
չության ոչ-հարուստ շերտերի ձայնն է հնչում: Երգիծաբանը բա-
ժանում է նրանց դժգոհությունը ժամանակակից կյանքից, նրանց

բարոյական պատկերացումները և նախապաշարումները: Այս-
տեղից էլ բխում է նրա ատելութունը օտարերկրացիների, հա-
րուստ-ազատագրվածների նկատմամբ և ավաղանու եսամոլության
հասցեին և նրա առանձին ներկայացուցիչների խայտառակ վար-
քի վերաբերյալ դառնագին հանդիմանությունները:

Բուրժուական գրականության մեջ Յովհնալիսի կերպարը
բազմաթիվ անգամ խեղաթյուրվել է: Քանի դեռ բուրժուազիան
ռևոլուցիոն դասակարգ էր, նա Յովհնալիսի մեջ տեսնում էր
բռնակալության և արիստոկրատիայի մերկացնողին, ռեսպուբլի-
կական խիստ բարոյախոսության քարոզչին: Այդ, իհարկե, ճիշտ
չէր: Բայց նույնքան սխալ է նաև բուրժուական հետազոտողների
մեջ գերիշխող Յովհնալիսին որպես դատարկ «գեկկամատոր»
պատկերելու տենդենցը: Հոմեոնական իրականության նրա քննադա-
տությունը, ինչպես մենք տեսանք, միանգամայն որոշակի սո-
ցիալական բաղա ունի: Բայց ստրկատեր-երգիծաբանի «վրդով-
մունքը» չի կարող բարձրանալ մինչև ամբողջ սոցիալական սխա-
տեմի քննադատությունը և «բարքերի» վրա հարձակվելու սահմա-
նից այն կողմը չի անցնում:

Յովհնալիսի իր ստեղծագործության երկրորդ շրջանում դի-
մում է բարոյախոսական-փիլիսոփայական թեմաների, դատողու-
թյունների է անում անխոհեմ ցանկությունների, դաստիարակու-
թյան և խղճի խայթի մասին: Արդիականության բարոյական անկ-
ման, անբարոյականացած բաղաքացու կյանքի իրականության
քննադատությունն ավելի վերացական բնույթ է ընդունում,
իսկ տոնի խստությունը թուլանում է: Յովհնալիսը երբեմն
փորձում է մոտենալ Հորացիուսի եղանակին. այդպիսին է, օրի-
նակ 11-րդ երգիծանքը, որի բովանդակությունն ընկերոջը քաղա-
քից դուրս համեստ խնջույքի հրավիրելն է:

Երգիծանքի կոմպոզիցիան յուրակերպ է: Հեղինակը ավելի
թանկ է դնահատում կերպարների շղթան, քան տրամաբանական
կապը, մի թեմայից կտրուկ կերպով անցնում է մյուսին և նույն-
քան անապասելիորեն վերադառնում է նախկինին: Որպես իսկա-
կան «գեկկամատոր» նա ջանում է ներդրվել հոետորական ներ-
շնչման միջոցներով, կուտակում է զգայական վառ կերպարներ,
չափազանցություններ, պաթետիկ բացառանջություններ և հարցեր:
Յովհնալիսը գեկկամացիոն ոճի երգիծաբան է:

Եվ դրա հետ միասին այդ դրոշի օրինակից երևում է, թե
հարասանական կոպտության որքանով էր ուղեկցվում ընդհանուր

կուտուրական անկումով: Յովենալիսը դատողություններ է անում փիլիսոփայական թեմաների շուրջը, բայց նրա փիլիսոփայական գիտելիքները չնչին են: Նա հաճախ դիցաբանական օրինակներ է բերում, բայց սահմանափակվում է հանրահայտնի սյուժեներով: Հետաքրքրական է նրա վերաբերմունքը դեպի դիցաբանությունը. նա դատապարտում է ողբերգության դիցաբանական սյուժեները, որպես անբարոյական արաքների և ոճագործությունների պատմվածքների, և այդ այն դիրքն է, որը հետագայում պետք է գրավեն բրիտանյա հեղինակները:

Մենք տեղեկություն չունենք այն մասին, թե ժամանակակիցներն ինչպես էին վերաբերվում Յովենալիսի երգիծախոսներին: Ուշ անտիկ շրջանը և Միջին դարերը նրան զնահատում էին որպես բարոյախոսի և համարում էին հոմեական լավագույն երգիծաբանը: Բայց Յովենալիսը առանձնապես հռչակ ձևով բերեց ռեալություն բուրժուազիայի վերելքի ժամանակ: Ինչպես հիշատակել ենք, հոմեական երգիծաբանի մեջ տեսնում էին արխատոկրատիայի և բռնակալության հրաբուրբ մերկացնողին: Այդ տեսակետի արդյունք էր Վ. Հյուգոյի հիացած գնահատականը Յովենալիսին: Այդ տեսակետը տարածված էր նաև Ռուսաստանում, սկզբում դեկաբրիստների ժամանակ, իսկ այնուհետև՝ 50—60 թ. թ.: Պատահական չէ, որ Օնեգինը կարողանում էր «զրուցել Յովենալիսի մասին», և Պոլշկինը կոչ էր անում «հրաբուրբ երգիծաբան մուսային» իրեն հանձնել «Յովենալիսի մտրակը»:

10. ՏԱԿԻՏՈՒՍ

«Արծաթե դարի» վերջի էպիգոնական և «դեկլամացիոն» գրականության ֆոնի վրա խստորեն աչքի է դարձվում փայլուն պատմաբան Պուրբլուս (ըստ այլ աղբյուրների Գալուս) Կոռնելիուս Տակիտուսի դեմքը (ծնվել է մոտ 55 թ., վախճանվել՝ մոտ 120 թ.):

Ժամանակակիցներն արդեն ընդունում էին Տակիտուսի բացառիկ տաղանդը: Ամենաերիտասարդ տարիներից նա իր վրա ուշադրություն հրավիրեց իբրև ականավոր հեռուոր: Լինելով Բրիտանիան նվաճող հայտնի զորավար Յուլիուս Ագրիկոլայի փեսան, նա դյուրություն սկսեց պետական պաշտոններ զբաղել և հասավ կոնսուլության (97 թ.), իսկ Տրայանուսի օրոք զբաղվում էր կայսրության բարձրագույն վարչական պաշտոններից մեկը՝ Ասիայի պրովինցիայի պրովինսուս էր: Դոմիցիանուսի կռաւլարման ժամանակ Տակիտուսը ձեռնպահ էր մնում գրական

ներկայիս և միայն նրա մահվանից հետո ձեռնամուխ եղավ իր պատմագրական մտադրությունների իրադրոժմանը։ Սկզբում նա լույս է ընծայում երեք ոչ-մեծ մենագրություն, որոնք վկայում են նրա գրական բացառիկ վարպետության մասին։ Դրանք պատկա-
նում էին արձակ տարբեր ժանրերի և դրված են երեք տարբեր ոճերով՝ Սալյուտիուսի եղանակով, «նոր» ոճով և Յիցերոսի ոճով։

Դեռ 93 թվին վախճանվեց Տակիտուսի աներ Ագրիկոլան, և լուրեր էին պտտվում, թե նրան թունավորել է Դոմիցիանուսը, որը կասկածամիտ նախանձով էր վերաբերվում Ագրիկոլայի փառքին։ Տակիտուսն այդ ժամանակ Հռոմում չէր և չկարողացավ արտասանել տրադիցիոն «հուղարկավորական գովաբանությունը»։ Դրա փոխարեն 98 թ. հրատարակում է «Յուլիուս Ագրիկոլայի կենսագրությունը»։ Ագրիկոլայի գործունեությունը պետք է ապացույց ծառայեր, որ «վատ արքաների օրոք կարող են մեծ մարդիկ լինել»։ Դոմիցիանուսի ռեժիմը համառոտ, բայց մոռալ բնութագրություն է ստանում։ «Խնչպես որ մեր նախնիները վկա էին այն բանի, թե մինչև որ աստիճան կարող է հասնել ազատությունը, այդպես էլ մենք տեսանք ստրկության վերջին աստիճանը»։

Արիստոկրատ Տակիտուսը ատում է բռնակալությունը, բայց և սկեպտիկորեն է վերաբերվում դեպի ռեսպուբլիկական ազատությունը և դատապարտում է աննպատակ օպերիցիան՝ «փառամոլ մահը առանց պետության համար օգտակար լինելու»։ Նա ողջունում է վերահաս «ամենաերջանիկ դարը», երբ ներվան կարողացավ «միացնել մինչև այդ անմիանալին՝ պրինցիպատը և ազատությունը»։ «Ագրիկոլայի կենսագրությունը» իր ոճով կողմնորոշված է դեպի Սալյուտիուսը։

Նույն 98 թ. Տակիտուսը լույս ընծայեց մի այլ մենագրություն, այս անգամ ազգագրական բովանդակությամբ։ Նրա «Գերմանիան» պարունակում է գերման ցեղերի կյանքի և բարքերի նկարագրությունը, սկզբում ամբողջությամբ առած, այնուհետև ըստ առանձին ցեղերի։ Շարադրմանը նախորդում են համառոտ տեղեկություններ հրկրի և նրա բնակիչների ծագման մասին։ Այդ տրակտատի պատմական արժեքը հանրահայտնի է։ Դա կարևորագույն աղբյուրներից մեկն է եղել էնգելսի «Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագման» մասին կլասիկ աշխատության համար։ Պատմա-գրականագիտական առնչությամբ կարևոր է նշել, որ «Գերմանիան» հաջորդականորեն կապ-

ված է պատմական երկերի մեջ մուծվող աշխարհագրա-ազգա-գրական նկարագրությունների տրադիցիայի հետ: Տակիտոսն ինքն ալոպիսի էքսկուրս է արել «Ագրիկոլայում», — տալով Բրիտանիայի և նրա բնակիչների նկարագրությունը: Հատկանշական է, որ զուտ նկարագրական երկի համար Տակիտոսն ընտրել է «նոր» ոճը, խոսքի հակադրություններով, սրված սենտենցներով և պոետիկ գունավորմամբ:

Յիցերոսին հիշեցնող ոճով է կազմված նրբագեղ «Հնետունիքի մասին դիալոգը»: Դիալոգի նյութն է կազմում պերճախոսության ճակատագիրը և նրա անկման պատճառները, մի հարց, որին մենք արդեն հանդիպել ենք Պետրոնիուսի և Բվինտիլիանուսի մոտ: Այդ երկի մեջ Տակիտոսը հանգես է բերում պերճախոսության իր ուսուցիչներին՝ Մարկուս Ապրուսին և Յուլիուս Սեկունդին: Նրանք հավաքվում էին ողբերգու բանաստեղծ Կուրիացիուս Մատերնի տանը, վերջինս պոեզիայով զբաղվելու համար թողել էր գործնական պերճաբանությունը: Դիալոգը կազմված է երկու մասից: Առաջինում վեճ է գնում պոեզիայի և պերճախոսության համեմատական առավելությունների մասին: Ապրուսը պոեզիան անօգուտ զբաղմունք է համարում, մինչդեռ պերճախոսությունն օգուտ է բերում և հետոքին հասցնում փառքի ու պատվի: Մատերնը դրան հակադրում է պոեզիայի պատճառած ներքին հաճույքը, «անտառների և պուրակների» մենության մեջ անցնելը, և դատապարտում է ժամանակակից հետոքների «շահամոլ և արյունառուտ պերճախոսությունը». նրանք «ոչ» տերերին են բավականաչափ ստրուկներ լվում, ոչ էլ մեզ՝ բավականաչափ ազատներ: Նոր զրուցակցի՝ հնությունը սիրող Մեսալայի գալուստով, զրույցն անցնում է երկի հիմնական թեմային: Ապրուսը, նոր պերճախոսության ներկայացուցիչը չի ընդունում անկման փաստը. պերճախոսությունը միայն փոխվել է, հարմարվելով նոր, ավելի պահանջկոտ ճաշակին: Արխաիստ Մեսալան չի կասկածում, որ անկումն առկա է. դրա պատճառը նա տեսնում է վատ ու մակերեսային դատախարակության և ճարտարանական ուսուցման բնույթի մեջ: Հեղինակի իրեն տեսակետը պարզվում է դիալոգի եզրափակման մասում՝ անկման պատճառները գտնվում են ավելի խորը, պետական կարգերի մեջ: Անցյալի մեծ պերճախոսությունը անխզելիորեն վապված էր ռեսպուբլիկական «անկախության հետ, որը հիմարներն ազատություն են անվանում»: Կայսրության հանգիստ պաշ-

մաններում այդ արդեն անհնարին է: «Թող չուրաքանչյուրն օգտըվի իր դարի բարիքներից»: Այսպիսով, Տակիտուսը պաշտպանում է այն հայացքը, որը Բարձրյալի մասին» տրակտատում դրված է «փիլիսոփայի» բերանում (այդ տրակտատի խրոնոլոգիական հարաբերակցությունը Տակիտուսի դիալոգի հետ, դժբախտաբար, անհայտ է): Դիալոգի երկրորդ մասի եզրակացությունը լույս է սփռում առաջինի վրա. այնքանով, որքանով պերճախոսությունը կորցրել է իրեն սնունդ տվող հողը, Մատեյնը բոլոր հիմքերն ուներ հեռանալու նրանից: Հեղինակը կարծես թե հիմնավորում է իր անցումն պերճախոսությունից՝ պատմագրությանը:

Տակիտուսը թողել է երկու խոշոր պատմական աշխատություն, որոնք միասին ընդգրկում են Օգոստոսի մահից (14 թ.) մինչև Դոմիցիանուսի անկման (96) ժամանակաշրջանը: «Պատմություններ» նվիրված են այդ ժամանակաշրջանի այն հատվածին, որի համար հեղինակը ժամանակակից է հանդիսանում, և սկսվում են 69 թվից, ներոնի տապալմանը հետևող խռովությունների նկարագրությամբ: 14—68 թ. թ. դեպքերը շարադրված են երկրորդ աշխատության մեջ, որ կոչվում է՝ «Աստվածային Օգոստոսի վախճանից սկսած» և սովորաբար անվանվում է «Աննալներ» («Տարեգրություն»): Այդ գրվել է «Պատմությունից» հետո: Այդ երկու աշխատությունը միասին կազմում են 30 գիրք: Դրանցից բոլորը չէ, որ պահպանվել են: Պատմությունից՝ առաջին չորս գիրքը և հինգերորդի սկիզբը (69—70 թ. թ. դեպքերը), իսկ «Աննալներից»՝ 1—4 գրքերը, 5-րդի և 6-րդի մի մասը (Տիրերիուսի կառավարումը), այնուհետև 11—16-րդ գրքերը, որոնցից պակասում են 11-րդի սկիզբը և 16-րդ գրքի վերջը:

Տակիտուսը «պատրիկական կերտվածքի և պատրիկական մտածելակերպի հին հոռմեացի» էր (Էնդելս), բայց նա գիտակցում է պրինցիպատի անխուսափելի լինելը: «Խաղաղության դրժը պահանջեց, որպեսզի ամբողջ իշխանությունը հանձնվեր մեկ անձի»: Կառավարման «խառը» եղանակը, որին իր ժամանակ հավանություն էր տալիս Ֆիցերոնը, «ավելի է արժանի հավանության, քան իրականում այդ լինում է, իսկ եթե լինում էլ է, ապա չի կարող երկարատև լինել»: Ռեսպուբլիկական ձևերի առերևույթությունը Տակիտուսին չի խաբում՝ «հոռմեական պետությունն այնպիսին է, ինչպիսին կառավարվում է մի անձով»: «Ագրիկոլայում» Տակիտուսը դեռ հույս է տածում համատեղել «պրինցիպատը և ազատությունները», բայց Տրայանուսի ժամանակը կա-

բող էր նրան համոզել, որ կալսերական կառավարման նույնիսկ ամենամեղմ ձևերի ժամանակ սենատի փաստական նշանակութիւնը չի կարող վերականգնվել: Տակիտուսի աշխարհայացքը տարեց տարի ամփելի ու ամփելի հոռետեսական է դառնում: Հասարակութեան անկման սուր զգացողութիւնը, դեսպոտիզմի նկատմամբ հին-պատրիկական ատելութիւնը՝ դրութեան անեղանկի լինելու գիտակցութեան և ասպագա կործանման նախազգացման հետ միասին, նրա պատմական շարագրումը պարուրում են դատապարտվածութեան ողբերգական մթնոլորտով:

Արիստոկրատ-պատմաբանի մտահորիզոնը սահմանափակ է: Հոռմը կայսրութեան կենտրոնն է, և այն բոլորին, ինչ հոռմական չէ, Տակիտուսը վերաբերվում է արհամարհանքով: Կլանքը պրովինցիաներում, ուր իրականում փոխադրվել էր կայսրութեան ծանրութեան կենտրոնը, նրա տեսադաշտից դուրս է մնում: Կայսրը, սենատը, Հոռմ քաղաքը, բանակը, — այն օբեկտներն են, որոնց վրա կենտրոնացած է Տակիտուսի պատմական հետաքրքրութիւնը: Այդ տեսակետից նա կարող է արձանագրել միայն անկում, բարոյական ուժի թուլացում, բռնակալութեան և ստրկամտութեան աճ: Այդ բարոյա-հոգեբանական կողմն էլ գրավում է նրա ուշադրութիւնը դեպքերը և պատմական գործիչներին պատկերելիս:

Ըստ հին հռոմեական պատմագրական տրագիցիայի Տակիտուսը պահպանում է տարեցտարի շարագրելու ձևը, բայց դրա հետ միասին աշխատում է տալ գեղարվեստորեն ավարտված պատկերներ: Պատմողականութիւնը ծավալվում է լարված, չմոլացող դրամատիզմով և ստեղծում է բռնակալութեան և հասարակական քայքայման մի շարք ցնցող պատկերներ: Տակիտուսն տնտիկ պատմագրութեան մեջ պրական դիմանկարի ամենանշանակալի վարպետն է: Նա ջանում է թափանցել պատմական դեմքերի վարվելակերպի ամենածածուկ մոտիվների ներսը, և հոգեբանորեն մեկնաբանված արարքների հանրագումարից ստեղծվում է պաշտառորեն տպավորվող գործչի կերպարը: Այդ տեղի է ունենում և երկրորդական դեմքերի վերաբերյալ, բայց հեղինակը մեծ ուժի է հասնում կենտրոնական գործող անձանց, Տիրերիուսի և Ներոնի կայսրներին պատկերելու ժամանակ: Որոշ չափով պատմաբանին հաջողվում է հաղթահարել անտիկ բնութագրութիւնների ստատիկականութիւնը և ցույց տալ բռնակալի անձնավորութեան ներքին զարգացումը՝ նրան պատկանող իշխա-

նության բարոյալքող ազդեցութեան տակ: «Աննալների» այն մտ-
գերը, որոնք նվիրված են Տիբերիոսին և ներոնին, իրենցից կար-
ծես թե ողբերգութիւնն են ներկայացնում, գործողութեան դանդա-
ղեցումով և արագացումով: Այդ բնութագրութիւնների պատմա-
կանորեն ճշմարտացի լինելը կարող է վիճելի լինել, թեև Տակի-
տուսը հավաստիացնում է իր լրակատար անկողմնակալութեան
մասին, բայց կերպարների գեղարվեստական ուժը մնում է ան-
վիճելի:

Շարադրման ողբերգական տոնին համապատասխանում է
բացարձակորեն յուրակերպ **ոնի** հանդիսավոր խստութիւնը,
զսպված և հագեցած մտքերով, ամեն ինչ լրիվ շատված, բայց
խորաթափանց ընթերցողին հասկանալի: Տարբեր ոճերի վարպետ
լինելով, Տակիտուսը միանգամից շտեղծեց իր սեփական ոճը:
Սալլուստիոսի պրոզայի համակենտրոնացած զսպվածութիւնը
նա միացնում է «նոր» պերճախոսութեան հղկվածութեան հետ,
քայց առանց այս վերջինին հատուկ ձևական էֆեկտների:

Տակիտուսը հավասարապես վեր է բարձրանում իր ժամանա-
կի մակարդակից և որպես գեղարվեստագետ, և որպես մտածող:
Անտիկ շրջանում նրան բավականաչափ չըմբռնեցին և չգնահատե-
ցին: Արդարացի գնահատութեան նա արժանացավ Նոր ժամանակ-
ներում: Նրա պատմողականութիւնը ոչ միայն բազմաթիվ ողբեր-
գութիւնների նյութ տվեց (նշանավոր հեղինակներից կարելի է
հիշատակել Կոռնելի՝ «Լոթոնը», Ռասինի՝ «Բրիտանիկան», Ալֆրեդ-
րի՝ «Օկտավիան»), այլև նշանակալի հետք թողեց Եւրոպայի քա-
ղաքական մտքի զարգացման մեջ: Բոլոր երկրների ուսուցիչն
բուրժուազիան չէր կարող անցնել այդ հեղինակի կողքից, մի հե-
ղինակ, որը շատ ավելի մեծ իրավմամբ, քան Յուլիանիսը, պետք
է համարվի միահեծանութեան մերկացնող: «Տակիտուսի անունը
բռնակալներին ստիպում է գունատվել», — գրում է Նապոլեոնի ժա-
մանակի ֆրանսիական ուսուցիչն պոետ Մարի-Ժոզեֆ Շենյեն:
Տակիտուսի նկատմամբ այդպիսի վերաբերմունք ունեին ղեկա-
րիսաներն ու Պոլշկինը, որը ոգևորվում էր հռոմեացի պատմաբա-
նով, երբ աշխատում էր «Բորիս Գոդունովի» վրա, և նշում էր այդ
«տիրանների մարակի» «գաղտնիութիւնների խորութիւնը» («Նկա-
տողութիւններ Տակիտուսի «Աննալների» մասին»):

ՀՌՈՄԵՍԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐՋԻՆ ՇՐՋԱՆԸ

1. ՄԵՐ ԹՎԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ II ԴՍՐԸ

Հռոմեական գրականության մեջ II դարից սկսվում է ուժացող պանթեիզմը: Դրանում վճռողական դեր խաղաց պրովինցիաների քարձրանալը և Իտալիայի նշանակության թուլանալը, որն սկիզբ առավ Ադրիանուսի ժամանակից (117—138): Կայսրության կուլտուրական կենտրոնը փոխադրվում է նրա արևելյան մասը, որտեղ սկիզբ է առնում «հունական վերածնության» ժամանակաշրջանը: Պրովինցիայի ավագանու տիրապետող դրությունը, շնորհիվ կայսրների և բարձր բյուրոկրատիայի այդ ավագանուց լինելուն, և կրոնական մասսայական շարժումները, որոնք գալիս էին Արևելքից, նոր էջ են ստեղծում կայսրության կուլտուրական կյանքում, ընդ որում, առաջատար դերը խաղում է հունարեն լեզվով օգտվող նրա արևելյան մասը: Անտիկ հասարակության անկման ժամանակի այդ կուլտուրայի բնութագրությունը մենք տվել ենք կայսրության ժամանակի հունական գրականության մասին պիտում:

Յուլիենալիսը և Տակիտուսը հակադրանք էին տալիս իրենց աշխատքներին, ինչ հռոմեական չէր: Ադրիանուսի և նրա հաջորդների արքունիքում իշխում է հելլենասիրությունը: Մարկուս Ավրելիոս կայսրը կազմում է իր խորհրդածությունների օրագիրը («*Մենքս ինձ*») հունարեն լեզվով: Ուրիշ շատ հեղինակների համար բնորոշ է երկկեզվությունը:

Այս վերջինների թվին պատկանում է Ադրիանուսի քարտուղար Գայոս Սվետոնիոս Տրանկվիլիուսը (մոտ 75—150 թ. թ.), որը պատմական և կուլտուր-պատմական նյութերի մի անխոնջ հավաքող էր: Նրա «Հռչակավոր մարդկանց մասին» երկը, մեզ հասած մի չնչին մասով միայն, կարևորագույն աղբյուր է ծառայել հռոմեական գրողների պահպանված կենսագրությունների

և նրանց մասին հետազայի հեղինակներն խրոնոլոգիական տեղեկությունների համար: Գրեթե ամբողջությամբ մեզ է հասել Սվետոնիուսի մի այլ երկը՝ «Կեսարների կենսագրությունը» (մատ 120 թ.), որը պարունակում է տասներկու կայսրների կենսագրություն՝ Հուլիոս Կեսարից մինչև Դոմիցիանուս: Դրանք բնութագրություն-կենսագրություններ են, մեծ քանակությամբ մանրամասնություններով: Այդ պատճառով էլ նույնը դասավորված է ոչ թե խրոնոլոգիական կարգով, այլ ըստ «երևույթների կատեգորիաների», այսինքն՝ պատկերվող անձնավորության պետական գործունեության և մասնավոր կյանքի տարբեր կողմերն ընդգրկող սխեմայով: Սվետոնիուսի մեջ պատմա-հնարանական հետաքրքրությունը գերակշռում է գեղարվեստականին: Հիշատակված երկու երկերն էլ կաղմված են լատիներեն, բայց Սվետոնիուսը գրում էր նաև հունարեն լեզվով:

Ադրիանուսի կառավարումը շրջադարձային էր այն առնչությամբ, որ կայսրությունը հրաժարվում է սիստեմատիկ նվաճումների քաղաքականությունից և անցնում է պաշտպանողական դրության: Գալիա է ներքին հարաբերական խաղաղության, խուշոր խնդիրների բացակայության, կառավարման գործում բյուրոկրատիկ հանգարտության ժամանակաշրջան: Հասարակական ինքնագործունեությունը սահմանափակվում է տեղական մասշտաբի բարեգործությամբ և փոխօգնությամբ: Աճում է հարգանքը մասնավոր օրինակելի կյանքի և բնտանական կապվածության նկատմամբ, բայց կուլտուրական հետաքրքրությունները դրանով մանրանում են: II դարի պոեզիայի սակավաթիվ մնացորդները վկայում են պարզ ու բնական բովանդակության, առօրյա զգացմունքներ արտահայտելու և առօրյա առարկաներ նկարագրելու ճրգուման մասին: I դարի համար բնորոշ պաթետիկ տոնը այստեղ արդեն չկա, բայց աչքի է ընկնում նեոտերիկներին հիշեցնող բարդացած չափերով, ինչպես և ոտանավորային թռիվսիությամբ՝ սլաճուճված ձևի որոնումով:

Ինչպես այդ ժամանակի հունական գրականության մեջ, Հռոմում ևս զարգանում է արխաիզմը, հնով սրանշանալը, հնարանական և ոճաբանական հետաքրքրությունը՝ դեպի նախացիցերոնյան շրջանի վաղ հոմեական գրականության հուշարձանները: Արխաիկ ճաշակներ երբեմն հանդիպում էին և I դարում, բայց II դարից դրանք սովորական են դառնում: Ադրիանուս կայսրը Կատոնին և էննիուսին գերադասում էր Յիցերոնից և Վերգիլիու-

ախց: 11 դարի արխախտների պարագլուխը Մարկուս Ավրելիուսի
ուսուցիչ ճարտասան Ֆրոնտոնն էր (մոտավորապես 100—175 թ.
թ.): Ժամանակակիցների մեջ մեծ համարում ունեցող այդ հեղի-
նակի ստեղծագործության բովանդակության չնչին լինելը հա-
կանշական է հռոմեական վերնախավի կուլտուրական մակարդակի
համար: Հունական «սոփիստների» պես, նա ճառեր է հորինում
ամեն տեսակ թեմաների շուրջը՝ լուրջ և զվարճախոսական,
նույնիսկ ծխի և փռշու մասին գովասանական: Նրա երկերի շար-
քում պահպանվել է բավական բնդարձակ գրագրություն Մարկուս
Ավրելիուսի հետ: Ուսուցիչն ու աշակերտը փոխանակում են
իրար հետ կապված լինելու հավաստիացումներ, մեկը մյուսին
հաղորդում է օրվա մանր դեպքերի մասին և զրուցում են ոճի
հարցերի շուրջը: Հետաքրքրության ալլ բնդհանուր առարկա
նրանք չունեն: Երբ աշակերտը հրապուրվում է փիլիսոփայությամբ,
ուսուցիչը չի կարողանում թաքցնել իր խոր վիշտը: Ֆրոնտոնի
համար ոճը, ճարտասանական արվեստն ամեն ինչից բարձր է:
Արտահայտության ուժեղություն և կոնկրետություն որոնելու հա-
մար նա դիմում է հնագույն գրողների տակավին չֆիքսված գրա-
կան լեզվի բառապաշարի հարստությանը: Կատոնի, Լենիուսի,
Պլավտուսի մոտ, ատեւաններում, արխախտ Լուկրեցիուսի և
Սալյուստիուսի երկերում նա գտնում է այն «անսպասելի», «ժո-
ղովրդական և մոռացված» բառերը, որոնք լեզվին «արխախի կո-
լորիտ» են հաղորդում: Ցիցերոնն արդեն նրան ավելի քիչ չափով է
քավարարում: Սենեկային և Լուկանուսին նա խիստ բացասաբար
է վերաբերվում: Լեզվի մեջ հնագույն բառեր մտցնելով, Ֆրոն-
տոնն ստեղծում է տարբեր դարաշրջանների ոճերի խաշտարդե-
մի խառնուրդ, որով արտակարգ կերպով պարծենում էր:

II դարի արխախդի ուշագրավ հուշարձանը Ավլուս Գելլուսի
«Ատտիկական գիշերներն» են: Անտիկ հասարակության ստեղծա-
գործական ուժերի սպառվելու այդ ժամանակաշրջանում մենք
ավելի հաճախակի ենք հանդիպում ավելի վաղ աշխատություն-
ների զանազան «համառոտագրումների» և քաղվածքների ժողո-
վածոներին:

Ձանազան թեմաների շուրջը հունական և հռոմեական գրող-
ներից բերված այդպիսի քաղվածքների ժողովածու է իրենից ներ-
կայացնում «Ատտիկական գիշերները»՝ 20 գրքից (հեղինակն
Աթենքում ավարտում է ճարտասանական և փիլիսոփայական
ֆրոնտիզմը և ձմեռային գիշերներին սկսում է աշխատել քաղ-

վածքներ ժողովելու վրա): Քաղվածքները հաճախ գեղարվեստական շրջանակում են ստանում Աթենքի և Հռոմի կրթված հասարակության կյանքից վերցրած մանր պատմվածքներով: Այդ ուղղվածումները զուրկ չեն կուլտուր-պատմական հետաքրքրությունից, բայց մեզ համար ժողովածուի հիմնական նշանակությունն այն է, որ Գելիուսը հսկայական քանակությամբ քաղվածքներ է անում մեզ չհասած ռեսպուբլիկական գրականության հուշարձաններից: Ընդհանրապես, ուշ-անտիկ շրջանի գիտնականների արխարիկ թեքմանը մենք պարտական ենք հին գրողներին քաղմամբիվ ֆրագմենտների պահպանման համար, մինչդեռ Օգոստոսի ժամանակի և կայսրության առաջին դարի երկրորդական հեղինակներից գրեթե որևէ հետք չի մնացել:

Հռոմի գրական կյանքի թուլանալու հետ միաժամանակ գրական շարժման ծիւեր են նկատվում կայսրության այն արևմտյան պրովինցիաներում, որոնց համար լատիներենը կուլտուրայի հիմնական լեզու էր: Մինչև այդ ժամանակ լատիներեն լեզվով գրականության միակ կենտրոնը Հռոմն էր և դեպի իրեն էր գրավում պրովինցիաների կուլտուրական ուժերը: Պրովինցիաների նշանակության աճի հետ այդ գրությունը փոխվում է: Աֆրիկա պրովինցիան, զանվելով հելլենիստական աշխարհի հետ հանդիպման կետում, տվեց II դարի ամենաուշագրավ գրողին, Ապուլեոսին (ծնվել է 124 թ.):

Ապուլեոսի գործունեության մեջ խաչմերվում են ամենաքաղաքական կուլտուրական հոսանքներ: Նա ծնվել է Նումիդիայի խորքերի հոմեական Մադավրա գաղութում և սերում էր հարուստ ընտանիքից: Ապուլեոսը ճարտասանական կրթություն ստացավ Աֆրիկա պրովինցիայի գլխավոր քաղաք Կարթագենում, փրիլսոփայություն ուսումնասիրեց Աթենքում և բազում ճանապարհորդություններ կատարեց հունական Արևելքում: Ապուլեոսն իրեն պլատոնիկ փրիլսոփա է համարում: Ընդ որում, նկատի է առնվում I—II դ. այն պլուրալիստական պլատոնականությունը, որին մենք հանդիպեցինք Պլուտարքոսի մոտ, այն է, մի ումունք, որով ընդունվում էր ասածու և մատերիայի հակադրությունը և «գեմոնների» առկայությունը, իբրև միջնորդներ աստծու և մատերիայի միջև, ընդ որում, «գեմոնների» թվի մեջ մտնում էին ժողովրդական կրոնի «աստվածությունները»: Փրիլսոփա Ապուլեոսը հրապուրված է միստիկական պաշտամունքներով և նվիրարեքված դանազան «խորհուրդների»: Բայց ամենից առաջ

«սովետա» է, «երկրորդ սովետություն» տիպիկ ներկայացուցիչն է, և այդ ուսմունքի խաչտարդետ ոճը նա փոխադրում է լատինական հոդի վրա: Գտնվելով Հոտմում, ուր Ապուլեուսն զբաղվում էր փաստարանական գործունեությամբ, նա հնարավորություն ունեցավ կատարելագործվելու լատինական ոճին տիրապետելու ուղղությամբ և հարեց մոդա դարձած արխայիստական ուղղությանը: Վերադառնալով Աֆրիկա, նա թափառական սովետափ կյանք էր վարում և այդ ժամանակ քիչ մնաց զոհ դնար այն համընդհանուր սնտիապաշտությանը, որն ինքը նշանակալից չափով բաժանում էր:

Թափառումների ժամանակ Ապուլեուսը պատահեց իր աթենական զբաղմունքների ընկերներից մեկին և ամուսնացավ նրա հարուստ աչրի մոր հետ, որը տարիքով զգալիորեն մեծ էր Ապուլեուսից: Ազգականները, այդ ամուսնությունից դժգոհ, «փիլիսոփայի» դեմ վտանգավոր մեղադրանք հարուցեցին, ասելով, որ նա զբաղվում է կախարդությամբ, որի օգնությամբ էլ իբր թե «կախարդել» է հարուստ կնոջը: Ապուլեուսի բնափիլիսոփայական և «գաղտնխորհուրդ» հետաքրքրությունները մեղադրողներին որոշ նյութ էին մատակարարում: Նրա պաշտպանողական ճառը («Կախարդության մեջ մեղադրանքի դեմ ինքս ինձ պաշտպանելու համար», որ սովորաբար կոչվում է՝ «Ջատագովություն»), արտասանված Աֆրիկայի պրոկոնսուլի առաջ և հետագայում ընդլայնած ձևով հրապարակված, արտակարգորեն ուշագրավ կուլտուր-պատմական վավերագիր է և գերազանց պատկերացում է տալիս հեղինակի հոգևորական և փաստարանական արվեստի մասին: Ապուլեուսը խիստ և սրամտորեն ծագրի է ենթարկում իր հակառակորդների տգիտությունը, բայց շատում է կանգ չառնել սալթաբման հնարավորություն տվող «գաղտնխորհուրդ» թեմաների վրա: Նա իր ճառը ավտում է շեղումներով, կաշտառորեն սեթևեթելով իր գիտնական և գրական զբաղմունքներով, գեղեցիկ արտաքինով և ոճի գերվարպետությամբ: Պրոցեսը վերջացավ Ապուլեուսի արդարացումով, սակայն «կախարդի» համբավը նրա մասին հաստատուն կերպով մնաց սերունդների մեջ: Հետագայում Ապուլեուսն ապրում էր Կարթագենում և, որպես հռչակավոր հոգևոր, մեծ փառք ու պատվի հասավ: Դեռևս կենդանության օրոք նրան արձան կանգնեցրին, և նա ընտրվեց տեղական «պրովինցիալի քրմի» բարձր պաշտոնին:

Փիլիսոփա, ստիկետ և կախարդ Ապուլեիոսն իր ժամանակի բնորոշ երևույթն էր: Նրա ստեղծագործությունն արտակարգորեն բազմազան է: Նա դրում է լատիներեն և հունարեն, հորինում է ճառեր, փիլիսոփայական և բնագիտական աշխատություններ, ասորերի ժանրերով պոետիկական երկեր: Հունարեն երկերը բոլոր կորել են, լատիներեններին շատ բան պահպանված է. դրանք են՝ պլատոնիզմի, «գեմոնոլոգիայի» և այլ նյութերի մասին փիլիսոփայական տրակտատներ, զանազան թեմաներով սոփեստական դեկլամացիաներից քաղվածքներ («Մաղկաբաղ»), վերևում հիշատակված «Ջատագովությունը», վերջապես «Մետամորֆոզներ» (կամ «Ոսկե կշ»)՝ մեծ վեպը, որի վրա հիմնված է Ապուլեիոսի նշանակությունը համաշխարհային գրականության համար: «Մետամորֆոզներին» («Կերպարանափոխություններին») սյուժեն ամենահիմնական դեբրով հետևյալն է:

Լուկիոս անունով երիտասարդ մի հույն ընկնում է Թեսալիա, այն երկիրը, որը հռչակված էր հմայումներով, և իջևանում է ծանոթի տանը, որի կինը հզոր կախարդուհի է համարվում: Ծառավի լինելով հաղորդակցվելու մոգություն խորհրդավոր ոլորտին, Լուկիոսը կապվում է սպասուհու հետ, որը որոշ չափով մասնակից էր տիրուհու արվեստին, բայց սպասուհին սխալմամբ նրան թուշուն դարձնելու փոխարեն էջ է դարձնում: Լուկիոսի մարդկային բանականությունը և ճաշակը պահպանվում են: Նա նույնիսկ դիտե հմայումից ազատվելու միջոցը՝ դրա համար բավական է վարդեր ուտել: Բայց հակառակ կերպարանափոխումը երկար ժամանակով կանգ է առնում: Նույն գիշերը ավազակները զոդանում են «էջը», նա զանազան արկածներ է ապրում, մի տիրոջից մյուսի մոտ է ընկնում, ամենուրեք ծեծի է ենթարկվում և բազմիցս կործանվելու եզրին է հասնում: Երբ զարմանալի կենդանին իր վրա ուշադրություն է հրավիրում, նրան դուրս են բերում հրապարակային խաչատառակ ցուցադրման: Այդ բոլորը կազմում են վեպի առաջին տասը գրքի բովանդակությունը: Վերջին պահին Լուկիոսին հաջողվում է փախչել ծովի ափը, և եզրափակիչ 11-րդ գրքում նա աղերսանքով դիմում է Իսիդա աստվածուհուն: Աստվա-

* Ջնագրերում վեպը վերագրված է «Մետամորֆոզներ», բայց հայտնի քրիստոնյա գրող Յգոստինուսը (350—430) նրանից քաղվածքներ է անում: «Ոսկե կշ» վերտառությունը: «Ոսկե», այսինքն՝ «հրաշագեղ», «հիպերանշ»՝ մակդիրը պատկանում է ստորին պատմողների ոճին, որոնք փոզոցի լսարանի առաջ կատարում էին «ոսկե զրույցներ»:

ծուհին նրան երևում է երազում, ազատութիւն է խոստանում, բայց սլաշմանով, որպէսզի նրա հետագա կյանքը նվիրված լինի իրեն ծառայելուն: Եվ իսկապէս, հաջորդ օրը էշը հանդիպում է Իսիդայի սրբազան Թափորին, ուտում է նրա քրմի ձեռքում գտնվող պտակի վարդերը և մարդ է դառնում: Վերածնված Լուկիոսը այժմ ձեռք է բերում Ապոլլոնոսի իրեն դժերը. դուրս է գալիս, որ նա Մադավրացի է, հաղորդվում է Իսիդայի գազանիքներով և աստվածային ներշնչմամբ Հոռն է ուղևորվում, ուր արժանանում է հաղորդման բարձրագույն աստիճաններին:

Կախարդուհու հմայումների միջոցով մարդը կենդանու կերպարանափոխվելու և վերստին իր մարդկային կերպարանքն ստանալու մասին ասքը բազմաթիվ վարիանտներով հանդիպում ենք տարբեր ժողովուրդների մոտ: Ռուսական ֆոլկլորում այդ ներկայացված է Դորրինայի և Մարինայի մասին բլրինայում: Այդ ֆոլկլորային ասքը անտիկ դրականութեան մեջ մտել է Ապոլլոնոսից շատ առաջ և շարադրված սյուժեում նրան ոչինչ չի պատկանում, քացի եզրափակիչ մասից:

Վեպի ներածութեան մեջ Ապոլլոնոսը բնութագրում է այն որպէս «հունական վիպակ», կազմված «միլետական» (նովելիստական) ոճով: «Մետամորֆոզները» հունական այն երկի վերամշակումն է, որի համառոտ վերապատմումը Լուկիանին վերագրվող «Լուկիոս կամ էշը» պատմվածքն է: Այդ նույն սյուժեն է, արկածների նույն սերիայով. երկու երկերի նույնիսկ խոսքի ձևը շատ դեպքերում նույնական է: Թե այնտեղ և թե այստեղ պատմվածքը տարվում է առաջին դեմքով Լուկիոսի անունից: Բայց հունարեն «Լուկիոսը» շատ ավելի համառոտ է (մեկ գիրք)՝ «Մետամորֆոզներին», որը կազմված է 11 գրքից: Լուկիանի երկերի մեջ պահպանված վիպակը պարունակում է միայն հիմնական սյուժեի սեղմ շարադրանքը՝ նկատելի է կրճատումներով, որոնք մթաղնում են գործողութեան ընթացքը: Ապոլլոնոսը սյուժեն ընդլայնել է բազմաթիվ էպիզոդներով. այդ էպիզոդներում հերոսն անձամբ մասնակցում է, դրան զուգընթաց կան ընդմիջարկյալ նովելներ, որոնք սյուժեի հետ անմիջականորեն չեն կապվում և մուծված են սրպէս կերպարանափոխումից առաջ և հետո տեսածի ու լսածի մասին պատմութեաններ: Տարբեր են վերջավորութեաններ. «Լուկիոսում» չկա Իսիդայի միջամտութիւնը: Հերոսն ինքն է ճաշակում փրկարար վարդերը, իսկ հեղինակը նրան՝ արդեն մարդ դարձած «պատմութեաններ և այլ երկեր կազմող»-ին՝ վերստին ստորա-

յումներէ և ենթարկում. այն տիկինը, որին նա դուր էր գալիս իր էջ ժամանակ, մարդ դարձած պահին մերժում է նրա սերը: Այդ անսպասելի ֆինալը պարողիկ-երգիծական լուսաբանություն է տալիս «իշխ» տարաբախտությունների չոր պատմվածքին և խստորեն հակադրվում է Ապուլեուսի վեպի կրոնա-հանդիսավոր վերջավորությանը: Լատիններեն վերամշակման մեջ փոփոխված են և գործող անձանց անունները, բացի ղլխավոր հերոսի՝ Լուկիոսի (Լյուցիուս) անունից:

IX դ. Կոնստանդնուպոլսի պատրիարք Փոտիոսը դեռևս ունեցել է իր ձեռքի տակ Լուկիոս-էջի մասին վիպակի լիակատար տեսքը և համադրել այն մեզ հասած շարադրության հետ, որը վերագրել է Լուկիանոսին: Այդ վիպակի հեղինակ նա համարում է ոմն Լուկիոս Պատրացու, որի մասին մյուս աղբյուրներում տեղեկություններ չեն պահպանվել: Հայտնի չէ նույնիսկ, այդ գրողի իսկական անունն է, թե պատմվածքի հիման վրա հորինված անուն է, քանի որ Լուկիոս հերոսը ծագումով Պատր քաղաքիցն է (այդպես է հունարեն «Լուկիոսում», իսկ Ապուլեուսի հերոսի հայրենիքը Կարթագենն է) և պատմությունն անում է առաջին դեմքով: Փոտիոսի ոչ բոլորովին պարզ խոսքերից կարելի է եզրակացնել, որ մեզ հետաքրքրող սյուժեն զբաղեցնում էր Լուկիոս Պատրացու երկի առաջին երկու գրքը. նրա երկի մեջ պատմված են եղել մարդկանց՝ կենդանիների կերպարանափոխվելու մասին և ընդհակառակը, և ուրիշ պատմություններ, ընդ որում, ի տարբերություն ծագրող Լուկիանոսի, իր թեմային միանգամայն լրջությամբ էր վերաբերվում:

Այսպիսով Ապուլեուսը և «Լուկիոս կամ էջ» երկի հեղինակը վերամշակել են նույն երկը երկու ուղղությամբ: Բնագրի կորած լինելու պայմաններում «Մետամորֆոզների» հեղինակի ներգրծումը միշտ չէ, որ կարելի է ճշգրտորեն որոշել: Բայց եթե հունարեն բնագիր վիպակը իսկապես ղետեղված էր երկու գրքում, ապա «Մետամորֆոզների» ընդլայնումները և ընդմիջարկումները նշանակալի չափով պետք է վերագրել իրեն՝ Ապուլեուսին, եզրափակման, կիսակենսագրական մասի հետ գուզնթացաբար:

«Ուշիմ ելիր, ընթերցող, կզվարճանաս», այս խոսքերով է վերջանում «Մետամորֆոզների» ներածական դուխը: Հեղինակը խոստանում է զվարճութուն պատճառել ընթերցողին, բայց բարոյախոսական նպատակ էլ է հետապնդում: Վեպի գաղափարական կոնցեպտիան ղրսևորվում է միայն վերջին գրքում, երբ

սկսում է ջնջվել հեղինակի և հերոսի միջև սահմանագիծը: Մյուս-
 ժեռն ստանում է այլաբանական մեկնաբանություն, որի մեջ բա-
 րոյական կողմը բարդանում է խորհրդավորությունների կրոնի-
 վարդապետությամբ: Խելամիտ Լուկիոսի՝ հստակ Իսիդայի հա-
 մար «վաղուց ի վեր զգվելի» հեշտասեր* կենդանու կաշվի մեջ-
 լինելը դառնում է զգայական կյանքի այլաբանություն: «Քեզ
 օգուտ չտվին,— ասում է Լուկիոսին Իսիդայի քույրը,— ոչ ծա-
 գումդ, ոչ դրությունդ, ոչ էլ նույնիսկ գիտությունդ, որով դու
 աչքի ես ընկնում, որովհետեւ դու, քո երիտասարդ հասակի կրթ-
 քով, դառնալով հեշտասիրության ստրուկ, օրհասական հատու-
 ցումն ստացար անտեղի հետաքրքրության համար»: Այսպիսով,
 զգայականությանը միանում է երկրորդ արատը, որի կործանա-
 րար լինելը կարելի է իլուստրացիայի ենթարկել այդ վեպով, այդ
 «անտեղի հետաքրքրություն է», ինքնակամորեն գերբնականի ծա-
 ծով գաղտնիքները թափանցելու ցանկությունը: Բայց Ապոլեո-
 սի համար է՛լ ավելի կարևորը հարցի մյուս կողմն է: Զգայական-
 մարդը «կույր ճակատագրի» ստրուկն է: Նա, ով հաղթահարում
 է հաղորդման կրոնի զգայականությունը, «ճակատագրի հանդեպ
 հաղթանակ է տոնում»: «Քեզ իր հովանավորության ներքո է առ-
 նում մի այլ ճակատագիր, բայց արդեն տեսունակ»: Այդ հա-
 կադրումն արտացոլվում է վեպի ամբողջ կառուցվածքի մեջ:
 Մինչև հաղորդակցվելը Լուկիոսը չի դադարում նենգ ճակատագրի
 խաղալիք լինել. ճակատագիրը նրան հետապնդում է նույնպես,
 ինչպես հետապնդում է անտիկ սիրավեպի հերոսներին և նրան-
 անց է կացնում միմյանց հետ չկապված արկածների միջով: Հա-
 դորդակից լինելուց հետո Լուկիոսի կյանքն ընթանում է պլանաչափ,
 ըստ աստվածության նախատեսության ավելի ստորին աստիճանից
 դեպի ավելի բարձր աստիճանը: Ճակատագրին հաղթահարելու
 գաղափարը մենք հանդիպում ենք արդեն Սալյուստիոսի մոտ,
 բայց այնտեղ դրան հասնում էին «անձնական քաջարիությամբ»:
 Սալյուստիոսից երկու դար հետո ուշ-անտիկ հասարակության
 ներկայացուցիչ Ապոլեոսան արդեն հույս չի դնում իր սեփական
 ուժերի վրա և իրեն հանձնում է աստվածության հովանավորու-
 թյանը:

* Մենք ընտելացել ենք «իշի» կերպարի հետ կապել հիմարության պատ-
 կերացումը: Անտիկ ֆուկլորում և հավատալիքներում էլը առաջին հերթին
 հանդես է գալիս որպես հեշտասեր կենդանի, կապված պտղաբերության պաշ-
 տամունքների հետ:

Եզրափակել զրբի կրօնա-փիլիսոփայական կոնցեպցիան հեղինակին հնարավորություն է տալիս Լուկիոսի կյանքի զգայական շրջանի պատկերման մեջ մեծ քանակությամբ «զբաղեցնող» նյութ մտցնել: Սակայն նրան օտարոտի շեն նաև երգիծական նպատակները: Հերոսի իշային դիմակը լայն հնարավորություններ էր տալիս բարբերի երգիծական նկարագրության համար. «մարդիկ հաշվի չառնելով իմ ներկայությունը, ազատորեն խոսում և գործում էին ինչպես ցանկանում էին»: Այդ հնարավորություններն արդեն օգտագործված էին հունարեն վիպակում, ուր պատկերված է, օրինակ, սիրիական աստվածուհու մուրացիկ քրմերի անառակ կյանքը, իսկ իրեն՝ Ապոլեուսին պատկանող հավելումներում ընդլայնված են: Ամբողջ վեպով մեկ սփռված են հսկայական քանակությամբ մանր շտրիխներ, որոնք պատկերում են պրոլիցիայ հասարակության տարբեր խավերը տարբեր պայմաններում, ընդ որում, Ապոլեուսը չի սահմանափակվում կենցաղա-դավելշտային կողմով. նա չի ծածկում ստրուկների ծանց շահագործումը, մանր հողատերերի դժվարին կացությունը, վարչության կամայականությունը: Կուլտուր-պատմական մեծ արժեք ունեն կրոնի և թատրոնի հետ կապված նկարագրությունները:

Էպիգոգներում և ընդմիջարկյալ մասերում մենք հարուստ ֆուլկլորա-նովելիստական նյութ ենք գտնում: Հեղինակը ջանում է միատիպ հավելյալ նյութը համահենտրոնացնել հիմնական պատմվածքի տարբեր մասերի տոնին համապատասխան: Այստեղ կան կախարդության մասին ստեր և ավազակների պատմություններ, անհավատարիմ կանանց մասին անպարկեշտ կենցաղա-դավելշտական նովելներ և առաքինի հերոսների մասին պատմվածքներ, սպանությունների և ոճրագործությունների մասին մռայլ պատմություններ և ուրախ ծաղրանմանություններ:

Այս խաչտաբղետ և գունեղ պատկերի մեջ առանձնապես աչքի է ընկնում մի մեծ ընդմիջարկյալ պատմվածք, որը գետնողված է վեպի կենտրոնում և մեծությամբ հավասար է երկու զրբի, այդ Ամուրի և Պսիխեի մասին «պառավական պատմվածքը», այսինքն, հեֆթաբն է: Այդ՝ համաշխահային ֆուլկլորում հեքիաթային ամենատարածված սյուժեներից մեկն է. աղջկան ամուսնացրել են ինչոր խորհրդավոր էակի հետ, խախտված է սոսկադրության արգելքը, ամուսինն անհետանում է, կինն ուղևորվում է որոնումներ: Երբ և երկարատև թափառումներից հետո գտնում է ամուսնուն: Ապոլեուսն իր պատմությունն սկսում է հեքիաթային ֆորմովա-

յով՝ «Մի պետութեան մեջ լինում է, չի լինում մի թագաւոր է լինում իր թագուհու հետ, նրանք երեք աղջիկ են ունենում»: Այնուհետև հեղինակն անցնում է իր սովորական նրբագեղ ոճին: Գրական մշակումը պահպանել է ֆոլկլորային սյուժեի հիմնական գծերը: Երեք աղջիկներից ամենակրտսերի ասլեցուցիչ գեղեցկութունը, նրա համար նշանակված ամուսնութունը սարսափելի հրեշի հետ, ամուսնու մոգական պտլատը՝ անտեսանելի սպասուհիներով, խորհրդավոր ամուսինը, որը կնոջն աչցելում է գիշերները և արգելում է իրեն նայել լույսով, նենգ քույրերի սաղրանքով արգելքի խախտումը, անհետացած ամուսնուն որոնելը, որը դուրս է գալիս մի հմայիչ աղա, քույրերից վրեժառութունը, հերոսուհու թափառումները և ստրկական ծառայությունը, իր հիասքանչ օգնականների օժանդակությամբ նրա կատարած դժվարին գործերը, նրա մահանալն ու հարություն առնելը, — այս ամբողջ հեքիաթային շղթան առկա է նաև Ապուլեուսի պատմվածքում: Բայց հերոսուհու ամուսինը: Ամուսն է, և հեքիաթի աշխարհը միախառնված է օլիմպիական աստվածների ոլորտի հետ, մատուցված կենցաղազավեշտական տոներով: Հերոսուհին էլ անուն է ստանում. նա՝ Պսիխեն է (Psyche — «Հոգի»): Անտիկ շրջանում արդեն Ապուլեուսի պատմվածքը բմբռնվում էր աշխարհորեն, և հեղինակը սրռ չլափով նկատի ունի նման մեկնաբանությունները: Հերոսուհու — «հոգու» անկումը, լինելով տարաբախտ անտեղի հետաքրքրության արդյունք, նրան շար ուժերի զոհ է դարձնում, դատապարտում է տառապանքների և թափառումների, մինչև որ վրա է հասնում վերջնական ազատագրումը գերագույն աստվածության ողորմածությամբ, — այդ առնչությամբ Պսիխեն նման է գլխավոր հերոս Լուկիոսին: Հարկ չկա փոխաբերություններ որոնել միայն մանրամասնությունների մեջ, և տառապանքների միջոցով հոգին մաքրելու միտքը, որ մացվում է այդ սյուժեի մեջ՝ նոր ժամանակներում, անհարազատ է Ապուլեուսի կոնցեպցիային:

Ապուլեուսը, ինչպես սովորաբար անտիկ խոսքի վարպետները, տիրապետում է բազմազան ոճերի: «Զատագովություն» մեջ նա ջանում է վերարտադրել Յիցերոնի «առատությունը», ղեկավարացիաները հնչում են սոփեստական պերճախոսության բոլոր զոդանքներով, «Մետամորֆոզներում» սոփեստական գունազարդությունը զուգակցվում է նովելի ավելի պարզ ոճի հետ: Ամբողջությամբ, սակայն, Ապուլեուսը նրբագեղ, սեփեթ ոճաբան է, հաճախ զիմում է արխաիկ բառերի, պոետիկական դարձվածք-

ների, սեփական բառաստեղծման և, դրա հետ միասին, ժողովրդական լեզվի արտահայտության: Ախտադասությունը հաճախ բաժանվում է մի շարք հավասարաչափ, զուգահեռորեն կառուցված մասերի՝ յուրաքանչյուր մասի վերջում հնչնային կրկնություններ:

Ապոլեուսի փառքը շատ մեծ էր: «Մոգի» անվան շուրջը առասպելներ էին ստեղծվում. Ապոլեուսին հակադրում էին Բրիստոսին: «Մետամորֆոզները» լավ հայտնի էին Միջին դարերում. տալանի մեջ թաքնված սիրեկանի և փռշտալով իրեն մատնող սիրեկանի մասին նովելներն անցան Բոկաչչիոյի «Դեկամերոնի» մեջ: Բայց ամենից շատ հաջողության բաժին ընկավ «Ամուր և Պսիխե»-ին: Այդ սյուժեն բազմիցս մշակվել է գրականության մեջ (օրինակ՝ Լաֆոտենն, Վիլանդ, մեզ մոտ Բոգդանովիչի «Дюшечка»-ն) և նյութ է մատակարարել կերպարվեստի մեծագույն վարպետների ստեղծագործություններին (Ռաֆայել, Կանովա, Տորվալդսեն և այլն):

II դարում Ապոլեուսը միակ բանաստեղծը չէր Աֆրիկայի պոռոկիցիայում: Աֆրիկայում ավելի վաղ, քան ալյուր, առաջանում է լատիներեն լեզվով ինքնուրույն քրիստոնեական գրականություն: Դրա նախակարապետը Տերտուլիանոսն էր (մոտավորապես 150—230 թ. թ.)՝ եկեղեցական լատիներենի ստեղծողը, որը քրիստոնեական դպրության մեջ է մտցրել սոփեստական ոճի եղանակները:

2. ՄԵՐ ԹՎԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՐՐՈՐԴԻՅ—ՎՅՅԵՐՈՐԴ ԳԱՐԵՐԸ

Այն երկարատև ճգնաժամը, որը ցնցեց կայսրությունը III դարում, իր հետ ամալություն է բերում լատիներեն լեզվով գեղարվեստական գրականության բնագավառում: Նա վերածնվում է ճգնաժամը հաղթահարելուց հետո միայն, բայց նրա զարգացման պայմանները խստորեն փոխված էին: III դ. վերջին ստեղծվող բացարձակ միապետությունը կենտրոնը Հռոմից Կոստանդնուպոլիս է փոխադրում, տիրապետող կրոնը շուտով դառնում է քրիստոնեությունը: Գրական զարգացման մեջ ևս առաջատար դերը պատկանում է քրիստոնեական գրականությանը: IV—V դարերի «ուշ կայսրությունը»՝ միջնադարյան լատինական գրականության ծնունդ առնելու ժամանակն է: Անտիկ գրականությունը մահացման պրոցես է ապրում:

Գրական հին ձևերն աշխուսմանայնիվ շարունակում են գոյություն ունենալ ընդհուպ մինչև կայսրության արևմտյան մասի վերջնական քայքայումը և նրա ոչնչացումը «բարբարոսների» փողմից: Պահպանողական այն ուժը, որը պահում էր գրական հին գույություն, դպրոցն էր, քերականական և ճարտասանական ուսուցումը: Դպրոցը սովորեցնում էր տիրապետել «կլասիկ» լեզվին, որից կենդանի լեզվի զարգացումը շատ էր հեռացել. նա սովորեցնում էր հին տաղաչափությունը, հիմնված երկար և կարճ վանկերի տարբերման վրա մի բան, որ կենդանի լեզվի մեջ արդեն վերացած էր: Հին լեզուն մնում է որպես վերնախավի դասագարգային լեզու, անկախ նրա կրոնական պատկանելությունից: Քրիստոնեական արձակագիրները [Մուկուցիոս Ֆելիքսը (II—III դ. դ.), Կակտանցիոսը (III—IV դ. դ.) Հիերոնիմը (մոտ 348—420 թ. թ.), Օգոստինոսը (354—430) օգտագործում են նույն ճարտասանական ոճը, ինչ որ և հեթանոսները, իսկ քրիստոնեական պոետները բիրլիական սյուժեները վերապատմում են վերգիլիոսի եղանակով կամ իրենց լիրիկայում հետևում են հորացիոսական ձևերին (ականավոր պոետ Պրուլենցիոսը, մոտ 348—410 թվականներին):

Հետագայի միջնադարյան զարգացումը նախապատրաստող քրիստոնեական գրականությունը մեր քննության սահմաններից դուրս է գտնվում: Այստեղ մենք կսահմանափակվենք հին գրականության հետ կապված մի քանի կարևորագույն երևույթների համառոտակի մատնանշումով միայն:

Այսպես, IV դ. երկրորդ կեսին հռոմեական գրականության վերածնության խնդիրն իր առաջ դնում է հետոք Սիմախուսի (մոտավորապես 350—410 թ. թ.) շուրջը համախմբված արխատուհրատների խմբակը: Այդ խմբակը, հավատարիմ մնալով հին կրոնին, հին հռոմեական կուլտուրայի տրագիցիաները՝ հակադրում է, մի կողմից, քրիստոնեությունը, մյուս կողմից՝ «բարբարոսությանը»: Մանրակրկիտ կերպով բաղդատած հռոմեական գրողների շատ տեքստերի պահպանումը, դրանց մեկնաբանություններ ստեղծելը՝ այդ խմբակի գործունեության արդյունքներից մեկն էր: Բայց պահպանողական շրջանների սեփական գրական ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում գաղափարական հեռանկարից զուրկ լինելով: Սիմախուսի իրեն ճառերն ու նամակները, գեղեցիկ կերպով հղված լինելով ոճաբանորեն, արտակարգորեն աղքատ են բովանդակությամբ: Հին հեղինակների վերապատ-

մոտները, պաճուճված ձեր և ոտանավորի ձեռնածոթյունը, դրպ-
րոցական պեղանադմը և սիմվոլիկա-փոխաբերական ֆանտաս-
տիկան՝ այդ գրականության բնորոշ հատկանիշներն են: Գրական-
լարախաղացության հատուկ տեսակ էին «ցենսուրները» (կարիա-
տաններից հագուստ). նոր երկը ստեղծվում է որևէ պոետի
(ամենից հաճախ Վերգիլիուսի) զանազան տեղերից պոկած տո-
ղերի միացման օգնությամբ:

IV դարի պոետներից ամենանշանակալիցը Դեցիմ Մագնուս
Ավսոնիուսն էր (մոտավորապես 310—395 թ. թ.). նա Բուրդի-
գալում (ալժմյան Բորդո) քերականության և ճարտասանության
դասատու էր և Գրացիանուս կայսրի դաստիարակը: Պոետիկա-
կան խաղալիքի այդ վարպետը, որը սիրում էր միևնույն թեմա-
յով «միատողեր» և «երկտողեր» (կամ «քառյակներ») հորինել,
թողել է մի քանի երկեր, որոնք միայն ֆորմալիստական հե-
տաքրքրություն չէ, որ ներկայացնում են: Դրանց թվին է պատ-
կանում *Mosella*-ն, *Հոենոսի* և *Մոզելի* վրա կատարած ճանա-
պարհորդության նկարագրությունը, բնության զանազան պատ-
կերների ուրվագծումով, և «Էֆեմերիդան» — օրվա ժամանցի
նկարագրությունը: Ավսոնիուսն իր մեջ միացնում է հոմեական
հայրենասիրությունը հայրենի պրովինցիան սիրելու հետ, և նրա
բազմաթիվ բանաստեղծություններում բազմազան արտացոլում է
զանում IV դարի գալլա-հոմեական վերնախավի կուլտուրական
կյանքը: Պոետին հաջողվում է պատկերել քնտանեկան զգաց-
մունքները, բնկերական հարաբերությունները, աշխարհիկ առա-
քինությունը. նրա հետաքրքրությունն ավելի խորը չի թափանցում:
Ավսոնիուսը քրիստոնյա է, բայց նրա հայացքն ուղղված է առա-
վելապես դեպի անցյալը, և նրա երկերը ծանրաբեռնված են ամեն
տեսակի քերականական, զիջարանական և պատմա-աշխարհա-
գրական «գիտնականությամբ»: Նա լավ գիտե կլասիկ պոեզիան
և ջանում է անմիջականորեն հարել մեր թ. I—II դարերի պոետի-
կական տրադիցիաներին (*Մարցիալիս*, *Ադրիանուսի* ժամանակի
պոետներ):

Կայսրության արևմտյան մասի դատվելը IV դ. վերջին Խոա-
լիային վերադարձրեց նրա համարյա թե կորցրած քաղաքական
նշանակությունը: Նորից ծագում է քաղաքական թեմատիկայով
պալատական պոեզիան, որը փառաբանում էր Հռոմի հաջողու-
թյունները «բարբարոսների» դեմ մղվող պայքարում: IV և V դարե-
րի սահմանագլխին այդ պոեզիայի ամենատաղանդավոր ներկա-

յացուցիչը Կլավդիոս Կլավդիանոսն էր (վախճանվել է 404 թ.), ծագումով ալեքսանդրիացի հույն, ոտանավորի փաջուն վարպետ էր նա և բանաստեղծություններ էր գրում երկու լեզվով: Կլավդիանոսը բանաստեղծություններ է հորինում արևմտյան կայսր Հոնորիուսի և Արևմտաքի փաստական կառավարող Ստիլիխոնի պատվին և խիստ ծաղրով հարձակվում է արևելյան կայսրի ֆավորիտների վրա: Կոստանդնուպոլսի արքունիքի ներքիններին և ինտրիգաններին կծու ծաղրելը հերթադրյալ է պոետին հովանավորողների հասցեին ուղղված չափազանց գովեստների հետ: Կատինական աշխարհի միասնությունը, որպես հակադրություն հունական կայսրության, հանձին Կլավդիանոսի գտավ իր պերճախոս և պաթետիկ արտահայտչին. նա փառաբանում է Հոռմի անցյալը և գուշակում է Հոռմի հավերժականությունը: Գեղարվեստական լիրիզմով և դիցարանական ապարատի օգտագործման հարստությամբ Կլավդիանոսը հաճախ մոտենում է Ստացիուսի գրելու եղանակին: Մեծ նրբագեղությամբ աչքի է ընկնում նրա «Պրոդերպինայի հափշտակումը» դիցարանական էպոսը: Հոռմի, որպես համաշխարհային տիրապետության կենտրոնի, խանդավառ գովք է պարունակում Ռուսլիլոս Նամատիանուսի չոսեր, որն էլեգիկ ոտանավորներով նկարագրում է հեղինակի վերագարձը Հոռմից Գալիա:

Ուշ ժամանակի շատ բանաստեղծություններ մեզ հասել են մի ժողովածուում, որը սովորաբար կոչվում է «Լատինական անտալոգիա»: Ժողովածուն, ըստ երևույթին, կազմված է VI դ. Աֆրիկայում, բայց դանազան ժամանակների երկեր է պարունակում: Դրանց շարքում իր գեղարվեստական արժանիքներով աչքի է ընկնում «Վեներայի հսկումը». հեղինակը, որի համար գարուն չի եկել, փառաբանում է գարնան գալուստը և վեներայի ծննդյան տոնը: Բանաստեղծությունն անհավասար մասերի է բաժանված և երբևէ չափ է կրկնեցվում «Վաղը թող սիրի, ով երբեք չի սիրել, իսկ ով սիրել է, թող վազն էլ սիրի»: Հայտնի չեն ոչ հեղինակը, ոչ բանաստեղծության ժամանակը (թերևս IV դ.):

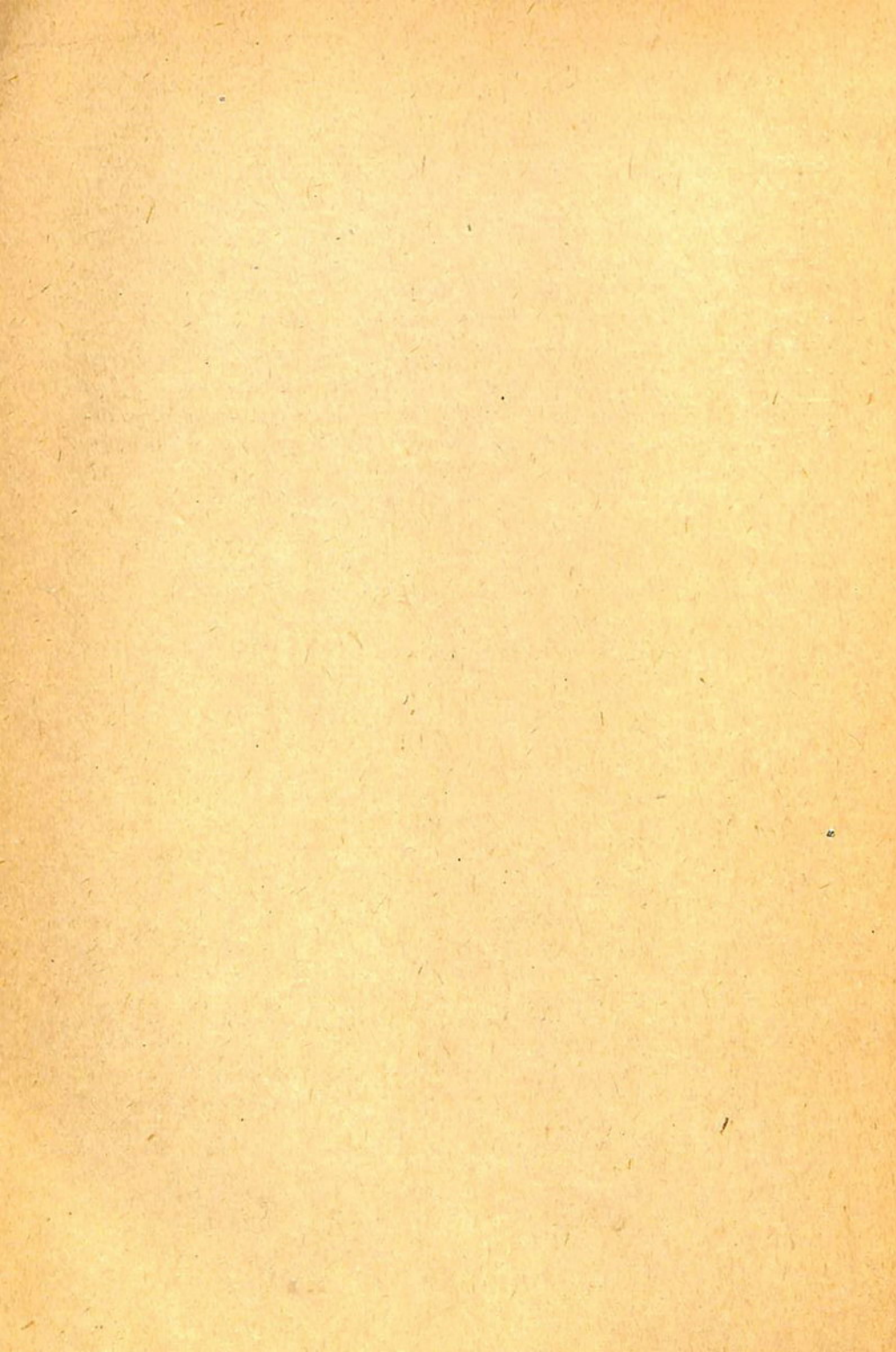
Հին տրագիկոսներով է սնվում և արտակերպական պրոզան: Պլինիուսի օրինակով «ճատագովություններ» և Սվետոնիուսի օրինակով կայսրների կենսագրություններ են կազմվում: Ուշ ժամանակի արձակագիրներին, բացի արդեն հիշատակված Միմախուսից, ամենից շատ հետաքրքրություն են ներկայացնում հոռ-

Ճեական վերջին խոշոր պատմարան, Տակիտոսի շարունակող Ամիանուս Մարդեկիանուսը (մոտավորապես 330—400 թ. թ.) և Թեոդորիխի կողմից 524 թ. մահապատժի ենթարկված՝ փիլիսոփա Բենտիուսը, «Փիլիսոփայության պատճառած հաճույքի մասին» տրակտատի հեղինակը:

Բնորոշ է պատմողական գրականության դարգացումը: «Ալեքսանդրի գործերը», «Դիքտիսը», «Դարեալը» լատինական մշակման են ենթարկվում, լատիներենի միջոցով էլ միջնադարյան Եվրոպան ծանոթացավ այդ երկերին: Միջին դարերում հսկայական տարածումն ստացավ մի այլ լատինական արկածային վեպ՝ «Տյուրոսի արքա Ապոլոնիոսի պատմությունը», որը մշակում է աշխարհով մեկ ցրված և վերամիավորվող ընտանիքի մասին պլոտեն: Ապոլոնիոսին հետապնդում է զժբախտությունը: Նա պետք է փրկվի Անտիոք արքայից, որի արյունապիղծ կապն իր աղջկա հետ նա գուշակել է աղջկա հանելուկներով. կիրենական արքայադուստր՝ Ապոլոնիոսի կինը մահանում է ծովային ճանապարհորդության ժամանակ, և արկղը նրա մարմնով ջուրն է խորասուղվում. նորածին աղջիկը, թողնվելով անարժան մարդկանց մոտ դատարկության համար, մահացու վտանգի է ենթարկվում և համարվում է մահացած, բայց իրականում ընկնում է կավատի ընտանիքը: Ամեն ինչ, հարկավ, բարենպաստ է վերջանում: Անտիոքի թագավորությունը, նրա մահվանից հետո, Ապոլոնիոսին է անցնում. արկղը կնոջ մարմնով ափ է դուրս գալիս, մահը երևակայական է եղել, բժիշկը նրան կյանքի է վերադարձնում. աղջիկն անարատ է մնացել, և Ապոլոնիոսը, որն արդեն լիակատար հուսահատության էր հասել, իր աղջկանը ճանաչում է հանձին այն երգչուհու, որին կոպտությունք քիչ էր մնում հրեք: և այնուհետև գտնում է կնոջը Եփեսոսի Դիանայի քրմուհու պաշտոնում: Արատը պատժված է, և բոլոր առաքինի պերսոնաժները վարձատրվում են: «Ապոլոնիոսի պատմության» պլոտեն նյութ է ծառայել Շեքսպիրին վերագրվող «Տյուրոսի արքայազն Պերիկլեսը» ողբերգության համար:

Արևմտյան կայսրության քայքայումը, բարբարոսների նվաճումները և անտիկ հասարակության անցումը ֆեոդալականին ավարտում են հին հռոմեական գրականության մահացման պրոցեսը: VI—VII դարերի սահմանագլխին այն արդեն մեռած է, և նրա գրական ձևերը մասամբ միայն փոխակերպվում են միջնադարյան լատիներեն գրականության ժանրերի: Բայց գպրոցի և

տեխնիկայի կարիքները պահանջում էին պահպանել հին հուշար-
ձանները: Վանքերում, որոնք այնուհետև լուսավորության կեն-
տրոններն էին դառնում, տեղի է ունենում հին հռոմեական դրող-
ների տեքստերի արտագրություն. այդ առնչությամբ առանձնապես
նշանակալից է Թեոդորիկի ժամանակի ակադավոր պետական
գործիչ Կասիոդորուսի (ծնվել է մոտավորապես 480 թ.) ձեռնե-
րեցությունը: Դպրոցա-վանքային կարիքին ծառայելով, մանա-
վանդ Կարոլինգների ժամանակից սկսած, արտագրությունները
հռոմեական տեքստերը պահպանեցին մինչև այն ժամանակ, երբ
գրանք վերստին նվրդալի կուլտուրական կյանքի հզոր գործոն-
ներ դարձան, այսինքն՝ մինչև վերածնության դարաշրջանը:



ԲԱՅԱՏՐԱԿԱՆ ԲԱՌԱՐԱՆ

Հայերեն հրատարակութեան

Ազրիկուլա, Կասիուս Յուլիուս (39—93)— հռոմեական զորավար, Ֆաբուսի Գալլիայից, Նշանակվեց Բրիտանիայի կուսակալ և մինչև 83 թ. նվաճեց այդ ամբողջ երկիրը: Ազրիկուլայի կենսագրութունը գրել է Տակիտուսը, որը նրա փեսան էր:

Ալիսեռացիա (համահնչունութուն)— հին հունական և լատինական պոեզիայում հատուկ ներդաշնակութուն, որի էությունն այն է, որ յուրաքանչյուր տան երկու-երեք բառեր սկսվում էին նույն ձայնավորով կամ բաղաձայնով:

Ալիմնա (առասպ.)— Միկենացի Էրկիրիոնեայի դուստրը, որի հետ կենակցել էր Զևսը և այդ կենակցութունից ծնվել էր Հերկուլեսը: Հետագայում ապրում էր Նրանելիների կղզում:

Ամուր— հռոմեական սիրո աստվածը. նույնն է, ինչ որ հունական Էրոսը (տես մասն I):

Ամալիգիացիա— հին Հռոմում որևէ երկրի (եբրեմի և ճառի) մանրամասնեցում կողմնակի նյութով, հետագայում մաքի լսնողում ոչ կարևոր մանրամասնութուններով:

Ամֆիստիոն (առասպ.)— արքեոթական արքա: Իբրև գեղարվեստական տիպ պատկերվում էր որպես հյուրընկալ տանտեր և խաբված ամուսին:

Ապոլոգիա— հին Հունաստանում և Հռոմում մեղադրյալի պաշտպանությունը բանավոր կամ գրավոր: Հետագայում քրիստոնեությունը պաշապանող երկեր. ալիլի ուշ ընդհանրապես ջատագովություն: **Ապոլոգես**— քրիստոնեության պաշտպանող, հետագայում՝ ջատագով: **Ապոլոգեսիկա**— քրիստոնեության պաշտպանության մասին ուսմունք:

Ապոլոնիս, Տիրացի— հունական վեպի հերոս: Վեպի հունական բնագիւղը (հավանաբար III դ.) կորած է. հայտնի է լատինական վերադրամունքով: Լատինական աղբյուրների հիման վրա կադմիլ են անգլո-սաքսական, ֆրանսիական և գերմանական վարիանտներ, որոնցից օգտվել է Շեքսպիրը («Պերդիկես», «Չմեռալին հեքիաթներ»):

Ապոկալիպսիս— քրիստոնեական նոր Կտակարանի վերջին գրքի անունը, որը պարունակում է այսպես կոչված Հովնան Աստվածաբանի հայտնությունը, որը իբր թե կատարվել է Պաթմոս կղզում:

Արիստոն (առասպ.)— Մինոսի Գազիֆայի դուստրը. կծիկի օգնությամբ Թեգեոսին ազատել է լաբերինթոսից և նրա հետ փախել է Նակսոս կղզին. եր Թեգեոսը լքում է նրան, Դիոնիսիոս աստվածն իր կինն է դարձ-

նում և պաշտօնում էր նրա հետ միասին: Այդ անունից էլ ծագում է «Արիալնայի թիւ» դարձվածքը, որ նշանակում է խճճված դուռթյունից ելք դառնել):

Արիսիպ Պրիւնացի (435—360)— հույն փիլիսոփա, Սոկրատեսի աշակերտներից. կիրենյան փիլիսոփայական դպրոցի հիմնադիրը. նրա ուսմունքի հիմքն էր՝ մարդուն դեպի երանելիութիւն տանողը հաճույքն է, որը կարող է լինել և՛ դժբախտ, և՛ հոգեկան, ընդ որում մարդը պետք է լինի ոչ թե իր հաճույքի դերին, այլ նրա վրա իշխողը:

Աֆրիկա— չպետք է շփոթել արգել մայր ցամաքի հետ. հին հռոմեացիներն Աֆրիկա անվանում էին միայն այժմյան Թունիսի և Ալժիրի շրջանը, որն այն ժամանակ Հռոմի պրովինցիան էր: Հետագայում այդ անունը տարածից ամբողջ մայր ցամաքի վրա:

Ալեքսիկա (Ալեքսնիկա)— Նզրիպտոսի և Սիրիայի Թագուհիներից մի քանիսի անունը: «Ներենիկայի ծամերը», որը զեղարվեստական երկի նյութ է ծառայել, վերաբերում է Պտղոմեոս III էվերգետի կնոջը. այդ անունով կոչվել է հատուկ համաստեղութիւնը:

Բրուսոս, Լուցիոս— հին Հռոմի արխատորանայի նշանավոր հերոս. 510 թ. մ. թ. ա. ժողովուրդը նրա ղեկավարութեամբ տապալեց Տարկինիոսի թագավորական տոհմը: Համարվում էր արխատորանական ղեկավարի հիմնադիր և նրա առաջին ընտրովի կոնսուլը:

Բրուսոս, Մարկուս (85—42 թ. թ.)— սկզբում Պոմպեոսի կռուակիցներից էր, 48 թ. անցավ Կեսարի կողմը. նշանակվեց Մերձալպյան Գալլիայի կառավարիչ: Մտավ Կեսարի դեմ դավադրական կազմակերպության մեջ և նրան սպանողներից մեկն էր: Սրան է վերաբերում հանրահայտնի դարձվածքը՝ «Նվ դո՛ւ, Բրուտոս»:

Գրացիաներ— նույնն է, ինչ որ հռչակաւն Սարեմիս, (տես մասն I):

Դիդուս (առասպ.)— Փյունիկական աստվածուհու անունը. համարվում էր Կարթագեն քաղաքի միջնաբերդի հիմնադիրը: Փյունիկիայից փախչում է Աֆրիկա և այնտեղ դնում է մի կտոր հող «եղան կաշվի չափով»: Դիդոնան եղան կաշին կտրել էր երկար թելի ձևով և, չխախտելով սլաքմանը, դրավել է մի ամբողջ սար, որի վրա էլ հիմնել էր Բերսոս միջնաբերդը: Հենց դա էլ, ըստ առասպելի, հիմք է դառել Կարթագեն քաղաքի: Ըստ վերգիլիոսի պոեմի, Դիդոնան սիրահարվում է Էնեասի վրա:

Դիկիսիո, Կրետացի— այն անձնավորութիւնը, որի անունով մեզ է հասել «Տրոյական պատերազմի օրագիրը» լատիներեն լեզվով, որը կեղծիք է. այդ մի անհայտ հեղինակի գործ է, զրված հավանաբար մ. թ. IV դարում:

Դիվիդոս, Սինոպացի— մ. թ. ա. III դարի հույն զրամատուրդ. գրել է շուրջ 100 կատակերգութիւն, որոնց անուններն են միայն մեզ հասել: Նա օրինակ է ծառայել Պլադուտոսի և Տերենտիոսի համար:

Դոմասոս, Էլիւս— մ. թ. IV դ. հռոմեական քերական և ճարտասան. բացի լատինական քերականութիւնից, որը միջին դարերում համարվում էր կլասիկ ձեռնարկ, գրել է նաև Տերենտիոսի երկերի կոմիստարիաները:

Դուլգուս, Մարկուս Լիվիուս— մ. թ. ա. 91 թ. ընտրվեց Հռոմի ժողովրդական տրեբուն, ձգտում էր համաձայնութիւն ստեղծել ղեկն ժողո-

վերդի և արխտուղիատիայի միջև. ձգտում էր իրավահավասարության շահերը իտալիկներին համար, սպանվեց հակառակորդների կողմից:

Էլսո (առասպ.) — հավերժանարա, որին պատժել էր Հերան և դարձրել էր արձագանք, այսինքն՝ չէր կարողանում խոսել և չէր կարողանում լսել, երբ խոսում էին ուրիշները, Նարցիսոսին (ճես) տաժած անպատասխան սիրուց այնքան տառապեց, որ քարացավ մնաց միայն ձայնը՝ արձագանքը: Այստեղից էլ էլսո = արձագանք:

Էկլոգա — բանաստեղծությունների ժողովածու, առանձնապես հով-վերգական:

Էդոս (առասպ.) — Էոլական կղզիների արքան, որն իշխանություն ուներ քամիների վրա:

Էմիսա (առասպ.) — Տրոյական պատերազմի հերոսներից մեկը, Պրիամոսի փեսան, ծնվել է Անիդիդիայի և Ափրոդիտեից, իր ուսերի վրա այրվող Տրոյայից դուրս է բերել Ողջ մնացած արոյացիների գլուխն անցած 50 նավով թափառել է երկրի երկիր, որն էլ կազմել է Վերգիլիոսի «Էնեականի» բո-վանդակությունը: Թափառումների ժամանակ նա ընկնում է Աֆրիկա, որտեղ նրա վրա սիրահարվում է Կարդազենի թագուհի Գլաուկան (ճես): Այդտեղից ուղևորվում է Լացիում (Իտալիա), ուր, ամուսնանալով Լատին արքայի դստեր հետ, դառնում է լատինացիների նախահայրը:

Թեոկրիսես, Սիրակուզացի — մ. թ. ա. III դ. կեսերում ապրել է Ալեքսանդրիայում, որտեղ օգտվում էր Պտղոմեոս Ֆիլադելֆեսի հովանա-վորությունից: Վերադառնալով Սիրակուզա, գրել է իր հռչակավոր իդիլիաները հովվական կյանքից:

Իկարոս (առասպ.) — Դեդալոսի որդին: Մինոս արքայի զայրույթից հոր հետ փախչում է Կրետե կղզուց՝ մոմից շինած արհեստական թևերի օգ-նությամբ: Թռչելի ժամանակ շատ մոտենալով արեգակին, մոմը արեգակի ճառագայթներից հալվում է և Իկարոսն ընկնում է ծովը:

Լատիոն (առասպ.) — Ապոլոնի քուրմը Տրոյայում, նա արոյացիներին զգուշացնում էր, որ հույների վայտն ձին քաղաք չտանեն, դրա համար երկու հակա օձ նրան իր երկու որդիներին հետ խնդրեցին: XVI դ. սկզբին Հռոմում պեղումների ժամանակ գտնվեց այդ թեմային վերաբերող Ռոդոսի հռչակավոր արձանադրծների մի զեղարվեստական դործ:

Լուսիլիուս, Լուցիուս Սերգիուս (108—62) — աղքատացած պատրիկ ընտանիքից. մասնակցել էր Սուլլայի պրոսկրիպցիաներին: 63 թ. դավադու-թյուն կազմեց Հռոմի սենատի դեմ, բայց մերկացվեց Ցիցերոնի կողմից: Սպանվեց ապստամբության ժամանակ:

Լուստոս, Մարկուս Լիցինիուս — պրովինցիալներից կողոպտած անչափ հարստության պատճառով ստացել էր Dives (հարուստ) մականունը: 71 թ. որպես պրետոր Ջալալիայի Ապարադի ստրկական ապստամբությունը: Յե-սարի և Պոմպեոսի հետ կազմեց առաջին եռապետությունը, նրան կառավար-ման բաժին ընկավ Սախան Պարթևները հաջող տակտիկայով նրան առաջ քաշեցին անապատները, Ջալալիայիցին Նրա բանակը, իրեն էլ սպանեցին: Պրետորքոսի պատմելով, նրա կարած գլուխը բերին հայոց Արտավազդ Թա-դավորի մայրաքաղաքը՝ Ներկայացման ժամանակ:

Նուսոն Ավագ (234—149)— հին Հռոմի խոշոր արհեստակրատիայի պե-
տական գործիչ, մոլեռանդ կերպով պաշտպանում էր հռոմեական հին բար-
քերը, անհաշտ թշնամի էր Կարթագենին, իր ճառերը միշտ վերջացնում էր
բացազանչությամբ՝ «այնուամենայնիվ ես կողմնակից եմ Կարթագենի կոր-
ծանմանը: Դրել է մի շարք աշխատություններ, որոնց թվում նաև Հռոմի
պատմությունը:

Նուսոն, Կրտսեր (95—45)— սեպուլքիլեական պարտիայի պարագլու-
խը և մոլեռանդ արհեստակրատ. Կեսարի ոխերիմ հակառակորդը: Կյանքին
վերջ դրեց, երբ լսեց Կեսարի հաղթության մասին:

Նոնսամինացիա— պատմելու ժամանակ երկու կամ մի քանի դեպ-
քերի խառնելը. մի դեպքի կամ զբաղյան երկի մանրամասնությունները մի
աւերիչ մեջ մտցնելը: Կոնտամինացիան շատ սովորական երևույթ է ֆոլկլորի
զարգացման մեջ:

Նոնեռովերսիա— հին հռոմեական գաղտնեւրում այն թեման, որ
տրվում էր աշակերտներին ղրալեկալիայի և պերճախոսության մեջ մարդ-
վելու համար: Այժմ (Լոնտրովերդա)՝ տարածայնություն, վեճ, վեճի
առարկա:

Մարիուս, Գայուս— հռոմեական տաղանդավոր զորավար, հողագործի
սրգի, մացրեց զինվորական սեֆորմներ, մի շարք վալլուն հաղթանակներ
տարած, որի հետեանքով անընդհատ ընտրվում էր կոնսուլ: Սուր-
յայի ոխերիմ հակառակորդը: Քաղաքացիական կռիվներում հաղթեց Սուլ-
լայից:

Մարս— Յուպիտերի հետ միասին հռոմեացիները գլխավոր աստ-
վածությունն էր. սկզբում համարվում էր զաշտերի և ցանքսի րեզիմե-
վորող ուժը, իսկ հետո՝ պատերազմի աստվածը և նույնացվում էր հունա-
կան Արեսի հետ (սես):

Մելպոմենա— ողբերգության մուսան, պատկերվում էր ողբերգական
դիմակով, գովազանով կամ սրով և բաղնիկի պսակով:

Մեկինա, Գայուս Յինիլուս— Օգոստոս կայսեր մտերիմ բարեկա-
մը. բանաստեղծների և արվեստագետների հովանավորողը: Նա մեծապես
օգնեց Վերգիլիուսին ետ ստանալու նրանից բռնադրոված կալվածքը: Իր
սարնիական կալվածքը նվիրեց Հորացիուսին Այժմ դարձել է հասարակ
անուն, որ նշանակում է արվեստագետի հովանավորող:

Յուգուրթա— Նումիդիայի թագավորը, պատերազմում էր Հռոմի դեմ
(111—106 թ.թ. մ. թ. ա.), կաշառելով հռոմեական հյուպատոսներին և զորա-
վարներին, հաղթում էր հռոմեացիներին: Վերջ ի վերջո ջախջախեց Մա-
քիմուսի կողմից և վերջինիս հաղթական մուտքի ժամանակ ոտքով բերվեց
Հռոմ, որտեղ ռազմագերի, այնուհետև մեռավ սովամահով:

Յուլիանա— համապատասխանում է հունական Հերային (տես ժաման. I):

Յուպիտեր— համապատասխանում է հունական Զևսին (տես ժաման. I):

Նաւցիուս (առասպ.)— Լաիկոլեմոնացի չքնաղ պատանի, Կեֆիսա
գետի և Լեյրիոպա հովիտահարսի որդին, մանից հետո զարձկ է ծաղիկ
(նարեկիս):

Նեմեոսիս (նեմեդիդա)— հունական առասպելաբանության մեջ պատ-
ժող արգարագատության աստվածուհին, պատկերվում էր չափի և սանձա-
հարման (լուծ, սանձ), ինչպես և պատմի (մտրակ, սուր) սիմվոլով:

Նեորե (առասպ.)— աստվածներին բարեկացրել էր նրանով, որ գոռո-
ղացել էր իր 12 դավակներով, ուստի նրանք բոլորը նեոտահարվել են Ապո-
լոնի և Արտեմիսի նեոտեով, իսկ իրեն Նեորեին Ջեսը դարձրել է քաղ-
արձան: XVI դ. սելդուսները ժամանակ գտնվել է Նեորեի արձանախումբը,
որ համարվում է ավելի հնեքի պատճեն:

Պաե— հունական անտառների և հոտերի աստվածը, Հերմեսի որդին:
պատկերացվում էր այծի ոտքերով ու կոտոշներով և երկար մորուքով: հա-
մարվում էր հովիվների և որսորդների հովանավորը: նրան էր վերագրվում
մրինգի դուռը: Պանը միաժամանակ համարվում էր սարսափելի դև, այս-
տեղից էլ պանիական սարսափ, պանիկա:

Պասսարալ— պոեզիա, հովվերգական այնպիսի պոեզիա, որտեղ գոռ-
ծող անձինք հենց հովիվներն ու հովվուհիներն են, այս կարգի պոեզիան
տեմդենց ունի հովվական պարզ, բնությանը մոտ կյանքը հակադրելու
քաղաքի ժխտին:

Պիգմալիոն (առասպ.)— կիպրոսի արքան, որը փղոսկրից կերտեց
կույսի արձան և այն աստիճան սիրահարվից արձանի վրա, որ աղերսեց
Ափրոդիտեին կյանք տալ նրան՝ նրա իղձն իրականացավ, ամուսնանալով
կենդանության ստացած արձանի հետ, նրանից որդի ունեցավ:

Պոմպոնոս, Գնեսոս (106—48)— հռոմեական դերավար, հռչակվեց մի
շարք հաղթական արշավանքներով, ճնշեց Սիցիլիայի ստրուկների ապստամ-
բությունը, ջախջախեց ծովահեններին, Ասիայում հաղթեց Մինդատին
և Տիգրանին: Պոմպոնոսը կեսարի և Նրասոսի հետ կազմեց 1 եռապետություն:
սակայն շուտով նորից անցավ Սենատի կողմը և զինավորում էր բա-
նակը: Գնեսոսի դեմ 48 թ. ջախջախվեց և փախավ Եգիպտոս, որտեղ էլ
սպանվեց:

Պակսիճեսե— հին Հռոմի բարձրաստիճան քուրմը: Գերագույն պոն-
տիֆերսի հետ միասին դրանք թիֆն սկզբում 5 էր, այնուհետև 9, Սուլ-
լայի ժամանակ հասավ 15-ի. կայսրության շրջանում այդ թիֆն ավելի մե-
ծացավ: Մինչև 382 թ. դերագույն պոնտիֆերսի տիտղոսը կրում էր կայսրը,
իսկ բրիտանոնության շրջանում՝ Հռոմի պապը:

Պրեսոր— 366 թվականից մ. թ. ա. Հռոմում ռեսպուբլիկական եվ
կայսերական բարձրագույն դատական աստյանի անդամ, որ ընտրվում էր յու-
րաքանչյուր տարի. 337 թ. պրեսոր կարող էին ընտրվել նաև պլեբյները:
III դ. կեսերից ստեղծվեց հռոմեացիների գործերի հատուկ պրեսորատ և օտա-
րերկրացիների և քաղաքացիների միջև եղած գործերի առանձին պրեսորատ:
Հեռագայում ստեղծվեցին պրովինցիաների համար պրեսորատներ: Պրեսոր-
ները քանակը Սուլլան դարձրեց 8, իսկ Կեսարը՝ 16: Յուրաքանչյուր պրեսոր
պաշտոնի անցնելիս հրապարակում էր հատուկ հրովարտակ (էդիկտ): Ադ-
րիանոս կայսեր ժամանակ դրանցից կազմվեց ժողովածու, որը օրենքի
ուժ ստացավ:

Պսիխե (առասպ.)— մարդկային հոգու անձնավորումը, որին սի-
քում էր Էրոսը (Ամուրը) (տես մասն I). պատկերվում էր որպես թիթեռ-
նիկ կամ թիթեռի թևերով գեղեցկուհի:

Ռոմուլոս— Հռոմ քաղաքի առասպելական հիմնադիրը և առաջին
արքան: Մահից ազատելու համար նրան իր եղբայր Ռեմուսի հետ գցում

են զեւրի աիւր, որտեղ նրանց իր կաթով կերակրում է զայլը և խնամում են հովիթն ու հովվուհին: 753 թ. մ. թ. ա. հիմնում է Հոռմը, սպանում է եղբորը, քաղաքը բնակեցնում է փախստականներով ու անապատաւաններով և դառնում է նրանց թագավորը:

Սկիլլա (առասպ.)— վեց զվառնի մի հրեշ, որն ապրում էր Իտալիայի և Սիցիլիայի միջև գտնվող բարձր ժայռի քարանձավում: Նրա դիմաց, վիթխարի թղենու տակ, ապրում էր Սարիրդա հրեշը: Նրանց միջև եղած տարածութունն այնքան բիշ էր, որ վտանգավոր էր նավազնացութեան համար՝ խուսափելով Սկիլլայից, կարելի էր բնկնել Սարիրդայի ճանկը: Վերջիվերջն իր ճշնակաւորում տրոյացիներին անց է կացնում այդ տեղից:

Սկիպիոն Ալպզ, (234—183 մ. թ. ա.), Հին Հռոմի ամենաականավոր գործիչներից մեկն էր. մասնակցել է Կաննի մոտ ճակատամարտին, ուր հռոմեացիներին ջախջախեց Հաննիբալը: 210 թ. նշանակվում է հռոմեական արշավանքի գորավար դեպի Իսպանիա, ուր կենտրոնացած էին կարթագենացիները, այգտեղ նվաճում է Նոր-Կարթագեն քաղաքը և Իսպանիան մաքրում է կարթագենացիներից: 203 թ. ուղևորվում է Աֆրիկա, ուր ջախջախում է կարթագենացիներին և նրանց զաչնակեցներին: Հաննիբալն ստիպված է լինում թողնել Հռոմը և օգնութեան շտապել իր հայրենիքին: Հաննիբալը պարտվում է: Սկիպիոնը գլխավորում էր այն կուլտուրական շարժումը, որը ջանում էր Հռոմ փոխադրել հունական կուլտուրան: Հռչակավոր գեմեոկրատներ Գրակոսները նրա ազդեց. ուղիներն էին:

Սկիպիոն Կրտսեր (185—129 մ. թ. ա.)— աչքի էր բնկնում իր հակումով գեպի գրականութունը, հովանավորում էր իր ժամանակի աչքի բնկնող գրականագետներին: Նրա և Լելիուսի բարեկամութունը անմահացրել է Յիցերոնն իր «Բարեկամութեան մասին» երկում: Նա հիանալի հոետոր էր և հունական գրականութեան լավագույն գիտակներից մեկը: Միաժամանակ հայտնի էր որպես գորավար: Նա կործանեց Կարթագենը (3-րդ Պունիկ. պատերազմ):

Սուլլա, Լուցիուս Կորնելիուս— Հռոմի ղեկաւոր. Սկզբում գործում էր Մարիուսի հրամանատարութեան տակ, հենց նրա պատերազմների ժամանակ էլ աչքի բնկավ և 88 թ. բնտրվեց կոնսուլ և արեւելյան արշավանքի հրամանատար: Մինչ նա Ասիայում էր, Մարիուսականները գրավեցին Հռոմը: Սուլլան վերադառնալով ջախջախեց իր հակառակորդներին և նրանց հետ դատաստան տեսալ, կադմակերպեց այսպես կոչված պրոսկրիպցիաները, որոնց մեջ բնկած մարիուսականներն ինչքն ամբողջութեամբ գրավվում էր: որին մի մասը հատկացվում էր մատնողին: Այդ ժամանակ շատ բաղախնայողիները մատնութեամբ հարստութուններ էին ղեկւորւմ: Սուլլան նշանակվեց ցմահ ղեկաւոր: Նա հեռացաւ իր կալվածքը և այնտեղ մեռաւ ճոխ կյանք վարելուց:

Սեյիխուն, Ֆլավիուս— վանդալ, ծառայում էր Թեոդոս կայսեր մոտ 395 թ. Թեոդոսի որդի՝ Արեմոյան կայսրութեան կայսր Հոնորիուսի դատաւարակն էր, 403 թ. հաջողութեամբ պատերազմեց՝ վեստգոթերի դեմ: 405 թ. վերստին փրկեց Իտալիան. 408 թ. սպանվեց Հոնորիուսի հրամանով:

Յինցիմասուս, Լուցիուս Կլենդիուս— հռոմեական արխատիրաւաւան

համարում էր հին-հռոմեական առաքինության և պարզության տիպարները անգամ ընտրվել է ղեկատար՝ մեկ անգամ Հռոմը փրկել է արտաքին թշնամուց, մյուս անգամ՝ պերսյական ապստամբությունից, Դիկտատորական շրջանը վերջացնելուց հետո անցել է հողագործական աշխատանքի:

Քատոի— հին հռոմեական օրացույցը, այսինքն լի օրերը, երբ կատարվում էին հանրային, մանավանդ դատական գործերը. նաև բարձրաստիճան անձանց պաշտոնավարության տարեհաշիվները:

Փորում— հին Հռոմում սկզբում շուկայի հրապարակը, ուսպուրլիկայի ժամանակ Հռոմ քաղաքի հատարակական կյանքի կենտրոնը:

Փորթուկա— հռոմեացիների լազդի և ճակատագրի ստեղծողին. Հռոմում նրան նվիրված էին բազմաթիվ տաճարներ. պատկերվում էր թիով առատության փողով, թևերով, անիվով կամ զնդով:

Փուրիաներ— համապատասխանում է հունական էրինիաներին (տես. մասն 1):



ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Մասն II. Հոռմեական գրականություն

Բաժին IV. Հոռմեական գրականությունը ռեսպուբլիկայի ժամանակաշրջանում

Գլուխ I. Ներածություն	3
✓ 1. Հոռմեական գրականության պատմական նշանակությունը	3
2. Հոռմեական գրականության պերիոդիզացիան	8
Գլուխ II. Նախագրական ժամանակաշրջան	10
Գլուխ III. Հոռմեական գրականության առաջին դարը	25
1. Մ. թ. ա. III դարի և II դարի առաջին կեսի հոռմեական կուլ- տուրան և հասարակությունը	25
2. Առաջին պոետները	31
3. Պլափուոս	35
4. Էննիուսը և նրա դպրոցը: Տերենտիուս	58
5. Թատրոնական գործը Հռոմում	73
6. Պրոպերտիուս	77
Գլուխ IV. Ռեսպուբլիկայի վերջին դարի գրականությունը	81
1. Ռեսպուբլիկայի վերջին դարի հոռմեական հասարակությունը և կուլտուրան	81
2. Մեր թ. ա. II և I դ. դ. սահմանադրի գրականությունը	90
3. Յիցերոն	98
4. Օպիդիցիան ընդդեմ ցիցերոնիզմի: Ռեսպուբլիկայի վերջի ժամանակի հոռմեական պատմագրությունը	118
✓ 5. Լուկրեցիուս	129
6. Ալեքսանդրիականությունը հոռմեական պոեզիայում: Կատուլ- լուս	140

Բաժին V: Կայսրության ժամանակաշրջանի հռոմեական
գրականությունը

ԳլՈՒԽ I. Կայսրության անցման շրջանի («Օգոստոսի դա- րի») հռոմեական գրականությունը	156
1. «Օգոստոսի դարի» հռոմեական հասարակությունը ու կուլտու- րան	166
✓ 2. Վերգիլիոս	166
✓ 3. Հորացիոս	196
4. Հռոմեական էլեգիան	223
5. Տիրուլոս	228
6. Պրոպերցիոս	233
7. Օվիդիոս	239
8. Տիտոս Լիվիոս	253
ԳլՈՒԽ II. Հռոմեական գրականության արձաթե դարը	259
1. Հռոմեական հասարակությունը և կուլտուրան մեր թ. I դ.	259
2. «Նոր ոճը» Սենեկա	271
3. Ներոնի ժամանակի պոեզիան	292
4. Պետրոնիոս	301
5. Ֆեդրոս	310
6. Ռեակցիան «նոր» ոճի դեմ: Ստացիոս	313
7. Մարցիալիս	320
8. Պլինիոս Կրտսեր	325
9. Յուվենալիս	328
10 Տակիտոս	333
ԳլՈՒԽ III. Հռոմեական գրականության վերջին շրջանը	339
1. Մեր թվականության II դարը	339
2. Մեր թվականության երրորդը—վեցերորդ դարերը	350
Բառարան	357

Բաբյան Բաբյան

Խմբագիր՝ Է. Դ. ԹՈՓՉՅԱՆ
Տեխն. խմբագիր՝ Վ. ԱԼԵԿՍԱՆ
Սրբագրել՝ Դ. ՊԱՐԻՍ

ՎՖ 03678 Պատվեր 294: Տիրած 1500: 23 տպագրական մամուլ:
Հանձնված է արտագրության 20/X 1949 թ.:
Ստորագրված է տպագրության 20/V 1950 թ.

Հայկական ՍՍՌ Պետական հեռակա մանկավարժական ինստիտուտի տպարան
Երևան, Տեղյան փ. № 127





ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0005776

ԳԻՆԸ 10 ՈՒԽԻԼԻ

ЦЕНА

II
21829

Проф. И. М. Тренский
ИСТОРИЯ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Изд. Гос. Заочного пед. института А.М. ССР
(на французском языке)
Ереван--1950