

УДК 62-72:01(082) 62-72:01(082) 62-72:01(082) 62-72:01(082)

УДК 62-72:01(082) 62-72:01(082) 62-72:01(082) 62-72:01(082)

УДК 62-72:01(082) 62-72:01(082) 62-72:01(082) 62-72:01(082)

УДК 62-72:01(082) 62-72:01(082) 62-72:01(082) 62-72:01(082)

УДК 62-72:01(082) 62-72:01(082) 62-72:01(082) 62-72:01(082)

УДК 62-72:01(082) 62-72:01(082) 62-72:01(082) 62-72:01(082)



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԵՌԱԿԱ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՊՐՈՖ. Ի. Մ. ՏՐՈՆՍԿԻ

87/88.09

S

ՅՅՈՒԳՎԱՄ Է 1981 թ.

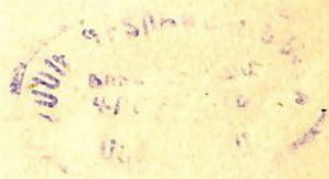
Ա Ն Տ Ի Կ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ Պ Ա Տ Մ ՈՒԹՅՈՒՆ

Մ Ա Ս Ն I

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

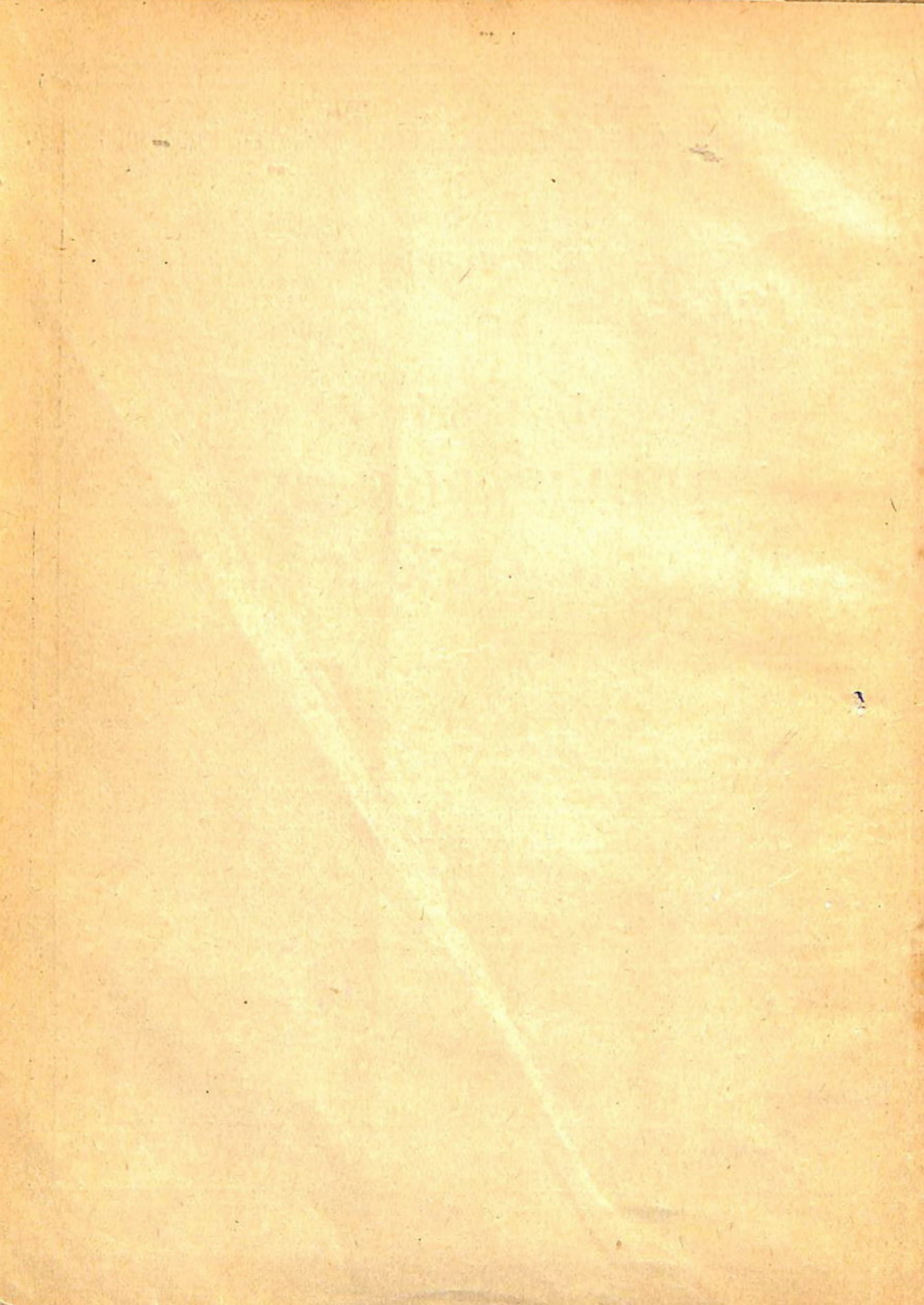
ԹՈՒՅԼԱՏՐՎԱԾ Է՝ ՍՍՌՄ ԲԱՐՁՐԱԳՈՒՅՆ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ
ՄԻՆԻՍՏՐՈՒԹՅԱՆ ԿՈՂՄԻՏԻՑ ԻՔՐԵՎ ԴԱՍԱԳԻՐՔ ՀԱՄԱ-
ԼՍԱՐԱՆՆԵՐԻ ԵՎ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏՆԵՐԻ
ՖԻԼՈՒՈԳԻԱԿԱՆ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ



ԵՐԵՎԱՆ

1949

15244
A II
25541



1. ԱՆՏԻԿ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆՐ

Անտիկ գրականության դասընթացի առարկան հունա-հռոմեական ստրկատիրական հասարակության գրականությունն է: Դրանով որոշվում են ժամանակագրական և տերիտորիալ այն շրջանակները, որոնք անտիկ գրականությունը սահմանազատում են մի կողմից՝ նախադասակարգային հասարակության գեղարվեստական պտեղծագործությունից, մյուս կողմից՝ Միջին դարերի գրականությունից, ինչպես նաև հին աշխարհի այլ գրականություններից, ինչպիսիք են Հին Արևելքի գրականությունները: Հունա-հռոմեական անտիկ աշխարհի առաջնացումը՝ իբրև սպեցիֆիկ, մյուս հին հասարակություններից տարբեր, միասնություն՝ կամայականության արդյունք է: Դա իր լիակատար գիտական հիմնավորումը գտել է Մարքսի և Էնգելսի ուսմունքի մեջ՝ «անտիկ հասարակության», իբրև մարդկային պատմության զարգացման հատուկ աստիճանի մասին*: Ինչ վերաբերում է «անտիկ աշխարհ» և «անտիկ» տերմիններին, որոնք ծագում են լատիներեն *antiquus*—«հին»—բառից, ապա դրանց բացառիկ կիրարկումը հունա-հռոմեական հասարակության և նրա կուլտուրայի վերաբերյալ՝ պայմանական է. և ճշմարտացի կարող է համարվել լոկ սահմանափակ—«եվրոպական» տեսակետից: Իրոք, հունա-հռոմեական քաղաքակրթությունը եվրոպայի հնագույն քաղաքակրթությունն է, բայց նա զգալիորեն ալիլի ուշ է զարգացել, քան Արևելքի քաղա-

* К. Маркс, Соч., т. V, 1929, стр. 429.

քակրթությունը: Այդ նույն հարաբերակցությունը տեղի ունի և գրականության բնագավառում. Եգիպտոսի, Բաբելոնի կամ Զինաստանի գրականությունը շատ ավելի «հին է», քան հունա-հռոմեական «անտիկ» գրականությունը: «Անտիկ աշխարհ» և «անտիկ» տերմինների սահմանափակիչ գործածությունը սահմանվել է Եվրոպայի ժողովուրդների մեջ շնորհիվ այն բանի, որ հունա-հռոմեական հասարակությունը միակ հին հասարակությունն էր, որի հետ նրանք կապված էին անմիջական կուլտուրական հաջորդականությամբ: Մենք շարունակում ենք օգտվել այդ հաստատված տերմիններով, որպես հունա-հռոմեական ստրկատիրական հասարակության սոցիալական և կուլտուրական միասնության համառոտ նշում:

Անտիկ գրականությունը, հին հույների և հռոմեացիների գրականությունը նույնպես սպեցիֆիկ միասնություն է ներկայացնում, կազմելով համաշխարհային գրականության զարգացման մի առանձին աստիճանը: Ըստ որում, հռոմեական գրականությունը հունականից նշանակալիորեն ավելի ուշ սկսեց զարգանալ: Հռոմեական գրականությունը ոչ միայն իր տիպով չափազանց մոտ է հունական գրականությանը (և այդ միանգամայն բնական է, քանի որ միատիպ են եղել այն երկու հասարակությունները, որոնք ծնունդ են տվել այդ գրականություններին), այլև կապված է նրա հետ հաջորդականությամբ, ստեղծվել է նրա հիմքի վրա, օգտագործելով նրա փորձն ու նվաճումները: Հունական գրականությունը հնագույնն է Եվրոպայի գրականությունների մեջ և միակն է, որը զարգացել է լիովին ինքնուրույնաբար, չհենվելով անմիջականորեն ուրիշ գրականությունների փորձի վրա: Արևելքի ավելի հին գրականությունների հետ հույներն ավելի մոտիկից ծանոթացան միայն այն ժամանակ, երբ իրենց սեփական գրականության ծաղկման շրջանը վաղուց անցած էր: Այդ չի նշանակում, որ արևելյան տարրերը չեն թափանցել և ավելի վաղ շրջանի հունական գրականության մեջ ևս, սակայն նրանք թափանցել են բանավոր, «ֆոլկլորային» ուղիով: Հունական ֆոլկլորը, ինչպես ամեն մի ժողովրդի ֆոլկլոր, հարստացել է հարևանների ֆոլկլորի հետ ունեցած շփոմից, բայց հունական գրականությունը, աճելով այդ հարստացած ֆոլկլորի հողի վրա, ստեղծվում էր արդեն առանց Արևելքի գրականությունների անմիջական ներգործության: Իսկ իր հարստությամբ և բազմազանությամբ, իր գեղարվեստական նշա-

նակությամբ նա շատ ավելի առաջ անցավ Արևելքի գրականություններից:

Հունական և նրան մոտիկ հռոմեական գրականության մեջ արդեն առկա էին եվրոպական դրեթի բոլոր ժանրերը. դրանց մեծ մասը մինչև այժմ իսկ պահպանել է իր անտիկ, գլխավորապես հունական անունները: Էպիկական պոեմն ու իդիլիան, ողբերգությունն ու կատակերգությունը, ներբողը, էլեգիան, սատիրան (լատինական բառ) և էպիգրամը, պատմողական նկարագրության և հետադարձական խոսքի տարբեր տեսակները, դիալոգն ու գրական նամակը, — այս բոլոր ժանրերը նշանակալի զարգացման էին հասել տակավին անտիկ գրականության մեջ: Այնտեղ ներկայացված էին և այնպիսի ժանրեր, ինչպիսին նուրբը և վեպն են, թեպետ և ավելի փչ զարգացած, ավելի սաղմնային ձևերով: Անտիկ աշխարհն սկիզբ դրեց նաև ոճի և գեղարվեստական գրականության տեսության («ճարտասանություն» և «պոետիկա»):

Սակայն, անտիկ գրականության պատմական նշանակությունը և նրա դերը համաշխարհային գրական պրոցեսում ոչ միայն այն է, որ նրա մեջ են «առաջացել» և նրանից են առնում իրենց սկզբնավորությունը շատ ժանրեր, որոնք հետագայում նշանակալի փոխակերպումների են ենթարկվել հետագա արվեստի կարիքների կապակցությամբ. ավելի էական է եվրոպական գրականության հաճախակի վերադարձը դեպի անտիկ աշխարհը, որպես ստեղծագործական աղբյուր, որտեղից վերցնում էին թեմաներ և նրանց գեղարվեստական մշակման սկզբունքները: Միջնադարյան և նոր եվրոպայի ստեղծագործական շփումն անտիկ գրականության հետ, ընդհանրապես ասած, հրեք չի ընդհատվել, այն գոյություն ունի նույնիսկ միջին դարերի ինչպես արևմտաեվրոպական, այնպես էլ բյուզանդական՝ եկեղեցական գրականության մեջ, որը սկզբունքորեն թշնամաբար էր տրամադրված անտիկ «կուսակալության» հանդեպ. իսկ այդ գրականությունները նշանակալի շափում աճել են հունական և հռոմեական գրականության ավելի ուշ ձևերից: Հարկավոր է, սակայն, նշել եվրոպական կուլտուրայի հրեք շրջան, երբ այդ շփումն առանձնապես նշանակալի էր, երբ կողմնորոշումը դեպի անտիկ կուլտուրան կարծես թե մի գրոշ էր առաջատար գրական ուղղության համար:

1. Այդ, նախ, — Վերածնության դարաշրջանն էր («Ռենեսանս»), որը Միջին դարերի աստվածաբանական և ճգնավորական աշխարհայացքին հակադրեց նոր, աշխարհիկ «հումանիստական»

աշխարհայացքը, կառուցելով երկրային կյանքին ու աստղային մար-
դուն: Մարդկային բնության լիակատար և բազմակողմանի զար-
գացման ձգտումը, հարգանքը դեպի անհատականությունը, կենդա-
նի հետաքրքրությունը դեպի իրական աշխարհը՝ դրանք իդեոլոգիա-
կան շարժման ամենաէական մոմենտներն էին, մի շարժում, որը
մտքերն ու զգացմունքներն ազատագրում էր եկեղեցական խնա-
մակալությունից: Հումանիստներն անտիկ կուլտուրայի մեջ իդեո-
լոգիական ֆորմուլներ էին գտնում իրենց որոնումների և իդեալ-
ների համար. այնտեղ նրանք գտնում էին մտքի ազատություն և
բարոյականության անկախություն, ցայտուն արտահայտված ան-
հատականությամբ մարդիկ և գեղարվեստական կերպարներ՝ այդ
անհատականությունը մարմնավորելու համար: Հումանիստական
ամբողջ շարժումն ընթանում էր անտիկ կուլտուրայի «վերածնու-
թյան» լուղուով տակ: Հումանիստներն ամենայն ջանասիրությամբ
հավաքում էին անտիկ հեղինակների երկերը, սրոնք պահվում էին
միջնադարյան վանքերում, և հրատարակում էին անտիկ տեքստե-
րը: Տակավին Ռենեսանսի նախակարգադետ հանդիսացող՝ XI—XIII
դ. դ. պրովանսալյան տրուբադուրների պոեզիան «նույնիսկ ամե-
թանձր միջնադարի պայմաններում հարություն տվեց հին հելե-
նության փայլին»*:

Հումանիստական շարժումը, ծնունդ առնելով XIV դ. Իտա-
լիայում, XV դարից համանվրդական նշանակություն ստացավ:
«Բյուզանդիայի կործանման ժամանակ ազատված ձեռագրերում,—
գրում է էնգելսը «Բնության դիալեկտիկայի» հին ներածության
մեջ,— Հռոմի ավերակներից պեղած անտիկ արձանների մեջ՝ ապ-
շած Արևմուտքի առջև ներկայացավ մի նոր աշխարհ՝ հունական
հնությունն էր այդ. նրա պայծառ կերպարի... առջև անհետացան
միջնադարի ուրվականները. Իտալիայում չլսված ծաղկման հասավ
արվեստը, որը կարծես կլասիկ հնության ցուրը հանդիսացավ և
որը հետագայում այլևս երբեք չբարձրացավ այդպիսի բարձրու-
թյան: Իտալիայում, Ֆրանսիայում, Գերմանիայում առաջացավ
նոր, ժամանակակից առաջին գրականությունը. Անգլիան և Սպա-
նիան աշխուհետե շուտով վերապրեցին իրենց կլասիկ գրականու-
թյան դարաշրջանը»**:

* Փր. Զնգելս, Прения по польскому вопросу во Франкфурте.
Соч. т. VI, 1930, стр. 407.

** Փ. Զնգելս, Диалектика природы. Соч. т. XIV, 1931, стр. 475—476.

գրականութիւնը» ստեղծվում էր անտիկ՝ առավելագույն ուշ հունար-
կան և հռոմեական՝ գրականութեան հետ անմիջականորեն շփման
միջոցով: Մի ժամանակ (XV—XVI դ. դ.) հումանիստները պոեզիան
և ճարտասանութիւնը մշակում էին լատիներեն լեզվով, ջանալով
վերարտադրել անտիկ ոճական ձեւերը («նոր-լատինական» գրակա-
նութիւն՝ ի տարբերութիւն լատիներեն լեզվով միջնադարյան
գրականութեանից):

2. Մյուս դարաշրջանը, որի համար կողմնորոշումը դեպի ան-
տիկ աշխարհը գրական լոգոսագ էր, XVII—XVIII դ. դ. կլասիցիզ-
մի, այդ ժամանակի գրականութեան առաջատար հոսանքի ժամա-
նակաշրջանն էր: Կլասիցիզմի ներկայացուցիչներն առավելագույն
ուշադրութիւն էին դարձնում անտիկ գրականութեան ոչ այն կող-
մերի վրա, որոնք իրենց ոգով մոտ էին վերածնութեանը: Կլասի-
ցիզմը ձգտում էր բնդհանրական կերպարների, խիստ անսասան
«կանոնների», որոնց պետք է ենթարկվէր ամեն մի գեղարվես-
տական երկի կոմպոզիցիա: Այդ ժամանակի գրողներն անտիկ
գրականութեան և անտիկ գրականութեան տեսութեան մեջ (այստեղ
հատուկ ուշադրութեամբ օգտվում էր Արիստոտելի «Պոետիկան») որոնում էին
այնպիսի մոմէնտներ, որոնք մոտ լինէին իրենց սե-
փական գրական խնդիրներին, և ջանում էին այնտեղից համապա-
տասխան «կանոններ» քաղել, հաճախ շխուստիւնելով անտիկ կուլ-
տուրայի նույնիսկ բռնադրոսիկ մեկնաբանութիւնից: Կլասիցիզմի
տեսաբանների կողմից բռնադրոսիկ կերպով անտիկ աշխարհին
վերագրվող «կանոնների» թվին պատկանում է նաև հռչակավոր
«երեք միասնութեան օրենքը» գրամայում՝ տեղի, ժամանակի և
գործողութեան միասնութիւնը: Կլասիցիստներն իրենց «կա-
նոնները» դիտելով որպէս ճշմարիտ-գեղարվեստական գրա-
կանութեան հավերժական նորմաներ, նրանք իրենց առաջ
խնդիր էին դնում ոչ միայն «նմանվել» հներին, այլև մրցել նրանց
հետ, գերազանցել նրանց այդ «կանոններին» հետևելու գործում:
Ըստ սրում, կլասիցիզմը, ինչպէս և Ռենեսանսը, գլխավորապէս
հենվում էր ուշ հունական և հռոմեական գրականութեան վրա:
Հունական գրականութեան ավելի վաղ ժամանակաշրջանների եր-
կերը, ինչպէս, օրինակ, հոմերոսյան պոեմները, բավականաչափ
նուրբ չէին թվում բացարձակ միապետութեան պալատական ճա-
շակի համար, նորմատիվ դուրսադնական պոեմ էր համարվում
վերգիլիոսի «էնեականը»: Կլասիցիզմը ամենաբարձր ծաղկման
հասավ XVII դ. ֆրանսիական գրականութեան մեջ: Նրա գլխավոր

տեսաբանն ու օրենսդիրը Բուալոն էր, «Բանաստեղծական արվեստ» (*L'art poétique*, 1674 թ.) պոեմի հեղինակը:

3. XVIII դ. երկրորդ կիսին բուրժուազիայի զորեղ վերելքը՝ նորից «հարուժյուն» տվեց անտիկ կուլտուրային, այս անգամ վառ կերպով արտահայտված բուրժուա-դեմոկրատական դրույթներով: XVIII դ. վերջի և XIX դ. սկզբի այս նոր կլասիցիզմը, պայմանավորված քաղաքական սիտուացիայի բնույթով, տարբեր էրկրներում տարբեր ձևեր էր ընդունում:

ա) Ֆրանսիայում բուրժուական կլասիցիզմը ռևոլուցիոն գունավորում ստացավ և Ֆրանսիական առաջին ռևոլուցիայի գրականության մեջ տիրապետող ուղղությունը դարձավ: Ֆրանսիական ռևոլուցիայի դարաշրջանի համար անտիկ աշխարհը հետաքրքրական էր առաջին հերթին իր ֆաղափակաճ և ֆաղափացիական բովանդակությամբ: Աթենքի և մանապես հին Հոմերի կերպարներում մարմնանում էր ռեսպուբլիկական իդեալը՝ իր քաղաքացիական «առաքինություններով»: Ռևոլուցիայի ամբողջ արվեստը՝ գրականությունը, թատրոնը և նույնիսկ կիրառական արվեստը՝ զգեստավորվում էր անտիկ հագուստով: Որպեսզի պատկերենք մեր դադափարը, — դրո՞ւմ է այդ ժամանակի ամենաականավոր պոետներից մեկը՝ Անդրե Շենյեն, — հներից փոխ կառնենք ներկեր, մեր շահը կվառենք նրանց քաղաքական կրակով և նոր մտքերով ներծծված՝ անտիկ ոտանավորներ կստեղծենք»: Կլասիցիստական հոսանքը շարունակում էր գոյություն ունենալ նաև Նապոլեոնի օրոք, բայց արդեն կողմնորոշվելով դեպի Հռոմեական կայսրության զեղարվեստական ոճը: Մարքսը «Լուի Բոնապարտի Բրյոմեյրի 18»-ի մեջ փայլուն բնութագիր է տվել բուրժուական ռևոլուցիայում այդ անտիկ ձևերի օգտագործմանը և բացահայտել է նրաներին իմաստը: «Հենց այն ժամանակ, երբ մարդիկ, կարծես թե, միայն նրանով են զբաղված, որ վերափոխում են իրենց և շրջապատը, ստեղծում են մինչ այդ բոլորովին չեղած մի բան, — ռևոլուցիոն ճգնաժամների հատկապես այդպիսի դարաշրջաններում, նրանք անձկությամբ իրենց օգնության են կանչում անցյալի ոգիներին, նրանցից փոխ են առնում անուններ, մարտական լուզույթներ, զգեստ, և հնությամբ սրբադործված այդ զգեստավորությամբ, օտար լեզվով ներկայացնում են համաշխարհային պատմության մի նոր արարված: Այդպես... 1789—1814 թ. թ. ռևոլուցիան զգեստավորվեց հերթագայությամբ Հռոմեական ռեսպուբլիկայի և Հռոմեական կայսրության զգեստներով... Կամիլ Դեմուլենը, Դան-

առնել, Ռոբեսպիերը, Սեն-ժյուստը, Նապոլեոնը, — հին ֆրանսիական ռեյոլուցիայի հերոսները, ինչպես և պարտիաները, և մասսան, — հռոմեական զգեստով և հռոմեական ֆռազներով իրագործեցին իրենց ժամանակի գործը, այն է՝ ֆեոդալական կապանքներից ազատեցին ժամանակակից բուրժուական հասարակությունը և կանգնեցրին նրա շենքեր... Որքան էլ բուրժուական հասարակությունը քիչ է հերոսական, նրա աշխարհ գալու համար պետք եղավ հերոսություն, անձնագոհություն, տեոոր, քաղաքացիական պատերազմ և ժողովուրդների ճակատամարտեր։ Հռոմեական ռեսպուբլիկայի կլասիկոսներն խիստ ավանդությունների մեջ՝ բուրժուական հասարակության համար մարտնչողները գտան այն իդեալներն ու արհեստական ձևերը, այն պատրանքները, որոնք անհրաժեշտ էին նրանց նրա համար, որպեսզի իրենք իրենցից թաքցնեին իրենց պայքարի սահմանափակ-բուրժուական բովանդակությունը, որպեսզի իրենց ողբերությունը պահեն պատմական մեծ ողբերգության բարձրության վրա»*։

✕ բ) Այլ բնույթ ունեն XVIII դ. երկրորդ կիսի կլասիցիզմը Գերմանիայում։ Այստեղ էլ անտիկ աշխարհը ընկալվում էր իբրև ռեսպուբլիկական իդեալ, բայց, շնորհիվ գերմանական բուրժուազիայի քաղաքական չնչին գերի XVIII դարում, առաջին տղան էր առաջ քաշվում իդեալի ոչ թե քաղաքական, այլ էսթետիկական կողմը՝ անտիկ կերպարների «ազնիվ պարզությունը և հեզ վսեմությունը»։ Անտիկ աշխարհը դիտվում էր իբրև գեղեցկության ու ներդաշնակության թագավորություն, մարդկության երջանիկ մանկություն, «մաքուր մարդկայնություն» մարմնացում։ Այդ ուղղության, որը հետագայում կոչվեց «նեոհումանիստական», որի տեսաբան հիմնադիրներն էին հոլանդացի արվեստագետ Վինկելմանն էր (1717—1768), իսկ գրական գլխավոր ներկայացուցիչները XVIII դ. վերջին՝ Գյոթեն և Շիլլերն էին։ «Նեոհումանիզմը» անտիկ աշխարհի նկատմամբ ունեցած իր հետաքրքրության ծանրության կենտրոնը Հռոմից փոխադրեց Հունաստան և հունական հասարակության ուշ դարաշրջաններից՝ դեպի այն վաղ ժամանակաշրջանները, որոնց վրա պաշտոական կլասիցիզմը նայում էր որոշ արհամարհանքով։ Առաջադիմական բուրժուազիայի այդ հետաքրքրությունը՝ անտիկ հասարակության աճման դարաշրջանների վերաբերյալ՝ անտիկ հասարակության մեկնաբանությունը բարձրացնում էր ա-

* К. Маркс, Соч., т. VIII, ГИЗ, 1931, էջ 323—324.

վելի բարձր աստիճանի: Վինկելմանը, կոչ անելով «նմանվելու հույներին», ուղղակի կապ էր հաստատում հունական արվեստի ծաղկման և հին ռեսպուբլիկաների քաղաքական ազատության միջև, ազատությանից զրկվելու և արվեստի անկման դարաշրջանների միջև: Քաղաքական ազատության մեջ նա տեսնում էր անտիկ «ներդաշնակության» բազան: Սակայն, Վինկելմանի գեղարվեստական ուսմունքի մեջ պարուրված և Ֆրանսիայում մեծ արձագանք գտած ռեուլուցիոն բովանդակությունը միանգամայն հոգմահարվեց նրա սեփական հայրենիքում, և էսթետիկական հազոտակցությունը անտիկ «իդեալին» գերմանական բուրժուական կլասիցիզմում նշանակում էր հրաժարումն հասարակության ռեուլուցիոն վերակառուցումից և կոչ՝ դեպի «ինքնասահմանափակում» (Գյոթե): Անտիկության նեոհումանիստական բմբռնումը վիթխարի գեր խաղաց ինչպես գրականության, այնպես էլ գիտության մեջ և Հեգելի հայացքների հիմքը կազմեց՝ վիրխովայության պատմության և էսթետիկայի վերաբերյալ: Վինկելմանի որոշ դրույթները հետագայում ընկալվեցին Մարքսի կողմից և մասերիալիստական վերամշակման ենթարկվեցին:

Ռուսաստանում անտիկ կուլտուրայի նոր բմբռնման ցայտուն ներկայացուցիչը Բեխթելին էր: Նեոհումանիստների հետ միասին նա պնդում էր, որ «հունական ստեղծագործությունը մարդու ազատագրումն էր բնության լծից, հիանալի հաշտեցումն էր ոգու և բնության, որոնք մինչ այդ թշնամություն էին տածում միմյանց հանդեպ: Ուստի և հունական արվեստն ազնվացրեց, լուսավորեց և ոգեշնչեց մարդու բոլոր բնական հակումները... բնության բոլոր ձևերը հավասարապես հիասքանչ էին հելլենի գեղարվեստական հոգու համար. բայց քանի որ ոգու ամենաազնիվ անոթը մարդն է, ապա հելլենի ստեղծագործական հայացքն էլ բերկրանքով ու հպարտությամբ կանգ առավ մարդու հրաշադեղ կերտվածքի և նրա ձևերի շքեղ ներբողության վրա.— մարդու կերտվածքի և ձևերի ազնվությունը, վսեմությունն ու գեղեցկությունը՝ հանդես եկան բելվեդերի Ապոլոնի և մեդիչիական Վեներայի անմահ կերպարներում»: Զայց ուռա մեծ լուսավորչի ռեուլուցիոն աշխարհայացքը չէր կարող բավարարվել միակողմանի-էսթետիկական վերաբերմունքով դեպի անտիկ աշխարհը, և Բեխթելին առաջ է քաշում նրա առաջադիմական նշանակությունը «ֆեոդալական բռնակալության» դեմ պայքարում, «այնտեղ, այդ կլասիկ հովի վրա է դարձացած մարդասիրության, քաղաքացիական արիության»:

մտածություն և ստեղծագործության սաղմերը. այնտեղ է ամեն-
մի բանական հասարակայնության սկիզբը, այնտեղ են նրա բոլոր
նախակերպարներն ու իդեալները»։ Դրա հետ միասին Բեկինսկին
գտնում էր, որ անտիկ աշխարհում «հասարակությունը, ազա-
տագրելով մարդուն բնությունից, չափից գերա էլ նրան իրեն է
ենթարկել»։ Նա ջանում է խուսափել այն վտանգավոր սխալից, որ
կատարում էին հին աշխարհի հետազոտողներից շատերը՝ անտիկ
աշխարհի մոդեռնիզացիայից*, այն ձգտումից, որ վերագրվում
էին նրան այնպիսի հասարակական կարգեր, մտքեր և զգացմունք-
ներ, որոնք իրականում կարող էին առաջանալ մարդկային հասա-
րակության զարգացման միայն ավելի ուշ էտապներում։

Միանգամայն սկներե է, որ անտիկ կուլտուրային բաղմիցս
«հարություն տալը», որը ձեռնարկվում էր զանազան ժամանակնե-
րում և զանազան խնդիրների առնչությամբ, ստեղծում էր իրենց
համար անտիկ աշխարհի խեղաթյուրված, իդեալականացված
պատկերացում, միակողմանի մեկնաբանելով այն և լրացնելով իրենց
սեփական իդեոլոգիական բովանդակությամբ։ Մյուս կողմից, պա-
կաս ակներե չէ, որ անտիկ աշխարհը չէր կարող այնպիսի բացա-
ռիկ դեր խաղալ հվրոպական կուլտուրայի պատմության մեջ, չէր
կարող հենարան ծառայել այնպիսի առաջադիմական շարժումների
համար, ինչպիսին Ռենեսանսը և Ֆրանսիական առաջին ռևոլու-
ցիան էին, եթե նրա կուլտուրական ժառանգության մեջ պարու-
նակվելիս չլինին վիթխարի իդեոլոգիական հարստություններ,
եթե նրա մեջ չառաջանային այնպիսի պրոբլեմներ և այդ պրոբ-
լեմները լուծելու այնպիսի մեթոդներ, որոնք նշանակալի հե-
տաքրքրություն ներկայացնեին և օգտագործվեին հետագա ժամա-
նակներում, այլ արտադրության եղանակի, այլ դասակարգային
հարաբերակցության ժամանակ։ Գրականության վերաբերյալ
միանգամայն կիրառելի է այն նկատողությունը, որ անում է Էն-
դելսը հունական փիլիսոփայության առթիվ՝ «հունական փիլիսո-
փայության բաղմազան ձևերի մեջ սաղմնային ձևով, ծագման
պրոցեսում գտնվում են աշխարհայացքի գրեթե հետագա բոլոր
տիպերը», և այդ պատճառներից մեկն է «որոնց շնորհիվ մենք
ստիպված կլինենք փիլիսոփայության մեջ, ինչպես նաև բաղմա-

* Այդ սխալի վերաբերյալ զգուշացնում է և Վ. Ի. Լենինը, *Философские тетради*, 1936, стр. 258.

թիվ այլ բնագավառներում շարունակ վերադառնալու դեպի այն լիոք ժողովրդի սիրագործությունները, որի ունիվերսալ տաղանդավորությունն ու գործունեությունը նրան մարդկության զարգացման պատմության մեջ այնպիսի տեղ է ապահովել, որի վրա ոչ մի այլ ժողովուրդ հավակնություն ունենալ չի կարող»^{*}:

2. ՀԱՍԿԱՅՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆ ԱՆՏԻԿ ՀԱՍԱՐԱՅ-ԿՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Մարքսը և էնգելսն անտիկ հասարակությունը բնութագրել են որպես ստրկատիրական հասարակություն: Արտադրության անտիկ եղանակը հիմնված էր ստրկական աշխատանքի շահագործման վրա, որն ըստ իր պատմական առաջացման առաջին շահագործման ձևն էր: Ստրկության ծագումով «ծնունդ առավ նաև հասարակական առաջին խոշոր բաժանումը երկու դասակարգերի՝ — տերերի և ստրուկների, շահագործողների և շահագործվողների»^{**}: Դասակարգային հասարակության որևէ այլ ձև չի նախորդում ստրկատիրական հասարակությանը. նա զարգանում է անմիջականորեն նախադասակարգային, տոհմատիրական հասարակության քայքայման պրոցեսում: «Բոլոր այն ժողովուրդների մոտ, որոնց զարգացումն անցել էր հին համայնական կենցաղի սահմաններից, ստրկությունը դարձավ արտադրության տիրող ձևը, բայց վերջիվերջո՝ նաև դրա քայքայման գլխավոր պատճառը»^{***}:

Ստրկատիրական արտադրության եղանակի ժամանակ արտադրական հարաբերությունների հիմքը, Ստալինի բնութշման համաձայն, հանդիսանում է՝

«...ստրկատիրոջ սեփականությունն արտադրության միջոցների, ինչպես նաև արտադրության աշխատողի՝ ստրուկի նկատմամբ, որին ստրկատերը կարող է վաճառել, գնել, սպանել, ինչպես անասունի»^{***}:

Ստալինը որոշակի ցույց է տալիս, որ նախադարյան-համայնական կարգերից ստրկատիրության անցումն առաջացավ արտադրողական ուժերի զարգացմամբ:

^{*} *Էնգելս, Անտի-Դյուրինգ, 1940, էջ 449:*

^{**} *Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, 1948, էջ 212—213:*

^{***} *Էնգելս, Անտի-Դյուրինգ, էջ 246:*

^{****} *Ի. Ստալին, Լենինի դմի հարցերը, էջ 676:*

«Այդպիսի արտադրական հարաբերությունները, հիմնականում համապատասխանում են արտադրողական ուժերի դրությանն այդ ժամանակաշրջանում: Քարե գործիքների փոխարեն մարդիկ այժմ իրենց տրամադրության տակ ունեին մետաղե գործիքներ, աղքատ ու պրիմիտիվ որսորդական տնտեսության փոխարեն, որը ծանոթ չէր ո՛չ անասնապահությանը, ո՛չ էլ հողագործությանը, երևան եկան անասնապահությունը, հողագործությունը, արհեստները, աշխատանքի բաժանումն արտադրության այդ ճյուղերի միջև, երևան եկավ առանձին անհատների ու հասարակությունների միջև պրոդուկտների փոխանակություն կատարելու հնարավորությունը, հարստությունը փոքրաթիվ մարդկանց ձեռքում կուտակելու հնարավորությունը, արտադրության միջոցների իրական կուտակումը փոքրամասնության ձեռքում, փոքրամասնության կողմից մեծամասնությունն իրեն ենթարկելու և մեծամասնության անդամներին ստրուկներ դառննելու հնարավորությունը»^{*}:

Ինչպես մատնանշում է Էնգելսը, ստրկությունն իր զարգացման առաջին աստիճաններում աշխատանքի բաժանման առաջադիմական ձև է հանդիսանում:

«... քանի դեռ մարդկային աշխատանքի արտադրողականությունն այնքան ցածր էր, որ բացի կենսական անհրաժեշտ միջոցները բավարարելուց, միայն մի չնչին ավելցուկ էր տալիս, արտադրողական ուժերի աճումը, փոխանակության ծավալումը, պետության և իրավունքի զարգացումը, արվեստների և գիտության ստեղծումը, — այս ամենը հնարավոր էր միայն աշխատանքի ավելի զորեղ բաժանման շնորհիվ, որի համար հիմք պետք է ծառայեր աշխատանքի մեծ բաժանումը՝ սովորական ձեռքի աշխատանքով զբաղվող մասսաների և սակավաթիվ արտոնյալ անձերի միջև, որոնք զեկավարում էին աշխատանքը, պարապում առեւտրով, պետական գործերով, իսկ հետագայում նաև արվեստով և գիտությամբ: Աշխատանքի այս բաժանման ամենապարզ, տարրերայնորեն առաջացած ձևը հենց ստրկությունն էր»^{**}:

«Միայն ստրկությունն էր, որ քիչ թե շատ լայն մասշտաբով հնարավոր դարձրեց աշխատանքի բաժանումը երկրագործության ու արդյունաբերության միջև և դրանով հնարավոր դարձրեց հին աշխարհի ծաղկումը, հունական կուլտուրան: Առանց ստրկության

* Ի. Ստալին, Լենինի գմի հարցերը, էջ 676:

* Ֆ. Էնգելս, Անտի-Դյուրինգ, էջ 247—248:

հնարավոր չէր հունական պետությունը, հունական արվեստն ու գիտությունը. առանց ստրկության չէր լինի Հռոմեական կայսրությունը, իսկ առանց հունական կուլտուրայի և Հռոմեական կայսրության հիմնախարսխի չէր լինի նաև ժամանակակից եվրոպան... Այս իմաստով մենք իրավունք ունենք ասելու. առանց անտիկ ստրկության՝ ժամանակակից սոցիալիզմն էլ չէր լինի»^{*}:

Սակայն, ստրկության առաջադիմական դերը սահմանափակվում է նրա զարգացման առաջին աստիճաններով, երբ նա, քայքայելով նախնադարյան-համայնական կարգերը, օժանդակում է աշխատանքի ավելի լայն բաժանմանը: Ստրկությունը, տիրապետելով արտադրությանը, խոչընդոտ է հանդիսանում նրա հետագա զարգացման համար, տեխնիկական լճացում և արհամարհանք է առաջացնում ազատ բնակչության մեջ դեպի աշխատանքը: Անտիկ հասարակության հիմքը՝ «նրա ծաղկման շրջանում» կազմում է այն ժամանակաշրջանը, «երբ նախասկզբնական արևելյան համայնքը լուծվել էր արդեն, և ստրկությունը դեռ լրջորեն չէր տիրացել արտադրությանը», երբ անտիկ հասարակության տնտեսական հիմքն էր՝ «մանր գյուղացիական տնտեսությունն ու անկախ արհեստային արտադրությունը»^{**}:

Հունական և հռոմեական անտիկ հասարակությունն անցել է ստրկատիրական արտադրության եղանակի զարգացման բոլոր էտապները: Հունաստանի և Հռոմի պատմությունը ցույց է տալիս մեզ՝ և՛ ստրկատիրական կարգերի գոյացումը, և՛ նրա աճը, և՛ նրա անկումը, և՛ ստրկատիրական կարգերից ֆեոդալական կարգերին անցումը: Պրա հետ միասին անտիկ հասարակությունն ունի իր սպեցիֆիկ առանձնահատկությունները, որոնք տարբերում են այդ հասարակությունն այլ ստրկատիրական հասարակություններից, օրինակ՝ Արևելքի հասարակություններից:

Անտիկ հասարակության զարգացման սպեցիֆիկումի հիմքը Մարքսը դիտում էր անտիկ սեփականության ձևի առանձնահատկությունների մեջ^{***}: Հողի անտիկ մասնավոր սեփականության

* Ֆ. Էնգելս, Անտի-Դյուրինգ, էջ 246—247:

** Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. I, էջ 300, ծանոթ. 24:

*** К. Маркс, Немецкая идеология, Соч., т. IV, 1933, стр. 12—13; Զեռադեր: „Grundriss d. Kritik d. politischen Ökonomie“, հրատարակված է 1939 թ.: Այդ ձևադրված է „Формы, предшествующие капиталистическому производству“, տպագրված է „Пролетарская революция“ ժուռնալում 1939 թ., № 3 և մասամբ արտատպված է „Вестник древней истории“ ժուռնալում, 1940, № 1 (հետագա մեջբերումները „Вест. др. ист.“ ժուռնալից են):

պատմական նախադրյալը քաղաքում համակենտրոնացած համայնքն էր, որը կապված էր ցեղային ազգակցությամբ կամ որն իրենից ներկայացնում էր ցեղերի միավորում: Համայնքին բազիս է ծառայում Գաղափը, «իբրև երկրագործների (հողատերերի) արդեն ստեղծված բնակավայր (կենտրոն): Ցանքադաշտն ալստեղ քաղաքի տերիտորիան է հանդիսանում» («ΦΟΡΜΕ», էջ 11): «Կլասիկ հնագրարի պատմությունը՝ այդ քաղաքների պատմությունն է, բայց այն քաղաքների, որոնք հիմնված են հողային սեփականության և երկրագործության վրա» (էջ 15): Իր տերիտորիայի վրա համայնքը մասնավոր սեփականություն է թույլատրում միայն իր անդամների համար, բայց ձգտում է հատկացնել այն բոլոր անդամներին: Այսպես, Հոտմում «հողի մասնավոր սեփականատերը այդպիսին է հանդիսանում միայն որպես հոտմեացի, բայց իբրև հոտմեացի նա պարտադիր կերպով մասնավոր հողատեր է» (էջ 13): Համայնքը (իբրև պետություն), մի կողմից, փոխհարաբերություն է այդ ազատ և հավասար մասնավոր սեփականատերերի միջև, նրանց միավորումն է ընդդեմ արտաքին աշխարհի. միևնույն ժամանակ նա նրանց երաշխիքն է» (էջ 12): Մասնավոր հողատիրությունն, այսպիսով, միջնորդված է պետականով (էջ 16): Մարքսը և էնգելսը «Գերմանական իդեոլոգիայում» «անտիկ համայնական և պետական սեփականությունը» բնութագրում են որպես «պետության ակտիվ քաղաքացիների համատեղ մասնավոր սեփականություն, այդ քաղաքացիներն ստրուկների առաջ ստիպված են պահպանել բնականորեն առաջացած այդ ասոցիացիայի ձևը» («Немецкая идеология», էջ 12):

Անհատի և համայնքի միջև այդ հարաբերությունն անտիկ հասարակության հիմքն է հանդիսանում, բայց հետագայում ստրուկության զարգացումը և հողատիրության համակենտրոնացումը կործանում են այդ հիմքը. «...այդ հիմքի վրա հիմնված հասարակության ամբողջ կառուցվածքը, իսկ դրա հետ միասին ժողովրդի իշխանությունն անկման են հասնում այն շափով, որչափով զարգանում է առավելագույն անշարժ մասնավոր սեփականությունը» (ն. տ., էջ 12—13):

«Անտիկ սեփականության ձևի» առանձնահատկությունները արտահարգ կարևոր են անտիկ հասարակության ստրուկատուրան, նրա իդեոլոգիան և շարժման օրենքները պարզաբանելու համար:

Անտիկ սեփականության պետական արտահայտությունը պոլիսն է՝ «քաղաք-պետությունը», ազատ քաղաքացիների համայնքը,

որը, աճելով տոհմային հասարակութունից, սկզբունքորեն պահպանում է ցեղական միավորման «բնական» բնույթը, մի միավորում, որ հիմնված է ենթադրյալ արենակցական ազգակցության վրա: Զարգացած անտիկ հասարակության մեջ ստրուկները միայն օտարերկրացիներն էին, և «քաղաքացիները» կոչվելով դրա հետ միասին ցեղ, «ժողովուրդ» է հանդիսանում: Պետական ձևի այդ յուրահատկության հետևանքով անտիկ պոլիսը՝ և՛ կազմակերպություն, և՛ իդեոլոգիապես վերարտադրում է իրեն նախորդած տոհմային կարգերի շատ գծերը: Պահպանելով «բնականորեն առաջացած ասոցիացիայի ձևը», պոլիսը երբեք չէր կարող հրաժարվել այդ ասոցիացիան ամրացնող կրոնա-դիցաբանական սրբազործումից-հանրի «ճշմարիտ կրոնը» իրենց սեփական «ազգության», իրենց «պետության» պաշտամունքն էր*: Ինչպես տոհմը, յուրաքանչյուր պոլիս տոհմի պես իր աստվածությունն ունի, որի պաշտամունքը կատարվում է «ընդհանուր օջախի» մոտ և պաշտադիր է բոլոր քաղաքացիների համար: Պոլիսը տոհմի պես պահանջում է պաշտել նախնիքներին, հերոսներին, մանավանդ նրանց, որոնք համարվում են պոլիսի «հիմնադիրները» կամ «բարերարները»: Օտարերկրացին համայնքի մեջ քաղաքական իրավունքներ չունի. պոլիսի քաղաքացին, ուտք կոխելով ուրիշի տերիտորիան, դառնում է իրավազուրկ: Անտիկ համայնքում հիմնական շահագործվող խմբերը ստուկներն ու ոչ-քաղաքացիներն էին: Սակայն այդ հիմնական անտազոնիզմի ֆոնի վրա շատ հետաքրքրական պայքար էր ծավալվում «քաղաքացիների» ներսում: Քանի որ հենց նույն ստրկատիրական կարգերը, որոնք ստեղծել էին պոլիսը իբրև «քաղաքացիների» կազմակերպություն, որը դիմակայում էր ստրուկներին ու ոչ-քաղաքացիներին, ստրկական արտադրության զարգացման պրոցեսում հանգում էր անշարժ մասնավոր սեփականության և ապրանքային հարաբերության աճի, քաղաքացիների առանձին խմբերի միջև հակասությունների կուտակման, վերջապես, մաքուր սեփականատերերի՝ պոլիսի կենդանի ուժի՝ քայքայման: Այդ պրոցեսը, որն ընթանում էր քաղաքական և իդեոլոգիական պայքարի սրված ձևերով, հանգեց պոլիսի քայքայման և ռազմական միապետության հաստատման, որն անկման շրջանի անտիկ հասարակության տիպիկ պետական ձևը դարձավ:

* К. Маркс, Передовица в № 179 „Кельнской газеты“. Соч., т. I, 1938, стр. 180.

Անտիկ պայմաններում «անկարելի է ո՛չ անհատի, ո՛չ հասարակության ազատ ու լիակատար զարգացում, որովհետև զարգացումը հակասության մեջ է գտնվում (անհատի) և հասարակության միջև եղած սկզբնական հարաբերությունների հետ» («ФОРМЫ», стр. 18): Անտիկ անհատը պոլիսի հանդեպ սահմանափակված է իր հարաբերությունների շրջանակով, բայց այդ սահմանափակված շրջանակում նա լայն հնարավորություններ է ստանում հայտաբերելու իր ստեղծագործական ձիրքերը, դրված լինելով «կենսական միջոցներ հայթայթելու այնպիսի պայմաններին մեջ, որպեսզի նրա նպատակը լինի ոչ թե վաստակելը, այլ իր գոյության ինքնուրույն ապահովելը, իրեն՝ իբրև համայնքի անդամին՝ վերարտադրելը» (ն. տ., էջ 13): Անտիկ հայացքով՝ մարդը «միշտ հանդես է գալիս իբրև արտադրության նպատակ», ի տարբերություն բուրժուական աշխարհից, «ուր աբստրակցիոնը հանդես է գալիս իբրև մարդու նպատակ, իսկ հարստությունն իբրև արտադրության նպատակ» (էջ 18—19): Մարդու իդեալի ստեղծումը՝ թեպետ տալիս է սահմանափակ, ստատիկ ձևով՝ անտիկ մտքի և անտիկ գեղարվեստական ստեղծագործության համաշխարհային-պատմական երախտիքն է: Անտիկ անհատն ազատագրվեց նախադասակարգային հասարակության մեջ նրա զարգացումը կաշկանդող համայնա-տոհմական կապանքներից, բայց պոլիսի ծաղկման ժամանակաշրջանում անհատի աճած այդ ինքնուրույնությունը մեկուսացման, կոլեկտիվից կտրվելուն չէր հասնում: Որոշ ինքնուրույնության հասած անհատի սերտ կապը հասարակական մամուղջության հետ ծաղկման ժամանակաշրջանի անտիկ գեղարվեստական ստեղծագործության կարևորագույն նախադրյալներից մեկն է կազմում:

Անտիկ գեղարվեստական ստեղծագործությունն իր կապը երբեք չէր կտրում ժողովրդական, ֆոլկլորային ակունքներից: Առասպելի և ծխական խաղերի կերպարներն ու սյուժեները, դրամատիկական և բանավոր ֆոլկլորային ձևերը՝ շարունակում են հսկայական դեր խաղալ անտիկ գրականության մեջ նրա զարգացման բոլոր էտապներում: «Հունական արվեստի նախադրյալը, — գրում է Մարքսը, — հունական դիցաբանությունն է, այսինքն՝ բնության և հասարակության ձևերը, որոնք անդիտակցական գեղարվեստա-

կան եղանակով մշակված են արդեն ժողովրդի երևակայության միջոցով: Դա է նրա նյութը»^{*}:

Անտիկ աշխարհի զարգացման պրոցեսում առաջացող նոր պոքեզեմները վերախմաստավորում են այդ նյութը, նրան նոր բովանդակություն են հաղորդում, բայց գիցաբանական նյութը և ֆոլկլորային ձևերը հաղթահարելն անհնարին է դառնում այն հասարակության համար, որը հիմնված է «անտիկ համայնական և պետական սեփականության» վրա: Ֆոլկլորային ձևերի պահպանումը՝ անտիկ գրականությանը որոշ պահպանողականություն է հաղորդում, դրա հետ միասին դյուրացնում է վարժվելու և վարպետության հաջորդականությունը. մյուս կողմից, անտիկ հասարակության պատմության տարբեր էտապներում, բազմերանգորեն ծավալվող դասակարգային պայքարի ինտենսիվությունը՝ այդ ձևերը պահպանում էր քարացումից և հնարավորություն էր տալիս նրանց սահմաններում զարգացնել նշանակալի ձևերություն և բազմազանություն:

3. ԱՆՏԻԿ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԸ

Անտիկ գրականության ուսումնասիրության համար հիմնական աղբյուր են, իհարկե, բուն հուշարձանները, այսինքն, հունական և հռոմեական գրողների երկերը, որքանով նրանք պահպանվել և մինչև մեր ժամանակներն են հասել: Պահպանվել է, սակայն, ոչ բոլորը, իսկ այն, ինչ որ հասել է մեզ՝ հեռու է լիակատար լինելուց: Հայտնի են անտիկ հեղինակների շատ անուններ, որոնցից մենք ոչ մի տող չունենք: Բայց և այն հեղինակներից, որոնց երկերը պահպանվել են՝ մեծ մասամբ մեզ հասել են ոչ բոլորը: Այսպես, հունական ողբերգության հայտնի բազմաթիվ պոետներից ամբողջական երկեր հասել են միայն երեք ամենաաականավորներից՝ Էսքիլոսից, Սոփոկլեսից և Էվրիպիդեսից, ընդ որում Էսքիլոսի 90 պիեսներից լիակատար պահպանվել են 7, Սոփոկլեսի

^{*} Կ. Մարքս, Քաղաքատնտեսության բնագաղափարի շուրջը, Ներածություն, 1948, էջ 271:

120 դրամաներից՝ նույնպես 7, էվրիպիդեսի 92 երկերից՝ 19, այդ թվում մի պիես, որն ըստ երևույթին նրան չի պատկանում: Անտիկ աշխարհի բազմադարյան գրական արտադրանքը շատ մեծ է եղել, և այն երկերը, որոնք ամբողջական կերպով մեզ են հասել, քանակապես նրա շնչին մասն են կազմում:

Այն, որ անտիկ գրականությանն ուղղորդող երկեր պահպանվել, իսկ ուրիշները ոչնչացել են, որոշ չափով դեր է խաղացել պատահականությունը, բայց այստեղ վճռողական դերը պատահականության խաղացածը չէ: Մեզ հասած հուշարձանների կազմն իր հիմնական զանգվածով հաջորդական ընտրանքի արդյունք է. այդ կատարվել է և անտիկ ժամանակներում և Միջին դարերի սկզբներին մի շարք սերունդների միջոցով. սրանք անցյալի գրական ժառանգությունից պահպանել են լոկ այն, ինչ որ շարունակում էր հետաքրքրություն շարժել: Դարեր շարունակ անտիկ գիրքը չէր կարող «գրվանի տակ» ընկած մնալ շնորհիվ այն նյութի ֆիզիկո-քիմիական հատկությունների, որը հունա-հռոմեական հին ժամանակներում գործ էր ածվում մատենագրական գրանցումների համար: Սկսած VII դ. մ. թ. ա. գրելու հիմնական նյութ ծառայում էր եգիպտական պապիրուսը, եղեգնային մի բույս, որի մազմզուկներից պատրաստվում էին թերթեր և լայն շերտեր, դրանք այնուհետև փաթաթվում էին որպես փաթեթ: Պապիրուսի թերթերն, ընդունակ լինելով հազարամյակներով պահպանվել եգիպտոսի շուրջ լիմայում, համեմատաբար արագորեն քծծվում էին Եվրոպայի կլիմայական պայմաններում: Մ. թ. ա. II—I դ. դ. մոտերքը պապիրուսի հետ սկսեց մրցել մագաղաքը (պերգամ)*, պատրաստված կենդանիների կաշվից. մագաղաթյա մատչանը (այսպես կոչված «կողեքսը», մեր սովորական գրքի ձևով) դուրս վանեց պապիրուսային փաթեթը միայն Միջին դարերին անցնելու դարաշրջանում: Պապիրուսի վրա գրված անտիկ տեքստը կարող էր պահպանվել միայն այն դեպքերում, եթե ժամանակ առ ժամանակ արտագրում էին այն: Այն երկերը, որոնք իրենց հետաքրքրությունը կորցնում էին հետնորդների համար, անխուսափելիորեն ոչնչանում էին: Կորուստի քանակը դարերի ընթացքում աճում էր, մասնավորապես անտիկ հասարակության կործանման ժամանակաշրջանում՝ կապված կուլտուրական մակարդակի իջնելու հետ: Այնինչ, այդ դարաշրջանը, երբ պապիրուսի փաթեթները արտագրվում էին

* Հաճախակի հանդիպող «պերգամենտ» ձևը՝ սխալ է:

և վրոպական պայմաններում ավելի երկարակյաց մագաղաթի վրա վճռողական նշանակություն ունեւորանտիկ գրական հուշարձաններ հետագա պահպանման համար: Միջնադարի առաջին հարյուրամյակներում անվնաս մնացած անտիկ տեքստերը ճշող մեծամասնությամբ մեզ են հասել, որովհետեւ մ. թ. IX դարից նրանց վերաբերյալ հետաքրքրությունն սկսեց աճել:

Գեղարվեստական գրականության վերաբերյալ ընտրանքը, որ կատարվել է ուշ անտիկ շրջանում, առավելապես ելնում էր դրարոցի կարիքներից, որն ուսուցանում էր գրական լեզու և ոճական արվեստ: Ստրկատիրական հասարակության քայքայման դարաշրջանում տիրող դասակարգի գրական լեզուն խիստ տարբերվում էր ժողովրդական զանգվածների կենդանի լեզվից, և գրական լեզուն պետք է սովորեին հին հուշարձաններով, հունական՝ Հռոմեական կայսրության արեւելյան մասում, լատինական՝ արեւմտյան մասում: Իր նպատակների համար դպրոցն ընտրում էր անցյալի ամենից շատ ականավոր գրողներին և պահպանում էր նրանց ստեղծագործությունները, սակայն, սովորաբար ոչ թե որպես երկերի լիակատար ժողովածու, այլ միայն առանձին երկերը, նմուշները: Գրականության կլասիկների այդ ընտրանքի ժամանակ առանձին ճյուղեր և նույնիսկ ամբողջ դարաշրջաններ կարող էին դուրս ընկնել դպրոցական հետաքրքրության ոլորտից, և այդ համաժամանակն ուժեղ կերպով արտացոլվել է մեզ հասած հուշարձանների բնույթի վրա: Առանձնապես տուժեցին՝ հունական լիրիկան, հելլենականության ժամանակաշրջանի գրականությունը և վաղ հռոմեական գրականությունը: Ամբողջությամբ առած, սակայն, ընտրանքի միտումն ուղղված էր պահպանելու որակապես ամենաարժեքավոր նյութը:

Բացի Միջին դարերում արտագրվող հուշարձանների այդ հիմնական մասսայից, գոյություն ունեն նաև այնպիսի գրական տեքստեր, որոնք անմիջականորեն անտիկ աշխարհից են մեզ հասել: Հարավային Եգիպտոսի ավազոտներում, առանձնապես վերջին 50 տարվա ընթացքում, երևան են հանված մեծ քանակությամբ պապիրուսի կտորներ, որոնք վերաբերում են հելլենիստական և հռոմեական դարաշրջանին: Այդ վավերագրերը մեծ մասամբ նամակներ են և այլն, բայց որոշ շափով էլ գրական նյութ են պարունակում: Թեև այդ պապիրուսների փաթեթների մեջ փոքրաթիվ են ավարտված երկերը, և սովորաբար աննշան պատառիկներ են, այնուամենայնիվ պապիրուսների գյուտերը

տարեցտարի հարստացնում են մեր տեղեկություններն անտիկ գրականության մասին, առանձնապես նրա այն բնագավառների վերաբերյալ, որոնք տուժել են ուշ անտիկ շրջանի ընտրանքից: Պապիրուսների տված նյութի աճը գրեթե բացառապես վերաբերում է հունական տեքստերին. հռոմեական գրականության երկերը հազվադեպ էին ընկնում եգիպտոսի հարավը:

Անտիկ գրականության պատմությունը չի կարող, սակայն, սահմանափակվել քննության առնելով միայն այն երկերը, որոնք մեզ են հասել ամբողջությամբ: Էական նշանակություն ունեն նաև չպահպանված հուշարձանների ֆրագմենտները («պատառիկները»): Ֆրագմենտները երկու տեսակ են լինում: Այդ, նախ և առաջ, իսկապես պատմողիներ են՝ պապիրուսի կամ մագաղաթի կտորտանքներ, վնասված փաթեթներ ու կողեքսներ, տեքստեր՝ արտագրված անավարտ ձևով և այլն: Երկրորդ, — և սրան վերաբերվում են այժմ առկա ֆրագմենտների հսկայական մեծամասնությունը, — դրանք մեզ չհասած երկերից քաղվածքներ են, որոնք գետեղված են պահպանված տեքստերում, ինչպես օրինակ՝ անտիկ աշխարհից մեզ հասած գիտական տրակտատներում, գրականության կլասիկ երկերի կոմենտարիաներում, բառարաններում, քրեստոմատիաներում, դպրոցական ձեռնարկներում: Ուշ անտիկ շրջանում և Միջին դարերի սկզբին զանազան նպատակներով հին գրողներից հատուկ ժողովածուներ (այսպես կոչված էֆսեբրալներ) էին կազմվում, և այդ տեսակի աշխատություններից որոշ շատով պահպանվել են: Բացի բառացի քաղվածքներից, այդտեղ կան զանազան գրական հուշարձանների վերապատմում և համառոտած շարադրում: Հսկայական քանակությամբ ֆրագմենտներ են մնացել հույժ շատ հեղինակներից: Դրանց շնորհիվ կարելի է պատկերացում կազմել այն գրողների գրական դեմքի մասին, որոնց երկերն ինքնին չեն պահպանվել, իսկ որոշ դեպքերում էլ հնարավոր է նույնիսկ ընդհանուր գծերով վերականգնել մեզ չհասած հուշարձանների բովանդակությունը:

Հունական և հռոմեական գրականությունն ուսումնասիրելու գործում նշանակալի օգնություն են ցույց տալիս գրողների և նրանց ստեղծագործության մասին այն տեղեկությունները, որոնք մեզ են հասել հենց անտիկ աշխարհից (այսպես կոչված վկայությունները, testimonia), ինչպիսիք են՝ գրողների կենսագրությունները, նրանց երկերի ցուցակները, ժամանակաբանական տը-

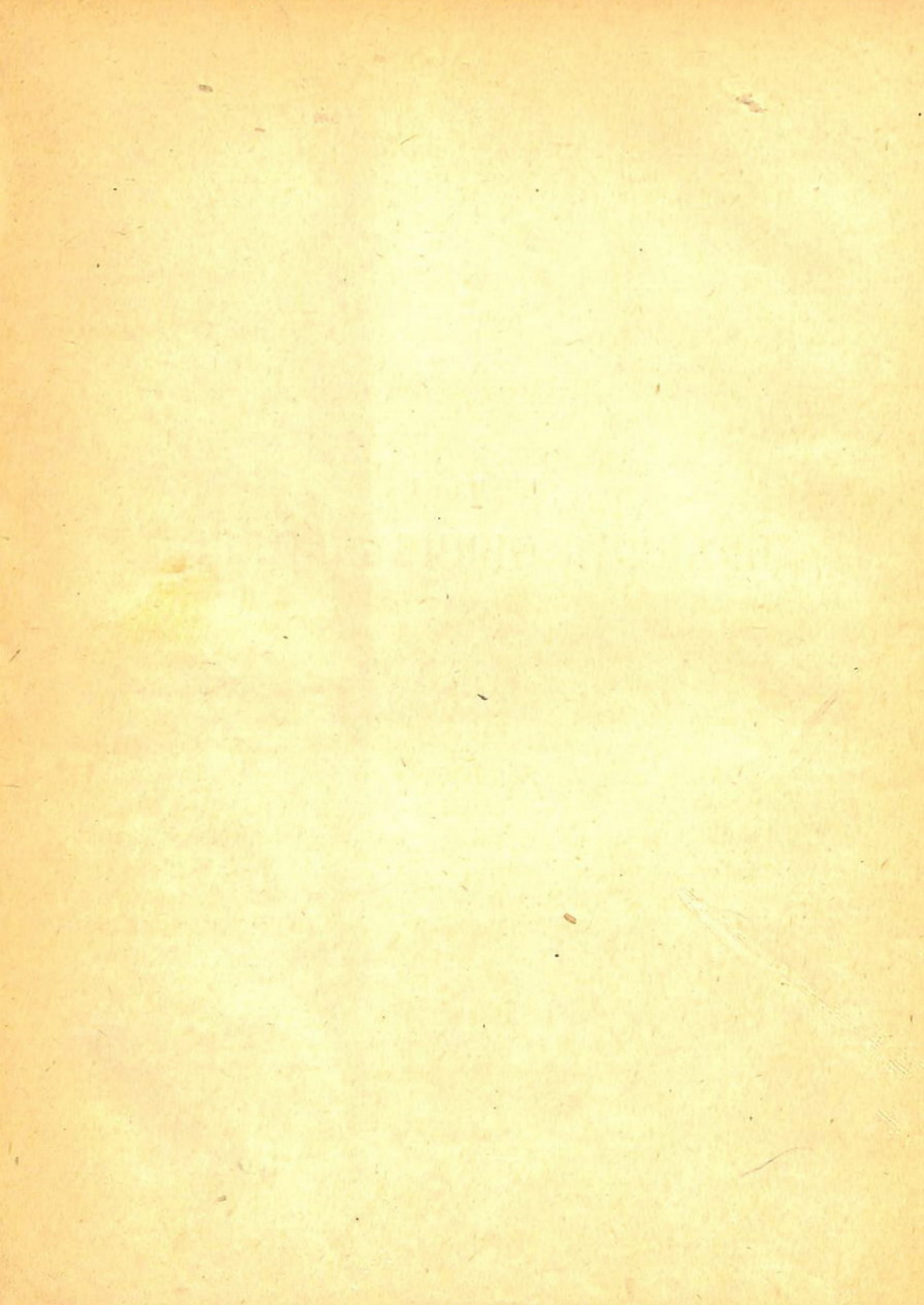
վյալները, քննադատական կարծիքները, գրական ժանրերի առաջացման և զարգացման մասին հետազոտությունները: Այդ կարգի աղբյուրներից օգտվելը, սակայն, պահանջում է որոշ զգուշություն, քանի որ հաճախ դրանց մեջ պարունակվում են ոչ բավականաչափ ստուգված նյութեր (օրինակ՝ կենսագրական անեկդոտներ), ինչպես և անտիկ գիտնականների սեփական, ոչ միշտ հիմնավոր, ենթադրություններ: Մեծ արժեք ունեն արխիվային վավերագրերը (քարի կամ մարմարի վրա վիմագրության ձևով) թատրոնական պիեսների ներկայացման ժամանակի մասին, բայց այդպիսի վավերագրեր քիչ են պահպանվել:

Աղբյուրագիտական աշխատանքն անտիկ գրական հուշարձանների վրա, դրանց հրատարակությունը և ծանոթագրումը, արտագրողների աղճատումների կամ վնասված տեքստերի ուղղումն ու վերականգնումը, ֆրագմենտների հավաքումն ու կարգավորումը, հուշարձանների վավերական լինելու և վկայությունների արժանահավատության վերլուծությունը՝ այդ բոլորը հատուկ գիտական դիսցիպլինի՝ աևտիկ (կամ կլասիկ) ֆիլոլոգիայի բովանդակությունն են կազմում*:

* «Կլասիկ ֆիլոլոգիա» տերմինը երբեմն գործ է ածվում ավելի լայն իմաստով, նշանակելով «գիտություն հին ժամանակների մասին», այսինքն, կոմպլեքսն այն գիտական դիսցիպլինաների, որոնց առարկան անտիկ հասարակության կուլտուրան է, նրա բոլոր արտահայտություններով:

ՄԱՍՆ Ի

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ



ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐԽԱԿ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԸ

Գ Լ ՈՒ Խ I

Ն Ա. Խ Ա. Գ Ր Ա. Կ Ա. Ն Շ Ր Ջ Ա. Ն

1. ՀՈՒՆԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԸ

Հունական գրականության հնագույն գրավոր հուշարձանները «Իլիական» և «Ոդիսական» պոեմներն են, որոնք վերագրվում են Հոմերոսին: Այդ խոշոր դյուցազներգությունները՝ պատմողական բարձր արվեստով, էպիկական ոճի արդեն սահմանված եղանակներով՝ պետք է գիտվեն իբրև երկարատև դարգացման արդյունք, որի նախընթաց ստագիրաները գրավոր հետքեր չեն թողել և, թերևս, ընդհանրապես տալիս չեն գրավոր վավերացում չեն գտել: Անտիկ գիտնականները (օրինակ՝ Արիստոտելը «Պոետիկայում») չէին կասկածում, որ «մինչ Հոմերոսը» պոետներ են եղել, բայց այդ ժամանակաշրջանի մասին պատմական տեղեկություններ չեն եղել հենց հին ժամանակներում: Այդ ժամանակի մասին միայն առասպելաբանական բնույթի պատմումներ էին չրջում. դրանց նմուշ կարող է ծառայել Մուսա Կալլիոպայի որդի թրակիացի Երգիչ Օրփեոսի մասին առքը. Օրփեոսի երգը կախարդում էր վայրի գազաններին, կանգնեցնում էր հոսող ջրերը և անտառներին ստիպում էր շարժվել երգչի ետևից:

Ժամանակակից գիտությունը հնարավորություն ունի որոշ չափով լրացնելու այդ բացը և, չնայած պատմական ուղղակի արագիցիայի բացակայության, ընդհանուր գծերով ուրվագծել հունական բանավոր գրականության պատկերը «մինչ Հոմերոս»: Այդ նպատակով, բացի այն տեղեկություններից, որ կարելի է քաղել

անմիջականորեն հունական գրավոր աղբյուրներից, անտիկ գրականությունը գործի մեջ է ներգրավում նույնպես այն նյութը, որը հայթայթում են ուրիշ, հարակից գիտական դիսցիպլինները:

«Իլիականը» և «Ոդիսականը» ձևավորվել են արդեն տոհմատիրական հասարակության դարգացման վերջին էտապում, «բարբարոսության բարձր աստիճանի» վերջին և «քաղաքակրթության» դաբաշրջանի սահմանագլխին (ըստ Մորգանի տերմինաբանության, որն ընդունել է Էնգելսը «Ընտանիքի ծագման» մեջ): Նախադասակարգային հասարակության ավելի վաղ ստադիաներին հատուկ բանավոր ստեղծագործության բնույթը լավ հայտնի է նախնադարյան ժողովուրդների վրա կատարված ազգագրական դիտումներից և քաղաքակրթված ժողովուրդների ֆոլկլորի մեջ այդ ստեղծագործության գերապրովներից: Հունական ֆոլկլորից շատ քիչ տեքստեր են պահպանվել և, ընդ որում, դրանք համեմատաբար ուշ ժամանակների գրանցվածներ են: Սակայն, այդ չնչին նյութը ևս ցույց է տալիս, որ հունական գրականության հիմքում ընկած են բանավոր գրականության նույն տեսակները, ինչպիսիք սովորաբար տեղի ունեն տոհմատիրական հասարակության ստադիայում՝ առասպելները և հեքիաթները, անեծքները, երգերը, առածները, հանելուկները և այլն: Մարքսը և Էնգելսը վարպետորեն օգտագործել են ազգագրական տվյալները անտիկ պատմության վաղ շրջանները լուսաբանելու համար:

«Հունական տոհմի միջից, — գրել է Մարքսը, — մեզ է նայում, և այն էլ միանգամայն ակնբախ կերպով, վայրենին (օրինակ՝ իրոկեզը)»*: Այդ տվյալները պակաս դեր չեն խաղում նաև անտիկ գրականությունն ռառամնասիրելիս, օգնելով այնտեղ հայտաբերելու բանավոր ստեղծագործության ավելի վաղ ստադիաներ:

Այս վաղագույն աստիճաններում չափածո խոսքը ինքնուրույնաբար հանդես չի գալիս, այլ երգի և մարմնի ուղիղ շարժումների հետ զուգակցված: Աշխատանքային գործողությունների ուղիղ ուղեկցվում է երաժշտական խոսքով և երգով՝ համապատասխան արտադրական պրոցեսի տակտի: Պարզ համաշխատակցության կարգով միևնույն աշխատանքային գործողություն կատարող աշխատանքային կոլեկտիվի բանվորական երգը՝ երգի ստեղծագործության ամենահասարակ տեսակներից մեկն է: Անտիկ աղ-

* Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, 1948 թ., էջ 132:

բյուրները հաղորդում են այնպիսի երգերի մասին, որոնք կատարվում էին հնձի, խաղողը քամելու, հատիկն աղալու, հացը թխելու, մանելու և հյուսելու, ջուր հանելու, թիավարելու ժամանակ: Մեզ հասած տեքստերը վերաբերվում են համեմատաբար ավելի ուշ ժամանակներին: Արիստոֆանի «Նաղաղություն» կատակերգության մեջ բերվում է բեռնակիրների երգը (համանաբար գրական մշակմամբ). բեռնակիրները խոր հորից պարանով պետք է դուրս բաշեն խաղաղության աստվածուհուն. երգը պարունակում է միաժամանակ ուժերը լարելու կոչ և ուղեկցվում է «էյա» ձայնաբերությամբ, իբրև կրկներգ: «Օ՛ էյա, էյա, էյա, ահա՛. օ՛ էյա, էյա, էյա, պրծա՛վ»: (հմմ. ուսանողների բուռնակային «ΥΧΗΕΧ»): Պահպանվել է և աշխատանքային երգի իսկական նմուշը, աղացող կանանց երգը, որը կերտվել է VI դ. սկզբին Լեսբոս կղզում՝ «Աղա, ջրաղաց, աղա: Չէ որ Պիթակոսն էլ էր աղում, իշխելով մեծ Միթիլենեյում»:

Այդ «աղա, ջրաղաց, աղա» մինչ այժմ էլ երգվում է Հունաստանում, բայց ժամանակակից հունական ֆոլկլորում Պիթակոսի մասին չի հիշատակվում, և նրա փոխարեն ավելի նոր սոցիալական նյութ է մտցված:

Երգն ուղեկցվում է այն ծիսախաղով, որը կատարվում է նախնադարյան կոլեկտիվի կյանքում տեղի ունեցող յուրաքանչյուր կարևոր ափսոսանքից առաջ: Այդ ժամանակվա մարդու կախումը նրա համար անհասկանալի բնական ու հասարակական ուժերից, մարդու տկարությունը նրանց առջև՝ իրենց արտահայտությունն էին գտնում բնության և նրա վրա ներգործելու մասին ֆանտաստիկ, դիցաբանական պատկերացումներով: «Յուրաքանչյուր դիցաբանություն հաղթահարում, նվաճում և ձևավորում է բնության ուժերը երևակայության մեջ ու երևակայության օգնությամբ»*: Որևէ գոշծողության մեջ հաջողության հասնելու ամենաստույգ միջոցներից մեկը, ըստ նախնադարյան պատկերացումների, կախարհությունն է (մագուրյունը), որի էությունն այն է, որպեսզի նախապես խաղացվի այդ գործողությունը ցանկալի հետևանքով: Որսորդական կոլեկտիվները, որսի, ձկնորսության, պատերազմի և այլն ուղեկցվելուց առաջ՝ նմանողական պարի մեջ վերարտադրում են այն մոմենտները, որոնք անհրաժեշտ են համարում ձեռնարկած գործը հաջողակ ավարտելու համար: Երկ-

* Կ. Մարխ, Քաղաքատնտեսության քննադատության շուրջը, էջ 271:

բազործական ցեղերը ծեսերի բարդ սխառնմ են ստեղծում, որպես-
զի ապահովեն բերքը: Ընդ մմին, խաղով վերարտադրելու համար,
նյութ են ծառայում և դիցաբանական ներկայացումները, կապ-
ված նկարագրվող պրոցեսի հետ. այսպես, տաք ժամանակը գալու
հետ, նրա «ամրապնդման» նպատակով, խաղում են ամուսն ու
ձմռան պայքարը, որը, հարկավ, վերջանում է ամուսն հաղթանա-
կով, և ձմռանը «մեռցնում են», այսինքն, ջրահեղձում կամ այրում
են ձմեռը պատկերող խրտվիլակը: Այս դեպքում ծիսախաղը վեր-
արտադրում է բնության պրոցեսը՝ տարվա եղանակների փոփո-
խությունը, բայց վերարտադրում է այն դիցաբանական իմաստա-
վորմամբ, իբրև երկու ինքնուրույն էակներ ներկայացնող թշնամի
ուժերի պայքար: Մի փիճակից մյուսն անցնելը հաճախ ներկա-
յացվում է «մահի» և նոր «ծննդի» (կամ «հարության») կերպար-
ներով: Սրան են վերաբերվում, օրինակ, նախնադարյան հասարա-
կության մեջ լայնորեն տարածված «պատանիների նվիրաբերման»
ծեսերը: Տակավին շատ վաղ, նախատոհմային ստադիայում, հաս-
տատվել էր հասարակության խմբերի բաժանումն ըստ սեռային
և հասակային հատկանիշի («սեռահասակային կոմունա»), և
պատանիների «հասակային դասակարգից» հասունացածների
«դասակարգին» անցումը սովորաբար կատարվում էր մի արա-
րողությամբ, որի ժամանակ պատանին «մահանում է»: Իսկ այնու-
հետև «վերածնվում է» իբրև հասուն մարդ (այդ տիպի արարողու-
թյուն պահպանվել է վանական ձեռնադրվելու քրիստոնեական ծի-
սակատարության մեջ): Պտղաբերության աստծու մահն ու հա-
րությունը հսկայական դեր են խաղում միջերկրածովյա հին ժո-
ղովուրդների՝ եգիպտացիների, բաբելացիների, հույների կրոնի
մեջ: «Մահի» և «հարության» տեղը կարող են գրավել ուրիշ կեր-
պարներ՝ «անհետացումը» և «երևան գալը», «հափշտակումը» և
«դռնելը»: Այսպես, հունական առասպելում ստորերկրյա թագա-
վորության աստվածը «հափշտակում է» Կորային (Պերսեթոնեին),
երկրագործության աստվածուհի Դեմետրեի դստերը: Սակայն
Պորան երկրի տակ մնում է միայն տարվա երրորդ մասը՝ ցուրտ
ժամանակը. զարնանը նա «հանդես է գալիս» երկրի վրա, և նրա
հետ միասին հանդես է գալիս զարնանային առաջին բուսականու-
թյունը: Ագրարային ծիսակատարության մեջ ոչ պակաս կարևոր
մոմենտ է հանդիսանում «բեղմնավորումը». յուրաքանչյուր տարի
Ալենքում խաղացվում էր Դիոնիսիոս աստծու «պսակադրությու-
նը» քաղաքի կրոնական գլխավորի՝ թագավոր-արքոնտի՝ կնոջ

հետ: Նման ծիսակատարությունների գուգակցումից ստեղծվում է ծիսական գործողություն՝ «դրամա», դրական դրամայի նախակարապետը:

Ծիսախաղն ուղեկցվում է երգով, ընդորում երգն էլ նույն նշանակությունն ունի, ինչ որ ծիսապարը, և դիտվում է որպես բնության վրա ներգործելու միջոց, որպես օգնություն այն պրոցեսին, հանուն որի կատարվում է ծիսակատարությունը: Որքանով որ ծիսակատարությանը մասնակցում է համայնքն իր տարբեր խմբերի կազմով, ծիսական երգը, ինչպես և աշխատանքայինը, կատարվում է կոլեկտիվորեն, խմբովին: Ընդամին երգեցիկ խումբն իր կազմով արտացոլում է նախնադարյան հասարակության սեռահասակային շերտավորումը. այսպես, հունական ծիսային երգեցիկ խումբը սովորաբար կազմված է միևնույն սեռի և միևնույն հասակային բաժանման անձանցից: Աղջիկների, կանանց, տղաների, տղամարդկանց, ծերերի և այլ երգեցիկ խմբերը ծիսակատարության մեջ մասնակցում են բաժան-բաժան կամ համատեղ, բայց որպես ինքնուրույն խմբային միավորներ, որոնք երբեմն միմյանց հետ պայքարի, «մրցման» էին մտնում (հունարեն՝ «ագոն»):

Սպարտական տոնակատարությունների ժամանակ պարում էին երեք խումբ: Ծերերի խումբն սկսում էր՝

Մենք առաջ ուժեղ կտրիճներ էինք:

Միջին տարիքի տղամարդկանց խումբը շարունակում էր՝

Իսկ այժմ մենք ենք. թող փորձի, ով կուզի:

Տղաների խումբը պատասխանում էր՝

Իսկ մենք առավել ևս ամուր կլինենք ապագայում:

Պահպանված ծիսաերգերի նմուշներից մի քանիսը կապված են երկրագործական օրացույցի հետ: Ռոդոս կղզում երեխաները անցնում էին տնից տուն, ազդարարելով ծիծեռնակի դալուտը, որ նա «բերում է տարվա լավ եղանակ և լավ տարի», և խնդրում էին «դռները բանալ ծիծեռնակի համար» և բան տալ նրան՝ քաղցրավենիք, գինի, պանիր: Ուրիշ տեղերում հնձից հետո երեխաները շրջեցնում էին «իռեսիոն»՝ բրդով փաթաթած ձիթենու կամ դափնու ճյուղեր, որոնց վրա կախված էին լինում զանազան պտուղներ: Այդ ճյուղերը կախելով տների դռների մոտ, մանկական խումբը խոստանում էր պաշարեղենի առատություն և ամեն տեսակի բարեբախտություն և խնդրում էր մի բան տալ: Պարերից

մեկն ըստ երևույթին դարնանային առաջին ծաղիկների որոնման
բնույթ ունեւր և հաւանորեն կատարւում էր երկու խմբով՝

Ուր են վարդերը, ուր են մանուշակները, ուր է
գեղեցկուհի Մաղադանսը:

Ահա ուր են վարդերը, ահա ուր են մանուշակները, ահա
ուր է գեղեցկուհի Մաղադանսը:

Խրախճանի բնույթ էին ունենում պտղաբերութեան տոնակա-
տարութիւնները: Պատկերելով կյանքի պայծառ ուժերի հաղթա-
նակը մահւման խաւար ուժերի հանդեպ, երկրագործները հուշ
էին տաժում հարուստ բերքին, անասունների բազմանալուն: Այդ
տիպի տոների ժամանակ՝ սգից, պասից, ժուժկալութիւնից հետո
հաջորդում էր կենսարար ուժերի վերարտադրութիւնը՝ խրախճա-
նի, որկրամոլութեան, սեռական սանձարձակութեան ձևով: Ծիծա-
ղը, հայհոյանքը, պղծաշրթութիւնը միջոցներ էին հանդիսանում,
որոնք մոգականորեն ապահովում էին կյանքի հաղթանակը, և
տարւա ընթացքում սովորական պատշաճաւորութեան կանոնները՝
այդ տոների ժամանակ տեղի էին տալիս: Այնտեղ հնչում էին
ծաղրական և խախտաւակող երգեր, «չամբեր», որոնք ուղղվում էին
առանձին անձանց և խմբերի դեմ: Այդ երգերը կարող էին
մերկացման, հասարակական պարսպանքի միջոց լինել: Հե-
տագայում, դասակարգային շերտավորման դարաշրջանում խախ-
տաւակող երկի ծիսական ազատութիւնը դասակարգային պայ-
քարի և քաղաքական ագիտացիայի գործիքներից մեկը դարձավ
(V դ. արթննական քաղաքական կոմեդիան):

Հարսանիքների ժամանակ երգեր էին հնչում, որոնք ուղեկց-
վում էին «Օ՝ Հիմենայոս» (պսակագրութեան աստվածը) բացա-
կանչութեամբ:

Հարսանեկան թափօրը նկարագրվում է «Իլիականում»՝

Հարսներն ահա՝ շրտաբաններից, ջահերի պայծառ լուսեղեն փայլով,
Հարսնեկան երգի ուղեկցող ձայնով՝ հետևում էին քաղաքի միջով:
Պատանիներն էլ շրջաններ կազմած՝ խմբով ու պարով, բնարի ու սրբնգի՝
Հնչյունով ուրախ... «Իլիական», դիւր 18:

Հարսանեկան ծիսերից հետագայում զարգացավ հունա-
կան լիթիկայի հատուկ ժանր (իսկ ավելի ուշ հարսանեկան հոե-
տորական ճառի)՝ հիմենայոս կամ էպիտալամ, որը պահպանել է
մի շարք ֆոլկլորային մոտիվներ, ինչպիսին են հրաժեշտ տալը
կուսութեանը կամ փեսային և հարսին մեծարելը: Այդպիսին է,

օրինակ՝ բանաստեղծուհի Սաֆորի (մոտավորապես 600 թ.) էպի-
տալամից հետևյալ հատվածը.

Հե՛յ, առաստաղը բարձրացրեք,—
օ՛, Հիմնայոս:
Ավելի՛ բարձր, հյուաններ, ավելի՛ բարձր:
օ՛, Հիմնայոս:
Փեսան է մտնում Արեսոսի պես—
Բարձր է՝ ամենաբարձր ալրերից:

Յյամ՝

— Անմեղություն իմ, անմեղություն իմ
ո՛ւր ես գնում ինձանից:
— «Այժմ ոչ երբեք, այժմ ոչ երբեք
եւս չեմ վերադառնալ քեզ»:

Ծիսակերպերի մյուս տեսակը սգի երգն է (threnos), որով
ողբում էին ննջեցյալին: «Իլիականում» տրված է ողբի պատկերը,
որի ժամանակ նախերգիչը մասնագետ-երգիչներն են, իսկ ի պա-
տասխան նրան խմբովին ողբում են կանայք՝

Փարթամ ու վեսմ շինված այն մահճին
Դիակը նրանք վայր գրին այնտեղ. երգիչներ եկան ողբուկոծ անող
եվ նրան մատիկ տեղավորվեցին, ձայներով, սրունք ողբալի մուսկ,
կարեցին նրանք երգերը սգի. կանայք էլ կոծով կրկնաերգեցին:
«Իլիական»

Դրանից հետո սգի երգով հանդես են գալիս ննջեցյալի այ-
րին, մայրը և հարսը: Նույն «Իլիականում» այբու սգի մի այլ սա-
լիղացիա էլ ենք մենք բռնում. նա ողբում է իր դժբախտ վիճակը,
որը որդուն սպասող տառապանքների մասին.

Աշխատանքը նրա անընդհատ տեղը՝ անսահման հոգսը ողջ ազագայում,
Արտը խեղճ որբի-անօթեանի՝ կհափշտակի օտարը ոտով.

Ողբության օրից ողբուկը խղճուկ զրկվում է մեշտ իր ընկերներից,
Թափառում մենակ, գլխակոբ վհատ, աչքերով խոնավ ու արտասովալից:

«Իլիական», գիրք 22:

Հետագա ժամանակների անտիկ քննադատությունն այդ սգի
երգը «Իլիականի» կոնտեքստում անտեղի էր համարում, քանի որ
որբը, որի մասին խոսվում է, թագավորի թոռն է: Այդ կարծեցյալ
անտեղի լինելը բացատրվում է նրանով, որ «Իլիականը» դեռ մոտ

է Ժողովրդական պոեզիային և պահպանել է տրագիցիոն ծիսական սգո երգի մոտիվները: «Ողբը» առավելապես կանանց դործ էր. նույնիսկ գոյություն ունեին պրոֆեսիոնալ «եղերամայրեր», որոնք վարձով հրավիրվում էին հուղարկավորական ծիսակատարությունը:

Խնջույքը, աղամարդկանց միատեղ հացկերույթը, նույնպես առանց երգի չէր ընթանում: Հունական հասարակության վաղագույն ստադիաներում խնջույքն էլ ծիսական բնույթ ուներ, և խնջույքի մասնակիցները սովորաբար միմյանց հետ կապված էին լինում որևէ տոհմային կամ հասակային միավորման մասնակցությամբ: Սեղանի երգերի թեմատիկան և կատարման եղանակը բազմազան էր: Լինում էին սիրային, կատակի, երգիծական երգեր, բայց նույնպես նաև լուրջ բովանդակություն ունեցող՝ խրատական կամ դիցաբանական և պատմական թեմաներով էպիկական ելույթներ: Մ. թ. ա. V դարում Աթենքում մենք հանդիպում ենք խնջույքի մասնակիցների կողմից երգերի հերթափոխական կատարման և նույնիսկ իմպրովիզացիա անելու սովորույթի. խնջույքի մասնակիցները այդ ժամանակ որոշ «ծուռ» կարգով իրար էին հանձնում մրտենու ձյուղը (երգն այդպես էլ կոչվում էր «սկոլիա», այսինքն «ծուռ»): Ողիսականում, ուր նկարագրվում են տոհմիկ ավագանու խնջույքները, խնջույքի անհրաժեշտ մասնակիցներից էր անդը, այսինքն պրոֆեսիոնալ երգիչը, որը հավաքվածներին զվարճացնում էր այրերի և աստվածների արարքների մասին իր երգերով: Սյդպիսի էպիկական երգերն արդեն ամրացված չէին որոշակի ծեսերի. «Իլիականի» հերոս Աքիլեսը անգործությունից ինքն իրեն «զվարճություն էր պատճառում հնչել քնարով», գովերգելով «փառքն այրերի»:

Նախագրական շրջանին է վերաբերում, վերջապես, պաշտամունքային երգի, օրհներգների, աղոթքների տարբեր տեսակների ծագումը: Հին ժամանակներում այդ երգերը զանազան անուններ են ստացել, նայած, թե ո՞ր աստվածությանն էին ուղղված դրանք (օրինակ՝ պեան և նոմ Ապոլոնի պաշտամունքում, դիֆերամբ՝ Դիոնիսիոսի պաշտամունքում), նայած երգեցիկ խմբի կազմին (օրինակ՝ աղջիկների խմբի երգը կոչվում էր պարթենիա), կատարման եղանակին (թափոք, պար և այլն), բայց պաշտամունքային բոլոր երգերի համար ընդհանուր տերմինը «հիմն» բառն էր: Հունական հիմնը սովորաբար այս կամ այն աստծուն ուղղված աղոթք է, բայց իր կառուցվածքում պահպանում է կրոնի զար-

գացման վաղագույն ստադիայի վերապրումներ, այն ստադիայի, երբ մարդը ձգտում էր ռիթմիկ խոսքի մոդական ուժով կաշկանդել այն դեմք, որի օգնությամբ թվում էր հարկավոր, ձգտում էր դեմք ստիպել կատարել մարդու կամքը: Տիպական նմուշ կարող է ծառայել «Իլիականում» Քրիսեի քրմի աղոթքն ուղղված Ապոլլոն աստծուն:

Արծաթնադեղ՝ դու աստված ուշիմ, ո՛հ, դու ինձ լսիր, շրջապահազան-
նվ Քրիսոս քրմի Կիլլայի վսեմ, և իշխող հզոր հոծ Տենիդոսի
Սմենթեսոս աստված, Երբեկցես Լթի գարդարել եմ ես տաճարը քո սուրբ:
Երբեկցես Լթի մատուցել եմ քեզ ազդերը գիրուկ արջարի, այծի՝
Ինձ լսող եղիր, կատարիր իղձս եղակի միակ՝ արցունքս սրբիր,
Իմ վրեժը լուծիր նետովը քո սուր դանակեցիներեց:
«Իլիական» գիրք 1:

Այս հակիրճ աղոթքում պաշտպանված են աստվածության դիմելու բոլոր անտիկ կանոնները: Աստվածն անվանված է իր անունով (Սմենթեսոսը Ապոլլոնի ծիսական կոչումներից մեկն է) «արծաթնադեղ» մակդիրի հետ միասին, — որից հետո նա պարտավոր է արձագանքել կանչին: Նշվում է նրա հզորությունը, — այդ արվում է նրա համար, որ աստված շխտապի գալուց, ասելով, որ ինքը ի վիճակի չէ կատարելու աղոթողի խնդիրքը: Այնուհետև հիշվում է այն մեծարանքների մասին, որոնք ցույց են տրվել աստծուն և նրա վրա պարտավորություն են դրել ծառայել՝ ծառայության դիմաց, և շարադրվում է խնդրի բովանդակությունը: Հիմնի այդպիսի ստորվադրության շատ անգամ է պատահելու անտիկ գրականության մեջ: Գեղարվեստական մշակման համար առանձնապես մեծ հնարավորություններ է տալիս աստծու հզորությունը նկարագրելու մոտիվը, քանի որ այդ առնչությամբ կարող են առասպելները պատմվել նրա զանազան «արարքների» մասին:

Հունական ֆոլկլորի բոլոր ժանրերը ներծծված են աստվածների և հերոսների մասին ասքերի դիցաբանական նյութով: «Հունական դիցաբանությունը — քստ Մաքսի խոսքերի, — ոչ միայն՝ հունական արվեստի-գեղարարան էր, այլև նրա հողը»^{*}:

Դիցաբանական պատկերացումների ծագումը վերաբերվում է մարդկային հասարակության զարգացման վաղագույն աստիճանին: Որսորդական և հավաքողական տնտեսության ստադիայում

* Կ. Մարքս, Քաղաքատնտեսության քննադատության շուրջը, էջ 270:

գտնվող ժողովուրդների մոտ առասպելները մեծագույն մասով իրենցից ներկայացնում են պատմվածքներ այս կամ այն առարկաների, բնության երևույթների, ծիսակատարությունների, հաստատությունների ծագման մասին, եթե դրանց առկայությունը նշանակալի դեր է խաղում հասարակական կյանքում: Նախնադարյան որսորդն առանձնապես հետաքրքրված է կենդանիներով, և յուրաքանչյուր ցեղ բազմաթիվ պատմություններ ունի այն մասին, թե ինչպես և որտեղից են եկել կենդանիների զանազան տեսակները և ինչպես են նրանք ստացել իրենց առանձնահատուկ արտաքին տեսքն ու գույնը: Պատմվածքը կառուցվում է մարդկային ապրումների անալոգիայով: Ավստրալիացիների համար՝ սև կապիդուի (թուփակի) և բաղեի փետուրների վրայի կարմիր բծերը առաջանում են ուժեղ այրվածքներից, կետի շնչանցքը՝ նիզակի գարկից, որը նա մի ժամանակ ստացել է ծոծրակից, տակավին մարդ եղած ժամանակ: Համանման պատմվածքներ կան ժայռերի, լճերի, գետերի ծագման մասին, ընդ որում, գետի գալարները կապվում են որևէ ձկան կամ օձի շարժումների հետ: Ամենուրեք տարածված են ասքեր կրակի ծագման մասին, ընդ որում, սովորաբար կառուցվում է, որ կրակը թաքնված է եղել որևէ տեղ և այնուհետև հասիշտակվել է մարդկանց համար (որսորդական ստացիայում մարդիկ իրենք ավելի հաճախ գտնում են, քան դրանք պատրաստում): Առասպելի առարկա են հանդիսանում նաև երկնային լուսատուները՝ արեգակը, լուսինը, համաստեղությունները: Առասպելը պատմում է նրանց երկինք գալու մասին, նաև այն մասին, թե ինչպես են ստեղծվել նրանց ձևը, շարժման ուղղությունը, փուլերը և այլն: Այդ պատմվածքներում նշանակալի դեր են խաղում կենդանիները և փոխառկվելու մոտիվները: Դրա հետ միասին յուրաքանչյուր ցեղ, յուրաքանչյուր խումբ առասպելներ ունի իր ծագման մասին, որը որոշում է նրանց միջև եղած փոխհարաբերությունը, առասպելներ՝ այն մասին, թե ինչպես են հաստատվել ամեն կարգի մոզական ծեսերն ու անեծքները: Առասպելը էրբեք չի դիտվում որպես մտացածին մի բան, և նախնադարյան ժողովուրդները առասպելից խստորեն տարբերում են մտացածինը, այն վերջինը ծառայում է զվարճության համար միայն, առասպելից տարբերում են նաև հարազատ ցեղում և օտար ժողովուրդների մեջ տեղի ունեցած իրական դեպքերի մասին պատմությունները, որոնք ըմբռնվում են նույնպես որպես իրական, բայց առանձնապես արժեքավոր պատմություն, որը հետագայի համար նորմա-

ներ է հաստատում: Առասպելի սոցիալական ֆունկցիան բնության և հասարակության մեջ գոյութիւն ունեցող կարգերի իդեոլոգիական արդարացման և պահպանման երաշխիքն է: Արդարացման հասնում են նրանով, որ համապատասխան առարկայի և հարաբերության ծագումը փոխադրվում է դեպի անցյալը, երբ առանձնապես հարգելի էակները հաստատել են որոշ աշխարհակարգ: Առասպելը պատմելու նպատակն է համոզմունք ներշնչել այդ կարգերի հաստատումն լինելու վերաբերյալ, իսկ երբեմն էլ հենց պատմելու պրոցեսը դիտվում է որպես մոգական մի միջոց ներգործելու այդ կարգերը պահպանելու վրա և հաճախ ուղեկցվում է համապատասխան մոգական գործողութիւններով կամ պաշտամունքային արարողութիւնն բաղադրիչ մասն է հանդիսանում: Առասպելը ցնդի «սրբազան պատմութիւնն է», և նրա պահպանողները հանդիսանում են հասարակական խմբերը, որոնք կոչված են պահպանելու գոյութիւն ունեցող սովորութիւնների անսասանութիւնը, — դրանք են ծերերը, ավելի ուշ ստադիաներով՝ շամանները, կախարդները և այլն, նախած սոցիալական շերտավորման ձևին: «Սրբազանը» պատկերացվում է որպես նախատիպ, առօրյայի նորմա և շարժիչ ուժ:

Առասպելագոյացման կարևորագույն նախադրյալներից մեկը՝ շրջապատող միջավայրի առարկաներին մարդկային պսիխիկայի հատկութիւններ վերագրելն է: Այն բոլորն ինչ որ կենդանի է և նույնպես այն բոլորն ինչ որ շարժվում է, ուտի և կենդանի է թվում՝ գազանները, բույսերը, ծովը, երկնային լուսատուները և այլն՝ ջմբռնվում են իբրև անհատական ուժեր, որոնք այս կամ մարդիկ: Ամեն մի իրի պատճառը դիտվում է նրանում, որ մեկնում է մեկը մի անգամ շինել կամ գտել է այն: Առասպելագոյացման մի տրիշ, ոչ պակաս կարևոր, նախադրյալը՝ իրերի մասին ոչ բավականաչափ դիֆերենցիալ պատկերացումը, իրի էական կողմը ոչ էականից տարբերել չկարողանալն է, այսպես, իրի անունը պատկերանում է որպես նրա անկապտելի մասը: Նախնադարյան մարդը հնարավոր է համարում «մոգականորեն» ներգործել իրի վրա՝ որևէ գործողութիւն կատարելով իրի մասի, նրա անվան, պատկերի կամ նրան նման առարկայի վրա: Նախնադարյան մտածողութիւնը «փոխաբերական» է. նա ենթադրում է, որ իրի մասը, կամ նրա հատկութիւնը, կամ նման առարկան, իրի մասին պատ-

մումը, նրա պատկերը կամ պարային վերարտադրությունը՝ կարող են «տեղեկալի» իրն ինքը:

Նախնադարյան մտածողության այդ առանձնահատկությունները գիտության առաջ բարդ հարց են դնում՝ մտածողության պատմության և այն ստադիաների մասին, որոնց միջով նա անցել է: ՍՍՌՄ-ում մտածողության ստադիական զարգացման պրոբլեմը դրել է լեզվի մասին նոր ուսմունք ստեղծող ահադեմիկոս Ն. Յա. Մառը և նրա դպրոցը: Հարկավոր է, սակայն, զգուշ լինել դիցաբանական մտածողության իդեալիստական մեկնաբանումից, այն պատկերացումից, որ իբր թե նախնադարյան գիտակցությունը չի արտացոլում օբեկտիվ իրականությունը: Նախնադարյան մարդկանց մտածողության առանձնահատկություններն արմատացած են մտքի արստրալիտ ձևերի շնչին՝ զարգացման վրա, օբեկտի հատկությունների ոչ-բավականաչափ գիտակցման վրա, որը պայմանավորվում է արտադրողական ուժերի զարգացման ցածր մակարդակով, բնությունն ակտիվորեն փոխելու ոչ-բավականաչափ կարողությամբ:

Առասպելաստեղծագործությունը ֆանտազիայի մի հասարակ խաղ չէ, աշխարհի յուրացման պրոցեսում այդ մի ստադիա է, որով անցել են բոլոր ժողովուրդները, «...նախապատմական շրջանի տնտեսական ցածր զարգացումն իբրև իրեն լրացում, երբեմն էջ նույնիսկ իբրև պայմաններ և նույնիսկ իբրև պատճառ՝ բնության մասին կեղծ պատկերացում ունենալ»*: Այդ ֆանտազիայի իմացական արմատը պարզաբանում է ստանում Լենինի մոտ. «Մարդու իմացության երկուսվելը և իդեալիզմի (=կրոնի) հնարավորությունը տրված են արդեն՝ «տուն» ընդհանրապես և առանձին տներ՝ առաջին տարրական արստրալիզմում: Խելքի (մարդու) մոտեցումը առանձին իրին, դրանից ընդօրինակություն (=հասկացություն) հանելը՝ հասարակ, անմիջական, մեռյալ-հաշիւային ակտ չէ, այլ բարդ, երկուսված, զիգզագակերպ մի ակտ, որն իմեջ ներառնում է ֆանտազիան՝ կյանքից թռչելու հնարավորությունը. այդ դեռ քիչ է՝ արստրալիտ հասկացության, իդեալի փոխարկման հնարավորությունը (ընդ որում աննկատելի, մարդու կողմից չգիտակցված փոխարկումը) ֆանտազիայի (վերջին հաշվով = աստծու): Քանի որ ամենապարզ ընդհանրացման մեջ էլ,

* Фр. Энгельс, Письмо к К. Шмидту от 27 октября 1890 г., Соч. т. XXVIII, 1940, стр. 260.

ամենատարրական ընդհանուր իդեալում էլ («սեղան» ընդհանրապես) որոշ պատասխիկ ֆանտազիա կա»*:

Արտադրողական ուժերի ցածր մակարդակը, բնությանը ոչ-բավականաչափ տիրապետումը՝ նախնադարյան հասարակության մեջ լայն տարածել են բաց անում իրականության մասին ֆանտաստիկ պատկերացումների համար, իսկ հետագայում, սոցիալական անհավասարության զարգացման և դասակարգեր կազմվելու հետ, ֆանտաստիկ կրոնական պատկերացումներն ամրանում են տիրող շերտերի շահերի համար:

Հարուստ էրպով մշակված դիցաբանական սխեմանր կարևորագույն բաղադրիչ մասերից մեկն է այն ժառանգության, որը հունական գրականությունն ստացավ կուլտուրական զարգացման նախորդ ստադիայից, և առասպելատեսիլաբանությունը շատ էտապներ անցավ, նախ քան կադապարվեց այն ձևով, ինչպիսին մեզ հայտնի է հունական դիցաբանությունից: Այնտեղ հայտաբերված է մեծ քանակությամբ շերտավորումներ, որոնք նստվածք են տվել զանազան դարաշրջաններում, և «անցյալ իրականությունը արտա-յուլված է երևում դիցաբանության երևակայական պատկերացումների մեջ»**:

Հունական առասպելները բազմաթիվ արձագանքներ են պարունակում խմբային ամուսնության, մատրիարխատի մասին, քաջ զրա հետ միասին արտացոլում են նաև ավելի ուշ ժամանակների հունական ցեղերի պատմական անցողագրք: Իբրև նախադաստակարգային հասարակության մեջ իդեոլոգիական ստեղծագործության հիմնական ձև, դիցաբանությունն այն հոգն է, որի վրա հետագայում աճում են և՛ գիտությունը, և՛ աշխարհը: Այդ ձևերը դեռ դիֆերենցված չեն, դրանք ձուլվում են առասպելի մեջ, որն իրենից բնության և հասարակական հարաբերությունների ֆանտաստիկ խմաստավորումն է ներկայացնում և, դրա հետ միասին, դրանց «անգիտակցական գեղարվեստական վերամշակումն է ժողովրդական ֆանտազիայում» (Մարքս), անգիտակցական հատկապես այն առումով, որ գեղարվեստական մոմենտը գեռ զատված և գիտակցված չէ: Մենք տեսանք, որ դիցաբանական ֆանտազիան, ի տարբերություն հետագայի գեղարվեստական ֆանտազիայից, փր էրպարներն ընկալում է իբրև իրականու-

* В. И. Ленин. философские тетради. 1934. стр. 335—336.

** Ենգելս, *Շնտանիքի*, Ժառանգոր սեփականության և պետության ծագումը,

թյուն և, ընդորոտմ, իբրև հատուկ, «սրբազան» իրականություն՝ որը տարբեր է առօրյա իրականությունից: Հունական առասպելները պատմում են բնության երևույթների և՛ նյութական էություն-րայի առարկաների, հասարակական պայմանների, կրոնական ծեսերի ծագման, աշխարհի ծագման (կոսմոգոնիա) և աստված-ների ծագման մասին (թեոգոնիա): Հույների դիցաբանական աս-քերի մեջ արտացոլումն են գտնում բնության ահն պատկերացում-ները, որոնց մասին հիշատակվեց վերևում, կապված ծիսախաղե-րի տարբեր ձևերի հետ: Բարի և չար ուժերի պայքարը, մահն ու հարությունը, մեռյալների թաղամորությունն իջնելը և աշխտելից բարեհաջող վերադառնալը, հափշտակությունը և հափշտակածի վերադարձնելը՝ այս բոլորը հունական առասպելի սյուժեներն են, որոնք լայնորեն տարածված են և այլ ժողովուրդների մեջ:

Ինչպես ցույց են տալիս նախնադարյան ժողովուրդների բա-նավոր ստեղծագործության հետազոտումները, աչգալիսի պատմում-ները ամենից հաճախ պարուրվում են պռզափիկ առքի ձևում և շատ գծերով հիշեցնում են ժամանակակից ֆոլկլորային եմփաքը: Հու-նական ժողովրդական հեքիաթից նմուշներ չեն պահպանվել. զար-գացած անտիկ հասարակության մեջ կրթված խավերը արհամար-հանքով էին վերաբերվում երեխաների կամ տան կանանց մասի համար «պառավական պատմություններին» և հեքիաթներ չէին ժո-ղովում: Մինչև մեզ է հասել անտիկ հեքիաթի միայն մեկ գրական մշակում, որը լիովին պահպանել է նրա ոճական ձևերը, բայց այն վերաբերում է արդեն ուշ ժամանակներին. այդ «Ամուրի և Պսի-խի» մասին հեքիաթն է՝ զետեղված մ. թ. II դարի հռոմեական գրող Ապուլեյուսի «Մետամորֆոզներ» վեպում: Սակայն, հու-նական հեքիաթի մասին կան մի շարք կողմնակի տվյալներ, և «Հեքիաթային» տիպի նյութը օգտագործված է անտիկ գրականու-թյան շատ հուշարձաններում («Ողիսական», կոմիդիաներ): Հու-նական հերոսների մասին առասպելների մեջ պատահում են սյու-ժեներ, որոնք շատ մոտ են հեքիաթին: Այդպիսին է, օրինակ, Պերսեսի մասին առասպելը: Արգոսի թագավոր Ակրիսիոսը նախա-գուշակություն ստացավ պատգամախոսից, որ նա սպանվելու է իր թոռի ձեռքով, այդ թոռը կծնվի նրա աղջկանից: Պատգամախոսու-թյունից սարսափած, նա իր դստերը՝ օրիորդ Դանաեին փակում է ստորերկրյա պղնձյա ապարանքում: Սակայն Դանաեի մոտ ներթափանցեց Զևս աստվածը, որը դրա համար ոսկե անձրև դառ-

ձաւ, և Դանաեն Զեւից ծնեց մի որդի՝ Պերսեոսին: Այդ ժամանակ Ակրիսիոսը Դանաեին իր որդու հետ փախեց արկղի մեջ և ծովը նետեց: Ալիքներն արկղը տարան Սերիթոս կղզին, ուր վերցրին այն և բանտարկյալներին ազատութիւն տվին: Երբ Պերսեոսը մեծացավ, նա կղզու թագավորից հանձնարարութիւն ստացավ ձեռք բերել երեք Գորգոն հրեշներից մեկի՝ Մեդուզայի գլուխը: Մեդուզայի ականքը քար էր դարձնում յուրաքանչյուրին, ով նայում էր նրան: Գորգոնների գլուխը ծածկված էր վիշապի թևիով, ատամները խոզի չափ էին, նրանք պղնձե ձեռքեր և ոսկե թևեր ունեին: Հերմես և Աթենաս աստվածներ օգնութեամբ Պերսեոսը եկավ Գորգոնի երեք քույրերի՝ Ռորկիդների մոտ. սրանք երեքն էլ ի ծնե պառավ էին, երեքով մեկ աչք և մեկ ատամ ունեին և փոխփոխ օգտվում էին դրանցից: Ձեռք գցելով Ռորկիդաների աչքն ու ատամը, Պերսեոսը նրանց ստիպեց ցույց տալ զեպի հավերժահարսները տանող ճանապարհը. հավերժահարսները նրան տվին թևավոր սանդալներ, գլխարկ-անտեսանելի և մոգական պայուսակ: Այդ հրաշագործ առարկաների, նույնպես և պողպատե մանգաղի միջոցով, որ նվիրել էր Հերմեսը, Պերսեոսն իրագործեց հանձնարարութիւնը: Սանդալներով նա թռավ օվկիանոսի մշուս կողմը Գորգոնների մոտ, քնած Մեդուզային գլխատեց մանգաղով, շնայելով ուղիղ նրան, այլ նրա արտացոլմանը՝ պղնձե վահանի մեջ, նրա գլուխը թաքցրեց պայուսակում և, շնորհիվ գլխարկ-անտեսանելու, ազատվեց մշուս Գորգոնների հետապնդումից: Վերադարձի ճանապարհին նա ազատեց էֆիոպների թագուհի Անդրոմեդեին, որին տվել էին ծովային հրեշին, և նրան իրեն կին վերցրեց: Այնուհետև մոր և կնոջ հետ վերադարձավ Արգոս: Սարսափած Արկիսիոսը շտապեց հեռանալ իր թագավորութիւնից, բայց հետագայում Պերսեոսը պատահաբար նրան սպանեց մարմնամարզական մրցումների ժամանակ:

Սակայն «հեքիաթային» տարրերի այն հարստութիւնը, ինչպիսին մենք հանդիպում ենք Պերսեոսի մասին առասպելի մեջ, հունական դիցաբանութեան համար արդեն նշանակալի չափով անցած էտապ է հանդիսանում: Հնագույն դրական հուշարձաններին անմիջականորեն նախորդող դարաշրջանում հունական դիցաբանութեան մեջ նկատվում է ձգտում՝ վերացնելու կամ, գոնե, մեղմացնելու ավանդութիւնների կոպիտ-հրաշքային տարրերը: Հունական առասպելի զեմքերը գրեթե լիովին մարդկայնացված են, Շատ ժողովուրդների դիցաբանական սիստեմներում նշանակալի

չէր են խաղում կենդանիները: Այդ տեղի ունի, օրինակ, եգիպտացիների կամ գերմանների մեջ, չստեղծվ արդեն ավելի նախնադարյան ժողովուրդների մասին: Հույներն էլ են անցել այդ ստադիան, բայց դրանից լուկ աննշան գերապրուկներ են մնացել: Հույների համար բնորոշ են դիցաբանական կերպարների երկու հիմնական կատեգորիաներ՝ «անմահ» աստվածներ, որոնց մարդկային դիմագծեր և մարդկային առաքինություններ ու արատներ են վերագրվում, և այնուհետև մահկանացու մարդիկ՝ «հերոսներ», որոնք պատկերացվում են իբրև վաղեմի տոհմացեղային առաջնորդներ, պատմականորեն գոյություն ունեցող տոհմային միավորությունների նախորդներ, քաղաքների հիմնողներ և այլն: Քննվող ժամանակի հունական առասպելաստեղծագործությունը զարգանում է գլխավորապես հերոսների մասին ամփի ձևով: Աստվածներին և ենտրոնական դեր է հատկացված միայն մի քանի հատուկ տեսակի առասպելներում՝ կոսմոգոնիաներում, պաշտամունքային լեգենդներում: Հունական դիցաբանության մյուս առանձնահատկությունն այն է, որ առասպելները շատ քիչ չափով են ծանրաբեռնված մետաֆիզիկական խորհումներով, որը տեղի ունի արևելյան շատ սիստեմներում, որոնք ձևավորվել են դասակարգային հասարակության մեջ քրմերի փակ կաստայի իդեոլոգիական տիրապետության պայմաններում: «Եգիպտական դիցաբանությունը», — նկատում է Մարքսը «Քաղաքատնտեսության քննադատության շուրջը» ներածությունից արդեն մեջբերած տեղում, — «եթեք չէր կարող հունական գրականության համար հող կամ մայրական ծոց լինել» «Հունական գրականության հողը» դիցաբանությունն էր նրա ամենից շատ մարդկայնացած տեսակով, սակայն, դիցաբանական պատկերացումների ավելի պրիմիտիվ ձևերը և չէին մահանում, այլ պարուրվում էին հեքիաթի և առակի ֆուկլորային ժանրերի մեջ:

Վերջապես, հարկավոր է հիշատակել նաև ֆուկլորային մանր ձևերի մասին՝ ժողովրդական իմաստության կանոնների, որոնցից շատերը լայն տարածում են ստացել Եվրոպայի ժողովուրդների մեջ (սկիզբը՝ ամբողջի կեսն է), «մի ծիծեռնակով գալուսն չի գալ», «ձեռքը՝ ձեռք է լվանում» և այլն), հարկավոր է հիշատակել՝ հանելուկները, նղովումները և այլն:

Հունական նյութը՝ աղգադրության և ֆուկլորի տվյալների հետ համադրելու ճանապարհով կարելի է որոշել «նախագրական» շրջանի հունական բանավոր ստեղծագործության ընդհանուր մակարդակը միայն: Հույների գրավոր հուշարձաններին նախորդող, մի շարք հաղարամյակների ընթացքում հունական տերիտորիայի վրա կուլտուրայի զարգացման մասին լրացուցիչ կարևոր տեղեկությունների համար, անտիկ գրականագիտությունը պարտական է մի այլ գիտության՝ հնագիտությանը: Հնագիտական հայտագործումների շնորհիվ այժմ կարելի է հետևել Հունաստանի բնակիչների կուլտուրական պատմությանը՝ սկսած քարե դարից ընդհուպ մինչև պատմական ժամանակները:

Այդ հայտնագործությունների պատմության մեջ շատ նշանակալի դեր խաղացել է հունական դիցաբանության տվյալների օգտագործումը: Դրանք կարծես ծառայում էին որպես կողմնացույց, որն ուղղություն էր տալիս հնագիտական հետախուզություններին:

Մ. Թ. ա. II հաղարամյակի առաջի կեսին արդեն մենք Կրետեում գտնում ենք հարուստ, նույնիսկ փարթամ նյութական կուլտուրա, մեծապես զարգացած արվեստ և դպրություն. սակայն կրետեական գրերը դեռ չի հաջողվել վերծանել, և լեզուն, որով դրանք գրված են, անհայտ է: Անհայտ է նույնպես, թե ցեղերի ինչ խմբի էին պատկանում կրետեական կուլտուրայի կրողները: Քանի դեռ տեքստերը վերծանված չեն, կրետեական կուլտուրան մեզ համար լոկ հնագիտական նյութ է հանդիսանում և նշանակալի չափով մնում է որպես «առանց տեքստի առկա»։ այն կարելիորագույն հարցերը, որոնք վերաբերում են կրետեական հասարակության կառուցվածքին, տակավին շարունակում են վեճեր առաջացնել: Անկասկած է, սակայն, որ Կրետեում մենք գտնում ենք մատրիարխատի բազմաթիվ մնացորդներ, և կրետեացիների կրոնական պատկերացումների մեջ կենտրոնական տեղը գրավում է իգական աստվածը, կապված երկրագործության հետ: Կրետեի աստվածուհին շատ է հիշեցնում «մեծ մորը», որին մեծարում էին Փոքր Ասիայի Ժողովուրդները իբրև պտղաբերության ուժի մարմնացում: Կրետեի հուշարձաններում շատ հաճախ պատկերվում են պաշտամունքային տեսարաններ, որոնք ուղեկցվում են պարով, երգով, երաժշտական գործիքների նվագով: Այսպես, գտնված է զոհաբերությունների նկարներով պատկերազարդված սարկոֆագ:

այդ նկարներից մեկի վրա պատկերված է մի մարդ՝ ձեռքին բռնած լարային գործիք, որը շատ նման է հետադայի հունական կիթարային. մի ուրիշ նկարում զոհաբերության ուղեկցվում է սրինգով: Կա մի սկահակ թափորի պատկերումով. մասնակիցները զնում են սիստրայի (զարկի գործիք) հնչյունների տակ և երգում են բերանները լայն բացած: Կրետեի երաշխատները և պարողները հայտնի էին և հետագա ժամանակներում: Ննթադրում են, որ հունական երաժշտական գործիքները հաջորդական կապ ունեն կրետեականների հետ: Բնորոշ է, որ հունական գործիքների անուններն իրենց մեծագույն մասով չեն կարող բացատրվել, ելնելով հունական լեզվից: Հունական լիրիկայի շատ ժանրեր՝ էլեգիա, յամբ, պեան և այլն: նույնպես ոչ-հունական անուններ են. հավանորեն, այդ անունները ևս հույները ժառանգել են նախընթաց կուլտուրաներից:

II հազարամյակի երկրորդ կիսից Կրետեն անկում է ապրում և դրան զուգընթաց հունական մայր ցամաքում ծաղկում է այն կուլտուրան, որը պայմանականորեն «միկենական» է կոչվում: «Միկենացիների» արվեստի մեջ նկատելի է Կրետեի ուժեղ ազդեցությունը, բաց «միկենական» հասարակությունը շատ գծերով տարբերվում է կրետեականից: Նա նահապետական է, և «միկենական» կրոնի մեջ նշանակալի դեր է խաղում արական աստվածությունը, նախնիքների, ցեղական առաջնորդների պաշտամունքը: «Միկենական» ամրոցների ուժեղ ամրությունները, որոնք տիրապետում էին շրջակայի շեների վրա, վկայում են արդեն զարգացած սոցիալական շերտավորման պրոցեսի մասին, և, թերևս, արդեն դասակարգերի գոյացման սկզբի մասին: Ի հակադրություն Կրետեի արվեստի, հաճախ պատկերվում են պատերազմի և որսի տեսարաններ: Որոշ առումով մայր ցամաքի կուլտուրական մակարդակն ավելի ցածր է, քան Կրետեում. այսպես, գրի արվեստը «միկենացիների» կողմից օգտագործվել է շատ չնչին աստիճանով միայն: Այդ ժամանակ Հունաստանում բնակվող ցեղերը բազմիցս հիշատակվում են եգիպտական տեքստերում «աքայվաշա» և «դանաունա» անուններով, և այդ անունները համապատասխանում են «աքեացիների» և «դանացիների» անվանումներին, որոնք հոմերոսյան էպոսում գործ են ածվում անվանելու համար հունական ցեղերն ամբողջությամբ առած: «Միկենական» կուլտուրայի կրողները, այսպիսով, հանդիսանում են պատմական հույն ցեղերի անմիջական նախորդները: Եգիպտական և հեթանոսական վավերա-

գրերից երևում է, որ «աքեացիները» հեռավոր արշավանք էին կատարում դեպի Եգիպտոս, Կիպրոս, Փոքր Ասիա:

«Միկենական» դարաշրջանը վճռորոշական դեր խաղաց հունական դիցաբանությունը ձևավորելու մեջ: Հունական կարևորագույն առասպելների գործողությունը հարմարեցված է այն վայրերին, որոնք «միկենական» կուլտուրայի կենտրոններ էին հանդիսանում, և «միկենական» դարաշրջանում որքան նշանակալի էր վայրի դերը, այնքան ավելի շատ առասպելներ են կենտրոնացած այդ վայրերի շուրջը, թեպետ ավելի ուշ ժամանակներում այդ վայրերից շատերը արդեն կորցրել էին ամեն մի նշանակություն: Նույնիսկ շատ հնարավոր է, որ հունական հերոսների շարքում կան պատմական իրական անձնավորություններ (վերջերս վերծանված հաթերի վավերագրերում ընթերցվել են «աքիշավա» ժողովրդի, այսինքն, աքեացիների առաջնորդների անունները, որոնք նման են հունական առասպելներից մեկ հայտնի անուններին. սակայն այդ անունների ընթերցումը և մեկնաբանումը դեռ չի կարելի լիովին արժանահավատ համարել):

«Միկենական» դարաշրջանը՝ հունական հերոսական ասեերի հիմնական կորիզի պատմական բազան է հանդիսանում, և այդ ասեերն իրենց մեջ առասպելականացված պատմության շատ տարերե են պարունակում, — այսպիսին է այն անմիջեղի եզրակացությունը, որ բխում է հնագիտական տվյալների և հունական առասպելների համադրությունից. և այստեղ «անցյալ իրականությունն արտացոլումն է գտնում դիցաբանության ֆանտաստիկ ստեղծագործություններում»: Դիցաբանական սյուժեները, որոնք ինքնին հաճախ վերընթանում են մինչև շատ ավելի խոր հնությունը, ձևավորված են հունական ավանդություններում «միկենական» ժամանակի պատմության նյութի վրա: Կրետեի ավելի հին կուլտուրայի մասին հունական դիցաբանությունը նույնպես հուշեր է պահպանել, բայց արդեն ավելի աղոտ:

Այստեղից կարելի է անել մի եզրակացություն, որը մեծ նշանակություն ունի հունական գրականության պատմության համար: Եթե հոմերոսյան պոեմները, որոնք «միկենական» դարաշրջանից անջատված էին մի շարք հարյուրամյակներով, այնուամենայնիվ վերարտադրում են այդ դարաշրջանի բազմաթիվ գծերը, փոխակերպելով դրանք դիցաբանական անցյալի մեջ, ապա, գրավոր աղբյուրների բացակայության պայմաններում, այդ կարող է բա-

ցատրվել միայն էպիկական տրադիցիաների ամբողջամբ և բանավոր պոետիկական ստեղծագործության անընդհատությամբ՝ «միկենական» ժամանակաշրջանից, մինչև հոմերոսյան պոեմների ձևավորման ժամանակը։ Հունական էպոսի աղանդները պետք է հասցնել, համենայն դեպս, «միկենական» դարաշրջանին, իսկ թերևս, և ավելի վաղագույն ժամանակներին։

II հազարամյակի վերջերում «միկենական» կուլտուրան անկման է հասնում, և գալիս է հունական պատմության այսպես կոչված «մութ շրջանը», որը ձգվում է մինչև VIII—VII դ. դ. մ. թ. ա., այն է՝ ապակենտրոնացման, ինքնուրույն մանր համայնքների, արտաքին առևտրական հարաբերությունների թուլացման՝ ժամանակը։ Չնայած որոշ չափով տեխնիկական առաջադիմությունը (բրոնզից երկաթին անցնելը), նկատվում է նյութական կուլտուրայի ընդհանուր մակարդակի ցածրացում՝ «միկենական» ժամանակվա ամրոցներն ու դանձերն արդեն ավանդություն են դառնում։ Այդ «մութ» ժամանակաշրջանում, որն անմիջականորեն նախորդում է հնագույն գրական հուշարձաններին, վերջնականապես ձևավորվում են պատմական ժամանակի հունական ցեղերը, մշակվում է հունական լեզուն, որը, համապատասխան ցեղերի հիմնական խմբերին՝ տրոհվում է մի շարք բարբառների։ Աֆեյա-էոլական ցեղերն զբաղեցնում էին հյուսիսային և մասամբ միջին Հունաստանը, Պելոպոնեսի մի մասը և էգեական ծովի մի շարք հյուսիսային կղզիները։ Կղզիների մեծ մասը և Ատտիկան՝ միջին Հունաստանում՝ զբաղվում են հոնիական ցեղերը։ Դորիացիներն ամրանում էին Պելոպոնեսի արևելքում ու հաշտվում և հարավային կղզիներում, հետքեր թողնելով, սակայն, հյուսիսային և միջին Հունաստանում։ Նույն կերպ էլ հունական ցեղերը տեղաբաժանվեցին նաև փոքրասիական առափնյայում՝ հյուսիսից՝ էոլացիները, կենտրոնում՝ հոնիացիները, հարավի մի փոքր շերտն զբաղեցրին դորիացիները։

Հունաստանի առաջավոր մարզը VIII—VII դ. դ. Փոքր Ասիան էր, և առաջին հերթին Հոնիան։ Այստեղ առաջին անգամ ծաղկեցին տնտեսական նոր ձևերը, որոնք ծնունդ առան ստրկատիրական հասարակության գոյացումով։ Այստեղ ամենից շատ ինտենսիվորեն ընթանում էր պոլիսների՝ իբրև անտիկ պետության սպեցիֆիկ ձևի՝ կազմակերպման պրոցեսը։ Այստեղ հույները անմիջական շփման մեջ մտան ստրկատիրական Արևելքի ավելի հին դասա-

կարգային կուլտուրաների հետ: VI դարի Հոնիայի հետ կապված
է հունական գիտության և փիլիսոփայության ծագումը, բայց դեռ
մինչև այդ ժամանակ նա դարձավ կուլտուրական այն կենտրոնը,
որտեղ առաջին անգամ ձևակերպվեց հունական գրականությունը:

ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԳՐԱԿԱՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐ

1. ՀԱՄԵՐՈՍՅԱՆ ԷՊՈՍԸ

Ինչպես արդեն մատնանշել ենք, հունական դրականության պահպանված հուշարձաններից հնագույնները հանդիսանում են երկու խոշոր պոեմներ՝ «Իլիական»-ը և «Ոդիսական»-ը, որոնց հեղինակն անտիկ ժամանակներում համարում էին Հոմերոսին: «Իլիականի» և «Ոդիսականի» ծագման ժամանակի և այն պայմանների մասին, ուր նրանք ստեղծվել են՝ պատմական ուղղակի վկայություններ չեն պահպանվել, և ամբողջությամբ առած այն պրոբլեմները, որոնք կապված են այդ պոեմների հետ, կազմում են բարդ և տակավին դեռ չուծված «հոմերոսյան հարցը»:

1. ՏՐՈՅԱԿԱՆ ՊԱՏԵՐԱՋՄԻ ՄԱՍԻՆ ԱՍՔԸ

Երկու պոեմների սյուժեները քաղված են Տրոյական պատերազմի՝ Տրոյա (կամ Իլիոն) քաղաքի վրա հույների արշավանքի մասին՝ հերոսական ասքի ցիկլից: Համաձայն ասքի, տրոյական արքայազն Պարիսը հափշտակեց հյուրասիրաբար նրան ընդունող սպարտական թագավոր Մենելայոսի շատ գանձերն ու կնոջը՝ Էփնաղ Հելենին: Վիրավորված Մենելայոսը և նրա եղբայր՝ միկենական թագավոր Ագամեմնոնը, հունական բոլոր մարզերից զորք ժողովեցին՝ Տրոյա արշավելու համար, Ագամեմնոնի գերագույն առաջնորդությամբ: Հունական աշխարհազորը տասը տարի սպարդյուն պաշարում էր Տրոյան, և հույներին միայն խորամանկությամբ՝ փայտե ձիու մեջ թաքնված՝ հաջողվեց ներթափանցել քաղաքը և հրդեհել այն: Տրոյան այրվեց, իսկ Հելենեն վերադարձվեց Մենելայոսին: Սակայն հունական հերոսների վերադարձը հայրենիք աղետաբեր եղավ. ոմանք ոչնչացան ճանապարհին կամ անմիջապես վերադարձից հետո, ուրիշները երկարատև

Քափառում էին զանազան ծովերի վրա, նախ քան նրանց հաջող-
վեց տուն վերադառնալ: Այդ ասքերի ամբողջությունից կազմվեց
հունական դիցաբանության այսպես կոչված «տրոյական» ցիկլը:

Տրոյան իսկապես գոյություն է ունեցել: Այդ քաղաքը գտնու-
վում էր փոքրասիական առափնյայում Դարդանելից դեպի հարավ:
Տեղագրված լինելով ոչ-մեծ բլրի վրա, ծովից մի քանի կիլոմետր
հեռու, Տրոյան իշխում էր Դարդանելի մոտքի մոտից անցնող
առևտրական ճանապարհներին: Այնտեղ հեշտությամբ կարող էին
հարստություններ դիզվել, և նա ցանկալի ավար էր ներկայացնում
նվաճողների համար: Հնագիտական պեղումները հին Տրոյա-
յի տեղում երևան հանեցին մի շարք հաջորդականորեն առա-
ջացած բնակավայրեր, այդ թվում նաև երկու ամբողջ: Ավելի
հին ամբողջը (այսպես կոչված Տրոյա II) վերաբերվում է III հա-
զարամյակին մ. թ. ա.: Նա իրոք որ կործանվել է հրդեհից և, ըստ
երևույթին, հրդեհվել է թշնամու կողմից, քանի որ հրդեհից հետո
մի քանի հարյուրամյակների ընթացքում քաղաքը չէր վերաշին-
վում: Սակայն հոմերոսյան էպոսի նկարագրություններին ավելի
հարմարվում է մյուս ամբողջը (Տրոյա VI), որը վերաբերվում է
«միկենական» ժամանակներին և նույնպես կործանված է: Հրդեհի
հետքեր գտնված են և ավելի ուշ շերտում, այսպես կոչված Տրոյա
VIIա-յում: Թեև հունական ասքի մեջ դեպքերը խճճված են, և «մի-
կենական» տիպի Տրոյայի ավերմանը վերագրված է հրդեհ, որը
Նրա կործանման պատճառ չի եղել, այնուամենայնիվ ավանդության
հիմքում պետք է որ պատմական նշույլ լինի, և «աքեական» ար-
շավանքը Տրոյա, հավանաբար, պատմական փաստ է, որը տեղի
է ունեցել XIII կամ XII դ. դ. մ. թ. ա.:

Սակայն, Տրոյական պատերազմի մասին հունական ասքե-
րում այդ պատմական փաստը հանդես է գալիս դիցաբանական
պարուրանքի մեջ: Այդ արտահայտվում է ոչ միայն նրանում, որ
իրբև ասքի գործող դեմքեր մարդկանց զուգընթաց հանդես են գա-
լիս և աստվածները: Ավելի էական է այն, որ հերոսական դեմքերի
մեջ հանդիպում են տեղական նշանակություն ունեցող հնագույն
աստվածներ, որոնք համահունական ընդունելությամբ չէին օգտու-
վում և էպիկական տրադիցիայով հերոսների էին վերափոխվել:
Այսպես, Հելենին, որի համալուսումը, համաձայն ասքի, պատե-
րազմի պատճառ է ծառայել, իրենից ներկայացնում է մինչև մարդ-
կային մակարդակն իջեցված բուսականության աստվածուհին,
որին երկրպագում էին Սպարտայում: Տրոյական ցիկլում պատ-

մական ղեպքերը, թերևս նույնիսկ պատմական անունները, հյուս-ված են թշնամի ուժերի կողմից հաիշտակված պաղաբերության աստվածուհուն ազատելու և թշնամու կողմից հալածվող ազա-տարարների հետագա դժբախտությունների մասին դիցաբանական սյուժեի հետ: Տրոյայի արշավանքի մասին ասքը, հաղորդվելով սերնդեսերունդ, հունական պատմության ամբողջ «մութ» ժամա-նակաշրջանի ընթացքում բազում փոփոխությունների ենթարկվե-լով, տարածվել է տարբեր վարիանտներով, մինչև որ դրական ամբացում է ստացել հոմերոսյան էպոսում:

2. «Ի.Է.Ի.Ս.Կ.Ս.Ն»

«Իլիականի» (այսինքն Իլիոնի մասին պոեմի) գործողությունը կապակցված է Տրոյական պատերազմի 10-րդ տարվա հետ, բայց ոչ պատերազմի պատճառը, ոչ նրա ընթացքը պոեմում չեն շա-րադրվում: Ենթադրվում է, որ ասքն իր ամբողջությամբ և հիմնա-կան գործող դեմքերը՝ արդեն ծանոթ են ունկնդրին: Պոեմի բո-վանդակությունը մի էպիզոդ է միայն, որի սահմաններում կենտ-րոնացված է ասքերի հսկայական նյութը և հանդես է բերված հու-նական և տրոյական հերոսների մեծ քանակություն: «Իլիականը» կազմված է 15.700 տողից, որոնք հետագայում անտիկ գիտնա-կանները, ըստ հունական ալբուքների տառերի թվի, բաժանել են 24 գրքի: Պոեմի թեման հայտարարված է հենց առաջին տողում, ուր երգիչը դիմում է Մուսային՝ երգեցողության աստվածուհուն՝

«Ձայրույթն Աքիլեսի՝ որդու Պելեոսի, երգիր, ո՛վ աստվածուհի»:

Թեսալական թագավոր Պելեոսի և ծովի աստվածուհի Թետի-սի որդի Աքիլեսը, որը աթենական դուցազունների մեջ ամենաքաջն էր, «Իլիականի» կենտրոնական դեմքն է հանդիսանում: Նա «կար-ճահավերժական» է՝ նրան մեծ փառք և վաղ մահ է վիճակված: Աքիլեսը պատկերված է որպես այնպիսի մի հզոր հերոս, որ տրո-յացիները չեն համարձակվում դուրս գալ քաղաքի պարսպից, քա-նի նա մասնակցում է պատերազմին. բավական է, որ նա երևար, որպեսզի մյուս բոլոր հերոսները հարկավոր չլինեին: Աքիլեսի «զայրույթը», նրա հրաժարվելը ազգական գործողություններին մասնակցելուց, այսպիսով, կազմակերպող մոմենտ է ծառայում պոեմի գործողության ամբողջ ընթացքի համար, որովհետև Աքի-լեսի անգործությունն էր միայն թույլ տալիս ծավալել մարտերը:

պատկերը և ցույց տալ հունական և տրոյական հերոսների ամբողջ փալը:

«Իլիականը» բացվում է «դալուսթի» էքսպոզիցիայով (այսինքն պարագաների և ծագող դեպքերի ցուցադրումով): Աքեացիների գլխավոր առաջնորդ Ագամեմնոնը՝ Ապոլոնի քուրմ Քրիսեիդին կոպիտ կերպով մերժեց այն, որ նա եկավ աքեական ճամբարը՝ փրկանքով հետ ստանալու իր դստերը, որը հարևան վայրերն ավերելու ժամանակ գերվել և իբրև ավար Ագամեմնոնին էր տրվել: Դառնացած քուրմը դիմեց իր աստծուն մի աղոթքով, որի տեքստը բերված է 33 էջում.

... և ունկնկալեց Ապոլոնն արծաթադեն.

Զալուսթով հոժկու սրընթաց իջավ Օլիմպի բարձր լեռնագագաթից, Աղեղը կախ ուսից, կապարճները նրա ամրափակ կողքին նետերով լեցուն, Թևափոր նետերն ճոճվելով ուսին շառաչուն ձայնով ուղեկցում էին Զալուսթած աստծու աչն երթին հզոր Շրերթում էր նա ինչպես սև գիշեր, Վերջապես նստեց նավերի կողքին, աղեղը լարեց ու նետեր պիտեց. Ապոլոն աստծու աղեղն արծաթ արձակեց որոտ ահեղազդողով Սկզբում ջարդեց անհամար չորի, հետո էլ ոհմակ շների անբան, Իսկ այնուհետև ցատումն ուժգին մարդկանց վրա նա հորդանքով թափեց, Տարածեց նա մահ. գիակներ բազում ալրոդ խարուկներ բանակատեղում:

Գիրք 1:

Ռազմիկների ժողովում Ագամեմնոնի գոռոզ իշխանականությունը բախվում է Աքիլեսի դուրապրդուրթյան հետ: Ագամեմնոնը համաձայնվում է Քրիսեի դստերը վերադարձնել հորը, բայց դրա փոխարեն Աքիլեսից վերցնում է նրա գերուհի Բրիսեիդին: Վիրավորված Աքիլեսը հրաժարվում է մասնակցել կռիվներին՝

Զէր լինում այլև՝ ոչ ժողովներում փառքով զարդարուն արիների քաշ,
Ոչ պատերազմում՝ ահ-սարսափ բերող, տոշորված սրտով և հուզումնալից
Մնացել էր պարապ ու անգործ նստած. իսկ հոգով խռով մարտի էր տենչում:

Գիրք 1:

«Իլիականի» հանգույցը դրանով չի սահմանափակվում. պոեմի գործողությունն ընթանում է երկու զուգընթաց պլանով, մարդկային՝ Տրոյայում և աստվածային՝ Օլիմպոսի վրա:

Տրոյական պատերազմն աստվածներին էլ երկու թշնամական բանակի բաժանեց. նրանց միջև անընդհատ տեղի են ունենում կոպիտ վեճեր, որոնք պատկերված են զավեշտական տարրերի նշանակալի խառնուրդով: Սակայն Աքիլեսի մայր Թետիսը Զևսից խոստումն է ստանում, որ աքեացիները պարտություն պետք է կրեն, մինչ չհատուցեն նրա «կարճահավերժական» սրդուն հասցրած

վիրավորանքը (գիրք 1.): Կատարելով այդ խոստումը, Զևան Ագամեմնոնին խաբուսիկ երազ է ուղարկում, որը նախագուշակում է Տրոյայի մոտալուտ անկումը, և Ագամեմնոնը վճռում է վճռական ճակատամարտ տալ տրոյացիներին:

Այստեղ զորքը «փորձելու» յուրահատուկ տեսարան է խաղացվում: Ագամեմնոնը կեղծ ճառ է արտասանում, առաջարկելով զադարեցնել պատերազմը և տուն վերադառնալ: Ժողովուրդն անհապաղ վազում է դեպի նավերը, և «խորամանկ» Ոդիսևսը հաղել է կարողանում խաղաղացնել հուզումը: Այստեղ տրվում է «թագավորներին վիրավորող» Թերսիդեսի հետաքրքրական պատկերը. նա կոչ է անում ուղմիկներին տուն վերադառնալ և ուժեր չվատնել շահամուլ Ագամեմնոնին հաբստացնելու համար: Էպիկական պոեթի իր դեմքերի հանդեպ ընդհանուր բարեսիրտ վերաբերմունքի ֆոնի վրա, Թերսիդեսի պատկերումն աչքի է զարնվում իր քինոտ ծաղրանկարային բնույթով: Թերսիդես բառն էլ հենց հիշեցնում է լպիրշ բառը (thersos — «լպիրշ»): Նա գծված է նողկալի աշտաբինով և աչքի է ընկնում ոչ-վայելուշ վարքով: Թերսիդեսի ելույթը, համաձայն «Ելիականի», մասսայի ձայնը չի հանդիսանում և զորքի մեջ լսկ զայրույթ է առաջացնում: Բոլորն ուրախ ծիծաղում են, երբ Ոդիսևսը հանդարտեցնում է «մոլեգին հայհոյողին», զարկելով դաշիսոնով նրա «ուղնաշարին և ուսերին»: Սուրբին շեքաների բողոքն արտահայտողին տրված է ֆոկլորային ալլանդակ-ծաղրածուի դժեռ, որին ծեծում, խրկում, կամ ժայռից նետում էին՝ պողաբերության տոների ժամանակ համայնքը «մաքելու» համար: Նավերի, ցեղերի և հունական զորքի առաջնորդների երկար թվարկումով («նավացուցակ»), ինչպես և տրոյական ուժերի, որոնք ելնում էին քաղաքից իրենց ամենաքաջ դյուցազն՝ Պրիամոս թագավորի որդի Հեկտորի առաջնորդությամբ, — վերջանում է «Ելիականի երկրորդ գիրքը:

Զևսի խոստացած ուղմական հաջողություններին տրոյացիները միանգամից չհասան: «Ելիականի» սկզբի դրքերը (3—7) նկարագրում են աքեական առաջնորդների ուղմական սխալագործությունները և Տրոյայի դատապարտվածության միջնորոտ ևս ասեղծում: Պոեմի այդ մասը մի շարք տեսարաններ է պարունակում, որոնք, սկսած վերածնության դարաշրջանից, եվրոպական քննադատության մեջ հիացմունք էին առաջացնում: Նրբորդ գիրքը ծանոթացնում է պատերազմի սկզբնապատճառ հանդիսացողներին հետ՝ Պարիսի, Մենեկայոսի, Հեկենեի: Գեղեցիկ Պարիսը մարտից

«...մենամարտի է կանչում արեացիներից քաջագունին, բայց վախեցած նահանջում է Հելենեի վերափոխված ամուսնու առաջ. միայն Հեկտորի նախատինքներն են ստիպում նրան ետ վերադառնալ. մենամարտի պայմանն է՝ Հելենեն մնում է հաղթողին».

...ինդացին ճրանք՝ և՛ արեացիք և՛ տրոյացիք
Հուլյանքով լեցուն կոխներին ալզ աղետաբեր վերջ տալու համար:
Գիրք 3.

Քանի դեռ պատրաստվում են մենամարտի և պայմանները վաճառարանվում են հանդիսավոր երդմամբ, զուգահեռ տրվում է արեական զլխավոր դուռնազունների բնութագրերը՝ «պատի վրայից զիտելու» տեսարանում: Տրոյայի պարսպապատի վրա, ուր գտնվում է Պրիամոս թագավորը և տրոյական ավագները, հանդես է գալիս Հելենեն, լեցուն՝ «քաղցր զգացմունքներով», «առաջին ամուսնու մասին, ծննդավայր քաղաքի և արյունակիցների մասին» մտածմունքով:

Պարսպին բազմած, ծերունի իշխանք—Տրոյա քաղաքի
Ակնառան հենց որ աշտարակն իկող ալն Հելենեին
Պերճախոս կերպով կամացուկ իրար նրանք ասացին՝
«Մեղադրելի չէ ոչ Տրոյայի որդոց ոչ քաջ արեացոց
Եւանել մարտի տառապանք կրել այս կնոջ համար
Իսկապես կարծես գիցուհի լինի պատկերովըն իր.
Թեկուզ և ալդպես հեռանա թող նա անցնի Հելլադա
Դրանով և մեկ և որդոց մերոց մահից ազատի»:
Ասացին ալդպես Պրիամոս արքան իր մոտ հրավիրեց
Ու ասաց նրան՝ «Աղջիկս քալիր և ինձ մոտ նստիր
Այստեղից կգիտես առաջին մարդուդ և ազգուստհմիդ
Արարած անմեղ, դու մեղք չես գործել, աստծամեղքն է
Որ այսպես սգարեր կոխը ահեղ գլխիս է բերել»:

Գիրք 3:

Պրիամոսի հարը ու փորձերի և Հելենեի պատասխանների մեջ ծառանում են մի շարք կերպարներ՝ վեհամեմոնը, «շատախելք» Ուլիսեսը, հզոր Այաքսը (Այանտ):

Մենամարտի ժամանակ Մենելայոսը գրեթե արդեն հաղթող է հանդիսանում, բայց Պարիսին հովանավորող Աֆրոդիտեն հափըշտակում է նրան կովի դաշտից (գիրք 3):

Մինչդեռ մարդիկ երկու կողմից էլ իրենց գայթակղում էին պատերազմի մոտալուտ վերջանալու հույսով, Տրոյային թշնամաբար տրամադրված աստվածները դժգոհ են խաղաղ վախճանի

հնարավորությունից: Առանձնապես ռիսկալիւմ է Հերան՝ Զեւսի կիներ և նրա աղջիկ Աթենասը: Աթենասի սաղրանքով տրոյացիների դաշնակից Պանդարոսը նետ է արձակում Մենեւայոսի վրա: Զինադադարը խախտված է. տրոյացիների երդմնազանցությունը աքեացիների մեջ վստահություն է ստեղծում վերջնական հաղթանակի վերաբերյալ:

...Օրը հետո չէ, երբ որ նվիրական Տրոյա քաղաքը տնկում է կրելու: Ծերուկ Պրիամը ու ժողովուրդը այդ նիդակակրի՝ պետք է կործանվի:

Գիրք 4:

Առաջին օրվա ճակատամարտի նկարագրման մեջ կենտրոնական տեղը գրավում է 5-րդ գիրքը, «Դիոմեդեսի սխրագործությունները»: Դիոմեդեսն սպանում է Պանդարոսին և վիրավորում է տրոյացիներին հովանավորող Արեա և Աֆրոդիտե աստվածներին: Այդ գիրքը շատ արխայիկ բնույթ ունի և իր մեջ պարունակում է մի շարք «հեքիաթային» գծեր, որոնք սովորաբար օտար են «Իլիականին» (օրինակ՝ անտեսանելի գլխարկի մոտիվը): Աստվածներն ու մարդիկ այստեղ ներկայացված են իբրև հավասար կուլոդներ:

Միանգամայն այլ բնույթ ունի 6-րդ գիրքը, որի գործողությունը գլխավորապես ծավալվում է պաշարված Տրոյայի պատերում: Քաղաքի դատապարտվածությունը ցույց է տրված երկու տեսարանում: Առաջինը՝ տրոյական կանանց երթն է դեպի Աթենաս-քաղաքահովանավորի տաճարը՝ փրկության աղաչանքով:

...Բայց Աթենասն աղոթքը չընդունեց:

Գիրք 6:

Երկրորդը՝ Հեկտորի հրաժեշտն իր կնոջ Անդրոմախայի և մանուկ որդու հետ՝ տալիս է ընտանեկան երջանկության պատկերը, այդ երջանկությունը խորտակվում է դալիք թշվառությունների նախազգացումով:

Անվհեր Հեկտորը, որը պատկերված է որպես նրբազգաց հայր և ամուսին, սիրող Անդրոմախան, հոր սաղավարտի վրայի ձիու բաշից վախեցող երեխան, որն իր լացով ծնողներին ժպտուն է առաջացնում և դրանով իսկ հանգստացնում է նրանց զրույցի լարվածությունը, — այս բոլորը նրբերանգված են Տրոյայի առաջիկա կործանման տրագիկմով: Այդ տեսարանը համաշխարհային

գրականության մեջ արժանի հռչակ է վայելում և համերոտյան «մարդասիրության» ցայտուն նմուշներից մեկն է:

Այաքսի և Հեկտորի անհետևանք մենամարտով (գիրք 7) ամբարտվում է ճակատամարտի առաջին օրը:

Ակաած 8-րդ գրքից իր ուժի մեջ է մտնում Ջևաի վճիռը տրոյացիներին օգնելու մասին և նրանք սկսում են հաղթել աքեացիներին: Այդ ժամանակ Ագամեմնոնը պատգամավորութուն է աղարկում Աքիլևսի մոտ (9-րդ գիրք), խոստանալով վերադարձնել Բրեսիլեին և հարուստ պարգևներ տալ, եթե նա համաձայնվի վերստին մասնակցել պատերազմին: Աքիլեսը սիրով ընդունում է պատգամավորներին, բայց ոչ Ոդիսևսի ճարտար պերճախոսութունը, ոչ Այաքսի ուժեղ և շիտակ խոսքերը, ոչ Աքիլևսի ծեր դաստիարակ՝ Ֆենիքսի պատմածը՝ անցյալում նման դեպքի՝ Մենեազրոսի դժբախտ «ղալրույթի» մասին՝ չեն կարողանում ստիպել Աքիլևսին իր մտադրությունը փոխելու:

«Իլիականի» պատմումի ընդհանուր ընթացքում մեկուկի է գտնվում 10-րդ գիրքը, որի մեջ պատմվում է Ոդիսևսի և Դիոմեդեսի՝ բանակատեղի վրա կատարած դիշերային արշավանքի մասին, որի ժամանակ նրանք գերի են վերցնում տրոյական լրտես Դոլոնեսին և ճամբարում կոտորում են Տրոյայի նորեկ զաշնակից Թրակիացի Ռեսասին:

11-րդ և հաջորդ գրքերը նկարագրում են տրոյացիների նոր հաջողությունները: Ճակատամարտի նկարագրությունը բաժանված է մի շարք էպիզոդների, որոնք նվիրված են աքեական տարբեր հերոսների «սխալագործություններին», և ընդմիջվում է «օլիմպական» պլանի գործողության հետ, ուր աքեացիների հովանավոր աստվածները փորձում են օգնել նրանց, խաբելով Ջևաի ղգոնությունը: Առանձնապես հետաքրքրական է «Ջևաի հրապուրման» տեսարանը 14-րդ գրքում: Հերան Ջևաին գրավում է սիրային թովչանքով և քնեցնում է նրան: Ջևաի և Հերայի սերը պատկերացված է որպես կոսմիկ ակտ:

Ոտքի տակ նրանց հողը բուսցրեց ծաղիկոլ բուսեղեն

Լոթոս ցողալից, քրքում և հորում փարթամ գեղանի:

Գիրք 14:

Ջևան արթնանալով ստիպում է աստվածներին ընդհատել աքեացիներին ցույց տրվող ամեն մի օգնություն: 15-րդ գրքի վերջում հույների դրությունը գրեթե անհուսալի է՝ նրանք ետ են ձգված դեպի ծովի ափը, և Հեկտորն արդեն պատրաստվում է

հրդեհել նրանց նավերը և այդպիսով կտրել տուն վերադառնալու ճանապարհը:

Սկսած 16-րդ դրբից դեպքերի ընթացքի մեջ շրջադարձ է սկսվում: Անհանդատանալով տրոյական հարձակումից, Աքիլեսը համաձայնվում է, որ նրա սիրելի ընկեր Պատրոկլեսը զբաժանվորվի Աքիլեսի սպառազինությամբ և կասեցնի անմիջական վտանգը: Պատրոկլեսն անցած Աքիլեսի ռազմախմբի գլուխը, տրոյացիներին քշում է նավերի մոտից, իսկ այնուհետև հրապուրվելով իշահաղթանակով, քշում է նրանց ավելի: հեռու՝ մինչև Տրոյայի պատերի տակ: Այստեղ զինաթափվելով Ապոլլոնի կողմից, նա սպանվում է Հեկտորի ձեռքով:

Նրա հոգին հանգատ մարմնից թռավ խափարն իջավ Աիդի
Իր բախտը սղաց, դառուկ նա թռկեց՝ ամբոց, մանկություն:

Գիրք 16:

Պատրոկլեսի դիակի շուրջը կատաղի կոխվ է բորբոքվում, բայց Հեկտորը արդեն տիրել է սպառազենքը, և արեացիները հույս չունենալով պաշտպանել դիակը, ուղարկում են հայտնելու Աքիլեսին պատահած դեպքի մասին (գիրք 17):

Ընկերոջ կորուստը ցնցում է Աքիլեսին. «զայրույթը» փոխարինվում է վրեժխնդրության ծարավով: Զրահ չունենալով, նա դուրս է գալիս անզեն և միայն իր գոռոցով տրոյացիներին՝ փախցնում է Պատրոկլեսի դիակի մոտից: Թեոխիս խնդրանքը Հեփեստոսը՝ դարբին-աստվածը՝ Աքիլեսի համար նոր զրահ է պատրաստում: Մանրամասնորեն նկարագրվում են Աքիլեսի վահանի վրայի պատկերները: Կենտրոնում պատկերված են կոսմիկ կարգի առարկաներ՝ երկիրը, երկինքը, ծովը, արեգակը լուսինը, աստղերը. վահանի շուրջը «օլիմպիան հոսանքն է», որը շրջապատում է երկիրը, իսկ մեջտեղում մի շարք պատկերներ են մարդկային կյանքից — խաղաղությունից և պատերազմից, ուրախությունից և դժաոթություններից, աշխատանքից և հանգստից (գիրք 18):

19-րդ գիրքը «զայրույթից հրաժարվելն է»: Աքիլեսը վերադառնում է ռազմական գործողություններին սեփական կամքով, իբրև վրիժառու. դժկամորեն է նա ընդունում Ագամեմնոսի մեղանշանքը և «պարզենք», նույնիսկ Բրիսեիդեն, և միայն տենչում է կռվի նետվել, թեպետ դիտի, որ իրեն մոտալուտ մահ է սպասում:

Պատմումը, որ ծավալվում է Աքիլեսի վրիժառուության նշանա-

բանի տակ, մուսլ բնույթ է ընդունում: Մի ահեղ ջարդ է սկսվում, որին երկու կողմից մասնակցում են աստվածները. Աքիլեսը՝ ազգամազաշար ծածկում է խշնամու դիակներով և դեռ չի հանդիպում Հեկտորին, իսկ Էնեասին, որին վիճակված է թագավորել տրոյացիների վրա, Աքիլեսից փրկում է Պոսիդոն աստվածը (գիրք 20):

Արդ՝ թող ախուհետե որդիք Էնեասի լինեն արքաներ տրոյացիների
նվ որդոց արդի ապագա ծնվող իրենց սերունդի:

Գիրք 20:

Դիակներով պատվարված Քաանթոս դետն ապարդյուն է համոզում Աքիլեսին մեղմել իր ցասումը և նույնիսկ իր ալիքներով հարձակվում է նրա վրա, բայց Աքիլեսին օգնության է հասնում Հեփեստոսը, ջրերի դեմ դարձնելով լափող բոցը (գիրք 21): Պատմումն ամենամեծ լարվածության է հասնում 22-րդ գրքում («Հեկտորի սպանությունը»): Տրոյացիները թաքնվում են իրենց պատերի ետևում, և մարտադաշտում միայն Հեկտորն է մնում: Իդուր են նրան դիմում տրոյական պատի վրայից հայրն ու մայրը, համոզելով վերադառնալ քաղաք: Հեկտորը ցանկանում է մարտնչել հակառակորդի հետ, բայց

...Իսկ Աքիլեսը մոտենում էր նրան,
Ահարկու ինչպես Արիստո աստված սաղավարտաբալ,
Աջ ուսին պելիոնյան տոհմի հացենին ձոճում էր ահեղ
Իսկ շուրջն նրա պղինձ շառաշում լուսի պես փայլուն,
Նրկնրից ելնող արեգնակերպ հուր բոցկտացող:
Հեկտորը տեսավ, սարսափից դողաց:

Գիրք 22:

Հեկտորը վախուճտի է դիմում, Աքիլեսը նրան հետապնդում է:

Քաջն էր փախչում առջևից շաապ, իսկ քաջագույնը հետքով սրենթաց.
Մոլեղնած էին: Զոհի համար չէ, ոչ եղան կաշվի, որ վաղում էին՝
Ստանալու համար իբրև մրցանակ աուրյա վաղբի մրցման ժամանակ.
Հեկտորի հեծյալ կյանքի համար էր՝ մարտնչում էին նրանք կատաղի:

Գիրք 22:

Նրեք անգամ նրանք վաղելով պատեցին Տրոյայի պատերի շուրջը: Բուրբ աստվածները նրանց են նայում: Այստեղ էլ, պոեմի օլիմպական պլանում, վճռվում է Հեկտորի ճակատագիրը:

Վերջրեց Զեար կշիռ ոսկեղեն նժարին զցեց նա երկու վիճակ
Վիճակն էր մահվան, բնանալու երկար մեկն Աքիլեսի, մյուսը՝ Պրիամի որդու
Մեջտեղից բռնեց նժարը բարձրացրեց իջավ Հեկտորի նժարն օրհասի
Եվ դժոխքն ընկավ...

Գիրք 22:

Աթենասի խարդավանական սաղրանքով, երբ նա երևաց Հեկ-
տորին եղբոր տեսքով, իբր թե նրան օգնելու համար, Հեկտորն
ընդունում է մարտը, սակայն աստվածուհին Աքիլեսին է օգնում, և
Հեկտորն սպանվում է: Հեկտորի դիակը Աքիլեսը կապում է իր
մարտականքին ու քշում է ձիերին և հակառակորդի գլուխը քաշ է
տալիս հողի վրայով: Աքեացիները հաղթական պեան են երգում,
Իսկ տրոյական պատի վրայից՝ Պրիամոսի, Հեկաբեի (Հեկտորի
մոր), Անդրոմախեի ողբն է լսվում:

Աքիլեսը կատարեց վրիժառույթյան իր պարտքը, մնում է թա-
ղել ննջեցյալներին: 23-րդ գիրքը, որը շատ հետաքրքրական է
հունական կրոնական պատկերացումների պատմության համար,
նվիրված է Պատրոկլեսի հուղարկավորությանը: Պատրոկլեսի հո-
գին երևում է Աքիլեսին ուրվականի շուքի տեսքով և պահանջում
է շուտափույթ թաղել իրեն: Նկարագրվում է հուղարկավորման
ծիսակատարությունը և մրցությունները, որ այդ առթիվ կազմա-
կերպել էր Աքիլեսը:

Պոեմի մեջ հաշտեցնող նոտա է մտցնում վերջին, 24-րդ
գիրքը: Աքիլեսը շարունակում է ամեն օր Հեկտորի դին կապել իր
մարտականքին և քարշ տալ Պատրոկլեսի գերեզմանի շուրջը:
Քայց մի անգամ գիշերը նրա մոտ է դալիս Պրիամոսը փրկագնում՝

Ոտերն ընկավ, ծնկները գրկեց, ձեռքերը համբուրեց,
Ձեռքն այն սոսկալի, որ որդոց բազում նրա կործանեց:

Գիրք 24:

Պրիամոսն Աքիլեսի ոտքերն է ընկած, և Աքիլեսը բռնած Պրիա-
մոսի ձեռքը, — երկուսով ողբում են մարդկային կյանքի վշտի մա-
սին: Աքիլեսը համաձայնվում է փրկանք ստանալ և վերադարձ-
նել դիակը: Հեկտորի թաղման նկարագրությամբ վերջանում է
«Իլիականը»:

«Իլիականի» շարադրությունը, այսպիսով, տարվում է Աքեա-
ցիների հաղթանակների միջով դեպի նրանց պարտությունները,
գեպի Պատրոկլեսի մահը, որը վրեժ է պահանջում, և դեպի Հեկ-
տորի մահն Աքիլեսի ձեռքով: Իսկ այն մոմենտում, երբ արդեն
կատարվել էին Պատրոկլեսի և Հեկտորի վրա հուղարկավորության

ծիսակատարութիւնները՝ «Աքիլեսի զայրույթի» բոլոր հետեանքները վերջացած են, և սյուժեն հասցված է իր վախճանին: Տրոյական պատերազմի հետադա ընթացքը, որը կապված է «Աքիլեսի զայրույթի» հետ, պոեմում նույնպես քիչ է շոշափվում, ինչպես և պատերազմի սկիզբը, և ենթադրվում է, որ հայտնի է ունկնդիրներին:

Այդ սյուժետային առանցքի վրա շարված են մեծ քանակութեամբ անուններ և էպիզոդներ՝ հունական հերոսական ասքերի բնագավառից: Դրանցից մի քանիսը նույնիսկ սյուժետային կապակցության մեջ չեն դրված տրոյական ցիկլի հետ, այլ պատմում են գործող անձինք իրեն անցյալի ավանդութիւն: Տրոյական արշավանքը՝ հունական առասպելների սիստեմի մեջ՝ ամենաուշ դեպքերից մեկն է. «Իլիականում» անցյալի հիշատակի կրողը, տարբեր սերունդների հերոսների կարծես թէ կենդանի կապը՝ պիլոսական զառամյալ թագավոր Նեստորն է հանդիսանում: Նրա բերանում դրված են պիլոսցիների (արևմտյան Պելոպոնեսում) բազմաթիւ հերոսական ավանդութիւններ: Հիշատակութիւններ են պատահում դիցաբանական և այլ ցիկլերի մասին, «Թերեի դեմ արշավանքի» մասին, Հերակլեսի սխրագործութիւնների մասին և այլն: Այդ ամբողջ վիթխարի նյութը կենտրոնացված է մի էպիզոդի՝ «Աքիլեսի զայրույթի» մասին պատմութեան շրջանակներում:

3. «ՈՒԻՍԱԿԱՆ»

Համառոտ գործողութեան շրջանակներում այդպիսի ընդարձակ նյութի համակենտրոնացման ձգտում նկատվում է նաև «Հոմերոսյան» երկրորդ պոեմում՝ «Ոդիսականում», բայց այդ նյութը այնքան «հերոսական» չէ, որքան կենցաղային ու հեքիաթային: «Ոդիսականի» թեման հանդիսանում է տրոյական արշավանքից վերադարձող Իթակայի թագավոր՝ «խորամանկ» Ոդիսեսի թափառումները և արկածները: Այդ ժամանակ նրա հավատարիմ կին Պենելոպեին հարսնախնայութեան են դալիս բազմաթիւ փեսացուներ, և Ոդիսեսի որդի Տելեմաքոսն ուղեվորվում է փնտրելու հորը: «Ոդիսականի» հիմնական սյուժեն վերաբերում է համաշխարհային ֆուլկլորում լայնորեն տարածված՝ «ամուսնու վերադարձի» մասին ասքերի տիպին. ամուսինը երկարատե և զմայլելի թափառումներից հետո վերադառնում է այն պահին, երբ նրա կինն արդեն պատրաստ է ամուսնանալու ուրիշի հետ, և՛ խաղաղ կամ

բռնի ճանապարհով՝ խանգարում է նոր հասանիքը: «Ողիսականում» այս սյուժեի հետ միավորված է այլ սյուժեի մի մասը, այդ էս պակաս չի տարածված տարբեր ժողովուրդների մեջ, այն է՝ «Հորը որոնելու ուղեվորված որդու» մասին. որդին, որ ծնվել է հոր բացակայության ժամանակ, ուղեվորվում է որոնելու նրան, հայր ու որդի հանդիպում են և, իրար չճանաչելով, մարտնչում են իրար հետ, որը վերջանում է որոշ վարիանտներում ողբերգական՝ հոր կամ որդու մահով, ուրիշներում՝ մարտնչողների հաշտությամբ: Ողիսեսի մասին հունական ասքերում այդ սյուժեն լիակատար է արտահայտված, բայց «հոմերոսյան» պոեմը տալիս է սյուժեի մի մասը միայն, չհասցնելով այն մարտի հոր և որդու միջև:

«Ողիսականը» որոշ չափով «Իլիականի» շարունակությունն է կազմում: Պոեմի գործողությունը վերաբերում է Տրոյայի անկումից հետո X տարուն, բայց գործող անձանց պատմումներում հիշվում են այն էպիզոդները, որոնց ժամանակը հարմարեցվում էր «Իլիականի» և «Ողիսականի» գործողության միջև ընկած ժամանակամիջոցին: «Իլիականի» հունական ճամբարի բոլոր կարևորագույն հերոսները, մեռած թե կենդանի, զուրս են բերված նաև «Ողիսականում»: Ինչպես «Իլիականը», «Ողիսականն» էլ անտիկ գիտնականները բաժանել էին 24 գրքի:

Պոեմն սկսվում է սովորական Մուսային դիմումով, որից հետո տրվում է իրադրությունների համառոտ բնութագիրը. տրոյական արշավանքի այն բոլոր մասնակիցները, որոնք խուսափել էին մահից, աշդեն բարեհաջող վերադարձել էին տուն, միայն Ողիսեսն է տառապում անեցիների կարոտով. նրան ուժով պատում է Կալիպսո հավերժահարսը: Հետագա մանրամասնությունները դրված են աստվածների բերանը, որոնք իրենց խորհրդով քննում են Ողիսեսի հարցը: Ողիսեսը գտնվում է հեռավոր Օգիդես կղզում, և գայթակղեցնող Կալիպսոն ցանկանում է իր մոտ պահել նրան, հուսալով, որ նա կմոռանա հարազատ Իթակեի մասին,

...Բայց իզուր, ցանկությամբ լեցուն

Թեկուղ շատ հեռվում հայրենի ափի գեթ ծովս տեսնելու,

Մահ էր երազում:

Գիրք 1:

Աստվածները նրան օգնություն չեն տալիս այն պատճառով, որ նրա վրա բարկացած է Պոսիդոնը, որի որդին՝ կիկլոպ Պոլիֆեմոսը՝ իր ժամանակին կուրացվել է Ողիսեսի կողմից: Ողիսեսին

հովանավորող Աթենասն առաջարկում է Կալիպսոյի մոտ ուղարկել աստվածների սուրհանդակ Հերմեսին Ողիսևսին արձակելու հրամանով, իսկ ինքն ուղևորվում է Իթակա, Ողիսևսի որդի Տելեմաքոսի մոտ: Այդ ժամանակ Իթակայում Պենելոպեն հարսնախոսության եկած փեսացուները ամեն օր խնջույք էին անում Ողիսևսի տանը և վատնում էին նրա հարստությունները: Աթենասը դրդում է Տելեմաքոսին ուղևորվել Տրոյայի արշավանքից վերադարձած Նեստորի և Մենելայոսի մոտ, տեղեկանալ հոր մասին և պատրաստվել վրեժխնդիր լինելու փեսացուներից (գիրք 1):

Նրկրորդ գիրքը տալիս է իթակեցիների հասարակական ժողովի պատկերը: Տելեմաքոսը դանդաղ է ներկայացնում փեսացուների դեմ, բայց ժողովուրդն անկարող է հակադրվել անվանի երիտասարդությանը, որը պահանջում է, որ Պենելոպեն ընտրվի իրենցից մեկնումեկին: Զուգընթացաբար կերտվում է «խեղացի» Պենելոպեի կերպարը. խորամանկությունների միջոցով նա ձգձգում է իր համաձայնությունն ամուսնության վերաբերյալ: Աթենասի օգնությամբ Տելեմաքոսը նաև է պատրաստում և գաղտնի մեկնում է Իթակեից Պիլոս՝ Նեստորի մոտ (գիրք 2): Նեստորը Տելեմաքոսին հաղորդում է Տրոյայի արշավանքից աքեացիների վերադարձի և Ագամեմնոնի մահվան մասին, բայց հետագա լուրերի վերաբերյալ ուղարկում է նրան Սպարտա Մենելայոսի մոտ, որն աքեական մյուս առաջնորդներից ավելի ուշ է տուն վերադարձնել (գիրք 3): Սիրալիրոջին ընդունվելով Մենելայոսի և Հելենի կողմից, Տելեմաքոսը տեղեկանում է, որ Ողիսևսը տառապում է գերության մեջ Կալիպսոյի մոտ: Իսկ փեսացուները, վախեցած Տելեմաքոսի մեկնելուց, դարան են պահում, որպեսզի վերադարձին ոչնչացնեն նրան (գիրք 4): Պոեմի ամբողջ այդ մասը հարուստ է կենցաղային ուրվագծերով՝ պատկերվում են խնջույքները, տոները, երգեցողությունները, զրույցները սեղանի շուրջը՝ «Հերոսները» մեր առաջ կանգնում են խաղաղ ընտանեկան շրջապատում:

Պատմումը վարելու նոր գիծ է սկսվում: Պոեմի հաջորդ մասը մեզ տեղափոխում է հեթաթականի և զմայլականի բնագավառը: 5-րդ գրքում աստվածները Հերմեսին ուղարկում են Կալիպսոյի մոտ, որի կողին պատկերված է այնպիսի գծերով, որոնք հիշեցնում են հույների պատկերացումները մահվան թաղավորության մասին (Kalympso անունն ինքը—«սքողողուհի») —կապված է մահվան կերպարի հետ): Կալիպսոն դժկամությամբ արձակում է:

Ողիսեան, և վերջինս ծովով ուղևորվում է լաստի վրա: Շնորհիվ աստվածուհի Լեվկոթիայի հիասքանչ միջամտության, փրկվելով Պոսիդոնի բարձրացրած փոթորկից, Ողիսեսը լողում է Սխերիա կղզու ափը, ուր ապրում է Փեակես երջանիկ ժողովուրդը. դրանք ծովագնացներ են, հեքիաթային նավեր ունեն, որոնք արագաշարժ են «ինչպես թեթև թևերը կամ մտքերը», կարիք չունեն ղեկի և հասկանում են իրենց նավավարների մտքերը: Կղզու ափին Ողիսեսի հանդիպումը փեակեական Ալկինոոս թագավորի դուստր Նավսիկեի հետ, որը եկել էր ծովափ լվացք անելու և աղախինների հետ գնդակ խաղալու, կազմում է իշխիլի մոմենտներով հարուստ 6-րդ գրքի բովանդակությունը: Ալկինոոսն իր կնոջ՝ Արեոտեի հետ՝ ընդունում է պանդոլստին փառահեղ պալատում (գիրք 7) և ի պատիվ նրա կազմակերպում է խաղեր և խրնջույք, ուր կույր երգիչ Դեմոդոկոսը երգում է Ողիսեսի սխրագործությունների մասին և դրանով հյուրի աչքերում արցունք է առաջացնում (գիրք 8): Փեակեանների երջանիկ կյանքի պատկերը շատ ուշագրավ է: Հիմքեր կան կարծելու, որ փեակեանների առասպելի վաղագույն իմաստը՝ մահվան նավորդները, մեռյալների թագավորությունը փոխադրողներն են, բայց այդ դիցաբանական իմաստը «Ողիսականի» մեջ արդեն մոռացված է, և մահվան նավորդները փոխարինված են հեքիաթային ծովագնացների «թիակասեր» ժողովրդով, որը խաղաղ և փարթամ կյանք է վարում, որի մեջ Հոնիայի VIII—VII դ. դ. առևտրական քաղաքների կենցաղի գծերի հետ միասին, կարելի է նկատել նաև հուշեր Կրետեի հզորության դարաշրջանի մասին:

Վերջապես, Ողիսեսը փեակեաններին հայտնում է իր անունը և պատմում է իր դժբախտ արկածները, որ ունեցել է ճանապարհին Տրոյայից վերադառնալիս: Ողիսեսի պատմումը կազմում է պոեմի 9—12-րդ գրքերը և պարունակում է մի ամբողջ շարք ֆոլկլորային սյուժեներ, որոնք հաճախ պատահում են Նոր ժամանակի հեքիաթներում ևս: Առաջին դեմքով պատմելու ձևը Զուլյանպես տրագիկոն է՝ ծովագնացների հեքիաթային արկածների մասին պատմությունների համար և հայտնի է մեզ մ. թ. ա. II հազարամյակի եգիպտական հուշարձաններից (այսպես կոչված «Նավախորտակման ենթարկվածի պատմությունը»): Առաջին արկածը միանգամայն ռեալիստական է. Ողիսեսն իր ուղեկիցների հետ կողոպտում է Կիկոնների քաղաքը (Թրակիայում), բայց հետո փոթորիկը բազում օրերի ընթացքում նրա նավերը տանում է

ալիքների վրայով, և նա ընկնում է հեռավոր, հրաշալի երկրներ։ Սկզբում՝ այդ խաղաղ լուսոֆագների՝ հրաշալի քաղցր ծաղիկ լուսոր «լափողների» երկիրն է։ Ճաշակելով այն, մարդը մոռանում է իր հայրենիքի մասին և ընդմիշտ մնում է իբրև լուսոս հավաքող։ Այնուհետև Ողիսևսն ընկնում է կիկլոպների (ցիկլոպների), միաշքանի հրեշների՝ երկիրը, ուր մարդակեր հսկա Պոլիփեմոսն իր քարանձավի մեջ լափում է Ողիսևսի մի քանի ուղեկիցներին։ Ողիսևսը փրկվում է նրանով, որ արբեցնում և կուրացնում է Պոլիփեմոսին, իսկ այնուհետև մյուս ընկեցների հետ միասին կախվելով երկարաբուրդ ոչխարների փորի տակից, դուրս է գալիս քարանձավից։ Մյուս կիկլոպների վրեժխնդրությունից Ողիսևսը խուսափում է, կանխատեսորեն իրեն անվանելով «Ուռք»։ Կիկլոպները հարցնում են Պոլիփեմոսին, թե ով է նրան վերավորել, ստանալով «ուռք» պատասխանը, հրաժարվում են միջամտությունից։ Սակայն, Պոլիփեմոսի կուրացումը աղբյուր է դառնում Ողիսևսի բազմաթիվ գժբախտությունների համար, որովհետև դրանից հետո նրան հետապնդում է Պոլիփեմոսի հոր՝ Պոսիդոնի զայրույթը (գիրք 9)։ Ծովագնացների ֆոնկլորի համար բնորոշ է լողացող կղզու վրա՝ ապրող՝ քամիների էոլոս աստծու մասին ասքը։ Էոլոսը բարեկամաբար Ողիսևսի ձեռքն է տալիս անբարենպաստ քամիներով լիքը կապած փուքսը, բայց արդեն ոչ հեռու հայրենի ափերից Ողիսևսի ուղեկիցները բացեցին փուքսը և փոթորիկը նորից նրանց ետ շարժեց ծովը։ Այնուհետև նրանք վերստին ընկնում են մարդակեր հսկաների՝ լեստրիգոնների երկիրը, որտեղ «գիշերի և ցերեկի» ճանապարհները մոտենում են (ակներև է, որ հույները հեռավոր կերպով լսել էին հյուսիսի ամառվա կարճ գիշերների մասին)։ Լեստրիգոնները ոչնչացրին Ողիսևսի բոլոր նավերը, բացի մեկից, որը հետո ափ ելավ կախարհուհի Կիրկեի (Յիրցեի) կղզում։ Կիրկեն, որպես տիպիկ ֆոնկլորային վհուկ, ապրում է մութ անտառում, մի տան մեջ, որից անտառի վերևում ծուխ է բարձրանում։ Ողիսևսի ուղեկիցներին նա խող է դարձնում, բայց Ողիսևսը հրաշալի բույսի օգնությամբ, որ մատնանշում է նրան Հերմեսը, հաղթահարում է կախարհանքները և մի ամբողջ տարի վաչելում է Կիրկեի սերը (գիրք 10)։ Այնուհետև, Կիրկեի ցուցմունքով, նա ուղևորվում է մեռյալների թագավորությունը, որպեսզի հարցմունք անի հուշակավոր թերեական գուշակող Թիրեզիասի հոգուն։ «Ողիսևսական» կոնտեքստում մեռյալների թագավորությունն այցելելու անհրա-

Մեշտությունը բուրրովին պատճառաբանված չէ, բայց ասքի ալդ տարրը, ըստ երևույթին, մերկացած ձևով իր մեջ պարունակում է ամուսնու «թափառումները» և նրա վերադարձի մասին ամբողջ սյուժեի հիմնական դիցաբանական կմաստը (մահ և հարություն): «Ողիսականում» այն օգտագործված է նրա համար, որպեսզի հերոսին հանդիպեցնի անցյալում նրան մոտ մարդկանց հոգիների հետ: Ստանալով Թիրեզիասի նախագուշակությունը, Ողիսեսը զրուցում է իր մոր, մարտական ընկերների՝ Ագամեմնոնի, Աքիլեսի հետ, տեսնում է անցյալի զանազան հերոսներին (գիրք 11): Վերադառնալով մեռյալների թագավորությունից, Ողիսեսը նորից այցելում է Կիրկեն, լողում է իր նավով մահաբեր սիրենաների մոտով, որոնք նավագնացներին գրավում են մոգական երգերով, իսկ այնուհետև ոչնչացնում են նրանց, անցնում է ապառաժների մոտով, որտեղ ապրում են մարդկանց լալիող Սկիլան և ամենակուլ խարբիզան: Ողիսեսի պատմումի եղբայրակիշ էպիդոլը պատկերում է աստվածների դաժանությունը և նրանց արհամարհանքը մարդկային վշտի վերաբերմամբ: Տրինակրիա կղզում, ուր արածում էին Հելիոս (արեգակի) աստծու հոտերը, Ողիսեսը և նրա ուղեկիցները հարկադրված էին կանգ առնել աննպաստ քամիների և այդտեղ նրանց ուտեստի պաշարը նվազելու պատճառով: Մի անգամ, երբ Ողիսեսն աղոթում էր աստվածներին փրկության մասին, աստվածները նրան երազ ուղարկեցին. Ողիսեսի ուղեկիցները տառապելով դաժան սովից, խախտեցին նրա արգելքը և սկսեցին սպանել սրբազան կենդանիներին: Հելիոսի գանգատով, Զևսը փոթորիկ ուղարկեց, որը ոչընչացրեց Ողիսեսի նավը նրա բոլոր ուղեկիցների հետ միասին: Ազատվեց միայն Ողիսեսը, որին ալիքները նետեցին Օգիգես կղզին, ուր նա այնուհետև գտնվում էր Կալիպսոյի մոտ (գիրք 12):

Փեակեսները, հարուստ ընծաներ տալով Ողիսեսին, նրան տանում են Իթակա, և զայրացած Պոսիդոնը դրա համար նրանց նավն ապառաժ է դարձնում: Դրանից հետո փեակեսները այլևս պանդուխտներին չպետք է փոխադրեն ծովերով իրենց արագընթաց նավերի վրա: Հեքիաթի թագավորությունը վերջանում է: Ողիսեսը, Աթենասի միջոցով վերափոխվելով աղքատ ծերուկի, ուղեվորվում է իր հավատարիմ խոզարած էվմեոսի մոտ (գիրք 13): Հերոսի «անճանաչելի» լինելը «ամուսնու վերադարձը» սյուժեի մշտական մոտիվն է, բայց այն ժամանակ, երբ տրագիցիոն սյուժեն չի պահանջում որևէ բարդ գործողություն վերադարձի

մոմենտի և նրան ճանաչելու միջև, «Ողիսականում» անճանաչելի լինելը օգտագործված է բազմաթիվ էպիզոդային դեմքեր և կենցաղային պատկերներ մտցնելու համար: Ունկնդրի առջևից անցնում է Ողիսեաի բարեկամների և թշնամիների կերպարների մի երկար շարան, ընդ որում թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը հույսները կտրել էին նրա վերադարձի հնարավորության վերաբերյալ: Չճանաչված Ողիսեաի և այդ դեմքերի բախումների մեջ վերստին պատկերանում է «բազմաշարշար», բայց փորձանքների մեջ կայուն «խորամանկ» հերոսի կերպարը: Էվմեոսի մոտ մնալը (գիրք 14)՝ մի իդիլիկ պատկեր է. նվիրված ստրուկը, ազնիվ և հյուրասեր, բայց փորձված կյանքի ծանր փորձով և որոշ չափով կասկածամիտ՝ կերտված է մեծ սիրով, թեպետ և ոչ առանց թեթև հեգնանքի: Էվմեոսի մոտ Ողիսեսը հանդիպում է իր որդի Տելեմաքոսին, որը Սպարտայից ետ վերադարձին բարեհաջող կերպով խուսափել է փեսացուների դարանհեց: Ողիսեսը բացվում է որդուն (գրքեր 15—16): Աղքատ շրջմոլիկ տեսքով Ողիսեսը դալիս է իր տունը և, փեսացուների ու ծառաների կողմից ամեն տեսակի վիրավորանքների ենթարկվելով, պատրաստվում է վրիժառության: Ողիսեսին «ճանաչելը» բազմիցս նախապատրաստվում և նորից ետ է տարվում: Միայն պառավ դայակ էվրիկեն ճանաչում է Ողիսեսին ոտքի վրայի սպիով, բայց նա նրան ստիպում է լռել: Ցայտուն է պատկերված անբարտապան և «մոլեգին» փեսացուների բռնադատությունը, որը պետք է աստվածների պատիժ բերի. նշանները, երազները, մարգարեական տեսիլները՝ բոլորը նախադուշակում են փեսացուների մոտալուտ ոչնչացում (գրքեր 17—20):

21-րդ գրքից սկսվում է վախճանը: Պենելոպեն իր ձեռքը խոստանում է նրան, ով, կեռելով Ողիսեսի աղեղը, նետն անց կկացնի տասեերկու օղերի միջով: Փեսացուներն ի վիճակի չեն լինում իրագործել այդ առաջադրանքը, բայց չբավոր օտարականը հեշտությամբ կատարում է այն (գիրք 21), իր ով լինելը հայտնում է փեսացուներին և Տելեմաքոսի ու Աթենասի օգնությամբ կոտորում է նրանց (գիրք 22): Միայն դրանից հետո է, որ տեղի է ունենում Պենելոպեի կողմից Ողիսեսին «ճանաչումը» (գիրք 23): Պոեմն ավարտվում է փեսացուների հոգիները տարտարոսն անցնելու, Ողիսեսի իր հոր՝ Լաերտի հետ տեսակցելու և Ողիսեսի ու ապանվածների հարազատների միջև հաշտություն կնքելու տեսարանով (գիրք 24):

«Ողիսական» ըստ կոմպոզիցիայի «Իլիականից» ավելի բարդ է:

«Իլիականի» սյուժեն մատուցված է անշեղ հաջորդականությամբ, «Ոդիսականում» այդ հաջորդականությունը տեղաշաղթված է. պատմումն սկսվում է դործողության կեսից, իսկ նախորդող դեպքերի մասին ունկնդիրները միայն հետո են իմանում Ոդիսևսի պատմածից իր թափառումների մասին: «Ոդիսականում» զլխավոր հերոսի կենտրոնական դերն ավելի սուր է հանդես բերած, քան «Իլիականում», ուր պոեմի կազմակերպիչ մոմենտներից մեկը Աքիլևսի բացակայությունն է, նրա անմասնակից վերաբերմունքը ռազմական գործողությունների ընթացքին: «Ոդիսականում» հերոսի բացակայությունը հանդես է գալիս պատմումի միայն առաջին գծում (գիրք 1—4), երբ ցուցադրվում է պարագաներն Իթակայում և Տելեմաքոսի ճանապարհորդությունը, իսկ սկսած 5-րդ գրքից ուշադրությունը բեմեւում է գրեթե բացառապես Ոդիսևսի շուրջը. վերադարձող ամուսնու անձանաչելի լինելու մոտիվը, ինչպես մենք տեսանք, օգտագործված է նույն ֆունկցիայով, ինչ որ հերոսի բացակայությունն «Իլիականում», այնինչ ունկնդիրը Ոդիսևսին իր տեսագաշտից չի կորցնում — այդ ևս նույնպես վկայում է էպիկական պատմումի արվեստի կատարելագործման մասին:

4. ՀՈՄԵՐՈՍՅԱՆ ՊՈԵՄՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾՄԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԸ ԵՎ ՏԵՂԸ

Հոմերոսյան պոեմների ստեղծագործման ժամանակը միայն մոտավորապես կարելի է որոշել՝ «հերոսական դարի» հասարակական կառուցվածքի և նյութական կուլտուրայի այն պատկերի հիման վրա, որը նկարագրված է այդ պոեմներում:

Էնգելսը, վերլուծելով «Հոմերոսյան հասարակության» ստրուկտուրան, հանգում է հետևյալ եզրակացության՝

«Այդպիսով, ուրեմն, հերոսական դարաշրջանի հունական հասարակարգում մենք դեռ լիովին իր ուժի մեջ ենք տեսնում հին տոհմական կազմակերպությունը, բայց և միաժամանակ տեսնում ենք արդեն նաև նրա կործանման սկիզբը. մենք տեսնում ենք այստեղ հայրական իրավունքը, որի համաձայն զավակներն էին ժառանգում գույքը. այդ հանգամանքը նպաստում էր, որ հարստությունը կուտակվի ընտանիքի մեջ, որով ընտանիքը ուժեղանում էր տոհմի հանդեպ. գույքային տարբերությունը հակադարձադրեցություն էր անում հասարակության կառուցվածքի վրա՝ ժառանգական ազնվականության ու թագավորական իշխանության առաջին սկզբնավորությունների դոյացման միջոցով: Ստրուկտու-

ներ, որ սկզբում վերաբերում էր միայն ապագա գերիներին, այժմ հեռանկարներ է բաց անում սեփական ցեղակիցների և մինչև անգամ տոհմակիցների ստրկացման համար: Յեղերի հին պատերազմը միմյանց դեմ արդեն այլասերվում և սխառմատիկ ավազակություն է դառնում ցամաքի ու ծովի վրա՝ անասուններ, ստրուկներ և գանձեր ձեռք բերելու համար, որը և դառնում է կանոնավոր զբաղմունք: Մի խոսքով՝ հարստությունը փառաբանվում ու եղեր պաշտվում է իբրև բարձրագույն բարիք, իսկ հին տոհմական կարգերն ի շարն են գործադրվում՝ հարստությունների բռնի հափշտակություններն արգարացնելու համար: Միայն մի բան էր դեռ պակասում. այնպիսի մի հիմնարկություն, որն առանձին անհատների նոր ձեռք բերած հարստությունները ո՛չ միայն ապահովեր տոհմական հասարակակարգի կոմունիստական տրագիդիաների դեմ, որը ո՛չ միայն սրբագործեր առաջ այնքան քիչ գնահատված մասնավոր սեփականությունը և այս սրբագործումը հայտարարեր ամեն մի մարդկային հասարակության բարձրագույն նպատակը, — այլև ընդհանուր հասարակական ճանաչման կնիքը դներ նաև սեփականություն ձեռք բերելու հետզհետե իրար հետևից զարգացող նոր ձևերի, հետևաբար, ուրեմն և հարստության շարունակ արագացող կուտակման վրա. պակասում էր այնպիսի մի հիմնարկություն, որը հավերժացներ ո՛չ միայն հասարակության նոր սկսվող բաժանումը դասակարգերի, այլև հաստատեր ունեւոր դասակարգերի իրավունքը շահագործելու շունչներին, ինչպես և առաջինների տիրապետությունը վերջինների վերաբերմամբ: Եվ այսպիսի հիմնարկությունը հրեան եկավ: Հորինվեց պետությունը»^{*}:

Հոմերոսյան էպոսը, այսպիսով, հանդես է բերում ուշ տահմատիրական հասարակության պատկերը, մի հասարակություն, որն արդեն քայքայման պրոցեսումն էր գտնվում: Յեղի ներսում գուլքային շերտավորումն արդեն բավականաչափ հեռու էր գնացել՝ հասարակությունը բաժանված է «նվաճողների» և «երևելիների»: Յեղային առաջնորդին («թագավորին»)^{**} զուգընթաց աճում է

* Ֆր. Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, էջ 142—143:

** Հունական «բազիլևս» տերմինը սովորաբար թարգմանում են այդ տերմինի հետագա առումին համապատասխան՝ «թագավոր» բառով, բայց հին հունական «բազիլևսը» բոլորովին չի համապատասխանում «թագավոր» բառի ժամանակակից նշանակությանը (Էնգելս, ն. տ., էջ 142): Այդ առնչությամբ թարգմանությունները հաճախ աղճատում են Հոմերոսյան տեքստի բուն իմաստը, տալով նրան «միապետական երանգ»: «Царь» տերմինն առանձնապես չարն է գործ դնում Փուկովսկին:

ժառանգական ավագանին, որն իր իշխանությունն ընդլայնում է «թագավորի» և ժողովրդի հաշվին: Արդեն հիշատակած էպիգրոդը Թերսիդեսի հետ՝ վկայում է տոհմատիրական հասարակության մեջ սոցիալական անտադոնիզմ ծագած լինելու մասին: Տոհմատիրական կալրգերը, սակայն, տակավին չեն բեկված, և ևտրկությունը շարունակում է պահպանել նահապետական բնույթ, չկազմելով արտադրության հիմքը: «Հոմերոսյան» հասարակական կառուցվածքը հիմնական գծերով համապատասխանում է Հունաստանի վիճակին, նախքան նրա VII—VI դ. դ. ռեոլուցիաները, որոնք հանգեցրին դասակարգային հասարակության ձևակերպվելուն և պետություն ստեղծելուն, թեև այդ համապատասխանությունը լիակատար չէր. օգտվելով ասքերի արխայիկ նյութից, էպոսը պահպանում է մի շարք մոմենտներ, որոնք վերաբերում են ավելի վաղագույն ժամանակի հասարակական կարգերին («միկենյան» դարաշրջանի գծերը, մատրիարխատի հետքերը), իսկ մյուս էոդմից էլ, էպիկական բանաստեղծներն իրենց ժամանակակից բոլոր երևույթները չէ, որ փոխադրեցին «հերոսական դարը»:

Այս նկատառումները հաստատվում են նաև «Հոմերոսյան» նյութական կուլտուրայի վերլուծությամբ: Այդ կուլտուրան առանձնապես հետաքրքրական է նրանով, որ հնարավորություն է տալիս համարելու համեմատաբար ճշգրտորեն թվագրված իրադին հուշարձանների հետ: Այդ կուլտուրան միասեռ չէ: էպիկական տրադիցիան պահպանել է «միկենյան» ժամանակների շատ առանձնահատկություններ, ընդհուպ մինչև ռազմիկների բրոնզե ռազմազենքերը, սակայն էպոսին արդեն քաջ ծանոթ է երկաթի գործածությունը, իսկ հոմերոսյան հերոսների հագուստն ու սանրրվածքը վերարտադրում են արևելյան տարազները, որոնք IX—VIII դ. դ. ներթափանցել են Փոքր Ասիա և հունական մարզերը: Ուստի հետազոտողների մեծամասնությունը VIII—VII դ. դ. ընդունում է որպես հոմերոսյան պոեմների ավարտման ժամանակ: Ընդ որում, «Ոդիսականը» որոշ չափով ավելի երիտասարդ է «Իլիականից» և իր կենցաղային նկարագրություններում ավելի մոտիկից է արտացոլում իր ժամանակակից իրականությունը՝ հունական առևտրի և նավագնացության զարգացման սկզբնական շրջանը: «Խորամանկ» և «բազմաշարժար» Ոդիսևսը մի դեմք է, որը խիստ տարբերվում է իր մտավոր և բարոյական հատկություններով «Իլիականի» հերոսների մեծամասնությունից, և հոմերոսյան

Շրկրորդ պոեմը որոշ չափով արդեն շոշափւած է՝ կրօնական պատկերացումների մեջ կատարւած բարոյական մոմենտների խորացմամբ, որը հետադաշում մենք կհանդիպենք Հեսիոդոսի մոտ և VII—VI դ. դ. հունական լիրիկայում:

Հոմերոսյան պոեմների ստեղծման տեղը Հոնիան է. այդ մասին վկայում է պոեմների լեզուն: «Իլիականը» և «Ոդիսականը» գրւած են հոնիական բարբառով, ունենալով էոլիական, այսինքն հյուսիսային աքեական, ձեերի որոշ խառնուրդ: Էպիկական լեզվի «էոլիզմները» պատահական բնույթ չունեն, դրանք սերտորեն կապւած են ոտանավորի սովորական ութմիկ ընթացքի հետ և հաճախակի պատահում են էպիկական տրադիցիոն ֆորմուլաներում: Այստեղից կարելի է եզրակացութիւն անել, որ հոմերոսյան լեզվի մեջ բարբառների «խառնուրդը» արտացոլւած է հունական էպոսի պատմութիւնը. էպիկական լեզվի հոնիական ստադիային նախորդել է վաղադույն էոլիական ստադիան: «Միկենական» ժամանակի աքեական հերոսների մասին ասքերը մշակվել են հյուսիս աքեական երգիչների կողմից Թեսալիայում և Փոքր Ասիայի էոլիական մարզերում, իսկ այնուհետև հոնիացիները, յուրացնելով էոլիացիների արդեն զարգացած արվեստը, ստեղծեցին էպոսի սպեցիֆիկ գրական լեզուն: Հունական հերոսական պատմադրութեան աշխարհայայտի մասին բացատրում է նաև ավանդութեան հարավհունական տարրերի զոդումը (Ագամեմնոնը և նրա շրջապատը) թեսալական տարրերի հետ (Աքիլես), որպիսի հանգամանք մենք հանդիպում ենք «Իլիականում»: Այդ ուղու սկզբում ընկած է «միկենական» դարաշրջանի բանավոր ստեղծագործութիւնը, որից բաժական ճշգրիտ հիշողութիւններ են մնացել XIV—XII դ. դ. պատմական պարագաների մասին, իսկ վերջում ընկած է VIII—VII դ. դ. հոմերոսյան էպոսը, և այդ ուղու տեղում ձևավորւած հին հարյուր տարուց պակաս չէ:

Բնորոշ է՝ չնայած «Իլիականի» և «Ոդիսականի» փոքրասիական ծագմանը՝ դրանց մեջ երբեք չի հիշվում հունեցի փոքրասիական քաղաքների մասին: Այդ վկայում է, որ, գովերգելով անցյալի դեպքերը, էպիկական երգիչները ջանում էին որոշ պատմական հեռանկար պահպանել, որքանով այդ նրանց մատչելի էր. փոքրասիական դադութիւնը Տրոյական արշավանքից ակնհայտորեն ավելի ուշ առաջացան: Հավանորեն արխաիզացիայի այդ նույն ձգտումով է բացատրվում նաև դպրութեան մասին ցուցմունքի գրեթե իսպառ բացակայութիւնը, իսկ հոմերոսյան էպոսի

ավարտման դարաշրջանում գալրությունն արդեն չափնորեն զարգացած էր (միայն «Իլիականի» 6-րդ գրքի 168 տողում հիշվում է «շարախորհուրդ նշանների» մասին, բայց այստեղ էլ պարզ չէ խոսքը գրերին է վերաբերում, թե այլ կարգի պայմանական նշաններին):

5. ԱՆԴՆԵՐ ԵՎ ՌԱՊՍՈԴՆԵՐ: ՀԵԿՁԱՄԵՏՐ

Գրական էպոսի նախակարապետը էպիկական երգն է: Այդպիսի երգերի և երգեցողության պրոֆեսիոնալի՝ անդենրի վերաբերյալ մատնանշումներ կան հոմերոսյան էպոսի մեջ: «Իլիականը» գրեթե չի հիշատակում անդենրի մասին, Աքիլեսն ինքն է երգում և քնար նվագում. դրուսինային երգչի կերպարը, որը հայտնի է միջնադարյան էպիկայից, Հոմերոսի մոտ բացակայում է, սակայն «Ոդիսականում», ուր ծավալված է խաղաղ և ավելի ուշ կենցաղի պատկեր, երգիչների մասին շատ հաճախ է խոսվում: Երգչի քնարը՝ «խնջույքների ընկերն է»՝ երգիչ Թեմիասը հաճույք է պատճառում Ոդիսևսի տանը խնջույք անող Պենելոպեի փեսացուներին, Ալկինոոսի խնջույքում հնչում են կույր Դեմոդոկոսի երգերը, անտիկ ավանդույթներ հանձնիս նրա տեսնում էր «Հոմերոսի» ավտագրություն: Գուշակների, բժիշկների և ճարտարապետների հետ հավասարապես՝ անզր պատկանում է «ղեմիուրգներին» կատեգորիային, այսինքն՝ այն արհեստավորների, որոնք ծառայում էին համայնքին և իրենց ծառայության գիմաց վարձատրություն էին ստանում. նա հաճախ հանդիսանում է թափառական պանդուխտ: Անզր ոչ մեծ չափերի երգեր է կատարում, թեմաներ ընտրելով աստվածների և հերոսների մասին ասքերից, և ժամանակ առ ժամանակ նվագում է. նա երգում է «աստվածային ներշնչմամբ», այսինքն, ավելի շուտ հանկարծատեղծում է, քան թե հաստատուն տեքստերով պատրաստի երգեր է կատարում: «Ես ինքնուս եմ, — ասում է Թեմիասը, — և աստված իմ հոգու մեջ բազմադան երգերի ելևէջներ է գրել» (գիրք 22): էպիկական երգասացության իմպրովիզացիոն ստադիան հայտնի է շատ ժողովուրդների ֆոլկլորում: Երգիչը չի կրկնում պատրաստի երգը, այլ ստեղծագործում է այն, ունենալով իր տրամադրության տակ «տիպական կտորներին», այսինքն տրագիցիոն սիտուացիաների, նկարագրություններին, համեմատությունների, էպիտետների և այլն հարուստ

«պաշար, որը «Ողիսականում» անվանված է՝ «եղևէջ»: Նույն «Ողիսականում» ասվում է, որ ունենդիրներն ամենից շատ «նորագույն» երգն են սիրում, այսինքն՝ երգը նոր թեմայով. նոր և հետաքրքրական դեպքը էպիկական ձևակերպում է ստանում: Բայց և այն պարագայում, երբ երգիչը կատարում է արդեն հյուսված երգը, կատարումը չի դադարում ստեղծագործություն լինելուց, քանի որ նա հիշում է սյուժեի ընդհանուր ընթացքը և յուրակերպ ձևակերպում է այն: Այսպես, ռուսական ասացողը, երկու անգամ կատարելով նույն «*белуха*»-ն, մեխանիկորեն այն չի կրկնում, իսկ երկու տարբեր ասացողների մոտ այն միանգամայն տարբեր է հնչում, կապված կատարողի անհատականության հետ: Այդպիսի ոչ մեծ չափի կիսաիմպրովիզացվող երգը մեծ հավանականությամբ կարելի է համարել մի էտապ, որը նախորդել է հոմերոսյան էպոսին:

Անդի երգի բովանդակությունը «այրերի և աստվածների դորժքն» են կազմում, այսինքն աստվածների և հերոսների մասին դիցաբանական ասքերը, որոնք երևակայվում են ոչ թե երգչի հնարած, այլ իրողություն, իրական պատմություն (հմմ. ռուսական՝ «сказка — сказка, а песня — быль»): Դիցաբանական անցյալը՝ ներկայի համար նախակերպար է և երգիչը, «հմայելով» ունենդիրներին, միաժամանակ նրանց դաստիարակն է հանդիսանում: Երգասացության ձիրքը ըմբռնվում է որպես մի «գիտելիք», որը երգիչն ստանում է Մուսայից՝ պոեզիայի աստծուց: Անդն իր երգն սկսում է դիմելով Մուսային, խնդրելով, որ քարոզի երգչի բերանով:

Անդներին այդպես է պատկերում «Ողիսականը», տանելով նրանց հերոսական ջրհապատը. բայց հոմերոսյան պոեմներն իրենք արդեն այլ կերպ էին կատարվում: Անդ իմպրովիզատորի տեղը բռնել է ռապսոդ դեկլամատորը (անտիկ բացատրության համաձայն ռապսոդ նշանակում է «երգ կարող»), այսինքն, թափառական երգիչը, որն իրեն անձանոթ լսարանի առաջ կատարում է շատ թե քիչ հաստատուն տեքստ: Ռապսոդական ստեղծագործությունը կատարումն արդեն անջատվել էր ստեղծագործությունից, թեպետ առանձին ռապսոդներ միաժամանակ կարող էին և պոետներ լինել: Անտիկ աշխարհում «Հոմերոսին» պատկերացնում էին որպես ռապսոդ: Հոմերոսյան պոեմներն արտասանվում էին տոնակատարությունների ժամանակ: Դրանց կատարումը երբեմն ռապսոդների մրցման ձև էր ընդունում. այսպես, VI դ. մ. թ. ա. աթենական

տիրան Պիսիստրատոսը պանաթենական («Համաթենական») տոնակատարության ժամանակ կազմակերպեց ռապսոդների մրցում՝ որոնք հանդես եկան «Իլիականի» և «Ոդիսականի» առանձին մասերի արտասանությամբ՝ տեքստի հաջորդականության կազմով։ Տոնակատարությունների ժամանակ էպոսի կատարումը տեղի էր ունենում մեծ հանդիսավորությամբ։ Շքեղորեն զուգված դերասաններ, ոսկե կամ դափնյա պսակով, ձեռքին բռնում էր դավազանը՝ որը մոգական իշխանության և ժողովում խոսքի իրավունքի սիմվոլն էր։ Հինավուրց քնարն արդեն հարկավոր չէր՝ ռապսոդն արտասանում էր, ուղեկցելով իր դեկլամացիան աշխույժ ժեռոթիկությամբ։ Կատարումը, սակայն, միշտ պահպանում էր երգավորման որոշ բնույթ։ «Իլիականը» և «Ոդիսականը» նկատի են առնված ռապսոդիկ կատարման համար և նախատեսվում են հատատուն տեքստ։ Նրանց որոշ մասերը (օրինակ՝ գործող անձանց ճառերը) այնքան բարդ և վարպետորեն են կառուցված, որ անհապաղ կրթաբաններին, եթե պոեմները բանավոր իմպրովիզացիայի կամայականությանը թողնվեն։

Հոմերոսյան պոեմները գրված են հեկզամետրով։ Պետք է սակայն, նկատի ունենալ, որ հունական ոտանավորի սխառմը հիմնովին տարբերվում է ռուսականից։ Այն ժամանակ, երբ ռուսական տաղաչափությունը հիմնված է իրենց ուժով իրարից տարբերվող շեշտավոր և անշեշտ վանկերի կարգավորման վրա, հունական ոտանավորի սխառմը հիմնված է վանկերի երկարության («քանակի») մեջ եղած տարբերության վրա։ Հունարեն բառը կազմված է այնպիսի վանկերից, որոնք իրենց երկարությամբ բաժանվում են կարճերի (որոնք նշանակվում են $\cup$ նշանով) և երկարների (—)։ Երկար և համառոտ վանկերի կարգավորումն էլ կազմում է հունական ոտանավորի տողը։ Ընդ որում, ոտանավորի տողի ուղիղությունն ուժեղ մասերն ընկնում են երկար վանկերի վրա*, ուղիղությունն թուլանում է երկար կամ համառոտ վանկերի վրա։ Հունարեն լեզվի մեջ շեշտ կար, բայց այդ երաժշտական շեշտ էր աչախնքն շեշտավոր վանկը բնորոշվում էր ոչ թե ձայնի ուժեղացմամբ, ինչպես ռուսերեն լեզվում, այլ նրա բաժնացմամբ, ոտանավորի տողի համար այդ շեշտը դեր չի խաղում և միակերպ կարող է հանդես գալ ոտանավորի տողի թե ուղիղությունն ուժեղ և թե

* Մի քանի չափերում այդ երկար վանկը թուլանում է և փոխարինել՝ աք- տասանությամբ սերտորեն կապված՝ երկու համառոտ վանկերով։

Ռիթմիկորեն թույլ տեղերում: Անտիկ տաղաչափության այդ ա-
 ռանձնահատկությունները ժամանակակից ընթերցման ժամանակ
 սովորաբար չի վերարտադրվում. մեղ մոտ ընդունված է պայմա-
 նական ընթերցումը, որի ժամանակ անտիկ ոտանավորի տողի բո-
 լոր Ռիթմիկորեն ուժեղ տեղերում ուժեղ է շեշտվում, իսկ երկար և
 կարճ վանկերի անտիկ հերթագայությունը հավասարեցվում է մեթ-
 սովորական տոնային շեշտավոր և անշեշտ հերթագայությանը:
 Այդ սկզբունքի վրա էլ հիմնված են՝ անտիկ չափերի փոխադրու-
 թյունը նոր գրականության մեջ՝ «բնագրի չափերով թարգմանու-
 թյունները» և այլն, քանի որ անտիկ Ռիթմը՝ ժամանակակից եվրո-
 պական լեզուների ունեցած միջոցներով վերարտադրության չի
 ենթարկվում:

Հեկզամետրը («վեցաչափը») կազմված է վեց ոտից: Յուրա-
քանչյուր ոտի առաջին վանկը երկար է (—) և կազմում է նրա
բարձրացումը. ցածրացումը կազմվում է երկու կարճ (—) կամ
երկար (—) վանկով: Պարզ լինում է դալտիլիական (—) կամ
դաշնաշեշտային (—), ոտանավորի տողի վերջին ոտի ցածրա-
ցումը միշտ միավանկ է, իսկ նախավերջին ոտինը սովորաբար՝
երկվանկանի: Հեկզամետրի սխեման՝

— $\frac{1}{2}$, — $\frac{1}{2}$, — $\frac{1}{2}$, — $\frac{1}{2}$, — $\frac{1}{2}$, — $\frac{1}{2}$.

Դակտիլներին և դաշնաշեշտների խաղն անտիկ հեկղամետրին տա-
լիս է նշանակալի ճկունություն և ուրիշակ վարիացիաների հարստու-
թյուն: Հեկղամետրի ուրիշ մեջ էական մոմենտ է հանդիսանում
նույնպես ցեղութան (հատածը), որը պարտադիր բառահատում է
երրորդ կամ չորրորդ ոտի ներսում. այսպես, ներքև բերվող «Իլիա-
կանի» առաջին տողում ցեղութան գտնվում է երրորդ ոտի առաջին

Երկար վանկից հետո thea և Pelēiādeo բառերի միջև: Ցեզուրացի
 օգնությունը կազմվում է՝ առողջ երկու մասի բաժանող՝ ուրիշիկ
 շարժման հապաղում, որն զգացնել է տալիս, որ այդ մասերն
 ինքնուրույն չեն, այլ պատկանում են միասնական ամբողջին:
 էպիկական ոտանավորի մեջ ուրիշի հարստությունն ու բազմազա-
 նությունը կարելի է զգալ, հարկավ, միայն բարձր ընթերցման
 ժամանակ, և հոմերոսյան էպոսը՝ ռապսոդի կատարումը ենթա-
 դրում է լսարանի առաջ: Ընդհանուր առմամբ հետագայի հունա-
 կան ամբողջ գեղարվեստական գրականությունը ևս նկատի ունի
 բարձր ընթերցում. այդ միշտ պետք է նկատի առնի մեծ ժամա-
 նակի ընթերցողը, որն քննադատ է «իր մեջ» կարդալուն:

Անտիկ հեկղամեաբուժ անտիկ դակտիլների և դաշնաշեշտերի:

այդ հերթագայությանը համապատասխանորեն, ռուսական հեկ-
 ղամետրում շեշտերի միջև ընդունվում է միավանկ ընդմիջումներ,
 քացի սովորական երկվանկանիներից (դակտիլա-քորեական հեկ-
 ղամետր): «Իլիականի»՝ Menin äelde, thea, Pēleia^vdeo Aehi^vleos
 (դաշնաշեշտը երրորդ ոտում) այս առաջին տողը Գնեդիշի թարգ-
 մանությամբ հետևյալ կերպ է հնչում՝ Гнѣв. богѣвъ, воспой Ахил-
 леа. Пелеева china (առաջին ոտը՝ քորեյ):

Հոմերոսյան ոտանավորը, ինչպես և ընդհանրապես անտիկ
 տաղաչափությունը, հանգեր չի օգտագործում:

6. ՀՈՄԵՐՈՍՅԱՆ ՀԱՐՅՐ

Քանի դեռ երգի ստեղծագործությունն անջատված չէր կատա-
 րումից, և հնչած երգը չքանում էր անհետ, աեղ-իմպրովիզատորի
 քանաստեղծական անհատականությունը կորչում էր կոլեկտիվ
 էպիկական ստեղծագործության ընդհանուր հեղեղում: Էպոսի
 ռապսոդիկ ստադիայում, շատ թե քիչ հաստատուն տեքստերի
 կատարման ժամանակ, կարող էր արդեն հարց ծագել տվյալ
 տեքստի «հեղինակի» մասին, հերոսական ասքերին որոշ գե-
 ղարվեստական ձևակերպում տվող պոետի մասին: Առա-
 ջին պահերում, սակայն, պոետի անունն առանձնապես հե-
 տաբերություն չի առաջացնում և շուտ էլ մոռացվում է: Էպիկա-
 կան պոեմները հաճախ անանուն են մնում, շնայած ֆիքսված
 գրավոր տեքստերի առկայության. այդպիսիք են, օրինակ, հին
 ֆրանսիական «Երգ Ռոլանդի մասին» կամ գերմանական «Երգ Նի-
 թելունդների մասին»:

«Իլիականը» և «Ոդիսականը» անտիկ տրագիդիայում կապված
 են պոետի՝ Հոմերոսի որոշակի անվան հետ:

«Իլիականի» և «Ոդիսականի» ենթադրյալ հեղինակի մասին
 անտիկ աշխարհը ճշգրիտ տեղեկություններ չունեւ: Հոմերոսը լե-
 գենդար դեմք էր, որի կենսագրության մեջ ամեն ինչ մնում էր վի-
 ճելի: Հայտնի է անտիկ երկտող մի ոտանավոր «յոթ քաղաքների»
 մասին, որոնք իրենց են վերագրում Հոմերոսի հայրենիք լինելու
 պատիվը: Իրականում այդ քաղաքների թիվը յոթից ավելի շատ էր,
 քանի որ այդ ավանդության տարբեր վարիանտներում «յոթ քա-
 ղաքների» անունները զանազան կերպ են հաշվվում: Պակաս վի-
 ճելի չէր Հոմերոսի նաև կյանքի ժամանակը. անտիկ գիտնական-
 ները տարբեր թվականներ էին տալիս՝ սկսած մ. թ. ա. XII դա-

քից և վերջացրած VII դարով: Այն, ինչ որ պատմվում է նրա
 Կյանքի մասին, ֆանտաստիկ է՝ խորհրդավոր, արտամոռնական
 վարքով ծնվելն աստծուց, էպոսի առասպելական պերսոնաժների
 հետ անձնական ծանոթությունը, Թափառումն այն քաղաքներում,
 որոնք Հոմերոսին իրենց քաղաքացին էին համարում, Հոմերոսից
 գողացած երկերի ձեռագրերը, որոնց հեղինակության մասին վե-
 ճեր գոյություն ունեին՝ այս բոլորը կենսագիրների, տիպիկ հնա-
 րումներն էին, կենսագիրներ, որոնք ջանում էին որևէ բանով
 չբացնել Հոմերոսի կենսագրությունը, երբ բացակայում էր որևէ
 հաստատուն ավանդություն: «Հոմերոս» անունն ինքը, որը լիովին
 ըմբռնելի է որպես հունական հատուկ անուն, հաճախ մեկնա-
 բանվում էր, և՛ հին դարերում, և նոր ժամանակներում, իբրև հա-
 սարակ անուն. այսպես, աղբյուրները հաղորդում են, որ փոքր-
 ասիական հույների մոտ «Հոմերոս» բառը նշանակում էր կույր:
 Ավանդությունը պատմում է Հոմերոսի կույր լինելու մասին, և ան-
 տիկ արվեստի մեջ միշտ նա պատկերվում է կույր ծերուկի տես-
 քով: Հոմերոսի անունը գրեթե հավաքական բնույթ ուներ էպիկա-
 կան պոեզիայի համար: Բացի «Իլիականից» և «Ոդիսականից»
 Հոմերոսին վերագրվում էին բազմաթիվ այլ պոեմներ, որոնք
 մտնում էին ռապսոդների ռեպերտուարի մեջ: Հոմերոսի անունով
 մեզ է հասել էպիկական օրհներգների և բանաստեղծությունների
 մի ժողովածու: V դարում մ. թ. ա., պատմական քննադա-
 տության առաջանալու հետ միասին, դանազան խորհրդածություն-
 ների հիման վրա, սկսում են «իսկական» Հոմերոսին զատել ոչ-
 իսկականից: Այդ քննադատության հետևանքով Հոմերոսին են
 համարվում միայն «Իլիականը» և «Ոդիսականը», ինչպես և
 մեզ չհասած տխմար-հերոսի մասին պարոդիկ «Մարգիտ» պոե-
 մը: Ավելի ուշ ժամանակներում առանձին անտիկ գիտնական-
 ներ այն միտքն էին արտահայտում, որ «Իլիականը» և «Ոդիսա-
 կանը» տարբեր հեղինակների են պատկանում, և նրանք Հոմերո-
 սին վերագրում էին միայն «Իլիականը»: Գերակշռում էր, սա-
 կայն, հակառակ կարծիքը, որը Հոմերոսի անունը կապել էր եր-
 կու պոեմների հետ: Պաթետիկ «Իլիականի» և ավելի հանդարտ
 «Ոդիսականի» միջև եղած ոճերի տարբերությունը բացատրում
 էին նրանով, որ Հոմերոսն «Իլիականը» կազմել է երիտասարդ
 ժամանակ, իսկ «Ոդիսականը» իր կյանքի վերջալույսին: Ոչ ոք
 կասկած չէր տածում, որ պոեմներից յուրաքանչյուրն անհատ
 պոետի ստեղծագործության պտուղ է հանդիսանում: Վեճը գնում

էր «Իլիական» ստեղծողի և «Ոդիսական» ստեղծողի անձերի՝
Հոմերոսի մասին միայն: Կասկած չէր ծագում Հոմերոսի
պատմական գոյութեան, ինչպես և այն մասին, որ նա գոնե
«Իլիական» հեղինակն է:

Ենեւելով Հոմերոսյան էպոսի միանձնյա հեղինակի (կամ եր-
կու հեղինակների) մասին դրույթից, անտիկ քննադատութեանը,
սակայն, իրավունք էր համարում այլ հարց դնել՝ արդյո՞ք իրենց
նախնական տեսքով են պոեմները պահպանուիլ: Անտիկ ֆիլոլոգ-
ները, հրատարակելով և մեկնաբանելով Հոմերոսին, պոեմներում
նկատում էին բազմաթիւ սլուծեալին անհարիւրութիւններ, հա-
կասութեաններ, կրկնողութեաններ, ոճական անհամեմատելիութեան-
ներ: Շատ քերն էին համարձակում այդ բացերը հեղինակին՝
Հոմերոսին վերագրել: Հնրի պատկերացման մեջ Հոմերոսը միշտ
մնում էր որպէս մեծագույն պոետ, «Իլիական» ու «Ոդիսական»
որպէս էպոսի անհասանելի նմուշներ: Բացերի պատճառը, ուստի,
գտնում էին տեքստերի վատ պահպանման մեջ: Գիտնական հրա-
տարակիչներն իրենց պարտքն էին համարում մաքրել պոեմների
տեքստերը, հեռացնելով կամ գոնե նշելով կասկածելի տեղերը: Այդ-
պէս է վարվել, օրինակ, Հոմերոսի հռչակավոր հրատարակիչ և մեկ-
նաբան՝ Արիստարքոսը (մոտավորապէս 217—145 թ. թ.): Անտիկ
քննադատութեան մի այլ հոսանք առաջարկեց հարցի ամէլի արմա-
տական լուծում: Տեղեկութիւններ կային, որ Պիսիստրատոսը պան-
աթենական տոնակատարութիւնների ժամանակ Հոմերոսյան
պոեմների ռասպոդիկ կատարում մտցնելով, հոգ տարած նաև
որոշ պաշտոնական տեքստ հաստատելու մասին: Պիսիստրա-
տոսի ժամանակ կատարած խմբագրական աշխատանքների հետ
կապում էին, օրինակ, մի քանի ամէլացումներ, որոնք վերա-
բերվում էին Աթենքի փառաբանութեանը: Մյուս կողմից, անտիկ
գիտնականները նկատում էին, որ Հոմերոսյան հերոսները չեն օգ-
տագործում դպրութիւնը, որ Տրոյական պատերազմի դարաշրջա-
նից զբաւոր հուշարձաններ չեն մնացել: Այդ գիտումների կապակ-
ցութեամբ, «Իլիական» և «Ոդիսական» պիսիստրատոսյան խմ-
բագրութեան մասին ամանդութեանը նոր ձև ստացաւ. Հոմերոսը
չէր գրում, և նրա երկերը միայն բանավոր, երգիչների հի-
շողութեան մեջ են պահպանուիլ, իբրև առանձին երգեր. Պի-
սիստրատոսի ժամանակ այդ իրարից անջատված երգերն ի մի
են հավաքուիլ: Այդ տեսակետից Հոմերոսյան պոեմների տեքստը
երեք էտապ է անցել՝ ամբողջական և ավարտված Հոմերոսի բն-

րանում, նա տարաբաժանվել և աղճատումների է ենթարկվե-
ռապսոդների կողմից, վերջապես, պիսիստրատոսյան խմբագրու-
թյունը վերականգնել է կորսված ամբողջականությունը, արդեն
հնարավորություն չունենալով վերացնելու տոանձին երգերի միջև
եղած հակասությունները, որոնք կուտակվել էին դրանց բանավոր-
հաղորդման ժամանակաշրջանում: Ենթադրվում էր նույնպես,
որ պիսիստրատոսյան խմբագիրները տեքստի մեջ մտցրել են Հո-
մերոսի այնպիսի երգեր, որոնք պոեմների կազմին չէին վերա-
բերվում, որ, օրինակ, «Իլիականի» 10-րդ գիրքը, ինքնին ինքնու-
րույն երկ է հանդիսանում: Այդ արժատական հիպոթեզները, սա-
կայն, քիչ կողմնակիցներ էին գտնում և մեզ հայտնի են, դժբախ-
տաբար, միայն հատվածորեն:

Պոեմների սկզբնական ամբողջականության մասին ընդհան-
րապես կասկած չէր ծագում: Հոմերոսյան էպոսը գեղարվեստա-
կան ստեղծագործության օրինակ և նորմա համարելով, հետագա
պոետների համար «նմանելու» և «մրցակցության» առարկա հա-
մարելով, անտիկ միտքը չէր կարող հրաժարվել սկզբնական կա-
տարելության մասին իր ունեցած պատկերացումից, հետևաբար
նաև յուրաքանչյուր պոեմի ավարտվածության պատկերացումից:
Այդ դիրքերումն էլ գտնվում էին վերածնության տեսաբաններն
ընդհուպ մինչև XVI դարը:

XVII դարի կլասիցիզմի դարաշրջանում բացասական վերա-
բերմունք զարգացավ Հոմերոսի պոեմների հանդեպ, և դրա-
կան քննադատությունը դրանց մեջ 'ամեն տեսակի պակասու-
թյուններ էր գտնում, գլխավորապես կլասիցիզմի կողմից հաս-
տատված էպիկական կոմպոզիցիան չպահպանելու տեսակետից:
«Իլիականում» նկատում էին «միասնական պլանի», «միասնական
հերոսի» բացակայություն, կրկնողություններ և հակասություններ:
Արդեն այդ ժամանակ արբա դ'Օբինյակը ապացուցում էր, որ
«Իլիականը» մի միասնական ամբողջություն չի հանդիսանում և
իրենից ներկայացնում է ինքնուրույն, Տրոյայի պաշարման մասին
միմյանց հետ չկապակցված երգերի մեխանիկական միացություն,
որ գոյություն չի ունեցել մի Հոմերոս, այլ բազում «Հոմերոսներ»,
այսինքն կույր երգիչներ են եղել, որոնք կատարելիս են եղել այդ
երգերը: Դ'Օբինյակի գաղափարները հաջողություն չունեցան ժա-
մանակակիցների մոտ՝ «բանավոր» ստեղծագործության պրոբլեմ-
ներին կլասիցիզմի պոետիկան արհամարհանքով էր վերաբերվում:

«Հոմերոսյան հարցի» առաջին խիստ զիտական դրոմը պատկանում է Ֆրիդրիխ-Ավգուստ Վոլֆին, որը 1795 թ. հրապարակեց «Հոմերոսի ներածությունը» (Prolegomena ad Homerum): Վոլֆը գրում էր ժողովրդական պոեզիայի հանդեպ արդեն բարձրացած հետաքրքրության պայմաններում, մի հետաքրքրություն, որ զարգացավ Անգլիայում և Գերմանիայում Լուսավորության դարաշրջանում: Գրականության և էսթետիկայի մեջ կլասիցիզմին թշնամական ուղղությունը հավաստում էր խոր, սկզբունքային այն տարբերությունը, որ կար ժողովրդական «բնական» և գրքային «արհեստական» էպոսների միջև: Հոմերոսի պոեմները վերագրում էին առաջին կատեգորիային: Գերմանական պոետ և քննադատ Հերդերը (1744—1803) Հոմերոսին համարում էր «ժողովրդական պոետ», իմպրովիզատոր, որի երգերը հետագայում գրի են առնվել հետագա երգիչների բերանից: Դարաշրջանի առաջատար գրողներին և մտածողներին արտահայտած այդ գաղափարներին Վոլֆը փորձեց պատմական ղոկումենտավորված հիմնավորում տալ: Հոմերոսյան պոեմների միասնության մասին տրադիցիոն պատկերացումների դեմ նա երեք արգումենտ է բերում. 1) հույների մեջ զպրության համեմատաբար ավելի ուշ զարգանալը, որը նա վերագրում է VII—VI դ. դ. մ. թ. ա., 2) անտիկ հաղորդումները Պիսիստրատոսի օրոք պոեմների գրի առնելու մասին, 3) պոեմների մեջ առանձին ավելացումները և հակասությունները: Գրերի բացակայության ժամանակ մեծ պոեմներ ստեղծելու անհնար լինելը* և գրանց անկարևորությունը այն դարաշրջանում, երբ պահանջվում էին սեղանի կարճ երգեր ի պատիվ աստվածների և հերոսների, Վոլֆին բերում են այն համոզման, որ «Իլիականը» և «Ոդիսականը» այլ բան չեն, քան առանձին երգերի ժողովածու: Այդ երգերը պահպանվել են ռապսոդների հիշողության մեջ և գրի են առնվել միայն Պիսիստրատոսի օրոք, այդ ժամանակ էլ որոշ խմբագրական աշխատանք է կատարվել դրանք միավորելու գործում: Վոլֆը չի ժխտում պոեմների միասնությունը և ամբողջականությունը, բայց համարում է, որ այդ միասնությունը գտնվում է արդեն հենց նյութի մեջ՝ առատպելում, և ուստի պոեմների մի հեղինակի մասին

* Հին երգիչների ռապսոդարի տարողությունը Վոլֆն ավելի փոքր է պատկերացնում, քան իրոք դա լինում է գիր շունեցող հասարակություններում. երգիչներն իրենց հիշողության մեջ պահում են մեծ քանակով տեքստեր, տառնյալ հաղարավոր տողի շափով:

ենթադրութիւն չի պահանջվում: Այնուամենայնիւ, հնարավոր է համարում, որ պոեմների մեջ մտած առանձին երգերի մեծամասնութիւնը պատկանում է մի երգչի, որին նա անվանում է Հոմերոս: Հետագա երգիչները կազմել են մի շարք այլ երգեր, որոնք պահպանվում էին ռապսոդիկ ավանդութիւններում իսկական Հոմերոսի հետ միասին և նրա հետ միավորվեցին Պիսիստրատոսի օրոք: Վոլֆի այս վերջին կռահումը մի կոմպոզիտ, մի զիջում է տարդիցիային և չի բխում նրա հիմնական փաստարկումներից:

Արդեն 1796 թվին գերմանական ռոմանտիկ Ֆր. Շլեգելը զարգացնելով Հերդերի և Վոլֆի դրույթները, հետևողական եզրակացութեան հանգեց՝ պոեմների գեղարվեստական ամբողջականութիւնը կապված է ոչ թե անհատ հեղինակի ստեղծագործական դիտավորութեան հետ, այլ «ստեղծագործող ժողովրդի» միասնութեան հետ: Այլ խոսքով՝ հոմերոսյան էպոսը ժողովրդական պոետների կողմից ստեղծագործութեան արդյունք է հանդիսանում:

Վոլֆի աշխատութեան հանդես գալուց հետո «հոմերոսյան հարցի» հետազոտողները բաժանվեցին երկու բանակի՝ «վոլֆականներ» կամ «անալիտիկներ», որոնք հոմերոսյան պոեմների առանձին մասեր տարբեր երգիչների հշուտած էին համարում, և «ունիտարներ», որոնք պաշտպանում էին Հոմերոսի «միակ» լինելը:

Գիտութեան հետագա զարգացմամբ՝ Վոլֆի, հօգուտ իր տեսութեան, առաջ քաշած հիմնական փաստարկումներից մեկը միանգամայն սխալ ճանաչվեց, այն է՝ նրա հայացքը հունական դպրութեան ավելի ուշ զարգացման վերաբերյալ: Հունական արձանագրութեանների բնագավառում արած հայտնագործութիւնները ցույց տվին, որ դպրութեանը հույներին քաջ ծանոթ էր VII—VI դարերից տակաւին շատ ավելի առաջ և արդեն VIII դ. ծաղկուն գործածութեան մեջ էր այն: «Իլիականի» և «Ոդիսականի» դարաշրջանը չի կարող դիտվել որպէս գրերի բացակայութեան ժամանակ: Մյուս կողմից, պարզվեց, որ պիսիստրատոսյան խմբագրութեան մասին հաղորդումները նշանակալի չափով իրենցից ներկայացնում են ուշ անտիկ շրջանի գիտնականների հորինածը և հիմք չեն տալիս Պիսիստրատոսի օրոք տեքստերի վրա կատարած աշխատանքի մեջ տեսնել հոմերոսյան պոեմների առաջին դրանցում: Հոմերոսյան հարցի ծանրութեան կենտրոնը անցավ Վոլֆի երրորդ արգումենտին, որը հենց իր կողմից ամենից քիչ էր մշակ-

վել՝ պոեմների առանձին մասերի միջև հակասություններին և անհարիրությանը: Վոլֆականները, երևան հանելով այդ հակասությունները, ջանում էին «Իլիականի» և «Ոդիսականի» մեջ առանձնացնել նրանց բաղադրիչ մասերը և նկարել համերոսյան էպոսի ծագման պատկերը:

XIX դ. 30-ական թվականներին վոլֆականների մեջ ձևակերպվեց երկու ուղղություն: Դրանցից մեկը համերոսյան պոեմներում տեսնում էր տրոյական ցիկլի ասքերի-թեմաներով միմյանցից անկախ էպիկական բանաստեղծությունների մեխանիկական միավորում: Այդ միտքն ամենացայտուն արտահայտություն գտավ Ալաիմանի «երգի տեսության» մեջ (1837). նա գտնում էր, որ «Իլիականը» կազմված է 18 ինքնուրույն փոքր շափերի երգերից: Այդ երգերից ոչ մեկը ավարտված ամբողջություն չի հանդիսանում, շատերը ոչ սկիզբ, ոչ էլ վերջ ունեն, բայց այդ հանգամանքը կախմանին չէր հուզում. նա կարծում էր, որ ժողովրդական ասքերը հանրահայտնի, ամուր և հաստատուն սյուժե ունեն և ժողովրդական երգիչը կարող է սկսել սյուժեի շարժման ցանկացած մոմենտից և ավարտել ցանկացած մոմենտով: Այդ նույն ուղղության մյուս տարատեսակությունն այսպես կոչված «կոմպիլացիաների տեսությունն» է, որը համերոսյան պոեմներում տեսնում էր ոչ թե երգեր, այլ մեծ շափերի միավորներ՝ «մանր էպոսների» միավորում: Այսպես, ըստ Կիրլսգրաֆի (1859) «Ոդիսականը» չորս ինքնուրույն պոեմների «մշակումն է»՝ Տելեմաքոսի ճանապարհորդության մասին պոեմի, Ոդիսևսի թափառումների մասին երկու պոեմների և, վերջապես, Ոդիսևսի հայրենիք վերադառնալու մասին պոեմի: «Մանր էպոսը» այդ տեսակետից երգի և մեծ պոեմի միջանկյալ օղակն է հանդիսանում:

Երկրորդ ուղղությունը Հերմանի ստեղծած «նախասկզբնական կորիզի տեսությունն» է (1832): Այդ տեսության համաձայն «Իլիականը» և «Ոդիսականը» ծագել են ոչ թե որպես ինքնուրույն երգերի միավորություն, այլ որպես ընդլայնում որոշ «կորիզի», որն իր մեջ պարունակում էր պոեմների սյուժեի բոլոր հիմնական մոմենտները: «Իլիականի» հիմքում ընկած է «պրա-Իլիականը», «Ոդիսականի» հիմքում՝ «պրա-Ոդիսականը», թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը ոչ-մեծ էպոսներ են եղել: Հետագայի պոետներն ընդլայնել և լրացրել են այդ էպոսները, մուծելով այնտեղ նոր նյութ. երբեմն ծագել են միևնույն էպիզոդի զուգընթաց խմբագրություններ: Միշարք հաջորդական «ընդլայնումների» հետևանքով «Իլիականը» և «Ոդիսականը»

Այդ աճեցին VI դ. մոտ մինչև այն չափերը, ինչպիսի ծավալով մինչև այժմ դրանք մեզ հայտնի են: Հակասություններն էպոսի մեջ ստեղծվել են զանազան հեղինակների կողմից՝ «ընդլայնման» պրոցեսում, բայց պոեմներից յուրաքանչյուրի մեջ հիմնական «կորիզի» առկայությունն ապահովել է միասնության որոշ տարրերի պահպանում:

Ի հակադրություն այդ բոլոր տեսությունների, ունիտարները (միանձնականները) առաջին պլան էին քաշում զուգ պոեմների միասնության և գեղարվեստական ամբողջականության մոմենտը, իսկ մասնավոր հակասությունները բացատրում էին հետագայի լրացումներով և աղճատումներով: Վճռական ունիտարների թվին պատկանում էր Հեգելը (1770—1831): Ըստ Հեգելի կարծիքի, հոմերոսյան պոեմները «կազմում են ճշմարիտ, ներքուստ սահմանափակված էպիկական ամբողջականություն, իսկ այդպիսի ամբողջությունը ընդունակ է ստեղծել միայն առանձին անհատը: Միասնության բացակայության և համապատասխան տոնով կազմված տարրեր ռապսոդիաների պարզ միավորման մասին պատկերացումը՝ հակադեղարվեստական և բաբրարոսային պատկերացում է»: Հեգելը հոմերոսին պատմական անձնավորություն էր համարում:

Հոմերոսյան պոեմների ծագման պրոբլեմը մինչև այժմ մնում է առեղծված: «Հոմերոսյան հարցի» այժմյան վիճակը կարելի է ամփոփել հետևյալ դրույթներով.

ա) Անկասկած է, որ «Ելիականի» և «Ողիսականի» նյութի մեջ կան տարբեր ժամանակների շերտեր՝ սկսած «միկենյան» դարաշրջանից ընդհուպ մինչև VIII—VII դ. դ. մ. թ. ա.: Այն հանգամանքը, որ հոմերոսյան էպոսը մի շարք հիշողություններ է պահպանել այն ժականակի մասին, որի վերաբերյալ հետագա հույները դրավոր աղբյուրներ չունեին, վկայում է բանավոր էպիկական ավանդության անընդհատության մասին: «Միկենյան» ժամանակներին վերաբերող երգերը հաղորդվում էին սերնդեսերունդ, փոփոխվելով, լրացվում էին նոր նյութով, հյուսվում էին միմյանց հետ: Հունական հերոսական սոսքերի բազմալարյան պատմությունը, դրանց թափառումները և եվրոպական Հունաստանից փոքրասիական առափնյան անցնելը, էոլացիների և հոնիացիների էպիկական ստեղծագործությունը՝ այդ բոլորը շերտավորմամբ դասավորվել է էպոսի սյուժետային նյութի և ոճի մեջ, ինչպես և հոմերոսյան հասարակության պատկերի մեջ: Սակայն

այդ շերտավորումները պոեմներում, ընկած չեն անընդհատ զանգվածով. սովորաբար դրանք խաչտաբզեաորեն խառնված են միմյանց հետ:

բ) Նույնքան էլ անկասկած են միասնության տարրերը, որոնք պոեմներից յուրաքանչյուրը հյուսում են որպես գեղարվեստական մի ամբողջություն: Այդ միասնությունը դրսևորվում է ինչպես սյուժեի կառուցվածքում, այնպես էլ գործող անձանց պատկերավորման մեջ: Եթե «Իլիականը» Տրոյական արշավանքի կամ Աքիլեսի սխրագործությունների մասին երգերի մի ցիկլ լիներ, ապա նա իր մեջ կպարունակեր Տրոյայի կամ Աքիլեսի մասին ամբողջ ասքի հաջորդական շարադրանքը և կավարտվեր եթե ոչ Տրոյայի հրդեհով, ապա, գոնե, Աքիլեսի մահով: Այնինչ «Իլիականը» սահմանափակված է «Աքիլեսի զայրույթի» շրջանակներով, այսինքն ոչ երկարատև սյուժեի մեկ էպիզոդով, և այդ էպիզոդի սահմաններում ծավալում է մի հսկայական գործողություն: Երգային ցիկլերին այդպիսի կոմպոզիցիոն եղանակը հատուկ չէ: Երբ Պատրոկլեսի և Հեկտորի թաղումով «զայրույթի» բոլոր հետևանքները վերջացած են, պոեմն ավարտվում է: «Իլիականի» ամբողջականությունը ձեռք է բերվում գործողության ընթացքը երկու մոմենտի ենթարկելով. «Աքիլեսի զայրույթը» հնարավորություն է տալիս մի շարք այլ դեմքեր առաջ քաշել ինչպես աքեացիների, այնպես էլ տրոյացիների, որոնք գործում են նրա բացակայությամբ և միաժամանակ հնարավորություն է տալիս պոեմի կենտրոնական դեմք դարձնել Աքիլեսին: մյուս կողմից «Ջևսի վճիռը» բացատրում է աքեացիների անհաջողությունը և օլիմպիական պլանի ներմուծումով զանազանակերպում է գործողությունը: Միասնության մոմենտներն ավելի ցայտուն արտահայտված են «Ոդիսականում», ուր այն պայմանավորված է «ամուսնու վերադարձի» մասին սյուժեի ամբողջականությամբ, և նույնիսկ պոեմի համեմատաբար այնպիսի մեկուսի մասը, ինչպիսին Տելեմաքոսի ուղեվորովն է, ինքնուրույն ամբողջի բնույթ չունի: Կարճատև էպիզոդի շրջանակներում հսկայական գործողություն ծավալելու մեթոդը գործադրված է նաև «Ոդիսականում»: պոեմն սկսվում է այն մոմենտում, երբ Ոդիսևսի վերադարձն արդեն մոտ է, և բոլոր նախորդող դեպքերը, Ոդիսևսի թափառումները, որ պատմում է ինքը հերոսը, ինչպես նրա պատմությունը և փեակեսների մոտ խնձույթի ժամանակ, համապատասխանում է հեքիաթային երկրների մասին պատմումի տրադիցիոն

ձևին: Գործող անձանց կերպարները երկու պոեմներումն էլ հետեւ-
վողականորեն զարգացվում են գործողության ամբողջ տևողության
ժամանակ և աստիճանաբար զրուստրվում են գործողության ըն-
թացքում. այսպես, Արիլեսի կերպարը՝ պատկերված «Իլիականի»
1-ին գրքում՝ ավելի ու ավելի բարդանում է, հարստանալով նոր
գծերով 9, 16 և 24-րդ գրքերում:

դ) Առաջատար գեղարվեստական մտահղացման առկայու-
թյան զուգընթաց, և՛ «Իլիականում», և՛ «Ոդիսականում» կարելի
է նկատել մի շարք անկապակցություններ, հակասություններ,
սյուժեի շարժման մեջ թերի թողնված մոտիվներ և այլն: Էպոսի
այդ հակասությունները, դոնե իր մեծ մասով, բխում են պոեմների
մեջ միավորված տարատեսակ նյութից, որը միշտ չէ որ լիակա-
տար համապատասխանության է բերված գործողության հիմնա-
կան ընթացքի հետ: Գործողության համակենտրոնացման ճեղ-
տումը երբեմն հանգում է սիտուացիայի անկայունության:
Այսպես, «Իլիականի» 3-րդ գրքի տեսարանները (Պարիսի մենա-
մարտը Մենելայոսի հետ, պարսպից դիտելը) ավելի տեղի
կլինեին Տրոյայի պաշարման սկզբին, քան պատերազմի 10-րդ
տարում, որին հարմարեցված է «Իլիականի» գործողությունը:
Հոմերոսյան պատմումի մեջ հաճախ հաջողվում է երևան հանել
սյուժեի ավելի վաղագույն ստադիաների մնացորդներ, որոնք չեն
վերացված հետագա վերամշակմամբ. «Ոդիսականի» հիմքում ըն-
կած հեթաթալին նյութերը, օրինակ, նշանակալի վերամշակման
են ենթարկվել՝ կոպիտ—հրաշքային մոմենտները մեղմացնելու
նպատակով, բայց սյուժեի նախկին ձևից պահպանվել են այն-
պիսի հետքեր, որոնք այժմյան «Ոդիսականի» կոնտեքստում
զգացվում են իբրև «հակասություններ»:

դ) Մանր երգը մեծ պոեմի նախորդն է եղել, բայց պոեմը
երգերի մեխանիկական միավորություն լինելու վերաբերյալ հա-
յացքը, որն առաջադրել է «երգային տեսությունը»՝ սխալ է: Եր-
գային տեսությունը ոչ միայն չի կարող բացատրել հոմերոսյան
պոեմների գեղարվեստական ամբողջականությունը, այլև այն
հակասում է էպիկական երգերի բոլոր դիտումներին այն ժողո-
վուրդների մոտ, ուր այդ երգերը մեզ են հասել գրի առնված
կամ պահպանվում են կենցաղի մեջ: Երգը միշտ ունենում է
ավարտված սյուժե, որը նա մինչև վախճան է հասցնում: Լաի-
մանի այն հայացքը, որով իբր թե երգիչը կարող է իր երգն
ընդհատել սյուժեի զարգացման ցանկացած մոմենտում, իրակա-

նության չի համապատասխանում: «Մեծ» էպոսի և «մանր» երգի միջև եղած տարբերությունը ոչ թե սյուժեի ավարտվածության աստիճանն է, այլ նրա ծավալվածության, արտահայտված պատմումի բնույթի մեջ: Էպոսում, երգի համեմատությամբ, ստեղծվում է ընդարձակ պատմումի նոր տիպ՝ բարդացած գործողությանմբ, շատ ավելի մեծ քանակով դեմքերի դրսևորումով, հանգամանքների ընդարձակ նկարագրությամբ և հերոսների հոգեկան ապրումների բացահայտությամբ՝ նրանց մտորումների և խոսքի մեջ: «Արիստի դայրույթը» կարող էր երգի սյուժե ծառայել, բայց «Իլիականի» պատմումն ամբողջությամբ և էպիզոդների մեծամասնության պատմումը վերաբերվում է ոչ թե երգի, այլ «ընդարձակ» ոճին: Հոմերոսյան տիպի պոեմում էպիկական ստեղծագործությունը, երգի համեմատությամբ, բարձրանում է ավելի բարձր աստիճանի, և այն չի կարող ծաղկել երգերի մեխանիկական միավորումից: Ստեղծվելով երգերի նյութի հիմքի վրա, պոեմն այդ նյութի ստեղծագործական վերամշակումն է, ավելի բարձր կուլտուրական աստիճանի և ավելի բարդ էսթետիկական պահանջների համապատասխան:

ե) Առաջատար գեղարվեստական մտահղացման և նյութի տարաձայնությունը հոմերոսյան պոեմներում, տարբեր բացատրությունների հնարավորություն է տալիս: Այդ տարաձայնությունը կարող էր հանդես գալ այն բանի հետևանքով, որ մանր չափի «պրա-Իլիականը» և «պրա-Ոդիսականը», որոնք պարունակելիս են եղել հիմնական մտահղացումը, հետագայում զանազան վերամշակումների և ընդլայնումների են ենթարկվել («կորիդի» տեսությունը): Ի հակադիր դրան ունիտարության հիպոթեզը ենթադրում է, որ իրենց այժմյան ձևն ստացած պոեմների գեղարվեստական մտահղացումը, պոեմների պատմության մեջ՝ արդեն վերջին ստադիան է հանդիսանում, այսինքն, որ պոեմներից յուրաքանչյուրն ունի իր ստեղծագործողը, որը վերամշակել է հինավուրց նյութը, ենթարկելով այն իր միտումին, քայց ի վիճակի չի եղել վերացնելու իր կողմից օգտագործված նյութի տալանտության բոլոր հետքերը: Շատ տարածված է նաև այն կարծիքը, որ «Իլիականը» և «Ոդիսականը», արդեն իբրև մեծ պոեմներ, լրացվել են մի շարք նոր էպիզոդներով: Հոմերո-

այսինքն է պոսի հյուսիսը և իսկ իրեն ապամոխրումը, այսպիսով, ճիշտ է վիճելի*:

7. ՀՈՄԵՐՈՍՅԱՆ ԱՐՎԵՍԵՐ

Հոմերոսյան պոեմները էպոպեայի կլասիկ օրինակներ են, այսինքն, ֆոլկլորային երգի ստեղծագործության հիմքի վրա հո-
ջինվող էպիկական մեծ պոեմի օրինակներ: Դրանց գեղարվեստա-
կան արժանիքներն անխզելիորեն կապված են հասարակական զար-
գացման այն ոչ-բարձր ստադիայի հետ, ուր դրանք ծագել են:
«Գեղարվեստի նկատմամբ հայտնի է, — ասում է Մարքսը, —
որ նրա ծաղկման որոշ շրջաններն ամենեին չեն համապատաս-
խանում հասարակության ընդհանուր զարգացմանը, հետևաբար
նաև նրա նյութական հիմքի զարգացմանը, որը մի տեսակ կազ-
մում է հասարակության կազմակերպության կմախքը: Օրինակ՝
հույները արդիական ժողովուրդների համեմատությամբ կամ թե
Ծեքսպիրը: Գեղարվեստական որոշ ձևերի, օրինակ՝ էպոսի մասին
ընդունված է նույնիսկ, որ նրանք երբեք այլևս չեն կարող ստեղծ-
վել համաշխարհային զարաշրջան կազմող իրենց կլասիկ
կերպարանքով, հենց որ սկսվեց գեղարվեստական արտադրու-
թյունն իբրև աշխատանք, և որ աշխատող հենց գեղարվեստի բնա-
ղավառում նրա որոշ խոշոր նշանակություն ունեցող ձևերը հնա-
բավոր են միայն գեղարվեստական զարգացման համեմատաբար
անզարգացած աստիճանում»*: Հասարակական զարգացման աս-
տիճանը, որին վերաբերում է հոմերոսյան էպոսը, էնգելսը բնո-
յոշել է որպես տոհմային կարգերի կործանման և առանձին ան-
ձանց հարստության աճի զարաշրջան, որը նախորդել է պետու-
թյան ծագելուն: Այդ սոցիալական հարաբերությունների ֆոնի վրա
պարզորոշվում են հոմերոսյան պոետիկայի հիմնական առանձնա-
հատկությունները:

Հոմերոսյան արվեստն իր ուղղությամբ ռեալիստական է, բայց
այդ տարերային, պոիմիտիվ ռեալիզմ է:

* Այս գրքի հեղինակն իր անձնական հայացքներով՝ «Հոմերոսյան հարցի»
վերաբերյալ՝ ունիտար հիպոթեզի կողմնակից է: Ունիտար տեսակետը նա անց
է կացրել Գեռգիի թարգմանությամբ «Ելիականի» և Ժուկովսկու թարգմանու-
թյամբ «Ոդիսականի» նոր հրատարակության ներածական հոդվածներում և կո-
մենտարիաներում (Academia, 1935):

** Ա. Մարքս, Քաղաքատնտեսության քննադատության շուրջը, էջ 270:

Այն ժամանակ, երբ ֆուկլորային երգը սովորաբար իր ուշադրութեամբ կենտրոնացնում է քիչ քանակությամբ, հաճախ էլ աղոտ բնութագրված, գործող անձանց վրա, հոմերոսյան պոեմների ծավալվում են անհատական բնավորությունների մի լայնատարած պատկերասրահ: «Մարդիկ միանման չեն», — ասվում է «Ոգիսականում», — «դրանք սիրում են մի բան, ուրիշները՝ մի ուրիշ բան» (գիրք 14, տող 228) և Մարքսը «Կապիտալ»-ում մեջ է բերում այդ խոսքերը իբրև հակումների և տաղանդների զարգացման համար, աշխատանքի բաժանման վաղագույն ստագիաների պրոգրեսիվ նշանակության իլուստրացիա: Հոմերոսյան բնավորությունները, չնայած հանդես բերած դեմքերի բազմաթիվ լինելուն, միմյանց չեն կրկնում: Գոռոզ Ագամեմնոնը, ռադամիտ և հանդուգն Այաքսը, որոշ չափով անհամարձակ Մենելայոսը, բորբոքվող Դիոմեդեսը, փորձիմաստուն Նեստորը, խորամանկ Ոդիսեոսը՝ իր «կարճակեցությունը» խորապես ու սուր կերպով զգացող և տրագիզմով պարուրված Աքիլեսը, թեթևամիտ գեղեցիկ Պարիսը՝ հայրենի քաղաքի կայուն պաշտպան և նրբազգաց ընտանիքատեր Հեկտորը, տարիքից և անհաշտություններից տառապող ծեր Պրիամոսը՝ «Իլիականի» այս հերոսներից յուրաքանչյուրը ցայտուն կերպով գծված իր դեմքն ունի:

Այգափսի բազմազանություն էլ նկատվում է «Ոգիսականում», ուր նույնիսկ վայրագ «հեռացումները» անհատականացրած բնութագրություն են ստանում: Անհատականացումը տարածվում է նաև իզական դեմքերի վրա՝ կին-ամուսնու կերպարն «Իլիականում» ներկայացնում են Հեկուբան, Անդրոմախան, Հելենեն, «Ոգիսականում»՝ Պենելոպեն, Հելենեն, Արետան, — և այդ բոլոր կերպարներն էլ միանգամայն տարբեր են: Սակայն, չնայած անհատական բնավորությունների բազմազանությանը, հունական էպոսի պերսոնաժները իրենց չեն հակադրում հասարակությանը, մնում են կոլեկտիվ էտիկայի շրջանակներում: Զինվորական քաջությունը, որը փառքի ու հարստության է հասցնում, կայունություն ու քնքնազսպությունը, խորհուրդների ժամանակ իմաստությունը և խոսքի արվեստը, մարդկանց հետ հարաբերության ժամանակ՝ դաստիարակվածությունը և հարգանքը դեպի աստվածները, — տոհմային ավագանու այս բոլոր իդեալներն անսասան են հոմերոսյան հերոսների համար, առաջացնելով նրանց միջև մշտական մրցակցություն:

Տոհմատիրական կոլեկտիվի ներսում անհատն արդեն առան-
ճացել է, բայց կոլեկտիվից դեռ չի կտրվել, և անհատի այդ զա-
թոնքը ավելի թարմ, ավելի ուսուցիչական պատկերավորումն է
առաջել Հոմերոսի մոտ:

Տակավին Հեգելը նկատել է, որ Հոմերոսյան անհատն ազատ
է, և նրա վրա չի ծանրացած պետական հարկապահման ապարատը:
«Այն բոլորը, ինչ որ ավելի ուշ կրոնական ամուր դոգմա կամ քա-
ղաքացիական և բարոյական օրենք է դառնում, դեռ մնում է իբրև
կենդանի մտատրամադրություն, չգատված առանձին անհատից,
իրևե այդպիսին»: Հոմերոսի պատկերած հասարակության մեջ,
էնգելսի խոսքերով, «գոյություն չունեն ժողովրդից անջատված
հասարակական իշխանություն»* և հերոսն իրեն ինքնուրույն է
զգում նույնսիկ այն ժամանակ, երբ նա հետևում է տոհմային
բարոյականության նորմաներին: Անհատն ու հասարակությունը
միմյանց հետ հակասության մեջ չեն գտնվում, և այդ Հոմերո-
սյան դեմքերին տալիս է անհատական կերպարանքի ամբողջու-
թյուն և պայծառություն:

Սակայն, չնայած Հոմերոսյան կերպարների ամբողջ կենսա-
կանությանը և մարդկայնությանը, դրանք ստատիկ են, և նրանց
մատչելի չէ ներքին զարգացումը: Հերոսի բնավորությունը հաս-
տատորեն ֆիքսված է սակավաթիվ հիմնական գծերով և ցու-
ցադրված է գործողության մեջ, բայց այդ գործողության ընթաց-
քում նա չի փոխվում: Ներքին ապրումների վերլուծություն հոմա-
կան էպոսում մենք չենք հանդիպում: Երբ հերոսը տոգորված է
հակասական զգացմունքներով և, վերջապես, կողմնորոշվում է,
պոետը դեռ չի կարողանում պատճառաբանել այդ որոշումը: Դրան
քնորոշ նմուշ կարող է ծառայել «Իլիականի» առաջին գրքի այն
առևտարանը, երբ զայրացած Աքիլեսը տատանվում է, արդյոք հանի
սուրը և սպանի Ագամեմնոնին, թե զսպի իրեն: Նա արդեն դուրս
է քաշում սուրը, բայց այնուհետև վերստին պատշանն է դնում:
Որպեսզի պատճառաբանի տրամադրության այդ փոփոխությունը,
պոետը հարկ է զգում դիմել «աստվածային» միջամտությանը,
անտեսանելի կերպով Աթլենսի մոտ է գալիս Աթենաս աստվածու-

* Էնգելս, Լնտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը,
§ 100:

հին և նրան դրդում է հանդարտության: Հերոսների ապրումները պարզ ու միամիտ են ինչպես ըստ բովանդակության, այնպես էլ ըստ իրենց արտահայտության եղանակի, և հոմերոսյան կերպարների պայծառությունը անփակտելիորեն կապված է նրանց պրիմիտիվ գծերի հետ: Ավելի ուշ ժամանակների ընթերցողը իր ներքին բովանդակությամբ հեշտությամբ լրացնում է այդ ապրումները, որոնք չի դրսևավորել հանդարտ արվեստագետը, բայց ֆիքսացիայի է ենթարկել դրանց արտաքին արտացոլումները:

Տարբեր սիտուացիաներում և կապակցություններում ցուցադրելով բազմաթիվ կերպարներ, հոմերոսյան էպոսն իրականության շատ լայն ընդգրկման է հասնում: «Իլիականն» ու «Ոդիսականը», նույնիսկ «հնադարի էնցիկլոպեդիա» էին անվանում (Գնեդիշ): Այդ մասամբ է ճիշտ, որովհետև պոեմներում նկատվում է որոշ արխաիկացում, արդիականության մի քանի կողմերի բացառում «հերոսական դարի» պատկերներից: Այնուամենայնիվ այդ պոեմներում հավաքած է հսկայական նյութ, որը վերաբերվում է հունական կուլտուրայի բազմապիսի կողմերին: Նյութի տարբերությանը համապատասխանում է պատմումի տոնի տարբերությունը: «Իլիականի» մարտական պատկերները հերթադաշտում են պաշարված Տրոյայի պատերում եղած հուզիչ տեսարանների և Օլիմպոսի որոշ չափով զավեշտական վիճաբանությունների հետ: «Ոդիսականում» մենք գտնում ենք՝ կենցաղ ու հեքիաթ, հերոսիկա և իդիլլիա: Հոմերոսյան էպոսի ընդհանրականության այդ ձրգտումը շատ ցայտուն բնութագրում են այն պատկերները, որոնցով օլիմպիական նկարիչ Հեփեստոսը զարդարում է Ափրիեսի վահանը: Էպիկական երգչի տեսադաշտն է մտնում ոչ միայն նրա հերոսներին անմիջականորեն շրջապատող կենցաղը, այլև օտար երկրների զարմանալի բաները, ժողովուրդների առանձնահատկությունները, հազվագեյ և անըմբռնելի սովորույթները: Դրա շնորհիվ հոմերոսյան պոեմներն իրենց նյութի հարստությամբ անզուգական պատմական աղբյուր են հանդիսանում: Բնության ու կենցաղի հանդեպ բազմակողմանի հետաքրքրությունը կապված է ռեալիստության զգացմունքի բարձրացման հետ: Վերևում արդեն մատնանշվել է, որ հոմերոսյան պատմումը դիցաբանական սյուժեներից վերացնում է այն, ինչ որ զարգացման տվյալ ստադիայում չափազանց բիրտ ֆանտաստիկական էր թվում: Ըստ հինավուրց ավանդության Ափրիեսն անխոցելի էր, բայց «Իլիականը» բացասում է այդ արխաիկ գիծը: «Նրա մարմինը, ինչպես և

բոլորինը, խոցելի է սուր պղնձով», ասում է նրա մասին արդյա-
ցիներինց մեկը: «Անխոցելիությունը» փոխարինված է Հեփեստոսի
շինած ամուր վահանով: Նույնիսկ Ողիսևտի թափառումներում հե-
փաթային տարրերը մեղմադրած են համեմատած համապատաս-
խան ֆուլկուրային սյուժեների հետ, և հեփաթն արդեն ընդմիջվում
է հեռավոր երկրների արժանահիշատակությունների մասին ծո-
վագնացների հաղորդումների հետ:

Բազմազան իբրականությունը, որն արտացոլված է էպոսում,
նկարագրված է արտակարգ ցայտուն, բայց և այդ ցայտուն լինե-
լը շատ պրիմիտիվություն է պարունակում իր մեջ: Արվեստագետը
նշանակալի չափով դրան հասնում է այն բանով, որ նա ամբող-
ջովին խորասուզվում է մանրամասնությունները նկարագրելու
մեջ, անկախ նրանց նշանակությունից ամբողջականության հա-
մար: «Ելիականում» մարտերի շատ նկարագրություններ կան,
բայց դրանք մասսայական տեսարանների բնույթ չունեն, այդ
տրոհվում են մի շարք առանձին մենամարտերի, որոնք պատմվում
են ինքնուրույնաբար, մեկը մյուսից հետո, դանդաղ տեմպով.
ընդհանուր պատկերը հյուսվում է միայն առանձին մոմենտների
համագործմով: Պոեմներում արտակարգ ընդարձակությամբ նկա-
րագրվում են առանձին առարկաները: Այդ առթիվ Հեգելը նկա-
տում է, որ Հոմերոսը «վերին աստիճանի հանդամանորեն է որևէ
գավազանի, դալիսոսի, անկողնի, գենքի, հագուստի, դռնի դրանդի-
ների նկարագրության մեջ և չի մոռանում հիշատակել նույնիսկ
օղակը, որի վրա շարժվում է դուռը», և հոմերոսյան այն նկարա-
գրության առանձնահատկությունը Հեգելն իրավացիորեն կապում
է աշխատանքի բաժանման զարգացած շինելու, հերոսների կյան-
քի եղանակի պարզության հետ, հերոսներ, որոնք իբեք են
զբաղվում կերակուր եփելով, տնային գործածության իրեր պատ-
րաստելով, ուստի իրերը նրանց համար հանդիսանում են ինչ որ
անձնապես մոտիկ մի բան «և տակավին դտնվում են միևնույն կար-
գում»: Հոմերոսյան պատմումի մեջ բացակայում է հեռանկարը:
Նկարագրության ընդհանրականությունն ստեղծվում է շնորհիվ
էպիզոդների և մանր տեսարանների առատության, բայց դրանք
արգելակում են գործողության զարգացումը, և մասերի ուղեֆ-
մշակումը ծածկում է ամբողջի ընդհանուր շարժումը:

Պատմումի պրիմիտիվ եղանակի մնացորդ է հանդիսանում
նաև այսպես կոչված «ժամանակաբանական անհամատեղության»
օրենքը». այն դեպքերը, որոնք ըստ էության պետք է կատարվեն

միաժամանակ, շարադրվում են ոչ թե որպես զուգընթաց, այլ որպես ժամանակի մեջ հաջորդաբար մեկը մյուսից հետո կատարվող դեպքեր: Վերջացնելով մի դեպքը, պատմողը ետ չի վերադառնում, այլ անցնում է մյուս դեպքին այնպես, որ կարծես այն ինչի մասին հետո է պատմվում, պետք է ուշ էլ կատարվի:

Գործողության ընդհանուր ընթացքի պատկերման, էպիգոնների և առանձին տեսարանների համակցման մեջ հսկայական դեր է խաղում «աստվածային միջամտությունը»: Սյուժեի շարժումը որոշվում է աստվածների կամքով, «ճակատագրով», որը գտնվում է պատկերվող հերոսի բնույթից դուրս: Դիցաբանական մոմենտն ստեղծում է աշխարհի պատկերի այն միասնությունը, որը ռացիոնալ կերպով էպոսն ի վիճակի չէ ընդգրկելու: Աստվածների հոմերոսյան մեկնաբանության համար բնորոշ են, ապալյն, երկու հանգամանք՝ Հոմերոսի աստվածներն ավելի են մարդկայնացված, քան այդ իրականում գոյություն ունեւ հունական կրոնի մեջ, ուր տակավին պահպանվում էր ֆեոդալների պաշտամունքը, կենդանիներին երկրպագելը և այլն: Երանց վերագրված է ոչ միայն մարդկային դեմք, այլև մարդկային ապրումներ, և էպոսը պայծառությամբ անհատականացնում է աստվածային բնավորությունները, ինչպես և մարդկայինը: Երկրորդ՝ աստվածները — մանավանդ «Իլիականում» — օժտված են բազմաթիվ բացասական գծերով. նրանք դժուծ, կամակոր, դաժան, անարդար են: Իրենց հարաբերության մեջ աստվածներն ավելի կոպիտ են, քան մարդիկ: Օլիմպոսում հաճախ միմյանց վրա լուտանք են թափում, Զևսը և Հերակլին և մյուս կամակոր աստվածներին հաճախ ծեծով է «պառնում»: Աշխարհի աստվածային կառավարման որևէ «բարեոլորմության» պատրանք «Իլիականը» չի ստեղծում: Այլ է «Ոդիսականում». այնտեղ, «Իլիականի» աստվածներին հիշեցնող գծերի հետ զուգընթաց, հանդիպում ենք նաև աստվածների, որոնք արդարության և բարոյականության պահպանողներ են:

Էպոսի դիցաբանական բնույթը պատահական չէ: Ինչպես արգեն նշվել է՝ առասպելն անտիկ մարդու համար հանդիսանում է իրականության նախատիպի օրինակելի, բնորոշ, ոլորտը: Այդ ոլորտի բարձրության համապատասխան, էպոսն աչքի է ընկնում ոճի հանդիսավորությամբ, որի վրա ուշադրություն է դարձրել տակավին անտիկ քննադատությունը: Մ. թ. ա. I դարի հույն դրող Դիո Բրիստատոմոսն ասում է՝ «Հոմերոսն ամեն ինչ փառա-

քանում էր՝ կենդանիներն ու բույսերը, ջուրն ու հողը, զենքն ու ձիերը: Կարելի է ասել, որ բավական է որևէ բանի մասին հիշատակեր, նա արդեն անընդունակ էր դրա կողքից անցնել առանց գովեստի ու փառաբանության: Նույնիսկ այն եղակի դեմքին, որին նա պարսավում էր՝ Թերսիդեսին, նա անվանում է որոտաձայն ճարտասան»:

Պոեմների ոճի մեջ պահպանվել են բազմաթիվ տարրեր, որոնք սկիզբ են առնում էպոսի զարգացման երգային, կիսաիմասբովիզացիոն ստադիայից: Դրան են վերաբերում այսպես կոչված տիպական տեղերը, որոնք կրկնվում են ամեն անգամ, երբ մարտի, խնջուքի, նալը լողալու նկարագրության ժամանակ պատմումը հասնում է որոշ կետի, օրինակ, ահավասիկ խնջուքի տիպական նկարագրությունը՝

Խնջույք էին անում բոլորը, կարիքավոր չկար խնջույքում ընդհանուր.
Եվ երբ կերուխումով քաղցը հագեցրին,
Պատանիները գինու սկահակներ առած
Դինի էին մատուցում աջ կողմից սկսած:

Աստվածները, մարդիկ, իրերը՝ բոլորն էպիտետներ են ստանում, Զևսը՝ «ամպահալած» է, Հերան՝ «եզնակն», Աթիլեսը՝ «առաջավազ», Հեկտորը՝ «սաղավարտաքայլ», Նիզակը՝ «երկարաստվեր», նալը՝ «կառմարակործք», ծովը՝ «բազմաղմուկ» և այլն: Այդ էպիտետների (մակդիրների) քանակը շատ մեծ է: Աթիլեսի համար, օրինակ, օգտագործված է 46 էպիտետ: Երբեմն էպիտետները մշտական բնույթ են ընդունում, այսինքն գործ են ածվում անկախ նրանցից, տեղին են արդյոք դրանք տվյալ կապակցությամբ, այսպես օրինակ, երկինքը նույնիսկ ցերեկն ստանում է «աստղալից» էպիտետ:

Ընդհանրապես պոեմներում շատ կրկնություններ կան: Կրկնվում են ոչ միայն էպիտետներն ու տիպիկական տեղերը, այլև ամբողջ խոսքեր: Հաշվված է, որ «Իլիականում» և «Ոդիսականում» այն տողերի քանակը, որոնք ամբողջովին կամ չնչին շեղումներով կրկնվում են, հասնում է 9253-ի, այսինքն պոեմների ամբողջ կաղմի մեկ երրորդին: Բանավոր կատարման ժամանակ աչդպիսի կրկնությունները՝ ունկնդիրների համար ուշադրության հանգստի և թուլացման մոմենտ են ծառայում: Որոշ դեպքերում կրկնվող ֆորմուլներն անհրաժեշտ են լսածը ճիշտ հասկանալու համար: Դիալոգի մեջ ունկնդիրն միշտ մտցվում է ֆորմուլայով,

որը ցույց է տալիս ումն է պատկանում ռեպլիկան, օրինակ՝

Արագորեն նրան դառնալով, տապ Ագամեմնոնը հզոր:

Այդպիսի ֆորմուլները հնարավորություն են տալիս հետեւ-
յալ դիալոգի շարժմանը և ունկնդրողին լսողահովում են սխալ-
մունքներին:

Էպոսի համար բնորոշ անշտապ, հանգամանորեն շարադրու-
մը, սփռված կրկնվող էպիտետներով և ֆորմուլներով, կազմում է
այսպես կոչված «էպիկական լայնարձակություն»: Սակայն, այդ
զանգաղկոտ շարադրման զուգընթաց, Հոմերոսի մոտ պատահում
է և արագ տեմպով հակիրճ պատմում:

Դիցաբանական անցյալի մասին պատմումը, որը պատմա-
կան վավերականության հավակնություն ունի, տարվում է անդեմ
տոնով: Երգչի անձնավորությունը խամբում է «Մուսայից» ստա-
ցած «գիտելիքի» առաջ: Այդ չի նշանակում, որ պոեմներում իս-
պառ բացակայում է երգչի կողմից կաթմիք հայտնելն ու նրա
գնահատականները, բայց դրանք քիչ են: Շատ հազվադեպ պա-
տահում է գործող անձանց նույնիսկ բնութագրություն (այսպես,
պոետին ատելի Թերսիդեսի վերաբերյալ): Հերոսները բնութա-
գրվում են իրենց սեփական գործողություններով ու ճառերով, կամ
նրանց բնութագրությունը դրվում է մյուս գործող անձանց բերա-
նը (օրինակ՝ «պառի վրայից նայելու» տեսարանը): Հերոսների
ճառերը, դիալոգները կամ մենախոսությունները հոմերոսյան
էպոսի մեջ բնութագրման ամենասիրված եղանակներից մեկն են,
և դրանց կառուցման տեխնիկան շատ բարձր մակարդակի է հաս-
նում. անտիկ քննադատությունը Հոմերոսի մեջ տեսնում էր պեր-
ճախոսության, ճարտասանության մասին հետագա գիտության
նախակարապետին: Մեծ հռչակ ունեին Աքիլեսի մոտ ուղարկված
պատվիրակության ճառերն ու տեսարանները («Իլիականի» 9-րդ
գիրքը):

Առանձնակի հիշատակության արժանի են հոմերոսյան համե-
մատությունները: Դրանք ունկնդրողների առաջ ծափալում են ամ-
բողջ պատկերներ, անկախ պատմումի բնթացքից և շատ ավելի
հեռու են գնում այն կերպարի շրջանակից, երև առիթ էր ծառայել
համեմատության համար: Այսպես, «Իլիականի» 12-րդ գրքում
աքեացիներն ու տրոյացիներն իրար վրա քարեր են նետում.

Ինչպես խիտ ձմռան ձյունի փաթիլներ թափվում են թափվում,
երբ դուրս է գալիս բարեր Զևսը երկնքի վրա ձմեռվա պահին,

Ձյուն է տեղում նա հոծ մարդկանց զլխին, նետահարում է ձյունով ամեն ինչ։ Մոլեգնած քամին պահ մի դադարում աւելի է տալիս հորդառատ ձյունին, Գազաթներ լեռանց, ժայռերի լանջեր ծածկվում է ձյունով սպիտակասավան, Եվ ծաղկող դաշտեր, հողագործի արտերն առնում է իր տակ ձյունն սպիտակ, Ափերը ծովի և ծեր առափնյա նավահանգիստների ծածկում են ձյունով Ծովի ալիքներ հորձանը են տալիս ձյունը կլանելու — չեն հաղթահարում, Քանի որ Զևսի փոթորիկն ահեղ գրոհում է հուժկու ձյունին պարուրվում։ Այդպես էլ ահա ձյունի պես սաստիկ՝ զորքից դեպի զորք բարեր են տեղում։

Համեմատությունը՝ ժողովրդական երգի տրագիցիոն ձևն է բայց հոմերոսյան էպոսում այն հատուկ բորժադրումն է ստանում և նյութի ներածմանն է ծառայում, այն նյութի, որն իրեն համար տեղ չի գտնում պատմումի սովորական ընթացքի ժամանակ։ Դրան վերաբերում են բնությալն պատկերները։ Բնությալն նկարագրությունը, իբրև ֆոն պատմելու համար, տակավին օտար է «Իլիականին» և միայն սաղմնային ձևով պատահում է «Ողիսականում»։ Դրա փոխարեն լայնորեն օգտագործվում է այն համեմատություններում, ուր տրվում են ծովի, լեռների, անտառների, կենդանիների և այլ ուրվագծեր։ Հազվադեպ չեն համեմատությունները մարդկային հասարակության կյանքից, ընդգրկում շատ հետաքրքրական է, որ համեմատություններում հիշատակվում են կենցաղի և հասարակական հարաբերությունների այնպիսի գծեր, որոնք հանդես չեն գալիս հերոսների դարի մասին պատմումի մեջ։ Այն ժամանակ, երբ էպոսն ընդհանուր առմամբ նկարագրում է սոցիալական բարեկեցության պատկերը, համեմատություններում հանդես են գալիս անարդար դատավորներ, չքավոր անբախտավորներ, որն իր աշխատանքով մի քիչ սնունդ է հալթայթում երեխաների համար։ Համեմատություններն առանձնապես բնորոշ են «Իլիականի» ոճի համար, «Ողիսականը» դրանք ավելի հազվադեպ է օգտագործում։

Հոմերոսյան արվեստի մեջ բազում գծեր կան, որոնք հունական էպոսի սպեցիֆիկ առանձնահատկությունը չեն կազմում և հատուկ են նաև մյուս ժողովուրդների էպիկական ստեղծագործությանը. բայց պրիմիտիվ ռեալիզմի գեղարվեստական հնարավորություններն նրանց մեջ այնպիսի պայծառ մարմնացում չեն գտել, ինչպես հոմերոսյան պոեմներում։

Եվ, վերջապես, այն, ինչ որ «Իլիականին» և «Ողիսականին» համաշխարհային գրականության էպոպեաների շարքում միանգամայն հատուկ տեղ է հատկացնում, այդ կենսահաստատուն և մարդասիրական աշխարհայացքն է։ Նախնադարյան հասարակու-

Յայն խաւար սնտախալաշտութիւնները, ինչպէս, օրինակ, կա-
խարրութիւնը կամ ննջեցյալների երկրպագութիւնն է, պոեմնե-
րում հաղթահարւած են: Թշնամու դիակի անարգելու բարբարոսա-
կան սովորութիւնը դատապարտւում է որպէս ոչ մարդկային: «Իլիա-
կանում» միաշափ սիրով նկարագրւում են կովող երկու կողմերն
էլ, և, աքեացիների ռազմական կտրիճութիւնը դովաբանելու հետ
զուգընթացաբար, տրւած են իրենց հայրենիքը պաշտպանող արո-
յացիների սրտառու կերպարներ: Պոեմները փառաբանում են
քաջարիութիւնը, հերոսութիւնը, խելքի ուժը, մարդկայնութիւնը,
բախտի հեղհեղուկ պայմաններում՝ կայունութիւնը, և եթե կեցու-
թյան այդ հաստատող ընկալումների մեջ ներթափանցում են վըշ-
տալի նոտաներ՝ մարդկային կյանքի կարճատեւութեան մասին մտո-
ւումների պահին, ապա մահւման անխուսափելի լինելու գիտակ-
ցութիւնը մարդու մեջ միայն ցանկութիւն է ծնում իր մասին բա-
րի հիշատակ թողնելու:

Ազնիվ իմ քնկեր, եթե մենք քեզ հետ մարտից այս ահեղ հրաժարվել ուզենք
Մենհար չէ այդ. եթե ես ու դու ծերացող չլինենք և լինենք անմահ
Եւ չէի ուանալ առաջից զորքի՝ առաջին շարքում կաշելու մարտի
Քեզ էլ ես երբեք չէի կոչ անի եղնելու կովի հանուն վեհ փառքի.
Բայց ինչպէս այժմ անսասան են միշտ դեպքերը մահվան բլուր ու անհամար
Ձի կարող փախչել և ոչ խուսափել անողոր մահից մարդ մահկանացուն.
Դե՛, առաջ երթանք, կամ փառք վատակենք, կամ թող գոհ լինենք
փառքին ուրիշի:
«Իլիական» գիրք 12:

Հոմերոսյան պոեմները՝ ժողովրդական պոեմներն են ոչ
միայն այն իմաստով, որ իրենց բոլոր արմատներով անցնում են
հունական ֆոլկլորի մեջ. իրենց կերպարներում դրանք մարմնա-
վորում են հուլին ժողովրդի ամենաարժեքավոր գծերը, որոնք որո-
շել են նրա բացառիկ դերը կուլտուրայի սլատմութեան մեջ:
Ստեղծվելով փոքրասիական Հոնիայում, դրանք արագութեամբ
տարածվեցին Հունաստանի ամբողջ տերիտորիայում, դարձան
հուլների յուրատեսակ «բիբլիան» և դաստիարակութեան հիմք էին
ծառայում, քանի զոյութիւն ուներ անտիկ հասարակութիւնը:

Երբ հուլնն արտասանում էր «պոեմ» բառը, առանց հետագա
սրէ բացատրութիւնների, նա հասկանում էր Հոմերոսին: Անտիկ
հուլնի իդեալական կերպարները՝ անտիկ հասարակութեան ծագ-
ման արշալույսին՝ կռահվել էին հոմերոսյան էպոսում:

Անտիկ աշխարհում բարձր գնահատվող հոմերոսյան արվես-
տը միանգամայն մոռացութեան տվեց միջնադարյան Արեւմուտքը:

Միջին դարերում Հոմերոսին անմիջականորեն ծանոթ էր միայն Բյուզանդիան, և արևմտաեվրոպական էպոսը հոմերոսյան պոեմներից միայն շեղակի ազդեցություն կրեց, Վերգիլիոսի «էնեադան» միջոցով: Արևմուտքում դրանք հայտնի են դառնում XIV դ. երկրորդ կիսից (Պետրարկա, Բոկաչիո), իսկ գրական էյանքի դործոնի նշանակություն են ձեռք բերում XV դ. վերջից: XV—XVI դարերի պոետները (Բոյարդոն և Արիոստոն՝ Իտալիայում, Սպինսերը՝ Անգլիայում, Հանս Սաքսը՝ Գերմանիայում) բազմիցս օգտագործում են «Ոդիսականի» հեքիաթա-ֆանտաստիկ տարրերը: XVI դ. վերջին բանաձևվող էպիկական պոեմի «միասնության» լուգունը մեծ հետաքրքրություն է առաջացնում դեպի «Իլիականը», օրինակ՝ Տորկվատո Տասսոյի մոտ նրա «Ազատագրված Երուսաղեմ» (1575) պոեմում, մանավանդ այդ պոեմի հետագա հրատարակության «նվաճված Երուսաղեմ»-ի (1593) մեջ: Սակայն արսոլուտիզմի ժամանակաշրջանի պալատական հասարակության համար հոմերոսյան պոեմները բավականաչափ «պատշաճաւոր» և «վսեմ» չէին թվում՝ աստվածների և հերոսների հանդեպ ոչ միշտ հարգալից վերաբերմունքի, հոմերոսյան բարձր պարզության (արքայադուստր Նավսիկան, որ ինքը լվացք էր անում, «աստվածային» խոզարած էվմեոսը և այլն), «կոպիտ» ոճի, «անպատշաճ» համեմատությունների պատճառով. այսպես, «Իլիականի» թարգմանիչներից ոչ մեկը մինչև XVIII դարի կեսին, չէր հանդեսում ճիշտ թարգմանել 11-րդ գրքի այն տեղը, ուր դանդաղորեն նահանջող Ալաքսը համեմատվում է համառ ելի հետ: XVII դարի կլասիցիզմը, մանավանդ ֆրանսիականը, «էնեական» ավելի էր գերադասում հոմերոսյան պոեմներից, և հոմերոսյան սյուժեները մշակվում էին այն ժամանակի համար սովորական ոճով (օրինակ՝ Ֆենելոնի «Տելեմաքոսի արկածները», 1694): Դրանք ավելի բարձր էին գնահատվում Անգլիայում, իբրև «հանճարի» բնական երկ, և այդ գնահատականն առավել ևս բարձրացավ, երբ XVIII դ. գրականության մեջ բուրժուական հոսանքը հետաքրքրություն ստեղծեց դեպի ժողովրդական պոեզիան: Հոմերոսյան բարձր «բնական լինելը» և «անմեղությունը» հիացմունք առաջացրին բուրժուական տեսաբանների մեջ: Անգլիացիներից անմիջապես հետո շեղեք Հոմերոսին բնորոշում է իբրև «ժողովրդական պոետ» («ժողովրդաների ձայները», 1778) և փառաբանում է հոմերոսյան պոեմները: Նրանց մեջ տիրապետող բերկրանքի և մարդասիրության համար:

«Նեոհոմանիստները» բերած Հոմերոսի այդ նոր գնահատականը այնուհետև դառնում է տիրապետողը: Գնեդիչի համար «հոմերոսյան պոեզիայի գեղեցկությունները, ...համաշխարհային ու հավերժական են, ինչպես բնությունն ու մարդու սիրտը» և առաջանում են «պարզությունից ու ուժից»: «Հոմերոսն ու բնությունը միևնույնն են»: Գոգոլը փառաբանում է «Ուլիսականը», այն համարելով «բացարձակորեն բոլոր դարերի ամենակատարյալ երկը», գանձաբան՝ «մանկականորեն—չքնաղության, որն (ավա՛ղ) կորսված է, բայց որը մարդկությանը պետք է վերադարձնի, իբրև իր օրինական ժառանգությունը»: Այն պրոբլեմները, որ ծագում էին այդ նոր գնահատականից, կլասիկ արտահայտություն գտան Մարքսի ձեռագրի եզրափակիչ խոսքերում, մի ձեռագիր, որը նախորոշված էր իբրև ներածություն նրա «Քաղաքատնտեսության քննադատություն շուրջը» աշխատության համար: «Սակայն դժվար ըմբռնելին այն չէ, որ հունական արվեստն ու էպոսը կապ ունեն հասարակական զարգացման որոշ ձևերի հետ: Դժվարությունը այն բանն ըմբռնելու մեջ է, որ հունական արվեստն ու էպոսը դեռ շարունակում են մեզ գեղարվեստական հաճույք պատճառել և որոշ իմաստով պահպանում են նորմայի և անհասանելի տիպարի նշանակությունը:

Տղամարդը չի կարող նորից երեխա դառնալ, այլապես տղամարիտ կլինի: Բայց միթե՞ նրան հրճվանք չի պատճառում մանկան միամտությունը և միթե՞ նա ինքը չպետք է ձգտի մի ավելի բարձր աստիճանի հասնելով՝ իր իսկական էությունը վերադարձնելու: Մի՞թե յուրաքանչյուր դարաշրջանում մանկան բնության մեջ չի վերակենդանանում բարու սեփական բնավորությունը՝ իր բնական ճշմարտությամբ: Եվ ինչո՞ւ մարդկային հասարակության մանկությունը այնտեղ, որտեղ զարգացել է ամենից ավելի գեղեցիկ կերպով, չպետք է հավիտենական դրավճություն ունենա մեզ համար իբրև մի ալլես երբեք չկրկնվող աստիճան: Լինում են անկիրթ երեխաներ և ծերերի խելոքություն լուսնեցող երեխաներ: Հնադարյան ժողովուրդներից շատերը պատկանում են այդ կատեգորիային: Հույները նորմալ երեխաներ էին: Նրանց արվեստի թովչանքը մեզ համար հակասական չէ այն անզարգացած հասարակական աստիճանի նկատմամբ, որից բողբոջել է այն: Ընդհակառակը, նրանց արվեստը հետևանք է այդ հասարակական աստիճանի և անքակտելիորեն կապված է այն հանգամանքի հետ, որ չհասունացած հասարակական հարաբերությունները, որոնց մեջ

ծագել է այդ արվեստը և որոնց մեջ միայն կարող էր ծագում առնել, երբեք չպիտի կարողանան նորից կրկնվել»^{*}:

2. ՀԵՍԻՈՂՈՍ

Հունական էպոսը, որն ստեղծեցին փոքրասիական հոնիացիները, արտացոլում էր աշխարհայացքային այն տեղաշարժերը, որոնք կատարվում էին հունական աշխարհի առաջավոր մասում ուշ տոհմատիրական հասարակության քայքայման դարաշրջանում: Էպիկական երգերի թափառական կատարողները՝ ռապսոդները, հոնիական արվեստը տարածում էին մայրցամաքային Հունաստանի տարբեր մարզերում, և այդ արդեն նոր կուլտուրային հաղորդակից լինելու հատկանիշներից մեկն էր, որը ծագում էր Հոնիայում: Հոնիական էպոսի լեզուն համահունչական առաջին գրական լեզուն դարձավ, ընկալվելով և այն վալբերում, ուր բնակչությանը խոսում էր հունական մյուս բարբառներով: Էպիկական հեկղամետրը մտքի գրական արտահայտության հիմնական գործիքը դարձավ: Հուլների կարևորագույն սրբավայրի՝ Դելֆիսի Ապոլոնի տաճարի քրմերն օգտվում էին էպիկական ոտանավորով, պատգամախոսություններ կազմելու համար:

Հոմերոսյան բանաստեղծի լեզվով գրում է նաև մայր ցամաքային Հունաստանի մեզ հայտնի հնագույն պոեմ Հեսիոդոսը:

Հեսիոդոսի կյանքի ժամանակը միայն մոտավորապես կարելի է որոշել՝ VIII դարի վերջը կամ VII դ. սկիզբը մ. թ. ա. յայսպիսով, հոմերոսյան էպոսի կրտսեր ժամանակակիցն է նա: Բայց այն ժամանակ, երբ «Իլիականի» և «Ոդիսականի» անհատական «ստեղծողի» մասին հարցը, ինչպես մենք տեսանք, բարդ և առեղծվածային պրոբլեմ է հանդիսանում, Հեսիոդոսն առաջին պարզորեն արտահայտված անձնավորությունն է հունական գրականության մեջ: Նա ինքն անվանում է իր անունը և որոշ տեղեկություններ է հաղորդում իր կենսագրության մասին: Հեսիոդոսի հայրը ծանր կարիքի պատճառով թողել է Փոքր Ասիան և բնակություն է հաստատել Բեոլիթիայում՝ Հելիկոնի՝ «Մուսաների լեռան» մոտ:

...Անիսինդ Ասկրա գյուղում,

Ամռանը դմեղակ, ձմռանը վատթար, ու միշտ էլ ահա՜:

«Աշխատանքներ ու ցրեր»:

* Կ. Մարքս, Բաղադատնականության քննադատության շուրջը, էջ 271—272:

Բեովթիան Հունաստանի համեմատաբար հետամնաց երկրա-
գործական մարզերի թվին էր պատկանում, ուր մեծ քանակով
մանր գյուղացիական տնտեսություններ կային և արհեստներն ու
քաղաքային կյանքը թույլ էին զարգացած: Այս հետամնաց մարզն
արդեն թափանցել էին փողային հարաբերությունները, որոնք ու-
ժասպառ էին սնում փակ բնատնտեսությունը և տրադիցիոն կենցա-
ղը, բայց Բեովթիայի գյուղացիությունը դեռ երկար ժամանակ պաշտ-
պանում էր իր տնտեսական ինքնուրույնությունը: Հեսիոդոսն ինքը
մանր հողատեր և միաժամանակ ուսուցիչ էր: Իբրև ուսուցիչ, նա,
հավանաբար, կատարում էր և հերոսական երգեր, բայց նրա սե-
փական ստեղծագործությունը վերաբերվում է դիդակտիկ (խրա-
տական) էպոսի բնագավառին: Վաղեմի հասարակական հարա-
բերությունների բեկման դարաշրջանում՝ Հեսիոդոսը հանդես է
գալիս որպես գյուղացիական աշխատանքի պոետ, կյանքի ուսու-
ցիչ, մորալիստ և դիցաբանական ալանդությունների սխտեմավո-
րող:

Հեսիոդոսից պահպանվել է երկու պոեմ՝ «Թեոգոնիա» (Աստ-
վածների ծագումը) և «Ալխատանքներ ու օրեր»: «Թեոգոնիայի»
ներածովյան մեջ Հեսիոդոսը նկարագրում է իր բանաստեղծական
«ձեննադրումը»:

Հելիկոնի բնակչուհի Մուսաները գիշերային երգ ու պարով
գալիս և հրաշալի երգեր էին երգում, փառաբանելով անմահ աստ-
վածների ցեղը:

Իրենց երգերը գեղեցիկ սովորեցնում էին նրանք Հեսիոդոսին,
Այն պահին, երբ Հելիկոնի մոտ խաշներ էր արածացնում նա.
Նախ՝ դիմեցին ինձ խոսքերով աշպիսի
Դուսերքը մեծ Զևս արքայի, Մուսաներն Օլիմպոսի,
«Հեյ, դաշտի հովիվներ,— դժբախտ, փոքր դուք հոժ.
«Զուտ ճշտի փոխարեն շատ ստեր կարող ենք պատմել մենք.
«Բայց երբ ցանկանանք, ճիշտն էլ կարող ենք պատմել մենք:

Փարթամ դափնուց կտրելով մի մական (ուսուցիչի պատվա-
նշանը), Մուսաները նվիրեցին այն Հեսիոդոսին, աստվածային եր-
գերի ձիրք ներշնչեցին նրան և հրամայեցին փառաբանել աստ-
վածներին:

Հեսիոդոսն, աշպիսով, անդամ էպիկական երգիչ չէ. նա
իրեն ճշմարտության կրող և ուսուցիչ է զգում, իր ճշմարտությու-
նը նա հակադրում է Մուսաներին թյուրիմացության մեջ զգող:

մյուս երգիչների կեղծ երգասացություններին: «Աշխատանքներ ու օրեր»-ի մեջ նա իր առաջ նույն խնդիրն է դնում՝ «ասել ճշմարտությունը»: Հեսիոդոսի պոեմները փորձ են հանդիսանում աշխարհն ու կյանքը իմաստավորելու ազատ երկրագործի դիրքերից, այն երկրագործի, որը համառ աշխատանքով մշակում է իր շնչին հողամասը և հարստահարվում է բոնադատող և անարգար դատ կատարող՝ «ձրիակեր, արքաների» կողմից: Աշխարհն իմաստավորելու միջոցները Հեսիոդոսի մոտ տակավին զուտ ֆուլկլորային են՝ մյուսթոսներ, առակներ, առածներ, ժողովրդական իմաստություններ, բայց այդ նյութի սխտեմավորումը լեզվադրված է գիտակցական աշխարհայացք մշակելու անհրաժեշտությամբ, մի աշխարհայացք, որն ուղղված է տոհմային ավագանու իդեալների դեմ, և ձգտում է խորացնելու բարոյական բմբունումները:

Այդ առնչությամբ առանձնապես հատկանշական է «Աշխատանքներ ու օրեր» պոեմը: Այն գրված է «խրատի» ձևով, ուղղված պոետի եղբայր Պերսոսին, որը դատ էր տանում Հեսիոդոսի հետ ժառանգության մասին. և շահում է այն «պարտաբույժ արքաների» օգնությամբ, իսկ այնուհետև, աղքատանալով, մտադրություն ունենր նոր դատ սկսելու: Այդպիսի «խրատներ», զբաղեց կարևորությունը պատճառաբանող պատմողական մոմենտներով, մեզ քաջ հայտնի են Հին Արևելքի գրականություններից (օրինակ՝ եգիպտական գրականությունից)*: Պերսոսի անիրավացի պահանջները և նրա չքավոր դրությունը Հեսիոդոսի համար առիթ են ծառայում՝ բարոյական կանոնների և տնտեսական խրատների՝ մի ամբողջ կողիքս ծավալելու: Հեսիոդոսը համոզում է Պերսոսին հույս չառնել ոչ-ճշմարտության վրա և խորհուրդ է տալիս հարստություն որոնել աշխատանքի մեջ: Սակայն, «ճշմարտության» և «աշխատանքի» լեզվային մշակումը, ենթադրյալ դատական պրոցեսի սահմաններից հեռու է անցնում, և Պերսոսին ուղղված դիմումը լոկ մի ձև է ծառայում, որը սովորական է «խրատականների» ժանրի համար, իրականում Հեսիոդոսի պոեմը նկատի ունի շատ ավելի լայն լսարան:

Հեսիոդոսի աշխարհայացքը դաժան է: Բեռվթիայի գյուղա-

* В. А. Тугаев, Египетская литература, т. I, М. 1920, стр 75—78. Հեսիոդոսի մոտ նկատվում է նաև թեմատիկ մերձակցություն հին արևելյան պատկերացումների հետ (օրինակ՝ «երկրպագությունների» մասին մյուսթոսի մեջ), բայց այդ հարցը դեռ բավականաչափ հետազոտված չէ:

ցիտեթյունը տառապում էր սակավահողութիւնից, պարտքերից, ավագանու հարստահարութիւնից. մրցման և փոխադարձ անվրստահութեան հետեանքով նա ծավալւում էր: Կյանքը Հեսիոդոսին պատկերանում է իբրև անընդհատ պայքար, որը տեղի է ունենում միատեսակ պրոֆեսիայի ներկայացուցիչների միջև շնորհիվ մրցման: «Բրուտը բարկացած բրուտին է նայում, Հյուանը՝ Հյուանին, մուրացկանը մուրացկանին է նախանձում, երգիչը՝ երգչին»: «Աշխատանքներ ու օրերը» սկսւում են երևու «էբեդ»-ներին՝ երկու տեսակ ախոյանների հակադրութեամբ: Կա շար էրիդ, որը ծնում էրկապառակութիւններ և պատերազմ, կա և բարի էրիդ, որը ծնում է մրցակցութիւն աշխատանքի մեջ: Հեսիոդոսը, այսպիսով, բացատրում է զինվորական քաջարիութեան իդեալը, որպես փառքի և հարստութեան աղբյուր: Բայց աշխատանքի մեջ էլ Հեսիոդոսը տեսնում է միայն ծանր անհրաժեշտութիւն, որն առաքել է մարդկանց զայրացած Զևսը:

Մահանացուներից թաքցրել են մեծ աստվածները, աղբյուրները անդի:

Կյանքի պայմանները շարունակ վատթարանում են. այս միտքն իլլուստրացիայի է ենթարկւում երկու մշտնոսով՝ մեկն այն մասին, թե ինչպես Պանդորա անունով կինը, որին Զևսը որպես պատիժ մարդկանց էր ուղարկել նրա համար, որ Պրոմէթէոսը նրանց համար կրակ էր հափշտակել, բացել էր դժբախտութիւնների անոթը և ազատութիւն տվել նրանց. մյուսը՝ մարդկանց հինգ «տոհմերի» մասին, որոնք երկրի վրա հաջորդաբար փոխարինել են միմյանց: Ոսկե «տոհմը»՝ ծանոթ չլինելով ոչ աշխատանքի, ոչ թշվառութիւնների՝ փոխարինվել է արծաթե «տոհմով», արծաթինը՝ պղնձե: Պղնձե սերունդին, ըստ մշտնոսի, անմիջիկանորեն պետք է հաջորդեր երկաթինը, բայց Հեսիոդոսը նրանց միջև զետեղում է հերոսների սերունդը, կապելով այդպիսով հերոսական էպոսի դեմքերին սերունդների փոփոխման մասին մշտնոսի հետ: Բայց հերոսների ժամանակն էլ նույնպես անցյալ շրջանին է ձիթաբերում, ինչպես և ոսկե դարը: Հեսիոդոսն իրեն զգում է որպես հինգերորդ՝ երկաթե «տոհմին» պատկանող մարդու. այդ «տոհմը» կորցնում է բոլոր ֆուսթայական բարոյական հիմքերը և շարժւում է դեպի իր անկումը:

Ավագանու կամայականութիւնը Հեսիոդոսը պատկերում է բազելի և սոխալի մասին առակով, ուղղված «արքաներին»: Բա-

պեն բռնել է իր Հանկերում սոխակին և դիմում է նրան հետևյալ
խոսքերով՝

«Ի՞նչ եմ ճշգրտում դու դժբախտ, չէ՛ որ շատ ուժեղ եմ ես քեզնից:
Ինչքան կուզես դու երգիր, կտանեմ քեզ ուր կուզեմ.
Կուզեմ, հաշ կլինես դու ինձ, կուզեմ ազատ կարծակեմ.
Անխելք եմ բոլոր նրանք, ովքեր կշափվեն ուժեղի հետ,
նա չի հաղթի նրան,— ստորացմանը միայն դժբախտություն կբարդի»:

Տոհմատիրական ավագանու դեմ քաղաքական պայքարի մասին
Հեսիոդոսը նույնիսկ չէր էլ երազում: Ճիշտ է, նա գտնվում էր VII—
VI դ. դ. ուսուցչի շարժման նախադասը, շարժում, որ կոտրեց
արիստոկրատիայի հզորությունը՝ Հունաստանի բոլոր առաջավոր
մարզերում, բայց այդ շարժումը գլխավորում էր ոչ թե գյուղացիու-
թյունը, այլ քաղաքում ծնունդ առնող ստրկատիրական տարրերը, և
այդ շարժումը բոլորովին չշոշափեց հետամնաց Բեովթիան: Հեսիո-
դոսը սպառնում է «արքա-պորտաբուծներին» միայն աստվածային
հատուցմամբ, Զևսի զայրույթով, որը պատժում է բռնության և
անարդար դատի համար: Զևսի կերպարը Հեսիոդոսի գրչի տակ ըն-
դունում է ամենակարող աստծու, արդարություն պաշտպանողի գծեր.
Երկրի վրա երեսուն հազար «անմահ պահակներ» են շրջում. նրանք
«Ճշմարտություն կույսի» հետ, Զևսին հաղորդում են մարդկանց անի-
րավացի արարքների մասին: Այսպիսով, չնայած Հեսիոդոսը խո-
քացնում է կրոնական տրագիկոն պատկերացումները, ընդգծելով
այնտեղ բարոյական մոմենտներ, այնուամենայնիվ ամբողջովին
մնում է դիցաբանական կերպարների շրջանակում: Աստվածային
հատուցումը նա ըմբռնում է ըստ հնի, իբրև սով կամ ժանտախտ,
որոնք համակում են ամբողջ համայնքը՝ իշխանություն ունեցող-
ների, «արքաների» մեղքի համար:

Աշխարհակարգի այդ պատկերի մեջ հեղինակը մտցնում է իր
քարոյա-տնտեսական նյութը: Հեսիոդոսը պահպանողական է և
սոցիալական կարգերը փոխելու ուղիներ չի որոնում: Նրա խրատ-
յանքի նպատակն է ցույց տալ, թե, գոյություն ունեցող պայման-
ներում, չքավոր մարդն ինչ կերպով կարող է ազնվորեն հասնել
բարեկեցության և հարգանքի: Պատկերավոր աֆորիզմների մեջ
Հեսիոդոսը գծադրում է աշխատասեր գյուղացուն, որը հաշվե-
նկատ, խնայող է, իր հարաբերությունները մարդկանց հետ կա-
ռուցում է ծառայությունների խիստ փոխադարձության վրա, բա-
ղնալաշտ է, հաշվի առնելով աստվածների համապատասխան բա-

րեհաճությունը: Աստվածներին զոհ մատուցելու նպատակը հարթատանալն է՝

Որպեսզի դու գնես ուրիշների հողամասը, և ոչ քոնն՝ ուրիշները:

Հեսիողոսի աշխարհայացքի համար շատ բնորոշ է նրա հայացքն ընտանիքի մասին: Սիրային հրապուրանքներից Հեսիողոսը նախազգուշացնում է՝

Կինը քո խելքը կտանի և արագորեն շտեմարաններդ կդատարկի:

Նա խորհուրդ է տալիս ամուսնանալ երեւուն տարեկան հասակում, երիտասարդ աղջկա հետ, որին հեշտությամբ կարելի է «բարեկանոնություն» սովորեցնել. պետք է ունենալ մեկ որդուց ոչ ավել, որպեսզի հողամասը բաժանման չենթարկվի: Ըստ Հեսիողոսի, հարստանալու կարևորագույն միջոցը երկրագործական աշխատանքն է: Այդ աշխատանքը պետք է լինի սխտեմանով և համառ:

...Մահկանացուների համար կարգը և ճշտությունը

կյանքում օգտակարն են ամենից, իսկ անկարգություն է՝ վնասակարն ամենից:

Հեսիողոսը մեկը մեկի հետևից քննում է երկրագործական տարվա բոլոր աշխատանքները, սկսած աշնանացանից, նշում է այդ աշխատանքների ժամկետները: Տնտեսական ու տեխնիկական կարգի մատնանշումները սահմանադրվում են բարոյական սենտենցի և տարվա տարբեր եղանակների բնության նկարագրության հետ: Բոլոր խրատները ելնում են ոչ մեծ, բայց ունեվոր տնտեսությունից, որը գործի եռուն ժամանակ դիմում է նաև վարձու աշխատանքի, ծանրության կենտրոնը, սակայն, ընկած է տնտեսատիրոջ անձնական աշխատանքի վրա:

Հարստանալու մյուս աղբյուրը ծովային առևտուրը կարող է ծառայել, սակայն Բեովթիայի գյուղացին մեծ անվտանգություն է տաժում դեպի ծովագնացությունը: Հեսիողոսն ինքն իր կյանքում միայն մեկ անգամ է ծովով դնացել ռապսոդների մրցման և խոստովանում է իր անժանոթ լինելը ծովային գործին. այնուամենայնիվ աշատեղ էլ նա ջանում է «ժամկետներ» նշել, այսինքն տարվա այն եղանակները, երբ նավարկումը կապված է ամենաքիչ ռիսկի հետ:

Պոեմի եզրափակիչ մասը «օրերի» քննությունն է: Այստեղ

շարադրվում են այն սնահավատությունները, որոնք կապված են ամսի որոշ օրերի հետ. այդ օրերը դիտվում են «բախտավոր» կամ «անբախտ» տարրեր աշխատանքների համար: Այդ եզրավակիչ մասի առկայությունը նշված է պոեմի տրագիցիոն վերնագրում՝ «Աշխատանքներ ու օրեր» (որը հազիվ թե հեղինակի վերնագրումը լինի):

Հեսիոդոսի մտորումներն ու խրատները, այսպիսով, խմբավորվում են մի քանի թեմաների շուրջը՝ աստվածների կողմից հաստատված մարդկային գոյության պայմանները, ճշմարտությունը և շահատակությունը, երկրագործի աշխատանքը, ծովագնացությունը, «օրերը»: Շարադրումը, սակայն աչքի չի ընկնում հետևողականությունը: Հիմնական նյութը պարուրված է աֆորիզմներով և վարքի կանոններով՝ կյանքի զանազան դեպքերի վերաբերյալ: Միտքը դժվարություն է միայն զգեստավորվում վերացական ֆորմուլաներով և ավելի հաճախ պատկերավոր արտահայտություն է րնդունում, երբեմն շատ դիպուկ և ռեալիստական՝ ժողովրդական առածների և հանելուկների ոճով: Խրատները ծավալվում և զառնում են ոչ մեծ, բայց կենցաղային ափսոսու պատկերներ: Դրան ղուգընթաց Հեսիոդոսը, որն օգտագործում է հոմերոսյան բարբառը և հերոսական էպոսի ոտանավորի շափը՝ հեկզամետրը, իր տրամադրության տակ արտահայտիչ միջոցների մեծ պաշար ունի. դրանք մշակվել են էպիկական տրագիցիայով: էպոսի արխաիկ լեզուն, նրա «մշտական» էպիտետներով ու ֆորմուլաներով, «Աշխատանքներ ու օրեր»-ի բարոյական պաթոսին և այն «ճշմարտությանը», որը հռչակում է պոեմը հանդիսավորություն որոշ բնույթ է հաղորդում:

էպիկական ոճի տարրերով առավել ևս ուժեղ է թափանցված Հեսիոդոսի մյուս պոեմը՝ «Թեոգոնիան» («Աստվածների ծագումը»): Նախադասակարգային հոտորակության մեջ հասարակական կառուցվածքների մեկը մյուսով փոխարինվելը (օրինակ՝ մատրիարխատից պատրիարխատին անցնելը) դիցաբանական արտացոլումն էր գտնում ավագ և կրտսեր աստվածների միջև պայքարի և երիտասարդ աստվածների ծերերին հաղթելու մասին ասքերի մեջ: Հունական աստվածները դարձվում էին տարբեր սերունդների պատկանողներ, և էպոսի մարդկայնացված աստվածներն այդ սխտեմի մեջ «ամենաերիտասարդներն» էին: Հեսիոդոսի պոեմը իրենից ներկայացնում է աստվածների տոհմաբանությունը, որը միաժամանակ աշխարհի առաջանալու պատմությունն է:

Ըստ Հեսիոդոսի սկզբում եղել են՝ «Քառսը» («Երախարաց դատարկութունը»), Երկիրը և Էրոսը («սերը»), որն իշխանությունն ունեւանմահների և մահկանացուների վրա: Քառսից և Երկրից զանազան սերունդներում ծագել են տիեզերքի մյուս մասերը՝ Էրեբոսը (հավարը), Լուսավոր Եթերը, Երկինքը, Ծովը, Արեգակը, Լուսինը և այլն: Այդ սիստեմը հետաքրքրական է նրանով, որ ցույց է տալիս, թե դիցաբանության խորքերում ինչպես էին հասունանում փիլիսոփայական հասկացողությունները: Քառսի, Երկրի և Էրոսի կերպարները՝ տարածության, մատերիայի և շարժման փիլիսոփայական հասկացողությունների նախակարապետներն են: Հեսիոդոսի մոտ, սակայն, տակավին լիապես դրանք պահպանում են իրենց դիցաբանական բնույթը: Քառսն ու Երկիրը՝ աստվածացին էակներ են, որոնք նոր էակներ են ծնում, սրանք էջ իրենց հերթին ամուսնանում են միմյանց հետ և ուրիշ աստվածների ծնողներ են դառնում: Հեսիոդոսի տոհմաբանական սիստեմի մեջ մտնում են ոչ միայն այն աստվածները, որոնք ռեալ երկրպագության առարկա էին ծառայում հունական պաշտամունքների մեջ, այլև նրանք, որոնք անձնավորում էին այն ուժերը, որ նրա կարծիքով ներգործում էին մարդկանց վարքի վրա՝ Աշխատանքը, Մոռացությունը, Սովը, Վշտերը, Ճակատամարտերը, Սպանությունները, Երկպառակությունները, Ստախոսությունները և այլն: Հեսիոդոսը ջանում է լիակատար ներկայացնել իր տոհմաբանական սիստեմը, և նրա պոեմում նշանակալի տեղ է գրավում մերկ թվարկումը, դիցաբանական դեմքերի «ցուցակը»: Մանրամասնորեն նա կանգ է առնում աստվածային մի սերնդից մյուսին առաջնությունն անցնելու վրա: «Ծեր» աստվածների մասին Հեսիոդոսի հաղորդած մյուսթոսները շատ արխաիկ գծեր են պարունակում, որոնք հոմերոսյան պատմումի մեջ սովորաբար վերացվում են իբրև չափազանց բիրտ հասկացություններ, օրինակ՝ մյուսթոս Կրոնոսի մասին, որը ներքինացնում է իր հայր Ուրանոսին (Երկնքին) և լափում է սեփական զավակներին, վախենալով իշխանությունը կորցնելուց: Պատմումի պսակն է հանդիսանում Զևսի հաղթանակը Տիտանների և անցյալի մյուս հրեշների հանդեպ: Ամրապնդելով իր իշխանությունը, Զևսը կին է առնում Մետիսին (Գերիմաստությունը), այնուհետև Թեմիսին (Արդարությանը), որը նրա համար ծնում է Օրինականությունը, Արդարությունը, Աշխարհը և ճակատագրի աստվածուհիներ՝ Մուրհեններին: Այսպիսով, այստեղ ևս Զևսի կերպարը զըն-

վում է որպէս արդարութեան պաշտպանի: Բնորոշ է, որ Զեւս
այն սերունդների մասին, որոնք մտել էին օլիմպիական աստված-
ների սիստեմի մեջ և հսկայական դեր են խաղում հոմերոսյան
էպոսում, ինչպէս, օրինակ, Ապոլոնը կամ Աթենասը, Հեսիոդոսը
միայն հարեանցիորեն, թվարկման կարգով է հիշատակում: Այն-
ինչ Հեսիոդոսի դարաշրջանում հենց այդ կերպարների շուրջն էր
ծավալվում թաւմ մշտնջենական ծագութեամբ լինող, կապված տոհմա-
տիրական կարգերի քայքայման և դասակարգերի կազմվելու պո-
յեսի հետ: Դելֆիական Ապոլոնի կրօնն աբիստոկրատական երանգ
էր ընդունում, Աթենասը դառնում էր արհեստավորական դեմոկ-
րատիայի հովանավորողը: Շինական Հեսիոդոսին այդ աստված-
ներն օտար են մնում. դելֆիական և մատամբ էլ հոմերոսյան
մշտնջենները, հավանաբար, նրան թվում էին «երգիչների այն
«սուտը», որից նա նախազգուշացնում է «Թեոգոնիայի» առաջաշա-
նում:

«Թեոգոնիայի» շարունակութունը «Կանանց կատալոգ» պոեմի
է, որը նույնպէս Հեսիոդոսին էր վերագրվում: Այնտեղ շարա-
դրվում են «հերոսուհիների», «նախամայրերի» մասին այն ասքե-
րը, որ իրենց հետ էին կապակցում հունական տոհմերը: Նախա-
մայրերի մասին պատկերացումները, ամենայն հավանականու-
թյամբ, դալիս էին մատրիարխատի դարաշրջանից, դրանք
պատրիարխատի ժամանակաշրջանում վերախմաստավորվել էին
այնպէս, որ նախահայրը համարվում էր այն «հերոսը», որ առա-
ջացել էր արական աստծու կենակցումից մահկանացու կնոջ՝ նա-
խամոր հետ: Այնպէս, ինչպէս «Թեոգոնիան» աստվածներին միաս-
նական տոհմաբանական սիստեմի էր բերում, այնպէս էլ «Կա-
տալոգը» պարունակում էր հերոսական տոհմերի ծավալուն տոհ-
մաբանութունը և կարծես Հունաստանի տարբեր մարդերի հերո-
սական ավանդութունների ժողովածուն էր հանդիսանում: Ա-
վանդութունները շարադրվում էին համառոտակի, թվարկման
կարգով, առանց սյուժետային կապ ստեղծելու նրանց միջև: «Կա-
տալոգից» միայն հատվածներ են մնացել, որոնք նորերս նշանա-
կելիորեն հարստացան, պապիրոսների հայտնաբերման շնորհիվ:

Հեսիոդոսի, իբրև դիցաբանութեան սիստեմավորողի, գոր-
ծունեութունը համակված է նույն տենդենցներով, ինչ որ «Աշխա-
տանքներ ու օրեր»-ը: Հեսիոդոսը չէր ձգտում որևէ ռեֆորմի
կրօնական և դիցաբանական պատկերացումների բնագավառում,
նա ջանում է կարգավորել, ամրապնդել տրագիկոն հայացքները

աստվածային աշխարհակարգի վերաբերյալ, առաջին պլանը քաշելով բարոյական այն մոմենտները, որոնք շերտավորված էին ժողովրդական ավանդություններում: Սակայն, հենց բարոյական մոմենտների ընդգծումը և աշխարհի սիստեմատիկ իմաստավորման ձգտումն արդեն վիպյում են տրագիցիոն աշխարհայեցողության բեկումն սկսվելու մասին, տոհմային հասարակության քայքայման ժամանակաշրջանում տեղի ունեցող իդեոլոգիական տեղաշարժի մասին:

Հեսիոդոսը մի շարք հետեորդներ և շարունակողներ ունեցավ ինչպես «կատալոգիկ», այնպես էլ զուտ «խրատական» էպոսի բնագավառում, և նրա դիդակտիկան, VII—VI դարերի խրատական լիբրիկայի և փիլիսոփայական պոեզիայի նախակարապետն է հանդիսանում:

Անտիկ քննադատությունը, Հեսիոդոսի երկերում նշելով շարադրման սբոշ շորություն (մանավանդ «կատալոգիկ» մասերում), բարձր էր գնահատում նրա պոեմների դաստիարակչական նշանակությունը: Պատմաբան Հերոդոտը (V դ. մ. թ. ա.) պնդում էր, որ Հեսիոդոսը և Հոմերոսը «հելլենների համար կազմեցին աստվածների տոհմաբանությունը, աստվածների անուններին էպիտեաներ հաղորդեցին. նրանց մինչև բաժանեցին արժանիքներն ու զբաղմունքները և գծեցին նրանց կերպարները»: Հների աչքում Հեսիոդոսի կողմից խաղաղ աշխատանքի ջատագովումը լրացնում էր Հոմերոսի զինվորական հերոսիկան: Մյուս կողմից Հոմերոսի և Հեսիոդոսի հակադրումն արտահայտություն գտավ երկու պոետների միջև «մրցակցության» մասին առասպելում. մրցակցությանը ներկա եղող հելլենները նախապատվությունը տվին Հոմերոսին, իսկ մրցակցության նախագահ՝ Պանեղոս արքան «Հեսիոդոսին պսակեց, ասելով, հաղթանակն ըստ իրավունքի պատկանում է նրան ով կոչ է անում դեպի երկրագործություն ու խաղաղություն, և ոչ թե նրան, ով պատմում է պատերազմների և ջարդերի մասին»*: Սակայն, Հեսիոդոսի երկերը չէին կարող մրցել Հոմերոսյան էպոսի հետ ոչ իրենց ուժով, ոչ իրենց ազդեցության երկարատևությանը, և առասպելական Պանեղոսը հետագայում հունական առածի մեջ անցավ, իբրև տկարամտության մարմնացում:

* «Հոմերոսի և Հեսիոդոսի մրցակցությունը» մեզ հասել է II դ. մ. թ. ա. հետագա խմբագրությամբ, Ալլրիանոս (117—138 մ. թ.) կալսրի մասին հիշատակությամբ, բայց կա «մրցակցության» պատկերուսային մի հատված, որը վերաբերում է III դ. մ. թ. ա., իսկ պատմվածքն ինքը ծագել է նշանակելիորեն «վելի առաջ»:

**ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ԳԱՍՍ-
ԿԱՐԳԱՅԻՆ ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳՈՅԱՑՄԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՈՒՄ**

(VII դ. մինչև V դ. սկիզբը)

**1. ՀՈՒՆԱԿԱՆ ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԿՈՒՆՏՈՒՐԱՆ
VII—VI Գ. Գ.**

VII—VI դ. դ. մ. թ. ա. սոցիալական ուղուցիայի դարաշրջան էր, որը վերջ դրեց հունական տոհմատիրական հասարակությանը և հանդեպ ստրկատիրական դասակարգային հասարակության ստեղծելուն: Տոհմատիրական հին կապերը կործանվում էին պոլիսների աճմամբ, առևտրի ու արհեստների զարգացմամբ, փողային հարաբերություններով, որոնք աճել էին տոհմատիրական կարգերի շրջանալինքում՝ դասակարգային հակասությունների հետևանքով: «Ազդակցական կապերի վրա հիմնված հին հասարակությունը նոր գոյացած հասարակական դասակարգերի ընդհարումների հետևանքով պայթում է, նրա տեղը բռնում է մի նոր հասարակություն՝ կազմակերպված որպես պետություն, որի ստորին միավորներն ալյևս ոչ թե տոհմային կառավարություններն են, այլ տերիտորիալ միավորումները. մի հասարակություն, որի մեջ ընտանեկան հասարակակարգը միանգամայն ենթարկվում է սեփականության հարաբերություններին և որի մեջ այնուհետև ազատորեն ծավալվում են դասակարգային հակասություններն ու դասակարգային պայքարը, որոնք կազմում են ամբողջ գրի առնված պատմության բովանդակությունը մինչև մեր ժամանակ-

ներք»* (Էնգելս): Հանդես գալով Հունաստանի տարրեր մարզերում զանազան ուժով՝ համապատասխան էրանց տնտեսական մակարդակին և դասակարգային ուժերի տեղադրության, հեղաշրջումն ընդգրկեց հունական կյանքի բոլոր կողմերը:

Արտակարգորեն լայնացավ հույներով բնակեցված տերիտորիան: Առևտրի ընդլայնումը և խրոնիկական սակավահողությամբ տառապող ազատ գյուղացիության կենսապայմանների վուլթարացումը, հանգեցին լայն մասշտաբով գաղութներ կազմակերպելուն: Հունական գաղութների լայն ցանցով ծածկվեցին Սիցիլիան և Հարավային Իտալիան (այսպես կոչված «Մեծ Հունաստանը»), մի շարք գաղութներ հիմնվեցին Բալկանյան թերակղզու հյուսիսում, Մարմարյա և Սև ծովերի ափերին, Միջերկրական ծովի արևմտյան ափերին և Հյուսիսային Աֆրիկայում: Այդ կապակցությամբ էլ ընդլայնացան հույների կուլտուրական կապերը մյուս ժողովուրդների հետ:

Առաջ էր գալիս հասարակական նոր խավ, աննշան ծագում ունեցող ունեվոր քաղաքացիները՝ վաճառականներն ու արհեստավորները, ապագա ստրկատիրական դասակարգերի կորիզը: Այդ խավի հետ կապված ընթանում էր ստրկագրված գյուղացիության ռեպուցիտն շարժումն ընդդեմ տոհմատիրական արխատոկրատիայի: Ռեպուցիտն, որն ընդգրկել էր Հունաստանի բոլոր առաջադիմական մարզերը, ընթանում էր սուր, նույնիսկ անողորձեբով և հաճախ հանգում էր ժամանակավոր «տիրանիայի», այսինքն՝ մի անձի («տիրանի») տիրապետության, որը բռնությամբ գրավում էր իշխանությունն արխատոկրատական օպոզիցիայի դեմ պայքարելու համար: Ռեպուցիտի հետևանքով ոչնչանում էին տոհմային արտոնությունները, վերանում էին պարտային ստրկագրումները, հաստատվում էին գրավոր օրենքներ՝ հին առհմային նորմաների փոխարեն: «Դասակարգային հակամարտությունը, որի վրա հիմնված էին այժմ հասարակական և քաղաքական հաստատությունները, այլևս ազնվականության ու հասարական ժողովի միջև եղած հակամարտությունը չէր, այլ ստրուկների և ազատների, ոչ-լիիրավ բնակիչների և լիիրավ քաղաքացիների միջև եղած հակադրությունը»** (Էնգելս):

Տոհմատիրական կապերի անկման հետևանքով, մի կողմից՝

* Յ. Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, էջ 11—12:

** Նույն տեղ, էջ 137:

մշակվեց կողեկալիլի նոր, պոլիսալին զգացմունք, մյուս կողմից՝ անհատական ուժերի զարգացում, անհատի ինքնազիտակցության աճ, անհատի, որը ջանում է իրեն և իր խնդիրները որոշել իր գոյության բնական և հասարակական պայմանների հանդեպ:

VII—VI դ. դ. սոցիալական շարժումներն իդեոլոգիապես ձևավորվում էին՝ բարոյական քարոզով, կրոնական խմորումներով, օլիմպիական կրոնի և դիցաբանական ճգնաժամով: «Ճշմարտությունը» *dikē* «իրավացիությունը», որոնք այնքան նշանակալի տեղ էին գրավում դեռ Հեսիոդոսի աշխարհայացքի մեջ, դառնում են պաշարի լոգոնգ գրավոր օրենքների համար, իսկ այնուհետև՝ առաջադեմ համայնքներում՝ պոլիսալին կյանքն ավելի արմատապես վերակառուցելու և ավագանու առավելությունները ոչնչացնելու համար: «Օրենքում» հունական միտքն սկսում է տեսնել հասարակության հիմքը: «Օրենքն է թագավորը», — ասում է հետագայում պոետ Պինդարոսը: Քաղաքացու առաջին պարտականությունը՝ պոլիսի օրենքներին ենթարկվելն է: Համապատասխանորեն փոխվում է և «քաջարիության» (*aratē*) իդեալը, որն իր մեջ քաղաքացիորեն արժեքավոր ֆիզիկական և բարոյական հատկություններ է պարունակում: Այդ հատկություններն ունենալու հավակնողն ամենից առաջ արիստոկրատիան է, որը զբաղեցնում է իր տրագիկոն իրավունքները: Արիստոկրատական «քաջարիությունը» դիտվում է իբրև ժառանգաբանցնող և պահպանվում է դաստիարակության սխտեմով՝ հիմնելով մարմնամարզական վարժանքի և «մուսիկային» կրթության վրա, այսինքն, արիստոկրատիայի դիդակտիկ պոեզիայի և դիցաբանական հերոսների «օրինակելի» արարքների մասին ասքերի վրա: Արիստոկրատական իդեոլոգիայի համար «բարի» տերմինը գրեթե հավասարազոր է դառնում «մեծազարմ»-ին, «վատը»՝ «հասարակ մարդուն»: Ի հակադրություն այդ արիստոկրատական իդեալի ստեղծվում են «քաջարիության» այլ ըմբռնումներ, որոնք առաջին պլան են քաշում «Ճշմարտությունը» կամ «Իմաստությունը» (*sophia*):

«Իմաստության» իդեալի ծնունդը կապված է արդեն տրագիկոն կրոնա-դիցաբանական սխտեմի քննադատության հետ: Այդ քննադատությունն ամենից շատ արմատական ձևեր ընդունեց քննության առնվող ժամանակաշրջանի վերջին, ստրկատիրական դասակարգերի ամենից շատ լիակատար հաղթանակ տարած վայրերում՝ Փոքր Ասիայի հոնիական քաղաքներում: Օլիմպիական

կրոնի մարդկայնացված աստվածներն սկսեցին թվալ անհեթեթ և անբարոյական, մտացածին մի բան, փորձեր եղան բնության երևույթները սխառեմի բերելու, բնության ներքին դարգացման հիման վրա, առանց աստվածների ներգործության մասին ենթադրության: «Կարգավորության» («կոսմոսի») իդեան պոլիսից փոխադրվում է բնության մեջ: Այսպես Հոնիայում ստեղծվեցին հունական գիտությունն ու փիլիսոփայությունը: Մյուս կողմից, գյուղացիական հուզումները և վրոպական Հունաստանում ուղեկցվում էին կրոնական շարժումներով, որոնք առաջին պլանին էին քաշում ստորերկրյա ուժերի երկրագործական կրոնը, մահացող և հարություն առնող աստվածների երկրպագությունը՝ Դեմետրեի և Կորայի, մանավանդ Դիոնիսոս աստծու պաշտամունքը, հաղորդակից լինելն աստվածության հետ սրբազան արարողությամբ՝ «միստերիայով»: Այն ժամանակ, երբ արիստոկրատական կրոնը մարդուն բաժանում էր աստծուց անջրպետով, այդ ֆանտաստիկ սահմանագծով հիմնավորվելով ավագանու («Ջևաի սաների», այսինքն, աստվածների սերունդների, «արքաների») և ժողովրդի միջև ընկած իրական սահմանագիծը, միստերիաների կրոնը՝ սրբազան արարողության ամեն մի մասնակցի նմանեցնում էր աստվածության, և դրանով իսկ ավելի դեմոկրատիկ բնույթ ուներ: Տիրաններն արիստոկրատիայի դեմ պայքարի ժամանակ ուժգնորեն մտցնում էին Դիոնիսոսի պաշտամունքը, ջանալով քաղաքականապես անվտանգ դարձնել և շեղբացնել մասսաների կրոնական խմորումները: Այսպես, Աթենքում Պիսիստրատոս տիրանը հաստատեց «Մեծ Դիոնիսիա» տոնը, որը նշանակալի դեր խաղաց հունական դրամայի զարգացման մեջ:

Արիստոկրատիան էլ իր հերթին էր վերագրվում, նորոգելով տրագիցիոն իդեոլոգիան, իր ներքին համերաշխությունն ավելի ամրապնդելու համար: Արիստոկրատական դադափարական շարժման կենտրոնատեղը Ապոլոնի տաճարն էր Իելֆիսոմ: Դելֆիական կրոնը պայքարում էր արշան վրիժառության վաղեմի սովորույթի դեմ, որն անվերջ երկպառակություններ էր ստեղծում արիստոկրատական տոհմերի միջև, նա պահանջում էր «մաքրություն» ամեն մի «պղծությունից» և կոչ էր անում պահպանել արիստոկրատական «քաջարիությունը»: Դելֆիսից ելնում էր «Հափալորություն» («ռչինչ չափազանց»), «խոհեմության» և «չափազանցության» դեմ պայքարի քարոզը: «Ճանաչիր ինքդ քեզ», այսինքն՝ սահմանափակվածությունդ, գրված էր տաճարի վրա: Եթե

որեւէ համայնքում «ոճրագործութիւն» էր կատարւում, դէլֆիսյան պատգամախոսը «քաւութիւն» էր տալիս քաղաքին «պղծութիւնից», իսկ մեղքի թողութեան համար կարգադրում էր նոր «հերոսների» արխոտոկրատական պաշտամունք մտցնել:

Միատերիաների կրօնի յուրակերպ զոգաւցում բարոյական պրոբլեմատիկայի հետ, մենք գտնում ենք օրփիկների քարոզում, որոնք իրենց ուսմունքի ակունքը հասցնում էին մինչև առասպելական երիշ Օրփեոսը, և նրանց մոտիկ պլուրագորոտականների դպրոցում, որը VI դարում հիմնել էր փիլիսոփա և մաթեմատիկոս Սամոսցի Պյութագորոսը: Այդ երկու ուսմունքների համաբնորոշ է մուշ հայացքը՝ երկրային կյանքի վերաբերյալ, իսկ մարմինը՝ «բանտ» կամ «գերեզման» է աստվածային հոգու համար, որը մարմնային պատշան է ստացել յուրատեսակ մեղսագործութեան հետեանքով: «Դիոնիսյան» աստվածային սկզբունքը մարդու մեջ միավորւած է չար «տիտանականութեան» հետ, որը մահացման է ենթակա ճգնաժողով-քարոյական կյանքի օգնութեամբ: Այդ կապակցութեամբ օրփիկները և պլուրագորականները բարդ և մշուշապատ ուսմունք էին զարգացնում անդրշիրիմյան հատուցման, հոգիների վերափոխման, ճշմարտութեան ապագա արքայութեան մասին: Պյութագորասականների ուսմունքի համաձայն, որքան մարդ շատ է մեղապարտ, այնքանով ավելի ստոր է այն կենդանին, որի մեջ մահվանից հետո փոխադրվելու է մեղապարտի հոգին: Պյութագորական ուսմունքն առանձնապէս հանդուրժեալ էր օգտվում արեւմտահելենական աշխարհում՝ Իտալիայի և Սիցիլիայի հունական գաղութներում:

Ռեուլուցիան հսկայական տեղաշարժեր առաջացրեց արվեստի ոլորտում. բարդացավ երաշխութիւնը, արագորեն սկսեց զարգանալ կերպարվեստը, որի տարբեր ոճերում արտացոլւում էր հասարակական և անհատական նոր իդեալների բազմազանութիւնը. նույնն էլ տեղի ունեւ դեղարվեստական խոսքի ստեղծագործութեան մեջ: Հինաւուրց էպոսը, որը պատկերում էր այն հասարակութիւնը, «ուր դեռ գոյութիւն չունեւ ժողովրդից բաժանված հասարակական իշխանութիւն», և հերոսների «սիրագործութիւնները», որոնք ծանոթ էին պետական հարկադրմանը, սկսեց կորցնել իր ակտուալութիւնը: «Իբրև պետութիւն զոգլած»՝ դասակարգային հասարակութեան գոյացումը և լարված քաղաքական ու իդեոլոգիական պայքարը՝ պոետիկական նոր թեմատիկա ծնեցին, և այն չէր տեղափոխւում անցյալի մասին էպիկական

պատմվածքի շրջանակներում, այն անցյալի, որը ձգտում էր պահպանել «հերոսական» ժամանակների կոլորիտը: «Հերոսը» շարունակում էր պահպանել իր օրինակ լինելու նշանակությունը, բայց այդ օրինակում ընդգծվում էին արդեն այլ մտավոր և բարոյական հատկություններ, հերոսի ճակատագրի այլ կողմեր: Այնուամենայնիվ, խոսքի ստեղծագործության իդեալոգիական ձևերի ու տեսակների նվազ դիֆերենցված լինելու պայմաններում, բանաստեղծությունը տակավին մնում է մտքի գրական արտահայտության կարևորագույն միջոցը: Բանաստեղծությունների մեջ են պարուրվում բարոյական և պետական թեմաներով խորհրդածությունները, քաղաքական ազդեցության, պայքարի կոչերը: Աթենական օրենսդիր Սոլոնը իր ռեֆորմների ծրագիրը շարադրում է ոտանավորներով և ոտանավորներով էլ հակահռոտում է իր հակառակորդներին: Նույնիսկ փիլիսոփաներն սկզբնական շրջանում հաճախ ոտանավորից են օգտվում իրենց ուսմունքները շարադրելու համար: Դրա հետ միաժամանակ պոեզիան գործիք է դառնում արտահայտելու իրեն գիտակցող անհատի զգացմունքներն ու տրամադրությունները: Բայց անհատն իրեն գիտակցում է նախ և առաջ կապակցված որեէ խմբի, փոքր կոլեկտիվի հետ, որը ծագել է հասարակության դասակարգային շերտավորման հետևանքով:

Իր գրական ձևակերպմամբ այդ հրատապ թեմատիկան առնչվում է ֆուլկլորային երգի տարբեր տեսակներին, հարստացնելով այն նոր բովանդակությամբ: Դարաշրջանի առաջատար գրական ժանրը դառնում է լիրիկան (քնարերգությունը): Դրականության մեջ են մտցվում հսկայական քանակով ոտանավորների նոր ձևեր, կապված տեղական պաշտամունքային և ժողովրդական երգերի և տեղական բարբառների հետ, որոնք երկար ժամանակ կապվում են երգերի որոշ տեսակին: Հունաստանի գրեթե բոլոր մարզերը, ներառյալ և նոր դաշույնները՝ Սիցիլիոյում և հարավային Իտալիայում, մասնակցություն են հանդես բերում այդ գրական շարժման մեջ, և հունական լեզուն կորցնում է իր համահունչական բանաստեղծական լեզու լինելու գերակշռող դերը:

Արտացոլելով դարաշրջանի իդեալոգիական պայքարը, լիրիկական ժանրերն աչքի էին ընկնում մեծ բազմազանությամբ: Երգի ձևերին զուգընթաց, որոնք նկատի ունեին առանձին կատարողին, զարգանում էր նաև հանդիսավոր խմբերգային լիրիկան, — և տոնակատարությունների ու մարմնամարդական մրցակցությունների ժամանակ կատարվող հիմների պոեզիան. արիստոկրա-

տական պետությունները խմբերգային լիբերալիզից օգտվում էին իրենց դաստիարակչա-բաղաքական նպատակների համար: Դիցաբանական թեմաներն իրենց նշանակությունը մեծապես պահպանեցին նաև լիբերալում, բայց փոխվեց մշտնջենի և՛ գրական ֆունկցիան, և՛ պատմելու եղանակը, և՛ նշանակալի շարիտվ իդեոլոգիական ուղղությունը: Մշտնջենն առավելապես դառնում է լիբերալական խորհրդածությունների և խրատների իլուստրացիա, սյուժեն շարադրվում է ոչ թե հետևողականորեն, այլ պոետին հետաքրքրող մի քանի մոմենտներով միայն, և հարմարվում է դասակարգային նոր բարոյախոսությունն ու կրոնական նոր շարժումներին (Ապոլոնի կրոնը, Դիոնիսիոսի կրոնը):

Հոնիան կուլտուրական տեսակետից VII—VI դարերումն էլ շարունակում էր մնալ ամենաառաջագնաց մարզը: Օլիմպիական դիցաբանության քննադատությանը զուգընթաց, Հոնիայում, բացի լիբերալիզից, սկսում են զարգանալ պատմողական գրականության նոր տեսակներ, ուր դիցաբանական թեմատիկան փոխարինվում է պատմականով և կենցաղայինով: Ստեղծվում է գրական պոդա, մի կողմից գիտական-փիլիսոփայական, մյուս կողմից՝ պատմողական՝ առակ, կենցաղային ու պատմական պատմվածք, պատմագրություն: Պատմողական պոդայի այդ նոր ժանրերն ըստ սյուժեի և ըստ ոճի մերձակցվում են պոդայիկ ասքի ֆոլկլորային ձևերին, մասնավորապես հեքիաթին, և դասակարգային հասարակության պայմաններում նրանց հետագա զարգացումն են հանդիսանում այնպես, ինչպես գրական լիբերալ ֆոլկլորային երգի հետագա զարգացումն էր:

Այսպիսով, քննության ենթակա ժամանակաշրջանի կարևորագույն գրական պրոցեսները հանդիսանում են՝ 1) վաղեմի էպոսի անկումն ու մահացումը, 2) լիբերալի ծաղկումը և 3) գրական պոդայի ծնունդ առնելը: VI դարին են վերաբերվում նաև դրամայի սաղմերը, բայց դրաման իր գրական զարգացումն ստացավ արդեն հաջորդ ժամանակաշրջանում:

2. ՀԵՏ-ՀՈՄԵՐՈՍՅԱՆ ԷՊՈՍԸ

Հերոսական ասքերի վիթխարի շափերով համակենտրոնացումը «Իլիականում» և «Ոդիսականում», հիմք դարձավ հետագայի էպիկական ստեղծագործության համար: VII դ. և VI դ. առաջին կիսի ընթացքում հանդես եկան մի շարք պոետներ, հորինված հո-

մերոսյան էպոսի ոճով. դրանք նկատի էին առնում միավորել «Իլիականի» և «Ոդիսականի» հետ և դրանց հետ միասին կազմել միասնական, դիպարանական ավանդության կապակցված տարեգրություն, այսպես կոչված էպիկական «կիկլ» (ցիկլ, շրջան)։ Անտիկ տրագիդիան այդ պոեմներից շատերը վերագրում էր «Հոմերոսին» և դրանով ընդգծում էր նրանց սյուժետային և ոճական կապը Հոմերոսյան էպոսի հետ։ Հետագայում, երբ անտիկ քննադատությունը կարողացավ «կիկլական» պոեմներն անջատել «իսկական» հոմերոսականից, «կիկլ» պոեմների համար գտնվեցին այլ հեղինակների անուններ, սակայն միանշամայն ոչ արժանահավատ։ Կիկլական պոեմներից պահպանվել են միանշամայն չնչին հատվածներ միայն, բայց պոեմների բովանդակությունը մեզ հայտնի է անտիկ դիտնականների վերապատմումներից։ «Կիկլը» կառուցվում էր այնպես, որ մի պոեմը համակցվում էր մյուսին, պատմումն սկսում էր այն մոմենտից, որով վերջացել էր նախորդ պոեմը։

Իրենց կոմպոզիցիոն կառուցվածքով «Իլիականը» և «Ոդիսականը» բոլորովին չէին նախատեսնված այն բանի համար, որպեսզի ավելի ծավալուն ամբողջի մաս հանդիսանային։ Հոմերոսյան երկու պոեմներն էլ վիթխարի նյութ են համախմբում մի էպիկոգի («Աքիլեսի զայրույթը», «Ոդիսեսի վերադարձը»), կարճատև ավարտված գործողության շրջանակներում։ Այլ բան է «կիկլը»։ Այսպես, «Կիպրոսը» պոեմում շարադրվում է Տրոյական պատերազմի ամբողջ ընթացքը մինչև «Իլիականի» գործողության սկիզբը։ Պոեմն սկսվում է Տրոյա արշավելու դիցաբանական յուրահատուկ մեկնաբանությամբ, որը շատ բնորոշ է VII դ. Հունաստանի համար, երբ սակավահոգությունը և բնակչության գերաճումը հունական համայնքներին դրդում էին կոլոնիզացիայի ենթարկելու Միջերկրականի ավազանի ափերը. «Կիպրոսը»-ում Զևսը խորհրդակցում է Թերմիսի (արգարագատության աստվածուհու) հետ, թե ինչպես «թեթևացնել» «գերաբնակված» երկիրը, և վճռում է պատերազմի հրդեհ բորբոքել, որի մեջ կոչնչանա հերոսների սերունդը։ Այդ ծրագիրն իրագործելու համար նա հանդես է բերում Հելեններին և ծովի աստվածուհի Թետիսին կնություն է տալիս Թեսալիայի Թագավոր Պելեոսին։ Այնուհետև պատմվում է Պելեոսի և Թետիսի հարսանիքի մասին, ուր ներկա էին գտնվում բոլոր աստվածները, «չքնադադունին» մականգրությամբ խնձորի մասին, որը գցում է երկպառակության աստվածուհին, երեք աստվածուհիների

մեծի և Պարիսի դատաւճռի մասին, որով նախապատվութիւնը տալիս է Աֆրոդիտին: Նկարագրվում է Հելենեի համբաշարական, հունական առաջնորդների երկարատև հավաքն արշավանքի ելնելու, նավարկումն Ալլիդից (Բեովթիայից), ուր Ագամեմնոնն ստիպված էր իր դուստր Իթիգենիէն զոհաբերելու վիրավորված Արտեմիս աստվածուհուն, մի շարք էպիգոդներ կապված դեպի Տրոյա նավարկման հետ, Տրոյայի տակ ռազմական գործողութիւնները տասը տարվա ընթացքում: Պոեմն ավարտվում է ավարի այն բաժանումով, երբ Ագամեմնոնն ստացավ Քրիսոսի դստերը, իսկ Աքիլեսը՝ Բրիսեիդէին:

«Իլիականի» շարունակութունը «էֆիոպականն» էր: Այդ պոեմն սկսվում էր «Իլիականի» փոքր ինչ փոփոխված վերջին տողով, — և դրա տեքստը կարելի էր անմիջականորեն կապել «Իլիականի» հետ: «էֆիոպականի» պատմումը հասցվում էր մինչև Աքիլեսի մահը՝ Պարիսի նետով, և դրա կենտրոնական մոմենտները Աքիլեսի հաղթութիւններն էին Տրոյայի երկու նոր դաշնակիցներին հանդեպ՝ Պենթսիլեսի թագուհու գլխավորութեամբ ամազոններին, և էոս (Արշալուսի) աստվածուհու որդի՝ էֆիոպների թագաւոր Մեմնոնի հանդեպ, վերջապես, Աքիլեսի մահը և Ոդիսեոսի ու Այաքսի վեճն Աքիլեսի զենք ու զրահի մասին. պոեմը վերջանում է Այաքսի ինքնասպանութեամբ: Այս վերջին էպիգոդը շարադրվում է, թերևս, ոչ թե «էֆիոպականում», այլ դրան հաջորդող «Իլիոնի կործանումը» պոեմում, ուր պատմվում էր փայտե ձիու, Տրոյայի ավերման և հրդեհման մասին: «Իլիականի» մյուս շարունակութունը, որը մի շարք նոր էպիգոդներ է մտցնում, «Փոքր Իլիական» պոեմն էր, որը նույնպես ավարտվում էր Տրոյայի կործանումով:

Հունական առաջնորդների Տրոյայից վերադարձի ժամանակ պատահած դժբախտութիւնները սյուժե դարձան «Վերադարձ» պոեմի համար: Այստեղ առանձնակի ուշադրութիւն էր հատկացվում Ագամեմնոնի և Մենելայոսի ճակատադրին: Ագամեմնոնը տուն վերադառնալուց հետո սպանվեց իբր կին Կլիտեմեստրի և նրա սիրեկան էգիսթենեսի ձեռքով, բայց հետագայում նրա որդի՝ Օրեստեսը վրեժ լուծեց իր հորն սպանողներից: Հենց նույն օրը, երբ Օրեստեսը նրանց սպանեց, երկար տարիներ թափառելուց հետո, հայրենիք վերադարձավ Մենելայոսը: «Վերադարձի» սյուժեն հասցվում է մինչև այն մոմենտը, երբ սկսվում է «Ոդիսականի» գործողութիւնը: Բայց «Ոդիսականն» էլ է շարունակութիւն

ասանում, որը պատմում է նրա գլխավոր հերոսի ավելի ուշ արեւածնների մասին: Այդ «Թեւեղոնիա» պոեմն էր, որն իր անունն ասացել էր Կիրիկից ունեցած Ողիսեսի որդի Թեւեղոնի անունից: «Թեւեղոնիայի» եզրափակիչ մասը մշակել էր հորը որոնելու գնացող որդու» սյուժեն, որը մասամբ օգտագործվել էր «Ողիսականում»: Թեւեղոնը Ողիսեսին փնտրելով ընկնում է Խտակա և, շճանաչելով իր հորը, մարտի ժամանակ սպանում է նրան:

Թվաբերած այս պոեմները ընդգրկում էին Տրոյա արշավելու հետ կապված ասքերի ամբողջ ցիկլը: Սակայն հունական դիցաբանության խրոնոլոգիական սխատմամբ, տրոյական արշավանքն ինքն ըմբռնվում էր իբրև վերջին, ամենաուշ օղակներից մեկը: «Կիկլական» էպիկան մշակել է և այն սյուժեները, որոնք վերագրվում էին ավելի վաղ ժամանակներին: Դրան է վերաբերվում առաջին հերթին այսպես կոչված «Թեբեական ցիկլը», որին աւանդվածն երեք պոեմ են նվիրված՝ «Էդիպոդիան», «Թեբեականը» և «Էպիգոնները»: «Էդիպոդիան» պատմում էր Էդիպի ճակատագրի մասին. նա, չիմանալով իր ծագումը, պատահաբար սպանեց իր հորը՝ Թեբեական արքա Լայոսին, իսկ, այնուհետև, Թեբե քաղաքն ազատելով Սֆինքս անունով թևավոր կին հրեշից, իբրև պարգև Թեբեացիներից ստացավ նրանց թագուհու, այսինքն սեփական մոր ձեռքը: «Թեբեական»-ի սյուժեն էր՝ «Յոթի արշավանքը Թեբեի դեմ»: Էդիպի որդիներ՝ Էթեոկլեսի և Պոլիսիկասի միջև երկպառակություններ առաջացան, և Պոլիսիկասը, վտարվելով իր եղբորից, Թեբեի պատերի տակ դուրս բերեց հույն յոթ դաշնակից առաջնորդների ռազմաբանակը: Արշավանքն անհաջող էր դաշնակիցների համար, բոլոր յոթ առաջնորդներն էլ սպանվեցին, բայց սպանվեցին նաև Էդիպի երկու որդիները, որոնք միմյանց սպանեցին եղբայրասպան մենամարտի ժամանակ: «Էպիգոններ» պոեմը պատմում էր Թեբեի մրա կատարած երկրորդ արշավանքի մասին, որը ձեռնարկեցին սպանված առաջնորդների որդիները և որն այս անգամ վերջացավ Թեբեի կործանումով: Թեբեական ասքերն, իրենց նշանակալիությունամբ, հունական հերոսական ավանդությունների երկրորդ ցիկլն էին կազմում: Շատ հնարավոր է, որ Թեբեի դեմ արշավանքի մասին առասպելի հիմքը, Տրոյական պատերազմի նման, որոշ պատմական աստուղ ունեցած լինի: Հիշյալ պոեմներից հնադուներ, ըստ երևույթին, «Թեբեականն» է, իսկ մյուս երկուսը նրա «Կիկլական» լրացումն են:

Մի շարք պոեմներ նույնպես գոյություն ունեին, որոնք նվիր-

«Էս թէ երբ Բերքի և Տրոյաչի հետ անշուքուն շունեցող ավանդու-
թյուններին, — օրինակ՝ Հերակլեսի (Հերկուլեսի), արգոնավորդնե-
րի՝ ոսկե գեղմի համար Կոլխիդա կատարած արշավանքի մասին և
այլն:

«Կիկլիկ» պոեմներն իրենց կոմպոզիցիոն կառուցվածքով խո-
քապես տարբերվում են հոմերոսականներից: «Իլիականը» և «Ոդի-
սականը» տմբողջական սյուժե ունեն, այդ պոեմները ավարտ-
ված, միասնական գեպըր ծավալուն շարադրելու ճանապար-
հով՝ իրականության լայն ընդգրկման են հասնում: «Կիկլիկ» պոեմ-
ները, ճնշող մեծամասնությամբ, զրկված են այդ սյուժետային ա-
վարտվածությունից. նրանք հաջորդական կարգով մշակում են
առանձին էպիզոդներ ի մի սերիա, որոնք միմյանց հետ կապված
են լինում ժամանակաբանական հարաբերակցությամբ: Այդպիսի
կառուցվածքի գեպրում պատմելու թելը կարելի է սկսել ցանկա-
ցած տեղից և կաշել ուր որ ուզես: Տակավին Արիստոտելը «Պոե-
տիկայում» մատնանշում է «կիկլիկ» երկերի այդ առանձնահատ-
կությունը, իբրև թերություն, Հոմերոսի պոեմների համեմա-
տությամբ: Էպոսը դառնում է դիցաբանական խորոնիկա կամ
դիցաբանական հերոսի կապակցված կենսագրություն, ստանում է
պատմական միպոսացության բնույթ: Այդ տեսակետից «կիկլիկ»
պոեզիան ձայնակցում է Հեսիոդոսի դպրոցի տոհմաբանական
էպոսին և հունական հետագա պատմագրության նախակարապետն
է հանդիսանում:

Չնայած էպիզոդների առատության, «կիկլիկ» պոեմներն
իրենց մեծությամբ նշանակելիորեն զիջում են հոմերականներին:
Այդ վկայում է շարադրման ոբոշ չափով սեղմության մասին:
«Կիկլիկ» պոետները հեռու էին մնացել հոմերոսյան պատմվածքի
անշտապ հանգամանորեն շարադրությունից, խուսափելով, ըստ
Արիստոտելի վկայության, այն ճառերից, որոնք դրվում էին գոր-
ծող անձանց բերանը, նրանց բնութագրելու նպատակով: Ըստ
հրեություն, նրանք ձգտում էին զբաղեցնելու, ֆանտաստիկ վառ
գույների, արկածների հարստությամբ: Դժբախտաբար, պոեմների
կորուստը հնարավորություն չի տալիս դատելու այն մասին, թե
դարաշրջանի իդեոլոգիական շարժումներն ինչ չափով են անդրա-
դարձել «կիկլիկ» մրա: Կիկլական էպոսը ժամանակակիցների մեջ
մեծ հետաքրքրություն էր առաջացնում, բուն բովանդակության
փողմից. դա այն հիմնական աղբյուրն էր, որից նյութ էին քաղում
VI—V դ. դ. հունական գեղարվեստագետներն ու գրողները: Հու-

նական ողբերգությունը օգտագործում է գլխավորապես այն սյու-
ժեները, որոնք մշակվել էին «կիկլերում»: Ավելի ուշ ժամանակնե-
րի անտիկ քննադատությունը «կիկլերին» գեղարվեստական ար-
ժանիքներ չէր վերագրում, և «կիկլիկ» տերմինը դարձավ համա-
նուն միջակության և տափակարանության:

Հերոսական ավանդության պատմականացման պոզիթիվաց,
նկատվում է, որ էպիկայի մեջ ֆուլկլորային ասքի այնպիսի տար-
րեր են ներթափանցում, որոնցից հոմերոսյան պոեմները կամ
խապառ խոսափում էին, կամ մեղմացած բնույթ էին տալիս: Այդ
մասին է վկայում Հերմեսին ուղղված հիմներ, այսպես կոչված
Հոմերոսյան հիմների ժողովածուում: Ռապսոդների ելույթները,
էպիկական երգերի արտասանությամբ, սովորաբար կատարվում
էին տոնակատարությունների ժամանակ, և սովորույթը պահան-
ջում էր, որ ռապսոդն սկսեր այն աստծուն նվիրված հիմնով,
որին նվիրված էր տոնը: «Հոմերոսի» անվամբ հասել է այդպիսի
ներածական հիմների մի ժողովածու: Դրանցից մի քանիսը պա-
րունակում են փառաբանվող աստվածության հետ կապված որևէ
առասպելի էպիկական շարադրությունը: Այդ վիպասացությունների
հիմնական դեմքերը, այսպիսով, ոչ թե «հերոսներն», այլ աստ-
վածներն էին: Հերմեսին ուղղված հիմնն իրենից ներկայացնում
է «խաբեբայական» պատմվածք, էպիկական ոճի ձևերով: Ըստ
պաշտամունքային սովորույթի աստված արժանանում է էպիտետ-
ների մի ամբողջ սերիայի՝

...Ճարպիկ հնարագետ, վարպետ,
խորամանկ ստահակ, եղնադող, երազների առաջնորդ, ավազակ,
Դոնեքի դարանակալ, լրտես գիշերային:

Հերմեսի «պանծալի գործերը», որոնց մասին երգում է ռապսոդը,
այն են, որ՝

«Առավոտյան, շատ կանուխ, ծնվեց նա. կեսօրի մոտ կիթար էր նվագում
երեկոյան կովեր գողացավ Ապոլոնից նետարձակ:

Ապոլոնը, արիստոկրատիայի աստված-«ազդարարը», առան-
ձին խորթափանցություն չի գրսևորում իրենից հափշտակած
գույքը հետախուզելու գործում: Հերմեսի ճկունությանը նա կարող
է հակադրել իր ուժի գերազանցությունը միայն: Նորածինը հանգրգ-
նաբար փակվում, երգվում է, և հայրը՝ Զևսը զվարճանում է, դիտե-
լով նրան: Վերջ ի վերջո Ապոլոնը իր վտանգավոր եղբայրիկի
հետ հաշտության ուղին է բռնում և կովերը տալիս է նրան Հեր-

մեւի հնարած կիթարի դիմաց: Այդ հիմնը մի շարք հարձակումներ է պարունակում Դելֆիսի քրմերի շահամուլտությունների դեմ և փառաբանում է փոքր Գարդու հնարամտությունը և հնարագիտությունը, որոնցով նա ճանաչվում է իշխանություն ունեցողների կողմից: «Յածրից» ելնող հերոսի այս նոր տիպը նշանակալի դեր պետք է խաղա պատմողական պրոզայիկ դրականության և կոմեդիայի մեջ:

Հետաքրքրական են մյուս հիմները: Ափրոդիտեին ուղղված հիմնը մի պատմվածք է տրոյացի Անխիսի հանդեպ Ափրոդիտեի տաճած սիրո մասին, որը սիրային յուրակերպ մի նույն է հանդիսանում: Կրոնի միստերիաների ոլորտի մեջ է մեզ մտցնում Դեմետրեին ուղղված հիմնը, որը պարունակում է էլեբսինական միստերիաների պաշտամունքային առասպելը Կորայի հափշտակման մասին, նրան որոնող Դեմետրեի դեգերումների և երկու աստվածուհիների վերամիավորման մասին, Դիոնիսիոսի հիասքանչ հորությունը փառաբանվում է «Դիոնիսիոսն ու ավազակները» փոքր հիմնում: Ավելի շրխայիկ—հանդիսավոր բնույթ ունեն ժողովածուն սկսող՝ Ապոլոնին ուղղված երկու հիմները: Դրանցից առաջինում հիշատակվում է հիանալի երգչի՝ «Քիոսում տպրող կույր աչքի» մասին, և անտիկ աշխարհն այդ մատնանշման մեջ տեսնում էր հիմնի հեղինակին՝ «Հոմերոսին»:

Ֆուկլորային սյուժեով, խենթով-հերոսի մասին, մի հերոս, որը գործում է միշտ ոչ-տեղին, կազմվել է ոչ ուշ VII դ. կեսից «Մարգիտ» զավեշտական պոեմը (հենց անունն էլ նշանակում է անխելք): Այդ պոեմը չի պահպանվել, բայց հին ժամանակ մեծ հռչակ ունեւ, և տակավին Արիստոտելը «Հոմերոսի» երկ էր համարում այն: «Մարգիտը», հարուստ ծնողների որդին, «շատ բան գիտեր, բայց ամեն-ինչ վատ գիտեր». նա հաշվել գիտեւ մինչև հինգը, բայց փորձում էր հաշվել ծովի ալիքները, նա իր մորը հարցնում էր՝ ինքը նրանից է ծագում, թե հորից և այլն: Պոեմը գրված էր էպիկական հեկզամետրերով, յամբերի ընդմիջարկումներով ժողովրդական զավեշտական երգերի չափով, այնպես որ այդ կատակի բնույթն ունեցող էպոսն ակներևորեն հերինվել է որոշ չափով իբրև պարոդիա:

Հերոսական պոեմի ուղղակի պարոդիա է հանդիսանում «Մկների և զորտերի պատերազմը» («Բատրախամիոմախիա»), որը շարուն VI դ. թերևս և V դ. սկզբներին է վերաբերվում: Պարոդիայի նյութն են ծառայում և՛ էպոսի արիստոկրատական հերոս-

կան, և՛ նրա օլիմպիական աստվածները, և՛ էպիկական ոճի տրագիգիոն ձևերը, սկսած ներածականում սլարտադիր կերպով Մասաներին դիմելուց՝

Առաջին տողն սկսում եմ ես.

Հելիկոն լեռան Մուսաներ կրդի, աղերսում եմ ձեզ,
Ներշնչե՛ր հողուս մի նոր երգ վսեմ: Տախտակը ծնկիս
Նոր երգ եմ գրել սահման չունեցող լուսանքի մասին,
Եվ Արես ասածու պատերազմական մոլեգնած գործի:

Գորտերի արքա Փքնամուկը, մկնիկ Փշուրահավաքին իր մեջքին առած ճահճով անցկացնելիս, վախեցավ ջրի օձից, սուզվեց հատակը և մկնիկին ջրում խեղդեց: Փշուրահավաքն անվանի տոհմից էր, մի ամբողջ տոհմաբանություն ունի: Ուտի մկների և գորտերի միջև պատերազմ է սկսվում: Երկու աշխարհազորն էլ զինվում են. էպիկականի ձևով՝ մկները սրեր են պատրաստում բակլայի կեղեից, զբահները՝ աքիսի մորթուց, վահան են ծառայում ճբազների խփանները՝ նիզակներն են ասեղները («ամեն տեսակ պղինձ ունի Արեսը»), սաղավարտն է քնկուղի կեղեր: Գորտերն իրենց զինվելու համար օգտագործում են տուզտի տերևները, ճակնդեղը, կաղամբը, եղեղը, խխունջների խեցին: Մտցվում է, հարկավ, և օլիմպիական պլան՝ աստվածների խորհուրդը: Աստվածների վերաբերյալ պարոդիան արտաօրգորեն խիստ է, և, հավանորեն, զաղափարապես կապված է դիցաբանության քննադատության հետ, որն սկիզբ է առնում փիլիսոփաներից: Էպոսի ռազմիկ-աստվածուհի և դրա հետ միասին դեմոկրատիկ պաշտամունքի արհեստավոր-աստվածուհի Աթենասը հրաժարվում է օգնել մկներին՝

Նոր թիկնոցս կրծոտել են, որ գործել եմ շարժովելով.

Միջնաթևը շատ բարակ էր, հինք եմ մանել ժրաջան կերպով:

Ծակծկել են բազում տեղեր: Կարկատանի նորոգողը

Վարձ է ուզում շատ մեծ չափով՝ աստծու համար այդ վատթարն է,

Թելի համար դեռ պարտք եմ ես՝ վճարելու ոչինչ չունեմ:

Եվ ընդհանրապես բարվոք է համարվում, որ աստվածները չխառնվեն այդ պատերազմին՝

Սուր նետերով անմահին էլ միշտ կարող են նոյնպես խոցել՝

Անողոր է պատերազմը՝ էլ չեն ջոկում մեկն ու գործը մարդ ու աստված:

Ուշադրության առնելով Աթենասի խորհուրդը, աստվածները ապահով տեղ են ուղեվորվում: Մարտի նկարագրությունը պարո-դիայի է ենթարկում «Իլիականի» մենամարտությունները, լայնո-րեն օգտագործելով տրագիցիոն էպիկական ֆորմուլները: Մկնե-րը հաղթում են, և նույնիսկ Զևսի սուրհանդակները շեն կարողա-նում օգնել գորտերին: Այդ ժամանակ Զևսը նրանց օգնության է ուղարկում խեցեփաններին,

և իսկույն սկսում են նրանք
Մկների պղծը կրծոտել, միատեղ արդեն և ոտները և ձեռները:

Մկները փախուստի են դիմում, և վերջանում է «միօրյա պա-տերազմը»*:

Հերոսական էպոսը, որն ստեղծել էր ուշ պոհմատիկական հասարակությունը, ուսուցիչի դարաշրջանի վերջին արդեն հնա-ցած ժանր հանդիսացավ: Ճիշտ է, որ դեռ VI դ. փորձեր եղան հարմարեցնել այն դելփինյան նոր կրոնի, ինչպես և միստերիաների կրոնի, օրփեական ուսմունքի պրոպագանդայի համար, սակայն այդ փորձերը գրական լուրջ նշանակություն չունեցան:

3. ԼԻՐԻԿԱ.

1) Հունական լիրիկայի տեսակները

«Լիրիկա» տերմինը մեր քննությանը ենթակա դարաշրջանին չի պատկանում. այն ստեղծվել է ավելի ուշ՝ ալեքսանդրյան ֆիլո-լոգների ժամանակներում, փոխարինելով վաղագույն «մելիկա» (melos -ից՝ «երգ») տերմինը, և գործադրվում էր երգերի այն տե-սակի վերաբերյալ, որոնք կատարվում էին լարային գործիքների, առաջին հերթին յոթյարանի քնարի (լիրայի) նվագակցությամբ, որի հնարելը առասպելը վերագրում է Հերմես աստծուն: Այժմ, երբ խոսվում է հունական լիրիկայի մասին, այդ տերմինը գործ են ածում ավելի լայն առումով, որն ընդգրկում է և ալնպիսի ժան-րեր, որոնք հին ժամանակ «լիրիկական» չէին համարվում, օրինակ էլեգիաները, որոնք ուղեկցվում էին ֆլեյտի նվագակցությամբ:

* Պետք է նշել, տարածված թյուրիմացությունից խուսափելու համար, որ ժուլովսկու հերթաթը «Война мифов и языков» շատ քիչ շոշափման կետեր ունի անտիկ «Բատրախոմիախիայի» հետ:

Սակայն երգերի ժանրի անտիկ տարրերումն ըստ դրանց երաժշտական կատարման բնույթի, չնայած թվացող չուտ արտաքին բնույթին, պատմական արմատներ ունի, քանի որ հունական պոեզիայում ժանրերն ու դրանց ոճերը իշոք որ սերտորեն կապված էին ոտանաւորների որոշակի չափերի և որոշակի երաժշտական նվագակցութեան հետ: Ծագելով պաշտամունքային ու ծիսային ֆոլկլորային երգից, հունական լիրիկան երկարատե ժամանակի ընթացքում սերտ կապ է պահպանել երգի բովանդակութեան, նրա ռիթմամեղեդիական տրագիցիոն տիպի և երգի կատարման բնույթի միջև: Հետեւելով անտիկ կլասիֆիկացիային, անհրաժեշտ է տարբերել՝ 1) էլեգիան, 2) յամբը և 3) մելիկան, կամ լիրիկան քառիս նեղ առումով. այս վերջինն իր հերթին բազմաթիւ ստորաբաժանումներ ունի, նայած երգի բովանդակութեանը կամ պաշտամունքային առաջադրանքին, բայց հիմնականը երկու կատեգորիայի ստորաբաժանելն է՝ մոնոդիկ լիրիկայի և խմբային լիրիկայի: Այդ բոլոր տեսակների միջև եղած տարբերութեանը պայմանավորվում էր նրանով, որ դրանք ծագում էին ֆոլկլորային երգերի տարբեր տիպերից, իրենց գրական զարգացումն ստանում էին Հունաստանի: զանազան մարդերում ու տարբեր դասակարգային միջավայրում, յուրաքանչյուր ժանրն իր թեմատիկան, իր ոճի ոտանավորի ձևերն ունենր և նույնիսկ պահպանում էր այն մարզի քարքառը, որտեղ դա գրական ձևակերպում էր ստացել: Ժանրերը զարգանում էին ինքնուրույնաբար և հազվադեպ էին խաչասերվում միմյանց հետ:

Ինչպես արդեն հիշատակել ենք, հունական լիրիկան մեծապես տուժել է ուշ-անտիկ դպրոցական բնորանքից. պահպանված նյութը ֆրագմենտային է և, թեպետ վերջին տասնամյակներում նշանակալիորեն այն աճեց, պապիրուսների գոյտերի շնորհիւ, այնուամենայնիւ, շատ թերի պատկերացում է տալիս VII—VI դ. դ. լիրիկական պրոդուկցիայի հարստութեան մասին: Սակայն մի շարք այդ ժամանակի հեղինակներ այնքան ցայտուն արտահայտված պոետիկ անհատականութուն ունեին, որ այդ անհատականութունը կարելի է հեշտութեամբ ուրվագծել, չնայած հեղինակների ժառանգութեան հատվածական բնույթին:

2) ԷԼԵԳԻԱ. ԵՎ ՅԱՄԲ

Հոնիացում ստեղծված էլեգիան և յամբը կարևորագույն լիրիկական ժանրեր էին: Թե մեկ, թե մյուս ժանրը կապված էին

Ֆոլկլորային ծիսական երգերի հետ, սակայն, այն նոր բովանդակությունը, որը ծնել էր VII—VI դ. դ. ռեուլուցիան, ոչ միայն թեմատիկորեն է զարգացնում ֆոլկլորային ժանրերը, այլ և բարձրացնում է դրանք ավելի բարձր աստիճանի՝ ժողովրդական երգը դառնում է անհատական լիրիկա, որի մեջ իրենց արտահայտությունն են գտնում զարաշրջանի հակասությունները, նրա քաղաքական պայքարը և աշխարհայացքային պրոբլեմները:

Այսպես, Փոքր Ասիայում էլեգիա էր կոչվում՝ ուլբը, սուգը, որոնք համապատասխանում էին հունական threnos-ին: Էլեգիան կատարվում էր փոքրասիական գործիքի՝ փուլուզիական սրնգի նվագակցությամբ: Սակայն հին հունիական էլեգիան պարտադիր կերպով վշտի բնույթ չի կրում, այդ խրատական բնույթի լիրիկական ոտանավոր է, որն իր մեջ դրդումներ և կոշեր է պարունակում դեպի կարևոր և լուրջ գործողություններ, պարունակում է մտորումներ, աֆորիզմներ և այլն*: Էլեգիաները երգվում էին խնջուկների և ժողովրդական հավաքների ժամանակ: Էլեգիայի արտաքին հատկանիշը, որը տարբերում է այն մյուս ժանրերից, հատուկ ոտանավորային չափն է՝ հեկզամետրի հերթագայությունն է որոշ չափով այլ կառուցվածքի տողի՝ պենտամետրի** հետ, այդ հերթագայությունը երկու տողից կազմում է երկու տողանոց տուն՝ էլեգիական դիստիխ (էլեգիական երկտողյակ): Այդ մեղեդիկ կառուցվածքը, հավանաբար, հատուկ էր տակավին հինավուրց ողբին, և դրական էլեգիան փոխ է առել այն, իհնգի նվագակցության հետ միասին: Էլեգիայի երբեմնի սգի բնույթ ունենալու հետքերը պահպանվել են գերեզմանաքարերի վրա ոտանավոր արձանագրություններում էլեգիկ չափն օգտագործելու մեջ («էպիգրամ» այսինքն «արձանագրություն»), բայց ըստ բովանդակու-

* Հագիվ թև կարելի լինի պատահականություն համարել, որ խրատական պոեզիան հարակցվել է ոտանավորի մի ձևի հետ, որը ողբի համար է ծառայել Դրա զուգահեռ մենք գտնում ենք եգիպտացիների հոգեհանգստի արարողություններում. եգիպտական գրականության հնագույն հուշարձանները, որոնք արձանագրված են բուրգերի պատերին մ. թ. ա. III հազարամյակում, իրենցից ներկայացնում են կրոնական ֆորմուլների և ասույթների ժողովածու, դրանք գիտվում էին իրեն օժանդակություն ննջեցյալին նրա անդրլիրիմյան ուղիններում:

** Պենտամետրը («հնգաչափը») կարելի է պատկերացնել որպես հեկզամետրի սկզբնական մասի կրկնադարձում, նրա երկուս և կես ոտը՝ սկզբից մինչև կրորդ ոտը՝ բարձրացումը՝ — — — — — || — — — — — : Կիսատողերի կցվածուղը պարտադիր բառարաժան է:

թյան գրական էլեգիան շատ հեռու է անցել ողբի շրջանակից՝ էլեգիայի տողային ձևը (հեկզամետրը և հարակից պենդամետրը) նրան մերձեցնում էր էպոսին, և նրա թեմատիկան հաճախակի համընկնում է մտորմունքների հետ, որոնք էպիկ պոետները դնում էին իրենց հերոսների բերանը. այդ համընկնումը առանձնապես նկատելի է սկզբնական շրջանում, VII դարում: Այդ պատճառով էլ էլեգիայի լեզուն մոտ է էպիկական լեզվին, և էլեգիան հեշտությամբ էր տարածվում Հունաստանի բոլոր մարզերում, շփոխելով իր բարբառի առանձնահատկությունները:

Բոլորովին աչլ ծագում ունեւ յամբը: Պտղաբերության երկրագործական տոնակատարություններին, որոնց համար բնորոշ էին՝ խրախճանքը, հայհոյանքներն ու զազրախոսությունը, հընչում էին զավեշտական և մերկացուցիչ երգեր. ուղղված առանձին անձանց կամ ամբողջ խմբերի դեմ: Այդ երգերը կոչվում էին յամբ. դրանք, ի միջի այլոց, նաև հասարակական պարսավանքի ֆուլկլորային միջոց էին ծառայում: Ժողովրդական յամբի այդ բոլոր դժերը՝ երգիծաբանական և մերկացնող բնույթը, սուր անձնական ծաղրը՝ պահպանվել են գրական յամբային ժանրում, բայց դա ևս դուրս է եկել ֆուլկլորային շրջանակից, - դարձել է անձնական զգացմունքների և տղամարանությունների գործիք, հասարակական և մասնավոր հարցերի վերաբերյալ անձնական պոլեմիկայի միջոց: Յամբային ժանրի առաջին ցուցանիշը նույնպես ուսանավորի հատուկ շափերից՝ յամբերից (—) կամ առօխեյներից (խոթեյներից՝ —) օգտվելն է հանդիսանում:

Յամբական տողերից աճանագոծածականը առիմետրն է («եռաչափը»), կազմված երեք չափական միավորներից («մետրիքից»), յուրաքանչյուրում երկուական ոտք՝

— — — — — / — — — — — / — — — — — . օրինակ՝ psychas echontes

kymäton en änkäläs: Ընդ որում երկար վանկը կարող է փոխարինվել երկու կարճերով:

Ամենագործածական առօխեյի տողը՝ տետրամետրն է («քառաչափը»), սովորաբար խոսքաբաժանով բաժանված երկու դիմետրի («երկչափի»)՝ — — — — — / — — — — — // — — — — — / — — — — — , օրինակ՝

uk ephy solon bāthyp̄hron//ude bulēēis āne

Էլեգիաների և յամբերի հեղինակները մի շարք դեպքերում ոչ թե անդների և ապստողների տիպի պրոֆեսիոնալ երգիչներն էին,

այլ գործնական քաղաքականություն մարդիկ, դարաշրջանի ակա-
նավոր գործիչներն էին: Այդ հատկանշական է լիբիկացի քաղաքա-
կան դերի համար: Այն, ինչ որ հետագայում, ժանրերի հետագա
դիֆերենցիացիայի և գրական ձևի զարգացման ժամանակ, ար-
տահայտություն կգտներ իբրև հրապարակախոսական պամֆլետ-
կամ ագիտացիոն ձև, VII—VI դ. դ. տակավին բանաստեղծա-
կան լիբիկ կոչի ձևով էր զգեստավորվում:

Մեզ հայտնի հնագույն էլեգիկ պոեաներից մեկը Եփեսոսացի
(Փոքր Ասիայում) Կալինոսն էր, որն ապրում էր VII դ. առաջին
կեսին: Նրանից պահպանվել է միայն մեկ բանաստեղծություն
թշնամիների հարձակումից հայրենիքը պաշտպանելու կոչը:

Հավատացեք, նախանձելի և փառավոր է վիճակն հերոսի որ մարտնչում է
Հանուն իր երկրի, կնոջ սիրասուն և որդոց համար,
Ընդեմ ոսոխի:

Միևնույնն է մահից ոչ ոք չի կարող խուսափել, իսկ քաջա-
մարտիկի բաժինը հարգանքն է և՛ կյանքի ժամանակ, և՛ մահվանից
հետո:

Հայրենիքի պաշտպանման թեման ավելի պայծառ է հնչում
սպարտական պոետ Տիրտեոսի (հավանորեն VII—VI դ. դ. ահ-
մանագլխին) էլեգիաներում. նա սպարտացիներին պաշարի ոգի-
էր ներշնչում՝ Սպարտայի դեմ ապստամբված մեսենացիների հեռ-
երկարատև պատերազմի ժամանակ: Դիմելով սպարտական զոր-
քերին, Տիրտեոսը նկարագրում է փախստականի խղճուկ կյանքը,
փախստականի, որն ընտանիքով թափառում է օտարության մեջ,
նկարագրում է երկշտին պատող անարգանքը, այն ինչ

Փառապանք գործ է՝ թշնամու հանդեպ շարքում առաջին

Մարտնչող լինել և այդ կովի մեջ հանուն հայրենյաց քաջարար մեռնել:

«Հայրենիքի» այդ թեման համեմատաբար դեռ թույլ էր շո-
շափված հոմերոսական էպոսում, ուր հայրենիքի համար մարտնչ-
չում էին միայն ոչնչացման դատապարտված տրոյացիները: Տիր-
տեոսի էլեգիաները ելնում են նոր միասնությունից, ոչք փոխարի-
նել էր նախկին տոհմատիրական կապերը՝ պոլիսի քաղաքացինե-
րի ընդհանրությունից: Այն ժամանակ, երբ էպոսը առավելապես
պատկերում էր անհատ հերոսներին, որոնք մարտնչում էին ավա-
րի և փառքի համար, Տիրտեոսը կոչ է անում մասսայական հերո-
սություն՝ հանուն «պոլիսի և ամբողջ ժողովրդի»: Շատ հետա-
քերբրական է Տիրտեոսի բանաստեղծությունն իսկական «սիրա-

«գործովյան» մասին: Նա սկսում է բացատրական մոմենտից, թվարկելով այն հատկությունները, որոնք ղեռ սխրագործություն չեն ստեղծում, այդ բոլորը հատկություններ են, որոնք փառաբանվել են էպոսում, և Տիրտեոսը իլլուստրացիայի է ենթարկում դրանք ղիցաբանական կերպարներով: Վազքի մեջ արագության և մարտի մեջ արվեստի մարմնամարզական իդեալը, կիկլոպների հասակն ու ուժը, Բորեասի արագությունը, Տիթոնոսի գեղեցկությունը, Միդասի հարստությունը, Պելոպսի արքայականությունը, Ադրաստեսի քաղցրախոսությունը բավական չեն:

Իր քաղաքի, ժողովրդի պարծանք կլինի հերոսն այն,
Ով լայնորեն արագ քայլով շարժն առաջին կանցնի խրոխտ
եվ, տողորված համառությամբ, զգացմունքն այն խաչատուակ՝
Փախուստ կոչվող՝ կը մոռանա, չի խնայիլ ոչ կյանքն իր ոչ էլ հոգին
հզորագույն:

Մահանալ առաջին շարքերում՝ հայրենիքի համար, ահավասիկ այն սխրագործությունը, որը հռչակ է տալիս ոչ միայն կորստյան մատնվածին իրեն, այլ այդ քաջի և՛ քաղաքին, և՛ քաղաքացիներին, և՛ հորը, և՛ ամբողջ սերնդին, նրա համար անմահ անուն է ստեղծում: Իսկ եթե նա հաղթանակով է դուրս գալիս ճաշատամարտից, ապա կճաշակի կյանքի ամբողջ քաղցրությունը, շրջապատված համաքաղաքացիների Վարդանքով: Նկարագրելով իր այդ դրական իդեալը, Տիրտեոսն արդեն չի դիմում ղիցաբանական օրինակներին, և այդ միանգամայն բնական է, քանի որ էպոսը ծագելով տոհմատիրական իդեոլոգիայից, չէր կարող նրան այնպիսի կերպարներ տալ, որոնք անձնավորեին «պետության աշտիվ քաղաքացիների» (Մարքս) զոդումը, որոնք պաշտպանեցին իրենց «համատեղ մասնավոր սեփականությունը» — տվյալ դեպքերում Մեսենիայի տիրապետումը և նրա հելոտների վրա գերիշխումը:

Տերտեոսի էլեգիաներն իրենց մեջ պարունակում էին և քաջարիության գովաբանում, և շարային ուսուցման կանոնադրություն, և սպարտական պետական «բարիմաստ օրենքների» հիմունքների շարադրումը: Սպարտացու սպարտականությունների շրջանը շարադրվում էր հեշտությամբ հիշվող հտանավորի ձևով: Տիրտեոսի բանաստեղծությունը հետագա ժամանակներում ևս ակարտական գինվորները երգում էին արշավանքի ղեալիս իբրև

պոլիսի հայրենասիրութեան կատեսիլովս, դրանք մեծ ժողովրդա-
կանութեան էին վայելում Սպարտայի սահմաններից դուրս ևս:

Հունաստանի գրական ձևերի կայունութեան համար շատ բնո-
րոշ է, որ այդ էլեգիաները, այդքան սերտորեն կապված լինելով՝
Սպարտայի ամբողջ կարգերի հետ, կազմված էին ոչ թե տեղական-
դորիական բարբառով, այլ հոնիականով, էպիկական ոճի շատ-
տարրերի օգտագործմամբ: Հետագայի առասպելը փորձում էր այդ-
բացատրել նրանով, որ Տիրտեոսը սպարտացի չի եղել: Պատմում
էին, որ իբր թե Մեսենական պատերազմի չժվարին մոմենտին,
սպառնացիները, պատգամախոսի խորհրդով, դիմեցին ամենացի-
նեին խնդրելով առաջնորդ ուղարկել իրենց համար: Սպարտացի-
ներին ծաղրելու նպատակով ամենացիներն ուղարկեցին դպրոցա-
կան ուսուցիչ կազ Տիրտեոսին, բայց նա իր երգերով բարձրացրեց
սպարտացիների ոգևորությունը և նրանց հաղթանակի հասցրեց:
Ինչպիսին էլ որ լինի Տիրտեոսի ծագումը, նրա երգերի հաջողու-
թյունն Սպարտայում հնարավոր էր լուրջ շնորհիվ այն բանի, որ
հոնիական էպոսի լեզուն արդեն հաջողել էր համահունական նշա-
նակություն ստանալ:

Թեպետ և Տիրտեոսը, իբրև էլեգիկ պոետ, հանդես է գալիս իր-
անձնական անունից, այնուամենայնիվ նա հանդիսանում է ոչ թե
անձնական դատողությունների, այլ սպարտական քաղաքացիների
կոլեկտիվի հասարակական կարծիքի արտահայտիչ: Սպարտայի
ռազմա-արիստոկրատական կարգերը բարենպաստ պայմաններ
չէին ստեղծում անհատի և անձնական զգացմունքների պոեզիայի
զարգացման համար: Սուբեկտիվ մոմենտն ավելի խիստ արտա-
հայտված է հին հոնիական լիրիկայի խոշորագույն ներկայացու-
ցիչ Արխիլոխոսի (VII դ. կեսը) ստեղծագործության մեջ: Արխիլո-
քոսի պոեզիայի հիմնական բովանդակությունը նրա անձնական
ապրումներն են կազմում: Նրա ժառանգությունից ամբողջական
ոչ մի բանաստեղծություն չի պահպանվել, և այնուամենայնիվ
հեղինակի անձնավորությունը շատ ցայտուն է հանդես գալիս նրա
ոտանավորների այն համառոտ պատառիկներում, որոնք մեզ են
հասել: Փարոս կղզու բնակիչ, արիստոկրատի և ստրկուհու որդի-
Արխիլոքոսն, իբրև «ապօրինի ծնունդ», որոշ շափով ապադասա-
կարգայնացած մարդ էր և կարիքից դրզված վարձու ղինվորի թա-
փառական կյանք էր վարում, մասնակցելով նոր դադուիսներ ստեղ-
ծելու ռազմական գործողություններին, ոչ մի տեղ չհարմարվելով
շրջապատող միջավայրի հետ: Նա ինքն իրեն բնութագրում է որ-

պես «պատերազմի աստծուն ծառայող, ծանոթ նշանապես Մուսաների քաղցր շնորհքին»։ Պատերազմը նրա համար դոյության աղբյուր է ծառայում։

Սրուբունն իմ նիզակի, իմ հացն է մասնակից։ Իմ նիզակումն է
Իսմարի տակի գինին։ Ըմպում եմ, հենված նիզակին։

Ռազմական կյանքի նկարագրությունը նվիրված է լեզվաներում հույժ շատ էպիկական ֆորմուլներ և արտահայտություններ են պատահում, պոետը կարծես իրեն դնում է հոմերոսյան հերոսների դոյության մեջ, և այդ համադրումը երբեմն ծաղրական երանգ է ստանում։ Առանց հումորի չէ, օրինակ, Արխիլոքոսը պատմում այն մասին, թե ինչպես է փախուստի ժամանակ վահանը կորցրել (այդ խալցոնակություն էր համարվում)։

Կրում է այժմ վսեմորեն Սախյին վահանն իմ անբախիր,
Հակառակ կամքիս նետեցի այն թիուտներում,
Ինքս մահից սակայն խուսափեցի։ Թող կորչի
վահանն իմ։ Դրանից ոչ վատը ես ձեռք կրեմմ։

Հոմերոսյան բժի հանդիսավոր ֆորմուլները («կրում է վսեմորեն», «վահանն անբախիր», «մահից խուսափեցի» և այլն) պարզ-գրկ են հնչում շնորհիվ պոետի հեղինակյան վերաբերմունքին դեպի հինավուրց պատկերացումները «քաջարիության» մասին։

Արխիլոքոսի պոեզիան կոտրում է հին-արխաոկրատական պատշաճության բոլոր շրջանակները։ Համաձայն անտիկ դիտ-նականների մատնանշումներին, նա գրական յամբի հիմնադիրն է հանդիսանում, պահպանելով ֆուկլորային մերկացնող երգի խալ-թող կողմը և կոպիտ մերկությունը։ Դեպի իր անձնական և քա-ղաքական հակառակորդները Արխիլոքոսն անողոր է, նրա համար գենք է ծառայում հեղինակյան առակը, անձնական ծաղրը, անեծք-ները։ «Աղվեսն ու կապիկը» առակն ուղղված է անհայտ ծագում ունեցող «նորելուկների» դեմ, որոնք իրենց արխաոկրատ են ձևացնում։ Իր նախկին ընկերոջը, որին Արխիլոքոսը մեղադրում է անհավատարմության մեջ, նա ծովն է ուղեկցում այնպիսի ցան-կությունով, որպեսզի նախկին ընկերը նավաբեկման ենթարկվի և քրակիացիների ձեռքն ստորով ընկնի։

Թող վերցնեն նրան սառած,
Մերկացած, ծովի խոտերում,
Իսկ նա առամները, շառ պես, իրար տա

Արխիլոքոսը նույնիսկ հպարտանում է, որ կարողանում է ֆրեն հասցրած վիրավորանքին շարունակամբ պատասխանել:

Հին ժամանակներում առանձնապես հայտնի էին նրա հարձակումները փարոսցի Լիկամբի վրա, որը համաձայնվել էր իր դուռըր Նեոբուեին կնության տալ Արխիլոքոսին, բայց հետո նրան մերժեց: Արխիլոքոսը նրան պատասխանեց մի շարք ոտանավորներով, որոնք ուղղված էին Լիկամբի իրեն և նրա աղջիկների դեմ, և առասպելը պատմում էր Արխիլոքոսի ծաղրի գոհերի ինքնապանության մասին: Արխիլոքոսը, սակայն, չի խնայում ինքն իրեն ևս, անկեղծորեն պատմելով իր ծագման, չքավորության, կյանքի անհաջողությունների, արբեցողությունների, սիրային տառապանքների մասին: Հասարակական կարծիքը նրան քիչ էր անհանգրստացնում: Նա արհամարհանքով էր վերաբերվում «ժողովրդի պարսավանքներին» և հավատ չի ընծայում համաքաղաքացիների երախտագիտությանը: Արխիլոքոսի լիրիկայում, այսպիսով, դրսևվորվում է արդեն կոնֆլիկտն անհատի և հասարակության միջև, բայց այդ կոնֆլիկտը դեռ մեկուսացման չի հասցնում: Անձնական տրամադրությունները կապված են մնում բարոյական նորմայի հետ, որը կարող էր ընդհանուր ընդունելության հավակնություն ունենալ: Ինչպես այդ ժամանակվա գրեթե բոլոր հույն գրողներին, Արխիլոքոսին ևս օտար չէր դիդակտիկան: Նա կանգ է առնում գոյության փոփոխականության պրոբլեմի վրա և գտնում է, որ գոյության հարցում ամեն ինչ կախումն ունի «բախտից» և պատահականությունից, բայց միաժամանակ ընդունու՞մ է մարդու եռանդի ստեղծագործական նշանակությունը: Բախտի հեղհեղուկ լինելուն, նրա միմյանց հաջորդող կսկիծների և ուրախությունների «ոլիմպոս», մարդը պետք է հակադրի «կայունություն»:

Ջափով ուրախացիր հաջողությունը, չափով վշտացիր դժբախտությանը
Ռիթմն այն ընդունիր, որ մարդու կյանքում Բաքնված է:

Արխիլոքոսը ուժեղ, հակիրճ և պատկերավոր լեզու ունի. նա ոտանավորի ձևի անհամեմատելի վարպետ է: Ռապսոդները նրա երկերը կատարու՞մ էին Հոմերոսի և Հեսիոդոսի պոեմներին զուգընթաց, իսկ հայրենի կղզին նրա պատվին պաշտամունք հաստատեց, դասելով նրան «հերոսների» կարգը: Արխիլոքոսը ոտանա-

վորների կոպիտ կողմերը քրոշ չափով շփոթեցնում էին հետագայի մորալիստներին, սակայն ամբողջ անտիկ աշխարհը նրան յամբական ժանրի կլասիկ էր համարում, նրա անունը դրվում էր Հոմերոսի անվան կողքին: Արխիլոքոսի ժառանգությունը կորստյան է մատնվել միայն բյուզանդական դարաշրջանում:

Արխիլոքոսի ստեղծագործության դիդակտիկ տարրերին մոտ էր կանգնած և նրա ժամանակակից, նույնպես հոնիացի, Սեմոնիդես (կամ Սիմոնիդես) Ամորգացին: Սեմոնիդեսն իր համայնքի ականավոր գործիչը, Ամորգ կղզու գաղութի հիմնադիրն էր, բայց Սեմոնիդեսից պահպանված բանաստեղծությունները քաղաքական կամ քաղաքացիական մոտիվներ չեն պարունակում: Նրա խրատական էլեգիաներում ու յամբերում գերակշռում են պեսիմիստական մտորումները մարդկանց հույսերի խափուտիկ լինելու, մարդու գլխին կախված ծերության, հիվանդությունների և մահվան սպառնալիքի մասին: Աշխարհի աստվածային կառավարման մեջ Սեմոնիդեսը ոչինչ չի տեսնում, բացի կամայականությունից: Մտորումների եզրակացությունն է՝ վաշխել կյանքի բարիքները, որքան այդ հնարավոր է: Սեմոնիդեսին է պատկանում նաև յամբական սատիրան կանանց մասին, որի մեջ կանանց բնավորությունները դասակարգվում են ըստ իրենց ծագման տարբեր կենդանիներից կամ տարբերքներից. խոզից առաջացել է անմաքաղկյացը, շների հետաքրքրվողը և շատախոսը, ծովից՝ քմահաճը և ալյն. գովաբանության արժանի է միայն այն կինը, որը մեղուից է առաջացել:

Վաշխքի մոտիվներն իրենց հետագա զարգացումն են ստացել հոնիացի Միմներմոսի գործերում (մոտավորապես 600 թ.), որին հենքն առաջին սիրային պոետը, էրոտիկ էլեգիայի ստեղծողն էին համարում: Անտիկ աղբյուրները պատմում են, որ նա երգում էր սրինգ նվագող Նաննոյին տաժած իր սեղը, և, ինչպես վերջերս հայտնաբերվեց, այդ Նաննոյին է նվիրված եղել մի մեծ, մեզ չհասած պոեմ, որի բնույթը մոտիկից հայտնի չէ: Միմներմոսից պահպանվել է մի քանի մանր բանաստեղծություն, բայց բովանդակությունը ոչ թե անձնական զգացմունքն է, այլ հոնիական էլեգիայի համար սովորական մտորումները՝ ընդհանուր թեմաների շուրջը: Սերը («ոսկե Ափրոդիտե») Միմներմոսին պատկերանում է քրպես կյանքի ամենաբարձր բարիքը. նա տրտնջում է պատանեկության վաղանցիկության և ծերության արագորեն վերահասության մասին: Կյանքի ցանկալի տեղությունը վախճուն տարին

է, անցկացրած առանց հիվանդութիւնների և հոգսերի: Այդ տեսակետից հոնիական պոետը խիստ տարակարծիք է տրադիցիոն հայացքի հետ «ծերերի» վերաբերյալ, իբրև իմաստութեան և քաղաքական փորձի կրողների: Պետք է կարծել, որ Նաննոյի վերաբերյալ պնդմամբ անձնական զգացումը միայն շրջանակ էր ծառայում սիրո ու կյանքի մասին և սիրային սյուժէներով առասպելների վերաբերյալ մտորումների համար: Միմներմոսի պոեզիան, սակայն, չէր վերջանում սիրո և հաճույքի մոտիվներով, և մեզ հասած ֆրագմենտներից մի քանիսը նվիրված են քաղաքական և ուղեմական թեմաների:

Վաթսուն տարուց ոչ ավելի ապրելու վերաբերյալ Միմներմոսի ցանկութեանն արձագանքեց նրա հռչակավոր ժամանակակից, աթենական օրինսդիր Սոլոնը, որն առաջարկեց Միմներմոսի ոտանավորն այնպես ձևափոխել, որպեսզի վաթսուն թիվը փոխարինվի ութսուն թվով: Սոլոնի համար ոտանավորներն ամենից առաջ քաղաքացիների վրա ներգործելու միջոց էին: Նրա մոտ գերակշռողը քաղաքական և բարոյագիտական թեմաներն էն, բայց դրանց մեկնաբանությունն անդեմ բնույթ չի կրում, ինչպես սպարտական կարգերի երգիչ Տիրտեոսի մոտ էր: Մեծ ոգևորությամբ է կազմված, օրինակ, այն էլեգիան, որն աթենացիներին կոչ է անում ետ նվաճիլ նրանցից դրաված Սալամին կղզին: Ոտանավորների մի ամբողջ սերիա կապված է Սոլոնի օրենսդրության հետ. (594 թ.): Հեղինակը ձգտում է հիմնավորել այն հաշտարար դիրքը, որը նա գրավել էր Աթենքի դասակարգային սպառնալու, բացատրելով իր ռեֆորմները, հակաճառելով հակառակորդներին: Սոլոնի արգումենտները մեծ մասամբ կրոնա-բարոյական բնույթ ունեն: Նա կշտամբանքով դիմում է երկու հակառակորդ կողմերին՝ արիստոկրատիային և դեմոսին, կոչ անելով նրանց փոխադարձ համաձայնության գալու հանուն «արդարության», համոզում, նախազգուշացնում, աստվածային հատուցմամբ սպառնում է «անձշտության» համար: Բնորոշ է, սակայն, որ աստվածային պատիժը Սոլոնը տեսնում է ոչ թե որևէ գալիք տարեբային դժբախտությունների մեջ, ինչպես ուսուցանում էր տրադիցիոն երոնը, այլ քաղաքացիական գոտությունների և քաղաքի ռազմական հզորության թուլացման մեջ, իբրև հետևանք քաղաքացիների վատ ձեռնարկների: Աստվածային սկզբնավորությունը, այսպիսով, դառնում է իրերի բնական ընթացքին հատուկ: Ռեֆորմների բոլոր հիմնական մոմենտները՝ հողի պարտապանության վերացումը,

պարտքի դիմաց ստրկագրման ոչնչացումը, արխատուհրատական արտոնութիւններ լերացումը, արտացոլում են գտնում Սոլոնի էլեգիաներում և յամբերում: Իր օրենսդրութեան կոմպրոմիսային բնույթը նա բոլորովին չի ծածկում, բազմիցս ընդգծելով, որ հարկվոր էր համարում պաշտպանել երկու խմբի շահերը, «պատրաստակարար թե մեկին, թե մյուսին հզոր վահանով»: Բանաստեղծութիւնների գերակշռող տոնը՝ խաղաղ-խրատական էր, և երբեմն միայն նրա խոսքն ընդունում է զսպմած, բայց զայրացած բնույթ.

Դուք, հարուստներ, հանգստացնելով կրծքներումդ ձեր սիրտն անուշին,

Դուք, որ ճաշակել եք արդեն բարիքը կյանքի մինչև վերջ,

Չափավորեցե՛ք հոգին ձեր մեծ: Չէ՛ որ մենք հոգով ձեզ չենք

խոնարհվիլ

եվ միշտ չէ, որ հարթ կընթանա ամեն ինչ ձեր կյանքում:

Սոլոնի գրական ստեղծագործութիւնը չէր սահմանափակվում, սակայն, այն թեմաներով, որոնք անմիջականորեն նրա քաղաքական գործունեութեանն էին վերաբերվում: Այսպէս, այն մեծ էլեգիայում, որը հետագայում «Ինքս ինձ» վերատառութիւնն ստացավ, քննվում է մարդկանց ձգտումներն ու բախտը: Աթենական օրենսդիրը հաստատ համոզված է անիրավացի գործողութիւնների և անիրավացի կերպով վաստակած հարստութիւնների կործանարար լինելու մեջ, համոզված էր այն բանում, որ աստվածային հատուցումը վաղ թե ուշ վրա է հասնում իրեն մեղապարտին կամ նրա սերունդներին: Բայց դրան զուգընթաց նա տեսնում է, որ նույնիսկ բարի ձգտումները հաճախ ցանկալի արդյունքի չեն հասցնում և չեն ապահովում դժբախտութիւնից: Դեռ ավելին, ամենաօրինական մարդկային ցանկութիւնները, ինչպէս, օրինակ, հարստութեան ձգտումը, հեշտութեամբ վեր են ածվում անհաղութեան, որին հետևում է պատժիչ «դժբախտութեանը»: Աստվածութիւնն, ըստ Սոլոնի կարծիքի, անտեսանելիորեն հավասարեցնում է «չափի» խախտումները, բայց, ինչպէս ասված է ֆրագմենտներից մեկում, «անմահ աստվածների միտքը ծածկված է մարդկանցից»: «Ամենադժվարը», — ասված է մի այլ ֆրագմենտում, «այդ, ջամբունման անտեսանելի չափի գտնելն է, որը միայն իր մեջ պարունակում է բոլոր իրերի սահմանը»: Բայց կյանքի վարքագծի այդ մասշտաբը գտնելու դժվարութիւնը Սոլոնին պեսիմիզմի չի հասցնում: Նա կյանքն ընդունում է իր աշխատանքներով, դասերով և սփոփանքներով: Խրատական մտորումներին զուգընթաց,

նա իր բանաստեղծություններում զբաղվում է գինու, սիրո և Մուսաների փառաբանությամբ, այդպիսով ընդգրկելով հոնիական էլեգիկ թեմատիկայի ամբողջ բնագավառը:

Հույների գիտակցության մեջ Սոլոնի իր մասին հիշատակ է թողել ոչ միայն իբրև քաղաքական գործիչ և օրենսդիր, այլև իբրև «իմաստուն», որի մեջ տեսնում էին հելլենական աշխարհայացքի էդեալական ներկայացուցչին: Պատմագիր Հերոդոտի հաղորդած մի ասք, Սոլոնին հանդիպեցնում է լուդիական Կրեդոս արքայի հետ, որը անասհման գանձերի տեր էր, և իրեն մարդկանցից ամենաերջանիկը համարող Կրեդոսի գոռոզ ինքնավստահությանը հակադրում է հունական իմաստունի հանդարտ շրջահայեցողությունը, վերջինս գիտի, որ ոչ մի մարդ չի կարող երջանիկ համարվել մինչև իր մահը: Կրեդոսն, ավելացնում է ասքը, շուտով համոզվեց Սոլոնի խոսքերի ճշմարտության մեջ:

VI դ. հաջորդ էլեգիկ պոետներից ամենից շատ հետաքրքրություն է ներկայացնում Թեոգնիդես Մեգարացին: Այդ պոետի անունով պահպանվել է էլեգիկ կարճ բանաստեղծությունների մի ժողովածու. դրանք նախորոշված են եղել խնջուկքներին կատարելու համար, յուրատեսակ սեղանի երգարան է այդ: Այդ երգարանում ժողովված են զանազան հեղինակների և տարբեր ժամանակների կարճ բանաստեղծությունները, բայց հիմնական կորիզը պատկանում է Թեոգնիդեսին, որը եղել է արիստոկրատ-պոետ, ունուցիա, նրան վտարել է հայրենի քաղաքից, և նա թափառելիս է եղել Հունաստանի տարբեր մարզերում: Թեոգնիդեսի էլեգիաներն ուղղված են Կիրոս անունով տղային, որին պոետը խրատներ է տալիս դասակարգային էտիկայի մասին: Խրատների մեջ, բարեպաշտության, ծնողներին հարգելու և այլ արագիցիոն աֆորիզմներին զուգընթաց, մեծ քանակությամբ ոտանավորներ կան ակտուալ թեմաներով, և դրանք իրենց ներկայացնում են արիստոկրատի և ղեմոկրատիայի անհաշտ դասակարգային առեւտության ամենացայտուն նմուշներից մեկը, ինչպիսիք կարելի է հանդիպել համաշխարհային գրականության մեջ: Մարդիկ իմեն բաժանվում են «բարի», այսինքն արիստոկրատների և «ստահակների», բարիներին հատուկ են բոլոր առաքինությունները, նրանք համարձակ են, ուղղամիտ, ազնիվ. «ստահակներին» հատուկ են բոլոր արատները՝ ստորություն, կոպտություն, անշնորհակալություն, սակայն «ստահակները» հարբստանում և իշխանություն են ձեռք բերում, այն ինչ ավագանին

քայքայվում է, և «ազնիվը» դառնում է «ստոր»: «Բարի»-ին թույլատրված է «ստահակների» վերաբերյալ գործադրել բոլոր միջոցները՝

Քաղցր օրերի թշնամուդ, իսկ, երբ ձեռքդ ընկնի նա,
Վրեժխնդիր եղիր դու և վրեժի առիթը մի փնտրելու այն ժամ:

Արխատոկրատի արհամարհանքը «խաժամուժի» հանդեպ, անսահման է՝ «Ուտքիդ տակ գցիր խաժամուժ մարդուն, ծեծիր նրան սուր պոզերով, նրա վիզը ծանր լուծ գցիր», նա կուզեր իր թշնամիների «սև արյունը ծծել»: Թեոգնիդեսի խորատների նպատակը՝ արխատոկրատական համերաշխության ամրապնդումն է, և նրան առանձնապես հուզմունք է պատճառում չքավորացած անվանի ընտանիքների ամուսնությունը հարուստ քաղքենիների հետ, որի հետևանքով «մարում է քաղաքացիների ցեղը»: Սակայն Թեոգնիդեսի մոլեգնած ատելության հորդմանը հերթագայում է մոռաց հուսահատությունը, նա հույսը կորցնում է իր գործի հաջողության, վերաբերյալ, դանդաղվում է վտարանդիության, թշվառության և բարեկամների դավաճանության մասին:

Թեոգնիդեսը, «բարու» բարոյական հատկության իծնե լինելու մասին իր համոզմամբ, հունական արխատոկրատիայի ամենասիրելի երգիչներից մեկը դարձավ. արխատոկրատիան պահպանեց նրա ոտանավորները, լրացնելով դրանք նոր նյութով:

Յամբագրության վերջին կլասիկը համարվում էր Եփեսոսցի Հիպոնաքսը (VI դ. երկրորդ կեսը), որը հռչակված էր իր ծաղրի ուղղամտությամբ և խստությամբ: Եփեսոսում իշխող տիրանների վրա հարձակվելու համար Հիպոնաքսը արտաքսվեց հայրենի քաղաքից: Ֆոկլորային յամբը նրա համար գործիք է դառնում ծաղրելու հարուստների և ավագանու կուլտուրայի հավակնությունները: Նա կարծես ձգտում է գերազանցել Արխիլոքոսին՝ դրական վալսլությունը արհամարհելու մեջ, նա իրեն նկարագրում է իբրև մշտապես քաղցած մոլեցիկ և էովարար, օգտագործում է փողոցի և պանդոկների լեզուն. բարձր ոճի պարոդիան Հիպոնաքսի սիրած ձևն է: Նա նմանեցնելով ծաղրում է էպիկական պոեզիան, հիմների ոճը:

Հերմես, Հերմես ամենասիրելի, աստվածդ կիլենեական,
Աղերսում եմ քեզ, Մալեի որդի,— ես բոլորովին սառչում եմ:

Այնուհետև՝

Տուր վերաբերող Հիպոնաքսին—ես բոլորովին սառչում եմ,
Աստամենքս չխշխկում են:

Հետագայի անտիկ աշխարհը Հիպոնաքսին մորաշիտ-պոետ
Ֆր համարում: Մեզ հասած Ֆրագմենտները չեն արդարացնում այդ
դատողությունները, բայց դրանք շատ սակավ են, որպեսզի դրանց
հիման վրա հնարավոր լինի պարզորոշ պատկեր կազմել, այդ հե-
տաքերի պոետի կերպարի մասին: Հիպոնաքսի ոտանավորները
մեծ մասամբ գրված են խոլի յամբերով («կաղ յամբերով»): Այդ
յամբային տողի տարբերակն է, յամբական ընթացքի խախտումով՝
վերջին ոտքով:

Հողի՛ս բազմա՛շաբ՛շա՛ր պետք է՛ ապր՛ի հոգսերո՛վ
եթե՛ վերստի՛ն մի շա՛վ գար՛ի չուղարկե՛ս
Որ ե՛ս դրանի՛ց ալբի՛ ապու՛ր պատրաստե՛մ
Ուտե՛մ իրե՛կ՝ միջո՛ց կյանք՛ի աղետի դե՛մ:

3. ՄՈՆՈԴԻԿԱԿԱՆ ԼԻՐԻԿԱՆ

Էլեգիայի և յամբի դարգացման հետ գուպընթաց տեղի
էր ունենում հունական ժողովրդական երգի մյուս տեսակնե-
րի համակերպումն այն խնդիրներին և թեմաներին, որոնք
առաջադրել էր դասակարգային հասարակության գոյացման
դարաշրջանը: Տակավին Արխիլոքոսի համար երգը դառնում
էր սուբեկտիվ զգացմունքների արտահայտման միջոց, և լի-
րիկական հույզի կրողը դառնում էր պոետի կերպարն իր
բոլոր անհատական գծերով և անձնական կենսագրության
առանձնահատկություններով: Այդ ուղղությամբ հետագա քայլն
արին էոլացի-պոետները, որոնց դրական և երաժշտական
կենտրոնը Լեսբոս կղզին էր: Ելնելով տեղական ֆոլկլորային երգե-
րից, նրանք գրականության մեջ մտցրին մի շարք գրական չափեր,
որոնք նախորոշված էին մոնոդիկ երգի (այսինքն մենեերգի) հա-
մար, քնարի ձայնակցությամբ: Պաշտամունքային և ծիսական, ինչ-
պես և սեղանի, հարսանեկան, սիրային երգերի թեմատիկան՝ Լեսբոսի
լիրիկները մշակում են կապված պոետի անձնական ապրումների,
ներաբարեկամների շրջանի, առօրյա ընթացիկ անցքերի հետ: Այդ
բանաստեղծությունները սովորաբար նկատի են առնված որոշ մի-
ջավայրի և պայմանների համար, ուր դրանք պետք է կատարվեին:
Մտքումներն ընդհանուր թեմաների շուրջը, որ բնորոշ են էլե-
գիայի համար, Լեսբոսցիների ստեղծագործության մեջ երկրորդա-
կան տեղ են միայն գրավում և ամենից հաճախ սերտորեն կա-
պակցված են լինում անձնական մոմենտների հետ: Այդ լիրիկայի
վեզոն նույնպես տեղական, էոլական է:

Մոնոդիկ լիբերալի աշխարհային ներկայացուցիչները VI դ. առաջին կեսին, լեսբոսցի Ալկեոսը և բանաստեղծուհի Սափֆոն էին: Ռեուլուցիոն շարժումն այդ ժամանակ ընդգրկել էր և Լեսբոսը, արիստոկրատիան կատաղի պայքար էր մղում քաղաքացին դեմոսի և նրա առաջնորդների՝ «տիրանների» դեմ: Իշխանությունը բազմաթիվ անգամ մի խմբավորումից մյուսին էր անցնում. կարճ ժամանակամիջոցում մի քանի տիրաններ փոխվեցին:

Ալկեոսը, պատկանելով արիստոկրատիային, այդ պայքարում գործոն մասնակցություն էր ցուցաբերում և մի շարք տարիներ անցկացրեց իբրև վտարանդի: Քաղաքացիական պատերազմի մոտիվները շատ հաճախ են հանդես գալիս նրա բանաստեղծություններում: Նա երգում է զենքը, որ նախապատրաստել էին դավադիրները իշխանությունը գրավելու համար, կոչ է անում պայքարելու տիրանների դեմ: Նրանցից մեկի՝ Միրսիլի մահը առիթ է դառնում հրճվալից երգի համար՝

Խմել, խմել տվե՛ք ինձ: Ամենքդ խմե՛ք, գինովցե՛ք:
Թեև չես էլ ուզում—հարբի՛ր: Միրսիլն է սատակե՛լ:

Ալկեոսը ծաղրանքի կարկուտ է տեղում Պիտակի վրա, որի գործունեությունը Լեսբոսում հար և նման էր Սոլոնի գործունեությանն Աթենքում, և որը վերջիվերջո Ալկեոսին հնարավորություն տվեց, մյուս վտարանդի արիստոկրատների թվում, հայրենիք վերադառնալու: Պիտակը «հաստափոր», «լայնաոտք», «ստորածին» պարծենկոտի մեկն է, որն ամուսնությամբ բարեկամացել է արքաների սերունդների հետ, որոնց տոհմն Ադամեմնոնից է սերվում: Սակայն, որքանով էլ որ Ալկեոսը հարգանքով է վերաբերվում դեպի «ազնիվ ծնողներից» ծագումը, նա ստիպված է ընդունել այն ժամանակ ժողովրդականացած «մարդը—փող է» առածի ճշմարտությունը, և Ալկեոսի շրջանի արիստոկրատները ծառայում են իբրև վարձկաններ արևելյան արքաներին:

Ալկեոսը հավատ չունի վաղվա օրվա մասին: Նա իր պոլիսը պատկերում է այն նավի պես, որը սլանում է ծովի վրա «քամիների տարափի» տակ: Քաղաքական թեմաներին խառնվում են սեղանի երգերը: Տղամարդկանց ընկերակցության համար գրված, տրագիցիոն սեղանի երգը դառնում է պոետի զգացմունքները և մտքերն ընկերների շրջանում վեր հանելու մի միջոց: Խնդությունն ու տխրությունը, քաղաքացիական կռիվն ու սիրային զեղումները,

ձմեռվա ցուրտն ու ամառվա տաքը, մահվան անխուսափելիության մասին մտորումները—այդ բոլորը տեղ էին գտնում սեղանի երգի շրջանակում, իր եզրափակիչ կոշով՝ «պետք է խմենք»։ «Ուր գինի՝ այնտեղ ճշմարտություն» ազդարարում է Ալկեոսը։ «Գինին հայելի է մարդկանց համար», բուժիչ միջոց է բոլոր վշտահարությանների դեմ։

«Ինչո՞ւ խոհերով սիրտը մռայլել, բարեկամներ։
Միթե՞ դրանով գալիքը կկանխենք։
Գինին է բոլոր դեղերի դեղը վհատության դեմ,
Դե՞ խմենք, գինուլնանք։

Ըստ անտիկ հաղորդումների Ալկեոսը երգում էր ոչ միայն գինին, այլև սերը։ Հռոմեական պոետ Հորացիոսը, քնարին ուղղած իր բանաստեղծության մեջ հետևյալ կերպ է բնութագրում Ալկեոսին.

Լարերը քո—քաղաքացին լեսբոսցի՝
Ալկեոսն էր հնում հնչեցնում, և քեզ հետ մարտերից
Բորբոքված հանդստանում, և քեզ հետ փոթորկից
Հանդարտ ծովափին
Կապում էր նավն՝ ալիքով նետված։
Դու նրա խոսքին ձայնակցում էիր, քնար,
Նա էլ Բաքոսին էր երգում, և սերը, և Լիկի
Աշերը սևարագ։

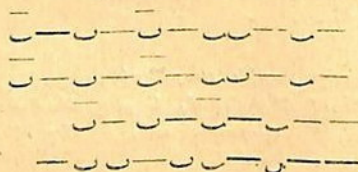
Օդա, 1, 32.

Ալկեոսի ստեղծագործության այդ կողմը քիչ է արտահայտվել պահպանված ֆրագմենտներում, բայց և այն սակավն էլ, ինչ որ կա, վկայում է ժողովրդական սիրային երգերի հետ մերձավոր կապի մասին։ Այսպես, օրինակ, մի տեղ կա, այսպես կոչված «երգ դուան առաջ» սիրահարվածի սիրենադայից, ուր սիրահարվածը ջանում է, որ իրեն ներս թռնեն սիրածի մոտ։ Մի այլ բանաստեղծություն պարունակում է սիրուց տանջվող աղջկա դանգատը։ Ալկեոսը ոտանավորներ էր գրում ի մեծարանք Լեսբոսի բանաստեղծուհու, «մանուշակախոսպոպ, մաքուր, քաղցրաժպիտ Սափֆոյի»։

Ալկեոսի մտահորիզոնը սահմանափակ է. ավագանու շահերի պաշտպանություն, գինի, սեր։ Նրա զգացմունքները և մտքերը տարրական են, և կուլտուրական մակարդակով նա հետ է մնում իր հոնիական ժամանակակիցներից։ Երբ Ալկեոսը հիմներ է հո-

բինում աստվածներին կամ ոտանավորներ՝ դիցարանական թեմայով, նա դուրս չի գալիս առասպելի տրագիցիոն մեկնաբանության սահմաններից: Այդ արվեստը տակավին մոտ է պրիմիտիվ ուսուցիչին: Ալկեոսի մոտ հույզի ուժը զուգակցվում է արտահայտության ճշմարտացի և ցայտուն լինելու, հստակ և շոշափելի պատկերավորման հետ: Անտիկ քննադատները նրա մեջ գտնում էին՝ «վեհություն, հակիրճություն և քաղցրահնչունություն, միացած հզորության հետ»: Ալկեոսի ոտանավորները երաժշտական են և աչքի են ընկնում իրենց չափերի և տների կառուցվածքային եղանակների հարստությամբ: Ալկեոսի ամենից հաճախակի դորածած տները անտիկ ժամանակներում «ալկեական» անունն ստացան.

Ալկեական տան սխեման՝



Խելա՛ն քամո՛ւ վազը՛ հասկացո՛ղ չըկա՛:
Դրո՛հ է՛ տալի՛ս, զարկո՛ւմ կոհակ՛ը ուժգի՛ն՝
Մեկ՛ը ներս՛ից, մչում՛ը դրսից՛, դի՛ժ՛:
Մե՛նք սլանում ե՛նք նավակո՛ւմ կպրա՛ծ, ո՛ւր՛:

Մինչև վերջին ժամանակները Ալկեոսը հայտնի էր միայն պատահական հատվածային մեջբերումներից: XX դ. գտնվեցին նրա երկերի անտիկ պապիրուսային մնացորդներ, բայց ամբողջական բանաստեղծություններ չատ քիչ են պահպանվել:

Նորագյուտ պապիրուսներն ընդլայնեցին տեղեկությունների շրջանը նաև Ալկեոսի ժամանակակիցուհի Սափֆոյի մասին: Կինբանաստեղծուհին, քննության ենթակա դարաշրջանում, իրեն երեւի ույթ բնորոշ էր Հունաստանի միայն դորիական-էոլական մասերի համար, ուր կնոջ դրությունն ավելի ազատ էր և նա մենակաց չէր, ինչպես հոնիացիների մոտ*: Այդ մարդերում պահպանվել էին սեռահասակային պրիմիտիվ միավորումների բազմաթիվ գերապ-

* Հունական դանադան ցեղերի կանանց գրության տարրերության մասին մատնանշում է Լնգելսը, «Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը» աշխատության մեջ:

քուկներ. տղամարդիկ կազմում էին փակ ընկերակցություններ և իրենց կյանքը մեծ մասամբ միասին, ընտանիքներից դուրս էին անցկացնում: Նմանօրինակ միավորումներ ստեղծվում էին և կանանց մեջ: Սափֆոն այդպիսի ընկերակցություններից մեկի գլուխ էր կանգնած, դրա մեջ մասնակցողներն, ըստ երևույթին, երիտասարդ աղջիկներ էին: Ինչպես ամեն մի անտիկ միավորություն, այդ կոլեկտիվը նույնպես նվիրված էր որոշ աստվածության, տվյալ դեպքում իզական: Սափֆոն ինքն ընկերակցության կացարանը անվանում է «Մուսաների սպասուհիների տուն»: Ընկերակցության շահերի շրջանն էլ որոշում էր Սափֆոյի պոեզիայի հիմնական թեմատիկան. դրանք էին՝ կանացի պաշտառունքներն իրենց տոնակատարություններով, հարսանիքները, շփումն ընկերուհիների միջև, նրանց փոխադարձ համակրանքը, մրցակցությունը, խանդը, կարոտը: Լեսբոսի քաղաքական կյանքն այստեղ միայն պատահական արձագանքներ է գտնում: Սափֆոյի լիրիկան հազվադեպ է դուրս գալիս այն ապրումների սահմանից, որոնք կապված էին նրա փակ խմբակի հետ, բայց այդ ապրումները արտահայտված են արտակարգ պարզությամբ և պայծառությամբ, որոնք լեսբոսյան բանաստեղծուհու հետագա հռչակը կազմեցին:

Սափֆոն, ինչպես և Ալկեոսը, մոտ է կանգնած ֆուկլորային երգին և անձնական բովանդակությունը դնում է տրագիցիոն ձևերի մեջ: Ափորոդիտին ուղղված բանաստեղծության մեջ նա նկարագրում է տակավին պատասխանի չարժանացած սիրո տոչորունները, բայց այն հորինված է հիմնի ձևով, նրա բոլոր անհրաժեշտ մասերով՝ կոչերով, աստվածության էպիտետներով, վկայակոչելով մի ժամանակ խոստացած օգնությունը: Մյուս բանաստեղծությունը, որն, ըստ երևույթին, նախորոշված է եղել հարսանիքի համար, սկսվում է «աստվածներին հավասար» փեսացուի և «քաղցրաձայն ու դուլթածիծաղ» հարսնացուի փառաբանությամբ, բայց բանաստեղծուհին անհապաղ անցնում է իր անձնական զգացմունքներին՝ «միայն մի ալեխթարթ, երբ նայում եմ քեզ, արդեն ինձ չի հասնում որևէ ձայն, իսկ լեզուս համբանում է, կրակի բարակ շիթեր են անցնում մաշկիս տակով, աչքերս չեն տեսնում, ափանջներս զրնգում են, քրտինք է թափվում իմ վրայից, դողը համակում է ինձ ամբողջովին, ես գունաթափվում եմ կանաչից ամէլի և գրեթե մեռած եմ թվում»: Սափֆոյի մոտ ապրումների նկարագրումը, իր մեջ շատ չնչին չափով է հոգեբանական վերլուծման մոմենտներ պարունակում. նա նկարագրում է զգացմունքների արտաքին

դրսևորումը և այն իրադրությունը, որի մեջ դրանք ծավալվում են։ Այդպիսի ֆոն հաճախ ծառայում է բնությունը։ Բանաստեղծություններից մեկում պատկերացվում է հեռավոր ընկերուհին, որը տառապում է Սափֆուդի և նրա շրջանի կարոտից՝ «եբբ մենք միասին էինք ապրում, Արիզնոթեն նայում էր քեզ, ինչպես աստվածուհու, և ամենից շատ քո պարն էր սիրում։ Այժմ նա փայլում է լուդիական կանանց շարքում, ինչպես վարդաշող լուսինը արեգակի մայրամուտից հետո գերազանցում է բոլոր աստղերին և իր լույսի շիթերը սփռում է աղի ծովի և ծաղկաշատ արտի վրա։ Այդ ժամին գեղեցիկ կերպով սփռված է ցողը. փարթամորեն ծաղկում են վարդերն ու նուրբ խոտերը, և քաղցր առվույտը։ Երկար թափառելով, ծանրանում է նրա նուրբ հոգին, հիշելով սիրասուն Աստիդեի մասին, և սիրտը նրա լսվում է վիշտը։ Եվ բարձրաձայն նա կանչում է, որպեսզի մենք գանք»։

Սիրո համար «գեղեցիկ» ֆոն է ստեղծվում. պճնազգեստ, բուրմունք, ծաղիկներ, գարուն, բայց ապրումները, ինչպես և ժողովրդական սիրային երգերում, ամենից հաճախ վշտալի բնույթ են կրում և ավելի ուշ անտիկ շրջանի գիտակցության մեջ բանաստեղծուհու կերպարը կուռ կերպով միացված է դժբախտ սիրո մասին պատկերացման հետ։ Հունական մի սկահակի վրա նա պատկերացված է փաթեթը ձեռքին, դեպի նա թռչում է էրոսը, և նրա մոտ հավելագրում՝ «դժբախտ»։ Ստեղծվել է մի առասպել, որ Սափֆոն իր կյանքին վերջ է տվել նետվելով ժայռից, դրված անհույս սիրուց դեպի սպունասիրտ գեղեցիկ Փաոնը։ Փաոնը առասպելական դեմք է, Ափրոդիտեի սիրելիներից մեկը. նրա մասին, հավանորեն, հիշված է եղել Սափֆուդի մեզ չհասած պաշտամունքային բանաստեղծություններից որևէ մեկում։

Դիզակտիկ տարրը, որ հատուկ էր հին հունական լիրիկային, չի բացակայում նաև Սափֆուդի մոտ։ Նա խորհում է գեղեցկության և սիրո մասին, իր մտքերն իլուստրացիայի ենթարկում օրինակներով և անձնական ապրումներով. «ամենադեղեցիկը երկրի վրա այն է, որ մենք սիրում ենք»։

Սիրային լիրիկայից զատ Սափֆոն հայտնի էր իր էպիտամներով՝ հարսանեկան երգերով։ Այդ երգերն ընդգրկում էին հունական հարսանեկան ծիսակատարության տարբեր մոմենտները։ Պահպանված հատվածներում մենք հանդիպում ենք հարսի հրաժեշտն իր օրիորդության հետ, պատանիների և աղջիկների երգեցիկ խմբերի մրցակցություն, երգեր ու կատակներ

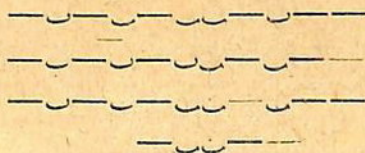
ամուսնական առաքանտի առաջ: Սափֆոյի էպիտալամներն իրենց ոճով արտակարգորեն հիշեցնում են ժողովրդական հարսանեկան երգերը և հարուստ կերպով ծաղկազարդված են ֆոլկլորային տիպի համեմատովթյուններով: Այսպես հարսնացուն նմանեցվում է խնձորին՝

Քաղցր խնձորը վառ ալին է տալիս բարձր ճյուղին,
Շատ բարձր ճյուղին: Մոռացել են մարդիկ բաղել այն:
Զէ', չեն մոռացել բաղել այն, այլ չեն հասել խնձորին:

Փեսացուն համեմատվում է դալարագեղ ճյուղի, կամ որևէ դիցաբանական հերոսի հետ: Սիրո աստվածներն անմիջականորեն մասնակցում են հարսանիքին: Ըստ անտիկ ուշ ժամանակի գրող Հիմեռիոսի (IV դ. մ. թ. ա.) խոսքերի, որը վերապատմում է Սափֆոյի հարսանեկան երգերի բովանդակությունը, Սափֆոն «խաբրիտեսների կառքով բերում է հարսանիքի շքասրահը Ափրոդիտեին և նրա հետ խաչտացող էրոսների երգախումբը», որոնք թռչում են կառքի առաջից, թափահարելով ջահերը: Սափֆոն նկարագրում է և դիցաբանական հարսանիքներ, օրինակ Հեկատորի և Անդրոմասի հարսանիքը:

Ըստ իր ութմա-մեկողիկ տիպի Սափֆոյի պոեզիան մոտ է ալլեգորիականին և նույնպես աչքի է ընկնում մեծ բազմազանությունով: Այսպես կոչված «սափֆիական» տունը այդ հարուստ տնակառույցման (ստրոֆիկայի) նմուշներից մեկն է միայն:

Սափֆիական տան սխեման՝



Դո՛ւ, դահո՛վ բարձ՛ր Ափրոդի՛տ պայծա՛ռ ե՛ս
Դո՛ւ, Զեւսի՛ դուստ՛ր, դավերի՛ վարպե՛տ ե՛ս,
Ե՛ս, լալկա՛ն խնդրո՞ղ՝ ամոքի՛ր վիշտ՛ն ի՛մ,
Սի՛րտ տուր ին՛ձ, վեհ՛:

Ժողովրդական երգին մոտիկությունը, որը լեռնոցիների քնարերգությունը թարմության և անմիջականության բնույթ է տալիս, նշանակալի չափով արդեն կորսված է մոնոդիկ լիրիկայի երրորդ հոչակավոր ներկայացուցչի՝ հոնիացի Անակրեոնի մոտ, որի ստեղծագործությունը վերաբերվում է VI դ. երկրորդ կեսին: Լի-

նելով բնիկ փոքրասիական Թեոս քաղաքից, Անակրեոնը հեռա-
 ցավ իր հայրենիքից, որն ընկել էր պարսիկների գերիշխանության
 տակ: Բանաստեղծական քանքարը նրա առաջ բացեց տիրանների
 պալատների դռները, քանի որ նրանք ձգտում էին իրենց շուրջը
 հավաքել արվեստագետներին ու պոետներին: Անակրեոնը երկար
 ժամանակ ապրում էր Սամոսի տիրան Պոլիկրատեսի պալա-
 տում, Պոլիկրատեսի մահվանից հետո Հիպարքոս տիրանը նրան
 Աթենք հրավիրեց, իսկ երբ Աթենքում տիրանիան ընկավ, նա ա-
 պաստան գտավ թեսալական արքաների մոտ: Նա պատկանում էր
 VI դ. վերջի բավականաչափ բազմաթիվ այն պոետների խմբին,
 որոնք իրենց արվեստով փալլ էին տալիս տարբեր տիրանների
 արքունիքին, չունենալով խոր կապեր պոլիսի սոցիալական կյան-
 քի հետ, այն պոլիսի, որի ժամանակավոր հյուրերն էին նրանք:
 Անակրեոնի լիրիկայում շատ չնչին հետքեր կան այն բանի, որ
 այդ լիրիկան երբեիցե այլ հնչյուն է ունեցել, քան ուրախ ներ-
 գաշնակությունը: Այսպես, օրինակ, հազվադեպ պատահում են
 մարտական, ինչպես և սոցիալական ծաղրի մոտիվներ: Իսկ րստ
 էության նրա թեմաները գրեթե բացառապես գինին ու սերն են,
 բայց այդ թեմաները մեկնաբանվում են ոչ թե լրջորեն, այլ սրա-
 մոտության, ծաղրական ուղղության: Ապրելով մինչև խորին ծե-
 րություն, պոետը սիրում էր պատկերացնել իրեն իբրև ճերմակա-
 հեր, բայց կենսուրախ ծերուկ, գինու և սիրային արկածների սի-
 րահար, և հեգնում է իր սիրային անհաջողությունները: Անակրեո-
 նի բանաստեղծություններն իրենց չափով մեծ չեն. գրանք չեն
 պատկերում բարդ ապրումներ, այլ պարզ, բայց օրիգինալ
 և ցաշտուն կերպարներում ֆիքսում են առանձին մոմենտներ,
 հաճախ անսպասելի վերջավորությամբ: Ահավասիկ էրոսը խփեց
 նրան, կարծես մեծ մուրճով, իսկ այնուհետև լողացրեց սառցի
 հոսանքում: Մի ուրիշ բանաստեղծության մեջ էրոսը նմանեցվում
 է գնդակ խաղացող տղայի.

Նետեց գունգն իր ծիրանի
 Ոսկեհեր էրոսն ինձ վրա,
 եվ հրավիրեց դվարճանալ
 Կուլսի հետ խաչտափայլ:
 Բայց ծիծաղում է քամահրանքով,
 Գլխի վրա իմ ճերմակած,
 Կուլսը չքնաղ լիզրիական
 Իր աչքն ուրիշին հառած:

Այս թեման տրվում է զանազան երանգավորումներով: Անակրեոնը «թեթև թեվերով» թռչում է դեպի Օլիմպոս, էրոսին գանգատ անելու և սպառնում է այլևս երգ չհորինել նրա պատվին, բայց էրոսը տեսնելով պոետի սպիտակ մազերը, թռչում է նրա մոտից: Ամոթ-խած աղջկան Անակրեոնը նկարագրում է նմանեցնելով եղնիկի՝ ձագին, որը անտառում էտ մնալով մորից, դողում է. կամակոր աղջկանը՝ դեռ չհեծած մատակ ձիու տեսքով, որին նա խոստանում է ցույց տալ իր ձիավարելու արվեստը: Այս վերջին բանաստեղծությունն, ինչպես հայտնի է, թարգմանել է Պուշկինը («Кобылицы молодой»). Պուշկինը մի այլ բանաստեղծության թարգմանություն էլ ունի, այնտեղ Անակրեոնը պատկերում է իր ծերությունը («Поредели, побелели»).

Սեղանի երգերը նույնքան հաճախ են պատահում, որքան և սիրալիները: Գինու օգնությամբ Անակրեոնը ուզում է բռնցքամարտի ելնել էրոսի հետ: Սակայն Անակրեոնը չի սիրում մոլեգին խնձույքը՝

Բեր ինձ թասը, պատանի,— ցամաքացնեմ մեկից այն:
Տասը շերեփ ջուր ածա, հինգ էլ գինի՝ թասի մեջ.
Այնժամ Բաքոսի գրկում, փառաբանեմ նրան պատշաճով:
Չէ որ մեր խնջույքը՝ սկյութական չի լինի,
Թույլ չենք տա մենք ոչ աղմուկ, ոչ էլ անմիտ ճղավոց,
Հիասթափ երգերով կխմենք գինով թասը մեր:

Կենդանությունը, պայծառությունը, պարզությունը՝ Անակրեոնի պոեզիայի հիմնական հատկություններն են. աստվածների հիմներն անգամ նրա մոտ դառնում են թեթև և նրբագեղ բանաստեղծություններ: Այն կայտառ բնույթը, որն Անակրեոնը տալիս է սիրալիի լիրիկային, միանգամայն համապատասխանում է սիրո հանգեպ այն վերաբերմունքին, որը տիրապետող դարձավ զարգացած ստրկատիրական հասարակության մեջ, և էնգելսն իրավացիորեն նրան հին ժամանակի սիրո կլասիկ երգիչ է անվանում²:

Ավելի ուշ անտիկ աշխարհից Անակրեոնին նմանվելու մի ամբողջ ժողովածու է պահպանվել, այդպեսպես կոչած «անակրեոնական բանաստեղծություններն» են (Anacreontea). Դրանք երկար ժամանակ սխալմամբ հին հունական պոետի իսկական երկերն

* Յ. Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, էջ 101:

էին համարվում: «Անակրետնիկան» հատկապես այդ ուշ անտիկ ժողովածուով էր ներշնչվում XVIII—XIX դ. դ., և «Անակրետնից» բաղմաթիվ ուսական թարգմանությունների համար աղբյուր ծառայեց այդ ժողովածուն (Пушкин: „Узнаю ковей ретивых“, Մեյի, Քաթենովի և ուրիշների թարգմանությունները):

Խմբերգային լիրիկա

Հունական լիրիկայի բոլոր տեսակներից խմբական երգը ամենից շատ է սերտ կապ պահպանել պաշտամունքի և ծիսակատարության հետ, որոնց պահանջներին էլ մեծ մասամբ սպասարկել է: Խմբերգն իր ֆուլկլորային ձևերով, հասկանալի է, որ գոյություն ուներ ամենուրեք, բայց դա առանձնապես տարածվում էր այն պետություններում, ուր իշխանության ղեկը պահպանվում էր հողատիրական ավագանու ձևերին: Պաշտամունքային պոեզիան լայնորեն արխատոկրատական իդեոլոգիայի պրոպագանդայի գործիք էր ծառայում, իսկ իդեոլոգիան այդ ժամանակ նոր ձևավորում էր ստացել Դելֆիսի Ապոլոնի կրոնի մեջ: Ի հակադրություն հին-արխատոկրատական իդեոլոգիայի, որն սկզբնավորվել էր տոհմատիրական կարգերի քայքայման ժամանակ, դելֆիսյան կրոնն ու բարոյախոսությունը հարմարվել էին արդեն դասակարգային հասարակության պայմաններին և արխատոկրատիայի, իբրև պոլիսի ներսի տիրապետող խմբի՝ պահանջներին: Խմբերգային լիրիկան այդ նոր բարոյախոսության և նոր առասպելատեսիլաբանության գրական արտահայտիչը դառավ, իսկ առասպելատեսիլաբանությունը արագիցիտն առասպելները վերամշակում էր դելֆիսյան կրոնի ոգով: Արխատոկրատիայի քաղաքական տիրապետությունը պահպանվել էր առավելապես դորիական մարզերում. դրա համապատասխան էլ դորիական բարբառը խմբերգային լիրիկայի գերիշխող լեզուն դարձավ:

Մյուս կողմից, պաշտամունքային պոեզիայով շահագրգռված էին և տիրանները, որոնք ակտիվ կրոնական քաղաքականություն էին վարում, պաշտպանելով ստորին և համահունական պաշտամունքները ի հակակշիռ տեղական արխատոկրատականների, և ձգտում էին իրենց տիրապետությանը կրոնական սրբագործություն հաղորդել: Այդ պայմաններում խմբերգային լիրիկան դառնում է հունական լիրիկ պոեզիայի կարևորագույն ճյուղերից մեկը և շատ նշանակալի դեր է խաղում դարաշրջանի գրական շարժման մեջ:

Իր պաշտամունքային և ծիսական բնույթի շնորհիվ, խմբերգային լիրիկան կատարման եղանակով ավելի արխայիկ է, քան մոնոմիկ մեխիկան կամ էլեգիան: Խոսքը կապված է մնում ոչ միայն երաժշտության, այլ և մարմնի ու թմբիկ շարժումների հետ: Երգը կատարվում է տրագիցիոն ծիսական երգեցիկ խմբով, որը երգում և դրա հետ միասին պարում է: Խումբը գլխավորում է պարագլուխը: Խմբի սեռահասակային կազմը և պարի բնույթը շատ հաճախ նախորոշվում էին պաշտամունքային առաջադրությամբ, քանի որ խմբերգը կատարվում է միայն որոշ առիթով, որևէ տոնակատարության կամ ծիսական գործողության կապակցությամբ: Հույները բազմաթիվ կարգի խմբերգեր էին կատարում, նայած այն առաջ բերող առիթին՝ աստվածությանը, որին ուղղված էր երգը, խմբի կազմին և պարի բնույթին: Գրական խմբերգային լիրիկայի այդ տեսակները մեծ մասամբ՝ համապատասխան ֆոլկլորային ժանրերի շարունակությունն են հանդիսանում, բայց դրանցից մի քանիսը և, ընդ որում, իրենց գրական նշանակությամբ կարևորագույնները ծագել են կամ գոնե լայնորեն տարածվել են քննվող ժամանակ և սերտորեն կապված են VIII—VI դ. դ. սոցիալական և իդեոլոգիական պայքարի հետ: Այսպես, ղիֆեռամբը, Դիոնիսիոսի պատվին պաշտամունքային օրհներգը, իր ծաղկմամբ պարտական է այն նշանակությանը, որը ռևոլուցիոն դարաշրջանում ստանում է Դիոնիսիոսի կրոնը: Խմբերգային լիրիկայում, սկսած VI դ. երկրորդ կեսից, կարևորագույն տեղերից մեկը էպիքիկեն էր զբաղվում, այն երգը, որով փառաբանվում էր համահունկական մարզանքային խաղերի ժամանակ հաղթանակողը: Այդ խաղերը ժողովրդական տոնակատարություններ էին, և հաղթողներն իրենց հայրենիքում համարյա թե աստվածային պատիվների էին արժանանում: Իսկ որովհետև մրցումներին մասնակցում էր գլխավորապես արխատոկրատիան, որը միակն էր, որ բավականաչափ միջոցներ և ժամանակ ուներ մշտապես մարզանքով զբաղվելու, խաղերի ժամանակ տալիս հաղթանակը հանրապարտավակ էր արխատոկրատական «քաջարիությունը» փառաբանելու համար: Այն հանդամանքը, որ երգեցողության առարկա է դառնում ոչ թե աստվածը, ոչ էլ դիցաբանական հերոսը, այլ ավագանու կենդանի ներկայացուցիչը, միայն բարձրացնում է էպիկիկեի ակտուալությունն ու դասակարգային նշանակությունը: Խմբերգային լիրիկայի արդեն բոլորովին նոր ժանր էր էնկոմիեն՝ օրհներգն ի պատիվ առանձին անձնավորության: Իր առաջացումով, այդ ժանրը վկայում է

պոլիսի սոցիալական կյանքում անհատի տեսակարար կշռի բարձրացման մասին, և այդ կշիռն առանձնակի զարգացում ստացավ տիրանին շրջապատող պաշտական պայմաններում:

Ֆոկլորային խմբերգի համեմատությամբ արտակարգորեն բարդացավ նույնպես և երաժշտական կողմը: Խմբերգային պոետր միաժամանակ և երաժշտության և պարի հորինող էր: Նա յուրաքանչյուր բանաստեղծության համար, հաճախ նույնիսկ յուրաքանչյուր տան համար, հորինում էր հատուկ երաժշտություն: Ռիթմը երևան էր դալիս ոչ միայն խոսքով, այլ և խմբի պարային շարժումներով: Ուստի հունական խմբերգային լիբրիկան աչքի է ընկնում ռիթմերի մեծ ազատությամբ, որոնք փոփոխվում են ոտանավորից ոտանավոր, տնից տուն: Այդ տները խիստ բազմազան են և իրենց ներքին կազմով: Ոչ մի տեղ անտիկ պոեզիայում չկա ռիթմիկ ձևերի այդպիսի բազմազանություն և հարստություն:

Խմբերգային լիբրիկայի երկերում սովորաբար առկա են լինում երեք տարր, կապված խմբերգի «հիմնային» հանդիսավոր բնույթի հետ: Վաղուց ի վեր առասպելը պաշտամունքային հիմնի բաղադրիչ մասն է կազմում: Առասպելի հետ յուրահատուկ հերթադասությամբ մատուցվում էր դիդակտիկ տարրը՝ կրոնական և բարոյական թեմաների շուրջը խրատական մտորումները: Վերջապես, որքանով հիմնը աղոթք էր, որն արտահայտում էր աղոթողի ցանկությունները, խմբական երգը պարունակում էր նաև պոետի կամ նրա խմբի անձնական իղձերը:

Այդ երեք տարրի զուգակցությունը մենք գտնում ենք մեզ հայտնի հնագույն խմբերգային՝ լիբրիկայի ներկայացուցիչ՝ Ալկմանի մոտ (VII դ. երկրորդ կեսը): Իր ծագումով նա փոքր-ասիական հույն էր, բայց նրա գործունեությունն ընթացել է Սպարտայում: Արխաիկ Սպարտան տակավին կոնսերվատիվ մի այն պատվարը չէր, ինչպիսին նա դարձավ հետագայում, և չէր խուսափում գեղարվեստական նորմություններից: Հունական այլ մարզերից սպարտացիներն իրենց մոտ էին հրավիրում վարպետներ երգեցիկ խմբի ղեկավարման համար: Ալկմանը զանազան հիմներ էր հորինում, որոնցից միայն համառոտ մեջբերումներ են մնացել: Միակ մեծ հատվածը գտնվել է 1855 թ. եգիպտական դամբարաններից մեկում եղած պապիրուսի վրա: Այդ մի «պարթենե», այսինքն՝ աղջիկների երգեցիկ խմբի հիմն է: Պահպանված մասը սկսվում է առասպելների մի ամբողջ սերիայի մասին հիշատակումներով, որոնք ուղեկցվում են դիդակտիկ եզրակացություններով, իսկ այ-

նուհետև խումբն անցնում է իրեն առաջնորդուհիների փառաբանմանը, սքանչանում է նրանց գեղեցկությամբ, կատակով ակնարկելով նրանց ինքնասիրության և մրցակցության մասին: Մի շարք աղջիկներ հիշատակված են հականե-հանվանե: Այդ մի տիպիկ հին խմբերդ է, նախատեսված մեկ անգամ կատարելու համար՝ աչ միայն ըստ որոշ տոնական առիթի, այլ և երգեցիկ խմբի որոշ կազմով, որի անունները մուծված են բանաստեղծության տեքստի մեջ: Կերպարները տարրական և կոնկրետ են՝ գեղեցկուհիներից մեկը «փայլուն արեգակ» է, մյուսն աչքի է զարնվում իր ընկերուհիների շարքում ինչպես «ամուր, սրարշավ, պարզ և վաստակող նժույգը հոտի մեջ», նրա «բաշը» «անխառը ոսկի է», դեմքն «արծաթ» է: Ընկերուհիներին դովերգելը և նրանց խանդը հիշեցնում է Սափֆույի երգերի հետագա թեմատիկան և արմատավորված են աղջիկների նույն ընկերակցության կենցաղային պայմաններում:

Մինչև VI դ. վերջերը խմբերգային լիրիկան հայտնի է միայն շատ հատվածորեն: Դիֆիրամբի վարպետ համարվում էր լեսբոսցի Արիոնը: Սիցիլիական բեղմնավոր պոետ, կիսաէպիկ կիսալիրիկ երկերի հեղինակ Ստեսիբորոսը մշակել է մեծ քանակությամբ դիցաբանական սյուժեներ, և առասպելների նրա մեկնաբանությունը հետագայում լայնորեն օգտագործեցին V դարի աթենական ողբերգու պոետները: Չսահմանափակվելով հերոսական էպոսի առարկան կազմող առասպելի սովորական շրջանով, Ստեսիբորոսն անմիջականորեն դիմում էր ժողովրդական ասքերին, ընդգրկելով և սիրային սյուժեները, որոնցից էպոսը սովորաբար խոսամբում էր: Սիցիլիայից էր ծագում և Իբիկոսը, որն Անակրեոնի հետ միասին ապրում էր Սամոսի տիրան Պոլիկրատի արքունիքում: Իբիկոսի ոտանավորներում շատ տեղ էր հատկացվում նրա սիրային ապրումներին, բայց, ի տարբերություն Անակրեոնի պարզության, Իբիկոսը ճոխ և պատկերներով խտացած ոճ ունի:

Գարնանն են միայն ծաղկում ծաղիկները
 հնձորենու կիզոնյան, գետի շիթով
 Առատորեն արբենում են անդ, ուր կույսերի
 Այգին է անսահման: Միայն գարնանը
 Եվ պտղաբեր բողբոջներն ուռած
 Բացվում են խաղողի որթերի վրա:
 Իսկ ինձ երբեք չի թողնում շնչել
 Էրոսը: Թռչում է նա Կիպրոսից,

նախար, սարսափ ներշնչում ամենքին,
Կայծակաբալ հյուսիսային թրակիական քամու պես, և հոգին
Մինչև հատակ հզորապես ծփում է
Այրող խելագարությամբ...

Ինչպես արդեն նշել ենք, VI դ. երկրորդ կեսից խմբերգային լիրիկայում սկսում են գերակշռել նոր ժանրեր, որոնք նվիրված էին մարդկանց՝ կենդանի (էնկոմիե, էպիլիկիե) կամ մահացած (threnos — «սուգ»): Էնկոմիեներ հորինում էր Իբիկոսը: Այդ ռեֆորմում, որն ակոտուալականացրեց խմբերգային լիրիկայի նշանակությունը և նպաստեց դրա փարթամ աճին VI դ. վերջին և V դ. առաջին կեսին, աչքի ընկնող դեր խաղաց Սիմոնիդես Քեոսացին (556—468): Այս բազմակողմանի պոետը շատ տարիներ անցկացրեց տարբեր տիրանների արքունիքներում, բայց դրա հետ միասին մոտ էր և աթենական դեմոկրատիայի առաջնորդ Թեմիստոկլեսին: Իր գաղափարական բովանդակությամբ Սիմոնիդեսի չիրիկան կապված է հոնիական մտքի առաջադիմական հոսանքների հետ. նա կասկածամտորեն է վերաբերվում աստվածների մասին տրագիցիոն պատկերացումներին և չի բաժանում արիստոկրատական բարոյախոսության նախապաշարումները, որ իբր թե «քաջարիությունը» բնատուր է միայն երեկիներին: Սիմոնիդեսի համար բնորոշ է պարզ և հասարակ ոճը, կերպարների գեղանկար լինելը և զգացումների բարձր ուժը: Նրան հաջողվում են և նուրբ, քնքույշ երանգները (Դանաեի գանգատը, որ մանուկ Պերսեոսի հետ փակված էր արկղում) և հայրենիքի համար պայքարի պաթոսը (Թերմոպիլի մոտ զոհվածների փառաբանումը): Նրա ժամանակի պատմական խոշոր գեպը՝ պարսիկների դեմ հույն ժողովրդի պայքարը՝ Սիմոնիդեսի մեջ գտավ իր երգչին: Սիմոնիդեսի խրմբերգային լիրիկայից փոքր քանակով կարճ ֆրագմենտներ են միայն մեզ հասել. ոչ մի ամբողջական բանաստեղծություն չի պահպանվել: Սակայն Սիմոնիդեսի հուշակը հիմնված էր ոչ միայն խմբերգի վրա, նա հայտնի էր և իբրև էպիգրամի ստեղծողներից մեկը: Էպիգրամ (այսինքն «մականգիր») սկզբնապես կոչվում էր այն բանաստեղծական մակագրությունը, որն արվում էր գերեզմանների արձանների կամ աստվածներին նվիրված առարկաների վրա: Այդ էպիգրամները սովորաբար հորինվում էին էլեգիկ երկտողով: Ավելի ուշ այդ տերմինն սկսեց գործադրվել ամեն տեսակի հակիրճ լիրիկ բանաստեղծության վրա՝ դրված էլեգիկ չափով: Սիմոնիդես-

ար աշդպիսի սեղմ լիրիկ բանաստեղծութեան վարպետ էր, և ուշ անտիկ աշխարհը նրան բազմաթիվ էպիգրամներ էր վերագրում հունա-պարսկական պատերազմների թեմաներով, նույն թվում նաև Թերմոպիլի մոտ զոհված սպարտացիների դերեղմանաբարի հուշակավոր մակագրութունը՝

Անցո'րդ, գնա', հաղորդիր մեր բազաբացիներին Հակեդոմոնի.

Որ կատարելով պատգամը նրանց, այստեղ մեր ոսկրները թողինը:

Սիմոնիդեսի լիակատար հակադրութունն էր այն պոետը, որը հունական գրականութեան պատմութեան մեջ է անցել որպէս հանդիսավոր խմբերգային լիրիկայի կլասիկ, հունական արիստոկրատիայի վերջին և ամենաականավոր երգիչ՝ Պինդարոսը (մատավորապէս 518—442 թ. թ.): Պինդարոսը թերեացի էր և ծագում էր աղնվատոհմից: Պատանի հասակից նա սերտորեն կապված էր Դելֆիսի հետ, և դելֆիսյան կրօնը շատ նշանակալի հետքեր է թողել նրա բանաստեղծական ամբողջ գործունեութեան վրա: Պինդարոսի ստեղծագործութեան մեջ ներկայացված են խմբերգային լիրիկայի տարբեր տեսակներ՝ էպինիկիոններ, հիմներ, պեաններ (ի պատիվ Ապոլոնի), դիֆիրամբներ, պրոսոդիաններ (թափորի երգեր), պարթենիոններ, հիպրոքիմներ (պարերգ), էնկոմիաներ, սգի երգեր: Պինդարոսի հարուստ ժառանգութեանից, որը անտիկ հրատարակութեամբ 17 դիրք էր ընդգրկում, պահպանվել է էպինիկոնների 4 գիրք, ընդհանուր առմամբ 45 բանաստեղծություն: Համահունական մարդանքային մրցակցություններն աշդ ժամանակ չորս տեղ էին կատարվում՝ Օլիմպիայում, Դելֆիսում (պլութիական խաղեր), Իսթմոսում (Կորնթոսի մոտ) և Նեմեսում (հյուսիսարևելյան Պելոպոնեսում): Դրան համապատասխան էլ Պինդարոսի ներբողները, նվիրված խաղերի ժամանակ հաղթանակ տանողներին՝ բաժանված էին չորս գրքի: Էպինիկոնները հորինված էին ոչ թե հեղինակի սեփական ձեռնարկութեամբ, այլ պատվիրում են շահագրգռված անձինք ու համայնքները, որոնց պատկանում էին հաղթողները: Պինդարոսը, ինչպէս և մինչև նա Սիմոնիդեսը, աշխատում էր տարբեր համայնքների պատվերով և վարձատրութուն էր ստանում իր ուտանավորների համար: Պինդարոսի պատվիրատուների շրջանը առավելապէս դոքիական ավազանին և սիցիլիական տիրաններն էին: Աշդ էր այն հասարակութունը, որի համար նա ստեղծագործում էր և ուր նա հռչակ էր ստանում:

էպինիկոնի առաջադրութիւնն ինքնին իր մեջ պարունակում էր որոշ ծրագիր, որը բանաստեղծը պարտաւոր էր իրագործել: Ներբողի կազմի մեջ պետք է մտնեն հաղթողին վերաբերող տեղական և անձնական տարրեր՝ նրա տոհմի, նախնիքների, համայնքի գովաբանումը, հաղթութիւնը տարած տեղի և հաղթութեան բնույթի նշումը: Նույնքան պարտադիր մասեր էին հանդիսանում առասպելները և խրատական մտորումները: Բայց Պինդարոսի համար ծրագրի բոլոր մասերը միատեսակ նշանակութիւն չունեին: Նրա ոճի համար բնորոշ է, որ հաղթանակի արտաքին բոլոր հանգամանքների վրա նա կանգ էր առնում միայն հարեանցիորեն և երբեք չի նկարագրում մրցումն իբրև այդպիսին: Հաղթանակը նրան հետաքրքրում է միայն իբրև «քաջարիութեան» դրսևորում, և այդ վերջինը նա փառաբանում է հանձինս հաղթողի: Պինդարոսի էպինիկոնը կարծես թե դառնում է արիստոկրատական աշխարհահայացքի խոստովանութիւն և ներբողի ամբողջ կառուցվածքը ենթարկված է այդ խնդրին: Փառաբանվողի նախնիքների մասին հիշատակումն առանձնակի նշանակութիւն է ստանում այն համոզման լույսի տակ, որ «քաջարիութեանը» ոչ թե անձնական հատկութիւն է, այլ որ այն երեւի տոհմերի մեջ անցնում է ժառանգաբար նախնիներից, շնորհիվ տոհմի «աստվածային» ծագման: Բանաստեղծութեան դիցաբանական մասերը «հերոսական» մթնոլորտ են ստեղծում փառաբանվողի շուրջը: Դրանք կարող են ուղղակի կապակցութեան մեջ չլինել հաղթանակը տանողի գովերգվող հաղթութեան կամ անձնավորութեան հետ. առասպել: պերսոնաժներն դա այն դրական կամ բացասական կերպարներն են, որոնցով իլուստրացիայի են ենթարկվում պոետի մտքերը:

Պինդարոսի երկերն արիստոկրատական իդեոլոգիայի գրական ամենավառ վավերագիրն է, այն իդեոլոգիայի, որը կազմվել էր Դելֆիի դադափարական ղեկավարութեամբ: Նա խորապէս համոզված է աստվածների ամենակարողութեան, ամենազիտութեան և բարոյական կատարելութեան մասին: Այնտեղ, ուր տրագիկոն դիցաբանութեանը հակասութեան մեջ էր լինում հետագայի բարոյական պատկերացումների հետ և աստվածներին անբարոյական արարքներ էին վերագրվում, Պինդարոսն առանց տատանվելու «սրբագրում» է առասպելը: Դելֆիական կրոնի հետ միասին նա ընդգծում է մարդկային հնարավորութիւնների սահմանափակութիւնը և կոչ է անում ամեն ինչի մեջ «շափ» պահպանել: «Չափազանցութիւնը» կործանարար է. «Մահկանացուն պատշաճ է մահը»:

Մարդկային երջանկության սահմանը հարստությունն է, միայն «քաջարիության» հետ: Ընդունակություն՝ իր մեջ այնպիսի հատկություններ զարգացնելու, որոնք կազմում են քաջարիությունը՝ հատուկ է ի ծնե ավագանուն: «Իմանալով, ինչպիսին ես դու, դարձիր այդպիսին»: Իսկ նա, ով միայն «գիտելիքներ» ունի առանց ժառանգական հատկությունների, ընդունակ չէ լիարժեք «քաջարիության» հասնելու: Այդ բոլոր դրույթները, որոնք անխախտ կերպով ազդարարում է Պինդարոսը, բանավեճորեն ուղղված են հունական մտքի առաջադիմական հոսանքների դեմ, որոնք քննադատում էին դիցաբանական սիստեմը, և արիստոկրատական տրադիցիաներին հակադրում էին գիտության ուժը, միակերպ մատչելի երևելիներին և ոչ երևելիներին: Պինդարոսի քաղաքական համակրանքը, հասկանալի է, որ ուղղված է նաև արիստոկրատական պետության կողմը, որը կառավարում են «իմաստունները»:

«Քաջարիության» իդեալը, որի մոնետիկն էր Պինդարոսը, խոշոր կուլտուրական նշանակություն ուներ, չնայած իր սահմանափակ արիստոկրատական բնույթին: Պինդարոսի «քաջարիության» մեջ անբաժանելիորեն ձուլված են ատլետիկական և էտիկան, ֆիզիկական և հոգեկան հատկությունները. այստեղից էլ բխում է մարդու բոլոր ուժերի ծավալման և դրանց բազմակողմանի զարգացման կոչը: Ներդաշնակության այդ նույն իդեալն է, որը մենք հանում ենք մարմնավորված հունական կերպարվեստի արտադրանքների մեջ:

Թե ինչպես է Պինդարոսն էպիկոն կառուցում, իբրև օրինակ կարող է ծառայել Օլիմպիական խաղերի հաղթողներին նվիրված ժողովածուի երկրորդ բանաստեղծությունը: Այն հատկացված է սիցիլիական Ակրագոնտա քաղաքի տիրակալ Թերոնին: Թերոնի նժույգները հաղթանակ տարան ձիակառքերի մրցման ժամանակ, իսկ այդպիսի դեպքերում սովորաբար հաղթանակող է հռչակվում նժույգների տերը: Պինդարոսի ներբողը փառաբանում է կեղծ «հաղթողին», որն այդ ժամանակ ծանրաբեռնված էր իր տիրակալությունը կառավարելու հոգսերով: Պինդարոսն սկսում է դիմելով «հիմներին՝ լարերի տիրակալներին»՝ «ո՛ր աստծուն, ո՛ր հերոսին, ո՛ր աչրին մենք պետք է գովերգենք»: Մի քանի տողով հետևում է պատասխանը, որը ավարտում է էպիկոնի պաշտոնական ծրագիրը՝ նշվում է հաղթության տեղը, մրցման բնույթը, հաղթողի անունը: Թերոնը «Ակրագանդի հենարանն է», «փառապանծ նախնիների գեղեցկությունը», ներկայացուցիչ է մի տոհմի,

որը մի ժամանակ չքավորութիւն է զդացել, բայց վերստին բարեկեցութեան է հասել իր «քաջարիութիւններով»։ Այդ միջոց է ստեղծում ընդհանուր կարգի հարցերին անցնելու։ Սկզբում սենտենց՝ նույնիսկ հայրն ամենքի Քրոնոսը (ժամանակը) չի կարող անցյալը ոչ-անցյալ դարձնել, բայց ուրախութիւնները մոռացնել են տալիս տառապանքները, իբրև օրինակ բերվում է առասպելն այն հերոսահիւնքի մասին, որոնք մեծ տառապանքներից հետո արժանացան աստվածների շրջանն ընդունվելուն։ Նոր սենտենց՝ փոխնեփոխ մարդկանց վրա են շարժվում «ուրախութիւնների և տառապանքների հորձանքները»։ օրինակ է ծառայում արդեն իրեն Թերոնի տոհմը, սկսած նրա դիցաբանական նախնիք էդիպից։ Այժմ Պինդարոսը վերադառնում է Թերոնի հաղթութեանը, նրա «հարստութեանը», զարդարված «քաջարիութիւններով»։ Թերոնի հավատը դեպի անդրշիրիմյան հատուկումը առիթ է ծառայում նոր առասպել օգտագործելու, նկարագրելու անհոգ կյանքը «երանելիների կողմ»։ Այնուհետև, «գիտնականների» դեմ խիստ հարձակումից հետո, և դրանց հակադրելով բնականից շատ իմացող «իմաստունին», տրվում են Թերոնին հասցեագրված եզրափակիչ փառաբանութիւններ, որով նա հայտարարվում է իր քաղաքի «բարերարը»։ Այսպիսով, ներբողի կենտրոնական մասնը բաղկացնում են սենտենցներն ու առասպելները, երիզված երկու կողմից գովեստով ի պատիվ հաղթողի։ Այդ Պինդարոսի կառուցվածքի սովորական տիպն է։

Պինդարոսի ոճն աչքի է ընկնում իր հանդիսավորութեամբ և փարթամութեամբ, նուրբ, ընտիր կերպարների և էպիտետների հարստութեամբ, որոնք հաճախ դեռ սերտ կապ են պահպանում հունական ֆոլկլորի կերպարային սիստեմի հետ։ Պինդարոսը ձեռնարկում է առավելագույն չափով բարձրացնել ոտանավորի արտահայտիչ էներգիան։ Ամեն մի խոսքը լիակշիռ է, բոլորն ինչ որ երկրորդական է և վառ չէ, դուրս է նետվում. պոետը կարծես սահում է մտքերի և կերպարների դադաթններով, բաց թողնելով միացնող օղակները։ Գովեստի հիմքը, ըստ նրա սեփական խոսքերի, թռչկոտում է «մեղուի պես» մի թեմայից մյուսին։ Դրանք Պինդարոսի դժվարացրած ոճի առանձնահատկութիւններն են, որոնց մեջ կերպարների և դիցաբանական պատկերացումների կապը դերակշռում է հասկացութիւնների կապին. այդ առանձնահատկութիւնները XVI—XVIII դ. դ. ընկալվում են իբրև «լիրիկական անկարգութիւն» և «լիրիկական բերկրանք», որոնք էլ այդ ժամանակ

նակի պոետների վերամբարձ «պինդարեականացման» հիմքը դարձան:

Ահա վասիկ մի նմուշ Պինդարոսի ոճից՝

Օ՛ր, քնար ոսկեղեն, քնդհանուր բաժին Ապոլոնի
ե՛վ մանուշակակերպ մուգ խոսույսներով Մուսաների:
Պատվանդան երգի, հիմքը բերկրանքի, դու սկզբնական,
Քո նշաններին երգիչն ակնապիշ հեղ ու հնազանդ:
Դու ես առաջնորդում մենեդներն և խումբն ամբողջ,
Սկզբնապատճառ՝ զողողօշուն, հնչնագեղ գեղգեղանքով,
Հանգցնում ես դու և փայլը մարտի, լեզուն կայծակի,
Եվ հավերժական ու մշտնջենական բոցը կրակի:
Թռչունների արքան՝ Զևսի արծիվը ցածր խոնարհած
Արագաթնիչք թևերն իր և աստծու դաշխոսին թառած,
Նիրհում է հանդարտ, դու նրա գլխին իր հեղ կսուցում
Օ՛ր, քնար ոսկեղեն, սև ու քնարեր ամպեր թափեցիր:
Հայացրը գոցեցիր փականքով քնարեր,
Եվ խոր քնի մեջ թաց մեջքը հանդարտ
Վեր է բարձրացնում քո երգով դուրթված:
Եվ Արևսն ինքը, հզոր մարտիկն-աստված
Հանկարծ թողնելով տարափը նետերի երգիդ հնազանդ
Զվարճացնում է սիրտն իր ամենհի երգով քո խրոխտ:
Երգիդ նետերը հմուտ ձեռքերից
Լաթոնի որդու, Մուսայի որդու
Այն փարթամակուրծք,
Նվաճում է աստվածների
Հոգին դուրթանքով:

Պինդարոսի ներբողը կառուցված է բանաստեղծական տներից: Միատեսակ երկու տներին (տուն և հակատուն) հաճախ հաջորդում է երրորդը, որը տարբեր է դրանցից իր կառուցվածքով (էպոդ), և երեք տնից այդ կոմպլեքսը, դասավորված $a\ a\ b$, սխեմայով, կրկնվում է մի քանի անգամ նույն հաջորդականությամբ ($a\ a\ b$, $aa\ b\dots$): Բերված հատվածը պարունակում է պիթիական խաղերի հաղթողներին նվիրված ժողովածուի առաջին ներբողի առաջին տողը և հակատունը:

Համեմատաբար վաղուց չէ, որ Պինդարոսը միակ խմբերգային քնարերգուն էր համարվում, որից պահպանվել էին ամբողջական երկեր: 1896 թ. գտնվեց պապիրուսի երկու փաթեթ, որոնք պարունակում էին Պինդարոսի ժամանակակից և նրա զրական ախույան, Սիմոնիդես Քեոսացու ազգական՝ Բաքիլիդեսի (ծնվել է VI դ. վերջին) քսան բանաստեղծությունները: Այդ բանաստեղծու-

թյունների մեծամասնությունը վերաբերվում է էպինիկոնի ժանրին: Թեպետ Բաքիլիդեսը հաճախ սպասարկում է նույն պատվիրատուներին, ինչ որ Պինդարոսը, սակայն նրան օտար է Պինդարոսի աննկուն արիստոկրատիզմը: Նա էլ է գովաբանում «քաջարիությունը», բայց ըմբռնում է այն ոչ թե իբրև արիստոկրատի տրադիցիոն հատկությունների մի ամբողջություն, այլ իբրև ամեն մի խնդրի բարձրության վրա լինելու ընդունակություն: «Անթիվ են մարդկանց քաջարիությունները, բայց դրանցից մեկը բոլորից առաջ է, այդ նրա քաջարիությունն է, ով ամեն մի դործում ուղիղ մտքերով է առաջնորդվում»: Բաքիլիդեսի ոճն աչքի է ընկնում հանդարտ սահունությամբ, նա շունի այն փարթամությունը և, դրա հետ միասին, այն մթությունը, որը բնորոշ է Պինդարոսի համար: Սակայն Բաքիլիդեսի էպինիկոններից ավելի հետաքրքրություն են ներկայացնում նրա դիֆիրամբերը: Դրանք բալլադաների բնույթ ունեն, և դրանց մեջ լիրիկորեն մշակվում են առասպելի առանձին էպիդոդներ: Աչքի ընկնող տեղ են դրավում ամենական ավանդությունները, որպիսի հանգամանքը հետևանք էր Աթենքի քաղաքական նշանակության աճի՝ հունա-պարսկական պատերազմներից հետո: Այդ դիֆիրամբներից մեկը, որը պատմում է ամենական հերոս Թեզեոսի իր հայր Պոսիդոնի ապարանքը՝ ծովը ցատկելու մասին, այնտեղ նետած մատանին զտնելու նպատակով, Աթենքի ծովալիճ հեղեմոնիալի համար զիջարանական հիմնավորում է ստեղծում: Մի այլ դիֆիրամբ նույն Թեզեոսի մասին թեմայով հետաքրքրական է իր դիալոգիկ ձևով. այն կառուցված է ամենական արքա էգեասի և երգեցիկ խմբի միջև զրույցի ձևով և այդ կողմից մի միջանկյալ օղակ էր խմբերդալիճ լիրիկայի և դրամայի միջև:

Պինդարոսը և Բաքիլիդեսը էպինիկոնի վերջին կարկառուն վարպետներ էին: Այդ ժանրը սերտորեն կապված էր արիստոկրատական կուլտուրայի հետ և ստրկատիրական հասարակության աճի հետ միասին կորցնում էր իր իդեոլոգիական աշխատանքությունը: Դեպի իրենց խաղերն ու մրցումները հույները հետաքրքրություն պահպանեցին, բայց անտիկ հասարակության ծաղկման դարաշրջանն առաջադրում էր նաև խնդիրներ, որոնք ամենից առաջ մարդուց պահանջում էին մտավոր հատկություններ, և մրցակցությունների ժամանակ առաջնությունը անցավ պրոֆեսիոնալ ամբիտներին:

4. Գրական պրոզայի զոյացումը

Մինչև VI դ. սկիզբը հույների գրական ստեղծագործությունը քանաստեղծական ձևի մեջ էր պարուրվում: Պրոզայիկ գրանցումներն առավելապես վավերագրերի բնույթ ունեին, ընդ որում այդ վավերագրերը շատ պարզ բնույթի էին: Պոլիսները պահում էին պաշտոնատար անձանց և արքաների ցուցակներ. տաճարներում կազմվում էին քրմերի, խաղերի ժամանակ հաղթողների ցուցակներ, ինչպես և տաճարային կարգ ու վարքի կանոններ: Եթե այդ վավերագրերը նախատեսնված էին լինում ընդհանուրի տեղեկության համար, դրանք պատրաստում էին արձանագրությունների ձևով ամուր նյութի վրա (փայտ, քար, մետաղ) և ցուցադրում էին որևէ հանրային վայրում: Հունական պրոզայի առաջին փոքր շատե նշանակալի հուշարձաններն այն գրավոր օրենքներն էին, որոնց հաստատմանը հասավ առաջավոր համայնքների դեմոկրատական շարժումը VII և VI դ. դ. սահմանագլխին, որպեսզի վերջ դնի ավագանու դատական կամայականությանը: Այդ վավերագրերը գրվում էին անպաճույճ լեզվով այն մարզի բարբառով, որին դրանք վերաբերվում էին: Գրական պրոզայի մշակված ոճ տակավին գոյություն չուներ: Դրան զուգընթաց, ճիշտ է, որ գոյություն ուներ պրոզայիկ ասքի ֆոլկլորային արվեստը, բայց այն գրավոր ձևակերպում չէր ստացել: Հեքիաթներն ու առակները, որոնք բանավոր, բերնեց բերան էին անցնում, ամեն անգամ նոր խոսքերով էին պատմվում և մշտական տեքստեր չուներին: Հունաստանում միայն VI դ. սկսում է զարգանալ պրոզայիկ գրականությունը:

Գրական պրոզայի այդ ավելի ուշ առաջանալու պատճառը որոշ գիտնականներ գտնում են զուտ տեխնիկական կարգի հանգամանքում, գրելու համար պիտանի նյութի սակավության մեջ: Նրանք մատնանշում են այն, որ ոտանավորն ավելի հեշտ է հիշվում և ավելի քիչ չափով է աղճատվում բանավոր հաղորդման ժամանակ, քան պրոզան: Պրոզայիկ տեքստը կարող է լավ պահպանվել միայն արձանագրությամբ: VII դ. կեսից սկսած ավելի հաճախակի դարձան հույների հարաբերությունները եգիպտոսի՝ պապիրուսի երկրի հետ. նշված գիտնականների կարծիքով, հունական պրոզան միայն պապիրուսի ներմուծմամբ կարող էր զոյանալ:

Այդ տեսակետը միանգամայն անբավարար է. փոխանակ սո-

ցիալական պատճառների, որոնք հունական հասարակությանը զարգացման զանազան էտապներում իրենց հետ հանդես են բերել պոետիկ և պրոզաիկ գրականության զոյացում, այդ տեսակետը առաջ է քաշում երկրորդական հանգամանք, որը միայն օժանդակ նշանակություն կարող էր ունենալ: Պապիրուսը միակ գրանյութը չէր: Առաջավոր Ասիայի ժողովուրդները հարուստ գրականություն ստեղծեցին, չղիմելով պապիրուսին: Հույները պապիրուսը ներմուծելուց առաջ էլ գրանյութ ունեին, որը պատրաստվում էր կենդանիների կաշվից: Այդ նյութն ավելի անհարմար էր, բայց պրոզաիկ տեքստի գրանցման համար տեխնիկական հնարավորություններն առկա էին: Մյուս կողմից, ինչպես հենց հիմա կտեսնենք, հույների պրոզաիկ գրականությունն իր հենց ծագման օրից պոեզիայի բովանդակությունից տարբեր գաղափարական բովանդակություն ուներ, մի բովանդակություն, որը կարող էր ծագել հասարակական զարգացման որոշ ստադիայում միայն: Այդ նոր բովանդակությունն էլ այն պատճառն էր, որը կյանքի կոչեց գրական նոր, պրոզաիկ ձևը:

Հունական գրականության առաջին ժանրերը՝ էպոսն ու լիրիկան, ստեղծվեցին երգի ֆոլկլորի հիման վրա, որը կապված էր պաշտամունքի, ծիսակատարության, հերոսական առքերի հետ: Այդ երգի ֆոլկլորի բովանդակությունը, որն առավելապես դիցաբանական էր, աչքի ընկնող տեղ էր գրավում տոհմատիրական հասարակության իդեոլոգիայում: Պրոզաիկ հեքիաթի և առակի ֆոլկլորն այդպիսի նշանակալի իդեոլոգիական դեր չէր խաղում և ժամանցի համար էր ծառայում: Ծնունդ առնող գրականությունը հարեց երգի ձևերին, քանի որ դրանց հետ ավելի լուրջ բովանդակություն էր կապված, և դրանց գերակշռությունն ամրապնդվում էր այն նշանակությամբ, որը պետական կրոնը և ղեկավարությունը շարունակում էին պահպանել ստրկատիրական պոլիսում: Դրան հակադիր պրոզան իր ծագումով պարտական էր քննադատական և գիտական մտքի աճին, իսկ այդ միտքը կործանում էր ղեկավարական սխառեք:

Պրոզան ծնունդ առավ Հոնիայում, հունական գիտության և փիլիսոփայության հետ միասին: Հոնիացիները ծավալուն ծովային և ցամաքային առևտուր էին անում, լողալով Միջերկրական և Սև ծովերով, Կովկասից և Սև ծովի հյուսիսային առափնյայից մինչև Նգիպոտոս ու Ատլանտյան օվկիանոս, և մշտական հարաբերության մեջ էին Առաջավոր Ասիայի հետ: Իրենց ճանապարհորդու-

թյունների ընթացքում հոնիացիները շփվում էին շատ ժողովուրդների հետ և դիտումների ու տեղեկությունների հսկայական նյութ էին կուտակել, որը հունական գիտության հիմքը կազմեց: Դրա հետ միասին Հոնիայի քաղաքական կյանքը շատ փոփոխակից էր, և Հոնիան Հունաստանի մյուս մարզերից ամենի արագ էր վերացնում տոհմատիրական դարաշրջանի աշխարհահայացողությունը: Բնության և աստվածների մասին տրադիցիոն պատկերացումներն սկսեցին սուր քննադատության ենթարկվել: Բնության դիցաբանական ըմբռնումն սկսեց իր տեղը զիջել փիլիսոփայականին, որը բնության զարգացումը մեկնաբանում էր որպես բնական պրոցես, առաջացած առանց աստվածային ուժի մասնակցության: Հոնիական փիլիսոփաների աշխարհահայացքը էնգելսը բնութագրում է իբրև «նախասկզբնական տարերային մատերիալիզմ»*: «Մատերիալիստական աշխարհայացքը, — բացատրում է էնգելսը «Լյուդվիկ Ֆոյերբախում», — նշանակում է բնությունը պարզապես ըմբռնել աչնպես, ինչպիսին որ նա է՝, առանց կողմնակի հավելումների, — այդ պատճառով էլ այդ մատերիալիստական աշխարհահայացքն նախասկզբնապես հունական փիլիսոփաների համար ինչ որ ինքնին հասկանալի մի բան էր»**: Բնությունն «աչնպես, ինչպես որ է՝» տեսնելու այդ կարողության մեջ է հոնիական մտքի մեծագույն նվաճումը, որն իր համար գրական արտահայտության նոր ձև պահանջեց:

Հոնիական առաջին փիլիսոփա Թալեսը (VI դ. սկիզբը), որն ուսուցանում էր, թե «ջուրը բոլոր իրերի սկիզբն է», գրավոր աշխատություններ չի թողել, բայց արդեն նրա աշակերտ Անակսիմանդրեսը առաջին աշխարհագրական քարտեզի կազմողը, իր փիլիսոփայական տեսությունը շարադրել է գրավոր, ընդ որում պրոզայով: Պրոզայով են գրել և հետագա փիլիսոփաներ հոնիացի Անաքսիմենոսը և Հերակլիտը: Փիլիսոփայական տրակտատի պրոզայի ձևը նորմոթություն էր, որը միանգամից չպատվաստվեց ամենուրեք: «Էլիարնեի»*** փիլիսոփայական դպրոցը, որը ծագեց Իտալիայի և Սիցիլիայի հունական գաղութներում, առաջին պահին դեռ օգտվում էր դիդակտիկ պոեմի հեկզամետրի հինավուրց ձևով

* Фр. Энгельс, Диалектика природы. Соч. т. XIV, 1931, стр. 498.

** Նույն տեղ, էջ 651—652.

*** «Էլիարնեի» դպրոցը միասնական անփոփոխ «կեցությունը» հակադրում էր իրերի փոփոխական բազմապիսիությանը: Այդ դպրոցի հիմնական փիլիսոփայական արժանիքը կազմում է էություն և երևույթի սահմանադժուրը:

(Քսենոֆանը, Պարմենիդոսը, էլիաթների օրինակով էմպիրոկ-
ւեսը. Քսենոֆանն օգտվում էր նույնպես և էլեգիայի ձևով), բայց
հետագայում այդ դպրոցը ևս պրոդայիկ շարագրության անցավ: Փի-
լիսոփայական տրակտատներին զուգընթաց, պրոդայում ոկսեցին
երևան գալ և գիտական աշխատություններ՝ մաթեմատիկայից,
աստղաբաշխությունից, բժշկագիտությունից, աշխարհագրությու-
նից:

Հոնիական պրոդայի մյուս ճյուղը պատմագրությունն էր:
Այն զարգացավ երկու ուղղությամբ: Այդ, մի կողմից, տեղական
ժամանակագրությունները՝ հոնիական քաղաքների հիմնադրման
մասին ավանդություններն են, տոհմաբանությունները, որոնք իրենց
նյութով մոտ էին Հեսիոդոսի դպրոցի «կատալոգիկ» պոեմներին.
մյուս կողմից, կիսաաշխարհագրական բնույթի աշխատությու-
նները, որոնք միաժամանակ պարունակում էին օտար երկրների
նկարագրություններ, այդտեղ բնակվող ժողովրդի կենցաղի մա-
սին պատմություններ և այդ ժողովուրդների մասին պատմական
տեղեկություններ: Պատմա-աշխարհագրական պատմումի այդ
տեսակը զարգացավ ծովադնացների իրենց ճանապարհորդության
մասին պատմածներից: Այդպիսի պատմումներ գոյություն ունեին
շատ վաղուց, բայց իրենց մեջ պարունակում էին շատ ֆանտաս-
տիկ բաներ, ինչպես այդ մենք տեսանք «Ողիսականի» օրինակից:
Իրականության նոր ըմբռնումը, որը զարգացավ VI դ. Հոնիայում,
քննադատական վերաբերմունք էր պահանջում և դեպի դիցաբա-
նական ավանդությունները և դեպի հեռավոր երկրների հրաշքե-
րի մասին պատմությունները: Ծիշտ է, որ այդ քննադատությունը
տակավին միամիտ բնույթ ուներ: Վաղագույն հույն պատմաբան-
ները կարծում էին, որ շրջիկ ավանդությունները վերարտադրում են
խսկական իրականությունը, միայն որոշ չափով զարդարված են
հնարանքով և չափազանցություններով, ուստի և բավական է
ասքերից մեխանիկորեն զատել զերբնական և անարժանահավատ
մոմենտները, որպեսզի վերականգնվի ճշմարտությունը:

Այդպիսին էր հունական վաղադույն պատմագրության ալա-
նավոր ներկայացուցիչ Հեկաթեոս Միլեթացու (ծնվել է մոտավո-
րապես 540 թ.) մեթոդը: Հեկաթեոսը կազմել է երկու տրակտատ՝
մեկն աշխարհագրական, որը կոչվում է «Երկրի նկարագրությու-
նը». դա իր մեջ պարունակում էր տեղեկություններ այդ ժամա-
նակվա հույներին հայտնի բոլոր երկրների ու ժողովուրդների մա-
սին: Երկրորդ տրակտատը, «Տոհմաբանություններ»-ը պատմա-

դիցաբանական բնույթ ունեն: Պահպանվել են այն խոսքերը, որոնցով սկսվում էին «Տոհմաբանությունները»՝ «Այսպես է ասում Հեկաթեոս Միլեթացին: Ես այս գրում եմ այնպես, ինչպես ինձ ճշմարիտ է թվում, քանի որ հելլենները շատ և, ինչպես ինձ թվում է, ծիծաղելի պատմություններ ունեն»: Այդ «ծիծաղելի», այսինքն դիցաբանական, պատմումները Հեկաթեոսը վերապատմում է նոր ձևով, առանց հրաշքի տարրերի: Առասպելն, օրինակ, պատմում էր այն մասին, թե ինչպես է Հերակլեսը (Հերկուլեսը) սանդաղամետից ստորերկրյա Աիդ աստծու շանը Ֆերբերին բերեց էվրիստեոս արքային: Հեկաթեոսը չի կասկածում Հերակլեսի և էվրիսթենեսի պատմական գոյության մասին, բայց Ֆերբերին իրեն պատկերացնում է իբրև թունավոր օձ, որի մահացու խայթոցները նրան հատկացրել էին «Աիդի շուն» անունը, հենց այդ օձն է, որ, ըստ Հեկաթեոսի կարծիքի, Հերակլեսը բերել է էվրիսթեոսի համար: առասպելի այդպիսի բնական բացատրության մեթոդի շնորհիվ, վաղադույն պատմաբանների աշխատությունների մեջ, ճշգրիտ և նույնիսկ վավերագրական տվյալներին դուզենթաց, սպրտում է հույժ շատ դիցիբանական նյութ:

Աշխարհահայացքի տեղաշարժն անդրադարձավ և ֆուլկլորային պատմումին: Երևան է գալիս ֆուլկլորային պատմվածքի նոր տիպ, որի մեջ, նախկին դիցաբանական դեմքերի փոխարեն, հերոսներ են դառնում պատմական անձնավորություններ կամ կենցաղային դեմքեր, իսկ սյուժետային գործողությունը մեծ մասամբ զարգանում է առանց աստվածային ուժերի անմիջական մասնակցության: Այդ պատմողական ժանրը անտիկ ժամանակներում իր հատուկ անունը չուներ. օգտվելով արդեն Միջին դարերում ծագած տերմինով, այն կարելի է նույն անվանել:

Նովելները պատմում էին VI դ. ականավոր քաղաքական գործիչների, պարսկական Կյուրոս արքայի, լուդիական Կրեդոս արքայի, Սոլոնի, Պիսիստրատոսի, Պոլիկրատոս Սամոսացու մասին: Դրանք համարվում էին արժանավոր իբրև իսկական դեպքերի մասին պատմական պատմվածքներ, և V դարի հռչակավոր հույն պատմաբան Հերոդոտը մի շարք նովելներ մտցրեց իր պատմության մեջ: Նովելի հերոսներ էին հանդիսանում նաև իմաստուններն ու պոետները: Նոր ֆուլկլորը «յոթ իմաստուն» էր հաշվում, որոնց թվին պատկանում էին VI դ. հռչակավոր փիլիսոփաներն ու քաղաքական գործիչները, ինչպես օրինակ Սոլոնը, Պիթակը կամ Թալեսը, և որոնց զանազան իմաստուն ասույթներ

(զնոմներ) էին վերադրում: Պատմվածքներ էին կազմվում իմաստունների համատեղ «խնջույքների» և նրանց «մրցակցությունների» մասին: Այդ ժամանակ ստեղծվեց Հոմերոսի առասպելական կենսագրությունը, որ պատմվում էր նրա թափառումների և Հեսիոդոսի հետ մրցման մասին: Նովելը լաչնորեն օգտվում էր առասպելի սյուժետով և եղանակներով, բայց դրանք փոխադրեց մոտիկ անցյալի դեմքերի և կենցաղային հանգամանքների վրա: Այսպես, առասպելներում հաճախ պատմվում է արքայազնի մասին, որը հաջողակ խուսափեց նրա համար նախապատրաստված մահից, որ պետք է իրադրծվելը ծեր արքայի հրամանով անհապաղ նրա ծնվելուց հետո, այնուհետև արքայազնը մեծանալով թագավորությունը խլում է իր հակառակորդից (հմմ. օրինակ Պերսեոսի մասին սուրբ): Նովելը այդպիսի դիցաբանական սյուժեի հերոս դարձրեց Կյուրոսին՝ մ. թ. ա. VI դ.— պաշտկական թագավորության հիմնադիրն:

Հոմերոսյան հիմների քննության ժամանակ արդեն մենք կարող էինք նկատել էպոսի մեջ «ցածրից ելած» հերոսի ներթափանցելը: Այդ ավելի ուժեղ երևան է դալիս պրոդակի ֆոլկլորում: Այդպիսին է, օրինակ՝ Տարպիկ դոդի մասին պատմվածքը. նա իր խաբեբայությունների համար ստանում է թագավորի աղջկա ձեռքը: Այդ պատմվածքը Հերոդոտը հաղորդում է իբրև պատմական փաստ, որը մի ժամանակ տեղի է ունեցել Նեփալոսում Ռապսինիտ փարավոնի օրոք: VI դ. այդ կարդի ֆոլկլորի ամենափայլուն հերոսը, սակայն, Նեոպոսն էր, փռչուզիական մի ստրուկ, ալլանդակ սապատավոր և առակներ հորինող: Այդ Նեոպոսը պատմականորեն դոյություն ուներ թե ոչ, հայտնի չէ. նրա մասին պատմածները նովելի բնույթ ունեն և պատկանում են ժողովրդական ստեղծագործությանը: Ալլանդակ-ծաղրածուի կերպարը, որն «Լիականում» նյութ էր ծառայել ամբոխավար Թերսիտեսի ծաղրանկարային պատկերման համար, նոր, այս անգամ դրական, իմաստավորում է ստանում: Ժողովրդական իմաստությունը և մասսաների կենսական և տեխնիկական փորձն աչստեղ մարմնավորված են ստրուկի անձնավորության մեջ, որը հակադրվում է իրենց իմացություններով պարծեցող վերնախավերին: Բազմաթիվ պատմվածքներում, որոնց հերոսը Նեոպոսն էր, նա միշտ իր տիրոջից ավելի խելացի և հնարամիտ էր դուրս գալիս, ավելի իմաստուն էր, քան պաշտոնական իմաստունները: Այդ պատմվածքներից Նեոպոսի մի ամբողջ «կենսագրություն» կազմվեց, որը մեղ է հա-

և ել մի քանի խմբագրություններով, դրանք արդեն հեղինակական
 և նույնիսկ բյուզանդական ժամանակներին են վերաբերվում,
 բայց Նզդպոսի ֆուլկլորային կենսագրության կորիզը հասնում է
 մինչև VI դարը: Հետաքրքրական է Նզդպոսի մահվան մասին ապր-
 նրան ժայռից ցած են գլորում Դելֆիսի քրմերը, որոնց նա հանդի-
 մանում էր շահամոլության համար, և դրա համար Ապոլոնը դե-
 ֆիսցիներին պատժեց ժանտախտով: Ժայռից ցած գլորելը հին
 ֆուլկլորային մոտիվ է. մի ժամանակ սովորություն գոյություն
 ուներ որևէ աշխատակի կամ ոճրագործի ժայռից գլորել իբրև
 աստվածներին քավության զոհ: Նզդպոսի մասին ավանդության
 մեջ այդ մոտիվը վերամշակված է արիստոկրատիկ քրմության և
 ժողովրդից ելած իմաստունի միջև անտագոնիզմի պլանով: Հունա-
 կան մասսաների իդեոլոգիայի համար բնորոշ է նրանց հավատը
 Դելֆիսի աստծու իրավացիության վերաբերմամբ և, դրա հետ
 միասին, բացասական վերաբերմունքն այդ աստծու պաշտոնա-
 կան սպասարկուների հանդեպ: Դելֆիսի քրմության հանդեպ
 նման վերաբերմունքի մենք արդեն հանդիպում ենք այդ ժամանակ-
 վա ցածրից ելած ստեղծագործության մի այլ հուշարձանի մեջ՝
 Հերմեսին ուղղված «Հոմերոսյան» հիմնում:

Նզդպոսի անվան հետ հույները անխզելիորեն կապում էին
 առակը: Բանաստեղծական առակներն, իբրև ինքնուրույն ժանր,
 հունական գրականության մեջ հայտնի են Արիստոքոսի ժամա-
 նակվանից, իսկ պրոզայիկ առակները տակավին պահպանում էին
 իրենց ֆուլկլորային բանաձևեր բնույթը: Սկսած VI—V դ. դ. դրանք
 տարածվում էին «Նզդպոսյան առակներ» անվան տակ, և հետագա-
 չի անտիկ առակների ամբողջ ստեղծագործությունը իր սյուժենե-
 րը հասցնում էր մինչև Նզդպոս: «Նզդպոսյան առակների» պահ-
 պանված ժողովածուները արդեն բյուզանդական դարաշրջանին են
 պատկանում, բայց դրանց սյուժենները հաճախ շատ հին ծագում
 ունեն: Անտիկ առակներն իրենց թեմատիկայով առավելապես վե-
 րաբերվում են կենդանիների մասին պատմվածքների բնագավա-
 րին, և դրանցից շատերը հաստատուն կերպով մտել են եվրոպա-
 կան առակային գրականության մեջ (օրինակ, «Գալսն ու գառը»,
 «Ագռավն ու աղվեսը», «Արքային խնդրող գորտերը» և շատ ուրիշ-
 ները):

Պատմողական պրոզան, ներառյալ և պատմականը, այդ ժա-
 մանակվա հույները կոչում էին ընդհանուր «լոգոս» (խոսք, բան)
 տերմինով, որը հակադրվում էր բանաստեղծական «էպոսին»:

Ուստի վաղեմի պատմաբանները կոչվում էին լոգոգրաֆներ (լո-
գոս գրողներ): Եվ պատմողական և գիտա-փիլիսոփայական պրո-
բայում գործադրվում էր հոնիական բարբառը: Ինչպես իր ժամա-
նակին էպոսի լեզու էր, այդպես էլ այժմ, հոնիական պրոպայի
լեզուն համահունական գրական լեզվի նշանակութուն ստացավ:

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՏՏԻԿԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԸ

Գ Լ Ո Ւ Ն Ի

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ՀԱՍԱՐԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ԿՈՒՆՏՈՒՐԱՆ V—VI Դ. Դ.

1. ԱԹԵՆԱԿԱՆ ԴԵՄՈԿՐԱՏԻԱՅԻ ԾԱՂԿՈՒՄԸ ԵՎ ՃԳՆԱԺԱՄԸ (V Դ.)

Հունական ստրկատիրական հասարակությունը, որ ստեղծվել էր VII—VI դ. դ. ռեղուցիաների ընթացքում, V դարում իր տնտեսական, քաղաքական և գեղարվեստական ամենաբարձրագույն ծաղկման շրջանն է ապրում: Այդ ծաղկումն անխզելիորեն կապված է հունա-պարսկական պատերազմների հետևանքով Աթենքի բարձրացման և աթենական դեմոկրատիայի զարգացման հետ:

Հոնիան, հունական պատմության նախընթաց շրջանի այդ առաջավոր մարդը, որը տակավին VI դ. երկրորդ կեսին ընկել էր պարսիկների իշխանության տակ, սկսեց կորցնել իր առաջատար կուլտուրական նշանակությունը: Հունաստանի գեղարվեստական, իսկ հետագայում և փիլիսոփայական կենտրոնը դառնում է Աթենքը: Նրա կուլտուրական հեգեմոնիայի նշանաբանի տակ են ընթանում V և IV դարերը, այսինքն Հունաստանի ամբողջ հետագա պատմությունը մինչև նրա նվաճումը մակեդոնացիների կողմից: Գրականության ոլորտում Աթենքի գերակշռությունն այնքան նշանակալից է, որ V և IV դարերը կարող են կոչվել հունական գրականության ատտիկական շրջան (Ատտիկան այն մարզն է, որի կենտրոնը Աթենքն է): Աթենքից դատ, այդ ժամանակվա գրական շարժման մեջ որոշ ինքնուրույն դեր միայն Սիցիլիան է խաղում:

Աթենական դեմոկրատիան կլասիկ օրինակն է այն հասարակության, որը հիմնված է պետության ակտիվ քաղաքացիների

րի համատեղ մասնավոր սեփականության» վրա (Մարքս): Այդ բոլորովին էլ ընդհանուր հավասարության կարգեր չէր: Աթենքն ստրկատիրական դեմոկրատիա էր. աթենական քաղաքացիների «իրավահավասարությունը» հնարավոր էր լուրջ աչքն պատճառով, որ դեմոկրատիայի բարիքներից չէին օգտվում քաղաքացիական իրավունքներից զրկվածները՝ ստրուկներն ու մետեկները*, որոնք իրականում բնակչության մեծամասնությունն էին կազմում. նույնպես և շնորհիվ հսկայական դադուքների և կախյալ համայնքների, որոնք շահագործվում էին կենտրոնի կողմից: Աթենական բոլոր քաղաքացիներն այս կամ այն ձևով որոշ բաժին էին ստանում համայնական եկամուտից, որ կորչում էին ստրուկների, օտարերկրացիների, դաշնակից համայնքների, անկուլտուրական ժողովուրդների շահագործումից: Ուստի Աթենական «դեմոսը» (ժողովուրդը), չնայած նրա տարբեր խավերի սոցիալական և գույքային դրուժյան ամբողջ զանազանության, կազմում էր յուրահատուկ արտոնյալ կոլեկտիվ. աթենական դեմոկրատիայի համար կոլեկտիվ ինքնամոփոխվածությունը պակաս բնորոշ չէ, քան Հունաստանի արիստոկրատական համայնքների ղեկավար խավի համար: Մյուս կողմից, քաղաքացիների ձևական հավասարություն հաստատելով, նրանց բոլորին իրավահավասար և պարտավորահավասար մասնակցության ներգրավելով պետական կյանքում, հատկացնելով նրանց պետական գործերը քննարկման և մասնավոր տնտեսարարության ազատություն, դեմոկրատիան բարձրացնում էր առանձին քաղաքացու նշանակությունը և իրավունքները: Դեմոկրատիայի ծաղկման ժամանակաշրջանում պոլիսի հզորության բարձրացումն ուղեկցվում է քաղաքացու իրավունքների մեծացումով: Պոլիսային կոլեկտիվ համերաշխության այդ հյուսվելն անհատի նշանակալի ինքնուրույնության հետ՝ աթենական դեմոկրատիայի կարևորագույն գծերից մեկն էր նրա լիբերելի ժամանակաշրջանում:

Աթենական տերության ամենամեծ հզորության և դրա հետ միասին Աթենքի պետական կարգի դեմոկրատացումն ավարտելու ժամանակը V դ. 50—30 թվականներն է. այդ աչքպես կոչված «Պերիկլեսի դարն» էր, որը Մարքսը համարում էր Հունաստանի հերթին ամենաբարձրագույն ծաղկման դարաշրջանը**:

* Մեռելը՝ մշտական ապրելու համար Աթենք տեղափոխված օտարականն է:

** К. Маркс и Фр. Энгельс, Собр. Соч., т. I, 1938, стр. 180.

Նակին նախորդում է հունա-պարսկական պատերազմների ժամանակաշրջանը, որն ուղեկցվում էր օտարերկրյա արշավանքների դեմ ժողովրդական պայքարի հզոր վերելքով, աթենական պետության արագ ուժեղացումով և արիստոկրատական արտոնությունների մնացորդների ոչնչացումով: «Պերիկլեսի դարի» վերջին վերահաս Պելոպոնեսյան պատերազմը դրսևորեց ստրկատիրական պոլիսի բոլոր հակասությունները, այն է՝ հակասություններ ստրուկների և ստրկատիրական համայնքի միջև, իսկ համայնքի ներսում՝ խոշոր ստրկատերերի մասնավոր սեփականության և «ակտիվ քաղաքացիների համատեղ մասնավոր սեփականության» միջև: Պոլիսային ամբողջ սիստեմն սկսեց թեքվել դեպի անկում:

Աթենական դեմոկրատիայի բարձրացումն ու ճգնաժամը ուղեկցվում էին ղզալի բեկումներով՝ հասարակական գիտակցության մեջ:

Խստորեն պաշտպանելով պոլիսային կյանքի հիմքերը, աթենական դեմոկրատիան աչքի էր ընկնում կրոնական որոշ պահպանողականությունով: Հոնիական փիլիսոփայության արմատական գաղափարները շատ դանդաղորեն էին թափանցում Աթենք, և դեմոկրատիայի աճման էպոխայի ատտիկական գրողների մեջ աշխարհի աստվածային կառավարումը դեռ փոքրիշատե կասկած չէր հարուցում: Սակայն կրոնական պատկերացումները նրանց համար ավելի ու ավելի վերացական բնույթ են ընդունում: Աստվածությունը կորցնում է իր գերբնականությունը, լուծվում է բնության և հասարակության մեջ: Պանթիզմի (բնությունն իր ամբողջությամբ աստվածացնելու) տենդենցը երևում է հունական մտքի բոլոր բնագավառներում: Այդ ժամանակվա բժիշկները, հիվանդությունների պատճառների գերբնականության մասին պատկերացումների դեմ պայքարի ժամանակ, իրենց մտքերին հաճախ տալիս են պանթեիստական ձևակերպում. «Ամեն ինչ աստվածային է, և ամեն ինչ մարդկային է», — պնդում է «Սրբազան հիվանդության մասին» (էպիլեպսիա) տրակտատի հեղինակը. այստեղից բխում է, որ ոչ մի հիվանդություն ավելի աստվածային չէ, քան մյուսը: Այդ ժամանակվա համար պանթեիզմը առաջադիմական երևույթ էր, մի քայլ առաջ էր դեպի մտքի ազատագրումը դիցաբանական աշխարհահայացից: Հոնիական բանաստեղծ և փիլիսոփա Քսենոֆանը (մոտավորապես 570—479) պանթեիստիկան տեսակետից քննադատում էր օլիմպական կրոնը և դիցաբանական սիստեմը: Այդ ուղղությամբ հետագա քայլն Անակսագորի (500—429 թ. թ.)

փիլիսոփայությունն էր. նա հոնիական մտածող էր, որն ապրում էր Աթենքում V դ. կեսերին. Անակսագորն «աստվածությունը» փոխարինեց բանականությամբ: Նա մոտ էր կանգնած Պերիկլեսին. նրա հայացքներն աթենքում բաժանում էին թեև սակավաթիվ մարդիկ, բայց ուժեղ ազդեցություն էին ունենում կրթված հասարակության ավելի լայն շրջանների վրա: Եվ թեպետ V դարի ատոիկական պոետները շարունակում էին գործառնել սովորական առասպելներով, օլիմպական աստվածներն ավելի ու ավելի են դառնում միայն կերպարներ, որոնք մարմնավորում էին բնական աշխարհի էությունն ու իմաստը, իսկ աշխարհի օրինաչափությունը դեռ ընկալվում էր որպես աստվածային իրավեկարգ:

Քննության առնված ժամանակաշրջանի իդեոլոգիայի համար պահաս բնորոշ չէ դեպի կուլտուրան ունեցած օպտիմիստական հայացքը և դեպի մարդու ուժն ու մարդկային բանականությունը տնեցած հավատը: Այդ հավատին զորավիգ էին լինում քաղաքացիների հիմնական մասսայի նյութական բարեկեցությունը և տեխնիկական հաջողությունները, որոնց հասել էին ծովագնացության, նավաշինարարության, մետաղագործության, շինարարական գործի, արհեստների մեջ: Ոսկե դարի» և այնուհետև մարդկանց կյանքի աստիճանաբար վատթարացման մասին գիցաբանական պատկերացման փոխարեն, առաջ է քաշվում, գազանակերպ վիճակից դեպի կուլտուրական և բարոյական կյանքը, մարդու առաջադիմականորեն զարգացման մասին միտքը: Մարդն սկսում է գիտակցել բնության վրա ունեցած իր տիրապետությունը:

«Բնության մեջ հրաշալի ուժեր շատ կան, բայց մարդուց ուժեղը չկա» երգում է խոմբը Սոֆոկլեսի «Անտիգոնե» ողբերգության մեջ: Մարդու և իրեն հավասար մարդկանց հասարակության մեջ նրա խնդիրների պրոբլեմը V դ. անտիկ դրականության մեջ կենտրոնական տեղերից մեկն է գրավում: Եվ, նախընթաց ժամանակաշրջանից ժառանգած հանրակեցության նորմաներին զուգընթաց, այն նորմաներին, որոնք տրադիցիոն աշխարհահայացքով համարվում էին հավերժական, անշարժ, աստվածորեն հաստատված, ավելի ու ավելի նշանակություն են ստանում փոփոխական «օրենքները», հաստատված մարդկանց իրենց կողմից, սեփական փոխհարաբերությունները կարգավորելու նպատակով: Տնտեսությունը, պետությունը, բարոյականությունը, դաստիարակությունը, հասարակական կյանքի այս բոլոր կողմերը դառնում են գործնական քննարկման և տեսական խորհրդածությունների առարկա: Դրանով



սկիզբը դրվեց հասարակական գիտություններին: Միալորելով Աթենքի առաջադիմական քաղաքական գաղափարները հոնիական բնագիտության հետ, Դեմոկրիտ Աբդերացին (աթենական միության մեջ մտնող հոնիական քաղաք), V դ. այդ խոշորագույն հունական գիտնականը, ստեղծեց ծավալուն և մտածված մատերիալիստական փիլիսոփայության մի սխեմա:

Դեմոկրիտի հետևողական մատերիալիզմի համար՝ կեցության բոլոր արտահայտությունների հիմքում ընկած են դատարկության մեջ հավիտենական շարժվող, հավիտենական և անփոփոխ ատոմները: Աշխարհի ծագումն ու գոյությունը արդյունք են շարժման մեխանիկական օրենքների, որոնք գտնվում են մատերիալի իրեն մեջ: Դեմոկրիտն իմացության երկու տեսակ է ընդունում՝ «ճշմարիտ» և «խավար», առաջին տերմինը վերաբերվում է բանականությանը, երկրորդը՝ զգացողական ընկալմանը: Իսկական իրականությունն ըմբռնվում է մեկի և մյուսի միակցված գործողությամբ: Դեմոկրիտի էտիկայում ամենամեծ նշանակություն է վերագրվում «էվտիմիային», ներքին կյանքի ճիշտ կառուցմանը հասնելուն:

Դեմոկրիտի աշխատությունները պահպանվել են փոքրիկ հատվածներով միայն: Նրա բացառիկ գիտնականությունը դեռ գունազարդվում է հետագա տրագիցիայում բազմազան առասպելական գծերով: Ուշ անտիկ շրջանում ստեղծվում է նույնպես «Ժիծաղող փիլիսոփա» Դեմոկրիտի կերպարը, որն իր ծիծաղով մերկացնում է ժամանակակիցների արատներն ու թուլությունները:

Ծաղկման դարաշրջանի աթենական դեմոկրատիայի պաշտոնական իդեոլոգներն իրենց քաղաքի քաղաքական կարգերում տեսնում էին պետական կյանքի պահանջների ներդաշնակորեն համատեղումը, յուրաքանչյուր մարդու իր ընդունակություններն ադատորեն դարձացնելու իրավունքի հետ: Պատերազմի դաշտում ընկած աթենական զինվորների վրա արտասանած ճառում, որ պատմաբան Թուկիդիդեսը դրել է Պերիկլեսի բերանը*, Աթենքի

* Фукидид. История Пелопоннесской войны, кн. II, гл. 35—46. Այդ շատ հետաքրքրական ճառը պարունակում է աթենական դեմոկրատիայի հիմնական սկզբունքների շարադրությունը նրա կողմնակիցների տեսակետից: Ինքնին հասկանալի է, որ խոսելով «մարդկանց» մասին, աթենական պատմաբանը միայն «քաղաքացիներին» նկատի ունի: Այդ կապակցությամբ ավելորդ չէ լինի հիշել Մարքսի նկատողությունը հների մասին՝ «եթե նրանք արդարացնում էլ էին մեկի ստրկությունը, ապա՝ իրեն միջոց մյուսի մարդկային լիակատար զարգացման համար» (Վապիտալ, հատ. I, էջ 374. Соч. т. XVII, стр. 449, Партиздат, 1937 г.):

դեմոկրատիկ կարգերի փառաբանումը վերջանում է 'այսպիսի խոսքերով՝ «Կարճ ասած, ես պնդում եմ, որ մեր ողջ պետությունը Հելլադայի լուսավորության կենտրոնն է. ամեն մարդ, ինձ թվում է, մեզ մոտ կարող է հարմարվել բազմաթիվ տեսակի գործունեությունների և, նրբագեղ ու ճկուն կատարելով իր գործը, ամենալավ կերպով կարող է իր համար հասնել ինքնաբավ վիճակի»: Հայացքը դարձնելով աթենական տերության 'արագ աճին, այն բարիքներին, որոնք դեմոկրատիան հատկացնում է իր քաղաքացիներին, հոգտորը կարծում է, որ քաղաքացիների բարեկեցության բարձրացումը կնպաստի քաղաքացիական պարտականության զգացմունքի և հայրենի քաղաքի վերաբերյալ գիտակցական սիրտ ամրապնդվելուն:

Պոլիսի կոլեկտիվ բարոյականության և մասնավոր սեփականության վրա հիմնված անհատի «ինքնաբավ» վիճակի համատեղության մեջ համոզված լինելը հատկանշական է «Պերիկլեսի դարի» համար: Պելոպոնեսյան պատերազմի ժամանակվա դասակարգային պայքարը զրոսվորեց 'այդ երկու սկզբունքների հակադիր լինելը: Քաղաք-պետության ճղնաժամի իդեոլոգիական արդյունքը պոլիսի ամբողջ կենսակերտվածքի քննադատությունն էր, որը կաղապարվեց այսպես կոչված սոփեստական շարժման մեջ: Սոփեստները կոչվում էին իմաստության պաշտոնական ուսուցիչները, որոնք սովորեցնում էին զանազան գիտելիքներ, առաջին հերթին այնպիսիները, որոնք օգտակար էին քաղաքական գործչի համար: Սոփեստական շարժումն ինքնըստինքյան չէր նշում որևէ քաղաքական ծրագիր և միայն հատկանիշ էր այն բանի, որ կրթության հին սիստեմը, որը հիմնված էր գիցարանական օրինակներ և տրագիցիոն «գնումներ» սովորեցնելու վրա, 'պարել էր իր դարը: Այն պահանջները, որ ներկայացվում էին «քաջարիությունը» (arête) բարդացել էին, և դեմոկրատական կուլտուրան պահանջում էր հասարակական-քաղաքական հարցերը հասկանալու և ժողովրդի առաջ ձառերով հանդես գալու հմտություն: Ուստի սոփեստների հետաքրքրության կենտրոնն ընկած էր հասարակական գիտությունների և պերճախոսության տեսության բնագավառում: Սոփեստության մեջ կար համեմատաբար պաշտպանողական հոսանք, որը ջանում էր գիտական հիմնավորում գտնել գոյություն ունեցող կարգերի համար, բայց դրան զուգահեռ և անարխիկ տեսություններ, որոնք պետությունը համարում էին բռնություն, կային նաև հակադեմոկրատական ուսմունքներ այն մասին, որ օրենքներն

սաեղծել են «թուլլերը» «ուժեղներին» սահմանափակելու համար։ Կրոնը, ընտանիքն ու հայրենիքը, հասարակական սահմանագծերը, որոնք մարդկանց բաժանում են հարուստների և չքավորների, երեւելիների և ոչ-երեւելիների, ազատների ու ստրուկների, հելլենների ու բարբարոսների՝ հունական քաղաք-պետության բոլոր հիմքերը կասկածի տակ առնվեցին։ Սոփիստներն ապացուցում էին, որ հասարակական հաստատությունները և բարոյական նորմաները ներհատուկ չեն մարդկանց «բնականից», այլ գոյություն ունեն շնորհիվ «օրենքի», այսինքն մարդկանց միջև եղած համաձայնության, որը պետք է փոխվի, եթե աննպատակահարմար գտնվի։ Սոփիստական ուսմունքները տարածվում էին առավելապես ունեւոր խավերում, որոնց համար պոլիսային կոլեկտիվությունը բնուէր դառնում. դեմոսի հիմնական զանգվածները պոլիսային տրադիցիաների պահպանողներ էին մնում։ Ուստի բնորոշ է, որ Աթենքի «եռեսուն տիրանների» օլիգարխիական կառավարության ղեկավար Կրիտոսը, զրա հետ միասին դարաշրջանի ամենացայտուն աթենիստներից մեկն էր։ Սոփիստների տեսությունների մեջ աչքի բնկնող տեղ էր զբաղում նաև ճշմարտության սուբեկտիվ լինելու մասին ուսմունքը։ Այն ձևակերպել է տալիպին ամենավաղեմի սոփիստներից մեկը՝ Պրոքագորոսը (մոտավորապես 485—415 թ. թ.)։ «Ամեն ինչի չափը՝ մարդն է»։ Այդ դրուլթով հիմնավորվում էր ընդհանուր ձայնատվության դեմոկրատիկ սկզբունքը—չկան ճշմարիտ և կեղծ կարծիքներ, այլ կան՝ մեծամասնության «ուժեղ» կարծիք, և «թուլլ» կարծիք, որին կողմնակից է փոքրամասնությունը։ Քաղաքացիներին վերահամոզելով, կարելի է «ավելի թուլլըն ավելի ուժեղ դարձնել»։ Օբեկտիվ ճշմարտության հնարավորությունը բացասում էր V դարի մի այլ տկանավոր սոփիստ, հունական գեղարվեստական ճարտասանության հիմնադիրներից մեկը՝ Գորգիոսը (մոտավորապես 483—375 թ. թ.)։ Սոփիստական ամբողջ ճարտասանության ուսուցումը համակված է այս սկզբունքով. ուսուցումը ձգտում է սովորեցնել արվեստը, միաշափ համոզվածությամբ ապացուցել նույնիսկ միմյանց փոխադարձ ժխտող դրուլթները։ Սոփիստների սուբեկտիվիզմի գեմ հանդես եկավ Սոկրատեսի իդեալիստական դպրոցը, որն ապացուցում էր բարոյական զգացմունքի թելադրանքների օբեկտիվ նշանակալիությունը։

V դ. վերջերին Աթենքը դարձավ մտավոր կենտրոն, որը ղեպի ինքն էր զրավում փիլիսոփաներին Հունաստանի բոլոր ծայրերից-

Աթենքը մինչև այդ հունական արվեստի կարեորագույն կենտրոնն էր: Պերիկլեսի օրոք ինտենսիվ գործունեություն է ծավալվում Աթենքն ամրացնելու և զարդարելու ուղղությամբ: Այդ ժամանակ կառուցվեցին հունական ճարտարապետության ամենաեղանակալի հուշարձանները, ինչպես օրինակ՝ Պարթենոնը, Պրոպիլեն, Էրեխթիոնը, որոնք իրենց անսամբլով պետք է կազմեն աթենական Ակրոպոլիսի գեղարվեստական ձևավորումը: Այդ շենքերը զարդարվեցին Ֆիդիաի և նրա դպրոցի քանդակագործություններով: Պերիկլեսի դարը հույները համարում էին արվեստի մեծագույն ծաղկման ժամանակաշրջան. «Այդ ժամանակ, — գրում է Պլուտարքոսը (մոտավորապես մ. թ. 100 թ.), — ստեղծվում էին գործեր, որոնք արտակարգ էին իրենց փառահեղությունը, անօրինակելի պարզությամբ ու նրբագեղությամբ»: Դեմոկրատական Աթենքի շինարարական գործունեությունը ֆինանսավորում էր պետությունը և ուղղված էր կառուցելու և զարդարելու ոչ թե մասնավոր տները, այլ հասարակական նշանակություն ունեցող շենքերը, գլխավորապես տաճարները: Այդ ժամանակվա ամբողջ արվեստը վառ արտահայտված մոնումենտալ բնույթ ուներ: Քանդակագործության մեջ հիմնական թեման աստվածների և հերոսների դիցաբանական կերպարանքներն էին, բայց դրանք մարդկային իդեալական տեսքի բնույթ ունեին: Արվեստի մեջ, ինչպես և հունական իդեոլոգիայի մյուս բնագավառներում, մարդու պրոբլեմը կենտրոնական է դառնում: Գեղարվեստադեաները որոնում են մարմնի իդեալական պրոպորցիաներ, այնպիսի մարմնի, որը դուրս չէր գալիս մարդկային նորմալ շրջանակից, բայց զբղիված էր անհատական հատկանիշներից: Նորմալացված մարդկային կերպարը տիրապետում է և նկարչության մեջ: V դ. պատկերում են ոչ թե անհատին, նրա անձնական առանձնահատկություններով, այլ նորմալ մարդուն: Ծաղկման դարաշրջանի արվեստին օտար է ձգտումը դեպի պորտրետայնությունը. այն հանդես կգա ավելի ուշ, պոլիսի ձգնաժամի ժամանակաշրջանում: V դ. կերպարներն ընդհանրացված են, բայց դրա հետ միասին և կենդանի պատկերներ են, որոնք շեն դառնում վերացական իդեալի պարզ արտահայտություն: Դեմոկրատական Աթենքը մշակում է գեղարվեստական իդեալ, հիմնված շափի և ներդաշնակության սկզբունքների վրա: Ֆիդիասն ու նրա դպրոցն այդ իդեալի ամենակառկա ու արտահայտիչներն էին կերպարվեստի բնագավառում:

V դ. Աթենքի մտավոր շարժման մեջ առաջատար տեղերից

մեկը դրավում է պոեզիան, որը մինչսովետական շրջանում մնում էր իբրև դրական մեկնաբանության հիմնական զենք այն պրոբլեմների համար, որոնք ծառանում էին հասարակական մտքի առաջ: Աթենական դեմոկրատիան ստեղծում է մի գրականություն, խորապես տարբեր նրանից, որը զարգացավ արիստոկրատական համայնքներում կամ տիրանների ապարանքներում: Ի հակադրություն վերջինս առանձնահատուկ վերնախավային բնույթի, դեմոկրատիայի աճի դարաշրջանի ատտիկական գրականությունն ուղղված էր դեպի ժողովուրդը, դեպի աթենական քաղաքացիների կոլեկտիվը, և մշակում էր այն հարցերը, որոնք ստեղծվել էին աթենական պոլիսի սոցիալական ու քաղաքական կյանքում: «Անմիջականորեն տոհմատիրական հասարակությունից» զարգացած* և ընդ որում ուղղակի ժողովրդավարության, պետական գործեր քննարկելուն և վճռելուն քաղաքացիների ամբողջ զանգվածի մասնակցության վրա հիմնված դեմոկրատիայի առաջ ծառանում էին մի շարք հարցեր, որոնք անհայտ էին հունական հասարակության ավելի վաղ էտապներում, իսկ այժմ պահանջում էին, որպեսզի յուրաքանչյուր քաղաքացի դրանց հանդեպ որոշ դիրք գրավի: Գրականությունն արձագանքում էր այդ հարցերին և քննարկում էր բարոյական վարքագծի ընտրությունը սոցիալական յուրջ նշանակություն ունեցող տարբեր կոնֆլիկտներում: Արտացոլելով անհատի ինքնուրույնության աճը, գրականությունը դրա հետ միասին դնում էր անհատի էթիկական ինքնորոշման, մարդու ազատորեն ընդունած որոշման համար՝ բարոյական պատասխանատվության պրոբլեմը: Պոլիսային կյանքի էական հարցերում մտդկային վարքի ուղիներ ցույց տալը, ծաղկման դարաշրջանի ատտիկական գրականության հիմնական թեման է. ժողովրդին մոտիկությունը, ակտուալ պրոբլեմատիկայով խորապես հագեցած լինելը, մոնոմենտալությունը, մարդկայնությունը նրա հիմնական գծերն էին:

Այդ պայմաններում լիբիկան, նախընթաց շրջանի կարևորագույն գրական ժանրը, չէր կարող պահպանել իր առաջատար դերը: Հունական անհամար տոնակատարությունների ժամանակ թե Աթենքում, և թե Աթենքից դուրս, շարունակում էին խմբերգային հիմներ կատարվել, բայց գրական ստեղծագործության այդ տեսակն արդեն իր կողմը չէր ձգում խոշոր տաղանդներին: Խմբերգային լի-

* Фр. Энгельс, Соч., т. XVI, I, 1937, стр. 98.

րիկայի զարգացումն ընթանում էր նրա երաշխական կողմի բար-
 դացման և հարստացման գծով, երաժշտության հետ համեմատած
 բառային տեքստը լուկ երկրորդական նշանակություն ուներ*։ V
 դարի գրականության մեջ կենտրոնական տեղը դրավում է դրա-
 ման՝ կոնֆլիկտի, «գործողության» պատկերումը։ V դ. դրաման,
 հոմերոսյան էպոսին դուգրնթաց, հուլյների ամենանշանակալի ա-
 վանդն է համաշխարհային գրականության մեջ։ Հետագայում, սո-
 փեստության ժամանակաշրջանում, սկսում է զեղարվեստական
 պրոզայի արագ աճը, սակայն դրա ծաղկումը վերաբերվում է ար-
 դեն IV դարին։

2. ՊՈԼԻՍՍՅՈՒՆ ՍԻՍՏԵՄԻ ԿԱԶՄԱՆՈՒԾՈՒՄԸ (IV դ.)

IV դարը պոլիսի կազմալուծման ժամանակաշրջան է։ Հունա-
 կան բոլոր համայնքները Պելոպոնեսյան պատերազմից դուրս
 եկան թուլացած և քայքայված։ Ստրկատիրական սիստեմը հունա-
 կան քաղաքներին առաջվա պես դրդում էր էքսպանսիայի, բայց
 նրանցից ոչ մեկը բավականաչափ հզորություն չուներ, որպեսզի
 V դ. աթենական տերության նման խոշոր տերություն ստեղծեր։

Հունաստանի տնտեսապես զարգացած մասերում արտաքին տա-
 րածման անհնարին լինելը բերում է արտադրության ինտենսի-
 վացման, ստրուկների աշխատանքն ավելի ու ավելի է դուրս վա-
 նում ազատ արհեստավորներին, փողային տնտեսությունը խորա-
 պես թափանցում է գյուղը, մանր սեփականատերերի աղքատա-
 ցումը մինչ այդ չեղած շափերի է հասնում, ընդգրկելով և տնտեսա-
 պես ավելի հետամնաց մարզերը։ Ուստի, անընդհատ մանր պա-
 տերազմներին զուգընթաց IV դ. գրեթե ամենուրեք բնակչության
 չքավորության և հարուստների միջև տեղի է ունենում կատաղի
 պայքար, որն ըստ էության անվերջ էր. «Ստրկությունը որտեղ նա
 հանդիսանում է արտադրության գերիշխող ձևը, — գրում է Էնդել-
 սը «Բնության դիալեկտիկա»-յում, — այնտեղ աշխատանքը դարձ-
 նում է ստրկական գործունեություն, այսինքն՝ ազատ մարդու հա-
 մար անպատիվ մի բան։ Դրանով փակված է արտադրության այս
 եղանակից դուրս գալու ելքը. մինչդեռ մյուս կողմից՝ ավելի զար-
 գացած արտադրությունը տեսնում է իր արգելակը հանձին ստրկա-

* Այդպիսի տեքստերից մեկը, Տիմոթևոսի (մոտավորապես 450—360 թ. թ.)
 «Պարսիկները», հայտնաբերվել է 1902 թ. եգիպտական դամբարաններից մե-
 կում. այսպիսով մեզ հասած այդ օրինակը գրված է IV դ. վերջին և բնականո-
 րեն պահպանված հնագույն հունական գիրքն է։

տիրութեան և պահանջում նրա հաղթահարումը: Այս հակասութեանից էլ խորտակվում է ստրկատիրութեան վրա հիմնված յուրաքանչյուր արտադրութիւն և նրա վրա կառուցված ամեն մի հասարակութիւն: Այդ հակասութեան լուծումը տեղի է ունենում մեծ մասամբ այդ քայքայվող հասարակութիւնը մի այլ՝ ավելի ուժեղ հասարակութեան միջոցով բռնի ստրկացնելով (Հունաստանը նվաճվեց Մակեդոնիայի և հետագայում Հռոմի ձեռքով): Քանի դեռ այս վերջիններն էլ ստրկատիրութեան վրա են հիմնված, կենտրոնն է միայն փոխվում, և այս պրոցեսը կրկնվում է ավելի բարձր աստիճանի վրա... Հունաստանն էլ կործանվեց ստրկատիրութեան պատճառով. դեռ Արիստոտէլն ասում էր, թե հաղորդակցութիւնն ստրուկների հետ անբարոյականացնում է քաղաքացիներին, — էլ չենք ասում, որ ստրկութիւնն անկարելի է դարձնում աշխատանքը քաղաքացիների համար»^{*}:

Դարաշրջանի բնորոշ գիծը պոլիսային հայրենասիրութեան խիստ անկումն է: «Հայրենիքն այնտեղ է, ուր գործդ լավ է գնում», ասում է այդ ժամանակ տարածված առածը: Հունական համայնքների մեծ մասը դիմում է վարձկան զորքի օգնութեան, հնարավորութիւն չունենալով հենվելու իր «քաղաքացիների» վրա: Օտար պետութեանը ծառայութեան մտնող վարձու զինվորը V դ. վերջին և IV դարում Հունաստանի համար տիպիկ դեմք է: Ընթացիկ քաղաքականութեան հարցերը դադարում են հետաքրքրել բնակչութեան լայն խավերին, նույնիսկ աթենական դեմոկրատիան ստիպված է վարձատրութիւն մտցնել հասարակական ժողովները հաճախելու համար, այսինքն կարևորագույն քաղաքացիական պարտականութիւնը կատարելու համար: Այդ անտարբերութիւնը դեպի պոլիսի շահերը ունեւոր խավերում ուղեկցվում էր ձգտմամբ դեպի միապետական կարգերը, դեպի զինվորական զիկտատուրան, որը կարող էր միավորել հունական պոլիսները արեւելքի վրա էքսպանսիա կատարելու համար և կվերացնէր ներքին ռեալուցիայի վտանգը: Մակեդոնական նվաճողները հենվում էին Հունաստանի ամենատարբեր մարզերի ունեւոր խավերի վրա:

Պոլիսային կապերի կազմալուծումը, անհատի կտրվելը պոլիսից՝ շոշափվում են իդեոլոգիայի բոլոր բնագավառներում: Թուլանում է տրադիցիոն կրօնը և նրա աստվածներով, պոլիսի հովանավորողներով: Աշխարհը դեկավարող բարձրագույն ուժը, շարքային

^{*} Էնգելս, Բնութեան դիալեկտիկա, էջ 77—78:

հուլյնի աչքում, դառնում է «Թիխե», «պատահականություն», «հաջողություն», փոփոխակի բախտի աստվածուհին: Փիլիսոփայություն մեջ մշակվում է իմաստուն-հայեցողի իդեալը, նա հեռու է հասարակական կյանքից և խստորեն պահպանում է իր հոգեկան անգործությունն ու անվրդովությունը: Պոլիսի վերակառուցման փիլիսոփայական նախագծերի համար բնորոշ է քաղաքական գործնականից լիակատար հրաժարումը (Պլատոն, մասամբ Արիստոտել): Կերպարվեստը կորցնում է ժողովրդականությունն ու մոռումհենալությունը, որոնք նրա հատկանշական գիծն էին հանդիսանում V դարի աթենական դեմոկրատիայի ծաղկման շրջանում: Ճարտարապետության մեջ այժմ գերակշռում է մասնավոր պատվերը, հույակապ շենքերի կառուցումը հարուստների համար: Քանդակագործությունը և գեղանկարչությունը հեռանում են իդեալական դեմքերից դեպի նուրբ պաթետիկայի կամ կենցաղին մոտենալու կողմը: Արվեստն իր խնդիրն է դարձնում սուրբեկտիվ աշխարհի ավելի խոր բացահայտումը, հոգեկան բուռն հույզերի և անհատական բնավորությունների պատկերումը: Զարգանում է անհատական պատկերի արվեստը, և աստվածների ու հերոսների արձաններին զուգընթաց, հանգես են գալիս ինչպես հանրային վայրերում, այնպես էլ մասնավոր բնակարաններում՝ փիլիսոփաների ու պոետների, պետական գործիչների ու առևտրականների, ընդհուպ մինչև ստրկավաճառների ու հետերաների քանդակագործական պատկերումներ:

V դ. Աթենքում պոեզիան հասարակական հարցերի գրական առաջադրման դեռևս կարևորագույն զենքն էր հանդիսանում: Սկզբած սոփեստության ժամանակաշրջանից, զրոյությունը փոխվել էր, և պոեզիայի կուլտուրական ֆունկցիան նշանակալի չափով անցնում է պրոզային: Հին պոետիկական ժանրերը, իրենց վարկը կորցրած աստվածների և առասպելների հետ՝ զրկվում են իրենց առաջատար դերից:

IV դարը պրոզայիկ ժանրերի գերակշռության ժամանակ էր: Էպոսը դեռ Իոնիայում իր տեղը զիջեց պատմագրությունը: Սիցիլիական և աթենական դեմոկրատիայի պայմաններում լայնորեն զարգանում է դատական, քաղաքական պերճախոսությունն ու ճարտասանությունը և այսպես կոչված «հանդիսավոր» ճարտասանությունը, այսինքն այն ճառերը, որոնք արտասանվում էին հասարակական ժողովներում տոների, հոգեհացի, խնջույքների ժամանակ, և «հանդիսավոր» ճառերի տարբեր տեսակները (գովեստը,

հիշատակությունները և այլն) դուրս են վանում խմբերգային չիր-կայի համապատասխան տեսակները:

Պերճախոսության արվեստը Հունաստանում հայտնի էր վաղուց, տակավին հոմերոսյան ժամանակներում, բայց նույնիսկ V դարում հռչակավոր հետորները, օրինակ Պերիկլեսը, չէին դրանցում և չէին հրատարակում իրենց ճառերը. այժմ պերճախոսությունը գրական ժանր է դառնում: IV դարը հունական հետորական ճառի ամենաբարձր ծաղկման ժամանակն է: Հին պոլիսային կուլտուրան պահանջում էր առասպելների և տրագիցիաների իմացություն. նոր, սոփեստությամբ նախապատրաստված կուլտուրան, ժխտելով այդ տրագիցիաների նշանակալի մասը, հիմնված է բարոյականության և պետության հարցերի հետ տեսական ծանոթության վրա և պահանջում է իրենց մտքերը գեղեցիկ և համոզեցուցիչ կերպով շարադրելու հմտություն: Այդ պահանջը կյանքի է կոչում նոր դիսցիպլին՝ հետորիկա (հետագայի արտասանությամբ՝ «ռիտորիկա» — ճարտասանություն), որի բովանդակությունն է մի կողմից պերճախոսության և համոզեցուցիչ պատճառաբանության արվեստը, մյուս կողմից՝ էտիկայի և քաղաքականության հիմունքների հանրամատչելի շարադրումը: Բայց այն ժամանակ, երբ հին առասպելները համաժողովրդական սեփականություն էին, ճարտասանական ուսուցումը մատչելի էր ստրկատիրական հասարակության վերնախավին միայն և կողմնորոշվում էր դեպի նրա իդեոլոգիական պահանջները:

Պրոդան. շատ կողմերով գրավում է այն տեղը, որը Հունաստանի կուլտուրական կյանքում գրավում էր պոեզիան, նրա բնորոշ հատկությունը դառնում է գեղարվեստական խոսքը: Գեղարվեստական ձևը IV դարից պարտադիր է դառնում ոչ միայն պերճախոսության, այլև պատմագրության մեջ. գեղարվեստական խոսքի եղանակները գործադրվում են նույնիսկ գիտական ու փիլիսոփայական երկերում: Ստեղծվում է գեղարվեստափիլիսոփայական շարադրման ձև՝ փիլիսոփայական դիալոգը: Հունական պատմագրությունն ու փիլիսոփայությունը, ուստի, հանդիսանում են գեղարվեստական պրոդայի ժանրեր և այդ կողմից ենթակա են քննության հունական գրականության պատմության մեջ, թեպետ և իրենց բովանդակությամբ վերաբերվում են մեր պատմական գիտելիքների այլ բնագավառներին:

Պաշտամունքի և ծիսակատարության մեջ ամրացած խմբերգային լիրիկան և դրաման միշտ էլ առաջին հերթին հաշվի են առ-

ներված եղել, որ կատարվելու են որոշ ունկնդիրների առաջ. պրոգնայի նոր ժանրերը գրքի բնույթ ունեն և հաշվի են առնված անորոշ քննարկողի համար: Այդ ոչ միայն պատմագրությանն ու փիլիսոփայությանն է վերաբերում, այլև նշանակալի չափով պերճախոսությունը: «Հեռտորի ճառը» հաճախ լուկ գրական ձև էր լինում, որի մեջ պարուրվում էին հրապարակախոսական և հանրամատչելի-փիլիսոփայական երկերը, որոնք բոլորովին չէին նախատեսված խաղաղես արտասանելու համար որևէ լսարանի առաջ: IV դ. Աթենքը դառնում է գրքի գործի առաջին նշանակալի կենտրոնը Հունաստանում:

Գ Լ Ո Ւ Ն 11

ԳՐԱՄԱՅԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

1. ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱՄԱՅԻ ԾԻՍԱՅԻՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ

Հունական ֆուլկլորը քննելիս մենք արդեն նշել ենք նմանողական («միմիկական») խաղի հսկայական նշանակությունը նախնադարյան որսորդական և երկրագործական ժողովուրդների ծիսական սիստեմում, ինչպես և քաղաքակրթված ժողովուրդների ֆուլկլորում: Այդ խաղերը, ինչպես հայտնի է, հասարակ զվարճալիք չեն և կապված են նախնադարյան մոգական պատկերացումների հետ այն մասին, որ որևէ գործողության կատարումը նպաստում է դրա իրական կենսագործմանը: Միմիկային բնույթի ծիսական խաղերի առկայությունն նկատված է երկրագնդի գրեթե բոլոր ժողովուրդների մեջ. դրանք հաճախ հանդիսանում են մասսայական բարդ գործողություն, ծավալուն ծիսակատարական դրամա: Այդպիսին է, օրինակ, հյուսիսի ժողովուրդների (էսքիմոսների, չուկչիների, կամչադալների և ուրիշների) «արջի դրաման». այդ մի ամբողջ սիստեմ է միմիկային ծիսակատարությունների, որոնք համախմբվում են սրբազան կենդանուն, արջին սպանելու շուրջը:

Ծիսակատարական դրամայի բնորոշ գիծը ծալովելն է՝ որևէ աստծու, դեի կամ գազանի դիմակը հագնելը: Այդ սովորույթը նույնպես արմատացած է նախնադարյան աշխարհայացքում. կարծում են, որ դիմակ հագնող մարդն ստանում է այն էակի հատկությունները, որին պատկերում է դիմակը: Նախնադարյան ժողովուրդների մեջ առանձնապես լայնորեն տարածված են գազան-

ների, ինչպես և ոգիների և մեռելների («նախնիների») դիմակները: Այդպիսի դիմակների հիման վրա աճում են թափոնի տարբեր պրիմիտիվ ձևեր, ինչպես օրինակ տիկնիկային թատրոնը (մարիոնետների թատրոնը) կամ սովերների թատրոնը (սիլուետների):

Ծպտված միմիկական խաղերը շատ սովորական են երկրագործական պաշտամունքներում և մտնում են այն տոնակատարությունների կազմի մեջ, որոնք նվիրված էին մեռնող ու հարություն առնող պաղաքեություն զեխն: Ներկայացնելով կյանքի լուսավոր ուժերի հաղթանակը մահվան խավար ուժերի նկատմամբ, երկրագործները հույս էին տալիս հարուստ բերքի և անասունների բազմացման: Այդ կարգի տոներին՝ սգից, պասից, ծոմից հետո, հաջորդում է կենսարար ուժերի վերարտադրումը շվայտության, շատակերություն, սեռական սանձարձակության, պղծաշրթության ձևով: Այդ հին տոնակատարությունների շատ դեպքեր պահպանվել են ուսական բարիկենդանի կամ արևմտաեվրոպական ծիսակատարություններում: Հին սովորությ է նաև «կարնավալային աղատությունը», որով հաստատվում է հատուկ կարնավալային կարգ. դա ժամանակավորապես փոխարինում է նորմալ հասարակական կարգը, և ծաղրածուն աղատություն է տալիս առանձին անձնավորությունների կամ պրոֆեսիաների, որոնք ներկայացվում էին միմիկական տեսարաններով:

Անտիկ հեղինակների բազմաթիվ վկայություններից երևում է, որ կարնավալային տիպի ծիսակատարությունները տարածված էին և Հունաստանում: Դրանք հարակցվում էին գյուղական աստվածությունների պաշտամունքին և երբեմն դառնում էին ծավալուն դրամատիկական գործողություն: Հունական պաշտամունքային դրամայի նմուշ կարող է ծառայել սրբազան խաղը միստերիաների ժամանակ (խորհրդավորություններ, որոնք հայտնի կարող էին լինել միայն հաղորդակիցներին), դրանք կատարվում էին Աթենքի մոտ՝ էլեբսինում: Այստեղ ներկայացվում էին Կորալի հափշտակումը ստորերկրյա Պլուտոն աստծու կողմից, նրա մայր Դեմետրեի թափառումները կորած աղջկանը գտնելու համար, Կորալի երկիր վերադարձը. ներկայացվում էր նաև Զևսի և Դեմետրեի ամուսնությունը: Մահվան հաջորդում էր կյանքը, լացին՝ խնդությունը: Աստվածների դերերը կատարում էին քրմերը: Ներկայացվում էր կրկնվում էր տարեցտարի փարաջած, ամփոփոխ ձևերով:

Միմիկական տարբերով շատ հարուստ էր նույնպես Դիոնիսիոսի պաշտամունքը: Դիոնիսիոսը (Բաքոսը) բնություն ստեղծա-

գործ ուժերի աստվածն էր: Նրա մարմնավորումները համարվում էին բույսերը, ծառերը, խաղողի վազը կամ կենդանիները՝ եզր, ձին կամ այծը: Դիոնիսիոսի սիմվոլը ֆալուան էր, պտղաբերության մարմինը: Դիոնիսիոսի ամենից պրիմիտիվ ձևերը պահպանվել էին Թրակիայում. աստծու երկրպագուները, ամենից հաճախ կանայք, կատարում էին գիշերային կոլեկտիվ խրախճանք, ջահերի լուսավորությամբ, սրինգների և տմբուկների ձայնակցությամբ: Գաղանների մորթիներ հագած, երբեմն գլխներին կոտոշներ դնելով, նրանք ներկայացնում էին Դիոնիսիոսի շքախումբը, գրգռված պարելով իրենց հասցնում էին մինչև մոլեգնության, հոշոտում էին մասերի՝ աչն կենդանուն, որը մարմնացնում էր աստծուն, և լափում էին այն հում-հում, այդպիսով «հաղորդվելով» աստծուց: Այդպիսի «աստվածահարության» միջակում տղամարդիկ դառնում էին «բաքոսներ», կանայք՝ «բաքոսուհիներ» կամ «մենադներ» (մոլեգնածներ): Պատառոտելով իրենց աստծուն, նրանք այնուհետև խնամում էին նրան, իբրև նորից ծնված և օրորոցում պառկած նորածնի, ընդորում, ցնցում էին կողովով, որի մեջ գտնվում էր ֆալուաը: Բուն Հունաստանում Դիոնիսիոսի կրոնի լայն տարածումը վերաբերվում է VII—VI դ. դ. ռեուլուցիայի դարաշրջանին: Թե ինչ տեղ էր գրավում նոր կրոնն այդ ժամանակվա սոցիալական պայքարում, արդեն ասված է վերևում. այստեղ անհրաժեշտ է ավելացնել, որ Դիոնիսիոսի «կրքերը» այժմ բարոյական իմաստավորում են ստանում. հոշոտված և կենդանացող աստծու շուրջը ծավալվում է բարոյական կյանքում բարի և չար ուժերի պայքարի, արդարության անմեղ տառապանքների ու վերջնական հաղթանակի պրոբլեմատիկան: Թրակիական պաշտամունքի նախնադարյան ձևերը նշանակալի չափով մեղմացվեցին: Դիոնիսիոսը մտցվեց «օլիմպիական» աստվածների սիստեմի մեջ, իբրև Զևսի և Թեփեացի կին Սեմելայի որդի, և հունական համայնքների քաղաքացիական պաշտամունքի մեջ նրան ամրացվեց պտղաբերության աստծու, մասնավորապես գինու և արբեցողության աստծու, ինչպես և մեռածների հոգիների տնօրենի ֆունկցիան: Դիոնիսիոսի պաշտամունքը հեշտությամբ ներծծում էր իր մեջ ինչպես կարնավալային տիպի տարբեր ծիսակատարություններ, այնպես էլ հոգեհացեր ի պատիվ «նախնիների» և տեղական «հերոսների»: Դիոնիսիոսի կերպարի բազմակողմանի լինելը արտահայտություն դառավ մի շարք տոնակատարություններ հաստա-

տելու մեջ, որոնց ժամանակ առաջ էր քաշվում այդ կերպարի երբեմն մեկ, երբեմն մի ուրիշ կողմը:

Դիոնիսիոսի պաշտամունքի կապակցությամբ, իբրև դրա բազադրիչ մասերից մեկը, զարգացավ ատտիկական դրաման իր երեք ճյուղավորումներով՝ ողբերգությունը (տրագեդիան), կատակերգությունը (կոմեդիան) և սատիրների դրաման: Ողբերգության ակունքներն արտացոլում էին դիոնիսյան կրոնի «կրքոտ» կողմը, նրա բարոյական վերաիմաստավորմամբ, կատակերգությունը կապված էր նրա կարնավալային կողմի հետ: Իրենց զարգացած ձևով այդ երկու ժանրերն էլ հեռու էին անցել ծիսախաղերի անմիջական ձևերից և կարևորագույն գործիք էին դարձել ամենական դեմոկրատիային հուզող պրոբլեմներ առաջ քաշելու համար: Ինչ վերաբերում է սատիրների (անտառների դերի, Դիոնիսին ուղեկցողների) դրամային, ապա այն ինքնուրույն դեր չէր խաղում և միայն հավելումն էր ողբերգության ներկայացման համար: Ողբերգությունը գրական զարգացում ստացավ կատակերգությունից առաջ և ամբողջ V դարի ընթացքում մնում էր ամենական դրամայի կարևորագույն ճյուղը:

2. ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ

1) Ատտիկական ողբերգության ծագումն ու կառուցվածքը

«Մեծ Դիոնիսական» տոնի ժամանակ, որը հաստատել էր ամենական տիրան Պիսիստրատոսը, բացի լիբիկական երգեցիկ խմբերից, Դիոնիսիոսի պաշտամունքի մեջ պարտադիր ներթողվելու էին ունենում նույնպես և ողբերգական խմբերը: Անտիկ տրագիկոսի Աթենքի առաջին ողբերգու պոետ համարում է Քեապիդեսին և մ. թ. ա. 534 թ. նշում է որպես մի տարեթիվ, երբ «մեծ դիոնիսականի» ժամանակ բեմադրվել է առաջին ողբերգությունը:

VI դ. վերջին և V դ. սկզբի այդ վաղագույն ատտիկական ողբերգությունը դեռ դրամա չէր բառիս լիակատար իմաստով: Այն, խմբերգային լիբիկայի ճյուղերից մեկն էր, բայց տարբերվում էր երկու էական առանձնահատկություններով՝ 1) բացի խմբից, ելույթ էր ունենում դերասանը, որը խմբին հաղորդում էր անում, խմբի կամ նրա ղեկավարի (կորիֆեյի) հետ ռեպլիկներ էր փոխանակում, այն ժամանակ, երբ խումբը չէր թողնում գործողության տեղը, դերասանը հեռանում, վերադառնում էր, խմբին նոր հա-

դորդումներ էր անում բեմից դուրս կատարվածի մասին և հարկա-
վոր դեպքում կարող էր փոխել զգեստը, իր տարբեր մուտքերի ժա-
մանակ կատարելով տարբեր անձանց դերեր: Ի տարբերություն խմբի
վոկալ պարտիաների, այդ դերասանը, որին, համաձայն անտիկ
տրադիցիայի, մտցրել էր Թեսալիդեսը, չէր երգում, այլ արտասա-
նում էր խորհական կամ յամբական ոտանավորներ: 2) Նրգեցիկ
խումբը խաղի մեջ մասնակցություն էր ցուցաբերում, ներկայաց-
նելով մի խումբ մարդկանց, որոնք սյուժեային կապակցության
մեջ էին գրված նրանց հետ, ում ներկայացնում էր դերասանը:
Դերասանի պարտիան դեռևս շատ չնչին էր, և նա, աչնուամենայ-
նիվ խաղի դինամիկան կրողն էր, որովհետև նրա հաղորդումնե-
րի հետ կապված փոխվում էին խմբի լիրիկական տրամադրու-
թյունները: Սյուժեները վերցվում էին առասպելից, բայց առանձին
դեպքերում ողբերգություններ էին կազմվում և ժամանակակից
թեմաներով. այսպես, պարսիկների կողմից 494 թ. Միլեթը գրավե-
լուց հետո, Թրինիֆոս պոետը բեմադրեց «Միլեթի գրավումը» ող-
բերգությունը: Սալամենի մոտ պարսիկներին հաղթելը թեմա ծա-
ռայեց նույն Թրինիֆոսի «Փյունիկոհներ» ողբերգության համար,
որի բովանդակությունը ավենական առաջնորդ Թեմիստոկլեսին
փառաբանելն էր: Առաջին ողբերգուների երկերը չեն պահպանվել,
և սյուժեների մշակման բնույթը վաղագույն ողբերգությունների
մեջ ճշգրտորեն հայտնի չէ: Սակայն արդեն Թրինիֆոսի համար,
թերևս դեռ նրանից առաջ, ողբերգության հիմնական բովանդա-
կություն էր ծառայում որևէ «տառապանքի» պատկերումը: Սկսած
VI դ. վերջին տարիներից, ողբերգության բեմադրությանը հետևում
է «սատիրների դրաման»՝ դիցաբանական սյուժե ունեցող դավեշ-
տական պիեսը, որի մեջ երգեցիկ խումբը կազմված էր սատիրնե-
րից: Աթենական թատրոնի համար սատիրների դրամայի առաջին
ստեղծողն է համարվում Պրատինաս Ֆլիունտացին (հյուսիսային
Պելոպոնեսում):

«Տառապանքի» պրոբլեմի վերաբերյալ հետաքրքրությանը
հնունդ տվին VI դ. կրոնական և էթիկական հուզումները, այն
պայքարը, որը քաղաքի կազմակերպվող ստրկատիրական դասա-
կարգը տանում էր արիստոկրատիայի և նրա իդեոլոգիայի դեմ,
հենվելով դուռացիության վրա: Դիոնիսիոս դեմոկրատիկ կրոնը
այդ պայքարում նշանակալի դեր էր խաղում և տիրանների կող-
մից (օրինակ Պրատրատոսի կամ Կլիսթենեսի) առաջ էր քաշ-
վում ի հակակշիռ տեղական արիստոկրատական պաշտամունք-

ների: Նոր պրոբլեմների օրբիտի մեջ չէին կարող չընկնել և հե-
րոսների մասին առասպելները, որոնք պատկանում էին պոլիսային
կյանքի հիմունքներին և կազմում էին հունական ժողովրդի կու-
լտուրական հարստության կարևորագույն մասերից մեկը: Հունա-
կան առասպելների այդ վերաիմաստավորման ժամանակ առաջին
պլանն սկսեցին քաշվել արդեն ոչ թե էպիկական «սխրագործու-
թյունները» և ոչ էլ արիստոկրատական «քաջարիությունը», այլ
տառապանքները, «ապրումները», որոնք կարելի էր պատկերել
այնպես, ինչպես պատկերվում էին մահացող և հարության առ-
նող աստվածների «ապրումները»: Այդ ճանապարհով կարելի էր
առասպելը նոր աշխարհագրացության արտահայտիչը դարձնել և
դրանից նոր նյութ քաղել VI դ. ռեուլուցիոն դարաշրջանի «ճշմար-
տության», «մեղքի» և «հատուցման» ակտուալ պրոբլեմների հա-
մար: Այդ պահանջներին իբրև պատասխան ծնունդ առած ողբեր-
գությունն ընկալեց խմբերգային լիրիկայի սովորական ձևերին
ամենամոտ զանվող «ապրումների» պատկերացման տիպը, որը
հաճախակի երևում է նախնադարյան ծեսերում: «Ապրումնե-
րը» հանդիսատեսի աչքի առաջ չեն կատարվում, դրանց մասին
հաղորդվում է «բանբերի» միջոցով, իսկ ծիսային գործողությունը
կատարող կոլեկտիվը երգել և պարով իր վերաբերմունքն է ցույց
տալիս այդ հաղորդումներին: Շնորհիվ դերասանին՝ «բանբերին»,
որը պատասխանում է խմբի հարցերին, խմբերգային լիրիկայի
մեջ մտալ դինամիկ տարրը, ուրախ տրամադրությունից տխու-
թյան և ընդհակառակը, տխուր տրամադրությունից հրճվածքի
անցնելը:

Ատտիկական ողբերգության գրական սկզբնավորության (գե-
նիզիսի) մասին շատ կարևոր տեղեկություններ է հաղորդում
Արիստոտելը: Իր «Պոետիկայի» 4-րդ գլխում նա պատմում է, որ
ողբերգությունը «շատ փոփոխությունների է ենթարկվել», նախ
քան ընդունել է իր վերջնական ձևը: Ավելի վաղ աստիճանում այն
«սատիրական» բնույթ է ունեցել և աչքի էր ընկնում սյուժեի պար-
զությամբ, կատակի ոճով և պարային տարրի առատությամբ: Այն լուրջ
երկ է դարձել միայն հետագայում: Ողբերգության «սա-
տիրական» բնույթի մասին Արիստոտելը խոսում է մասամբ ան-
որոշ արտահայտություններով, բայց միտքն, ըստ երևույթին, այն
է, որ ողբերգությունը մի ժամանակ սատիրների զրամայի ձև է
ունեցել: Ողբերգության ակունքները Արիստոտելը համարում է
«գիֆիրամբների պարագլուխների» իմպրովիզացիաները:

Արիստոտելի հաղորդումներն արժեքավոր են հենց այն պատճառով, որ պատկանում են շատ իրազեկ հեղինակի, որի տրամադրության տակ եղել է հսկայական, մեզ չհասած նյութ: Բայց զբաղմունք հաստատվում են նաև այլ աղբյուրների վկայություններով: Տեղեկություններ կան, որ Արիստի դիֆիրամբներում (ներբողներում) ելույթ էին ունենում զուգված երգեցիկ խմբեր, որոնց անունով առանձին դիֆիրամբներ այս կամ այն անունն էին ստանում, որ այդ դիֆիրամբներում, բացի երաժշտական մասերից, կային և սատիրների արտասանության պարտիաներ: Վաղեմի ողբերգության ձևական առանձնահատկություններն, այսպիսով, չէին ներկայացնում բացարձակ նորմոօրություն և նախապատրաստվել են դիֆիրամբի զարգացմամբ, այսինքն խմբերգային լիրիկայի այն ժանրի, որն անմիջականորեն կապված է Դիոնիսիոսի կրոնի հետ: Դիֆիրամբի մեջ դիալոգի առկայության ավելի ուշ շրջանի կարող է ծառայել Բաքիլիդեսի «Թեզեոսը»:

Արիստոտելի մատնանշումների մի ուրիշ ապացույցը՝ հենց ժանրի անունն է — «տրագեդիա» (tragōidia): Տառացի թարգմանությամբ այն նշանակում է «այծի երգ» (tragos — «այծ», oîdē — «երգ»): Այդ տերմինի խմաստը արդեն անհայտ էր անտիկ դիոնականներին, և նրանք տարբեր ֆանտաստիկ մեկնաբանություններ էին ստեղծում, օրինակ այնպիսին, որ իբր թե այծը պարգև էր ծառայում մրցման ժամանակ հաղթող երգեցիկ խմբի համար: Ողբերգության, անցյալում «սատիրական» բնույթի մասին, Արիստոտելի հաղորդումների լույսի տակ հեշտությամբ կարող է բացատրվել «տրագեդիա» տերմինի ծագումը: Բանն այն է, որ Հունաստանի որոշ մարզերում, գլխավորապես Պելոպոնեսում, պտղաբերության դեբոր, այդ թվում և սատիրները, այժմիկերպ էին պատկերացվում: Այլ էր ատտիկական ֆոլկլորում, որ պելոպոնեսյան այծերին համապատասխանում էին ձիաձև ֆիգուրներ (սիլենները): Սակայն Աթենքում էլ սատիրի թատրոնական դիմապատկեր բովանդակում էր ձիուն հատուկ (բաշը, պոշը) դժերին զուգընթաց, նույնպես և այծի հատկություններ (միլուք, այծի մորթի), ատտիկական դրամատուրգները սատիրներին հաճախ «այծեր» են անվանում: Այծակերպ դեմքերը մարմնավորում էին հեշտասիրություն, դրանց երգերն ու պարերը հարկավոր է երեակայել կոպիտ և անվայելուշ: Այդ էլ ակնարկում է Արիստոտելը, երբ խոսում է ողբերգության կատակային ոճի և պարային բնույթի մասին դրա «սատիրային» ստադիայում:

«Տրագիկ», այսինքն այժակերպ զուգված, երգեցիկ խմբերը, Դիոնիսիոսի պաշտամունքից դուրս էլ, կապված էին «կրքոտ» տիպի դիցաբանական դեմքերի հետ: Այսպես, Սիկիոն քաղաքում (Հյուսիսային Պելոպոնես) «տրագիկ խմբերը» փառաբանում էին տեղական հերոս Ադրաստի «կրքերը»: VI դ. սկզբին Սիկիոնի տիրան Կլիսթենեսը ոչնչացրեց Ադրաստի պաշտամունքը և, ինչպես առում է պատմաբան Հերոդոտը, «խմբերը տվեց Դիոնիսիոսին»: «Տրագիկ խմբերում», ուստի, նշանակալի տեղ պետք է գրավեր սգերգի տարրը, որը լայնորեն օգտագործվեց հետագայի ողբերգության մեջ: Սգերգը, իր համար բնորոշ առանձին անձանց ողբի և կոչեկտիվի խմբային սգի հերթագայությանը, հավանորեն, ձևական օրինակ հանդիսացավ ողբերգության մեջ դերասանի և խմբի համատեղ ողբի հաճախակի տեսարանների համար:

Սակայն, եթե ատտիկական ողբերգությունը զարգացել է պելոպոնեսյան «այծերի» ֆոլկլորային խաղի և արիոնական տիպի դիֆիրամբի հիման վրա, այնուամենայնիվ նրա ծագման համար վճռողական մոմենտը «կրքերի» դերաձումն էր բարոյական պրոբլեմի: Ձևական տեսակետից պահպանելով իր ծագման բազմաթիվ հետքերը, ողբերգությունն ըստ բովանդակության և գաղափարական բնույթի նոր ժանր էր, որ առաջ էր քաշում մարդկային վարքի հարցերը դիցաբանական հերոսների բախտի օրինակով: Ըստ Արիստոտելի արտահայտության, ողբերգությունը «լուրջ դարձավ»: Այդպիսի փոխակերպման էլ ենթարկվեց դիֆիրամբը, կորցնելով դիոնիսյան երգի իր բուռն բնույթը և վերածվելով հերոսական սյուժեով բալլադի. օրինակ կարող են ծառայել Բաքիլիդեսի դիֆիրամբները: Թե մեկ, թե մյուս դեպքում պրոցեսի մանրամասնությունը և դրա առանձին էտապները մնում են խափարի մեջ: Ըստ երևույթին «այծախմբերի» երգերը առաջին անգամ սկսել են գրական մշակման ենթարկել VI դ. սկզբին Հյուսիսային Պելոպոնեսում (Կորնթոս, Սիկիոն): VI և V դ. դ. սահմանագլխին Աթենքում ողբերգությունն արդեն հունական առասպելի հերոսների տառապանքները նկարագրող երկ էր և խումբը զուգվում էր ոչ թե այծերի կամ սատիրների դիմակներով, այլ այն անձանց դիմակներով, որոնք սյուժեով կապված էին այդ հերոսների հետ: Ողբերգության փոխակերպումը տեղի էր ունենում տրագիցիոն խաղի կողմնակիցների դիմադրությամբ: Գանդատներ էին լավում, որ Դիոնիսիոսի տոնակատարությանը կատարվում են այնպիսի երկեր, որոնք «որևէ առնչություն չունեն Դիոնիսիոսի հետ».

կայն, հաղթանակեց: Հին տիպի խումբը և խաղի համապատասխան կատակի բնույթը պահպանվեց (կամ թերևս վերականգնվեց որոշ ժամանակ անց) հատուկ պիեսում, որը բեմադրվում էր ողբերգությունից հետո և «սատիրական դրամա» անունն ստացավ: Այդ ուրախ պիեսը, միշտ բարեհաջող վերջավորությամբ, համապատասխանում էր ծիսակատարական գործողության վերջին արարվածին, հարություն առած աստծու առթիվ՝ հրձվանքին:

Առանձին անհատի սոցիալական նշանակության աճը պոլիսի կյանքում և հետաքրքրությունը նրա ղեղարվեստական պատկերման ուղղությամբ հանգում է այն բանին, որ հետազայում ողբերգության դարգացման մեջ երգեցիկ խմբի դերը փոքրանում է, աճում է դերասանի նշանակությունը և բաղմանում է դերասանների թիվը: Բայց անփոփոխ է մնում ինքը՝ երկկազմությունը, երգեցիկ խմբի պարտիաչի և դերասանի պարտիաչի առկայությունը: Այդ արտացոլվում էր նույնիսկ ողբերգության լեզվի բարբառային գունավորման մեջ: Այն ժամանակ, երբ տրագիկ խումբը ձգտում էր խմբերգային լիբելայի դորիական բարբառին, դերասանն իր պարտիաները արտասանում էր ատտիկերեն, հոնիական բարբառի որոշ խառնուրդով, քանի որ այդ բարբառը մինչև այդ ժամանակ հունական ամբողջ արտասանական պոեզիայի (էպոս, յամբ) լեզուն էր: Ատտիկական ողբերգության երկկազմությամբ որոշվում է և նրա արտաքին կառուցվածքը: Եթե ողբերգությունը, ինչպես այդ սովորաբար հետազայում լինում էր, սկսվում էր դերասանների պարտիայով, ապա այդ առաջին մասը, մինչև խմբի հանդես գալը, կազմում էր պրոլոգը (նախերգանքը), այնուհետև հետևում էր պարոդը՝ խմբի հանդես գալը. խումբը հանդես էր դալիս երկու կողմից քայլերգային ռիթմով և երգի կատարումով: Հետազայում կատարվում էր հերթազայություն՝ էպիսոդիների (ներանցումների, այսինքն դերասանների նոր մուտքերի), դերասանական տեսիլների, ստա՛սիմեների (կանգնած երգերի), խմբական պարտիաների, որոնք սովորաբար կատարվում էին դերասանների հեռանալուց հետո: Վերջին ստա՛սիմեն հաջորդում էր էփոդը (էփը), եզրափակիչ մասը, երբ վերջին դերասաններն ու խումբը թողնում էին խաղի վայրը: Էպիսոդիաներում և էքսոդներում հնարավոր է դիալոգ, դերասանի և խմբի կորիֆեի (ղեկավարի) միջև, ինչպես և Կոմմոն՝ս՝ դերասանի և երգեցիկ խմբի համատեղ լիբելական պարտիա: Այս վերջին ձևը առանձնապես հատուկ է ողբերգության տրագիցիոն ողբին: Երգեցիկ խմբի պարտիան իր կառուցվածքով տնային է: Տա-

նր համապատասխանում է հակառուծը. դրանց կարող են հետևեց ալլ կառուցվածքի տներ ու հակատներ (սխեման՝ aa, bb, cc), էպսոդներ համեմատաբար հաղվադեպ են պատահում:

Ընդմիջումներ բառիս ժամանակակից իմաստով անտիկ ողբերգության մեջ չկային: Խաղը գնում էր անընդհատ, և գործողության ժամանակ խումբը գրեթե երբեք չէր թողնում խաղի վայրը: Այդ պայմաններում գործողության վայրի փոխելը պիեսալի կեսին, կամ ընդմիջումը երկար ժամանակով խիստ կերպով խանգարում էր բեմական պատրանքին: Վաղեմի ողբերգությունը (նեոառյաջ էսթիլոսին)՝ այդ տեսակետից աքշի չէր ընկնում մեծ պահանջկոտությամբ և բավականին ազատորեն տնօրինում էր ինչպես ժամանակը, այնպես էլ վայրը, օգտագործելով խաղի վայր հանդիսացող տարածության զանազան մասերը, որպես գործողության զանազան վայրեր: Հետագայում դարձավ սովորական, թեև ոչ անպայմանորեն պարտադիր, որ ողբերգության գործողությունը կատարվում է մի տեղում և իր տեղությունամբ չի անցնում մի օրից: Հունական դարգացած ողբերգության կառուցվածքի ալլ առանձնահատկությունները XVII դ. «տեղի միասնություն» և «ժամանակի միասնություն» անունն ստացան: Ֆրանսիական կլասիցիզմի պոետիկան, ինչպես հայտնի է, շատ մեծ նշանակություն էր հատկացնում «միասնություններին» և դարձնում էր այն դրամատուրգիական հիմնական սկզբունք:

Ատտիկական ողբերգության անհրաժեշտ բաղադրիչ մասերը հանդիսանում էին՝ «տառապանքը», բանբերի հաղորդումը և խմբի ողբը: Նրա համար աղետալի վախճանը երբեք էլ պարտադիր չէ. շատ ողբերգություններ հաշտաբար վախճան ունեն: Խաղի պաշտամունքային բնույթն, ընդհանրապես ասած, պահանջում էր բրեհաջող, ուրախ վերջավորություն, և որովհետև այդ վերջավորությունը խաղի համար ամբողջությամբ վերջրած ապահովվում էր սատիրների եզրափակիչ դրամայով, պոետը կարող էր տնտրել այն ֆինալը, որն անհրաժեշտ էր գտնում:

2) Արեւակաւն քաւոռնը

Հունական հասարակության ծաղկման դարաշրջանում թատրոնական ներկայացումն իբրև բաղադրիչ մաս մտնում էր Դիոնիսիոսի պաշտամունքի մեջ և կատարվում էր բացառապես այն տոնակատարությունների ժամանակ, որոնք նվիրված էին ալլ աստծուն:

V դ. Աթենքում Դիոնիսիոսին նվիրված մի շարք տոներ էին կատարվում, բայց զրամաները բեմադրվում էին միայն «Մեծ դիոնիսականի» (մոտավորապես մարտին-ապրիլին) և Լենեականի ժամանակ (հունվարին-փետրվարին): «Մեծ դիոնիսականը» դարնան սկզբի տոնն էր, որը միաժամանակ նշանակում էր նավագնացության բացումը ձմեռային քամիներից հետո: Այդ տոնին ներկա էին լինում Աթենական ծովային միության կազմի մեջ մտնող համայնքների ներկայացուցիչները, որոնք եկած էին լինում հարկերը Միության զրամարկղը մուծելու համար: «Մեծ դիոնիսական» տոնը այդ պատճառով կատարվում էր մեծ փարթամությամբ և շարունակվում էր վեց օր: Առաջին օրը տեղի էր ունենում Դիոնիսիոսի արձանը մի տաճարից մյուսը փոխադրելու հանդիսավոր թափորը և կարծում էին, որ աստված ներկա է դառնում բանաստեղծական մրցումներին, որոնք զբաղեցնում էին տոնակատարության մնացած մասը: Երկրորդ և երրորդ օրերը հատկացված էին լիրիկական խմբերի դիֆիրամբներին, վերջին երեք օրը՝ զրամատիկական խաղերի համար: Ողբերգություններ, ինչպես արդեն նշվել է, գրվում էին 534 թվից, այսինքն այն ժամանակից, երբ տոնը հաստատվել է: Մոտավորապես 488—486 թ. թ. դրանց միացան կատակերգությունները: Լենեական ավելի հին տոնը զրամատիկական մրցակցությամբ հարստացավ հետագայում միայն: Մոտավորապես 446 թ. սկսեցին ներկայացնել կատակերգություններ և մոտավորապես 433 թ.՝ ողբերգություններ: Այդ բոլոր խաղերը մասսայական հանդեսներ էին և նկատի ունեին մեծ քանակությամբ հանդիսատեսներ: V դ., հազվագեպ բացառությամբ, մրցման թույլատրվում էին միայն նոր պիեսներ: Հետագայում նոր պիեսներին նախորդում է հին ռեպերտուարի պիես, որը, սակայն, մրցման առարկա չի ծառայել: Աթենական զրամատուրգների երկերը, այսպիսով, նախորդված էին միայն մեկ անգամ բեմադրելու համար, և այդ նպատակով էր զրամաների հազեցվածությունը ակտուալ և նույնիսկ օրվա խնդիր հանդիսացող բովանդակությամբ:

Մոտավորապես 501—500 թ. թ. հաստատված կարգը «Մեծ դիոնիսականի» ողբերգական մրցությունների համար նախատեսում էր երեք հեղինակ, որոնցից յուրաքանչյուրը ներկայացնում էր երեքական ողբերգության և սատիրների զրամա: Կատակերգությունների մրցմանը պոետներից պահանջվում էր միայն մեկական պիես: Պոետը կազմում էր ոչ միայն տեքստը, այլ և զրամաբերաժշտական ու բալետային մասերը, ինքն էլ ռեժիսոր, բալետ-

մեկստեր և հաճախ, մանավանդ ավելի վաղ ժամանակ, դերասան էր: Պոետին մրցմանը մասնակցելու թույլատվությունը կախումն ուներ տոնակատարությունը ղեկավարող արքունից (կառավարության անդամից). այդ ճանապարհով իրագործվում էր նաև իդեոլոգիական վերահսկողությունը պիեսների վերաբերյալ: Յուրաքանչյուր պոետի դրամաների ցուցադրման ծախսերը պետությունը դնում էր որևէ ունեվոր քաղաքացու վրա, որը նշանակվում էր խառնի (խմբի պարագլուխ): Խորեգը կազմում էր երգեցիկ խումբը 12, իսկ հետագայում 15 հոգուց՝ ողբերգության, 24 հոգուց՝ կատակերգության համար, վարձատրում էր խմբի մասնակիցներին, վճարում էր այն շենքի վարձը, ուր խումբը պատրաստվում էր, հոգում էր փորձերի, ղեկստների մաւին և այլն: Ցուցադրման փարթամությունը կախումն ուներ խորեգի առատաձեռնությունից: Խորեգների ծախսերը շատ նշանակալից էին լինում և հաղթանակների մրցանակը հատկացնում էին խորեգին և պոետ-ոեթիսոքին միասին: Դերասանների թվի ավելանալը և դերասանի զատվելը պոետից՝ մրցման երրորդ ինքնուրույն մասնակիցը դարձրեց գլխավոր դերասանին («պրոտագոնիստ»), որն իր համար օգնականներ էր ջոկում՝ մեկին երկրորդ, մյուսին երրորդ դերերի համար («դեվտերգոնիստ» և «տրիտագոնիստ»): Խորեգի համար նրա պոետին և պոետի համար նրա գլխավոր դերասանին նշանակելը կատարվում էր հասարակական ժողովում՝ վիճակահանությամբ և արքունի նախագահությանը: IV դարում, երբ դրամայում երգեցիկ խումբը կորցրեց իր նշանակությունը և ծանրության կենտրոնը փոխադրվեց դերասանական խաղին, այդ կարգն աննպատակահարմար համարվեց, որովհետև դրանով խորեգի և պոետի հաջողությունը չափազանց կախման մեջ էր դնում նրանց ընկած դերասանի խաղից և դերասանի հաջողությունն էլ՝ պիեսի և ցուցադրման որակից: Այդ ժամանակ որոշվեց, որպեսզի յուրաքանչյուր պրոտագոնիստ ամեն մի պոետի մոտ ելույթ ունենա նրա ողբերգություններից մեկում:

Ժյուրին կազմված էր լինում 10 մարդուց, ավենական յուրաքանչյուր շրջանից մեկական ներկայացուցիչ: Նրանք ընտրվում էին մրցման սկզբին՝ վիճակահանությամբ նախօրոք պատրաստված ցուցակից: Վերջնական որոշումն ընդունվում էր Ժյուրիի հինգ անդամների ձայնատվության հիման վրա, այդ հինգ հոգին առանձնացվում էին Ժյուրիի կազմից նույնպես վիճակով: Դիոնիսիոսի տոնին թույլատրվում էին միայն «հաղթողները», դատավորները

որոշում էին առաջին, երկրորդ և երրորդ «հաղթողներին», ինչպես պոետների և նրանց խորեգների վերաբերյալ, այնպես էլ առանձին պրոտագոնիստների վերաբերյալ: Իրական հաղթանակ տանողներ հանդիսանում էին միայն այն խորեգը, պոետը և պրոտագոնիստը, որոնք «առաջին» էին համարվել. նրանք պսակվում էին բազելով հենց տեղն ու տեղը թատրոնում: Երրորդ «հաղթանակը» փաստորեն հալասարազոր էր պարտության: Սակայն բոլոր երեք պոետներն ու պրոտագոնիստները մրցանակներ էին ստանում, որոնք միաժամանակ նրանց հանրաբաններն էին: Ժյուրիի որոշումը պահվում էր պետական արխիվում: IV դ. կեսին Արիստոտելը հրապարակեց այդ արխիվային նյութերը: Նրա աշխատանքի հանդես դալուց հետո սկսեցին քարերի վրա արձանագրել յուրաքանչյուր տոնակատարության հաղթանակի ամփոփոխ կանոնները, ինչպես և հաղթանակ տանողների ցուցակները, և մեկ են հասել այդ արձանագրությունների մի շարք ֆրագմենտներ:

Հանդիսականների և կատարողների համար շենք ունենալու, սկզբում փայտի ժամանակավոր շենքեր կառուցելու, իսկ հետագայում մշտական թատրոնի պահպանման և վերանորոգման հուպատարությունը, ավենական պետությունը հանձնարարում էր ձեռնարկունների, տալով շենքը կապալով: Ուստի թատրոնի մուտքը վճարովի էր: Սակայն, որպեսզի բոլոր քաղաքացիներն, անկախ նրանց նյութական դրուժյունից, ապահովված լինեն թատրոն հաճախելու, դեմոկրատիան Պերիկլեսի ժամանակվանից յուրաքանչյուր շահագրգռված քաղաքացուն նպաստ էր հատկացնում մեկ օրվա մուտքի վճարի չափով, իսկ IV դ. թատրոնական բոլոր երեք օրվա ներկայացումների համար:

Հունական թատրոնի կարևորագույն տարբերություններից մեկը ժամանակակից թատրոնից այն է, որ խաղը տեղի էր ունենում բաց երկնքի տակ, ցերեկվա լույսով: Տանիքի բացակայությունը և բնական լուսավորության օգտագործումը, ի միջի այլոց, կապված էին հունական թատրոնների հսկայական չափերի հետ. դրանք նշանակալի չափով դերազանցում էին ժամանակակից ամենամեծ թատրոնները: Թատերական ներկայացումների հազվագեղությունը պայմաններում անտիկ թատրոնական շենքերը պետք է կառուցվեին հաշվի առնելով տոնակատարությանը մասնակցող քաղաքացիների մասսան: Հնագետների հաշվումների համաձայն Աթենական թատրոնը տանում էր 17.000 հանդիսատես, Արկադիայի Մեգալապոլիս քաղաքինը՝ 44.000 մարդ: Սկզբում Աթեն-

քում ներկայացումները տեղի էին ունենում քաղաքի հրապարակ-
ներից մեկում, իսկ հանդիսականների համար ժամանակավոր
տախտակամածներ էին կառուցում. երբ մի անգամ դրանք խաղի
ժամանակ փլվեցին, թատերական նպատակների համար հարմա-
րեցրին Ակրոպոլիսի հարավային ժայռոտ լանջը, որին սկսեցին
ամրացնել փայտե նստարաններ: Քարաշեն թատրոնը վերջնակա-
նապես ավարտվեց IV դ. միայն:

Մինչև XIX դ. երկրորդ կեսը հունական թատրոնի կառուցված-
քը հայտնի էր հռոմեական հարտարապետ Վիտրովիուսի «Ճար-
տարապետության մասին» տրակտատի նկարագրության հիման
վրա, այդ տրակտատը դրվել է մ. թ. ա. մոտավորապես 25 թ.:
Այժմ հնագիտորեն հետազոտված են զանազան դարաշրջանների
հունական թատրոնների մեծ քանակությամբ ավերակներ, նույն
թվում և Դիոնիսիոսի աթենական թատրոնը, ուր իր ժամանակին
նախատեսված էին բեմագրելու հունական կլասիկ սեպերտուրի
գրեթե բոլոր դրամաները:

Ատտիկական դրաման ստեղծվել է երգեցիկ խմբից, այդ
պատճառով թատրոնի հիմնական մասերից մեկը օրխեստրան
էր («հարթակ պարերի համար»), որի վրա հանդես էին գալիս դրա-
մատիկական և լիրիկական խմբերը: Աթենական թատրոնի հնա-
գույն օրխեստրան իրենից ներկայացնում էր շրջանաձև հարթված
խաղաղաշտ. 24 մետր շառավիղով, կողքերից երկու մուտքով. այդ-
տեղից անցնում էին հանդիսատեսները, իսկ այնուհետև գալիս էր
խումբը: Օրխեստրի մեջտեղը գտնվում էր Դիոնիսիոսի զոհասե-
ղանը: Զանազան դերեր կատարող դերասանի հանդես գալուց հե-
տո հարկավոր եղավ շենք զգեստավորման համար: Այդ շենքը,
այսպես կոչված սկենան («սցենա», այսինքն տաղավար), ժամա-
նակավոր բնույթ ուներ և սկզբում հասարակության տեսադաշտից
դուրս էր գտնվում: Շուտով սկսեցին այն կառուցել օրխեստրայի
հետևում և զեղարվեստորեն ձևավորել իբրև խաղի համար դեկո-
րատիվ ֆոն: Այժմ սկենան կերպավորում էր որևէ շենքի, ամենից
հաճախ պալատի կամ տաճարի ճակատ, որի պատերի առաջ ծա-
վալվում էր գործողությունը (հունական դրամայում գործողությու-
նը երբեք տան ներսը չի կատարվում): Դրա առաջը շինվում էր
սյունաշարք (պրոսկենա). սյուների միջև դրվում էին նկարազարդ-
ված տախտակներ, որոնք կարծես թե պաշտանական դեկորներ
էին ծառայում՝ աչդտեղ նկարված էին լինում որևէ բան, որ հիշեց-
նում էր պիեսի հանգամանքները: Հետագայում սկենան ու պրոս-

կենսան մշտական քարե շինվածքներ դաբձան (կողքերից ունենալով կողաշենքեր—պարասկենաներ):

Թատրոնի կառուցվածքի այդ սլաքամաններում մութ է մնում թատերական դործի համար մի շատ էական հարց, ո՞րտեղ էին խաղում դերասանները: Այդ մասին ճշգրիտ տեղեկություններ կան ուշ անտիկ ժամանակների մասին միայն. այդ ժամանակ դերասանները ելույթ էին ունենում էստրադայի վրա, որը բարձր էր գտնվում օրխեստրայից, և աչդպիսով նրանք բաժանվում էին երգեցիկ խումբից: Մտղկման դարաշրջանի դրամայի համար նման կառուցվածքն անըմբռնելի է. այդ ժամանակ խումբն անմիջականորեն մասնակցություն էր ունենում գործողության մեջ, և ըստ պիեսի ընթացքի դերասաններին հարկավոր էր լինում շփվել խմբի հետ: Ուստի պետք է ենթադրել, որ V դարում դերասանները խաղում էին օրխեստրի վրա պրոսկենայի առաջ, խմբի հետ միևնույն բարձրության վրա, կամ քիչ ավելի բարձրության վրա. առանձին դեպքերում դերասանների խաղի համար կարելի էր օգտագործել պրոսկենայի տանիքը, և դրամատուրգը հնարավորություն ուներ պիեսն աչնպես կառուցել, որ գործող անձանցից ոմանք ավելի բարձր տարածության վրա լինեն, քան մյուսները: Բարձր էստրադը, իբրև դերասանների մշտական խաղատեղ, երևան եկավ նշանակելիորեն ուշ, հավանաբար, արդեն հելենիստական դարաշրջանում, երբ խորը կորցրեց իր դերը դրամայում:

Թատրոնի երրորդ բաղադրիչ մասը, բացի օրխեստրայից և սկենայից, կազմում էին հանդիսատեսների համար տեղերը: Դրանք գտնվում էին աստիճաններով, երիզելով օրխեստրան պայտածե, և կտրտված էին շառավիղային և կոնցենտրիկ անցողիներով: V դ. դրանք փայտի նստարաններ էին, որոնք հետագայում փոխարինվեցին քարե նստարաններով (տես հատակագիծը):

V դարի թատրոնում մեխանիկական հարմարանքներ շատ քիչ կային: Նրբ հարկավոր էր հանդիսատեսին ցույց տալ այն, ինչ որ կատարվում էր տան ներսը, սկենայի դռներից դուրս էր ընկնում փայտե անիվներով մի հարթակ (էքիկլեմա), նրա վրա տեղավորված դերասաններով կամ տիկնիկներով, և գործողությունը ավարտվելուց հետո, ետ էր տարվում: Գործող անձանց օղբ բարձրացնելու համար (օրինակ աստվածներին), հարմարանք էր ծառայում այսպես կոչված մեֆեման, վերահան կռուների պես մի բան: Հունական դրամայի ծաղկումը տեղի ուներ ամենապրիմիտիվ թատերական տեխնիկայի պայմաններում:

Խաղի մասնակիցները հանդես էին գալիս դիմակներով: Կլասիկ ժամանակաշրջանի հունական թատրոնը լիապես պահպանել էր ծիսակատարական դրամայի այդ ժառանգությունը, թեպետ մոգական նշանակություն այլևս չունեին այն: Դիմակը համապատասխանում էր հունական արվեստի դրուլթին ընդհանրացած կերպարների վերաբերյալ. ընդ որում ոչ թե առօրյա, այլ հերոսական, բոլոր բարձր էին կանգնած կենցաղային կամ գրոտեսկային-զավեշտական մակարդակից: Դիմակների սխառեմը մշակված էր շատ մանրամասնորեն: Դրանք ծածկում էին ոչ միայն դեմքը, այլև դեբաուսնի գլուխը: Երանգով, ճակատի ու հոնքերի արտահայտություններ, ձևով և մագերի գույնով, դիմակը բնութագրում էր ներկայացվող անձի սեռը, տարիքը, հասարակական դիրքը, բարոյական հատկությունները և հոգեկան վիճակը: Հոգեկան վիճակը խիստ փոփոխվելիս, դեբաուսնն իր զանազան մտքերի ժամանակ տարբեր դիմակներ էր հագնում: Երբեմն էլ դիմակը կարող էր հարմարեցվել և ավելի անհատական գծեր պատկերելուն, վերարտադրելով դիցաբանական հերոսի սովորական դեմքի առանձնահատկությունները կամ ընդօրինակելով կատակերգության մեջ ծաղրվողի պատկերային նմանությունը: Դիմակի շնորհիվ դերասանը մի պիեսի ընթացքում կարող էր հանդես գալ մի քանի դերերում: Դիմակը դեմքը դարձնում էր անշարժ և անտիկ դերասանական արվեստից վերացնում էր միմիկան, որն, ասենք, միևնույն է, չէր կարող հասնել հանդիսականների մեծամասնությանը՝ հունական թատրոնի չափի և օպտիկական գործիքների բացակայության պայմաններում: Դեմքի անշարժությունը փոխհատուցվում էր դերասանի մարմնի շարժումների հարստությամբ ու արտահայտչությամբ և արտասանական արվեստով: Հույների պատկերացումով առասպելական հերոսները սովորական մարդկանց դերազանցում էին հասակով և թիկնեղությամբ: Ուստի ողբերգական դերասանները հագնում էին հուտուրեն (ստնափայտածեղի տակերով կոշիկներ), բարձր գլխարկ, որից իջնում էին երկար խոպոպավարսեր, և բարձր էին դնում զգեստի տակից: Նրանք ելույթ էին ունենում երկար հագուստներով, թագավորների հին ձևի զգեստներով, ինչպիսիք շարունակում էին կրել քրմերը:

Կանացի դերերն էլ տղամարդիկ էին կատարում: Դերասանները դիտվում էին իբրև պաշտամունքին ծառայող անձնավորություններ և օգտվում էին որոշ արտոնություններով, օրինակ ազատ-

վում էին հարկերից: Ուստի դերասանի արհեստը մատչելի էր միայն ազատներին: IV դ. սկսած, երբ Հունաստանում շատ թատերոններ առաջացան և պրոֆեսիոնալ դերասանների թիվն աճեց, նրանք սկսեցին «դիոնիսյան վարպետների» հատուկ միավորություններ կազմակերպել:

3. էսփիլոս

V դարի ողբերգությունից պահպանվել են այդ ժանրի ամենից նշանավոր երեք ներկայացուցիչների՝ էսփիլոսի, Սոֆոկլեսի և էվրիպիդեսի երկերը: Այդ անուններից յուրաքանչյուրը, ատտիկական ողբերգության զարգացման մեջ՝ արտահայտում է մի պատմական էտապ. այդ ողբերգությունը հաջորդաբար արտացոլում է ասենական դեմոկրատիայի պատմության երեք էտապ: էսփիլոսը, ասենական պետության կայունացման և հունա-պարսկական պատերազմների դարաշրջանի այդ պոետը, արդեն հաստատված ձևեր ունեցող անտիկ ողբերգության հիմնագիրը, «ողբերգության իսկական հայրն» է: Երբ Մարքսին հարց տվին, թե ովքեր են նրա սիրած պոետները, ի պատասխան այդ հարցին նա գրեց՝ «Շեքսպիր, էսքիլոս, Գյոթե»*: Ըստ Պ. Լաֆարգի վկայության, Մարքսը «կարդում էր էսքիլոսի հունարեն բնագիրը և նրան ու Շեքսպիրին համարում էր երկու մեծագույն դրամատիկական հանճարներ, որպիսիք երբեվիցե ծնել է մարդկությունը»*: էսքիլոսը վիթխարի ռեալիստական ուժի ստեղծագործական հանճար է, որը դիցաբանական կերպարների օգնությամբ դրսևորում է պատմական բովանդակություն այն մեծ հեղաշրջման, որի ժամանակակիցն էր ինքը. տոհմատիրական համայնքից դեմոկրատական պետության ծագման պրոցեսի արտահայտիչն էր նա:

էսքիլոսի մասին, ինչպես և ընդհանրապես անտիկ դրողների գերակշռող մեծամասնության վերաբերյալ, կենսագրական տեղեկությունները շատ աղքատ են: Նա ծնվել է էլեբսինդում 525—4 թ. և ծագում էր հուշակավոր հողատիրական տոհմից: Պատանի հասակում նա ականատես է եղել տիրանիայի տապալմանն Աթենքում, դեմոկրատական կարգեր հաստատվելուն և ասենական ժողովրդի հաջողակ պայքարին՝ ընդդեմ արիստոկրատական համայնքների ինտերվենցիայի: էսքիլոսի ողբերգություններից երեւում է, որ

* К. Маркс, Фр. Энгельс. Об искусстве. М.—Л., 1933, стр. 664.

** Там же, стр. 661.

պոետը դեմոկրատական պետութեան կամենակիցն էր, թեպետ և դեմոկրատիայի ներսում պատկանում էր պահպանողական խմբավորմանը: Այդ խմբավորումը նշանակալի դեր էր խաղում Աթենքում V դ. առաջին տասնամյակների ընթացքում: Պարսիկների դեմ պայքարում էսքիլոսն անձնապես մասնակցություն ուներ, կռվելով Մարաթոնի, Սալամինի և Պլատեայի մոտ, և պատերազմի ելքն ամրապնդեց նրա համոզմունքն Աթենքի դեմոկրատական ազատության գերազանց լինելու մասին՝ միապետական սկզբունքից, որը պարսկական բռնապետության հիմքն էր: («Պարսիկներ» ողբերգությունը): Էսքիլոսի քաղաքական համակրանքը շատ զգալիորեն արտահայտվում էր նրա երկերում: Ինչպես նշում է Էնգելսը՝ «ողբերգության հայրը»՝ «ցայտուն կերպով արտահայտված տենդենցիոզ պոետ էր»*: Աթենական պետության հետագա դեմոկրատացումը V դարի 60-ական թվականներին և փողատիրական խավերի նշանակության աճը՝ էսքիլոսի մեջ տազնապ են առաջացնում Աթենքի հակառակորդի վերաբերյալ («Օրեստական» ողբերգությունը): Անախի հեղինակների միջին ակնարկները մատնանշում են այն տարածանությունների մասին, որոնք առաջացան էսքիլոսի և աթենացիների միջև. թե ինչ բնույթ ունեին այդ տարածանությունները, հայտնի չէ, բայց իր կյանքի վերջին տարիներն էսքիլոսն անցկացրեց հայրենիքից դուրս՝ Սիցիլիայում, ուր նա առաջ էլ մեկնում էր իր գրամաները բեմադրելու համար: Սիցիլիական Հելոս քաղաքումն էլ էսքիլոսը վախճանվեց 456—5 թվին:

Տրագիցիոն աշխարհայացքի տարրերն էսքիլոսի մոտ սերտորեն հյուսվում են դեմոկրատական պետությունից ծնունդ առած դրուլիսների հետ: Նա հավատում է, որ իրականորեն գոյություն ունեն աստվածային ուժեր, որոնք ներգործում են մարդու վրա և հաճախ խարդավանորեն ծուղակ են լարում նրա համար: Էսքիլոսը նույնիսկ այն հինավուրց կարծիքին է, որ տոհմային պատասխանատվությունը ժառանգական է՝ նախնիքների հանցանքն ընկնում է սերունդների վրա, խճճում է նրանց օրհասական հետեւանքներով և հասցնում է անխուսափելի կործանման: Մյուս կողմից, էսքիլոսի աստվածները պետական նոր կառուցվածքի իրավական հիմքերը պահպանողներն են դառնում, և նա ուժեղ կերպով առաջ է քաշում մարդու անձնական պատասխանատվության մոմենտը ազա-

* Письмо к Минне Каутской, Соч. т. XXVII. Партиздат, 1935, стр. 505.

տորեն ընտրած իր վարքագծի համար: Այդ կապակցությամբ նա արդիականացնում է տրադիցիոն կրոնական պատկերացումները: Զարգացնելով արդեն Սուլունի կողմից նշված մտքերը, էսֆիլոսոփ կարագրում է, թե աստվածային հատուցումը ինչպես է արմատանում իրերի բնական ընթացքի մեջ: Թափած արյունը ծնում է Ալաստորին՝ վրիժառության դեին, բայց Ալաստորը մարմնացած է իրական մարդու մեջ, որը գործում է մարդկայնորեն հասկանալի մոտիվներով: Հարաբերակցությունը աստվածային ներգործման և մարդկանց գիտակցական վարքի միջև, այդ ներգործման ուղիներին ու նպատակների իմաստը, դրա իրավացիության և բարության հարցը, կազմում էին էսֆիլոսոփ հիմնական պրոբլեմատիկան, որը նա ծավալում է մարդու ճակատագրի և տառապանքների պատկերացմամբ:

Էսֆիլոսոփ համար նյութ են ծառայում հերոսական սուքերը: Նա ինքը իր ողբերգություններն անվանում է «փշրանքներ Հոմերոսի մեծ խնճուղներից», ընդամին հասկանալով, հարկավ, ոչ միայն «Իլիականը» և «Ոդիսականը», այլ «Հոմերոսին» վերագրվող էպիկական պոեմների ամբողջությունը, այսինքն «ցիկլը»: Հերոսի կամ հերոսական տոհմի ճակատագիրն ամենից հաճախ էսֆիլոսոփ պատկերում է երեք հաջորդական ողբերգություններում, որոնք սյուժեապես և գեղափարապես ամբողջական տրիլոգիա են կազմում. դրան հետևում է սատիրների դրաման նույն դիցաբանական ցիկլից, որին վերաբերվում է տրիլոգիան: Սակայն սյուժեները փոխ առնելով էպոսից, էսֆիլոսոփ ոչ միայն դրամատիզացիայի է ենթարկում սուքերը, այլ և վերաիմաստավորում է դրանք, հագեցնում է իր պրոբլեմատիկայով:

Այդ պրոբլեմատիկայի լույսի տակ հասկանալի է դառնում էսֆիլոսոփ դրամատիկական նորմոօթությունները ևս: Արդեն հիշատակած «Պոեմտիկայի» 4-րդ գլխում Արիստոտելը դրանք հանրագումարի է բերում հետևյալ կերպով՝ «էսֆիլոսոփ առաջինն էր, որ դերասանների քանակը ավելացրեց մեկից երկուսի, պակասեցրեց խմբի պարտիան և առաջնությունը տվեց դիալոգին»: Այլ խոսքով, ողբերգությունը դադարեց կանտատա՝ միմիկական խմբերգային լիրիկայի ճյուղերից մեկը լինելուց, և սկսեց դառնալ դրամա: Նախաէսֆիլոսոփան ողբերգության մեջ միակ դերասանի պատմումը բեմից դուրս տեղի ունեցածի մասին և նրա դիալոգը կորիֆեի հետ միայն առիթ էին ծառայում երգեցիկ խմբի լիրիկական ղեղումներին համար: Երկրորդ դերասան մտցնելու շնորհիվ հնարավորու-

թյուն առաջացավ ուժեղացնելու դրամատիկական դործողությունը՝ հակադրելով միմյանց պայքարող ուժերը, և բնութագրելով գոյություն ունեցող մեկին իր վերաբերմունքով դեպի մյուսի հանդորդումները կամ վարմունքը։ Սակայն այդ հնարավորությունների լայնորեն օգտագործմանն էսթիլոսը եկավ իր ստեղծագործության վերջին շրջանում։ Նրա սկզբնական երկերում խմբերգի պարսիան տակավին դերակշռում էր դերասանների դիալոգին։

Անտիկ գիտնականներն էսթիլոսի գրական ժառանգության մեջ հաշվում էին 90 դրամատիկական հրկեր (որերգություններ և նատիրների դրամաներ)։ Ամբողջությամբ պահպանվել են միայն յոթ ողբերգություն, այդ թվում և մի լրիվ տրիլոգիա։ Բացի այդ, 72 պիես մեզ հայտնի են վերնագրերով, որոնցից սովորաբար երեւում է, թե ինչպիսի դիցաբանական նյութ է մշակվել պիեսում։ Ղրմնց ֆրագմենտները, սակայն, փոքրաթիվ և փոքրածավալ են։

Պահպանված պիեսներից վաղագույնը «Խնդրարկուհիներն» («Աղբսողներն») են։ Այդ ողբերգությունն առաջին մասն է կազմում մի կապակցված տրիլոգիայի, որը բեմադրվել է, հավանորեն, V դարի դեռ 90-ական կամ 80-ական թվականներին և նվիրված է Դանալասի 50 'աղջիկներին («Դանաիսներին»), որոնք իրենց հոր հետ Եգիպտոսից փախչում են Արգոս, ազատվելով հորեղբոր որդիների՝ Եգիպտոսի տղաների հետ ամուսնությունից։ Դանաիսների մասին ասքը բացատրված է Մորգանի «Նախնադարյան հասարակություն» կլասիկ աշխատության մեջ։ Այդ առասպելը արտացոլում է տոհմակցության այսպես կոչված «թուրանական» սիստեմը, որն արգելում էր ամուսնությունը հորեղբոր և մորեղբոր որդիների միջև, այն ինչ, ինչպես ավելի հին արենա-տոհմակցական, նույնպես և ավելի ուշ մոնոգամիական ընտանիքը, միանգամայն թույլատրելի էր համարում այդ կարգի ամուսնությունը։ Ավանդության մի այլ վարիանտը Դանաիսների փախուստը փոքր ինչ 'այլ կերպ էր պատճառաբանում, կոչսերի ընդհանրապես դեպի ամուսնությունն ունեցած զգվանքով։ Էսթիլոսը պահպանել է տրադիցիոն երկու պատճառաբանությունն էլ, բայց բարդացրել է այն մի նոր մոտիվով՝ Դանաիսների բուռն բնույթի։ Ողբերգության սյուժեն բարդ է։ Դանաիսները աղբսանքով դիմում են Արգոս արքային իրենց պաշտպանելու մասին (այստեղից էլ «Խնդրարկուհիներ» անունը է)։ Արքան, երկարատև տատանումներից հետո, հարցը դնում է

ժողովրդի քննարկմանը, ժողովուրդը որոշում է ընդունում Դանա-
խաներին ապաստարան շնորհել: Եզդիատոսի որդիների սուրհանդա-
կի փորձը՝ ուժով տանել փախստականներին, դիմադրության է
հանդիպում արքայի կողմից և սուրհանդակը հեռանում է, սպառ-
նալով պատերազմով: Իր կառուցվածքով «Ննդարկուհիները» աչքի
են ընկնում իրենց արխաիկությամբ: Գլխավոր դերը պիեսում խա-
ղում է Դանախաների երգեցիկ խումբը, որի ճակատագրի շուրջը
փենտոնաացած է ամբողջ գործողությունը: Ուշադրության կենտրո-
նում երգեցիկ խմբի հուզամանալի աղերսանքներն են, նրա հույսերը,
հարսափը, հուսահատությունը, սպառնալիքները, որոնք երախտա-
պարտական հիմներ են: Իրենց ծավալով խմբերգային պարտիա-
ները գրավում են ողբերգության կեսից ավելին, նրա պարային
տարրն էլ շատ նշանակալից է: Նախերգանք չկա. պիեսը բացվում
է երգեցիկ խմբի օբխեստրա ելնելով: Երկրորդ դերասանն արդեն
կա, բայց շատ թույլ է օգոտագործված: Դիալոգը ծավալվում է ա-
ռափելապես դերասաններից մեկի և խմբի կորիֆեի միջև: Սակայն
այս վաղադույն ողբերգության մեջ ևս նշմարվում են էսքիզոսի
համար յուրահատուկ պրոբլեմները:

Հեղաղայի դեմոկրատիկ ազատ կարգերը բազմիցս հա-
կադրվում են արեւելյան միահեծանությանը և բռնապետու-
թյանը, և Արգոսի արքան պատկերված է որպես դեմոկրա-
տիկ արքա, որը լուրջ որոշումներ չի ընդունում առանց
հասարակական ժողովի համաձայնության: Համակրանք տա-
ծելով դեպի Դանախաների պայքարը նրանց ստրկացնել ցանկացող
Եզդիատոսի որդիների դեմ, էսքիզոսը, սակայն, հասկացնել է տա-
լիս, որ ամուսնության հանգեպ զգվանքը մոլորություն է, որը
պետք է հաղթահարել: «Ննդարկուհիները» վերջում դանախաների
խմբին միանում է սպասուհիների խումբը, որը գովերգում է Ափ-
րոդիտեի իշխանությունը: Տրիլոգիայի հետագա մասերը՝ «Եզդիա-
տացիները» և «Դանախաները» մեզ չեն հասել, բայց առասպելը
շատ լավ հայտնի է: Եզդիատոսի որդիներին հաջողվում է ա-
մուսնանալ, որին նրանք ձգտում էին, բայց Դանախաները հենց
առաջին գիշերը սպանեցին իրենց ամուսիններին: Դանախաներից
միայն մեկը՝ Հիպերմեստրան, հրապուրվելով իր ամուսնով, խնա-
ջում է նրան, և այդ դույզը Արգոսի հետագա արքաների նախա-
հայրը դարձաւ: Այս առասպելներն էլ պետք է կազմելիս լինեին
առիթմիկալի չպահպանված մասերի բովանդակությունը: Հայտնի
է, որ «Դանախաներ» եղբայրակիչ ողբերգության մեջ ելույթ է ունե-

Մեր մեծ Սփրոդդիտե աստվածուհին և ճառ է արտասանում ի պաշտ-
պահություն սիրո և ամուսնության: Տրիդդիան աշպարհով ավարտ-
վում է ընտանիքի սկզբունքի հաղթանակով: Անուհետև գալիս էր
«Ամիմոնե» սատիրների դրաման, որի սյուժեն Պոսիդոն աստծու
ստաճած սերունդ էր Դանաիսներից մեկի՝ Ամիմոնեի հանդեպ:

Ողբերգությունն վաղաշուքի տիպի համար շատ բնորոշ է «Պարսիկները», որը բեմադրվեց 472 թվին և մտնում էր թեմատիկ միասնություն մեր չկապված տրիլոգիայի կազմի մեջ: Սյուժեն՝ Քսերքսեսի Հունաստան արշավելն էր, որը չորս տարի դրանից առաջ թեմա ծառայեց Թրինիքոսի «Փյունիկոհինների» համար: Այդ ողբերգությունը ցուցադրական է երկու պատճառով. նախ՝ լինելով ինքնուրույն պիես, իր մեջ այն պարունակում է ավարտված կերպով իր պրոբլեմատիկան. երկրորդ՝ «Պարսիկների» սյուժեն, քաղած լինելով ոչ դիցաբանությունից, այլ մոտակա պատմությունից, հնաժամորություն է տալիս դատելու, թե էսքիլոսն ինչպես էր մշակում նյութը դրանից ողբերգություն դարձնելու համար: Ինչպես և «Խնդրարկոհինները», «Պարսիկները» բացվում են երգեցիկ խմբի ելույթով: Այս անգամ հանդիսատեսի առաջից անցնում է պարսկական ավազների «հավատարիմներին» խումբը, դրանց անհանգրստություն է պատճառում Քսերքսեսի հետ Հելլադա ուղեվորված գործի ճակատագիրը: Ավազները լեցուն են մոռյլ նախազգացումներով: Նրանք նկարագրում են փայլուն և հսկայական պարսկական բանակը, նրա ահեղ արքային, պարսկական ուժերի անընկճելիությունն այնպիսի կեբպարներով, որոնք երևակայություն պետք է առաջացնեն ինչ-որ գերմարդկայինի, ուստի և պիղծ լինելու մասին: Խումբը խորհում է այն խաբեբայությունների մասին, որոնք խարդավանորեն դուրսում է աստվածությունը, որպեսզի մարդուն դաշթակղեցնի և նրան դժբախտության ծուղակը գցի: Խմբի նախազգացումներին միանում է Աթոս թագուհու, Քսերքսեսի մոր երազը, որը պարզորոշ սիմվոլներով նախագուշակում է պարսկական բանակի պարտությունը: Եվ իսկապես, այդ բոլոր նախաշնանակներից հետո հանդես է գալիս բանբերը, որը հաղորդում է Սալամինի մոտ պարսիկների պարտության մասին: Աթոսի գիալոգը խմբի կորիֆեի հետ և բամբերի պատմումն ըստ էության ավանական դեմոկրատիայի և իրենց հայրենիքն ու ազատությունը պաշտպանող հելլենների փառաբանումն է: Հաջորդ տեսարանը տալիս է նույն դեպքերի իմաստի բացահայտումը կրոնական պլանով: Խմբի կողմից գերեզմանից դուրս կանչած Քսերքսեսի հոր,

Դարեհ արքայի ստվերը նախագուշակում է պարսիկների հետագա պարտությունները և բացատրում է այդ իբրև վրեժ Քսերքսեսի ոտնձգությունների «չափազանցության» համար, քանի որ Քսերքսեսը, իր երիտասարդական հանդգնությամբ և գոռոզությամբ, արհամարհել է հայրական պատգամները և ցանկացել է հաղթահարել աստվածներին իրենց: Ընկած պարսիկների դամբարանները պետք է հիշեցնեն ապագա սերունդներին այն մասին, որ «չափազանցությունը ծաղկելով Դժբախտության հասկն է աճեցնում»: Ուստի Դարեհը խրատ է տալիս, պատերազմը հույների հետ երբեք չվերանորոգել: Վերջին տեսարանում երևան է գալիս Քսերքսեսն ինքը, և այստեղ սկսվում է արքայի և խմբի միատեղ ողբը, որն ուղեկցվում է հախուռն ձևերով և մոլեգին պարով: Ողբերգությունն իրենից ոչ այնքան կապակցված գործողություն է ներկայացնում, որքան մի շարք պատկերներ, վշտի անընդհատ աճումով: Դիալոգը շատ ավելի է տեղ գրավում, քան «խնդրարկուհիներում», բայց աճում է առավելապես նրա պատմողական մասը (բանբերի մանրամասն մշակված պատմությունը): Պատմական դեպքի պատկերմանը ավելացվում է նրա դիցաբանական մեկնաբանությունը՝ ընդ որում դիցաբանական իմաստի կրողները դառնում են գերբնական դեմքերն ու երևույթները՝ Դարեհի ստվերը, Աթուսի երազը:

Տառապանքի իմաստավորումը իբրև աստվածացին իրավացիության գործիք, էսֆիլոսի ողբերգության կարեորագույն խնդիրներից մեկն է: Սակայն, առասպելականությունը չի խանգարում էսֆիլոսին խորամուխ լինելու հունա-պարսկական պատերազմի պատմական իմաստի մեջ: Նրան հաջողվում է ոչ միայն ղնահատել իր անկախության համար հույն ժողովրդի պայքարի հերոսիկան, այլև Պարսկաստանի հետ պատերազմի մեջ նկատել երկու հեղինակական և արեելյան սիստեմների բախումը: Հասկանալի է, որ էսֆիլոսն ընդամենն չի դուրս գալիս անտիկ մտահորիզոնի շրջանակից և սիստեմների միջև տարբերությունն ամենից առաջ տեսնում է պետական կառուցվածքի բնույթի տարբերության՝ արեւելյան միապետությունը հունական պոլիսի հետ հակադիր լինելու մեջ: Դրա հետ միասին «Պարսիկները» դուրկ չեն քաղաքական ակտուալ տենդենցից: Էսֆիլոսը հակառակորդ է Ասիայում հարձակողական պատերազմին, որին այդ ժամանակ կոչ էր անում Աթենքի արխատոկրատական խմբավորումը, և Պարսկաստանի հետ խաղաղության կողմնակից է: Պարսիկ ժողովրդին նա նկարագրում է ա-

«անց որևէ թշնամանքի, նույն իսկ համարկանքով, նրան համարե-
լով Քսերքսեսի անխոհմ վարքի զոհ»:

Թեպետ «Պարսիկներ» ողբերգության մեջ խոսվելը գերակշռող
դեր չի խաղում, ինչպես «Խնդրարկուհիների» մեջ, սակայն անհա-
տակաուն կերպարները բնութագրված են շատ դալուկ կերպով, և ող-
բերգությունը կենտրոնական դեմք չունի: Այլ է «Յոթը՝ Թեբեի դեմ»
ողբերգությունը, որը բեմադրվել է 467 թ. իբրև եգիպտական մաս-
մի տրիլոգիայի, որի սյուժեն թեբեական առասպելների ցիկլից է:
Այդ տրիլոգիայի նախընթաց մասերը՝ «Լալոս»-ն ու «Էդիպ»-ը և
դրանց հաջորդ սատիրների դրամա «Սֆինքսը», չեն պահպան-
վել: Տրիլոգիան միավորված էր «տոհմական նգովքի» մոտիվով.
այդ նգովքը ծանրացած էր թեբեական Լալոս արքայի տոհմի վրա:

Լալոսը շհնազանդվեց Ապոլոնի պատգամախոսին, որը կար-
գադրել էր նրան, իսկ քաղաքի պաշտպանության, զավակներ չու-
նենալ, և անհնազանդության համար վրեժառության ենթարկվեց
երեք սերունդ՝ Լալոսն ինքը, նրա որդի Էդիպը և Էդիպի որդիներ՝
Էտեոկլեսը և Պոլինիկեսը, որոնց նգովեց հայրը: Երեք սերունդի
ճակատագիրը հաջորդաբար պատկերացված է երեք ողբերգության
մեջ: Պահպանված վերջին պիեսի գործողությունը վերաբերվում է
այն ժամանակին, երբ «չոթ առաջնորդները» պաշարում են Թեբեն
նպատակ ունենալով թագավոր կարգել Պոլինիկեսին, որին մտաբել
էր Էտեոկլեսը: Այդ ողբերգության մեջ արդեն հանդես է գալիս
գլխավոր գործող անձ՝ Էտեոկլեսը, նգոված տոհմի վերջին շառա-
վիղը, որը գիտակցում է իր դատապարտվածությունը: Էսքիլոսը,
սակայն, իր հերոսներին չի պատկերում որպես ճակատագրի կույր
խաղալիք, և Էտեոկլեսի վարքի մեջ տոհմական նգովքի գործողու-
թյունն անխափանորեն ձուլված է ուղու գիտակցական ընտրության
հետ: Էտեոկլեսը մույլ դեմ է քաղաքացիների շրջանում նա իրեն
մենակ է գգում, աստվածներից մերժված, նրան օտար են նուրբ
գլխամուկները, նա ատում է կանանց և մահու շափ ատում է եղ-
բորը: Այդ գծերը բաժանական են, որպեսզի պատճառաբանվի
առասպելի համաձայն Էտեոկլեսի և Պոլինիկեսի մենամարտը և
երկուսի միատեղ սպանվելը, բայց Էսքիլոսը Էտեոկլեսին հատ-
կացնում է դառական բարձր հատկություններ և՛ ջերմ սեր դեպի
հայրենիքը, առաջնորդի և կազմակերպչի տաղանդ: Ժառանգական
մեղքի կրողը ողբերգության հենց սկզբից, հանդես է գալիս
հանդիսականների առաջ քաղաքի պաշտպանությունը ղեկավարողի
դիրքում, անխոնջ ակտիվության մեջ, և Էտեոկլեսի իբրև հայրենիքի

համար պայքարողի դրական դերը կոնտրաստորեն սքողված է թե-
բեական աղջիկների խմբի վարանոտ տրամագրությամբ: Խոսքն
իր երգերում նկարագրում է այն սարսափելի վիճակը, որն սպաս-
վում է նվաճված քաղաքի բնակիչներին: Ողբերգության դեռ նախ-
երգանքում էտեոկլեսն, խմանալով, որ թշնամիները հարձակման
են պատրաստվում, խնդրքով դիմում է աստվածներին, փրկե՛ք
«գոնե քաղաքը»: աստվածների թվում ներկա էր Նեոպոլիսը, հորհո-
րագույն էրինիան» (էրինիան՝ վրիժառության աստվածուհիուն):
է): Թեքեն փրկելու համար պայքարում «Նեոպոլիսը» դառնում է նրա
դաշնակիցը: Այդ մեկնաբանությամբ էտեոկլեսի դատաստացի-
վածությունը դառնում է որոշում, անձնապես մահվան մար-
տի ելնել Պոլինիկեսի հետ, այդ որոշումը թելադրվում էր և՛
զինվորական պարտքի զգացմունքով, և՛ կայսրի տոհմի վրա ծան-
րացած նեոպոլիսի գիտակցությամբ, և պաշտպանության ենթակա
գործի իրավացիության հավատով: Վերջապես, հանդես է գալիս
բամբերը երկչակ հաղորդմամբ, թեքեացիների հաղթանակի և թըշ-
նամի եղբայրների մենամարտի ճակատագրական ելքի մասին:
Անհատների կործանումը և տոհմի կործանումը, միաժամանակ իր
անկախությունը պաշտպանող պետության հաղթանակը՝ այսպիսին
է էսքիլոսի թեքեական ողբերգության ելքը:

«Յոթը՝ Թեքեի դեմ» առաջինն է մեզ հայտնի հունական ող-
բերգություններից, որի մեջ դերասանի պարտիաները վճռականո-
րեն գերակշռում են խմբային մասը, կ'ըրա հետ միասին, առա-
ջին ողբերգությունն է, որի մեջ տրվում է հերոսի վառ կերպարը:
Պիեսում այլ կերպարներ չկան. երկրորդ դերասանն օգտագործված
է բանբերի դերի համար: Ողբերգության համար սկիզբ է ծառա-
յում ոչ թե խմբի շքահանդեսը, այլ դերասանական տեսարանը,
նախերգանքը: Ինչպես «Պարսիկներ»-ում, գերասանական պար-
տիաների աճին հասնում են պատմողական նյութի մեծացումով
(բանբերի հաղորդումները, էտեոկլեսի կարգադրությունները):

Տոհմի ողբերգական ճակատագրի պրոբլեմին է նվիրված էս-
քիլոսի նաև վերջին երկը՝ «Օրեստականը» (458 թ.), միակ ամ-
բողջական մեզ հասած տրիլոգիան: Արդեն իր դրամատիկական
կառուցվածքով «Օրեստականը» ավելի բաղդ է նախկին ողբեր-
գություններից. այդտեղ հանդես է գալիս նաև երրորդ դերասանը,
որը իր պիեսներում օգտագործում էր արդեն երիտասարդ Սոփոկլե-
սը, և բեմինոր կառուցվածք՝ հախին դեկորացիայով, որը պատկերում
էր պալատ, և պրոսկենայով: «Օրեստականի» սյուժեն Ատրենուսի սե-

բունդների ճակատագիրն է, որը դրանց վրա ծանրացած է նզովք նախահոր սոսկալի ոճրագործության համար: Ատրեհուր թշնամանալով իր եղբայր Թիեատոսի հետ, սպանել է նրա որդիներին և Թիեատոսին հյուրասիրել է նրանց մոտ: Այդ պատճառով Ատրեհուր տոհմում չեն դադարում ծանր ոճրագործությունները, որոնց ծնունդ է տվել վրիժառության դե Արաստորը: Ատրեհուր որդի Ագամեմնոնը աստվածներին զոհ է մատուցում իր դուստր Իփիգենիին, Ագամեմնոնի կինը՝ Քլիտեմեստրեն (կամ Քլիտեմնեստրեն) սպանում է իր ամուսնուն Թիեստոսի կենդանի մնացած որդու, էգիսթոսի օգնությամբ: Ագամեմնոնի որդի Օրեստեսը վրեժխնդիր է լինում հոր մահվան համար, սպանելով մորը և էգիսթոսին: Մինչև էսքիլոսը այդ ասքերն բազմիցս արդեն մշակվել էին հունական պոեզիայում, դրանց մասին հիշատակվում է «Ոդիսականում», գրանցված էին կիկլական «Վերադարձ» պոեմի մեջ: Մտեսիբորոսի խմբերգային բանաստեղծությունների մեջ կա «Օրեստական»: Դելֆիական կրոնը, որ պայքարում էր տոհմական վրեժի հաստատության դեմ, ընկալեց Օրեստեսի մասին առասպելը, տալով նրան համապատասխան վերջավորություն ի փառս դելֆիական աստծու: Նրանից հետո, երբ Օրեստեսն սպանեց իր մորը, Ապոլոնը նրան «քափության» տվեց: Շնորհիվ այդ աստվածային միջամտության, տոհմական նզովքը կորցրեց իր ուժը և ոճրագործությունների շղթան կտրվեց: Էսքիլոսը «Օրեստականում» պահպանեց տոհմական վրեժի վերջանալու պրոբլեմը, որ մտցրել էր առասպելի դելֆիական վերսիան, բայց լուծեց այն նոր ձևով, չբավարարվելով դելֆիական արարողական «քափության»:

Տրիլոգիայի առաջին մասն «Ագամեմնոն»-ն է: Այստեղ պատկերվում է Կլիտեմեստրեի ոճրագործությունը: Ողբերգության գործողությունը կատարվում է Արգոսում, Ագամեմնոնի պալատի առաջ և սկսվում է այն պահին, երբ Հունաստանի լեռնազագագթներին վառած կրակները հաղորդում են Տրոյայի անկման մասին: Պոետի ամբողջ արվեստն ուղղված է այն բանին, որպեսզի ողբերգության հենց սկզբից անխուսափելի, վերահաս դժբախտության տրամագրություն ստեղծի, և Ագամեմնոնի վերադարձի մասին յուրաքանչյուր նոր ուրախալի լուր ժողովրդական տագնապներ է առաջացնում: Կլիտեմեստրեի երկիմաստ խոսքերը և մութ ակնարկները չարիք են նախագուշակում, Արգոսի ավազների խումբը մոռյլ երգեր է երգում վրիժառու աստծու, Իփիգենիի զոհաբերության մասին: Հաղթական ցնծությունը վերածվում է տրոյական պատերազմի

աարսափներ, վշտալի և զայրույթով լի պատկերացման մի պատերազմ, որի ընթացքում հելլենական բանակը ոչնչացավ «հանուն եւրիշի կնոջ», Մենեւայտի և Ագամեմնոնի անձնական վիրավորանքի համար: Նույնիսկ արքայի մոտենալու մասին հաղորդող մոնեթիկը, որը հանդես եկավ քաղաքում որպես «բարի բանբեր», աստիպված է վշտալի լուր բերել 'այն կործանման մասին, որին ծովի վրա ենթարկվեց վերադարձող հունական նավատորմի շահակալի մասը: Խոսքն ընկնում է մտորումների մեջ, որ ոճրագործությունն անխուսափելիորեն նոր ոճրագործություններ է ծնում, իսկ ճշմարտությունը գերադասում է լուսավորել ծխոտ խրճիթները, հայացքը ետ դարձնելով հարուստների ոսկով լի ապարանքներից: Եվ կարծես թե ի պատասխան խմբի այդ մտքերի, որոնք այստեղ հանդիսանում են էսքիլոսի համոզմունքների արտահայտությունը, Ագամեմնոնը մոռաք է դրժում հաղթականորի վրա և Զարեկյան արքայի պես, հաղթական հանդիսավորությամբ տուն է մտնում ծիրանագույն գորգի վրայով, դեմ առ դեմ հանդիպելու իր ճակատագրին: Չարագուշակ միջոցառումն ամենաբարձր լարվածություն է հասնում գերեվարված տրոյական գուշակուհի Կասանդրեի տեսիլքի տեսարանում. նրա աչքերի առջևից անցնում է և՛ Աթրենոսի հինավուրց շարագործությունը, և՛ տան պատերի ներսը նախապատրաստվող Ագամեմնոնի սպանությունը, որին կինը կսպանի քաղանիքում կացնի հարվածով, և՛ իր սեփական կործանումը նույն Կլիտեմեստրեի ձեռքով: Վերջապես, տան ներսից լսվում է Ագամեմնոնի մերձիմահ աղաղակը: Այսուհետև Արգոսում թագավորելու են Կլիտեմեստրեն և նրա սիրած եղբայրը, բայց խումբը հրաժարվում է նրանց ընդունել, սպանալով նրանց Օրեստեսի ապագա վրիժառության: Դրանով վերջանում է տրիլոգիայի առաջին մասը: Ժառանգական նզովքի դադարի արդյունքում պահպանված է ամբողջ ուժով, բայց նզովքը, ինչպես միշտ էսքիլոսի մոտ, գործում է մարդկանց գիտակցական կամքի միջոցով: Սպանված աղջկա համար ամուսնուց վրեժ առնող և թագավորություն իր սիրածին հանձնել ցանկացող՝ Կլիտեմեստրեի տիրող կերպարը մատուցված է արտակարգորեն վառ գույնով: Պարզորոշ գծված են և մյուս գործող անձինք, նույնիսկ երկրորդականները:

Տրիլոգիայի երկրորդ դրաման «Խոնթորներ»-ն է («Գերեզման Երհնողուհիներ»): Օտարության մեջ մեծացած Օրեստեսը վերագառնում է Արգոս, որպեսզի Ապոլոնի պատգամախոսի հրամանով վրեժ լուծի Ագամեմնոնի մահվան համար: Նրա մեջ բարոյական

Պոնֆրիկտ է առաջանում. հոր համար վրիժառուության պարտակա-
նությունը մի նոր սոսկալի ոճիր է պահանջում, մոր սպանությունը:
Ողբերգության սկիզբը ծավալվում է Ագամեմնոնի գերեզմանի
մոտ: Այստեղ Օրեստեսը հանդիպում է իր վշտաբեկ քրոջը՝ էլեկ-
տրային և ստրկուհիների հրգեցիկ խմբին. նրանց Կլիտեմեստրեն
է ուղարկել դերեզմանի մոտ գերեզմանօրհներքի, որովհետև վախե-
ցել է մռայլ երազից: Կատարվում է «ճանաչելու» տեսարան: Օտա-
րականի մեջ էլեկտրան ճանաչում է իր եղբորը: Քրոջ հետ հանդի-
պումը և երգումը հոր գերեզմանի առաջ, հաղորդումը Կլիտեմես-
տրեի երազի մասին, այդ բոլորն ամրապնդում են Օրեստեսի վրձ-
նականությունը: Պալատ թափանցելով իբրև օտարական, որ եկել
է Օրեստեսի մահը հաղորդելու, նա առաջուց սպանում է էգիսթո-
սին, և այնուհետև Կլիտեմեստրեին: Ապոլոնի կամքը կատարված
է. բայց մորն սպանելուց հետո Օրեստեսին համակում է խելագա-
րությունը և նա փախչում է, հետապնդվելով էրինիաների կողմից
(վրիժառուության աստվածուհիների):

Եզրափակիչ ողբերգությունը՝ «էվմենիսները» պատկերում է
աստվածների պայքարն Օրեստեսի շուրջը: Էրինիաները՝ «հին
աստվածուհիները» այստեղ բախվում են «կրտսեր աստվածների»՝
Աթենասի և Ապոլոնի հետ: Ինչպես արդեն ասվել է, էսքիլոսը
ժխտում է ուռասպելի դեմֆիական վարիանտը. ըստ որի Ապոլոնը
«քաղություն» է տալիս Օրեստեսին և դրանով փրկում է նրան: Էս-
քիլոսի համար Ապոլոնի պաշտպանությունը բավական չէ: Ողբեր-
գության առաջին մասը պատկերում է էրինիաներին, որոնք սպառ-
նում են Օրեստեսին հենց Դեմֆիսի սրբալայրում: Այնուհետև գոր-
ծողությունը փոխադրվում է Աթենք: Երկու կողմերն էլ դիմում են
Աթենաս աստվածուհուն: Բայց այն ժամանակ, երբ էրինիաները,
որոնք մարմնավորում էին արյան վրիժառուության տոհմային սկզբ-
քունքը, պահանջում են անպայմանորեն սպանության համար վրի-
ժառու լինել առանց գործի որևէ քննության, Աթենասը՝ դեմոկրա-
տիկ պետականություն հովանավորողը, հարց է առաջ քաշում
սպանության մոտիվների մասին և անհրաժեշտ է համարում դա-
տական քննությունը: Նա երգվյալների դատարան է հաստատում,
որի կազմի մեջ մտնում են Աթենքի լավագույն քաղաքացիները. և
ինքն էլ նախագահում է այդ դատարանին: Էրինիաները մեղադ-
րում են Օրեստեսին, Ապոլոնը հանդես է գալիս իբրև պաշտպան:
Դատական վեճը էսքիլոսը ներկայացնում է որպես պայքար հայ-
րական և մայրական իրավունքների սկզբունքների միջև: Վեճի այդ

ընույթի վրա առաջին անգամ ուշադրություն է դարձրել Բախտֆեննէ-
 իր հայտնի «Մայրական իրավունք» գրքում (1861), և էնգելսը հա-
 մարում է, որ «Օրենստական»-ի «այդ նոր, բայց միանգամայն ճիշտ
 մեկնաբանությունն իրենից ներկայացնում է Բախտֆեննի ամբողջ
 գրքի հոյակապ և լավագույն տեղերից մեկը»*: Իսկապես, ինչպես
 մատնանշում է էնգելսը, «վեճի ամբողջ առարկան ձևակերպվում է
 Օրենստեսի և էրինիանների միջև կատարվող վիճաբանություննե-
 րում: Օրենստեսը վկայակոչում է այն, որ Կլիտեմեստրեն կատա-
 րել է կրկնակի շաբազործություն, սպանելով իր ամուսնուն և դրա
 հետ միասին նրա հորը: Այդ ինչը էրինիանները հետապնդում են
 իրեն, և ոչ թե նրան՝ ամբողջ մեղավորին: Պատասխանն ապշեցու-
 ցիչ է՝ «ամուսնու հետ, որին նա սպանել է, ինքը արեւակից տոհ-
 մակցության մեջ չի եղել»: Սպանությունը մի մարդու, որը սքեռա-
 կից տոհմակցության մեջ չի գտնվում, նույնիսկ երբ նա սպանող
 կնոջ ամուսինն է, կարող է քաղվել, այդ էրինիաններին որևէ շա-
 փով չի վերաբերվում. նրանց գործն է հետապնդել միայն արեւա-
 կից ազգականների միջև եղած սպանությունները, և այստեղ, ըստ
 մայրական իրավունքի, ամենածանրը և ոչնչով չքաղվողը մոր
 սպանությունն է»**:

Ապոլոնն առարկելով էրինիաններին, ընդգծում է տոհմակցու-
 թյան նշանակությունը հայրական գծով և ամուսնական կապերի
 սրբությունը: Դատավորների ձայնը բաժանվում է հավասար մասե-
 րի, ընդ որում Աթենասն իր ձայնը տալիս է հօգուտ Օրենստեսի
 արդարացման: Օրենստեսն, այսպիսով, արդարացած է: Աթենասն
 իր հաստատած դատական կոլեգիային («Արեոպագոսը») դարձնում
 է թափած արյան մասին գործերի մշտական դատարան, իսկ ի
 պատիվ էրինիանների Աթենքում հիմնում է պաշտամունք, և մայ-
 րական իրավունքի հին աստվածուհիները այսուհետև պաշտվելու
 են «էվմենիս», «բարեհաճության աստվածուհիների», պաղարերու-
 թյուն տվողների անունով: «Հայրական իրավունքը հաղթեց մայրա-
 կանին, «կրտսեր սերնդի աստվածները», ինչպես նրանց անվանում
 են էրինիաններն իրենք, հաղթանակում են էրինիաններին, և վերջ ի
 վերջո վերջիններն էլ համաձայնվում են նոր դիրք գրավել իրերի
 նոր կարգին ծառայելու գործում»***: Բացի այդ, արեոպագոսի հաս-

* Фр. Энгельс, К истории первобытной семьи, Соч. т. XVI, т. II, стр. 120, 1936:

** Там же, стр. 119—120.

*** Там же, стр. 120.

ստատումով վերացվում է արյան վրիժառույթները, և դրան վերջ է տալիս ոչ թե կրոնադան քաղվածությունը, որը պահանջում էր Դեյվիսի կրոնը, այլ դատարանի կազմակերպումը: Ինչպես էսքիլոսի և մյուս երկերում, պատմականորեն առաջադիմական սկզբունքը հաղթում է, և ողբերգությունը, իսկ դրա հետ և ամբողջ տրիլոգիան, վերջանում է Աթենքի փառաբանությամբ և ցնծության աղա-դակներով: «Պրոթեոս» սատիրների դրաման Մենելայոսի արկած-ների մասին նրա թափառումների ժամանակ չի պահպանվել:

Դրամատիկական շարժումով և վառ կերպարներով հագեցած «Օրեստական»-ը արտակարգ կերպով հարուստ է նաև գաղափարական բովանդակությամբ: Այդ տրիլոգիան հույժ կարևոր է էսքիլոսի աշխարհայացքը պարզաբանելու համար: Աթենական դեմոկրատիայի աճման դարաշրջանի պոետ էսքիլոսը համոզված է աշխարհակարգի իմաստավորված և բարի լինելու մեջ: «Ագամե-նոն»-ում երգեցիկ խմբի բերանով նա հակաճառում է այն պատկերացման դեմ, որ իբր թե երջանկությունն ու դժբախտությունը մերենայաբար հերթագայում են միմյանց (հմմ., օրինակ, Ֆրիսիլոքոսի հետ), և ազդարարում է արդարացի հատուցման օրենքի ան-շասան լինելը: Տառապանքը նրան թվում է աշխարհի արդարացի կառավարման գործիքներից մեկը՝ «իմացությունը ձեռք է բերվում տառապանքով»: «Օրեստական»-ում պարզությամբ արտահայտված են էսքիլոսի նաև քաղաքական հայացքները: Նա մեծարում է արեոպագոսը՝ հինավուրց արխատոկրատական այն հաստատությունը, որի ֆունկցիաների շուրջը այդ տարիներում ծավալվում էր քաղաքական պայքարը, և «իշխանության բացակայությունը» համարում է ոչ պակաս վտանգավոր, քան բռնապետությունը: Այսպիսով, էսքիլոսը պահպանողական դիրք է գրավում Պերիկլեսի խմբի կողմից անցկացվող դեմոկրատական ռեֆորմների հանդեպ: Բայց նրա պահպանողականությունն ուղղված է նույնպես աթենական դեմոկրատիայի նաև այն կողմերի դեմ, որոնք նրա աստուծոն են հանդիսանում: Փողի իշխանությունը, տմարդի վերաբերմունքն ստրուկների հանդեպ, նվաճողական պատերազմները, այս բոլորը անպայման դատապարտության են հանդիպում գեղարվեստագետի կողմից, որի խիստ աշխարհահայացքը հիմնված է դեպի մարդկային տառապանքն ունեցած խոր համակրանքի վրա:

Հումանիստ-գեղարվեստագետի այդ գծերն է՛լ ավելի պարզությամբ դրսևորվում են էսքիլոսի մի այլ հիասքանչ երկի՝ «Շղթայված Պրոմեթեոս» ողբերգության մեջ (բեմադրության ժամանակ:

անհայտ է): Հին, մեզ արդեն Հեսիոդոսից հայտնի առասպելները
աստվածների և մարդկանց սերունդների փոխարինվելու մասին,
ինչպես և Պրոմեթեոսի մասին, որը երկնքից կրակը հափշտակեց
մարդկանց համար, էսքիլոսը նոր մշակման է ենթարկում: Պրոմե-
թեոսը՝ մեկը տիտաններից, այսինքն աստվածների «ախոգ սերուն-
դի» ներկայացուցիչներից, մարդկության բարեկամն էր: Տիտաննե-
րի դեմ Ջևսի պայքարում Պրոմեթեոսը մասնակցություն է ցուցա-
բերում Ջևսի կողմից. բայց երբ Ջևսը, տիտանների հանդեպ հաղ-
թություն տանելուց հետո, մտադրվեց ոչնչացնել մարդկային տոհ-
մը և այն փոխարինել նոր սերնդով, Պրոմեթեոսը դրան ընդիմա-
ցավ: Նա մարդկանց համար բերեց աստվածային կրակը և նրանց
արթնացրեց դեպի գիտակցական կյանքը:

Մարդիկ առաջ

Նայում ու չէին տեսնում, լուր՝ էին
Ու չէին իմանում. ինչ որ հրագանքում
Կյանքը քարշ էին տալիս և չգիտեին փայտամշակում,
Զգիտեին տներ շինել աղյուսից,
Ստորերկրյա խոր անձավներում պատուպարված
Անարեգակ էին՝ մրջյունների նման.
Այն պահ չէին տարբերում տակավին,
Նշանը ձմեռվան և գարնան, ժամանակը ծաղիկների,
Ոչ էլ պտղաբեր ամռան.
Կատարում էին ամեն բան:

Գիրն ու հաշիվը, արհեստներն ու գիտությունը՝ այդ բոլորը
Պրոմեթեոսի պարգևներն են մարդկանց: Էսքիլոսն, այսպիսով,
հրաժարվում է անցյալի «ոսկեդարի» և այնուհետև նրան հաջոր-
դող մարդկային կյանքի վատթարանալու պատկերացումից: Նա
հակառակ տեսակետն է ընդունում, որը բաժանում էր հոնիական
առաջադիմական գիտությունը, մարդկային կյանքը ոչ թե վատթա-
րանում, այլ կատարելագործվում է, վեր բարձրանալով գազանա-
նման վիճակից դեպի բանականը: Բանականության բարիքների
դիցաբանական շնորհողը, մարդուն կուլտուրական կյանքի դուրս
բերողը, ըստ էսքիլոսի, հենց Պրոմեթեոսն է: Մարդկանց համար
արած ծառայության դիմաց նա դատապարտված է տանջանքների:
Պղբերգության նախերգանքը պատկերում է, թե ինչպես դարբին-
աստված Հեփեստոսը, Ջևսի հրամանով, Պրոմեթեոսին շղթայա-
կապում է ժայռին: Հեփեստոսին այդ ժամանակ ուղեկցում են եր-
կու ալլաբանական դեմքեր՝ Իշխանությունը և Բանությունը: Ջևսը

Պրոմեթեոսին հակադրում է միայն կոպիտ ուժը: Ամբողջ բնությունը կարեկցում է Պրոմեթեոսին: Զևսը, բորբոքված Պրոմեթեոսի անհողորդությունից, փոթորիկ է ուղարկում և Պրոմեթեոսը ժայռի հետ տարտարոսն է գլորվում, Օվկեանիդների (Օվկիանոսի աղջիկների) ծովահարսերի խումբը պատրաստ է բաժանել նրա ճակատագիրը: Աստվածների նոր տիրակալին «Ծղթալված Պրոմեթեոսում» հատկացված են հունական «տիրանի» դերը. նա անշնորհակալ, անողորմ և վրիժառու է: Զևսի անողորմությունը առավել ևս ընդգծվում է մի էպիգոդում, ուր դուրս է բերված նրա մի այլ զոհ՝ խելացնոր Իո-ն, Զևսի սիրածը, որին խնայի զայրույթով հետապնդում է Հերան: Մի շարք փայլուն պատկերներում էսքիլոնը նկարագրում է Զևսի առջև հնազանդված աստվածների ստորություններն ու հաճույակատարությունները և Պրոմեթեոսի ազատասիրությունը. նա իր շարշարանքները գերադասում է Զևսին ստրկաբար ծառայելուց, շնայած բոլոր հորդորումներն ու սպառնալիքները:

Դու լավ իմացիր, ոչ ես չեմ փոխարինի,
Վշտերն իմ անհուն՝ ստրկորեն ծառայելուն:

Մարքսը, մեջբերելով այդ խոսքերը իր դեկտորական դիսերտացիայի առաջաբանում, նկատում է՝ «Պրոմեթեոսը փիլիսոփայական օրացույցում ամենաազնիվ սուրբն ու նահատակն է»*: Պրոմեթեոսի՝ այդ մարդասերի և աստվածների բռնակալության դեմ պայքարողի՝ կերպարը մարմնացումն է բանականության, որը հաղթահարում է բնության՝ մարդկանց վրա ունեցած իշխանությունը. Պրոմեթեոսի կերպարը մարդկության ազատագրության սիմվոլը դարձավ: Ըստ Մարքսի խոսքերի, «Պրոմեթեոսի խոստովանությունը՝ «Ճշմարիտն ասած, ես ասում եմ բոլոր աստվածներին», իրեն [այսինքն փիլիսոփայության] սեփական խոստովանությունն է, նրա սեփական ասույթն է, որն ուղղված է բոլոր երկնային ու երկրային աստվածների դեմ»*: Պրոմեթեոսի մասին առասպելը բազմիցս մշակվել է նոր ժամանակների մեծագույն պոետների կողմից: Երիտասարդ Գյոթեի խռովահույզ «Պրոմեթեոսը» և Բայրոնի («Պրոմեթեոս») ու Շելլիի («Ազատագրված Պրոմեթեոս» դրաման) ուղղույթին օպտիմիզմով համակված երկերը՝ նոր դրականության մեջ Պրոմեթեոսի կերպարի նկատմամբ տաժած հետաքրքրության ամենակառկառուն հուշարձաններն են:

* К. Маркс и Фр. Энгельс. Собр. соч. т. I, 1938, стр. 12.

* * Там же.

Հասկանալի է, որ խորապես կրոնական էսքիլոսը, վաղ ստոր-
հատիրական հասարակության պայմաններում, չէր կարող լիովին
քացահայտել 'այն ուսուցիչին և աստվածամարտական պրոբլեմա-
տիկան, որը հենց ինքն էլ նշել էր «Շղթայված Պրոմեթեոսում»:
Առասպելի համաձայն, Հեբալլեսն ազատագրում է Պրոմեթեոսին,
և պատկերվում էր «Ազատագրվող Պրոմեթեոս» ողբերգության մեջ,
որը «Շղթայված Պրոմեթեոսի» շարունակությունն էր կազմում: «Ազա-
տագրվող Պրոմեթեոսից» միայն մանր ֆրագմենտներ են պահպան-
վել, որոնք թույլ չեն տալիս պարզելու, թե ինչի մեջ էր տեսնում
հեղինակը Պրոմեթեոսի և Զևսի միջև կոնֆլիկտի լուծումը: Կասկա-
ծից վեր է, սակայն, այն, որ էսքիլոսի ըմբռնմամբ, այսպես թե
այնպես, քաղաքակրթությունը պետք է հաղթանակ տաներ բարբա-
րոսության հանդեպ: Էսքիլոսի երկերի անտիկ ցուցակում կա նաև
«Կրակատար Պրոմեթեոս» դրաման: Շատ հնարավոր է, որ դա
եղած լինի սկզբնական կամ հզորավակիչ մասը մի կապակցված
տրիլոգիայի, որի մեջ մտնում էին «Շղթայված» և «Ազատագրվող
Պրոմեթեոս» պիեսները, բայց այդ մասին ճշգրիտ տեղեկություն
ներ չկան:

Պահպանված ողբերգությունները թույլ են տալիս էսքիլոսի
ստեղծագործության մեջ նշել երեք էտապ, որոնք դրա հետ միա-
պին ողբերգության իբրև դրամատիկական ժանրի դոկացման է-
տապներն են հանդիսանում: Վաղագույն պիեսների համար («Խըն-
դարակուհիներ», «Պարսիկներ», բնորոշ են երգեցիկ խմբի պար-
տիաների գերակշռությունը, երկրորդ դերասանի սակավ օգտագոր-
ծումը և դիալոգի թույլ զարգացումը, կերպարների վերացականու-
թյունը: Միջին շրջանին վերաբերվում են այնպիսի երկեր, ինչպի-
սին են՝ «Յոթը՝ Թեբեի դեմ» և «Շղթայված Պրոմեթեոսը»: Այստեղ
հանդես է գալիս հերոսի կենտրոնական կերպարը, որը բնութա-
գրված է մի քանի հիմնական գծերով. մեծ զարգացում է ստանում
դիալոգը, ստեղծվում են նախերգանքներ. ավելի ցայտուն են դառ-
նում և էպիզոդիկ դեմքերի կերպարները («Պրոմեթեոս»): Ներքոք
էտապը ներկայացված է «Օրեստական»-ով, նրա ավելի բարդ կոմ-
պոզիցիայով, զբաժանող մի աճով, բազմաթիվ երկրորդական
կերպարներով և երեք դերասանի օգտագործությամբ:

Անխախտորեն նկարագրելով առաջադիմական սկզբունքների
հաղթանակը բարոյականության, իրավունքի և պետական կառուց-
վածքի մեջ, էսքիլոսն արտացոլում էր իր ժամանակի հիմնական
պատմական տենդենցները: Նրա ողբերգություններում պատկեր-

«Լուսմ էին քաղաքական և բարոյական սխտեմների պայքարն ու փոփոխումը. նրա պերսոնաժները բարոյական և նույնիսկ տէնզերական ուժերի ներկայացուցիչներն են: Անհատի ճակատագիրն ու տառապանքները էսքիլոսին հետաքրքրում են լոկ իբրև օղակ խոշոր պատմական շղթայի, ամբողջ տոհմի կամ պետության ճակատագրի, որը նա ամենից հաճախ ծավալում է կապակցված տրիլոգիայում և հանգում է կենսահաստատուն, լավատես վերջավորության: Առանձին անհատի վարքի մեջ էսքիլոսը որոնում է վերանհատական ուժերի գործողություններ. իր կրոնա-դիցաբանական աշխարհայացքի պլանում այդ ուժերը նա երևակայում է իբրև աստվածային: Պոետը երբեք չի ձգտում խորամուխ անհատական բնութագրության: Հերոսների կենտրոնական կերպարները, որոնք երևան են դալիս նրա երկերում, բարդ չեն, բայց դրա փոխարեն աչքի են ընկնում իրենց հղորդվածք: Բարդ չէ պիեսների և դրամատիկական կառուցվածքը: Ողբերգությունը համակենտրոնանում է մեկ իրադրության, մեկ դեպքի շուրջը, որը պետք է ցնցի հանդիսատեսին: Էսքիլոսի ձեռքից շատերը նրա մահվանից հետո շատ շուտով արդեն արխաիկ և սակավ դրամատիկական էին թվում, այդ թվին են պատկանում, օրինակ, համբ վիշտը, գործող անձանց երկարատև լուսթյունը: Այսպես, Պրոմեթեոսը լուսմ է, երբ նրան դամում են, երկար ժամանակ լուս է մնում և Կասանդրեն «Յգամեմնոնում», չնայած նրան ուղղված խոսքերին. իբրև ամենից վառ օրինակ անտիկ 'աղբյուրները բերում են «Նիոբե» ողբերգությունը, որի հերոսուհին գործողության նշանակալի մասի ընթացքում անշարժ ու լուս մնում էր իր զավակների գերեզմանի վրա: Դրամատիկ դիալոգը վարելու արվեստը էսքիլոսի մոտ տակավին գոյացման պրոցեսում էր, զարգանալով դրամայից դրամա, և լիրիզմը մնում է գեղարվեստական ներգործման կարևորագույն միջոցներից մեկը: Խումբը, որը գերակշռում էր «Խնդրադիուհիների» և «Պարսիկների» մեջ, մեծ դեր է խաղում և ավելի ուշ շրջանի ողբերգություններում, իբրև տրամադրության կրող («Ագամեմնոն», «Խեոֆորներ»), իսկ հրեման էլ իբրև գործող անձ («Էվմենիստես»): Էսքիլոսի ողբերգության հուզական ուժը պաշտպանվում է և նրա լեզվի պաթոսով. նրա լեզուն հարուստ էր օրիգինալ և համարձակ պատկերներով: Պատկերվող կոնֆլիկտների վիթխարիության համապատասխան, էսքիլոսի ոճին հատուկ են սրող հանդիսավորություն և վսեմություն, մտնավանդ լիրիկական մասերում:

Էսքիլոսի հանդիսավոր «գիֆիրամբական» ոճը և նրա պիես-

ների սակավ դինամիկ լինելը հետագայի պոետների երկերի համեմատությամբ արդեն V դ. վերջին որոշ շափով արխաիկ էին թվում: Ուշ անտիկ հասարակությունն էսքիլոսին ավելի սակավ է հիմում, քան Սոփոկլեսին և էվրիպիդեսին: Էսքիլոսին ավելի քիչ էին կարդում և նրանից ավելի քիչ էին մեջբերումներ անում: Նույնը տեղի ունեւր XVI—XVIII դ. դ.: Համաշխարհային գրականության վրա էսքիլոսի ներգործությունը ավելի մեծ աստիճանով շեղակի էր, էսքիլոսի անտիկ հաջորդների միջոցով միջնորդաբար, քան թե անմիջականորեն: Էսքիլոսի ստեղծած կերպարներից ամենից շատ նշանակություն ունեւր Պրոմեթեոսը, բայց բոլոր հեղինակները չէին, որ դիմում էին էսքիլոսին, երբ մշակում էին Պրոմեթեոսի մասին առասպելը: Էսքիլոսի ողբերգությունների հզորությունն ու մեծությունը արժանի դնահատումն ստացան միայն XVIII դ. վերջերից: Սակայն, բուրժուական հետազոտողները մինչև այժմ էլ խեղաթյուրում են ողբերգության հիմնադրի կերպարը, ընդգծելով նրա ստեղծագործության բացառապես պահպանողական, կրոնա-դիցաբանական, կողմը և անտեսելով այդ ստեղծագործության խորապես առաջադիմական էությունը:

4. Սոփոկլես

V դ. Աթենքի ողբերգական էվրիտրոդ մեծ պոետը Սոփոկլեսն էր (ծնվել է մոտավորապես 496 թ., վախճանվել՝ 406 թ.):

Միջին տեղը, որ գրավում էր Սոփոկլեսն աստիկական ողբերգուների եռաստղի մեջ, նշված է մի հինավուրց պատմվածքում, որը համադրում է երեք պոետներին, նրանց կենսագրությունները Սալամինի ճակատամարտի հետ (480 թ.) հարաբերակցելու ճանապարհով. քառասունհինգամյա էսքիլոսը անձնապես մասնակցում էր պարսիկների դեմ վճռական մարտին, որն ամրապնդեց Աթենքի ծովային հզորությունը, Սոփոկլեսը տղաների երգեցիկ խմբում տոնում էր այդ հաղթությունը, իսկ էվրիպիդեսն այդ թվին ծնվեց: Տարիքային այդ հարաբերակցությունն արտացոլում է դարաշրջանների հարաբերակցությունը: Եթե էսքիլոսը աթենական դեմոկրատիայի ծնունդ առնելու ժամանակի պոետն էր, ապա էվրիպիդեսը նրա ճգնաժամի պոետն էր, իսկ Սոփոկլեսը, թևակոծելով ավելի ապրեց իր կրտսեր ժամանակակից էվրիպիդեսից և ստեղծագործում էր մինչև իր երկարատև կյանքի վերջը, այնուամենայնիվ իր իդեոլոգիական և գրական ուղղության ընթացքով շարու-

նակում էր մնալ Աթենքի ծաղկման, «Պերիկլեսի դարի» պոետ:

Սոֆոկլեսի հայրենիքն Աթենքի արվարձան Կոլոնն էր, որին պոետը հռչակ է տվել իր մահվանից առաջ գրած «էդիպը Կոլոնում» ողբերգության մեջ: Իր ծագումով Սոֆոկլեսը պատկանում էր ունեվոր շրջաններին (նրա հայրը զինագործական արհեստանոցի տեր էր): Նա ստացել է տրագիցիոն մարմնամարզական և երաժշտական կրթություն և, ըստ անտիկ վկայությունների, մի քանի անգամ հաղթանակ է տարել այդ երկու արվեստների մրցության ժամանակ: Նրա ստացարգ ժամանակ մոտ էր ռեակցիոն հոգևորական արիստոկրատիայի խմբավորման առաջնորդ Կոմոնոսին, հետագայում Սոֆոկլեսը հարեց Պերիկլեսին, բայց մինչև կյանքի վերջը կառչած մնաց չափավոր դեմոկրատական հայացքներին: Նրա ծերությունը համընկավ Պելոպոնեսյան պատերազմին, այն ժամանակաշրջանին, երբ ստրկատիրության զարգացումն արդեն մաշում էր պոլիսի հիմքերը: Այն հասարակությունը, որի պոետն էր Սոֆոկլեսը, թևակոխել էր իր ճգնաժամի ստադիան: Սակայն պոետը մնում էր կյանքի տրագիցիոն կարգերի կողմնակից և բացասաբար էր վերաբերվում քաղաքական և գաղափարական նոր հոսանքներին: Նա նույնիսկ մասնակցություն ունեցավ 411 թվի հակադեմոկրատական հեղաշրջմանը, որը կատարվեց հին պետական ձևը վերականգնելու լողունդի տակ: Թեպետ Սոֆոկլեսը ժողովրդի կողմից բաղմիցս ընտրվում էր պետական պաշտոնների, այնուամենայնիվ, քաղաքական հարցերը նա վատ էր հասկանում և, ըստ ժամանակակից ողբերգական պոետ Հոնես Քիոսացու վկայության, այդ առումով ավելի բարձր չէր «միջին» ազնիվ «աթենացու» մակարդակից: Սոփիստական ազատամտությունը գրեթե չշոշափեց Սոֆոկլեսին. նա հավատում էր ոչ միայն երազներին (այդ հավատը բաժանում էին այն ժամանակվա և ավելի արմատական մտածողներ), այլև պատգամախոսություններին և հրաշքով ապաքինվելուն, նույնիսկ կրոնա-բժշկական պաշտամունքներից մեկի քուրմն էր: Դեպի պոլիսային կրոնն ու բարոյականությունն ունեցած հարգանքը և դրա հետ միասին մարդու և նրա ուժի վերաբերյալ հավատը՝ Սոֆոկլեսի աշխարհայացքի հիմնական գծերն են:

Ծաղկման շրջանի աթենական դեմոկրատիայի իդեոլոգիայի ամենալավ արտահայտիչներից մեկն է նա: Պոետն իր ժամանակակիցների շիրեղին էր. մահվանից հետո նա «հերոսների» կարգը դասվեց, և նրա գերեզմանի վրա ամեն տարի զոհեր էին մատուցում:

Ողբերգության մրցակցություններին Սոֆոկլեսի առաջին հաղթանակը վերաբերվում է 468 թվին, վերջին ողբերգությունը՝ «Էդիպը Կոլոնում» գրվել է արդեն մահվանից քիչ առաջ և բեմադրվել է մահվանից հետո: Իր ստեղծագործության վախճան տարվա ընթացքում, համաձայն անտիկ հաղորդումների, Սոֆոկլեսը գրել է 123 պիես, այդպիսով ելույթ ունենալով տետրալոգիայով (երեք ողբերգություն և մեկ սատիրների դրամա) միջին հաշվով երկու տարին մեկ անգամ: Նրա երկերը բացառիկ հաջողությամբ էին ռեպրիզիվում: մրցումներին 24 անգամ նա մրցանակ է ստացել և ոչ մի անգամ վերջին տեղը չի գրավել: Մեզ հասել են միայն յոթ լիակատար ողբերգություն, 1912 թվին դրան միացավ սատիրների դրամայի՝ «Հեմախուլզներ»-ի՝ մի մեծ հատված, այդ դրամայի սյուժեն կազմում է հոմերոսյան հիմքը Հեմեսին:

Սոֆոկլեսն ավարտեց ողբերգությունը լիրիկական կանտատայից դրամա դարձնելու էսքիլոսի սկսած գործը: Ողբերգության ծանրության կենտրոնը վերջնականապես անցավ մարդկանց, նրանց որոշումները, արարածները, պայքարը նկարագրելուն: Այն ժամանակ, երբ էսքիլոսը ջանում էր մարդկային վարքի մեջ դրսևվորել բարձրագույն ուժերի գործողություն, և մարդը նրա համար հաճախ ասպարեզ էր աստվածների բախման համար (օրինակ Օրեստեսը «Էլմենիդներում»), Սոֆոկլեսի հերոսները մեծ մասամբ գործում են միանգամայն ինքնուրույնորեն և մյուս մարդկանց վերաբերմամբ իրենք են որոշում իրենց վարքը: Սոֆոկլեսը հազվադեպ է աստվածներին բեմ դուրս բերում, «ժառանգական նգովքն» արդեն այն դերը չի խաղում, որը վերագրում էր դրան էսքիլոսը:

Սոֆոկլեսին հուզող պրոբլեմները կապված են ոչ թե տոհմի, այլ անհատի ճակատագրի հետ: Իդեոլոգիական դրույթի մեջ առաջացած այդ փոփոխությունը Սոֆոկլեսին հանգեցրեց սյուժեորեն կապակցված տրիլոգիայի սկզբունքից հրաժարվելուն, իսկ էսքիլոսի մոտ տիրապետողը տրիլոգիան էր: Ելույթ ունենալով երեք ողբերգությամբ, նա դրանցից յուրաքանչյուրը դարձնում է ինքնուրույն գեղարվեստական ամբողջություն, որն իր մեջ պարունակում է իր ամբողջ պրոբլեմատիկան:

Սոֆոկլեսի մի այլ դրամատիկական նշանակալի նորմուդությունը երրորդ դերասանին հանդես բերելն է: Միաժամանակ երեք դերասանի մասնակցությամբ տեսարանները հնարավորություն տվին բաղմազան դարձնել գործողությունը, մտցնելով երկ-

գորդական անձինք և ոչ միայն հակադրել անմիջական հակառակորդներին, այլև միևնույն կոնֆլիկտում ցուցադրել տարբեր վարքագծեր: Սոֆոկլեսի նորմոմոթյունն ընկալեց էսքիլոսը և օգտագործեց «Օրեստականում»: Իր հետագա զարգացման ընթացքում առարկական ողբերգությունն արդեն դուրս չի գալիս երեք դերասանի շրջանակից, այնպես որ Սոֆոկլեսի հաղորդած ձևն այդ առնչությամբ վերջնականը դարձավ:

Սոֆոկլեսի դրամատուրգիայի բնորոշ նմուշ կարող է ծառայել նրա «Անտիգոնեն» ողբերգությունը (մոտավորապես 442 թ.): «Անտիգոնեն»-ի սյուժեն վերաբերվում է Թեբեական ցիկլին և «Յոթը՝ Թեբեի դեմ», էթեոկլոսի և Պոլինիկեսի մասին անթի հանձնարարական շարունակությունն էր կազմում: Երկու եղբայրների սպանվելուց հետո Թեբեի կառավարող Քրեոնը համապատասխան մեծարանքով թաղեց էթեոկլոսին, իսկ Թեբեի դեմ պատերազմի եկող Պոլինիկեսի մարմինն արգելեց հողին հանձնել, սպառնալով մահվան ենթարկել հրամանից դուրս եկողին: Սպանվածների քույր Անտիգոնեն դրժեց արգելքը և թաղեց Պոլինիկեսին: Այդ սյուժեն Սոֆոկլեսը մշակեց մարդկային օրենքների և կրոնի ու բարոյականության «չգրված օրենքների» միջև կոնֆլիկտի տեսանկյունով: Հարցն ակտուալ էր: Պոլիսային տրագիցիաների պաշտպանները «չգրված օրենքները» համարում էին «աստվածադիր» և ի հակադրություն մարդկային փոփոխական օրենքների՝ անխախտ էին համարում: Կրոնական հարցերում աթենական պահպանողական դեմոկրատիան նույնպես պահանջում էր հարգել «չգրված օրենքները»: «Մենք առանձնապես ունկնդրում ենք այս օրենքները, — ասվում է Պերիկլեսի ճառում Թուկիդիդեսի մոտ, — որոնք գոյություն ունեն հօգուտ գրվածքների և որոնք լինելով չգրված, համընդունված խաչատառակության են ենթարկվում դրանք դրժելու համար»:

Ողբերգության նախերգանքում Անտիգոնեն իր քույր Իսմենին հաղորդում է Քրեոնի արգելքի և եղբորը թաղելու իր մտադրության մասին, չնայած Քրեոնի արգելքին: Մովորաբար Սոֆոկլեսի դրամաները կառուցվում են այնպես, որ հերոսը հենց առաջին տեսարաններում հանդես է գալիս հաստատ մձոռվ, գործողության ծրագրով, որը սրտում է պիեսի հետագա ընթացքը: Այդ էքսպոզիցիոն նպատակին ծառայում են նախերգանքները: «Անտիգոնեն»-ի նախերգանքը պարունակում է մի այլ գիծ ևս, որին հաճախ է դիմում Սոֆոկլեսը. — խիստ և մեզմ բնավորությունների հակադրումը միմյանց. անհողողող Անտիգոնենին հակադրում է երկշուտ Իսմենին,

որը համակրում է քրոջը, բայց տատանվում է գործակցել նրան։ Անտիգոնեն իր ծրագիրն ի կատար է ածում. նա Պոլինիկեսի մարմինը ծածկում է հողի բարակ շերտով, այսինքն սիմվոլիկ թաղում է կատարում, որը ըստ հունական պատկերացումների բավական էր մեռածի հոգին հանգստացնելու համար։ Քրեոնը հաղիվ էր վերջացրել իր կառավարման ծրագրի հաղորդումը թերեական ավագների խմբի առաջ, երբ նա իմացավ, որ իր հրամանը խախտելված է։ Քրեոնը դրանում տեսնում էր իր իշխանությունից դժգոհ քաղաքացիների նենգարարությունը, բայց հենց հաջորդ տեսարանում բերում են Անտիգոնեին, որին բռնել էին նրա երկրորդ անգամ Պոլինիկեսի դիակին այցելելու ժամանակ։ Անտիգոնեն հաստատակամորեն պաշտպանում է իր գործողության իրավացիությունը, վկայակոչելով արքան պարտականությունը և աստվածային օրենքների անսասանությունը։ Անտիգոնեի ակտիվ հերոսականությունը, նրա ուղղամտությունը և ճշմարտասիրությունը նրբբերանգլած են Իսմենեի պասսիվ հերոսականությամբ. Իսմենեն պատրաստ է իրեն դավակից համարել և բաժանել քրոջ ճակատագիրը։ Քրեոնի որդի և Անտիգոնեի փեսացու Հեմոնեսն իզուր է մատնանշում հորը, որ Թեբեի ժողովրդի բարոյական համակրանքը Անտիգոնեի կողմն է։ (Քրեոնը Անտիգոնեին մահվան է դատապարտում քարե դամբարանում)՝ վերջին անգամ Անտիգոնեն հանդիսատեսների առաջից անցնում է, երբ պահակը նրան դեպի մահապատժի վայրն է տանում, նա ինքն իր վրա մահվան ողբ է կատարում, բայց համոզված է մնում, որ բարեպաշտություն է արել։ Այդ ողբերգության զարգացման բարձրագույն կետն է, այնուհետև տեղի է ունենում բեկում։

(Կույր գուշակ Տերեսիոսը հաղորդում է Քրեոնին, որ նրա վարժունքը զայրացրել է աստվածներին և նախագուշակում է նրան սոսկալի աղետներ։ Քրեոնի դիմադրությունը կոտրված է. նա ուղեվորվում է Պոլինիկեսին թաղելու, իսկ այնուհետև Անտիգոնեին ազատելու։ Սակայն ուշ է։ Խմբին և Քրեոնի կնոջը՝ էվրիդիկեին՝ բամբերի հաղորդումից մենք իմանում ենք, որ Անտիգոնեն դամբարանում կախվել է, իսկ Հեմոնեսը հոր աչքի առաջ իր հարսնացուի դիակի մոտ իրեն սրախողող է անում։ Իսկ երբ վշտահար Քրեոնը Հեմոնեսի դիակի հետ վերադառնում է, նա լուր է ստանում մի նոր դժբախտության մասին՝ էվրիդիկեն վերջ է դնում իր կյանքին, անիծելով ամուսնուն իբրև որդեապանի՝ Երգեցիկ խումբը եզրափակում է ողբերգությունը մի կարճ սենտենցով այն մա-

աին, որ աստվածներն անպատվութիւնն անպատիժ չեն թողնում:

Աստվածային արդարութեան, այսպիսով, հաղթանակում է, բայց հաղթանակում է՝ դրամայի գործողութեան բնական ընթացքում, առանց աստվածային ուժերի որեւէ մասնակցութեան: «Անտիգոնէ»-ի հերոսները վառ կերպով արտահայտված անհատականութեամբ մարդիկ են, և նրանց վարմունքը ամբողջովին պայմանավորված է իրենց անձնական հատկութիւններով: Շատ հեշտ կէտեր է դիպի դատեր կործանումը ներկայացնել իբրև տոհմային նշանների իրագործում, բայց այդ տրագիկոն մոտիվի մասին Սոփոկլեսը հարկանցիորեն է միայն հիշատակում: (Սոփոկլեսի համար ողբերգութեան շարժիչ ուժեր են ծառայում մարդկային բնավորութիւնները) Սակայն սուրբկտիվ կարգի դրդապատճառները, ինչպես, օրինակ Հեմոնեսի սերը դեպի Անտիգոնէն, երկրորդական տեղ են դրւում: Սոփոկլեսը գլխավոր գործող անձանց բնութագրում է ցույց տալով նրանց վարքագիծը պոլիսային էթիկայի էական հարցի շուրջը կոնֆլիկտում: Անտիգոնէի և Իսմենիէի վերաբերմունքի մեջ դեպի քրոջ պարտականութեանը, այն բանում, թե քրեոնն ինչպես է հասկանում և կատարում կառավարողի իր պարտականութիւնները, գրեւորվում է այդ դեմքերից յուրաքանչյուրի անհատական բնավորութեանը:

«Անտիգոնէ»-ում երգեցիկ խումբը որեւէ չափով նշանակալի պեր չի խաղում, սակայն նրա երգերը չեն կտրվում գործողութեան ընթացքից և շատ թե քիչ ընդհուպ մոտենում են դրամայի սիմպոլացիային: Առանձնապէս ուշադրով է առաջին ստասիմը, որի մեջ փառաբանվում է մարդկային բանականութեան ուժն ու հնարամտութեանը. բանականութեան իրեն է ենթարկում բնութեանը և կազմակերպում է հասարակական կյանքը: Խումբը վերջացնում է հետեւյալ նախադգուշացումով՝ բանականութեան ուժը մարդուն գրավում է ինչպես դեպի բարին, այնպես էլ դեպի չարը, ուստի անհրաժեշտ է հետեւել արագիցիոն էթիկային: Խմբի այդ երգը, որն արտակարգորեն բնորոշ է Սոփոկլեսի ամբողջ աշխարհայացքի համար, կարծես թե ողբերգութեան մի տեսակ հեղինակային մեկնաբանութիւն է, որը պարզաբանում է «աստվածային» և մարդկային օրենքների բախման հարցի վերաբերյալ պոետի դիրքը:

(Ինչպես է լուծվում կոնֆլիկտը Անտիգոնէի և Քրեոնի միջև: Վարժիք կա, որ Սոփոկլեսը ցույց է տալիս երկու հակառակորդների դիրքերի սխալ լինելը, որ նրանցից յուրաքանչյուրն արդար գործ է պաշտպանում, բայց պաշտպանում է այն միակողմանի:

Այդ տեսակետից Քրեոնն իրավացի չէ, երբ պետութեան շահերը համար հրապարակում է մի որոշում, որը հակասում է «չգրված» օրենքին, բայց Անտիգոնեն էլ իրավացի չէ, երբ ինքնակամ խախտում է պետական օրենքը հանուն «չգրված» օրենքի։ Անտիգոնեի կործանումը և Քրեոնի դժբախտ ճակատագիրը հետևանք են նրանց միակողմանի վարքագծի՝ Այսպես էր ըմբռնում «Անտիգոնե»-ն Հեգելը։ Ողբերգության մյուս մեկնաբանության համաձայն, Մոֆոկլեան ամբողջովին Անտիգոնեի կողմն է կանգնած։ Հերոսուհին գիտակցորեն ընտրում է մի ճանապարհ, որը նրան կործանման է հասցնում, և պոետը հավանություն է տալիս այդ ընտրությանը, ցույց տալով, թե ինչպես Անտիգոնեի մահը դառնում է նրա հաղթանակը և առաջացնում է Քրեոնի պարտությունը՝ Այս վերջին մեկնաբանությունն ավելի է համապատասխանում Մոֆոկլեսի աշխարհայացքային դրույթներին։

Պատկերելով մարդու վեհությունը, նրա մտավոր և բարոյական ուժերի հարստությունը, Մոֆոկլեսը դրա հետ միասին նկարագրում է նրա տկարությունը, մարդկային հնարավորությունների սահմանափակությունը։ Այդ պրոբլեմն ամենայն պարզությամբ մշակված է «Էդիպ արքա» ողբերգության մեջ, որը բոլոր ժամանակներում, «Անտիգոնե»-ի հետ զուգընթաց, համարվել է Մոֆոկլեսի դրամատուրգիական վարպետության զուլուս գործոցը։ Էդիպի մասին առասպելն իր ժամանակին նյութ էր ծառայել Էսքիլոսի թեբեական տրիլոգիայի համար, որը կառուցված էր «տոհմային նգովքի» վրա։ Մոֆոկլեսն, իր սովորության համաձայն, հրաժարվեց ժառանգական մեղքից. նրա հետաքրքրության կենտրոնը Էդիպի անձնական ճակատագիրն է։

Այն խմբագրությամբ, որ տվեց առասպելին Մոֆոկլեսը, թեբեական Լալոս արքան, սարսափած նախադուշակումից, որը նրան մահ էր գուշակում իր որդու ձեռքով, հրամայեց նորածին որդու ոտքերը շամփրել և նրան դրել Կիթերոն լեռան վրա։ Մանկանը որդեգրեց Կորնթոսի Պոլիբոս արքան և անվանեց Էդիպ*։ Իր ծագման մասին Էդիպը ոչինչ չգիտեր, բայց երբ Կորնթոսացիներից մեկը հարբած վիճակում նրան Պոլիբոսի կեղծ որդի անվանեց, նա բացատրություն ստանալու համար դիմեց Դելֆիսի պատգամալուսին։ Պատգամալուսը որևէ ուղղակի պատասխան չտվեց, բայց հաղորդեց, որ Էդիպին վիճակված է հորն սպանել և մոր հետ

* «Էդիպ» — հունարեն նշանակում է «ուռած ոտքերով», «ուռուցքավոր»։

ամուսնանալ: Որպեսզի հնարավորութիւն չունենա այդ ոճրագործութիւնը կատարելու, էդիպը վճռում է Կորնթոս չվերադառնալ և բազմվորվում է Թեբէ: Ճանապարհին նա վեճի բռնվում իրեն հանդիպած մի անհայտ ծերունու հետ, որին և սպանում է: Այդ ծերուկը Լալոսն էր: Այնուհետև էդիպը փրկում է Թեբէն թեովոր հրեշ Սֆինքսից և իբրև պարգև քաղաքացիներից ստանում է Թեբէի գահը, որը թափուր էր մնացել Լալոսի մահվանից հետո, ամուսնանում է Լալոսի աչրի Յոկաստեի, աշխնքն սեփական մօր հետ, նրանից զավակներ ունեւ և շատ տարիների ընթացքում խաղաղությամբ կառավարում էր Թեբէն: (Այսպիսով, ըստ Գոֆոկլեսի, այն միջոցառումները, որոնք ձեռնարկում է էդիպը, որպեսզի խուսափի իրեն համար նախագուշակված ճակատագրից, իրականում հանգում են այդ ճակատագրի իրագործմանը միայն:)

Մարդկային խոսքի ու գործողութիւնի սուրեկտիվ դիտավորութիւն և դրանց օրեկտիվ իմաստի միջև եղած այդ հակասութիւնը համակում է Սոֆոկլեսի ամբողջ ողբերգութիւնը: (Նրա անմիջական թեման է ծառայում ոչ թէ հերոսի ոճրագործութիւնը, այլ նրա հետագա ինքնամեղացումը): Ողբերգութիւնի գեղարվեստական գործողութիւնը նշանակալի շարիով հիմնված է այն բանի վրա, որ իսկութիւնը, որն աստիճանաբար է բացվում էդիպի իրեն առաջ, նախօրոք արդեն հայտնի է առասպելին ծանոթ հունական հանդիսատեսին:

Ողբերգութիւնը բացվում է հանդիսավոր թափորով. Թեբէի պատանիներն ու ավագները աղբւսում են էդիպին, որը հռչակվել էր Սֆինքսին հաղթելով, երկրորդ անգամ փրկել քաղաքը՝ ազատել այն մոլեգնորեն տարածվող ժանտախտից: Բանից դուրս է դալիս, որ իմաստուն արքան ինքն արդեն իր աներորդի Քրեոնին Դելֆիս է ուղարկել հարցում անելու պատգամախոսին և վերադարձող Քրեոնը հաղորդում է պատասխանը՝ ժանտախտի պատճառը «պղծութիւնը», Լալոսին սպանողի Թեբեում լինելն է: Այդ մարդասպանը ոչ ոքի հայտնի չէ: Լալոսի շքախմբից կենդանի է մնացել միայն մի մարդ, որն իր ժամանակին լուր է տվել քաղաքացիներին, որ արքային և նրա ծառաներին սպանել են ավազակները: Էդիպը եռանդազին որոնում է անհայտ մարդասպանին և հնարավոր նգովքի է մատնում նրան:

Էդիպի ձեռնարկած հետաքննութիւնն սկզբում գնում է կեղծ ուղիով և նրան այդ կեղծ ճանապարհին է ուղղում բացելիքաց արտահայտած ճշմարտութիւնը: (Էդիպը դիմում է գուշակ Տիբեսիոսին, խնդրելով հայտնաբերել մարդասպանին:)

Տիբեսիոսն սկզբում

ցանկանում է խնայել արքային, բայց, գրգռվելով Էդիպի հանդիմանություններից և կասկածներից, զայրացած նրան մեղադրանք է նետում՝ «Դու ես մարդասպանը»: Հասկանալի է, որ Էդիպը վրդովվում է: Նա կարծում է, որ Քրեոնը մտածում է Տիրեսիոսի միջոցով Թեբեի արքան դառնալ և ձեռք է բերել կեղծ պատգամախոսություն: Քրեոնը հանգստություն բացարկում է մեղադրանքը, բայց հավատը դեպի գուշակը կասեցվում է:)

Յոկաստեն փորձում է հավատը կասեցնել նաև դեպի պատգամախոսությունները: Էդիպին հանգստացնելու նպատակով նա պատմում է, նրա կարծիքով չիրագործված, Լայոսին տրված պատգամախոսության մասին, բայց հենց այդ պատմածը տազնապ է ներարկում Էդիպի մեջ: Լայոսի մահվան բոլոր հանգամանքները հիշեցնում են նրա երբեմնի արկածը Դելֆիսից վերադարձի ճանապարհին. չի համընկնում միայն մեկ հանգամանք՝ Լայոսը ըստ ակնանատեսի խոսքերի, սպանվել է ոչ թե մեկ մարդու, այլ ամբողջ խմբի ձեռքով: Էդիպն ուղարկում է այդ վկայի հետևից:

Յոկաստենի հետ տեսարանը գործողության զարգացման բեկումն է: Սակայն Սոֆոկլեսը կատաստրոֆային նախադրում է որոշ հապաղում («ոետարդացի»), որը մի ակնթարթ հույս է ներշնչում ավելի բարեհաջող ելքի մասին: Կորնթոսից եկած բանբերը հաղորդում է Պոլիբոս արքայի մահվան մասին. Կորնթոսյիներն Էդիպին հրավիրում են հաջորդելու նրան: Էդիպը ցնծում է՝ հայրասպանության մասին նախադուշակումը չիրականացավ: Այնուամենայնիվ նրան շփոթության մեջ է դրում պատգամախոսության երկրորդ մասը, որն սպառնում է մոր հետ ամուսնությունը: Բանբերը ցանկանալով ցրել նրա երկյուղածությունը, Էդիպին բաց է անում, որ նա Պոլիբոսի և նրա կնոջ որդին չէ. բանբերը շատ տալիսներ սրանից առաջ Կիթոբենում Լայոսի հովիվներից մեկից ստացել և Պոլիբոսին է հանձնել ոտները շշած մանկանը՝ դա էլ Էդիպն էր: Էդիպի առաջ հարց է ծառանում, ո՞ւմ որդին է նա իրականում: Յոկաստեն, որի համար ամեն ինչ պարզ դարձավ, վշտահար ձիշով թողնում է բեմը:

Էդիպը շարունակում է իր հետաքննությունը: Լայոսի սպանության վկան դուրս է գալիս այն նույն հովիվը, որը մի ժամանակ Կորնթոսացուն էր տվել մանուկ Էդիպին, խղճալով նորածինին: Պարզվում է նույնպես, որ Լայոսի վրա հարձակված ավազակների ջոկատի մասին հաղորդումը կեղծ է եղել: Էդիպն իմանում է, որ ինքը Լայոսի որդին, իր հորն սպանողը և մոր ամուսինն է: Թեբեի

Քրեանի ազատարարի վերաբերմամբ խոր զգացմունքով լի երգով խումբը հանրագումարի է բերում էդիպի ճակատագիրը, խորհրդածելով մարդու երջանկության հաստատուն լինելու և ամենատես ժամանակի դատի մասին:

Ողբերգության եզրափակիչ մասում, Յոկաստեի ինքնասպանություն և էդիպի ինքնակուրացման մասին բանբերի հաղորդումից հետո, մի անգամ էլ է երևում էդիպը, նա նշովում է իր շարաքախտ կյանքը, պահանջում է, որ իրեն երկրից վտարեն և հրաժեշտ է տալիս իր աղջիկներին: Սակայն Քրեոնը, ժամանակավորապես որի ձեռքն է անցնում իշխանությունը, էդիպին պահում է, սպասելով պատգամախոսի կարգադրությանը: Հանդիսատեսի համար էդիպի հետագա ճակատագիրը մութ է մնում: Ըստ ողբերգության ընթացքի ավելի հետևողական կլինեն, եթե էդիպն անհապաղ արտաքսվեր երկրից, սակայն, հավանորեն, Սոփոկլեսը չէր ցանկանում բաժանվել դիցաբանական տրագիցիայից, որի համաձայն էդիպը իրեն կուրացնելուց հետո մնում է Թբեոնում:

«Էդիպ արքայի» բեմադրության ժամանակի մասին ճշգրիտ տեղեկություններ չկան: Սակայն, գոյություն ունի մի ենթադրություն, որ ողբերգության սկզբին նկարագրված ժանտախտը արտահայտություն է այն սոսկալի համաճարակի, որը տեղի ունեցավ Աթենքում Պելոպոնեսյան պատերազմի առաջին տարիներին: Էդիպին հասած կատաստրոֆայի պատկերացման մեջ տեսնում են այդ տարիներում տեղի ունեցած Պերիկլեսի անկման ակնարկումը: Եթե այդ ճիշտ է, ապա ողբերգությունը պետք է վերագրել մոտավորապես 429—425 թ. թ.:

Անտիկ դրամատուրգիայի ոչ մի երկ եվրոպական դրամատուրգիայի պատմության մեջ այնքան նշանակալի հետքեր չի թողել, որպիսին թողել է «Էդիպ արքան»: XVIII—XIX դ. դ. «նեոհումանիզմը» այդ համարում էր օրինակելի անտիկ ողբերգություն և դրան, որպես «ճակատագրի ողբերգության» հակադրում էր շեքսպիրյան «բնավորությունների ողբերգությանը»: Այդ կապակցությամբ տարածված կարծիք ստեղծվեց, որ «ճակատագրի» անտիկ ողբերգությունն ընդհանրապես «ճակատագրի ողբերգություն» է: Այդ մեծ չափազանցություն է. ատտիկական ողբերգության մեջ «ճակատագրի» պրոբլեմը համեմատաբար հազվադեպ է մշակվում: Բայց «Էդիպ արքայի» մեջ էլ, որ այդ պրոբլեմն անտառակույս շոշափված է, այն բոլորովին էլ առաջին պլանը չի քաշված: Սոփոկլեսն ընդգծում է ոչ այնքան օրհասի անխուսափելի լինելը, որքան եր-

ջանկության փոփոխական լինելը և մարդկային խմաստության անբավարարությունը:

Վա՛յ ձեզ, տոհմեր մահկանացու,

Որքա՛ն շնչին է իմ աչքերում

Մեծությունը ձեր կյանքի...

երգում է խումբը: Իսկ մարդկանց գիտակցական գործողությունները, որոնք կատարվում են որոշակի նպատակով, «Էդիպ արքայի» մեջ բերում են շրջապատի մտադրություններին տրամադորեն հակառակ արդյունքների: Մարդկային գիտելիքների սահմանափակությանը Սոփոկլեսը հակադրում է աստվածային ամենագիտությունը: Դեկլիական պատգամախոսության փառաբանումը, որն անցնում է ամբողջ ողբերգության միջով, ուղղված է աճող ազատամտության դեմ: Այդ տենդենցի մասին վկայում է խմբերգի երկրորդ ստասիմը. խումբը վշտանում է հինավուրց բարեպաշտության և պատգամախոսության հանդեպ հավատք կորցնելու մասին:

Իր մահվանից առաջ դրած «Էդիպը Կոլոնում» երկի մեջ Սոփոկլեսը փորձեց մեղմացնել մարդկային հակառակորդի այն մոռյլ պատկերը, որը նկարագրված էր «Էդիպ արքայում»: «Էդիպ արքայում» խմաստությամբ և սխալգործություններով հռչակված մարդը, որն ընդհանուր համակրանք էր վայելում, հակառակ իր կամքի սոսկալի չարագործ և համաքաղաքացիների համար «պղծության» աղբյուր է դառնում: «Էդիպը Կոլոնում» հակառակն է պատկերում. կույր վտարանդին, որի անունից ցնցվում են բոլոր նրան հանդիպողները, մահանում է աստվածների ընտրյալի հիասքանչ մահով և լիության աղբյուր է հանդիմանում այն երկրի համար, ուր նա իր վերջին ապաստանն է գտնում: Հերոսի մեղավորության մասին հարցը, որը «Էդիպ արքայում» ուղղակի ձևով չի դրվում, այստեղ պարզորոշ ձևակերպված բացասական պատասխան է ստանում:

Սյուժեն հիմնված է Աթենքի արվարձան Կոլոնում, այսինքն Սոփոկլեսի հայրենիքում, Էդիպի մահվան մասին ավանդության վրա: Այդ կապակցությամբ գովաբանվում է աթենական պոլիսի և նրա առասպելական ներկայացուցիչ Քեսեսոս արքայի մարդասիրությունն ու արդարությունը, վտարանդուն ցույց տված հյուրասեր վերաբերմունքի համար: Վերադառնալով Էդիպի սյուժեին, Սոփոկլեսը բեմ է դուրս բերում իր նախկին թերեւական ողբերգությունների հերոսներին: Նորից վեր է հանվում Անտիգոնեի պայծառ կերպարը, այս անգամ նա կերտված է որպես սիրող դուստր, որպես իր հոր հավատարիմ ուղեկցուհի: Նրա կողքին ոչ նույնքան պայ-

ծառ, բայց նույնպես հորը նվիրված Իսմենեն, շորավուն և բռնութուններ գործադրելուն հակված Քրեոնը: Իննսունամյա ծերունի պոետի ողբերգությունն, ըստ իր լիրիկական ուժի, չի գիշում նրա նախկին երկերին: Հետաքրքրական են Կոլոնին ձոնված հոյակապ հիմնը և ծերության մասին երգեցիկ խմբի մտորումները:

«Էլեկտրա» ողբերգության մեջ մշակվում է էսքիլոսի «Խոնթորներ»-ի թեման՝ Կլիտեմեստրեի և Էգիսթոսի սպանությունն Օրեստեսի ձեռքով: Սոփոկլեսը շատ հեռու գնաց իր նախորդի կոնցեպցիայից: Այն ժամանակ, երբ էսքիլոսի տրիլոգիայում հայրական իրավունքը բախվում էր մայրական իրավունքի հետ, Սոփոկլեսն ամբողջովին կանգնած է հայրական իրավունքի հողի վրա, և Օրեստեսի արդարացի լինելը նրա մեջ կասկած չի հարուցում: Օրեստեսը գործում է առանց որևէ տատանման, որևէ խղճի խաչի չի զգում և էրինիսները նրան չեն հետապնդում: Նա Ապոլոնի հասարակ կամակատարն է, և գրամայի հետաքրքրությունը կենտրոնացած է ոչ թե նրա, այլ Էլեկտրայի ապրումների վրա: Էլեկտրան, որը էսքիլոսի համար երկրորդական դեմք էր, Սոփոկլեսի համար կենտրոնական դեմք է դառնում: Իր վեհության մեջ նա հիշեցնում է Անտիգոնին: Այդ մի հերոսուհի աղջիկ է, որը գիտակցորեն իրեն համար վիճակ է ընտրել՝ տառապանքը: Մի շարք տարիների ընթացքում Կլիտեմեստրեի և Էգիսթոսի տիրապետության դեմ բողոքի միայնակ կրողն է մնում նա, ամեն տեսակի ստորացումների ենթարկվելով իր անհողողողության պատճառով: Նա կյանքի բովանդակությունը՝ հոր սպանության համար ապագա փոխհատուցման և մի ժամանակ իր կողմից փրկված և ապահով տեղ ուղարկված Օրեստեսի վերադարձի մասին երազանքն է:

Ինչպես «Անտիգոնեում», Էլեկտրայի կերպարը ևս նրբերանգված է նրանով, որ նրան հակադրված է ավելի հեղահամբույր քույրը՝ Քրիտոթեմիսը: Սակայն Սոփոկլեսն իր հերոսուհուն նկարագրում է ոչ միայն մոռյլ գույներով. նրան տալիս է տառապանքներով մեղմացված նրբության գծեր: Ողբերգության ֆարսուան, էսքիլոսի համեմատությամբ, բարդացված է: Օրեստեսը նախերգանքում հանդիսատեսների առաջ բաց է անում իր պլանները, բայց իրար ճանաչելու տեսարանը հետ է մղված դեպի պիեսի վերջը և տրված է «ողբերգական հեղանջի» էֆեկտավոր գործադրությամբ: Էլեկտրան, մոլորության մեջ ընկնելով Օրեստեսի մահվան մասին կեղծ լուրի հետևանքով, և ներքնապես պատրաստ լինելով վրիժառուի դերում փոխարինել նրան, արտասվում է եղբոր կեղծ դիակի

աճյունակալի վրա, այնինչ այդ աճյունակալը նրան մեկնում է կենդանի Օրեստեսը: Սյուժեի իր կոնցեպցիային համապատասխան Սոֆոկլեսը Կլիտեմեստրեի կերպարը զրկել է այն ողբերգական վեհությունից, որը որոշ չափով հատուկ էր նրան ըստ էսքիլոսի, և ուժեղացրել է նրա բնավորության վանող գծերը:

409 Թվին բեմադրված «Փիլոկտեստոսը» հակադրություն է ծավալում նենգամիտ «Խմաստության» և ազնիվ ուղղամտության միջև: Առաջին սկզբունքի ներկայացուցիչը հունական դիցաբանության կլասիկ «խորամանկ» Ոդիսևսն է. երկրորդ սկզբունքը մարմնավորված է Աքիլեսի պատանի որդու՝ Նեոպտոլեմոսի մեջ: Ոդիսևսը և Նեոպտոլեմոսը Տրոյայի մոտից ուղարկվում են Լեմնոս կղզին՝ Հերակլեսի հրաշալի աղեղը տիրապետող Փիլոկտեստոսի հետևից: Տրոյա ուղեվորվելիս այդ Փիլոկտեստոսին խայթել է օձը. նրա անբուժելի վերքը, լինելով տանջալից և զարշահոտ, անհնարին դարձրեց նրա հետ շփումը, և հույները, Ոդիսևսի խորհրդով, նրան քնած ժամանակ իջեցրին Լեմնոսում, ուր նա ապրում էր լիակատար մենակության մեջ, իրեն համար կերակուր հայթայթելով աղեղով: Ողբերգությունը կառուցված է երեք բնավորությունների բխման վրա. դրված նպատակին հասնելու համար հաստատակամ և համառ, բայց միջոցների մեջ խտրություն չդնող Ոդիսևսի դեմ կանգնած է, մի կողմից, հոր նման սրտաբաց և ուղղամիտ Աքիլեսի որդին, որն անփորձ է և փառքի ծարավի, իսկ մյուս կողմից, նույնքան բարեհոգի Փիլոկտեստոսը, որն անհաշտ ատելություն է տածում դեպի մի ժամանակ իրեն խաբող հունական բանակը: Հերակլեսի աղեղի տիրապետողին չի կարելի ուժով հաղթել: Ոդիսևսը մտածում է Փիլոկտեստոսին նվաճել խաբեության ճանապարհով, օգտագործելով այդ նպատակի համար Նեոպտոլեմոսին, որը նոր էր եկել Տրոյայի մոտ և Փիլոկտեստոսն անձնապես նրան չէր ճանաչում: Պատանին, որը զգվում է ամեն մի խաբեությունից, սկզբում ենթարկվում է Ոդիսևսի խարդավանական հորդորումներին. Ոդիսևսը հաջողությամբ խաղում է նրա փառատենչության վրա, ձեռք է բերում Փիլոկտեստոսի վստահությունը, և վերջինս հիվանդության նոպայի ժամանակ աղեղը տալիս է Նեոպտոլեմոսին: Սակայն Փիլոկտեստոսի ուղղամիտ վստահությունը և նրա տառապանքները Նեոպտոլեմոսի համար անհնարին են դարձնում նենգագործությանը մասնակցելը: Ազնիվ «բնությունը» հաղթանակում է. Նեոպտոլեմոսն սկզբում Փիլոկտեստոսին հայտնում է իր իսկական մտադրությունները, և այնուհետև, տեսնելով, որ

Փիլոկտետոսի համառությունը չի կոտրվում, աղեղը վերադարձնում է նրան, և նույնիսկ համաձայնվում է նրան վերադարձնել Հունաստան, հրաժարվելով իր ազատասիրական երազանքներից: Հանգույցը կտրվում է «աստվածային միջամտությամբ»՝ երկնքից իջնում է Հերակլեսը և Փիլոկտետոսին հրամայում է Նեոպտոլեմոսի հետ ուղեւորվել Տրոյայի մոտ: Հետազոտողներն այս լուծման մեջ տեսնում են էվրիպիդեսի դրամատիկական տեխնիկայի ազդեցությունը:

Փիլոկտետոսի մասին առասպելը Սոփոկլեսից դեռ առաջ մշակել են էսքիլոսն ու էվրիպիդեսը: Այդ ողբերգությունները չեն պահպանվել, բայց, դատելով անտիկ հաղորդումներից, Սոփոկլեսն այդ սյուժեին մոտեցել է միանգամայն ինքնուրույնաբար: Նեոպտոլեմոսի դեմքը, իսկ դրա հետ միասին բնավորությունների հակադրումը և բարոյական կոնֆլիկտը, Փիլոկտետոսի առասպելի մեջ մտցրել է Սոփոկլեսն ինքը:

Ոդիսևսին հատկացված են սովետի գծեր: Հակասովետական ուղղություն ունի նաև ողբերգության հիմնական անտիթեզը, ուր ընդգծվում է «բնական» բարի հատկությունների առավելություն՝ «իմաստությունից»: Սոփոկլեսն այստեղ արձագանքում է ժամանակակիցների համար ակտուալ վեճին, թե հնարավո՞ր է արդյոք «առաքինությունը» սովորեցնել: Սովետները հատկապես այդ հարցն էին առաջ քաշում, այնինչ տրադիցիոն տեսակետն այն էր, որ «առաքինությունը» «բնական» հատկություն է, ընդ որում հաղորդվում է ժառանգաբար նախորդներից:

Բացի քննության առնված Սոփոկլեսի հինգ ողբերգություններից, լրիվ մեզ են հասել էլի երկուսը: «Տրախինուհիներ»-ը նվիրված է Հերակլեսի կին Դեանիրեի իր կամքից անկախ ոճրագործությանը: Հեղահամբույր Դեանիրեն, ցանկանալով պահպանել 'ամուսնու սերը, ուղարկում է նրան սիրային դեղով ծծեցված թիկնոցը. իրականում դուրս է գալիս, որ այն ծծեցված է եղել թույնով: Դեանիրեն ինքնասպանությամբ վերջ է դնում իր կյանքին, իսկ Հերակլեսը մահանում է տանջանքներով: Հոժարակամ մահվան թեման ընդարձակորեն մշակված է «Այաքս» ողբերգության մեջ, որը պատկանում է Սոփոկլեսի վաղագույն երկերի թվին: Այաքսն ուղղամիտ և խստաբարո ուղիղ է, որն իր վարմունքի մեջ միշտ առաջնորդվում է պատվի զգացումով: Նրբ հույներն Աքիլեսի զրահը հատկացրին ոչ թե նրան, այլ Ոդիսևսին, նա իրեն «պատվազրկված» համարեց և սոսկալի վրեժ մտածեց, բայց խե-

լազարութեան հասած իր վրիժառութիւնն ուղղեց ոչխարների ու եղների հոտի դեմ, սպանելով ու խոշտանգելով անասուններին, և դրանով նա իրեն ամելի խայտառակեց: Սոփոկլեսն սկզբում ցույց է տալիս Ալաքսի մոլեգնութիւնը, իսկ այնուհետև ամոթի զգացումը, որը համակել էր նրան մոլեգնութիւնն անցնելուց հետո: Առհերես խոնարհությամբ նա խաբում է ընկերների զգոնութիւնը և ընկնում է իր սրի վրա: Ողբերգութեան եզրափակիչ մասում վեճ է գնում այն մասին, թե արժանի՞ է արդյոք Ալաքսն աղնիվ թաղման, քանի որ նա մտադրվել էր կործանել հունական զորքը: Հարցը լուծվում է նույն իմաստով, ինչ որ «Անտիգոնե»-ում՝ մահը վերջ է տալիս թշնամանքին, իսկ դիակի անպատվումը «աստվածային» օրենքների խախտումն է:

Մտքի խորութեամբ և պրոբլեմատիկայի սրութեամբ Սոփոկլեսը պիշում է էսքիլոսին: Էսքիլոսի պես նա էլ է ձգտում իրերի բնական ընթացքի մեջ աստվածային իրավակարգ հայտնաբերել: Բայց միևնույն ժամանակ Էսքիլոսի համար աշխարհի աստվածային կատարման բարեողորմութիւնը միշտ պրոբլեմ է հանդիսացել, որը նա լուծում էր ցուցադրելով պրոդրեսիվ սկզբունքների հաղթանակը, Սոփոկլեսը շատ հաճախ բաւարարվում էր այն համոզմամբ, որ աստվածներն արդար են, որքան էլ անհասկանալի մնան նրանց գործողութիւնները: Նկարագրելով Էդիպի դառը ճակատագիրը կամ Օրեստեսի կատարած մաշրասպանութիւնը, նա խուսափում է առաջադրել այնպիսի հարցեր, որոնք կարող կլինեն վրդովել հաւատը դեպի աստվածների արդարացի լինելը: Այդ կապակցված է նաև այն բանի հետ, որ Սոփոկլեսն իր հետագա ողբերգութիւններում արդեն պոլիսային հին սովորութիւնների պաշտպանն է հանդիսանում. երբ բախվում են հինն ու նորը, հեղինակի համակրանքը միշտ հնի կողմն է: Բայց պոլիսային տրագիկոսների հանդեպ իր կողմնակցութեամբ՝ Սոփոկլեսը մնում է V դարի ատտիկական կուլտուրայի լավագույն կողմերի ներկայացուցիչը:

Համաշխարհային գրականութեան համար Սոփոկլեսի նշանակութիւնն ամենից առաջ նրա կերտած կերպարների մեջ է: Անտիկ քննադատութիւնն արդեն՝ իբրև Սոփոկլեսի հիմնական արժանիքներից մեկը՝ նշում էր բնութագրութեան արվեստը: Իրենց պարզութեամբ և հոյակապութեամբ անհամեմատելի՝ Էդիպի, Անտիգոնի, Էլեկտրայի, Փիլոկտեսոսի՝ կերպարները բազմիցս անգամ նշույթ են ծառայել նոր ժամանակների եվրոպական գրականութեան մեջ գեղարվեստական վերածնաւորման համար (օրինակ, Կորնելի՝ «Էդի-

պը» և վստեքի նուշանուն ողբերգությունը, Ռասինի՝ «Թեքեականը», Հոֆմանտալի՝ «Էդիպն ու Սֆինքսը» և «Էլեկտրան», ուսական գրականության մեջ Օդերովի՝ «Էդիպն Աթենքում»):

Դեմքերի հարստությամբ և բազմազանությամբ Սոֆոկլեսի խառնուրդ մոտենում է հոմերոսյան էպոսին:

Այն զեղարվեստական իդեալը, որը մշակվել էր դեմոկրատական Աթենքի կողմից և պլաստիկ արտահայտություն էր գտել Ֆիդիասի արձաններում, գլխական մարմնացում ստացավ Սոֆոկլեսի ողբերգություններում: Նրա կերտած կերպարները խորապես մարդկային են, և նրա հերոսների հոգեկան կյանքը շատ ավելի հարուստ է, քան էսքիլոսի հերոսներինը, որը հաճախ նկարագրում էր տիտանական ուժերի բռնությունը: Միտոլոգիաների փոփոխությամբ բարդացնելով ողբերգության գործողությունը, Սոֆոկլեսը բազմազան է դարձնում իր հերոսների՝ ապրումները և ցույց է տալիս նրանց բնավորության տարբեր կողմերը: Խիստ դեմքերի մեջ նա սիրում է հայտարարել նուրբ գծեր (Անտիգոնե, Էլեկտրա, Այաքս): Միևնույն ժամանակ Սոֆոկլեսի գլխավոր հերոսները բարձր հոգեկան հատկությունների կրողներ են: Վեհությունն ու ազնվությունը միանում է նրանց մարդկային ապրումների պարզության և բնական լինելու հետ: Դրանք ամբողջական դեմքեր են, որոնք գրեթե երբեք չեն տատանվում վարքագծի բնորոշյալ մեջ, և նրանց գործելակերպը չուրաքանչյուր առանձին սիտուացիայի ժամանակ նախորոշված է նրանց բնավորության հիմնական գծերով: Պահպանված ողբերգություններից միայն «Փիլոկետեսի» մեջ է, որ ներքին կոնֆլիկտ է պատկերված, բայց այդ կոնֆլիկտն էլ վերջանում է նեոպտոլեմոսի իր իսկական «բնությանը» վերադառնալով: Պոետն ինքն իր կերտած կերպարները որոշ առումով «նորմատիվ», իդեալական էր համարում: Արիստոտելի վկայությամբ («Պոետիկա», գլ. 25), Սոֆոկլեսն ասում էր, որ նա մարդկանց կերտում է այնպես, «ինչպիսին նրանք պետք է լինեն», ի տարբերություն էվրիպիդեսի, որը մարդկանց նկարագրում է «ինչպես որ նրանք իսկապես են»: Նորմատիվ մարդկային կերպարների դրույթը Սոֆոկլեսին մոտեցնում է իր ժամանակակից կերպարվեստին: Նա սովորի մեջ է թողնում բնավորությունների պատահական առանձնահատկությունները, հերոսների սուբեկտիվ հակումները: Առաջին պլան են ելնում անհատի էական գծերը, որոնք որոշում են նրա դրական կամ բացասական նպատակների բովանդակությունը:

Հրաժարվելով էսփիուսի վիթխարի, բայց տարրական դեմքերից, Սոֆոկլեսն ստեղծում է ամելի բարդ և դրանով իսկ դիֆերենցված կերպարներ: Սոֆոկլեսի թատրոնն, ամբողջությամբ առած, աչքի է ընկնում անձնավորությունների հսկայական հարստությամբ, բայց մի ողբերգության սահմաններումն էլ դրամատուրգը ձգտում է ցուցադրել մի շարք բնավորություններ: Ինչպես նշվել է՝ առանձին երկերը քննելու ժամանակ, Սոֆոկլեսը հաճախ դիմում է իր հերոսների կոնտրաստային հակադրմանը: Այդպիսի հակադրման եղանակներից մեկը հառերով «մրցելն է»: Դործող անձինք միմյանց դիմում են ճառերով, որոնց մեջ հակառակ տեսակետներ են արտահայտում, այդտեղ էլ դրսևորվում է բնավորությունների տարբերությունը կամ պատճառաբանվում են լիճելի հարցի շուրջը տարբեր վարքագծերը: Պահպանված բոլոր ողբերգություններում մենք «մրցում» ենք գտնում. այսպես՝ «Անտիգոնե»-յում՝ Քրեոնի և Անտիգոնեի, Քրեոնի ու Հեմոնոսի միջև, «Էլեկտրո»-յում՝ Էլեկտրայի ու Քրիսոթեմիդեի, Էլեկտրայի ու Կլիտեմեստրեի միջև, «Էդիպ արքա»-յում՝ Էդիպի ու Տիրեսիոսի, Էդիպի ու Քրեոնի միջև:

Ուշադրավ է, որ Սոֆոկլեսը մեծ ուշադրություն է հատկացնում կանացի կերպարներին: Նրա համար կինը, տղամարդուն համահավասար, ազնիվ մարդկայնության ներկայացուցիչ է: Այնպիսի հերոսական կերպարների կողքին, ինչպիսին Անտիգոնեն և Էլեկտրան են, Սոֆոկլեսը կենդանի համակրանքով նկարագրում է հեզա համբույր տառապողներ Դեանիրեին («Տրալսինուհիներ») և Տեքմեսիին («Այաքս»): Նա կանգ է առնում նաև նահապետական ընտանիքում կնոջ ճնշված դրության վրա, և նրա ողբերգություններում հանդիպում են գանգատներ կնոջ վիճակի մասին («Տրալսինուհիներ», «Տերեսոս» ողբերգության ֆրագմենտները):

Սոֆոկլեսի ողբերգություններն աչքի են ընկնում դրամատիկական կոմպոզիցիայի պարզորոշությամբ: Դրանք սովորաբար սկսվում են լուսաբանող տեսարաններով, ուր պարզաբանվում է ելակետային դրույթը և մշակվում է հերոսների վարքագծի որոշ պլան: Իրագործման պրոցեսում այդ պլանը հանդիպում է տարբեր խոշոր դոտների, դրամատիկական գործողությունը մերթ աճում, մերթ դանդաղում է, մինչև որ չի հասնում բեկման մոմենտին, այնուհետև փոքր ինչ դանդաղումից հետո, անմիջապես հաջորդում է կատաստրոֆը, որն ուժգին թափով հանգեցնում է վերջնական վախճանին: Դեպքերի օրինաչափ ընթացքում, որը խստորեն պատճա-

ռաբանված է և բխում է գործող անձանց բնավորութունից, Սոփոկլեսը դիտում է աշխարհը կառավարող աստվածային ուժերի ծածկված գործողությունը:

Խումբը Սոփոկլեսի համար միայն օժանդակ դեր է խաղում: Խմբերգները մի տեսակ լիրիկական ուղեկցություն են ծառայում դրամայի գործողության համար, իսկ դրամայում խումբը նշանակալի մասնակցություն հանդես չի բերում: Սոփոկլեսի երգեցիկ խումբը հաճախ անվանում են «իդեալականացրած հանդիսական»: Այդ մասամբ է միայն ճիշտ. «նորմատիվ» հերոսների համեմատությամբ խումբը միջին, առօրյա մարդկային մակարդակի ներկայացուցիչն է: Առանձին դեպքերում, սակայն, Սոփոկլեսը խումբն օգտագործում է, որպեսզի նրա բերանով արտահայտի իր սեփական մտքերը, այգալիսին են, օրինակ, վերևում հիշված «Անտիգոնե»-ի առաջին ստասիմը («մարդու հիմնը») և «Էդիպ արքա»-յի երկրորդ ստասիմը: Խմբի թվական կազմը Սոփոկլեսն ավելացրեց, հասցնելով այն 15 խմբական երգիչների, նախկին 12-ի փոխարեն:

Էսքիլոսյան ողբերգության վսեմությունից հեռանալու Սոփոկլեսի ընդհանուր տենդենցի կապակցությամբ, դեպի մեծապես պարզության կողմը փոխվեց նաև ողբերգական լեզուն: Ինքը պոետն ասում էր, որ սկզբնապես նա կարիք չգտաց հրաժարվելու «Էսքիլոսի փարթամությունից», իսկ այնուհետև «իրեն սեփական ձևերի արհեստականությունից», մինչև որ չհանգեց «երրորդին, ոճի ամենալավ տեսակին, որն ամենից շատ էր համապատասխանում հերոսների բնավորություններին»: Այդ ոճը Սոփոկլեսի մոտ դիֆերենցված է. խմբերգային պարտիաներն աչքի են ընկնում ավելի բարձր տրամադրությամբ, քան դիալոգները, և սպասարկու դեմքերն արտահայտվում են ավելի պարզ, քան գլխավոր հերոսները: Սակայն, ամբողջությամբ առած, Սոփոկլեսի ողբերգական լեզուն շաբոնակում է պահպանել իր «վսեմ» բնույթը. և նույնիսկ վերջին երկերում պոետը չի հաղթահարել այն «արհեստականությունը», որը, հենց իր սեփական խոստովանությամբ, բնութագրում էր նրա վաղագույն ստեղծագործությունը:

Ամենայն իրավամբ Սոփոկլեսին կարելի է դիտել որպես ատտիկական ողբերգության բոլորողի: Ողբերգության բոլոր բաղադրիչ մասերը նա դիֆերենցել և հավասարակշռության վիճակի է հասցրել: Համաշխարհային գրականության մեջ նա մտել է որպես մի շարք հույական կերպարներ կերտող և որպես դրամատիկական խոստագույն արխիտեկտոնիկայի վարպետ: Սոփոկլեսի ամենից

շատ հայտնի ողբերգությունների սյուժեները բազմիցս վերամշակվել են թե անտիկ և թե նոր-եվրոպական գրականության մեջ: Նոր ժամանակներում առանձնակի հետաքրքրություն են առաջացրել այնպիսի կերպարներ, ինչպիսին են Էդիպը, Անտիգոնեն, Էլեկտրան: Սոփոկլեսին արտակարգ բարձր էին գնահատում XVIII—XIX դ. դ. «նեսոժամանիստները»։ Հեգելն, օրինակ, «Անտիգոնեն» անվանում էր «ողբերգության բացարձակ օրինակ»:

Էսքիլոսն ու Սոփոկլեսը կլասիկ ձևի անտիկ ողբերգության ստեղծողներն էին: Այդ ողբերգության մեջ առավելապես պատկերվում էին սոցիալական կյանքի և մարդկային վարքագծի էական հարցերի շուրջը կատարվող բախումները: Հայրական և մայրական իրավունքի, պետության և ստրուկների, ազատության և բռնակալության, գրավոր և չգրված օրենքների միջև կոնֆլիկտը, ուղղամտության և խորամանկության հակադրությունը, հանուն պարտավորության տառապանքը, մարդու սուբեկտիվ մտադրությունների և նրա արարքների օբեկտիվ իմաստը՝ այսպիսին է այն թեմաների շրջանը, որ ընդգրկում էին Էսքիլոսի և Սոփոկլեսի ամենից պայծառ ողբերգությունները: Դրանց մեջ արտացոլվում է «կյանքի էական ուժերի» (Հեգել) պայքարը: Էսքիլոսի ողբերգական տիտանները և Սոփոկլեսի տառապող մարդիկ՝ այդ ուժերի կենդանի, կոնկրետ մարմնավորումներն էին: Զուտ սուբեկտիվ կարգի հարցերը, վարքի այն թեքումները, որոնք հիմնված էին անհատական հակումների ու ճաշակների վրա՝ այդ ողբերգության մեջ շատ շրջին տեղ են միայն գրավում: Սովորաբար կոնֆլիկտներն առաջանում են այն պատճառով, որ բախվում են երկու այնպիսի համընդունված նորմաներ, որոնց միջև անհրաժեշտ է ընտրանք կատարել: Այդ Էսքիլոսի և Սոփոկլեսի ողբերգությունների աչքի ընկնող կարևորագույն առանձնահատկություններից մեկն է, որը չափազանց բնորոշ է վերելքի շրջանի ասթենական դեմոկրատիայի համար. անհատն արդեն բավականաչափ ինքնուրույնություն է ձեռք բերել, որպեսզի իր առաջ բարոյական պրոբլեմներ դնի և դրանց լուծում տա այս կամ այն ուղղությամբ, բայց նա չի զատվում հասարակությունից, իրեն չի հակադրում հասարակությանը, չի ստեղծում իրեն հատուկ անձնական էթիկան:

Դիցարանական ղգեստավորումը, որի մեջ հանդես էին գալիս հունական ողբերգության հերոսները, այդ պայմաններում հաստատվում աուրք չէին տրագիցիային, ոչ էլ ինչ-որ պատմական դերասան էին: Այդ ղգեստավորումը միանգամայն սազում էր Էսքիլոսի

դերմարդկային դեմքերին և Սոֆոկլեսի նորմատիվ կերպարներին, նրանց բարձրացնում էր Մ. դարի արթնացիների առօրյա մակարդակից: Աթենական դեմոկրատիայի կրոնական պաշտոնողականության պայմաններում դիցաբանությունը Աթենքում տակավին պաշտանում էր իր օրինակելիության և տիպականության նշանակությունը, որը Հոնիայում սկսել էր արդեն վերանալ: Ողբերգության գաղափարական բովանդակությունը չէր անջատվում նրա դիցաբանական թեմատիկայից: Էսքիլոսն ու Սոֆոկլեսը համոզված էին, որ աշխարհը կառավարվում է աստվածային բանական ուժերով, որոնց գործողությունների ֆունի վրա ողբերգական տառապանքները բարոյական իմաստ են ձեռք բերում: Աստվածություններն ակնհայտ կամ ծածկված մասնակցություն էին ցույց տալիս դրամայի ընթացքում: Ողբերգությունն, այսպիսով, համապատասխանում էր արթնական արդիականության կուլտուրական պահանջներին, չկառվելով իր ֆուլկլորային ակունքներից, այն դիցաբանությունից, որը «կազմում էր հունական արվեստի ոչ միայն զինանոցը, այլև նրա հողը» (Մարքս):

5. Էվրիպիդես

Աթենական պոլիսի ծագման ամենաբարձր ժամանակաշրջանը, «Պերիկլեսի դարը» միաժամանակ այն հակասությունների կոտակման ժամանակաշրջանն էր, երբ այդ հակասություններն իրենցով պայմանավորեցին պոլիսային սիստեմի ճգնաժամը և հետագա քայքայումը: Ստրկատիրական մասնավոր սեփականատիրության աճի հետևանքով աղքատացան մանր արտադրողները, որոնք չգիմացան ստրկական աշխատանքի մրցմանը: Ապադասակարգայնացած բնակչությունը կարող էր կերակրվել միայն պետական օգնության հաշվին, իսկ ունևոր խավերը ձգտում էին պակասացնել ծախսերի այն մասը, որն այդ առնչությամբ նրանք պետք է կրեին: Աթենական դեմոկրատիայի վերելքի ժամանակաշրջանում այդ մեղմանում էր եկամուտների առատությունը, իսկ այդ եկամուտները պետությունը կորցնում էր դաշնակից համայնքների և դադուքների շահագործումից, բայց Աթենքի ազդեցիվ արտաքին քաղաքականությունն անխուսափելիորեն տանում էր դեպի բախում մյուս պոլիսների հետ: Բախումը, վերջապես, տեղի ունեցավ. այն վերածվեց Պելոպոնեսյան պատերազմին (431—404 թ. թ.), Աթենքի ու Սպարտայի միջև պայքարին, և պատերազմի օրբիտի մեջ ներգրավեց գրեթե ամբողջ Հունաստանը: «Ամբողջ Հելլա-

դան, — ասում է պատերազմի ժամանակակից ու ախտիվ մասնակից պատմաբան Թովկիդիդեսը, — ցնցվեց, որովհետև ամենուրեք կռիվներ էին լինում դեմոկրատական և օլիգարխիական պարտիանների միջև, ընդ որում առաջինի ներկայացուցիչները կոչ էին անում «թեոսագիներին, երկրորդներինը՝ լաիեդեմոնացիներին»։ Սակայն պատերազմը միայն մերկացրեց և սրեց հակասությունները, որոնք աճում էին արդեն աթենական դեմոկրատիայի ծաղկման ժամանակաշրջանում և նշանավորում պոլիսի վերահաս քայքայումը։

«...առևտրի և արդյունաբերության զարգացմամբ տեղի ունեցավ հարստությունների կուտակումն ու համակենտրոնացումը՝ սակավթիվ ձեռքերում, ազատ քաղաքացիների բազմության աղքատացումը, որոնց համար միայն մի ընտրություն էր մնում, — կամ արհեստով զբաղվելով մրցության մեջ մտնել ստրուկների ձեռքով կատարվող աշխատանքի հետ, մի բան, որ ամոթալի, անպատվաբեր զբաղմունք էր համարվում և մեծ հաջողություն էլ չէր խոստանում, — կամ թե չէ՝ մուրացկան դառնալ։ Այս պայմաններում նրանք անխուսափելիորեն ընթանում էին վերջին ուղիով և որովհետև նրանք կազմում էին բնակչության հոծ մեծամասնությունը, ապա նրանք դրանով ամբողջ աթենական պետությունը տարան դեպի կործանում։ Աթենքը կործանման դուռը հասցրեց ո՛չ թե դեմոկրատիան, ինչպես այդ պնդում են միապետների առաջ քծնող եվրոպական դպրոցական վարժապետները, այլ ստրկությունը, որը ազատ քաղաքացու աշխատանքը անարդ բան դարձրեց»*։

Մասնավոր ստրկատիրական սեփականատիրության աճի և նրա առաջացրած պոլիսային կապերի քայքայման իդեոլոգիական արտացոլումը ամբողջ հունական աշխարհայացքի սուր ձգնաժամն էր, որը նշմարվեց V դ. կեսին և իր դազաթնակետին հասավ Պելոպոնեսյան պատերազմի ժամանակաշրջանում։ Այդ ձգնաժամը տեսական արտահայտություն գտավ սոփիստների ուսմունքի մեջ։ Սոփիստությունը ժխտեց հին պոլիսային էթիկայի հիմնական սկզբունքը, որն անհատի վարքագիծը ենթարկում էր պետության շահերին, և առանձին մարդուն բարոյական նորմաների ինքնուրույն աղբյուր և ստեղծագործող հռչակեց։ Ժխտվեց նույնպես պոլիսը սրբագործող տրագիկոն դիցաբանական սիստեմը։ Հոնիական բնափիլիսոփաների արմատական ուսմունքները լայն տարած-

* Ֆր. Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, 1932 թ., էջ 158։

ծում և հետագա զարգացումն ստացան. փիլիսոփայությունը փոփոխարինեց գիցաբանությունը:

Անհատի առանձնացումը և առասպելի հանդեպ քննադատական վերաբերմունքը՝ նոր աշխարհայացքի՝ այդ երկու տենդենցներն էլ խիստ հակասում էին էսքիլոսի և Սոփոկլեսի ողբերգության իդեոլոգիական հիմունքներին: Այնուամենայնիվ նրանք իրենց առաջին մարմնավորումն ստացան ողբերգական ժանրի սահմաններում, որը մնում էր որպես V դ. աստիճական գրականության՝ առաջատար ճյուղը: Հունական հասարակական մտքի նոր հոսանքներն արձագանք գտան Աթենքի երրորդ ողբերգական բանաստեղծ Էվրիպիդեսի երկերում:

Էվրիպիդեսի դրամատիկական ստեղծագործությունն ընթանում էր Սոփոկլեսի գործունեության հետ գրեթե միաժամանակ, թեպետ և միանգամայն այլ ուղղությամբ: Էվրիպիդեսը ծնվել է մոտավորապես 480 թ. և վախճանվել է 406 թ. Սոփոկլեսից մի քանի ամիս առաջ: Էվրիպիդեսի առաջին պիեսները բեմադրվեցին 455 թվին, և նա սկսած այդ ժամանակից գրեթե ամբողջ կես դարի ընթացքում Սոփոկլեսի ամենաաչքի ընկնող մրցակիցն էր աթենական բեմում: Ժամանակակիցների մոտ հաջողություն նա շուտ ձեռք չբերեց, և այդ հաջողությունն էլ հաստատուն չէր: Էվրիպիդեսի ողբերգությունների գաղափարական բովանդակությունը և դրամատուրգիական նորմությունները խիստ դատապարտություն էին արժանանում աթենական հասարակության պահպանողական մասի կողմից և անընդհատ ծաղրի առարկա էր դառնում V դ. վերջի կատակերգության համար: Քսան անգամից ավելի նա իր երկերով մասնակցել է ողբերգության մրցություններին, բայց աթենական ժյուրին միայն հինգ անգամ է նրան արժանացրել առաջին մրցանակի, վերջին անգամ մահից հետո: Սակայն հետագայում, պոլիսի քայքայման ժամանակաշրջանում և հելլենիստական դարաշրջանում, Էվրիպիդեսը հույների սիրելի ողբերգական պոետը դարձավ: Ուշ-անտիկ շրջանում Էվրիպիդեսի ժողովրդականությունը անդրադարձավ նրա գրական ժառանգության բախտի վրա: Նրա գրած 92 դրամաներից մեզ է հասել տասնեկինը*, այսինքն՝ ավելի շատ, քան էսքիլոսի և Սոփոկլեսի երկերը միասին վերցրած: Բացի այդ, ամբողջությամբ չպահպանված ողբերգու-

* Այդ թվում, ճիշտ է, մի ողբերգություն, որի Էվրիպիդեսին պատկանելը անտիկ ժամանակ արդեն կասկած էր առաջացնում («Ռես»):

թյուններից մեզ հասել է մեծ քանակությամբ ֆրագմենտներ, որոնք մի շարք դեպքերում պատկերացում են տալիս համապատասխան գրամաների գործողության ընթացքի և գաղափարական ուղղության մասին:

Էվրիպիդեսի հին կենսագրությունն իր մեջ շատ մտացածին տվյալներ է պարունակում. կատակերգության թշնամական բանավեճն ուղեկցվում էր հույների համար աչդպիսի դեպքերում սովորական «չարախոսություններով»՝ հեղինակի անձնավորության վերաբերյալ: Պատմում էին Էվրիպիդեսի «ստորին» ծագման, նրա ֆիդիլական պակասությունների, դժբախտ ընտանեկան կյանքի մասին և այլն, և կատակերգակ-բանաստեղծների աչդ բոլոր հարձակումները, որոնք լուրջ բանի տեղ են դրել կենսագիրները, անեկդոտներ հավաքողները, դուրկ են պատմական արժեքից: Նույնչափ քիչ են Էվրիպիդեսի մահվան մասին արժանահավատ պատմածները, որին ըստ մի վերսիայի իբր թե պատառոտել են շները, իսկ ըստ մյուսի՝ կանայք, զայրացած լինելով «կնատյացի» վրա: Մեծ արժանահավատություն են ներկայացնում մի այլ կարգի տեղեկություններ, որ հաղորդում են անտիկ հեղինակները: Նրանք Էվրիպիդեսին նկարագրում են իբրև մեկուսացած գրասեր-մտածող: Սալամին կղզում, ուր ծնվել է Էվրիպիդեսը, ցույց էին տալիս ծովի մոտ մի քարանձավ, ուր հեռանում էր պոետն ստեղծագործելու համար: Նա բավական նշանակալի գրքերի ժողովածուի տեր էր, իսկ V դ. աչդ դեռևս հազվագեպ բան էր: Աթենքի քաղաքական կյանքում Էվրիպիդեսը գործոն մասնակցություն չէր ցուցաբերում, նա գերադասում էր իր ժամանակը նվիրել փիլիսոփայական և գրական զբաղմունքների: Պոլիսի քաղաքացիների համար աչդ արտասովոր կյանքի եղանակը Էվրիպիդեսը հաճախ վերագրում էր նույնիսկ դիցաբանական հերոսներին. «այսպես, չպահանջված «Անտիոպա» ողբերգության մեջ կատարվում էր «ճարտասանական մրցում» երկու երկորյակ եղբայրների՝ Զեուսի և Կեֆիոնի միջև, ընդ որում առաջինը պաշտպանում էր «գործունյա», իսկ երկրորդն «անգործունյա» կյանքը:

Պոլիսային տրագիցիոն իդեոլոգիայի ճգնաժամը և աշխարհայացքային նոր ուղիների որոնումները՝ Էվրիպիդեսի ողբերգություններում շատ վառ և լիակատար արտացոլում գտան: Լինելով մեկուսացած պոետ ու մտածող, նա զգայուն կերպով արձագանքում էր սոցիալական և քաղաքական կյանքի հրատապ հարցերին, և նրա թատրոնը Հունաստանի V դ. երկրորդ կեսի մտավոր շարժ-

ման յուրահատուկ հանրագիտարան էր: Էվրիպիդեսի երկերում շոշափվում էին ամենաբազմազան պրոբլեմներ, որոնցով հետաքրքրում էր հունական հասարակական միտքը, շարադրվում ու քննարկվում էին նոր տեսություններ: Անտիկ քննադատությունը Էվրիպիդեսին «բեմի փրկիստիա» էր անվանում: Նրա վրա առանձնապես ուժեղ ազդեցություն ունեցան Անաքսագորը և սոփիստները (գլխավորապես Պրոտագորը): Սակայն բանաստեղծը որևէ որոշակի փրկիստփայտական ուսմունքի հետևորդ չէր, և նրա սեփական հայացքներն աչքի չէին ընկնում ոչ հետևողականությամբ, ոչ կայունությամբ: Էվրիպիդեսի տատանումները երևան են գալիս նրա քաղաքական համոզմունքների բնագավառում ևս: Այս երկդիմի վերաբերմունք ունեք դեպի անփնական դեմոկրատիան)՝ Նա բազմիցս փառաբանում է աշն, իբրեւ մի կարգ, որ ազատություն և հավասարություն է. կառավարման ալլ ձևերը՝ տիրանիան և օլիգարխիան նա դատապարտում է: Յենգաչին խավերը, որոնք իրենց գերակշռությունը հիմնում էին փողի ուժի վրա, նրա համար հակակրակում էին: Մյուս կողմից, անփնական դեմոկրատիայի մեջ նրան վախ էր պատճառում քաղաքացիների աղքատ պարագիտաչին մասսան, որը հասարակական եկամուտներից իրեն բաժին էր պահանջում, իսկ երբեմն էլ երազում էր ունեւոր խավերի ունեցվածքի բաժանման մասին: Էվրիպիդեսի այդ դիրքը պարզորեն արտահայտված է նրա «Խնդրարկուհիներ» ողբերգության մեջ: Այնտեղ Աթենքի իդեալական դիցաբանական արքա Թեսիասի բերանով արտահայտում է հետևյալ դատողությունը՝ «Երեք դասակարգի քաղաքացիներ կան: Նախ՝ հարուստներն են, նրանցից օգուտ չկա, և նրանք միշտ ձգտում են ավելացնել իրենց եկամուտները: Մյուսները՝ չքավորները և կենսամիջոցներից զրկվածներն են. դրանք վտանգավոր են իրենց նախանձով և իրենց խայթն ուղղում են ունեւորների դեմ, ենթարկվելով վատ առաջնորդների խաբեբայական ճառերին: Երեք դասակարգերից պետության փրկիչությունը միշին դասակարգի մեջ է, որը պաշտպանում է հաստատված պետական կարգը»: Էվրիպիդեսն առանձնակի համակրանք է տածում դեպի «ամուտորգները», այսինքն՝ դեպի գյուղական միաջնակ տնտեսատերերը, որոնց քայքայում էին պատերազմներն ու ստրկական աշխատանքի մրցումը: «Միայն նրանք են փրկում երկիրը» — ասվում է «Օրեստ» ողբերգության մեջ: Այդ ողբերգության մեջ, որը վերաբերվում է Էվրիպիդեսի կյանքի վերջին տարիներին (408 թ.), խիստ երգիքանքի են ենթարկվում

հասարակական ժողովի վիճաբանությունները. «ամբոխը» հարցերը լուծում է դեմագոգների անխիղճ ազդեցության տակ: Էվրիպիդեսի մեջ բացասական վերաբերմունք է առաջացնում նաև դեմոկրատիայի արտաքին քաղաքականությունը: Էվրիպիդեսը Աթենքի հայրենասեր է և Սպարտայի թշնամի: Պեղոպոնեսյան պատերազմի սկզբին նա գրում է քաղաքական դրամաներ, որոնց մեջ Աթենքը գովաբանվում է որպես ճնշվածների հովանավորող երկիր («Հերակլիդներ», «Խնդրարկուհիներ»), բայց 415 թ. նա հանդես է գալիս պատերազմի դեմ խիստ բողոքով, ակնարկելով միաժամանակ Սիցիլիայի էքսպեդիցիան, որը պատճառատու էր աթենական դեմոկրատիան («Տրոյացի կանայք»):

Շատ բնորոշ է Էվրիպիդեսի վերաբերմունքը դեպի անտիկ հասարակության կարևորագույն հաստատություն հանդիսացող ստրկությունը: Նա վառ գույներով նկարագրում է ստրուկների ծանր դրությունը, ցույց է տալիս, թե ինչպես անազատ վիճակը ճնշում է ստրուկի մեջ նրա մարդկային լավ հատկությունները: Մի շարք ողբերգություններում նա կրկնում է այն միտքը, որ ստրուկը իր բարոյական դեմքով կարող է ազատից ցածր կանգնած չլինել, նույնիսկ ավելի բարձր լինել: Էվրիպիդեսի պերսոնաժների շարքում «ազնիվ ստրուկի» կերպարը աչքի ընկնող տեղ է դրավում: Նրա կերտած ստրուկները դատողություններ են անում քաղաքական ու փիլիսոփայական հարցերի մասին: Նրա «Ալեքսանդր» և «Կալանավորուհի-Մեղանիպա» ողբերգությունների ֆրագմենտներից երևում է, որ դրանց մեջ շարադրված է եղել սոփեստական արմատական ուսմունքը՝ բոլոր մարդկանց «բնական» հավասարության մասին, որ մարդկանց միայն «օրենքն» է դարձնում ազատներ և ստրուկներ: Արդյոք Էվրիպիդեսն ինքը լիապես բաժանում էր այդ արմատական տեսակետը, — հայտնի չէ: Մյուս երկերում եղած բազմաթիվ արտահայտությունները վկայում են այն մասին, որ Էվրիպիդեսին, ինչպես և անտիկ մտածողների ճնշող մեծամասնությանը, հատուկ էր ատելությունը դեպի «բարբարոսները», որոնց համարում էին ստեղծված ստրկության համար, և, որ նա առանց ստրուկների աշխատանքի օգտագործման իրեն չէր պատկերացնում հունական հասարակությունը:

Էվրիպիդեսը մեծ ուշադրություն է հատկացնում ընտանիքի հարցերին: Աթենական ընտանիքում կինը համարվա թե միանձնուհի էր՝ «...աթենացու համար, — ասում է Էնգելսը, — կինը, բացի երեխա բերելուց, ուրիշ բան չէր, բայց եթե ավագ աղախինը:

Ֆեմուախնն զբաղվում էր իր մարմնամարզությամբ, հասարակական գործերով, որոնց մեջ կինը մասնակցություն ունենալ չէր կարող»^{*}։ «Բոլոր մնացած տեսակետներից ամուսնությունը նրանց համար մի բեռ էր, մի պարտականություն աստվածների, պետության և սեփական նախնիների հանդեպ, որ պետք է առանց ուշադրության կատարվեր»^{**}։ Պոլիսի քայքայումով և ինդիվիդուալիստական տենդենցների աճմամբ այդ բեռն սկսեց ավելի սուր զգացվել։ Էվրիպիդեսի պերսոնաժները դատողություններ են անում այն մասին, թե կարիք կա արդյոք ընդհանրապես ամուսնանալ և արժե արդյոք դավալեններ ունենալ։ Հունական ամուսնության սիստեմն չառանձնապես քննադատության է ենթարկվում կանանց կողմից, որոնք զանգատվում են իրենց փակ և ենթակա վիճակից, զանգատվում են, որ ամուսնությունները կատարվում են ծնողների փոխհամաձայնությամբ, առանց ճանաչելու ապագա ամուսնուն, զանգատվում են, որ անհնար է հեռանալ զզվելի ամուսնուց («Մեդեա»)։ Կանայք հանդես են բերում իրենց իրավունքները կուլտուրայի և կրթության վերաբերյալ («Մեդեա», «Իմաստուն Մեյանիպալի») ֆրագմենտները)։ Էվրիպիդեսը տարբեր ողբերգություններում բազմիցս անդրադառնում է ընտանիքում և հասարակության մեջ կնոջ տեղի հարցին, դնելով գործող անձանց բերանը ամենաբազմազան կարծիքներ։ Կանանց արատների տրագիցիոն պարսավանքին ղուգենթաց, նրա երկերում կարելի է հանդիպել հունական դրականության համար նոր կնոջ կերպարի, որը ամուսնու ընկերն է և պատրաստ է նրա հետ բաժանել կյանքի ուրախություններն ու ծախսողությունները։

Էվրիպիդեսը ավելի հստակ դիրք է գրավում տրագիցիոն կրոնի և դիցաբանության վերաբերյալ։ Դիցաբանական սիստեմի քննադատությունը, որ սկսել էին հոնիական փիլիսոփաները, հանձնն էվրիպիդեսի վճռական հետևորդ է դառնում։ Այն ժամանակ, երբ էսքիլոսն ու Սոֆոկլեսը վերացնում կամ «մեղմացնում էին» դիցաբանական ավանդության կոպիտ գծերը, Էվրիպիդեսը հաճախ ընդգծում է այդ գծերը և ուղեկցում է քննադատական նկատողություններով։ Օրինակ, «Էլեկտրա» ողբերգության մեջ երգեչիկ խոսմբը շարադրում է այն առասպելը, որ Զևսը մի անգամ փո-

* Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Տրատ. 1932 թ., էջ 72։

** Ն. տ., էջ 74։

խել է արեգակի և աստղերի շարժման ընթացքը, իսկ այնուհետև ավելացնում է՝ «Այդպես պատմում են, բայց ես դժվարանում եմ հավատալ դրան... Առասպելները, որոնք վախ են ներշնչում մարդկանց, արդյունավետ են աստվածների պաշտամունքի համար»։ Պատգամախոսություններին և գուշակություններին էվրիպիդեսը հույժ կասկածամտորեն է վերաբերվում։ Նա մեծ քանակությամբ առարկություններ է անում առասպելների բարոյական բովանդակության դեմ։ Նկարագրելով տրագիկոն աստվածներին, նա ընդգծում է նրանց ստոր կրքերը, քմահաճությունները, կամակորուքյունները, մարդկանց վերաբերմամբ դաժանությունները։ Ժողովրդական կրոնի ուղղակի բացասումը անհնարին էր ավենական թատրոնի պայմաններում, պիեսը չէր բեմադրվի և հեղինակը կարող էր «պղծություն» վտանգավոր մեղադրանքին ենթարկվել։ Ուստի էվրիպիդեսը սահմանափակվում է սովորաբար ակնարկներով և կասկածներ արտահայտելով։ Նրա ողբերգությունները շատ հաճախ կառուցված էին լինում այնպես, որ գործողության արտաքին ընթացքը տանում էր դեպի աստվածների հաղթանակը, բայց հանդիսատեսին ներշնչում էր կասկած նրանց բարոյական արդարացի լինելու վերաբերյալ։ «Եթե աստվածները խայտառակ արարքներ են կատարում, ապա նրանք աստվածներ չեն», ասվում է «Բելերեֆոն» ողբերգության ֆրագմենտներից մեկում։ Այդ ողբերգության հերոսը, երկրի վրա շարությունը թագավորելու պատճառով, կասկածի մեջ է ընկնում աստվածների գոյության մասին և իր կասկածները փարատելու համար նա փորձում է թևավոր ձիով երկինք բարձրանալ։ Թռիչքի ժամանակ Բելերեֆոնն ընկնում և ջախջախվում է։ Թվում է, թե «պղծություն» համար նա պատժվեց, բայց Բելերեֆոնը մահանում է արիաբար, համոզված իր «բարեպաշտ» լինելու մասին։ Համակրանք հարուցելով դեպի իր դժբախտ հերոսը, էվրիպիդեսը կողմնակի կերպով հաստատում է նրա արարքի բարեպաշտ բնույթը, և դրանով իսկ այդ արարքի հիմնավոր լինելը։

Քննադատության մեջ էվրիպիդեսն ավելի է ուժեղ, քան դրական եզրակացությունների բնադալառում։ Նա շարունակ որոնում է, տատանվում է, խճճվում է հակասությունների մեջ։ Դնելով որոշ պրոբլեմ, նա շատ հաճախ սահմանափակվում է նրանով, որ բախման մեջ է դնում հակադիր տեսակետները, իսկ ինքը խուսափում է ուղղակի պատասխան տալուց։ Էվրիպիդեսի ողբերգություններում անխնայորեն երևան են հանվում գոյություն ունեցող իրական գիտելիքները, բայց դրանք վերացնելու միջոց-

ներ նա շի գտնում: Ի տարբերություն իրեն ժամանակակից մտածողների մեծամասնության, էվրիպիդեսը հավելած է դեպի հոռետեսություն: Մարդու ուժի վերաբերյալ նրա հավատը խախտված է, և երբեմն կյանքը նրան կամակոր պատահականության խաղ է թրվում, որի առաջ կարելի է միայն հնազանդվել, բայց ոչ երբեք պայքարել նրա դեմ:

Տրագիկոն աշխարհայացքի քննադատության զուգընթաց, էվրիպիդեսի ամբողջ ստեղծագործության միջով անցնում է և մի այլ, պոլիսի ճգնաժամի համար բնորոշ մոտիվ, հսկայական հետաքրքրությունը դեպի առանձին անհատը և նրա սուբեկտիվ ձրգտումները: Էվրիպիդեսին օտար են Սոփոկլեսի մոնումենտալ կերպարները, որոնք բարձր են կանգնած առօրյայի մակարդակից, իբրև հանրապարտադիր նորմաների մարմնացում. նա մարդկանց նկարագրում է իրենց անհատական հակումներով ու ավելումով, կրքերով ու ներքին պայքարով: Կերպարների մեկնաբանության այդ տարբերությունը նշել է դեռ Սոփոկլեսը, որն իր հերոսներին բնորոշում էր «ինչպես պետք է լինեն» մարդիկ, իսկ էվրիպիդեսի հերոսներին՝ «ինչպես են իսկապես» մարդիկ: Զգացմունքի և կրքի գինամիկան էվրիպիդեսի սիրած թեմաներից մեկն է: Անտիկ գրականության մեջ առաջին անգամ նա պարզորոշությամբ իր առաջ դրեց հոգեբանական պրոբլեմներ, առանձնապես յանանց հոգեբանության պրոբլեմներ, և էվրիպիդեսի նշանակությունը համաշխարհային գրականության համար հիմնված է նրա կերտած կանացի կերպարների վրա:

Էվրիպիդեսի ամենաուժեղ ողբերգությունների թվին է պատկանում «Մեդեան» (431 թ.): Մեդեան՝ ոսկե գեղմի համար Կոլխիդա ուղևորված արգոնավորդների մասին ասքերի ցիկլի՝ դիցաբանական դեմքերից է: Նա Կոլխիդայի էլետ արքայի դուստրը և Հելիոսի (Արեգակի) թուռն է. նա կախարդուհի է և ընդունակ է ամենասոսկալի ոճրագործություններ կատարելու: Այդ «բարբարոսուհուն» դեռ 455 թ. էվրիպիդեսն իբր առաջին (չպահպանված) դրամայի՝ «Պելիական»-ի հերոսուհին էր դարձրել: 431 թվին նա վերադարձավ Մեդեայի կերպարին և կերտեց անսահմանորեն սիրող, բայց խաբված կնոջ ողբերգությունը:

Մեդեան ամեն ինչ զոհեց իր ամուսին Յասոնի համար. դավաճանելով իր ծնողներին, նա փրկեց Յասոնի կյանքը և օգնեց նրան ձեռք բերելու ոսկե գեղմը. նրա սիրուն Մեդեան սպանեց իր հարազատ եղբորը, իսկ այնուհետև և Յասոնի հորեղբայր Պելեաս:

արքային: Այդ սպանութիւնից հետո Յասոնը, Մեդեան և նրանց երկու զավակներն ապրում էին վտարանդի Կորնթոսում: Որպեսզի իր դրութիւնը բարելավի, Յասոնը ցանկանում է հեռանալ իր նախկին ընտանիքից և կին առնել Կորնթոսի արքա Քրեոնի դստերը:

Նախերգանքը, ուր հանդես է գալիս ծեր դայակ և ստրուկ՝ Մեդեայի զավակների դաստիարակը, հանդիսատեսին ծանոթացնում է սիտուացիայի ելքի հետ և ծանոթացնում հերոսուհու՝ հոգեկան վիճակին նրա բեմում երևալուց առաջ: Մեդեայի կատաղութիւնն ու հուսահատութիւնը շրջապատողներին ահ են ներշնչում. նրանք սոսկալի վախճան են նախագուշակում: Բեմի հետևից լսվում են հառաչանքներ, անեծքներ, սպառնալիքներ՝ «Մեռե՛ք, ձեր հոր հետ, ւժժբախտ մոր անիծյալ զավակներ և թող ոչնչանա տունը մեր»: Եվ այս պայթեցիկ կանչի հետ կատարվում է ստրուկների ընտանեկան խոսակցութիւն, կենցաղային դեմքերի մի ռեալիստ նրանց առաջ ծալալով ողբերգութեան հանդեպ:

Ընտանիքի վերաբերյալ հունական տրագիցիոն հայացքի տեսակետից հասկանալի կլիներ, եթե Մեդեան պաշարեր իր նախնայանի դեմ, որպեսզի ամուսնուն հտ վերադարձներ: Բայց հատկապես այդ մոմենտն է, որ վճռականորեն մեջտեղից վերացրեց էվրիպիդեսը: Նրա հերոսուհին ազատորեն հետևել է Յասոնին, ենթարկվելով իր զգացմունքին և երբ այդ զգացմունքը խաբւած դուրս եկավ, նրա սերը ատելութիւն դարձավ:

Ինչ որ ունէի ձուլվել էր մի բանում,
Ամուսինն էր իմ այդ— եվ ես իմացա,
Որ ամուսինն այդ՝ հետինն է մարդկանցից:

Եվ որպես ամուսնութեան հանդեպ նոր վերաբերմունքի կրող, Մեդեան կորնթական աղջիկների խմբի առաջ ճառ է արտասանում՝ ընտանիքում կնոջ ծանր դրութեան մասին, բարոյականութեան մասին, որը կնոջից հավատարմութիւն է պահանջում, բայց այդ պահանջը չի տարածում տղամարդու վրա: Յասոնը, որի երկրորդ անգամ ամուսնութիւնը թելադրվում է «տան հենարան» և զավակների համար ապահով ապագա ստեղծելու ձգտումով, հետեւում է ընտանիքի խնդիրների վերաբերյալ տրագիցիոն հայացքներին, բայց էվրիպիդեսը գուցե չի խնայում նրա ատրոսութիւնը, փոքրրոգութիւնը և ոչնչութիւնը պատկերելու համար: Ապերախտութեան մասին Մեդեայի հանդիմանութեանը Յասոնի պատաս-

խանր՝ ամեն մի դրույթ «ապացուցելու» և անարդար գործը պաշտպանելու սովեստական արվեստի մի նմուշ է:

Մեղեայի վրիժառուիջան ծրագիրը մի անգամից չի ձևավորվում: Նրա սպառնալիքները նախերգանքում դեռ որոշակի բնույթ չունեն: Սակայն այդ սպառնալիքներից վախեցած Քրեոնը արգելում է «խախարդուհուն» և նրա զավակներին շարունակել ապրել Կորնթոսում: Ստորացուցիչ ազերսանքներով Մեղեան կարողանում է հրամանի կատարումը մեկ օրով հետաձգել, որի ընթացքում նա պետք է իրագործի իր վրեժը: Իր վտարանդի ընտանիքին Յասոնի կողմից առաջարկած դրամական ապահովությունից Մեղեան արհամարհանքով հրաժարվում է: Ամուսինների միջև «ճառերով մրցման» այդ տեսարանը բաց է անում այն ամբողջ անդունդը, որ գտնվում էր Մեղեայի անզուսպ կրքոտության և Յասոնի մանր հաշվարարության միջև: Աթենական անժառանգ էգեոս արքայի հետ տեսնվելուց հետո, երբ վերջինս Մեղեային Աթենքում ապաստան է խոստանում, նա վերջնական վճռի է հանգում: Նա վրեժխնդիր կլինի Յասոնից նրանով, որ կոչնչացնի նրա «տունը», դրա համար կսպանի և Յասոնի նոր կնոջը և իր սեփական զավակներին: Այդ վճռի կենսագործումը արտաքին արգելքների չի հանդիպում: Հենց իրեն Յասոնի աջակցությամբ, որը խաբվել էր Մեղեայի կեղծ խոնարհությամբ, զավակներն ուղևորվում են Քրեոնի դատեր մոտ խնդրելու, որպեսզի նրանց Կորնթոսում թողնեն, և նրան են հանձնում Մեղեայի նվերը՝ մի հիասքանչ զարդարանք ներծծված թուչնով: Բայց միևնույն ժամանակ (Մեղեայի իրեն մեջ մի ներքին պայքար է կատարվում վրեժխնդրության ծարավի և զավակների սիրո միջև) Հակադիր զգացմունքների հորդումները ձևավորված են իբրև հուզումնալի մոնոլոգներ, որոնք ողբերգության ամենավառ էջերն են կազմում: Եվ այն պահին, երբ մայրական զգացումն սկսում է հաղթահարել, Յասոնի երիտասարդ կինը և նրա հայրը մահանում են ուղարկած թուչնի ազդեցությունից, Մեղեային այլ բան չի մնում, քան սկսածն ավարտելը, որպեսզի երևիսաներին Քրեոնի գազազած աղքականների ձեռքը շմատնի: Եվ ահա՝ «փախի՛ր, փախի՛ր, Մեղեա» աղանդակով մոտենում է բանբերը, որը հաղորդում է արքայադստեր և Քրեոնի տանջալից մահվան մասին, և միայն այդ ժամանակ հերոսուհին իր մեջ ուժ է գտնում ի կատար ածելու իր սկզբնական մտադրությունը: Վերջին բեմական էֆեկտն է՝ Մեղեայի աստվածային պապ Հելիոսը նրան թեափոր վիշապներ լծած երկնային կառք է ուղարկում, որի վրա նա իր զավակների դիակների հետ թռչում

է, այնինչ խորտակված և ոչնչացած Յասոնը ապարդշուն ազերստւմ է գեթ մի անգամ ձեռքով դիակներին դիպչելու հնարավորութեան մասին:

Էվրիպիդեսի դրամատուրգիայի համար «Մեդեան» շատ կողմերով է ուշագրավ: (Զգացմունքների պայքարը և ներքին գոտուծը այն նորն էր, որ Էվրիպիդեսը մտցրեց ատտիկական ողբերգության մեջ): Դրան զուգընթաց բազմաթիվ դատողութուններ է տնտւմ ընտանիքի, ամուսնութեան, հայրութեան և կրքերի կործանարարութեան մասին. դատողութուններ է տնտւմ ոչ միայն Մեդեան, այլև խումբը, նույնիսկ պառավ դայակը: Էսքիլոսի և Սոփոկլեսի մոտմենտալ դեմքերից հեռանալը կատարվում էր երկու ուղղութեամբ. հազվադեպի, բացառիկի, պաթոլոգիականի ուղղութեամբ (Մեդեայի կերպարը) և գործող անձանց կենցաղային մակարդակին մոտեցնելու ուղղութեամբ (Յասոնը): Բնորոշ է նաև պոետի ազատ վերաբերմունքը դեպի տրագիցիոն առասպելը, որի սյուժետային շրջանակներն արդեն նեղ են դառնում: Մեդեայի գավակների սպանութեան մասին հինավուրց ավանդութունը միանգամայն այլ բան էր ասում. Մեդեան կառավարում էր Կորնթոսը, և բնակիչները, որ զժգոհ էին «կախարդուհու» տիրապետութունից, սպանում են նրա գավակներին: Էվրիպիդեսը արմատապես փոխեց սյուժեն, որպեսզի այն դարձնի նոր պոռլեմատիկայի կրող: Աթենական թատերական հասարակութունը սառը վերաբերվեց դեպի այդ բոլոր նորմոտութունները, և «Մեդեան», որը հետագայում համարվեց անտիկ աշխարհի ամենանշանավոր ողբերգութուններից մեկը, 431 թվին միայն երրորդ մրցանակի արժանացավ, որը հավասարազոր էր տապալման:

Կրքերը պատկերելու համար Էվրիպիդեսը շնորհալի նյութ է գտնում, օգտագործելով սիրո թեման, որը գրեթե անձեռնմխելի էր մնացել նախկին ողբերգության մեջ: Այդ տեսակետից առանձնապես հետաքրքրական է «Իպոլիտոս» ողբերգութունը: Իպոլիտոսի մասին առասպելը հունական վարիանտներից մեկն է լաչնորեն տարածված այն սյուժեի, բայց որի խարդախ կինն իր ամուսնու առաջ զրպարտում է անարատ պատանուն, որը չի ցանկացել բաժանել նրա սերը (հմմ. բիբլիական ասքը Հովսեփի մասին): Աթենական Թեսեսոս արքայի կին Ֆեդրան սիրահարված է իր խորդ որդի Իպոլիտոսի վրա, որը մոլի որսորդ է և պաշտում է կույս Արտեմիս աստվածուհուն, խուսափում է սիրուց և կանանցից: Իպոլիտոսից մերժում ստանալով, Ֆեդրան զրպարտում է նրան և մեղադ-

բում է, որ փորձել է իրեն բռնաբարել: Պոսիդոն աստվածը, կատարելով զայրացած հոր խնդիրքը, ուղարկում է հրեշավոր մի ցուլ, որը սարսափ է ազդում Իպոլիտոսի նժույգների վրա, և նա մեռնում է դիպչելով ժայռերին: Ֆեդրայի ուշացած կրքի և Իպոլիտոսի խիստ անարատության միջև կոնֆլիկտը էվրիպիդեսը նկարագրել է երկու սնդամ: Նրա առաջին «Էպոլիտոսում» Ֆեդրան ինքն է սիրտ մեջ բացատրվում խորդ որդուն, իսկ այնուհետև, երբ բացվում է Իպոլիտոսի անմեղությունը, կյանքին վերջ է տալիս անձնասպանությամբ: Այդ ողբերգությունը հասարակությանը հակաբարոյական թվաց, և էվրիպիդեսը հարկ համարեց «Իպոլիտոս»-ը հանդես բերել նոր խմբագրությամբ, ուր հերոսուհու կերպարը նշանակալի չափով մեղմացված է: Միայն այդ երկրորդ խմբագրությունն է (428 թ.) ամբողջական մեզ հասել: Ֆեդրայի սիրային տառապանքների պատկերը նկարագրված է մեծ թափով: Նոր Ֆեդրան տառապում է սիրո կրքից, որը նա ապարդյուն կերպով ջանում է հաղթահարել, իր պատիվը փրկելու համար նա պատրաստ է կյանքը զոհաբերել: Նրա կամքին հակառակ միայն, պառավ դայակը, կորզելով իր տիրուհու դադտնիքը, բաց է անում այն Իպոլիտոսին: Վրդովված Իպոլիտոսի մեքեումը Ֆեդրային ստիպում է իրագործել անձնասպանության ծրագիրը, բայց այժմ արդեն իր բարի անունը պահպանելու նպատակով մահվանից առաջ զրպարտում է խորդ որդուն: Առաջին ողբերգության գայթակղիչ-Ֆեդրան այստեղ դառնում է զոհ-Ֆեդրա: Այդ արդեն ընդգծված է նախերգանքում, որից հանդիսատեսը տեղեկանում է, որ Ֆեդրայի և Իպոլիտոսի կատաստրոֆը Ափրոդիտեի վրեժն է: Աստվածուհին Իպոլիտոսին տառապում է այն պատճառով, որ նա իրեն չի պաշտում, բայց դրա հետ միասին պետք է կորչի և անմեղ Ֆեդրան:

Չեմ խղճում ես այնքան նրան,

Որ սիրտն իմ չհագեցնեմ

Անկումով ատելիների իմ,

ասում է Ափրոդիտեն, արտասանելով նախերգանքը: Ափրոդիտեին վերագրվող այդ վրեժխնդրության գիծը էվրիպիդեսի սովորական հարձակումներից մեկն է տրագիցիոն աստվածների դեմ: Իպոլիտոսին հովանավորող Արտեմիս աստվածուհին ողբերգության վերջում հանդես է գալիս, որպեսզի Թեսեոսին հայտնի ճշմարտությունը և Իպոլիտոսին մխիթարի մահից առաջ, բանից դուրս է գալիս, որ նա չէր կարող ժամանակին օգնության հասնել իրեն պաշտո-

դին, որովհետեւ «աստվածների մեջ սովորութուն է՝ միմյանց դեմ չգնալ»:

Անտիկ ժամանակ «Իպոլիտոսի» երկու խմբագրությունն էլ մեծ հռչակ էին վայելում: Հռոմեական ողբերգական պոետ Սենեկան իր «Ֆեդրա»-յում հարեց էվրիպիդեսի առաջին խմբագրությանը, և այդ «Ֆեդրան», պահպանված երկրորդ «Իպոլիտոսի» հետ միասին, նյութ ծառայեց Ռասինի «Ֆեդրայի» համար, որը ֆրանսիական կլասիցիզմի լավագույն ողբերգություններից մեկն է:

Այնպիսի կերպարներ, ինչպես Մեդեան և Ֆեդրան, էվրիպիդեսի պահպանողական հակառակորդներն օգտագործեցին, որպեսզի նրա համար «կնատյացի» համբավ ստեղծեն: Այդ ուղղությամբ առանձնապես եռանդ էին գործադրում կատակերգական պոետները (օրինակ Արիստոֆանը): Սակայն մենք արդեն տեսանք, որ էվրիպիդեսն իր հերոսուհիներին ակնհայտ համակրանքով է վերաբերվում, և, բացի այդ, նրա ողբերգությունների կանացի կերպարները բոլորովին էլ չեն վերջանում Մեդեայի կամ Ֆեդրայի տիպի զեմքերով: Նրա երկերում նշանակալի տեղ են գրավում անձնազուհ հերոսուհիների կերպարները, որոնք իրենց կյանքը տալիս են հարազատներին փրկելու կամ հայրենիքի բարօրության համար: Այդ թվին է պատկանում Ալեքստիդեն, որը հեծարակամ զոհաբերում է իր կյանքը ամուսնու կյանքի համար («Ալեքստիդե» ողբերգությունը), այնուհետև տարբեր դրամաներում մի շարք էպիզոդիկ կերպարներ, վերջապես, Իփիգենիան՝ էվրիպիդեսի «Իփիգենիան Ավլիդում» վերջին ողբերգության հերոսուհին:

Ֆեդրան արդեն անմեղ զոհ դարձավ սիրո կրքին, որն ի վիճակի չէր հաղթահարել: Էվրիպիդեսի ավելի ուշ ստեղծագործության մեջ առավել ևս առաջ է քաշվում մարդու կախումն իր ներսի և իրենից դուրս անկանոն գործող ուժերից, հանկարծակի պոռթկումից, ճակատագրի բեկումնից, պատահականության խաղից: Գործող անձանց բաժին է ընկնում պասսիվ տառապանքը միայն: Էվրիպիդեսի համար այդպիսի պասսիվ հերոս է դառնում հունական ֆոլկլորի ամենահզոր հսկան՝ Հերակլեսը, հռչակավոր տասնհերկու «սրբաբարոյությունների» ի կատար ածողը: «Հերակլես» ողբերգության գործողությունը կատարվում է անմիջականորեն նրանից հետո, երբ հերոսը կատարել էր իր տասներկուերորդ, ամենադժվարին սխրագործությունը՝ ստորերկրյա թագավորությունն իջնելով Յերբեր գամբոի հետևից: Հերակլեսի բացակայության ժամանակ Լիկոս

աիրանը մտադրվել էր կոտորել նրա ընտանիքը: Ողբերգության առաջին մասը նկարագրում է Հերակլեսի կնոջ, մանկահասակ դավակների, ծերունի հոր անձարակ վիճակը: Վերջին պահին, երբ մանուկներն արդեն կենդանի-կենդանի հանդերձավորված են թաղման հագուստով, վերադառնում է Հերակլեսը և սպանում է Լիկոսին: Այստեղ սկսվում է ողբերգության երկրորդ մասը: Այն ժամանակ, երբ խումբը բերկրալի հիմն է երգում ի պատիվ Զևսից ծնված Հերակլեսի և արդարության պահապան աստվածներին, բեմում հանդես է գալիս խելագարության աստվածուհին, առաքված Հերալի կողմից, որպեսզի նրան առելի Հերակլեսն իր ձեռքով սպանի հենց նոր մահից ազատած մանուկներին: Խելագարության բռնկումը, որ համակել էր Հերակլեսին, նկարագրվում է գրեթե բժշկական ճշգրտությամբ: Երբ կատարված դեպքից հետո նա գիտակցության է գալիս, նրա առաջին միտքը անձնասպանությունն է: Սակայն այն բարոյական շարժումներ, որ ցույց է տալիս Հերակլեսին աթենական Թերսեոս արքան, նրան ստիպում է հրաժարվել իր մտադրությունից: Հերակլեսը գալիս է այն համոզման, որ ազնիվ մարդու պարտականությունն է սովորել դիմանալ ճակատագրի հարվածներին:

Տառապանքի պատկերումը վիթխարի ուժի է հասնում «Տրոյացի կանայք» ողբերգության մեջ (415 թ.), որը նկարագրվում է Տրոյայում հույների գրավումից հետո: Տղամարդիկ արդեն կոտորված են, մնացել են կանայք, որոնք սպասում են իրենց բախտի որոշվելուն: «Տրոյացի կանայք» կապակցված գործողություն չունի, այդ մի շարք էպիզոդներ են, միմյանց հետ կապված կենտրոնական անձնավորությամբ միայն, որի ներկայությամբ ծավալվում է գործողությունը: Այդ պատիվ դեմքը գերված տրոյական թագուհի Հեկուբան է: Նրա դուստր գուշակուհի Կասանդրա կույսը նախատեսված է Ագամեմնոնի հարձը լինելու մյուս դուստր Պոլիքսենան մորթվել է Աքիլեսի գերեզմանի մոտ, վերջինիս ստվերը իր համար պահանջել է քավության մարդկային զոհաբերություն: Հեկուբի հեզահամբույր այրի Անդրոմախեից խլում են նրա մանկահասակ որդուն, որպեսզի նրան ցած նետեն Տրոյայի աշտարակից: Այնինչ, Տրոյայի բոլոր դժբախտությունների պատճառ հանդիսացող Հեկենեն, չնայած Հեկուբայի մեղադրական խիստ ճառին, խուսափում է մահապատժից: Վերջապես, Տրոյայի պարիսպները քանդվում են և գերի վերցված տրոյացի կանանց քշում են դեպի հունական նավերը: Հաղթողների այդ ամբողջ խախճանքը հան-

դիտատեսին մատուցված է ողբերգության նախերգանքի լույսի տակ, նախերգանքում աստվածները խոսք մեկ են անում ոչնչացնել հունական նավատորմը Տրոյայից վերադարձի ճանապարհին, իսկ Կասանդրան մոլեգին ցնծությամբ դուշակում է, որ ինքը պատճառ է դառնալու իր տիրակալ Ագամեմնոնի սոսկալի կործանման համար: Հունական զորքի ճակատագիրը, բացատրում է նույն Կասանդրան, ավելի սոսկալի է լինելու պարտված տրոյացիների ճակատագրից, որոնք մահացան փառապանծ մահով, կռվելով հանուն հայրենիքի: «Տրոյացի կանայք» մի մեղադրական ակտ է այն հարձակողական պատերազմի դեմ, որ հայտարարել էր Աթենքը 415 թ., պատրաստվելով նվաճել Սիցիլիան: Դիցաբանական սյուժեի իր մեկնաբանությամբ պատասխանելով արգիականության ակտուալ հարցերին, էվրիպիդեսը դատապարտեց և՛ տրոյական արշավանքը, և՛ էպոսի փառաբանած հերոսներին:

Դիցաբանական ավանդության խիստ դատապարտում մենք գտնում ենք «Էլեկտրա»յում (413 թ. մոտ): Ըստ իր սյուժեի այդ ողբերգությունը համընկնում է Էսքիլոսի «Նոեթորների» և Սոփոկլեսի «Էլեկտրա»-յի հետ, բայց թեմայի մշակմամբ խիստ տարբերվում է դրանցից: Երեք ողբերգուների մոտ էլ Օրեստեսը Ապոլոնի պատգամախոսի հրամանով մորն սպանում է նրա համար, որպեսզի լուծի հոր սպանության վրեժը: Էսքիլոսը փորձում է ապացույցել պատգամախոսության իրավացի լինելը, Սոփոկլեսն ընդդռնում է այն առանց մեկնաբանության, էվրիպիդեսը նույնպիսի չճշտականությամբ ժխտում է իրավացի լինելու հանգամանքը: Որ Ապոլոնն անիրավացի էր, էվրիպիդեսի երկնամ խոստովանում են նույնիսկ աստվածները, որոնք հանդես են գալիս ողբերգության եզրափակման տեսարանում: Էվրիպիդեսը Օրեստեսի մայրասպանությանց վերացնում է հերոսական լուսապստեղ, մոտեցնելով և՛ գործող անձանց և՛ գործողության հանգամանքները կենցաղային մակարդակին: Այդ նպատակով ֆարսուլայի մեջ մի շարք փոփոխություններ են մտցված: Այստեղ Էլեկտրան ամուսնացած է գյուղացի-«ավտուրգի» հետ, որը մեծահոգությամբ խնայում է արքայազատերը և մնում է նրա համար իբրև անվանական ամուսին: Գյուղացու աղքատիկ խրճիթի առաջ կատարվում է ողբերգության գործողությունը: Կեղծ առիթով աշտեղ են կանչում Կլիտեմեստրեին, հայտնելով նրան, որ իբր թե աղջիկը ծննդաբերությունից հետո նրա օգնության կարիքն է զգում, և այդ թակարդում նա սպանվում է: Էվրիպիդեսը Կլիտեմեստրեին պատկերել է առանց

սրեւէ խստորեն վանող դժերի: Նա զուրկ չէ բարությունից և մայրական զգացմունքներից և որոշ չափով վրդովված է իր անմաքուր խղճի համար: Սպանողները՝ դազադած ու քայքայված էլեկտրան և թուլամորթ, սպանության ժամանակ թիկնոցով իր դեմքը ծածկող Օրեստեսը ցնցված են իրենց արարքով: Սոֆոկլեսի և էվրիպիդեսի «էլեկտրա»-ների կոնտրաստն այնքան ակնբախ է, որ անհրաժեշտ է այդ ողբերգություններից մեկը դիտել որպես բողոք մյուս պոետի մեկնաբանության դեմ: Անհայտ է միայն, թե որի «էլեկտրան» է ավելի առաջ հանդես եկել: Հետազոտողների մեծ մասը ավելի վաղադույն երկ համարում է Սոֆոկլեսի «էլեկտրան» և որ էվրիպիդեսը բանակուիվ է մղում դրա հետ: Կարծես թե էվրիպիդեսն իր առաջ խնդիր է դրել ցույց տալու, թե իրականում ինչպիսին պետք է լինեն այն զավակները, որոնք հանուն հոր վրեժխնդրության սպանում են իրենց մորը, և ներկայացրել է նրանց ոչ թե որպես պանծալի սխրագործություն կատարողներ, այլ որպես դժբախտ մարդկանց, որոնք կարիք ունեն կարեկցության և սփոփանքի: Հին ողբերգությունից, նրա հզոր կերպարներով և հերոսների տառապանքներն արդարացնող աստվածային արդարությամբ, այստեղ հետք էլ չի մնացել: Եթե «էլեկտրայի» առօրյա դեմքերը տառապում են, ապա այդ միայն այն պատճառով, որ ընդհանրապես աշխարհ է մարդկային վիճակը: Միակ մխիթարությունը լավ ապագայի հույսն է: Այդ մխիթարությունը պիեսի վերջում բերում են Դիոսկուրները՝ Կլիտեմեստրեի աստվածային եղբայրները. էլեկտրային նրանք խոստանում են լավ ամուսին և ընտանեկան բարեկեցություն, Օրեստեսին՝ կրած տառապանքներից հետո երջանիկ օրեր: Ողբերգությունն ավարտվում է «բազմաշարժար մահկանացուների հանդեպ կարեկցության» երանդներով:

Իր կյանքի վերջին տասնամյակներին էվրիպիդեսը ստեղծել է մի շարք ողբերգություններ, որոնց մեջ բանաստեղծը դժում է նոր ուղիներ, որոնք հսկայական նշանակություն ունեցան հունական դրականության հետագա զարգացման համար: Միշտ նրբազգաց լինելով դեպի նոր աշխարհայացքային հոսանքները, էվրիպիդեսն ըմբռնեց, որ աստվածային արդարության նախկին հավատն սկսում է փոխարինվել պատահականության ամենահզոր լինելու պատկերացումով: Այդ պատկերացումը, որը շատ լայնորեն տարածվեց պոլիսի անկման ժամանակաշրջանում, կենսաձևերի անկայունության ընդհանուր զգացողության պայմաններում հանդես այն բանին, որ IV դարում հունական համայնքների

քաղաքացիական պաշտամունքի մեջ մտցվեց Թիխեի նոր աստվածությունը՝ «Ճակատագրի պատահականություն» աստվածուհին (Tyche. հետագայում հռոմեացիների Ֆորտունան)։ Նրա մեջ տեսնում էին այն ուժը, որը քմահաճորեն տնօրինում էր մարդկանց կյանքը, և հույս էին տալիս, որ այդ ուժը վերջին հաշվով բարյացակամ կդառնա։ Պատահականության տիրապետությունը էվրիպիդեսի վերոհիշյալ ողբերգությունների թեման է կազմում։ Դրանց մեջ պատկերվում են, թե ինչպես միջին մակարդակի լավ մարդիկ պայմանների պատահական բերումով ընկնում են կործանման կամ ծանր ոճրագործության սահմանագիծը և թե ինչպես, հենց այդպիսի պայմանների պատահական բերումով էլ, նրանք ազատվում են այդ վտանգից։ Այստեղ ողբերգությունը հիմնված է հանդիսատեսին հուզող սիտուացիաների սրության և անսպասելի լինելու վրա։ Այդ պիեսների բնորոշ գծերն են՝ բարդ ինտրիգը, արկածները, գործողության հանկարծակի շրջաբեկումները, բարեհաջող կերպով վերջանալը, որը համապատասխանում է էսքիլոսի և Սոֆոկլեսի բարի սկզբունքների հաղթանակին։ Էվրիպիդեսին սկսում են գրավել «հեքիաթային» տիպի սյուժեները՝ իրենց ֆանտաստիկ արկածներով և սովորաբար բարեհաջող ելքով։ Չպահպանված, բայց հին ժամանակ հռչակավոր «Անդրոմեդան» (412 թ.) նվիրված էր Պերսեսի մասին ասքի էպիզոդներից մեկին, այն է՝ էֆիոպական արքայադուստր Անդրոմեդայի ազատագրմանը, որ հանձնված էր ծովային հրեշին («Վիշապին հաղթողի» մասին հայտնի հեքիաթային սյուժեն)։ Այդ ողբերգությունն առանձնապես հռչակ էր ստացել շնորհիվ երիտասարդ հոգիների մեջ առաջին սիրո արթնանալու նկարագրության։ Գրական վիթխարի ապագան պատկանում էր երկու այլ սյուժեների, որոնք այդ տարիներին մշակեց էվրիպիդեսը, այն է՝ «ընկեցիկ և գտնված մանկան» և «կորած կամ հաիշտակված կնոջ որոնող ամուսնու» մասին։

«Ընկեցիկ և գտնված մանկան» սյուժեն շատ հաճախ էր հանդես գալիս հունական առասպելներում։ Նրա տիպիկական գծերը հետևյալներն էին. որևէ աստված ուժով կամ խորամանկությամբ տիրապետում է մահկանացու աղջկան, և աղջիկը ծնողների ահից նետում է սիրո կապի պոտուլը, աստծու զավակն այս կամ այն միջոցով փրկվում է, իսկ հետագայում ճանաչվում և ընդունվում է մոր տոհմի մեջ։ Այդպիսի առասպելների օգնությամբ նահապետական ժամանակաշրջանի հունական տոհմերն իրենց համար աստ-

ձևածաշին նախահայրեր էին հաստատում, և աստվածների կողմից
 աղջկանը բռնաբարելը մեծ պատիվ էր համարվում ինչպես ընտ-
 րյալ աղջկա ընտանիքի, այնպես էլ նրա սերնդի համար: Այդ տիպի
 մի առասպել էլիբիպիդեսը իր «Հոն» ողբերգության հիմքն է դարձրել:
 Աթենական էրեքթևոս արքայի միակ դուստր Կրեուսան նետել է
 Ապոլոն աստծուց ծնած իր մանկանը: Ապոլոնը հոգ տարավ, որ
 մանուկն ընկնի Դելֆիսի տաճարը: Այնտեղ նա մեծացավ և դար-
 ձավ տաճարի ծառայող («նորրնծա»): Այնինչ Կրեուսան ամուս-
 նացավ Աթենքի օտարերկրացի դաշնակից Քսուֆի հետ, որը
 հետո աթենական թագավոր դարձավ: Երկար ժամանակ զավակ
 չունենալով, Քսուֆը և Կրեուսան դիմում են Դելֆիսի պատգամա-
 խոսույթյան օգնության: Ապոլոնը մտադիր է կեղծ պատգամախո-
 սույթյան օգնությամբ երիտասարդ ծառայողին Քսուֆի որդի հայ-
 տարարել, հույս տածելով, որ Կրեուսան հետագայում կճանաչի
 իր զավակին, իսկ նրա կենակցությունն աստծու հետ գաղտնի
 կմնա: Այդ բոլորը հաղորդվում է նախերգանքում, բայց ողբերգու-
 թյան գործողությունը լիովին չի արդարացնում «ամենագետ» դել-
 ֆիական աստծու հաշիվները: Կրեուսան հանդիպում է «նորրնծա-
 յի» հետ. ընկեցիկի, որն իր ծնողներին երբեք չի ճանաչել, և կնոջ
 միջև, որն անձկում է իր միակ կորած որդուն և տրտնջում է Ապո-
 լոնի անգթության համար, անմիջապես փոխադարձ համակրանք է
 հաստատվում: Քսուֆին տված պատգամախոսությունից հետո
 դրությունը փոխվում է: Քսուֆն ինքը, հիշելով իր երիտասարդու-
 թյան մեղքերը, հաճույքով պատրաստ է մատնանշած պա-
 տանուն իր որդին ճանաչել, որի անունը նա Հոն է դնում, բայց
 Կրեուսայի համար պատգամախոսությունը ծանր հարված է հան-
 դիսանում: Նա մնում է անզավակ և պետք է իր կողքին տանի ա-
 մուսնու ապօրինի որդուն: Դելֆիսի տաճարի դարպասների առաջ
 հնչում են Կրեուսայի բուռն մեղադրանքները իրեն խաբող Ապոլո-
 նի դեմ: Նա այլևս չի թաքցնում իր կապերը նրա հետ: Հավատա-
 րիմ ծերունի ստրուկը նրան դրդում է վրեժխնդրության, և, սիրտ
 չանելով աստծուց իրենից վրեժառու լինել, նա փորձ է անում թու-
 նավորել Հոնին: Այդ չի հաջողվում, բայց ծրագիրը հայտնի է
 դառնում, և դելֆիացիները մահվան են դատապարտում Կրեուսա-
 յին: Նա փախչում է դեպի զոհասեղանը, իսկ նրան հետապնդում է
 մերկացրած սրով Հոնը, ցանկանալով սպանել իրեն թունավորել
 ցանկացող խորթ մորը: Կոնֆլիկտը լուծվում է, երբ քրմուհին բե-
 րում է Հոնի արկղիկն այն իրերով, որոնք թողել էր նրա մոտ մայ-

րը մանկանը պցելու ժամանակ: Այդ իրերով Կրեոնան ճանաչում է որդուն, իսկ Հոնը համոզվում է, որ իր առաջ կանգնած է մայրը: Բայց նա տակավին չգիտե, թե ով է իր հայրը՝ Ապոլոնը, ինչպես պնդում է մայրը, թե՛ Քսուփը, որի մասին նշում է պատգամախոսությունը: Վերջնական պատասխանը տալիս է Աթենաս աստվածուհին: Նա երկիր է իջնում Ապոլոնի խնդրանք, որը չէր ցանկանում անմիջապես երևալ մարդկանց, որոնց նա այդքան կսկիծ է պատճառել: Պարզվում է, որ Հոնի հայրը Ապոլոնն է, որ պատգամախոսությունը կեղծ է եղել: Սակայն աստվածների ցանկությունն է, որ Քսուփն այդ մասին ոչինչ չգիտենա և շարունակի Հոնին իր հարազատ որդին համարել: Ուրախացած Կրեոնան հրաժարվում է Ապոլոնին կշտամբելուց, և խումբը եզրափակիչ սենտենցում փառաբանում է նրան:

Այսպիսով, ողբերգությունն արտաքուստ բարեպաշտական վերջավորություն ունի: Այդ առավել ևս անհրաժեշտ էր այդ պիեսում, քանի որ Հոնը աթենական տոհմերի առասպելական հերոսն էր, և նրա ծագումն Ապոլոնից, և ոչ թե օտարական Քսուփից, նշանակալի դեր էր խաղում աթենական պոլիսը սրբագործող դիցաբանական սխեմայում: Ըստ էության, սակայն, «Հոնի» մեջ պարունակում է առասպելի շատ խիստ քննադատություն: Ապոլոնը մեկնաբանվում է որպես բռնաբարող և խաբեբա. նրա վարմունքը չի կարող արդարացվել: Հարևանցիորեն մի շարք հեզնական դիտողություններ են արվում քրմական խաբերայության և պատգամախոսությունների երկդիմության հասցեին: Ծանրության դրամատիկական կենտրոնն ընկած է ճակատագրի հեղհեղություն, հակադիր սխեմացիաների արագ փոփոխության վրա, որոնք մերթ սոսկալի, մերթ հուզիչ են: Մայրը, որ չիմանալով պատրաստվում է որդուն թունավորել, որդին, որ չիմանալով պատրաստվում է մորը սրախողող անել, պատահական «ճանաչում», որը հանդես է գալիս վերջին մոմենտին,— նոր տիպի ողբերգության բնորոշ էֆեկտներն էին: Հոնը «ճանաչելուց» հետո արտասանում է հետևյալ տիրադր, ուղղված «պատահականությանը» (Tyche).

Տիրակալ դու Բախտ, որքան մահկանացուներ
Դու վշտի անդունդն ես գլորել և վերետին
Երջանկության գազաթը բարձրացրել:
Որքան մոտ էր հարվածը քո—որպեսզի ես
Կամ հարազատ մորս սպանող դառնայի,
Կամ նրա սոսկալի պարզեն ընդունեի:

Օ՛ր, վճիտ եթերի, դու վճիտ կապույտ,
Տեսե՛լ ես արդյոք, որ միայն մի օրում
Մարդուն վիճակի ալսքան փորձութուն:

Եթե մի կողմ թողնենք «Հոն»-ի դիցաբանական անունները և գործողության ընթացքի մեջ «աստվածային» միջամտության սակավաթիվ հետքերը, ապա կստացվի մի տիպիկ կենցաղային դրամա խաբված աղջկանով, թեթևամիտ հրապուրող երիտասարդով և ընկեցիկ երեխայով: Էվրիպիդեսն այդ քայլը դեռևս չարավ, բայց հետագայում «ընկեցիկ մանկան» սյուժեն հունական կենցաղային դրամայի, այսպես կոչված «նոր կատակերգության» սիրած թեման դարձավ:

Դիցաբանական դեմքերից անուններն են միայն մնացել նաև «Հելենե» ողբերգության մեջ (412 թ.): Էվրիպիդեսն օգտագործեց առանպելի այն վարիանտը, ըստ որի Տրոյայում եղել է Հելենեի ուրվականը միայն, այնինչ իսկական Հելենեն, որն իր ամուսնուն երբեք չի դավաճանել, փոխադրվել է Եգիպտոս և մնում էր այնտեղ, մինչև որ Մենելայոսը վերջապես գտավ նրան Տրոյայից տուն վերադառնալու ժամանակ: Էվրիպիդեսը դրան միացրել է բավական բարդ ինտրիգի մի մոմենտ: Եգիպտոսի արքան, մի դաժան բարբարոս, որը Եգիպտոս ընկած բոլոր հույներին մահվան է մատնում, ցանկանում է ստիպել Հելենեին իրեն հետ ամուսնանալու, բայց առաքինի հերոսուհին հավատարիմ է մնում Մենելայոսին: Նա ողբում է իր բեղեցկությունը, որը նրա համար տառապանքների և վատ համբավի աղբյուր է դարձել: Կեղծ լուր ստանալով ամուսնու մահվան մասին, նա պատրաստ է անձնասպանություն գործել: Սակայն երևան է գալիս Մենելայոսը և ամուսինները «ճանաչում» են միմյանց: Եգիպտական արքայի քրոջ՝ դուշակուհու օգնությամբ, նրանց հաջողվում է խաբել բավական պարզամիտ բարբարոսին և փախուստ կազմակերպել հենց նրա նավով: Այս ողբերգության մեջ էլ շատ է խոսվում «անխոհուն, անսպասելի պատահականության» հեղհեղուկ լինելու մասին: «Հելենե»-ում օգտագործված սյուժետային սխեման հետագայում տիպիկ է դառնում հունական վեպի համար. ամուսինն ու կինը (կամ սիրահարվածները) անջատված են, գեղեցկուհի կնոջը հայրենիքից հեռու բազմաթիվ գայթակղություններ են սպառնում, բայց նա հավատարիմ է մնում իրեն որոնող ամուսնուն, որը մի շարք արկածներից հետո գտնում է նրան, և անջատված ամուսինները բարեհա-

չող կերպով վերամիավորվում են: Հունական վեպում բոլոր գրեթե քախտությունների սկզբնապատճառը սովորաբար «աստվածության բարկությունն» է համարվում: Այդ նույն մոտիվը նշված է և «Հելենեն»-ում՝ հերոսուհին զայրացրել է Դեմետրին աստվածուհուն: «Հափշտակման» և «գտնելու» սխեման հունական առասպելների մեջ շատ վարիանտներով է հանդիպում, բայց էվրիպիդեսի մոտ այդ սյուժեն մենք գտնում ենք արդեն այն ձևով, որն ավելի լայն տարածումն ստացավ հետագա հունական գրականության մեջ՝ «պատահականության» քմահաճույքով հալածվող առաքինի հերոսներին պատկերացման նույն դրույթով: Սակայն տարբերությունը միայն այն է, որ վեպերում դիցաբանական դեմքերը արդեն փոխարինված են առօրյա դեմքերով:

«Հելենի» հետ շփման շատ կետեր ունի «Իփիգենիան Տավրիդում»: Համաձայն «Կիպրերում» պատմված առասպելի, Ագամեմնոնը Տրոյա ուղեվորովելուց առաջ Արտեմիսին զոհ պետք է բերեր իր դուստր Իփիգենիին, բայց աստվածուհին փրկեց աղջկանը և տեղափոխվեց տավրերի երկիրը: Տավրիդումն էլ կատարվում է էվրիպիդեսի ողբերգության գործողությունը: Իփիգենիին Արտեմիսի քրմուհին է, և նրա վրա ծանր պարտականություն է ընկած զոհ դարձնել աստվածուհուն Տավրիդ եկող օտարերկրացիներին: Այնինչ Տավրիդ են գալիս Օրեստեսն ու իր ընկեր Պիլադը Արտեմիսի կուռքը հափշտակելու և Աթենք տանելու: Այդ անհրաժեշտ է, որպեսզի Օրեստեսը վերջնականապես ազատվի հետապնդող էրինիաներից:

Ընկերները ձերբակալվում և քրմուհու մոտ են բերվում: Վիթխարի արվեստով ու հափշտակող ուժով է այդ ողբերգության մեջ մշակված եղբոր ու քրոջ «ճանաչելու» տեսարանը: Այնուհետև հետևում է ինտրիգը, որը նման է «Հելենի» ինտրիգին. խաբելով բարբարոսների Փոանտ արքային, Իփիգենիին և Օրեստեսը Պիլադի հետ միասին փախչում են, տանելով իրենց հետ Արտեմիսի կուռքը, իսկ Աթենաս աստվածուհին, որի երկրում այսուհետև պետք է գտնվի այդ կուռքը, արգելում է Փոանտին հալածել փախտականներին: Այդ դրամայի սյուժեն հիմք դարձավ Գյոթեի «Իփիգենիին Տավրիդում» ողբերգության (1786): Բայց այն ժամանակ, երբ էվրիպիդեսի ողբերգությունը հիմնված է ինտրիգի վրա, Գյոթեի «Իփիգենիին» հանդիսանում է անհատի ներքին զարգացման դրամա. Գյոթեի մոտ Իփիգենիի ազնիվ մարդկայնությունը բուժում է Օրեստեսին նրա հոգեկան վերբերից:

408 թ. էվրիպիդեսը հեռացավ Աթենքից և իր կյանքի վերջն

անցկացրեց Մակեդոնիայում Արքելաոս արքայի արքունիքում: 406 թ. սկզբին նա վախճանվեց, և նրա վերջին ողբերգությունները Աթենքում բեմադրվեցին արդեն նրա մահվանից հետո: Դրանցից երկուսը պահպանվել են՝ «Բաֆոսունիներ» և «Խփիգեներեն Ավլիդում»:

«Բաֆոսունիներ» ողբերգությունն է Դիոնիսիոսի մասին առասպելների ցիկլից: Երիտասարդ Դիոնիսիոս աստվածը, Զևսի և Թեթեոհի Սեմելայի որդին, Ասիայում իր պաշտամունքը հաստատեց և Հելլադա եկավ լուդիական Բաքոսի քրմուհիների խմբով: Նրա մտած հենց առաջին քաղաքը, նրա մոր ծննդավայրը Թեբեն, հրաժարվում է ճանաչել նրան: Սեմելայի քույրերը լուր են տարածում, որ նրա ամուսնությունը Զևսի հետ մտացածին է: Այդ պատճառով Դիոնիսիոսը Թեբեի կանանց խենթացրեց. նրանք թողնելով իրենց տները՝ բաքոսական մոլեղնությամբ թափառում են Կիթերոն լեռան անտառապատ լանջերում: Սեմելայի քույրերից մեկի՝ Ագավայի որդին՝ Պենթեոս արքան մտադրվում է ուժով վերջ տալ այդ խելագարությանը, որի մեջ նա տեսնում է լուկ սանձարձակություն: Իդուր են արքային նախադգուշացնում ծերունիները. Պենթեոսը փորձում է շղթայակապել և զնդանը գցել Դիոնիսիոսին, որը հանդես էր գալիս լուդիացի հրաշագործ-մարգարեի կերպարանքով, բայց Դիոնիսիոսը մթազնում է Պենթեոսի բանականությունը, և նա ինքը բաքոսական քրմուհու զգեստով ուղևորվում է Կիթերոն, որպեսզի դիտի շվայտանքը: Մոլեգնած թեբեուհիները, որոնց առաջնորդում է Ագավան, Պենթեոսին պատառոտում են մասերի, նրան առյուծի տեղ զնելով, և Ագավան տուն է վերադառնում ցնծությամբ ձեռքին բռնած որդու գլուխը: Դրանից հետո միայն տեղի է ունենում զգաստացում: Ագավայի ողբը Պենթեոսի հոշոտված դիակի վրա մեղ հալանի է անտիկ մեջբերումներից, ձեռագրերում այդ մասը Դիոնիսիոսի ճառի սկզբի հետ կորել է. Դիոնիսիոսն այժմ հանդես է գալիս իր աստվածային մեծությամբ և ազդարարում է, որ կատարվածը պատիժ էր իրեն՝ աստված չճանաչելու համար:

Կրոնական մոլեղնության ցնցող պատկերների հետ զուգընթաց, էվրիպիդեսը խմբի բերանով փառաբանում է դիոնիսյան էքստազի բերկրանքը, կյանքի ըուպեական լիության հրձվանքը: Խումբն «իմաստությունից» գերադասում է «հասարակ մասսայի» միամիտ, առանց դատողության հավատը: Ողբերգությունը ամենուրեք մարդման մեկնաբանություններ առաջացրեց: Հետազոտողներ

րից ոմանք աշատեղ տեսնում են էվրիպիդեսի հրաժարվելն ազատամտությունից և վերադարձը ժողովրդական հավատի դիրքերին, ուրիշները «Բաքոսուհիները» համարում են հեղինական երկ, բողոք ընդդեմ պաշտամունքային խեղաբարություն: Այդ աստիճան հակառակ կարծիքների համար հող է ծառայում էվրիպիդեսի երկգիմի վերաբերմունքը դեպի Դիոնիսիոսի կրոնը: Էվրիպիդեսը բողոքովին էլ չի հրաժարվել ոչ առասպելների բանական մեկնաբանությունից, ոչ էլ դրանց բարոյական դատապարտությունից: Երբ ողբերգություն վերջում Ագամեան տիպիկ էվրիպիդյան կշտամբանք է նետում Դիոնիսիոսին, որ վրեժխնդրությունն անվայել է աստվածներին, Դիոնիսիոսը չի կարողանում բավարար պատասխան տալ այդ բարոյական կասկածանքին: Մյուս կողմից, իբրև հոգեկան ուժեղ շարժումների և կրքերի նկարիչ, էվրիպիդեսը դիոնիսյան էքստազում գտնում է նաև դրական կողմեր, հանուն դրանց նա պատրաստ է գիտակցաբար աչքերը փակել այդ էքստազն առաջնացնող կեղծ պատկերացումների առաջ:

«Իփիգենիան Ավլիդում» ըստ երևույթին էվրիպիդեսը չի ավարտել և մեզ է հասել որոշ չափով վերամշակված: Իփիգենիայի զոհաբերության մասին դաժան ավանդությունը էվրիպիդեսն ըստ իր սովորության փոխադրեց շնչին մարդկանց և մանր զգացմունքների առօրյայի ոլորտը, բայց, մյուս կողմից, նկարագրեց նոր կերպարներով, որոնց միջոցով բարբարոսական զոհաբերություն փոխարինեց ինքնազոհության սխրագործությամբ: «Իփիգենիան Ավլիդում» ողբերգության բովանդակությունն ընդհանուր առմամբ հետևյալն է: Հույները, որ հավաքվում էին Տրոյա նավարկելու, քամի չլինելու պատճառով կանգնած մնացին Բիովթիայի Ավլիդ նավահանգստում, և գուշակ Կալխանը ազդարարեց, որ Ագամեմնոնը, հունական զորքի գերագույն առաջնորդ ընտրվելով, պետք է իր գուտար Իփիգենիային ողորմածության զոհ մատուցի Արտեմիս աստվածուհուն, հակառակ դեպքում արշավանքը կձախողվի: Ագամեմնոնը, զրգված սեփական փառամոլությամբ, ինչպես և եսասեր Մենելաոսի հորդարանքներով, համաձայնվեց աղջկա զոհաբերության և նրան Ավլիդ կանչեց կեղծ պատճառաբանությամբ, որ նա ամուսնանալու է Աթիլեսի հետ: Ողբերգության գործողությունն սկսվում է նրանով, որ Ագամեմնոնը, ավտոսալով իր շմտածված վճռի մասին, սուրհանդակ է ուղարկում Իփիգենիայի գալուստը խափանելու: Ագամեմնոնի նամակը Մենելաոսի ձեռքն է ընկնում. եղբայրները վեճի են բռնվում, որի ժամանակ միմյանց բազում

դառը ճշմարտություններ են ասում: Վերջապես, Մենելաոսը պատ-
րաստ է զիջել, բայց արդեն ուշ է՝ Իփիգենիան ժամանել է իր մոր՝
Կլիտեմեստրեի և մանկահասակ Օրեստեսի հետ: Ազամեմնոնի-
բուր հնարքները դառնում են անօգուտ, կեղծիքը շտաով բացվում է:
Տրոյա 'արշավելու շահերը, հանուն որի Ազամեմնոնը ցանկանում է
զոհել իր դուստրը, բախվում են դեռաւոր Իփիգենիայի հուզիչ, կյան-
քի ծարավի և Կլիտեմեստրեի մայրական զղացմունքները հետ:
Կլիտեմեստրեի կերպարը կերտելու մեջ նկատվում է հոգեբանական
հոգ փնտրելու ձգտում ամուսնու սպանության համար, որը կա-
տարվելու է հետագայում, այս ողբերգության բովանդակության
սահմաններից դուրս: Էվրիպիդեսը նկարագրում է Կլիտեմեստրեի
վաղուցվա զգվանքն ամուսնուց, որ զսպվում էր ամուսնական
պարտականության զղացմունքով, իսկ այժմ պորթկում և ուղղակի
սպանաւիքի է հասնում: Իփիգենիայի պաշտպան է կանգնում Աքի-
լեսը, որն ազնիվ, ուղղամիտ, որոշ շափով հայեցողաբար տրա-
մադրված պատանի է: Նա հուզված է, որ իր անունը հրապուրելու
նյութ է ծառայել, և, չնայած նրա անձնական դրուժինայի տրտունջ-
ներին, մտադիր է պահպանել իր նշանած հարսնացուին կատաղած
ամբոխից, որին գրգռում է ամբոխավար Ոդիսևսը: Կոնֆլիկտը
լուծվում է նրանով, որ Իփիգենիան հոժարակամ ցանկութուն է
հայտնում իրեն զոհել Հելլադայի սիրուն, հանուն հելլենական
հաղթանակի բարբարոսական ստրկության հանդեպ: Աքիլեսի սըր-
տում սիրո զղացմունք է արթնանում դեպի Իփիգենիան, բայց նա
անվերադարձ որոշել է իր ճակատագիրը: Եթե Իփիգենիայի կերպա-
րը ձայնակցում է Էվրիպիդեսի ավելի վաղ ողբերգությունների հե-
րոսուհիների հետ, ապա Աքիլեսը մարմնացնում է գիտակցորեն
բարոյական անձնավորության իդեալը, որը կերտել է V դարի հու-
նական փիլիսոփայությունը:

Աքիլեսը զերծ է իրեն շրջապատող միջավայրի արատներից և
զրա հետ միասին միայնակ է այդ շրջապատում: Այդ նախանշանն
է անկման ժամանակաշրջանի հունական հասարակության կյան-
քից հեռացած «իմաստունի»:

«Իփիգենիան Ավլիդում» պիեսը նյութ ծառայեց Ռասինի հա-
մանուն ողբերգության համար (1674 թ.):

Էվրիպիդեսի մյուս երկերից հիշատակենք սաաիրների դրամա
«Կիկլոսը», որը մեզ հասած միակ ամբողջական սատիրների դրա-
ման է: Այդ ժանրը հնում կոչվում էր «զվարճասիրական ողբեր-
գություն»: Ավարտելով տոնական օրվա բեմական խաղերը, սա-

տիրների զրաման ստեղծում էր ուրախ, խորախճանային վերջ, որը համապատասխանում էր Դիոնիսիոսի տոնակատարության բնույթին ողբից հետո նրա պարտադիր ուրախ վերջավորությամբ: Ինչպես ողբերգության, այնպես էլ սատիրների զրամայի սյուժեն դիցաբանական էր, բայց խումբը պարտադիր կերպով կազմված էր սատիրներից, որոնց իբրև ղեկավար միանում էր ծեր Սիլենը: Վաժաշտ, գինուն անձնատուր եղած, վախկոտ սատիրների խումբն ինքնին ընդհանուր տոն էր տալիս զրամային, որի համար սովորաբար ընտրվում էին սյուժեներ ամեն տեսակի հրեշներով, հափըշտակումներով, խարդախ և սիրային արարքներով: Վերևում արդեն հիշվել է մի քանի սատիրների զրամաների մասին, ինչպես օրինակ էսքիլոսի «Ամեմոնան», «Սֆինքսը» կամ «Պրոթեոսը», Սոփոկլեսի «Հետախույզները»: Սյուժեների մասին պատկերացում կարող են տալ Սոփոկլեսի սատիրների զրամաների այնպիսի վերնագրեր, ինչպիսին են՝ «Յերբեր», «Աստվածուհիների դատը», «Հելենի ամուսնությունը»: «Կիկլոպ»-ի սյուժեն Պոլիփեմոսի կուրացման մասին «Ողիսականի» հայտնի էպիգոդն է: Մարգարե Պոլիփեմոսին էվրիպիդեսը հաղորդել է «օրենքներ» բացասող մողայական սուփեստի որոշ գծեր»^{*}:

Էվրիպիդեսի ստեղծագործությունը վերջավորեց հին հունական ողբերգությունը: Անցնելով մարդկանց կերպավորման, թե «ինչպես են նրանք իսկապես», այսինքն նրանց անձնական հակումներով ու կրքերով, որոնք թեքում են նրանց «լինելության» նորմայից, էվրիպիդեսը նշել է երկու ուղղություն, որոնցով և ընթացել է հետագայի հունական լուրջ զրաման: Այդ, մի կողմից, պաթետիկ, ուժեղ երբեմն էլ նույնիսկ պաթոլոգիկ կրքերի զրամայի ուղին է, իսկ մյուս կողմից, — առօրյայի մակարդակի պերսոնաժներով կենցաղային զրամային մոտենալն է: Հերոսական զեմքերի իջեցումը էվրիպիդեսը տալիս է ոչ միայն բնավորությունների մեկնաբանությամբ, այլև թատերական միջոցներով. բեմում հանդես են գալիս աղքատների տեսքով, ցնցոտիապատ արքաներ, խեղանդամ հերոսներ, դառամած ծերունիներ, ճղճղացող երեխաներ: «Բոլորին խոսքեր եմ տալիս, — ասում է էվրիպիդեսը Արիստոֆանի «Գորտեր»

* Էվրիպիդեսի քննության առնված ողբերգություններից դատ, լիակատար կերպով պահպանվել են՝ «Ալեքսանդր» (438 թ.) «Հերակլիդներ», «Հեկուրա», «Խեղճարկուհիներ», «Անդրոմախա», «Օրեստ» (408 թ.), «Փյունիկուհիներ»: 1908 թ. հրապարակվեցին նորագույն, իրենց ծավալով նշանակալի, կորած «Եպիպիլա» ողբերգության ֆրագմենտները:

կատակերգութեան մեջ, — և կանանց, և ծառաներին, և աղքիկներին, և պարոններին, նույնիսկ պառավներին»։ Հին ողբերգութիւնն սիրողները դրանով նրան կշտամբում և ոչ առանց հիմունքի պընդում էին, որ էվրիպիդեսի ողբերգութիւնները դադարում են պոլիսի քաղաքացիական քաջարիութեան դաստիարակ լինելուց։

Անտիկ ըմբռնմամբ ողբերգութիւնն անխզելիորեն կապված էր դիցաբանական սյուսնների և դեմքերի հետ։ Էվրիպիդեսի համար առասպելն արդեն դառնում է պատշան, որը խիստ հակասութեան մեջ էր գտնվում ողբերգութեան բնած իդեոլոգիական և գեղարվեստական ուղղութեան հետ։ Այդ առավել ևս նկատելի է, քանի որ Էվրիպիդեսը բեմականացնելով դիցաբանական սյուսեն, դրա հետ միաժամանակ քննադատում է այն, — դրսևորում է նրա անբարոյական կամ անմիտ լինելը։ Տրադիցիոն առասպելի մեջ նա հաճախ էական փոփոխութիւններ է մտցնում և նրա սկզբնական ձևից հեռու է գնում։

Փոխվում է հենց իրեն ողբերգութեան բնույթը։ Էսքիլոսի և Սոփոկլեսի համար ողբերգութիւնն այսպես թե այնպես աշխարհը կառավարող բարի ուժերի արդարացումն էր։ Էվրիպիդեսն այդ բարութեանն արդեն չի հավատում։ Նա հանդիսատեսին ցնցում է պատկերելով այնպիսի տառապանքներ, որոնք ոչ մի բարձրագույն բարոյական իմաստով չեն կարող արդարացվել։ Արիստոտելը, որը շատ կողմնորոշ հավանութիւն չի տալիս Էվրիպիդեսի դրամատուրգիային, սակայն ընդունում է, որ բեմի վրա «նա պոետներից ամենաողբերգականն է»։ Անտիկ քննադատները, որոնք ծանոթ էին ողբերգութեան պոետների ստեղծագործութեան հետ նրա ամբողջ ծավալով, իբրև Էվրիպիդեսի առանձնահատկութիւն նշում էին, որ նրա ողբերգութիւնների գերակշռող մասը տխուր վախճան ունեն։ Իսկ երբ իր կյանքի վերջում Էվրիպիդեսն սկսում է հրապուրվել բարեբախտ վերջավորութեամբ ինտրիգայի դրամաներով, ողբերգականը դառնում է զուտ պատահականութեան խաղ։ Տառապանքն Էվրիպիդեսի համար իռացիոնալ է, ինչպես որ իռացիոնալ է ինքը կյանքը։

Աշխարհի այդ ընկալումը արտացոլվում է նաև ողբերգութիւնների կոմպոզիցիայում։ Ի տարբերութիւն Սոփոկլեսի հստակ դրամատիկական կոմպոզիցիայի, Էվրիպիդեսը, մանավանդ իր վերջին ողբերգութիւններում, սիրում է պատկերել ճակատագրի զիզգազները, պատահականութեան ներխուժելը դրամայի ընթացքի մեջ։ Երբեմն ողբերգութիւնը տարաբաժանվում է առանձին, ինքնուրույն

էպիզոդներէ, որոնցից յուրաքանչյուրը մի փոքրիկ ողբերգութիւն է հանդիսանում՝ սեփական հանդուցում և վախճանով (օրինակ «Տրոյացի կանայք»)։ Դրան զուգընթաց, նրա երկերում կարելի է հանդիպել նաև գործողության խիստ հետեւողական զարգացման («Մեղեա», «Իպոլիտոս», «Բարոսուհիներ»)։ Այս բոլոր բաղմանքներով հանդերձ դրամատիկական ստրուկտուրայի որոշ տարրեր շատ կայուն են մնում. ընդ որում, ուշագրավ է, որ Էվրիպիդեսը, վճռական նորարար լինելով ողբերգութեան բովանդակութեան հարցերում, հաճախ պահպանում և իր նպատակներին է հարմարեցնում հինավուրց սրբազան խաղի այնպիսի մոմենտներ, որոնցից հրաժարվել էր իդեոլոգիապես շատ ավելի պահպանողական Սոփոկլեսը։

Էվրիպիդեսի գրեթե բոլոր ողբերգութիւններն սկսվում են հաղորդման մենախոսական ձևի նախերգանքով. հաղորդումը պարունակում է ողբերգութեան սյուժետային նախադրյալները, հերոսների անցյալը, գործողութեան վայրի և նրա հիմնական մոմենտներին շուրջը։ Այդ նախերգանքը երբեմն զրկում է այն աստծու բերանը, որը սյուժեով կապված է դրամայի հետ, բայց չի հանդիսանում նրա անմիջական պերտոնածը։ Այսպիսով, էքսպոզիցիան մեկուսացվում է գործողութիւնից, որն սկսվում է արդեն նախերգանքից հետո։

Գործողութիւնից հաճախ անջատվում է նաև դրամայի վերջաբանը։ Էվրիպիդեսի ողբերգութիւններից շատերը վերջանում են նրանով, որ խաղացողների վերևում հանկարծակի երևում է աստվածութիւնը, որը գուշակում է հերոսների ապագա ճակատագիրը, հաստատում է առասպելի հետ կապված պաշտամունքներ և այլն։ Աստվածների հանդես գալը հազվադեպ չէր էքսիլոսի տրիլոգիայի եզրափակիչ մասերում և սկիզբ է առնում, հաճախաբար, կենցաղային դրամայից, որի վերջում հարութիւն առած աստվածը ներկայացնում էր սրբազան գործողութեան մասնակիցներին։ Էվրիպիդեսը թանկ էր գնահատում հնութեան այդ դերապրուկն իբրև բեմական էֆեկտ և իբրև միջոց վերամշակված սյուժեն վերադարձնելու այն շրջանակը, որը սովորական էր դիցաբանական տրագիգիայի հանդիսատեսի համար։ Աստվածներին օգը բարձրացնելու տեխնիկական հարմարանք էր ծառայում այսպես կոչված «մեքենան», և դրամայի վերջում աստծու հանկարծակի հանդես գալու եղանակը հայտնի է լատինական «*deus ex machina*» (աստված մեքենայից) անունով։ Անտիկ ժամանակ այդ եղանակը ծաղրում

էին, իբրեւ հեշտ միջոց, որով խճճված դրամատիկական դրութիւնները լուծվում էին: Սակայն պետք է նշել, որ էվրիպիդեսը հազվադեպ էր միայն օգտագործում *deus ex machina*-ն իբրեւ լուծման միջոց: Ողբերգութեան լուծումը սովորաբար նախորդում է աստծու երևալուն, որն արդեն վերջաբանի դեր է կատարում:

Ողբերգութեան դիալոգիկ մասերում ուշադրութիւն է գրավում «ճառերով մրցելու» տեսարանները: Երբեմն այդ ճառերում ամփոփված է դրամայի դադափարական պրոբլեմատիկան, հակառակ աշխարհայացքների բախումը: Գործող անձինք դատողութիւններ են անում, ապացուցելով այս կամ այն դրույթը հեռտորական արվեստի բոլոր կանոններով և այդ տեսարանները սովեհատական թեորիաների շարադրման ուսպոր են ծառայում: Էվրիպիդեսի ողբերգութեան մյուս առանձնահատկութիւնը ծավալված մենախոսութիւններն են կազմում, որոնց մեջ արտացոլված է այն ներքին պայքարը, որը կատարվում է հերոսի հոգում:

Գործող անձանց կենցաղային մակարդակին մեծապես մոտենալու համապատասխան էլ, էվրիպիդեսի լեզուն ավելի պարզ է, քան նրա նախորդներինը: Արիստոտելն իր «Մետորիկայում» նշում է, որ էվրիպիդեսի արվեստը առօրյա բառեր օգտագործելու օգնութեամբ բնական լեզվի իլուզիա էր ստեղծում: Այդ լեզուն, չինելով հասարակ, պարզ և դրա հետ միասին հատու, հարմարեցված է դիալոգի, պատմելու, վեճի համար. վերջին դեպքում այն երբեմն մոտենում է հեռտորական ճառի ոճին, կարծես թե բնւ է փոխադրված դատարանական վիճաբանական խոսքի եղանակները:

Էվրիպիդեսի համար բարդ պրոբլեմ էր խորի ներկայութիւնը բնւում: Եվ ուժեղ կրքերի ողբերգութեան և ինտրիգների ողբերգութեան մեջ խորի ծանոթ լինելը հերոսների դիտավորութեան հետ հաճախ խոչընդոտ էր ստեղծում գործողութեան համար և խանգարում էր բնական արժանահամապատութիւնը: Էվրիպիդեսն այդ պրոբլեմը զանազան դրամաներում զանազան կերպ է լուծում, ամենից հաճախ խորը մեկուսացնում էր գործողութիւնից: Խորի երգերը, մանավանդ ավելի ուշ պիեսներում, դառնում են ինքնուրույն, երբեմն բալլադայի տիպի լիրիկական պարտիաներ, միայն համեմված դրամայի ընթացքով: Հերոսների անձնական զգացմունքները երաժշտական արտահայտութիւն էին դառնում դերասանի մոնոլոգիաներում, մեներգային արիաներում և խորի հետ դուետներում: Երաժշտական տարրի մուծումը դրամայի դերասանական մասի մեջ բերում է այն դրութեան, որ խումբը

ողբերգության կառուցվածքում միայն դրվագ է դառնում: Այդ ուղղությամբ հաջորդ քայլն արավ V. դ. վերջի ողբերգու պոետ Ագալիոնը: Խմբական պարտիաները նա դարձրեց վոկալ ինտերմեզիաներ, որոնք կատարվում էին դրամայի առանձին արարվածների միջև և չէին նախատեսնված նրա տեքստում:

Էվրիպիդեսի նշանակությունը հունական դրականության պատմության մեջ հսկայական է: Նա ավարտում է V. դ. ատտիկական ողբերգության զարգացումը, քանդելով նրա հիմքերը և իր ստեղծագործությամբ կանխորոշելով հետագայի անտիկ աշխարհի գաղափարները, տրամադրությունները և գրական ձևերը: Պոլիսի քայքայումով Էվրիպիդեսի ողբերգությունների քննադատական կողմը և նրա պահած ժրբազան խաղի գերապրովները կորցրին իրենց ակտուալությունը. բայց սիրային թեմաները, հոգեբանական վերլուծությունը, ինտրիգների կառուցման եղանակները, դիալոգ վարիլու եղանակները, մի շարք սյուժեներ ու բնավորություններ, որոնք առաջին անգամ Էվրիպիդեսն էր մտցրել, անտիկ դրամայի հաստատուն սեփականությունը դարձան և, ծավալվելով նրա տարբեր ժանրերում, անցան Հռոմ, իսկ աշխուհետև նաև հետագայի եվրոպական դրամայի մեջ:

Էվրիպիդեսից հետո եկող հունական ողբերգությունը որեէ սկզբունքային նոր բան չստեղծեց: Այստեղ մշակվում էր առավելապես պաթետիկ դրաման, որը հաճախ նախատեսնվում էր արդեն ոչ թե բեմի, այլ միայն արտասանության համար: Ավելի հարուստ ապագա ունեցավ Էվրիպիդեսի կողմից նշված կենցաղային դրաման, բայց այստեղ Էվրիպիդեսի շարունակողները վերջնականապես հրաժարվեցին դիցաբանական հին դեմքերից, և կենցաղային հերոսներով աշդպիսի դրաման ըստ անտիկ տերմինալոգիայի կոչվում էր արդեն ոչ թե ողբերգություն, այլ կատակերգություն: Կենցաղային դրամայի զարգացումը, սակայն, վերաբերվում է որոշ չափով ավելի ուշ ժամանակաշրջանին՝ հելլենիզմի դարաշրջանի սկզբին:

3. ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ

1) Կատակերգության փոկլորային հիմքերը

Հունական դրամայի երկրորդ ճյուղը՝ կատակերգությունը, Աթենքում պաշտոնական ընդունելություն գտավ նշանակալիորեն ավելի ուշ, քան ողբերգությունը: «Կատակերգական խմբերի» մեր-

չակցութիւնները հաստատուել էին «Մեծ դիոնիսականին» միայն մոտավորապես 488—486 թ. թ., Լենեականինը՝ ավելի ևս ուշ։ Մինչ այդ կատակերգութիւնը մտնում էր դիոնիսիոսյան տոնակատարութեան կազմի մեջ լոկ որպէս ժողովրդական ծիսախաղ, և պետութիւնն իր վրա չէր վերցնում դրա կազմակերպումը։ Ատտիկական կատակերգութեան, իբրեւ գրական ժանրի, գոյացման առաջին էտապները հայտնի չէին անտիկ հետազոտողներին. նրանք այն գիտեին արդեն իր հաստատված ձևով, ինչպիսին նա ունեւր V դ. երկրորդ կեսին։ Այդ ժամանակվա կատակերգութիւնը (Բտարքերութիւն իր ավելի ուշ ձևերի) կոչվում է հին կատակերգութիւն։

Ատտիկական «հին» կատակերգութիւնն իրենից ներկայացնում է ինչ-որ արտակարգ յուրահատուկ մի երևույթ։ Պտղաբերութեան տոնակատարութիւնների արխաիկ և կոպիտ խաղերը՝ քմահաճորեն հիւստոված են այնտեղ հունական հասարակութեան առաջ դրված սոցիալական ու կոլտուրական ամենաբարդ պրոբլեմների բեմադրութեան հետ։ Աթենական դեմոկրատական կառնավալային ազատութիւնը բարձրացրեց մինչև հասարակական լուրջ քննադատութեան աստիճանը, ընդորո՞ւմ պահպանելով ծիսախաղի արտաքին ձևերի անձեռնմխելիութիւնը։ «Հին» կատակերգութեան այդ ֆոլկլորային կողմի հետ ամենից առաջ պետք է ծանոթանալ այն պատճառով, որպէսզի հասկանանք ժանրի սպեցիֆիկան։

Արիստոտելը («Պոետիկա», գլ. 4) կատակերգութեան սկիզբը հասցնում է մինչև «Փալուսական երգերի սկզբնապատճառները, որոնք շատ համայնքների սովորութիւններում մնում են մինչև այժմ»։ «Փալուսական երգերն» այն երգերն են, որոնք կատարվում էին պտղաբերութեան աստվածների, մանավանդ Դիոնիսիոսին նվիրված թափօրների ժամանակ, ընդ որում տանում էին ֆալուսը, իբրեւ պտղաբերութեան սիմվոլ։ Այդպիսի թափօրների ժամանակ խաղացվում էին զանազան ծիծաղաշարժ միմիկական տեսարաններ, կատակներ և հայհոյական խոսքեր էին նետվում առանձին քաղաքացիների հասցեին։ Այդ հենց այն երգերն էին, որոնցից իր ժամանակին զարգացավ սատիրական և մերկացուցիչ դրական լամբը։ Այդ բոլոր խաղերն ու երգերը ծիսակատարութեան հիմնական նպատակին օժանդակող, կյանքի արտադրողական ուժերի հաղթանակն ապահովող էին համարվում, ծիծաղի և զազրախոսութեան մեջ կենսատեղծող ուժ էին տեսնում, և անշուշտ ժամանակ

պարկեշտության մասին սովորական պատկերացումները բացառվում էին:

Կատակերգության և ֆալուսական երգերի կապի վերաբերյալ Արիստոտելի ցուցումները լիապես հաստատվում են ատտիկական «Հին» կատակերգության բաղադրիչ տարրերի քննարկմամբ:

«Կոմոդիա» (Kômoidia) կատակերգություն տեղիներ նշանակում է «կոմոսի երգ»: Կոմոսը այդ «անհոգ խրախճանասերների խումբն» է, որոնք խնձույքից հետո շրջում էին և ծիծաղելի, դովաւանական, իսկ երբեմն էլ սիրային բովանդակության երգեր էին երգում: Կոմոսներ տեղի էին ունենում և կրոնական ծիսակատարությունների ժամանակ և կենցաղում: Հին հունական կենցաղում կոմոսը երբեմն որևէ ճնշման դեմ բողոքի միջոց էր ծառայում, վեր էր ածվում յուրատեսակ ցույցի: Պատմում են, որ ատտիկական դյուղացիները, վիրավորված լինելով որևէ քաղաքացուց, խմբովին գնում էին քաղաք վիրավորողի տան մոտ և հասարակական հայհոյանքի էին ենթարկում նրան*: Կատակերգության մեջ կոմոսը ներկայացնում է դիմակավորվածների երգեցիկ խումբը, հաճախ զուգված ամենաֆանտաստիկ զգեստներով: Հաճախ էլ լինում էին, «բինակ», կենդանիների դիմակահանդեսներ: «Այծեր», «Կրետներ», «Թռչուններ», «Գորտեր»՝ հին կատակերգությունների այդ բոլոր վերնագրերը տրված են ըստ երգեցիկ խմբի զգեստի:

Խումբը փառաբանում, բայց ամէլի հաճախ պախարակում է. քնդ որում, որևէ անձնավորության դեմ ուղղված նրա ծաղրը սովորաբար կատակերգության գործողության հետ որևէ կապ չէր ունենում: Կոմոսի երգելն ամուր հաստատված էին ատտիկական ֆուլկլորում, անկախ Դիոնիսիոսի կրոնից, բայց մտնում էին նույնպես դիոնիսիոսյան տոնակատարությունների ծեսերի մեջ:

Ի տարբերություն երգեցիկ խմբի զգեստավորման, կատակերգության դեռասանն ընդհուպ մինչև IV դարը հագնում էր համեմատաբար կայուն յուրօրինակ զգեստ: Նրա առանձնահատկություններն էին՝ հաստ փորը, հաստ հետույքը և կաշվե ֆալուսը. դրան միակցվում է ծաղրանկարային դիմակը, որը, սակայն, փոխվում էր էապված ներկայացվող պրոֆեսիայի կամ անձնավորության հետ, և որոշ դեպքերում դիմանկարային նմանություն էր ու-

* Հմմ. ուկրաինական սովորույթը, որ նկարագրել է Գոգոլը «Մայիսյան գիշեր»-ում. դյուղացիները հավաքվում են տանուների խրճիթի աստղ և նրա մասին ծաղրական երգեր են երգում:

Յենում կատակերգության մեջ ներկայացվող ժամանակակիցների հետ: Հաստատվող ֆալուսական կերպարանքները խորթ էին Ատտի-
 Վալի ֆոլկլորին, բայց դրանք բազմիցս պատահում են Պելոպոնեսի
 Աերալարմեստի հուշարձաններում (օրինակ, կորնթական սկահակ-
 ների վրայի զարդանկարները), իբրև Դիոնիսիոսի շքախումբ: Այդ,
 քսոս երևույթին, պողաբերության այնպիսի դեբեն, ինչպես սատիր-
 ները կամ սիլենները: Միմիկական տեսարանները, որ խաղում են
 զավեշտական զգեստներով այդ կերպարանքները, բնորոշ էին դո-
 քիական մարդերի ֆոլկլորի համար: Նման տեսարաններ պատկե-
 րացնող չափազանց շատ հնագիտական նյութեր են պահպանվել
 հարավային Իտալիայում, ուր դրանց կատարողները ֆլիակներ էին
 հռչակում: Համադրելով հնագիտական տվյալները անտիկ գրողների
 վկայությունների հետ, հետազոտողները գալիս են այն եզրակա-
 ցություն, որ դորիական ֆոլկլորային դրամայի հիմնական տիպը
 զիցաբանական կամ առօրյայի գործող անձինք ունեցող ծաղրա-
 ճկաբային մանր տեսարաններն էին: Առաջին դեպքում երևան է
 գալիս զիցաբանական պարողիան, ծիսակատարական ծաղրը, որն
 սղղված է անտիպաների կամ հերոսների դեմ: Սիրված դեմքն
 աչտեղ շեղակեսն էր, հունական ֆոլկլորի ամենահամբավված
 հերոսը: Նա ներկայացվում է իբրև պարզամիտ, չհղկված մի հսկա,
 որը շատ է ուտում, շատ է խմում, շատ է քարշ գալիս կանանց
 հետևից, բայց ոչ միշտ հաջողակ: Ֆոլկլորային խաղի առօրյա
 դեմքերն են՝ գողը, գիտնական խաբեբա բժիշկը. այնուհետև
 ծաղրածուն («բոմոլոխ»), որը հաղթանակ է տանում իր հակառա-
 ժորդների դեմ, և դրա նման ժողովրդական խեղկատակային դի-
 մակներ, որոնք մոտ են ուսական «Պետրուշկային»: Ծաղրանկա-
 ռային փոքր տեսարանը՝ դորիական տիպի դեբասանով, զուգված
 Դիոնիսիոսի հաստատվող ուղեկիցների զգեստներով, կոմոսին զուգ-
 րնթաց, ատտիկական «հին» կատակերգության երկրորդ բաղադրիչ
 տարրն է կազմում:

Այսպիսով, կատակերգության և՛ երգեցիկ խումբը, և՛ դերա-
 ռանները սկիզբ են առնում պողաբերության տոնակատարություն-
 ների երգերից ու խաղերից: Այդ տոնակատարությունների ծիսա-
 կատարությունն արտացոլված է կատակերգության սյուժեում ևս:
 Մենք գիտենք, թե երկրագործական ծիսակատարությունների սիս-
 տեմում ինչ կարևոր տեղ է գրավում ձմռան հանդես ամառն հաղ-
 թանակի, հին տարվա հանդես նոր տարվա հաղթանակի խաղը,
 ընդհանրապես «ծերի» և «երիտասարդի» մրցակցությունը: Մենք

նույնպես գիտենք, որ այդ տիպի ծիսակատարություններն անընդհատ ուղեկցվում են շատակերությունը և խրախճանքով։ Որոնք ֆանտաստիկ միջոց են համարվում բուսական և կենդանական պտղաբերության, լավ բերքի և կուշտ տարվա ամրապնդման համար։ «Հին» կատակերգության կառուցվածքի մեջ «մրցակցության» մոմենտը պարտադիր է։ Սյուժեներն ամենից հաճախ կառուցվում են այն ձևով, որ հերոսը «մրցակցության» ժամանակ հաղթելով հակառակորդին, հաստատում է որևէ նոր կարգ, գլխավոր է «շրջում» (ըստ անտիկ արտահայտության) սովորական հասարակական հարաբերությունների որևէ կողմը, և այդ ժամանակ հասնում է առատության երջանիկ թագավորությունը, ուտելու և սիրային ուրախությունների ծավալուն հնարավորություններով։ Այդպիսի պիեսը վերջանում է հարսանիքով կամ սիրային տեսարանով և կոմոսի շքերթով։ Մեզ հայտնի «հին» կատակերգություններից քչերն են միայն, այն էլ իրենց բովանդակությամբ ամենից լուրջ, որոնք շեղվում են այդ սխեմայից, բայց դրանք էջ բացի պարտադիր «մրցակցությունից», միշտ այս կամ այն ձևով նույնպես իրենց մեջ պարունակում են նաև «խնջույթի» մոմենտը։

2) Սիցիլիական կատակերգությունը։ Էպիհարմոսը

Ատտիկական «հին» կատակերգության գրական նախորդը սիցիլիական կատակերգություն է եղել, որի ամենակարկառուն ներկայացուցիչը Էպիհարմոսն էր։ Այդ պոետի գործունեությունն ընթացել է Սիրակուզայում VI դ. վերջին և V դ. առաջին կեսին։ Սրիստոտեսը նրան մեծ դեր է վերագրում կատակերգության զարգացման պատմության մեջ, մատնանշելով, որ Էպիհարմոսն առաջինն սկսեց կատակերգական պիեսներ հորինել ամբողջական և ավարտված գործողություններով։ Նրանից մեղ հասել են միայն վերնագրերը և շնչին ֆրագմենտներ։ Էպիհարմոսը գրում էր տեղական դորիական բարբառով և մշակում էր այն պարողական-դիցական բանական և կենցաղային թեմատիկան, որը նշված էր դորիական ֆուկլորային դրամայում։ Նրա երկերում հաճախ հանդես է գալիս Հերակլեսը, նույնպես և Ոդիսևսը, որը դառնում էր կատակերգական դեմք՝ հերոս-խաբեբա։ Ոդիսևսը փախստական»-ի Նգիպտոսում գտնված պապիրուսային պատառիկները ցույց են տալիս, որ այդ կատակերգության սյուժեն հիմնված է եղել հոմերոսյան պատմվածքի այն մասի վրա, թե ինչպես է Ոդիսևսն իբրև լրտես Տրոյա

մտել: Էպիհարմոսի կատակերգության մեջ նա չի էլ մտածում Տրոյա քնկնել, այլ թաքնվում է փոսի մեջ և այնտեղ հորինում է այն բոլոր առասպելները, որոնք հետո պատմելու է հույներին թշնամու ճամբարում իր լինելու մասին: Կենցաղային թեմաներով պիեսներում նկատելի է տիպական դիմակների մշակումը. այդպիսին է «պարասիտի» դեմքը, այսինքն՝ այն հացկատակի, որը փշրանքներ էր հավաքում ուրիշի սեղաններից, զվարճացնելով հասարակութունն իր կատակներով և սողալով տերերի առաջ: Կատակերգութուններից մեկը պարոդիա է պարունակում Հերակլիտի դիալեկտիկայի վերաբերյալ, նրա այն ուսմունքի մասին, որ ամեն ինչ փոխվում է: Պարտապանը հրաժարվում է իր պարտքը վերադարձնել պարտատիրոջը, պատճառաբանելով, որ նրանք երկուսն էլ այն մարդիկը չեն, ինչ որ առաջ էին: Պարտատերը ծեծում է նրան, իսկ այնուհետև ծեծված պարտապանի կողմից դատի կանչվելով՝ դատավորին պարզաբանում է, որ գանգատվողը և ծեծվածն այլևս նույն անձնավորությունները չեն: Էպիհարմոսի երկերում հանդիպում են նույնպես «մրցակցութունների» տեսարաններ, օրինակ՝ երկրի և ծովի: Սակայն մեր տրամադրության տակ եղած նյութը չոկ հեռավոր պատկերացում կարող է տալ այդ պոետի ստեղծագործության մասին: Անձնավորության դեմ ուղղված ծաղրը և քաղաքական սրությունը, որոնք բնորոշ էին ատտիկական «հին» կատակերգության համար, ըստ երևույթին, օտար էին Էպիհարմոսի ստեղծագործությանը: Սիցիլիական կատակերգության էական տարբերությունը ատտիկականից այն էր, որ Էպիհարմոսը չի օգտվում (կամ համարյա չի օգտվում) խմբից: Անտիկ ֆիլոլոգները գերադասում էին նրա պիեսները անվանել ոչ թե «կատակերգություն», այլ «դրամա», որքան որ նրանց մեջ բացակայում էր «կոմոսի» տարրը: Իրենց ծավալով նրա պիեսները մեծ չէին, միջին հաշվով յուրաքանչյուր կատակերգությունն ուներ 400 տող:

3) Ատտիկական հին կատակերգությունը

Արիստոտելի վկայության համաձայն, Սիցիլիայում մշակված գատակերգուական դործողության կառուցման արվեստը որոշ ազդեցություն է ունեցել Աթենքի կատակերգության զարգացման վրա: Այնուամենայնիվ ատտիկական «հին» կատակերգության ընդհանուր ուղղության համար հիմնադրականը հատկապես այն մոմենտներն էին, որոնց բացակայությունը Էպիհարմոսի մոտ քիչ չառաջ մենք նշեցինք: Ատտիկական կատակերգությունը օգտվում է

տիպիկական դիմապատկերից («պարծենկոտ դինվոր», «գիտնական-խաբերա», «ծաղրածու», «հարբած պառաւ», և այլն)։ Եթե նախնական կատակերգու պոետների երկերի շարքում պատահում են պարոդիական-դիցաբանական բովանդակությամբ պիեսներ, բայց դրանցից ոչ մեկը ոչ մյուսը ատտիկական կատակերգություն չեն կազմում։ Նրա օրեկտը ոչ թե դիցաբանական անցյալն է, այլ կենդանի արդիականությունը, քաղաքական և կուլտուրական նշաններն իրար հանդիմացում են։ Նույնիսկ օրվա հրատապ հարցերը։ «Հին» կատակերգությունը առավելապես քաղաքական և մեքլագուցուցիչ կատակերգություն է, որը ֆոլկլորային «ծիծաղաշար» երգերն ու խաղերը դարձնում է քաղաքական երգիծանքի և իդեոլոգիական քննադատության գործիք։

«Հին» կատակերգության մյուս բնորոշ գիծը, որն իր վրա ուշադրություն է հրավիրել արդեն ավելի ուշ անտիկ շրջանում, դա առանձին քաղաքացիների, նրանց անունները բացելուց հետո, անձնական ծաղրանքի լիակատար ազատությունն է։ Ծաղրի ենթակա անձնավորությունը կամ ուղղակի բեմ էր դուրս բերվում իբրև կատակերգական պերսոնաժ, կամ դառնում էր թուճակից, երբեմն շատ կոպիտ, կատակների և ակնարկների առարկա, որոնք նետում էին կատակերգության երգեցիկ խումբն ու դերասանները։ Օրինակ, Արիստոֆանի կատակերգություններում բեմ են դուրս բերվում այնպիսի մարդիկ, ինչպիսին արմատական դեմոկրատիայի պարագլուխ Կլեոնը, Սոկրատեսը, Էվրիպիդեսը։ Բազմիցս փորձեր են կատարվել սահմանափակելու այդ կատակերգական ազատությունը, բայց ամբողջ V դարի ընթացքում դրանք մնում էին ապարդյուն։

Հասարակական կարգերի և առանձին քաղաքացիների ծաղրելու մեթոդը մնում է ծաղրանկարը։ Սովորաբար «Հին» կատակերգությունը անհատականացման չի ենթարկվում իր պերսոնաժներին, այլ ստեղծում է ծաղրանկարային ընդհանրական կերպարներ, ընդ որում օգտագործում է նույնպես ֆոլկլորի և ժողովրդական կատակերգության դիմապատկերը։ Այդ տեղի էր ունենում նույնիսկ այն դեպքում, երբ գործող անձինք կենդանի, ժամանակակից մարդիկ էին։ Այսպես, Սոկրատեսի կերպարը Արիստոֆանի կերտում է այնպես, որ շատ քիչ չափով է վերստեղծում Սոկրատեսի անձնավորությունը, այլ իրենից ներկայացնում է առավելապես փիլիսոփայի («սոփիստ») պարոդիկ նկարագիրը ընդհանրապես, հարակցելով դրան «խաբերա-գիտնականի» դիմակի տիպիկ գծերը։

Կատակերգության սյուժեն մեծ մասամբ ֆանտաստիկ բնույթ է կրում: Ամենից հաճախ իդագործվում է գոյություն ունեցող հասարակական հարաբերությունների փոփոխության անիրագործելի որևէ նախագիծ, օրինակ, Արիստոֆանի կատակերգություններում Պեղոպոնեսյան պատերազմի ժամանակ հերոսը Սպարտայի հետ սեպարատ հաշտություն է կնքում իրեն և իր ընտանիքի համար («Աքարնացիներ»), հերոսը հիմնում է թուլունների պետություն («Թուլուններ») և այլն: Երգիծանքը ուտոպիայի ձև է ընդունում: Գործողության հենց անարժանահամատ լինելը հատուկ զավեշտական էֆեկտ է ստեղծում, որն ուժեղացվում է բեմական իլուզիայի խանգարումով՝ դերասանների հանդիսականներին դիմելու ձևով:

«Հին» կատակերգությունը, միացնելով կոմոսը ոչ բարդ, բայց այնուամենայնիվ կապակցված սյուժեի շրջանակներում ծաղրանկարային մանր տեսարաններին, շատ յուրահատուկ սիմետրիկ անդամակցություն ունի և կապված է կոմոսի երգերի հինավուրց կառուցվածքի հետ: Կատակերգական երգեցիկ խումբը կազմված էր 24 մարդուց, այսինքն երկու անգամ գերազանցում էր մինչսոֆոկլեսյան ժամանակի ողբերգական խմբին: Նա բաժանվում էր երկու երբեմն իրար հետ մարտնչող կիսախմբերի: Անցյալում դրանք իրար հետ «մրցման» մեջ մտած երկու տոնակատարական «ոհմականերն» էին: Գրական կատակերգության մեջ, ուր սովորաբար «մրցությունը» դերասաններն էին տանում, խմբի երկյակ լինելուց արտաքին ձևն էր մնացել՝ երգերը կատարում էին առանձին կիսախմբեր հերթականությամբ խիստ սիմետրիկ համապատասխանությամբ: Երգեցիկ խմբի կարևորագույն պարտիան այսպես կոչված պարաբասիսն էր, որը կատարվում էր կատակերգության կեսին: Այդ սովորաբար պիեսի գործողության հետ որևէ կապակցության մեջ չէր լինում: Խումբը հրաժեշտ էր տալիս դերասաններին և անմիջականորեն դիմում էր հանդիսատեսներին: Պարաբասիսը կազմված է երկու հիմնական մասից. առաջինը, որն արտասանում է ամբողջ խմբի նպարզվույթը, պոետի անունից դիմումն է հասարակությանը. պոետն այստեղ հաշիվ է տեսնում իր ախոյանների հետ և խնդրում է բարեհաճ ուշադրությամբ վերաբերվել գեպի իր պիեսը: Ընդ որում խումբը քայլերգային ուղիվով անցնում է հանդիսականների՝ առաջից («պարաբասիս» բառի իսկական իմաստով): Երկրորդ մասը խմբերգը, ուտանավորի տան բնույթ ունի և կազմված է չորս պարտիայից. առաջին կիսախմբի լիբելա-

Ֆյան Լեւրոդին («Երգին») հետեում է այդ կիսախմբի պարագլխի ռեժիսատիվային էպիոնման («վերջնակցուկը») պարի քորեյական ռիթմով. ներբողի և էպիոնմայի հետ շափական խիստ համաձայնութեամբ դասավորվում են այնուհետև երկրորդ կիսախմբի հականերբողը և նրա պարագլխի հակաէպիոնման:

Կոմպոզիցիայի «էպիոնմատիկ» սկզբունքը, այսինքն ներբողների և էպիոնմների զուգ-զուգ հերթագայութունը, համակում է կատակերգութեան և մյուս մասերը: Առաջին հերթին այդ վերաբերում է «մրցմանը»՝ ագոնին, որի մեջ հաճախ կենտրոնացած է պիեսի գաղափարական կողմը: Ագոնը մեծ մասամբ խիստ կանոնիկ կառուցվածք ունի: Միմյանց դեմ «մրցում» են երկու գործող անձ, և նրանց միջև եղած վեճը կազմված է երկու մասից. առաջին մասում առաջատար դերը պատկանում է այն կողմին, որը մրցման մեջ պարտվելու է, երկրորդ մասում՝ հաղթողին, երկու մասն էլ համաշափորեն սկսվում են խմբի ներբողներով, որոնք շափային համապատասխանութեան մեջ են գտնվում, և հրավիրում են սկսել կամ շարունակել մրցութունը: Սակայն պատահում են և այնպիսի «մրցութուններ», որոնք շեղվում են այդ տիպից:

«Հին» կատակերգութեան համար տիպական կարելի է համարել ստորև հիշատակվող կառուցվածքը: Նախերգանքում տրվում է պիեսի էքսպոզիցիան և շարադրվում է հերոսի ֆանտաստիկ նախագիծը: Դրան հետևում է խմբի պարոդը (մուտքը) կենդանի պատկեր, հաճախ տուր ու դժբեցով ուղեկցվող, որին մասնակցում են և դերասանները: Ագոնից հետո սովորաբար նպատակին հասած են համարում: Այդ ժամանակ ներկայացվում է պարաբասիսը: Կատակերգութեան երկրորդ մասի համար բնորոշ են բալադանային տիպի մանր պատկերները, որոնց մեջ պատկերացվում են նախագծի իրագործման բարերար հետևանքները և հեռացվում են զանազան ձանձրացնող կողմնակի մարդիկ, որոնք խանգարում են այդ երանելիութունը: Խումբն այստեղ արդեն չի մասնակցում գործողութեանը, այլ այդ մանր տեսարանները երիզում է իր երգերով. դրանց մեջ հաճախ պատահում են էպիոնմիկորեն կառուցված պարտիա, շին անհաջող կերպով սովորաբար անվանվում է «երկրորդ պարաբասիս»: Պիեսն ավարտվում է կոմոսի թափորով: Տիպական կառուցվածքը թույլատրում է զանազան շեղումներ, վարիանտներ, առանձին մասերի տեղափոխություններ, բայց V դ. մեղ ծանոթ կատակերգութուններն այսպես թե այնպես ձգտում են դրան:

Այդ կառուցվածքում որոշ մոմենտներ արհեստական են թվում: Բոլոր հիմքերը կան կարծելու, որ պարաբասիսի վաղեմի տեղը պիեսի սկիզբն է եղել, և ոչ կեստեղը: Այդ թույլ է տալիս ենթադրելու, որ ամբլի վաղ ստադիայում կատակերգությունն սկսվում էր խմբի հանդես գալով, ինչպես այդ տեղի է ունեցել ռդբերգության առաջին փուլերում: Կասակցված գործողության զարգացումը և դերասանի պարտիաների ուժեղացումը բերել են Նախերգանքի ստեղծմանը, որն արտասանում էին դերասանները և պարաբասիսը ետ է մղվել դեպի պիեսի մեջտեղը: Թե երբ և ինչպես է ստեղծվել մեր քննության առած կառուցվածքը, հայտնի չէ: Մենք դրան հանդիպում ենք արդեն պատրաստի վիճակում և դիտում ենք լոկ նրա քայքայումը, կատակերգության մեջ երգեցիկ խմբի դերի հետագա թուլացումը:

4. Արխատոֆան

Երկրորդ կեսի բազմաթիվ կատակերգու պոետներից անադատությունը նշել է Երեքին, իբրև «հին» կատակերգու: Ենակարկառուն ներկայացուցիչների: Դրանք են՝ Կրատի-կոսը, Էվպոլիդեսը և Արխատոֆանը: Առաջին երկուսը մեզ հայտնի են Ֆրոգմենտներով: Կրատինոսի վերաբերյալ հենքը նշում էին նրա խստությունը ու ծաղրի անկեղծությունը և կատակերգական հնարամտությունների հարուստությունը, իսկ Էվպոլիդեսի վերաբերյալ նշում էին նրա սյուժեի հետևողական զարգացման արվեստը և սրամտության նրբագեղությունը: Արխատոֆանից մնացել է տասնևմեկ լիակատար պիես (44-ից), որոնք էլ մեզ հնարավորություն են տալիս պատկերացում կազմելու «հին» կատակերգության ամբողջ ժանրի ընդհանուր բնույթի մասին:

Արխատոֆանի գրական գործունեությունն ընթացել է 427 և 388 թվերի միջև, որն իր հիմնական մասում համընկնում է Պեյզոպո-նեսյան պատերազմի և ավենական պետության ճգնաժամի ժամանակաշրջանին: Տարբեր խմբավորումների սրված պայքարը արմատական դեմոկրատիայի քաղաքական ծրագրի շուրջը, գյուղի և քաղաքի միջև եղած հակասությունները, պատերազմի ու խաղաղության հարցերը, տրադիցիոն իդեոլոգիայի ճգնաժամը և փիլիսոփայության ու գրականության նոր հոսանքները—այս բոլորը փայլուն արտացոլում գտան Արխատոֆանի ստեղծագործության մեջ: Նրա կատակերգությունները, բացի իրենց զեղարվեստական

նշանակութիւնից, արժեքավորագոյն պատմական աղբյուր են և արտացոլում են V դարի Աթենքի քաղաքական ու կուլտուրական կյանքը: Քաղաքական հարցերում Արիստոֆանը մոտենում է շահավաճ-դեմոկրատիկ պարտիային, ընդ որում հաճախ արտահայտում է ատտիկական գյուղացիութեան տրամադրութիւնները, որը դժգոհ էր պատերազմից և թշնամաբար էր վերաբերւում արմատական դեմոկրատիայի ագրեսիւ արտաքին քաղաքականութեանը: Այդպիսի շահավաճ-պահպանողական դիրք էլ նա գրաւում է իր ժամանակի: Իդեոլոգիական պայքարում: Խաղաղորդն ծաղրելով հնի երկրպագուներին, նա իր կատակերգական տաղանդի սուր ծայրն ուղղում է քաղաքի դեմոսի առաջնորդների և նորածե քաղաքական հոսանքների դեմ:

Արիստոֆանի քաղաքական կատակերգութիւնների շարքում իր սրութեամբ աչքի է ընկնում «Հեծյալները» (424 թ.): Այդ պիեսն ուղղված էր արմատական պարտիայի ազդեցիկ պարագլուխ Կլեոնի դեմ՝ նրա ժողովրդականութեան ամենաբարձր մոմենտին, այն փայլուն ռազմական հաջողութիւններից հետո, որ նա տարել էր սպարտացիների դեմ:

Գործողութիւնը կատարւում է մի տան առաջ, ուր ապրում է կամակոր, խուլ ծերուկ Դեմոսը (այսինքն աթենական ժողովուրդը): Նախերգանքն սկսւում է երկու ստրուկների զավեշտական դիալոգով: Հենց առաջին խոսքերից հանձինս նրանց հանդիսականները կարող էին ճանաչել Դեմոսթենես և Նիկիաս հայտնի զորավարներին: Բանից դուրս է գալիս, որ Դեմոսը տան ամբողջ իշխանութիւնը հանձնել է մի նոր ստրուկի՝ կաշեգործ Պաֆլագոնացուն (ակնարկ Կլեոնի հոր պրոֆեսիայի մասին): Գողացած գինին խմելիս ստրուկների գլխում փայլուն միտք է հղանում՝ գողանալ կաշեգործի պատգամախոսութիւնները, որոնցով նա պատեցնում է ծերուկի գլուխը (ակնարկ բազմաթիւ պատգամախոսութիւնների մասին, որոնք բարեհաջող էլք էին խոստանում Պելոպոնեսյան պատերազմից): Պատգամախոսութիւնը դառնւած է. կաշեգործն իշխանութիւնը պետք է ղիջի ավելի «ստոր» պրոֆեսիայի անձնավորութեան՝ երշիկագործին: Այսպիսով, կատակերգութեան գործողութիւնը կառուցված է կառնավալային ծիսականատրուկյան սկզբունքի՝ հասարակական հարաբերութիւնները «շրջադարձելով» վրա («թող վերջինները լինեն առաջինները»): Անհապաղ հանդես է գալիս երշիկագործը տեփուրով և երշիկով: Այն տեսաբանը, որը ստրուկին կամ ծաղրածուն «արքա» ընտ-

րելու և համայնքի «փրկել» կառնավայրային ծիսակառարությունը պարողիս է հանդիսանում, երշիկագործին պարզում է իր միսիան՝ լինել Աթենքի տիրակալ։ Պաֆլոգոնացու գալը, ճիշտ է, փախուստի է մատնում երշիկագործին, բայց նրան ղեկավարում է հասնում «հեծյալներին» երգեցիկ խումբը (արիստոկրատական, խմբավորումը, որը դեմ էր Կլեոնին)։ Տուր ու դմբոցն ու հայհոյանքը վերջանում է «ագոնով», որի ժամանակ երշիկագործը Պաֆլագոնացուն գերազանցում է իր անամոթությանը և պոռոտախոսությանը։ Հաջորդ «ագոնը» կատարվում է արդեն Դեմոսի իրեն ներկայությունը։ Այստեղ ծաղրածուական մոմենտներին միանում է արմատական դեմոկրատիայի քաղաքականության լուրջ քննադատությունը։ Նշում է երկարատև պատերազմի ծանրությունները, գյուղացիության աղքատացումը և նրա պարագիտային մասնադառնալը, այն ճնշումները, որոնց ենթարկվում էին գաղնակից համայնքները։ Ախույանները շարունակում են իրենց մրցությունները, հրամայելով Դեմոսին պատգամախոսություններ և հյուրասիրելով նրան զանազան ուտելիքներով (կատակերգական «խընձույթ»)։ Վերջապես, երբ երշիկագործը ծերուկին հյուրասիրում է Պաֆլագոնացուց գողացած նապաստակով, Դեմոսը երշիկագործին հաղթող է համարում։ Եզրավակիչ տեսարանում Դեմոսը վերածնված է, երշիկագործը նրան վերադարձրել է պատանեկություն, եփելով նրան հոացրած ջրի մեջ (տարածված հեքիաթային մոտիվ, հմմ. Ершов-ի «Конец торбунок»-ի նույնանման վերջավորության հետ), և Դեմոսն այժմյանից արդեն նույնպես ամուր և թարմ է, ինչպես հունա-պարսկական պատերազմի ժամանակաշրջանում։ Կատակերգությունը վերջանում է սովորական սիրային տեսարանով՝ ներս են վազում գեղեցկուհիներ, որոնք պատկերացնում են երեսնամյա խաղաղություն, և կոմոսը հեռանում է օրիսեստրայից Դեմոսի և երշիկագործի գլխավորությամբ։ «Հեծյալներին» լիրիկական պարտիաներից մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում «պարաբասիսը», որ Արիստոփանը բնութագրում է իր նախորդ մի շարք կատակերգու պոետների։

Կլեոնի անցկացրած միջոցառումների թվում տեղի է ունեցել ժողովրդական դատավարություններին մասնակցելու համար վարձատրության բարձրացում։ Այդ ավենական քաղաքացիներին տրվող պետական ուղորմություններից մեկն էր, որը մեծ ժողովրդականություն էր վայելում քաղաքային դեմոսի մեջ։ «Կրեոններ» կատակերգության մեջ (422) Արիստոփանը դուրս է բերում դատա-

վորական պարտականությունների մոլի սիրահար ծերուկ Կլեոնահամբավին. նրա որդի Կլեոնապարսավը հորը դատարան չի թողնում և նրան փականքի տակ է պահում: Ըստ իր դրամատիկական կառուցվածքի այդ պիեսը կառնավալային կատակերգության մի տիպիկ նմուշ է: Ինչպես «Հեծյալները», «Կրետներն» էլ սկսվում են ստրուկների զավեշտական դիալոգով. դրան հետևում է հանդիսատեսներին ուղղված և առանձին քաղաքացիների հասցեին խաչթոցներով լեցուն սյուժեի էքսպոզիցիան: Գործողությունն սկսվում է Կլեոնահամբավի անհաջող փորձերով, զանազան լարախաղացային գլխկոնձինների միջոցով, խաբել իր պահակների զգոնությունը. նա փորձում է նույնիսկ Ոդիսևսի նմանությամբ փախչել թաքնված իշխի փորի տակ: Կլեոնահամբավից հետո հանդես է գալիս «Կրետների» երգեցիկ խումբը խոշոր խաչթոցներով. դրանք ծերուկներն են, նրա դատարանական կոլեգիայի ընկերները: Խմբի և Կլեոնապարսավի բախումը հասցնում է «ագոնի», ինչպես սովորաբար լինում է: Կլեոնահամբավը դավաբանում է դատավորների հզորությունը, այնինչ Կլեոնապարսավը աշխատում է ցույց տալ, որ դատավորները լոկ խաղալիք են ճարպիկ դեմագոգների ձեռքին: Քաղաքականապես այդ կատակերգության ամենալուրջ մասն է: Ագոնից հետո խաղացվող տեսարանը ավենական դատավարության մի շար պարոդիա է, որը ներկայացնում է մի կտոր պանիր գողացող շան դժտական պրոցեսը: Պիեսի երկրորդ կեսը, պարաբասիսից հետո, արդեն միանգամայն բալադանային բնույթ ունի: Ծերուկը բուժվելով դատական կրքից, «ծաղրածուի» դեր է կատարում: Նա ողողց սովորում է պճնամոլության ձևեր, նրա հետ խնճուղքների է գնում, հարեցողությամբ է զբաղվում, խաչոտակություններ է անում, սրինգ նվագող կնոջ հետևից է քարշ դալիս, և այդ բոլորը վերջանում է կոմոսի մոլեգին պարով:

Արիստոֆանի մի շարք կատակերգություններն ուղղված են ռազմատենչ պարտիայի դեմ և նվիրված են խաղաղության փառաբանությանը: Այսպես, արդեն հիշատակված «Ակառնանիացիներ» կատակերգության մեջ, որն ամենալաղն է մեզ հասածներից (425 թ.), գլուղացի Դիկեոպոլը («Արդարամիտ քաղաքացի») անձնապես իր համար խաղաղություն է կնքում հարևան համայնքների հետ և երանության մեջ է գտնվում, այն ժամանակ, երբ պարծենկոտ զինվոր Լամախը տառապում է պատերազմի բեռից: «Խաղաղությունը» բեմադրվեց այսպես կոչված Նիկեասի հաշտության մոմենտին (421 թ.): Գլուղացի Տեգեսասը բզեզին հեծած երկինք է

բարձրանում (պարողիա էվրիպիդեսի «Բեկերոֆոնի») և բոլոր հունական պետությունների օգնությամբ ազատում է խոր քարանձավում բանտարկված խաղաղության աստվածուհուն. նրա հետ դուրս է գալիս նաև պտուղների բերքի աստվածուհին, որի հետ Տեգեասը ամուսնանում է: «Լիսիստրատես» կատակերգության մեջ (411 թ.) պատերազմող համայնքների կանայք «գործադուլ» են անում և ամուսիններին ստիպում են հաշտություն կնքել:

Արիստոփանի ամենափայլուն երկերից մեկը հանդիսացող «Թռչուններ»-ում «աշխարհը շրջված» կառնավալային սյուժեն զուտ հեքիաթային ձևավորում է ստանում, չկապվելով քաղաքական հրատապ թեմատիկայի հետ: Երկու տարիքավոր ավենացի՝ Պիսթետերոսը և էվելպիդեսը, որոնք ձանձրացել են իրենց հայրենիքի անհանգիստ կյանքից, գնում են երանելի երկիր որոնելու: Գնելով մոխրագույն և սև ագռավ, նրանք թռչում են Հոպոպի մոտ, իր բազմագույն փետուրներով աչքի ընկնող այդ թռչունն առասպելի համաձայն եղել է ավենական Տերեոն արքան: Հոպոպը պատրաստ է հաճույքով բաժանել իր թռչնային իրազեկությունը հայրենակիցների հետ և անվանում է զանազան երկրներ, բայց դրանցից և ոչ մեկը չի բավարարում ճանապարհորդներին: Վերջապես Պիսթետերոսի մեջ միտք է հղանում երկրների ու երկրի միջև հիմնել մի թռչնային պոլիս, որտեղից թռչունները կգերիշխեն ինչ մարդկանց և թե աստվածներին. չէ որ դժվար չէ աստվածներին սովամահ անել, երկնքի ճանապարհին պահելով մարդկանց նվիրաբերությունները: Հոպոպը և սոխակը հավաքում են թռչուններին: V դ. վերջի ողբերգության օրինակով այդ կատարվում է սրնգի նվագով. մեններգի արիայով, որը հիասքանչ է իր ձայնանմանողական արվեստով: Շատ կենդանի պատկեր է ներկայացնում կատակերգության պարողը՝ թռչունների խմբերգի մուտքը: Ֆանտաստիկ զգեստներով գալիս են թռչունները՝ սկզբում մեկ-մեկ, այնուհետև երամներով, չափազանց հուզված, որ իրենց շարքն են ընկել մարդիկ՝ թռչունների տոհմի հինավուրց թշնամիները: Անկոչ հյուրերն ստիպված են պաշտպանվել թռչունների կտուցների գրոհից շամփուրներով և պուլիկներով: Միայն նրանից հետո, երբ հուզմունքը փոքր ինչ մեղմանում է, Պիսթետերոսը հնարավորություն է ստանում ճառ արտասանելու: Ագոնի խիստ էպիոեմատիկ ձևով, թեպետ այս անգամ արդեն առանց հակառակորդի, նա շարադրում է իր ծրագիրը: Ըստ անտիկ բարի սովորության, ամեն մի ուեֆորմ պետք է հրամցվի իբրև հինավուրց կար-

գերի վերականգնում, որոնք ժամանակի ընթացքում խեղաթյուր-
 վել և անկման են հասել: Ծաղրանմանվելով գիտական պատմա-
 գրությունը, որն այդ ժամանակ գերապրովյների ուսումնասիրու-
 թյան օգնությամբ մշակել էր անցյալը վերականգնելու մեթոդը,
 Պիսթետերոսը «ապացուցում է», որ թռչունները մի ժամանակ տի-
 րում էին աշխարհը. պատուի երիզված քաղաքը օդում՝ միջոց կծա-
 ռայի վերականգնել այդ իշխանությունը: Նախագիծն ստանում է
 խմբի հավանությունը, և երկու ավենացիներն ընդունվում են
 թռչունների հասարակության մեջ: Ազոնին հետևում է պարաբասիսը:
 Հակառակ տրադիցիայի, Արիստոֆանն այստեղ օգտագործում է
 այն ոչ թե անձնական վիճաբանության համար, այլ կապակցում է
 սյուժեի հետ: Խումբը հանդիսատեսների առաջ ծավալում է պարո-
 դիկ կոսմոգոնիա, ըստ որի թռչուններն ավելի հին են, քան աստ-
 վածներն ու մարդիկ, և փառաբանում է թռչունների հզորությունը:
 «Թռչուններ»-ի երկրորդ կեսը նշանակալիորեն ավելի սերտ է
 հյուսված սյուժեի հետ, քան կառնավալային տիպի մյուս կատա-
 վերգություններում, բայց պահպանված է էպիգոդիկ մանր տեսա-
 րանների արտաքին ձևը, հերոս-ծաղրածուի հետ միասին, որը
 մտրակով քշում է անկոչ հյուրերին: Թռչնային Ամպապուալու քա-
 ղաքի հանդիսավոր հիմնադրմանը երկրից զալիս են սկզբում աղ-
 քատ պոետը՝ հիմներ հորինողը, այնուհետև գուշակը պատգամա-
 խոսություններով, դրանից հետո ավենական հայտնի երկրաչափ
 Մեթոնը՝ նոր քաղաքի գիտական հատակագծի նախագծով, վերջա-
 պես, օգինազծերի հսկիչն ու վաճառողը: Դրանց բոլորին Պիսթե-
 տերոսը խաչտառակությամբ քշում է Ամպապուալուից. միայն աղ-
 քատ պոետի հետ նա ավելի մեղմ է վարվում և նրան նվիրում է
 մի շապիկ: Բյուրավոր թռչունների ուժերով արդեն ստեղծված է
 քաղաքի շրջապարիսպը, բայց ահա անհանգստանում են աստ-
 վածներն՝ այլևս զոհաբերություն չստանալով: Աստվածների բան-
 վածներն՝ այլևս զոհաբերություն չստանալով: Աստվածների բան-
 բերուհի Իրիսը Պիսթետերոսի ծաղրանքին է միայն արժանանում՝
 թյամբ ընդունում են թռչունների իշխանությունը և Պիսթետերոսին
 ոսկե պսակ են ուղարկում: Նրանք հոսում են բոլոր կողմերից,
 ցանկանալով թռչունների շարքն ընդունվել: Այստեղ նորից կարիք
 է լինում քշել անցանկալի եկվորներին: Օլիմպիացիներն էլ են
 փաղաղվում: Հին աստվածատյաց և մարդկանց բարեկամ Պրոմե-
 թեոսը գաղտնաբար հաղորդում է, որ քաղցի մատնված աստված-
 ները համաձայն կլինեն ամեն տեսակ պայմանների, և նրա խոր-

Ջրբոլով Պիսթեռերոսը պահանջում է, որ Զեւսը իրեն հանձնի իր գալիստներ և կնուխյան տա իր Բասիլիա դստերը (այսինքն «Թագուհուն») — ուսական հեքիաթների Զքնաղ Վասիլիսային): Աստվածների պատվիրակությունը՝ կազմված Հերակլեսից, Պոսիդոնից և «բարբարոսների» աստված Տրիբալլայից՝ ընդունում է պայմանները. դրա համար առանձնապես պայքարում է Հերակլեսը՝ հրապուրվելով որսի տապալիս ժամով: Պիսթեռերոսն անհապաղ ուղեւորվում է երկինք գալիստների և հարսնացուի հետևից, և պիեսը վերջանում է, ինչպես սովորաբար, հարսանեկան թափորով: Թրոշունների թագավորության մասին այդ «հեքիաթային» կատակերգությունը, որը հիանալի է ֆանտազիայի հարստությամբ և համարձակությամբ, աչքի է ընկնում նույնպես լիրիկական պարտիանների թարմությամբ և օրիգինալությամբ. այդ պարտիաններում երգեցիկ խումբը կոչ է անում «անտառի թավուռի Մուսային»:

Սովորական կառնավալային տիպից սրտը չափով տարբերվում են այն կատակերգությունները, որ դրվում են ոչ թե քաղաքական, այլ կուլտուրական կարգի պրոբլեմներ: Արիստոֆանի արդեն առաջին (մեզ չհասած) «Խնճուղք անողներ» կատակերգությունը (427 թ.) նվիրված էր հին և նոր դաստիարակության հարցին և պատկերում էր սոփիստական ուսուցման վատ հետեւի վանքները: Նույն թեմային Արիստոֆանը վերադարձավ «Ամպեր» կատակերգության մեջ (423 թ.), որը ծաղրի էր ենթարկում սոփիստությունը: Բայց «Ամպերը», որը հեղինակը մինչ այդ գրած իր երկերից ամենալուրջն էր համարում, հաջողություն չգտավ հանդիսատեսների կողմից և երրորդ մրցանակն ստացավ: Հետագայում Արիստոֆանը վերամշակեց իր պիեսը, և այդ երկրորդ խմբագրությամբ էլ մեզ է հասել այն:

Ծերուկ Ստրեպսիադեսը, իր որդի Ֆիդիպիդասի արիստոկրատական սովորությունների պատճառով խճճվելով պարտքերի մեջ, լսել է այն իմաստունների գոյության մասին, որոնք կարողանում են «ավելի թույլը ավելի ուժեղ դարձնել», «անարդարն՝ արդար», և ուղևորվում է «իմաստունարանում» սովորելու: Կատակերգության պատկերացման իբրև օբեկտ ընտրված սոփիստական գիտության կրողը Սոկրատեսն է, մի անձնավորություն, որը քաջ հայտնի էր բոլոր աթենացիներին, իր օտարառի շարժումով, որի միայն «սիլենյան» արտաքինն ինքնին շատ համար էր զավեշտական դիմակի համար: Արիստոֆանը նրան սոփիստության մի հավաքական ծաղրանկար դարձրեց, վերագրելով Սոկրատեսին տարբեր սոփիստ-

ների և բնափիլիսոփաների տեսությունները, որոնցից իրական Սոկրատեսը շատ կողմերով շատ հեռու էր։ Այն ժամանակ, երբ պատմական Սոկրատեսը սովորաբար իր ամբողջ ժամանակն անց էր կացնում աթենական հրապարակում, «Ամպերի» խաբեբա դիտնականը տխմար հետազոտություններով էր զբաղված «խմաստունարանում», որը մատչելի էր միայն ձեռնագրվածներին. շրջապատված «գունաթափ» և հյուծված աշակերտներով, նա կախված զամբյուղում «սավառնում է օդում և խորհում է արեգակի մասին»։ Սոկրատեսն ընդունում է Ստրեպսիադեսին «խմաստունարանը» և նրա վրա հատարում է «ձեռնագրության» ծեսը։ Սոփիստների վերացական և ճապաղ խմաստությունը սխալված էր «աստվածային» ամպերի երգեցիկ խմբում, այսուհետև տրադիցիոն կրոնին պետք է փոխարինի ամպերի երկրպագությունը։ Հետագայում ծաղրի է ենթարկվում ինչպես հոնիական փիլիսոփաների բնագիտական տեսությունները, այնպես էլ սոփիստական նոր դիսցիպլինները, օրինակ քերականությունը։ Բանից դուրս է գալիս, սակայն, որ Ստեպսիադեսն անընդունակ է ընկալելու այդ ամբողջ գերիմաստությունը և իր փոխարեն որդուն է ուղարկում։ Երգիծանքը տեսական հարցերից անցնում է գործնական բարոյականության բնագավառը։ Ֆիդիպիդեսի առաջ «ագոն»-ում մրցում են Արդարությունը («Ճշմարիտ խոսքը») և Անարդարությունը («Անճշմարիտ խոսքը»)։ Արդարությունը գովաբանում է հին խիստ դաստիարակությունը և նրա բարի հետևանքները քաղաքացիների ֆիզիկական և բարոյական առողջության համար։ Անարդարությունը պաշտպանում է տենչանքի ազատությունը։ Անարդարությունը հաղթանակում է։ Ֆիդիպիդեսը արագորեն տիրապետում է բոլոր անհրաժեշտ խորամանկություններին, և ձերուկն իր գլխից հեռացնում է պարտատերերին։ Բայց շուտով որդու սոփեստական արվեստը ուղղվում է հոր դեմ։ Հին բանաստեղծներ Միմոնիդեսի և Էսքիլոսի սիրահար Ստրեպսիադեսը գրական ճաշակով չհարմարվեց որդու հետ, որն էվրիպիդեսի երկրպագուն էր։ Վեճը կռվի փոխվեց. Ֆիդիպիդեսը, ծնծելով հորը, ապացուցում է նոր «ագոն»-ում, որ որդին իրավազոր է հորը ծնծելու։ Ստրեպսիադեսը պատրաստ է ընդունել այդ պատճառաբանության ուժը, բայց երբ Ֆիդիպիդեսը խոստանում է ապացուցել և այն, որ օրինական է մայրերին ծնծելը, գազազած ձերուկը հրդեհում է աթեիստ Սոկրատեսի «խմաստունարանը»։ Այսպիսով, կատակերգությունը վերջանում է առանց սովորական ծիսային հարսանիքի։ Հարկավոր է, սակայն, նկատի ունենալ, որ համա-

ձայն անտիկ վկայության, այժմյան եղրափակիչ տեսարանը և՛ Արդարության և Անարդարության մրցումը պոետը մտցրել է պիես-սի երկրորդ խմբագրության մեջ միայն:

Կատակերգության երկրորդ մասում երգիծանքն ավելի լուրջ բնույթ ունի, քան առաջինում: Կրթված և ամեն մի անոտիապաշտության օտար Արիստոֆանը խավարամոլ և դիտության թշնամի է: Սոփիստության մեջ նրան վախեցնում է պոլիսի էթիկայից կտրվելը. նոր դաստիարակությունը հիմք չի դնում քաղաքացիական քաջարիության համար: Այդ տեսակետից իբրև նոր հոսանքների ներկայացուցչի Սոկրատեսին ընտրելը գեղարվեստական սխալ չէր: Որքան էլ որ մեծ էին Սոկրատեսի և սոփիստների միջև տարաձայնությունները մի շարք հարցերի շուրջը, Սոկրատեսին միավորում էր սոփիստների հետ քննադատական վերաբերմունքը պոլիսի տրադիցիոն բարոյականության վերաբերյալ, որն էլ իր կատակերգության մեջ պաշտպանում է Արիստոֆանը:

Արիստոֆանը նույնպիսի կարծիքներ պաշտպանում է գրական նոր ուղղությունների վերաբերյալ: Նա հաճախ ծաղրի է ենթարկում մոդային լիրիկական պոետներին, բայց նրա հիմնական բանակռիվը ուղղված է էվրիպիդեսի դեմ, իբրև V դ. առաջատար գրական ժանրի՝ ողբերգության նոր դարձիցի կարկառուն ներկայացուցչի դեմ: Էվրիպիդեսին և նրա պատառոտված ու կաղ հերոսներին ծաղրելը մենք հանդիպում ենք արդեն «Ակարնիացիներում»։ Հատկապես Էվրիպիդեսի դեմ է ուղղված «Կանայք Ֆեմոնֆորի տոնին» պիեսը (411 թ.), բայց Արիստոֆանի բանակռիվը ամենից շատ սկզբունքային բնույթ է ստանում «Դորոն» պիեսում (405 թ.):

Այդ կատակերգությունը երկու մասի է բաժանվում: Առաջինը պատկերում է Դիոնիսիոսի ճանապարհորդությունը դեպի մեգարենների արքայությունը: Ողբերգական մրցությունների աստվածը, մտահոգված ողբերգական բեմի դատարկությամբ, Էվրիպիդեսի և Սոփոկլեսի մահվանից հետո, ռեդեմպտիվ է սանդաղամետ, որպեսզի այնտեղից դուրս բերի իր սիրեցյալ Էվրիպիդեսին: Կատակերգության այդ մասը լեցուն է ծաղրածուական տեսարաններով և բեմադրական էֆեկտներով: Երկրորդ Դիոնիսիոսը, որը վտանգավոր ճանապարհորդության համար ձեռք էր բերել Հերակլեսի սուլումի մորթին, և նրա ստրուկ Քսանթոսը ընկնում են զանազան զավեշտական դրությունների մեջ, հանդիպելով ֆանտաստիկ դեմքերի, որոնցով հունական ֆոլկլորը բնակեցնում էր մեգարենների թագավորությունը: Դիոնի-

«Ի՞նչը սարսափից շարունակաբար իր դեմը փոխում է Քսենոթոսի հետ և ամեն անգամ ի վնաս իրեն: Այդ կատակերգությունն իր անունն ստացել է գորտերի երգեցիկ խմբից, որը, Խարոնի նալվա-կով Դիոնիսիոսի սանդարամետ փոխադրության ժամանակ, երգում էր իր երգերը «բռնկեկեկեկա, դոռթ, դոռթ» կրկնեղծով (ռեֆրենսով)։ Կյո խումբն օգտագործված է միայն մի տեսարանում, և հետագայում փոխարինված է միստերի (այսինքն միստերիաներին հաղորդակից դարձածներին) խմբով: Միստերի խմբի պարողը մեզ համար ուշագրավ է նրանով, որ իրենից ներկայացնում է հարգանք Դիոնիսիոսի պաշտամունքային երգերի գրական վերադարձում-թյանը, երգեր, որոնք կատակերգության ակունքներից մեկն են կազմել: Երգեցիկ խմբի հիմններին և ծաղրանկարներին այստեղ նախորդում է անապետներով կազմված պարագլխի ներածական հատը, որը կատակերգական պարաբասիսի պաշտամունքային նախատիպն է:

«Գորտերի» պրոբլեմատիկան կենտրոնացած է կատակերգու-թյան երկրորդ կիսում, էսքիլոսի և էվրիպիդեսի «աղոն»-ում: Վերջերս սանդարամետ ժամանած էվրիպիդեսը հավակնում է ձեռք գցել ողբերգական գահը, որը մինչ այդ անվիճելիորեն էսքիլոսին էր պատկանում, և Դիոնիսիոսն իբրև կոմպետենտ անձնավորություն հրավիրվում է մրցման դատավոր լինել: Հաղթող է դուրս գալիս էսքիլոսը, և Դիոնիսիոսն, հակառակ էվրիպիդեսին երկիր տանելու իր նախկին մտադրության, էսքիլոսին է երկիր տանում: «Գորտերում» ողբերգու պոետների մրցությունը, որը մասամբ պարոդիայի է ենթարկում գրական երկերի գնահատության սովեստա-կան մեթոդները, մեզ համար անտիկ գրական քննադատության հնագույն հուշարձանն է: Քննարկվում է երկու արտյանների ոճը, նրանց նախերգանքները, նրանց դրամաների երաժշտա-լիրիկա-կան կողմը: Ամենից շատ հետաքրքրություն է ներկայացնում մրցե-ման առաջին մասը, ուր քննություն է առնվում պոետիկ արվեստի և մասնավորապես ողբերգության խնդիրների մասին հիմնական հարցը. պոետը քաղաքացիների ուսուցիչն է:

Պատասխան տուր ինձ՝ ինչու պետք է մեծարենք և ինչու պետք է գովեստով պսակենք պոետին:—

— Հարցնում է էսքիլոսը:

Էվրիպիդեսը պատասխանում է՝

Ճշմարիտ խոսքի, բարի խորհրդի և նրա համար,

Որ դարձնում են նրանք լավ ու խելամիտ քաղաքացիներին

հայրենի երկրի:

Այդ դերքից, որը երկու ախոյանների ելակետն է, էսքիլոսի ողբերգությունը, հին պոետների արժանի ժառանգն է համարվում.

Պատգամով Հոմերոսի իմ ողբերգություններում ստեղծել եմ ես հերոսներ վսեմ, Առյուծի հոգով և Պատրոկլեսներ և Տելլիոսներ. նրանց մեծության ես ցանկացել եմ քաղաքացիներին բարձրացնել, Յրպեսզի հերոսների շարքում, հավասար նրանց, կանգնեն վեհապանծ մարտական շեփորի ձայնը լսելով:

Իսկ ինչ վերաբերում է էվրիպիդեսին, ապա նրա հերոսներն չորենց պաթոլոգիական կրքերով և միջին մակարդակի մոտկությամբ չեն կարող քաղաքացիների համար օրինակ ծառայել: Ողբերգության կերպարների վեհությանը պետք է համապատասխանեն վերամբարձ խոսքեր, գործող անձանց վսեմ արտաքին, այն բոլորը, ինչից գիտակցորեն հրաժարվեց էվրիպիդեսը: Արխատոֆանը ջողորովին էլ չի ծածկում աչքերը էսքիլոսի ողբերգությունների բացերի հանդեպ. նրանց փոքր ղինամիկությունը, ոճի պաթետիկ ծանրաբեռնվածությունը, բայց էվրիպիդեսի պերսոնաժները և նրանց խոսակցության սոփիստական հնարամտությունները նրան թվում են ողբերգությանն անարժան.

Սոկրատեսի ոտքերի մոտ շմալ նստած,
Չշաղկրատել, Մուսաների մասին մոռացած՝
Չմոռանալ իմաստը վսեմ
Ողբերգության արվեստի,
Այս է ճշմարիտ, իմաստուն ուղին,

Շղրակացնում է երգեցիկ խումբը մրցումը ավարտվելուց հետո: Այստեղ վերստին հանդես է գալիս Սոկրատեսի կերպարն, իբրև անփեսատական քննադատության ներկայացուցիչ, որը խախտում է ողբերգության իդեոլոգիական հիմքերը: Գաղափարական նոր հոսանքների մեջ Արխատոֆանն իրավացիորեն տեսնում է սպառնալիք դաստիարակչական այն դերի նկատմամբ, որը մինչ այդ հոնական կուլտուրայի մեջ խաղում էր պոեզիան: Եվ իսկապես, սկսած սոփիստների շրջանից, պոեզիան դադարում է աշխարհայացքային պրոբլեմների քննարկման գործիք լինել, և այդ ֆունկցիան անցնում է պրոզայիկ դրական ժանրերին՝ հոեոդրական ճառին և փիլիսոփայական դիալոգին:

«Գորտեր» պիեսը, որը բեմադրվեց Պելոպոնեսյան պատե-

րազմում Աթենքի վճռական պարտությունից և աթենական ծովային տերության տրոհվելուց փոքր ինչ առաջ, մեզ հայտնի վերջինս «հին» տիպի կատակերգությունն է։ Արիստոփանի հետագա երկերը նշանակալիորեն տարբերվում են նախկիններից և վկայում են կատակերգության զարգացման նոր սկսվող էտապի մասին։

Պելոպոնեսյան պատերազմի երկրորդ կեսին արդեն քաղաքական պայմանները աննպաստ էին աչքի ընկնող քաղաքական Էործիչներին ծաղրելու համար։ Սկսած «Թուռններից», Արիստոփանի մոտ թուլանում է քաղաքական երգիծանքի խստությունը, նրա հրատապությունը և կոնկրետությունը։ Կատակերգական ազատությանը վերջնական հարված հասցրեց Պելոպոնեսյան պատերազմի դժբախտ ելքը։ Ուժասպառ եղած Աթենքում քաղաքական կյանքը այլևս նախկին փոթորիկալի բնույթը չունի, և մասսաների մեջ հետաքրքրությունը դեպի ընթացիկ քաղաքական հարցերն ընկավ։ Մանր հողատերերը, որոնց տրամադրություններին միշտ ուշիմ կերպով ականջալուր էր լինում Արիստոփանը, այն աստիճան քայքայվել էին, որ հասարակական ժողովներին մասնակցելու համար, որը նրանց կտրում էր աշխատանքից, սկսեցին վարձատրել։ Հրատապ հարցերի քաղաքական կատակերգությունը կորցրեց իր հողը։ Տեղեկություններ կան, ճիշտ է մշուշապատ, որ կատակերգական ծաղրի ազատությունը օրենսդրական սահմանափակման ենթարկվեց։

Կատակերգության բնույթը փոխվելով ընկավ երգեցիկ խմբի, այն կոմոսի նշանակությունը, որն առաջ մերկացման մոմենտի հիմնական կրողն էր հանդիսանում։ Անկման որոշ նշաններ այստեղ ևս նկատվում են V դարի վերջում։ Այսպես, պարաբասիսի առաջին մասը («պարաբասիսը» բառիս իսկական իմաստով), որը Արիստոփանի վաղ կատակերգություններում ծառայում էր գրական և քաղաքական հակառակորդների դեմ պոետի բանավախ համար, «Թուռններ» և «Կանաչք Ֆեսմոֆորի տոնին» պիեսներում կապակցության մեջ է դրված սյուժեի հետ, իսկ «Լիսիստրատեսում» և «Գորտերում» միանգամայն վերացված է։ IV դ. երգեցիկ խմբի դերն արդեն միանգամայն թուլանում է. այն երգերը, որ կատարում էր խումբը կատակերգության առանձին էպիզոդների միջև, արդեն ընդմիջարկած համարների բնույթ ունեն, որոնք կատակերգության հրատարակման ժամանակ չեն մուծվում նրա տեքստի մեջ։ Սակայն քաղաքական նոր պայմաններում ևս Արիստոփանը չի հրաժարվում սոցիալական պրոբլեմներ դնելուց կառ-

նախալային սյուժեի «Հին» կատակերգության համար տիպիկ ձևով և «շրջված» հասարակական հարաբերություններով: Մեզ հայտնի իր հետագա կատակերգություններում նա վերադառնում է սոցիալական ուտոպիայի թեմային: Այդ թեման աշխատական էր և լուրջ գրականության մեջ: IV դ. սկզբի ծանր ճգնաժամը, ունեցվածքային խիստ շերտավորումը հունական համայնքների ներսում, հոծ մասսաներով ազատ քաղաքացիների աղքատացումը՝ պոլիսի անկման այս բոլոր սիմպտոմները պետական կարգի նոր ձևերի որոնումներ էին առաջացնում: Իդեալական պետության մի շարք ուտոպիկ նախագծեր ծագեցին, Այդ ստրկատիրական ուտոպիաների բնորոշ գիծը պոլիսային «համատեղ մասնավոր սեփականության» ռեակցիոն իդեալականացումը, ստրկատեր-պետություն ստեղծելու մասին միտքն էր, մի պետություն, որի մեջ «քաղաքացիները» կերակրվեին հավասար իրավունքներով ի հաշիվ ստրկական աշխատանքի: Այդ նախագծերից ամենահայտնին Պլատոնի «Պետությունն» է, ուր մարդիկ բաժանված են երեք դասակարգի՝ արհեստավորների, զինվորների և փիլիսոփաների, ընդ որում սպառող դասակարգերի, այսինքն՝ զինվորների և փիլիսոփաների համար Պլատոնն առաջարկում է վերացնել մասնավոր սեփականությունն ու ընտանիքը: Այդ կարգի ուտոպիայի ծաղրանկար է Արիստոֆանի «Կանայք հասարակական ժողովում» («Օրենսդրուհիներ», 392 թ.) կատակերգությունը. կանայք, գրավելով իշխանությունը, հաստատում են դուլքի և ամուսինների ու կանանց ընդհանրություն, որը բերում է մի շարք զանազան զավեշտական կոնֆլիկտների՝ գուլքային և սիրային հողի վրա:

Ուտոպիան ավելի հեքիաթային բնույթ ունի «Պլուտոս» («Հարստություն»—388 թ.) կատակերգության մեջ: Աղքատ Քրեմիլը, բռնելով կույր Պլուտոսին՝ հարստության ասածուն՝ բժշկում է նրան կուրությունից: Այդ ժամանակ աշխարհում ամեն ինչ շրջվում է՝ ազնիվ մարդիկ սկսում են ապրել լիտության մեջ, բայց վատանում է զրպարտի և հարուստ պառավի գործը, որը մինչ այդ իրեն մոտ կարողանում էր փողով պահել երիտասարդ սիրեկանին. աստվածներն ու քրմերն այլևս անպետք են և շտապում են հարմարվել նոր կարգերին: Այդ կատակերգության մեջ լուրջ բնույթ ունի «ազոն»-ը: Այստեղ հանդես է գալիս Աղջատությունը և ապացուցում է, որ ոչ թե հարստությունն ու անգործությունը, այլ կարիքն ու աշխատանքն են կուլտուրայի աղբյուր ծառայում: Աղքատությունը դնում է բոլոր անտիկ ուտոպի-

աների համար այն սպանիչ հաբցը, թե ս"վ պետք է աշխատի ու
տրտազրի, եթե բոլորն էլ հարուստ-սպառողներ են ընկելու
Ստրովները,—ասում է հանրահայտնի պատասխանը: Իսկ ս"վ ի՞նչ
վրա կվերցնի ստրովներ որսալու և վաճառելու աշխատանքը:
դրան պատասխան չկա: «Դու ինձ չես համոզի, եթե նույնիսկ հա-
մոզես», գոչում է Բրեմիլը և վտարում է Աղքատությանը:

Արիստոֆանի ստեղծագործությունն ավարտում է հունական
կուլտուրայի պատմության ամենափայլուն շրջաններից մեկը: Նա
ուժեղ, համարձակ ու ճշմարտացի, հաճախ խոր երգիծանքի է են-
թարկում Աթենքի քաղաքական և կուլտուրական վիճակը դեմոկրա-
տիայի ճգնաժամի և պոլիսի վերահաս անկման ժամանակաշրջա-
նում: Նրա կատակերգության ծուռ հայելու մեջ արտացոլված են
հասարակության ամենաբազմազան խավերը՝ տղամարդիկ ու
կանայք, պետական գործիչներն ու զորավարները, պոետներն ու
փիլիսոփաները, դյուղացիները, քաղաքի բնակիչները և ստրով-
ները. ծաղրանկարային տիպական դիմակները ստանում են ցայ-
տուն, ընդհանրական կերպարների բնույթ: Որքանով որ Արիստո-
ֆանը «Հին» կատակերգության ժանրի միակ ներկայացուցիչն է
մեզ համար դժվար է գնահատել նրա օրիգինալության աստիճանը
և որոշել, թե ինչով է նա պարտական իր նախնիքացներին սյուժե-
ների և դիմակների մեկնաբանման գործում, բայց նա միշտ փայ-
լում է սրամտության անհատնում պաշարով և լիրիկական տա-
ղանդի պայծառությամբ: Ամենապարզ ձևերի կիրառմամբ նա հաս-
նում է ամենասուր երգիծական էֆեկտների, թեպետ այդ կիրա-
ռումներից շատերը, որոնք անդադար հիշեցնում են այն մասին,
որ կատակերգությունը ծագել է «ֆալլոսական» խաղերից ու երգե-
րից, ավելի ուշ ժամանակներում կարող էին չափազանց կռախտ ու
պրիմիտիվ թվալ:

Հին-ատտիկական կատակերգության սպեցիֆիկ առանձնա-
հատկությունները այնքան սերտորեն են կապված V դարի Աթենքի
քաղաքական ու կուլտուրական պայմանների հետ, որ հետազայում
նրա ոճական ձևերի վերարտադրելը հնարավոր էր միայն փորձնա-
կան կարգով: Այդպիսի փորձեր մենք գտնում ենք Ռասինի, Գյոթեի և
ռոմանտիկների մոտ: Այն գրողները, որոնք իրենց տաղանդի տի-
պով իսկապես մոտ են Արիստոֆանին, ինչպես օրինակ Ռաբլեն,
աշխատում էին այլ ժանրով և օգտվում էին ոճային այլ ձևերով:

5) Միջին կատակերգությունը

Ատտիկական կատակերգության մեջ քաղաքական մոմենտի վերացումը և երգեցիկ խմբի դերի թուլացումը հանգեցին այն բանին, որ IV դարում կատակերգությունն ընթացավ էպիհարմոսի նշած ուղիներով: Անտիկ դիտնականներն անվանում էին այն «միջին» կատակերգություն: Այդ ժամանակվա կատակերգական արտադրանքը շատ մեծ է: Հները հաշվում էին 57 հեղինակ, որոնցից ամենահայտնիներն էին Անտիփանեսը և Ալեքսիսը և «միջին» կատակերգության 607 պիես, բայց դրանցից և ոչ մեկն ամբողջությամբ չի պահպանվել: Մեզ են հասել մեծ քանակությամբ միայն վերնագրեր և մի շարք ֆրագմենտներ: Այդ նյութը թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ «միջին» կատակերգության մեջ մեծ տեղ էին գրավում պարոդիկ-դիցաբանական թեմաները, ընդ որում, պարոդիականացվում էին ոչ միայն իրենք առասպելները, այլև այն ողբերգությունները, որոնց մեջ այդ առասպելները մշակվում էին: Ամենից շատ ժողովրդականություն ունեցող ողբերգուն այդ ժամանակ էվրիպիդեսն էր, և նրա ողբերգություններն ամենից շատ էին պարոդիացման ենթարկվում (օրինակ, «Մեդեան», «Բաքոսուհիները»): Վերնագրերի մյուս կատեգորիան վկայում է կենցաղային թեմատիկայի և տիպիկ դիմակների մշակման մասին՝ «Կենդանագիր», «Սրնգանվագուհի», «Բանաստեղծուհի», «Բժիշկ», «Պարասիտ»: Կատակերգությունների հերոսները հաճախ օտարերկրացիներն էին լինում՝ «Աուդիացի», «Բեովթիացի»: «Հին» կատակերգության համար բնորոշ ծաղրի կոպտությունն այստեղ մեղմացվում էր: Այդ չէր նշանակում, սակայն, որ կատակերգության մեջ դադարել էր կենդանի ժամանակակիցներ հանդես բերելը: Հին սովորույթը պահպանվել էր, բայց հանդես բերվող դեմքերն արդեն այլ միջավայրի, քաղաքային «նշանավորների» այլ ոլորտի էին պատկանում: Դրանք էին՝ հետերաները, վատնիչները, խոհարարները: Կերակուրն ու սերը, որոնք կառնավալային ծիսախաղերի հինավուրց մոտիվներն էին, շարունակում են բնորոշ մնալ նաև «միջին» կատակերգության համար, միայն թե նոր, կենցաղին ավելի մոտ ձևակերպմամբ: Կառնավալային անկարգության և ծաղրածուական, «խեղկատակային» մոմենտի պակասացման հաշվին աճում էր ավելի խիստ և ավարտված դրամատիկական գործողու-

թյուն, հաճախ հիմնված սիրային ինտրիգի վրա: «Միջին» կատակերգությունն մի անցման էտապ էր դեպի ատտիկական նոր էպատակերգությունը, դեպի բնավորությունների, դեպի ինտրիգների էպատակերգությունը, որը զարգացավ IV դ. վերջին, հելլենիստական ժամանակաշրջանի սկզբներին:

V—IV ԴԱՐԵՐԻ ՊՐՈԶԱՆ

Գրական պրոզան, որ ծագել էր Հոնիայում VI դարում, ինտենսիվորեն զարգանում էր հետագա երկու դարերի ընթացքում։ Ուսանավորային խոսքը մինչ այդ գրական ստեղծագործության ընդհանրական գործիք լինելով, այնուհետև նրա գործադրման ոլորտը անշեղորեն սեղմվում է պրոզան հետ է վանում պոեզիան, փոխարինելով նրան մի շարք բնագավառներում։ Ինչպես պրոզայի ծագումը, այնպես էլ նրա աճը կապված են դիցաբանական աշխարհայեցողության քայքայման, քննադատական և գիտական մտքի զարգացման հետ։ Սոփիստական շարժումը, որը ջախջախիչ հարված հասցրեց պոլիսի դադափարախոսությանը, բեկման շրջան հանդիսացավ նույնպես և հունական պրոզայի պատմության մեջ։ V դ. վերջին քառորդից սկսած պրոզայի տեսակարար կշիռն այնքան է աճում, որ նա դառնում է հունական գրականության տիրապետող ձևը, ընդհուպ մինչև ատտիկական ժամանակաշրջանի վերջը։

Մինչսոփիստական պրոզան զարգանում է այն երկու ուղղություններով, որոնք նշմարվեցին Հոնիայում նրա ծագման հենց սկզբից։ Այդ, առաջինը, գիտա-փիլիսոփայական պրոզան էր, իսկ այնուհետև՝ պատմական-պատմողականը։ Սոփիստությունը այդ ժանրերին միացնում է «ճառերի» տարբեր տեսակներ և փիլիսոփայական շարադրման գեղարվեստական նոր ձևեր։ Այդ ժամանակ հաստատվում են երեք հիմնական ձևեր, որոնցով անտիկ դրական տեսությունը կլասիֆիկացիայի է ենթարկում գեղարվեստական պրոզան՝ պատմագրություն, հարտասանություն և փիլիսոփայություն։ Այդ կլասիֆիկացիայից դուրս են մնում գործնական և գիտական պրոզայի տարբեր տեսակներ, որոնց համար գեղարվեստական յոճավորությունը պարտավորեցուցիչ չէր համարվում, ինչպիսիք էին՝ իրավաբանական վավերագրերը կամ գիտելիքների առանձին բնագավառների աշխատությունները (մաթեմատիկա,

բժշկականություն և այլն), որոնք նախորոշված էին մասնագետների նեղ շրջանի համար: Քննության առնված ժամանակաշրջանի հատկապես գիտական գրականության հուշարձաններից հիշատակության արժանի է V—IV դ. դ. բժշկական տրակտատների ժողովածուն, որը տրագիցիան միավորում է հայտնի բժիշկ Հիպոկրատես Կոսացու (մոտավորապես 460 թ.) անվան տակ: Այդ այսպես կոչված «Հիպոկրատեսյան կորպուսն» է. նրա մեջ մտնող որոշ աշխատություններ մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում գիտական միտքը կրոնական նախապաշարումներից ազատելու և հետազոտության խիստ գիտական մեթոդ մշակելու տեսակետից: Հիպոկրատեսյան կորպուսը վկայում է, որ հատուկ գիտելիքների քննազավառում մշակվել էր պարզ, ճշգրիտ, հատուկ, գեղարվեստական պրոզայից խիստ տարբեր առանձին գրական ոճ:

Սկիզբներում պրոզայի լեզուն մնում էր հոնիական բարբառը: V դ. վերջից գեղարվեստական պրոզայի կենտրոնը տեղափոխվում է Աթենք, և համահունական գրական լեզվի ֆունկցիան—այս անազամ արդեն վերջնականապես—ամրանում է ատտիկական բարբառին:

1. ՊԱՏՄԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

Գեղարվեստական պատմագրության առաջին ներկայացուցիչը, որի աշխատությունն ամբողջովին մեզ է հասել, այդ Հերոդոտն է. հենքն իրենք նրան «պատմության հայր» էին անվանում:

Հերոդոտը ծնվել է մոտավորապես 484 թվին Հալիկաոնասում՝ փոքրասիական առափնյա հունական գաղութում, որը Պարուկաստանի վասալ կորիական իշխանների իշխանության ներքո էր գտնվում: Այդ գաղութն իր էթնիկական ծագումով դորիական լինելով, լեզվով և կուլտուրայով հոնիական էր: Երիտասարդ հասակում Հերոդոտը, պատկանելով երեւելի և հարուստ տոհմի, ակտիվ մասնակցություն էր ցուցաբերում իր հայրենիքի քաղաքական կյանքում, բայց հետո ստիպված եղավ հեռանալ այնտեղից: 40-ական թվականների սկզբին նա մի շարք ճանապարհորդություններ կատարեց Հունաստանի և պարսկական թագավորության տարբեր մասերում, հավաքելով, ըստ հոնիական լոգոգրաֆների օրինակի, օտարերկրյա ժողովուրդների մասին պատմական և ազգագրական տեղեկություններ: Նա եղել է և հյուսիսային մերձսևծովյա հունա-

կան գաղութներում, և Եգիպտոսում, և Փյունիկիայում, և Բաբելոնում, և Էվրոպական Հունաստանի շատ համայնքներում, բայց նրա երկրորդ, հոգեվոր հայրենիքը Աթենքը դարձավ: Այստեղ նա մոտեցավ Պերիկլեսի շրջանի հետ, մանավանդ Սոփոկլեսի, որին շատ մոտ էր իր աշխարհայացքով: Երբ 444 թվին, Աթենքի ղեկավարությամբ հարավային Իտալիայում կազմվեց Ֆուրիայի դադուքը, Հերոդոտոսն այնտեղ հողաբաժին և քաղաքացիության իրավունք ստացավ: Աթենքին ու նրա դեմոկրատական կարգերին Հերոդոտոսը վերաբերվում էր մեծագույն համակրանքով: Նա իր աշխատությունն ավարտեց Պելոպոնեսյան պատերազմի սկզբի լարված քաղաքական պայմաններում և ուժեղ կերպով առաջ է քաշում Աթենքի պատմական դերն ու ծառայությունները Հելլադայի հանդեպ:

Հեղինակն իր աշխատությունն անվանում է «Հիստորիա», որ թարգմանաբար նշանակում է «հետախուզություն» («պատմություն»), Հետագայում Հերոդոտի «Հիստորիան» «Մուսաներ» վերտառությունն ստացավ և բաժանվեց ինը գրքի, համապատասխան Մուսաների թվին: Աշխատության նպատակն էր՝ «որպեսզի ժամանակի ընթացքում հիշողությունից դուրս չդան մարդկանց արարքները և անփառունակ մոռացության չմատնվեն դարմանքի արժանի այն մեծ գործերը, որոնք կատարել են ինչպես հելլենները, այնպես էլ բարբարոսները, և մանավանդ այն պատճառը, ըստ որի պատերազմել են նրանք միմյանց հետ»: Հերոդոտոսը զուտ պատմողական պատմության ներկայացուցիչն է: Նրա շարադրությունը երկրների ու ժողովուրդների հուշարձանների, ինչպես և պետությունների ու առանձին մարդկանց մասին պատմելն է:

Հոնիական վաղադույն «լողողրաֆները» սովորաբար առանձին վայրերի և ժողովուրդների մասին կցկտուր տեղեկություններ էին հաղորդում, մեծ ուշադրություն դարձնելով դիցաբանական ժամանակների վրա: Ի տարբերություն նրանցից, Հերոդոտոսը այն վիթխարի նյութը, որ նա հավաքել էր ինչպես գրավոր ու բանավոր աղբյուրներից, այնպես էլ անձնական տպավորությունների հիման վրա, դասավորում է մի միասնական թեմայի շուրջը, որը վերաբերվում էր մոտ անցյալին: Այդ թեման Եվրոպայի և Ասիայի պայքարն էր, որը հանգեց հունա-պարսկական պատերազմին: Այդ միջոցանակ է ծառայում, որի մեջ զետեղվում են պատմվածքներ տարբեր երկրների մասին, այն չափով, որքանով դրանք մտնում են պատմողի տեսադաշտը: Հերոդոտոսն սկսում է լուդիացիների

Կողմից հոնիական քաղաքների նվաճումով: Այդ նրան հիմք է տա-
 լիս պատմել Լուդիայի պատմությունը մինչև նրա նվաճվելը պար-
 սիկներից, իսկ այնուհետև պարսից տերության պատմությունը,
 որի էքսպանսիան հնարավորություն է տալիս շարադրության մեջ
 մտցնել Բաբելոնը, Նգիպտոսի մանրամասն պատմությունը, Սկյու-
 թիայի, Լիբիայի և Թրակիայի նկարագրությունը, վերջապես, մի
 շարք դեպքեր հունական պատմությունից, խրոնոլոգիորեն զուգա-
 հեռ պարսիկների մասին պատմածին: Հերոդոտի 4-րդ գրքի այն
 մասը, որը նվիրված է Սկյութիային, ամենահին շաղկապված գրա-
 վոր աղբյուրն է հանդիսանում այն ժողովուրդների պատմության
 համար, որոնք ապրում էին ՍՍՌՄ տերիտորիայում: Հերոդոտի
 աշխատության երկրորդ կեսը (5-րդ գրքից) պատմում է հունա-
 պարսկական պատերազմի մասին: Այստեղ արդեն շարադրումն
 ավելի հազվադեպ է ընդհատվում հետադարձ շեղումներով և ընդ-
 միջարկյալ պատմվածքներով: Այդ մասի տեղեկները Աթենքի, իբրև
 «Հելլադայի փրկարարի» մեծարումն է: Դրա հետ միասին Հերոդո-
 տը զերծ է պարսիկների վերաբերյալ որևէ թշնամանքից (համ.
 էսփիլոսի «Պարսիկները»): Գիտական կողմից Հերոդոտի պատ-
 մությունը դեռ խորապես արխաիկ է: Նա շատ միամիտ պատկե-
 րացում ունի պատմական պրոցեսի շարժիչ ուժերի մասին, մի
 հանգամանք, ով հատուկ էր հունական մտքի զարգացման նախա-
 սովեստական շրջանին: Հոնիական կուլտուրայի սան լինելով,
 Հերոդոտը որոշ չափով ռացիոնալիստ է, բայց նրա ռացիոնա-
 փզմը ավելի հեռուն չի գնում ժողովրդական հավատի կոպիտ
 պատկերացումների հանդեպ սկեպտիկ վերաբերմունքից: Էսփիլոսի
 և Սոֆոկլեսը պես, Հերոդոտն էլ չի կասկածում, որ աստվածու-
 թյունն է կառավարում աշխարհը և ամեն օր միջամտում է մարդ-
 կանց գործերին: Նա հավատում է երազներին և պատգամախոսու-
 թյուններին: Անարդարության և «չափազանցության» համադ-
 աստվածային հատուցումը, աստվածների նախանձը մարդկանց
 երջանկությանը, — այդ բոլորը Հերոդոտի համար իրական պատ-
 մական ուժեր են, ոչոնց գործողությունները նա ցույց է տալիս
 մարդկային ճակատագրի հեղհեղուկության նկարագրությամբ:
 Այդ գրության համապատասխան, Հերոդոտը, իր բարեխղճության
 և ճշմարտացի լինելու հետ միասին, աչքի է ընկնում դյուրահա-
 վատությամբ և իր պատմության մեջ մեծ քանակությամբ առաս-
 պելական և անեկդոտիկ նյութ է մտցնում:

Պատմա-աշխարհագրական ու ազգագրական գիտականու-

Սյան զուգակցումը նուկլիոտատական պատմողականության հետ
Հերոդոտի բնորոշ առանձնահատկությունն է։ Առասպելական
տարրը այն ուրտան է, որի մեջ ամենամեծ պայծառությանը դրսե-
վորվում է նրա պատմելու վարպետությունը։ Հոնիական նուկլը
համաձայն Հերոդոտի գտավ իր հաղորդողին, որը վերարտադրում
էր Ֆոկլիորային պատմվածքի և՛ բովանդակությունը, և՛ ոճը։ Պատ-
կերելու պլաստիկությունը և բնութագրման պայծառությունը Հե-
րոդոտին պատվավոր տեղ հատկացրին համաշխարհային պատ-
մողական գրականության մեջ, և նրա պահպանած ավանդույուն-
ների գանձարանը բազմիցս վերամշակվել է նոր ժամանակի գրա-
կանության մեջ, ընդհուպ մինչև Լ. Ն. Տոլստոյի «Արդյոք շատ
հոգ է մարդուն հարկավոր» պատմվածքը, որը հիմնված է Հերո-
դոտի հաղորդած սկյութական ավանդության վրա։ Այնպիսի
պատմվածքներ, ինչպիսին Կոեսոսն ու Սոլոնը, Արիոնի փրկու-
թյունը, Կյուրոսի մանկությունը, իրենց հանրահայտնությունը
կարող են համեմատվել միայն հոմերոսյան էպոսի ասքերի հետ։

Մեզ հասած պատմական երկերից ըստ ժամանակի հաջորդը
պատկանում է աթենացի Թուկիդիդեսին, ամտիկ աշխարհի ամե-
նահռչակավոր պատմաբանին։ Միայն մի սերունդ է բաժանում
նրան Հերոդոտից և, այնուամենայնիվ, Թուկիդիդեսի կազմած
Պելոպոնեսյան պատերազմի պատմությունը գիտական տեսակե-
տից հսկայական քայլով առաջ է Հերոդոտի համեմատությամբ
և անտիկ պատմագրության գաղաթնակետն է կազմում։ Դրա հետ
միասին Թուկիդիդեսի պատմությունը ատտիկական պրոզայի
առաջին նշանակալի հուշարձանն է։ Հերոդոտը գրում էր հո-
նիերեն, սկսած Թուկիդիդեսից հունական գեղարվեստական պատ-
մագրությունը անցնում է ատտիկական բարբառին։

Թուկիդիդեսը ծնվել է մոտավորապես 460 թվին։ Հարուստ
ստրկատեր, կապված աթենական ավագանու և Թրակիայի թագա-
վորների հետ, ուր նա ոսկու հանքեր ուներ, Թուկիդիդեսը Պերիկ-
լեսի ժամանակվա աթենական կուլտուրայի սանն էր։ Վաղագույն
սոփեստությունից նա յուրացրել էր սկեպտիկ վերաբերմունք
կրոնա-դիցաբանական աշխարհայեցողության հանդեպ և քննա-
դատական վերաբերմունք ամեն տեսակի տրադիցիաների և հեղի-
նակությունների հանդեպ։ Թուկիդիդեսի մեջ մտքի քննադատորեն
ուղղվածության հետ զուգակցվում է քաղաքական հարցերում
դատողությունների պայծառությունն ու լրջությունը և մարդկային
վարքագծի մոտիվների ատտիկական ողբերգությամբ սնուցված

հետաքրքրությունը: Նրա պատմության մեջ դրոշմված է աթենա-
կան ծովային տերության քաղաքական փորձը և նրա մրցությունը
Պելոպոնեսի պետությունների հետ: Պատերազմը, որին հանդեպ
այդ մրցությունը, Թուկիդիդեսին հետաքրքրեց իր ծագման հենց
ակզբից: Շուտով նա ստիպված եղավ անձնապես մասնակցել պա-
տերազմին և 424 թվին նա թրակիական առափնյայում գործող
Եվստորմիդի հրամանատարն էր: Ռազմական գործողություններն
անհաջող վարելու հետևանքով նա վտարվեց, և մոտ 20 տարի
անցկացրեց Աթենքից դուրս, նվիրելով իր ազատ ժամանակը պա-
տերազմի պատմության նյութերը հավաքելուն: Պատերազմը վեր-
ջանալուց հետո միայն նա հնարավորություն ստացավ Աթենք
վերադառնալու (404 թ.) և մի քանի տարի անց վախճանվեց, չա-
վարտելով իր աշխատությունը:

Թուկիդիդեսի պատմությունը հետագայում բաժանվեց ութ
գրքի: Առաջին գիրքը ներածական ընդլսթ ունի: Թուկիդիդեսը
քննության է առնում պատերազմի պատճառները, ընդ որում տար-
քերելով նրա անմիջական առիթները և ավելի խոր պատճառը,
այն է՝ Աթենքի հզորության աճը հունա-պարսկական պատերազ-
մից հետո: Ամբողջ աշխատությանը նախորդում է հունական
պատմության ավելի վաղ շրջանի վերաբերյալ մի ներածական
տրվագիծ, նպատակ ունենալով ցույց տալու, որ այդ ժամանակ
հզոր պետություններ չկային և այնպիսի ռազմական բախումներ
չէին լինում, որոնք իրենց նշանակությամբ հավասարվին Պելո-
պոնեսյան պատերազմին: Պատերազմի մասին պատմելը, որ
սկսվում է երկրորդ գրքից, դասավորված է խիստ խրոնոլոգիական
կարգով, ըստ յուրաքանչյուր տարվա ամառային և ձմեռային ար-
շավանքների: Ըստ հեղինակի դիտավորության, այն պետք է հասցը-
վեր մինչև Աթենքի պարտությունը 404 թ., բայց ընդհատվում է
411 թվի ամառային արշավանքով:

Թուկիդիդեսի շարադրման առարկան, այսպիսով, ժամանա-
կակից պատմությունն է, ի տարբերություն նախորդներից, որոնք
պատմում էին առավելապես անցյալի մասին: Այդ կապակցու-
թյամբ պատմական շարադրությանը նա առաջադրում է նոր պա-
հանջ՝ առավելագույն ճշգրտություն և հաղորդած յուրաքանչյուր
փաստի քննադատական ստուգում: «Իմ խնդրի հետ ես համաձայն
չեմ համարում արձանագրել այն, ինչ իմացել եմ առաջին պատա-
հածից,—գրում է Թուկիդիդեսը,—կամ այն, ինչ որ ես կարող էի
ֆնիթագրել, այլ արձանագրել եմ այն դեպքերը, որոնց անձամբ

ականատես եմ եղել, և այն, ինչ որ լսել եմ ուրիշներից, որքան
 հնարավոր է, յուրաքանչյուր փաստն առանձին վերցրած հետա-
 քուզելուց հետո: Հետախուզությունները դժվար էին, որովհետև
 առանձին փաստերի ականատեսները միեւնույն բանը միակերպ
 չէին հաղորդում, այլ այնպես, ինչպես յուրաքանչյուրը կարող էր
 հաղորդել, ղեկավարվելով ղեպի պատեհազմող կողմերից մեկը
 կամ մյուսն ունեցած իր համակրանքով կամ հիմնվելով իր հիշո-
 ղություն միայն: Ժամանակակից պատմության փաստերի քննադա-
 տորեն ստուգելու դժվարությունը Թուրքիոյի դեպքին ստիպում է առա-
 վել ևս թերահավատությանմբ վերաբերվել անցյալի մասին ավան-
 դություններին: «Այն, ինչ որ նախորդել է այս պատերազմին և
 ինչ որ կատարվել է ավելի վաղ ժամանակներում, անհնար էր,
 ժամանակի վաղեմիության պատճառով, հետադուտել ճշգրտու-
 թյամբ»: Ուստի հունական պատմության հին շրջանի ուրվագծում
 Թուրքիոյի դեպքը սահմանափակվում է լոկ փորձելով վերստեղծել
 դարգացման ընդհանուր պատկերը, չերաշխավորելով առանձին
 տվյալների արժանահավատության մասին: Հին Հելլադայի կու-
 տուրական վիճակի մասին իր կոահումները նա հաստատում է
 վիպակոչելով ավելի հետամնաց հունական համայնքների կեն-
 ցաղի մեջ պահպանված սովորությունները, դամբարանային հայտա-
 քերտմաները, հունական քաղաքների տեղադրական հատկություն-
 ները: Ամենայն իրավամբ Թուրքիոյի դեպքին պատմական քննադա-
 տուրյան հիմնադիր կարելի է համարել: Ատտիկական աշխար-
 հայեցողության համար բնորոշ է, սակայն, որ Թուրքիոյի դեպքը հնա-
 րավոր չի համարում կասկածել հունական դիցաբանության հե-
 քոսների իսկապես գոյության մասին, ինչպիսիք են Մինոսը,
 Ագամեմնոնը և ուրիշները, նա կարծում է միայն, որ նրանց ա-
 րարքները շքեղադարձված են բանաստեղծական հնարքներով:
 Հասկանալի է, որ Թուրքիոյի դեպքի պատմության մեջ նովելիստական
 տարրը բացառված է: Նա խիստ սահմանադժվում է լոգոգրաֆնե-
 րից, «որոնք իրենց պատմվածքները հորինել են մտահոգված լինե-
 լով ոչ այնքան ճշմարտության, որքան լսողության համար
 հաճելի ազդեցության մասին. նրանց պատմած ղեպքերը, ոչնչով
 հիմնավորված չլինելով դրանց ստեղծվելու ժամանակի վաղեմիու-
 թյան պատճառով, մեծ մասամբ դարձել են անհավատալի և հե-
 քիաթային»:

Թուրքիոյի դեպքի աշխատության գիտական մյուս մեծ արժանիքը
 նկարագրվող ղեպքերի քաղաքական վերլուծության խորությոնն է:

Պատմաբանը ջուլց է տալիս Աթենքի ազրեսիւլ արտաքին քաղաքականութեան անխառնափելիութիւնը, որը չէր կարող չհանգել Սպարտայի հետ բախման: Շատ դեպքերում նա կարողանում է հաշվի առնել նյութական գործոնների նշանակութիւնը: Պատմութեան գերբնական ազնւոյններից, որոնք շարունակաբար գործում են Հերոդոտի մօտ, աստվածների նախանձից և աստվածային հատուցումից, Թուկիդիդեսի մօտ հետք էլ չէր մնացել: Նա ըմբռնում է պատահականութեան նշանակութիւնը պատմական պրոցեսում, բայց «պատահականը» նրա համար գերբնական ուժ չի դառնում: Տակաւին հները Թուկիդիդեսին «անաստված» էին համարում. այդ, իհարկե, նրան չէր խանգարում ընդունել կրօնի և պատգամախոսութիւններին համատալու դերը, որպէս հոգեբանական էարգի գործոններ:

Թուկիդիդեսի, իբրեւ պատմաբանի, արժեքավոր հատկութիւններից մեկն էլ, վերջապէս, նրա անաչառութիւնն է, գոնե այն ամենում, ինչ որ վերաբերւում է արտաքին քաղաքականութեան հարաբերութիւններին: Մնաւով աթենական հայրենասեր, նա չի ծածկում աթենական քաղաքականութեան մութ կողմերը և ըստ արժանիքի գնահատում է Աթենքի ռազմական հակառակորդներին: Ներքին քաղաքականութեան հարցերում Թուկիդիդեսին միշտ չի հաջողւում այդ բարձրութեան վրա մնալ, և, օրինակ, նրա համար ատելի Կլեոնը՝ արմատական դեմոկրատիայի առաջնորդը՝ արդարացի գնահատութեան չի արժանանում: Ստրկատիրական վերնախավի ներկայացուցիչ Թուկիդիդեսն իր անձնական քաղաքական հայացքներով շատ չափավոր դեմոկրատիայի կողմնակից էր:

Նախորդներից իր գիտական գերազանցութեան հպարտ գիտակցութեամբ, Թուկիդիդեսը իր ներածութիւնը վերջացնում է հետեւյալ խոսքերով՝ «Թերեւ իմ աշխատութիւնը, որը զերծ է առակներից, ամէլի քիչ հաճելի կ'ըլլա լսողութեան համար. բայց դրա փոխարեն այն բավականաչափ օգտակար կ'համարեն բոլոր նրանք, որոնք կցանկանան պարզ պատկերացում ունենալ այնցալի մասին, որն ըստ մարդկային բնութեան հատկութեան, կարող է երբեկիցեւ ապագայում կրկնվել հենց նույն կերպ կամ նման կերպով: Իմ աշխատութիւնը նկատի է առնված ոչ այնքան այժմ՝ բանավոր մրցման առաքեալ ծառայելու, որքան դարերի սեփականութիւն դառնալու համար»:

Այս խոսքերը, այնուամենայնիւ, այն են վկայում, որ Թուկիդի-

դեսը, որը կարողանում էր պատմական կոնկրետ դեպքերը խոր և ճիշտ բացատրել, պատմական պրոցեսի վերաբերյալ իր տեսական հայացքներով «մարդկային բնության հատկություններով», այսինքն՝ հոգեբանությամբ պայմանավորելուց ավելի հեռու չի գնում: Ըստ շարադրման եղանակի Թուկիդիդեսի պատմությունը պահպանում է ամբողջ անտիկ պատմագրությանը հատուկ գեղարվեստականորեն պատմելու բնույթը: Միայն Հունաստանի հին շրջանի ներածական ակնարկը կառուցված է որպես հետադուտություն, ուր բերված են պատճառաբանություններ: Թուկիդիդեսի պատմումը աչքի է ընկնում իր «օբեկտիվության» կարծես թե հեղինակը պատմությունից մի կողմ է կանգնում և անձնական դատողություններով շատ հազվադեպ է հանդես գալիս: Նա սովորաբար խուսափում է պատմական գործիչների նույնիսկ բնութագրությունը ուղղակի տալուց. բնութագրելով նրանց միայն իրենց գործողությամբ ու խոսքերով կամ այն տպավորություններով, որ ունենում են նրանց գործողություններն ու խոսքերը ուրիշների վրա: Առանձին անհատը Թուկիդիդեսին հետաքրքրում է պատմական դեպքերի մեջ նրա մասնակցության չափով միայն: Զուտ կենսագրական մոմենտները Թուկիդիդեսը բաց է թողնում:

Պահպանելով շարադրման խիստ փաստականությունը, նա նշանակալի գեղարվեստական էֆեկտների է հասնում պատմողականության ակնառությամբ և դեպքերի դրամատիկական խմբավորումով: Թուկիդիդեսի պատմության որոշ էպիզոդներ, օրինակ Աթենքի ժանտախտի նկարագրությունը (2-րդ գրքում) կամ սիցիլիական արշավանքի պատմությունը (6—7-րդ գրքեր) արժանի հռչակ են ստացել համաշխարհային գրականության մեջ:

Այդ բոլորի հետ միասին Թուկիդիդեսի պատմությունը մերկ խրոնիկա կմնար, եթե նրա զուտ պատմողական մասերը չզուգորդվին պատմական գործիչների բերանը դրած ճառերի հետ: Ճառերը միշտ են ծառայում դեպքերի պատմական իմաստավորման, դրանց քաղաքական և հոգեբանական մեկնաբանության համար: Թուկիդիդեսն ինքն ընդունում է այդ ճառերի շինծու լինելու բնույթը: «Ճառերը ես կազմել եմ այնպես, ինչպես, իմ կարծիքով, յուրաքանչյուր հեռուոր, հարմարվելով միշտ տվյալ մոմենտի հանգամանքներին, ավելի շուտ այդպես կարող էր ասել գործի ներկա դրության մասին, քան որում ես, ըստ հնարավորին, մոտ եմ միացել իսկապես ասածի ընդհանուր իմաստին»: Վերջին

վերապահումը միշտ չէ, որ համապատասխանում է իրականությանը. ճառերը շատ դեպքերում աղտահայտում են Թուկիդիդեսի մտքերը: Դրանք շարադրելով ոչ իր անունից, այլ դանադան հռետորների դեմքից, պատմաբանը հավատարիմ է մնում՝ պատմվածքից առավելագույն չափով ինքնահեռացման իր ոճական սկզբունքին: Ճառերը երբեմն զետեղված են զույգ-զույգ, և երբեմն դրանք խոսքի «մրցում» են կազմում, որոնք հարցը լուսաբանում են դանադան տեսակետներով: Թուկիդիդեսը դրանց համար յուրահատուկ դժվարացրած ոճ է ստեղծել, որտեղ մտքերի հարստությունը մարտնչում է. բառային արտահայտությունյան սեղմության հետ: Այդ ճառերն ընդգրկում են ամենաբազմազան քաղաքական պրոբլեմներ, կապված Պելոպոնեսյան պատերազմի հետ: Դրանցից շատերը լեցուն են խոր հետաքրքրությամբ, բայց ամենից նշանավորն այն ճառն է, որն արտասանում է Պերիկլեսը պատերազմի ժամանակ առաջինը ընկած աթենական զինվորների հուզարկավորության առթիվ (գիրք 2-րդ, գլ. 35—36), — դեմոկրատական Աթենքին այդ մի ներբողական է, որը գրված է այն գործչի բերանը, հանձինս որի Թուկիդիդեսը տեսնում էր պետական իմաստություն մարմնացումը:

Թուկիդիդեսի գործը մի շարք շարունակողներ ունեցավ, ոսկայն նրանցից ոչ մեկը չէր հավասարվում Թուկիդիդեսին՝ ոչ քննադատական մտքի ուժով, ոչ քաղաքական վերլուծության խորությամբ: Այդ շարունակողներից ամենահայտնին Քսենոֆոնն էր (մոտավորապես 430—354 թ. թ.), մի բեղմնավոր, բայց մակերեսային հեղինակ, որը գրում էր ամենաբազմազան հարցերի մասին՝ պատմական, տնտեսական, փիլիսոփայական, ռազմական: Լինելով ծագումով աթենացի, Քսենոֆոնը աթենական դեմոկրատիայի հակառակորդ և Սպարտայի երկրպագու էր: Մի ժամանակ նա հրապուրվում էր արիստոկրատական երիտասարդության մեջ մոդա դարձած Սոկրատեսի ուսմունքով, բայց հետո իր փիլիսոփայական գրադմունքները փոխարինեց վարձու զինվորի արհեստով: Նա մասնակցեց Կյուրոս Կրտսերի արշավանքին (401 թ.). վերջինս պարսկական գահի հավակնորդն էր, ընդդեմ Արտաքսեսը՝ արքայի: Երբ Կյուրոսն սպանվեց, և նրա պարսկական կողմնակիցները հաշտվեցին արքայի հետ, փոքրաթիվ հունական ջոկատը մեկուտացած մնաց հսկայական պարսկական պետության խորքերում: Քսենոֆոնը աչքի ընկնող դեր խաղաց հույն հեռակ «տասը հազարի նահանջի» մեջ, որը նրանց Բաբելոնի մոտերքից Քուր-

ղըստանի և Հայաստանի լեռների վրայով հասցրեց Տրապիզոն։ Այդ արշավանքից հետո Քսենոֆոնը ծառայության մտալ սպարապետներին և մոտեցալ սպարապետական քաղաքականության ղեկավար Ագեսիլաոս թագավորի հետ։ Իր բացակայությամբ Աթենքում դատապարտվելով հայրենիքին դավաճանելու համար, նա ապրում էր էլիսում, Օլիմպիայի մոտերքը, զբաղվելով գյուղատնտեսությամբ, իսկ ազատ ժամանակ գրական աշխատանքով։ 370 թվի Սպարտայի և Թեբեի միջև պատերազմը նրան ստիպեց Կորնթոս փոխադրվել։ Աթենացիներն այդ ժամանակ դաշնակից լինելով Սպարտային, ներում չնորհեցին Քսենոֆոնին (367 թ.), բայց նա այլևս հայրենիք չվերադարձալ և վախճանվեց Կորնթոսում։

Կորնի և քաղաքականության հարցերում ռեալիստներ լինելով, Քսենոֆոնը ձգտում էր ղեպի միապետական կառուցվածքային ձգտումը տարածված էր IV դ. հունական ստրկատիրական վերնախավի մեջ։ Նա իր տարբեր երկերում բազմիցս վերադառնում է իդեալական կառավարողի կերպարին, որը անձնական հատկություններով հասնում է այն զրույցյան, որ «հաճությամբ ենթարկվում են» նրան։ Անհատի առաջ խոնարհվելը Քսենոֆոնի ամբողջ ստեղծագործության բնորոշ գիծն է։ Նա մեծ ուշադրությամբ կանգ է առնում պատմական առանձին անձնավորությունների անհատական բնութագրության վրա. գրական գիմնակարի արվեստը այն նոր բանն էր, որը Քսենոֆոնը մտցրեց հունական պատմագրության մեջ։

Քսենոֆոնի պատմական երկերից ամենաշատ գրական արժեքներով աչքի է ընկնում Անաբասիսը («Կյուրոսի արշավանքը»)՝ Կյուրոսի արշավանքի մասին մեմուարները և «Տասը հազարի նահանջը»։ Հունական ջոկատի արկածները հեռու երկրներում նյութ են ծառայում կենդանի և հետաքրքրական պատմվածքի համար, ոչի մեջ հեղինակը որոշ չափով չափազանցնում է իր անձնական ծառայությունները և իրեն օրինակելի հրամանատարի հատկություններ է վերագրում։ Այդ ինքնագովությունն է, հավանաբար, պատճառ հանդիսացել, որ «Անաբասիսը» Քսենոֆոնը հրատարակել է Թեմիստոկենոս Սիրակուզացու կեղծ անվան տակ և իր մասին պատմում է երրորդ դեմքով։ Պարզ և բնական շարադրումը զուգորդվում է դատողություններով և ճառերով։ Այն բնութագրությունները, որ նա տալիս է Կյուրոսին և սպանված հունական հրամանատարներին, հետաքրքրական են իբրև առաջին փոր-

ձեր անհատական սեղմ դիմանկարների, որոնք ընդգրկում են անհատի կարևորագույն գծերը:

«Հունաց պատմություն» մեջ (Hellēnika), որը Թուկիդիդեսի աշխատության շարունակությունն է կազմում, Քսենոֆոնն արդեն չի կիրառում ուղղակի բնութագրությունը և աշխատում է վերարտադրել իր նախորդի օրեկտիվ ոճը: Նրա պատմությունն սկսվում է 411 թ. դեպքերից, որոնց շարադրման վրա ընդհատվում է Թուկիդիդեսի աշխատանքը, և հասցվում է մինչև Մանթինեայի ճակատամարտը (362 թ.): Թուկիդիդեսին հետևելը, սակայն, պատմողականության արտաքին ձևի պաշտպանելուց ավելի հեռուն չի գնում: Քսենոֆոնը իրադեկ պատմաբան է, բայց խոր չէ և չափազանց տենդենցիոզ է: Նա հաճախ գիտակցական աղճատումներ է անում, լուեյացն անցնելով որոշ փաստերի մոտից և կեղծորեն լուսաբանելով ուրիշները: «Աստվածային հատուցումը» նրա համար նորից գործող պատմական ուժ է դառնում: «Հունաց պատմության» հիմնական տենդենցը Սպարտայի և մասնավորապես Ագեսիլաոս թագավորի փառաբանումն է: Այդ սպառնական տիպիկ ռեակցիոններին նրա մահվանից հետո Քսենոֆոնը հատուկ երկ է նվիրել՝ «Ագեսիլաոս» գովաբանական ճառը, որի մեջ, հարկադրված չլինելով պահպանելու պատմության օրեկտիվ ոճը, մանրամասն բնութագրում է Ագեսիլաոսին և նրա «առաքինությունները» հասարակական և մասնավոր կյանքում: Քսենոֆոնի համար այդ գովաբանական բնութագրության ժանրի օրինակ ծառայել են հռչակավոր հեռուոր Իսոկրատեսի երկերը:

Իդեալական կառավարողի, ինչպես այդ ըմբռնում է Քսենոֆոնը, կերպարի ամենալիակատար մշակումը մենք գտնում ենք «Կյուրապեդիայում» («Կյուրոսի դաստիարակությունը»): Քաղաքական և բարոյական թեմաների շուրջը խրատամոլությունն այստեղ ընդունում է կեղծ պատմական պարուրում՝ պարսկական միապետության հիմնադիր Կյուրոսի կյանքի և գործունեության մասին՝ վիպակի ձևով: «Պատմության» անտիկ ըմբռնումը այնքան լայն էր, որ կարող էր իր մեջ պարփակել նաև այդ երկը, որը մենք այժմ ավելի շուտ պատմա-բարոյախոսական վեպի ժանր կհամարենք: Պատմական նյութի հետ այստեղ Քսենոֆոնը վարվում է չափազանց ազատորեն: Այսպես, օրինակ, հակառակ պատմական իրականության, դուրս է գալիս, որ Կյուրոսը Եգիպտոսի նվաճողն է եղել: Նա մահանում է բնական մահով զավակների և բարեկամների շրջանում, որոնց հետ նա, Սոկրատեսի պես, բարոյախոսական հրա-

ժեշտի զրույց է անում: Կյուրոսի կերպարում համատեղված են Սոկրատեսի և Ագեսիլասի գծերը: Այն դրական հատկությունները, որոնք Քսենոֆոնը վերագրում է իր հերոսին, պատկերված են որպես հետևանք ճիշտ դատարարակության, որի մեջ սպարտական դիսցիպլինը միավորված է Սոկրատեսի բարոյական ուսմունքի հետ: «Կյուրապեդիան» շատ հատկանշական է ինչպես Քսենոֆոնի դեպի խրատական դատողություններն ունեցած փափագի, այնպես էլ նրա միապետական հայացքների համար, որոնց մասին բավականաչափ ցայտոնն վկայում է հատկապես արևելյան բրոնզապետի ընտրությունը իբրև իդեալական դեմք: «Կյուրապեդիայի» բազմաթիվ երկրորդական պերսոնաժները նույնպես իրենցից ներկայացնում են զանազան առաքինությունների և արատների անձնավորո՞ղներ: Քսենոֆոնը հարկ է համարել իր պատմության մեջ մտցնել ազնիվ սեր. գեղեցկուհի Պանթեան, գերության պայմաններում հավատարմություն պահպանելով իր ամուսին Աբրադառի հանդեպ, հորդորում է նրան քաջաբար կռվելու հանուն իր սիրո և մեռնում է նրա հետ միասին*:

Ավելի ուշ անտիկ շրջանում Քսենոֆոնին դնահատում էին պարզության և ոճի անբնականության լինելու համար, — մի հատկություն, որից զերծ էին հետագայի պատմաբանները: IV դ. պատմագրության մեջ տիրապետում էր ճարտասանական ուղղությունը, որը գլխավորապես հոգ էր տանում շարադրման էֆեկտավորության և հոնտորական ոճի փարթամության վրա: Այդ ուղղությունը, որի գլխավոր ներկայացուցիչներն էին պատմաբաններ էթորոսն և Թեոպոմպոսը, կապված է արդեն հիշատակված Իսոկրատոսի գործունեության հետ, որը դարաշրջան հանդիսացավ հունական պերճախոսության պատմության մեջ:

2. ՊԵՐՃԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Հոմերոսյան պոեմները քննելիս արդեն հարկ եղավ նշել ճառեր կառուցելու համեմատաբար զարգացած տեխնիկան: Հոմերոսյան հասարակության կառուցվածքը «արքաներից» պահանջում էր հանրային ճառի արվեստ, խորհրդաժողովում կամ հասարակական ժողովում ելույթ ունենալու հմտություն: Հոնտորոն իր ճառն արտասանում է կենդանի շարժումով, թափահարելով գայիսոնը,

* Քսենոֆոնի «սոկրատական» երկերի մասին տես ստորև, էջ 305:

որն իշխանության և ժողովում խոսքի իրավունքի մոգական սիմվոլ էր ծառայում: Մերոմնի նեստորը «Իլիականի» «ամպաղղորդ ճողոմախոսն» էր: Պերճախոսությունն աստվածային յուրք էր համարվում, բայց միաժամանակ և որպես արվեստ, որն անհրաժեշտ է ուսուցանել: Աքիլեսի դաստիարակ Ֆենիքսը իր սանիւ պետք է սովորեցներ «լավ խոսել և համարձակորեն գործել» («Իլիական», գիրք 9, տող 443):

Այդ վաղագույն հունական պերճախոսությունն իրենից հետո դրավոր հետքեր չի թողել: VII—VI դ. դ. ուսուցիչաների ժամանակ, անշուշտ, շատ ճառեր էին ասվում, բայց դրանց նշանակությունը սահմանափակվում էր այն ազդեցությամբ, որ դրանք ունենում էին ոմնկնդիրների վրա: Դարաշրջանի քաղաքական լողոմնիկները դեռական արտահայտություն էին ստանում միայն տառնավորի ձևով, դրա ամենացատու օրինակը Սոլոնի քաղաքական բանաստեղծություններն են: Հոնտորական արվեստը դարգացման նոր խթան ստացավ V դ. դեմոկրատական պետականության պայմաններում: Աթենքն ու Սիցիլիայի դեմոկրատական համայնքները պերճախոսության կենտրոն են դառնում: Այստեղ արդեն նշմարվում են հոնտորական պրոզայի ապագա հիմնական տեսակները: Այդ, նախ, Բաղափակաճ պերճախոսությունն էր՝ ճառ արտասանելը դեմոսի առաջ: Ըստ Ժամանակակիցների վկայության, փայլուն հոնտորներ էին աթենական դեմոկրատիայի առաջնորդներ՝ Թեմիստոկլեսը և Պերիկլեսը: Մյուս տեսակը դատակաճ ճառն է: Եվ, վերջապես, իբրև նոր, ամենաերիտասարդ տեսակ նրանց միանում է պիդիկտիկ («հանդիսավոր», «շքահանդեսի») պերճախոսությունը՝ ճառերը հասարակական ժողովներում: Հունա-պարսկական պատերազմների ժամանակներից սկսած Աթենքում յուրաքանչյուր տարի հոգեհանգստի հանդես էր հաստատված պատերազմում ընկածների հիշատակին և այստեղ դամբանական (էպիտաֆ) ճառ էր արտասանվում, որը փոխարինում էր խմբական լիրիկայի հինավուրց thrēnos-ին: Սակայն V դ. ևս հոնտորական արվեստը մնում էր անոնց գրավոր ֆիքսացիայի, և այդ մասին կառելի է կոհակ լոկ կողմնակի տվյալներով, գլխավորապես նրա արտացոլմամբ ողբերգության մեջ: Այսպես, դատական ճառի նմուշ կարող է ծառայել էսքիլոսի «էվմենիաների» մեջ Ապոլոնի ճառը արեոպագոսի առաջ: Ավելի պարզ պատկերացում մենք ունենք աթենական «էպիտաֆի» մասին. այն «գովասանական» բնույթ ունի, պարունակում էր գովասանություն պետության, դիցաբանական և պատ-

մական նախնիքներին, այնուհետև ընկած ռազմիկներին և վերջա-
նում էր մխիթարական խոսքեղով, ուղղված ընկածների հարա-
զատներին, և երիտասարդությանն ուղղված կոչով՝ պահպանել
նախնիքների քաջարիությունը:

Միայն սոփեստությունն է հեռուորական ճառը գրական ժանր
դարձնում: Քննադատելով տրագիցիոն կրոնի և բարոյականության
ողջ սիստեմը, վերակառուցելով աշխարհայացքը բանական հիմունք-
ներով, սոփեստները մի կողմ թողին նաև գրական շարադրման
տրագիցիոն ոտանավորային ձևերը: Նրանք, լինելով «առաքինու-
թյան» ուսուցիչներ, դաստիարակչական էպոսը և խրատական լիդի-
կան փոխարինում էին պրոզայի զանազան տեսակներով: Սոփես-
տական պրոզան՝ ուղղված շատ ավելի լայն լսարանի, ի տարբերու-
թյուն ոճականորեն անպահանջկոտ հոնիական գիտության, մերց-
ման մեջ էր մտնում պոեզիայի հետ ոչ միայն որպես նոր բովան-
դակության կրող, այլ և գեղարվեստական մշակման տեսակետից:
Սոփեստները մշակում էին պրոզայի ամենատարբեր տեսակները՝
առակ, դիալոգ, դատողություն, բաց նրանք հատուկ ուշադրու-
թյուն էին նվիրում հեռուորական ճառին: Էպիդիկտիկ ճառը սո-
փեստական շարադրման ամենատիպիկ ձևերից մեկն էր: Ճշմար-
տություն հարաբերական լինելու մասին ուսմունքի կապակցու-
թյամբ, նրանք վճռողական նշանակություն էին տալիս ճառերի
սուբեկտիվորեն համոզեցուցիչ լինելուն, հեռուորական ներշնչման
ուժին: Սոփեստական դասավանդման խնդիրն էր՝ սովորեցնել
«լավ և համոզիչ խոսել»՝ քաղաքական և բարոյական հարցերի
մասին: Այդ հարցերի մշակման զուգընթաց ըստ էության ստեղծ-
վում էր պրոզայի գեղարվեստական ոճ և նոր դիսցիպլին՝ ճար-
տասանությունը (սիստորիակա)՝ հեռուորական ճառի մասին գիտու-
թյունը:

Ճարտասանությունն իր առաջին մշակումն ստացել է Սիցի-
լիայում: Այնտեղ արդեն V դ. մոտ փորձ առաջացավ դատական
ճառի տեսություն ստեղծել, նշել նրա կառուցման եղանակները և
պատճառաբանության տիպական ձևերը: Այդ պատճառաբանու-
թյան նպատակն էր ցույց տալ դատական վեճի «արժանահավատ»
լինելն այն ձևակերպմամբ, որը նպատաւոր է դատվող կողմերից
որեւէ մեկի համար: Պրոզայի գեղարվեստական ոճի տեսության
և ձևերի զարգացման մեջ վճռողական դերն անտիկ տրագիցիան
վերագրում է սիցիլիական սոփեստ Գորգիոսին (մոտավորապես
483—375 թ. թ.): Իմացաբանության մեջ հեգնական սկեպտիկ լի-

նելով, Գորգիոսը կարծում է, որ խոսքի արվեստի խնդիրը «խաբելն» է, այսինքն՝ իլուզիա ստեղծելը: «Խոսքը, համոզելով, խաբում է հոգուն» — ասում է նա: Խոսքը՝ «մոգություն», «հմայություն» է, որը «դյուլթում է» լսողին: Դյուլթելու կարևորագույն միջոցը, ըստ Գորգիոսի, խոսքի ոճն է, որի մեջ իսկապես նա փորձում է ֆոլկլորային հմայելու ձևերը դարձնել գեղարվեստական սկզբունք: Նրա ոճի բնորոշ հատկանիշները՝ բազմաթիվ փոխաբերությունները և այսպես կոչված «գորգիոսական» դարձվածքներն են, այսինքն՝ նախադասությունը անդամատելը հավասար ծավալով մասերի, որոնք միմյանց հետ հարաբերակցված լինեն իմաստային հակադրությամբ և ձայնական կրկնությամբ, առանձնապես յուրաքանչյուր մասի վերջում, ուր նրանք յուրահատուկ հանգ են կազմում: Գորգիոսի խոսքի արվեստը մեծ տպավորություն էր թողնում ժամանակակիցների վրա: Նրանից պահպանված ձառերը էպիդիկաիկ տիպին են վերաբերվում: Այսպես, «Հեղինեն» պաշարոքսային բնույթի մի «կատակ» ձառ է, որտեղ Գորգիոսը ապացուցում է, թե Հեղինեն, որ փախել էր իր ամուսնուց Պարիսի հետ, արժանի չէ կշտամբանքի: Սուփեստական «կատակի» ժանրը հանդիպում է այնուհետև Գորգիոսի նաև աշակերտների մոտ («Մկան գովքը», «Մահվան գովքը»): Գորգիոսը գրում էր ատտիկական բարբառով և մի շարք հետևորդներ էր ձեռք բերել Աթենքում, ուր նա գալիս էր անձամբ ևս, իբրև հայրենի քաղաքի դեսպան: Գորգիոսի հետ միաժամանակ պրոզաիկ ոճի հարցերով զբաղվում էր Ֆրասիմաքը, որը մշակել էր լսողի վրա խոսքի աֆեկտիվ ներգործության հղանակներ, ընդ որում նա նշանակալի ուշադրություն էր դարձնում պրոզաիկ խոսքի ռիթմին վերաբերող հարցին:

Այսպիսով, պրոզաիկ խոսքի ամուսնիկ կուլտուրան որոշ կողմնորոշում է պահանջում դեպի պոետիկ խոսքը: Էպիդիկտիկ պերճախոսությունը, փոխաբերելով պոեզիան, այն էլ գլխավորապես լիրիկական պոեզիան, նրա հետ որոշ նմանություն է պահպանում: Այդ արդեն երևան է գալիս խոսքի հոետորական արտասանության հղանակում: Հույն հոետորը երգելակերպ է խոսում, ելեհները փոխելով ձառի աֆեկտային բովանդակության համապատասխան, ուղեկցելով իր խոսքերը մարմնի ներդաշնակ շարժումով: Պերճախոսության մեջ «դեղատասնական» մոմենտի մասին խոսվում է ճարտասանության բոլոր անտիկ ձեռնարկներում, սկսած Ֆրասիմաքից: Խոսքի՝ երգի և ռիթմիկ մանրաշարժության

հետ հինավուրց գուգակցումը հաղթահարված չէ հոետորական ճառում, և պերճախոսությունը գեղարվեստական մշակումը իր խնդիրներին մեկը համարում է պրոգնոստիկ ռիթմիկ և առողջանական կազմակերպումը: Ստանավորի տաղաչափական կառուցվածքին պեղծախոսության մեջ համապատասխանում է պրոգնոստիկ ռիթմը: Ռիթմը, գորգիոսական դարձվածքները, փոխաբերությունը՝ սրանք են այն պահանջները, որ առաջադրվում էին գեղարվեստական պրոգնոստիկին:

Գործնական պերճախոսության և պրոգնոստիկ մյուս տեսակներում ոճի հղկման այդ սկզբունքները միանգամից չպատվաստվեցին: V դ. վերջի և IV դ. սկզբի աթենական ամենաապագա մեծ գետական հոետոր Լիսիասը իր ճառերը դեռ չէր ռիթմավորում:

Լիսիասը հարուստ մետեկ («վերաբնակիչ») էր և պատկանում էր դեմոկրատական պարտիային: «Նրեսոն տիրանների» կառավարման ժամանակ նրա եղբայրը մահվան դատապարտվեց առանց դատի, և ընտանիքի գույքը բռնազրավեց: Լիսիասը փախավ և Աթենք վերադարձավ միայն դեմոկրատիայի վերահաստատվելուց հետո, 403 թ.: Նա դարձավ պրոֆեսիոնալ «լոգոգրաֆ», այսինքն՝ ճառագիր: Աթենքում այդպես էին կոչվում ուրիշների համար ճառեր կազմող մարդիկ:

Անտիկ ժամանակ չկար ոչ պետական մեղադրանք, ոչ նախնական դատաքննություն: Անտիկ պետությունը, ոչնչացնելով տոհմատիրական ժամանակաշրջանի ինքնավարությունը, իր վրա վերցրեց արբիտրի դերը միջնադարերի վերաբերյալ, բայց մեղադրական նախաձեռնությունը, նույնիսկ քրեական գործերի, պատկանում էր մասնավոր անձանց. դատվող կողմերը իրենք պետք է ամբողջ անհրաժեշտ նյութը ժողովին և շարադրեն այն իրենց ճառերում: Ընդամենը, աթենական դատավարական կարգը պահանջում էր, որպեսզի կողմերն անձնապես հանդես գան իրենց պահանջները պաշտպանելու: Այստեղից էլ առաջ է գալիս «լոգոգրաֆների» կարիքը, որոնց կարելի էր դիմել ճառը կազմելուն օժանդակելու համար: Դատարանը, ճիշտ է, թույլատրում էր, որպեսզի դատվողի հետ, նրան օգնելու համար, ելույթ ունենա որևէ այլ քաղաքացի, բայց Լիսիասը, չունենալով աթենական քաղաքացիության իրավունքներ, պետք է սահմանափակվեր գրավոր ճառեր կազմելով, որոնք հետո պատվիրապետն արտասանում էր դատարանում: Լիսիասի պահպանված ճառերից միայն մեկն է

անձամբ ինքն արտաստեւել՝ այդ էրատոսթենեսի, Լիսիասի և իրոքն սպանողի, դեմ արտասանած ճառն է:

Դատական ճառի տիպը մշակվել էր Լիսիասից դեռ առաջ: Նա սկսվում էր ներածութունից, որի նպատակն էր արժանանալ դատավորների բարեհաճ ուշադրությանը. այնուհետև գալիս էր պատմողականութունը, այսինքն գործի փաստական կողմի շարադրումը այն լուսաբանությամբ, ինչպիսին որ ցանկալի էր դատվող կողմին: Հաջորդ մասերը կազմում էին շարադրածի ճշմարիտ լինելու ապացույցները և բանավեճը հակառակորդի դեմ, որին հետոքը ամեն մի միջոցով ջանում էր սեպնել, և այդ ժամանակ ճառն ավարտվում է եզրափակությամբ: Ներածութունն ու եզրափակումը դատական ճառի ամենատանգարտ մասերն էին, որոնք ամենից քիչ էին կապված դատական վեճի էության հետ. դրանք կազմված էին լինում «ընդհանուր առմամբ» և պիտանի էին ամենատարբեր դեպքերի համար, նույնիսկ գոյություն ունեին տիպական ներածութունների և եզրափակումների ժողովածուներ:

Լիսիասը գեղարվեստագետ-փաստաբան էր: Նա չի փաշտում ոչ հեռուորական պաթոսով, ոչ պատճառաբանութունների գրավչությամբ, ոչ նրբին ոճի էֆեկտներով: Այդ բոլոր հատկությունները միանգամայն անտեղի կլինեին միջին մակարդակի այն մարդկանց բերանում, որոնք դիմում էին «լոգոգրաֆի» պատրաստականության և որոնց համար նա կազմում էր իր ճառերը: Լիսիասի ոճը պարզ, թափանցիկ ու հասուն է: Այդ հեռուորի արվեստն այն էր, որպեսզի դատարանի առաջ բարենպաստ տպավորություն ստեղծի խոսող անձնավորության համար, որպեսզի այդ անձնավորության բնորոշ դեմքը (էքզսք — անտիկ տերմինաբանությամբ) ներկայանա ամենից շատ ձեռնտու լույսի տակ, պահպանելով, ընդ որում, իր ամբողջ բնական ու կենսական լինելը: Փառամուլ արխիտոկրատն է հանդես գալիս դատարանում, թե շահույթի ծարավի ագահ ու չար գործարարը կամ հաշմանդամ-զվարճախոսը, թե խաբված ամուսինը, — ամենքի համար Լիսիասը դառնում է նրա բնավորության, դիչքին և կուլտուրական մակարդակին համապատասխան ոճ, որը գրավում է իր անկաշկանդությամբ: Ճառի ստեղծած ընդհանուր պատկերը պետք է վկայություն տա նրա արտասանողի օգտին. հասկանալի է, որ այդ պատկերը հաճախ շատ հեռու է լինում իրականութունից:

Դատական ճառի տրադիցիոն մասերից Լիսիասի մոտ ամենաշատ գեղարվեստականությամբ աչքի է ընկնում պատմողականու-

թյունը: Այդ նկատել է տակավին անտիկ քննադատությունը: Էրատոսթենեսի (թերևս նույն անձնավորությունն է, որին Լիսիասն իր ժամանակին մեղադրում էր իբրև իր եղբորն սպանողի) սպանության գործին վերաբերվող ճառում պատմողական մասը մի ավարտված նովել է, որն աչքի է ընկնում կենցաղային նկարի մեծապես ճշգրտությամբ: Սովորական ավանգարդի էվիդենտը սպանել է իր կնոջ սիրեկանն էրատոսթենեսին: Էվիդենտի համար Լիսիասն ընտրում է պատմողի բարեսիրտ և միամիտ տոն, կենցաղային մանրամասնությունների առատությամբ: Դյուրահավատ ամուսինը, նրա ջահել կինը, սրտեր նվաճող սիրեկանը, ստրկոճիմիջնորդը — այս բոլոր դեմքերը կենդանի և ցայտուն բնութագրություն են ստանում: Հետաքրքրական է նույնպես Էրատոսթենեսի դեմ մեղադրական ճառի մեջ այն պատմողական մասը, ուր նկարագրում է սակավ, բայց ուժեղ գծերով «երեսուն տիրանների» կամայականությունը:

Հին ժամանակ Լիսիասի անունով շրջում էին 400-ից ավելի ճառեր, որոնցից 233 համարվում էին իսկական: Մեզ հասել է 34 ճառ, տարբեր աստիճանների զրական մշակմամբ. դրանք վերաբերվում են 403 և 380 թ. թ. միջև ընկած ժամանակաշրջանին:

Ատտիկական ճարտասանության զարգացման նոր աստիճանը կապված է Իսոկրատեսի (436—338) անվան հետ: Իսոկրատեսը Գորգիոսի աշակերտն էր: Չայնի թուլությունը նրան հնարավորություն չէր տալիս հանդես գալ իբրև քաղաքական հռետոր, և նա իր գործունեությունն սկսեց իբրև «լոգոգրաֆ»: Հետագայում նա անցավ էպիդիկտիկ ճառեր կազմելուն և պերճախոսության ուսուցմանը: Մոտավորապես 390 թվին Աթենքում նա բացեց ճարտասանական դպրոց, որը շուտով մեծ նշանակություն ստացավ: IV դ. շատ ականավոր գործիչներ, որոնք համբավ ստացան ամենատարբեր ասպարեզներում, Իսոկրատեսի աշակերտներն էին: Իր մանկավարժական գործունեության ծրագիրը նա շարադրել է «Սովետների դեմ» ճառում: Ծարտասանությունն, ըստ Իսոկրատեսի, — կարևորագույն հանրագիտական դիսցիպլինն է, որն իր մեջ պարունակում է բարոյականության և պետական իմաստության հիմունքները. նա իր մեջ պարունակում է ոչ միայն ոճի և հռետորական ճառի տեսությունը, այլև խորամուխ է լինում այն հարցերի էության մեջ, որոնց մասին սովորաբար խոսում են հռետորները: Այդ կերպ հասկացած ճարտասանությունն իր սոցիալ-մանկավարժական դերով պետք է փոխարինի հինավուրց հունական դաստիարակության հիմ-

քը կազմող պոեզիային, և մրցում է փիլիսոփայության հետ: Իսոկրատեսի բանակոխման իր ծրագրային աշխատության մեջ ուղղված է ինչպես փիլիսոփաների, որոնք խոստանում են ուսուցանել «ճշմարտություն» (Իսոկրատեսը մնում է հին սովեստների ուսուցիչների դեմ, որոնց համար ճարտասանությունը միայն ձևական դիսցիպլին էր, զուրկ աշխարհայացքային նշանակությունից:

Իր աշխարհայացքով Իսոկրատեսը IV դարի ստրկատերերի տիպիկ ներկայացուցիչն էր. նրանց շահերը ղերաձում էին հին պոլիսի շրջանակներից: Էպիդիկտիկ ճառը նրա համար դառնում է հրապարակախոսության ձև: Այդ ճառերն արդեն չեն արտասանվում, այլ հրապարակվում են որպես քաղաքական պամֆլետներ: Այսպես, «Պանեգիրիկը» («Ճառ համահելենական ժողովում») Աթենքի մեծարանք է ներկայացնում. նա հրապարակվեց Կլեոնական երկրորդ ծովային դաշինքը կնքելուց առաջ (380 թ.): Հոետորը հունական համայնքներին կոչ է անում միանալու Աթենքի և Սպարտայի համատեղ հեգեմոնիայի տակ էքսպանսիայի համար դեպի արևելք Պարսկաստան: Հունական համայնքների միջև եղած անողոր դասակարգային պաշարի և անվերջ պատերազմների ժամանակաշրջանում Իսոկրատեսը միշտ պաշտպան է կանգնում այն քաղաքականության, որը շահավետ է բնակչության ունևոր խավերի համար: Նա ամենացայտուն գրական արտահայտիչն է միապետական այն տենդենցների, որոնք իդեոլոգիապես նախապատրաստում էին մակեդոնական նվաճումը: Կիպրոսի տիրակալները, սիցիլիական տիրան Դիոնիսիոսը, վերջապես Փիլիպոս Մակեդոնացին — դրանք բոլորը հասցեակիրներն էին այն ճառերի և ուղերձների, որոնց մեջ Իսոկրատեսը կոչ է անում նրանց իրենց վրա վերցնել համահունական գործերի ղեկավարությունը:

Իբրև ոճաբան, Իսոկրատեսը միավորում է Գորգիասի և Ֆրասիմաքի ուղիները: Նա փարթամ ու թմամուրված պարբերության ստեղծողն է. այդտեղ նա չափավոր կերպով օգտագործում է գորգիասական դարձվածքները: Ներդաշնակ պարբերությունը, որի առանձին անդամները ենթարկված են ամբողջի միամականությանը, ունի սկիզբով և ունի վերջավորությամբ, Իսոկրատեսից հետո դառնում է գեղարվեստական պրոզայի նորմա: Համբունդանուր ընդունելության արժանացավ Իսոկրատեսի հաստատած սկզբունքը՝ «բացության» անթույլատրելի լինելը, այսինքն՝ ձայնա-

վորների բախումը երկու բառերի միջև եղած կցատեղում: Իր բարեհաջողուն և ողորկ պրոզան Իսոկրատեսը հակադրում է ոտանավորներին իբրև գեղարվեստական արտահայտության հավասարազոր եղանակ: «Պրոզայի տեսակները նույնքան բազմաթիվ են,—ասում է նա,— ինչպես և պոեզիայի տեսակները», և պոեզիայի յուրաքանչյուր տեսակին կարող է համապատասխանել նույնաման պրոզայի տեսակ: Այսպես, պոետիկ դիդակտիկային Իսոկրատեսը հակադրում է պրոզայիկ խրատական ճառը («պարենեսա»), պոետիկ էնկոմիեն՝ էրոզայիկ գեղարվեստական ճառը: Այդպիսի պրոզայիկ էնկոմիեն է «էվագորը»՝ Կիպրոսի վախճանված էվագոր արքային նվիրված գովասանական ճառը: Իսոկրատեսն այստեղ հաստատում է պատմական գործիչների կենսագրության համար սխեմա, որն այնուհետև տիպական դարձավ: Նա սկսում է էվագորի նախնիքների մեծարանքից, պատմում է իր հերոսի կենսագրությունը, տալիս է անձնավորության բնութագիրը և վերջացնում է ապոթեոզով, բնորոշելով էվագորին կամ «աստված մարդկանց շարքում», կամ «մահկանացու աստված»: Քսենոֆոնն իր «Ագեսիլաոսում» շատ կողմերով հետևում է «էվագորի» սխեմային: Լինելով միապետության գաղափարախոս, Իսոկրատեսը ստեղծում է այն գրական ձևերը, որոնք կենսոճանկ էին հելլենիստական արքաների պալատական ոճում, իսկ այնուհետև հռոմեական կայսրների մոտ: Նրա դպրոցից դուրս եկավ ճարտասանական պատմագրություն, որը բնորոշ է հունական գրականության հետագա ժամանակաշրջանի համար, այնպես որ Իսոկրատեսը շատ կողմերով կարող է համարվել հետագա ամբողջ հունական պրոզայի հիմնադիրը, ընդհուպ մինչև բյուզանդական հռետորները:

Եթե էպիդիկտիկ ճառի վարպետ Իսոկրատեսը հելլենիզմի նախընթացն էր, ապա ի դեմս Գեմոսթենեսի (384—322)՝ IV դ. մեծագույն քաղաքական հռետորի՝ մարմնացած է պայքարը հունական համայնքների անկախության և պոլիսային սիստեմը պահպանելու համար:

Լինելով զինագործական արհեստանոցի ունեոր տիրոջ որդի, Գեմոսթենեսը որբացավ վաղ հասակում, և նրա կարողությունը կողոպտեցին անբարեխիղճ խնամակալները: Իր վրա համառ աշխատելով, նա վերացրեց իր ֆիզիկական պակասությունները, որոնք արգելում էին նրան հռետոր դառնալու: Իր հռետորական գործունեությունը նա սկսեց խնամակալների դեմ պրոցեսով, այնուհետև սկսեց զբաղվել դատական ճառեր կազմելով: Այդ ճառերն

աշքի են ընկնում կենդանի, երբեմն հումորից ոչ գուրկ պատմողականությունը և հմուտ պատճառաբանությունը: Բայց Դեմոսթենեսի ուժը այդ քնազավառում չէ: Դեմոսթենեսն առաջիններից մեկն էր, որ նկատեց այն վտանգը, որն սպառնում էր հունական անկախությունը Մակեդոնիայի կողմից, և 351 թվից իբրև քաղաքական հռետոր, իսկ այնուհետև և իբրև ղեկավար պետական գործիչ, նա պայքար սկսեց մակեդոնական Փիլիպոս արքայի և քսպանսիայի դեմ: Այդ ժամանակվանից Դեմոսթենեսի անձնական կենսագրությունը անխզելիորեն ձուլվում է Աթենքի պատմության հետ: Ընդ որում, հարկ է լինում հաղթահարելու մասսաների խնդրությունը, որը երբեմն զուգորդվում էր անժամանակ ուժղին բռնկումներով, ավենական պետության պաշտոնական ղեկավարների օպորտունիզմը և մակեդոնական պարտիայի դեմագոգիան, որը պաշտպանվում էր մակեդոնական ոսկու միջոցով: Դեմոսթենեսն ավենացիների անդադրում կոչ է անում եռանդագին քաղաքականության, փորձում է հունական համայնքների կողմիցիս ստեղծել ընդդեմ մակեդոնական վտանգի: «Օլիմփական ճառերում» և «Փիլիպոսի դեմ» ճառերում («Փիլիպիկներ» — 351—340 թ. թ.) Դեմոսթենեսի հռետորական տաղանդն արդեն հնչում է իր ամբողջ հզորությամբ: Այդ նույն ժամանակին է վերաբերվում «Անբարեխիղճ դեսպանության մասին» մեծ ճառը, որն ուղղված է մակեդոնական խմբավորման պարագլուխներից մեկի՝ հռետոր Էսփինոսի դեմ, դրան զուգընթաց, մեղ հասել է Էսփինոսի պաշտպանողական ճառը ևս: 340 թվից Դեմոսթենեսը ավենական քաղաքականության ճանաչված ղեկավարն էր, բայց արդեն 338 թվին խերոնեայի մոտ եղած պատերազմը վերջ է տալիս հունական անկախությանը: Դրանից հետո Դեմոսթենեսը միայն մի նշանակալի քաղաքական ճառ է հրատարակել՝ «Ճառ պսակի մասին, ի պաշտպանություն Կտեսիֆոնի»:

336 թվին ոմն Կտեսիֆոն հասարակական ժողով մտցրեց Դեմոսթենեսին ոսկի պսակով պսակելու առաջարկը խերոնեայի ճակատամարտից հետո Աթենքի պաշտպանների ամրացման նրա գործունեության համար: Նախատեսվում է այդ պսակով Դեմոսթենեսին պսակել նոր ողբերգության ներկայացման ժամանակ, ուր հանդիսատեսներ էին հավաքվելու Հունաստանի բոլոր ծայրերից: Դեմոսթենեսի վաղեմի հակառակորդ Էսփինոսը ձևական առիթներ գտավ, որպեսզի այդ առաջարկը ապօրինի համարի և Կտեսիֆոնին դատի կանչի: Այդ պրոցեսը բազում անգամ հե-

տաճգվեց և միայն 330 թվին տեղի ունեցավ: Եվ ահա մեզ են հասել երկու ճառն էլ՝ էսքինոսի մեղադրականը և Դեմոսթենեսի պաշտպանողականը: Պրոցեսի էությունն, իհարկե, երկու գործիչների քաղաքականության գնահատականն էր, և նրանց մրցումը հսկայական քանակությամբ ունկնդիրներ դրավեց Հունաստանի տարբեր համայնքներից: «Պոսակի մասին ճառում» Դեմոսթենեսը հաշվետվություն է տալիս իր ամբողջ գործունեության մասին, ապացուցելով, որ իր քաղաքականությունը միակ ճիշտը և միակ հայրենասիրականն էր՝ խերոնիայի մոտ ընկածներն ընկած ազատության համար այնպես, ինչպես ընկած նրանց նախնիքները հունա-պարսկական պատերազմի ժամանակ: Դատավորները վճիռ կայացրին հօգուտ Դեմոսթենեսի, և էսքինոսը ստիպված էր թողնել Աթենքը:

Սակայն 324 թ. Դեմոսթենեսն էլ ստիպված էր վտարանդի դառնալ, խճճվելով դրամական վատնումներին վերաբերվող գործում, այդ դրամն Աթենք էր բեղել Ալեքսանդր Մակեդոնացու դանձապահ Հարպալը, որը դավաճանել էր իր արքային: Դեմոսթենեսը պընդում էր, որ այդ դրամները ծախսվել են պետական կարիքների համար: Երբ Ալեքսանդր Մակեդոնացու մահվանից հետո Մակեդոնիայի դեմ ապստամբություն բռնկվեց, Դեմոսթենեսը վերստին ետ կանչվեց Աթենք: Աթենքի պարտությունը ստիպեց նրան փախչել և, շրջապատված մակեդոնացիներով, նա թույն ընդունեց (322 թ.):

Սառն ու անտարբեր Իսոկրատոսին հակառակ՝ Դեմոսթենեսի հոեոորական արվեստի եղանակների կատարելապես տիրապետումը զուգակցվում է մարտիկի բուցավառ պաթոսի հետ: Նա օգտագործում է խոսքի բոլոր արտահայտիչ միջոցները, որ մշակել էր հունական պերճախոսությունը, ներառյալ և պրոզայիկ ու թմբ, և լուրաքանչյուր տրամադրության համար նա համապատասխան տոն է գտնում: Նրա սեղմ և խիստ ոճի մեջ բուռն համոզվածություն է հնչում, և պատճառաբանության ուժը համակում է ունկնդրին: Այդ ուժը խոստովանում էին նաև նրա հակառակորդները: Անտիկ ճարտասանությունը Դեմոսթենեսի ոճը մկրտել էր «հզոր» անունով: Խոսքի ուժին միանում էր հուզված ժեստիկուլացիան, որին հոեոորը մեծ նշանակություն էր տալիս՝ ունկնդիրների վրա ներգործելու իմաստով: Դեմոսթենեսը հունական գրականության պատմության մեջ է մտել իբրև ատտիկական պերճախոսության ավարտող, իբրև հրապարակական ճառի ամենանշանավոր գեղարվեստագետ՝ հունական անկախության դարաշրջանում:

3. ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ԴԻԱԼՈԳ: ԻՄԱՅԱՐԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

V—IV դարերը հոմական փիլիսոփայության ամենախնայուն սիմֆոնիայի զարգացման, հին ժամանակվա հիմնական փիլիսոփայական սիստեմաների ստեղծման ժամանակաշրջանն էր: Այդ ժամանակին են վերաբերվում և Դեմոկրիտի մատերիալիզմը և Պլատոնի իդեալիզմը, վերջապես, մատերիալիզմի և իդեալիզմի մեջ տատանվող Արիստոտելի սիստեմը, չնոսելով արդեն բազմաթիվ ավելի փոքր նշանակություն ունեցող մտածողների մասին: Այդ նույն ժամանակաշրջանում էլ ստեղծվում է փիլիսոփայական գեղարվեստական շարադրման յուրահատուկ ձևը՝ դիալոգը. մտածողը իր հայացքները շարադրում է որևէ իմաստունի, իր հակառակորդի հետ վեճի կամ նրա իր աշակերտների հետ զրույցի ձևով:

Հունական փիլիսոփայությունն իր ծագման հենց սկզբից առավելապես օգտագործում էր պրոզան, բայց այդ հոսիական գիտությունների գործնական պրոզան էր, որը գեղարվեստական խնդիրներ չէր հետապնդում: Այդ խնդիրները երևան եկան միայն սոփիստների մոտ, որոնք ժողովրդականացնում էին փիլիսոփայական մտքի նվաճումները:

Փիլիսոփայական դիալոգի գրական նախընթացները ֆոլկլորային պրոզայի ալիսի տեսակներն էին, ինչպիսին են «խնջուղները» կամ իմաստունների «մրցությունները», որոնք պարունակում էին և՛ վեճն ինքը, և՛ պատմողական շրջանակումը: «Ճառերով մրցումը», որոնք լավ հայտնի են հոմական դրամայից, սոփիստական պրոզայի տեսակներից մեկն էին կազմում և հաճախ մեծվում են շեքոպոտի և Թուկիդիդեսի պատմական աշխատությունների մեջ: Սոփիստների մոտ, սակայն, գերակշռում էր ոչ թե զրույցը, այլ «մրցումը»՝ կապակցված ճառերով, որոնք պարունակում էին որևէ հայացքի շարադրումը: Դիալոգը, որպես փիլիսոփայական պրոզայի անը, վերջնականապես ձևակերպվեց միայն Սոկրատեսի դպրոցում:

Սոկրատեսի աշակերտները՝ զրույցի ձևը, հարցերի ու պատասխանների հերթագայությունը համարում էին իրենց ուսուցչի մեթոդի բնորոշ առանձնահատկությունը, որը նրան տարբերում էր սոփիստներից: Իրենց երկերը սովորաբար նրանք հորինում էին դիալոգների ձևով, որոնց գլխավոր գործող անձը Սոկրատեսն էր լինում: Այդպիսի «սոկրատեսական» հեղինակների թվին է պատկանում, մեզ արդեն ծանոթ, Քսենոֆոնը:

Նրա «Սոկրատի մասին հիշողություններ»-ը պարունակում են Սոկրատեսի զրույցները (իսկական կամ ենթադրյալ) տարբեր թեմաների շուրջը՝ առավելապես բարոյախոսական բովանդակության: Դիալոգի բնույթ ունի նաև նրա «Տնտեսավարություն»-ը՝ տնային տնտեսություն և գյուղատնտեսություն վարելու մասին աշխատությունը: Սոկրատեսի կերպարը այնքան էլ չէր համապատասխանում տնտեսավարության դաստիարակի դերի համար, և Սոկրատեսն այստեղ դառնում է միայն հաղորդող այն բանի, ինչ որ նա մի ժամանակ լսել է հիասքանչ տնտեսավար Իսխոմաքից: Իսխոմաքի կերպարում Քսենոֆոնը վերստին հանդես է բերում իր սիրած կառավարողի դեմքը, որին հաճույքով ենթարկվում են: Քսենոֆոնն է աննշմամբ ստուկների հետ վարվելու և տան մեջ կնոջ դերի մասին հարցերը. Իսխոմաքը պատմում է, թե ինչպես է ինքը դաստիարակել իր դեռատի կնոջը, որը նրա հետ ամուսնացել էր տասնևհինգ տարեկան հասակում: «Հիշողություններում» և «Տնտեսավարության» մեջ Սոկրատեսի զրույցները պատմողական շրջանակում չունեն: «Խնջույք» դիալոգում Քսենոֆոնը ծավալում է մի մեծ սցենար, որն ավելի կենցաղի ուշադրավ պատկերն է տալիս: Դիալոգի այդպիսի ձևավորման մեջ Քսենոֆոնը, հավանաբար, գնում է Պլատոնի ուղիով. նա ևս նույն անունով և սիրո մասին թեմայով դիալոգ ունի:

Պլատոնը (427—347) ամտիկ իդեալիզմի հիմնադիրն է: Ծագելով ատտիկական տոհմային ավազանույց, նա երիտասարդ ժամանակ աշակերտում էր Սոկրատեսին: Սոկրատեսի մահից հետո սկսվում է Պլատոնի թափառումների տարիները, որոնք, Մեգարայում ապրելուց հետո, լեցուն էին ձանապարհորդություններով Կիրենա ու Նգիպտոս և երեք անգամ այցելումով Սիրակուզան, ուր նա հանդես գալով ռեֆորմի փորձերով, մոտիկ մասնակցություն ցուցաբերեց քաղաքական պարտիաների պայքարին, որը տեղի էր ունենում Դիոնիսիոս Ավագ և Դիոնիսիոս Կրտսեր տիրանների արքունիքում: Դեպի Սիցիլիա կատարած առաջին և երկրորդ ճանապարհորդությունների միջև ընկած ժամանակամիջոցում, մոտավորապես 387 թ., Ակադեմ հերոսի պուրակում (Աթենքի մոտ), Պլատոնը հիմնեց իր դպրոցը՝ հռչակավոր «Ակադեմիան»:

Պլատոնի համար փիլիսոփայական հետազոտությունը կապված է միասնական «խորաթափանցության» հետ: Իբրև «նախատեսանող», նա քարոզում է հոգու անդրշիրիմյան կյանքի, հավերժական և անխախտ «գաղափարների» ճշմարիտ աշխարհի մասին:

Անցողիկ և փոփոխական երկրային իրերը՝ «գաղափարների» ցուցումն են միայն, խեղաթյուրված նյութականությանը, որը Պլատոնին թվում է «շփոթություն»։ Բարձրագույն «իդեան», բարիքի «իդեան»՝ աստվածությունն է. մարդու կոշտը աստծու նմանվելն է, որա ուղին փիլիսոփայական հայեցողությունն է։ Իր ամենախորհամոզմունքները Պլատոնը համարում է «լուսավորվելու» արդյունք, որը չի կարելի արտահայտել բառերով։ Այստեղ հնարավոր է միայն պատկերավոր ակնարկ՝ փոխաբերություն, համեմատություն, դիցաբանություն։ Պլատոնը միաժամանակ և մտածող է և գեղարվեստագետ, և նրա երկերը, բացի փիլիսոփայականից, ունեն նաև գրական նշանակություն։ Դրանք բոլորը, բացի «Սոկրատեսի պաշտպանողական ճառից», դիալոգի ձև ունեն։

Պլատոնի ստեղծագործության մեջ կարելի է երեք շրջան նշել։ Իր առաջին, «սոկրատեսյան» շրջանում Պլատոնը տակափին հետևում է իր ուսուցչի մեթոդին և հետազոտություններ է անում զրույցի, հարց ու պատասխանի ձևով։ Հետագայում, երբ Պլատոնը մշակում է իր ինքնուրույն սխեման, զրույցին զուգընթաց երևան է գալիս և կապակցված շարադրություն։ Փիլիսոփայական պատճառաբանությունը հերթագայում է գեղարվեստորեն մշակված «առասպելների» հետ։ Այդ շրջանին են վերաբերում ըստ գեղարվեստական ձևակերպման ամենափայտարյալ դիալոգները («Երնջույթը», «Փեդոնը», «Փեդրը»)։ Կենտրոնական դերն առաջվա պես Սոկրատեսին է պատկանում։ Պլատոնի հայացքների նոր շրջադարձը հանդես աչն բանին, որ, սկսած IV դ. 60-ական թվականներից, Սոկրատեսին ավելի նվազ տեղ է հատկացվում։ Պլատոնի վերջին աշխատության՝ «Օրենքների» մեջ Սոկրատեսի կերպարը միանգամայն վերանում է։ Այդ ավելի ուշ ժամանակվա դիալոգներում գեղարվեստական մոմենտը զգալիորեն թուլանում է։

Պլատոնի դիալոգները, իբրև գրական երկեր, հետաքրքրական են ամենից առաջ դիմանկարային բնութագրության արվեստով։ Դիսկուրսիայում իրար հետ ընդհարվում են ոչ միայն կարծիքները, այլև նրանց կենդանի կրողները։ Դիալոգների պերսոնալը բաշմադան է՝ հանդես են գալիս փիլիսոփաներ, պոետներ, երիտասարդ մարդիկ Սոկրատեսի շրջանից։ Դրանք համալայ միշտ պատմական դեմքեր են՝ դուրս բերված իրենց իսկական անուններով։ Մովսրաբար դիալոգը իր վերտառությունն ստանում է զրույցակիցների որևէ մեկի անունով։ Շատ կերպարներ ցուցադրված են երգիծական ձևով, մանավանդ Պլատոնի համար ատելի սովետները, որոնց խալթող

ուրվագծումը մենք գտնում ենք, օրինակ, «Պրոթադոր» դիալոգում: Սոկրատեսն, իրեն միամիտ ձևացնելով, հեշտությամբ մերկացնում է նրանց պոռոտախոսությունն ու կեղծ գիտնականությունը: Այդ հիշեցնում է կատակերգությունն իր «խաբեբա գիտնականներով», և անտիկ տրագիցիան հաստատում է, որ Պլատոնն օգտագործում էր կատակերգական մոտիվները: Առանձնապես նա զնահատում էր սիցիլիական գրող Սոփրոնին (V դ. երկրորդ կեսը), որը կազմում էր պրոզայիկ «միմ»-եր, այսինքն դիալոգիկ ձևով կենցաղային մանր տեսարաններ: Պլատոնն իր դիալոգների գործող անձանց անհատականացնում է ոչ միայն մատնանշելով նրանց դիրքերը փիլիսոփայական հարցերում, այլև նկարագրելով նրանց վարքը, շարժման ձևերը, վերջապես, յուրաքանչյուրին յուրահատուկ ոճական գծեր հաղորդելով, նա ծաղրանմանեցնում և պարոդիականացնում է տարբեր ոճերը: Դիալոգների կենդանի դրամատիզմն ընդգծված է սցենարով: Հռչակավոր սոփեստի ժամանելու պատճառով ամբոխի խռնվելը («Պրոթադոր»), ողբերգական մրցումներից հետո խնջույքը («Ննջույք»), ամռան տապ օրվա զբոսանքը («Փեդր»), Սոկրատեսի մինչմահյա տեսակցությունը բարեկամների հետ («Փեդոն»)՝ այդ բոլորն այնպիսի պայմաններ են ստեղծում, որոնց ֆոնի վրա անբռնազբոսիկ կերպով փիլիսոփայական զրույց է ծագում: «Առասպելները» պոետիկ բնույթ ունեն. Պլատոնը նկարագրում է տակավին չմարմնավորված հոգու ճախրումը երկնային տարածությունների սահմաններում և «ճշմարտության» հայումը («Փեդր»), նկարագրում է անդրշիրիմյան դատարանի պատկերը («Խորգիոս», «Փեդոն», «Պետություն»), պատմում է աշխարհի ստեղծագործության մասին («Տիմեոս») կամ անհիշելի ժամանակներում կատարված իդեալական ավերական պոլիսի պայքարը հզորագույն, հետագայում խորասուզված, Ատլանտիդի հետ («Տեմեոս» և «Կրետիոս»): Բայց, թերևս, Պլատոնի գեղարվեստական ամենախոշոր նվաճումը նրա կերտած Սոկրատեսի կերպարն է: Այդ հեգնական իմաստով, որը հեշտությամբ տապալում է կեղծ հեղինակություններին, «սիլենական» արտաքինի տակ թաքնված է ինտելեկտուալ և բարոյական թովանք, որը մղում է տալիս այն բոլոր մարդկանց մտքերին ու վարքին, ովքեր հաղորդակից են լինում նրա հետ: Ավելի ուշ դիալոգներում այդ կերպարի գծերը գունաթափվում են, և Սոկրատեսը դառնում է կյանքից վերացած մտածող:

Պլատոնի երկերի անտիկ ժողովածուն բաժանված էր իննը

տետրալոգիայի, այսինքն յուրաքանչյուրում շորսական դիալոգով ժողովածոնների, սակայն, այդ ժողովածոնների մեջ էին սպրդել մի քանի երկեր, որոնք Պլատոնին չէին պատկանում: Ամենահայտնի դիալոգների թվին են պատկանում՝ «Պրոթագոր»-ը՝ առաքինություն ուսուցանելու հնարավորության մասին, «Գորգիոսը»՝ ճարտասանության և բարոյախոսության մասին, «Խնջույքը»՝ սիրո մասին, «Փեդերը»՝ հիմնականում նույն թեմայով, «Փեդոնը»՝ հոգու մասին, «Պետությունը»՝ կառարյալ պոլիսի մասին, «Թեյետետը»Ճ իմացության մասին, «Պարմենիսը»՝ գաղափարների մասին, «Սոփիստը»՝ կեցության և ոչ-կեցության մասին, «Փիլեբը»՝ հաճույքի մասին. «Տիմեոսը»՝ տիեզերքի մասին, «Օրենքները»՝ ըստ կատարելության երկրորդ պոլիսի մասին*:

Ուշագրավ է, որ Պլատոնը, լինելով փայլուն ոճագրան և գեղարվեստագետ, տեսականորեն դատապարտում է պոեզիան, համարելով այն վնասակար: Այդ միտքը հաստատելու համար նա բերում է երկու պատճառաբանություն: Առաջինը վերաբերվում է պոեզիայի իմացական նշանակությանը: Անտիկ արվեստի տեսության, տակավին V դ. հաստատված, հիմնական դրույթն այն էր, որ արվեստը, մասնավորապես պոեզիան, իրենից ներկայացնում է «ընդօրինակում», այսինքն՝ իրականության վերարտադրություն: Պլատոնը լիովին ընդունում է այդ թեզիսը, բայց դրանից հանում է իր հետևությունները: Որքան որ Պլատոնի համար զգայականորեն ընկալվող աշխարհը «ճշմարիտ կեցության» դալկացած երեակայությունն է միայն, ապա պոեզիան, որը պատրանքորեն վերարտադրում է այդ երեակայական աշխարհը, «ճշմարտությունից» մի աստիճան էլ ավելի հեռու է գտնվում: Դեպի իմացություն տանում է միայն փիլիսոփայությունը, «ընդօրինակման» արվեստը նրանից հեռացնում է: Երկրորդ պատճառաբանությունը սոցիալ-մանկավարժական բնույթի է. պոեզիան ուղղված է մարդկային հոգու ստորին մասին, նրա կրքերին. ողբերգությունը գրգռում և ուժեղացնում է զգայականությունը, կատարիքությունը ծաղրելու հակումն է ծնում. և մեկը և մյուսը թուլացնում է հոգու բանա: կան և քոնական մասը, վնասակար անդրադարձում է ունենում

* Պահպանվել է նույնպես Պլատոնի նամակների ժողովածուն, բայց այնտեղ պարունակվող նամակները բոլորը չէ, որ կարելի է իսկական համարել: Իսկականներից առանձնապես հետաքրքրական է 7-րդ նամակը, որի մեջ փիլիսոփան բացատրում է իր գործունեության մի շարք մոմենտները և տալիս է իր հիմնական ուսմունքների համառոտ շարադրությունը:

քաղաքացիների բարոյական վիճակի վրա: Վերջապես, Պլատոնը նշում է և առասպելի բարոյագեղեցիկությունը, քանի որ առասպելն աստվածներին ու հերոսներին մարդկային արատներ է վերագրում: Այդ ըմբռնումների հիման վրա, Պլատոնի իդեալական պետության մեջ թույլատրելի են միայն գովասանական երգեր՝ ի պատիվ աստվածների և առաքինի մարդկանց. ընդօրինակողական (այսինքն սյուսկետային) պոեզիան այնտեղ արգելված է, և Հոմերոսի համար արդեն տեղ չկա կատարելության հասած պոլիսում:

Պլատոնի աշակերտ Արիստոտել Ստագիրացին (384—322) հունական փիլիսոփաների շարքում «ամենահամապարփակ գլուխն էր» (էնգելս)*: Քսան տալիս շարունակ նա Պլատոնի աշակերտն էր, միաժամանակ հսկայական ուշադրություն էր հատկացնում ամենաբազմազան գիտական դիսցիպլիններին: Հետագայում երեք տարի շարունակ Արիստոտելի սանն է եղել մակեդոնական թագավոր Փիլիպոսի որդի Ալեքսանդր Մակեդոնացին: Մոտավորապես 335 թ. Արիստոտելն Աթենքում հիմնում է իր դպրոցը՝ «Լիկեյ»-ը, որը փիլիսոփաների և գիտնականների ընկերակցության բնույթ ուներ. նրանք միավորված էին աշխարհայացքի և աշխատանքի ընդհանրությամբ:

Արիստոտելը շատ բանով հեռացել էր իր ուսուցչի իդեալիստական կոնցեպցիայից. «Արիստոտելի կողմից Պլատոնի «իդեաների» քննադատությունը իդեալիզմի քննադատությունն է, իբրև իդեալիզմի ընդհանրապես», — նկատում է Վ. Ի. Լենինը**: Իբրև ամբողջություն մնալով իդեալիստական, Արիստոտելի փիլիսոփայությունը իր մեջ բազում մատերիալիստական գծեր է պարունակում: Իր աշխարհայացքի մատերիալիստական մոմենտների առկայության հետ Արիստոտելը զուգակցում է ուսումնասիրվող պրոբլեմներին դիալեկտիկորեն մոտենալու ձգտումը: Նրա ուսմունքի այդ կողմի վրա ուշադրություն է դարձնում Լենինը. Արիստոտելն «ամենուրեք, ամեն մի քայլափոխում հատկապես դիալեկտիկայի մասին հարցն է դնում»***: Արիստոտելի գործունեությունը՝ էնցիկլոպեդիկ իր ընդգրկմամբ՝ կարծես հանրագումարի է բերում

* Յր. էնգելս, Անտի-Գյուրինգ, էջ 26:

** Философские тетради, Париз, 1936, стр. 288 (ընդգծել է Վ. Ի. Լենինը):

*** Ն. տ., էջ 332 (ընդգծել է Վ. Ի. Լենինը): Բայց դրան դադարեցնելով Վ. Ի. Լենինը նշում է Արիստոտելի խեղճ ու անօգնական խճճվածությունն «ընդհանուրի և մասնավորի դիալեկտիկայում» — առանձին առարկայի հասկացության ու զգայնորեն ընկալվող առարկանության, իրի, երևույթի» (Ն. տ.):

հունական փիլիսոփայական և գիտական մտքի նվաճումները հելլենիստական ժամանակաշրջանի շեմքին:

Արիստոտելի երկերի ճակատագիրը յուրահատուկ է: Դրանք բաժանվում են մի քանի խմբի: Առաջին խմբին պատկանում են գրականորեն մշակված երկերը, առավելապես դիալոգները, որոնք փիլիսոփայական կազմել էր իր գործունեության վաղ շրջանում, երբ նա, չնայած առանձին տարածաշրջաններին, տակավին մոտ էր պլատոնականությանը: Այդ երկերը հրատարակել է Արիստոտելը և դրանք լայնորեն տարածված էին: Առանձնապես հայտնի էր «Պոտորեպտիկ»-ը — «Հակումը» փիլիսոփայությամբ զբաղվելու, ոչ ուղղված էր Կիպրոսի արքային ճառի ձևով: Արիստոտելի դիալոգներն այնպիսի դրամատիկական բնույթ չունեին, ինչպես Պլատոնին: Հակառակ տեսակետները շարադրվում էին իբրև կապակցված խոշոր ճառեր, և դիալոգներին նախակցված ներածություններ, որոնք որևէ տարակուսանք չէին հարուցում, որ դիալոգը հանդես է գալիս լուր օրպես գրական ֆիկցիա: Մյուս խումբն այն նյութերն էին, որոնք Արիստոտելն իր աշակերտների հետ համատեղ հավաքել և հրատարակել էր: Այդ գիտական աշխատանքներից մի քանիսը վերաբերում էին գրականությանը, օրինակ, արդեն հիշատակված աթենական դրամատիկական մրցությունների մասին արխիվային նյութերի հրատարակումը: Երրորդ խումբը գիտության տարբեր բնագավառներին վերաբերվող սխոտեմատիկ տրակտատներն են. դրանք, հավանորեն, հիմք են ծառայել այն դասընթացների համար, որոնք կարդացել է Արիստոտելն իր կյանքի վերջին տարիներին, երբ նա արդեն ինքնուրույն փիլիսոփայական դպրոց էր ստեղծել: Այդ տրակտատներում շարադրված է հասուն Արիստոտելի փիլիսոփայական սխոտեմը, բայց դրանք գրական մշակում չստացան և չհրատարակվեցին ոչ հեղինակի իրեն, ոչ էլ նրա մերձավոր աշակերտների կողմից: Գրեթե ամբողջ հելլենիստական ժամանակաշրջանում նույնիսկ մասնագետ-փիլիսոփաներին Արիստոտելը հայտնի էր գլխավորապես դիալոգներով: Միայն մ. թ. ա. մոտավորապես 100 թ. հայտնաբերվեց Արիստոտելի տրակտատների ժողովածուի լիակատար օրինակը: Դրանք Հռոմ քնկան և այնտեղ հրատարակվեցին, որից հետո հետաքրքրությունը դեպի Արիստոտելի վաղագույն երկերը սկսեց թուլանալ: Վերջ ի վերջո բուզանդական դարաշրջանը պահպանեց մեզ համար միայն տրակտատները, իսկ մնացած մյուս երկերը կորստի մատնվեցին: Երկրորդ խմբի երկերից պապիրուսի մի օրինակ՝ «Աթենական պետա-

կան կառուցվածքը» («Աթենական պուլիտիա») գտնվեց 1891 թվին եգիպտոսում:

Պաշտոնաված երկերը մի յուրատեսակ էնցիկլոպեդիա են կազմում: Դրանք ընդգրկում են տրամաբանությունը, բնագիտության տարբեր ճյուղեր (այդ շարքում նաև հոգեբանությունը), մետաֆիզիկան, էթիկան, պետության մասին ուսմունքը («պուլիտիկա»), տնտեսագիտությունը, ճարտասանությունը և պոետիկան: Գրականության պատմության համար ամենից շատ հետաքրքրություն է ներկայացնում «Պոետիկան» («Պոետիկ արվեստի մասին»): Երկու դրքով այդ տրակտատից պաշտոնավել է միայն առաջին գիրքը, որը պարունակում է ընդհանուր մասը և ողբերգության ու էպոսի տեսությունը. երկրորդ, մեզ չհասած, գրքում քննվում էին կատակերգությունը և յամբագրությունը:

«Պոետիկան» իր ծավալով ոչ մեծ, բայց խորապես բովանդակալի մի աշխատություն է: Ըստ դատողության ընթացքի այստեղ շոշափվում են էսթետիկայի և արվեստի տեսության հիմնական հարցերը՝ արվեստների ծագումն ու կլասիֆիկացիան, արվեստի վերաբերմունքը դեպի իրականությունը, էսթետիկական ընկալման էությունը, գեղեցկի հասկացությունը, գեղարվեստական դնահատման սկզբունքները, արվեստի առանձին տեսակների սպեցիֆիկան: Արիստոտելը արվեստը համարում է մարդկային գործունեության առանձին տեսակ, որն իր ինքնուրույն օրենքներն ունի: Թեպետ արվեստի տեսության հարցերը հուններն ուսումնասիրում էին սկսած սովեստների ժամանակներից, սակայն, պոետիկայի, իբրև առանձին դիսցիպլինի, առաջին սիստեմատիկ շարադրությունը կատարել է Արիստոտելը:

Ոչ մի տեղ Պլատոնին իր անունով չկոչելով, Արիստոտելը ծածկված կերպով բանավիճում է նրա դեմ: Նրա տեսությունը մի դպալի չափով առարկություններ էին ընդդեմ այն մեղադրանքների, որոնք առաջ էր քաշել Պլատոնը պոեզիայի դեմ:

Պլատոնի և արվելի վաղ տեսաբանների հետ միասին Արիստոտելը պոեզիան բնորոշում է իբրև «ընդօրինակում», բայց այն ըմբռնման մեջ, թե ինչն է հատկապես ընդօրինակման (այսինքն պատկերման) օբեկտը, նա մի նշանակալի քայլ առաջ է անցնում: «Պոետի խնդիրն է,— պնդում է Արիստոտելը,— խոսել ոչ թե կատարվածի մասին, այլ այն մասին, թե ինչ կարող էր պատահել, ըստ հավանականության ու անհրաժեշտության հնարավորության մասին»: Այդ միտքը նա պարզաբանում է համադրելով պոեզիան և պատ-

մությունը (պատմութիւնը անտիկ՝ զուտ պատմողական իմաստով): «Պատմիչն ու պոետը զանազանվում են ոչ թե նրանով, որ մեկը խոսում է ոտանավորներով, իսկ մյուսը պրոզայով... Տարբերութիւնն այն է, որ մեկը խոսում է կատարվածի մասին, մյուսն այն մասին, թե ինչ կարող էր կատարվել: Դրա հետևանքով պոետիան իր մեջ փոխադասական և ավելի լուրջ տարր է պարունակում, քան պատմութիւնը՝ նա ավելի ընդհանուրն է, իսկ պատմութիւնը մասնավոր: Ընդհանուրը պատկերումն է այն բանի, թե այս կամ այն հատկութիւն ունեցող մարդը ինչ պետք է ասի կամ ինչ պետք է անի ըստ հավանականութեան կամ ըստ անհրաժեշտութեան (ըլ. 9): Այսպիսով, ոչ թե կոնկրետ իրականութիւնն է իր պատահականութիւններով պոետիայի առարկան կազմում, այլ այդ կազմում են «հավանականի» և «անհրաժեշտի» ավելի խորապես ընդգրկված օրինաչափութիւնները*։ Հակառակ Պլատոնի կարծիքի, պոետիան իմացական նշանակութիւն ունի։ Հենց արվեստի պատճառած հաճույքի զգացութեան մեջ Արիստոտելը տեսնում է մի այլ իմացական մոմէնտը՝ վերարտադրվողն ըմբռնելու ուրախութիւնը։ Պլատոնի երկրորդ պատճառաբանութիւնը, որ իբր թե պոետիան թուլացնում է հոգին, Արիստոտելը պատասխանում է իր կատարսիսի («մաքման») տեսութեամբ։

Արիստոտելի սիստեմատիկ տրակտատների մեծամասնութեան նման, «Պոետիկան» մեղ է հասել սեղմ, գրեթե կոնսպեկտիվ ձևով. այն նախատեսնված չի եղել հրապարակման համար։ «Պոետիկայի» որոշ տեղերի մեկնաբանութիւնը նշանակալի դժվարութիւններ է հարուցում։ Այդպիսի դժվարին հարցերի թվին է պատկանում կատարսիսների մասին ուսմունքը։

«Պոետիկայի» 6-րդ գլխում Արիստոտելը տալիս է ողբերգութեան բնորոշումը և, նրա այլ հատկանիշներին զուգորթաց, մատնանշում է, որ ողբերգութիւնը «կարեկցութեան և սարսափի միջոցով համապատասխան աֆեկտների կատարսիս է կատարում»։ Երաժշտութեան ազդեցութեան մեջ գործադրվող կատարսիսի մասին խոսվում է նաև «Պոլիտիկա» տրակտատում, բայց այնտեղ Արիստոտելը մեղ մատնանշում է «Պոետիկան», որի մեջ խոսատանում է տալ այդ հասկացութեան մանրամասն բացատրութիւնը։ Այդ

* Ընդ որում Արիստոտելը հաշիվ չի առնում, որ պոետիան պատկերում է ընդհանուրը եզակիում. այդ օրինակներից մեկն է Արիստոտելի մոտ ընդհանուրի և մասնավորի դիալեկտիկայի խճճվածութեան, որը նշել է Վ. Ի. Լենինը։

բացատրությունը «Պոետիկայում», գոնե նրա պահպանված առաջին գրքում, մենք չենք գտնում: Կատարսիսի մասին ուսմունքը բազում մեկնաբանություններ է առաջացրել, որոնք կարելի է ամփոփել որպես երկու հիմնական ուղղություններ:

Մի ուղղությունը կատարսիսի հասկացությունը մեկնաբանում է բարոյագիտական իմաստով: Ողբերգությունը «մաքրում», այսինքն՝ ազնվացնում է զգացմունքները: Այսպես էին հասկանում Արիստոտելին XVII—XVIII դ. դ. կլասիցիզմի տեսաբանները, այնուհետև Լեսսինգը, Հեգելը և ուրիշները: Նրանց միջև վեճը լուրջ աչք մասին էր, թե Արիստոտելը հատկապես ինչ բանի մեջ պետք է տեսներ ողբերգությանն առաջացրած սարսափի և կարեկցության բարոյական բարերար ազդեցությունը՝ արդյո՞ք ճակատագրի հետ հաշտվելու զգացմունքի, թե սարսափի էգոիստական և կարեկցության ալտրոիստական զգացմունքների միջև հատկապես հավասարակշռություն ստեղծելու մեջ, կամ թե մի այլ բանում: Մեկնաբանողներն, ընդ որում, հիշում էին Արիստոտելի բարոյախոսական ուսմունքի ընդհանուր բնույթի մասին իրենց պատկերացումներից: Կատարսիսի բարոյական ֆունկցիայի համար Արիստոտելի տեսքտն, այս կամ այն իմաստով, հիմք չի տալիս: «Պոետիկայում» բազմիցս խոսվում է հանույժի մասին, որն ստեղծվում է շնորհիվ սարսափի և կարեկցության զգացմունք առաջացնելուն, բայց ոչ մի տեղ խոսք չկա դրանց բարոյական անմիջական ազդեցության մասին:

Մյուս մեկնաբանությունը, որը նշվել է տակավին XVI դ. և մանրամասնորեն զարգացրել է Յակ. Բեռնայսը 1857 թ., կատարսիսի մասին ուսմունքի ծագումը փնտրում է բշխականության ոլորտում, մասնավորապես կրոնական բուժման բնագավառում: Դեպի այդ միտքն է դրդում Արիստոտելի իրեն դատողությունները «Պոետիկա»-յում երաժշտության կատարսիսական նշանակության մասին: Նա մատնանշում է այն եղանակները, որոնք գործադրվում էին «էնտուզիաստիկ» (ընկնալնոր) վիճակը բուժելու ժամանակ: Այդպիսի հիվանդներին բուժում և «մաքրում» էին, նրանց առաջ «էնտուզիաստիկ» մեղդիաներ կատարելով, դրանք աֆեկտի բարձրացում և նրան հաջորդող խաղաղացում էին առաջացնում: «Նույն բանը, — շարունակում է Արիստոտելը, — իհարկե, զգում են կարեկցող, երկնոտ և ընդհանրապես աֆեկտների ենթակա մարդիկ, ինչպես և բոլոր մյուսներն այն չափով, որ չափով այդ աֆեկտները հատուկ են յուրաքանչյուրին»: Արդյո՞ք այդ նշանակում է, որ

խոսքը հիվանդ, անհավասարակշռված հոգեկան կյանքով, աֆեկտ-
ների ենթակա մարդկանց մասին է։ Ոչ։ Աֆեկտները, որոնք ուժեղ
կերպով երևան են գալիս որոշ մարդկանց հոգեկան կյանքում, հա-
տուկ են բոլոր մարդկանց, և տարբերությունը միայն ինտենսիվու-
թյան աստիճանի մեջ է»։ Այդ աֆեկտների թվին ըստ Արիստոտելի
պատկանում են կարեկցությունն ու սարսափը։ Այդ պատճառով
բոլորին մատչելի է «յուրահատուկ կատարսիս և թեթևացում, կապ-
ված հաճույքի հետ», և «կատարսիսային մեղեդիները մարդկանց
անմիապա ուրախություն են պատճառում»։ Այդ կարգի մեղեդիները
պետք է օգտագործել թատրոնում։

«Բժշկականություն» մեկնաբանության տեսակետից կատարսի-
սի էությունը աֆեկտներ գրգռելն է՝ դրանք թուլացնելու նպատա-
կով*։ Մարդիկ այս կամ այն չափով ենթակա են կարեկցության և
սարսափի աֆեկտներին, և ողբերգությունը, գրգռելով հանդիսա-
տեսի մեջ այդ աֆեկտները, հանդատացնում է դրանք, մեղմում և
նուլդում է անխտանա հոգևոր։ Այն թեթևությունը, որն այդ ժամա-
նակ հանդիսատեսն զգում է, հաճույքի զգացում է առաջացնում, և
այդտեղ է ողբերգության մատուցած հաճույքի սպեցիֆիկումը։

Արիստոտելի և մյուս անտիկ տեսաբանների կողմից «կատար-
սիս» տերմինի գործադրման հետազոտությունը, ըստ երևույթին,
հաստատում է «բժշկական» մեկնաբանության ճշմարտությունը։
Նույնպես պետք է հաշվի առնել, որ զանազան տեսակի «մաքրում-
ներ» լայնորեն գործադրվում էին հունական կրոնական ծիսակա-
տարությունների ժամանակ։ Այդ բնագավառում ևս մենք հանդի-
պում ենք «սեպը սեպով դուրս գցելու» սկզբունքին, որն, ըստ
Բեռնայսի, ընկած էր Արիստոտելի կատարսիսի հիմքում։ Այսպես,

* Այստեղ նկատի առնված հոգեբանական պրոցեսը հիանալի կերպով նկա-
րագրված է Գորկու «Թախիծ» պատմվածքում. «Վաղուց արդեն Տիտոն Պավլո-
վիչը անշարժ նստած էր աթոռին՝ գլուխը կախ գցած կրծքին և ագահորեն խո-
րատուզված լսում էր երգի հնչյունները։ Դրանք նրա մեջ վերստին արթնացնում
էին նրա թախիծը, բայց այժմ դրան միախառնվել էր քաղցր ու ալյուղ, սիրտը
հաճելիորեն ծակող՝ զգացում։ Նա իրեն այնպես էր զգում, որ կարծես թե նրա
վրա թափվում էր ջերմ և թանձր, ինչպես նորակիթ կաթ, մի զգացում, թափ-
վում էր նրա վրա և, թափանցելով նրա էության ներսը, լեցնում էր իրենով բո-
լոր երակները, մաքրում էր արյունը, խոտվում էր նրա թախիծը և, զարգացնե-
լով ու մեծացնելով այն, ավելի ու ավելի էր փափկացնում։ Զրազայգանի հո-
գում աճեց մի տարօրինակ քաղցր ցավ, ոնց որ թախծի ստոցակտոր, որը ճըն-
շում էր նրա սիրտը, հալվում, տրոհվում էր կտորների, և գրանք ծակոտում էին
նրան այնտեղ, ներսում»։ (Собр. Соч., т. I, №3, 2, 1931, стр. 237).

մարդասպանին «մաքրում» էին նրանով, որ նրա ձեռքերին զոհ մատուցվող կենդանու արյուն էին թափում՝ «սպանությամբ սպանությունը լվանալով» (հմմ. քրիստոնեական «մահվամբ զմահ կոխեալ»)։ Կատարսիսի մասին հուշներին լավ հայտնի պատկերացումը կրոնա-բժշկական ոլորտից փոխադրվել է էսթետիկականը։ Կատարսիսի բոլոր մեկնաբանությունների ժամանակ էլ անկասկած է մնում մի բան՝ Արիստոտելը, հակառակ Պլատոնի, հոգեկան կառուցվածքի վրա ողբերգության ազդեցությունը բարերար է համարում, և կատարսիս տեսությունը մի փորձ է բացատրելու, թե որն է այդ բարերար ազդեցությունը և ինչն է այն հաճույքի էությունը, որը հանդիսատեսն զգում է նրա մեջ կարեկցության և սարսափի զգացում գրգռող պիեսից։

«Պոետիկայի» կարևորագույն մասը ողբերգության մասին ուսմունքն է։ Ողբերգությունը և էպոսը լուրջ պոեզիայի հիմնական ժանրերն են, պոեզիայի, որը մարդկանց պատկերում է «ավելի լավ, քան մենք ենք»։ Ընդ որում, ըստ Արիստոտելի, ավելի վաղագույն և ավելի քիչ կատարյալ ժանրն էպոսն է, որը ողբերգությանը զիջում է իր համակենտրոնացմամբ և գեղարվեստական գործողության ուժով։ Այդ գերապատվությունը, որ հատկացվում է դրամային, լիապես համապատասխանում է ատտիկական ժամանակաշրջանի գրական պրակտիկային, երբ ողբերգությունն առաջատար պոետիկ ժանր էր։ Էվրիպիդեսից հետո ողբերգության զարգացման մեջ որոշ դադար տեղի ունեցավ։ Ուստի Արիստոտելը իր ժամանակի գրական տենդենցներից չի հեռանում, երբ ժանրերի պատմական զարգացումը դիտում է որպես արդեն ավարտված։ Դրանք արդեն «ձեռք էին բերել իրենց բնությունը»։ Դրանց քննումը կատարվում է ժամանակից դուրս, նպատակ ունենալով հաստատելու յուրաքանչյուր ժանրի և կանոնի «բնությունը», որոնց խախտումը այդ «բնության» խեղաթյուրումը կլինե՞ր։ Հետադոստման այդ եղանակը Արիստոտելին թույլ է տալիս շատ դեպքերում վեր բարձրանալ անտիկ ողբերգության սահմանափակությունից։ Հունական գրական գիտակցության համար միանգամայն բնական էր, որ հերոսական ասքերի հետ կապված ժանրերը՝ ողբերգությունն ու էպոսը՝ մտածվելին իբրև ազգակից։ Արիստոտելը ևս ողբերգությունը և էպոսը միավորում է, համարելով «ավելի լավ, քան մենք» մարդկանց պատկերում. դիցաբանական ավանդությունների օգտագործումը ողբերգության համար Արիստոտելը պարտադիր չի համարում։ Արիստոտելի աշակերտ Թեո-

փրաստոսը ողբերգութիւնը բնորոշում էր որպէս «հերոսական ճակատագրի հեղհեղուկութեան» պատկերում: Արիստոտելի բնորոշումը շատ ավելի վերացական է:

«Ողբերգութիւնը լուրջ և ավարտված գործողութեան վերաբերութիւնն է, գործողութիւն, որը որոշ հաճույք պատճառող մեծութիւն ունի, դրա տարբեր մասերում առանձին՝ տարբեր տեսակներով,—վերարտագրութիւն ոչ թե պատմելով, այլ գործողութեամբ, որը նման աֆեկտների կատարման է կատարում կարեկցութեան և սարսափի միջոցով» (զլ. 6.):

«Հաճույք պատճառող,— բացատրում է Արիստոտելը,— ես անվանում եմ այն խոսքը, որն ուիթմ և մեղեդու հետ ներդաշնակութիւն ունի, իսկ նրա տարբեր տեսակները համարում եմ այն, որ ողբերգութեան որոշ մասերի կատարումը միայն չափերով է, իսկ մշտաների՝ նաև երգեցողութեամբ»:

Ողբերգութեան մեջ Արիստոտելը տարբերում է վեց բաղադրիչ տարրեր, որոնք նա բաշխում է ըստ դրանց նշանակալիութեան հետեւյալ կերպով՝ Ֆաբուլա, բնավորութիւններ, մտքեր, խոսքի արտահայտութիւններ, երաժշտական կոմպոզիցիա, բեմական պայմաններ. վերջին երկու տարրը անմիջականորեն պոեզիային չեն վերաբերում և հետագայում արդեն քննութեան չեն առնւում: Տարրերի դասավորութիւնը վիպում է, որ Արիստոտելը գեղարվեստական երկի գաղափարական մոմենտները համարում է ավելի նշանակալի, քան ձևականները, իսկ գեղարվեստական ցուցադրումը (ֆաբուլա, բնավորութիւններ) ավելի կարևոր, քան այն մտքերը, որոնք դրվում են գործող անձանց բերանը:

Ֆաբուլան «ողբերգութեան սկիզբը և կարծես թե հոգին է»․ բնավորութիւններն արտահայտւում են միայն գործողութեան միջոցով և արդեն երկրորդային նշանակալիութիւն ունեն: Ֆաբուլան պետք է ավարտված և ամբողջական լինի, պետք է որոշ ծավալ ունենա: «Գեղեցիկը չափի կարգի մեջ է»: Ֆաբուլան ըստ իր չափի չափազանց փոքր չպետք է լինի, բայց դրա հետ միասին հեշտ ընդգրկելի պետք է լինի: Արիստոտելը որոշ մեծութիւն չի նորմավորում. «դրամայի համար բավական է այն սահմանադիրը, որի սահմաններում դեպքերի հետևողական զարգացման ժամանակ կարող են տեղի ունենալ ըստ հավանականութեան կամ ըստ անհրաժեշտութեան անցումներ զփբախտութիւնից դեպի երջանկութիւն կամ երջանկութիւնից դեպի զփբախտութիւն» (զլ. 7.):

Եվրոպական կլասիցիզմի տեսաբանները, ինչպէս հայտնի է,

Արիստոտելին վերագրում էին «երեք միասնության» մասին ուսմունքը՝ տեղի, ժամանակի և գործողության: Իրականում Արիստոտելը միայն գործողության միասնությունն է պահանջում: «Դեպքերի մասերը պետք է միացվեն այն ձևով, որպեսզի որևէ մասի տեղափոխման կամ կրճատման ժամանակ փոխվի և տեղաշարժվի ամբողջությունը» (գլ. 8.): Տեղի միասնության մասին ընդհանրապես նա չի խոսում. իսկ ժամանակի վերաբերյալ, համադրելով ողբերգությունն ու էպոսը, նա սահմանափակվում է հավաստումով, որ ողբերգությունն «ըստ հնարավորության ջանում է արեգակի մի շրջադարձի մեջ կամ աննշան չափով դուրս ելնել նրա սահմանագծից»: Մենք արդեն մատնանշել ենք, որ զարգացած հունական ողբերգության մեջ «տեղի միասնությունը» և «ժամանակի միասնությունը» սովորաբար պահպանվում էին: Ըստ երևույթին Արիստոտելն այդ մոմենտներին սկզբունքային նշանակություն չի տալիս: «Երեք» միասնությունների օրենքը առաջին անգամ ձևակերպել է իտալացի Կաստելվետրոն (1570):

Ողբերգական ֆաբուլայի համար բնորոշը Արիստոտելը համարում է բեկման, երջանկությունից դժբախտության անցնելու կամ հակառակ մոմենտը: Բեկումը ֆաբուլան բաժանում է երկու մասի, որոնցից առաջինը Արիստոտելն անվանում է հանգույց, երկրորդը՝ լուծում. ընդ որում նա տարբերում է պարզ և խճճված ֆաբուլաներ: Վերջինիս վերաբերվում են այն ֆաբուլաները, որոնք հակադարձում (դեպքերի անուպասելի շրջադարձ հակառակ կողմը) և ճանաչում են պարտնակում: Իր ժամանակի ճաշակին համապատասխան, Արիստոտելը գերապատվությունը տալիս է խճճված ֆաբուլաներին: Ողբերգական պերսոնաժի բնավորությունը պետք է բավարարի չորս պահանջի. նա պետք է աղնիվ լինի, տվյալ անձնավորությանը համապատասխանող (օրինակ կախումըն ունենալով այն բանից, թե տղամարդ է նա, թե կին), պետք է լինի բնական և, վերջապես, հետևողականորեն զարգացված:

«Պոետիկայի» որոշ հիմնական մտքերի այս համառոտ շարադրումն իսկ, որը հետափոխ չափով չի ընդգրկում ոչ նրա բոլոր բաժինները, ոչ նրա բովանդակության հարստությունը, ցույց է տալիս, որ Արիստոտելը ստեղծել է իր բովանդակության խորությամբ մի հոյակապ երկ, որը հիմք է դնում արվեստի տեսությանն ընդհանրապես և դրամայի տեսությանը մասնավորապես: Բազում դարերի ընթացքում նա մնացել է չգերազանցված, և նրա նշանակությունը եվրոպական պոետիկայի համար, սկսած XVI դարից,

այնչափ մեծ է, որ ճշգրիտ հաշվառման չի ենթարկվում: Մինչև XVIII դ. վերջը «Պոետիկայի» ուսմունքը մնում է որպես գրամայի կանոնիկ տեսություն: Արիստոտելի հայացքներից էին ելնում ոչ միայն կլասիկ ուղղության ներկայացուցիչները, այլև բուրժուական գրամայի տեսաբան Լեսսինգը, ընդ որում և՛ Լեսսինգը, և՛ կլասիցիստները ջանում էին այնպես մեկնաբանել Արիստոտելին. որպեսզի նրա «Պոետիկայից» դուրս բերեն իրենց գրական ուղղության սկզբունքները: Բայց և ավելի ուշ ժամանակ Արիստոտելի տեսությունը չկորցրեց իր նշանակությունը: Իդեալիստական պոետիկայի դեմ պայքարելիս Ն. Գ. Չերնիշևսկին վկայակոչում էր Արիստոտելին: Արիստոտելի շատ դրույթները պահպանել են իրենց այժմեականությունը նաև մինչև մեր օրերը և սովետական արվեստագիտության ու գրականագիտության մեջ ուշադիր ուսումնասիրության առարկա են ծառայում:

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԵԼԼԵՆԻՍՏԱԿԱՆ ԵՎ ՀՌՈՍԵԱ- ԿԱՆ ՇՐՋԱՆՆԵՐԸ

Գ Լ Ո Ւ Խ I

ՀԵԼԼԵՆԻՍՏԱԿԱՆ ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ԿՈՒԼՏՈՒՐԱՆ

Խերոնեայի ճակատամարտը (338 թ.), որը Հունաստանում մակեդոնական զերիշխանությունն հաստատեց, և Ալեքսանդր Մակեդոնացու կողմից Պարսկաստանի նվաճումը (334—330 թ. թ.)՝ հունական պատմության համար նոր դարաշրջան են բաց անում:

Ալեքսանդրի ստեղծած վիթխարի տերությունը նրա մահվանից հետո անմիջապես տարաբաժանվեց և երկարատև պատերազմներից հետո բաժանվեց նրա զորավարների միջև: Կազմվեցին մի շարք նոր պետություններ, ուր իշխանությունը պատկանում էր մակեդոնական նվաճողներին, որոնք հենվում էին մակեդոնական և հունական վարձկաններից կազմված բանակի վրա: Այդպիսիք էին՝ Եգիպտոսը (Պտղեմեոսների միապետությունը), Սիրիան (Սելևկյան միապետությունը) և ավելի մանր պետական կազմավորումներ՝ Փոքր Ասիայում (Վիթինիա, Պերգամ և այլն): Այդ պետությունները, ուր հունական և արևելյան տարրերի խաչաձևումն էր կատարվում, ընդունված է անվանել հելլենիստիկ, իսկ Ալեքսանդր Մակեդոնացուց մինչև հռոմեական գերիշխանության հաստատվելը Փոքր Ասիայում և Եգիպտոսում՝ հելլենիզմի դարաշրջան, այսինքն՝ հելլենության տարածվելը և հելլենական կուլտուրայի արմատացումը մակեդոնացիների նվաճած երկրներում: Անցյալ դարի 30-ական թվականներին պատմաբան Դրոյսենի կողմից գիտական շրջանառության մեջ մուծված այդ տերմինը՝ այժմ հանրագործածական է, թեպետ քննվող դարաշրջանը այդ բնորոշում է:

միայն կուլտուրական ասպեկտով և ընդամենը միակողմանի՝ Արևելքի կուլտուրայի վրա հեղինականություն ներգործության տեսակետից և առանց նկատի առնելու հակառակ, ոչ պակաս նշանակալի, Արևելքի կուլտուրական ներգործությունը հեղինակության վրա:

«Հունաստանի բարձրագույն ներքին ծաղկումը, — գրել է Մարքսը, — համընկնում է Պերսիկեսի դարաշրջանի հետ, բարձրագույն Դարտաքին ծաղկումը՝ Ալեքսանդրի դարաշրջանի հետ»*: Հունական աշխարհի շրջանակներն ընդլայնացան մինչև Հնդկաստանի և էֆրոպիայի սահմանները, բայց առաջատար քաղաքական դերն այդ աշխարհում պատկանում է արդեն հեղինակության երկրներին, և ոչ թե հունական հին համայնքներին: Առանձին պոլիսներ և պոլիսների միավորումներ ժամանակ առ ժամանակ ձեռք են բերում որոշ խաբուսիկ ինքնուրույնություն, օգտվելով թշնամաբար տրամադրված հեղինակության միապետությունների հակառակություններից, բայց ամբողջությամբ վերցրած եվրոպական Հունաստանը տնտեսական և քաղաքական ճգնաժամի շրջան է ապրում: Հունական ստրկատիրական հասարակությունը թևակոխեց իր զարգացման այն փուլը, երբ խոշոր հողատերերի և ստրկատերերի օլիգարխիան իր տիրապետությունը կարող էր պահպանել միայն արտաքին ռազմական ուժի վրա հենված: Միջերկրական ծովի առևտրի կենտրոնների փոխադրվելը դեպի արևելք և բնակչության հոսելն այնտեղ, անընդհատ պատերազմները, ուղուցիտն սուր բռնկումները (մահաժամադ III—II դ. դ. սահմանադրված) — այդ բոլորն արագացրին Հունաստանի անկումը, որը պարզորեն նշմարվում էր արդեն IV դարում, իսկ հոռմեական նվաճումն ավարտեց այդ պրոցեսը: Հույների համար ավելի բարենպաստ պայմաններ ստեղծվեցին նվաճած արևելյան երկրներում: Ըստ էության չփոխելով այդ երկրների սոցիալ-տնտեսական ստրուկտուրան, նվաճողներն իրենց նպատակի համար օգտագործում էին Արևելքում սովորական աքաղաղական մեծաշնորհները և բյուրոկրատական ապարատի օգնությամբ կառավարումը: Հեղինակության պետություններում տեղական (ոչ հույն) բնակչությունը, առավելապես երկրագործական, ենթակա էր արքային, որն ամբողջ հողի սեփականատեր և արդյունաբերության հիմնական ճյուղերի մեծաշնորհատերն էր: Նա կառավարում էր հունա-մակեդոնական զորքի և հունա-մակեդոնական վարձկանների օգնությամբ, և ըստ արևելյան սովորության նրան աստվածային երկրպագություն էին մատուցում: Նվա-

* См., т. I, 1938, стр. 180.

ճողների համար սոցիալական բազա են ծառայում հունական աֆ-տոնոմ քաղաքները, որոնք վաղուց արդեն գոյություն ունեին (ինչ-պես օրինակ Փոքր Ասիայում) կամ նոր էին ստեղծվում, և դրանք նշանակալի բարեկեցության են հասնում ու դեպի իրենց են գրա-վում եվրոպական Հունաստանից գաղթածներին: Սակայն, հելլե-նիստական քաղաքների ծաղկումը կարճատև եղավ: Պտղեմեոսյան եգիպտոսի համար առավելագույն վերելքի ժամանակաշրջանը III դարն է, Սելևկյանների միապետության համար՝ III դ. վերջը և II դ. սկիզբը, Պերգամի համար՝ II դ. առաջին կեսը, իսկ այնուհե-տեվ այդ պետությունները անկման են հասնում, որը երբեմն ու-ղեկցվում է (օրինակ եգիպտոսում) հունա-մակեդոնական դիկտատու-րայի թուլացմամբ և տեղական ավագանու քաղաքական աճմամբ:

Ինչպես մատնանշում է Էնգելսը, ստրկության հակասություն-ների լուծումը առեղի է ունենում մեծ մասամբ կործանվող հասա-րակությունը ուրիշների՝ ավելի ուժեղների կողմից նվաճվելով», բայց «քանի դեռ այս վերջինն էլ ստրկական աշխատանքի վրա է հիմնված, կենտրոնն է միայն փոփոխվում, և ամբողջ պրո-ցեսը կրկնվում է ավելի բարձր աստիճանի վրա»: Հելլենիստա-կան երկրներն աստիճանաբար Հռոմի ավար են դառնում (148 թ.[»] Մակեդոնիան, 133 թ.[»] Պերգամը, 74 թ.[»] Վիֆինիան, 64 թ.[»] Սի-րիան, վերջապես 30 թ.[»] եգիպտոսը):

Տիպական պետական ձևն արդեն պոլիսը չէ, այլ ռազմա-քոռ-րոկրատիկ միապետությունն է: Հելլենիզմի դարաշրջանում քաղա-քական կշիռ ունեցող պետություններից միայն ստրկավաճառու-թյան խոշոր կենտրոն Ռոդոս կղզին էր, որ պահպանել էր դեմո-կրատական պոլիսի կառուցվածքը: Որոշ փոփոխություններով դե-մոկրատական կարգերը պահպանվել էին և Աթենքում, բայց Աթենքն զգալի քաղաքական դեր չէր խաղում, մնալով միայն որ-պես կուլտուրական կենտրոն՝ փիլիսոփաների և գեղարվեստագետ-ների քաղաք:

Նախկին պոլիսը տեղական հայրենասիրություն էր պահան-ջում և ափսիվ քաղաքացիներին պարտավորացնում էր մասնակցել պետական կյանքին: Հելլենիստական միապետությունները, որոնց մեջ հունական հասարակությունը ժամանակավոր ելք գտավ օտեր-կական փակուղուց դուրս գալու համար, ժողովրդական բազիս չու-նեին, և կառավարումը կենտրոնացած էր մասնադեմո-պաշտոնյա-ների ձեռքին: Կոսմոպոլիտիզմն ու մասնավոր շահերի ոլորտում փակվելը խոր կնիք են դնում հելլենիստական ամբողջ իդեոլոգիա-

չի վրա: Դարաշրջանի ամենաազդեցիկ փիլիսոփայական սիստեմ-
 ները՝ էպիկուրի (341—270) մատերիալիստական փիլիսոփայու-
 թյունը և մատերիալիզմի ու իդեալիզմի միջև էկլեկտիկորեն տա-
 տանվող ստոիկիզմի ուսմունքը՝ երկուսն էլ ծագած IV և III
 դ. դ. սահմանագլխին, վառ կերպով արտացոլում են հասարակա-
 կան կացության մեջ առաջացած փոփոխությունները: Արդեն IV դ.
 սկսեց մշակվել իդեալ «ինքնաբավ» իմաստունի վերաբերյալ, որը
 կապված չէր շրջապատի հետ և կախում չունեւ նրանից. իմաս-
 տունի, որի համար հայրենիք է ծառայում ամբողջ աշխարհը: Հու-
 նական հասարակության ստորին խավերում ժողովրդականություն
 ստացած կինիկիզմի դպրոցը հանդես էր գալիս պարզացման, կրք-
 քերի ու պահանջների հաղթահարման քարոզով, որոնք միջոց
 պետք է լինեին անկախ դառնալու շրջապատող պայմաններից, և
 վերինի Դյոդորիսը, որի սակավապետ կյանքի եղանակի մասին
 շրջում էին բազմաթիվ անեկդոտներ («փիլիսոփայան տակա-
 րում» և այլն), իրեն «կոսմոպոլիտ», այսինքն՝ «աշխարհաքաղա-
 քացի» էր անվանում: Այդ ուսմունքն իր արմատական ճյուղավո-
 րումներով ուղղված էր պոլիսի բոլոր սոցիալական պատվանդան-
 ների դեմ: Կինիկները ժխտում էին ստրկությունը, սեփականությու-
 նը, ամուսնությունը, պաշտոնական կրոնը, վերնախավերի ողջ հո-
 գեկան կուլտուրան և պահանջում էին հավասարություն՝ առանց
 սեռի և ցեղային պատկանելիության խտրության: Էպիկուրի և
 ստոիկների համար իմաստունի «ինքնաբավ» լինելը գուրկ էր օպո-
 ղիցիոն տրամադրությունից և հարմարեցված էր հեղինակական
 հասարակության ավելի «բարեմիտ» խավերի պահանջներին: Բնու-
 թյան մատերիալիստական ըմբռնումը, հենված Դեմոկրիտի ատո-
 միզմի վրա, էպիկուրի համար պայքարի միջոց էր ծառայում ընդ-
 դեմ կեղծ պատկերացումների՝ սնոտիապաշտության և մահվան
 աաղսափի, որոնք խանգարում էին անհատական երջանկությանը:
 Այդ կեղծ պատկերացումներից կարևորագույններն էին՝ հոգու ան-
 մահության և աշխարհի գերբնական կառավարման հավատը,
 աստվածների սարսափը: Ծիշտ է, որ էպիկուրն աստվածներին
 չի ժխտում, բայց գտնում է, որ նրանք երանելի կյանք են վարում
 «միջաշխարհներում», չխառնվելով տիեզերքի գործերին: Մեմբոսի
 հավատալիքներից ազատագրված իմաստունի առաջ «հաճելի»
 կյանքի հնարավորություն է բացվում, մի կյանք, որը կառուցված
 է տառապանքների և սարսափի բացակայության վրա: Բարձրա-
 գույն «հաճույքը», անդորրությունը («ատարաքսիա»), ներքին ան-

Ֆլախությունը և հոգեկան հանգստությունն է, կապված բարեկամ-
 ների նեղ շրջանակում «աննշմարելի կյանքի» հետ: Պնտությունն
 աչնքանով է օգտակար, որքանով նա ապահովում է անհատի հան-
 գիստ կյանքը, և իմաստունը բացառիկ պայմաններում միայն հո-
 ժարակամ մասնակցություն է ցուցաբերում պետական գործերում:
 Խորանալով մասնավոր կյանքի մեջ, էպիկուրականն իր կենցաղը
 կառուցում է մարդասիրական սկզբունքների և դեպի իր շրջապա-
 տողները հանդուրժող վերաբեռնունքի վրա; ելնելով «վիրավո-
 րանքներ չպատճառել, բայց և դրանք չլրել» սկզբունքից: Էպիկու-
 րը դատապարտում է հայրական իշխանության ի շար գործադրելը,
 ստրուկների հետ խիստ վարվելը. նա բացասաբար է վերաբերվում
 դեպի հարստանալու նպատակով ամուսնությունը: Էպիկուրի փիլի-
 սոփայությունը խորապես մարդասիրական բնույթ ունի: Ուստի
 կեղծ է մատերիալիզմի թշնամիների ստեղծած գոհճիկ պատկերա-
 ցումը, որ իբր թե էպիկուրի ուսմունքը կոպիտ հաճույքների քարոզ
 էր: Իբրևականում հակառակը տեղի ունի. էպիկուրը պահանջում էր
 հոգեկան անդորր, ֆիզիկական հաճույքների ձգտման հանդեպ
 դերիշխում: «Հաճույքի» փիլիսոփան նույնիսկ հակված էր դեպի
 որոշ մեկանխույժ դուրազագացություն և վշտի զգացմունքի մեջ կա-
 թողանում էր «արցունքներով համակված յուրահատուկ հաճույք»
 գտնել: Ստոիկների իդեալը շատ կողմերով մոտենում էր էպիկու-
 րյանին, թեպետ ստոիկները դրան տեսական միանգամայն այլ հիմ-
 նավորում են տալիս: Շրջանկության հիմքը առաքինությունն է, որը
 և «ազատ», «կատարյալ», «եղանեղի» իմաստուն է ստեղծում: Էպի-
 կուրի «անդորրությանը» համապատասխանում է ստոիկների «ա-
 ֆեկտներից ազատ լինելը» («ապատիա»): Մարդը կենդանի և աստ-
 վածային համաշխարհային ամբողջության մասն է («պանթեիզմ») և
 իր կյանքում պետք է մարմնացնի համաշխարհային օրենքը՝ «ապ-
 րի համաձայն բնության»: Սոցիալական զգացմունքները՝ արդարու-
 թյունն ու մարդասիրությունը՝ բնածին են մեզ համար որպես բա-
 նական արարածների միջև «բնության» կապի արտահայտություն:
 Ստոիկն սկզբունքորեն ընդունում է մարդկանց բազմազան հաս-
 րակական միավորումները, սկսած ամենամանր բջիջներից մինչև
 ամենաալախ ընկերակցությունները, այդ թվում և պետությունը,
 բայց առաջին հերթին իրեն «բարձրագույն», ամբողջ մարդկու-
 թյունն ընդգրկող համաշխարհային պետության քաղաքացի է
 զգում: Գործնականում ստոիցիզմը հարմարվում է ամենաբազմա-
 զան քաղաքական համակրությունների հետ: Ստոիկները մասնակ-

ցում էին հունական և հռոմեական դեմոկրատիայի ռեպուբլիկոն շարժումներին, բայց նրանք էլ ստեղծում էին հանուն հպատակների բաղիթի միապետին «ծառայելու» ուսմունքը և տնտեսական բազա էին ստեղծում Հռոմի նվաճողական քաղաքականության համար: «Ստոիկների շատ խճճված և հակասական էթիկան»* արտացոլում էր դարաշրջանի ամենից շատ բնորոշ տենդենցները և, էպիկուրիզմի հետ զուգընթաց, իր կողմն էր գրավում բազմաթիվ հետևորդներ ինչպես վերնախավային շերտերում, այնպես էլ մասսաներում: Բոլոր մարդկանց ընդգրկող մեծ համընկերակցության մեջ ստոիկները հավասար իրավունքներով մտցնում էին տղամարդկանց ու կանանց, ստրուկներին և ազատներին, հեղինակներին ու բարբարոսներին, բայց իրականում այդ տեսական ռադիկալիզմը զուրկ էր որևէ քաղաքական սրությունից, քանի որ հարցի ժամրության կենտրոնը փոխադրված էր ինքնաբավ անհատի ներքին աշխարհ: Համաձայն Ստոյի հիմնական սկզբունքի, ստրկական վիճակը չի խանգարում իմաստունին «ազատ», «արքա» լինելու: Եւ այդ իմաստունը որևէ արտաքին պայմանների կարիք չունի իր «երանություն» համար այն ժամանակ, երբ հարստություն և իշխանություն կրողներն իրենց կրքերի «ստրուկն» են լինում: Կենցաղի և ընտանեկան հարաբերությունների հումանիստացման գործում, սակայն, այդ ուսմունքը, էպիկուրիզմի հետ զուգընթաց, որոշ դեռ խազաց: Ստոիկներն ամուսնությունը դիտում էին որպես երկու հավասար անհատների միացում կենսական հարաբերության համար, մեծ ուշադրություն էին դարձնում դաստիարակության հարցերին և երկու սեռերի համար միատեսակ կրթություն էին պահանջում: Ստոիկյան փիլիսոփայության լայն տարածմանը նպաստում էր և այն հանգամանքը, որ այն ամբողջությամբ չէր ժխտում ժողովրդական կրոնը և՛ աշխատում էր տրադիցիոն առասպելներում աշխարհնորեն (ալլեգորիկ կերպով) արտահայտված փիլիսոփայական ճշմարտություն դառնել: Բացարձակ դետերմինիզմի կողմնակիցներ լինելով, ստոիկներն մեկնաբանում էին այն իրենց ուսմունքի պանթեիստական բնույթի համապատասխան, իբրև աստվածային «գործ» կամ «օրհաս», ընդունում էին նույնիսկ պատգամախոսություններն ու զուշակությունները: Ստոիցիզմի այդ կրոնական կողմը առանձնապես ուժեղացավ ուշ-հեղինիստական շրջանում, երբ հունական հասարակությունը ծանր անկում էր ապրում:

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Святой Макс. Соч., т. IV, 1933, стр. 119.

Ստոյի կրօնական հայացքների դեմ անողոր պայքար էին մղում, բացի էպիկուրյաններից, նաև հելլենիստական փիլիսոփայական մտքի երրորդ ուղղության ներկայացուցիչները՝ սկեպտիկները: III—II դ. դ. դրանց էր պատկանում նույնպես և Պլատոնի դպրոցը («Ակադեմիան»), որն իր հիմնադրի օգնկաթիվ իդեալիզմից հեռացել էր դեպի ռեալտիվիզմի և ամեն մի իմացության արժանահավատության բացասման կողմը: Բանակուրվ մղելով «դոգմատիկներին» հետ գիտության և կրօնի տեսության բնագավառում, սկեպտիկական ուղղությունը մոտենում էր նրանց բարոյականության հարցերում և իր առաջ նույն խնդիրներն էր դնում — ուսուցանել «անդորրություն» և «աֆեկտներից ազատ» «բնության ղեկավարությամբ» Այսանքի: Հելլենիստական ա.բ.ո.ղ. փիլիսոփայության այդ ամենաբնորոշ ուսմունքի մեջ միանում էին ինչպես «լուսավորիչները» էպիկուրյաններն ու սկեպտիկները, այնպես էլ ավելի պահպանողական ստոիկները: Սակայն ոչ Պլատոնի դպրոցը, ոչ էլ նրան զուգընթաց գոյություն ունեցող Արիստոտելի դպրոցը չունեին այն մասսայական ազդեցությունը, որը բաժին էր ընկել էպիկուրյան և ստոիկյան ուսմունքներին, վերջիններս շատ կողմերով մոտ էին կանգնած կինիկների քարոզին:

Ստոիկները հավատում էին օրհասի անխուսափելի լինելուն, էպիկուրը հսկայական նշանակություն էր տալիս պատահականությանը, սկեպտիկները հանձնարաշուժ էին աշխարհայացքի սկզբունքային հարցերի վերաբերյալ դատողությունից ձեռնպահ մնալ, — այս բոլորը ցուցանիշ է, որ հոմական հասարակությունը չէր հավատում կյանքի ընթացքը ղեկավարելու իր ընդունակությանը: Զարմանալի չէ, որ այդ պայմաններում սկսեցին հոռետեսական տրամադրություններ ծնունդ առնել: III դ. սկզբին է վերաբերում հունական փիլիսոփայության ամենաարմատական հոռետես Հեգեսիոսը, որին անվանում էին «մահվան քարոզիչ»:

Բարոյա-փիլիսոփայական քարոզի հաջողությունները վկայում են ժողովրդական կրօնի զգալի չափով թուլանալու մասին: Իր հիմքում այն ուժասպառ էր լինում և՛ IV դ. պոլիսի քայքայմամբ և՛ շնորհիվ նոր պատմական պայմանների, որոնք ստեղծվել էին մակեդոնական նվաճման հետևանքով: Պետական կազմավորությունների և իշխանավորների արագ փոփոխումը, որը հաջորդեց Ալեքսանդրի արևելյան արշավանքներին, կամակոր թիքն հանդես էր գալիս որպես ավելի ռեալ ուժ, քան պոլիսային աստվածները: Բնակչության այն խավերի մեջ, որոնց չէր դիպել փիլիսոփայա-

կան պրոպագանդան, մանավանդ կանանց մեջ, տարածվում էին միատիպ կան պաշտամունքներ, որոնք «նվիրաբերվածներին» անդրշիրիմյան երանություն էին խոստանում, տարածվում էին «հրաշագործ» և «բուժարար» աստվածների հավատը: Պետական պաշտամունքներին զուգընթաց, գոյություն ունեին բազմաթիվ կրոնական բնույթի միավորումներ, պաշտամունքային խմբակներ, ուր գործւն մասնակցություն էին ունենում նույնպես և ստրուկները: Սակայն տրագիցիոն կրոնն էլ պահպանում էր իր քաղաքացիական նշանակությունը, մանավանդ, որ պոլիսները արտակարգ թանկ էին գնահատում իրենց առերևույթ ավտոնոմ գոյությունը: Ստրկատիրական համայնքը շարունակում էր կրոնի, իբրև «քաղաքացիների» իդեոլոգիական ամրակցման, կարիքն զգալ, և այդ ամրակցչին շէր կարող փոխարինել փիլիսոփայությունը, որն արտացոլում էր առավելապես համայնքի քայքայման մոմենտները: Ուշագրավ է, սուտի, որ բոլոր փիլիսոփայական ուղղությունները, բացառյալ կիմիկների մի մասից, իրենց հետևորդներին հանձնարարում էին անշեղորեմ կատարել պետական կրոնի ծեսերը, իբրև «խմաստունի» պարտականություն հանդես գալ իր համաքաղաքացիների: Պոլիսները հանդիսավորությամբ կատարում էին իշենց տոնակատարությունները և հոգ էին տանում տաճարների մասին, քաղաքացիներն իրենց պարտքն էին համարում հարստացնել սրբավայրերը նվիրաբերություններով, թեպետ իրականում պոլիսային աստվածների հանդես հավատը արդեն կասեցված էր:

Կրոնն էլ ավելի նշանակություն ուներ արևելյան հելլենիստական միապետություններում, ուր այն արքայական իշխանության հենարան էր ծառայում: Արքաների աստվածացումը՝ սկզբում մեռածների, իսկ հետո էլ և կենդանի արքաների, պաշտոնապես ընդունված էր Պտողեմեոսների պետության և Սելևկյանների պետության մեջ: Փարավոնների ժառանգ համարվող Պտողեմեոսները շատ սերտ դաշինքի մեջ մտան եգիպտական քրմության հետ, պահպանելով եգիպտական կրոնը, որպես իրենց տիրապետության գործիքներից մեկը, նրանք դրա հետ միասին շահագրգռված էին իրենց կողմը պահելու երկրի ներսի և նրանից դուրս հույների համակրանքը, լայն աջակցություն ցույց տալով հունական տաճարներին: Հունական սրբավայրերը պակաս աջակցություն չէին ստանում Սելևկյաններից, որոնք իրենց բազմացել պետության մեջ հելլենիստական գործոն քաղաքականություն էին վարում: Հելլենիստական կրոնի կարևորագույն բնորոշ գծերից մեկը սինկրե-

տիզմը՝ հունական և արևելյան պատկերացումների միախորումն էր։ Այդ երևան էր գալիս ինչպես նոր պաշտամունքներ ստեղծելիս (ալգալիսին է, օրինակ, հունա-եգիպտական Սերապիս աստվածը), աճյալն էլ հեռուն գնացող հունական և արևելյան աստվածությունների նույնացումը։ Եգիպտական Իզիդային նույնացնում էին Դեմետրեի, Ափրոդիտեի, Արտեմիսի հետ, եգիպտական Օղերեսին՝ հունական Դիոնիսիոսի և միաժամանակ փոյուզիական Աթիսի և փյունիկա-սիրիական Ադոնիսի հետ, Սերապիսին՝ Զևսի, Պլուտոնի և Դիոնիսիոսի հետ, փոյուզիական Կիբելային՝ Ռեայի՝ Զևսի և Հեռայի մոր հետ։ Նույնացումը որոշ ունի հիմք ուներ, որքանով որ բոլոր այդ կերպարներն առաջացել էին նախադասակարգային հասարակության ագրարային կրոնի միատեսակ պատկերացումներից, օրինակ՝ մայր-երկրի կամ մահացող և հարույթում առնող պտղաբերության աստվածության մասին պատկերացումներից։ Հույն Իզիդայի մեջ հեշտությամբ կարող էր գտնել այն գծերը, որոնք նրան հարադատ էին դարձնում Դեմետրեի հետ, կամ Օգիրիսին՝ հավասարեցնել Դիոնիսիոսին։ Բայց այն ժամանակ, երբ հունական աստվածները դեռ հարկավոր էին ստրկատիրական հասարակությանը պոլիսային աստվածների ֆունկցիայով, հելլենականացած ձևով օտարերկրյա պաշտամունքները, ազատված իրենց տեղական և ցեղային առանձնահատկություններից, դառնում էին ունիվերսալիզմի և անհատական մեկուսացման նույն տենդենցների կրոնական արտահայտությունը, ինչ որ մենք արդեն նկատեցինք հելլենիստական փիլիսոփայության մեջ։ «Խորհուրդներում» հավատացյալը անձնական «փրկություն» էր որոնում ի դիմաց «հավատի»։ Ղշանք հատուկ ժողովրդականությունն ստացան հելլենիստական հասարակության անկման ժամանակաշրջանում, և դրանց հետ միասին լայնորեն տարածվեցին մոզական ծեսերն ու արևելյան կեղծ գիտությունը, աստղաբանությունը։ Սակայն սնոտիապաշտությունն այդ ալիքը, որը կլանեց հունական հասարակությունը, վերաբերում է արդեն II դ. վերջին և I դ. սկզբին մ. թ. ա.։

Հելլենիստական կուլտուրայի ծաղկման շրջան հանդիսացող III դարը ճշգրիտ գիտության ամենաբարձր վերելքի ժամանակն էր։ Դրան քիչ չէր նպաստում այն հանգամանքը, որ հույներն առաջին անգամ սերտ հաղորդակցության մեջ մտան Արևելքի գիտության հետ, այն գիտելիքների հետ, որոնք կուտակվել էին Բաբելոնում և Եգիպտոսում։ Հունական մաթեմատիկական փայլում է այնպիսի անուններով, ինչպիսիք են՝ Եվկլիդեսը (մոտավորապես 300 թ.),

Արքիմեդը (մոտավորապես 287—212 թ. թ.) և Ապոլոնիոս Պերգեացին (մոտավորապես 265—170 թ. թ.), որը մշակեց կոնական հատվածքի տեսությունը. աստղաբաշխության զարգացումը նշվում է Արիստարքոս Սամոսացու (մոտավորապես 320—250 թ. թ.), որը Կոպեռնիկոսի նախորդն էր հելիոցենտրիկ տեսության գծով, և հին ժամանակների ամենակարկառուն աստղաբաշխ Հիպարքոսի (մոտավորապես 190—120 թ. թ.) աշխատություններով: Աշխարհագրական հորիզոնի հսկայական չափերի լայնացումը, որն ստեղծվել էր Ասիայի և Աֆրիկայի հեռավոր մարզերի հետ հույների ծանոթանալու հետևանքով, և մաթեմատիկա-աստղաբաշխական մեթոդի օգտագործումը հնարավորություն տվին էրատոսթենեսին (մոտավորապես 275—195 թ. թ.), այդ ժամանակվա ամենաբազմակողմանի դիտնականին, որոշել երկրագնդի շառավիղը և կազմել հույների հայտնի աշխարհի քարտեզը: Նշանակալի հաջողությունները հասան և մյուս դիսցիպլինները՝ մեխանիկան, օպտիկան, բուսաբանությունը, անատոմիան: Տեխնիկայի բնագավառում հելլենիստական դարաշրջանը հույժ բարձրացավ նախորդ ժամանակաշրջանի մակարդակից, սակայն ստրկատիրական սիստեմը հնարավորություն չէր տալիս արտադրության մեջ լայնորեն կիրառել տեխնիկական մտքի այդ նվաճումները, և բազմաթիվ հետաքրքրական գյուտեր մնում էին որպես լուկ զվարճության և սքանչանքի առարկաներ: Ի տարբերություն ատտիկական ժամանակաշրջանի, երբ գիտությունն անխզելիորեն կապված էր փիլիսոփայության հետ, հելլենիստական գիտությունը հանդես է գալիս ինքնուրույնաբար: Փիլիսոփայությունից անջատվելը կյանքի կոշիկեց ոչ միայն զարգացող գիտության պահանջների հետևանքով, այլև դարաշրջանի ընդհանուր տենդենցներով, մի դարաշրջան, որը կորցրել էր աշխարհայացքային հեռանկարը: Այդ պատճառով էլ ամբողջ հելլենիստական գիտության վրա դրված էր էմպիրիզմի որոշ կնիք:

Գիտությունն սկսում է նյութական օժանդակություն ստանալ հելլենիստական իշխողներից, և խոշորագույն գիտական կենտրոն է դառնում Ալեքսանդրիան՝ հունա-եգիպտական միապետության մայրաքաղաքը: Արդեն առաջին Պտղեմեոսների ժամանակ [Պտղեմեոս I Սոտեր (322—283), Պտղեմեոս II Ֆիլադելֆ (283—247)] Ալեքսանդրիայում հիմնվեց «Մուզեումը» (այսինքն՝ «Մուսաների տաճարը»), գիտության և գրականության պալատի պես մի հաստատություն: Մուզեումի դահլիճներում, կոլոննաբներում և պար-

տեղներում աշխատում և դասախոսութիւններ էին կարդում բազմաթիւ գիտնականներ, որոնք հրաւիրուիւ էին Հոնաստանի զանազան ծայրերից: Նրանք բոլորը նախորոշված տարեկան ուճիկ էին ստանում թագավորական գանձարանից: «Բազում գիրք մտնողներ, որոնք անընդհատ կուլում են իրար հետ,— գրում էր III դարի խոցող բանաստեղծ Տիմոնը,— սնունդ են ստանում ժողովրդով առատ Եգիպտոսում՝ մուսամեների պարիսպի ներսը»: Բայց Մուզեոմին կից ամենանշանավոր հիմնարկը մատենադարանն էր, ուր հավաքված էին այդ ժամանակ պահպանված հունական գրականութեան հուշարձանները, ընդ որում ըստ հնարավորին հուսալի օշինակներով: Անտիկ աղբյուրների համաձայն, արդեն III դարում կար մոտավորապես կես միլիոն փաթեթ, ընդ որում ամենից նշանակելի հելլինականները բազում օրինակներով էին: Այդ վիթխարի գրքային գույքը կարգավորելու գործում աշխատանք էին թափում աչքի ընկնող գիտնականներ, որոնք գլխավորում էին մատենադարանը: III դ. կեսին Կալլիմախոսը, որի հետ մենք դեռ կհանդիպենք հետագայում իբրև գրական նոր դպրոցի գլխավորի, գրադարանի կատալոգային նյութի հիման վրա հրատարակեց հունական բիբլիոգրաֆիան: Այդ «Կրթութեան բոլոր բնագավառներում հռչակվածների և նրանց երկերի ցուցակները» կազմում էին 120 գիրք: Որքան որ Եգիպտոսը պապիրուսի երկիրն էր, իսկ պապիրուսի արտադրութիւնը և նրա առևտուրը արքայական մենաշնորհ էր, Ալեքսանդրիան շուտով գրքի հրատարակման գործի օրենսդիրը դարձաւ: Անտիկ «գրքի» միջին ծաւալը, ինչպես այժմս հաստատված է, համապատասխանում է 2—3 մեր տպագրական մամուլին. հին տեքստերը վերահրատարակելիս համապատասխան կերպով բաժանվում էին այդ չափի «գրքերի»: II դ. սկզբին Ալեքսանդրիայի հետ սկսեց մրցել Պերգամը. այստեղ ստեղծեցին իրենց մատենադարանը և գործադրվեց, գրելու նոր նյութ կաշվից՝ պերգամեն-մագաղաքը: Երբ Հուլիոս Կեսարի օրոք Ալեքսանդրիայի մատենադարանը հրդեհից այրվեց (47 թ. մ. թ. ա.), հռոմեական հայտնի գորավար Անտոնինոսը, որը մի ժամանակ ամբողջ հռոմեական Արևելքի տիրակալն էր, եգիպտական թագուհի Կլեոպատրային փոխհատուցեց նրանով, որ Պերգամի մատենադարանը փոխադրեց Ալեքսանդրիա:

Ալեքսանդրիայի, իսկ այնուհետև և Պերգամի մատենադարանի աշխատողները իրենց առաջ ոչ միայն բիբլիոգրաֆիական կարգի խնդիրներ էին դնում, այլև հրատարակում էին հին գրողների հա-

մեծատական տեքստերը, կազմում էին դրանց մեկնաբանությունները, բառարանները: Այդ գիտական գործունեությունը անհրաժեշտ էր այն պատճառով, որ այնպիսի երկեր, ինչպիսին Հոմերոսի պոեմները կամ նույնիսկ V դ. դրամաներն էին, արդեն հաճախ լիակատար հասկանալի չէին լինում ինչպես ըստ լեզվի, այնպես էլ ըստ բովանդակության: Մնումը առավ գիտական նոր գիտցիպւլին՝ ֆիլոլոգիան: Ալեքսանդրիայի ֆիլոլոգները առանձնակի ուշադրություն էին նվիրում Հոմերոսին. նրա տեքստի և մեկնաբանությունների վրա աշխատում էին խոշոր գիտնականների մի քանի սերունդ: Նրանցից ամենահայտնիներն էին՝ Զենոդոտը (մոտավորապես 325—260 թ. թ.), արդեն հիշատակված էրատոսթենեսը, Արիստոֆան Բյուզանդացին (մոտավորապես 257—180 թ. թ.) և Արիստարքոս Սամոթրակիացին (մոտավորապես 217—145 թ. թ., շշտոթել աստղաբաշխ Արիստարքոս Սամոսացու հետ), որի անունը դարձավ «քննադատի» հոմանիշ. հարկավոր է, սակայն, նկատի ունենալ, որ Արիստարքոսն ու նրա նախորդները զբաղվում էին գրական քննադատությամբ ոչ թի բառիս մեր ժամանակվա իմաստով, այլ ֆիլոլոգիական, այսինքն՝ տեքստերի քննությամբ նրանց ճշտության տեսակետից, սխալների և ընդմիջարկությունների վերացմամբ: Իրենց հրատարակության համար ընտրելով անցյալի ամենաազգի ընկնող երկերը, Ալեքսանդրիայի գիտնականները ստեղծեցին հունական գրականության կլասիկների «կանոն», որը նշանակալի շափով էլ որոշեց մեզ հասած հին հունական գրողների մասին տեղեկությունների ծավալը:

Արքայական առատաձեռնությունից կախումն իրեն զգացնել էր տալիս Մուզեումի ամբողջ կազմակերպության մեջ: Հաստատությունը պալատական բնույթ ուներ: Մատենադարանի վարիչը սովորաբար գահաժառանգի դաստիարակն էր լինում, իսկ այդ պաշտոնի համար պահանջվում էին «հավատարիմ հպատակության» մտածելակերպ ունեցող մարդիկ: Մուզեումում ներկայացված բազմաթիվ գիտությունների շարքում բացակայում էր փիլիսոփայությունը: Հոմա-եգիպտական «աստված»-փիլապոնների մայրաքաղաքը բարենպաստ հող չէր ծառայում փիլիսոփաների գործունեության համար, մանավանդ այնպիսի դպրոցների, ինչպիսին էպիկուրյանը և ստոիկյանն էին, ոչոք հավակնում էին մասսայական տարածում ունենալ: Հունաստանի փիլիսոփայական կենտրոնը առաջիկա պես մնում էր Աթենքը (մասամբ էլ Պերգամը): «Բնիկների ղեակցիայի» հետևանքով Մուզեումը եգիպտոսում կորցրեց իր

վազեմի նաշնակութունը, և մի ժամանակ (ըստ 146 թ. հրովարտակի) գիտնականները վտարվեցին Ալեքսանդրիայից:

Եթե քննության առնենք հելլենիզմի դարաշրջանի հունական հասարակության կուլտուրան ու աշխարհայացքը իբրև մի ամբողջություն, ապա դրանց մեջ չի կարելի չնկատել անկման բաղձաթիվ սիմպտոմներ համեմատած պոլիսային ժամանակաշրջանի հետ: Սոցիալական զգացմունքների թուլացումը, արքաների առաջ ստորաբարձրությունը, սոցիալական և փիլիսոփայական պրոբլեմատիկայի նեղանալն ու գաղափարադրկության աճը, միստիցիզմի տարածումը, — այս բոլորը ցուցանիշ էին, որ հունական ստրկատիրական հասարակության համար հասել է քայքայման ժամանակաշրջանը: Մյուս կողմից, անհրաժեշտ է հանրագումարի բերել հելլենիզմի և այն կողմերը, որոնք առաջադիմություն են ներկայացնում անցյալի համեմատությամբ: Այդ ընտանիքի և կենցաղի մարդկայնացումն է, կնոջ ավելի ազատ դրությունը, անձնական զգացմունքների աշխարհի հարստացումը և անհատական ինքնագիտակցության աճը, էմպիրիկ գիտությունների աճը, իրականության մասին մի շարք արտառույց պատկերացումների ոչնչացումը: Պոլիսային կուլտուրայի դրական կողմերի հետ անհետացան նաև նրա բազում պրիմիտիվ գծերը, որոնք մասամբ ժառանգվել էին տակավին տոհմատիրական հասարակությունից: Դրա հետ միասին հելլենիստական կուլտուրան, մի շարք ընդհանուր գծերի առկայության հետ, որ հատուկ էին այդ դարաշրջանին, հանդես էր բերում շատ բարդ և բազմերանգ պատկեր, որը միակերպ չէր հելլենիստական աշխարհի զանազան ժամանակաշրջաններում և զանազան մասերում: Միասնական կուլտուրական կենտրոնի գերակշռություն, ինչպես այդ տեղի ունեւր V—IV դ. դ., արդեն չկար:

Այդպիսի հարաբերակցություններ էլ տեղի ունեին գեղարվեստական ստեղծագործության բնագավառում՝ գրականության և արվեստի մեջ:

Պոլիսային ժամանակաշրջանի դրականությունը ժողովրդական բնույթ ունեւր, և պատասխան էր տալիս պոլիսի քաղաքացիների իդեոլոգիական պահանջներին: Որքան էլ մեծ էր ատտիկական դրամայի ռեզոնանսը ամբողջ հունական աշխարհում, ատտիկական պոեմն առաջին հերթին դիմում էր իր համաքաղաքացիներին: Այն հանգամանքը, որ առաջատար դրական ժանրերը մնում էին ամբողջած ժողովրդական տոնակատարություններին, արտաքին արտահայտությունն էր պոեմի և ժողովրդի միջև եղած սերտ կապի:

Այդ կապն սկսեց թուլանալ արդեն IV դարում և վերացավ հելլենիստական դարաշրջանում: Խզում է տեղի ունենում մասսայական ընթերցողին նկատի ունեցող «ստորին» ժանրերի և համեմատաբար նեղ շրջանի գնահատողների համար նախատեսված կրթված խավերի գրականության միջև: Ընդ որում, ինչպես «ստորին», այնպես էլ «բարձր» գրականությունը կոսմոպոլիտիկ էր՝ ուղղված էր ամբողջ հելլենիստական աշխարհին: Տեղական տարբերությունների համահարթումն արտահայտություն է դոնում համահունկան ընդհանուր լեզու ստեղծելու մեջ («կոյնե» — «ընդհանուր լեզու»), նրա հիմքն է կազմում ատտիկական գրական լեզուն հոնիականության որոշ խառնուրդով: Գրականությունը վերջնականապես գրքային քնույթ է ընդունում, բացառությամբ միայն կիսաֆոլիոթային տիպի որոշ «ստորին» ժանրերից:

Խստորեն փոխվում է նաև գրականության բովանդակությունը: Քաղաքական թեմատիկան, որն այնքան նշանակալի դեր էր խաղում առաջներում, կամ միանգամայն վերացվում է կամ մանրանում է, արտահայտվելով իբրև միապետների փառաբանություն: Այդ աղղատացումը հաճախ դիմակավորվում է փարթամությամբ, պաթոսով, հանդիսավոր պոզայի ձգտմամբ: Մյուս կողմից, երբեմնի հայրենասիրության փոխարեն մենք գտնում ենք միայն գիտա-աճատիկվարային հետաքրքրություն դեպի տեղական հնությունները: Լայն հասարակական ընդգրկման հարցերից գրականությունն անցնում է ավելի նեղ՝ ընտանեկան և կենցաղային թեմաների, սոցիալական զգացմունքներից՝ անհատական ոլորտը: Բուրժուական գրականագիտության մեջ հաճախ խոսում են նույնիսկ «ռեալիզմի», որպես հելլենիստական գրականության սպեցիֆիկ առանձնահատկության մասին: Սակայն, «ռեալիզմը» հասկացվում է միայն որպես կենցաղի և մարդկային վարքագծի բնորոշ մանրամասնությունների կուտակում: Իսկապես ուր հելլենիստական գրականության մեջ այդպիսի տենդենց կա, ինչպես այն կա այդ ժամանակվա և արվեստի մեջ, որը դեպի պաթետիկություն, դեպի հուզականություն, դեպի վիշտն ու տառապանքն ունեցած ձգտման հետ զուգընթաց, մեծ ուշադրություն է հատկացնում ժանրային պատկերմանը, լանդշաֆտին, դիմանկարին: Բայց կենցաղը մատուցվում է գլխավորապես երգիծական կամ գոնե հեղինական վերաբերմունքով դեպի ձևով ցածրությունը և մանրությունը: Այդ առնչությամբ հետաքրքրական է փիլիսոփա Թեոֆրաստի «Բնավորություններ» (ըստ ժամանակակից տերմինաբանության ավելի

շուտ «տիպեր») տրակտատը մի շարք ուշադրություններ, ուր նկարագրված են որևէ արատի տիպիկ կրողները՝ քծնողը, շաղակիշատը, ժլատը, սնոտիապաշտը, պարծենկոտը, օլիգարխիայի կողմնակիցը և այլն: «Բնավորությունը» դիտվում է իբրև ինչ-որ մի ամբողջականություն, բայց սոստիկ, և ցույց է տրված միայն իր արտաքին դրսևորումներով, առանց հոգեբանական վերլուծության:

Իր անկմանը ընթացքում գտնվող ստրկատիրական հասարակությունը արդեն ընդունակ չէր գեղարվեստորեն արտացոլելու կատարվող պրոցեսի իմաստը, և հեղինիստների ուրվագծումները ավելի փոքր չափով են բացահայտում իրականությունը, քան այդանում էին հոմերոսյան էպոսի կամ V դ. աստիկական ողբերգություն կերպարները: Մասնավոր կյանքի մեջ խորասուզված անհատի ներքին աշխարհի նկարագրության մեջ հիմնական տեղը պատկանում է նրա ինտիմ ապրումներին՝ ընտանեկան և ընկերական զգացմունքներին, գլխարտությանը և մանավանդ սիրոմը: Հեղինիստական գրականության մեջ սփռված է դեպի մարդիկ մարդասիրական վերաբերմունքի և նրբին զգացության մթնոլորտը, բայց ապրումներն աչքի չեն ընկնում ո՛չ խորությամբ, ո՛չ բազմազանությամբ. երբ պոետը ցանկանում է դուրս դալ մանր առօրյա զգացմունքների սահմաններից, նա մեծ մասամբ իր հերոսներին դնում է արտասովոր՝ ուսուպիկ կամ իդիլիկ՝ պայմանների մեջ, փոխադրում է հեռավոր երկրներ կամ հեռու անցյալը, վերջապես, հունական գրականության համար սովորական առասպելական ոլորտը: Ռեալիստորեն տրված մանրամասնությունները նյութ են դառնում իդեալիստական գեղարվեստական սինթեզի համար:

Սոցիալական մեծ թեմաների բացակայությունը հեղինիստական հասարակության վերնախավերի ստեղծագործությունը դարձնում է հեռանկարազուրկ: Ստորին իդեոլոգիական շարժումները հազվադեպ են ներթափանցում պաշտոնական գրականության մեջ: Այստեղ տարածված էր հնով սքանչանալը: Տոադիցիոն դիցաբանությունը, արդեն կորցրած լինելով իր կրոնական նշանակությունը, ընկալվում է այժմ իբրև անցյալի կուլտուրական արժեքներից մեկը: Ծագում է «գիտական» պոեզիա՝ հիմնված փոքրասիական հին հուշարձանների ուսումնասիրության վրա՝ որը մատչելի էր միայն սակավաթիվ կրթված ընթերցողների, — այս արդեն գրականությունը ժողովրդից կտրվելու փայլուն ցուցանիշ էր: Այդ ուղղությունը առանձնապես բնորոշ է Ալեքսանդրիայի համար, ուր այն զուգակցվում է Մուդեռնի դորմիչների ֆիլոլոգիական աշխա-

«տանքների հետ: «Գիտնական» պոետները հաճախ փորձում են հա-
րուխտուն տալ հին ժանրերին, որոնք հետ էին մղվել ատտիկական
ժամանակաշրջանի գրական զարգացմամբ, և հարմարեցնել դրանք
նոր աշխարհագրացության, սակայն որոշ ինքնատիպության
նրանք հասնում են մանր ձևերի բնագավառում, ինչպիսիք են
մանր էպոսը (էպիլիոսը), էլեգիան, էպիգրամը, իդիլիան:

Գրական նոր տեխնիկաները տարբեր կերպ են զբաղեցրել զա-
նազան հեղինակատական երկրներում: Բուն Հունաստանի պոլիսնե-
րում, նրանց կուլտուրական կենտրոն Աթենքով, ամենից երկա-
րատե են պահպանվում հին տրագիդիաները՝ որոշ բովանդակալի-
ության ձգտումը, թեպետև աղքատացած, գրականության կապը
փիլիսոփայական հոսանքների հետ: Այստեղ գերակշռող գրական
ձևերը, ինչպես և ատտիկական ժամանակաշրջանում, մնում են
դրաման («նոր կատակերգությունը») և պատմական ու փիլիսոփա-
յական պոզան: Ալեքսանդրիայի կուլտուրական ազդեցության
ոլորտում տարածված են «գիտական» պոեզիան և հակումը դեպի
մանր ձևերը:

Փարթամ, պաթետիկ ոճը առանձնակի զարգացում է ստանում
Փոքր Ասիայում («ասիական» պերճախոսություն): Սելևկյան պե-
տությունը, ըստ երևույթին, ամենաքիչ մասնակցություն էր ունե-
նում գրական շարժման մեջ. հարկավոր է, սակայն, վերապահում
անել, որ մեր տեղեկություններն այդ երկրի կուլտուրայի մասին
շատ չնչին են:

Հեղինակատական գրականության ծաղկումն րնկնում է ժամա-
նակաշրջանի հենց սկզբին՝ III դ. առաջին կեսին: Այնուհետև գա-
լիս են լճացումն ու ընդօրինակումը: Գրական տեսության մեջ տի-
րապետում է մի անգամ արդեն «հայտաբերված» «ժանրերի» ան-
սասան լինելու պատկերացումը. պոետի խնդիրն է՝ իր երկի մեջ
մարմնացնել ժանրի «օրենքները», դրա ուղին է՝ նախորդների
«ընդօրինակումը», հույս ունենալով «գերազանցել» նրանց: Լճա-
ցումն առանձնապես ուժեղանում է հռոմեական տիրապետության
հետ, երբ տեղի է ունենում այսպես կոչված «ատտիկական ռեակ-
ցիան»՝ կողմնորոշումը դեպի արդեն արխայիկ դարձած ատտիկա-
կան պոզայի գրական լեզուն: Ավելի ինտենսիվ կյանք են ապրում
«ստորին» ժանրերը, բայց այստեղ կատարվող պրոցեսների մասին
կարելի է միայն կռահել այն արդյունքներով, որոնք զբաղեցրել են
արդեն հաջորդ հռոմեական կայսրության զարաշրջանում:

Հեղինակատական գրողները հույների մոտ «կլասիկների» նշա-

Նախություն ձեռք չբերին և մերժվեցին հոռմեական դարաշրջանում վերանորոգված ատտիկական ռեակցիայի կողմից: Դրա հետևանքով քանակապես չափազանց լայնածավալ հելլենիստական գրականությունից մեզ է հասել շատ սակավ ամբողջական երկեր: Այդ ժամանակաշրջանի խոշորագույն ներկայացուցիչների մասին հնարավոր է լինում դատել ըստ ֆրագմենտների, անտիկ վկայությունների, հոռմեական պոետների կատարած ընդօրինակությունների:

Մոտ ժամանակների պապիրոսների հայտաբերումները որոշ չափով ընդլայնեցին մեր ծանոթությունը հուշարձանների հետ, այնուամենայնիվ շատ հարցեր, կապված տարբեր գրական դպրոցների և ոճերի ծագման ու տարածման հետ, շարունակում են անորոշություն մեջ դեղերել:

Հելլենիստական գրականության պերիոդիզացիան և տեղական ոճերի տարբերությունները այժմ կարող են մատնանշվել միայն ամենակոպիտ գծերով: Այնուհետև, բոլոր տվյալները կառ. կարծե-ծելու, որ հելլենիստական ժամանակ խոր և նշանակալի կապեր են հաստատվում հունական գրականության, մասնավանդ նրա «ստորին» ճյուղավորման, և Արևելքի ժողովուրդների գրական արտադրանքի միջև, սակայն այդ արտակարգորեն կարևոր հարցը տակավին շատ հեռու է վերջնական լուծումից:

Գ Լ ՈՒՆ II

ՆՈՐ ԱՏՏԻԿԱԿԱՆ ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Համաշխարհային գրականության մեջ հելլենիստական դարաշրջանի ամենանշանակալի ներդրումը այսպես կոչված «նոր» կատակերգությունն է: Այդ ժանրը ստեղծվեց Աթենքում և ավարտեց այն դարգացումը, որն ստացել էր կատակերգությունը IV դարում: «Նոր կատակերգությունը» անտիկ տերմին է. այն ստեղծվեց, նշելու համար այն խոր տարբերությունը, որ կար Ալեքսանդր Մակեդոնացու և նրա հաջորդների ժամանակ հաստատված կատակերգության տիպի և աթենական դեմոկրատիայի ծագկման շրջանի կատակերգության միջև. դրանց արանքում ընկած էր IV դարի «միջին» կատակերգությունը: IV դ. կատակերգության համար բնորոշ էին երկու գիծ՝ պարոդիական-դիցաբանական և կենցաղային. այս վերջինը գերակշռում էր հելլենիստական շրջանի սկզբին:

Մյուս կողմից, կենցաղային դրամայի ուղին նշվել էր նաև Հվրի-
պիդեսի ողբերգության մեջ: Այդ երկու դժերի միաձուլվելուց էլ
ստեղծվեց «Նոր» կատակերգությունը:

«Հին» կատակերգությանը հատուկ ֆանտաստիկ տարրերը և
քաղաքական հրատապությունն այժմ բացակայում են: Քաղաքա-
կան դեպքերին «Նոր» կատակերգությունը արձագանքում է հազվա-
դեպ և հարևանցիորեն: Հելլենիստական հասարակության համար
տիպիկ մասնավոր կենցաղին համապատասխան նա մշակում է
սիրո և ընտանեկան հարաբերություններին վերաբերվող թեմաներ:
Նվազագույն չափերի է հասցված և համաքաղաքացիներին անձնա-
պես ծաղրելը: Արիստոֆանի պիեսները, որոնք անխղելիորեն
կապված էին տեղական պայմանների և ընթացիկ մոմենտի հետ,
կարող էին հասկանալի լինել միայն Աթենքում և արագորեն հնա-
նում էին: «Նոր» կատակերգությունը մատչելի էր հանդիսատեսների
շատ ավելի լայն շրջանի համար և հետագայում լատինական
թարգմանություններով և փոխադրություններով անցավ նաև հու-
մեական բեմը: Կատակերգության մեջ մերկացնող սկզբունքի կրո-
ղը՝ վաղուց իվեր երգեցիկ խումբը՝ ատտիկական կոմոսն էր: Դիո-
նիսիոսի աթենական տոնակատարության ժամանակ, հասկանալի
է, որ խումբը չէր կարող բացակայել. բայց, մասնակցելով կատա-
կերգության ներկայացման մեջ, այն դուրս ընկավ կատակերգու-
թյան գործողությունից: Խումբն իր երգերը կատարում էր արար-
վածների ընդմիջումներին («Նոր կատակերգությունը» մասնավորում
է արարվածների, ամենից հաճախ 5 արարվածի), և այդ երգերը,
կապված չլինելով պիեսի ֆաբուլայի հետ, սովորաբար չէին մըտ-
նում կատակերգության գրականորեն ամրացված տեքստի մեջ. մի-
այլ տեղ կամ մի այլ ժամանակ բեմադրվելիս խմբերգային պար-
տիաները կարող էին ցանկացած ձևով նորոգվել կամ բոլորովին
հանվել պիեսից:

Անտիկ գրական տեսությունն արդեն կատակերգությունը բնո-
րոշում է որպես «կյանքի վերարտադրություն», ընդ որում «կյանք»
տերմինի տակ հասկացվում է առօրյա կյանքը, մասնավոր կեն-
ցաղն իբրև հակադրություն ինչպես քաղաքական, այնպես էլ ֆան-
տաստիկ կենցաղին: Ինչպես մենք արդեն հիշատակել ենք, Արիս-
տոֆանի աշակերտ Թեոփրաստեսը ողբերգության մեջ տեսնում էր
«հերոսական ճակատագրի հեղհեղովություն» պատկերումը. համա-
պատասխանորեն կատակերգությունն այլ բնորոշում ստացավ. կա-

տակերգությունը «մասնավոր կենցաղից վերցված վտանգ-
ների հետ շկապված էպիզոդի պատկերումն» է: Կատակերգության
և ողբերգության տարբերությունը որոշում են պերսոնաժների կազ-
մով. ողբերգության գործող անձինք՝ աստվածները, հերոսները,
արքաները և գորավարներն են, կատակերգությունը՝ կենցաղային
պերսոնաժներով դրաման է: Կատակերգության համար սովորական
զավեշտի մոմենտը այդ տեսակետից արդեն ածանցական, եզրա-
կացական է, որը բխում է առօրյայի իբրև ինչ-որ ստոյինի նկատ-
մամբ վերաբերմունքից. այն կարող է նույնիսկ հետին պլան
անցնել, իր տեղը զիջելով հուզիչ մոմենտին:

Արդ, «նոր» կատակերգությունը կենցաղային դրաման է, որոշ
բուրժուական գրականագետների կարծիքով՝ Նույնիսկ «ռեալիս-
տական» դրաման է: Սակայն մենք արդեն խոսել ենք այդ հելլե-
նիստական «ռեալիզմի» բնույթի մասին: Մասնավոր կենցաղի մեջ
խորասուզվելն այստեղ նշանակում է հաճախ ավելի լայն
պրոբլեմների ընդգրկումից: Թեմատիկ շրջանից դուրս է մնում ոչ
միայն քաղաքականությունը, այլ դրա հետ միասին նաև աշխա-
տանքի ու գիտելիքների աշխարհը, նույնիսկ այն դրակոն հարցե-
րը, որոնք քննարկվում էին Արիստոֆանի կատակերգություննե-
րում: «Նոր» կատակերգության տեսադաշտը ընտանեկան կոն-
ֆլիկտներն են՝ ոճևոր ստրկատիրական միջավայրում: Նույնիսկ
այդ նեղ բնագավառում կատակերգությունը գործի է դնում մոտիվ-
ների և սիտուացիաների միայն մի նեղ շրջան, հանդես է բերում
որոշակի դիմակներ կրող տիպական դեմքերի սահմանափակ շարք:
Եվ սիտուացիաները և դեմքերը արտացոլում են իրական կենցաղը,
բայց ժամանակակից կենցաղի նյութերը ջոկվում և դասավորվում
են ըստ արագիցիոն սխեմայի, առանց կյանքի իսկական ռեալիս-
տական ընկալման: «Նոր» կատակերգության կառուցվածքի կա-
րևորագույն տարրերը կապված են մնում ֆոլկլորային հին ձևերի
հետ, թեպետև նոր իմաստ են ստանում:

Այսպես, սերը, որը սկզբից ի վեր կառնավալային ծիսախաղի
մոտիվն էր, հասարակական նոր պայմաններում դառնում է կա-
տակերգական գործողության հիմնական շարժիչ ուժը. սիրահար-
վածները միանում են, նրանք պսակվում են կամ — ամենալուրջ և
ամենից քիչ տափակ պիեսներում — վերականգնվում է խախտված
ամուսնական անհամաձայնությունը: Այստեղ ակնհայտ է կապը
«հին» կատակերգության հետ, որը սովորաբար վերջանում էր հար-
սանիքով կամ սիրային տեսարանով:

վերցնենք կախարդական հեքիաթի սխեման. հերոսը, հրաշա-
դորձ օգնականի օգնությամբ, ազատում է որևէ հրեշի իշխանու-
թյան տակ գտնվող հերոսուհուն և ամուսնանում է նրա հետ: Նվե-
այս սխեման փոխադրենք Աթենքի ունևոր շրջանների պայմաննե-
րը, կստացվի «Նոր» կատակերգության ամենատիպիկ սյուժեներից
մեկը:

Հերոսը՝ սիրահարված պատանին է, որը պետք է վերացնի այն
խոչընդոտները, որոնք խանգարում են նրան միանալու իր սիրո
առարկայի հետ: Հարկավոր է, սակայն, նկատի ունենալ, որ սիրո
վրա հիմնված ամուսնությունը անտիկ հասարակության համար
արտասովոր երևույթ էր: «Ամբողջ հին աշխարհում ծնողներն էին
ամուսնություն կնքում իրենց երեխաների համար, — նկատում է էն-
գելսը, — և սրանք հանգիստ կերպով հարմարվում էին այդ դրությա-
նը: Այն չնչին ամուսնական սերը, որը ծանոթ էր հին աշ-
խարհին, ո՛չ թե սուբեկտիվ հակումն է, այլ օբեկտիվ
պատրաստականություն, ո՛չ թե ամուսնության հիմքն է, այլ
նրա անհրաժեշտ լրացումը: Հին աշխարհում սիրային հա-
րաբերություններ արդիական իմաստով հանդիպում են միայն
պաշտոնական հասարակության շրջանակներից դուրս»*: Ա-
մուսնության մասին այս հայացքը ամենայն պարզորոշու-
թյամբ ձևակերպված է Դեմոսթենեսին վերագրվող Նեյերայի
դեմ ճառում՝ «հետերաներին մենք պահում ենք հաճույքի համար,
հարճեր՝ մեր մարմնի ամենօրյա կարիքները բավարարելու համար,
մեր կանանց նրա համար, որպեսզի օրինական զավակներ ար-
տադրենք և տան հավատարիմ պահապան ունենանք»: «Նոր» կա-
տակերգության լավագույն պոետները հելլենիստական փիլիսոփա-
յական մտքի առաջավոր ուղղությունների հետ փորձում էին
մարդասիրական դարձնել տրագիցիոն վերաբերմունքը դեպի ա-
մուսնությունը, և բեմից քարոզում էին այնպիսի ամուսնություն,
որը հիմնված լիներ փոխադարձ համակրանքի վրա, բայց միջին
մակարդակի կատակերգության մեջ սիրո օբեկտը ամենից հաճախ
դուրս է տարվում «պաշտոնական հասարակության» սահմաններից
հետերաների շրջանը: Պատահու առաջ կանգնած խոչընդոտները
բազմապիսի էին: Սիրուհին գտնվում է երբեմն պոպոտախոս, վախ-
կոտ զինվորի հսկողության տակ, կամ ստրկուհին է ազահ կավա-
տի, որը ցանկանում է նրա համար երիտասարդի ուժից վեր փըր-

* Յր. էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծա-
գումը, 1940 թ., էջ 93—94:

կազին ստանալ: Այդ թշնամական պերսոնաժների ճանկերից հերոսը պետք է ազատի հերոսուհուն: Բայց ինչպես հեքիաթում, հերոսն իշխախաղործությունները կատարում է հրաշագործ օգնականի շնորհիվ. այնպես էլ «նոր» կատակերգության մեջ երիտասարդն ի վիճակի չի լինում որևէ բան կատարել ինքնուրույնաբար: Նրա հրաշագործ օգնականի դերը կատարում է ստրուկը, մի խոշամանկ ստահակ, որը վարպետ է ամեն մի դրությունից դուրս պրծնելու գործում: Այս կամ այն ճանապարհով նա փող կկորզի պատանու հորից, որը բոլորովին էլ տրամադիր չէ հովանավորելու որդու կապը կասկածելի օրիորդի հետ, կխաբի կավատին, մի խոսքով կվերացնի բոլոր խոշընդոտները: Իսկ եթե ցանկալի է, որ կատակերգությունը վերջանա ոչ միայն սիրո հաղթանակով, այլև օրինական ամուսնությամբ, այդ ժամանակ վերջին մոմենտում կպարզվի, որ աղջիկը հարուստ և պատվավոր ծնողների կորած դուստրն է, որին մի ժամանակ հալածակել են կամ ընկեցիկ է, և բոլոր ժամանակ խիստ առաքինություն է պահպանել: Կավատը կխայտառակվի, իսկ սիրահարները հարսանիք կանեն:

Աղջկա ազատագրումը, այսպիսով, խաչմերվում է մի այլ, «նոր» կատակերգության համառ ոչ պակաս բնորոշ՝ «ընկեցիկ և գանձած մանկան»՝ սյուժեի հետ, որին մենք ծանոթացանք էվրիպիդեսի ողբերգություններում: Դիցաբանական պայմաններից այն փոխադրվում է կենցաղային պայմանները: Աղջիկը, կապվելով հարևանի որդու հետ կամ գիշերային տոնակատարության ժամանակ բռնաբարվելով հարբած պատանու կողմից, ծնում և նետում է մանկանը (կամ երկվորյակներին). մանուկները փրկվում են, և ծնողները հետագայում ճանաչում են նրանց որևէ իրով, որ մայրը թողել է նրանց մոտ: Այդ սյուժեի հիման վրա ստեղծվում է խճճված խնդիր, որը հանգում է ճանաչման և բարեհաջող վախճանի: Պոետները տարբեր ձևերով փոփոխակում են բռնաբարության, ընկեցիկության ու ճանաչման մոտիվները, և «նոր» կատակերգության պիեսներից մեծամասնության մեջ առկա է այդ մոտիվներից գոնե մեկը, իսկ հաճախ էլ դրանք բոլորը միասին: Դրանց կապը էվրիպիդեսի ողբերգությունների հետ միանգամայն պարզ էր ժամանակակիցների համար, և այդ ընդգծում էին իրենք կատակերգությունների հեղինակները, գործող անձանց բերանը դնելով էվրիպիդեսի համապատասխան դարձվածքները:

Հոմերական դրամատուրգ Պլալտոսը, որը փոխադրում էր «նոր» կատակերգության պիեսները, իր «Գերիններ» «հուզիչ» կա-

տակերգութեան մեջ շեղվում է սովորական տիպից և նրա կատակերգութիւնը զուրկ է սիրային ինտրիգից: Պիեսի վերջում հեղինակն ուշադրութեան է հրավիրում նրա արտասովոր լինելու վրա՝ «այստեղ չկան ոչ բռնաբարութիւններ, ոչ սիրային խաբդավանքներ, ոչ ընկեցիկ մանուկներ, ոչ դրամական խաբեբայութիւն, և սիրահարված պատանին այստեղ հետեբային չի ազատում իր հորից ծածուկ»: Այս թվարկումը պարունակում է տարածված կատակերգական բոլոր մոտիվները, բացի միայն մեկ՝ «ճանաչելու» մոտիվից: Այդ չի հիշատակված այն պատճառով, որ հենց «Գերիների» մեջ այդ մոտիվը պահպանված է:

Սյուժեների միակերպութեանը համապատասխանում են և կայուն տիպերը: Յուրաքանչյուր դործող անձ հարմարեցված է որոշ տիպական կատեգորիայի, որին հանդիսատեսն անմիջապէս կարող է որոշել գերասանի դիմակով: Այդ, նախ և առաջ, «պատանին» է, որը սիրահարված ու անօգնական է, տառապում է սիրո տանջանքներից և դրամի պակասութիւնից: Պատանու հարուստ ակոյանը հաճախ լինում է պոռոտախոս «զինվոր», որը պարծենում է իր երեւակայական հաղթանակներով ճակատամարտերում և սիրո մեջ: Նա կոպիտ է, դուրսահայտ և ընդհանուր առմամբ բարեւիրտ: Ղարծենկոտ-ռազմիկի տիպարը, որ նշվում է «հին» կատակերգութեան մեջ, այժմ նոր ձևավորում է ստանում կապված վարձկանութեան աճման և Ալեքսանդրի ու նրա հաջորդների պատերազմների հետ: Ընդհանուր առեւութեան առարկա է հանդիսանում ազա՛հ, անսիրտ և կասկածամիտ «կավառը», կատակերգութիւնը այդ կերպարի համար ծաղրանկարային գծեր չի խնայում, և նա պիեսներում դուրս է բերվում հիմար դրութեան մեջ ընկած: Նրա իգական զուգահեռը «կավառունին» է՝ մի պառավ հարբեցող կին, ոչ չվաճառում է իր հարազատ կամ որդեգրած աղջկա մարմինը և նրան սովորեցնում է հետեբայի բոլոր խորամանկութիւնները: Պատանու հակառակորդների թվին է պատկանում նույնպէս խնայող, փնթիւնիացող «ծերունին»՝ պատանու հայրը, որը, սակայն, որոշ պիեսներում դեմ չէ քառք գալ գեղեցկուհու հետեից և որդու ակոյանը դառնալ: Ուշագրավ է, որ կատակերգութեան մեջ հանդես են գալիս միայն «պատանիներ» և «ծերունիներ», բայց ոչ միջին տարիքի մարդիկ, այստեղ արտահայտվում է կանոնավաւային ծիսական լարդիցիաները, «երիտասարդութեան» և «ծերութեան» պայքարը, որը վերջանում է երիտասարդութեան հաղթութեամբ: Նրիտասարդացող ծերոկին զուգընթաց, նրա «կիներ», որը սովորաբար

կովարար ու համառ է, իր ամուսնուն բերել է մեծ օժիտ և թու-
նավորում է նրա ընտանեկան կյանքը: Պատանու ընկեշուհին՝ այդ
ազա՜ ու խարդախ «հետերան» է կամ համեստ «օրիորդը», որը
դժբախտ դեպքերի դուգադիպությամբ ընկել է վատ պայման-
ների մեջ: Բնորոշ դեմքերից մեկը՝ ամեն բանից դուրս պրծնող
ստրուկն է. սա պատանու օգնականն է, երբեմն նրան հակադրվում
է հակառակորդների ազնիվ միամիտ ստրուկը: Հերոսուհին էլ ճար-
պիկ «սպասուհի» (հետագա սուբրետը արևմտանվրոպական կատա-
կերգություններում) կամ հավատարիմ պառավ «ղայալ» ունի: Վեր-
ջապես, սրադիցիոն երկու դիմակ էլ մեզ հիշեցնում են հունական
կատակերգության մեջ «ուտելու» նշանակության մասին՝ որկրամու-
լ «պարասիտը»՝ շնային սովորություններով, պատանու կամ զինվո-
րի քծնող խնջույքակիցը, որն իր ճարպկությամբ և հնարագիտու-
թյամբ չի դիջում ստրուկին, և այնուհետև «խոհաբարը»՝ իր բարձր
արհեստի շաղակրատ և գողաբար քուրմը. դա «գիտնական խար-
դախի» հետնորդն է:

Տիպական սյուժեների և դիմակների այս ակնարկը ցույց է
տալիս «նոր» կատակերգության լեգիտիմ սահմանափակությունը:
IV—III դարերի ավենական կենցաղը միայն աղջիկներ առևանդե-
լը, մանուկներ նետելը* և կավատների հետ հակաճառելը չէր:
«Նոր» կատակերգության օրիգինալությունը սյուժեի և դիմակի մեջ
չէր, որոնք նշանակալի չափով տրադիցիոն են, այլ էականը դրանց
մշակումն է: Գրական նվաճումն այստեղ, նախ և առաջ, ինտրիգի
վարպետորեն հյուսելն է: Էվրիպիդեսի կողմից ողբերգության մեջ
մուծած այդ մոմենտը հաջողությամբ օգտագործեցին կատակեր-
գու հեղինակները: Կեղծիքների, թյուրիմացությունների, ականջ
դնելու, զգեստափոխության, անձանց փոխելու գուգոդությունը՝
բարդ և ամուր միակցված ինտրիգ է կազմում: Ինչպես և էվրիպի-
դեսի մոտ, գործողության ընթացքում հակայական դեր է խաղում
պատանուհի, դրա վրա էլ հիմնված է հենց «ճանաչելու» սխե-

* Ըստ հունական սովորությունների նորածիններին պցելը միանգամայն
թուլյաարիկի էր: Հայրն իրավունք ուներ հրաժարվել ծնված եռխայից, չընդու-
նել նրան, և ընկեցիկ լինելու վիճակն սպառնում էր ոչ միայն «ապօրինի» կա-
պի պաղին: Գրում էին մանուկներին, որոնց չէին ցանկանում դատարարակել
նրանց նվազության կամ նյութական նկատառումներով, իբրև բնականի բեռ
(մանավանդ աղջիկներին): Առաջավոր մարդիկ խիստ բողոքում էին այդ դա-
ժան սովորույթի դեմ, բայց կենցաղում այն գեռ երկարատև պահպանվեց, նույն-
իսկ հռոմեական կայսրության դարուշրջանում: Եթե որե՛ մեկը, գտնելով ման-
կանը, իր մոտ էր վերցնում նրան, մանուկը դառնում էր ստրուկ:

ման: Հելլենիստական հասարակության համար բնորոշ կյանքի ընկալումը իբրև պատահմունքի քմահաճ խաղ, շատ հաճախ դրվում է կատակերգության պերսոնաժների բերանը՝ «Ամեն ինչ Թի-խեն է կառավարում»: Նրկորոդ առանձնահատկությունը, որով աչքի է ընկնում «նոր» կատակերգությունը, բնավորությունների ավելի խորամուխ մշակումն է: Տիպական մասսան դիֆերենցվում, բազմաթիվ տարատեսակություններ է ստանում. գործող անձինք անհատականորեն գծագրված կերպարանք են ստանում: Ընդ սմին որոշ գրողներ կատակերգությունը զարգացնում են առավելապես խնդիրների գծով, ուրիշները շեշտը դնում են բնավորությունների վրա: Այնուհետև, ստեղծվում է անկաշկանդ, ժիր և սրամիտ դիալոգ, ազատ կոպիտ կատակներից և անվայելչություններից, որոնք հատուկ էին կատակերգության վաղ էտապներին: Վերջապես, և այստեղ փոքր չէ «նոր» կատակերգության նշանակությունը, նրա լավագույն ներկայացուցիչները մարդասիրական գաղափարների կրողներն են: Ընտանիքի, ամուսնության ու զատիարակության, կնոջ ու ստրուկի վերաբերյալ մարդասիրական վերաբերմունքը, որն իր ժամանակին առաջ էին քաշել սոփեստները և գեղարվեստորեն մարմնացել էին էվրիպիդեսի ողբերգությունների կերպարներում, այժմ հետագա զարգացում են ստանում հելլենիստական փիլիսոփայության կողմից և թափանցում են կենցաղի պատկերացման մեջ: Այդ հանգում է տիպական գեմքերի նոր իմաստավորման, Կուլարար «կնոջ» զուգընթաց հանդես են գալիս ամուսնու զայրույթից ընկճված կնոջ, կամ հավատարիմ ընկեր ու սիրող կնոջ կերպարները. վնթինթացող «ծերունի» հոր հետ հանդես է գալիս ազատամիտ ծերունին, որը ներողամտորեն է վերաբերվում երիտասարդության հրապույրներին. «պատանին» հանդես է գալիս ոչ միայն որպես թեթևամիտ եղիտասարդ, այլև որպես ընտանիքի վերաբերյալ մարդասիրական հայացքներ կրող: Նույնիսկ պաշտոնական հասարակությունից մերժված «հետերան» նոր վերաբերմունքի է արժանանում. այդ պրոֆեսիայի ներկայացուցչուհիներին հատկացվում են անշահատենչ և հոգեկան ազնվության բծեր: Նոր աշխարհայացքային դրույթի մյուս հետևանքը անմիջական կատակերգական տարրի թուլացումն է. կատակերգությունը զաղգանում էր դեպի հուզմունքը:

Դեպի հելլենիստական փիլիսոփայական մտքի առաջավոր ուղղությունները մեծ մոտիկություն է դրսևորում ատտիկական «նոր», կատակերգության ամենանշանակալի ներկայացուցիչ Մե-

նանդուսը (մոտավորապես 342—292 թ. թ.): Այդ ժանրի ամենա-
երևելի վարպետների թվում էին հաշվվում Մենանդրոսի և Երկու
ավագ ժամանակակիցներ՝ Փիլեմոնը (մոտավորապես 361—263 թ.
թ.) և Դիփիլոսը (ծնվել է մոտավորապես 350 թ.): Այս բոլոր
գրողների ստեղծագործությունները մինչև վերջին ժամանակները
հայտնի էին միայն Պլափուտաի և Տերենտիուսի հոմեական փո-
խադրություններով, որովհետև բնագրերից միայն ֆրագմենտներ
կային, որոնք պատկերացում չէին տալիս որևէ կատակերգության
ամբողջական գործողության ընթացքի մասին: Պապիրուսների
հայտնաբերումները այս բնագավառը մեծ չափով հարստացրին:
Գրանցից ամենակարևորը այդ 1905 թ. Եգիպտոսում գտնված մի
ամբողջ ձեռագրի մնացորդներն էին Մենանդրոսի կատակերգու-
թյուններով: Այժմ շատ թե քիչ նշանակալի հատվածներ կան մի
քանի երկերից, ընդ որում «Միջնորդ դատարան» կատակերգու-
թյունից հատվածները կազմում են ընդհանուր առմամբ ամբողջ
պիեսի երկու երրորդ մասը, իսկ «Կտրած ծամ» կատակերգության
հատվածները՝ պիեսի մոտավորապես կեսը: Մենանդրոսն, այս-
պիսով, մասամբ մատչելի դարձավ բնագրով ուսումնասիրության
համար: «Նոր» կատակերգության ընդհանուր բնութագրության
համար այնուամենայնիվ հոմեական պիեսները շարունակում են
հիմնական աղբյուր մնալ:

Աթենացի Մենանդրոսը՝ կատակերգու պոետ Ալեքսիսի եղբոր
որդին, էպիկուրի ժամանակակիցը և Թեոֆրաստ փիլիսոփայի
աշակերտն էր: Ինչպես և հելլենիստական ժամանակի գրողների
ձնշող մեծամասնությունը, նա չէր մասնակցում իր քաղաքի քա-
ղաքական կյանքին: Անձնական մոտիկությունը Դեմիտրի Ֆալերա-
ցու հետ, որ իբրև Մակեդոնիայի պաշտոնյա 317—307 թ. թ. կա-
ռավարում էր Աթենքը, քիչ մնաց Մենանդրոսի համար օրհասա-
կան դառնար 307 թ. դեմոկրատիան վերականգնելու ժամանակ:
Լինելով ոմեևոր և որոշ հակումն ունենալով դեպի պերճանքը, Մե-
նանդրոսը անկախ կյանք էր վարում և մերժեց Պտղեմեոս թագա-
վորի հրավերը Ալեքսանդրիա փոխադրվելու: Նա հարյուրից ավելի
կատակերգություն է գրել:

Մենանդրոսի գրական դեմքի հետ ամենից լավ մեզ կծանո-
թացնի ամենալիակատար պահպանված «Միջնորդ դատարան»
կատակերգությունը:

Նրիտասարդ և ոմեևոր աթենացի խարիւսսը («պատանի»)
հարբած զրույթյամբ բռնաբարում է Պամֆիլե անունով աղջկան

գիշերային տոնակատարութեան ժամանակ: Այդ նույն Պամֆիլէի հետ շտառով նա ամուսնանում է. ըստ Աթենքի սովորութեան, ամուսնութեանը կատարվում է հարսնացուի հոր հետ համաձայնութեան դալու միջոցով, ընդ որում հարիստը և Պամֆիլէն միմյանց չեն ճանաչում: Խարիսոսի Աթենքից երկարատև բացակայութեան միջոցին, ամուսնութեանից հինգ ամիս հետո Պամֆիլէն տղա է ծնում և դայակի օգնութեամբ դցում է երեխային հեռանում: Երեխայի մոտ թողնում են մի քանի իրեր՝ իբրև ճանաչելու նշաններ, դրանց շարքում նաև մի մատանի, որը իր ժամանակին վաչր է գցել Պամֆիլէին բռնաբարողը: Մնումդի և գցելու մասին տեղեկանում է Խարիսոսի ստորով Օնիսիմոսը և այդ մասին հաղորդում է տիրոջը նրա վերադառնալուց հետո: Պամֆիլէի արտամուսնական մանկան մասին լուրը արտակարգ կերպով հուզում է Խարիսոսին, որն արդեն սիրում էր իր երիտասարդ կնոջը: Օրենքն այդպիսի դեպքերում իրավունք էր վերապահում ամուսնուն՝ կնոջը հայրական ընտանիքն ուղարկելու առանց օժիտը վերադարձնելու: Խարիսոսն այդ իրավունքը չօգտագործեց: Նա միայն հեռացավ Պամֆիլէից և սկսեց խնջույքներ անել ընկերների և վարձու ստրկուհի՝ տավիղ նվագող Գաբրուտոնոնի հետ, բայց այդ էլ նրան հանգստութեան չէր պատճառում:

Պիեսի այս ելակետային սիտուացիայի հետ հանդիսատեսը ծանոթանում է առաջին արարվածում: «Սոք» կատակերգութեան բեմում սովորաբար ցուցադրված են լինում երկու տան ճակատալիքով դեպքում այդ Խարիսոսի և նրա ընկեր Խերեստրատի տներն են, ուր իր ժամանակն անց է կացնում Խարիսոսը: Այդ տներն առաջ էլ, փողոցում, ծավալվում է գործողությունը: Այնպես, ինչպես ողբեցողութեան մեջ առասպելին ծանոթ հանդիսատեսը նախապես գիտն Կիեսի վախճանը, կամ այդ իմաստով է նախերգանքից (օրինակ՝ էվրիպիդեսի երկերում), այնպես էլ կատակերգությունը հանդիսատեսի համար որևէ դադանիք չի ստեղծում: Նա իր էֆեկտներին հասնում է հենց նրանով, որ հանդիսատեսը լիապես տեղյակ է այն երևույթներին, որոնք անհայտ են գործող անձանց: Եթե կատակերգության գործողությունը, որը շարունակվում է մի օր, պետք է վաղուց ստեղծված հանգույցի բարեհաջող լուծման հանգի, հանդես է դալիս նախերգանքի անհրաժեշտություն: Էվրիպիդեսյան եղանակով այն դրվում է որևէ աստծու կամ աշխարհական դեմքի բերանը (օրինակ՝ «Հերոսի», «Թիսեսի» և այլն): Մենանդրոսը սիրում է այդ նախերգանքը կառուցել ոչ թե

պիեսի հենց սկզբին, այլ երկրորդ տեղում՝ գործող անձերից որևէ մեկի մասնակցութեամբ երկրորդ՝ ներածական տեսարանից հետո: «Միջնորդ դատարանը» բացվում է Օնիսիմոսի և խոհարարի զրույցով, որից հանդիսատեսն իմանում է, որ խարխուսը թողել է երիտասարդ կնոջը, կապվել է տալիզ նվագող կնոջ հետ և ուրախություն է անում ուրիշի տանը: Այնուհետև, հավանաբար, հանդես է գալիս աստված, հաղորդում է այն, ինչ որ մարդկանցից ոչ ոք դեռ չէր կարող իմանալ, այն է՝ Պամֆիլիի պատմությունը, և բացատրում է պիեսի ելքը. կատակերգության այդ մասը կորած է: Էքսպոզիցիան ավարտվում է Պամֆիլիի հոր՝ Սմիկրինի («ծերունի») գալով. նա մտահոգված է փեսայի շոտլանդական եղանակով. գնում է աղջկա մոտ գործի իսկական դրություն մասին տեղեկանալու:

Գործողության զարգացումն սկսվում է երկրորդ արարվածից: Նա պարտնակում է այն պատկերը, ըստ որի պիեսն ստացել է իր անունը: Պամֆիլիից ոչինչ չիմանալով, Սմիկրինը պատրաստվում է գնալ, բայց նրան կանգնեցնում է երկու ստրուկների վեճը, որոնք նրան հրավիրում են իրենց վեճի դատավորը լինել: Ստրուկներից մեկը՝ Դավոսը՝ մոտ մի ամիս առաջ դտել է մի ընկեցիկ երեխա և տվել է խերեստրատի ստրուկ Սիրիսկին, քանի որ Սիրիսկը համաձայնվել է դաստիարակել երեխային: Այժմ Սիրիսկը Դավոսից պահանջում է տալ նաև այն իրերը, որոնք մայրը թողել է երեխայի մոտ: Անտիկ առօրյա իրավագիտակցության տեսակետից հարցը միանգամայն պարզ է՝ ընկեցիկ երեխան որևէ իրավունք չունի, նա գտնողի սեփականությունն է, նա էլ կարգադրել է ըստ իր հայեցողության, իսկ իրերը, հասկանալի է, նույնպես նրան են պատկանում, ով դրանք գտել է: Սակայն հանդիսատեսը, որն արդեն գիտե, որ այդ խարխուսի և Պամֆիլիի երեխան է լինելու, հույս է տածում, որ ճանաչողական նշանները երեխայի մոտ կմնան, և կարող է ուշադրությամբ ունենդրել նրա համար արտասովոր Սիրիսկի պատճառաբանությունները: Վկայակոչելով ողբերգությունների սյուժեները, այդ ստրուկը ապացուցում է, որ իրերը պատկանում են երեխային, որ դրանք երբեքից հնաշավորություն կտան նրան ճանաչվելու, որ իրերը չեն կարող նշանից բաժանվել: Այսպիսով, Մենանդրոսը ներշնչում է իր հասարակությանը, որ երեխան իրավունքի ոչ միայն օրեկտ, այլ և սուրեկտ է: Այդ պատճառաբանությունների հետ համաձայնվում է Սմիկրինը. նա իրերը հատկացնում է Սիրիսկին, որը պաշտպանում էր երեխայի շահերը: Իրերի մեջ գտնված մատանին Օնիսիմոսի աչքովն է ընկնում. նա ճանաչում է իր տիրոջ՝ խարխուսի մատանին:

Երրորդ արարվածն իրեն հետ ռեառադացիա է բերում: Օնխիմոսին հայտնի է, որ մատանին կորել է գիշերային տոնակատարության ժամանակ Տավրոպոլիսում*, ուր աղջիկներ կային, և նա հասկանում է, որ երեխան հարիսոսի որդին է: Բայց ինչպե՞ս կընդունի հարիսոսն այդ լուրը: Օնխիմոսին այդ անվճարականությանից դուրս է բերում Գոբրոտոնոնը: Նա հույս էր տածում հարիսոսի սիրո վրա, կարծելով, որ հարիսոսը իրեն կփրկագնի և ազատություն կտա. բայց այժմ տեսնում է, որ հարիսոսը չի ուզում իրեն սիրել: Գոբրոտոնոնը հիշում է, թե ինչպես անցյալ Տավրոպոլիսին հարուստ բնատանիքից մի աղջիկ բռնաբարության զոհ դարձավ. նա նույնիսկ հիշում է այդ աղջկա դեմքը: Բայց այժմ նա այլ ծրագիր ունի: հարիսոսին նա կներկայացնի մատանին և իրեն՝ երեխայի մայրը կանվանի: Եթե հարիսոսը երեխային իր որդի ընդունի, ապա նա հոգ կտանի իր ազատության մասին: Իսկ հետո կարելի է զբաղվել իսկական մորը որոնելու գործով: Օնխիմոսը հաճույքով իր վրայից նետում է անհաճո միսիան:

Երրորդ արարվածի վերջը վատ է պահպանվել: Միկրինը վերադառնալով անսպասելի նորություն է իմանում՝ հարիսոսը հենց նոր ընդունել է Գոբրոտոնոնի երեխային: Ծերունին ուզում է աղջկանը տանել իր տունը:

Կոնֆլիկտի լուծումը տրվում է չորրորդ արարվածում: Այն իր մեջ մի շարք մոմենտներ է պարունակում, որոնք շատ համարձակ են հունական թատրոնի համար: Այն ժամանակ, երբ դրամատուրգները սովորաբար խուսափում էին դալթադոլյան մեջ ընկած ավենական աղջիկներին բեմ դուրս բերելուց, Մենանդրոսը որոշեց Պամֆիլեին դուրս բերել: Պամֆիլեն չենթարկվեց հոր խոսքերին, որն ապացուցում էր, թե հարիսոսը շուտով կսնանկանա. աղջիկը ցանկություն էր հայտնում ամբողջ կյանքում ամուսնու ուղեկիցը մնալ նրա բոլոր փորձությունների ժամանակ: Ամուսնական համաձայնությունը վերականգնում է Գոբրոտոնոնը, այն դիմակի կրողը, որն ըստ ընդունված պատկերացումների և հենց պիեսի սիրտուցիայի բնատանիքի մեջ գծություն պետք է մտցնե: Հանդիպելով Պամֆիլեին, նա իսկույն ճանաչում է նրան և, չսպասելով իր ազատությանը, վերադարձնում է աղային և հայտնում է, թե ով է նրա հայրը: Առանձնապես ուշագրավ են դեռևս իրեն Գոբրոտոնոնից ծնված մանկան հայր համարող հարիսոսի ապրումնե-

* Արտեմիսին նվիրված տոնակատարություն:

րը, երբ նա լսում է Պամֆիլի զրույցը Սիմիկրինի հետ: Խարիստ-
սին տանջում է խղճի խայթը. ինչպե՞ս կարող է նա, արտամոռ-
նական երեխա ունենալով, իր կնոջը մեղադրել նույնպիսի մեղքի
համար: Պամֆիլի ազնիվ վերաբերմունքի համեմատությամբ, նրա
սեփական վարվելակերպը պատկերաճում է որպես անսիրտ և բար-
բարոսական: Հանկարծակի երևան եկած որդին արժանույն պատիժ
է, որ նա իրեն երևակայում էր անմեղ և գոռոզաբար դատապար-
տում էր ուրիշի մեղքը: Երկու սեռերի համար բարոյական հավա-
սարության այդ անվերապահ պահանջը, և այն էլ կենցաղային
դրամայում տղամարդի բերանում (էմիլիպիդեսի Մեդեան անհա-
վասար բարոյականության մասին սահմանափակվում է միայն
դանդառներով), ըստ երևույթին, այնքան անսպասելի էր անտիկ
բեմի պայմաններում, որ Մենանդրոսը անհրաժեշտ համարեց հան-
դիսատեսին դրա համար որոշ շափով նախապատրաստել: Խարի-
սոսի մտքերը շարադրվում են հշկու անգամ, առաջ ստորով Օնիսի-
մոսի մոնոլոգում՝ նրա տիրոջ հոգեկան «խելագար» վիճակի մա-
սին, իսկ հետո միայն Խարիսոսի մոնոլոգում: Այժմ այն երջան-
կությունը, որին արժանի է Խարիսոսը, երկար սպասեցնել չի տա-
լիս իրեն, և նա Գաբրոտոնոնից իմանում է, որ երեխայի մայրը՝
Պամֆիլեն է:

Հինգերորդ արարվածից շատ թե քիչ լիակատար պահպանվել
է միայն մի տեսարան: Այստեղ վերստին հանդես է դալիս դեռ
ոչնչից անտեղյակ Սիմիկրինը պառավ դայակի ուղեկցությամբ,
վերջինս պետք է համոզի Պամֆիլին տուն վերադառնալ: Նրանց
պատահում է Օնիսիմոսը. ծիծաղաշարժ դիալոգը, որի մեջ Օնիսի-
մոսի և դայակի կողմից կատակի առարկա է դառնում դժվար գլխի
ընկնող «ծերունին», նրա առաջ բաց է անում իրերի իսկական
գրությունը: Մնացածը կարող էր միայն վերջաբանի բնույթ ունե-
նալ. Գաբրոտոնոնի ճակատագրի հարցը, անշուշտ, բարեհաջող
լուծում է ստացել: Գլխավոր պերսոնաժները, թերևս, նույնիսկ բեմ
չեն դուրս եկել, և եզրափակման արարվածը անց է կացվել ավելի
ուրախ տոնով, քան պիեսի նախընթաց մասը: Սակայն Մենան-
դրոսն այստեղ էլ լուրջ մոտիվներ է մտցնում: Օնիսիմոսի կատակ-
ների մեջ էպիկուրյան փիլիսոփայության գաղափարներ են հնչում.
ստրուկը Սիմիկրինին բացատրում է, որ երջանկությունն ու դժբախ-
տությունը մարդիկ աստվածներից չեն ստանում, նրանք ժամանակ
էլ չեն ունենա յուրաքանչյուր առանձին մարդով զբաղվելու
ներանք մարդու սեփական բարեից են: Այս վերջին մտքի փիլիսո-

միայնական աղբյուրը լիակատար կերպով պարզ չէ, բայց Մենանդրոսը, ակներև է, որ իբրև գրամատուցող այն թանկ էր դնահատում:

«Բարքի», այսինքն՝ բնավորության մասնանշումը առավել ևս հատկանշական է, քանի որ «նոր» կատակերգության կոմպոզիցիան, մասնավորապես և իրեն Մենանդրոսի կատակերգություններինը, սովորաբար հիմնված է պատահմունքի վրա: Այնինչ Մենանդրոսի գեղարվեստական ուժը անհատական բնութագրության արվեստի մեջ է, և բնավորությունը նրա համար գործողության զարգացման գրգռատենչներին մեկն է: Նույնական ֆարուլային նախադրյալների վրա նա երբեմն կառուցում է միանգամայն միմյանց հետ չնմանվող պիեսներ, շնորհիվ դիսավոր պերսոնաժներից որևէ մեկի բնավորության տարբեր ուրվագծմանը (օրինակ՝ «Հեբոս» և «Երկրադործ» կատակերգությունները): Մենանդրոսի մարդասիրական աշխարհայացքը նրան հնարավորություն է ընձեռում վեր հանելու գրական կողմերն այնպիսի դեմքերի, որոնց կատակերգական տրադիցիայում հատուկ էր բացասական, կոպիտ-երգիծական գծերի միակողմանիություն: Մենք արդեն տեսանք «Հետերայի» մեկնաբանությունը «Միջնորդ դատաշանում»: Նույնքան էլ քիչ է նման Պամֆիլեն հարուստ «կնոջ» սովորական տիպին, որն ամուսնուն մեծ օգուտ է բերում: Պակաս ուշադրով չէ «գինվորի» կերպարի մշակումը: «Կտրած ծամ»-ում գինվոր Պոլեմոնն ազատ ամուսնությամբ ապրում է Հիկեբրա աղքատ աղջկա հետ: Մի անգամ, անհիմն խանդից զրդված, նա կտրում է աղջկա ծամը, գրանով հավասարեցնում է նրան հետերայի հետ, և վիրավորված Հիկեբրան թողնում է նրա տունը: Այդ գնալը Պոլեմոնին կատարյալ հուսահատության է հասցնում: Արշավանքի սովորություններից կոպտացած ռազմիկը, իր արարքի ամբողջ սանձարձակությամբ հանդերձ, ավելի մեծ ազնվություն և բնկերոհուն հարգանք է երևան բերում, քան նրա հետևից քարշ գալու փորձ անող Մոսքիոնը, որը մի հարուստ կնոջ որդեգիրն էր: Իսկ այնուհետև պարզվում է, որ Հիկեբրան և Մոսքիոնը քույր և եղբայր են, որ նրանք պատվարժան քաղաքացու զավակներ են, և որ նա կյանքի դժվարին պայմաններում ստիպված է եղել նրանց գցել: Այժմ արդեն Պոլեմոնի համար ամեն մի հույս կարծես կորած է, բայց Հիկեբրան ինքը համաձայնվում է վերադառնալ նրա մոտ արդեն օրինական կնոջ իրավունքներով, իսկ Պոլեմոնը խոստանում է մոռանալ իր կոպիտ արարքները: «Ասեկին» կատա-

կերպովյան մեջ Փրաստնիդես ղինվորը սիրահարված է դերուհուն, բայց, չցանկանալով կարգադրել նրա բախտն ըստ տիրապետության իրավունքի, ջանում է նվաճել նրա սիրտը և տառապում է սիրուց ու խանդից: Առաքնությունը, հասկանալի է, որ վարձատրվում է. դերուհին, փրկազնվելով իր հոր կողմից, ամուսնանում է Փրաստնիդեսի հետ: Դեպի կինը զգացմունքի նրբավարության մեջ: Չհրաժարվելով և տրադիցիոն շուշնեից, Մենանդրոսը ձեռնտու է դրանք զանազանակերպ դարձնել. բնավորությունների երանգներն ընդգծելու համար, նա հաճախ հանդես է բերում զուլգ դեմքեր, որոնք միևնույն դիմակն են կրում, օրինակ երկու իրար չնմանվող «ծերունիներ», «պատանիներ» կամ «սարուկներ»:

Սակայն, չնայած Մենանդրոսի ամբողջ նուրբ դիտողականությանը, նրա բնութագրման մեթոդը միայն բազմազան է դարձնում տիպական դեմքերը, բայց չի հաղթահարում նրանց ստատիկ դրությունը: Մենանդրոսի բնավորությունները չեն զարգանում. անհատի զարգացման դինամիկայի պորբիմը անտիկ գրականության մեջ մնաց չլուծված:

Ինչ հիասքանչ է մարդը, երբ նա խելապես մարդ է», — ասում է Մենանդրոսի ֆրագմենտներից մեկը: Կերպարների մաղկաշնորշունքը նրան դարձնում է V դ. դրամայի ուղղակի ժառանգը: Եվ դրա հետ միասին Մենանդրոսն արդեն տիպիկ հելլենիստական պոետ է: Նրա հերոսների աշխարհը նեղացած է, նրանց համար օտար են հասարակական և կուլտուրական մեծ պահանջները, և մարդը գնահատելի է միայն այն հատկություններով, որոնք նա կարող է դրսևորել ընտանեկան կենցաղում: Սոփոկլեսի «Մնտիդոնես»-ում մարդը «զարմանալի» էր իր հզորությամբ, Մենանդրոսի մոտ նա միայն «հիասքանչ» է:

Իր ավելի նեղ ոլորտում Մենանդրոսը լուրջ հարցեր է դնում: Ժառանգության հատվածաչնությունը հնարավորություն չի բնօրինում բավարար չափով գնահատել նրա գործունեության այդ կողմը: Մինչև «Միջնորդ դատարանի» գտնելը հետադուտդներից ոչ ոք չէր ենթադրում, որ Մենանդրոսը կարող էր այդպիսի համարձակելույթ ունենալ ընդդեմ տրադիցիոն ընտանեկան բարոյականության: «Եղբայրներ» կառավերգության մեջ, որը հայտնի է Տերենտիուսի լատինական մշակմամբ, հակադրվում են դատախարակության երկու սխառեմ, մեկը՝ նահապետական և խիստ, հիմնված սարսափի վրա, մյուսը՝ ներողամիտ ու մարդասիրական, սանի մեջ անկեղ-

ժողովյուն և դեպի դաստիարակութիւնը հաւատ զարգացնող: Մարդասիրական սիստեմը հաղթանակում է: Շատ կատակերգութիւնների ֆրագմենտներից երևում է, որ Մենանդրոսը ծաղրում էր սնտուիապաշտութիւնը և Հունաստան ներթափանցած արեւելւոյն պաշտամունքները: Իբրև հելլենիստական փիլիսոփայութեան ժողովրդականացման գործիք, Մենանդրոսի կատակերգութիւնները ոչ միայն գեղարվեստական, այլև լուսավորական նշանակութիւն ունեին ամբողջ հունական աշխարհի, իսկ ավելի ուշ նաև Հռոմի համար:

Մենանդրոսի գրական ճակատագիրը էվրիպիդեսի ճակատագիրն է հիշեցնում: Կատակերգական ներկայացումները հաճախող լայն հասարակութեան համար նա չափազանց ազատամիտ և չափազանց լուրջ էր: Նրա ախոյանները՝ Փիլեմոնը և Դիփիլոսը՝ ժամանակակիցների մեջ ավելի հաստատուն հաջողութիւն էին վայելում: Հետագա սերունդները ժամանակակիցներից ավելի բարենպաստ վերաբերմունք ունեցան և նրան համարում էին առօրյա կյանքի պատկերման լավագոյն վարպետը: «Մենանդրոս և կյանք, որն է՝ ձեզնից որին արտադրել» բացազանչում է Ալեքսանդրիայի խոշորագոյն ֆիլոլոգներից մեկը՝ Արիստոֆան Բյուզանդացին: Դեռ Պլուտարքոսի ժամանակ (I դ. մ. թ.) Մենանդրոսը հունական կրթված հասարակութեան սիրելի պոետն էր: Անտիկ գրական քննադատութիւնը նրա մեջ գնահատում էր ինչպես պատկերման դիպուկ լինելը, այնպես էլ ոճական արվեստը՝ լեզվի նրբութիւնը, դիալոգի «սիդաճեմութիւնը», որի մեջ Մենանդրոսը մրցակից չուներ, առօրյա խոսքի բոլոր ռեգիստրներին տիրապետելը. առօրյա լեզուն նա կարողանում էր հարմարեցնել «ցանկացած բնավորութեանը, ցանկացած արամադրութեանը, ցանկացած տարիքին» (Պլուտարքոս):

«Նոր» կատակերգութեան արվեստը շատ մեծ ազդեցութիւն ունեցավ արևմտաւլրոպական դրամայի վրա, բայց այդ ազդեցութիւնն անմիջական չէր: «Նոր» կատակերգութեան հուշարձանները բաժանեցին հելլենիստական գրականութեան ընդհանուր ճակատագիրը: Մենանդրոսի երկերը մյուսներից ավելի երկարատև պահպանվեցին, բայց դրանք էլ կոշան վաղ-բյուզանդական դարաշրջանում: Հունական կենցաղային դրաման դարերի մեջ պահպանվեց միայն այն ձևով, որ նրան հաղորդեցին հռոմեական պոետները: Եվ կարիք է լինում, որ նոր-ատտիկական կատակերգութիւնը և նրա ռահվիրաներին հանդիպենք հռոմեական դրաման քննելու ժամանակ:

«Նոր» կատակերգության ծաղկման հետ միաժամանակ հունական աշխարհի արևմտյան մասում՝ հարավային Իտալիայում փորձ արվեց ստեղծելու պարողական-դիցաբանական կատակերգություն՝ ֆլիակների տեղական ֆոլկլորային դրամայի հիման վրա: IV և III դ. դ. սահմանադրվին սիրակուզացի Ռինթնոյ Տարենտում հորինում էր իր «գվարձալի ողբերգությունները», երգիծելով ողբերգու պոետների սյուժեները: Ֆլիակների դրամայի մյուս ճյուղը մոտենում էր կենցաղային կատակերգությանը: Այդ փորձերը մեկուսացած մնացին, մանավանդ, որ Տարենտում 273 թ. նվաճվեց հռոմեացիների կողմից և դադարեց Հունաստանի կուլտուրայի զարգացման մեջ դեր խաղալ:

Ավելի մեծ ապագա ունեցավ միմը: Այդ ժանրը գրեթե գրականության շեմքից դուրս է հղել, և դրա պատմությունը շատ քիչ է հայտնի: V դարում միմ էին կոչվում առօրյա կյանքից վերջածո դիալեկտական մանր տեսարաններ, որոնք հորինում էր տեղական բարբառի պրոդայով սիցիլիական գրող Սոփրոնը: Բովանդակության և լեզվի խիստ նատուրալիստականությունը, «ստորին» թեմատիկան, ոչ թե դրամատիկական գործողության շեշտվածությունը, այլ տարբեր խավերի և պոֆեսիանների ներկայացուցիչների բնորոշ գծերի վերարտադրման շեշտվածությունը այդ մոմենտի բնորոշ առանձնահատկություններն էին: Հելլենիստական դարաշրջանում «միմը» համայնատարած տեքմին է դառնում ստորին թատրոնի համառ, որն ընկալելով դրական դրամայի սյուժեներն ու մոտիվները, բաց էր թողնում նրա գաղափարական կողմը: Այստեղ ամեն ինչ խառնվում էր՝ ողբերգություն, կատակերգություն և պաշտամունքի պարողիա. դաժան մահապատիժներ, սպանություններ ու անառակություններ, ոտանավորներ և պրոզա, երգ, պար և լարախաղացություն: Միմում թափվում էին ապականներ, խաղացվում էին կոպիտ-երտաիկ մանր տեսարաններ, իսկ ներկայացման վերջում բարձրանում էր համընդհանուր ազմուկ ու խրաբանցում: Կառնավալային աղատությունը, որ վերացել էր լուրջ դրամայում, միմում պահպանվել էր. այստեղ հաճախ պատահում էին քաղաքական խիստ հարձակումներ, նույնպես և առանձին անձնավորություններին ծաղրանք, որի ժամանակ օգտագործվում էին ժամանակի խաչատառակությունները: Ի տարբերություն հունական դրամայի մյուս տեսակների, միմերը խաղացվում էին առանց դիմակի և դերասանուհիների մասնակցությամբ: Ներկայացման մեջ գլխավոր դերը պատկանում էր «արխիմիմին» կամ

«արխիմիմուհուն» և իր մեջ պարունակում էր իմպրովիզացիայի նշանակալի մոմենտը: Անկման շրջանի հելլենիստական հասարակության աճող դադարաբազմությունը հանգեց այն բանին, որ միմե սկսեց դուրս վանել դրամայի տեղակները: Միմը սիրված թատերական տեսարան էր մենում նաև ուշ՝ հոտմեական և բյուզանդական ժամանակաշրջանում, չնայած այն բոլոր հետապնդումներին, որոնք կազմակերպում էր եկեղեցին դրանց դեմ. սակայն միջնադարյան ձեռագրերը միմեր չեն պահպանել:

1903 թ. հրապարակվեց մի պապիրոս, որը երկու միմ էր պարունակում: Ինքը այդ օրինակը վերաբերվում է մ. թ. II դարին, բայց տեքստն ավելի վաղ, թերևս նույնիսկ ուշ-հելլենիստական է: Այդ տեքստերն այն հենքն է, որի հիման վրա միմիական դերասանական խումբը կարող էր իմպրովիզացիա կատարել: Այդ պիեսներից մեկում հուշն աղջիկ խաղիտիոնը գերություն մեջ է լինում հնդիկ բարբարոսների մոտ. եղբորը հաջողվում է ազատել նրան գերությունից, խմբիցնելով մինչև հարբելը հնդիկներին և նրանց արքային: Միմում մասնակցում էին ութ գործող անձինք և նույնիսկ յուրատեսակ երգեցիկ խումբ: Պրոդան միախառնված է ոտանավորների հետ: Երկրորդ պիեսը պատկերում է «ամուսնուն դավաճանող կնոջը», որը սիրում է իր ստրուկ Նզոպոսին: Նզոպոսն էլ սիրում է ստրուկուհի Ապոլոնիային և հրաժարվում է բավարարել իր տիրուհու ցանկությունները: Նա երկուսին էլ մահվան է դատապարտում մի անապատային վայրում, բայց ստրուկները, որոնց հանձնարարված էր ի կատար ածել այդ վճիռը, ազատում են իրենց ընկերներին և վերադառնալով հաղորդում են, որ դատապարտվածներն ազատվել են ինչ-որ աստվածության միջամտությամբ: Ապոլոնիայի ժամանակից վաղ վերադառնալը վերջ է տալիս տիրուհու կասկածներին, որը տատանվում էր կասկածի և անտոխապաշտական սարսափի միջև: Նա հրամայում է գտնել Նզոպոսին, իսկ Ապոլոնիային տանջալի մահապատժի ենթարկել: Շուտով բերում են Նզոպոսի մարմինը, իբր թե անձնասպան եղած, իսկ իրականում քնացրած քնաբեր բույսերով: Տիրուհին սկսում է ողբալ նրան, բայց շուտով մխիթարություն է գտնում մի այլ ստրուկի սիրո մեջ, որի հետ պայմանավորվում է թունավորել ամուսնուն: Սակայն երբ ծերունուն իբրև մեռածի բեմ են բերում, նա հանկարծ վեր է կենում և բռնում է ոճապործներին, որոնք համապատասխան պատիժ են կրում: Նզոպոսն ու Ապոլոնիան նույնպես, իհարկե, ողջ ու առողջ են լինում: Տեքստը գրված

է պրոգնայով և կառուցված է որպէս շնացողի մոնոլոգ, որը խա-
ղում է արխիմիմուհին: Անհրաժեշտ է ուշադրութեամբ դարձնել
«կեղծ մահվան» մոտիվի վրա, — դա մահվան և հարութեան պաշ-
տամունքային մոտիվի վերամաստավորումն է «բնական» կարգով և
այնքան հաճախ էր պատահում միմեքում, որ «միմական մահ»-ը
առած է դարձել:

Միմական փոքր տեսարաններին մոտենում է նաև այսպէս
կոչված «միմոգիան», լիրիկական մոնոդրաման, մենախոսական
արիան, որը կատարվում է մի մարդու միջոցով երաշտութեան
նվագակցութեամբ: Այդպիսի միմոգիաներում, համաձայն անտիկ
հաղորդումների, պատկերում էին մերթ «կանանց» շնացող և կա-
վատուհի, մերթ տղամարդուն՝ խմած և սիրածի մոտ սերենադա
երգելու եկող: Պապիրուսները մեզ որոշ նյութ են մատակարարել
և այդ բնագավառում: Այդ հուշարձաններից ամենահետաքրքրա-
կանը այսպէս կոչված «աղջկա գանգատն» է: Աղջիկը, որի բուն
սերը մերժված է, գիշերը գալիս է սիրածի տան մոտ, խնդրում է
ներս թողնել իրեն, սպառնում է, խնդրում է: Սերենադայի (անտիկ
տերմինոլոգիայով *paraklausithyron* — «ողբ դռան առաջ») ժանրին
մենք դեռ կհանդիպենք և՛ հելլենիստական, և՛ հռոմեական պոե-
զիայում:

Գ Լ ՈՒ Խ III

ԱԼԷԲՍԱՆԴՐՅԱՆ ՊՈԵԶԻԱՆ

Գրականութեան վերաբերյալ «ալեքսանդրյան» տերմինի կիրա-
ռումը պայմանական է: Դեռ անցյալ դարի կեսին այն գործ էր
ածվում շատ լայնորեն, և ամբողջ հելլենիստական ժամանակա-
շրջանը «ալեքսանդրյան» անունն էր կրում: Կաշիք եղավ այդ
տերմինից հրաժարվել, քանի որ կեղծ տպավորութեամբ էր ստեղծ-
վում, որ իբր թե Ալեքսանդրիան առաջատար կենտրոնն էր ամբողջ
հելլենիստական գրականութեան համար: Այնուամենայնիվ, նպա-
տակահարմար է համարվում «ալեքսանդրական» տերմինը, իբրև
պայմանական, պահպանել հելլենիստական պոեզիայի միայն մի
որոշակի, բնութման չափազանց նշանակալի, հոսանքի համար,
որն ամենավաղ արտահայտություն գտավ այն գրողների մոտ,
որոնք ուղղակի կամ անուղղակի կապված էին Ալեքսանդրիայի և նրա
կուլտուրայի հետ: Ալեքսանդրիական պոեզիայի ծաղկումը վերա-

քերում է մ. թ. ա. III դ. առաջին կեսին: Այդ հոսանքի խոշորագույն ներկայացուցիչները, թեպետև ցրված հելլենիստական աշխարհի զանազան անկյուններում, միասնական խմբավորում էին կազմում, իրենց երկերում փառաբանում և վկայակոչում էին միմյանց:

Ալեքսանդրիական պոեզիան բարդ է, և նրա մեջ միահյուսվում են տարբեր տեմդենցներ:

Հիմնականում այդ հունական հասարակության կուլտուրական վերնախավի պոեզիան էր, ինչպես որ այդ հասարակությունը կազմավորվել էր հելլենիստական միապետությունների պայմաններում: Հին կենտրոնը՝ Աթենքը մասնակցություն հանդես չի բերում այդ գրական հոսանքի մեջ: Պոետները հին մատենագրության սերտողներն ու իրազեկներն էին: Նրանցից շատերը իրենց քանաստեղծական գործունեությունը զուգակցում են ֆիլոլոգիական զբաղմունքների, երբեմն էլ ալեքսանդրյան Մուզեումում ծառայելու հետ: Նրանք ցուցադրում են իրենց «դիտնականությունը», այսինքն՝ հին հեղինակներին կարգացած լինելը և մոռացված ու քիչ տարածված ավանդությունների հետ ծանոթ լինելը: Նրանց երկերն ուղղված են կրթված ընթերցողների նեղ շրջանին:

Ինչպես այդ բնական էր հելլենիստական հասարակության գրականության համար, ալեքսանդրիականների համար էլ բացակայում են սոցիալական խոշոր պորբեմները: Քաղաքական թեմատիկան նրանց տեսադաշտն է ընկնում միայն արքաների և նրանց մերձավորների փառաբանման ձևով: Նրանց համար օտար են հասարակական շահերը թեկուզ և բնատնիքի ու դաստիարակության հարցերի այն սեղմված ձևով, որպիսին մենք հանդիպում ենք Մենանդրոսի երկերում: Աթենական փիլիսոփայական դպրոցների վեճերին նոր պոետները մեծ մասամբ անտարբեր էին: Ծիշտ չէր լինի, եթե ալեքսանդրիականների մեջ միայն զոռո թեմատիկ միավորում տեսնենք: Նրանց մոտ հանդես են գալիս իրենց նոր թեմաները, որոնք բնորոշ են հելլենիզմի համար, ահում է հետաքրքրությունը դեպի անհատի ինտիմ զգացմունքները, դեպի կենցաղի մանր պատկերները, ծնունդ է առնում բնության զգացողական լինկալումը: Մանրամասնության, մոմենտին, վազանցուկ տրամաբանության գրական ֆիքսացիայում ալեքսանդրիականները մեծ վարպետության են հասնում: Սակայն անհատական զգացմունքների և կենցաղի պատկերացման հնարավորությունները մնում էին ասհմանափակ: Օրինակ՝ հելլենիստական պոեզիայում մեծ տեղ

Այդ գրավում սիրային թեման: Բայց եթե ցանկանում էին այդ թեման դուրս բերել այն նեղ շրջանակներից, որոնք նրա համար ատելի էր անտիկ կենցաղը և դրա հետ միասին զավեշտական «սիբարիտիկ» պատանի» չպատկերել, կարիք էր լինում սիրային զգացումը կրողին ընտրել արդեն սովորական հասարակությունից դուրս, փոխադրել նրան առասպելի ոլորտը կամ «հովի» ֆոլկլորային դիմակ հագցնել: Մութեկտիվ զգացմունքը պատկերելու խնդիրն ինքնին դրդում էր, այսպիսով, որ ձևակերպումը կատարվի արտակենցաղային պայմաններում: Ինչպես մենք տեսանք, «նոր» կատակերգության մեջ, սովորաբար կենցաղը պատկերվում էր կամ ստորին ու ծաղրաշարժ, կամ հուզիչ ասպեկտով: Ալեքսանդրիականների մոտ այդ երկու վարիանտներն էլ կային. երկու դեպքումն էլ պերսոնաժներն ընտրվում են հասարակության ստորին վաւերից կամ փոխադրվում են առասպելի բնագավառը: Նոր դրությունը շատ բան արավ «մանր մարդկանց» հուզիչ կերպարներ ստեղծելու համար: «Գիտնական» պետք նրանց նկարում է կարեկցոբեն, բայց ոչ առանց գիտակցելու սեփական գերազանցությունը:

Այդ ամբողջ թեմատիկային ալեքսանդրիականները միակցում են իրենց «գիտնականության» յուրահատուկ մոմենտը: Այդ դրսեվորվում է զանազան կերպով՝ լեզվի պաճուճանքով, վաղեմի գրողներից մեջբերումներով և կիսամեջբերումներով, դիցաբանական ակնարկումների առատությամբ, որ բշերին էին մատչելի. բայց «գիտնականությունը» և անմիջական բանաստեղծական թեմա կարող էր դառնալ: Կազմվում են բնագիտական բնույթի «դաստիարակչական», բժշկագիտական, գյուղատնտեսական պոեմներ Արատոսի (մոտավորապես 315—240 թ. թ.) (Երկնային երևույթներ» աստղագիտական պոեմը պատկանում է հելլենիստական գրականության ամենահռչակավոր երկերի թվին, բազմիցս թարգմանել են հռոմեացիները և հասել է մեզ: Գերակշռում էր, սակայն, դիցաբանական «գիտնականությունը»: Այդ հաճախ արտահայտվում էր նույնիսկ գիտակցական ձգտմամբ դեպի առեղծվածայինը: Կատարյալ պոետիկական ոեբոս է հանդիսանում Լիկոփրոնի (III դամ II դար) «Ալեքսանդրյան»՝ տրոյական գուշակուհի Ալեքսանդրայի (Քսանդրայի) բերանը դուրս գուշակությունը, որով նախագուշակվում է ապագա ճակատագիրը ընդհուպ մինչև հելլենիստական ժամանակները և Հռոմի բարձրացումը: Այդ երկը պարունակում է մոտավորապես 1500 տող, և դրանցից գրեթե ոչ մեկը հաս-

կանալի չէր լինի, Լիկոփրոնի ժամանակակից նույնիսկ կրթված ընթերցողին, առանց հատուկ մեկնաբանության: Դիցաբանական և պատմական դեմքերի բոլոր հատուկ անունները փոխարինված են նկարագրական արտահայտություններով, բացառյալ այն դեպքերը, երբ հենց անունը ի վիճակի էր շփոթության մեջ գցել, շնորհիվ դրա զանազան կրողների առկայության: Լիկոփրոնը բացառություն է բացյալ արեքսանդրիական պոեզիայի ուրիշ շատ ներկայացուցիչներ աչքի են ընկնում քիչ ըմբռնելի «գիտնականության» առատությամբ:

«Գիտնական» պոետները ձգտում են նուրբ, ընտիր ձևերի ոտանավորի խնամքով կերտման: Չեական արվեստը, սակայն, հաճախ արտահայտվում էր աչքակապությունների հետևից ընկնելու մեջ: Դրանց թվին են պատկանում այսպես կոչված «ձևավոր բանաստեղծությունները», այսինքն, այնպիսիները, որոնց տարբեր մեծությունն տողերը իրենց գրության եղանակով որևէ առարկայի ձև է կազմում՝ սրինգի, կացնի, թևերի, ասորուշանի:

Ի տարբերություն հին հունական պոեզիայի, որի համար նշանակալի չափով նկատի էր առնված երաժշտական և պարային արվեստները, արեքսանդրիականների երկերը վերաբերվում են զուտ բանավոր արվեստի բնագավառին: Նրանց հիմները ախռանի չեն տոնակատարությունների համար, միմեական մանր պատկերները անհարմար են խաղալու համար: Բանաստեղծական վարպետությունը առաջ պահանջում էր որևէ այլ լրացուցիչ հմտություն՝ երաժշտական, պարային, կատարողական (էպիկական երգիչների համար), բեմի հետ ծանոթություն. պոետները, հազվադեպ բացառությամբ, աշխատում էին մի ժանրի ուղղությամբ: Հելլենիստական ժամանակվա «գիտնական» պոետները համարձակորեն դիմում էին զանազան ժանրերի: Ծիշտ է, որ բոլոր ժանրերը չէ որ համապատասխանում էին նոր թեմաներին և նոր ոճին: Ատտիկական պոեզիայի առաջատար ճյուղերը՝ ողբերգությունն ու կատակերգությունը՝ Արեքսանդրիայի հողը տեղափոխելու փորձերը հաջողություն չունեցան: Նոր ուղղությունն ամենից շատ արդյունքի հասավ մանր ձևերի բնագավառում:

Արեքսանդրիականներն իրենց նախորդ համարում էին Անտիմախոս Կոլոփոնացուն, որը (IV դ. հռոմեական պոետ) հեղինակն էր «Թերեական» էպիկական պոեմի և էլեգիական չափով գրված մեծ երկի, որի «Լիդա» վեղնագիրը հիշեցնում է Միմնեոմոսի «Նաննո»-ն: Լիդան (այսինքն՝ լիդիացի կին, հավանորեն, ստղիկո-

Հի) պոետի մեռած սիրուհին էր: Նրա մահվանը ձոնած էլեգիայում նա դժբախտ սիրո մասին մի ամբողջ սերիա առասպելներ շարադրեց: Անտիմախոսն արդեն «գիտնական» պոետի տիպարն էր: Նա իր երկերը համեմտւում է քիչ հայտնի կամ գրական շրջանառութիւնից դուրս եկած բառերով, փոխառնված հին գրող-անշից, նրանից մնացած չնչին ֆրագմենտները լեցուն են հոմերոսյան պոեմներից վերցրած դարձվածքներով: «Լիդան» մեծ տպավորութիւն էր թողնում վաղ-հելլենիստական պոետների վրա: Ասկլեպիադեսը «Լիդային» էպիգրամ է ձոնել՝

Լիդա եմ կոչվում, ինքս լիդիացի: Կողրի թռչներից՝

Անտիմախոսը փառաբանեց ինձ:

Ո՛վ է, որ չի երգում իմ մասին: Ո՛վ է, որ չի կարգում «Լիդան»՝

Գիրքն այն, որ նա գրեց Մուսաների հետ միասին:

Գիտա-դիցաբանական երկը՝ սիրային բովանդակությամբ ալեքսանդրիական պոեզիայի առաջին ժանրերից մեկն է դառնում: Պրա համար ընտրվում է պատմողական էլեգիայի ձևը: Անտիկ գրական ճաշակը ոտանավորի շափը ամրացնում էր որոշ բովանդակութան և շարադրման եղանակի: Էլեգիական ոտանավորը՝ անհարթ, պատմողականութան սուբեկտիվ խոտորումների համար՝ ավելի պոետանի գործիք էր, քան էպիկական հեկզամետրը:

Ալեքսանդրիական պոետիկական դպրոցի հիմնադիրն է Ֆիլիտը (Ֆիլետը) Կոս կղզուց (մոտավորապես 340—285 թ. թ.)։ Նա Կոսում ծնված Պտղեմեոս II Ֆիլադելֆի դաստիարակն էր, միաժամանակ պոետ և «գլասսա»-ների (այսինքն, հազվագյուտ՝ բառերի) գիտնական հավաքող էր: Նա հռչակ ստացավ որպես էլեգիկ պոետ, որը երգում էր իր սիրած Բիթիդին, բայց աշխատում էր դիցաբանական էպոսի և էպիգրամի բնագավառում: Նրա երկերից համարյա ոչինչ չի պահպանվել, այն սակավն էլ, ինչ որ նրա մասին մենք գիտենք, թույլ է տալիս տեսնել՝ սեր դեպի գլուղի քնութան պատկերները և որոշ մեղանխդիկ զգայնութիւն, հետաքրքրութիւն դեպի տառապանքի ուրախութիւնը, ուրիշ ուշադրութիւն էր նվիրում նաև Ֆիլիտի ժամանակակից փիլիսոփա էպիկուրը: «Ես չեմ ողբում քեզ, — ասվում է ֆրագմենտներից մեկում, — դու շատ հրաշալիքներ ես ճաշակել, բայց տառապանքի բաժինն էլ անձանոթ չէր քեզ համար»: Կամ՝ «Մութիդ խորքերից հանդարտ արտասփր ինձ վրա, փաղաքական խոսք շնչա ինձ, շմոռանաս ինձ, երբ ես մահանամ»: Կոսում Ֆիլիտի շուրջը համա-

Կողրի թռչները աթենացիներն են:

խմբվեց պոետներին մի խմբակ, որոնք նրան դպրոցի ղեկավարը էին համարում: Ֆիլիտի հետևորդները մշակում էին սիրային-դի-
ցաբանական, պատմողական էլեգիան: Պտղաբերովյան կրոնի-
զին առասպելների տեղական անթիվ վարիանտները հեշտովյամբ
վերիմաստավորման էին ենթարկվում դառնալով սիրային վիպակ:

Էլեգիային զուգընթաց, ալեքսանդրիական պոեզիայի սիրած
ժանրերից մեկն էլ էպիգրաման՝ էլեգիական շափի էարձ բանաս-
տեղծությունն է: Այդ ժանրը համեմատաբար ավելի լավ է հայտ-
նի մեզ, շնորհիվ անտոլոգիաների («Ճաղկաքաղերի»), այսինքն՝
մանր բանաստեղծությունների ժողովածուների, որոնք կազմվում
էին ուշ անտիկ շրջանում, իսկ այնուհետև նաև բյուզանդական
ժամանակներում: Անտիկական ժամանակաշրջանի ընթացքում
արդեն էպիգրաման կորցրեց իշ պարտադիր կապը ոճալ գերեզ-
մանաքարի կամ ձեռման տախտակների հետ և դարձավ գրական
ժանր, որն ազատորեն թույլատրում էր բանաստեղծական ֆիկցիա:
Էպիգրամաները կատարվում և հանպատրաստից հորինվում էին
խնջույքների ժամանակ, փոխարինելով խրատական էլեգիաները:
Արձանագրության ձևը՝ գերեզմանաքարի, շենքի կամ արձանի
վրա՝ ընտրվում է իբրև կերպար, տրամադրություն ստեղծելու սի-
տուացիան տպավորելու միջոց: Այդպիսի փոքր ոտանավորների
հեղինակների շարքում մենք գտնում ենք նաև մի շարք բանաս-
տեղծուհիներ (Անիթե, Նոսսիս և այլն): Վաղ-հեղինիստական
էպիգրամում կարելի է տարբերել երկու ուղղություն: Դրանցից
մեկին պատկանում է Լեոնիդես Տարենտացին (գրական գործու-
նեությունը մոտավորապես 300—270 թ. թ.): Շատ կողմերից մոտ-
լինելով կինիկ-փիլիսոփաներին, Լեոնիդեսը աղքատ-պոետի թա-
փառական կյանք էր վարում: Կարիքը, բնակչության ստորին խա-
վերի կյանքը նրա հիմնական թեմաներն էին: Զգտելով պահպանել
արձանագրության տրագիկոն ձևերը, նա գերեզմանաքարերի և
նվիրատուական իր բանաստեղծություններում՝ ստեղծում է աշ-
խատավոր մարդուն՝ ձկնորսների, որսորդների, արհեստավորների,
հովիվների՝ կերպարներ և նկարագրում է նրանց զրկանքներով և՛

* Ըստ հունական սովորության, աշխատավորը, ավարտելով որևէ աշխա-
տանք կամ գնալով հանգստի, նվիրաբերում էր աստծուն իր գործիքները կամ
իր աշխատանքի արտադրանքները: Նվերը հաճախ ուղևեցվում էր «Նվիրաբե-
րական» արձանագրությամբ:

կյանքը: Լեոնիդեսը, ինչպես և կինիկոսերը, հարգանքով է վերաբերվում դեպի աշխատանքը, բայց նա հեռու է ունի սոցիալական ուղիկալիզմից: Այն մարդիկ, որոնք բավականանում են քշով, կայտառորեն կրում են կարիքը, պոետի մեջ համակշիռնք են առաջացնում ինքնառահմանափակման իրենց ընդունակությամբ: «Ահավասիկ Կլիտոնի փոքրիկ ագարակը, մի քանի մարդ ցանկու համար, մի շնչին մեծությամբ խաղողի ալգի, պուրակիկ փայտ կտրելու համար՝ և այդ հողամասում Կլիտոնն անց է կացնել ութ-սուն տարի»: Ութսուն տարի էլ ապրել է ջուլհակուհի Պլատոփիսան, անդադրում պաշարելով չքավորության դեմ և երգեր երգելով իր աշխատանքի պահին: Չնայած իր թեմատիկայի պարզությանը, Լեոնիդեսը գրում է փարթամ, ճոռոմ լեզվով, և այդ մոտեցնում է նրան ալեքսանդրիականներին:

Երկրորդ ուղղությունը ներկայացնում են պոետների մի խումբ, որը մոտ էր Ֆիլիտին և նրա Կոսի դպրոցին: Նրանցից ամենահռչակավորը Ասկլիպիադես Սամոսացին էր: Նրա բանաստեղծություններում գեջակշռում են սիրային և խնջույքի թեմաները: Հետերաներն իրենց կարճատև և անհավատարիմ սիրով, չարաճճի էրոսները, որոնք տանջում են պատանի պոետի սիրտը, գեղեցիկուհու փակ դռների առաջ գիշերն անցկացնելը՝ Ասկլիպիադեսի սիրած մոտիվներն են: Բանաստեղծությունը ձգտում է ֆիքսել սիտուացիան, մոմենտը: Օրինակ՝

Երկար գիշեր, ձմեռվա կես, Պեասները եկել են ներս:

Շեմքին կանգնած դողում եմ ես, անձրևի տակ թրջվում եմ ես, վերափոխ եմ՝ սիրով այրող, աղջկանից այդ ինձ խաբող

Սեր չէ որ ինձ դու նետեցիր, Կիպրի՛ս, հրո նետով ինձ խոցեցիր,

Կամ՝

Գինին հանցանշան է կրքի: Նիկոլոսին՝ իր զգացմունքը զսպող,

Գինի տվին մեծ գավաթով հարբեցնող:

Նա արտասովոր, աչքերն իջեցրեց, մեղաց զլեակոր,

Գլխին շմուռ նրա ստացած պսակը նոր:

Արձանագրություն ձևն այլևս պարտագիր չէ: Սեղմ լիբիկական բանաստեղծությունը, անսպասելի և սրամիտ վերջավորությամբ՝ այդպիսին է հելլենիստական էպիգրամը: Ծաղրական մոմենտոր, որը մենք այժմ կապում ենք այդ ժանրի հետ, էպիգրամի բնորոշ գիծ կդառնա միայն նշանակալիորեն ավելի ուշ և առավելապես հռոմեական գրականության մեջ:

Ալեքսանդրիական պոեզիայի կենտրոնական դեմքը Կալիմա-
խոս Կիրենացին է (մոտավորապես 310—240 թ. թ.), որի գիտա-
կան գործունեության մասին արդեն հիշատակվել է: Երիտասարդ
հասակում լինելով դպրոցական ուսուցիչ Ալեքսանդրիայի արվար-
ձաններից մեկում, Կալիմախոսը հետո բարձր դիրքի հասավ Մու-
զեոմում և դարձավ Պտղեմեոսների պալատական պոետը: Չնա-
չած այդ դրոշի հսկայական ժողովրդականության հելլենիստական
ժամանակաշրջանում, նրա գրական ժառանգության կարևորագույն
մասը հետագայում կորավ, բայց պապիրուսները հայթայթեցին և
շարունակում են հայթայթել բազմաթիվ ֆրագմենտներ, և վաղուց
չէ, որ գտնվեց նրա մի ամբողջ շարք փրկերի բովանդակության
անտիկ շարադրությունը: Կալիմախոսն իր գրական ծրագիրը շատ
պարզորոշ կերպով է ձևակերպում: Այն վեր է ածվում երեք հիմ-
նական սկզբունքի՝ փոքր ձև, պայքար ճապաղության դեմ, ման-
րամասնությունների մանրակրկիտ մշակում: Պայքարելով իր
գրական հակառակորդների դեմ, նա Ապոլոնի բերանն է դնում
հետևյալ խրատը. «Երգիչը զոհաբերության կենդանի է՝ պետք է
ավելի գեղացնել, իսկ Մուսային՝ նիհարացնել: Ես հրամայում
եմ քեզ՝ չգնաս սայլի տրորած ճանապարհներով, չքշես կառք
ուրիշի սովորական հետքերով և լայն ճանապարհով, այլ բնորոշ
ավելի նոր, թեպետև նեղ ուղի»: Առանձնապես նա առարկում է
մեծ էպոսի, «կիկլիկ պոեմի», «միասնական անընդհատ երգասա-
ցության» դեմ. դրանք «նուրբ» մշակման հնարավորություն չեն
տալիս: «Աստրեատանի գետը ջրառատ է, բայց նրա ջուրը մեծ քա-
նակությամբ կեղտ և տիղմ է տանում»: «Ինձնից ահեղադրող
երգ չսպասեք. որոտալը՝ Ջևսի գործն է, բայց ոչ թե իմ»: Իր բա-
ցասական դատողությունները չտարածելով հոմերոսյան պոեմնե-
րի վրա, Կալիմախոսն առարկում է մեծ էպոսը նորոգելու փորձե-
րի դեմ: Գիտնական ալեքսանդրիացին իրեն ավելի մոտ է զգում Հե-
սիոդոսի դիդակտիկ ոճին: Նա առարկում է նաև «Լիդա»-յի տիպի
կատալոգակերպ երկերի դեմ: Նա գերադասում է առանձին էպի-
գրադ մշակել իբրև ինքնուրույն բանաստեղծություն:

Առաջ քաշելով փոքր ձևի պահանջը, Կալիմախոսը ճիշտ է գնա-
հատում ինչպես ամբողջ ալեքսանդրիական ուղղության հիմնական
տեմդեմքները, այնպես էլ իր անձնական հնարավորությունները:
Նշքացրած, բայց գաղափարազուրկ և անտարբեր ալեքսանդրիա-
կան պոեզիայի համար փոքր ձևը ամենահարմարն էր: Կալիմա-
խոսն ինքը, բացառիկ «գիտնական» լինելուց զատ, ոտանավորի

փայլուն վարպետ, սրամիտ, հնարամիտ պատմող էր. բայց նրան պակասում էր բանաստեղծական ուժը: «Թեպետ նրա տաղանդն ուժեղ չէ, բայց ուժեղ է նրա արվեստը» — գրել է նրա մասին Օվիդիոսը:

Կալիմախոսը բազմակողմանի պոետ է: Խնչպես գրեթե բոլոր ալեքսանդրիականները, նա փայլում է նրբագեղ էպիգրամի արվեստով: Չայնակցելով կինիկական դպրոցի իր ժամանակակից երգիծաբաններին, նա Հիպոնակսի նմանությունը հորինում է երգիծական խոլիհամբներ, բայց նրա բանաստեղծական հռչակը հիմնված էր «գիտական» բանաստեղծությունների վրա: Նրա կարևորագույն երկը «Պատճառներն» են (Aitia). այդ պատմողական էլեգիաների շորս գրքից կազմված մի ժողովածու է, որը պայտնակում է տարբեր տոնների ծագման, ծիսակատարությունների, անոնների, քաղաքների ու սքեւալայրերի հիմնադրման մասին ասքեր: Առանձին ոտանավորներն իրար հետ կապված էին թե ոչ, հայտնի չէ. եթե այդպիսի կապ եղել է, ապա այն միայն արտաքուստ է եղել: Ըստ էության յուրաքանչյուր էլեգիան ինքնուրույն պատմվածք էր: Կալիմախոսը հունական տարբեր մարզերի վերաբերյալ բազմաթիվ, քչերին հայտնի, ավանդություններ էր ժողովել. նրա տեսադաշտի մեջ ընկավ արդեն և Հռոմը: Սյուժեները հեղինակին գրավում էին նորությունը, բայց ամենից կարևորը նրա համար մեկնաբանության օրիգինալությունն էր:

Ժողովածուի մեջ ընդգրկված պատմողական էլեգիաներից անտիկ ժամանակներում ամենից շատ հռչակ էր վայելում Ակոնտիոսի և Կիդիպեի մասին ասքը: Գեղեցիկ Ակոնտիոսը, Արտեմիսի տոնակատարության ժամանակ տեսնելով չքնաղ Կիդիպեին, սիրահարվեց նրա վրա: Նրանք տարբեր համայնքներից էին, և որպեսզի ամուսնությունը կատարվի, Ակոնտիոսը խորամանկության է դիմում: Նա խնձորի վրա կտրում է հետևյալ խոսքը՝ «երբևրե եմ Արտեմիսով, ամուսնանալու եմ Ակոնտիոսի հետ» և խնձորը գցում է այնպես, որպեսզի Կիդիպեն վերցնի այն և կարդա գրածը: Հնեերը սովորաբար կարդում են բարձրաձայն: Կիդիպեն արտասանեց Ակոնտիոսի գրած բառերը և այնուհետև կապվեց երդմամբ: Նրանք հետո բաժանվում են, և այդ ժամանակ աղջկա ծնողները նրա համար փեսացու են գտնում: Ամուսնական արարողության նախօրյակին Կիդիպեն ծանր հիվանդանում է, և ամեն անգամ, հենց որ կրկնվում են հարսանեկան պատրաստությունները, վրա է հասնում որևէ հիվանդություն: Մտահոգված հայրը դիմում է

Դեկթիսի պատգամախոսին և իմանում է, որ աղջկա հիվանդու-
թյունը Աբաեմիսից է, ու զայրացած է երգմնադանդություն հա-
մար: Ուստի Կիդիպեին ամուսնացնում են Ակոնտիոսի հետ: Այդ
սյուժեն պահպանվել է հետագայի անտիկ հեղինակների վերա-
պատմումների մեջ, իսկ մեր դարի սկզբին գտնվել է մի մեծ
Ֆրագմենտ, որը պարունակում է էլեգիայի վերջին մասը:

Այս շատ հասարակ պատմվածքը Կալիմախոսը գեղատաղարդել
է ամենահազվագյուտ էրոտիցիայի փայլով, անսպասելի խոտո-
րումներով, խորամանկ ակնարկներով: Հեղինակը ջանում է բազ-
մազան լինել. նա ամեն րոպե փոխում է պատմելու տոնը, անցնե-
լով միամտությունից հեգմանքի և հանկարծ ապշեցնում ընթերցո-
ղին գիտական տեղեկությունների տարափով: Կալիմախոսը բազ-
մազան է դարձնում թե սյուժեները և թե դեպք մատուցելու եղա-
նակը: «Պատճառները» սկսվում են երազով, որը պոետին տանում
է Հելլիոն, Մուսաների հետիոգոսյան լեռը: Այստեղ Մուսա-
ները պատասխաններ են տալիս հետաքրքրվող Կալիմախոսի
գիտական տարակուսանքներին: Ուրիշ անգամ նյութը հաղորդվում
է խնջույքի մասին անկաշկանդ պատմվածքով. այդ ժամանակ
օտարական հարևանը տեղեկություններ է հաղորդում հեղինակին
իր հայրենիքի սովորույթների մասին: Կիդիպեի վերջում Կալիմա-
խոսը ուղղակի մատնանշում է աղբյուր ծառայած գիտքը և այն-
տեղից այլ ավանդություններ է բերում, որոնք ավելի մոտ են
«Պատճառների» հիմնական թեմատիկային, քան Ակոնտիոսի սիրո
մասին պատմվածքը: Պոետի անձնավորությունը միշտ առկա է
պատմվածքի մեջ, — այդ մեկն է այն մոմենտներից, որոնք, ան-
տիկ դրական գիտակցության տեսակետից, պատմողական էլե-
գիան տարբերում են էպիկական անդամ պատմվածքից:

Միապետության մթնոլորտը խիստ կերպով իրեն զգացնել է
տալիս Կալիմախոսի երկերում: Նա Պտողեմեոսների հավատարիմ
հպատակն է: Հատուկ բանաստեղծություն է նվիրված մահացած
Արսինոե թագուհու «աստվածացմանը»: «Հիմներում» պահպան-
ված օլիմպական աստվածները սերտորեն հյուսված են եգիպտո-
սի միապետ-«աստվածների» հետ, որոնց գինաստիական շահերը
պաշտպանում է բանաստեղծը: Հետաքրքրական է «Բերենիկայի
խոսքով» մասին էլեգիան, որն ըստ երևույթին, «Պատճառներ»
ժողովածուի եզրափակիչ բանաստեղծությունն է: Այդ էլեգիան
մեզ հայտնի է քնազրի ֆրագմենտից զատ, հոմանական պոետ
Կատուլլոսի թարգմանությամբ: Բնորոշ է այն դեբյու առիթը:

Պատղեմեոս III էվերգետը իր գահ բարձրանալուց և Բերենիկայի (Վերոնիկա, 346 թ.) հետ ամուսնանալուց հետո, շուտով պետք է արշավանքի գնար: Նոխոսասարդ թագուհին խոստացավ, պատերազմի բարեհաջող ելքից հետո, աստվածներին նվիրել իր խոպոպը: Երբ Պատղեմեոսը վերադարձավ, նա կատարեց իր խոստումը և խոպոպը դրեց Արսինոեի տաճարը: Մյուս օրը խոպոպն իբր թե չքացավ, և պալատական աստղագետ Քոնոնը շտապեց մխիթարել արքայական զուգին նրանով, որ նա «հայտնագործել է» նոր համաստեղություն, որը հենց թագուհու երկինք փոխադրված խոպոպն է (այդ համաստեղությունը մինչև օրս էլ կոչվում է «Վերոնիկայի ծամեր»): Իբրև պալատական պոետ, Կալիմախոսն անհրաժեշտ համաբեց փառաբանել այդ «դեպքը»: Էլեգիան խոպոպի մենախոսությունն է. նա պատմում է իր ճակատագրի մասին չափազանց երգած-պաթետիկ ոճով, բաղմամբով գիտական դարգարանքներով, բայց Կալիմախոսի համար սովորական՝ ոչ առանց խորամանկ հեգնանքի: Խոպոպը վշտանում է, որ ստիպված է եղել բաժանվել թագուհու գլխից. նա միայն գիշել է «երկաթի» (այսինքն մկրատի) անհաղթելի ուժին և վերջացնում է իր հին տեղը վերադառնալու ցանկությամբ, թեկուզ լուսատուների կարգը դրանով խախտվի:

«Հիմներ» են նվիրված նաև դիցաբանական թեմաներին (հեկլամետրոններով): Առասպելները Կալիմախոսի համար կրոնական նշանակություն չունեն: Այս արեքսանդրիացու համար առասպելը գիտական հավաքչություն, սրամիտ խաղի առարկա է և, իբրև միամտության ոլորտ, կարող է հեգնական ինտիմ-կենցաղային նկարագրության նյութ դառնալ: Այսպես, «Արտեմիսին» հիմնում փոքրիկ Արտեմիսը, Զեսի ծնկներին նստած, «հայտնի» նվերներ է խնդրում. աստվածուհիներն իրենց կամակոր դատրիկներին սարսափեցնում են «կիկլոպների», որոնց դերը խաղում է մրիմեջ կորած օլիմպական հաճոյակատար Հերմեսը: Այդպիսի էֆեկտների էլ նա հասնում է «Դեմետրին» հիմնում, դիցաբանական մասը վերարտադրելով աստվածուհիներին. եղբայրագող հասարակ կանանց միջոցով: Միմյանց պատմելով Դեմետրի հզորության մասին, նրանք միամտորեն ավանդության մեջ մտցնում են կենցաղային մոմենտներ, որոնք ավանդությունը դարձնում են դիցաբանական խառնանկար:

Հասարակ ու աղքատ պառավի հուզիչ կերպարը նկարագրված է «Հեկալա» էպիկական երկում, որից միայն ֆրագմենտներ են

Մնացել: Մեծ պոեմների հակառակորդ լինելով, Կալիմախոսն ստեղծում է էպիլեա, այսինքն՝ փոքր էպոս, որը համապատասխանում էր նրա գրական ծրագրի պահանջներին: Ոչ մեծ ծավալը, սյուժեի նորոթյունը, մշակման օրիգինալությունը — այդ բոլորը առկա են «Հեկալալում»: Սյուժեն քչերին հայտնի ատտիկական ավանդություն է: Այն ժամանակ, երբ վալրի ցուլը ծանր վնասներ էր պատճառում Մարաթոնի շրջակայքի բնակիչներին, աթենական առքայազն Թեսեոսը, որին հայրը պահում էր նրա դեմ նյութովոր Մեդեայի դավադրությունից, պիշերը թաքուն տանից դուրս եկավ, որ ցուլի դեմ գնա: Ծանապարհին հորդ անձրևի տակ ընկնելով, նա ապաստանեց պառավ Հեկալալի ծովափին գտնվող խրճիթում: Բարի կինը սրտաբաց ընդունեց նրան և նրա հանդեպ մայրական գորովագթություն ցուցաբերեց: Ֆրագմենտներից երևում է, որ Կալիմախոսը նկարագրում է Հեկալալի աղքատիկ կահույքը, աղքատիկ ընթրիքի պատրաստումը, վերջապես նրա սրտաբաց զրույցը Թեսեոսի հետ: Հեկալան ուխտ է անում Զևսին զոհ մատուցել, եթե Թեսեոսը, հաղթությամբ վերադառնա: Թեսեոսը հաղթելով ցուլին վերադառնում է Հեկալալի տունը, բայց նրան արդեն մահացած է գտնում և հանոն նրա տոն է հաստատում մրցումներով հանդերձ: Կալիմախոսն այդ պոեմում ևս հավատարիմ մնաց անսպասելի խոտորումների իր սկզբունքին: Շարադրման մեջ մտցված է թուղունների գիշերային դիալոգը. պառավ ագոստիլը պատմում է անցյալի մասին և նախագուշակում է ապագան: Թուղունները, վերջապես, բռն են մտնում, բայց շուտով նրանց արթնացնում է մի նոր փետրավոր եկվոր: Հակառակ սովորական պատկերացման, որ մարդիկ արթնանում են թուղունների երգի հետ, Կալիմախոսի մոտ մեծ քաղաքի կյանքի արթնացումը թուղունների համար աղդանշան է դառնում առավոտվա ծագելուն. Վեր կացեք, գողերի ձեռքերն արդեն չեն ուղղվում դեպի ավարը, արդեն փայլիլեցին վաղորդյան լապտերները, արդեն իր երգն է երգում ջրկիրը, ջրհորից ջուր քաշելով. նրանց, ում տունը փողոցին է նայում, արթնացնում է արդեն սալլի ճռճոացող սոնին և ամենուրեք հոգի են հանում վարպետ դարբիններն իրենց խալցուցիչ հարվածներով:

Մեծ էպոսի պրոբլեմը գրական պայքարի առարկա էր: Դիցաբանական և պատմական մեծ պոեմները այդ ժամանակ կազմում էին գլխավորապես հունական հին մարդերի պոեմները, որոնք համեմատաբար հեռու էին զուտ ալեքսանդրինիզմից: Սակայն

Կալիմախոսի հիմնական հակառակորդ դարձավ նրա սեփական աշակերտը, նույնպիսի «գիտնական» պոետ, ինչպիսին որ էր ինքը Կալիմախոսը: Այդ Ապոլոնիոսն էր, ծագումով ալեքսանդրացի, Մուզեումի ականավոր գործիչը, որը գրավում էր Ալեքսանդրիայի մատենադարանի վարիչի և թագաժառանգի դաստիարակի պաշտոնը: Գրական թշնամանքը բարդացավ անձնական կոնֆլիկտով, որը վերջացավ նրանով, որ Ապոլոնիոսը հեռացավ Ալեքսանդրիայից և տեղափոխվեց Ռոդոս: Երկրորդ հայրենիքը Ապոլոնիոսին տվեց Ռոդոսացի մականունը, որով նա մտավ գրականության մեջ:

Ապոլոնիոսի «Արդունավտիկան» հեղինակական գրականության պահպանված երկերից ամենածավալունն է: Հեղինակը հորինում է դիցաբանական մի մեծ էպոս, բայց արդեն նոր ճաշակով: Նշույթ է ծառայում արդենավորդների արջավանքի մասին հինավուրց ասքը:

Ավանդությունը կազմված էր հեքիաթային սխեմայով: Թեսալական Յոլք քաղաքի արքա Պելիասը, պատգամախոսի հաղորդած դուշակության վտանգից խուսափելու համար, իր հղբոր որդի Յասոնին ուղարկում է հեռավոր Կոլխիդա ոսկե զեղմը ձեռք բերելու: Յասոնը պատրաստում է Արգո նավը, արշավանքի գործի մեջ է ներգրավում հունական փառապանծ դուռացիներին և հասնում է Կոլխիդա: Այստեղ կոլխիդական էյետ արքայադուստր՝ կախարհուհի Մեդեայի օգնությամբ, նա լուծում է հեքիաթային «խնդիրներ», որոնք նրան առաջադրում է էյետը, ձեռք է բերում զեղմը և վերադառնում է Մեդեայի հետ միասին: Փախստականներին հետապնդում են, բայց նրանց վերստին օգնության է հասնում Մեդեայի խարդավանքը. նա սպանում է իր եղբայր Ասպիրտին: Բարեհաջող կերպով հայրենիք վերադառնալով, Յասոնը նույն Մեդեայի շնորհիվ Յոլքի ալքան է դառնում: Սյուժետային առանցքի վրա շարված են մեծ քանակությամբ առասպելներ՝ Կոլխիդա նավարկելու և վերադարձի ճանապարհին՝ արդենավորդների ճանապարհորդական արկածների մասին: Այդ ասքերը հունական ծովագնացների ֆոլկլորի վաղագույն շերտին են պատկանում: Դժանցից մի քանիսը ինչպես օրնիակ էյետի քույր Կիրկեի մասին ասքը, արդեն օգտագործված էին հոմերոսյան էպոսում Ոդիսևսի թափառումների համար:

Ապոլոնիոսի պոեմը հետևողական մշակումն է արդենավորդների մասին ամբողջ ավանդության, սկսած Պելիասի կողմից Յա-

սոնին տված համաձայնարարությունից մինչև Արդո նավի Յուլք վերադառնալը: Այսպիսով, ըստ իր կառուցվածքի նա մոտենում է ոչ թե հոմերոսյան էպոսին, որն իր նյութը համակենտրոնացնում է մի դեպքի շուրջը, այլ «կիկլական» պոեմներին, նրանց էպիգոդոնների սերիայով, որոնք միավորվում են լոկ խորհուրդական հետևողականությամբ: Նույնպես և իր ծավալով «Արգոնավտիկան» նշանակալի չափով զիջում է հոմերոսյան պոեմներին, չկազմելով «Ռդիսականի» նույնիսկ կեսը: Թեպետ Ապոլոնեոսը իբրև օրինակ վերցնում էր Հոմերոսին, բայց նա ըստ էության հետևում է «կիկլիկ» պատմողական եղանակին, նորոգելով այդ ավեքսանդրիականի ձևով: Հին էպոսի պոթիստիվ մոմենտները, ինչպիսիք են՝ տիպական կտրոնները, մշտական էպիտետները, կրկնակները՝ վճռականորեն վերացված են, բայց պահպանված է էպիկական օրեկտիվ ռեք, առանց ոչևէ չափով հեղինակային խոստորամասերի: Հելլենիստական պոետը միակերպ հեռու է և իրականության լայն բնագավառից, որը հատուկ է հոմերոսյան էպոսին, և լայն աշխարհայացքային հարցերից, որոնց լույսի տակ V դ. ատտիկական դրամատուրգները մշակում էին դիցաբանական ավանդությունը: Նա իր նյութին վերաբերվում է, մի կողմից, իբրև գիտնական, որը հաղորդում է հինավուրց ասքերը և լրացնում է դրանք աշխարհագրական և ազգագրական տեղեկանքներով, ծեսերի և անոնների բացատրություններով: Մյուս կողմից, նա պատմվածքը հարստացնում է հոգեկան վիճակի պատկերներով, կենցաղային նկարագրողականներով, գեղատեսիլ կերպարներով և համեմատություններով: Զգացմունքների պատկերումը, — ահավասիկ այն նորը, որ Ապոլոնիոսը մոծում է հունական էպոսի մեջ, սակայն պոեմի առանձին մասերն այդ առնչությամբ մշակված են հույժանհամաչափորեն:

Առաջին երկու գլուխը պատմումը հասցնում են մինչև արդոնավորդների Կոլխիդա ժամանելը: Ներածության մեջ Ապոլոնիոսն իր առաջ դնում է թբաղիցիոն խնդր՝ «փառքը հոշակել հնածնոնդարանց», բայց հենց այդ գրքերում առանձնապես նկատելի է, որ պոեմի մեջ բացակայում է միասնությունը, կենտրոնական հերոսը և էպիգոդոնների միջև տարբեր կապը, նկատվում է անբավարար դրամատիկականություն, առշավածքի առանձին մասնակիցների բնութագրության դժգոհություն: Պատկերը խիստ փոխվում է երբորդ գրքում, որը նվիրված է Մեդեայի դեպի Յասոնը տաժաժ սիրուն: Սերը դառնում է էպիկական գործողության շարժիչ ուժը:

այս նորմուծութեան մեջ է Ապոլոնիոսի պոեմի նշանակութեանը եվրոպական գրականութեան համար, մի նորմուծութեան, որն այնուհետեւ Հռոմում ընկալեց Վերգիլիոսը: Երրորդ գիրքը, լինելով քիչ տրագիցիոն և ամենից քիչ «գիտական», ամբողջ երկի ամենահետաքրքրական մասն է հանդիսանում:

Այդ գիրքը բացվում է մի մեծ տեսարանով Օլիմպոսի վրա, մի բան, որին Ապոլոնիոսը հազվագեպ է դիմում: Հերան և Աթենասը, որոնք հովանավորում էին Յասոնին, ուղեւորվում են Ափրոդիտեի մոտ և խնդրում են ներգործել իր որդի էրոսի վրա, որպեսզի նա ստիպի Մեդեային սիրելու Յասոնին: Ապոլոնիոսի աստվածները նման են Կալիմախոսի աստվածներին, և նրանց այցելութեանը դառնում է կենցաղային փոքր տեսարան: Ծանրակշիռ աստվածուհիները, մանավանդ կույս Աթենասը, իրենց ողորդ շահով շփոթված են զգում, որ դիմում են այնպիսի մի թեթևամիտ տիկնոջ օժանդակութեան, ինչպիսին Աֆրոդիտեն է, իսկ նա մորմոքված հաղորդում է նրանց, որ իր կապը կտրած էրոսը դեպի ինքը չնչին շահով անգամ հաբգանք չի տաժում: Այնուամենայնիւ, էրոսը, որն այդ ժամանակ զբաղված էր ոչ բոլորովին ազնիվ ճանապարհով իր հասակակից Գանիմեդեսից վեզ կռելով, հաճուքով ընդունում է հանձնարարութեանը, որի համար նրան գնդակ են խոստանում և իր նետով խոցում է Մեդեային:

Հունական պոեզիայում սերը բռնկվում է հանկարծակի, նետած մի հայացքից: Ապոլոնիոսի համար, սակայն, էրոսի նետը միայն գրվագային նշանակութեան ունի: Պոետն այնուհետեւ մանրամասնորեն նկարագրում է, թե ինչպես է աղթնանում Մեդեայի սերը և թե ինչպես է նա աստիճանաբար ըմբռնում այդ զգացմունքը: Այն ազդեցությունը, որ ունենում է Մեդեայի վրա գեղեցիկ օտարականը, նրա հակասական զգացմունքները, ցանկությունն՝ ինքն իրեն ապացուցելու, որ Յասոնի վերաբերմամբ ինքն անտարբեր է, այնուհետեւ երազը, որը Մեդեայի առաջ բացահայտում է այն թաքուն ցանկությունները, որոնց մասին արթուն պահին նա սիրտ չի անում ինքն իւր առաջ խոստովանվել, գիտակցված սիրտ և ամոթխածութեան պայծառը, ինքնաարգարացման որոնումը, անձնասպանութեան մասին միտքը և կենարար սիրային զգացմունքի վերջնական հաղթանակը, — այս բոլորը հունական գրականութեան մեջ սիրտ հոգեբանական վերլուծման մեղ հայտնի առաջին փորձն է: Այն ժամանակ, երբ արեքսանդրիականները սովորաբար սահմանափակվում են ինչ-որ սիրային սիտուացիայի նկարագրում:

թյամբ, Ապոլոնիոսը կերտում է զգացմունքի ծագման ղինամիկան։
Ոչ պակաս վարպետությամբ տրված է տեսակցության պատկերը,
որի ժամանակ Մեդեան Յասոնին հանձնում է կախարդական գեղը։
Աղջկա սիրահարվածության հաղիվ զսպումը՝ Յասոնի մեջ
առաջացնում է համանման զգացմունք, նա առաջարկում է
ամուսնություն, բայց աղջիկը դեռ չի վստահանում տալ իր համա-
ձայնությունը։ Երբորդ գրքի վեցը մեզ վերադարձնում է հեքիաթի
բնագավառը։ Մեդեայի բուժաբույսի օգնությամբ Յասոնը մի օրով
դառնում է անխոցելի, զսպում է հուր շնչող դուլերին և դաշտի
սփռում է վիշապի ատամներով։ Այդ ատամներից աճող զինված
հսկաներին նա քար է նետում, որի պատճառով նրանք մարտնչում
են իրար հետ, կենդանի մնացածներին էլ ինքն է սրբախողոր
անում։ Այդ սոսկալի պատկերները Ապոլոնիոսը նկարագրում է
մեծ ոգեշնչությամբ։

Երբորդ գրքի Մեդեան ամաչկոտ սիրահարված աղջիկ է։ Զոր-
բորդ գիրքը նրան վեժադարձնում է տրադիցիոն գծերը։ Նրա հա-
մագործակցությունը բացված է. նա փրկություն է որոնում Յասոնի
մոտ, որը հանդիսավորությամբ հաստատում է իր խոստումը՝ տուն
վերադառնալուց հետո նրա հետ ամուսնանալու վերաբերյալ։ Սիրո
մասին արդեն խոսք չկա։ Այսուհետև Մեդեան կախարդուհի է, որը
կանգ չի առնում եղբայրասպանության առաջ, իսկ Յասոնը դժգույն
և ոչնչություն ներկայացնող այն կերպարն է, որը պատկերված է
էվրիպիդեսի ողբերգության մեջ։ Ապոլոնիոսի շորբորդ գիրքը, որը
նկարագրում է արգոնավորդների վերադարձը, բազում էֆեկտավոր
տեսարաններ է պաշտոնակում, բայց տառապում է նույն էպիգորի-
կությամբ, ինչ որ առաջին երկու գրքերը։ Հեղինակի աշխարհա-
գրական գրքային իրադեկությունը ստիպում է, որ Արգոնավոր լողա-
Գանուր, Պո և Հոնոսս գետերով, որոնց հոսանքի մասին Ապոլո-
նիոսը միանգամայն ֆանտաստիկ պատկերացում ունի։ Արգոնա-
վորդները մի շարք արկածների են ենթարկվում, որոնք «Ողիսակա-
նի» պատճենն են։ Այստեղ է և Եիրկան, և Սիրենները, և Սկիլան
խարիբդայի հետ, և Հելիոսի կղզին, նույնիսկ Փեակիան՝ Ալքիոնես
խաղավորի հետ։ Ուշագրավ է, որ շատ դեպքերում ասքերը «Ողի-
սականում» ավելի բանականեցրած ձև ունեն, քան Ապոլոնիոսի
մոտ. ալեքսանդրիական գիտնականը, որի համաբայցը ամբողջ
նյութը լուր հեքիաթ է, գերադասում է այն վարիանտները, որոնք
ավելի մոտ են ֆոլկլորին, և կարիք չունի դրանք բանական դարձ-
նելու։ Արգոն հասցնելով մինչև Յուբը շրջապատող ջրերը, հեղի-

նակն իր սլուծեն ավարտված է համարում. նրա թեման՝ արդոնավորդներին ճանապարհորդությունն է, և գործող անձանց հետագա ճակատագրերը, առանց բացառելու Մեղեխյան և Յասոնյան, նրանք են հետաքրքրում:

Մերժվելով Կալիմախոսի դպրոցի կողմից, Ապոլոնիոսի պոեմը նշանակալի դեր է խաղացել անտիկ գրականության պատմության մեջ: Էպոսի համար նա նոր ուղի նշեց՝ կրթելի հոգեբանության մշակումը, որը ողբերգության մեջ սկսել էր էվրիպիդեսը: Եվ ավելի ուշ շրջանի հունական գրականության մեջ, ուր հաղթանակեց արխաիկացող կլասիկ ուղղությունը, և Հոմոմը՝ «Արգոնավտիկան» մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց:

Փոքր ձևի կողմնակիցները դեմ էին դեպի հոմերոսյան էպոսը կողմնորոշվելուն. դրանց թվին էր պատկանում ալեքսանդրիական ուղղությամբ ամենակարկառուն տաղանդ Թեոկրիտոսը: Թեոկրիտոսը (ծնվել է մոտավորապես 300 թ.) Սիրակուզացի էր (Սիցիլիա), բայց նրա գործունեությունն ընթացել է հելլենիստական աշխարհի տարրեր ծայրերում: Հայրենիքում նա փորձեց իր վրա հրավիրել սիրակուզական տիրակալ Հիերոնի ուշադրությունը, բայց նրան մենք գտնում ենք և՛ Ալեքսանդրիայում, ուր նա ջանում էր Պտղոմեոս Ֆիլադելֆի ողորմածությանն արժանանալ, և՛ Կոս կղզում այն պոետների շրջանում, որոնք խմբավորվել էին Ֆիլիտի շուրջը: Բոլոր այն նորը, որ իր հետ բերեց հելլենիստական գրականությունը՝ բնության դուրազագաց ընկալումը, սիդային թախծի պոեզիան, ձգտումը դեպի մտերմությունը, փոքրն ու առօրյան, ուշադրությունը դեպի կենցաղի մանրամասնություններն ու աննշան մարդիկ, — այս բոլորը ի դեմս Թեոկրիտոսի գտավ իր պոետիկ արտահայտչին, որը կարողանում էր զուգակցել պատկերման ցայտունությունը երաժշտական լիրիզմի հետ: Սակայն, ինչպես այդ բնորոշ է ալեքսանդրիական ուղղության համար, սուբեկտիվ զգացմունքների աշխարհը ստանում է իդեալականացրած կրողներ: Պոետն իրեն չի նույնացնում նրանց հետ և, ընդգծելով իր կերպարների պարզությունն ու միամտությունը, տարածություն է հաստատում նրանց և իր միջև: Ինչպես մյուս ալեքսանդրիականները, և գրել զանազան գրական բարբառներով՝ դրբիական, հոնիական, էսլիական. բայց նա չի վաղում իր «գիտնականությունը» ցուցադրելու հետևից, ասենք դրան չի էլ տիրապետում այնպիսի շափելով, ինչպես Կալիմախոսի կամ Ապոլոնիոսի տիպի ֆիլոյոգ-պոետներն

էին: Կալիմախոսի հետ միասին Թեոկրիտոսը ժխտում է այն պոետներին, որոնք,

Քրիսական երգչի հետ՝ պայքարող են թվում կարծես,

Աքրոբային կանչով իրենց. իզուր տրնում, հիգ են թափում...

Նոր զգացմունքների համար նա նոր, փոքր ձևեր է որոնում:

Թեոկրիտոսը իդիլիայի ստեղծողն է: Այդ տերմինը (eidyllion, նվազականն է aidos-ից — «տեսարան»), իսկ որպես երաժշտական տերմին՝ «երգի հանգ»), ըստ ոմանց մեկնաբանության, նշանակում է «պատկերիկ», իսկ ըստ ուրիշների, ավելի արժանահավատ, կարծիքի՝ «երգիկ»: Հին ժամանակ այդպես էին կոչվում ոչ մեծ չափի բանաստեղծությունները, որը չէր հարմարվում սովորական ժանրերից որևէ մեկին: Թեոկրիտոսի ջոկ-ջոկ շրջող բանաստեղծությունները ի մի հավաքեցին հեղինակի մահվանից երկու դար հետո միայն, մ. թ. ա. I դարում, և այդ տարատեսակ բանաստեղծությունների ժողովածուն «իդիլիաներ» վերտառությունն ստացավ: Պարզ, խաղաղ կյանքի պատկերման այն սպեցիֆիկ նշանակությունը, որը մեզ մոտ կապվում է այդ տերմինի հետ, ծագել է շատ ավելի ուշ, արդեն նոր-եվրոպական գրականության մեջ, բայց ծագել է հատկապես կապված այն բանի հետ, որ Թեոկրիտոսի բանաստեղծությունների գերակշռող բնույթն այդպիսին է:

Թեոկրիտոսի պատմա-գրական նշանակությունը ամենից առաջ հիմնված է նրա «հովվական», բուկոլիկ (bukolos — «եզնարած») բանաստեղծությունների վրա: Հովվերգական ժանրը հենարան ունեւր հունական ֆոլկլորում: Անտիկ աղբյուրները հաղորդում են հովվիվների երգերի և սրինգ նվագելու մասին, հոտի արածելու և տուն քշելու ժամանակ, նույնպես և «գազանների տիրակալուհի» Արտեմիսի տոնակատարություններին՝ նրանց ծիսակատարական մրցումների մասին: Միցիլիան և Պելոպոնեսի մարզերը, մասնավորապես Արկադիան, — սրանք էին հովվերգական երգի կարևորագույն կենտրոնները: Հովվական երգերի մեջ մրցումը («բուկոլիադա»), ինչպես այդ ներկայացված է Թեոկրիտոսի բանաստեղծություններում, տիպիկ կառուցվածք ունի, որը մոտիկից հիշեցնում է հին աստիկական կատակերգության «մրցումներին» տեսարանները: Երկու հովիվ հանդիպում և լեզվակոխվ են սկսում, որը վերջանում է իրար երգի մրցման հրավիրելով. ընտրում են դատավոր, սա էլ որոշում է մրցման կարգը և վերջում տալիս է իր վճիռը: Մրցման էությունը հեռեւջալն է. ախոյանները կամ կատա-

* Քրիսական երգիչը — Հոմերոսն է:

րում են մեկ-մեկ կապակցված մեծ երդ, կամ միմյանց են ուղղում
 կարճ-հակիրճ երգեր, որոնք իրար մոտիկ պետք է լինեն ըստ թե-
 մայի և նույնական իրենց մեծությամբ: Այդպիսի եղանակով մերց-
 ման ժամանակ սկսողը միշտ իր ձեռքում պահում է նա-
 խաձեռնությունը, նրա վրա է ընկած հնաշելու ամբողջ ծան-
 րությունը: Պատասխանողը պետք է կարողանա հարմարվել
 հակառակորդի թեմային և որևէ բանով «գերազանցի» նրան:
 Այդ կառուցվածքը, պետք է ենթադրել, որ իշարմատներով հասնում
 է մինչև ֆուլկլորային մրցումները: Հովվական (և նրան մոտիկ որ-
 սորդական) ֆուլկլորն ուներ իր առասպելները, իր հերոսներն ու հե-
 րոսուհիները: Այդ դեմքերի մասին պատմում էին, որ դրանք մա-
 հանում էին պատանի հասակում, շատ հաճախ առանց սիրո «մու-
 րադին» հասնելու, դառնում էին աղբյուրներ կամ բույսեր, դրանով
 խսկ դրսևորելով իրենց չժախսված պատանի ուժի կենսունակությու-
 նը: Սիրո ձախողվելը աչնուհետև տարբեր ընթացք է ընդունում.
 հերոսը (կամ հերոսուհին) դառնում է մերթ մարդկանցից կտրված
 մենավոր որսորդ, կամ սիրուց խռամիտող հովիվ և ջանում է
 հաղթահարել սերը. նա մերթ սիրելի է դառնում աստվածու-
 թյան, որն արգելում է երկրային սիրային կապեր ունենալ, մերթ,
 ընդհակառակը, դառնում է անհույս սիրահար, որը կործանվում է
 իր սերը բաժանող շունենալու հետևանքով: Առանձնապես ժո-
 դովրդականություն էին վայելում բազմաթիվ վարիանտներով տա-
 րածված՝ պատանի և չքնաղ հովիվ Դսովնիսի մասին ասքերը. նա
 համարվում էր հովվական երգի դիցաբանական հիմնադիրը:

Կոպիտ ու տգետ իրական հովիվները բոլորովին էլ հարգանք
 չէին վայելում հունական հասարակության մեջ, բայց սիրային
 տառապանքներ կրող երգիչ-հովիվի ֆուլկլորային կերպարը ալեք-
 սանդրիական պոետներն ընկալեցին իբրև մի դիմակ, որը պի-
 տանի էր պատճառաբանելու զգացմունքային պոեզիան՝ գյուղա-
 կան պեյզաժի ֆոնի վրա: Հովվերգական տեղեկնց մենք գտնում
 ենք արդեն Կոսի պոետների խմբակում. ըստ հին հունական սովո-
 րույթի Կոս կղզու պոետների կոլեկտիվը ձևակերպվել էր իբրև
 պաշտամունքային միավորություն, — դրանք Դիոնիսիոսի և Մու-
 սանեդի սպասավորներ «հովիվներ» էին, և յուրաքանչյուրն ուներ իր
 մականունը, իր «հովվական» ծածկանունը: Թեոկրիտոսի համար,
 սակայն, ընդորոշ էր, որ նրա հովիվները բացառապես զգացմուն-
 քային հանգիստ վայելողներ չէին. սենտիմենտալ ոճի հետ, հա-
 ճախ միևնույն բանաստեղծության սահմաններում, զուգորդվում

էին հեզնական, երբեմն նույնիսկ պարողիական ոճը, կենցաղային գծերի և սնտախապաշտությունների ուրվագծումը:

Թիոկրիտոսի հովվերգական բանաստեղծություններն իրենցից ներկայացնում են դիալոգիկ կամ մենախոսական մանր տեսարաններ (ըստ անտիկ տեքմինալոգիայի՝ «միմեռ»), որոնք պարունակում են հովիվների զրույցներ, նրանց լեզվակոխներ, մրցումներ, զգացումնային ղեղումներ, հովվական ֆոլկլորի հերոսներին մասին երգեր: Մովորաբար գործողությունը կատարվում է Սիցիլիայում կամ Հարավային Իտալիայում: Տեսարանները բազմազան են: Ահավասիկ հանդիպում են երկու հովիվ՝ աղնիվ և սրտաբաշ Կորիդոնը, որն արածացնում է բացակայող ընկերոջ հոտը, և զաղազած, ծաղրող Բաթը, որն ամեն կերպ առիթ է փնտրում, որ պեսզի ձեռ առնի Կորիդոնին: Այնուհետև պարզվում է, որ Բաթը սրտի վերք ունի, և Կորիդոնն աշխատում է սփռփել նշան: Սա կայն, զրույցի ընդունած լուրջ բնույթն ընդհատվում է, ծառերը կրծող կովերին ետ տալու և կոատուկը տորբած ժամանակ Բաթի ոտքը մտած վիշի պատճառով: Տեսարանը վերջանում է հոտի տեր սիրահարկոտ ծերուկի հասցեին կատակնեղով (4-րդ իդիլիա): Մյուս (5րդ) իդիլիայում նկարագրված է լիակատար մրցումն ըստ «բուկոլաիզմի» բուրբ կանոնների: Պարողիկ չափազանցվածությամբ է հնչում սիրահարված հովվի սերենադը, որն արտասանվում է ոչ թե փակ դռան առաջ, այլ քարանձավի մուտքի մոտ, ուր ասլորում է սիրածը (3-րդ իդիլիա). սիրո զգացումային ղեղումը դրվում է ընդգծված միամիտ պերսոնաժի բերանը. նա իր պրիմիտիվությամբ ընթերցողի մեջ ժպիտ է առաջացնում: Այդ հեզնական կոնտրաստն ավելի խիստ զգացվում է 11-րդ իդիլիայում («Կիկլոնտրաստն ավելի խիստ զգացվում է 11-րդ իդիլիայում» (Կիկլոպ Պոլիթեմոսը (նույնպես հովիվ, ինչպես հայտնի է Հոմերոսից) անհույս կերպով սիրահարված է հավերժաբար Գալաթիայի վրա, և իր սիրային տառապանքները թեթևացնում է նրանով, որ ծովի ափին նստած նրա համար սերենադներ է երգում: Անճոռնի կիկլոպը սիրահարի դերում, իհարկե, ծիծաղելի դեմք է, բայց Թեոկրիտոսը նրա սիրո համար հունական գրականության մեջ միանգամայն նոր՝ թախծի և գործադժության երանգներ է գտնում: Այսպիսով, սենտիմենտալ սեռը սպեցիֆիկ կրոններ ունի: 10-րդ իդիլիայում («Հնձվորներ») սիրահարվածն արդեն երկրագործն է, բայց հեզնող զրուցակիցը նրա զգացմունքային ղեղումներին հակադրում է հնձվորների աշխատանքային երգերը՝ «արևի տակ ահա ինչպես պետք է երգեն աշխատավոր մարդիկ»: Առաջին

խղիւղիան («Թիրախդ») մեզ փոխադրում է հովվական առասպելի ավելի բարձունքային, արդեն ոչ հեգնական ոլորտը: «Դափնիսի տառապանքները» պատկերում, ուր նա մերժում է սերը և կործանվում է սիրո դեմ պայքարում, բայց անձնատուր չի լինում նրան, Թեոկրիտոսի լիրիզմը ողբերգական ուժի է հասնում: Կլոնի պըտղաբերության հին առասպելը աճում և դառնում է մի կոնֆլիկտ՝ մարդու հոգու մեծության և թշնամական աստվածության հզորության միջև, կոնֆլիկտ՝ հազեցած հանդիսավոր թախծով, հուսահատությամբ և դառը սարկազմով: Սակայն Դափնիսի տառապանքների մասին թախծալի պատմվածքը Թեոկրիտոսի մոտ ինքնուրույն ամբողջություն չի կազմում, այն. մուծված է հովվական գրույցի շրջանակի մեջ, իբրև հովվերգական երգի արվեստի մի նմուշ, և բանաստեղծության հզորակիչ ակկորդը դառնում է հովվական զբաղմունքների ֆոնի վրա հորինված երգի քաղցրությունը: Այդ նույն իղիլիայի մեջ մուծված է սկահակի վրայի բարձրաբանդակի նկարագրությունը, որը մի սիրային տեսարան է գլուղական պայմաններում: Պլաստիկ արվեստի ստեղծագործությունների այդպիսի նկարագրություններ բնորոշ են հելլենիստական պոեզիայի համար և շատ հաճախ են հանդիպում էպիգրամներում:

Մենավոր սիրո տառապանքներն այն բնագավառն է, որի պատկերման վարպետ է Թեոկրիտոսը: Պակաս նշանակալից չէ նրա վարպետությունը բնութային պատկերներում: Պոլիսային շրջանի գրականության մեջ բնությամբ հետաքրքրվելը համեմատաբար հազվագեղ է դրսևորվում և այն էլ ֆոն է ծառայում մարդկային ապրումների համար (Սաֆո, ողբերգությունը): Հելլենիստական ժամանակ զարգանում է բնության ավելի դինամիկ բնկալումը. սկսում են բնությունը դիտել իբրև զգացմունքներ և տրամադրություններ դարձեցնող երևույթ: Սակայն հելլենիստական գրականության մեջ ևս բնության նկարագրությունը ինքնանպատակ չի դառնում, պեղծաբան պոետին հետաքրքրում է լոկ մարդու կապակցությամբ: Ընդ սմին որոնում են միայն այնպիսի բնություն, որն անդորրության զգացմունք բերի: Ստվերախիտ ծառը կամ ծառերի խումբը քաղցր ու աղբյուրի մոտ, ուր կարելի է պաստպարվել կեսօրվա արևի կիզիչ ճառագայթներից, մարգագետիններ, ծաղիկներ, թռչուններ, ձգուռներ, հովվական հոտեր, գլուղական աստվածների սրբավայրեր, — այսպիսիք են «իղիլիական» պեղծաբանի տիպական նորրերը, որոնք հավասարապես հաճախ են պատա-

հում հեղինակի և՛ պոետիկայում, և՛ կերպարվեստում: Ծովը հաճելի է երբ խաղաղ է այն. փոթորկալի ծովում, լեռնեղում, անտառի թավուտում՝ անտիկ մարդը գեղեցկություն չի գտնում: Այդ առնչությամբ շատ բնորոշ է Թեոկրիտոսի «Դիոսկուրոն» դիցաբանական իդիլիայից հետևյալ պատկերը: Զևսի և Լիդայի որդիներ Կաստորը և Պոլիդեմիլը հեռանում են ընկերներից՝

Ընկերներից հեռու, թափառում են նրանք, երկուսով մենակ,

Հայելով վայրի թավուտն անտառապատ լեռան,

Զիլ ու բշբշան ազբյուրին հառան՝ հարթ մայրի տակին,

Զուլալ թափանցիկ ջրերով լեցուն, որոնց հատակում բարերն են փայլում

Արծաթից գունեղ՝ լեռնային բլուրեղ, շողք էին տալիս

Ջրերի խորքից: Իսկ այնտեղ մոտիկ նոճիներ վսեմ

Արծաթակերպ բարդիք, թավաթաշ շինարիք երկինքն են լիզում

Ծաղիկների բուրմունք՝ մեղունների արքում—սփռված դաշտում:

Դարունն է եկել, ծաղիկներ սփռել հովտում բազմերանգ.

Այստեղ էլ նստած, աշխատողն հոգնած՝ հանգիստ է առնում:

Թեոկրիտոսի հովվերգական բանաստեղծություններում ամենից հաճախ նկարագրվում է կեսօրի պայծառ լուսավորությունը: Կիզիչ ամառվա գեղեցիկ պատկեր ենք գտնում «Թալիսիա» (կալոցիտոներից մեկը) իդիլիայի վերջում: Նա որոշ չափով առանձնակի տեղ է զբաղում Թեոկրիտոսի հովվերգություններում, շնորհիվ այն բանի, որ այստեղ հովիվների դիմակի տակ հանդես են գալիս Կոսի խմբակի պոետները, նույն թվում և ինքը հեղինակը, որը հանդես է գալիս Սիմիսիդ կեղծ անունով: Գործողությունը կատարվում է Կոսում: Սիմիսիդը Ֆիլիտի և Ասկլեպիարեսի երկրպագուներից է, տոնազնացության ճանապարհին նա հանդիպում է «այծարած» Լիկիդին (նույնպես կեղծ անուն է) և նրա հետ հովվերգական մրցման մեջ է մտնում: Լիկիդը կողմնակից է ավելի «դիտնական» և հանդիսատ պատմողական ոճին, Սիմիսիդը «դիտնականության» հետ զուգորդում է սիրային պաթետիկան և Թեոկրիտոսին բնորոշ հեգնանքի և կենցաղային պրիմիտիվության մոմենտները: Միտք է հղանում, որ Թեոկրիտոսի և մոտիկից մեղ անձանի Սիմիսիդի պոետների հովվերգության տարբերությունը հատկապես այդ էր: Մյուսից հետո Սիմիսիդը շարունակում է իր ճանապարհը դեպի ուխտատեղին.

Անկողինը փափուկ մեղ էր սպասում՝

Ներքնակը մեր եղեգն էր փռված, վրան էլ տերևներ սփռած,

Որ նոր են քաղել խաղողի որթից, ուրախ ու հանդիսատ մենք այնտեղ նստած

Մեր զլխի վերև արած հովանի՝ սիգապանծ բարդին, ծփին գեղանի՝

հաղադուծյան մեջ սոսափում էին: Իսկ այնտեղ կողքին աղբյուրը սրբազան Զրով բշբշան փախչում է ալբից. ուր հավերժահարսերը պահ էին մտած: Ճյուղերում ստվերախիտ, կիզիչ արևի ճառագայթից այրված, ձպուտն է երգում զվարդ ու հնչեղ, իսկ գորտն իր ձայնով լճակի մոտից Աղզարարում է փշաթփի մասին խիտ ու ծակծկող: Արտուն է երգում արտերի միջին, աղավնին ողբում տխուր, լալագին, Դեղին մեղուն էր թռչում մենավոր աղբյուրի շուրջը սառն ու զովալ, Բոլորն էլ հիմա ամառ են շնչում, շնչում են բերքի պտուղը արգար. Քաղցրահամ տանձր ոտքի տակ ընկնում, կարմիր խնձորը ձեռքիդ է դիպչում, Սուրբնին էլ պտղով բեռնված, քեզ է մոտեցել Ճյուղերն իջեցրած. Այդ ծանրութունը դժվար է տանել, ուստի գլուխը գետին է խոնարհել Մեր ձեռքին ահա չորս տարվա պահած գինին է բացված:

Հովվերդական բանաստեղծությունները գրված են հեկզամետրերով, բայց հեկզամետրի համար սովորական ոչ հոմերոսյան լեզվով, այլ Սիցիլիայի դորիական բարբառով: Թեոկրիտոսը ստեղծում է նուրբ ու ներդաշնակ ոտաճալներ, լայնորեն օգտագործելով ժողովրդական ելզի հնարանքները՝ ղուգահեռականություն: ու կրկնադարձը: Անտիկ ոճաբանությունը հովվերդությունը «քաղցրահնչուն» ոճի կատեգորիայի մեջ էր դասում:

Թեոկրիտոսի բանաստեղծությունների մյուս խումբը քաղաքի կյանքի տեսարաններն են, որոնց գործող անձինք բարձր շրջանից հեռու գտնվող բնակչության խավերից են: Թեոկրիտոսն այստեղ հետևում է Սուրբոնին, նորոգելով նրա միմերի սյուժեները: Այդպիսին են, օրինակ, «Կանայք Ադոնիսի տոնին» (այլ կերպ «Սիրակուզուհիներ»): Ալեքսանդրիայում, Պտղեմեոսների արքունիքում, կատարվում է Ափրոդիտեի պատանի ուղեկցի, բուսականության մահացող և հարություն առնող աստծու՝ Ադոնիսի տոնը: Ափրոդիտեն և Ադոնիսը բազմած են շքեղորեն պաճուճած օթոցի վրա տաղավարների տակ, որոնք զարդալված են աներևակայելի փարթամությամբ, և հետաքրքրված քաղաքի ամբոխը թափվում է դիտելու հազվադեպ տեսարանը, որի առթիվ ժողովրդին թողնում էին արքունիք: Այնտեղ են ուղևորվում Ալեքսանդրիայում ապրող եղկու սիրակուղացի կին ևս: Թեթև ստվերագծերով, առանց որևէ կոպտություն կամ ծաղրանկարի նկարագրված են երկու փոքրիկ քաղքենուհիներ. սպասավորների վրա բարկանալը, ամուսիններից գանգատը, երեսայի մոտ թույլ տված անզգուշ արտահայտությունները, հագուստի մասին անխուսափելի զրույցը, փոշոցի սղմոցից վախը, մի անծանոթի սիրալիր օգնությունը, մի ուրիշի հետ լեզվակռիվը, — այս բոլորը մատուցված է կենդանի և

անբռնազբոսիկ կեցւոյով, դորիական բարբառի գրուլցի ձևով, գունավորված սիրակողական սպեցիֆիկ շեշտով: Եւ դրա հետ միասին, ընկերուհիների բնականորեն ծավալվող գրուլցի, նրանց հոգնածութեան, վախի ու հիացմունքի հետ միշտ միաձուլվում է, ուղղակի կամ անուղղակի կերպով, Պատգեմեոս թագավորի և նրա տոնակատարութեան փարթամութեան դովարանութիւնը: Այն իր գազաթնակեցիւն է հասնում Աղոնիսին նմիրված հիմնում, որն արբունիքով կատարում էր երգչուհին: Նրբակեշտ-հանդիսազօր հիմնից հետո կենցաղային վերջավորութիւնն է, ընկերուհիներից մեկը հիշում է, որ նրա փնփնթացող ամուսինը դեռ չի նախաճաշել. տուն վերադառնալու ժամանակն է:

«Սիրակողուհիներն» մեջ աննշան քաղաքացուհիները կեբոված են քնքուշ հումորով: «Կախարդուհիներ»-ում նույն սոցիալական մակարդակի հերոսուհին դառնում է բուռն սիրու բարձր լիրիկականութեան կրողը: Միմն աշատեղ լիրիկական մոնոդրամայի ձև ունի (հմմ. աշապես կոչված «Աղջկա դանգատը»): Միմեֆան աղքատ աղջիկ է, ապրում է միայնակ իր միակ ստրկուհու հետ: Նրան համակում է ավելի բարձր հասարակական շրջանի պատկանող երիտասարդ Դեկֆիսի առնական գեղեցկութիւնը. Սիմեֆան հանձնվել է Դեկֆիսին և այժմ լքված է նրա կողմից: Գիշորային խաղաղութեան մեջ, լռակցաց ստրկուհու հետ միասին, նա մոգական ծես է կատարում, որպեսզի երիտասարդին դեպի ինքը հմայի, բայց բոլոր ժամանակ սնոտիապաշտական ծեսի մռայլ մոլեգնութեանը միախառնվում է նրա ջերմագին սիրո զգացմունքը՝

Ահա վասիկ և ծովը լոնց, լոնց շունչը քամիների,

Իմ կրծքում միայն չի լսում ձայնը՝ վշտի, տանջանքի

Հե՛յ, տանջարար էրոս, ա՛խ ինչու, ճահճի տղրուկի պես,

Մարմնիս ես կպել, արդյո՞ք ամբողջ արշունս ես ծծել:

Այնուհետև նա արձակում է ստրկուհուն և լիովին միայնակ, հմայման աստվածուհու՝ լուսնի լուսնի տակ, անձնատուր է լինում իր զօրախառ սիրտ հիշողութիւններին: Կենցաղն ու սնոտիապաշտութիւնը, բնութիւնն ու սերը բանաստեծութեան երկու մասումն էլ անխզելի գեղարվեստական ամբողջութիւն են կազմում: Ինչպես և միշտ, ալեքսանդրիական պոետը մաքուր և բուռն սեր կարող է գտնել միայն «պաշտոնական հասարակութիւնից դուրս»: Բայց այս անգամ այդ սերը հանդես է գալիս առանց հով-

վական դիմակի պայմանականությունների, առանց «ազնիվ հետե-
րայի» կատակերգական զգեստավորման, առանց էպոսի դիցա-
բանական ապարատի, խորապես մարդկային գծերով, և Սիմի-
ֆայի սոցիալական դրության և մտավոր մակարդակի, անխուսա-
փելիորեն «ցածր» լինելու հանգամանքը չի խախտում նրա կեր-
պարի ոչ ամբողջականությունը, ոչ հոգեկան գեղեցկությունը:
Հունական դրականության մեջ այդպիսի կանացի պերսոնաժ
առաջին անգամ մենք հանդիպում ենք Թեոկրիտոսի մոտ:

Դիցաբանական սյուժեներ ունեցող մի շարք ոչ մեծ բանաս-
տեղծություններում Թեոկրիտոսը մերձենում է ալեքսանդրիա-
կան պոետների մեջ տարածված էպիլիայի ժանրին: «Հեյոս-
ների դարը» Թեոկրիտոսին հետաքրքրում է իր պարզությամբ:
Նա նկարագրում է հերոսների առօրյան նրանց սխրագործություն-
ների միջև ընկած շրջանում («Առյուծասպան Հերակլեսը»), քնտա-
նիքի և մանկության պատկերներ («Հերակլեսը մանուկ ժամա-
նակ»): Հերոսական դեմքերն աչտեղ իջեցվում են ինտիմ պոեզիայի
մակարդակը: Որոշ դեպքերում («Գիլ», «Դիոսկուրներ») Թեոկրի-
տոսի էպիլիաներն ըստ սյուժեի համընկնում են Ապոլոնիոս Ռո-
դոսացու «Արգոնավտիկայի» առանձին էպիզոդների հետ: Շատ
հնարավոր է, որ դրանք յուրատեսակ բանաստեղծական բանավեճ
էին Ապոլոնիոսի դեմ, փորձեր էին ցույց տալու, թե ինչպես
պետք է մեկնաբանել այդպիսի թեմաներն ըստ նոր դպրոցի ճա-
շակի, եթանդի մեծ ինտիմությամբ, բարձր դրամատիզմով, ման-
շամասնությունների հարստությամբ: Սակայն Թեոկրիտոսի բա-
նաստեղծությունների և Ապոլոնիոսի պոեմի միջև եղած խոնոլո-
գիական հարաբերակցությունները չեն կարող տակավին լիապես
պարզված համարվել:

Անտիկ աշխարհը Թեոկրիտոսին ճանաչում էր նաև որպես
լիրիկ պոետի, բայց այդ կարգի նրա ստեղծագործություններից
մեզ քիչ բան է հասել՝ միայն էպիգրամներ և մի խումբ լիրիկ բա-
նաստեղծություններ, որոնք գրված են բարբառով և էոլացի պո-
ետների, գլխավորապես Ալքեասի և Սաֆոյի ոտանավորների
չափով: Մյուս կողմից, Թեոկրիտոսի իդիլիաների պահպանված
ժողովածուներում մի շարք բանաստեղծություններ կան, որոնք
պատկանում են ոչ թե իրեն Թեոկրիտոսին, այլ նրա շարունակող-
ներին:

Պապիրուսի մի բախտավոր հայտնաբերում 1891 թ. մեղ ծանո-

Թացրեց վաղ-հելլենիստական մի պոետի ստեղծագործության հետ-
թեպետ նա իր ժամանակի առաջնակարգ մեծությունների թվին
չէր պատկանում, բայց այնուամենայնիվ մեծ համբավ էր վայե-
լում: Այդ միմեր և բանաստեղծություններ հորինող Հերոդեսն էր
(կամ Հերոդասը): Խիստ նատուրալիստական միմի և դրա «ցածր»
թեմատիկայի համար Հերոդեսն ընտրում է Հիպոնաքսի յամբերի
ոճական ձևավորումը և նրա ոտանավորահորինման չափը՝ «կադ
յամբը». դրա համապատասխան էլ Հերոդեսի երկերը «միմիամբ»
հորջորջումն են ստանում: Մենք տեսանք, որ նորաձև ստորին մի-
մի ժանրը հետաքրքրում էր Թեոկրիտոսին իբրև գրական մշակ-
ման նյութ, բայց Թեոկրիտոսն ընդամին մեղմացնում էր նատու-
րալիստական մոմենտները և համեմում էր լիրիզմի զգալի շիթով:
Հերոդեսի միմիամբերը՝ միմին «գիտնական» պոեզիայի ձև հա-
ղորդելու մի փորձ է, սակայն առանց կորցնելու նրա գոհճիկ տո-
նը: Հերոդեսի գործոմենությունը նույնպես կապված է Կոս կղզու
հետ, բայց Հերոդեսն օպոդիցիա է հանդիսանում Կոսում գերիշ-
խող պոեզիային: Դժբախտաբար, շատ վատ պահպանված «Նրադ»
բանաստեղծության մեջ նա, մեղ համար ոչ լիովին պարզ, բա-
նակով է մղում Կոսի դպրոցի «այծաբաժներին» դեմ և իբրև օրի-
նակ վկայակոչում է Հիպոնաքսին: Կոսի մյուս պոետների պես,
Հերոդեսը ձգտում է դեպի ալեքսանդրիական կենտրոնը և իր
պարտքն է համարում փառաբանել Պտղեմեոսին և նրա մայրա-
քաղաքի փարթևամությունը:

Հերոդեսի միմիամբը՝ մի քանի դերեր ունեցող կենցաղային
փոքրիկ տեսարան է: Նրա տիպերը, կատակերգությունից ևս մեղ
ծանոթ, սովորական միմերն են: Արբեցողության հակված պառավ
կավատուհին անհաջող կերպով փորձ է անում դրդել ամուսնույց
հեռու ապրող կնոջը սիրային արկածի («Կավատուհի»): Պոռնիկա-
նոց պահողը դատարանի առաջ հառ է աջտասանում իր հաստա-
տություն մեջ խայտառակված հացավաճառի դեմ («Կավատ»):
Մայրը դպրոցի ուսուցչի մոտ է բերում չար և ծուլ տղային, խըն-
դրելով մի լավ խարզանել երեխային, և այդ անմիջապես կա-
տարվում է («Ուսուցիչ»): Անխոհեմ մի կին, խանդելով իր ստրուկ
սիրեկանին, նրան մահաբեր գանահարություն է դատապարտում
(«Հազար դարկ մեջքին և հազար դարկ էլ փորին»), բայց անմիջա-
պես զգաստանում և ցանկանում է սահմանափակվել խարանով:
սակայն ստրուկների համերաշխությունը հաղթանակում է՝ շնորհ-

առու-սարկուհին, գիտենալով տիրուհու դժուրափոփոխ բնավորու-
թյունը, թուլլովություն է խնդրում առժամապես հետաձգել վճռի
ի կատարածումը («խանդոտ կինը»): Կոշկակարը սակար-
կում և հաճոյախոսություններ է անում գնորդուհիների հետ,
ոչոնց նրա արհեստանոցն է բերել միջնորդուհին («Կոշկա-
կար»): Նման իրադրություններ հաճախ հանդիպում են հելլե-
նիստական ժամանակի նաև կերպարվեստի հուշարձաններում, և
Հերոդեսն ինքը գիտակցում է իր գրական տենդենցների կապը
ժամանակակից արվեստի հետ: Այդ հանգամանքն ընդգծված է
«Ասկլեպիեին զոհ մատուցող կանայք» միմիամբում, ոչն ըստ իր
վերադասութեան և կառուցման հիշեցնում է Թեոկրիտոսի «Միրա-
կուղուհիները» (նման մի բան արդեն Սափրոնն ուներ): Երկու քաղ-
քենի կանանց զոհաբերությունը Ասկլեպիեի տաճարում առիթ է
ծառայում նրանց հիացական խոսքերի համար, որոնք ուղղված
էին հռչակավոր նկարիչ Ապելեսի և այն քանդակադործների հա-
սցեին, որոնց հորինվածքներով զարդարված էր տաճարը: Այցելու
կանանց հիացնում է այն, որ արձաններն ու պատկերները «կար-
ծես կենդանի լինեն»:

«Կենսական» լինելու ձգտումը թափանցում է նույնպես և Հե-
րոդեսի երկերի մեջ: Նա ձգտում է ճշգրիտ լինել բոլոր մանրա-
մասնություններում, նույնիսկ տեղական այնպիսի առանձնահատ-
կություններում, ինչպիսին Կոստում մասամբ պահպանված մատրի-
արխատի գերապրուկն էր, այն է, անձնանուններին մալթանունը
կցելը («Գրիլ, Մատակինայի որդի»), փոխանակ այդ դեպքերում
հույների համար սովորական հայրանուն կցելուն: Այդ պատճառով
միմիամբերը շատ նշանակալի պատմականցադալին հետաքրքրու-
թյուն են ներկայացնում: Հերոդեսին հատուկ է և մի այլ «նատու-
րալիստական» գիծ՝ պատկերման պաղարյունությունը: Գիտնական
ալեքսանդրիացին իր «ցածր» ֆլութին մոտենում է դիտողի նույն
սառը և արհամարհական հետաքրքրութեամբ, ինչպես որ Թեո-
ֆրաստն ուսումնասիրում էր «բացասական» բնավորությունները:
Երբ 1891 թ. առաջին անգամ հրապարակվեցին միմիամբները,
քննադատությունը Հերոդեսին հռչակեց «անտիկ ռեալիստ», հա-
մարյա թե «հելլենիզմի միակ իսկական պոետ»: Մարքս-լենինյան
գրականագիտությունը, իհարկե, չի կարող «ռեալիստ» համարել մի
գրողի, որը բոլորովին անընդունակ է թափանցելու իր պատկերած
իշտականության մեջ և որի համար նատուրալիստական մանրա-
մասնությունը ինքնանստատակ է: Հերոդեսի «Ճամարտացի» լինելը

սահմանափակվում է կենցաղի մասնավոր երևույթների կենդանի, բայց մակերեսային ուրվագծումներով, թեքվելով միմի համար սովորական գոհհիլ ոլորտի կողմը: Իր ամբողջ կենցաղային ճշգրտությամբ հանդերձ, Հերոդեսը մնում է որպես «գիտնական», պոետ, նույնիսկ ոճական արխայիկ տեմդենցներով: Նա օգտագործում է Հիպոնաքսի հոնիական բարբառը, թեպետ այդ փոքրիկ տեսադանների գործողությունը մեծ մասամբ կատարվում է դորիական կոստում: Առատորեն լուստանք է տեղում ստրուկների հասցեին, հնչում է փողոցային հայհոյանքը, և դշան զուգընթաց—նույն Հիպոնաքսի օրինակով — պարողիայի է ենթարկվում լիրիկայի, ողբերգության, ճարտասանության բարձր ոճը, որը նշանակալիորեն ավելի բարձր է այն պերսոնաժների լեզվական մակարդակից, որոնց Հերոդեսն ուզում է պատկերել: Դժվար է ասել՝ միմիամբերը նախատեսանվում էին իսկապես բեմում խաղալու համար, թե միայն արտահայտիչ արտասանության համար էին դրանք. այդ հարցի վերաբերյալ գիտնականները դեռ վերջնական լուծման չեն հասնել:

Ալեքսանդրիական պոեզիայի զարգացումը, որը շատ կողմերով ընթանում էր նոր ուղիներով և առաջադրում էր նոր լոգոնոմներ, մի շարք պոքրեմներ առաջադրեց նաև պոեզիայի տեսությանը: Առանձնակի ինտենսիվությամբ վիճաբանություններ էին կատարվում երեք հարցերի շուրջը: Առաջինը՝ պոեզիայի ֆունկցիայի մասին էր: Այն ժամանակ, երբ պոլիսային դարաշրջանում գերիշխում էր այն համոզմունքը, որ պոեզիան (այսինքն՝ գեղարվեստական գրականությունը) ուսուցողական գեր ունի, ալեքսանդրիականներից շատերը, նույն թվում և հայտնի գիտնական երատոսթենեսը (հմմ. ստորև) նրա նշանակությունը սահմանափակում էին զվարճության ֆունկցիայով: Հին դիրքերին կանգնած էին ալեքսանդրիականության հակառակորդ՝ ստոիկները, բայց նրանք պոեզիայից պահանջում էին անմիջական բարոյականացնող բովանդակություն: Դրա հետ առնչված ծառանում էր և երկրորդ հարցը՝ բովանդակության և ձևի միջև հարաբերակցության մասին: Ստոիկների համար հարցը պարզ էր լուծվում. հիմնականը՝ այդ բարոյական ուսուցչությունն է, թեկուզ և ալլաբանական («ալլեգորիկ») ձևով, դրան էլ պետք է միանա լավ ոճը: Դրան հակառակ էֆեկտավոր ձևի երկրպագուները պոետի կողմը տեսնում էին «ոչ թե նրանում, որ ասի այն, ինչ որ ուրիշները չեն ասել, այլ նշանում, որ ասվի այնպես, ինչպես ոչ մի ուրիշը չի կարողանում» և հիմնական ուղադրությունը դարձնում

էին սճի, ռիթմի, հնչեղութեան վրա: Տեսաբաններին դրազեցնող երրորդ հարցն ալս է՝ պոետի համար ո՞րն է ամէլի կարեւոր՝ բանաստեղծական ձիրքը, թե վարպետութիւնը, «տեխնիկան»: Այդ բոլոր հարցերում հաշտարար դիրք էր գրավել Նեոպտոլեմոս Պարիոնացին (III դ. սկիզբը), որի տեսութիւնը համեմատաբար վաղուց չէ, որ մեզ հայտնի դարձավ, շնորհիվ I դ. մ. թ. ա. էպիկուրեան փիլիսոփա և պոետ Փիլոդեմոսի մի մեծ հատվածի վերծանութեան: Նեոպտոլեմոսը պոետից պահանջում է ոչ միայն օրիգինալութիւն, այլև պատկերման ճշմարտութիւն և գտնում է, որ հենց ճշմարտութեան պատկերման մեջ է պոեզիայի ֆունկցիան:

Պոեզիայի երկրորդ խնդիրը գրավչութիւնը, հուշական ներգործութիւնն է, և այդ խնդրին պետք է ենթարկվի ոճական վարպետութիւնը: «Տեխնիկական» մարզվածութիւնը պոետին նույնքան անհրաժեշտ է, որքան և տաղանդը: Բացի տաղանդից և տեխնիկայից, ամէլացնում է հետադայի մի հելլենիստական հեղինակ (թերևս հետեւելով նույն Նեոպտոլեմոսին), պոետին հարկավոր է անմիջական աշխատանք իր երկի վրա և քննադատի օգնութիւնը: Նեոպտոլեմոսի տրակտատը կազմված էր երեք մասից՝ պոեզիայի մասին ընդհանրապես, պոետիկ երկի մասին (ձևը, առանձին ժանրերը), պոետի և նրա համար անհրաժեշտ հատկութիւնների մասին: Թեպետև Նեոպտոլեմոսի տրակտատը չի պահպանվել, բայց նա վիթխարի դեր է խաղացել պոեզիայի պատմութեան մեջ նրանով, որ հռոմեական պոետ Հորացիուսի «Պոեզիայի գիտութիւնը» (Ars poetica) հռչակավոր երկի հիմքն է կազմել:

Ալեքսանդրիական դպրոցը վերջին նշանակալի երևույթն էր հունական գրականութեան պատմութեան մեջ, ստրկատիրական հասարակութեան փոխված աշխարհագրացողութեան համար բանաստեղծական արտահայտման նոր ձևեր գտնելու փորձն էր այն: Այդ պոեզիան իր թարմ խոսքն ասավ III դ. կեսերին: Ալեքսանդրիանիզմի հետագա ներկայացուցիչները արդեն էպիգրամներ են, որոնք սկզբունքորեն ոչինչ նոր բան չեն ստեղծում: Այդ պոետների երկերից է՛լ ամէլի քիչ են պահպանվել, քան ալեքսանդրիական ուղղութիւնն սկզբնավորողների երկերից, և մեզ համար դրանք գլխավորապես հետաքրքրական են այն ներգործութեամբ, որ ոճնեցան հռոմեական գրականութեան զարգացման վրա: Կալիմախոսի «գիտական» պոեզիայի անմիջական շարունակողը նրա աշակերտ, բազմակողմանի հետազոտող՝ մաթեմատիկոս, աշխարհագրագետ, ժամանակաբան, գրականութեան պատմաբան և ժամանակակիցնե-

չի կողմից բարձր գնահատվող՝ դիցաբանական թեմաներով էպի-
 լիաներ կազմող՝ Խրատոսքեճեսն էր (մոտավորապես 275—195 թ.
 թ.): Նշա պրոգնաիկ «Կատաստերիզմներում» ժողովված էին աստ-
 ղեր «փոխարկվելու» մասին առասպելները: Այդ նույն «փոխարկման»
 թեման, որը հետագայում Հռոմում փայլուն մշակման ենթարկեց
 Օվիդիոսը, նյութ ծառայեց Նիկոնդրասի (II դ.) գիտական պոեմի
 համար. նա հավաքեց բույսերի և կենդանիների փոխարկման մա-
 սին առասպելները: Նույն հեղինակի «Երկրագործության մասին»
 դաստիարակչական պոեմը օրինակ ծառայեց Վերգիլիոսի նույն-
 անուն երկի համար: Երկու գործերն էլ կորած են, բայց էթե Նիկան-
 դրեսի մասին դատենք նրա ֆարմակալոգիական թեմայով գրված
 «պոեմներով», այդ աներևակայելիորեն շոշ և տաղտուկ հեղինակը
 հռոմեական պոետներին օգտակար կարող էր լինել միայն հում
 նյութի ժողովածուով: Սելևկյանների միապետության իր «Կա-
 զիմաստսին» դատվ հանձին գրադարանատետ, գիտնական և պոետ
 էվիոորիոն Խալկիդացու (ծնվել է մոտավորապես 276 թ.), որը
 նույնպես համարվում էր էպիլիպսի և էլեգիայի լավագույն վար-
 պետներից մեկը և մեծ ազդեցություն է ունեցել հռոմեական
 պոետների վրա: Նրա աշխատություններն աչքի էին ընկնում հա-
 րուստ դիցաբանական դիտնականությամբ, խճողվածությամբ և
 սիրային թեմատիկան: Ինչպես ցույց են տալիս ոչ վաղուց գտնված
 դրա հետ միասին մեծ պաթետիկությամբ, թեքում ունենալով դեպի
 ֆրագմենտները, էվիոորիանին հատուկ էր պատմողականության
 այնպիսի եղանակ, երբ գործողության հիմնական մոմենտները
 շարադրվում են խստորեն սեղմ, գլեխ բաց էին թողնվում,
 իսկ մանրամասնությունները և խոտորումները մշակվում էին
 մեծ մանրամասնությամբ. այդ եղանակը գործադրեցին նաև
 նրա հռոմեական երկրպագուները: Սիրային մոմենտին էպոսում
 մեծ ուշադրություն էր հատկացնում և Ռիանոս Կրետացին (III դ.
 վերջը), որը, սակայն, ալեքսանդրիական դարոցի հիմնական դժից
 է՛լ ավելի հեռու էր կանգնած, քան Ապոլոնիոս Ռոդոսացին:
 Ռիանոսը դիցաբանական և պատմական խոշոր պոեմների հեղի-
 նակ էր: Մեզ հայտնի է նրա Մեսենական պատերազմի մասին (մե-
 սենացիների կոիվն սպարտացիների դեմ) պատմական էպոսի բո-
 վանդակությունը, և այդ էպոսը շատ նման է պատմական վեպի՝
 չի արկածներով, ավազակներով և սիրային էպիզոդներով: Բնության
 և սիրո վերաբերյալ զգայական վերաբերմունքի աճի մասին ուշ-
 հելենիստական գրականության մեջ վկայում են նաև Մոսխոս

(մոտավորապես 150 թ.) և Բիռն Սինոպացի (II դ. վերջը) պոետների պահպանված «Հովվերգական» երկերը, որոնք պաթետիկորեն վերարտադրում են Թեոկրիտոսի իդիլիաների զգայուն-երաժշտական ոճը, գրեթե երբեք չդիմելով հովվական դիմակին:

Բոլոր մանր ձևերից ամենից շատ տարածվածը, սակայն, ամենափոքրը՝ էպիգրամն էր: Պոետները բոլոր եղանակներով փոփոխվում էին սիրո, գերեզմանաքարի, ձոնման, արձանների վրա գրության մոտիվները, ընդ որում, հաճախ դրսևորելով մեծ արվեստ: Այնքան մեկնաբանության յուրակերպություն չէին որոնում, որքան խոսքի արտահայտության նորույթներ, հորինելով միևնույն թեմայով մի քանի բանաստեղծություններ կամ փոխ առնելով նախորդի թեման, այն մտքով, որպեսզի նրա համար նոր ձևակերպում գտնեն: Սիրիական Գադարցի Մելեգերը (I դ.), որը սիրային մոտիվների և պաթետիկ զեղումների՝ նրբագեղ խաղի վարպետ էր, կաղմեց առաջին «անտոլոգիան»՝ բազմաթիվ հեղինակների էպիգրամների ժողովածուն, սկսած ամենավաղադույններից, «Պսակ» վերտառությամբ: Մելեգերի «Պսակը» հետագա անտոլոգիաների կորիզը դարձավ, ներառյալ և մեզ հասած բյուզանդական ժամանակվա ժողովածուները:

Մելեգերից որոշ չափով երիտասարդ էր նրա հայրենակից, արդեն հիշատակված, Ֆիլոդեմոսը, որը էպիկուրյան-փիլիսոփա և նրբին էպիգրամի վարպետ էր: Ֆիլոդեմոսի գործունեությունն ընթացել է նշանակալի չափով արդեն Հռոմում: Ֆիլոդեմոսը և էլեգիկ պոետ Պարթենոսը՝ էվփոբիոնի գրական տրադիցիաների կողմնակիցը՝ կենդանի միջնորդ հանդիսացան ալեքսանդրիական պոեզիայի և «ոսկե դարի» հռոմեական գրականության միջև:

Գ Լ Ո Ի Ն I V

ՀԵԼԼԵՆԻՍՏԱԿԱՆ ՊՐՈՋԱՆ

Եթե հելլենիստական գրականությունն ամբողջությամբ իրենից ներկայացնում է ավերակների մի կույտ, ապա պրոզան այդ կույտի ամենից շատ տուժած բնագավառն է: Պահպանվել են հատուկեղանդ երկեր և գլխավորապես այնպիսիները, որոնք գեղարվեստական խնդիրներ չեն հետապնդել, ինչպես օրինակ փիլիսոփա

* Այդ ժողովածուներից կարևորագույնն է այսպես կոչված պալատինական անտոլոգիան, որը կազմեց X դ. Կոստանդինոս Կեփալացին 15 գրքով: մյուս նշանակալի ժողովածուն պատկանում է Պլուտուղ վանականին (XIV դ.):

էպիկուրի գրութիւնները կամ Պոլիբիոսի (մոտավորապէս 201 — 120 թ. թ.) պատմական աշխատութիւնը: Գեղարվեստական երկերի ֆրագմենտները աննշան են թե ըստ թվի, և թե ըստ ծավալի, իսկ պապիրուսներն այդ բնագավառում նույնպէս որեւէ չափով շոշափելի լրացում չբերին: Հելլենիստական պրոզան հայտնի է միայն անտիկ հաղորդումներով ու վերապատմումներով և այն արտացոլումներով, որ նա ունեցել է Հռոմում և հետագայի հունական գրողների երկերում: Այնուամենայնիւ անհրաժեշտ է թեկուզ համառոտակի բնութագրել այն՝ եղած հատ ու կտոր տվյալների հիման վրա, քանի որ նա հելլենիստական գրականութեան ընդհանուր պատկերին ավելացնում է մի շարք էական և բազմանշանակալից գծեր, որոնք ցույց են տալիս՝ զարգացման հետագա ուղիները: Այն նորը, որ ծնվում էր հելլենիստական հասարակութեան մեջ, ավելի հեշտ գրական արտահայտություն էր գտնում պրոզայի ավելի ազատ ձևերում, քան հին Հունաստանի բազմադարյան տրագիկայով ծանրաբեռնված և որոշ չափով ոսկրացած բանաստեղծական ժանրերում:

IV դարում Աթենքում փարթամորեն ծաղկած ճարտասանութիւնը այժմ կորցնում է իր երբեմնի նշանակությունը: Այստեղ անմիջականորեն արտացոլվեց պոլիսի անկումը: Մեծ ոճի քաղաքական պերճախոսությունը լռեց պոլիսային անկախութեան համար պայքարի վերջին էտապի հետ միասին: Հելլենիստական միապետություններում բացահայտ քաղաքական պայքար չկար, իսկ համայնքների խաբուսիկ ավտոնոմիան, իրենց հերթական մանր հարցերով, քաղաքական հոեոտորին չէր խոստանում ոչ զգալի հաջողություններ՝ երբ քաղաքացիների լայն խավերը անտարբեր էին դեպի հասարակական գործերը, ոչ արձագանք համայնքից դուրս: Դատական ճարտասանությունն էլ նույնպէս ավելի նեղ շրջանակների մեջ անցավ այն ժամանակից ի վեր, երբ դատական պրոցեսը կորցրեց քաղաքական պայքարի դործիք լինելու իր նշանակությունը: Մնում էր միայն «հանդիսավոր» էպիդիկտիկ պերճախոսությունը: Այն իր համար հող գտավ նաև միապետություններում: Իստիքատեսի մշակած էնկոմիայի հիման վրա այստեղ զարգացավ պանեգիրիկ «արքայական ճառի» ժանրը, աստված-միապետին նվիրված փառաբանության յուրահատուկ ոճ. աստված-արքային է փոխարկվում խաւարի ուժերին հաղթանակող «փրկիչ» դիցաբանական սխեման: Ալոպիսի էնկոմիաների արժանաչաւ արդեն Ալեքսանդր Մակեդոնացին, իսկ նրա հետքերով էլ հելլենիստական ար-

քաները, այնուհետև հոռմեական և բյուզանդական կայսրները, վերջապես, եվրոպական միապետները մինչև ընդհուպ XIX դարը (հմմ., օրինակ, կոմոնսուփի ներքողները նվիրված Ելիզավետա կայսրուհուն): Հելլենիստական հասարակության մեջ իսկական պերճախոսության համար տեղ չկար, և կենդանի բովանդակության բացակայության սլայմաններում հեռորդները ընկնում էին գլխավորապես ձևական էֆեկտների հետևից: Այդ կողմից առանձնապես աչքի էին ընկնում Փոքր Ասիայի հեռորդները, և նրանց ամբողջ ուղղությունը հակառակորդների կողմից հետազայում ստացավ ասիական հեղնանումը: Հները ասիական ճարտասանության մեջ տարբերում էին երկու ոճ՝ «ճոռոմ» և «վերամբարձ»: Առաջինի բնորոշ հատկանիշը՝ Իսոկրատեսի դպրոցի մշակած պարբերական ճառից հեռանալը և Գորգիոսի եղանակով կարճ ֆրազային միավորների արվեստական դասավորության մեջ լսողական էֆեկտներ սրունելն էր. ճառը բոլորովին երդանման էր դառնում: «Վերամբարձ» ոճի ներկայացուցիչները ձգտում էին հուղված պաթետիկայի և վերամբարձ փոխաբերությունների. ստացվում էր յուրակերպ պրոզայիկ գիֆեդամբ: Այստեղ արտահայտվեց հելլենիզմի համար բնորոշ հանդիսավոր կեցվածքի հակումը: Ասիականության երկու ճյուղերի համար էլ հավասար չափով բնորոշ են ճառի օռնամենտային ծանրաբեռնվածությունը և ֆրազի յուրաքանչյուր մասի ազդեցողականության առավելագույն բարձրացման ձգտումը: Ասիականությունը ծագում է հելլենիստական գրականության դեռ ծաղկման շրջանում՝ III դարում: II դարից սկսվող լճացումը, ի հակակշիռ ասիականության, ստեղծում է նմանողական կողմորոշում դեպի ատտիկական պրոզայի կլասիկները՝ առտիկականությամբ: Այդ հոսանքի ծայրահեղ կողմնակիցներն իրենց ոճական օրինակ համարում էին նույնիսկ ոչ թե Դեմոսթենեսին և Իսոկրատեսին, այլ վաղագույն պրոզայիկներ՝ Լիսիասին և Թուկիդիդեսին: Բայց այդ մեռած նմանողություն էր: Ատտիկական ճարտասանության կենդանի տրադիցիաները պահպանվել էին միայն Ռոդոսում՝ հելլենիստական ժամանակվա միակ խոշոր դեմոկրատիկ ռեսպուբլիկայում: Ռոդոսի դպրոցը ասիականության և ատտիկականության միջև միջին դիրքն էր զբաղում:

Պերճախոսության արվեստը պաշտպանվում էր՝ ելնելով դպրոցի պահանջներից, որովհետև ճարտասանական ուսուցումը անտիկ կրթության սխառեմի ամենակարևոր կողմերից մեկն էր կազմում:

Հասարակական վերնախավի ներկայացուցիչը առաջվա պես պետք է կարողանար ելույթ ունենալ դատարանում, ճառ արտասանել հանդեսի ժամանակ կամ որևէ ժողովում: Բայց պերճախոսությունն րատ էություն վերասերվում էր, վերածվելով զարդական արտասանության, հաճախ վերացական, կյանքից կտրված թեմաների մասին: Սովորողները մարզվում էին ճառեր կազմելու մեջ, ճառեր, որոնք պետք է արտասաներ դիցաբանական հերոսը այս կամ այն իրադրություն ժամանակ, կամ որոնք պետք է արտասանվեին դատարանում միանգամայն անհավանական իրավաբանական դիպվածի առթիվ, որն, ընդամից լուծումն էր ստանում նույնքան անհավանական, տվյալ դեպքի համար դիտմամբ հնարած օրենքով: Հեղինակական ժամանակվա ճարտասանական դասավանդումից են սկիզբ առնում վարժությունների տեսակներից շատերը, որոնք հաստատվել էին նաև հետագա դպրոցի պրակտիկայում, ինչպիսիք են՝ առակներ վերապատմելը, ոտանավորներ արձակի փոխադրելը, վերացական թեմաների մասին դատողությունները, միայն այն տարբերությամբ, որ անտիկ շրջանում շեշտը դրվում էր ոչ թե գրավոր, այլ բանավոր խոսքի վրա: Քննության ենթակա այս շրջանում վերջնականապես որոշվում է ճարտասանության բնույթը իբրև դիսցիպլին: Ճարտասանական տեսությունը կազմվում է հինգ բաժնից: Առաջինը քննության է առնում ճառի համար նյութ «գլուխներ», մատնանշելով տիպիկ մտքեր, տեսակետներ, «ընդհանուր տեղեր», որոնք պետք է օգտագործվեն ճառերի զանազան ժանրերում: Երկրորդը՝ գտած նյութի «դասավորության» մասին է, որի նպատակը ունենդրողի վրա ամենամեծ չափով տպավորություն գործելն է: Երրորդը՝ ոճի մասին ուսմունքն է: Այստեղ քննության էին առնվում ոճի առավելությունների և թերությունների հարցերը, ճառը փոխաբերական և պատկերավոր արտահայտություններով «զարդարելու» եղանակները, շարադրվում էր երեխ հիմնական՝ «բարձր», «միջին» և «ստորին» ոճերի մասին ուսմունքը: Չորրորդ բաժինն էին կազմում մենամոխիկական կանոնները՝ պատշաճությամբ ճառը հիշելու համար, իսկ հինգերորդը նվիրված էր ճառի արտասանության հետադարձական եղանակին: Անտիկ պերճախոսության համար շատ բնորոշ է, որ այդ վերջին բաժինը վերնագրված էր նույն տերմինով, որը գործ էր ածվում զերասանական դերակատարության համար: Ամենից մանրամասն մշակված էին ընդհանուր կրթական նշանակություն ունեցող առաջին բաժինը, և ոճի մասին՝ երկրորդ բաժինը: Անտիկ ոճաբանու-

թյան որոշ մասերը, օրինակ փոխաբերությունների և պատկերների դասակարգումը, իրենց նշանակությունը որոշ չափով պահպանել են մինչև այժմ և, չնայած իրենց ամբողջ ֆորմալիստականության, դեռ չեն փոխարինվել որևէ կատարյալ բանով:

Ճարտասանության տեսակարար կշիռն իջնելու հետ գեղարվեստական պրոզայի կարևորագույն բնագավառը դառնում է պատմագրությունը: Հելլենիստական շրջանի պատմագրական արտադրանքը արտակարգ մեծ է, հիմնական զանգվածն այստեղ էլ ընկնում է III դարին: Հուլյներին հայտնի աշխարհի սահմանների արտասովոր ընդլայնումը, Ալեքսանդր Մակեդոնացու արշավանքները, որոնք ժամանակակիցներին ապշեցրին դիտավորությունների լայնությամբ և առասպելական հաջողություններով, երկարատև ու բարդ պայքարը նրա հաջորդների միջև, — այդ բոլորը գրավիչ նյութ էր հանդիսանում պատմական շարադրության համար: Արքաներն ու զորավարներն էլ ըստ այնմ իրենք սկսեցին հոգ տանել, որպեսզի իրենց գործունեությունը արձանագրվի պատմական աշխատություններում: Ալեքսանդրն իր հետ տանում էր գրողների մի ամբողջ շտապ. այդպես էլ վարվեց Հաննիբալը, ուղղվելով Հռոմի դեմ արշավանքի: Պատմագրությանը նպաստում էր անցյալի դիտական հետաքրքրությունը ևս: Հանդես են գալիս՝ ինչպես ընդհանուր պատմության, այնպես էլ առանձին ժողովուրդների և վայրերի պատմության վերաբերյալ աշխատություններ, տարբեր երկրների աշխարհագրական և կուլտուր-պատմական նկարագրություններ, գործիչների կենսագրություններ: Սակայն հելլենիստական հասարակության իդեոլոգիան նախադրյալներ չունեւ պատմական դեպքերի իմաստի մեջ խորամուխ լինելու համար, և նա բոլորովին չէր էլ ձգտում դրան: Միակ հեղինակները, որոնք փորձում են իմաստավորել պատմական պրոցեսը, այդ՝ արդեն հիշատակված Պոլիբիոսը և հելլենականության ուշ շրջանի խոշորագույն փիլիսոփա՝ Պոսիդոնիան (մոտավորապես 135—51 թ. թ.) էին, բայց թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը Հռոմաստանի հռոմեական տիրապետության ժամանակին են պատկանում և Հռոմեական ռեսպուբլիկայի մթնոլորտում էին ապրում:

Հելլենիստական պատմաբանների մեջ տիրապետողը կամ դիտա-հնաբանական հակումն էր, կամ հրապուրիչ շարնադրման ձրգտումը: Գեղարվեստական պատմողականությունն իր առաջ խնդիր էր դնում՝ դեպքերի ընթացքի և հայտնի մարդկանց բարձրացման ու անկման մեջ պատկերել Թիփեի իշխանությունը, ընթերցողին

22 մեցնել սարսափելի կամ գգայուն տեսաշաննեքով, երևակայութիւնը ցնցել հեռավոր երկրների հիշատակութեան արժանի նկարագրութիւններով: Իսոկրատեսի դպրոցի ստեղծած ճարտասանական պատմագրութիւնը ջանում էր ընթերցողին հետաքրքրել ոճի արվեստով, նկարագրութիւններով, ճառերով, բարոյական ազդեցութիւն ունեցող իմաստալից խոսքերով: Մյուս ուղղութիւնը ավելի ձգտում էր դեպի պատմողականութեան պոետիկ ձևերը, անկունաբար դարձնելով պատմելու դիտողականութեան և դրամատիզացիայի կողմերը, դարդարված բազմաթիւ մանրամասնութիւններով: Թե մեկ և թե մյուս դեպքում պատմական ճշմարտութիւնը գեղարվեստական առաջադրանքների հանդեպ՝ հետին դիրքերն էր անցնում, և որոշ չափով մտացածինը լիապէս թույլատրելի էր համարվում: Ինքնին հասկանալի է, որ իրականութիւնն աղճատվում էր և հանուն քաղաքական նպատակների, որոշ գործիչների փառաբանելու և ուրիշներին սեպնելու համար: Պատմագրական այդ պրակտիկան սանկցիա էր ստացել նաև գեղարվեստական գրականութեան տեսաբաններից: Նրանք պատմութիւնը բնորոշում էին որպէս մի ժանր, որը սահմանակից է էպիդիկտիկ ճարտասանութեանը և պրոգային, իբրև «արձակ պոետիկ երկ»: Նովելիստական տաշըրը, որը պատմութիւնից վտարել էր Թուկիդիդէսը, վերստին վերադառնում է նրա մեջ, բայց արդեն ոչ թե միամիտ ֆոլկլորային ձևով, այլ որպէս դրամատիկական լարված պատմողականութիւն՝ ճարտասանական նոր ոճի հագուստով:

Անտիկ ժամանակ պատմողական պրոգան առաջին անգամ գրական զարգացում ստացավ պատմական և կիսապատմական նյութի վրա (ինչպիսիք են՝ տոհմաբանութիւնները, ճանապարհորդութիւնները, պատմական անձանց մասին նովելները), և այդ բոլորը կազմում էր «պատմութիւն»: Պսեւդո-«պատմութիւնը» կեղև է դառնում պատմողական պրոգայի նոր տեսակների համար, մի պրոգա, որ դարգանում էր IV դարում (օրինակ Քսենոֆոնի «Ելուշապեդիան»), իսկ այնուհետև նաև հելլենիստական շրջանում: Այդ բնագավառը շատ քիչ է հայտնի, և մենք կմատնանշենք միայն մի քանի ավելի ցայտուն կերպով հանդես եկող ժանրեր:

Այդպիսին է, օրինակ, պսեւդո-ճանապարհորդութիւնը՝ աշխարհի հեռավոր և հրաշալի երկրների մասին պատմութիւնը: Այդ ժանրի ֆոլկլորային ձևին մենք արդեն հանդիպել ենք. այն ընկած է Ուլիսէսի թափառումների հիմքում: Հելլենիստական գրականութեան մեջ երևակայական ճանապարհորդութիւնը կեղև է դառնում

ուտոպիայի՝ իդեալական հասարակության պատկերի համար: Եթե Պլատոնի մոտ իդեալական պետությանն նախագիծը իրենից ներկայացնում է, ըստ Մարքսի խոսքերի, «եզիպտական կաստայական կարգերի ավերական իդեալիզացիա»*, ապա Էվգեներն իր «Սրբազան արձանագրության» մեջ (III դ. սկիզբը) պատմում է Պանխեա կղզու կաստայական կարգերի մասին, ուր իբր թե հեղինակն ընկել է Հնդկական օվկիանոսում նավարկելու ժամանակ: Պանխեայում երեք կասնոա կա՝ 1) քրմերը, արվեստի և տեխնիկայի ներկայացուցիչների հետ միասին, 2) երկրագործները, 3) զինվորներն ու հովիվները: Տիրապետությունը պատկանում է քրմերի կաստային, որը հավասարեցուցիչ կերպով բնակչության միջև բաշխում է երկրագործների և հովիվների աշխատանքի արդյունքը, վերցնելով իր անդամներից չորաքանչուրի համար երկուական բաժին: Սակայն Էվգենեի համար ուտոպիան ինքնանպատակ չէ: Պանխեայի կարևորագույն հիշատակության արժանին «սրբազան արձանագրությունն» է, որը կազմել է կղզու թագավոր Զևսը և արձանագրել է տվել ոսկե սյունի վրա: Էվգենեբը պատմողական ձևով ծավալում է իր տեսությունը կրոնի և դիցաբանության ծագման մասին: Նա կարծում է, որ տրադիցիոն աստվածները անցյալի մեծ մարդիկ են՝ արքաներ, քաղաքակրթության ստեղծողներ. նրանք իրենց աստվածներ են հռչակել և իրենք իրենց պաշտամունքի առարկա են դարձրել, որպեսզի մարդիկ սիրով հետևեն նրանց պատգամներին: Հելլենիստական թագավորներին աստվածացնելու սկզբնավորման պայմաններում Էվգենեի տեսությունը ակտուալ էր: Այն ընդառաջում էր ինչպես կրթված հասարակության ռացիոնալիզմին, նույնպես և միապետական քարոզին, որը թագավորներին նկարագրում էր որպես «մարդկության բարերարների»: Անտիկ ուտոպիայի սովորական տիպից հեռու է անցնում անհայտ ժամանակի հելլենիստական գրող, ճանապարհորդություն դեպի «Արեգակի կղզիները» երկի հեղինակ՝ Յամբուրը: Նրա հասարակության մեջ չկան ո՛չ կաստաներ, ո՛չ արքաներ, ո՛չ քրմեր, ո՛չ ընտանիք, ո՛չ սեփականություն, ո՛չ պետություն, ո՛չ աշխատանքի հասարակական բաժանում: Բոլորն աշխատում են, փոխնիփոխ կատարելով ամեն տեսակ հանրագուտ աշխատանքներ: Այսպիսով, Յամբուրը նկարագրում է նախնադարյան-կոմունիստական տիպի կոլեկտիվ, բայց հոգեկան, բարձր կուլտուրայով: Կղզիների արտասովոր բնության նկարագրության մեջ հեքիաթայինը միախառնվում է հասարակածային երկրների մասին խավար տեղեկու-

* К. Маркс, Собр. соч., т. XVII, 1937, стр. 405.

թյունների և հրաշքները բնականորեն բացատրելու միամիտ փորձերի հետ: Չնայած պատմվածքների ակնհայտ ֆանտաստիկ լինելուն, գտնվում էին թեթևամիտ մարդիկ, որ դրանք լուրջ էին ընդունում. դրա շնորհիվ, էվգեմեոի և Յամբուլի ուտոպիաները մեզ են հասել պատմաբան Դիոգորոսի (I դ. մ. թ. ա.) վերապատմամբ:

Աստվածների մասին էվգեմեոի հայացքները հետաքրքրություն էին առաջացնում և ավելի ուշ ժամանակ. քրիստոնեական գրողները հաճախ վկայակոչում էին դրանք անտիկ կրոնի դեմ բանակալի ժամանակ:

Առասպելների բնական մեկնաբանության ձգտումը ծնունդ տվեց պատմողականության և մի այլ տեսակի, այն է՝ պատմականացած դիցաբանական ժամանակագրությանը, որի մեջ հեքիաթային պատճառաբանությունները և հրաշքները փոխարինվում էին դեպքերի բնական ընթացքով: Այնպիսի ասքեր, ինչպիսին Տրոյական պատերազմը կամ արգոնավորդների արշավանքն էին, վերամշակվում էին պսևդո-պատմական վիպակների, որոնք իբր թե հիմնված էին հին վավերագրերի վրա: Առասպելի կանոնական ձևը, օրինակ հոմերոսականին, հայտարարվում էր արդյունք ավելի ուշ ժամանակի և աղճատված: Ժամանակագրություններում մեծ ուշադրություն էր նվիրվում առասպելի հերոսուհիներին և սիրային մոտիվներին: Այն ժամանակ, երբ հունական կրոնի տրագիցիոն առասպելները սիստեմատիկաբար ռացիոնալացման էին ենթարկվում, կրոնական ստորին հոսանքները հող էին ստեղծում արեոլոգիայի համար, այսինքն՝ որևէ «բուժարար»-աստծու և նրա մարդարենների «հզորություն» և հրաշագործությունների մասին*: Այդ պատմողականության այն տեսակն է, որից հետագայում առաջացավ քրիստոնեության «ավետարանական» և «վարքաբանական» գրականությունը: Արեոլոգիայում հունական տարրերը խաշած ձևվում էին արևելյանի, առանձնապես եգիպտականի և հնդկականի հետ: Հելլենիստական կրթված հասարակությունը այդ ժամին արհամարհանքով և ծաղրով էր վերաբերվում և ինքը տերմինը «հնարովի» լինելու նշանակություն էր ստացել, բայց հելլենիզմի անկման դարաշրջանում սկսեց լայն տարածում ստանալ:

Պատմողական պրոզայի թվարկված տեսակներում տակավին բավականաչափ արտահայտություն չի գտնում հելլենիստական

* Arátalogia — «Քաջարիություն», այսինքն՝ հզորության, հրաշագործ առի մասին մարդարենալը:

ժամանակի հիմնական տենդենցներից մեկը, այն է՝ դեպի մասնավոր կյանքի ինտիմ ապրումները, դեպի սիրային թեմատիկան, դեպի կենցաղի պատկերները՝ բարձր հետաքրքրությունը: Հին ժանրերից այդ նպատակով կարող էր օգտագործվել միայն պատմական ու կենցաղային նովելը: Եվ իսկապես, նովելը, որը դարերի ընթացքում մնում էր որպես «ստորին» և լուրջ գրականության մեջ ընկնում էր միայն էպիգոդիկ կերպով, իբրև պատմական ավանդության տարրերից մեկը, այժմ ինքնուրույն գրական ժանր է դառնում: Ինչպես արեալադիպարում, նույնպես և հելլենիստական նովելներում բազմաթիվ կապեր են նկատվում Արևելքի պատմողական արվեստի հետ: Հետագայի գրականության մեջ հելլենիստական նովելի բազմաթիվ հետքեր են գտնում: Ամենահայտնիներից մեկը Սելևկիոս թագավորի որդի Անտիոքի մասին նովելն էր: Արքայազնը սիրահարված էր իր խորդ մայր Ստրատոնիկեի վրա: Գիտակցելով, որ այդ սերը հանցագործ սեր է, նա ջանում էր հաղթահարել այն, ուստի սկսեց հյուծվել: Հռչակավոր բժիշկ էրասիստրատը կռահեց դադարի հիվանդության մասին: Որպեսզի որոշի, թե ում է սիրում արքայազնը, նա բոլոր տնեցիներին ստիպեց հերթով մտնել հիվանդի սենյակը, և, երբ մտավ Ստրատոնիկեն, Անտիոքի հուզմունքը մատնեց, թե ով է նրա սիրո առարկան: Էրասիստրատը արքային հաղորդեց, որ նրա որդին անհուսալիորեն սիրում է մի ամուսնացած կնոջ, և ընդամին անվանեց իր սեփական կնոջը: Սելևկիոսը սկսում է նրան խնդրել, որ չկործանի պատանուն և կնոջը զիջի նրան, և ավելացրեց, թե ինքն անձամբ սիրով կհրաժարվի իր կնոջից՝ որդուն փրկելու համար: Այդ ժամանակ բժիշկը նրա առաջ բացեց իսկությունը և Սելևկիոսը որդուն տվեց կնոջը և թագավորությունը: «Ազնիվ» զգացմունքների մասին այս նովելը ձևակերպված է իբրև պատմական պատմվածք: Կենցաղային պերսոնաժները գերադասվում էին երգիծական նովելների համար, որոնց մեջ գործում էին հիմար ամուսիններ, կովարար կամ անհավատարիմ կանայք, խորամանկ սիրեկաններ, սրիկաներ և այլն:

Մեծ հետաքրքրություն առաջ բերեց Արիստիդ Միլեթացու կազմած սիրային նովելների ժողովածուն (հավանաբար մ. թ. ա. II դ. վերջին): Այդ մեզ չհասած ժողովածուի «Միլեթյան պատմվածքներ» անունը տարածվեց ամբողջ ժանրի վրա:

Նովելը, լինելով կարճ և գինամիկ, բավականաչափ հնարավորություն չէր տալիս հերոսների սուրեկտիվ ապրումները նկարագրելու: Ուստի շատ նշանակալից է, որ մ. թ. ա. 100 թվին մոտ

անտիկ գեղաշովեստական տեսությունը սկսում է արձանագրել պատմողականության նոր տեսակի առկայությունը, ուր «դեպքերի հետ միասին իմացվում է դործող անձանց խոսքերն ու տրամադրությունները»: Այդ ժամը հատուկ անուն չի ստանում, բայց մյուսներին հակադրվում է իբրև «անձնավորությունների մասին պատմողականություն» («պատմություն»), ի տարբերություն «իրերի մասին պատմողականությունից»: Ըստ Յիցերոնի խոսքերի, պատմելու այդ տեսակին հատուկ է «զբաղեցնող» լինելը, որին հասնում են «դեպքերի փոփոխականությամբ և տրամադրությունների բազմազանությամբ, լրջությամբ և թեթևամտությամբ, հույսով և սարսափով, կասկածով և թախծով, երեսպաշտությամբ, մոլորությունամբ և կարեկցությամբ, ճակատագրի շրջադարձերով՝ անսպասելի դժբախտությամբ և հանկարծակի ուրախությամբ, գործի բարեհաջող ելքով»: Անտիկ ժամանակ անանուն մնալով, այդ ժանրը Միջին դարերում անուն ստացավ. այդ՝ ռոմանը — վեպն է: Հելլենիստական դարաշրջանը ստեղծեց վեպը, առաջին հերթին սիրային վեպը պսելդո-պատմական թաղանթով՝ սիրահարվածների կամ ամուսինների, անջատվածների և «պատահածների» քմահաճույքով հալածվող, բայց որոնող և վերջին հաշվով իրար գտնողների՝ սխեմայով (հմմ. էվրիպիդեսի «Հեղինի» հետ): Սակայն, որքանով որ բոլոր պահպանված վեպերը ավելի ուշ ժամանակին են պատկանում, մենք վեպի ժանրը քննության ենք առնելու հոռմեական ժամանակաշրջանի հունական գրականությունը շարադրելիս:

Փիլիսոփայական դիալոգը մշակվում էր գլխավորապես Արիստոտելի դպրոցում: Էպիկուրականները և ստոիկները գերադասում են գործնական կապակցված շարադրությունը, շատ չհոգալով գրելակերպի մասին: «Ռաստիարակչական» գրականության հին տրագիկայի հետքերը պահպանվում են այն բանում, որ տրակատոսը հաճախ որևէ անձնավորության հասցեագրված «ուղերձի» ձև է պտանում: Փիլիսոփայական պրոզայի նոր ժանրերի ստեղծման մեջ ամենից շատ բեղմնավոր գտնվեցին կինիկները, անտիկ հասարակության հիմունքների և սովորական տրեփքների այդ ժխտողները: Իշենց քարոզներով առավելապես ստորին խավերին դիմելով, նրանք շարադրման հանրամատչելի ձևեր էին որոնում: Կինիկները դիատրիքա («զրույց») են ստեղծում, այսինքն՝ հանրամատչելի դասախոսություններ փիլիսոփայական, գլխավորապես բարոյախոսական, թեմաների մասին: Կենդանի, պատկերավոր, թատոնականությունից ոչ զուրկ ձևով, համեմելով իրենց դատողություններն

առաջնորդ, անեկդոտներով, պոետներից քաղվածքներով, ամեն մի բոլոր դիալոգի մեջ մտնելով երևակայական ընդամասրոսի հետ՝ դասախոսը վաշտում էր իր գրույցը «ինքնաբավություն» կամ «աֆեկտներից ազատության», «հարստության ու աղքատության», «շահամոլության» կամ «ճակատագրի հեղհեղություն» մասին։ Դիատրիբան նկատի էր առնված բանավոր հաղորդման համար, աչքի էր ընկնում պարզությամբ և կոպտությամբ, բայց չէր խորշում և ճարտասանության նորաձև եղանակներից։ Այդ ժանրի վարպետ էր համարվում Բիոն Բորիսթենեսը (Բորիսթենը՝ Դենպրի հունական անունն է), առաջին հույն գրողը, ու ծնվել է ՍՍՌՄ տեբիտորիայում (մ. թ. ա. III դ. սկիզբը)։ Նա չէր սահմանափակվում բանավոր գրույցներով և իր երկերը հրատարակում էր։ Նույնիսկ հակառակորդները, որոնք խոցում էին նրան, թե Բիոնը «փիլիսոփայությունը հետերայի գույնզգույն հագուստով է պարուրել», բնդոնում էին նրա դիատրիբաների ուժն ու սքամտությունը։ Դիատրիբայի ժանրը հետագայում քրիստոնեական քարոզի հիմքը դարձավ։ Բարոյախոս-կիրնիկները դիմում էին և զուտ գեղարվեստական, նույնիսկ ուսանավորի ձևերի (յամբագրություն, պարոդիա) ծաղրելու համար այն, ինչ որ իրենց արատ կամ կեղծ էր թվում, նրանց ստեղծագործությունը խստորեն աշտահայտված երգիծական հակում ուներ։ Կիրնիկների սիրած կերպարներից մի քանիսը հաստատուն կերպով մտան հետագայի նվրդական գրականության մեջ, օրինակ, Աստրեստանի վերջին թագավոր Սարդանապալի կերպարը, իբրև փարթամ և նրբագեղ կյանքի եղանակի ներկայացուցիչ։ Երգիծանքի յուրակերպ ձև ստեղծեց կիրնիկ Մենիպ Գադարացին (III դ. սկիզբը), ծագումով սիրիացի։ Նա հորինում էր երգիծական-փիլիսոփայական դիալոգներ ֆանտաստիկ պատմողական շրջանակումով, ինչպես՝ երկինքը թռչելը կամ տաբուրոսն իջնելը, նկարագրում էր կիրնիկների համար ատելի էպիկուրին, հորինում էր հեզնական «աստվածների ուղերձներ»։ Երկրի բարիքների ոչնչության ցուցադրումը, կրոնի դեմ երգիծանքը, հակառակորդ փիլիսոփայական դպրոցների դեմ բանակռիվը, — այսպիսին է Մենիպի ստեղծագործության բովանդակությունը, որքան կարելի է այդ որոշել չնչին պատառիկներով և ավելի ուշ գրողների երկերի մեջ արտացոլմամբ։ Մենիպի մոտ պրոզան զուգակցվում էր ոտանավորների հետ։ Այդ զուգորդությունը հաճախակի հանդիպում ենք նվրդական ժողովուրդների ֆոկլորում և արևելյան ասացողների մոտ, բայց անտիկ գրականության համար, որը պոետիկ ժանրը

խստորեն զատում էր պրոդակի ժանրերից, այդ թվում էլ արտասովոր և «մենիպայան» ժանր հորջորջումն ստացավ: Կինիկների ստեղծած փիլիսոփայական ժանրերի ամբողջությունը ամստիկ գեղարվեստական թեորիան տեղավորում էլ «լուրջ-ծաղրական» կարգում, այսինքն՝ մի կարգ, որը միավորում էր այդ երկու տարրերը: Գրականության այդ բնագավառը իր հետագա զարգացումն ստացավ հռոմեական երգիծաբանների և ուշ շրջանի հունական գրող, «անստիկ աշխարհի Վոլտեր» — Լուկիանի երկերում:

Գ Լ Ո Ւ Խ V

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀՌՈՄԵԱԿԱՆ ԿԱՅՐՈՒԹՅԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՈՒՄ

1. ՀՈՒՆԱՍՏԱՆԸ ՀՌՈՄԵԱԿԱՆ ՏԻՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՏԱԿ

Մեր թվականությունից առաջ երկրորդ և առաջին դարերը մի ժամանակաշրջան էին, երբ Հռոմը էքսպանսիայի էր անցել դեպի Արևելք՝ Հունաստան և հելլենիզմի երկրները:

Հունական երկրներում տնտեսական խառնաշփոթությունը և սոցիալական հակասությունները է՛լ ավելի սրվեցին հռոմեական նվաճման կապակցությամբ: Աշտախտալական տիրապետությունների՝ պրովինցիալների կառավարման կազմակերպումը, որ ստեղծել էր հռոմեական ռեսպուբլիկան, հարմարեցված էր բացառապես զիշատիչ շահագործման նպատակներին: Պրովինցիայի գլուխը կանգնած էր տաշեցտարի փոխվող կուսակալը (պրոկոնսուլը), որը տնօրինում էր անսահմանափակ, ինչպես հելլենիստական արքա, բայց ի տարբերություն այդ միապետի բոլորովին շահագրգռված չէր իր ժամանակավոր նպատակների բարեկեցությանը և վճարունակությանը: Հռոմեական կառավարիչների առանց վերահսկողության տեղ ու տնօրեն լինելը պրովինցիալները հասցնում էր ավերման: Ինքնին հասկանալի է, որ ծանրության առջուծի բաժինն ընկնում էր բնակչության ստորին խավերի վրա:

Ոմանք վերնախավը պաշտպանում էր Հռոմին, ոչի՛ լեզիոններն էլ նրան էին պաշտպանում մասսաների ռեկուլցիոն շարժումներից: Տակավին պոլիս հանդիսացող և աճած պրոպեսում գտնվող՝ Հռոմի կուլտուրական պահանջները, պոլիսային տեղեկներին վերածնունդ առաջացրին նույնպես և հունական իդեոլոգիայում: Պոլիքիստը (մոտավորապես 201—120 թ. թ.) բացատրում էր Հռո-

մեական պետական կարգերի առավելությունները և այդ կարգերը համերժապես անսասան էր համարում: Ստոիկ Պանետիոսը (մոտավորապես 180—110 թ. թ.) հեռացավ հին Ստոյայի ինդիվիդուալիստական տենդենցներից և փորձում էր, օգտագործելով Պլատոնի և Արիստոտելի գաղափարները, ստեղծել առաքինության էթիկան, հիմնված մարդու հասարակական պարտականությունների վրա («միջին Ստոա»): Հոռմը ներկայացնում էր իդեալական տիեզերական պետություն, իսկ հոռմեական վարչաձևը համաշխարհային բանականության միասնության իշագործումն է երկրի վրա: Այսպիսով, Հոռմը հռչակաբար էր հոռմական կուլտուրական կյանքի արխաիկ հոսանքը: Արխաիկ տենդենցներին առավելապես նպաստում էր և այն հանգամանքը, որ իրենց անցյալով հուշակավոր հոռմական պոլիսները հոռմեական պետության կազմի մեջ մտցվեցին «զաշնակից» համայնքների իրավունքով, անվանապես չինթարկվելով հոռմեական կուսակալին: Աթենքն, օրինակ, կամ Սպարտան դառնում էին յուրատեսակ մոլեղում-համայնքներ, որոնք պահպանում էին իրենց հինավուրց ինքնավարության ձևերը և հնաձև կենցաղը:

Ստրուկների ապստամբությունները և այն լայն օգնությունը, որ ցույց տվին հոռմական մասսաները պոնտական թագավոր Միհրդատին նրա պայքարում հոռմեացիների դեմ՝ ստորին խավերի մի ռեակցիա էր հոռմեական տիրապետության ստեղծած պայմանների դեմ: Այդ ստորին խավերի շարժումները ցայտուն կերպով աշտահայտված կրոնական բնույթ ունեին: Ստրկական շարժումները զլխավորում էին արևելյան տիպի «մարգարեններ» և «հրաշագործներ»: Հեռաքրքրական է նշել, որ այդ շարժումներից մեկը, Արիստոնիկի ապստամբությունը Պեդգամում, իրեն նպատակ էր դնում ստեղծել «արեգակի պետություն» (համ. Յամբուլի ուտոպիան): Մեր թ. ա. I դարում, երբ Հոռմում քաղաքացիական կռիվներ էին զնում, կրոնա-միստիկական տրամադրությունները ներթափանցեցին Հոռմի ներսը և հույն հոռմատենքների շրջանը: Պանետիոսի աշակերտ՝ բնախույզ, պատմաբան և փիլիսոփա Պոսիդոնիսը (մոտավորապես 135—51 թ. թ.) ստոիկական պանթեիզմը միավորում է հոգու անմահության մասին Պլատոնի ուսմունքի հետ և իր սխառեմի մեջ մտցնում է աստղագուշակությունը և մոգությունը: Ըստ Պոսիդոնիսի, աշխարհը համակված է աստվածային ոգով. այդ ստեղծում է բոլոր իրերի («համակրանք»), որի շնորհիվ հնարավոր են պատգամախոսություններ, գուշակումներ,

կանխագուշակ երազներ և «խմացութեան» այլ եղանակներ: Դրա հետ միասին աշխարհի աստվածային սկզբնավորումը արտացոլված է աստվածային էակների հերարխիայի մեջ, ուր մտնում են երկնային լուսատուներ, նույնպես և ոգիներ («դևեր»), «ոգիներին» է պատկանում և մարդու հոգին. մահվանից հետո նա վերադառնում է իր երկնային հայրենիքը: Տիեզերական պրոցեսները ընթանում են կանխորոշվածության, օրհասի հետ խիստ համապատասխանորեն, և իմաստունը ազատ կերպով ենթարկվում է օրհասին: Ազատ ենթարկվելու մասին այդ ուսմունքը այնուհետև ընկալվեց ծագող հռոմեական ցեղարիզմի իդեոլոգիաների կողմից և արտացոլում գտավ Վերգիլիոսի «Էնեականում»: Պոսիդոնիոսի էկլեկտիկ սխառեմը մեծ ազդեցություն գործեց մեր թվականության առաջին դարերի հունական ամբողջ մտքի վրա. նրա ուսմունքի շատ մոմենտներ անցան հունա-հրեական փիլիսոփա Փիլոն Ալեքսանդրիացուն (ծնվել է մոտավորապես 20 թ. մ. թ. ա.), իսկ հետո անցան քրիստոնեական դավանանքի մեջ:

Հելլենիստական արխաիկ տենդենցների պայքարը և խաչաձևելը հունա-արևելյան կրոնական շարժումների հետ, հունական կյանքի հիմնական կուլտուրական բովանդակությունն է կազմում հռոմեական ժամանակաշրջանում: Հռոմի տիրապետությունն այստեղ պահպանողական գործոնի դեր է խաղում: Սակայն, ոչքանով որ հռոմեական ստրկատիրական հասարակությունը ճգնաժամի և անկման շրջանն է թեև կոխում, այլևի դերակշռող են հանդիսանում այն հոսանքները, որոնք հետագայում միջնադարյան իդեոլոգիայի հիմքը դարձան:

II—I դարերում մ. թ. առաջ հռոմեական տիրապետության տարածվելն՝ հունական համայնքների համալր իր հետ տնտեսական փլուզում և կուլտուրական անկում էր բերում: Առանձնապես տուժեց Նիքոպոլիսն՝ հունաստանը: Բացառություն էր կազմում Աթենքը, իբրև հիմնական փիլիսոփայական դպրոցների վայր և որպես բաղադր-թանգարան, լեցուն անցյալի հուշարձաններով: Հունական կուլտուրայի գործիչներն սկսեցին Հռոմ տեղափոխվել: Սակայն հելլենիստական այն երկրները, որոնք տակավին չէին նվաճվել, անկման վիճակումն էին գտնվում: Ալեքսանդրիան իր նշանակությունը պահպանում էր լուի որպես գիտական կենտրոն: Մի ժամանակ (I դ. սկզբներին) արվեստի կենտրոնը դեմոկրատական Ռոդոսը դարձավ:

Հելլենիստական վերջին ինքնուրույն պետության՝ Եգիպտոսի

գրավումն ըստ ժամանակի համընկավ հոռմեական կայսրության հաստատվելու հետ (30 թ. մ. թ. ա.): Իր գոյության առաջին մեկ և կես դարի ընթացքում այդ կայսրությունը նույնպես, ինչպես և ռեսպուբլիկան, հիմնված էր Իտալիայի քաղաքական և տնտեսական առաջնության վրա, բայց պրովինցիաների շահագործումը ավելի տնտեսական և ոչ այնքան դիշառիչ, ձևեր ընդունեց: Հռոմի տնտեսական քաղաքականության այդ փոփոխման և եղկարատե խաղաղության հետևանքով հունական մարդերի նյութական դրությունն սկսեց բարելավվել: Վերելքը գրեթե չընդամենը եվրոպական Հունաստանը, բայց Փոքր Ասիայում և հելլենիստական Ադեռլեքում բարեկեցությունն զգալիորեն աճեց:

Հունական երկրների համառ առավել ևս բարենպաստ պայմաններ ստեղծվեցին մեր թվականության II դարում, Ադրիանոսի և Անատոնիաների օրոք, երբ Իտալիան կայսրության մեջ կորցրեց իր տնտեսական առաջնությունը: Այդ հասցրեց կուլտուրական աշխուժության, որը երբեմն անվանում են II դարի «հունական վերածնություն» և որի կենտրոնները գտնվում էին փոքրասիական հունական քաղաքներում:

Առերևույթ կուլտուրական «վերածնություն» թիվում, սակայն, թաքնված է թառամող հասարակության համար բնորոշ կյանքի անբովանդակությունը: Հռոմեական կայսրության պայմաններում «ընդհանուր իրավադրկության և ավելի լավ կարգերի հնարավորության վերաբերյալ հույսը կորցնելուն համապատասխանում էր համընդհանուր անտարբերությունն ու բարոյալքումը»: Հունական պրովինցիաներն ապրում էին իրենց տեղական մանր հետաքրքրություններով: I դ. երկրորդ կեսին հայտնի հետոք Դիոնը, դիմելով ամենահարուստ և կուլտուրական համայնքներից մեկին՝ ոտոսցիներին, ասում է՝ «Ձեր նախնիները զանազան հնարավորություններ ունեին դրսևորելու իրենց քաջարիությունը՝ ուրիշներին տիրապետելու, ճնշվածներին օգնելու, դաշնակիցներ ձեռք բերելու, քաղաքներ հիմնելու, թշնամիներին հաղթելու մեջ: Դուք այդ հնարավորություններն արդեն չունեք: Այն, ինչ որ դուք ունեք, այդ՝ ինքներդ ձեզ տիրապետելը, ձեր քաղաքի կառավարելը, պարզեցների և պատվիների մտածված բաշխումը, խորհրդում և դատարանում ատենակալելը, աստվածների պաշտամունքը, տոնական թափոյններ անցկացնելն է»: Զգացմունքների և հետաքրքրու-

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

թյունների մանրացման վերաբերյալ գանգատվում են հույն գրող-ներ շատերը: Ինքնաբավ դադափարազրկություն և ինքնուրույն կուլտուրական ստեղծագործության բացակայություն՝ * ահավասիկ «հունական վերածնություն» դեմքը:

Վերևում բերված Դիոնի խոսքերում հնչում է այդ ժամանակ-վա և մի այլ բնորոշ մոտիվ, այն է՝ հունական անցյալի առաջ խո-նարհվելը: Հույնը հպարտ է իր հելլենությամբ, իր հին կուլտու-րայով, որը նա կարող է հակադրել հռոմեական «բարբարոսությա-նը»: Արխաիկ տեղեկեցյալները նկատելի են կենցաղում, կրոնի մեջ: Աճում է համահելլենական մրցությունների նշանակությունը, վեր-լստին ժողովրդականություն է ստանում գրեթե մոռացության մատնված Դելֆիսի պատգամախոսությունը: Հնի հանդեպ այդ սի-րո հետաքրքրական հուշարձան է հանդիսանում մեզ հասած Պալսանիոսի (II դ. վերջը) «Հելլադայի նկարագրությունը» վեր-տառությունն ունեցող Հունաստանի ուղեցույցը, որը ծանոթացնում է հունական տարբեր մարզերի հուշարձանների հետ՝ ճարտարա-պետական ու նկարչության գործերի, տեղական սովորույթների ու ասքերի հետ: Փիլիսոփայությունը՝ դպրոցական բնույթ է ընդու-նում և զբաղվում է հին մտածողների մեկնաբանություններով: Կրթված մարդկանց շրջանը լայնացավ շնորհիվ դպրոցական գոր-ծի զերազանց դրվածքին, բայց կրթության մակարդակը, նույնիսկ անվանի գործիչների, ավելի ցածրացավ: Աստիճանական անկում է ապրում և գիտությունը, ինքնուրույն հետազոտությունից կոմպի-լացիայի անցնելով*: Ավելի ինտենսիվ գիտական կյանք պահպան-վում է միայն Ալեքսանդրիայում, բայց Եգիպտոսում այն երկիրն էր, որին ամենից քիչ էր շոշափել արխաիկ «վերածնությունը» և ուր

* Ուշ-անտիկ կոմպիլացիայի այդպիսի օրինակ իրենից ներկայացնում է Սթրենոսի «Ննջույք անող սոփեստները» (մ. թ. III դ. սկիզբը): «Ննջույք»-ը, որին հավաքվել էին փիլիսոփաները, գիտնականները և արվեստի գործիչները, օտեղծում է դիալոգիկ շրջանակ հավաքի մասնակիցների լայնածավալ զեկու-ցումների համար՝ խնջույքների և ուտելիքների մասին, սեղանի կրգների, երաժշ-տության, պարի մասին և այլն: Ընդ որում հաղորդվում են բազմազան հնա-բանական տեղեկություններ, որոնք ամրապնդվում են հինավուրց հեղինակներից քաղվածքներով: Սթրենոսը քաղվածք է անում մոտավորապես 800 հեղինակներից, և այդ վիթխարի չափով քաղվածքների ժողովածուն այնպիսի հեղինակներից են, որոնք իրենց ճնշող մեծամասնությամբ մեզ չեն հասել, այդ բացառիկ արժեք է ներկայացնում հունական դրականության պատմության համար, չնայած Աթի-նեոսի տրակտատը մեզ հասել է լոկ համառոտված ձևով (15 գիրք, սկզբնական 30-ի փոխարեն):

ամենից հաստատուն էին մնացել հելլենիզմի կուլտուրական տրագիցիաները:

Դրանք զուգընթաց՝ պասսիվություն, ձախառագրին հնազանդություն էր տիրում: Այսպես կոչված «կրտսեր Ստոան» վերագրում է հին ստոիկների էթիկական ինդիվիդուալիզմին, բայց արդեն առանց հավատալու մարդկային գործունեության բանական լինելուն: Ստոիկ էպիկտետոսին (մ. թ. I դ. կեսը) մարդը պատկերանում է դերասանի կերպարանքով, որը կյանքի բեմի վրա ինչ-որ դեր է կատարում ռեժիսյորի ցուցումներով, որոնք նրա համար անհասկանալի են: Ինքն իրեն գտնել կարելի է միայն ներքին կյանքի մեծակույթյան մեջ: «Սղմվիր քո նեղսը», ձայնակցում է նախկին ստոիկ էպիկտետոսին հուսմեական կայսր, գահակալ ստոիկյան փիլիսոփա՝ Մարկոս Ավրելիոսը (161—180):

Ներքին կյանքի ինտենսիվացումը, զրկված արտաքին հենարանից, կատարվում է գլխավորապես կրոնական և միստիկական ապրումների հաշվին: Դպրոցական փիլիսոփայությունը, բացառությամբ միայն էպիկուրյան մատերիալիստներից, ուսուցանում է միակ աստծու հավատ, հոգու անմահություն և կոչ է անում դեպի ասկետականություն ու պայքար զգայականության դեմ: Կայսրության ժամանակաշրջանի գրեթե բոլոր ականավոր մտածողներն զբաղվում են կրոնական հարցերով. բոլոր փիլիսոփայական սիստեմներում՝ ստոիկների, նեոպլոնիզմադրականների, իսկ ամելի ուշ (մ. թ. II դարից) նեոպլատոնիկների՝ նշանակալի դեր են խաղում աստվածային նախախնամությունը և անմիջական հայտնությունը: Շատերը փրկություն են որոնում թողություն մեջ, ցանկանում են հին կրոնը կենդանացնել առասպելների աշխարհական մեկնաբանությամբ, ջանալով միավորել դրանք այդ ժամանակ մասսաների մեջ ժողովրդականություն վայելող արևելյան պատկերացումների հետ: Լայն ժողովրդականություն են վայելում զանազան մարգարեներ, հրաշագործներ, աստղագուշակներ:

«Մխիթարություն տալու համար հարկավոր էր փոխարինել ոչ թե կորսված փիլիսոփայությունը, այլ կորսված կրոնը: Մխիթարությունը պետք է հանդես գար հատկապես կրոնական ձևով, ինչպես և այն ամենը, ինչ որ պետք է գրավեր մատուային, — այդ այդպես էր այն դարաշրջանում և այդպես շարունակվեց ընդհուպ մինչև XVII դարը:

Հազիվ թե հարկավոր լինի նշել, որ այդ մաշդկանց շարքում, որոնք բուն կերպով ձգտում էին այդ իդեալական մխիթարությա-

նը, այդ արտաքին աշխարհից՝ ներքին աշխարհը փախուստին, մեծամասնությունը պետք է կազմեն ստրուկները*:

Այդ ընդհանրական կրոնը, որն ընդունակ էր կապակցել կայսրության բոլոր ժողովուրդներին, չէր կարող աճել առանձին ժողովուրդների հին պաշտամունքների անմիջական հիմքի վրա: Նոր կրոնը դարձավ քրիստոնեությունը, որը ծագեց հունական կրոնների փրկիչ-աստվածների զուգակցվելուց՝ հրեաների մեսիական պատկերացումների հետ և հետագայում էլ ընկալեց հունական դեհիկ փիլիսոփայության, գլխավորապես ստոիկական դրուզիանից շատ շատերը: «Բացասելով...բոլոր ազգային կրոնները և դրանց բոլորի համար ընդհանուր ծիսականությունը, դիմելով անխտիր բոլոր ժողովուրդներին, քրիստոնեությունը ինքը դառնում է առաջին հնարավոր համաշխարհային կրոնը»**:

Ստրկատիրական հասարակությունը դեպի անկում էր թեքվում: «Այս մի անել փակուղի էր, ուր մեջ ընկել էր հռոմեական աշխարհը. ստրկությունն անկարելի էր դարձել տնտեսապես, իսկ ազատների աշխատանքն արհամարհված էր բարոյապես: Նրանցից առաջինը չէր կարող այլևս, իսկ երկրորդը չէր կարող դեռևս հասարակական արտադրության հիմնական ձևը լինել: Այստեղ օգնություն կարող էր հասցնել միայն արմատական ուղուցիան***:

Կայսրության արևելյան մասի համառ Վճռողական դեր խաղաց III դարի ուղուցիան: Նա կործանեց Օգոստոսի ստեղծած հռոմեական կայսրությունը, իբրև ստրկատերերի տիրապետության գործիք, և նրա տեղը դրեց բացարձակ միապետությունը, ուր սկզբնական գերակշռել շահագործման ֆեոդալական եղանակները: Ստրկատիրական կարգերն սկսեցին փոխվել ավելի առաջադիմական ֆեոդալական կարգերի:

«Ստրուկների ուղուցիան լիկվիդացիայի ենթարկեց ստրկատերերին և վերացրեց աշխատավորների շահագործման ստրկատիրական ձևը: Բայց նրանց տեղը նա դրեց ճորտատերերին և

* Фр. Энгельс, Бруно Бауэр и раннее христианство. Соч., т. XV, 1935, стр. 608 (ընդգծումը էնգելսինն է).

** Նույն տեղում, էջ 609 (ընդգծումը էնգելսինն է).

*** Ֆր. էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, էջ 187—188, 1940 թ.:

աշխատավորների շահագործման ճորտատիրական ձևը (Բ. Վ. Ստալին, ձառ Հարվածային կոլտնտեսականների Համամիութենական առաջին համագումարում 1933 թ. փետրվարի 19-ին)*:

Նոր կայսրության կենտրոնը շուտով տեղափոխվում է Կոստանդնուպոլիս (330 թ.), պետական կրոնը դառնում է քրիստոնեությունը: Հռոմեական կայսրությունը փոխադրվում է Բյուզանդականով: «Կոստանդնուպոլսի բարձրանալով և Հռոմի անկումով վերջանում են հին դարերը»**:

2. ԱՏՏԻԿԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հունական կուլտուրայի արխայիկ հոսանքը, որն ամրապնդվեց հռոմեական տիրապետության սկզբնավորման հետ, անմիջականորեն արտացոլվեց նաև գրականության մեջ: Դրա արդյունքը ատտիկականության հաղթանակն էր, այսինքն կողմորոշվեին էշ դեպի ատտիկական լեզուն և ոճը: Ատտիկականությունը, «կլասիկներին», կամ, ինչպես հույներն իրենք էին արտահայտվում, «հներին» վերադառնալը, ռեակցիա էր հելլենիստական գրականության մեջ գերիշխող ոճային տենդենցների դեմ: «Հներին ընդօրինակելը» շարժման գրական լողոմն էր: Ատտիկականությունն ամենից առաջ գրական լեզվի ռեֆորմ էր նշանակում: Լեզվից հանվեցին այն բառերն ու դարձվածքները, որոնք չէին հանդիպում «կանոնական» համարվող ատտիկական աշակերտների մոտ: Այնինչ V—IV դ. դ. ատտիկական պրոզայի լեզուն արդեն տալբերվում էր հելլենիստական ժամանակվա կենդանի «ընդհանուր լեզվից», որը նշանակալի չափով միախառնվել էր հոնիական լեզվի և բազմաթիվ այլ նորագոյացումների հետ: Այդ առումով ատտիկականությունը անջրպետ էր ստեղծում դրավոր լեզվի, որը պետք է սովորեին ատտիկական հեղինակներից, և կենդանի խոսքի լեզվի միջև, մեռյցնելով ամբողջ լեզվային սիստեմը: Վերնախավերի լեզուն վերջնականապես իշ կապը կտրում էր ժողովրդից: Ատտիկականության հաղթանակն իր կնիքը դրեց հունական լեզվի ամբողջ հետագա պատմության վրա: Ատտիկական գրավոր և կենդանի խոսքի դուալիզմը, որ ծագեց մեր կողմից քննվող ժամանակաշրջանում, անցավ ամբողջ ուշ անտիկ շրջանը, և ֆեոդալական Բյուզանդիայի միջնադարյան դպրության մեջ, նույնիսկ XIX դ. նոր-հունական գրականության մեջ, պահպանվելով մինչև մեջ:

* Լենինգրմի հարցերը, 1940 թ., էջ 503:

** Փր. Զիգելե, Соч., т. XIV, 1931, стр. 441.

Երբեք, շարունակում է խոշորագույն ծառայել ժողովրդական կրթության ղեկավարությամբ համար ժամանակակից Հունաստանում:

Ինչպես արդեն հիշատակել ենք, ատտիկականության հաղթանակի հետևանքներից մեկն էլ հելլենիստական գրականության հուշարձանների կործանումն էր: Ուշ-անտիկ դարոցի ատտիկական հակումը մերժեց հելլենիստական գրականությունը, դժամբորապես լեզվական նկատառումներով: Հելլենիստական տրադիցիան միայն Եգիպտոսումն էր կանգուն մնում, որն էլ մեզ հնարավորություն է տալիս ծանոթանալու հելլենիստական գրողների հետ հոմեական ժամանակվա պապիրուսների միջոցով:

Գրական ոճի բնագավառում ատտիկականները պայքար էին մղում «ասիական» պերճախոսության և դրան հատուկ արտահայտությունների դերաջմանության դեմ, կոչ էին անում դեպի խոսքի ավելի խիստ կարգապահությունը: Գրականության վզին անփոփոխ ոճային նորմաներ փաթաթելու փորձը, որը ելնում էր ատտիկականության ծայրահեղ կողմնակիցներից, հաջողություն չունեցավ: Մեղ համար այդ շարժման կարևորագույն վավերագիրը Դիոնիսիոս Հալիկարնասացու ճարտասանական բազմաթիվ տրակտատներն են: Նա մի հույն գրող էր, որը բնակություն հաստատեց Հռոմում 30 թ. մ. թ. ա.: Դիոնիսիոսը չի պատկանում ատտիկականության համար պայքարողների կենտրոնական ղեմքերի թվին: Նա միայն հավաստում է կատարված բեկումը և նշում է այն դերը, որն այդ հարցում խաղացել է Հռոմի ճաշակը: Թեպետ պայքարն ընթանում էր գլխավորապես պրոդակի ոճի հարցերի շուրջը, բայց այն տալաժվեց նաև պոեզիայի ոլորտի վրա: Այստեղ նույնպես նկատվում է ռեակցիա բնդեմ հելլենիստական ժամանակվա արեքսանդրիական դպրոցի: Մեր թվականության սկզբի էսիդրամներում հաճախ ծաղր է հնչում Կալիմախոսի և արեքսանդրիականների արհեստական գիտելիքն ունի հանդեպ. նրանց հակադրվում են հին պոեզիայի կլասիկներ՝ Հոմերոսը և Արիստոփոսը:

Ատտիկականության գրական և ոճաբանական տեսությունների շուրջը մեր թվականության I դարում բորբոքված բանավեճից պահպանվել է արտակարգ ուշագրավ մի հուշարձան՝ «Վեսմության մասին» անունով հեղինակի տրակտատը, որը սխալմամբ վերագրվում է III դ. փիլիսոփա Լոնգինոսին: Այդ տրակտատն ուղղված է ծայրահեղ ատտիկական Ցեցիլիոսի նույննունով աշխատության դեմ, բայց հեղինակն ինքը կլասիկ գրականության երկրպագու-

ներից է: Սակայն նա դատապարտում է և՛ ասիականության ճշմարտանությունը, և՛ ատտիկականների շոշուկությունը, և՛ արեքսանդրիական պոեզիայի սառը զսպվածությունը: Նա գնահատում է հյլասիկների ոչ միայն ձևական-ոճական կողմը, այլ և մտքի մեծությունը և զգացմունքի ուժը, և նրա համար ամենակարևորն այդ է: Ժամանակակից գրականության անկումնային լինելը պայմանավորված է «վսեմ» ձիրքերի բացակայությամբ: Վերջում հարց է տալիս, թե ինչի արդյունք է տաղանդների այդպիսի աղքատությունը, և դրան պատասխանում է մի ոմն «փիլիսոփայի» հետ դիալոգի ձևով: «Փիլիսոփան» քաղաքական բացատրություն է որոնում՝ կայսրության հաստատած «արդարացի ստրկությունը», ղեմկրատական ազատության բացակայությունը խեղում են հոգին, ինչպես արհեստականորեն թզուկներ աճեցնելու վանդակը: Այս տեսակետին մենք ղեռ կհանդիպենք I դարի հռոմեական գրականության մեջ, մանավանդ Տալիատոսի «Հռետորների մասին դիալոգում»: «Վսեմության մասին» տշակտատի հեղինակը գերադասում է բարոյական կարգի բացատրությունը, այն է՝ շահույթի ծաբալը և զգայական հաճույքների հետեից ընկնելը, որ քնդդրվել են ժամանակակիցներին, հասցնում են հոգեկան մանրություն:

3. ՊԼՈՒՏԱՐՔՈՍ

Հնության սիրողների թվին էր պատկանում նաև հռոմեական ժամանակաշրջանի ամենահայտնի հռոմեական գրողներից մեկը՝ Պլուտարքոսը (ծնվել է մոտավորապես մ. թ. 46 թ., վախճանվել է 120 թվից հետո), որը իրեն սերտորեն կապված չէր զգում ատտիկականության հետ: Լինելով Բեովթիայի փոքրիկ Խեռոնեայից, Պլուտարքոսը պատկանում էր հռոմեական գաղափարական ավազանուն: Նա փիլիսոփայական կրթություն էր ստացել Աթենքում, բազմիցս այցելել էր Հռոմ, ուր նա բարեկամական հարաբերություններ էր հաստատել պաշտոնական աշխարհի ներկայացուցիչներից շատերի հետ, բայց գերադասում էր ապրել հայրենի քաղաքում և ջանում էր տեղական գործիչ մնալ: Լինելով ընթերցանության սիրահար և տնակյաց, նա աշխատում էր բարեկամների և աշակերտների նեղ շրջանում, որոնք նրա շուրջը կազմել էին մի փոքր ակադեմիա, որն իր գոյությունը պահպանեց հիմնադրի մահվանից հետո հաբյուր տարուց ոչ պակաս: Պլուտարքոսի գործունեությունը բազմիցս ուշադրության էր արժանանում

ինչպես համաքաղաքացիների, այնպես էլ կայսրության տիրակալների կողմից:

Հռոմի հետ ունեցած կապերի և հռոմեասեր քաղաքական համոզմունքի շնորհիվ, բարեհաճ վերաբերմունք էին առժում դեպի նա Տրայանոս և Ադրիանոս կայսրները. նրան շնորհվեց կոնսուլյարի բարձր կոչում և ծերության հասակում Աքայա պրովինցիայի պրոկուրատորի պաշտոնը: Քաղաքացիները նրան ընտրում էին տեղական պաշտոնների, իսկ մոտավորապես 95 թվին նա ընդունվեց Դեկիսի քրմերի շարքը: Դեկիսացիները և խերոնեացիները համատեղ Պլուտարքոսին արձան կանգնեցրին, որի տախտակը գտնվել է Դեկիսի պեղումների ժամանակ, իսկ խերոնեայի եկեղեցում մինչև այժմ էլ ցույց են տալիս մարմարյա «Պլուտարքոսի բազիլիթոսը»:

Արդեն այն քաղաքական և քրմական կարիերան վկայում է այն մասին, որ հանձինս Պլուտարքոսի մենք տեսնում ենք կայսրության լոյալ քաղաքացու, չափավոր և պահպանողական հայացքների տեր մարդու, և իրականում նա այդպիսին է իշ աշխատությունների մեջ: Իր կյանքն անցկացնելով գալառական մեկուսացման, ընթերցանության և նյութեր հավաքելու մեջ, նա դուրս է գտնվում նորաձև գրական հոսանքների ոլորտից և շատ կողմերով հարգւմ է շարադրման նախկին, հելլենիստական եղանակին:

Պլուտարքոսի երկերի անտիկ ցուցակը պարունակում է 227 անուն, որոնցից պահպանվել է 150-ից ավելին (այդ թվում մի քանիսն իսկական չեն): Այդ վիթխարի գրական ժառանգությունը սովորաբար բաժանում են երկու կարգի՝ 1) «քառոյախոսական» տրակտատներ (Moralia) և 2) կենսագրություններ:

«Moralia» տերմինը ճշգրիտ չէ: Պլուտարքոսը գրում է ամենաբազմազան թեմաներով՝ կյանքի և փիլիսոփայության, մանկավարժության և քաղաքականության, առողջապահության և կենդանիների հոգեբանության, երաժշտության և գրականության մասին: Որոշ տրակտատներ իրենցից ներկայացնում են կուլտուրալատմական ուշադրավ նյութի պարզ ամփոփումներ: Այնուամենայնիվ դեղալիշոտ է էթիկական թեմատիկան (օրինակ՝ հետաքրքրասիրության, շաղակրատության, կեղծ ամոթի, հղբայրական սիրո, երեխաներ սիրելու, ամուսնական խրատների մասին և այլն): Որևէ չափով խնքնությունը ստեղծագործություն չլինելով, այդ փիլիսոփայական տրակտատները ղանաղան բնագավառների վերա-

քերական վիճխարի բաղմընթեցության պտուղ են հանդիսանում: Նախորդ դարերի փիլիսոփայական աշտադրանքը լայնորեն օգտագործված է և՛ վերապատմամենրում, և՛ ուղղակի քաղվածքներում: Պլուտարքոսը թեպետ ձևականորեն իրեն Պլատոնի դպրոցի հետևորդ է հաշվում, բայց իրականում նա էկլեկտիկ է, որն ընդամիս հետաքրքրվում է ոչ այնքան փիլիսոփայության տեսական հարցերով, որքան կրոնով և բարոյախոսությամբ: Պլուտարքոսի կրոնական հայացքներն իրենց մեջ պարունակում են ուշ անտիկ շրջանի աշխարհայացքի բոլոր էական գծերը. այստեղ են՝ և՛ հշմարիտ միակ աստվածը, և՛ հոգու անմահությունը, և՛ նախախնամությունը, և՛ բարի և՛ չար դեերի՝ այդ աստվածության և մարդկանց միջև միջնորդների՝ հիերարխիան:

Զանազան աստիճաններ ունեցող աստվածային ուժերի այդ ախտեմի մեջ մտնում են ինչպես հունական ժողովրդական կրոնի աստվածները, այնպես էլ արևելյան աստվածությունները: Պլուտարքոսը ջանում է նորոգել հավատը դեպի պատգամախոսությունը, մասնավորապես դեպի Դելֆիսի աստծու պատգամախոսությունը, այն տաճարի՝ որի քուրմը հենց ինքն էր: Պլուտարքոսի կրոնամոլությունը հիմք էր տալիս հին-քրիստոնեական գրողներին նրան «կիսաքրիստոնյա» համարելու, իսկ Մարքսը Պլուտարքոսին հեզոքորեն «եկեղեցու հայրերի» շարքն է դասում*: Պլուտարքոսի էթիկան մարդասիրական բնույթ ունի, բայց այն ամբողջությամբ փոխ է առնված ավելի վաղ փիլիսոփաներից, ներառյալ նույնիսկ աստելի էպիկուրյան «աթեիստներին», և համեմված է հեղինակի անձնական բարեսրտությամբ, մի հեղինակ, որը խուսափում էր ամեն տեսակի ծայրահեղություններից և պատրաստ էր լավ կողմեր գտնել նույնիսկ ամենազաղրելի երևույթների մեջ: Նրա աշխարհայացքի հաշտարար էկլեկտիկայի հետ լիովին ներդաշնակում է և շարադրման բնույթը: Այն աչքի է ընկնում իր բարեսրտությամբ: Պլուտարքոսը որոշ չափով շատախոս է, խուսափում է բարդ հարցերը սղելուց, բայց միշտ գրավիչ է: Դատողությունները համեմված են անեկտոդներով, պատմական օրինակներով, պոետներից վերցրած քաղվածքներով, դիպուկ դիտումներով: Շարադրման ճարտասանական եղանակը Պլուտարքոսի համար օտար է մնում: Այդ տեսակետից նա շարունակում է հելլենիստական փիլիսոփայական պրոզայի տրագիցիաները, որոնց հետևում է նույնպես

* К. Маркс, Святой Марк, Соч., т. IV, 1933, стр. 121.

իր տրակտատները գեղարվեստորեն ձևավորելիս, դորժադրելով պիալոգի, դիատրիբի կամ ուղեշփի ձևերը:

Մեկնաբանելով գրականության հանրեղը, Պլուտարքոսը դրանց մոտենում է իրշե բարոյախոս: Պոեզիան նրան թվում է մի տեսակ փիլիսոփայության նախադուռ, դուրըմբռնելի, հնարումների ձևով զարդարված ուսուցում («Խնչպես պետք է երիտասարդը կարդա պոետներին» տշակտատը): Պլուտարքոսի էսթետիկական հայացքների համար բնորոշ է «Արիստոֆանի համեմատությունը Մենանդրոսի հետ»: Պլուտարքոսը վճռական գերադասություն է տալիս Մենանդրոսի բարեմիտ կատակերգությունը, ուր առաքինությունը միշտ հաղթանակում է հանդեպ Արիստոֆանի անողոք ծաղրի:

Նոր ժամանակների համար Պլուտարքոսի նշանակությունը հիմնվում է ոչ այնքան նրա «բարոյախոսական» տրակտատների, որքան կենսագրությունների վրա: «Զուգահեռ վարքագրությունները» իրենցից ներկայացնում են զույգ կենսագրությունների մի սերիա, բնդ որում ամեն անգամ կողք-կողքի են դրված հռոմեական և հույժեական գործիչը: Այդպիսի կենսագրության եզրավակիլ մասը շատ դեպքերում հանդիսանում է «համեմատությունը», որի մեջ համադրվում են երկու գործիչները: Բացի այդ, կան մի քանի առանձին կենսագրություններ, որոնք, ըստ երևույթին, պատկանում են հեղինակի գրական գործունեության ավելի վաղ շրջանին: Համեմատական կենսագրությունները, որոնց մեջ հոռոմեական գործիչները հավասարեցված են հռոմեական գործիչներին, հենց այդ գաղափարը վկայում է հռոմեական հույության այնպիսի մի երկրպագուի, ինչպիսին Պլուտարքոսն էր, խիստ հոռոմասիրական թեքման մասին: Համադրման համար պատմական զեմքերի ջոկումը որոշ դեպքերում ակներե է լինում (օրինակ՝ Ալեքսանդր, Մակեդոնացին և Հուլիոս Կեսարը, Դեմոսթենեսը և Յիցերոնը), բայց շատ հաճախ արհեստական է դուրս գալիս: Այդ հանգամանքը, սակայն, չանդրադարձավ կենսագրությունների վրա, քանի որ դրանցից յուրաքանչյուրն ինքնուրույն ամբողջություն է կազմում, և «համեմատությունները» միայն ավելցուկ են: Մեզ հասել են 23 զույգ, այսինքն՝ 46 կենսագրություն. հեղինաստական միաստեղծները և հոռոմեական կայսրներն այդ սերիայի մեջ չեն մտել (ոչ-զույգ կենսագրությունների թվում կան և կայսրների կենսագրություններ):

Պլուտարքոսը մեզ համար կենսագրական ժանրի խոշորագույն ներկայացուցիչն է հռոմեական գրականության մեջ, բայց ժանրն

ինքը ավելի հին է, ան սկիզբ է առնում IV դարից և ուժեղ կերպով մշակվում է հեղինակական շրջանում: Այդ ժամանակ իր առանձնահատկություններն ունի և տարբեր է ժամանակակից մեծ պահանջներից՝ կենսագրության հանդեպ և կապված է անհատականավորության անտիկ ըմբռնման հետ:

Անհատն, ամենից առաջ, ըմբռնվում էր ստատիկ կերպով, իբրև ինքն իր մեջ ավարտված «բնավորություն»: Տեսականորեն ընդունելով, որ բնավորությունը ձևավորվում է դաստիարակության և ինքնադաստիարակության օգնությամբ, և մանկավարժական գործունեության ընթացքում իր առաջ համապատասխան խնդիրներ դնելով, անտիկ ըմբռնումն այնուամենայնիվ երբեք չի պատկերում անհատի գոյացման պրոցեսը: Ատիկ հեղինակը չի հետաքրքրվում հերոսի մանկությամբ կամ պատանեկությամբ, նրա նեղքին պատմության էտապներով, ամբողջ ուշադրությունը բևեռված է «ծաղկման» շրջանի վրա, երբ բնավորությունը ծաղացած է արդեն ձևավորված կերպով: Միայն մեր քննության ենթակա շրջանում հանդես են գալիս անհատի ներքին կյանքն ավելի դինամիկորեն ըմբռնելու առաջին սաղմերը, բայց դրանք միայն սաղմերն են և հանդիպում են առավելապես կենսագրական խոստովանություններում (Մարկոս Ալլեքսիոս կայսրի «Խնքս ինձ», հետագայում քրիստոնեական գրող Ալգուատինոսի «Խոստովանություն»-ը): Անհատը, որ մեկնաբանվում է անկախ իր գոյացումից, դուրս է գտնվում նաև իրեն ձևավորող սոցիալական ուժերի, պատմական պայմանների կապակցությունից:

Բացի ճարտասանական «էնկոմիայից»՝ որևէ անձնավորության գործերը և նրա բարոյական հատկությունները փառաբանելուց, որ գրականության մեջ էր մտցրել Իսոկրատեսը, անտիկ ժամանակ մշակվեց կենսագրության երկու հիմնական տեսակ: Առաջինը՝ տեղեկատու-հնաբանական տիպի գիտական կենսագրությունը՝ նկարագրվող անձի կյանքի կարևորագույն դեպքերի և թվերի հաշվարկումը, որի նպատակը ոչ այնքան զեղարկեստական, որքան գիտական է: Երկրորդ տեսակը՝ բնութագրություն-կենսագրությունն է, որը վերստեղծում է գործչի կերպարը: Այդ տիպի կենսագրության համար արտաքին դեպքերը հետաքրքրական են այնքանով, որքանով դրանք լուսաբանում են «բնավորությունը» (հենց նոր քննության առնված ըմբռնմամբ): Կենսագրության տարբերությունը պատմությունից հենքը տեսնում էին անձնավորությունը բնութա-

գլխով փաստի յուրահատուկ դրույթի մեջ: Այդպես էր հասկանում իր դերը և Պլուտարքոսը:

Ալեքսանդր Մակեդոնացու և Հուլիոս Կեսարի կենսագրություններին ներածություն մեջ նա ընթերցողին զգուշացնում է, որ պատմական նշանակալի դեպքերը կամ պետք է շարադրվեն համառոտակի, կամ բոլորովին պետք է զանց առնվեն: «Մենք կենսագրություն ենք գրում և ոչ թե պատմություն. միշտ չէ, ոչ հռչակալոր գործերը քաջարիության կամ արատի բացահայտման արդյունք են լինում: Աննշան վարմունքը, մի բառը, կատակը՝ շատ հաճախ ավելի լավ են դրսևորում բնավորությունը, քան արյունալի ճակատամարտերը, մեծ ընդհարումները և քաղաքների պաշարումները: Ինչպես նկարիչները, չհոգալով մնացած գծերի մասին, ջանում են կազմել նմանություն դեմքի և աչքերի մեջ, այն գծերում, որոնց մեջ արտահայտվում է բնավորությունը, այդպես էլ թող թույլատրելի լինի մեզ է՛լ ավելի խոր թափանցելու հոգու արտահայտությունների ներսը և դրանց օգնությամբ ուրվագծել երկուսի (այսինքն Ալեքսանդրի և Կեսարի) կյանքի պատկերը, իսկ մեծ գործերի և ճակատամարտերի նկարագրությունը թողնում ենք ուրիշներին»:

Մանչ գծերի մոզաիկայի, «հոգին դրսևորելու» օգնությամբ ամբողջական և ցայտուն պատկեր ստեղծել,— այս է անտիկ կենսագրության գեղարվեստական մեթոդը: Այդ մեթոդը, որ ստեղծվել էր տակավին հելլենիստական դարաշրջանում, մեծ հաջողությամբ և լայն մասշտաբով գործադրեց Պլուտարքոսը: Ուշադրությունը քեռեռելով իրեն հետաքրքրող մանրամասնությունների վրա, նա չի արհամարհում անեկդոտները, նույն իսկ բամբասանքները, և տալիս է հետաքրքրական և ակնառու պատմվածք, որ երբեմն հասնում է իսկական դրամատիզմի: Շեքսպիրն իր «Հուլիոս Կեսարը» և «Անտոնիոս և Կլեոպատրան» ստեղծեց Պլուտարքոսի համապատասխան կենսագրությունների հենքի վրա, և նրան հարկալոր եղավ շատ քիչ բան փոխել իր աղբյուրի դրամատիկական խմբավորումների մեջ: Թե որքանով է այդ դրամատիզմը Պլուտարքոսի իրեն գեղարվեստական նվաճումը հանդիսանում,— արդյոք այդ չի անցել նրան ժառանգաբար այն պատմաբաններից, որոնցից նա օգտվել է,— այն հարցերից մեկն է, որոնց արտակարգորեն դժվար է պատասխան տալ, որքանով որ Պլուտարքոսի նախընթացները մեզ համար կտրած են:

Դրա հետ միասին «կենսագրություններում» ևս Պլուտարքոսը մնում է որպես բարոյախոս: Պատմելը հաճախ ընդհատվում է

քարոյական մտորումներով: Կենսագրությունները մեծ մասամբ խորատական նպատակ են հետապնդում՝ ցույց տալու վարքագծի արժանի օրինակներ, և հեղինակը հաճախ գիտակցաբար իդեալականացնում է իր հերոսներին: Նա սիրում է նկարագրել հին պետական մարդկանց բարձր բարոյական հատկութիւնները, խիստ առաքինութիւնը և բարքերի պարզութիւնը, ազատասիրութիւնը, հերոսականութիւնը, հաշտեցիկին նվիրւածութիւնը:

Սակաւն Պլուտարքոսը չի սահմանափակւում առաքինի մարդկանց պատկերասրահով: Նրա տեղիայի ամենաուժեղ գրքերից մեկը՝ Դեմետրոս Պոլիորկեստի և Մարկոս Ավրելիոսի զուգ կենսագրութիւնն են, որին նախորդում է մի նկատողութիւն, որ «մեծ բնավորութիւններին հատուկ է լինում ոչ միայն մեծ քաջարիութիւններ, այլև մեծ արատներ»:

Լինելով բարոյախոս և գեղարվեստական բնութագրութիւն վարպետ, Պլուտարքոսը չի ձգտում պատմաբան լինել: Իրոք պատմաբան նա կանգնած չէ անտիկ գիտութիւնն և բարձրութիւնն վրա ոչ աղբյուրների հանդեպ քննադատական վերաբերմունք ունենալու, ոչ էլ պատմական դեպքերի ընթացքը հասկանալու իմաստով:

Հունական հեղինակներից շատ քշերն էին այնպիսի ժողովրդականութիւն վայելում, ինչպես Պլուտարքոսը: Բյուզանդացիները գնահատում էին նրան էրուդիցիայի հարստութիւն և բարեպաշտ մտածելակերպի համաջ, և դրա շնորհիվ նրա երկերից այդպիսի մեծ քանակութիւն է պահպանւել: XIV դ. վերջերից նա հայտնի դարձավ Արեւմտայն Եւրոպայում: XVI—XVIII դ. դ. տիրող հոսանքն իրեն ալիքի մոտ էր զգում հռոմեական դարաշրջանին, քան կլասիկ Հունաստանի գրականութիւնը, և Պլուտարքոսը այդ ժամանակի ամենասիրված գրողն էր: Իրոք մարդասեր բարոյախոս, թշնամաբար տրամադրված դեպի ասկետիզմը, Պլուտարքոսն իր վրա էր հրավիրում հումանիստների (Էրազմ, Ռաբլե), ռեֆորմացիայի առաջնորդների, փիլիսոփաների (Մոնթէն, Ռուսո) ուղղորդութիւնը: Առանձնապես հետաքրքրութիւն էին շարժում կենսագրութիւնները: Շեքսպիրը («Կորիոլան», «Հուլիոս Կեսար», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա»), Կոռնելը, Ռասինը նրանից փոխ են առնում իրենց դրամաների սյուժեները, XVII դ. ստեղծվում են «հռակավոր մարդկանց» բազմաթիվ կենսագրութիւններ Պլուտարքոսի օրինակով: Ֆրանսիական բուրժուական ռեուլցիայի գործիչները, իսկ մեզ մոտ դեկաբրիստները, հրապուրվում էին Պլուտարքոսի հերոսներով, իրոք ռեսպուբլիկական առաքինութիւն մաշմնավորողնե-

րով: Մարքսը «Բրյուսների 18»-ում ասում է, որ «բուրժուական հասարակության համար պայքարողները հոռմեական ռեսպոնդիկալիզմի կախիկ խիստ ավանդությունների մեջ գտան այն իդեալներն ու արվեստի ձևերը, այն պատրանքները, որոնք նրանց անհրաժեշտ էին՝ իրենց պայքարի սահմանափակ-բուրժուական բովանդակությունը հենց իրենցից ծածկելու, իրենց ոգևորությունը պատմական մեծ ողբերգության բարձրության վրա պահելու համար»*: Այդ ավանդությունները նրանք առավելագույն Պլուտարքոսի մոտ էին գտնուում:

4. ՊԵՐՃԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ: ԵՐԿՐՈՐԴ ՍՈՓԵՍՏՈՒԹՅՈՒՆ

Արխաիզմի հաղթանակը գրականության մեջ համընկնում է էպիգոնացող «հունական վերածնության» հետ: Դեպի իր կուլտուրայի փալլոն շրջանը կողմնորոշվելումեջ հունական ստրկատիրական հասարակությունը հակաթույն է որոնում իրեն կործանող ուժերի դեմ: Կայսրների քաղաքականությունը լիապես ընդառաջում է այդ կուլտուրական ինքնապաշտպանությանը: Հինավուրց սրբավայրերի, պատգամախոսությունների և համահելենական խաղերի աշխուժացման հետ զուգահեռ ստեղծվում են պաշտոնական, պետության կողմից վարձատրվող՝ փիլիսոփայության և հետադուրության ամբիոններ: Արխաիկ տեհդենցիների քաբողը դուրս է գալիս դպրոցների կամ գիտական փակ խմբակների սահմանից և ձգտում է ավելի լայն շրջանների մեջ ընդգրկել բոլոր նրանց, ովքեր առնչություն ունեն «կրթված լինելու» հետ, և ուստի որոնում է ավելի մանսալական, մատչելի և հետաքրքրական ձևեր: Տեղի է ունենում հրապարակային հառի նոր վերելք: Հոռմեական կայսրության պայմաններում քաղաքական կամ դատաստանական հետադուրություն իր համար քիչ հող է գտնում, ինչպես և հելլենիստական պետություններում: Այդ ժամանակվա պերճախոսությունը խստորեն աշտահայտված էպիդիկտիկ բնույթ ուներ: Հոռմեական համայնքից համայնք էին գնում դաստրոֆներով թափառական հետադուրներ, նրանք ելույթ էին ունենում մեծ բազմությունների առաջ թատրոններում կամ լեկտորիումներում: Նրանք ակենից քիչ էին հակված իրենց միայն խոսքի վարպետ համարելու և իրենց ոչ թե հետադուրներ, այլ սոփեստներ էին անվանում: Հին տերմինին հաբություն տալու մեջ պարունակվում էր նոր պեր-

* Соч., т VIII, 1931, стр. 324.

Ճախտութեան կուլտուրական արժեք ունենալու հավակնութիւնը իբրեւ «կրթվածութեան» քարոզի հավակնութիւն, և մարտի է կոչում փիլիսոփաներին, «սոփեստութեան» այդ վաղեմի թշնամիներին:

Ինչպես Իսոկրատեսի ժամանակներում, ճարտասանութիւնը սկսում է կարեւորագույն հանդակրթական դիսցիպլինի դեր խաղալ, մըցեւով փիլիսոփայութեան հետ, իսկ էպիդիկտիկ պերճախոսութիւնը ձգտում է դուրս վանել գրականութեան բոլոր մյուս տեսակները: Իր արխաիկ հնչմամբ «սոփեստ» տերմինը համապատասխանում էր ատտիկական հնութեան վերաբերյալ դշույթին, և երկրորդ սոփեստութիւն տերմինը բխում էր նրանից, որ նա ինքն իրեն վերագրում էր առաջինից ծագած պատմական անընդհատ հաջորդականութիւն:

Հասարակական ճառի նշանակութեան աճմանը մենք հանդիպում ենք արդեն մ. թ. I դարում: Պլուտարքոսի ավագ ժամանակակից Դիոն Պրուացին (Վաֆինիայում) իր հետաորական գործունեութիւնն սկսեց իբրեւ տիպիկ սոփեստ, փիլիսոփայութեան հակառակորդ: Դոմիլիանոսի օրոք արտաքսված լինելով Հռոմից և արգելված ապրել Վաֆինիայում, նա մի շարք տարիներ թափառական կյանք էր վարում, զբաղվում էր ֆիզիկական աշխատանքով և հրապուրվում էր կինիկա-ստոիկյան փիլիսոփայութեամբ: Թափառումները նրան հասցնում էին հունական աշխարհի հեռավոր անկյունները: Նա այցելեց Օլվիան՝ Դնեպրի ափին գտնվող հունական գաղութը (Բոքիսթեն), և իր «Բոքիսթենական» ճառում հուշարձան թողեց հռոմեական ժամանակվա Օլվիայի ծանր կացութեան մասին: Դոմիլիանոսի անկումից հետո Դիոնը հնարավորութիւն ստացավ վերադառնալու և արժանանալու Տրայանոս կայսեր բարեհաճ վերաբերմունքին: Իր հետագա գործունեութեան ընթացքում էպիդիկտիկ ոճի իր արվեստը նա ի սպաս դրեց հանրամատչելի փիլիսոփայական քարոզին: Դիոնից պահպանվել է մոտավորապես 80 ճառ՝ քաղաքական, բարոյախոսական և գրական թեմաներով: Դիոնը երկրպագու էր հունական հնութեան, որի համեմատութեամբ ներկան նրան իվում է մանր և շնչին, և դրա հետ միասին նա, կայսրութեան կողմնակիցը, միահեծանութեան տեսաբանն էր: Նա քարոզում էր դասակարգային հակասութիւնների մեղմացում, քաղաքի չքավորութեանը կռիւ էր անում վերադառնալ երկրագործութեան. այդ պրոպինգիալ զուգահեռն էր մանր հողատիրութեան պաշտպանութեան քաղաքականութեան, որ սկսել էին կիրառել կայսրները:

«Դոմիկիանոսից հետո: Այդ տեսակետից ուշագրավ է «Էվրեական» ճառը, որը գրական տեսակետից էլ Դիոնի ամենահետաքրքրական երկն է: Նա այդտեղ նկարագրում է ուտոպիկ մի իդիլիա՝ երկու որսորդ ընտանիքի մեկուսացած խաղաղ կյանքը, և ավարտում է առողջ և օգտակար դյուդական աշխատանքի փառաբանությամբ, հակադրելով այդ կյանքը քաղաքի ալլապուրիս բնակչության կյանքին:

Դիոնը, իր հետագա թեքումով դեպի հանրամատչելի փիլիսոփայությունը, դեռ սոփիստության լիովին տիպիկ ներկայացուցիչ չէ: Սոփիստության ծաղկումը վերաբերվում է մ. թ. II դարին: Նրա կարևորագույն կենտրոնները Փոքր Ասիայի հունական քաղաքներն էին, առանձնապես Զմյուռնիան. այստեղ պահպանվել էին «ասիական» պերճախոսության հելլենիստական տրադիցիաները, և երկրորդ սոփիստության ներկայացուցիչները շարունակում էին հետևել «ասիականների» համար տիպիկ թատերականությանը, թեպետև ընկալել էին առափնեականների լեզվական նորմաները և աներևակայելի ջանք էին վատնում, որպեսզի կարողանան վերադարձնել հին հեղինակների, մանավանդ Դեմոսթենեսի ոճը: Գաղափարական բովանդակազրկությունը և ընդօրինակողական ոճը՝ ամբողջ հոսանքի բնորոշ հատկությունն է:

Սոփիստների հասարակական ելույթները սկսվում էին «ներածական խոսքով»՝ թեթև ոճի նախերգանքով. հետո որը ներկայանում էր բուն ճառը՝ «հետորակա մարզանք»: Ամենից հաճախ տեֆեկտավոր նկարագրություն, հետաքրքրական պատմվածք, պատգոքասյին թեղիսի պաշտպանություն: Այնուհետև դրան հետևում էր բուն ճառը՝ «հետորակա մարզանք»: Ամենից հաճախ սոփիստն իր ունկնդիրների առաջ ծավալում էր որևէ պատմական պատշաճ, որևէ հուշակալի մարդու ճառ մի ինչ որ բարդ իրադրության պայմաններում: Քսենոֆոնը ցանկանում է մեռնել Սոկրատեսի հետ միասին, Դեմոսթենեսը հերոնեացի պարտությունից հետո առաջարկում է իրեն քալություն ղոհ մատուցել, Սուլոնը, իմանալով, որ Պիսիստրատոսն իրեն շրջապատել է պահակով, պահանջում է վերացնել իր օրենքները, — ահավասիկ նման թեմաներ էին քննախոսում սոփիստները: Այստեղ չէր պահանջվում պատմական ճշգրտություն. հարկավոր էին վեհ մտքերի և հերոսական սղնիսի զգացմունքների մասին այն երևակայությունները, որ «հունական վերածնությունը» ցանկանում էր իր անցյալի վզին փաթաթել: Անցյալը հեռանում էր նույնպիսի իդեալականության

րնագավառ, որին մի ժամանակ պատկանում էր առասպելը, իսկ հոնական պատմությունը սովիեստների տրամադրության տակ բավականաչափ պաթետիկ մոմենտներ էր դնում:

«Ամեն մի դեպքում, — խոցում է Լուկիանոսն իշ «Պերճախոսության ուսուցիչ»-ում, — պետք է լինեն Մարաթոն և քաջ Կինիդե-րոսը, առանց նրանց ոչ մի ճառ չի կարող լինել: Թող Ափոնով միշտ նավեր լսղան, իսկ Հելեսպոնտոսն անցնում են ցամաքով: Թող մարերի նետերը փակեն արեգակը, իսկ Քսեքքսը փախուստի է դիմում. Լեոնիդեսը բոլորի մեջ հիացմունք է հարուցում, թող կարգան Օտրիասի աշձանադրությունը: Թող ալիլի շատ և ալիլի հաճախ հանդես գան Սալամինը, Արտեմիսոսը և Պլատեան»:

Ինչպես դարձյալի ճարտասանության ուսուցման ժամանակ պատմական պատրանքին զուգընթաց հանդիպում են և դատավարության վերաբերյալ ելույթներ, պաթետիկ հնարավորություններով հարուստ որևէ եղևակաչական կազմախառնակ, օրինակ, թե ինչ ճառ է ասում այն սիրեկանը, որին բռնել է ամուսինը հանցանքը կատարելիս: Բայց թեման կարող էր և երևակայական շինել:

Սովեստը ցանկալի հյուր էր համարվում բոլոր հասարակական հանդեսներին. նա աչքսեղ համապատասխան ճառ էր արտասանում: Այդ ժամանակվա ճարտասանական դասագրքերը լեցուն են ամենաբազմազան տեսակի արարողական էպիդիկտիկ ճառերի օրինակներով. այստեղ կան բազմապիսի «փառաբանություններ» ինչպես առանձին անձանց՝ կայսրների, կուսակալների, դափնինների արժանացած քաղաքացիների, այնպես էլ համայնքների, վայրերի վերաբերյալ. ամեն տեսակի «զովասանաճառեր», «ծննդյան օրվա», «հարսանեկան», «ղամբանական» «մխիթարական», «սգո» ճառեր:

Այն հանգամանքը, որ սովեստական հանդիսաճառերը կարողացան տիշտալետող գրական ժանր դառնալ, պարզ ապացույց է II—III դ. դ. հոնական հասարակության վերնախավի գաղափարազրկության և ստեղծագործական ուժերի բացակայության: Էֆեկտավոր խոսքի և արտասանության պաշտամունքն այստեղ հասցրած էր իր գազաթնակետին. առանձնապես սիրված էր ճառի խմորովիզացիան: Հոնտորը ջանում էր ունենդիրների վրա ներգործել ձայնի զեղեցկությամբ, ուրիշով, երգով, դիմախաղով: Սովեստներից մեկի մասին պատմում են, որ նրա ելույթներին ներկա էին լինում հոնարեն չիմացող մարդիկ՝ ճորան լսում էին իբրև դալ-

գալլոլ սոխակի, ցնցված նրա ձայնի և առողանության զեղեցիկությանը, նրա սիմֆանիստիկամբ՝ հասարակ խոսքի և երգի մեջ»։ Այդ պերճախոսությունը այնքան լայնորեն էր օգտագործում արտահայտության պոետիկ եղանակները, որ ճառերը հաճախ «հիմներ» են հորջորջվում։

Սոփեստության ընդհանրական կրթական և դրական նշանակությունն ունենալու հավանությունը, որ ընդունակ է և՛ փիլիսոփայության, և՛ դրականության տեղը բռնել, ամենից խիստ ձևակերպել է II դարի ամենահամբավագույն սոփեստ Էլիաս Արիստիդը։ Իր ժամանակին հռչակված այս հեղինակի, որն իրեն երևակայում էր միաժամանակ և՛ Դեմոսթենես, և՛ Պլատոն, պահպանված մոտավորապես հիսուսի հասնող ճառերը հավասարապես վիպում են նրա ռեալիստական վարպետության և դադափաղական խեղճության մասին, որն ուղեկցվում էր նեոլատենիայով, սնտոխապաշտությանը, սնափառությանը, շառլատանությանը։

Սոփեստական պրոդան ավելի կենդանի բնույթ է ստանում, երբ անցնում է ավելի ինտիմ թեմաների։ Այսպես, սոփեստները մշակում են ֆիկտիվ նամակի ժանրը։ Այդ հելլենիստական պոեզիայի մանր ձևերի պրոդաիկ զուգահեռն է, կենցաղային մանրանկարներով, բնության նկարագրություններով, զգացումային զեղումներով։ Նամակը փոխաբինում է նաև լնտիմ լիրիկային, ինչպես սոփեստական ճառը փոխաբինում էր հիմների հանդիսավոր լիրիկային։ Ավիպիոնին (II դ.) պատկանում է նամակների մի քանի ժողովածու՝ ձկնորսների, շինականների, պորտաբույծների, հետեւյալների նամակներ։

Հեղինակն օգտագործում է նոր-աթենական կատակերգության նյութերը և իր նամակները փոխադրում է մ. թ. ա. IV դ. պաշտամունքներ։ Սիրային նամակների ժողովածուն վերագրվում է (թերևս սխալմամբ) Ֆիլոստրատոսին (III դ.), որը կազմել է նաև հայտնի սոփեստների կենսագրությունները և մի լայնածավալ վարքաբանություն, զբեթե մի կենսագրական վեպ մ. թ. I դ. հայտնի «հրաշագործ» Ապոլոնիոս Տիանացու մասին։ Սոփեստական պրոդայի մյուս տեսակը բնության կամ աշխատի հուշարձանների (իրական կամ ֆիկտիվ) նկարագրությունն է («էկֆրազա»), որը նույնպես հելլենիստական պոեզիայի սիրած թեմաներից մեկն է։ Պահպանվել են պատկերների նկարագրության երկու ժողովածու, կապված երկու Ֆիլոստրատոսների՝ ալազի և կրտսերի անվան հետ։ Ավագ Ֆիլոստրատոսը թերևս նույնական է վերևում հիշատակված նույնա-

նուն հեղինակի հետ, բայց չափ որոշ չափով կասկածելի է, քանի որ Ֆիլոսոփատոսների ընտանիքում սոփեստական արվեստի մի քանի ներկայացուցիչներ են եղել, և դժվար և նրանց աշխատությունները սահմանադժել:

Սոփեստությունը դոյություն ունեցավ շատ երկար ժամանակ հին հունական գրականությունից բյուզանդականին անցնելու ամբողջ փոխանցման ժամանակաշրջանում: IV դ. դեռ մի շարք համբավվոր սոփեստ գրողներ կային (Լիբանիոսը, Հիմերիոսը, Հուլիանոս կայսրը): Սոփեստական ոճը յուրացնում են քրիստոնեական քարոզիչները (Բարսեղ Մեծը, Գրիգոր Աստվածաբանը, Հովհան Ոսկերեքանը): Երկաշտարիների ընթացքում շարունակում են մշակվել նաև սոփեստական մանր ձևերը: Սոփեստությունը մահանում է միայն VI—VII դարերում:

5. Լ ՈՒԿԻԱՆՈՍ

Անտիկ հասարակության վերնախավի իդեոլոգիական վիճակն իր կատաստրոֆայի նախօրյակին բաղմակողմանի արտացոլում գտավ բեղմնավոր երգիծաբան Լուկիանոսի ստեղծագործության մեջ: Փիլիսոփայական մտքի ծանծաղելը և սնահավատության աճելը, սոփեստության հավակնությունները և նրա հանդեպ գոհճիկ-փիլիսոփայական օպոդիցիան, բժախնդիր արխաիզմը և գրականության բովանդակազրկությունը, — իդեոլոգիական անկման այս բոլոր հատկանիշները հանձին Լուկիանոսի գտան մի կծու և խաչթող քննադատի, որը սոփեստների ֆորմալ-ոճական արվեստը դարձրեց իրենց դեմ:

Լուկիանոսը (ծնվել է մոտավորապես 120 թ. մ. թ., վախճանվել է 180 թվից հետո) սիրիացի էր, ծնվել էր Եփրատի ափին Սամոսատ փոքրիկ քաղաքում և ծագում էր չքավոր արհեստավորի ընտանիքից: Դառնալով աղղեն հայտնի գրող և ելույթ ունենալով հայրենի քաղաքի բնակիչների առաջ, նա իր կենսագրական «Երազի» մեջ հիշում է իր դժվարությունները կրթության ճանապարհին: Ծնողները ցանկանում էին նրան որևէ արհեստ սովորեցնել, բայց նրան զրավում էր սոփեստի փառքը:

«Երազի» մեջ նկարագրվում է, թե ինչպես, քանդակագործ-հորեղբոր մոտ սովորելու անհաջող փորձից հետո, տղային երազում ելելում են Արձանագործությունը և կրթությունը (այսինքն՝ սոփեստությունը), և յուրաքանչյուրը ձգտում է նրան իր կողմը գրավել: Լուկիանոսը լիովին բաժանում է ստրկատիրական արհա-

մարհանքը դեպի «իր աշխատանքով ապրող» արհեստավորը, իսկ Կրթությունը փառք, պատիվ ու հարստություն է խոստանում:

Լուկիանոսը թողնում է հայրենիքը և ուղեվորվում է Փոքր Ասիայի հոնիական քաղաքները ճարտասանություն սովորելու. այդ ժամանակ սիրիացի պոետանին դեռևս հունարեն վատ գիտեր: Համառ աշխատելով աստիկական պրողայի կղասիկների վրա, նա հասավ այն բանին, որ լիովին տիրապետեց գրական հունարենին և սովեստական գործունեության համար անհրաժեշտ պատրաստություն ձեռք բերեց: Ճարտասանությունը, խոստովանում է նա հետագայում, «ինձ դաստիարակել է, ճանապարհորդել է ինձ հետ միասին և ինձ դրել է հեղինակների շարքը»: Իբրև թափառող սովեստ նա այցելեց Իտալիա, եղավ Հռոմում և միառժամանակ լավ վարձատրվող ճարտասանության ամբիոն է գրավում Գալլիայի համալսարաններից մեկում: Հասնելով որոշ հռչակի և բարեկեցության, նա վերադառնում է Սրենիք և հրապարակային դասախոսություններ է կարգում Հռոմաստանի և Փոքր Ասիայի քաղաքներում: Լուկիանի գործունեության սովեստական շրջանից պահպանվել են մի շարք երկեր, որոնք վերաբերում են էպիդիկտիկ պերճախոսության տարբեր ժանրերին: Այդպիսիք են բազմաթիվ «Թերաժական ճառերը» (դրանց թվին է պատկանում վերոհիշյալ «Երազը»), արտասանությունները՝ ֆիկտիվ-պատմական և ֆիկտիվ-իրավաբանական թեմաներով: Ֆիկտիվ-պատմական արտասանության նմուշ կարող է ծառայել «Ֆալարիսը», սիցիլիական Ակրագանտ քաղաքի տիրան Ֆալարիսը (VI դ. մ. թ. ա.), որը հայտնի էր իր դաժանություններով, իբր թե Դելֆիսի Ապոլոնին նվեր է ուղարկում ներսը դատարկ մի պղնձե ցուլ, որն, ըստ ավանդության, նրբին տանջանքների և մահապատժի դորժիք էր. աշտասանվում են երկու ճառ, մեկը՝ Ֆալարիսի դեսպանների, մյուսը՝ Դելֆիսի քաղաքացու ճառը հօդուտ այդ «առաքինի» նվերն ընդունելու: «Ժառանգությունից զրկվածը» ֆանտաստիկ դատական գործի վերաբերյալ ֆիկտիվ ճառ է: Մի որդի, որ զրկվել է ժառանգությունից, բժշկում է հորը ծանր հոգեկան հիվանդությունից և վերստին ետ է ընդունվում տոհմի մեջ. այնուհետև ցնորվում է խորթ մայրը, և, երբ որդին հայտարարում է, որ նա չի կաշող նրան բուժել, հայրը երկրորդ անգամ նրան զրկում է ժառանգությունից, — հենց այդ առթիվ որդին ճառ է արտասանում դատարանի առաջ: Այդ կարգի թեմաները նոր չէին, բայց Լուկիանոսը, իբրև տիպիկ սովեստ, բազմիցս ընդգծում է, որ ռճական զարգարանքը

և շարադրման սրամտութիւնը նրա համար ավելի թանկ է, քան մտքերի նորութիւնը: Նա փաշտում է կենդանի, սահուն պատմողական վարպետութեամբ, մանչամասնութիւնների ցայտուն վերարտադրումով, պատկերավոր ոճով. առանձնապէս նրան հաջողւում են կերպարվեստի հուշարձանների նկարագրութիւնները: Այդ վաղ երկերումն արդեն նրբեմն զգացվում է ապագա երգիծաբանը: «Ֆալարիսում» նա հեղնաբար նկարագրում է Դելֆիսի քղմերի շահամոլութիւնը, իսկ «Ճանճի զովք» ճարտասանական պարագրքը գրեթէ պարողիայի բնույթ ունի:

Տաշինների ընթացքում նա ավելի ու ավելի օպոդիցիոն վերաբերմունք է հանդես բերում դեպի սոփեստութեան տիրապետող ուղղութիւնը: «Բարձր» զգացմունք առաջացնելու հանդիսավոր, արհեստական դրույթը միշտ էլ նրա համար օտար է եղել, իսկ դեպի ուժեղացող կրօնական տենդենցներին նա խիստ բացասաբար էր վերաբերվում: Երգիծական շիթը նրա ստեղծագործութեան մեջ սկսեց լայնանալ: Այդ ճանապարհի առաջին էտապը՝ սոփեստական պրոզայի շրջագծից դուրս մանր ձևերին անցնելն էր: Լուկիանոսն այստեղ ընտրում է երգիծական դիալոգի, միմական տեսարանի ժանրը, շաղխաված ատտիկականների խիստ խշակված պրոզայով: «Հետերանների դրույց»-ում վերարտադրվում են միջին և նոր կատակերգութեան տիպի իրադրութիւններ, ինչպէս՝ կավատութեան, եղիտասարդ հետերաններին սուլորեցնելու, նրանց փոխադարձ մրցման, դեպի «պատանիները» սիրտ և խանդի՝ մշտական մոտիվներով: Նույնպիսի մշակում են ստանում դիցաբանական թեմաները «Աստվածների դրույցներում» և «Ծովային դրույցներում»: Կրթված հունական հասարակութեան համար առասպելներն արդեն վաղուց էին դարձել պոետիկական պայմանականութիւն: Լուկիանոսը վերացնում է բոլոր պայմանական պոետիկ զուգորդութիւնները և դիցաբանական սյուժեն դարձնում է աստվածների կենցաղային ինտիմ զրույցի նշույթ: Նա վերցնում է դիցաբանական տրագիցիոն, պոնգրալում և կերպարվեստի մեջ արտահայտութիւն գտած իշտագրութեանները և, ոչինչ չփոխելով ու չշափաղանցնելով առանձին դեմքերի հարաբերակցութեան մեջ, հասնում է ծաղրանկարային էֆեկտի հենց միայն այն բանով, որ դիցաբանական սյուժեն փոխադրում է կենցաղային միջավայրը: Առասպելը դառնում է անհեթեթ ու հակասական, աստվածները՝ զծուծ, չնչին, անբարոյական: Բազմաթիւ սիրային ասքերը դառնում են Օլիմպոսի «խայտառակ խրոնիկա»: Օլիմպականների գոյութիւնը լեցուն է սիրա-

յին խարդավանքներով, բամբասանքներով, փոխադարձ կշտամբանքներով, աստվածները դանդաղատվում են Զևսի անբարտապանությունից և այն բանից, որ նրանք հարկադրված են նրա համար դանազան ստրկական պարտավորություններ կատարել:

«Հունաստանի աստվածները, — գրում է Մարքսը, — որոնք մի անգամ արդեն մահացու վերք էին ստացել Էսքիլոսի «Շղթայված Պրոմեթեոսի» մեջ, ստիպված եղան մի անգամ էլ զավեշտորեն մեռնել Լուկիանոսի «Զրույցներում»: Ինչո՞ւ է պատմությունն այդպես շարժվում: Որպեսզի մարդկությունը ծիծաղելով հրաժեշտ տա իջանցյալին»^{*}:

Պրոմեթեոսի կերպարը շատ է հետաքրքրել Լուկիանոսին: «Պրոմեթեոս, կամ Կովկաս» դիալոգում վերարտադրված է Էսքիլոսի «Շղթայված Պրոմեթեոսի» իրադրությունը, և սուփեստորեն կառուցված Պրոմեթեոսի պաշտպանողական ճառը մեղադրական ակտ է դառնում Զևսի դեմ՝ հանում բանականության և բարոյականության:

Հինավուրց դիցաբանության ռացիոնալիստական ծաղրը «Զրույցների» մեջ արդիականությունից զուրկ չէր, որովհետև կապված էր հին պաշտամունքները վերածնելու արխաիստական տենդենցների հետ, բայց Լուկիանոսի համար այդ միայն նախնադանք էր կրոնի և կրոնը պաշտպանող գեհիկ փիլիսոփայության ամելլությունը և ամելլի սուր քննադատության համար:

II դ. 60-ական թվականներին նշմարվում էր, որ Լուկիանոսը հեռանում է սուփեստությունից: Նրան սկսում է հրապուրել փիլիսոփայությունը, որի հանդեպ հետաքրքրությունը Լուկիանոսի մոտ ծագել էր ամելլի վաղ շրջանում: Նա տեղափոխվում է փիլիսոփայության կենտրոնը՝ Աթենք և շփման մեջ է մտնում տարբեր փիլիսոփայական դպրոցների ներկայացուցիչների հետ: Սակայն փիլիսոփաների տեսությունները երգիծաբան Լուկիանոսին հետաքրքրում էին ոչ թե իրենց դրական ուսմունքներով, որոնց նա վերաբերվում էր հեգնական կասկածանքով, այլ իրենց քննադատական կողմով, իբրև կրոնական և բարոյական նախապաշարումների դեմ լուսավորչական պայքարի զենք: Այդ պայքարում նա ազատ կերպով օգտվում է այն արդումենտներից, որոնք փոխ էր առնում տարբեր դպրոցների՝ էպիկուրյանների, սկեպտիկների, կինիկների՝ դադափաղական գիմամթերանոցից, լիովին չհարելով հիշված ուղ-

^{*} К. Маркс, К критике гегелевской философии права. Соч., т. I, 1938, стр. 389.

շուքյոմններից որևէ մեկին: Լուկիանոսի երգիծանքը խստորեն արտահայտված փիլիսոփայական թեքում է ընդունում: Այդ երգիծանքի հիմնական օբեկտներն էին՝ կրոնական սնոտիապաշտությունը, ստոիկական աստվածաբանությունը՝ աստվածային նախախնամության և պատգամախոսության մասին իր ուսմունքով, հարստության և իշխանության հանդեպ մարդկային ձգտումների դատաշղկ ու սին լինելը, հարուստների քմահաճությունները, զուհի փիլիսոփաների դոգմատիզմը, նրանց անարժան կյանքի եղանակը, նրանց փառասիրությունն ու նախանձկոտությունը, գծաություններն ու ստղկամտությունը:

Իր գործունեության այդ էտապում Լուկիանոսն անցնում է այն ժանրերին, որոնք գործադրվում էին հանրամատչելի-փիլիսոփայական գրականության մեջ: Նա փիլիսոփայության մեջ զավեշտական տարր մտցնելու ուղիներ է որոնում: Այդ առնչությամբ նրա համար ուղղակի գյուտ էին իր սիդիացի հայրենակից կինիկ Մենիպի կիսամոռացված երկերը: Մի քանի տարվա ընթացքում Լուկիանոսը հորինում է երգիծաբանական-փիլիսոփայական դիալոգների մի ամբողջ սերիա Մենիպի ոճով՝ ֆանտաստիկ պատմողական շրջանակմամբ: Իր «մենիպական» երկերի բնութագիրը տալիս է հեղինակն ինքը «Կելնակի մեղադրված»-ում: Զևսի հիմնած դատաստանում, Ճշմարտության նախագահությանը, տեղի են ունենում մի շարք դատավարություններ: «Սիրիացո» (այսինքն՝ Լուկիանոսի) դեմ առաջադրված է երկու մեղադրանք, մեկը՝ Ճարտասանության կողմից այն մասին է, որ նա անաղնվաբար իրեն մոռացել է, մյուսը՝ նրա սիրելի փիլիսոփայական Դիալոգի կողմից՝ «անարժան վերաբերմունքի» համար: «Ես մտորում էի աստվածների, բնության, տիեզերքի շրջապատույթի մասին և սավառնում էի այնտեղ, վերեում ամպեղից էլ վեր», — գանգատվում է Դիալոգը, — «իսկ սիրիացին այնտեղից ինձ վայր իջեցրեց... Խլեց իմ ողբերգական և զգաստ դիմակը և իմ դեմքին դրեց զավեշտական և երգիծական, գրեթե ծիծաղելի, մի ուրիշը: Այնուհետև նույն նպատակով իմ մեջ մտցրեց ծաղր, յամբ, կինիկների ճառեր, Եվպոլիսի և Արիստոֆանի խոսքերը... Վերջապես, նա հողի տակից հանեց և իմ դեմ լարեց Մենիպին, հին կինիկներից այն մեկին, որը հաշում էր շատ և շատ, ինչպես թվում է. Մենիպը կծում է իսկական շան պես* և կծում է տակնահան, նա կծում

* Կինիկ նշանակում է «շնային»:

է, նույնիսկ ծիծաղելիս»: Սկզբնական շրջանում Լուկիանոսը շատ մոտ է մնում Մենիպի սյուժեներին: Նրան հանդես էր բերում իբրև գործող անձ և նույնիսկ մասամբ պահպանում էր նրա երկերի համար բնորոշ պրոզայի և ոտանավորի խառնուրդը: Մենիպը մերթիջնում է տարտարոս (*«Ճանապարհորդություն ստորերկրյա աշխարհը»*), մերթ սլանում է երկինք (*«Բկարամենիպ»*) փիլիսոփայական ճշմարտություն որոնելու: Մաշդկանց հիմարությունները, կրոնական ու փիլիսոփայական մտահայեցողության ծաղրամքներն աշատեղ միահյուսվում են առասպելների և միստեղիաների վերաբերյալ ուրախ պարոդիայի հետ. ընդ որում, երգիծանքի առարկա էին դառնում ոչ միայն հունական հինավուրց հավատալիքները, այլև Միհրի իրանական կրոնի և քրիստոնեության նորածն պատկերացումները: Հանրաճանաչ կենսական արժեքների հանդեպ կինիկական աշխամարհանքը վառ արտահայտություն է դառնում *«Զրույցներ մեռյալների թագավորության մեջ»* ժողովածվում: Մահի առաջ ամեն ինչ՝ գեղեցկություն, հարստություն, փառք և իշխանություն՝ ոչնչություն է, — կինիկն է միայն տարտարոս գնում ժախտով, պահպանելով իր *«հոգու և խոսքի ազատությունը, անհոգությունը, ազնվությունն ու ծիծաղը»*: Աստվածային գործի, նախագուշակման և հատուցման մասին ուսմունքի դեմ է ուղղված *«Մերկացված Զևսը»*: Լուկիանոսի մենիպյան ոճով գրված հակակրոնական ամենագունեղ երգիծանքներից մեկը, *«Ողբերգական Զևս»*-ն է: Օլիմպոսում հուղմունք է տիրում, այն պատճառով, որ էպիկուրյանի և ստոիկի միջև վեճ է դնում աստվածների գոյության հարցի շուրջը, և վեճի ելքից է կախված նրանց բախտը, որովհետև էպիկուրյանի հաղթությունը աստվածներին սպառնում է զրկել իրենց բոլոր եկամուտներից: Զևս բացատրություններ է տալիս ողբերգական ոտանավորներով, օլիմպիական ծառա (*«ստրուկ»*) Հերմեսը՝ կատակերգության ոտանավորների շարքով, Սթենասը՝ հոմերոսյան հեկղամեաբով, իսկ Հերան մրթմրթում է պրոզայով: Աստվածների ընդհանուր ժողով է հրավիրվում: Նրանք պետք է տեղավորվեն համաձայն այն նյութի արժեքի, ինչից նրանք պատրաստված են (այսինքն՝ նրանց հոշակավոր արձանները): Ընդ որում ծագում են բաղձաթիվ բարձ ու պատվի բնույթ ունեցող վեճեր, քանի որ բարբարոսների ոսկուց շինված աստվածները ավելի արժեքավոր են դուրս գալիս, քան հունական մարմարե աստվածները: Զևս սարսափից մոռանում է նախապես պատրաստած իր հոետորական ներածական ճառը, բայց Հերմեսը

հուշում է նրան, որ սկզբի համար կարելի է օգտագործել Դեմոսթենեսի ճառերից որևէ մեկը՝ «այժմ շատերն են աշխատում հոնտություն անում»։ Զեաի ղեկավարման շուրջը վիճաբանություններ են բացվում։ Պիլդ էպիկուրյանին պատժել աստվածներն ի վիճակի չեն, քանի որ պատիժը կախումն ունի ոչ թե նրանցից, այլ օրհասից։ Բացի այդ, պարսավանքի աստված Մոմոսն ապացուցում է, որ աշխարհի վտտ կառավարումը միանգամայն հիմք է տալիս մարդկանց չհավատալու աստվածների գոյությանը։ Գուշակող Ապոլոնը չի կարողանում որևէ խելքի մոտ գուշակություն անել փիլիսոփայական վեճի արդյունքի մասին, և աստվածներն ստիպված են բանալ երկնքի դռները և ականջ դնել բանավեճերի ընթացքին։ Էպիկուրյանը դուրսվելով ջախջախում է ստոիկի բոլոր պատճառաբանությունները աստվածների գոյության օգտին։ Ստոիկն սկսում է շփոթվել, պարզապես անհեթեթություններ է ասում, և ծախսելով իր բոլոր պատճառաբանությունները, վերջացնում է հակառակորդի հասցեին ուղղված փողոցային հայհույանքներով։ Աստվածներին մի մխիթարություն է մնում՝ աշխարհում դեռ բավականաչափ հիմարներ են մնացել՝ հեղինակների մեծամասնությունը, հասարակ ժողովրդի ամբոխը և բոլոր բարբարոսները»։

Հակաիրոնական երգիծանքին զուգընթաց Լուկիանոսի մոտ հաճախ հանդիպում ենք երգիծանք, ուղղված փիլիսոփաների դեմ։ Նա ամենից շատ մոտ էր էպիկուրյաններին, մանավանդ իր կյանքի վերջում, բայց մնում էր որպես թշնամի ամեն տեսակի փիլիսոփայական դոգմատիզմի և առանձնապես խիստ հարձակվում էր հենց այն կիսիկների վրա, որոնց ուսմունքի քննադատական մասն աշխատեց սիրով օգտագործում էր։ «Կյանքի եղանակների աճուրդ»-ում («Կյանքի վաճառք») նա ծաղրում է տարբեր փիլիսոփայական դպրոցների հայացքները։ Իր հարձակումների խստությունը Լուկիանոսը փոքրձում է մեղմացնել, հայտարարելով, որ իր հրգիծանքը ուղղված է ոչ այնքան փիլիսոփայության, որքան նրա անարժան և շահամոլ ներկայացուցիչների դեմ («Զինորսներ»)։ Փիլիսոփաների հրեապաշտությունը, նրանց կոպտությունը, ազահությունը, որկրամոլությունը նկարագրված են «Խնջույք» դիալոգում, իսկ «Ռոճկավորներ» պամֆլետում տալիս է ստորացման այն վառ պատկերը, որին ենթարկվում էին «տնային փիլիսոփաները»՝ նրանք, որոնք ծառայում էին ավագանու մոտ։ Այդ «փիլիսոփաները», ըստ էսդել-

սի արտահայտութեան, պարզապէս «հարուստ ցոյի մարդկանց ոռ-
կավոր ծաղրածոներն էին»*:

«Մենիպսան» ոճով գրված երկերից շատերի մեջ Լուկիանոսը ջա-
նում է պահպանել մ. թ. ա. III դարի պատմական հեռանկարը,
սահմանափակվելով միայն ակնադիներով իր ժամանակի հանգա-
մանքների նկատմամբ: Արդիականութեան անմիջական վերաբերվող
երգիծանքի համար նա գերադասում է այլ գրական ձևեր՝ պատեռնա-
կան տիպի դիալոգներ կամ ուղերձի ձևով պամֆլետ: Այդպիսի
դիալոգ է մասամբ վերոհիշյալ «Ննջուլքը»: Հռոմեական կենցաղի
մոռյլ ուրվագծում, որը հաճախ ձայնակցում է հռոմեական
բանաստեղծ Յուվենալի երգիծանքի հետ, մենք հանդիպում
ենք «Նիգրին» դիալոգում: Փիլիսոփա Նիգրինը դովաբանում է խա-
ղաղ Աթենքի ազատ կյանքը ի հակադրութեան Հռոմի «իրա-
բանցումով, մատնիչներով, գոռող վերաբերմունքով, խնջուլքներով,
շողոքորթներով, սպանութուններով, հնարքների միջոցով ժառան-
գութեան հասնելու նկատմամբ, կեղծ բարեկամութեամբ» լի կյան-
քի: Լուկիանոսի այդ դիալոգը ուշագրավ կոնտրաստ է նրանից փոքր
ինչ առաջ էլիստ Արիստիդի Հռոմին նվիրված «Ներքողի»: Այդ շրջա-
նում խիստ ձև են ընդունում հարձակումները հարուստների դեմ:

Սոցիալական սուր երգիծանքը, սակայն, Լուկիանոսի մոտ
հազվադեպ երևույթ է: Նրա երգիծանքը աչքի է ընկնում նրբագե-
ղութեամբ և սրամտութեամբ, բայց ո՛չ ընդգրկման խոշորությամբ:
Պարզ կերպով ծախվող հստակ եղբիծական սյուժեն, գրական
միտումի պարզորոշությունը, շարադրման բազմազանությունն ու
սահունությունը, սրամիտ, հեգնական պատճառաբանությունը,
կենդանի, համակող պատմելը, արտահայտիչ միջոցների՝ գույնե-
րի, կերպարների, համեմատությունների՝ անսպառ լիութունը, —
այս բոլորը Լուկիանոսի երկերի սնվիճելի արժանիքներն են, բայց
նրան պակասում է գաղափարական բովանդակության խորությու-
նը: Լուկիանոսի երգիծանքի կարևորագույն թերությունը դրական
ծրագրի բացակայությունն է: Անտիկ հասարակության տիրող դա-
սակարգը մ. թ. II դարում իրենից ներկայացնում է անապագա,
հասարակական նոր իդեալներ ստեղծելու ընդունակություններից
զուրկ մի դասակարգ: Լուկիանոսը այդ դասակարգի գաղափարախոս-
ներից մեկն է: Նա չի պատկերացնում սոցիալական ու բաղաբա-

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

կան կառուցվածքի որևէ այլ հնարավորություն, մի այլ հասարակություն, որ տարբերվի գոյություն ունեցող կարգերից, և չի զգում այն կատաստրոֆը, որը սպառնում է նրա հասարակությանը: Չնայած ակնհերև արտահայտված ատելության Հոռմի հանդեպ, նա մնում է ուղեկա կախարչության հավատարիմ հպատակ և առիթ եղած դեպքում պատրաստ է ամենանրբին շոյանք խնկարկել ոչ միայն կախարհների, այլև նրանց սիրուհիների հասցեին: («Նկարագրություններ», «Ի պաշտպանություն նկարագրությունների»): Լուկիանոսի խոցող սրամտությունը հազվադեպ է ուղղված լինում «այս աշխարհի հղորմների» դեմ. ո՛չ փիլիսոփաները, ո՛չ օլիմպիական աստվածները այդ կատեգորիային չեն պատկանում: Նույնիսկ իր կյանքի վերջին տարիները Լուկիանոսն անցկացրեց կայսերական ծառայության մեջ. աչքի ընկնող պաշտոն գրավելով Եգիպտոսի կուսակալի դիվանում: Նրա երգիծանքը սահում է սոցիալական կյանքի մակերեսով, խուսափելով «վտանգավոր» թեմաներից: Քննադատելով իդեոլոգիական քայքայման սիմպտոմները, նա ի վիճակի չէ գնահատելու դրանց հասարակական նշանակությունը և մերձենում է դրանց լոկ առօրյայի առողջ բանականության տեսակետից: Փիլիսոփայական դոգմատիզմի դեմ պայքարը (ամենից լուրջ «Հերմոտիմ» դիալոգում) ընդունում է քաղքենիական նիհիլիզմի, տեսության արհամարհանքի՝ բնույթ: Գիտության՝ աստղաբաշխության, երկրաչափության՝ հանդեպ ծաղրը ցուցադրում է հեղինակի տգիտությունը միայն: Երբ Լուկիանոսի Մենիպը, փիլիսոփայական վեճերից հոգնած, ճշմարտությանը վերահասու լինելու համար դիմում է տարտարոս՝ «Ողիսականում» հռչակված գուշակող Տիրեսիասին, Լուկիանոսը Տիրեսիասի բերանը մի շատ միամիտ իմաստություն է դնում՝ «Լավագույն կյանքը՝ հասարակ մարդկանց կյանքն է. այդ նաև ամենախելացին է: Թո՛ղ եղկնային լուսատուների այդ անհեթեթ հետադուրությունները. նպատակներ ու պատճառներ մի որոնիր և թքիր իմաստունների բարդ կառուցումների վրա: Այդ բոլորը դատարկաբանություններ համարելով, հեռևիր միայն մի բանի՝ որպեսզի ներկան հարմար լինի. մնացած բոլորի մոտից անցիր ծիծաղելով և որևէ այլ բանի հետ մի կապվիր»:

Լուկիանոսի երգիծանքի պատմականորեն անխուսափելի սահմանափակությունը և նրա մոտ դրական ծրագրի բացակայությունը, այնուամենայնիվ, չպետք է ստվերավորեն այն հանգամանքը, որ Լուկիանոսը պատկանում էր իր ժամանակի ամենաազատամիտ մտածողների թվին: Չնայած իդ սոփեստական դաստիարակության

ներ, նա չենթարկվեց սոփեստության մեջ տարածված ռեակցիոն տրամադրություններին: Լուկիանոսն ինքնուրույն մտածող չէր, այն իդեոլոգիական գեները, որով նա օգտվում էր, ստեղծել էին ուրիշները և նրանից շատ առաջ, բայց իր արտասովոր գրական տաղանդն ի սպաս դրեց սնոտիապաշտությունների, խաբեբայությունների, փրոնոսիան գեմ աննկուն պայքարին, հարսություն տալով հելլենիստական կուլտուրայի լավագույն տրագիցիաներին:

Լուկիանոսի գրական գործունեության վերջին շրջանում այդ պայքարն ավելի սուր ձևեր ընդունեց: Թեմատիկան ավելի ալթմեական է դառնում: Երգիծաբանը հեռանում է դիալոգիկ ձևից, որը նրան ստիպում էր հանդես գալ զրուցակիցներից մեկի դիմակով, և դիմում է նամակ-պամֆլետին, արտահայտվելով անմիջականորեն իր անոմից: «Ռոնիկավորներ» պամֆլետի մասին մենք արդեն հիշատակել ենք: Ժամանակակից կրոնական հոսանքների դեմ ուղղված են «Ալեքսանդր կամ կեղծ մարգարե» և «Պերեգրինի վախճանվելու մասին» երկերը: «Ալեքսանդրը» Լուկիանոսի ամենաուշ երկերից մեկն է, և գրված է 180 թվից հետո: Արևադարձիական «վարքագրություն» պարոդիայի ձևով նկարագրվում է II դարում համբավվող «հրաշագործ»-խաբեբա Ալեքսանդր Աբոնոտիքացու (Փոքր Ասիա) սրիկայական գործունեությունը: Երգիծական վարքի նույնպիսի բնույթ ունի, որոշ չափով ավելի վաղ ժամանակի վերաբերվող, երկրորդ պամֆլետը՝ «Պերեգրինի վախճանվելու մասին», որը մերկացնում է այդ կինիկ-ճգնաժամի կասկածելի կյանքը, մի ճգնաժամ, որն ինքնահրկիզման էր ենթարկել իրեն չափազանց թատերական պայմաններում՝ 167 թվի օլիմպական խաղերի ժամանակ: Պերեգրինը մի ժամանակ ականատես դեր էր խաղում քրիստոնեական համայնքներում, և Լուկիանոսի պամֆլետը նշանակալի հետաքրքրություն է ներկայացնում վաղագույն քրիստոնեության պատմության համար: «Առաջին քրիստոնեաների մասին մեր լավագույն աղբյուրներից մեկը, — գրում է Էնդելսը, — Լուկիանոս Սամոսացին է, այդ կլասիկ հնագրի վտանջը, որը բոլոր տեսակի կրոնական սնոտիապաշտություններին միակերպ սկեպտիկորեն էր վերաբերվում և որն, ուստի, ո՛չ հեթանոս-կրոնական, ո՛չ քաղաքական հեմք ունի քրիստոնեությանը նայել ալ կերպ, քան որն է ալ կրոնական համայնքի: Ընդհակառակը, նրանց սնոտիապաշտության համար նա ծաղրում է նրանց բոլորին, — Յուպիտերի երկրպագուներին ոչ նվազ, քան Քրիստոսի երկրպագուներին. նրա տափակ-ուսցիոնալիստական տեսակետով թե մեկ և թե մյուս սնո-

տիապաշտությունը միակերպ անհեթեթ են»*: Քրիստոնեության իբրև ընդհանրական մասսայական կրոնի՝ սոցիալական նշանակությունը Լուկիանոսը, հասկանալի է, որ չէր կարող ըմբռնել:

Լուկիանոսը բազմիցս հանդես է եկել պամֆլետներով և զուտ գրական հարցերի շուրջը: «Պերճախոսության ուսուցիչ»-ում նա իր հաշիվները մաքրեց սոփիստության հետ, նկարագրելով նորեկուկ հետորի՝ լաիրո և տգետ խաբեբայի ծաղրանկարային կերպարը, այդ պամֆլետը ուղղված է անձնապես II դարի հայտնի սոփիստ և ֆիլոսոֆ Հուլիոս Պոլիդեմլի (Պոլլուքսի) դեմ: Բժախնդիր ատտիկականությունը, ուր հին հուշարձաններից դուրս է քաշում մոռացված բառեր ու դարձվածքներ, ծաղրի է ենթարկված «Լեքսիֆան» և «Կեղծ գիտնական» դիալոգներում:

«Ինչպես պետք է գրել պատմությունը» տրակտատն ուղղված է փրոն ճարտասանական պատմության, նրա քծնողականության և անգրագիտության դեմ: Այդ տրակտատի ստեղծմանը առիթ ծառայեց սոփիստների բազմաթիվ փորձերը՝ պատկերելու 161—165 թ. թ. Պարթևական պատերազմը: Լուկիանոսը հիշեցնում է այն սահմանները, որոնք պատմությունը բաժանում են հետադարձական էնկոմիայից և պոեզիայից. նա պատմաբանից պահանջում է քաղաքական հոտառություն և պարզ, առանց գունալորումների նկարագրություն: «Պատմաբանների միակ դործն է՝ ամեն ինչ պատմել այնպես, ինչպես այդ եղել է»: Ատտիկական շրջանի պատմաբաններ Թուկիդիդեսը և Քսենոֆոնը, նրա կարծիքով, պատմական շարադրման լավագույն օրինակներն են:

Պատմա-գրական մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում Լուկիանոսի այն աշխատությունները, որոնց մեջ նա արձագանքում է իր ժամանակի պատմողական գրականությանը: «Տոսկարիդ»-ում դիալոգիական ձևակերպումը շրջանակ է ծառայում երկու ցիկլ նովելներ մտցնելու՝ ընկերության սխրագործության մասին: Առաջին ցիկլի հերոսները հույներն են, երկրորդինը՝ սկյուֆները: Այդ «սկյուֆական նովելները» ավելի շատ մոայլ, արյունալի և ողբերգական բնույթ ունեն, քան հունականները: Դրանք պատմող սկյուֆը այդ բացատրում է երանով, որ հելլենները, «լինելով խոր խաղաղության մեջ, չեն կարող իրենց արտակարգությամբ աչքի ընկնող ընկերականություն ցուցաբերող դեպքեր ունենալ»: Զգացմունքների մանրացման դիտակցությունը, ոչին մենք հաճախակի

* Фр. Энгельс, К истории раннего христианства. Соч., т. XVI, кн. 2, 1936, стр. 411.

Հանդիպում ենք կայսերական շրջանի գրողների երկերում, այսպիսով, ուժեղացնում է հետաքրքրությունը դեպի էկզոտիկան: Հեռավոր երկրները և վայրի ժողովուրդները ծառայում են աշտակարգ, զգացմունքները և դեպքերը տեղադրելու համար, ինչպես այդ արդեն նշմարվում է հեղինակական ժամանակաշրջանի գրականության մեջ: «Սոփ սիրահարը» միաժամանակ երգիծանք է ընդդեմ սնտրիապաշտության, որը համակել է նույնիսկ կրթված մաշդկանց, և արևալուզիական անհեթեթությունների ժողովածու է, որը միաժամանակ պարունակում է ոգիներ կանչելու, հրաշագործ բուժումների, ուրվականների, զբոսնող արձանների մասին «սարսափելի պատմություններ»: Անհեթեթությունների թվում բերվում են և քրիստոնեական օրոպանքները: Վերջում պատմվում է այն մասին, թե ինչպես կախարդի աշակերտն իր ուսուցչի հմայության ընդօրինակությամբ ստիպել է, որ հավանք ջուր կրի, բայց չի կարողացել այն իր սկզբնական վիճակին վերադարձնել: Այդ պատմվածքը հետագայում նյութ է ծառայել Գյոթեի «Կախարդի աշակերտը» բալլադի համար: Այդ անհեթեթությունները կուկիանոսը դնում է «փիլիսոփաների» բերանը և, պահպանելով արևալուզիական պատմողականության ոճը, նրանց ստիպում է հավատացնել, թե իրենք անձնապես վկա են եղել այդ անհեթեթություններին: Ուտոպիական և ֆանտաստիկ բեկեորիստիկայի կծու պարոդիա է ծառայում «Ճշմարիտ պատմությունը», ուր հենց վերադարձվում են ինքը արևալուզիական ոճի պարոդիա է, և հեղինակը հենց սկզբից նախազգուշացնում է, որ իրականում նա սուտ պատմություն է պատմելու բազմազան հրաշքներով լի արկածների մասին:

Այն գլխականությունը, որը նյութ է ծառայել պարոդիաների համար, մեծ մասմբ մեզ ծանոթ է: Լուկիանոսն ինքը հիշատակում է մի քանի հեղինակներ միայն, այդ թվում Յամբուլին: «Ճշմարիտ պատմության» հերոսն իր նախի հետ ընկնում է լուսնի և աստղերի վրա, կետի որովայնը և երանելիների կղզիները: Պարոդիականացվող ուտոպիաների սոցիալական բովանդակությունը Լուկիանոսին չի հետաքրքրում. նրա թեթև և հեգնական ֆանտազիան զուտ գրական կարգի պարոդիաների, գրավիշ անհեթեթությունների մի սերիա է ստեղծում:

Լուկիանոսի անունով պահպանվել է 80 երկ. դրանցից մի քանիսը սխալմամբ են նրան վերագրվել, իսկ որոշ դեպքերում էլ իսկական լինելու հարցը վիճելի է մնում: Այդ վերջին կատեգորիայի

վիճելի երկերի թվին, ի միջի այլոց, պատկանում է «Լուկիոս, կամ էջը»: Այդ վեպը մեզ հայտնի է ավելի լիակատար լատինական խմբագրությամբ, այն է՝ Ապոլեոսի հռչակավոր «Կերպարանափոխությունները». այդ գրողին նվիրված հատվածում մենք դեռ կանգրադաոնանք Լուկիանոսի անունով մեզ հասած այդ երկին:

Լուկիանը չափազանց մարտական դեմք էր, որպեսզի իր վրա չդարձներ ինչպես սոփեստների, այնպես էլ կրոնական գործիչների ատելությունը: Քրիստոնյաներն այդ «աթեիստին» խոստանում էին «անդրշիրիմյան կյանքում հավերժական հուր, սատանայի հետ միասին»: Անուամենայնիվ, Լուկիանոսի փայլուն երգիծանքներն իրենց ներդրությունն ունեցան միջնադարյան Բյուզանդիայի գրականության վրա: Սկսած XV դարից նա հոմանիստների սիրած հեղինակներից մեկը դարձավ: Լուկիանոսով ոգևորվում էր և հոմանիստական երգիծաբանությունը [Էրազմ, Հուտտեն, Ֆրանսիայում՝ Դեպերլե (Սալտարհի ծնծղան)] և Լուսավորության դարի երգիծաբանությունը, իսկ «Ճշմարիտ պատմությունը» նախակերպար է հանդիսացել Ռաբլեի և Սվիֆտի համար:

6. ՊԱՏՄՈՂԱԿԱՆ ՊՐՈՋԱ ՎԵՊ

Հունական գրականության կլասիկ դարաշրջանում պրոդաիկ պատմողականության գրեթե միակ տեսակը՝ պատմությունն էր: Գրականության մյուս ժանրերը տակավին կիսաֆոլկլորային բնույթ էին կրում: Հելլենիստական ժամանակաշրջանը, պատմության հետ զուգընթաց, առաջ քաշեց պատմողական նոր ժանրեր, և հոմեական ժամանակ դրանք սկսեցին միանգամայն դուրս վաճել էպիկական պոեզիան, որը քարացել էր իր դիցաբանական և պատմական թեմաների տրադիցիոն մշակման մեջ: Ատտիկականության ռեակցիան և սոփեստության ծաղկումը օժանդակեցին գրական պրոդաի բոլոր տեսակների ամրապնդվելուն, այդ թվում նաև նրա սովելի նոր ժանրերին, այն ժամանակ, երբ էպոսը դուրս չէր գալիս արխաիկացման նմանողության սահմաններից: Լուկիանոսի պարոդիաները ենթադրում են պատմողական պրոդաի լայնորեն ճյուղավորվածության առկայություն: Եվ իրոք, նա աչքի բնկնող տեղ է գրավում ուշ անտիկ շրջանի գրական արտադրության մեջ և պահպանված հուշարձաններում ներկայացված է բավական դժգույն քանակությամբ: Զանազան տեսակի համառոտ «պատմվածքներ» կաղմբեր նույնիսկ մտել էր պրոպաիկ ոճի արվեստի ճարտասանական ուսուցման ծրագրի մեջ:

Այդ լայնորեն դարգացող պատմողական պրոզան՝ տիրապետող արխաիկ ուղղության համար՝ այնուամենայնիվ մնում էր որպես երկրորդ կարգի գրականություն, զվարճալիք, որը համեմատաբար հազվադեպ էր իր վրա դարձնում հռչակված գրական անունների ուշադրությունը: Հեղինակատական ժամանակ պաշտոնական բանահյուսության տեսությունը երբեմն ուշադրություն էր դարձնում պատմողական նոր ժանրերին. այժմ այդ մասին նա լուծում է: Անտիկ ֆիլոլոգները որևէ կենսագրական տեղեկություն չեն թողել նույնիսկ ընթերցողների միջավայրում համբավ վայելող արձակագիրների մասին: «Պատմվածքներն» ուղղված էին ավելի լայն ընթերցող խափերին. դրանք ծառայում էին հետաքրքրական ընթերցանության համար, իսկ որոշ դեպքերում էլ կրոնական նոր ուսմունքների պրոպագանդայի գործիք էին դառնում, ուսմունքներ, որոնք մասսայական տարածում ստացան ուշ-առնտիկ հասարակության մեջ:

Պատմողական պրոզայի այն կարևոր ժանրերը, որոնց մենք հանդիպում ենք հոմեական ժամանակ, արդեն նշմարված էին հեղինակատական դարաշրջանում: Այդ ժանրերի մեծամասնության համար տիպիկ պատմական շղարշը ամբողջովին պահպանվում էր և քննվող այս ժամանակաշրջանում: II—III դարերի իսկական պատմագրությունը (Ապիանոս, Աբիանոս, Կասիոս, Դիոն, Հերոդիանոս) մեզ համար արդեն նշանակալի պատմա-գրական հետաքրքրություն չեն ներկայացնում:

Պատմականացրած դիցաբանական ժամանակագրության ժանրը, որը դիցաբանական սյուժեն վերամշակում և դարձնում էր պոետիկո-պատմական ռացիոնալ պատմվածք, հեղինակատական ծագում ունի: Առասպելից վատում էին այն բոլորը, ինչ որ անհավանական էր թվում, և գոյացած բացը լրացնում էին սեփական հայեցողությամբ, «հաստատելու» համար էլ վկայակոչում էին որևէ ֆիկտիվ աղբյուր: Այդպիսի մարզանքների առարկա ամենից հաճախ ծառայում էր հունական դիցաբանության ամենաժողովրդական սյուժեն՝ Տրոյական պատերազմի մասին առասպելը: Հոմերոսյան էպոսն արդեն միամիտ և հեքիաթային էր թվում: Այդ թեմայի վրա իրենց հնարամտությունը մարզում էին նույնիսկ լուրջ հեղինակները: Օրինակ Դիոն Պրոսպարին իր «Տրոյական» ճառի մեջ երկար բանավեճ է մղում հոմերոսյան շարադրման դեմ, նա «ապացուցում է», որ Հեղինեն ինքնակամ է հետևել Պարիսին, որ Հեկտորն է սպանել Աքիլեսին և ոչ Տրոյան հույները չեն նվաճել:

Հոմերոսյան ավանդության փոխարեն նա առաջարկում է մի այլ վարիանտ, որն, իբր թե, հիմնված է եգիպտական արձանագրության վրա: Դիոնի ձառը նախատեսում է կուլտուրական բարձր մակարդակ ունեցող լսարան, որն ընդունակ է միատիֆիկացիան ըմբռնելու և դրա արվեստը գնահատելու: Միամիտ չեն նաև մյուս միատիֆիկացիաները, ոչոնք պատկանում են անհայտ հեղինակների: Այսպես, իբր թե ներոնի ժամանակ Կրետեի դամբարաններից մեկում գտնվել է «Տրոյական պատերազմի օրագիրը», կազմված արշավանքների մասնակից Դիֆախի կողմից: «Դիֆախը» առասպելը պատմականացնում է, զատում է հրաշքներն ու աստվածային միջամտությունը և ավանդության մեջ բազմաթիվ փոփոխություններ է մտցնում: Տրոյիցիայից ավելի խիստ է հեռանում պսեփո-մեմուարային «Տրոյայի կործանման պատմությունը», որն այս անգամ վերագրված է ոչ թե հույների, այլ տրոյացի Դաքեոին: Հոմերոսի մի շարք ուղղումներ (ճիշտ է, ոչ այնքան նշանակալի և հարգալից տոնով) մենք գտնում ենք և Ֆիլոստրատոսի «Հերոսների մասին» («Հերոիկ») դիալոգում, որը հին առասպելի քննադատության, միատիֆիկանության ու ժողովրդական պրիմիտիվ հավատալիքները նորոգելու ձգտման մի ուշագրավ գուրակցություն է: Տրոյական պատերազմի մասին «Ճշմարիտ» վերսիան աչտեղ դրված է համեստ այգեգործի բերանը, որը մշտական շփման մեջ է եղել Տրոյական արշավանքի մասնակից, տեղական «հերոս» Պրոտիսելոսի հետ:

«Դիֆախը» և «Դաքեոնը» պահպանվել են լատիներեն թարգմանությամբ: Այդ միատիֆիկացիաներն ահագին հաջողություն ունեցան Միջին դարերում: Դրանց իսկական լինելը կասկած չէր հարուցում, երևակայական հեղինակները համարվում էին կռապատական աշխարհի հնագույն պատմաբաններ: Իրենց շարադրությունները «Դիֆախի» վրա էին հիմնում բյուզանդական տարեգրիկները: Արևմտյան նվթուպայում միանգամայն մոռացության տրվեց հոմերոսյան էպոսը, և արևմտյան ժողովուրդները, որոնք իրենց սկզբնավորությունը տրոյացիներին էին հասցնում, Տրոյայի մասին ասքի հետ ծանոթ էին միայն ըստ «Դիֆախի» և «Դոքեոնի»: Դրանց վրա է հիմնված Բենուա դե Սենտ-Մորի (XII դ. երկրորդ կեսը) «Լեոյ Տրոյայի մասին»՝ արևմտյան գրականության ամենաառաջին վկայերից մեկը, որն արագորեն տարածվեց ամբողջ նվթուպայում և թարգմանվեց գրեթե բոլոր եվրոպական լեզուներով:

Միջնադարյան պատմողական գրականության համար պակաս

Նշանակություն չունի ուշ-անտիկ պսևվոդ-պատմության և մի ալլ հուշարձան՝ Ալեքսանդրի գործերը: «Տրոյական» տարեգրությունների պատմականացումը դիցաբանությունը ինչ որ շափակապիված էր հին ֆուլկլորի կեղծ դիտական ռացիոնալացման հետ և ելնում էր հունական հասարակության կրթված շրջաններից: «Ալեքսանդրի գործերը» «ստորին» բնույթ ունի և հեքիաթային մի վիպակ է պատմական անձնավորության մասին: Հերոսը Ալեքսանդր Մակեդոնացին է, որի կյանքը առասպելների առարկա էր ծառայում տակավին իր ժամանակակիցների համար: Այդ վիպակը մեզ հայտնի է հոմերական ժամանակի ձևակերպմամբ, բայց նրա կորիզը, ամենայն հավանականությամբ, հեռանում է մինչև հելլենիստական դարաշրջանը և ստեղծվել է պտողեմեոսյան Եգիպտոսում*: Պատմական Ալեքսանդրն իրեն հորջորջում էր Զևսի հետ և ունեցավոդ եգիպտական Ամմոն աստծու որդի: «Գործեր»-ի մեջ Ալեքսանդրի ծնունդը նովելային մշակում և քաղաքական նոր սրբվածություն է ստանում. Ամմոնի անվան տակ նրա մորը մերձենում է եգիպտական վերջին թագավոր կախարդ Նեփտաները: Ալեքսանդրն, այսպիսով, հանդես է գալիս որպես եգիպտական հերոս, իսկ մակեդոնական տիրակալներն էլ փառավորների օրինական հաջորդներ: Ըստ եգիպտական պատկերացումների, որդին հոր մարմնացումն է, և Ալեքսանդրը նույն Ներտաներն է, որը պատանեկացել է և կոչված է վրեժ լուծելու Եգիպտոսն ստրկացնող պարսիկներից: Առասպելը համապատասխանում է Պտողեմեոսների ձգտմանը՝ «օրինականացնելու» իրենց եգիպտական բնակչության աչքում: Ալեքսանդրի գործունեությունը Եվրոպական Հունաստանում գրեթե անուշադրության է մատնված, վիպակի հիմնական բովանդակությունը՝ արևելյան արշավանքն է: Հետաքրքրության կենտրոնը, սակայն, ոչ այնքան ռազմական սխարագործություններն են, որքան Ալեքսանդրի և նրա զորքի արկածները: Արշավանքը վեր է ածվում ապշեցուցիչ երկրների միջով թափառումների, կապված բազմապիսի հեքիաթային վտանգների հետ: Հերոսն ընկնում

* Այդ վիպակը երբեմն կոչվում է «կեղծ կալիսթենեսյան», քանի որ մի քանի ձևադրերում դրա հեղինակությունը վերագրված է Արիստոտելի աղագահին, պատմաբան Կալիսթենեսին. նա Ալեքսանդր Մակեդոնացուն ուղեկցել է երա Սոփա արշավելու Ժամանակ և կազմել է այդ արշավանքի նկարագրությունը, որը մեզ չի հասել: Կալիսթենեսը գրում էր «փառաբանման» ոճով և շարագրությունը ծաղիկեցնում էր բազմատեսակ «հրաշագործություններով», որն էլ հիմք է ծառայել ավելի ուշ ժամանակի վիպակը նրան վերագրելուն:

է հսկաների, թղուկների, մարդակերների, հրեշների շրջանները, վայրեր՝ տարօրինակ բնությամբ, արտասովոր կենդանիներով և բուսականությամբ: Մեծ տեղ է հատկացված Հնդկաստանի հրաշքներին և նրանց «մեղի իմաստուններին»՝ բրահմաներին: Մոռացության շի տրված այդ բոլոր թափառումների դիցաբանական նախապար՝ երանելիների աշխարհի այցելությունը: Վիպակի ավելի ֆանտաստիկական մասերում պահպանված է ճանապարհորդական ժանրի հին տրագիցիան, որը մեզ արդեն հայտնի է «Ոգիսականից»՝ առաջին դեմքով պատմելը: Ալեքսանդրն իր մերձավորներին դրած նամակներում ինքն է պատմում իր արկածների մասին: Բնորոշ է, որ հաճախ հերոսն ստիպված է միայն պասսիվ դեր կատարել: Բազմիցս ընդգծվում է Թիբեի անողորմությունը, մարդկային հնարավորությունների սահմանափակությունը: Պասսիվ հերոսը, որը հաշտվում է ճակատագրի հետ և տոկոն կերպով ստանում է իր տարաբախտությունները՝ ուշ-ամառիկ գրականության սիրած կերպարներից մեկն է, և «Գործերում» Ալեքսանդրի կերպարի դեֆորմացիան ընթանում է հատկապես այդ ուղղությամբ: Խնչպես մասսայական գրականության այլ երկերը, Ալեքսանդրի մասին վիպակը նույնպես մեզ հասել է բազմաթիվ խմբագրություններով և ընդ որում տարբեր լեզուներով՝ հունարեն, լատիներեն, ասորերեն, հայերեն և այլն: Նրա ժողովրդականությունն առավել ևս աճեց Միջին դարերում: XVI դարի կեսերին «Գործերի» 90-ից ավելի մշակում էր հաշվում և եվրոպական, և ասիական 24 լեզուներով: «Ալեքսանդրիաները» լավ հայտնի էին հին Ռուսիայում, սկսած XIII դարից:

Ֆանտաստիկ ճանապարհորդության ժանրը, որը պարողիացված է լուկիանոսի «Ճշմարիտ պատմության» մեջ, մեջ տրագիցիայում ներկայացված է Անտոնիոս Գիոգենեսի (հավանորեն մ. թ. ի—II դ. դ.) «Թուլեի այն կողմի հրաշքները»՝ ծավալուն (24 գիրք) աշխատությամբ, որը մեզ հայտնի է Կոնստանդնուպոլսի պատրիարք Ֆոտիոսի համառոտագրությունից: Ֆոտիոսը կարծում էր, որ հատկապես այդ աշխատությունն է հիմք ծառայել լուկիանոսի պարողիայի համար: Հելլենիստական կեղծ-ճանապարհորդություններին հատուկ սոցիալ-քաղաքական ուտոպիայի մոմենտը հո-

Թուլեն (Thule) կղզի է Բրիտանիայից դեպի հյուսիս, Եվրոպայի հյուսիսի ծայր կետը, որը ծանոթ էր անտիկ ժողգնացներին: Միջին դարերում նույնացվում էր Իսլանդիայի հետ:

մեական ժամանակ, ըստ երևույթին, արդեն օդն էր ցնդել. մնում էր միայն՝ եղերապնդի ղանազան մասերում և նրա սահմաններից դուրս՝ լուսնի վշա, սիրային ուռմանի թեմասիկայի հետ կապված՝ ֆանտաստիկ արկածների մի սերիա: Պահպանված է և պատմող-հերոսի ֆիկցիան, որն իր ինքնակենսագրությունը եզրպատգյնների պես թողել է դամբարանում, ինչպես այդ տեղի է ունեցել «Դիբ-տիսի» մեջ:

Ալեքսանդրի մասին հունական վիպական տարրերը բոլորովին էլ ինչ-որ եզակի երևույթ չեն ներկայացնում: Ինչպես պապիրուսներից երևում է, հունարեն լեզվով շրջում էին եգիպտական բազմաթիվ երկեր, առասպելներ, մարգարեություններ, հրաշապատումներ: Հունական և արևելյան պատմողական պրոզայի տարրերը միաձուլվում էին. Հասկանալի է, որ այդ պրոցեսում Արևելքի կողմից միայն եգիպտոսը չէր, որ մասնակցում էր, բայց, պապիրուսների շնորհիվ, նրա դերը մեզ համար ավելի ցայտուն է դրսևորվում, քան, օրինակ, Բաբելոնի կամ Հնդկաստանի դերը, որոնք մեծ հետաքրքրություն հանգես բերին ուշ ժամանակի հունական հասարակության մեջ: Հունարեն լեզվով լայնածավալ գրականություն են ստեղծել և հրեաները, առավելապես ալեքսանդրիացիները: Այդ հրեա-հելլենիստական գրականության մեջ, կրոնական և փիլիսոփայական բնույթի հուշադձաններից դատ, քիչ տեղ չէին գրավում և պատմողական երկերը:

Հունա-արևելյան պատմողական գրականության կարևորագույն տեսակներից մեկն էլ արևտալոգիան էր: Հունական գրականության այդ «ստորին» ժանրը հսկայական նշանակություն ստացավ մեր թվականության առաջին դարերի կրոնական շաշտումների կապակցությամբ: Մահացող և հարություն առնող աստվածների մասին հին առասպելները այժմ ձևավորվում էին որպես ասֆեր զանազան «մարգարեների» և «հրաշագործների», այսինքն՝ քրիստոնեական կրոնի ապագա սյուրբերի «գործերի» և «զգացմունքների» մասն: Այդ պատմվածքների՝ հրաշքով սաղմնավորված և հրաշքով ծնված հերոսները թափառում են տարրեր, հաճախ շափազանց ֆանտաստիկ, երկրներ, քարոզում են, «հրաշքներ» են գործում և «ապաքինում են հիվանդներին. նրանք իրենց քարոզներով հրապուրում են ժողովրդին, բայց հալածանքի են ենթարկվում իշխանավորների կողմից: Քմահաճ «աստվածային» կամքը մերթ նրանց տանջանքներ է ուղարկում, մերթ փրկություն է շնորհում, վերջ փվերջո նրանք վախճանվում են հրաշալի մահով, որը նրանց աստ-

վածներին, «հերոսներին» կամ «սրբերին» կարգին է դասում, նախած համապատասխան կրոնի բնույթին: Ցայտուն արտահայտված արեւ-տալոգիական բնույթ ունի հին քրիստոնեական ամբողջ պատմո-ղական մատենագրությունը՝ բազմաթիվ «ավետարաններ», և «գործք առաքելոց»-ները: Այդ գրականության շատ շնչին մասը միայն աչնուհետև ընդունեց եկեղեցին և մտցրեց «կանոնական» սուրբ գրքերի կազմի մեջ, մնացածն ամբողջովին դարձավ «ապո-կրիֆ», այսինքն «ծածկված», թաքուն գրքեր, որոնցից շատերը, սակայն, շարունակում էին տարածվել մասսաների մեջ: Այդ ապո-կրիֆիկ «ավետարաններին» և «գործք առաքելոց»-ներին մի մասը պահպանվեց: Հետագայում, երբ քրիստոնեական «կանոն» արդեն հաստատվեց, արեւտալոգիան, այսպես կոչված «հագիոգրաֆիային» («սրբերին» մասին գրականության), այսինքն՝ զանազան «նահա-տակների գործերին», «սրբերի վարքին», վանականների մասին առասպելների ձև ընդունեց:

Արեւտալոգիայի տարածման ոլորտը, սակայն, չի սահմանա-փակվում քրիստոնեական մատենագրությամբ: Մեր կողմից արդեն հիշատակված Ֆիլոստորատոսի կազմած «Ապոլոնիոս Տիանացու կյանքը» արեւտալոգիա է նշա բոլոր բնորոշ հատկություններով, ընդհուպ մինչև պսեւդո-մեմոարային ձևը, գրականորեն մշակված սովետական ոճով: «Հեթանոսական» արեւտալոգիայի մյուս հե-րոսը Պյութագորասն է, որի մասին նույնպես բազմազան առաս-պելներ էին հորինվում:

«Հրաշքներով» հետաքրքրվելն այնքան նշանակալից էր, որ ֆանտաստիկ և հեքիաթային պատմվածքներ էին լինում նույնիսկ այնպիսի աշխատություններում, որոնք «գիտական» լրջությամբ հավակնություն ունեին: Ատրիանոս կայսրի (117—138) ազատա-գրված ստրուկ՝ պատմաբան Ֆլեգոնոսը կազմեց «Զարմանալի պատմությունների» մի ժողովածու: «Ճշգրիտ» խրոնոլոգիական տվյալներով նա պատմում է Լուկիանոսի պարողիաներին արժանի անհեթեթություններ՝ հսկաների, հրեշների և տեսիլքների մասին: Նրա պահպանված նովելներից մեկը համաշխարհային գրականու-թյան սեփականություն է դարձել: Այդ՝ մեռած աղջկա ուղվականի և նրա ծնողների հյուրի միջև սիրային կապի մասին պատմվածքն է, որը սյուժե է ծառայել Գյոթեի «Կորնելիան հարսնացու» բալ-ետի համար և ուսանողներ թարգմանել է Ա. Կ. Տոլստոյը: Կենդանի-ների մտավոր և բարոյական հատկությունների մասին հարուստ հեքիաթային նյութ է մատակարարում սովետական էլիանոսի (III դ.)

«Կենդանիների բնության մասին» տրակտատը: Էլիանոսի նյութը մտավ բյուզանդական և հին-ուսումական «Ֆիզիոլոգիայի» մեջ: Նույն հեղինակին է պատկանում պատմական նովելների և անեկդոտների մի ժողովածու «Խայտաբղետ պատմություն» վերտառությամբ:

Այդպես, ուշ-հունական պատմողական ժանրերից բազմաթիվ թելեր են ձգվում դեպի բյուզանդական, սլավոնական և արևմտա-վրոպական միջնադարյան գրականությունը:

Ուշ-ամառիկ պատմողական գրականության մեջ աչքի ընկնող տեղ է գրավում նույնպես մասնավոր կյանքի և խոտիմ զգաց-մունքների, կենցաղային և ընտանեկան հարաբերությունների, սի-րո և բարեկամության թեմատիկան: Դեպի այդ թեմաները հետա-քրքրությունը, որ զարգացել էր հելլենիստական ժամանակաշրջա-նում, պահպանվում է հումեական ժամանակ: Պրոզայիկ պատ-մողականության ազատ և ճկուն ձևն այստեղ, ինչպես և գրակա-նության մյուս մարզերում, փոխադրվում է էպոսի և պատմողա-կան էլեգիայի շափածո ժանրերին՝ նշանց «հերոսական» տրագի-ցիոն ստիլիզացիայի հետ միասին: Այդ պրոցեսի հետևանքով ստեղծվում է մի նոր խոշոր ձև՝ տարբեր մեր կողմից քննության առնված պատմվածքների տեսակներից: Այն զարգանում է երկու ուղղությամբ, որոնք հատուկ էին ամբողջ անտիկ գրականությանը: Այդ՝ կամ պաթետիկ վիպակն է վեհ և ազնիվ զգացումներ կրող իդեալական դեմքերի մասին, կամ երգիծական պատմողականու-թյունն է, ուր խատորեն արտահայտված «սատրիկ»-կենցաղային թեքում ունի:

Ավարտելով հելլենիստական պրոզայի ուրվագիծը, մենք ար-դեն նշել ենք այդ պատմողական ժանրի առկայությունը, որն ան-տիկ տեսաբանները բնութագրում էին որպես «պատմվածքներ անձնավորությունների մասին»: Աչքի ընկնող հատկություններ էին այստեղ՝ «գրավչականությունը», արկածների հարստությունը և գործող անձերի ճակատագրի անկայուն շրջադարձերը, նրանց ապրումների բազմազանությունը: Իր հեղոսներին անցկացնելով մի շարք բարդ գրությունների միջով, պատմողական պրոզան ան-խախտորեն հանգում է բարեհաջող վախճանի:

Արտաքուստ այդ մեկ կամ երկու գլխավոր գործող անձերի, շատ հաճախ սիրահարված զույգի, արկածների մի ամբողջ շղթա է: Պերսոնաժները պատկերվում են խիստ մասնավոր կյանքի և անձ-նական ապրումների տեսանկյունից: Եթե իբրև հերոսներ հանդես են գալիս պատմական (կամ պսևդո-պատմական) գործիչներ, ապա

նրանց գործունեության հանրային կողմը, լինի քաղաքական, թե
ուղղամական, կարող է միայն եղկրորդական նշանակություն ունե-
նալ: Ամենից հաճախ, սակայն, մասնավորապես ավելի ուշ ժամանակ,
երբ ժանրն արդեն վերջնականապես ձևակերպվել էր, գործող ան-
ձերը հորինվում էին: Հեղինակները բոլորովին էլ չէին ծածկում իրենց
պատմվածքի հորինված լինելու հանգամանքը. նույնիսկ այն ժա-
մանակ, երբ նրանք պատմում էին իբրև եղելություն: Այդ ընթերցո-
ղին միատիֆիկացիայի ենթարկելու նպատակ չունեի, ի տարբերու-
թյուն պեմվդո-պատմության կամ կրոնական արեալոգիայի,
որոնք մշտ ընդգծում էին պատմածի «խսկական» լինելը:

Անտիկ աշխարհը այդ ժանրի համար հատուկ անուն չի թողել:
Օգտվելով հետազայի տերմինոլոգիայից, ընդունված է այդ անվա-
նել առման (վեպ): Այդ անվանումը հիմնված է այն բանի վրա, որ
մեզ հետաքրքրող անտիկ ժանրը՝ իբրև բովանդակություն ունենա-
լով առանձին անհատների պայքարն իրենց անձնական, մասնա-
վոր նպատակների համար՝ շատ զգալի թեմատիկ և կառուցված-
քային նմանություն ունի հետագա եվրոպական վեպի որոշ տեսակ-
ների հետ, որոնց ձևավորման մեջ փոքր դեր չի խաղացել անտիկ
«վեպը»: Սակայն, ավելի ուշ ժամանակների ժանրերի նշանակու-
թյունների կիրառումը հին գրականության երևույթների վե-
րաբերյալ, կապված է լինում պայմանականության որոշ մո-
մենտների հետ: Այդ առավել ևս տեղի ունի ներկա դեպքում, քանի
որ «ռոման» տերմինը, ծագած լինելով XII դարում, իր գոյու-
թյան ութ հարյուրամյակի ընթացքում արդեն մի շարք իմաստային
փոփոխություններ է կրել և արտակարգորեն բազմազան: գրական
երևույթներ է ընդգրկում: Նոր գրականության մեջ այդ տեղմինի
բազմազանությունը տարբերվում է առաջացրել անտիկ գրա-
կանության վերաբերյալ նրա օգտագործման մեջ: «վեպը» լայն
մեկնաբանելու դեպքում՝ այդ կատեգորիայի մեջ կարելի է մտցնել
և Ալեքսանդրի մասին կամ «Ապոլոնիոս Տիանացու կյանքը» ասքե-
րի տիպի պեմվդո-կենսագրական երկեր, և զիտական գրականու-
թյան մեջ հաճախակի կարելի է հանդիպել այդպիսի բառագործա-
ծության հետ: Ավելի սահմանափակ առումով «անտիկ վեպ» ան-
վանում են ուշ հնադարում տարածված սիրային կամ կենցաղային
բովանդակություն ունեցող ծավալուն պատմողական ժանրը: Այդ
սահմանափակ առումով էլ մենք օգտագործելու ենք «ռոման»
տերմինը: «Ռոմանի» սահմանադատումը պատմողական պրո-
զայի մյուս տեսակներից, որոնց ծնունդ է տվել նույն ուշ-անտիկ

հասարակության իրենց ուղիքին, հաշվալ, բացարձակ բնույթ չունի և թույլ է տալիս ընդունել տարբեր փոխանցիկ ձևեր, օրինակ՝ արևտալոգիական կամ ֆանտաստիկ թեքում ունեցող վեպերը:

Երբ խոսք է լինում անտիկ և հետադարձ վեպերի միջև նմանության մասին, ապա նկատի է առնվում ոչ թե մեզ համար սովորական XIX դ. վերջը, այլ նրա ավելի վաղ ժամանակի տեսակները (օրինակ՝ XVIII դ. «սալոնային» վեպերը): XIX դ. վեպից, այդ «բուրժուական էպոպեայից» (Հեգել), որի մեջ անհատները պայքարը կարևորագույն հասարակական հակասությունների գեղարվեստական մարմնավորումն է դառնում, անտիկ վեպը շատ հեռու է: Ուշ-անտիկ հասարակության տրոհվածության, «ընդհանուր անտարբերության և բարոյալքման» (Էնգելս) պայմաններում՝ խոշոր հասարակական շահերի բացակայության համապատասխան՝ վեպերում նկարագրվող անհատների անձնական նպատակները հանդես են բերվում լիովին կտրված հասարակական նպատակներից, և անձնական կոնֆլիկտները՝ սոցիալական կոնֆլիկտների արտահայտություն չեն դառնում: Բայց իրենց անձնական ճակատագրով էլ անտիկ վեպի հերոսները քմահաճ թիլեի լոկ խաղալիք են, որը նրանց տանում է մի արկածից ղեպի մյուսը: Այստեղ չկան հոգեբանական բարդ պատճառաբանություններ: Գեղարվեստական բնութագրության և հերոսների ներքին կյանքի վերլուծության արվեստի տեսակետից վեպերը նույն իսկ այն մակարդակին չեն հասնում, որին հասավ ուշ-անտիկ ժամանակվա կենսագրությունն ու ինքնակենսագրությունը: Դարաշրջանի իրենց ուղիքական պայքարը վեպի մեջ վառ արտացոլում չի գտնում. և լոկ ենթակայական դեր է խաղում «զվարճալի» ժանրի համար: Այդ բոլորն, այնուամենայնիվ, չէր խանգարում, որ վեպը հասարակության ամենատարբեր շրջաններում բազմաթիվ ընթերցողներ ունենար, ինչպես այդ մասին վկայում են անտիկ հաղորդումները և բազմաթիվ պապիրուսային հատվածները՝ գրված մ. թ. I դարից մինչև VII դարը, և, վերջապես, միջնադարյան ձեռագրերում մի շարք վեպերի պահպանման փաստը:

Ամենից լիակատար պահպանվել է հունական սիրային վեպը: Ամբողջականորեն մեզ են հասել՝ Խարիաոնի (տ. թ. I—II դ. դ.) «Խերեոս և Կալիրոս»*, Լոնգոսի (II—III դ. դ.) «Դափնիս և Խլոե»,

* Խարիտոնի վեպի, ինչպես և մյուս վեպերի թվագրումը մոտավորապես է միայն, որովհետև վիպագիրներից ոչ մեկի մասին ճշգրիտ տեղեկություն չի պահպանվել:

Հելիոգորի (III դ.) «Եթովպական վիպակ», Աֆիլես Թափոսի (III դ., թերևս, դատելով նոր հայտնաբերումներով, II դ.) «Անվիսի և Կլիտոֆոն»։ Համառոտ ձևով մեզ է հասել Քսենոֆոն Եփեսոսացու (II դ.) «Եփեսոսյան վիպակը», Յամբլիխի «Բարձրոյան վիպակը»՝ Փոտիոս պատրիարքի վերապատմումով։ Ինչից ոչ պակաս, առաջ անհայտ, հունական վեպեր այժմ ներկայացված են պապիրուսի ֆրագմենտներով. այդ երկերից մեկը՝ արքայազն Նինոսի մասին՝ վերաբերվում է, թերևս, տակավին ուշ-հելլենիստական ժամանակներին։

Գրեթե բոլոր հունական սիրավեպերը միատիպ են, դրանք կայուն սյուժետային սխեմա ունեն։

Հերոսներն են՝ արտասովոր գեղեցկություն ունեցող պատանին և աղջիկը։ Հերոսուհին նույնիսկ այնքան չքնաղ է, որ նրան երկնքից իջած աստվածուհու տեղ են դնում։ Տոնակատարության ժամանակ պատահաբար հանդիպելով, հերոսներն անհապաղ սիրահարվում են միմյանց։ Հասնում է երկուստեք սիրային մորմոքման ժամանակը, որը վերջանում է պսակադրությամբ կամ գաղտնի նշանադրությամբ և փախուստով, եթե ծնողների կողմից խոչընդոտի են հանդիպում։ Այդպիսին է վեպի սիրային մասը պարունակող հանգույցը։

Հիմնականը, սակայն, դեռ հետո է։ Սիրահարները անջատվում են։ Հերոսներից մեկը ավազակների ձեռքն է ընկնում, մյուսն ուղևորվում է նրան որոնելու։ Նրանք թափառում են զանազան երկրներում, փնտրում են միմյանց, գտնում են և վերստին անջատման են ենթարկվում։ Այդ արկածներից էլ հյուսված է վեպի ֆաբուլան։ Արկածներն իրենք էլ ստանդարտ են՝ փոթորիկ, նավաբեկում, դերություն, ստրկություն։ Հերոսների արտակարգ գեղեցկությունը պատճառ է դառնում, որ նրանց հավատարմությունը մշտական գալթակղությունների ենթարկվի, բայց սիրահարները փոխադարձաբար հավատարմություն պահպանեն։ Նրանք բազմապիսի տառապանքներ են կրում. նրանց մեղթ հրկիզումն է սպառնում, մերթ խաչափայտին դամեյր, մերթ որպես զոհ ողջակիզելը, բայց վերջին պահին միշտ հաջողվում է խուսափել մահից։ Վեպի անխախտ բաղադրիչ մասն է կազմում հերոսներից որեւէ մեկի «կեղծ մահվան» էպիզոդը. նա կարծես թե մեռած է, թերևս մեկ ուրիշն էլ տեսել է այդ, արդեն ողբացել են նրա մահը, նույնիսկ թաղել, բայց իրականում նա ողջ է։ Մահը՝ մի երկարատև ուշաթափություն, թույնը՝ քնաբեր փոշի,

սուրը՝ թատրոնական բուտաֆորիա է եղել: «Ես մահացա և վերստին
կենդանացա, ինձ հափշտակեցին ավազակները և հայրենիքից հե-
ռացրին, ինձ վաճառեցին և ես ծառայում էի որպես ստրկուհի» —
ամփոփում է իր տարաբախտությունները հարիտոնի վեպի հերոսու-
հի Կալիբոնն, և այդ խոսքերը կարող է կրկնել հոճակա՛ն վեպի յու-
րաբանչուր հերոսուհին: Սիրահարներին հասած դժբախտություն-
ները ներքին արդարացում չունեն. դրանք պատճառաբանվում են
միայն ճակատագրի քմահաճույքով, որևէ աստվածության անհաս-
կանալի կամքով կամ նրա տրտղիցիոն «զայրույթով»: Ճակատագրի
հարվածները հերոսները կրում են նահատակներին հատուկ պատսիվ
համբերատարությամբ: Նրանց սիրահարվածությունը չի թուլա-
նում. բոլոր փորձություններում նրանք պահպանում են իշխնց
զգացմունքի ազնվությունը և իրենց միակերպ ապրումները զեղում
են պաթետիկ արտասանություններով, մենախոսություններով և
նամակներով: Այդ անհավանական տարաբախտությունների ամ-
բողջ սերիայի որոշ պահին սիրող սրտեշը միանում են, այս ան-
դամ արդեն հաստատում կերպով՝ երկարատև և երջանիկ համա-
տեղ կյանքի համար:

Անշատումը, որոնումները, հայտաբերումը, կեղծ մահի պար-
տադիր մոմենտը, — ահավասիկ հունական սիրավեպի սյուժետա-
յին բանաձևը: Այդ «մահվան» և «հարություն», «հափշտակման» և
«հայտաբերման» սխեման աշդեն վաղուց մեզ ծանոթ է, իբրև
ամենատարածված դիցաբանական սխեմաներից մեկը, իբրև պրո-
ղաբերության աստվածությունների «զգացումների» մշտական սխե-
մա, որը շարունակում էր կենսորոնական տեղ գրավել հելլենիս-
տական բոլոր կրոններում (ներառյալ նաև հետագայի քրիստո-
նեությունը): Թափառումներն ու որոնումները այդ սխեմայի մո-
մենտներից մեկն են՝ Գեմետրեն որոնում է հափշտակած Կորային,
Իզիդան որոնում, ողբում և վերակենդանացնում է իր սպանված
ամուսին Օզիրիսին: «Հափշտակած կնոջը որոնող ամուսին» սյու-
ժեին մենք հանդիպել ենք էվրիպիդեսի «Հեղինե»-ում: Հելլե-
նիզմի նախակարապետ էվրիպիդեսը՝ առաջին հույն պոետը, որը
մարդուն պատկերում է որպես անմիտ ուժերի խաղալիք՝ այդ
սյուժեին զիմեց իր ասեղծագործության այն շրջանում, երբ նա
առանձնապես առաջ էր քաշում Թիխեի ամենահզորությունը, և
նրա մեկնաբանությունը արդեն նախագտելի էր հունական վե-
պի ապագա գծագիրը, իբրև ճակատագրից հալածական, առաքինի
մարդկանց մասին վիպագրություն: Բայց վիպերում, էվրիպիդեսի

համեմատությամբ, ավելի վառ է արտահայտած հերոսների տառապանքները, ոչոնք շատ մանրամասնություններով ուղղակի մոտենում են դիցաբանական «ապրումներին», փոխադրելով դրանք մարդկային հարաբերությունների պլանը:

Հունական դրականության պատմության պրոցեսում. «ապրումների» թեման, վերիմաստավորվելով «տառապանքների», մի շարք անգամ մշակման է ենթարկվել հասարակական տարբեր պայմաններում: Վեպի մեջ այդ թեման ուշ-անտիկ հասարակության համար յուրահատուկ գունավորում է ստանում: Այն դարաշրջանում, երբ օրհասին ենթարկվելը համարվում էր առաքինություն, երբ մարդիկ իրենց թատրոնական մարիոնետներ էին զգում, և միակ բարոյական նպատակը թվում էր ներքին ազատության պահպանումը, հերոսության կարևորագույն տեսակներից մեկը դարձավ մարտիրոսության պատիվ հերոսությունը: Հենց այդպիսի մարիոնետներ էլ հունական վեպի հավատարիմ սիրահարներն էին, դժգույն և անարյուն դեմքերը, ճակատագրի դոհերը և իրենց առաքինության նահատակները: Նոր տիպի պատիվ հերոսների համար «ապրումների» սխեման հավասարապես պիտանի էր և կրոնական պլանում — այդ դեպքում դրանք հեթանոսական և քրիստոնեական արեւալուդիայի «մարտիրոսներն» են, — և սիրային վիպակի պլանում:

Սիրավեպի սկզբնավորությունը տակավին մութ է մնում, ինչպես և մութ են հելլենիստական պրոզայի պատմության հետ կապված շատ ուրիշ հարցեր: Վեպը որևէ ալիքի վաղ ժանրից կամ մի քանի ժանրերի «ձուլվածքից» «բխեցնելու» փորձերը աղդյունք չտվին. ծնունդ առնելով նոր իդեոլոգիայից, վեպը մեխանիկորեն չծագեց, այլ կազմում է մի նոր դեղարվեստական միասնություն, որն իր մեջ ներծծել է բազմապիսի տարրեր անցյալի դրականությունից:

Վեպի առկայության առաջին հետքերը վերաբերվում են մ. թ. ա. II դարի վերջերին: Վաղագույն վեպերը ներկայացված են պապիրուսային մանր հատվածներով միայն, որոնք հնարավորություն են տալիս աշխուսմենայնիվ եզրակացնելու, որ վեպը ժամանակի բնթացքում է միայն դարձել պատմողականություն մտացածին անձանց մասին: Սկզբնական շրջաններում վեպերի հերոսներ էին դառնում առասպելի պերսոնաժները (արքայադուստր Քիոնեի մասին, աշքայադուստր Պաթինոպեի մասին վեպերը), պատմական (կամ ալգպիսին համարվող) գործիչները (ասորական արքայա-

դուստր Նունեի մասին, Սեսոնխոսիա փարավոնի որդու մասին (վեպերը): Այսպիսով, վեպը դեռ օգտագործում է այնպիսի դեմքեր, որոնք բնորոշ են սիրային պատմվածքների ավելի վաղ ձևերի, սիրային բովանդակություն ունեցող էլեգիայի, էպոսի կամ պատմական նովելի համար:

Պատմական դեմքեր ունեցող վեպերի մյուս ուշագրավ առանձնահատկությունն այն է, որ այդ հերոսները հաճախ լինում են արևելյան երկրների՝ Նգիպտոսի, Ասորա-Բաբելոնի գործիչներ: Սեսոնխոսիա փարավոնի (պատմական Շեշոնկ I) կերպարն, օրինակ, մարմնացնում է հին եգիպտական տերության հզորությունը: Այդ հանգամանքը թույլ է տալիս մտածելու, որ վեպի կազմավորման պրոցեսում պետք է հաշվի առնվի նույնպես և արևելյան պատմողական արվեստը: Վեպի ծագումը վերաբերում է հատկապես այն ժամանակին, երբ հելլենիստական երկրներում աճում է արևելյան տարրի քաղաքական և կուլտուրական նշանակությունը: Արևելյան երկրները հետագայում ևս մնում են հունական վեպերի գործողության ամենասիրած վայրը: Վերջերս դրսևված մի հատված մեզ փոխադրում է նույնիսկ Սկյութիա:

Լիակատար ձևով մեզ հասած վեպերը թույլ են տալիս տարբերելու երկու էտապ: Առաջինին վերաբերում են նախասովետական ոճի երկերը, ամենից առաջ Խարիտոնի «Խերեոս և Կալիրոն»-ն: Պահպանված ամբողջական վեպերից այս ամենավաղագույնի մեջ տակավին պահված է նշանակալի պատմական դեպքերի ֆոնի վրա՝ սիրային պատմություն մատուցելու ձգտումը: Հերոսուհին Սիրակուզայի պաշտպանության ղեկավարի աղջիկն է: Դեպքը տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ Սիրակուզան պաշարել էին ասիական անջատված զուլգի արկածները միահյուսվում են պարսկական տիրակալության դեմ Նգիպտոսի ապստամբության հետ: Նկատելի է հին Հելլադայի աշխարհի իդեալիզացիա և «բարբարոսների» հանդեպ ատելություն: Սակայն Խարիտոնի «պատմականությունը» մակերեսային բնույթ ունի: Հունական սիրավեպերը շատ քիչ չափով են վերաբաղում բարքերն ու հայացքները այն ժամանակի, որին հարմարեցված է գործողությունը, և պատմությունից այլ բան չի մնում, բացի առումներից և մի քանի դեպքերից, այն էլ կամայականորեն շաղաղրված: Խարիտոնը ուղղաձիգ կերպով զարգացնում է ֆաբուլան սովորական հաջորդականությամբ, պատմվածքը համեմելով հերոսների մենախոսություններով:

Որպեսզի դեթ մի օրինակով պատկերացում տանք դեպքերի

կապակցութեան մասին հոմալեան վեպում, մենք համառոտակի կշարադրենք «Խերեոս և Կալիբո»-ի գործողութեան ընթացքի հիմնական մոմենտները:

Վեպի սկիզբում տրվում է գործողութեան հանգույցը՝ Խերեոսի և Կալիբոյի սերը, ամուսնությունը, Կալիբոյի կարծեցյալ մահն աչն հարվածից, որ հասցնում է նրան Խերեոսն առաջին անգամապատշաճ ժամանակ, և կարծեցյալ դիակի թաղումը: Այնուհետև գործողությունն առժամանակ երկուսվում է: Ավագակները, կողոպտելու գալով փարթամ դամբարանը, Կալիբոյին կենդանի են գտնում, նրան տառնում և ծախում են Միլետում, որն այդ ժամանակ պաշտիկների գերիշխանութեան տակ էր: Կալիբոն ընկնում է ճշանավոր քաղաքացի Դիոնիսիոսի տունը. վերջինս, իհարկե, սիրահարվում է չքնաղ ստրկուհու վրա: Կալիբոն մերժում է նրա սերը, բայց հետո իրեն հղիացած զգալով Խեղեոսից, իրեն զոհաբերում է հանուն ապագա երեխայի, որին հակառակ պարագայում մահ կամ ստրկական կյանք էր սպառնում, և համաձայնվում է ամուսնանալ Դիոնիսիոսի հետ: Նա իր հոգում պահում է դեպի Խերեոսը տաժած սերը: Խերեոսն իր կողմից ուղեվորվում է Կալիբոյին որոնելու, բայց գերի է ընկնում պարսիկների ձեռքը: Դիոնիսիոսը, կեղծ հալսրդման հիման վրա, նրան մահացած է համարում և Կալիբոն նրա համար դատարկ դամբարան է պատրաստում (երկրորդ կարծեցյալ մահ): Այժմ արդեն Խերեոսի գիծը և Կալիբոյի գիծն սկսում են խաչաձևվել: Սատրապ Միհրդատը, որը գնել է Խերեոսին, ինքն էլ սիրահարված է Կալիբոյի վրա և փորձ է անում նրան նամակ ուղարկել Խերեոսից: Դիոնիսիոսը դրա մեջ խտրամանկություն է գտնում և նրա դեմ գանգատվում է Արտաքսերք: արքային: Գործողությունը փոխադրվում է Բաբելոն: Դատարանում պարզվում է, որ Խերեոսը կենդանի է, այսպիսով, Միհրդատն արդարանում է: Խեղեոսի և Դիոնիսիոսի միջև վեճը հետաձգվում է մինչև հաջորդ դատաքննությունը, իսկ Կալիբոյին հանձնում են թագուհու հովանավորությունը: Այդ ժամանակ հերոսուհուն նոր վտանգ է սպառնում՝ Արտաքսերքսի իրեն սիրահարությունը: Եգիպտական ապստամբության մասին լուրը, սակայն, արքային ստիպում է արշավանքի ուղևորվել: Դիոնիսիոսը հեռևում է նրան, իսկ Խերեոսը, սխալմամբ ենթադրելով, որ արքան Կալիբոյին տվել է իր ախոյառին, ծառայության է անցնում եգիպտացիների մոտ: Նշանակվելով հույն վարձկան բանակի հրամանատար, նա քաջության հրաշքներ է գործում և, ի միջի այլոց, դրավում է աչն կղզին, որտեղ թող-

նրված է արքայական հարեմը: Այստեղ է գտնվում և Կալիբոն: Չցանկանալով գերուհիների սովորական ճակատագրին արժանանալ, Կալիբոն պատրաստվում է արդեն սովամահ լինել, բայց սիլահահարվածները վերստին հանդիպում են և միանում: Այնինչ եգիպտական ապստամբությունը ճնշված է: Խերեոսը արքային է ուղարկում նրա հարեմը, իսկ ինքն իր կնոջ հետ հայրենիք է վերադառնում:

Պատմական շղատշը, որ պահպանված է Խարիտոնի մոտ, գրեթե չբանում է հետագա վիպագիրների երկերում: Նբանք բոլորը, բացառությամբ միայն Աքիլես Տատիոսի, շարունակում են գործողությունը ետ տանել դեպի անցյալը, բայց այդ միայն հունական արխաիստների անցյալն է, ազնիվ, ոչ առօրյա զգացմունքների ոլորտը, որը չի պարտավորեցնում հեղինակներին որևէ պատմական ճշգրտության:

Խարիտոնի վեպը դեռ համեմատաբար պարզ է և հարուստ չէ արկածներով: Ավելի շատ խճճված է, ըստ ժամանակի Խարիտոնին մոտ, Քսենոֆոն Եփեսոսացու վեպը: Նրա «Եփեսոսյան վիպակը», որը մեզ հասել է համառոտագրությամբ, ուշագրավ է նրանով, որ նրա տեսարաններից շատերը կատարվում են հասարակության ստորին խավերում, ստրուկների, ավազակների շարքում, երազող ձկնորսի խճիթում և բանտում: Ստորին շերտերի ներկայացուցիչներին հեղինակը վերաբերվում է մեծ համակրանքով, առանձնապես հետաքրքրական է «ազնիվ ավազակի» տիպարը: Ընդհանրապես պետք է նշել, որ հունական սիրավեպերում երկշորդական դեմքերն ավելի պարզորոշ արտահայտություն են ստանում, քան իդեալականացված հերոսներն իրենց անբուսիր առաքինությամբ:

II դ. կեսերից սիրավեպն ընկնում է սոփեստության գրական ոլորտը և դառնում է սոփեստական պրոդայի տեսակներից մեկը: Այսպես կոչված «նուրբերնտիր պարզության» սեթեմեթ ոճը, որը հերթագայում է արտասանողական փարթամության հետ, ճարտասանական բազմաթիվ շեղումներն ու նկարագրությունները, պաթեաիկ սխոլոստիկաների առատությունը, որոնք կողմնորոշվում են դեպի ողբերգություն, որոշ շափով թեքվում դեպի «հրաշքները», — այս բոլորը սոփեստական վեպի հասկանալի կողմերն են: Այդ ոճի ամենակարկառուն ներկայացուցիչը Հելեոդոր Սիրիացին է, որը մեզ հասած ամենածավալուն «Եթովպական» վեպի հեղինակն է: Նրա հերոսներն են Թեագենը և Խարիկեն: Սիրա-

փեպի սխեման այստեղ միացված է արդեն բազմիցս հիշա-
 տակված ընկեցիկության և ճանաչելու հինավուրց մոտիվի
 հետ: Եթովպական թագուհին, որը երեխայի սաղմնավորվելու ժա-
 մանակ հայացքը գցել է Անդրոմեդի նկարին, ծնել է սպիտակ աղ-
 ջիկ: Վախենալով ամուսնու կասկածներից, մայրը ձգել է երեխա-
 յին, և աղջիկն ընկել է Դելֆիա խարիկլոս քրմի մոտ, որը նրան
 դաստիարակել և անվանել է խարիկլե: Նրա վրա սիրահարվում է
 դեղեցիկ Թեագենը: խարիկլեն էլ նրան է սիրում, թեպետ խոշոր
 հայրը նրա համար ուրիշ ամուսին նկատի ունի: Ենթարկվելով
 պատգամախոսությանը, սիրահարվածները փախչում են Դելֆիայից
 եգիպտական մարգարե Կալասիրիդի օգնությամբ. վերջինս խա-
 րիկլեի ծնվելու գաղտնիքն իմացել էր, կարգալով այն գրովյու-
 նը, որը թողել էր աղջկա մոտ մայրը: Այժմ փախստականներին
 սպասում է տարաբախտությունների մի ամբողջ սերիա. դրանցից
 ամենավտանգավորը եգիպտական սատրապի կնոջ սիրահարվելն է
 Թեագենին: Ի տարբերություն խարիտոնի ուղղաձիգ պատմողակա-
 նությանը, Հելիոդորի էքսպոզիցիան ետ է տարված: Շարադրու-
 թյունն սկսվում է հետևյալ պատկերով՝ Նեղոսի դեպարեբանին մի
 դատարկ նավ. ափը սփռված է դիակներով և ժայռ է վրա մի աղ-
 ջիկ, որը թեքված է դեպի վիրավոր պատանին: Այս առեղծվածա-
 յին սխեմապիսի պաշտպանումը կատարվում է աստիճանաբար,
 տարբեր միջոցներով, իսկ գործողության համագույնն ընթերցողին
 հայտնի է դառնում միայն վեպի կեսում: Մերթ անջատելով, մերթ
 վերստին միացնելով իր հերոսներին, հեղինակը, մի շարք արկած-
 ներից հետո, նրանց բերում է Եթովպիա, ուր նրանց ցանկանում են
 զոհաբերել Արեգակի և Լուսնի խորանին: Այստեղ վեպն ավարտ-
 վում է նրանով, որ ծնողները «ճանաչում» են խարիկլեին և նրան
 ամուսնությամբ միացնում են Թեագենի հետ: Հիմնական պատմը-
 վածքի մեջ մտնելով են պսևիդո-պատմական և կենցաղային բո-
 վանդակություն ունեցող ընդմիջարկյալ նովելներ: Պարսիկների
 պատերազմը Եթովպացիների հետ, մի ծանր դրամա արթնական ու-
 նեոր ընտանիքում, գծառություն Կալասիրիդի որդիների միջև, որոն-
 ցից ավագը դառնում է «աղնիվ ավազակ», այս բոլորը դեպքերի
 հետ հյուսված են Թեագենի և խարիկլեի ճակատագրի: Գոր-
 ծող անձինք իմաստակություն են անում հոգեբանական թե-
 մաների շուրջը և արտասանություններ են անում ողբերգության
 ոճով: Հեղինակը նուրբ հեգնանքով ընդգծում է դեպի էկզոտիկան և
 թատրոնական տրյուկներն իր ունեցած սիրո մասին: Նշան հաջող-

վում է հանդիսավոր տոնակատարությունների, թափուրների, երթերի փարթամ դուլներով նկարագրությունը: Դրա հետ միասին վեպը հագեցված է նեոպլյուսագորական կշռնական փրկիստփայություններ՝ Ապոլոնիոս Տիանացու ոգով: Եթովպացիների «ճերկ իմաստունները» իմաստության և առաքինության իդեալական տիպարներ են: Գլխավոր պերսոնաժների ողջախոհությունը գունավորված է ճգնավորական եղանակներով, և կույս Խարիկլեի կերպարը մոտենում է քրիստոնեական «նահատակվող կույսեղի» տիպին: Աստվածային իմաստուն նախախնամությունը հեղուներին առաջնորդում է բոլոր փորձությունների միջով իրենց համար նախորդված բախտին, իսկ բարձրագույն աստվածությունը Ապոլոն-Հելիոսն է (Արեգակը), որի սերնդից է համարում իրեն և հելինակն ինքը, «փյունիկեցի էմեսիայից, Հելիոսի տոհմից, Թեոդոս Հելեոդորի որդին», որը, հավանորեն, պատկանում էր Հելիոսի ժառանգական քրմերից որևէ մեկի տոհմին: Վեպի տենդենցին համապատասխանում է և նրա հանդիսավոր բառահագուստը՝ վերամբարձ, պոեզիայի ոճին մոտեցող՝ սովետական պրոզան: Միջնադարյան Բյուզանդիայում արտակարգորեն ժողովրդականություն վայելող Հելիոդորի վեպը XVI դ. թարգմանվեց արևմտաեվրոպական լեզուներով և զգալի ազդեցություն ունեցավ XVII դարի ֆրանսիական վեպի զարգացման վրա:

Սովետական սիրավեպի մի այլ տարբերակը տալիս է Ալիլեա Տատիոսը: Այս հելինակն հանդիսավորության տոնն իջեցնում է կենցաղա-զավեշտական և պարոդիական տարրեր մտցնելով: «Լեվկիպի և Կլիտոֆոնի» դործողությունն առնված է արդիականության մեջ և շարադրվում է Կլիտոֆոնի կենսագրական պատմվածքի ձևով, ինչպես այդ ընդունված էր բարքերի զավեշտական վեպերում: Գլխավոր պերսոնաժները կորցնում են իրենց բացարձակ առաքինությունը, և նրանց մատչելի են դառնում մարդկային թուլությունները: Հելինակը լայնորեն օգտագործում է տրագիցիոն սիշալին մոտիվների ամբողջ պաշարը և առատորեն շոպյում է իր սովետական կրթության փալլը: Պատմողական հյուսվածքը Ալիլեա Տատիոսը երկներանգում է ամեն մի հնարավոր շեղումով: Առատորեն սփռված են առասպելներ, առակներ, զանազան ապշեցուցիչ պատմվածքներ, դատողություններ, նկարագրություններ: Այդ երկներանգ, արդեն որոշ չափով էսպիդոնական մոդաիկան Բյուզանդիայում նույնպես մեծ հաջողություն էր վայելում և հետևորդ-

ներ էր գտնում, որոնք այդ մոզաիկան իրենց օրինակ էին ծառայեցնում:

Սակայն, համաշխարհային գրականության մեջ ամենամեծ փառքը բաժին ընկավ մի այլ վեպի, որը յուրօրինակ կերպով շեղվեց սովորական տիպից: Լոնգոսի «Դափնիս և Խլոեն»-ն ուշ-հունական գրականության ամենամալարտված գեղարվեստական երկերից մեկն է: Սոփիստական սիրավեպերի շարքում այն առանձին տեղ է գրավում, որովհետև գործողության վայրը հեղինակը փոխադրել է բուկոլիկ պայմանները: Հույն վիպագիրների նկարագրած՝ կյանքից կտրված սերը Լոնգոսն արգարացնում է բուկոլիկայի պայմանական միջոցառում, որ հովվական աստվածությունները դժվարին պայմաններում օգնության են հասնում հերոսներին: Ընդ որում՝ բուկոլիկան բարդացած է «նոր» կատակերգության մոտիվներով:

Թե Դափնիսը, թե Խլոեն ընկնցիկներ են, որոնց գեղ էն ծնողները, և նրանք աճել են հովիվների շրջանում: Որքանով որ գործողությունը «պաշտոնական հասարակության» սահմաններից դուրս է հանված, ապա սերը Լոնգոսի մոտ այն վեպացական անմարմին բնույթը չունի, որը սովորաբար հատուկ է հունական վեպի առաքինի հերոսների, մասնավորապես հերոսուհիների զգացմունքներին: Դափնիսը և Խլոեն գեռատիներ, գրեթե մանուկներ են: Միջուկով միմյանց, նրանք դեռ պետք է անցնեն իրենց անծանոթ «սիրո գիտությունը», և այդ պրոցեսի հաջորդական էտապները՝ սկսած դեռ անորոշ վարանալային կարոտի առաջին արթնացումից՝ կազմում են վեպի բովանդակությունը: Սիրային տենչանքի աճումը և գիտակցումը ծավալվում է բնության զուգընթաց, տարվա եղանակների փոփոխումով: Համիշտակումը, գերեվարությունը, նավաբեկումը, այս բոլոր պարտադիր արկածները պատկերացված են և Լոնգոսի մոտ, բայց մատուցված են իբրև վաղանցուկ մոմենտ որոշ վտանգի, որը ծագում է հովվական ոլորտը օտար քաղաքացիներ ներխուժելու պատճառով: Գյուղական բնության տեսարանների և կենցաղի նկարագրության մեջ «Դափնիսն ու Խլոեն» ձայնակցում են սոփիստական պրոզայի այնպիսի երկերի հետ, ինչպիսիք Ալկիփրոնի «գյուղացիական նամակներն» են, իսկ վեպի զարգացումն «գորգիտական» ոճը, որը գեղեցիկ կերպով ներդաշնակում է նրա բովանդակության հետ, վերարտադրում է հելլենիստական հովիվերգության քաղցրահնչյունությունը: Վեպը վերջանում է, հարկավ, նրանով, որ երկու հերոսներն էլ «ճանաչվում» են իրենց ծնողների կողմից և

հարսանիք են անում: Այնուամենայնիվ Լոնգոսը անվրդով «հովվա-
կան» իդիլիա է, որ նկարագրում է, նա վառ պատկերում է, օրի-
նակ, ստրուկների ճակատագրի և նրանց կյանքի կախում ունենալը
տիրոջ կամայականութունից: Արևմտաեվրոպական գրականության
մեջ, սկսած XV դ. վերջերից, Լոնգոսի վեպը հսկայական հնտա-
քրքրություն շարժեց, իբրև «պաստորալ վեպերի» նախատիպար:

Վեպը թափանցեց քրիստոնեական գրականության մեջ: Մենք
արդեն նշել ենք վեպի մերձակից լինելը քրիստոնեական արեստա-
լոգիային, մերձակցությունն ինչպես գեղեցիկական՝ ըստ սյուժեի
ծագման, այնպես էլ իդեոլոգիական՝ ըստ նահատակ-հերոսի
պատկերման դրույթի: Բայց հին-քրիստոնեական մատենա-
գրության մեջ հանդիպում են վեպեր և բառիս ավելի նեղ
առումով: Այդպիսին է. օրինակ, «Պողոսի և Թեկղեի գործերը»:
Թեկղեն, քրիստոնեական եկեղեցու այդ «սրբուհին», կերտված
է իբրև վեպի տիպիկ հերոսուհի և վերապրում է մի ամբողջ շարք
անհրաժեշտ արկածներ, որոնելով Պողոս առաքյալին, որին նա սի-
րում է: Մի այլ հին-քրիստոնեական վեպ էլ՝ այդ այսպես կոչված
«Կլիմենտականն» է (գլխավոր գործող անձանցից մեկի՝ Կլիմեն-
տի անունով, որի դեմքից էլ տալովում է պատմվածքը): Այդ վեպը
մեզ հասել է երկու լեզվով՝ հունարեն և լատիներեն, ընդ որում
լատիներեն տեքստն ունի «Ճանաչումներ» բնորոշ վերնագիրը:
Սյուժեն՝ վեպի սխեմայի մի սովորական վարիանտ է, լոկ այն
տարբերությամբ, որ միմյանց որոնում և գտնում են ոչ թե սիրա-
հարվածները, այլ միմյանցից անջատված և աշխարհով մեկ ցրված
պատմողի ընտանիքի անդամները՝ հայրը, մայրը և երեք որդիներ-
ը: Այդ սյուժեն միացած է Պետրոս առաքյալի արեստալոգիայի,
Սիմոն-մոգին հաղթելու պատումի հետ: Սիմոն-մոգին քրիստոնյա-
ները համարում էին «բոլոր հերետիկոսությունների հայրը»: Հետա-
քրքրական է նշել, որ Սիմոն-մոգի ուղեկցուհին Հեղինեն է, Տրոյա-
կան պատերազմի մասին առասպելի հին հերոսուհին, իսկ պատմո-
ղի հոր անունը Փափստոս (Յառուտ) է: «Կլիմենտականը» աղբյուր է
ժառանգել գերմանական «գոլտոր Յառուտի մասին ժողովրդական
գրքին» (XVI դ. պատմական դեմք է), որն իր հերթին հիմք է կադ-
մել Յառուտի վերաբերյալ սյուժեի տարբեր մշակումների համար:

Անտիկ վեպի երկրորդ տարբերակը՝ բարբերի երգիծաբանա-
կան վեպն է կենցաղա-զավեշտական թեքումով: Պահպանված հու-
նական գրականության մեջ այդ տարբերակը չի ներկայացված ոչ
մի հուշագրով և հայտնի է «էջի մասին վեպի» շարադրությամբ,

օրը մեզ է հասել Լուվիանոսի երկերի շարքում: Ավելի տեղին կլինի այդ ժամը քննության առնել կայսրության դարաշրջանի հոռմեական գրականությունն ուսումնասիրելիս, ուր այն ներկայացված է փաշտուն կերպով, բացի «էշի մասին վեպի» Ապոլեոնի մշակութից, Պետրոնիուսի «Մատրիկոն»-ով: Նախքան երգիծական վեպի ուսումնասիրության անցնելը, այստեղ նշենք միայն այն, որ այդ վեպը համոզես է գալիս երկու ձևով՝ կամ որպես շատ էություն ինքնուրույն կենցաղա-զավեշտական նովելների մի ցիկլ, միայն նովելները կապակցող առանցքի վրա («էշի մասին վեպը»), կամ իբրև սիրավեպի նորակերպում, պահպանելով նրա սլուծետային սխեման, բայց իդեալականացրած հերոսը փոխադրվելով տոորին տիպի դեմքով՝ խաբեբա-հերոսով: Վեպը, լինելով թառամող անտիկ աշխարհի վերջին պատմողական ժանրը, կարծես թե նախերգանք է դառնում միջնադարյան զարգացման համար, ուր ավանտյուրային «քաղքենիական» վեպը նույնպես դասավորվում է, մի կողմից, իբրև նովելների շղթա, իսկ մյուս կողմից՝ իբրև ստակտական պատմողականության ձևի պարողիա:

7. ՊՈՆԶԻՍ.

Քննության առնված այս շրջանում, երբ գրականության բոլոր ձյուղերում վճռականորեն գերակշռողը պրոդաիկ ձևերն էին, պոեզիան դադարում է իր կողմը հրապուրել նշանակալի գրական շնորհք ունեցող մարդկանց: Այն դիտվում է իբրև ստեղծագործության ավելի քիչ և քիչ տեսակ և դառնում է սիրողների, երկրորդ կարգի գրականագետների, «մուսիկական մրցումների» համար ոտանավորային արտադրանք մատակարարողների բաժին: Այդ ժամանակվա հոռմեական համայնքների փարթամ մարմարիտնե թատրոններում անհամար տոնակատարություններ էին լինում, որոնց ժամանակ ելույթ էին ունենում երաշխություն և պոեզիայի ամենաբազմազան ժանրերի կատարողներ, և ուր, կլասիկ ուսերտուարին զուգընթաց, պահանջվում էին նույնպես և նոր երկեր: Պատահմունքային տրագիդիան պահանջում էր նույնիսկ նոր ողբերգություններ ու կատակերգություններ, և պահանջը համապատասխան գրականագետներ էր ծնում: Մակայն այդ ստեղծագործությունը լուրջ գրականության շեմքից դուրս էր մնում, իսկ կենդանի բեմի վրա իշխում էին միմը և պառտմիմը (բալետը):

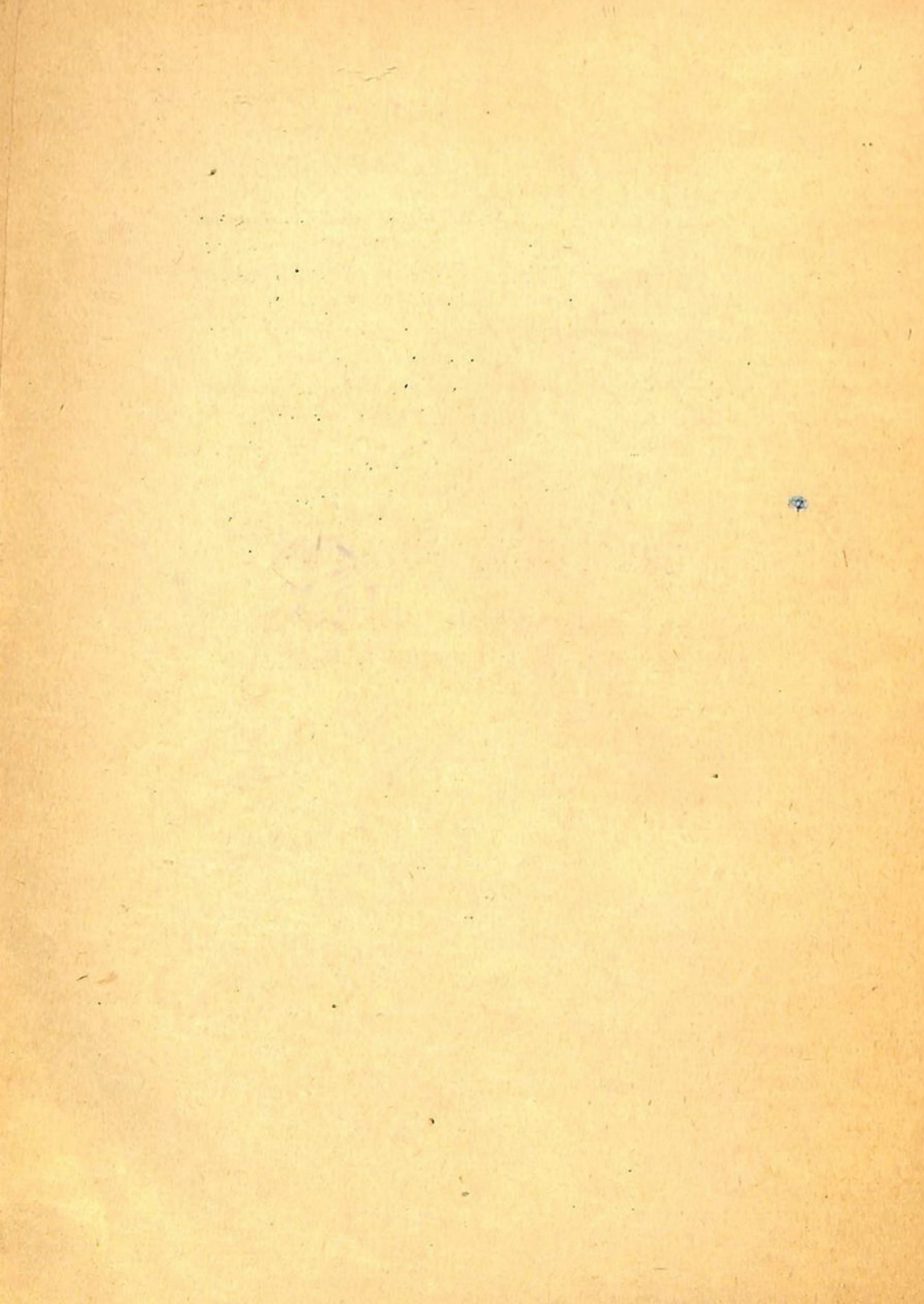
Շատ շուտով մոռացության մատնվեց մեր տարեթվության

առաջին երեք դարերի էպիկական արտադրանքը ևս: Շատ քիչ երկեր են միայն անվնաս մնացել (օրինակ՝ Բաբրիոսի առակները, մ. թ. I կամ II դարը): Միայն IV դարից է նկատվում որոշ վերելք, որը արդեն գիտական, էպիգրաֆիկ բնույթի: Դիցաբանական դասագրքերի հիման վրա Քվինտոս Զմյուռնիացին IV դ. կազմում է մի ընդառնակ էպոս՝ կիկլոպիկ պոեմներին յուրատեսակ փոխարինող՝ Իլիականի շարունակությունը: Նոր պոետիկ դպրոց է ստեղծվում Նգիպատոսով, որը ամենից քիչ էր ենթադրվել աստիկական տենդենցներին և համեմատաբար երկարատև էր պահպանել հելլենիզմի տրագիցիաները: Այդ դպրոցի գլխավոր ներկայացուցիչը Նոննոսն էր (V դ.), նա հեղինակն է Դիոնիսիոսի մասին վիթխարի պոեմի, որի մեջ ամենաբազմազան դիցաբանական նյութ է հավաքված: Հետաքրքրական է, որ հեղինակը քրիստոնյա է. Դիոնիսիոսի մասին պոեմի հետ զուգընթաց նա ոտանավորի է վերածել ավետարանն ըստ Հովհաննոս: Լինելով ոտանավորի վարպետ, Նոննոսը իր մեջ միավորում է ալեքսանդրիականների գիտնականությունը «ասիականության» փքուն ճարտասանության հետ միասին: Նոննոսի դպրոցից ելել են մի շարք էպիկական պոետներ: Հիշատակության արժանի է Մուսայոսի «Հերո և Լեանդ» պոեմը, որը մշակված է հելլենիստական սիրային նոժվելը, որը հոմեական գրականության մեջ օգտագործել է Օվիդիոսը:

Ամենից լիակատար հայտնի է էպիգրամի պատմությունը: Հոմեական կայսրության առաջին դարն էլ տալիս է մի շարք նուրբ էպիգրամատիստներ (Կրինագորոսը, Անտիփիլոսը և ուրիշները) և ընդլայնեց էպիգրամի բնադավառը, մտցնելով նրա մեջ զամբշտական, երգիծական թեմատիկա (Լուկիլոսը՝ Նեբոն կայսրի ժամանակ): Հետագայում այստեղ ևս լծացում է առաջանում. սակայն, ստեղծագործությունը չի վերանում, և էպիգրամիկ պոեզիան ընդհուպ միջին VI դ. (Պավլոս Սիլենտարիոս, Ագափիոս) շարունակում է սնվել հին մոտիվների կրկնողով՝ ունենալով: Լիրիկայի մի այլ տարածված ձևն այդ ժամանակ՝ անակրեոնական ոտանավորներն էին, դրանք Անակրեոնի և հելլենիստական լիրիկայի կրկնություններն էին, որոնք սահուն, անկաշկանդ-նազանի ձևով փառաբանում էին սիրո, գինու, ծաղիկների ու դարնաճ ուրախությունը, մի ժանր, որն առաջ բերեց բազմաթիվ թարգմանություններ և նմանեցումներ թե՛ արևմտաեվրոպական, թե՛ ուսական գրականության մեջ (Լոմոնոսով, Դերժավին, Բատյուշկով, Պուշկին և ուրիշները):

Այդ ամբողջ ինչպես թեթև, այնպես էլ մանավանդ գիտական պոեզիան մեռած էր արդեն նրանով, որ այն գործում էր անտիկ տաղաչափության սկզբունքներով, երկար և կարճ վանկերի հերթագայումով, այնինչ կենդանի լեզվում երկար և կարճ ձայնավորների միջև եղած տարբերությունն արդեն վերացել էր։ Քրիստոնեական օրհներգների պոեզիան ավելի մոտ էր կյանքին և հեռացել էր այդ հեռացած սկզբունքից։ Տաղաչափության փոփոխության հետ և մի այլ նշանակալի նորմուծությունն կատարվեց ոտանավորի ձևի բնագավառում։ Ոտանավորի մեջ փոխադրվեցին ճարտասանական ռիթմավորված ճառի եղանակները, ձայնային կրկնության իր սկզբունքով, չուրաքանչյուր արտահայտության առանձին մասերի վերջում։ Հանգավորում՝ այս էր հունական ռիթմիկայի վերջին պատգամը, որն ընկալեց Միջին դարերի պոեզիան։

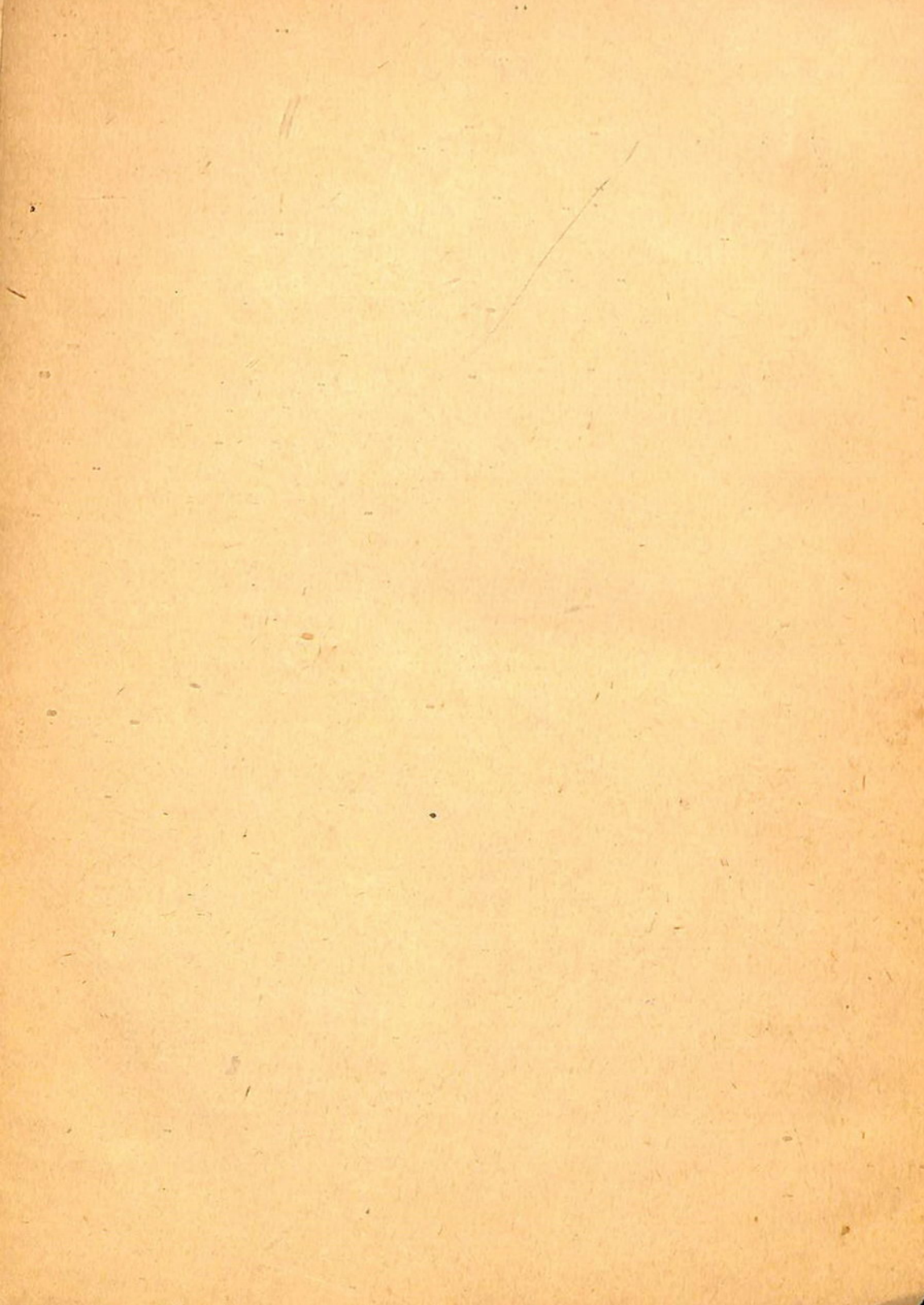




ԲԱՑԱՏՐԱԿԱՆ ԲԱՌԱՐԱՆ

«ԱՆՏԻԿ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ»

I ՄԱՍԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ



ԲԱՅԱՏՐԱԿԱՆ ԲԱՌԱՐԱՆ

ՀԱՅԵՐԵՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ

Աղոնիս — սիրիական աստվածություն, հույների կողմից ընկալված և նույնացված Գիոնիսիոսի հետ: Նույնպես կապված էր պտղաբերության պաշտամունքի հետ. տղամարդու գեղեցկության սիմվոլն էր:

Ադրաստես — (դիցար.) Արգոսի արքան. Թերեի դեմ յոթ քաղաքների արշավների առաջնորդը:

Արևնաս (Պալաս) — համարվում էր Զևսի սիրելի կույս աղջիկը, որն ըստ հույների հավատալիքների ծնվել է Զևսի գլխից կազմ ու պատրաստ: Նա համարվում էր հաղթական եռանդի աստվածուհի կյանքի բոլոր բնագավառներում: Աթենք քաղաքի հովանավորը, ձիթապտղի շնորհողը. նրան էր վերագրվում արքայի, նավաշինարարության, մանկու և հյուսելու հայտնագործումը: Մտավոր գործունեության խրախուսողն էր:

Աեդ — հին Հունաստանում պրոֆեսիոնալ երգիչ, գուսան:

Աիդ — 1) դժոխք. 2) մահի և ստորերկրյա աշխարհի աստվածություն:

Ախեռոն — (դիցար.) 1) ստորերկրյա մեռյալների աշխարհի գետը: 2) Արեգակի և Նրկրի որդին, տիտանների (տևս) պարտությունից հետո ստորերկրյա աշխարհն է նետվել:

Ակրոպոլիս — 1) հունական քաղաքների բարձրագիծը ամրոցը: 2) Աթենքի ժիզնարանը:

Ամագոններ — ըստ հունական առասպելաբանության ռազմատենչ ժողովուրդ, կազմված բացառապես կանանցից:

Ամբեյ — ըստ հունական առասպելաբանության «եղել է ծովերի աստված Պոսեյդոնի և հողի աստվածուհի Գեյայի որդին: Նա իրեն հատկապես կապված էր զգոմ իր մոր հետ, որը ծնել, կերակրել և դաստիարակել էր նրան: Զկար այնպիսի հերոս, որին նա, այդ Անթեյը, չհաղթեր: Նա համարվում էր անպարտելի հերոս: Ինչու՞մ էր նրա ուժը: Այդ ուժն այն բանի մեջ էր, որ ամեն անգամ, երբ հակառակորդի դեմ կռվելիս նա նեղն էր ընկնում, նա հայվում էր հողին, իր մորը, որը ծնել ու կերակրել էր նրան, և նոր ուժ էր ստանում: Բայց նա, այնուամենայնիվ, ուներ իր թույլ տեղը — այդ որևէ կերպ հողից կտրվելու վտանգն էր: Թշնամիները հաշվի էին առնում նրա այդ թուլությունը և դարանակալում էին նրան: Եվ ահա գտնվեց մի թշնամի, որն օգտագործեց նրա այդ թուլությունը և հաղթեց նրան: Դա Հերկուլեսն էր: Բայց Հերկուլեսն ի՞նչպես

Հաղթեց նրան: Նա Անթեյին կտրեց հողից, բարձրացրեց օդի մեջ, խնեց նրանից հողին հալվելու հնարավորությունը և այգպիսով խեղդեց նրան օդի մեջ» (Ի. Վ. Ստալին):

Ապոլոն — հունական աստվածություն, Զևսի և Լատոնայի որդին, Արտեմիս (Արտեմիդա) աստվածուհու երկվորյակը, համարվում էր արեղակի լուսնի, ինչպես և երգեցողության ու նվագածության աստվածը և մուսաների առաջնորդը: Միաժամանակ նրա տնօրինության տակ էին հիվանդությունները, ինչպես և ապարհնումը, շարից պաշտպանվելը: Ապոլոնը համարվում էր քաղաքացիական և պետական կարգերի ստեղծողն ու պաշտպանը: Նա վրեժ էր լուծում մեծամտության և հանդգնության համար՝ իր հեռուն նեւոդ աղեղի միջոցով: Նրա սրբավայրը Դելֆիսի տաճարն էր, ուր քրմերը նրա անունով պատգամախոսություն էին անում: Պատկերվում է որպես տղամարդու գեղեցկության իդեալ՝ անմորուք, երկար խոպոպներով, զինված աղեղով և կապարձով կամ քնարը ձեռքին: Նրա ամենահաշակավոր արձանը կոչվում է Բնվեղեղի Ապոլոն:

Ապոլլիֆ (պարականոն գրքեր) — Քրիստոնեական բովանդակություն ունեցող այն գրքերը, որոնք եկեղեցական ժողովներն անկանոնական են համարել:

Արես — հույների պատերազմի աստվածը, համարվում էր Զևսի և Հերայի որդին:

Արեսի գործ — պատերազմ:

Արտեմիս (Արտեմիդա) — որսորդության և դիշերային լուսնի հունական աստվածուհի: Զևսի և Լատոնայի դուստրը, Ապոլոնի երկվորյակը, համարվում էր կույս: Պատկերվում էր որսորդուհու նման:

Ավրոդիտե — ըստ հունական առասպելաբանության ծնվել է ծովի փրփուրից և միաժամանակ համարվում էր Զևսի դուստրը, Հերմեսոսի կինը և Արեսի սիրուհին: Օդում, երկրի և ծովի վրա գործող տարերքի անձնավորուհի էր համարվում, ինչպես և մարդկային կյանքում սիրո և գեղեցկության աստվածուհին, ուստի և ամուսնության և քնտանեկան կյանքի հովանավորողը, ինչպես և զգայական սիրո աստվածուհին: Նրա սիմվոլներն են մրտենին, վարդը, խնձորը, խոյր, ճնճղուկը, աղամիկն, կարասը և այլն:

Բաբոս — (սկզբում փուլագական) երկնքի աստծու որդին, որը ուժեղ անձրևով բեղմնավորում էր երկրի աստվածուհուն: Հույներն, ընկալելով Բաբոսի պաշտամունքը, առասպելաբանում էին, որ նա Զևսի և Դեմետրեի որդին է, որին պատահուտել էին տիտանները, բայց հարություն առավ, երբ Զևսը նրա սիրտը կուլ տվեց: Սկզբնապես այդ աստծուն նվիրված տոները խիստ մռլեգին բնույթ էին կրում. մոլեգնած կանայք (մեմադամներ կամ բաբոսուհիներ) պատառոտում էին կենդանիները և հուժ-հուժ ճաշակում նրանց միտը. հազվադեպ չէին և մարդկային զոհերը: Ավելի ուշ տոնակատարություններն ավելի մեղմ միատեղա-գեղարվեստական բնույթ ընդունեցին: Հետագայում Բաբոսի տոնակատարությունները վեր էին ածվում շվաշտ խրախճանքի, աշտեղից էլ՝ վակխաճալիս — բաբոսական խրախճանք:

Բելեռոփոն — (գիցար.), Կորնթոսի արքայի և էլիֆիդի որդին, որը, Պեդաս հրեղեն ձին հեծած, սպանեց երեք գլխանի հրեշին, իսկ երբ կասկածանքից զրդված ցանկացավ Օլիմպոսի դադաթը թաշել իր հրեղեն ձիով, Պեդասը նրան ցած գլորեց և նա զրկվեց աչքերից:

Բուեաւս — (դիցար.), համարվում էր Աստրեի և Էսսի որդին (աստղադարձ գիշերի և առավոտյան արշալույսի աստվածների), անձնավորում էր հյուսիսարեւելյան փոխորիկը. ըստ հունական առասպելաբանության հափշտակել է աֆրիկական արքա Էրեխթեոսի դուստր Օրեթեային:

Բուֆոլիկա — (հունարեն *bukólos* — «եղնարած» բառից, որ ընդհանրապես նշանակում էր հովիվ) — հովվերգություն. պոեզիայի հունա-սիցիլիական տեսակը, որը գովերգում էր գյուղական պարզ կյանքը: Իրեն ժանր էպոսի և դրամայի միջին տեղն էր բռնում:

Գնոմա — համառոտ իմաստալից խոսք (օրինակ՝ «Աստ ու ձոր տերտերիփոր»):

Գուգոններ — ըստ հունական առասպելաբանության ստորերկրյա հրեշներ: Ըստ Հոմերոսի մի արարած է, ըստ Հեսիոդոսի երեք բույրներ են՝ Ստենո, Էրրիալ, Մեդուզա: Առանձնապես նշանավոր էր համարվում Մեդուզան օձանման մազերով, սարսափելիության մարմնացումն էն:

Դելֆիս (Դելֆոս) — քաղաք՝ Պաոնաս լեռան ստորոտին. հռչակավոր էր իր Ապոլոնի տաճարով և համահունկան նշանակություն ունեցող պատգամախոսությունամբ, սկսած մ. թ. ա. VIII դարից:

Դիստիս — երկու տողից բաղկացած ոտանավորի տուն:

Զեւ — հինհունական աստվածների նոր սերնդի հայրը. հին հույների պատկերացմամբ ասլորում էր Օլիմպոս լեռան գագաթին: Տապալելով հին աստվածներին (տիտաններին), նրանց մի մասը ենթարկել է իրեն, մյուսը՝ արքունի է ստորերկրյա աշխարհը: Ուներ բազմաթիվ որդիներ զանազան աստվածուհիներից: Հաճախ կենակցում էր նաև մահկանացու կանանց հետ, որոնցից ունեցել է հերոս որդիներ, վերջիններից ամենահայտնին համահունկան հերոս Հերկուլեսն էր: Զեւը պատկերվում էր կանգնած կամ նստած, վեհ հանգստությամբ, ձևորին գալիսուն և կաթակ, կողքին արծիվ: Նրա ամենահռչակավոր արձանը կերտել է մեծագույն արձանագործ Ֆիդիասը (մ. թ. ա. V դ.) ոսկուց և փղոսկրից:

Էլիրսիմալիան — հինհունական տոնակատարություն, որ յուրաքանչյուր տարի կատարվում էր Աթենքի մոտ Էլիրսին քաղաքում:

Էլիսիոն կամ Ելիսիական դաշտեր — ըստ հին հույների պատկերացման արդարների բնակավայրը մահվանից հետո (հմմ. բրիստոնական «գրախոս» հետ):

Էլիս (Էլիդա) — Պելոպոնեսի (հարավ. Հունաստան) արևմտյան ափի մարզը Օլիմպոս լեռով. այդտեղ էին կատարվում հռչակավոր օլիմպիական խաղերը:

Էպիգրամ — սկզբնապես հույների մոտ նշանակում էր երկտողանի ոտանավոր, սովորաբար գրված կերպարվեստի հուշարձանների վրա: Հելլենիստական շրջանում ընդհանրապես՝ մանր բանաստեղծություններ: Հստակ ծաղրական մանր ոտանավորների բնույթ ստացավ:

Էպիքիկոն — հին հույների մոտ՝ հաղթանակի երգ, որ կատարվում էր համաժողովրդական խաղերի ժամանակ հաղթողների պատվին:

Էպիտաֆիոն — հին Հունաստանում նշանակում էր դամբանական ճառ, հետագայում իմաստը փոխվել և դարձել է փառանադիր:

Երիեմիանե (Ելմիեմիանե) — վրեժխնայրութեան աստվածուհիներ. հետագայի պոետները նրանց համարում էին երկրը. պատկերվում էին որսորդուհիների տեսքով, ջահերով, մագերիի փոխարեն օձեր, մարտկոցներով:

Երիս (Երիդա) — հունական դիցաբանության մեջ համարվում էր երկպառակութեան և դժուրությունների աստվածուհին, Արեսի քույրը: Ճակատամարտերի ժամանակ ուղեկցում էր իր եղբորը: Նա էր նեոտեղ հունական դիցաբանության մեջ հայտնի կովախնձորը աստվածների հավաքույթի ժամանակ՝ մակագրված «Ամենագեղեցիկին». ըստ հունական ավանդության այդ խնձորն էլ սկզբնապատճառ դարձավ Տրոյական պատերազմի:

Էրոս — հունական սիրահարության աստվածությունը. պատկերվում էր եղայի կերպարանքով, ոսկե կապարձով՝ նետերով. կուրորդն նետեր էր արձակում և ոչ միայն մարդկանց, այլ նաև աստվածների սիրտը խոցում էր սիրո նետերով: Նրան պատկերում էին աչքերը կապած: Էրոսն իր մայր Ափրոդիտեի մշտական ուղեկիցն էր. նրա կինը համարվում էր Պախիսեն՝ մարդկային հոգու ժարմնացուց:

Էսկուլապ (Ասկլեպիոս) — (դիցար.) Ապոլոնի որդին՝ մահկանացու կնոջից: Համարվում էր բժշկության անձնավորողը, նույնիսկ մեռելներին հայտնվում էր տալիս, ուստի Արիդի դանդառի հիման վրա կայծակնահար եղավ, բայց անցավ աստվածների շարքը: Պատկերվում է երկար մորուրով, ձեռքին օձով փաթաթված գավազան:

Թեմիս (Ծեմիդա) — հինհունական դիցաբանության մեջ արդարադատության աստվածուհին. պատկերվում էր աչքերը կապած՝ որպես անաչառության նշան, մի ձեռքին կշեռք, մյուսում՝ սուր: Ընդհանրապես՝ արդարադատություն:

Թեոխիս (Ծեոխիդա) — ծովահարս, համարվում էր Աքիլլեսի մայրը:

Թիիս — հույների բախտի և կույր պատահականության աստվածուհին:

Իդիլիա — պոեզիայի ժանրերից մեկը. միջին տեղն էր բռնում էպոսի և չիրիկայի միջև. երբեմն ունենում էր դրամատիկական տարր, պատկերում էր բնությանը մոտ կանգնած մարդկանց կենցաղն ու ապրումները: Հույների մեջ առանձնապես զարգացավ հովվական Սիցիլիայում:

Իլիոն — Տրոյա քաղաքի մյուս անունն է. այստեղից էլ՝ «Իլիական»:

Ինտերմեդիա — (լատ. բառացի՝ միջանկյալ), սկզբնապես նշանակում էր երաժշտական կտորներ ողբերգության գործողությունների մեջ, ավելի ուշ՝ երաժշտա-դրամատիկական տեսարաններ լուրջ դրամայի գործողությունների միջև. է՛լ ավելի ուշ՝ բալետային կամ երաժշտական կտորներ դրամայի գործողության ընթացքում:

Իրիս (Իրիդա) — հին հույների մոտ ծիածանն անձնավորողը, աստվածուհիների սուրհանդակը:

Իսիդա (Իսիս) — եգիպտական աստվածուհի, Օսերիսի քույրը և կինը: Պատկերվում էր կօլի տեսքով, որը կոտորների արանքում պահում էր արեգակի սկավառակը: Հետագայում հռոմեական ամբողջ կայսրության մեջ Իսիդան պաշտվում էր որպես երկնքի, երկրի և դժոխքի ամենակալ աստվածուհի:

Լոգոգրաֆ — 1) հնագույն հունական պատմիչներ, որոնք արձակ և վիպասանական ձևով գրում էին պատմական դեպքերի մասին. 2) հին Աթենքում ուրիշների համար պատվեցով գատական ճառեր գրողներ:

Խաբխաբ — Զևսի և Հերայի աղջիկները, երեք քույրեր՝ Ագլայա, Տալիա, Ֆիրուսինա, համարվում էին գեղեցկության և նազելիության մարմնացում:

Կիբելա — փայտեղեկան աստվածուհի. անձնավորում էր մայր բնությունը. պատկերվում էին դաշին բազմաձև, շրջապատված էլ անուշիկներով, աշտարակաձև քիզով: Հույներն ընկալելով պաշտոնում էին որպես «մեծ աստվածամայր»:

Կիպրիս (Կիպրիդա) — Ափրոդիտի մականունն է, որովհետև նրա բնական վայրը համարվում էր Կիպրոս կղզին:

Կոդեֆա — 1) հին ժամանակ՝ գրելու տախտակ: 2) Հին ժամանակ մատենաձև գիրք (այժմյանի նման), ի տարբերություն փաթեթաձև գրքի: 3) Ավելի ուշ՝ օրենսգրքը:

Կորիֆեյ — 1) հին Հունաստանում՝ ողբերգությունների երգեցիկ խմբի ղեկավարը: 2) հետո՝ երգեցիկ խմբի մենակատարը: 3) գիտության և արվեստի հուշակավոր մարդիկ — ռաֆիկա:

Կոսմոգոնիա — գիտություն աշխարհի ծագման մասին:

Հագլիոգրաֆիա (հագիոլոգիա) — վարքաբանություն. գրի է առնում և ուսումնասիրում է սրբերի մասին առասպելները:

Հետերա — հասարակաց կին հին Հունաստանում, ազատ բնական պարտականություններից: Մինչև V դ. սովորաբար ստրկուհիներից էին լինում, հետո մեծ մասամբ օտարերկրացի ազատ կանանցից: «Հետերիզմը հենց նույնպիսի մի հասարակական հաստատություն էր, ինչպես մյուսները, այն շարունակում էր սեռական հարաբերությունների նախկին ազատությունը» — հօգուտ տղամարդի» (Էգգելս):

Հերկուլես — հունական դիցաբանության համաժողովրդական հերոսը, համարվում էր Զևսի որդին մահկանացու կնոջից: Հերայի հալածանքների հետևանքով ստիպված է լինում կատարել 12 գերմարդկային սխրագործություն՝ 1) սևիական ձեռքերով խեղդում է նեմեական առյուծին, 2) գլխատում է լաոնյան իննգլխանի հիդրային, 3) կենդանի բռնում է էրիմանթեական հոլազին, 4) որսում է կիրենական պղնձեոտ եղջերուին, 5) ոչնչացնում է ստիֆալական պղնձակտուց թռչուններին, 6) բերում է ամազոնների թագուհու գոտին, 7) մի օրում մաքրում է ավելյան ախոռը, բաց թողնելով այնտեղ գետը, 8) բռնում է կրետեական սոսկալի ցուլին, 9) որսում է մարդակեր ձիերը, 10) գողանում է եռամարմին Հերիոնի կովերը, 11) աշխարհի ծայրից բերում է Հեսպերիանների (Տիտանի աղջիկների) այգու ոսկե խնձորները, 12) զսպում է դժոխքի գամբու Յերբերին: Չնայած դրան, ստիպված է լինում լուգիական թագուհու մոտ թել մանկ կնոջ հագուստ հագած: Կինը նրա հագուստը փոխանակ օժելու սիրո դեղերով, սխալմամբ օժում է թույնով, որից նա սոսկալի տառապանքներ է կրում և հրկիզում է իրեն խարույկի վրա: Սակայն վերափոխվում և երկինք է բարձրանում, ուր, հաշտվելով Հերայի հետ, դառնում է հավերժական պատանեկություն անձնավորող Հեբեի ամուսինը:

Հերմես — Զևսի որդիներից մեկը. սկզբնապես արկադական արուսների աստվածությունը, հետո 12 օլիմպիականներից մեկը: Համարվում էր հայտնագործումների և դրսևների աստվածը, արդյունագործության ու առևտրի, խորամանկության ու կեղծիքի հովանավորողը: Համարվում էր նաև օտարականներին ստեղծող և մեղայինների հոգիները դժոխք տանող: Պատկերվում էր որպես թիկ-

նեղ երիտասարդ, խորամանկ արտահայտությամբ, ձեռքին բռնած մունկախկե գավազան:

Զեփեստոս — հին հունական կրակի և մետաղագործության աստվածությունը, համարվում էր Զեաի և Զերայի սրղին, կաղ և տգեղ: Նա պատկերվում էր որպես թիկնեղ աղամարդ, զնդա՛յի առաջ աշխատող:

Մանտենեա — քաղաք Հունաստանի Արկադիա մարզում, ուր թեբեացիները հաղթում են սպարտացիներին մ. թ. ա. 362 թ., կործանվել է մ. թ. ա. 222 թ.:

Միդաս — փրյուգիական առասպելական արքա: Դիոնիսիոսը նրան շնորհք էր տվել, որ ինչի գիպել՝ ոսկի գանձա: Ըստ մի այլ ասքի Ապոլոնը նրան իշխանացնելու էր օժտել իրրե պատիժ, որ մրցման ժամանակ Ապոլոնից գերադասել էր նրա հակառակորդին:

Միմ — ժողովրդական ֆարս հին Հռոմաստանում և Հռոմում, որի կատարողները կոչվում էին միմոս:

Մուսաներ — արվեստների և գիտությունների հունական աստվածուհիներ, համարվում էին իննը քույրեր, որ գտնվում էին Ապոլոնի հովանավորության տակ: Համարվում էին Զեաի աղջիկները. 1) Էրատո սիրային պոեզիայի. 2) Եվտերպա—լիրիկական պոեզիայի և երաժշտության. պատկերվում էր զույգ օրինգով. 3) Կալիօպե — երգեցողության. պատկերվում էր երբեմն սրինգով, երբեմն արիգոնով. 4) Լիլո — պատմության. սովորաբար պատկերվում է փաթեթը ձեռքին. 5) Մելպոմեն — ողբերգության. պատկերվում է՝ գավազանով կամ սրով, բաղնիկի վրա կանգնած. 6) Պոլիմնիա — լուրջ, արարողական երգեցողության. պատկերվում է սեղմ հագուստում փաթաթված և ժայռին կոթնած. 7) Տերպսիխորե — պարի. պատկերվում է քնարով. 8) Փալլա — կատակերգության. պատկերվում է ծիծաղաշարժ դիմակով, բաղնիկի պոսիկով և հովվական մահակով. 9) Ուրանիա — աստղաբաշխության. պատկերվում է երկնակամարի հետ:

Պանեգիրիկ — 1) հին Հունաստանում և Հռոմում նշանակում էր հայրենասիրական ձառ, որի մեջ գովաբանվում էին նախնիքների սխրագործությունները, ժողովրդական հզորությունը և այլն. 2) հետագայում նշանակում էր շափից դուրս գովաբանություն—ջատագովություն:

Պարաբասիս — հին կատակերգության մեջ միջանկյալ էպիզոդ, ուր երգեցիկ խոսքը հանդես է գալիս հեղինակի անունից:

Պարթենոն — Աթենքի մայր տաճարը՝ նվիրված կույս Աթենաս աստվածուհուն, որը համարվում էր քաղաքի հովանավորողը: Կառուցել են հույակալուր ճարտարագետներ Իքտինոսը և Կալիկրատոսը, Պերիկլեսի օրոք: Հին աշխարհի ամենահրաշագեղ կառուցվածքներից մեկն էր համարվում, զբաղից սյունազարդ, ներսից զարդարված էր բազմաթիվ քանդակագործական կոթողներով, որոնց մեջ ամենահայտնիսը համարվում էր հանձարեղ արձանագործ Ֆիդիասի կերտած Աթենաս-Պարասի արձանը:

Պարթենեեր — աղջիկների խմբերգ:

Պառնաս — սրբազան համարվող լեռ Հունաստանի Փոկիդա մարզում. հույները համարում էին երկրի կենտրոնը և Ապոլոնի ու մուսաների բնակավայրը: Նրա հարավային ստորոտում գտնվում էին Դելֆիոս տաճարը և սրբազան համարվող Կասոտալի աղբյուրը:

Պելոպս — հունական դիցաբանական դեմքերից մեկը: Հայրը նրան մորթում և դո՛հ է մատուցում աստվածներին, սակայն վերջիններս նրան հարուժյուն են տալիս. նա գնում է Հունաստանի հարավային թերակղզին և այնտեղ թագավոր է դառնում. իբր թե նրա անունով է, որ թերակղզին Պելոպոնես է կոչվում: Իլիականի հերոսներ Ագամեմնոնը և Մենելաոսը նրա թոռներն էին համարվում, ուստի կոչվում էին Պելոպականներ:

Պելիաս — (շփոթել Աքիլլեսի հայր Պելեոսի հետ). Յուլի արքան. սպանեց իր երկու եղբայրներին և նրանցից մեկի որդուն՝ Յասոնին ուղարկեց Կոլխիդա Ոսկե գեղմին. վերջինիս Մեգեայի հետ վերադառնալուց հետո, սպանվեց իր աղջիկների ձեռքով:

Ռապսոդ — թափառական երգիչ հին Հունաստանում, երգում էր էպիկական երգեր, քիարի նվագակցությամբ. գուսան:

Սարդանապալ — Ասորեստանի թագավոր, որի օրոք IX դ. մ. թ. ա. բաբելացիները նվաճեցին Ապրեստածը: Հռչակված էր իր շվաշտությամբ. երբ թշնամիները պաշարեցին մայրաքաղաք Նինվեն, պատրաստեց վիթխարի խարույկ և հրկիզվեց այդ խարույկում իր կանանց, հարձերի հետ միասին:

Սատիրական դրամ — հինհունական դրամայի մի տեսակը. երգեցիկ-խումբը ներկայացնում էր սատիրներին, գործող անձինք ողբերգության դեմքեր էին, որոնց արվում էր զավեշտական երանգ:

Սատիրներ — հին հույների ըմբռնմամբ՝ անտառային ոգիներ, արոտաբուսալճանման, բայց մարդկային գծերով, ոտներն ու կոտորները այժի էին. իրենց վավաշտ սիրով անտառում հետապնդում էին հավերժահարսերին: Համարվում էին Դիոնիսիոս աստծու ուղեկիցները, սիրում էին գինի խմել, երգել ու պարել:

Սերապիս — եգիպտոս-հելլենիստական աստվածություն, որը դիցաբանորեն համապատասխանում էր հին եգիպտական Օսիրիսին: III դ. մ. թ. ա. նրա պաշտամունքը տարածվեց բոլոր հույների մեջ, իսկ I դ. լայնորեն տարածվեց Հռոմում. սկսած Ներոնի ժամանակից՝ Սերապիսի պաշտամունքը հովանավորվում էր կայսրների կողմից:

Սերենադ — սիրերգ:

Սիլեններ — հույներն քնկալել էին փոքրասիական դիցաբանությունից և հույնացվել էր սատիրների հետ: Ուշագրավ է, որ Դիոնիսիոս աստծու դաստիարակը ոչ թե Սատիր էր կոչվում, այլ Սիլեն, և համարվում էր նրա մշտական ուղեկիցը. պատկերվում էր որպես ծեր սատիր, ուրախ, ճաղատ և սովորաբար հարբած:

Սինկրետիզմ — մարդու ստեղծագործական գործունեության դեռ ստորաբաժանված չլինելը, որ հատուկ էր կուլտուրայի նախնական շրջանին:

Սիրեններ — հունական առասպելաբանությունից, համարվում էին երեք քույր ծովի աղջիկներ, որոնք իրենց ջնաշխարհիկ երգերով նավագնացներին ղեպի ժայռերն էին գրավում և խորտակում: Սովորաբար նրանց պատկերում էին կնոջ գլխով և մարմնով, բայց թռչունի կտուցով և ոտքերով:

Սկոլիա — հինհունական պոեզիայի մեջ խնջույքի երգեր, հիմնականում լերիկայից ոչնչով չէր տարբերվում, բացի կատարումից:

Սֆինքս — դիցաբանական հրեշ թևավոր առյուծի մարմնով, կնոջ գլխով և կրծքով. իբր թե ասլրում էր Թերեի շրջակայքում ժայռի վրա և սպանում էր

գործը նրանց, ով չէր լուծում առաջադրած հանելուկը: Հունական սֆինքսը համարվում է փոխ առնչված եգիպտականից, ուր նա պատկերվում էր առանց թևերի և նրա քարե կերպարանքը դրված էր լինում տաճարների մուտքի մոտ: Հետագայում իբրև արտահայտություն նշանակում էր առեղծված:

Տիտաններ — հունական հին աստվածների սերունդը, որոնց տապալելը Ջևար. ոմանք ենթարկվեցին Ջևսին, ոմանք նրա կողմից տարտարոս նետվեցին: Տիտաններից էր նաև մարդկության բարերար համարվող Պրոմեթեոսը: Տիտան հետագայում նույնացվեց հսկա հասկացողության հետ:

Օդա (նեբոզ) — 1) հին հույների մոտ նշանակում էր ամեն մի լիրիկական բանաստեղծություն, որ հարմարեցված էր խմբական երգի համար. 2) հռոմեացիների մոտ՝ ընդհանրապես լիրիկական բանաստեղծություն, որ ցանկություն էր արտահայտում. 3) ավելի ուշ գովերգության նշանակություն ստացավ:

Օրփեոս — 1) հունական դիցարանության մեջ չնաշխարհիկ երգիչ, որն իր երգերով ստիպում էր շարժվել անտառներին և ժայռերին, զսպում էր վայրի գազաններին. համարվում էր գրերի գտնողը. դրանից էլ ծագում է օրֆիզմ (ուղղագրություն) բառը, 2) ընդհանրապես իբրև հասարակ անուն — քաղցրաձայն երգիչ:

Օվկևանոս — չլիթթել արդի ըմբռնման հետ: 1) Տիտաններից ավագը, համարվում էր 3000 որդու և 1000 աղջիկների հայր. չի մասնակցել Ջևսի և տիտանների պայքարին: 2) Հոմերոսի մոտ նշանակում է հանրապարտակ հորձանք, որը շրջապատում է ամբողջ հայտնի ծովն ու ցամաքը:

Ֆիդիաս — հին Հունաստանի հռչակավոր արձանագործը (Պերիկլեսի օրոք): Նրա աստվածների կերտվածքները, իրենց ոչ երկրային վեհություններ, անտիկ կերպարվեստի համար օրինակ էին ծառայում: Գլուխ գործոցներն էին՝ «Կույս Աթենասը» ոսկուց ու փղոսկրից, որ դրված էր Պարթենոնում, «Մարտնչող Աթենաս», բրոնզից, 21 մետր բարձրությամբ, դրված էր Ակրոպոլիսում, Ջևսի վիթխարի արձանը՝ Օլիմպոսում: Պարթենոնի հիսուսանչ գործերը հատարվել էին նրա ղեկավարությամբ:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ն Ե Ր Ա Մ ՈՒԹ Յ ՈՒՆ

1. Անտիկ գրականության պատմական նշանակությունը	3
2. Հասկացողության անտիկ հասարակության մասին	12
3. Անտիկ գրականության ուսումնասիրության աղբյուրները	18

Մասն I

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ԲԱՁԺԻՆ I

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐԽԱԿ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԸ

Գլուխ I

Նախնադարյան շրջան

1. Հունական ֆոլկլորը	25
2. Կրեթե-միկենական դարաշրջան	41

Գլուխ II

Հնագույն գրական հուշարձաններ

1. ՀՈՄԵՐՈՍԱՆ ԷՊՈՍԸ	46
1. Տրոյական պատերազմի մասին առջը	46
2. Իլիական	48
3. Ոդիսական	57
4. Հոմերոսյան պոեմների ստեղծման ժամանակը և տեղը	64
5. Աեդնիսը և ուսպոդոնիսը: Հեկղամեսը	68
6. Հոմերոսյան հարցը	72
7. Հոմերոսյան արվեստը	83
2. ՀԵՍԻՈՂՈՍ	95

1. Պատմագրություն	282
2. Պերճախոսություն	293
3. Փիլիսոփայական դիալոգ. Իմացարանություն	304

ԳԱԺԻՆ, III

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԵԼԼԵՆԻՍՏԱԿԱՆ ԵՎ ՀՌՈՄԵԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԸ

Պ Ի Ն Ի Ս I

Հելլենիստական հասարակությունը և նրա կուլտուրան	314
--	-----

Պ Ի Ն Ի Ս II

Նոր Ատտիկական կատակերգությունը	335
--	-----

Պ Ի Ն Ի Ս III

Ալեքսանդրյան պոեզիան	353
--------------------------------	-----

Պ Ի Ն Ի Ս IV

Հելլենիստական պրոզան	383
--------------------------------	-----

Պ Ի Ն Ի Ս V

Հունական գրականությունը Հռոմեական կայսրության ժամանակաշրջանում

1. Հունաստանը հռոմեական տիրապետության տակ	394
2. Ատտիկականություն	401
3. Պլուտարքոս	403
4. Պերճախոսություն. Երկրորդ ստիխոսություն	410
5. Լուկիանոս	415
6. Պատմողական պրոզա զեպ	427
7. Պոեզիա	447
ԲԱՅԱՏՐԱԿԱՆ ԲԱՌԱՐԱՆ	453





ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. գրադ.



220025541

4th ed 2nd impression

1 $\frac{11}{25541}$